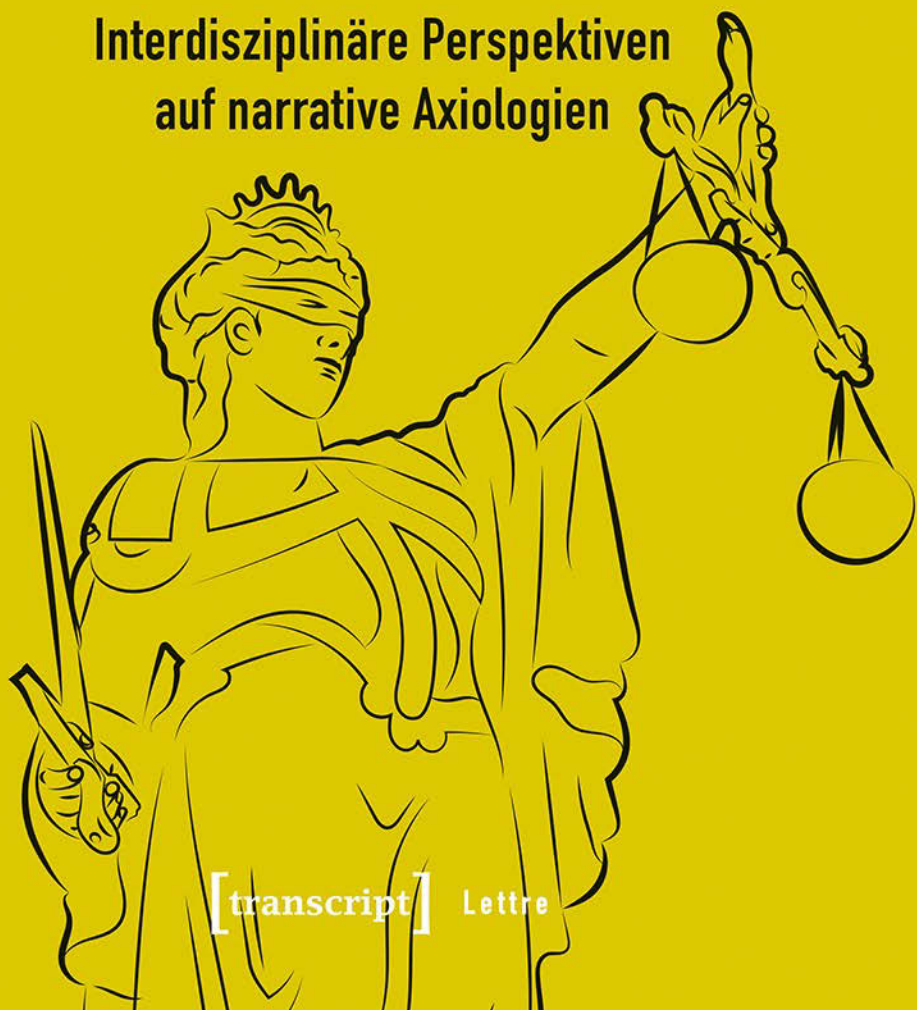


Anja Burghardt, Nora Scholz (Hg.)

URTEILEN UND WERTEN

Interdisziplinäre Perspektiven
auf narrative Axiologien



[transcript] Lettre

Anja Burghardt, Nora Scholz (Hg.)
Urteilen und Werten

Lettre

Johanna Renate Döring
Der Perspektiverweiterung

Anja Burghardt (Dr. phil.), geb. 1973, lehrt und forscht im Bereich der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören neben der Narratologie und Lyrik auch polnische und russische Fotografie und Fotoreportage.

Nora Scholz (Dr. phil.), geb. 1978, lehrt und forscht im Bereich der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Urteilsimplikationen in den russischen und südslawischen Gegenwartsliteraturen, das Werk von Vladimir Nabokov sowie altrussische Literatur und Kultur.

Anja Burghardt, Nora Scholz (Hg.)

Urteilen und Werten

Interdisziplinäre Perspektiven auf narrative Axiologien

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Anja Burghardt, Nora Scholz (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5100-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5100-7

<https://doi.org/10.14361/9783839451007>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung

(Be-)Werten und (Be-)Urteilen: Narrative Axiologien 7

Ethische Dimensionen des journalistischen Alltags

Transkription eines Kurzvortrags mit Diskussion/Gespräch

Detlef Esslinger 37

George Eliot: Immanent Victorian

Catherine Gallagher 55

Implizite und explizite Axiologie der Narration

Kleists Bach-Anekdote sowie die Erzählungen
»Černaja lošad' s belym glazom« von Vladimir Sorokin
und »Ruke« von Ranko Marinković

Rainer Grübel 73

Motivierung, Wert und Auswahl in der idealen Genesis des Erzählwerks

Wolf Schmid 105

Eine Gestalt, ganz aus Glitzerkügelchen

Partikulares vs. manipulatives Erzählen
am Beispiel von Michail Elizarovs Erzählung »Nogti«

Nora Scholz 125

Reisen, Staunen, Werten

Thesen zur paradoxen Axiologie der Reiseliteratur
am Beispiel von Daniil und Afanasij Nikitin

Thomas Grob 149

Ironisch gestimmt?

Der Sprecher in Juliusz Słowackis *Reise ins Heilige Land*

Anja Burghardt 207

Geschlechterkonfigurationen und ihre Bewertungen im literarischen Text

Der Erzähler Anton P. Čechov

Eva Hausbacher 231

Narrating Alternative Voices

Translating Experiences and Social Complexities
of Migration and Everyday Racism

Ulrike M. Vieten, Cigdem Esin 249

Karikaturen als Doppelagenten

Abstrakte Kunst in der sowjetischen Satire

Sandra Frimmel 275

Decisions, Decisions

Narrative Video Games, Perspectivization and Implicit Politics

Soraya Murray 315

Einleitung

(Be-)Werten und (Be-)Urteilen: Narrative Axiologien

Es sei eine der ältesten Funktionen der Kunst, »ein Laboratorium zu bilden, in dem der Künstler im Modus der Fiktion ein Experiment an den Werten vornimmt« bemerkt Paul Ricœur in seiner Monografie *Zeit und Erzählung* (1988). Welche Formen solche Experimente angenommen haben, aber auch: auf welche Weisen sie in der Literaturwissenschaft und in anderen Disziplinen reflektiert werden (oder auch nicht) und welche Motivationen ihnen zugrunde liegen, steht im Fokus dieses Sammelbandes.

Die Ausgangsfrage der Tagung, auf die der vorliegende Band zurückgeht, liegt an einem Berührungspunkt unserer (der Herausgeberinnen) im Grunde sehr unterschiedlichen Forschungsprojekte, nämlich an Fragen rund um das »Urteil/en«, das – darauf kommen wir gleich zurück – aufs Engste mit Werten verbunden ist. Wo sind die Kategorien des Urteilens bzw. des Wertens und damit auch ganz grundsätzlich die Kategorien »Wert« und »Urteil« im Allgemeinen im narrativen Text angesiedelt und welche Rolle spielen diese Kategorien im und für den Erzählakt selbst? Diese literaturwissenschaftliche Perspektive erhält eine Wichtigkeit und Aktualität, wenn sie in den Kontext anderer Disziplinen eingebettet ist; zudem wird so besser greifbar, was die Spezifik von Axiologien in der Kunst eigentlich beinhaltet.

Nicht erst bei einer Tagung der »Internationalen Gesellschaft für Erzählforschung« in Montréal, im Frühjahr 2018, fiel uns auf, wie abwesend Werte und Urteile als Forschungs- und Diskussionsthemen in der Literaturwissenschaft sind. Genauer gesagt: nicht abwesend, sondern vielmehr: überaus anwesend, aber nicht explizit als solche benannt. Und das selbst bei Vorträgen, in denen es vorrangig doch gerade um Fragen der Werte/des Wertens und des Urteilens zu gehen schien. Wenn also beispielsweise die

Frage gestellt wurde, wie afroamerikanische Autoren¹ und amerikanische Schreibende aus Asien ihre (im weitesten Sinne) Marginalisierung zum Ausdruck bringen, diskutierte man hier anstelle einer Benennung der komplexen Darstellungsmöglichkeiten von Diskriminierung z.B. die Kategorie der Fokalisierung (oder auch ›Perspektive‹ bzw. *point of view*²), die dann aber doch rein inhaltlich betrachtet wurde: Eine schwarze Stimme war so nicht zu unterscheiden von einer weißen – so die Beobachtung in dem Panel. Wir möchten sicher nicht behaupten, dass sie das ist; unsere Verwunderung über den Verlauf der Diskussion lag vielmehr darin, dass sich mit dem vorhandenen Vokabular und Instrumentarium eine etwaige Differenz, die ja das Interessante an einer solchen Untersuchung wäre, schlicht nicht nachweisen ließe. Bemerkenswert war, dass für die Analyse eines Textes hinsichtlich einer ethnischen Differenz, die in den USA sehr häufig und deutlich mit einer Klassendifferenz einhergeht, der Blick nicht etwa auf divergierende Weltausschnitte und deren (Be-)Wertungen gelenkt wurde. Abwertungen, denen Erzähler oder Figuren eines literarischen Textes sich ausgesetzt sehen, waren ebenso ausgespart wie sprechende Namen, soziale Markierungen etc.; dem Thema näherte man sich (zumindest nominell) ausschließlich über die Fokalisierung. Zwar handelt es sich bei den Genannten um Phänomene, die sich möglicherweise auch, aber sicher nicht allein in der Fokalisierung niederschlagen. Dieses verzerrende Ungleichgewicht scheint ein Symptom für die Tatsache zu sein, dass in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft Werte und Urteile bzw. das Bewerten und Beurteilen als Untersuchungsaspekte und analytische Kategorien schon seit längerer Zeit – und: absolut

1 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in diesem Buch auf die gleichzeitige Verwendung der Sprachformen männlich, weiblich und divers (m/w/d) verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten, sofern nicht anders gekennzeichnet, gleichermaßen für alle Geschlechter.

2 In der Narratologie hat sich weder eine eindeutige Terminologie entwickelt noch sind die Begriffe eindeutig festgelegt. Im Kern geht es aber darum, dass die Perspektive, aus der heraus die erzählte Welt oder auch einzelne Szenen in dieser fiktionalen Wirklichkeit geschildert werden, wechseln (können). Dementsprechend gilt es zu trennen zwischen dem, der »sieht« (das betrifft die Fokalisierung) und dem, der »spricht« (dabei handelt es sich um den Erzähler). Abgesehen von Sinneswahrnehmungen betrifft das auch das Wissen oder den Horizont von Erzähler bzw. Figuren, also beispielsweise eine Passage, die aus der Haltung einer bestimmten Figur heraus vom Erzähler mitgeteilt werden kann, ohne dass diese Figur selbst zu Wort käme oder (etwa in einem Dialog mit einer anderen) in der fiktionalen Welt spricht.

zu Unrecht – aus dem Blick geraten sind. Genau hier setzt der vorliegende Sammelband an: Wir gehen davon aus, dass diese Kategorien nicht nur in Kunst und Literatur hochgradig präsent, sondern für ihr Verständnis und eine adäquate Interpretation zentral und unabdingbar sind.

Im Folgenden soll zunächst erläutert werden, welche Dimensionen von »Werten« und »Urteilen« der vorliegende Band reflektiert. Über den wesentlichen Aspekt der Selektion, also der Auswahlkriterien, die gewissermaßen am Grunde jedes (nicht nur narrativen) Textes liegen, kommen wir schließlich anhand einiger Beispiele aus Alltag, Literatur, bildender Kunst sowie der Fotografie zu einem kurzen Überblick über die einzelnen Beiträge, die eine große und – mit dem Ausflug in den Journalismus sowie den Beiträgen über Videogames, Soziologie und Kunstgeschichte – auch interdisziplinäre Bandbreite möglicher Urteilkriterien und Werte-Folien abdecken.

Werte und Urteile

Betrachten wir die Narratologie, so mag die merkwürdige Leerstelle in Bezug auf Urteile und Werte insofern besonders verwundern, als andere Medien diesen Blick auf implizite oder auch explizite Werte allein aufgrund der Darstellungsweise sehr wohl thematisieren. Dass die Narratologie dies nicht tut, ist insbesondere von daher unbegreiflich, als sie so sehr und schon lange, spätestens seit Seymour Chatman (1990) und Mieke Bal (1985), mit diesen anderen Künsten eng verbunden ist. Rainer Grübels Hinweis auf die Wichtigkeit, die Axiologie in der Wissenschaft nicht aus den Augen zu verlieren, können wir also nur zustimmen:

»Vielmehr scheint es [...] darauf anzukommen, Wertung als verantwortliche und verantwortbare Beziehung zwischen den Eigenschaften einer Erscheinung und den Wertungskriterien des Wertenden zu begründen und dabei auch die Situation der Wertung zu bedenken.« (Grübel 2001:32)

»Narrative Axiologien«, aus dem Untertitel unseres Sammelbandes, mag zunächst wie ein allzu sperriger Ausdruck für ein eigentlich alltägliches und grundlegendes Phänomen klingen, nämlich die Verschränkung von Erzählen einerseits und andererseits dem Fällen von Urteilen, etwas, das letztlich mit Werten und Wertesystemen in engem Zusammenhang steht. Beides ist denkbar gewöhnlich: Oft genug wurde betont, dass das Erzählen eine anthropologische Konstante darstellt.

In Hinblick auf die Axiologie brachte schon Lewis Carroll die implizite Werthaltigkeit all unseres Handelns mit der kurzen Geschichte »What the Tortoise said to Achilles« auf den Punkt: Der Held der griechischen Mythologie versucht hier – letztlich vergeblich – das Tier zu einem vorgeblich selbstverständlichen Schluss zu bewegen, einem Schluss gemäß den üblichen Regeln der Logik.

»Have you entered that in your note-book?«
 »I HAVE!« Achilles joyfully exclaimed, as he ran the pencil into its sheath.
 »And at last we've got to the end of this ideal race-course! Now that you accept A and B and C and D, OF COURSE you accept Z.«
 »Do I?« said the Tortoise innocently. »Let's make that quite clear. I accept A and B and C and D. Suppose I STILL refused to accept Z?«
 »Then Logic would take you by the throat, and FORCE you to do it!« Achilles triumphantly replied. »Logic would tell you, ›You can't help yourself. Now that you've accepted A and B and C and D, you MUST accept Z.‹ So you've no choice, you see.«
 (Lewis Carroll, »What the Tortoise said to Achilles«, in: Mind 4, No. 14 (1895), 278-280)

Die Schildkröte erkennt zwar die Richtigkeit der Prämissen an, das tatsächliche Ziehen des vorgesehenen Schlusses aber verweigert sie bis zuletzt erfolgreich: Achill schaudert anfangs kurz, als die Schildkröte vergnügt die vielen leeren Seiten in seinem Notizheft bemerkt, die die beiden werden füllen können (»we shall need them *all!*« kündigt sie zu Beginn an) und tatsächlich sieht er sich Monate später noch immer auf ihrem Rücken sitzen. Auch beim 1001. Einschub der Prämisse, dass, wenn die vorangegangenen Prämissen wahr sind, auch der Schluss wahr sein muss, ist die Schildkröte nicht dazu zu bewegen, diesen Schluss *tatsächlich* zu ziehen. Dass, was der eine – aufgrund seines (in diesem Fall logik-basierten) Weltbildes – als unabdingbar wahr und richtig beurteilt und damit als leitend für das Handeln ansieht, muss für den anderen, der sich schlichtweg weigert, die Regeln dieses Weltbildes anzuerkennen, noch längst nicht wahr und richtig/oder in diesem Fall: ausschlaggebend sein, wie diese Geschichte verdeutlicht.

Carroll führt so die implizite Normativität (selbst im Bereich der Logik) in dem Sinn vor Augen, dass eine Person (oder: Schildkröte) stets aufgrund bestimmter im Hintergrund stehender Wertesysteme handelt (oder eben: nicht handelt) und es für gut oder zumindest besser als anderes erachten muss, diese oder jene Handlung auszuführen. In diesem Sinne ist unser Handeln

durchzogen von unzähligen und oft sehr subjektiven Werten und Urteilen. Sie sind es, die uns, falls überhaupt, tätig werden lassen, auch wenn das in alltäglichen Kontexten häufig kaum wahrnehmbar oder den Nicht-/Handelnden bewusst ist. Zuletzt im Zuge der differierenden Sichtweisen auf die Corona-Pandemie und der damit einhergehenden Verschwörungstheorien wurde und wird auf erschreckende Weise deutlich, wie unterschiedlich die verschiedenen *Frames* sind, die auf das, was geschieht, angelegt werden können und über die immer wieder zutage tritt, welch teilweise verheerenden Auswirkungen diese unterschiedlichen Perspektiv-Rahmungen haben. Sie zeigen umso deutlicher, wie sehr eine angenommene »Wahrheit« und die daraus resultierenden Handlungsweisen vom jeweiligen Blickwinkel und den damit einhergehenden Grundannahmen abhängig ist.³

Während also schon im Alltagsleben die Handlungsmotivationen in ihrer Bedingtheit durch bestimmte Werte und Urteile komplex sind und sich einer Außenperspektive nicht unbedingt erschließen, verschieben sich die Parameter des Wertens und Urteilens im fiktionalen Erzähltext noch einmal erheblich. Zwar mögen auch hier gewisse Handlungen (und mehr noch: Handlungsweisen) einer Figur mehr oder minder eindeutig erschließbar sein, die Figuren sind jedoch hier bekanntlich auch in ein Gefüge von Handlungssträngen und in das Gesamt-Ensemble der Charaktere eingebunden, damit also vorrangig Funktionsträger, wie Algirdas Julien Greimas (1973) thematisierte. Bereits die Russischen Formalisten haben darauf hingewiesen, dass durch das Verhältnis zwischen Figuren und der Entwicklung der Haupthandlung die Dominante eines Werks unterschiedlich gesetzt werden kann: im Extrem als eine des *Plots*, in den die Figuren lediglich eingefügt werden, oder als eine der Figurenhandlungen, wobei das Verhalten und einzelne Taten der Charaktere

3 Die *Frames* bilden gewissermaßen ein auf das Kognitive ausgerichtetes Pendant zu Foucaults Kontroll- und Machtsystemen (vgl. dazu unten) und stellen in sozial- und geisteswissenschaftlichen Diskursen eine verbreitete Analyse-Kategorie dar. Stellvertretend für eine komplexe Debatte, auf die hier nicht ausführlich eingegangen werden kann, führen wir aus den Sozialwissenschaften die Definition von Robert M. Entman (1993) an: »To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described.« (ebd.: 52) Zu einer Behandlung des Begriffes in den Literaturwissenschaften vgl. beispielsweise Liesbeth Korthals Altes (2014) für einen variablen Rahmungsbegriff (vgl. dort Kapitel 2), Teil dessen ihre Auffassung ist, dass bestimmte Wertungsweisen mit spezifischen Rahmungen einhergehen (vgl. 151).

die Gesamthandlung konstituieren.⁴ Welche Urteile und Werte in diesem Gefüge etabliert werden und auf welche Weise das geschieht und sichtbar wird, bedarf unserer Meinung nach einer dringenden analytischen Schärfung.

Mit dem eingangs problematisierten Titelzusatz der »narrativen Axiologien« wollen wir also darauf hinweisen, dass hier zwei komplexe Theoriefelder miteinander in Zusammenhang stehen, die bei alltäglichen Handlungen ebenso wie in künstlerischen Ausdruckformen sehr ursächlich mit Werten und Urteilen verbunden sind.

Erzählen beruht grundlegend auf Perspektivierung und ist damit aufs Engste mit Auswahl, Meinung und Wertung verbunden. Diese axiologischen Implikationen können implizit bleiben, aber ebenso gut offen zutage treten oder gar eine bestimmte Zielrichtung aufweisen. Ihr Spektrum reicht von einer kaum wahrnehmbaren, so objektiv wie möglich (und in diesem Sinne »neutral«) gestalteten Darstellungsweise bis zu deutlich (be-)wertender und (be-)urteilender, die – je nach den gewählten Verfahren – bis zu versteckter und auch offener Manipulation reichen können. Urteile finden in allen diesen Fällen statt. Und darum geht es unserer Meinung nach: wieder zu etablieren, dass die Tatsache, dass Urteile stattfinden und Werte gegeben sind bzw. etabliert werden, wieder Gegenstand auch der Literaturwissenschaft werden muss. Es geht nicht darum, an die Stelle dezidiert literaturwissenschaftlicher Fragestellungen vorgegebene Werte zu setzen und – gewissermaßen thematisch – das Kunstwerk daraufhin zu befragen, ob sie denn auch »gut« (was immer das heißen mag) erfüllt sind. Gegenstand der in diesem Band versammelten Betrachtungen ist vielmehr, auf welche Weise überhaupt Urteile und Werte in den verschiedenen Kontexten zum Tragen kommen und was nötig ist, um sie sichtbar zu machen und in einer Analyse zu berücksichtigen.

Hilfreich scheint zunächst ein Rückbezug auf die Definition des Urteils, wie wir sie bei Immanuel Kant und später bei Hannah Arendt finden. In ihrer Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* definiert Hannah Arendt das »Urteil« wie folgt: Die Urteilskraft sei das »Vermögen, das Partikulare zu denken« (»the faculty of thinking the particular«). Sie führt dann weiter aus:

»[T]o think means to generalize, hence it is the faculty of mysteriously combining the particular and the general. This is relatively easy if the general is given – as a rule, a principle, a law – so that the judgment merely subsumes

4 Vgl. beispielsweise Nikolaj Aseevs (1925) Ausführungen über das Sujet mit Galina Potapovas Kommentaren, in Schmid (Hg.) (2009: 47-66).

the particular under it. The difficulty becomes great if only the particular be given for which the general has to be found.« (Arendt 1982: 76)

Nimmt man diese Schwierigkeit ernst, die sich ergibt, wenn sich das Einzelne, Individuelle oder Partikulare der eindeutigen Generalisierbarkeit entzieht, dann fordern Literatur und Kunst, aber auch solche Alltagsbegebenheiten, die außerhalb des gänzlich Gewohnten liegen, die Urteilskraft heraus. Was ergibt sich also aus Hanna Arendts Überlegung bezüglich des Verhältnisses von Individuellem und Allgemeinen für erzählte Welten, fiktionale Wirklichkeiten oder allgemeiner: für literatur-, kunst-, kultur- wie auch sozialwissenschaftliche Untersuchungen des Erzählens?

Wie bereits angedeutet, wollen wir hier nicht unbedingt zuvorderst auf die ›inhaltliche‹ Dimension dieser Fragestellung eingehen. Denn damit wären wir weit im Bereich der Ethik, wie sie grundlegend etwa bei Martha Nussbaum, Hannah Arendt oder überhaupt in der in den 1980er Jahren boomenden Bewegung des ›Neo-Aristotelismus‹ verhandelt und in der Literaturwissenschaft gemeinhin als ›ethical turn‹ bezeichnet wurde. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang Wayne C. Booth' *The Company we keep. An Ethics of Fiction* von 1988 (dazu unten mehr). Ein wesentliches Element des ›ethical turns‹ ist die erneute »Nutzbarmachung« bzw. Bedeutung der Literatur für ethische bzw. politische Belange, die vor allem auch als eine – nicht selten radikale – Opposition zu der im Poststrukturalismus verfochtenen Übermächtigkeit der Zeichenhaftigkeit zu sehen ist. In diesem Disput zwischen verschiedenen Methoden, Ansätzen oder Herangehensweisen hat der Rückgriff auf Literatur mit dem narrativen Text selbst jedenfalls nicht mehr viel zu tun.

Historisch erklärt sich die Rückkehr zu ethischen Momenten von Literatur auch aus der Abkehr vom *New Criticism*. Die Kritik an dieser literaturwissenschaftlichen Strömung, die so radikal auf die Herauslösung des literarischen Kunstwerks aus allen Kontexten bestand wie keine andere, lässt aber eine Tendenz hervortreten, die auch aus der russischen Literatur bestens bekannt ist: Mit dem Symbolismus der Dekadenz um die Jahrhundertwende beginnend, erfolgt eine immer weiter voranschreitende Herausnahme des literarischen Textes bzw. überhaupt des Kunstwerkes aus gesellschaftlichen Kontexten und damit letztlich auch aus »instrumentalisierenden« Zusammenhängen aller Art, die dann, in den späten 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, eine neuerliche Kehrtwende erfährt.

In Bezug auf die Frage nach der »Ethik« eines Textes sollten wir diese nach wie vor unüberbrückbare Kluft – zwischen der, salopp gesagt, »Werte-Ebene« des Textes, und seiner künstlerischen *Gemachtheit* (*sdelannost'* in der formalistischen Terminologie) – nicht aus den Augen verlieren. An dieser Stelle sei vorweggenommen, dass wir dafür plädieren möchten, die Autonomie des Kunstwerks ebenso zu beachten wie seine möglichen impliziten oder expliziten gesellschaftlichen Positionierungen (was freilich ohnehin getan wird, häufig aber nicht ganz bis in die Theoriebildung vorzudringen scheint).

Ganz anders gelagert ist ideologische Kunst, bei der die dem Werk inhärenten Werte so klar in eine bestimmte Richtung weisen, dass mit der Eindeutigkeit, welches Universale für das jeweilige Partikulare heranzuziehen ist, die vorhandenen »Urteile« auf der Hand liegen. Die Axiologie des gegebenen Werkes ist hier – und das ist eine Ausnahme ideologischer bzw. parteiischer Kunst – eindeutig. Im slavistischen Kontext ist dafür der Sozialistische Realismus mit seinen Vorgaben für das, was des Erzählens, allgemeiner: der künstlerischen Darstellung, wert ist, das prominenteste Beispiel. Doch während heutige Phänomene wie die Forderung nach einer staatsstreuen Kunst in Russland oder in Polen zumindest in der literaturwissenschaftlichen Diskussion (und zumindest derzeit noch, so lange die Universitäten gewisse Freiräume auch in der Besetzung von Professuren haben) noch nicht mit einer vorgegebenen Ideologie einhergehen, umfasste der Sozialistische Realismus auch die wissenschaftliche Betrachtung der Kunstwerke: Es galt, sie gemäß dem marxistisch-leninistischen Gesellschaftsmodell bzw. eben anhand der Vorgaben über die Ästhetik der Regierung zu beurteilen.⁵

Um solch eine Form von Axiologie geht es hier freilich nicht, auch wenn klar ist, dass dies ein nicht außer Acht zu lassender Teil der Thematik ist, den in diesem Band vor allem der Beitrag von Sandra Frimmel beleuchtet. Anhand von ideologischer Kunst, vor allem, wenn sie von staatlicher Seite vorgegeben ist, lässt sich ein wesentliches Moment von Axiologie, wie wir sie hier verstehen, aufzeigen: Während kein Kunstwerk, wie bereits dargelegt, außerhalb des Urteilens stehen kann, ist die jeweils eingeschriebene Axiologie im Normal- (oder auch: Ideal-)fall keineswegs klar und noch weniger

5 Vgl. beispielsweise Hans Günther (1990) oder auch die Beiträge in dem von ihm herausgegebenen Sammelband, Günther (Hg.). 2000 oder auch die von Marina Balina (2002) herausgegebene Festschrift; ferner Łapiński (2004); Murašov (2003) oder (beispielsweise zum Radio im Sozialistischen Realismus) Monteiro (2018).

eindeutig bestimmbar. Denn in dem Moment, in dem die mit dem Kunstwerk verknüpften Urteile nicht von einem bestimmten Wert (oder gar einer ideologischen Weltanschauung) getragen sind, bricht die Eindeutigkeit der Axiologie auf.

Für unser Verständnis des Begriffs ›Werte‹ stützen wir uns auf Jakob Steinbrenner (2005). Wie er unterstreicht, ist eine allgemeine Definition von Wert insofern kaum möglich, als jede Definition bereits bestimmte Werte voraussetzt, die wiederum gebunden sind an den gegebenen Kontext und eine gewisse Zielsetzung (590), wobei Impulse für Werttheorien meist aus der Ökonomie und Moralphilosophie kommen. Die Form, in der Werte zu steten Begleitern des Alltagslebens werden, sind Werturteile oder Wertungsakte (592), also Beurteilungen und Urteile, die Bezug nehmen auf einen (oder auch mehrere) Werte.⁶ Im Rahmen ästhetischer Wert-Begriffe und Werttheorien führt Steinbrenner dann die drei folgenden Arten von Wertungen an: Am häufigsten betreffen Wertungen die Kunst, befassen sich also damit, was etwas zu einem Kunstwerk werden lässt und welche Funktion und Rolle der Ästhetik (oder: dem Wert des Schönen) dabei zukommt. Davon unterscheidet er meta-theoretische Diskussionen über Kunsttheorien. Schließlich – und das ist die Art, in der in dem vorliegenden Sammelband von Werten oder der Axiologie die Rede ist – umfassen ästhetische Wertdiskussionen verschiedene Wertungen *in* der Kunst. Es sind Werte und Wertungen, die sich in Kunstwerken zeigen (im Gegensatz zu Werturteilen über Werke). Diese Begriffsverwendung beruht auf einer umgangssprachlichen Auffassung, der

6 Der ontologische Status von Werten ist dabei eine andere Frage, die für ihre literaturwissenschaftliche Betrachtung nicht relevant ist. Neben der grundsätzlichen Differenzierung zwischen normativen und deskriptiven Werttheorien, also solchen, die bestimmte Werte postulieren, und solchen, die darauf ausgerichtet sind, vorhandene Werte- und Normensysteme zu untersuchen, weist Steinbrenner auf unterschiedliche Motivationen in der Theoriebildung hin, die für eine Klärung des Wertebegriffs hilfreich scheint: ontologische, erkenntnistheoretische und begriffliche (593). Ontologisch motivierte Wert-Theorien widmen sich deren Seinsweise (mit Realismus und Nominalismus als zentralen Positionen). Die erkenntnistheoretische ist teilweise eng mit dieser ontologischen Spielart verbunden, fragt aber nach den menschlichen Voraussetzungen und Möglichkeiten der Wert-Erkennntnis (Humes Postulat eines eigenen Vermögens ist hier eines der bekanntesten Beispiele). Eine Werte-Reflexion für die Etablierung bestimmter Werte im literarischen Kunstwerk berührt vor allem die sprachlichen Theorien, die im Anschluss an den *linguistic turn* entstanden. Für literarische Kunstwerke stellt sich die Frage nach der Art und Weise, wie Werte etabliert werden können, freilich anders als für Alltagskontexte.

zufolge Werte abstrakte Begriffe bezeichnen, einerseits (im engeren Sinn) Begriffe wie gut, wünschenswert, lohnend, andererseits (im weiteren Sinne) alle Sorten der Güte, Richtigkeit, Schönheit, Wahrheit, Heiligkeit.

Wenn wir hier von Wertesystemen sprechen, ist »System« weniger im Sinne eines wohlgeordneten Ganzen zu verstehen. Vielmehr wollen wir damit zum Ausdruck bringen, dass in einer fiktionalen Welt notwendigerweise eine Vielzahl an Werten vorliegt, die normalerweise nicht explizit werden. Diese Verhältnisse können hierarchisch sein, es kann Überschneidungen und Widersprüche zwischen verschiedenen Werten geben; sicher sind sie etwas, das der Interpretation bedarf. Axiologie verwenden wir als Synonym zu einem solchermaßen verstandenen Wertesystem,⁷ das in der dargestellten Welt des Kunstwerks etabliert wird.

Für den literarischen Text kommen Werte in vielfachen Facetten ins Spiel. Am besten lassen sie sich vielleicht umschreiben als das, was den positiven und negativen Auszeichnungen oder »Aufladungen« (häufig wird dafür auch der Terminus »Semantisierung« gewählt) von Figuren, Ereignissen, Räumen etc. in der fiktionalen Welt zugrunde liegt – anders gewendet: was in der Gestaltung die Figuren, Räume und Gesamthandlung positiv und/oder negativ konnotiert ist. Sie betreffen also beispielsweise im Fall der Figur ihre Identifikationspotentiale; unterschiedliche Orte und Räume (oder – mit Lotman – semantische Felder), können mit verschiedenen Werten belegt sein und implizieren in ihrer Starrheit oder auch in ihrer Wandelbarkeit bestimmte Wertungen, ebenso wie der Handlungsverlauf insgesamt beispielsweise in seiner Wendung die Taten verschiedener Figuren als verurteilens- oder lobenswert markieren kann (das gilt auch für einzelne Handlungsstränge). Damit ist bereits angedeutet, wie komplex die Frage nach den Werten ist, weil sie im Grunde alle Bereiche des Kunstwerks umfasst, und zwar sowohl in Hinblick auf die dargestellte Welt als auch auf die Erzählweise. Wesentlich im Hinblick auf die semantischen Felder ist ein sorgfältiges Abwägen dessen, was eine Aufladung mit einer tatsächlichen Wertung ist und was lediglich den Raum der erzählten Welt aufspannt, also eine wertneutrale Opposition

7 Steinbrenner verwendet Axiologie für Werttheorie (591). Grübel (2001) versteht unter Axiologie zwar auch Werttheorien, während Steinbrenner diese aber für ganze Wissenschaftsbereiche ansetzt (also beispielsweise ökonomische oder ästhetische Werttheorien), verwendet Grübel den Begriff bereits für die Untersuchung und Darstellung eines bestehenden Wertesystems, also zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen unterschiedlichen Werten, insbesondere von Werte-Hierarchien.

darstellt. Der zentrale Aspekt der von Jurij Lotman begründeten Aufteilung des narrativen Textes in verschiedene semantische ›Räume‹ ist zunächst die Unterscheidung bestimmter semantischer Eigenschaften, die durch ihre Oppositionen das Modell – oder auch: die Struktur – der erzählten Welt bilden. In Bezug auf das Thema des Urteils ist hier festzuhalten, dass mit der reinen Bedeutungsebene nicht automatisch eine Wertung einhergeht. Diese kann (muss aber nicht) in einem zweiten Schritt gewissermaßen darübergerlegt werden, sei es durch die Einstellung und das (implizite oder explizite) Wert-Urteil eines der Charaktere oder auch des Erzählers. Da das Werturteil als Vor-Urteil jedoch allgegenwärtig ist und häufig gar nicht als solches erkannt wird, bedarf es eines gesonderten Augenmerks auf die ›Reinheit‹ der jeweiligen semantischen Zuweisung (beispielsweise arm vs. reich, oben vs. unten, schwarz vs. weiß, Himmel vs. Hölle etc.). Bei näherer Betrachtung der genannten Beispiele wird bereits deutlich, wie schmal der Grat zwischen reiner Bedeutungsunterscheidung und einer automatisch angenommenen »Aufladung« durch ein Wert-Urteil ist. In einem christlichen Weltbild scheint es selbstverständlich, dass etwa der »Himmel« positiv, die »Hölle« dagegen negativ belegt ist. Müsste man dem Himmel und der Hölle je eine Farbe zurechnen, so wäre es wohl höchst ungewöhnlich, wenn dem Himmel dabei die Farbe »schwarz« zukäme, die Hölle hingegen als »weiß« bezeichnet würde. Gleiches gilt für reich vs. arm, oben vs. unten etc. Wir können hier also eine scheinbar einfache, zunächst an sich wertneutrale Opposition aufmachen:

- Himmel — Hölle
- Weiß — Schwarz
- Gott — Satan
- Reich — Arm
- Oben — Unten
- Positiv — Negativ

Wie problematisch eine solche Einteilung allerdings ist, wird deutlich, sobald man sich der Wertung zuwendet, die durch ein solches Paradigma automatisch auf etwa die Farbe »schwarz« geladen wird. Der Bedeutungszusammenhang an sich mag neutral sein; die Rassendiskriminierung von dunkelhäutigen Menschen vs. der Privilegierung von Weißen oder auch die Bewertung von Armut vs. Reichtum sind es dagegen nicht. Solchen Phänomenen ist vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken, da sich die Bedeutungsoppositionen größtenteils unbewusst auf ganze Kulturkreise übertragen und dort erst

mühsam bewusst gemacht werden müssen (was häufig durch Forderungen nach politisch korrekten Bezeichnungen zum Ausdruck kommt, die ihrerseits eine Menge Widerstand hervorbringen).

Eine Reflexion der Rolle von Axiologie scheint uns also auch deshalb notwendig, weil die derzeitige Debatte um Werte, Beurteilungen und Urteile, auch im Zusammenhang mit der US-amerikanischen *Political Correctness*, die sich im deutschsprachigen Raum nicht zuletzt in Debatten über »Identitätspolitik« niederschlägt, auf der einen und den *Fake News* auf der anderen Seite sowie all ihrer weitreichenden politischen und gesellschaftlichen Implikationen und Auswirkungen, die auch in Europa spürbar sind, zunehmend an Brisanz gewinnt.

Als Wayne C. Booth 1988 mit seinem bereits erwähnten Band *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* eine »erneute Verortung der Ethik im Zentrum unserer Auseinandersetzung mit Literatur« (»relocation of ethics to the center of our engagement with literature«, s. ebd., cover note) fordert, erzählt er in der Einleitung sowie unter der Überschrift »The Threat of Censorship« u.a. die Geschichte seines ehemaligen Kollegen Paul Moses, der sich – selbst schwarz – aus ethischen Gründen geweigert hatte, Mark Twains bis dahin im amerikanischen Lehrplan allgegenwärtige *Adventures of Huckleberry Finn* zu unterrichten. Die zunächst hämisch bis arrogante Reaktion darauf aus dem Lehrkörper möchten wir kurz anführen, da sie viele der Probleme im Zusammenhang mit dem ethischen Hintergrund eines Werkes und der »Norm der Objektivität«, die im akademischen Kontext stillschweigend als »Wertekodex« angenommen wird, berührt und damit nicht zuletzt hochgradig aktuelle Fragen anspricht.

»All of his colleagues were offended: obviously Moses was violating academic norms of objectivity. For many of us, this was the first experience with anyone inside the academy who considered a literary work so dangerous that it should not be assigned to students. We had assumed that only »outsiders« – those enemies of culture, the censors – talked that way about art. I can remember lamenting the shoddy education that had left poor Paul Moses unable to recognize a great classic when he met one. Had he not even noticed that Jim is of all the characters closest to the moral center? Moses obviously could neither read properly nor think properly about what questions might be relevant to judging a novel's worth.« (Booth 1988: 3)

Die Auseinandersetzung mit diesem »Skandal« löste Wayne Booth' Beschäftigung mit den ethischen Implikationen von Literatur aus und mündete 25 Jah-

re später schließlich in *The Company We Keep* und damit dem Beginn der Rückkehr ethischer Fragestellungen in die Literaturwissenschaft. Die Geschichte gewinnt eine weitere, durchaus kritisch zu diskutierende Dimension, wenn wir uns die genau 30 Jahre später, im Mai 2018 erschienene Rede von Anne Dwyer, Außerordentliche Professorin für Deutsch und Russisch am kalifornischen Pomona College, anschauen, die als Antwort auf die Forderung ihrer Studenten, Vladimir Nabokovs Weltbestseller *Lolita* vom Lehrplan zu nehmen, weil dort die Geschichte eines pädophilen Vergewaltigers erzählt werde, eine »Verteidigung« von *Lolita* schrieb. Nachdem sie dort anschaulich schildert, wie sehr die Normen und Tabus einer Gesellschaft von den im Hintergrund stehenden Wertesystemen gesteuert sind, die sich im Wandel der Zeit radikal verändern können, geht sie auf die Gefahr der Zensur ein, die hier, ironisch genug, aus der liberalen Ecke der »me too«-Bewegung kommt. Wenn wir ein beliebiges Wertesystem, gleich welcher Art, als alleinigültig und ausschließlich ansehen, so wird jedenfalls deutlich, sind wir auf dem direkten Weg in die Diktatur – bzw. schon mitten darin. Das macht der folgende Auszug explizit:

»Finally, there is the question of censorship. Nabokov was not published in the Soviet Union. Soviet proscriptions on ideological form and content prohibited it. One of the commonplaces in Communist Party discussions of forbidden books was, »I haven't read it, but ...« We need not to fall into that same trap of pronouncing judgment on texts we have not read. Nabokov – a Russian émigré who fled Berlin with his Jewish wife in 1937 – understood censorship. In writing *Lolita*, he's pushing Americans, with their expressed ideology of »freedom,« to notice where they enact censorship, too.« (Dwyer 2018: o.S.)

Ein mittlerweile »klassisch« gewordener Text, der die Problematik des Wertesystems, nach dem eine Gesellschaft funktioniert, behandelt, ist Foucaults *Die Anormalen*, der 1974-1975 veröffentlicht wurde (erst 2003 erschien die deutsche Übersetzung). Foucault behandelt beispielsweise in der Vorlesung vom 19. März 1975 die Geschichte des Landarbeiters Charles Jouy, der am Straßenrand ein Mädchen je nach Sichtweise: sexuell ge- oder missbraucht oder auch vergewaltigt hat. Zu Jouys Ungunsten befindet er sich damit just am Vorabend eines Paradigmenwechsels: Nach dem althergebrachten System wäre der Vorfall keiner Erwähnung, sondern nur ein paar Sahnebonbons für das Kind wert gewesen. Da die Eltern jedoch bereits an ein anderes »Kontroll- und Macht-system« (ebd.: 386) angebunden sind, wird aus der Sache ein Skandal und aus Jouy: ein Sexualverbrecher.

Wie sehr die Beurteilung einer realen oder literarischen Situation oder eines Plots in einer Erzählung nicht zuletzt auch von der jeweils eingenommenen Perspektive und der mit ihr verbundenen Wissens- und Informationsvermittlung zu tun hat, sei noch an einem Bild gezeigt, das – noch vorpandemisch – für einen internationalen Aufschrei über die Grausamkeit der Trump-Administration gesorgt hat.

Abbildung 1: »The Face of Zero-Tolerance«



Ein zweijähriges Mädchen aus Honduras, Yanela, weint, als ihre Mutter, Sandra Sanchez, als Asylsuchende in der Nähe der amerikanisch-mexikanischen Grenze durchsucht und festgenommen wird (Foto von John Moore via Getty Images).⁸

Das weinende Mädchen in dem roten Pullover ging um die Welt und wird wohl auf lange Zeit symbolisch für die radikale Familientrennung an der US-amerikanisch-mexikanischen Grenze bleiben – ungeachtet dessen, dass die Eltern des Kindes sich einige Tage später berufen fühlten, die Weltöffentlichkeit darüber zu informieren, dass das Bild in einem ganz anderen Zusammenhang aufgenommen wurde und jedenfalls diese Familie nicht getrennt worden ist (Tausende andere jedoch schon). Die lautstark vorgetra-

8 »Two-year-old Honduran asylum-seeker Yanela cries as her mother, Sandra Sanchez, is searched and detained near the U.S.-Mexico border in 2018.« URL: [https://eu.usatoday.com/story/tech/2018/06/18/facebook-campaign-raising-millions-reunite-immigrants-children/712502002/\(10.06.2021\)](https://eu.usatoday.com/story/tech/2018/06/18/facebook-campaign-raising-millions-reunite-immigrants-children/712502002/(10.06.2021)).

genen Urteils- und Wertimplikationen, die diesen Vorfall von allen Seiten begleite(te)n, sind zu vielfältig, um sie an dieser Stelle zu diskutieren. Dass ein Urteil jedoch immer auf einer ganz bestimmten (Erzähl-)Perspektive beruht, die notwendigerweise, da eben, wie der Name schon sagt, »perspektiviert«, also: eingeschränkt sein muss und einen ganz bestimmten Ausschnitt zeigt, der – und dazu kommen wir gleich, auf Selektion beruht – dürfte damit deutlich geworden sein.

Es geht uns mit der Frage nach der Axiologie nicht darum, was eigentlich Kunst ist und diesem Sinne nicht um das ästhetische Urteil, das nach solchen Grundlagen sucht. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang lediglich an jene berühmte Frage, die der Legende nach von den Putzfrauen herrührt, die Joseph Beuys' 50.000 D-Mark schwere Installation der »Fettecke« nicht als Kunstwerk erkannt und daher nach dem Motto »Ist das Kunst oder kann das weg?« kurzerhand »entsorgt« hatten (die ZEIT titelte daraufhin im November 1987 süffisant mit »Kunst im Eimer«).

Von Interesse sind demgegenüber die Mechanismen, aufgrund derer das Erzählen selbst immer schon ein Urteil impliziert, da es notwendig eine bestimmte Einschätzung der dargestellten Welt beinhaltet oder auf einer solchen beruht. Dass einem narrativen Text (oder überhaupt: einem Kunstwerk) ein hohes Maß an Selektivität zugrunde liegt, zeigt sich schon an der notwendigen Begrenztheit in Raum und Zeit. Das Zusammenspiel von Ausgewähltem und Leerstellen spiegelt dergestalt die Urteilsdichte des Kunstwerkes. Auf die wesentliche Dimension der Selektion als Grundlage der Urteilsstruktur eines Textes soll im Folgenden kurz eingegangen werden.

Selektion

Wie bereits erwähnt und zugleich eine *opinio communis* der Literaturwissenschaft, ist das Erzählen selbst mit einem Auswählen verbunden. Auswahl lässt sich hier mit dem Modell der narrativen Ebenen von Wolf Schmid fassen. Demnach stellt jeder Handlungsverlauf (in Schmid's Terminologie: die ›Geschichte‹, was in etwa der *fabula* des Russischen Formalismus entspricht), der in einem literarischen Kunstwerk entwickelt wird, bereits eine Auswahl dar. Aus einer unendlichen Menge möglicher Erzählelemente (Schmid bezeichnet es als ›Geschehen‹) werden Einzelheiten herausgegriffen, die zu Erzählsträngen verknüpft, zu Charakteren gestaltet werden und so fort (Schmid 2010: 175ff.). Dieser Auswahlprozess lässt sich nicht nur in Hinblick auf die

Perspektive, sondern auch hinsichtlich der Stimme und deren spezifischer Färbung untersuchen. Wichtige Analyse-Aspekte stellen dabei die Leerstellen – auch in Hinblick darauf, was nicht erzählt wird, – und die Motivierung⁹ dar. Eng verbunden mit dem ›Einzelnen‹ im Gegensatz zum ›Allgemeinen‹ ist die Gegenüberstellung von paradigmatischer gegenüber einer syntagmatischen Auswahl: Sind die Darstellungen dem ›Allgemeinen‹ (oder vielleicht auch: der Verallgemeinerung) näher, also von einem Paradigma entlehnt, oder eher dem Spezifischen, also eher dem syntagmatischen Modus entnommen? Dabei dürfte diese Gegenüberstellung nur Tendenzen markieren; ein literarischer Text oder auch ein Videospiel wird kaum ausschließlich einer der beiden Auswahlarten unterstehen. Vor dem Hintergrund unserer obigen Ausführungen zu Urteilen und Werten bedeutet das also, dass das Verständnis eines gegebenen axiologischen Systems eine Analyse der Hierarchisierung und Zuordnung verschiedener Textelemente bedürfte. Dies beinhaltet *Plot*-Strukturen ebenso wie den Status verschiedener Charaktere, die Organisation von Wissen und Macht, das Wechselspiel von Raum, Handlungssträngen und Figuren.

Die Voraussetzung der Möglichkeit dafür, die Urteilsimplikationen in der Auswahl sichtbar zu machen, liegt darin, sich nicht auf die Perspektive eines oder mehrere Charaktere oder des Erzählers zu konzentrieren, sondern gleichsam einen Schritt zurückzutreten, um so zu einer gewissermaßen »leeren« Folie zu gelangen. Diese Folie steht (vergleichbar einer weißen Leinwand) im Hintergrund des Textes, über sie legen sich mehr oder minder gesättigte Urteilsschichten der erzählten Welt. Unter Einbezug der beiden eben erwähnten Auswahlmodi, können die der erzählten Welt eingeschriebenen Urteile sich also vorrangig innerhalb gewisser Paradigmen bewegen oder sie können syntagmatisch geprägt sein. Das Untersuchungsspektrum reicht hier von einer (empirisch unmöglichen) Null-Selektion (diese muss rein hypothetisch bleiben, da es keine Perspektivierung ohne Auswahl gibt, und dementsprechend dann auch keinen Text gäbe). Diese wäre nahe am syntagmatischen, also auf einer gedachten Skala eher schwach ausgeprägten Modus der Urteile. Anzeichen für eine solche Erzählweise wäre (ohne das für den Einzelfall pauschal verallgemeinern zu können) beispielsweise ein von einer großen Dichtedichte geprägter Text, der Einzelheiten ohne einen übergeordneten Bedeutungszusammenhang schildern würde. Das Spektrum der Selektion kann

9 Wir beziehen uns hier vor allem auf die *motivirovka* im Sinne des Russischen Formalismus, also mögliche außerliterarische Gründe dafür, genau das zu erzählen.

am anderen Ende der Skala bis hin zu einer gezielten Auswahl reichen, die zu einer Indoktrinierung führen kann, zu beurteilenden und bewertenden Darstellungen voller Zuschreibungen, zu Passagen, die eine manipulative Darstellung aufweisen, möglicherweise sogar mit politisch-ideologischen Untertönen. Noch einmal anders gewendet: Während der paradigmatische Modus davon geprägt ist, dass die Auswahl einem bestimmten Aussageziel untersteht und der literarische Text damit eine klare und eindimensionale Axiologie zutage treten lässt, ist im syntagmatischen Modus die Selektion derart von einer Offenheit getragen, dass sich eine (nicht selten vielschichtige) Axiologie bestenfalls vage abzeichnet.

Eine zweite Herangehensweise an narrative Axiologien nimmt die Stimme zum Ausgangspunkt. Denn auch wenn Schmid (2010; 2014) betont, dass sein Modell der narrativen Ebenen eine idealtypische Darstellung des Auswahlprozesses darstellt (s.o.), kann seine Darstellung als Exempel dafür betrachtet werden, in welchem Ausmaß in der Literaturwissenschaft Erzähler als letztlich anthropomorphe Wesen, wenn nicht Figuren konzipiert werden. Diese Anthropomorphisierung der Stimme (so Gérard Genettes Terminus für den Erzähler) ist durchaus fragwürdig. So lässt ein Vergleich zwischen Reportagen und fiktionalem Erzählen hervortreten, wie weit sich in der fiktionalen Prosa oft die Stimme entfernt hat von einem als Figur greifbar werdenden Erzähler, wie beispielsweise dem Reporter. Denn der Reporter, also der Erzähler in einer Reportage, ist tatsächlich derjenige, der auswählt, was er erzählt, was er nicht selten im Text reflektiert und kommentiert. In dem Moment, in dem eine klare Instanz fehlt, der Wertungen, Urteile und letztlich die Etablierung eines Wertesystems zugeschrieben werden können, wie das beispielsweise im Drama, in der Dichtung, in fiktionaler Prosa, aber auch in Filmen oder Fernsehserien gegeben ist, wird das Verhältnis der verschiedenen bedeutungstragenden Komponenten und Instanzen und damit auch das System der Urteile bzw. Urteilebenen und Werte weit komplexer.

Fragen der Selektion sind für andere Medien und Künste weit prominenter diskutiert worden als für die Literatur (inklusive dokumentarischer Genres wie etwa die Reportage). So stehen beispielsweise in der Fotografie Fragen der Selektion schon seit langem im Zentrum der Debatte. In der Fotografiegeschichte traten bald an die Stelle einer Vielzahl von Bildelementen, denen die Fotografen (es waren anfangs wirklich nur Männer) schlicht keine Beachtung geschenkt hatten, aufgrund derer aber die Bilder zu Sammelsurien des zufällig Präsentierten wurden, ästhetische Vorstellungen guter Bildkom-

position.¹⁰ Die – spätestens mit Roland Barthes – etablierte Betrachtung der in ein Bild eingeschriebenen Auswahl (v.a. der Bildausschnitt, aber auch das Motiv selbst, die Kameraperspektive) und der in der Darstellungsweise latenten Evaluierung (beispielsweise mittels Belichtung und Tiefenschärfe bzw. der Schärfe überhaupt) haben – soweit wir sehen können – jedoch kein Pendant in der Erzählforschung.

Abbildung 283: Marc Riboud, *Frau in Hutgeschäft* (1962); Marc Riboud, *Rue Mouffetard* (1953)



URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Frau-in-Hutgeschäft---Woman-in-milliner-y/898BB1C318157EE7> (10.6.2021)

Eine Fotografie von Mark Riboud (Abb. 2) mag das verdeutlichen: als Betrachter teilen wir den Blick des Fotografen; wie er sehen wir der Frau bei ihrer Anprobe des Hutes zu. Im Hintergrund – zunehmend verschwommen – ist die Einrichtung des Hutladens zu sehen, den ein Paar (ihre Straßenkleidung macht sie als Kundschaft kenntlich) betreten hat, sowie eine Frau, von der

¹⁰ Ian Jeffrey (1981) betont das beispielsweise, vgl. insbesondere S. 10-18.

sich erahnen lässt, dass sie eher eine Verkäuferin sein dürfte. Diese Personen ebenso wie die große Hutauswahl sind aber eher Randerscheinungen der Protagonistin: im Mittelpunkt steht die Frau im Vordergrund, deren prüfender Blick der Hut-Anprobe gilt. Ganz konzentriert auf die Wahl einer neuen Kopfbedeckung bleiben wir sozusagen unbemerkte Zeugen dieser mittlerweile bald 60 Jahre zurückliegenden Szene. (Wenn die Frau uns direkt anschauen würde, wäre die Wirkung eine andere und als Betrachtende würden wir anders in das Bild einbezogen – möglich, dass wir uns ermuntert sähen, ein Urteil darüber zu fällen, wie ihr der Hut steht.)¹¹

Ein weiteres Bild desselben Fotografen (Abb. 3) zeigt die »Lenkung« des Betrachterblickes durch hervorgehobene Selektionsmechanismen ebenfalls deutlich. Die Platzierung der herausgehobenen Attraktion im Vordergrund des Bildes wird von der Blickrichtung eines Großteils der Zuschauer im Bild konterkariert. Denn sie schauen etwas anderes an, das dem Betrachter nicht ersichtlich ist, das sie aber offensichtlich für interessanter halten als zwei aufeinander stehende Hunde, die auf einem Seil balancieren.

Solche Fragen der Selektion, der Art und Weise, die Leser- bzw. Betrachter anzusprechen oder gar einzubeziehen oder – allgemeiner – der Kommunikationssituation sind einige der Schnittstellen, an denen (Be-)Werten und (Be-)Urteilen besonders hervortreten. Im Anschluss an diese Einstiegsüberlegungen zu Werten und Urteilen in Alltag und Kunst möchten wir eine kurze überblicksartige Kontextualisierung und Verortung unserer Thematik in der narratologischen Forschung vornehmen.

Die größte Aufmerksamkeit in Hinblick auf die Frage nach (Be-)Wertungen und (Be-)Urteilungen galt dem Autor, beginnend mit Booth' Terminus des »impliziten Autors« aus den 1960er-Jahren. Auch Susan S. Lansers feministischer Ansatz (1981) gilt letztlich den Autoren und deren spezifischen Anliegen in der konkreten Darstellungsweise – und in diesem Sinne auch ihren (Be-)Wertungen. Mit der Frage nach der Positionierung und Lenkung einer Wahrnehmungsweise geht notwendigerweise auch die Frage nach der dem Erzähler eingeschriebenen Absicht einher. Einschlägig ist hier einmal mehr

11 Hans Belting (2001) diskutiert die Bedeutung des Blicks im Rahmen seiner Reflexion über das fotografische Bild. Während er einerseits die Fotografie als etwas diskutiert, das »unseren Blick mit der Welt [synchronisiert]« (215) und nicht »die Tatsache der Welt abbildet« (ibid.), weist er für Fotografien, die Menschen zeigen, auf die Wichtigkeit der Blickrichtungen hin, die immer auch eine Blicklenkung beinhaltet (vgl. insbesondere die Abschnitte 5 und 6, 223-232).

Booth mit seiner Arbeit zum »unzuverlässigen Erzähler« (»unreliable narrator«), vgl. sein *The Rhetoric of Fiction* (1961), in dessen Definition die »Norm« des Werkes sogar wörtlich angesprochen wird: »I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not.« (158-59)

Kindt (2008) unterscheidet in der Kategorisierung des unzuverlässigen Erzählers einen »axiologisch unzuverlässigen Erzähler« und einen »mimetisch unzuverlässigen Erzähler«, wobei die Ersteren die zuerst von Booth beschriebenen Erzähler meinen, die »für das Werk, dessen Bestandteil sie sind, in normativer Hinsicht keine repräsentative Geltung besitzen« (ebd.: 48), die also dazu neigen, sich gegenläufig zu der im Werk vorhandenen Wertstruktur zu verhalten oder zu äußern (vgl. ebd.: 49).¹² Die von Kindt als »mimetisch« benannte Spielart der Unzuverlässigkeit¹³ betrifft Erzähler, denen aufgrund ihrer Persönlichkeit oder ihres mentalen Zustandes nur eingeschränkt vertraut werden kann. Wenn beispielsweise Nabokov in der Erzählung »Terra incognita« einen fiebernden Erzähler gestaltet, der gleichermaßen im Krankenzimmer halluzinieren kann oder sich im Urwald in einem tödlichen Kampf befinden, dann treten Wissens-Aspekte bzw. die Ausgestaltung der fiktiven Wirklichkeit in den Vordergrund. Vorrangig spielen hier Urteile eine Rolle, und zwar sowohl die des Erzählers (über die Ereignisse, mit denen er sich konfrontiert sieht), als auch die des Lesers in Hinblick darauf, was sich als glaubwürdig in dem Text etablieren lässt. Im Falle von Erzählern mit einer defizitären (Selbst-)Wahrnehmung, die sich im Lauf der Lektüre eines Romans oder einer Erzählung nach und nach erschließt, kommen wiederum die Werte deutlicher ins Spiel, beruhen doch hier die blinden Flecken der Erzählerfigur häufig auf einem Ringen mit dem eigenen Selbstbild.

Von wesentlicher Bedeutung in dieser Unterscheidung scheint für eine Analyse der Urteils- und Wertestruktur eines Textes also einerseits die Ermittlung des Wertesystems, wie es vom impliziten Autor (nach Booth) angelegt ist (ohne den Umstand verschweigen zu wollen, dass das in verschiedener

12 Einen weitläufigeren Überblick über die Diskussion der Verbindung des unzuverlässigen Erzählers und der ethischen Dimension, die auch axiologische Komponenten hat, gibt es bei Phelan (2005, v.a. 31-65).

13 Dan Shen (2014) gibt einen Überblick über die verschiedenen Spielarten der Unzuverlässigkeit. Den Begriff definiert er wie folgt: »In its narratological sense, unreliability is a feature of narratorial discourse. If a narrator misreports, -interprets or -evaluates, or if she/he underreports, -interprets or -evaluates, this narrator is unreliable or untrustworthy.« (o.S.)

Hinsicht problematisch oder zumindest schwer greifbar sein kann), und andererseits, wie es vom Erzähler bestätigt (oder nicht bestätigt) wird.

Für Axiologien in narrativen Texten selbst ist nach wie vor Stanzel einschlägig (1979), in dessen Konzept der Erzählsituation die Beurteilungen und Bewertungen bzw. Werte zum Tragen kommen. Wenn auch im Text lokalisiert und nicht unmittelbar auf den Autor bezogen, so ist die Frage nach (Be-)Werten und (Be-)Urteilen auch bei ihm auf explizite Stellungnahmen oder andere Markierungen wie etwa eine eindeutig wertende Wortwahl beschränkt. Viele Ebenen der impliziten Wertung finden jedoch keine Berücksichtigung. Dementsprechend kommt es auch nicht zu einer Zusammenschau der Wertungsebenen und -mechanismen im literarischen Text. Mit der – sehr berechtigten – Kritik an Stanzel durch Martinez/Scheffel (2019; sehr prägnant auch Wolf Schmid, 2014) – scheint die Frage der Werte für etliche Jahre – weitgehend – aus dem Blickwinkel der Narratologie verschwunden zu sein. Schmid flicht sie insbesondere mit der Kategorie der »ideologischen Perspektive«, in seine fünf Parameter der Perspektive ein.

Oben haben wir bereits Hannah Arendts Überlegungen zum Urteil angeführt. Brigitte Obermayr diskutiert daran anknüpfend das Urteilen im Erzählvorgang von Vladimir Sorokins *Den' oprichnika* in ihrem Aufsatz »Choosing a Different Example Would Mean Telling a Different Story: On Judgement« in *Day of the Oprichnik* (Obermayr 2013). In ihrer Lektüre von Sorokins Text verdeutlicht sie die Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn nicht klar ist, mit welchen Universalen ein Partikulares zu verbinden ist, um in einer gegebenen Situation zu einem adäquaten Urteil zu gelangen. Sie liest den Text Sorokins als »Historischen Roman« und zeigt auf, dass der Autor mit seinem Roman Stellung bezieht zum autoritären Staat. Gleichzeitig kommen diverse Urteilkategorien innerhalb des Textes zum Tragen, so dass Obermayrs Analyse deutlich macht, dass die Ereignisverknüpfung, intertextuelle Bezugnahmen und die besondere Weise der Referenz auf die Realität gänzlich auf die zugrundeliegenden Urteile zurückgehen. Dies gilt – so lässt sich aus ihrem Text verallgemeinernd schließen – für die der Schreibenden wie der Lesenden. Anders gewendet, sind dem Text verschiedene Arten von Urteilen und Werten eingeschrieben, die wiederum auf verschiedenen Ebenen zum Tragen kommen.

Ganz anders gelagert sind Liesbeth Korthals Altes' Analysen zum Thema (Korthals Altes 2014). Sie betrachtet neben text-immanenten Werten v.a. auch die Art und Weise, wie literarische Werke eine gesellschaftliche Wirkung erzielen, und zwar insbesondere dann, wenn es um die Vermarktung der Bü-

cher geht. Für das Autorenbild komme ein ganzes Netz komplexer Urteile und Wertungen zum Tragen. Vor allem im Fall zeitgenössischer Literatur, wenn die Autoren dem Text, allem voran den Erzählern, Parallelen zu sich selbst einschreiben, beeinflussen diese textuellen und paratextuellen Elemente die Bewertung der literarischen Welt maßgeblich. Erinnerung sei in diesem Kontext auch an Paul Ricoeurs (1988) dreistufigen *mimesis*-Begriff, mit dem er den Prozess der Textkonfiguration einfängt. Dieser vermittelt zwischen der Vorgestaltung (*préfiguration*) des praktischen Feldes und dessen Neugestaltung (*refiguration*) in der Rezeption des Werkes. Wir möchten uns weder auf die von Ricoeur implizierten Sender- und Empfänger-Instanzen konzentrieren noch seinen Fokus auf die Zeit übernehmen, ganz zu schweigen von seinem hermeneutischen Anspruch »den gesamten Bogen der Vorgänge zu rekonstruieren, durch die aus der praktischen Erfahrung Werke, Autoren und Leser hervorgehen« (Ricoeur 1988: 88). Wichtig scheint uns allerdings die Erinnerung daran, dass der *mimesis II*, also mehr oder minder dem künstlerischen Text, ein bereits symbolisch geformtes Verständnis der Welt zugrunde liegt, das die Lesenden im Rezeptionsakt (*mimesis III*) gewissermaßen zu einer Einheit bringen.¹⁴

Auch James Phelan (2014) weist in seinem Aufsatz »Narrative Ethics« auf vier verschiedene Möglichkeiten in diesem Zusammenhang hin: Die Ethik des Erzählten, die des Erzählens, ferner die Ethik der Produktion/des Schreibens und schließlich die der Rezeption/des Lesens bzw. Betrachtens. Dieses Modell weist Parallelen zu Wolf Schmid's Modell der Kommunikationsebenen auf, das die unterschiedlichen Sender- und Empfängerebenen ausdifferenziert, die in weiten Teilen natürlich auch auf andere Künste als die Literatur übertragen werden können. Zugleich erweist sich in Hinblick auf Urteile und Werte die Trennung von Autor und Erzähler nicht immer als ganz einfach. Beispielsweise kommen auf Ebene der Figur Urteile und (Be-)Wertungen in ihrem Verhalten und ihren Handlungen zum Ausdruck. Diese werden jedoch erst im Gesamtkontext der erzählten Welt (dem Ensemble der Figuren, dem Handlungsverlauf, den Schauplätzen, den semantischen Feldern) erkenn- und deutbar. Die Einschätzung eines jeden dieser Aspekte (also jeder der Figuren in ihrem

14 Ricoeur führt dazu aus, der Leser sei letztlich »der Agierende, im besonderen Sinne [...], der durch seine Tätigkeit – das Lesen – die Einheit des Weges von der *mimesis I* über die *mimesis II* zur *mimesis III* auf seinen Schultern trägt« (88f.). Die drei Arten der *mimesis* diskutiert er im dritten Kapitel, »Zeit und Erzählung«, vgl. insbesondere S. 87-114.

Einfluss auf die Gesamthandlung, der Semantisierung der Orte und Räume etc.) wirkt sich auf die Analyse der anderen und v.a. auf die Interpretation des Gesamttextes aus. Hier liegt die Hinwendung an den Autor nahe, um die (scheinbar?) grenzenlose Vielfalt möglicher Interpretationen (man denke an Roland Barthes *S/Z* von 1970) irgendwie zu beschränken.

Wie ist also dem Text seine Axiologie eingeschrieben und wie kann sie sichtbar gemacht werden? Auf welchen Ebenen des Textes wird sie auf welche Weisen manifest? Brauchen wir den Autor, weil das Kunstwerk sonst so offen ist, dass jede Analyse und Interpretation *nur* (oder zumindest vorrangig) die Werte des Rezipienten betrifft? Um diese Fragen kreisen letztlich die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes. Die Offenheit respektive Determiniertheit des Textes und die ihm inhärenten Machtstrukturen bedürfen unserer Ansicht nach einer klareren Analyse und deutlicheren Untersuchung hinsichtlich der aktiven Urteilkategorien auch und gerade in ihrem Zusammenspiel. Hier kommt nun – abermals – die Narratologie ins Spiel: wie sehr nämlich Perspektivierung einerseits und Stimme andererseits eben diese Urteils- und Wertgebungen des Textes lenken, wenn nicht sogar: grundsätzlich generieren, ist unseres Erachtens ein wesentlicher Kernbereich der Narratologie.

Überblick über die Beiträge

In dem Vortrag von Detlef Esslinger und der anschließenden Diskussion auf der diesem Sammelband vorausgehenden Tagung, die hier in Protokollform vorliegen, geht es um die Wertungsverfahren im Journalismus. Als zum Zeitpunkt der Diskussion Leiter des Ressorts Innenpolitik, 2020 kommissarischer Leiter dieses Ressorts und gegenwärtig (seit Februar 2021) Ressortleiter Meinung der *Süddeutschen Zeitung* liefert Esslinger erhellende Einblicke in die Mechanismen, mit denen im Journalismus Wertungen und die dahinterliegenden Weltanschauungen (Vor-Urteile) gesteuert und propagiert werden können, bzw. zu einem gewissen Grad auch müssen: Die Unausweichlichkeit der Auswahl und die Unmöglichkeit, keinen Standpunkt einzunehmen, mit dem automatisch immer auch eine Wertungsposition einhergeht, die dem nicht auf das Thema geeichten Leser sicherlich nicht in jedem Fall bewusst ist, wird in diesem Beitrag besonders eindrücklich.

Catherine Gallagher diskutiert in ihrem Beitrag, wie die frühen Romanautoren das Verhältnis zwischen Allgemeinem und Einzellnem reformierten, und zwar in Hinblick auf die Figuren. Eng verbunden mit der Etablierung der

Fiktionalität werden diese losgelöst von realen Personen; die Charaktere im Text erweisen sich gleichermaßen als Generalisierungen von Personengruppen und als fiktive Individuen. Gallaghers Diskussion rückt so das komplexe Verhältnis nicht nur zwischen literarischer fiktiver Welt und äußerer Realität in den Blick, sondern beleuchtet Spannungen, die in den zugrundeliegenden Urteilsprozessen hervortreten und die in Hinblick auf das Verhältnis von Charakteren und Typen weit komplexer sind als gemeinhin angenommen, wie sie über die Figur des Triptychons veranschaulicht: das in der Mitte stehende Allgemeine wird zu beiden Seiten von ontologisch unterschiedlichen Kategorien des Einzelnen flankiert. Vor diesem Hintergrund diskutiert sie die Verfahren der Figurengestaltung in George Eliot Romanen, insbesondere *Middlemarch*, in denen Gallagher zufolge die Autorin die Gattungsstandards erprobt und unterläuft, wobei sie die Neugier der Lesenden für das Alltägliche erweckte.

Rainer Grübels umfassende und in ihrem Wechsel aus literaturwissenschaftlicher Textinterpretation, theoretischer Reflexion und kulturhistorischer Einbettung einzigartige, kurz: maßgebliche Monografie *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in den slavischen Literaturen* (2001) widmet sich explizit den Werten, Urteilen und damit verbundenen Tätigkeiten und unternimmt sorgfältige Analysen verschiedenster literarischer Texte quer durch die russische Literaturgeschichte. In seinem Beitrag in dem vorliegenden Band beleuchtet er vor allem intertextuelle Dimensionen. Anhand einer Kleistanekdote, einer Erzählung von Vladimir Sorokin sowie mittels der Gegenüberstellung einer Novelle und eines Essays von Ranko Marinković geht er den von den Prätexten eröffneten Kontexten nach, die – über zusätzliche Bedeutungsebenen wie sie für intertextuelle Bezugnahmen Gang und Gäbe sind hinaus – noch einmal ganz andere Werte-Ebenen aufzeigen. Seine Analysen stellen so gesehen Beispiele einer Orientierung auf andere Rahmungen und die historische Verschiebung der (um noch einmal Foucault aufzugreifen) »Kontroll- und Machtssysteme« dar und reflektieren die dadurch im Text gegebenen Werte-Implikationen.

Wolf Schmid geht in seinem Beitrag dem Begriff der »Motivierung« und dessen Zusammenhang mit Selektion und Wert nach. In einem weiten Bogen, der zu Aristoteles' *Poetik* zurückführt, über den russischen Formalismus (inklusive dessen »Vorgeschichte« bei Friedrich von Blanckenburg) bis zu Roman Ingarden reicht, argumentiert er für dessen Zusammenspiel mit der Kategorie des Werts und »der idealen Genesis des Erzählwerks«. Indem Schmid den »konstruktive[n] Faktor« des Werkes als etwas herausarbeitet, das letztlich

dem Leser obliegt, erweisen sich die unterschiedlichen Werte-Antworten als wesentlicher Aspekt für die Rezeptionsgeschichte eines Werkes.

Nora Scholz' Beitrag analysiert den Zusammenhang von Erzählen und Urteilen anhand der im Text in Kraft tretenden Rahmungen und Ordnungssysteme. Ausgehend vom »narrativen Handeln« bei Hannah Arendt und den Unterscheidungskriterien bei Giorgio Agamben, die jeweils eine bestimmte Norm und die dazugehörigen Abweichungen definieren, zeigt der Beitrag die grundsätzliche Infragestellung, Aufweichung und letztlich Aufhebung von (Natur-)Gesetzmäßigkeiten und narratologischen Ordnungskategorien in der erzählten Welt der Roman-Erzählung »Nogti« (Nägel) des ukrainischen Autors Michail Elizarov.

Thomas Grob stellt zwei Reisetexte in den Vordergrund, anhand derer er Axiologien in einem Erzählen von fremden Welten diskutiert. Einleitend problematisiert er solche Herangehensweisen, die entgegen literaturwissenschaftlicher Offenheit und »komplexer Lesbarkeit« über dem Werten gewissermaßen in politisch wertende Lektüren zu verfallen drohen. Für Daniil und Afanasij Nikitin, zwei einschlägige Beispiele für russische Reisetexte aus vor-moderner Zeit, zeigt er vor der Kontrastfolie von Petrarca's Brief über die Besteigung des Mont Ventoux auf, wie die Erfahrung der Fremde und die Versuche, das Neue und Wundersame mitzuteilen, gleichsam zu einem Mut der Autoren führen, Grenzen in vielerlei Hinsichten zu überschreiten, angefangen von Gattungskonventionen, über gängige Werte, bis hin zum Bericht von eigenen in ihrer Kultur unbilligen Handlungen während der Reise. Der Beitrag verweist mit der Prominenz des »Staunens« so auch auf das enge Geflecht von Text- und Gesellschaftsnormen, die vielleicht in solcher Form nur in Reisen und dem Erzählen davon aufgebrochen werden können.

Anja Burghardt geht in ihrem Beitrag über Juliusz Słowacki, dem wohl humorvollsten Autor der polnischen Romantik, der Frage nach, inwiefern das Stilmittel der Ironie Werte hervortreten lässt bzw. auf sie verweist. In ihrer Analyse des Spektrums an Spielarten von Ironie, Witz und Humor in der *Reise ins Heilige Land von Neapel* rückt die Bedeutung der Stimme in den Blick, die in dem analysierten Poem ein Sprechen inszeniert, ohne dass der Sprecher als Individuum bzw. beschreibbare Figur greifbar würde.

Eva Hausbacher diskutiert in ihrem Beitrag über Čechov nicht nur, welche Aspekte seines Œuvres ihn gemeinhin als ein Musterbeispiel »objektiven« und nicht-wertenden Erzählens gelten lassen. Zugleich hinterfragt sie – konkretisiert anhand einer Analyse der Erzählung »Ariadna« – mittels Kategorien feministischer Narratologie und des dekonstruktiven Feminismus diese

gängige Rezeption: Gibt es nicht doch einen wertenden Blick hinter einem scheinbar interesselosen Gleichmut des Beobachtens?

Der Beitrag von Ulrike Vieten und Cigdem Esin zeigt, wie sehr Interviews in soziologischen Forschungsprojekten mit der hier gegebenen unmittelbaren Interaktion insofern von Urteilen geprägt sind, als auf den ersten Blick beiläufige Kommentare – sei es von Interviewten, sei es der Interviewenden – bzw. deren Ausbleiben den Verlauf eines Gesprächs lenken (können). Zunächst verdeutlichen die beiden Soziologinnen, die die Notwendigkeit aufzeigen, Übersetzung als Teil der narrativen Methoden zu betrachten, wie verschiedene Werte-Ebenen über intersektionale Ansätze in der Forschung berücksichtigt werden. In der Vorstellung von zwei Einzelstudien, in denen sie die Rolle der Narrativität für die Lebens-Erzählungen in Interviews mit Aktivisten bzw. mit Flüchtlingen in eine Reflexion ihrer eigenen Annahmen und deren Veränderungen im Lauf der Studien reflektieren, werden performative Aspekte der stillschweigenden, aber unweigerlich gegebenen Verhandlung von Werten im steten Urteilen deutlich. Welche Rolle dabei Übersetzung und eine sprachliche Verständigung, wenn man nur bedingt dieselbe(n) Sprache(n) teilt, spielen und welche Offenheit in der Kommunikation sich dabei ergeben kann, verweist in dem im vorliegenden Sammelband dominanten literaturwissenschaftlichen Kontext umso deutlicher auf Fragen von Sprache, Sprachverwendung und ihre impliziten Werte und Urteile.

Sandra Frimmel legt in ihrem Beitrag dar, wie die Abwertung von moderner Kunst zugleich mit deren Aufwertung einherging, so dass sowjetischen Karikaturen abstrakter Kunst in den 1950er–1980er Jahren – vermutlich unfreiwillig – zugleich eine Informationsfunktion zukam. Abgesehen davon, dass sie damit bisher in der Forschung weitgehend unbekanntes Material veröffentlicht, führt sie in einer reich illustrierten Typologisierung verschiedene Arten vor, wie im Kontext des Kalten Krieges und damit einer insgesamt höchst politisierten Atmosphäre, die auch die Kunst miteinschloss, abstrakte Kunst in Karikaturen *ad absurdum* geführt und verunglimpft wurde. Allerdings wurde im Zuge dessen nicht nur von Künstlern, ihren Werken und den künstlerischen Techniken berichtet, sondern sowjetische Künstler (wie auch teilweise die Leserschaft der betreffenden Zeitschriften) machten sich selbst für die Karikaturen die entsprechenden Verfahren zu eigen.

Soraya Murray zeigt in ihrem Beitrag auf, wie sehr und auch vielfältig Videospiele von Perspektivierungen, von Urteilen und Werten durchzogen sind. Die Komplexität von Urteilen und Werten resultiert aus den vielen Ebenen, auf denen sie im Videospiel gegeben sind, von der Konzeption, über Pro-

grammierlogik und Design, bis hin zu Vermarktung und Spielerlebnis. Als regelbasierte Systeme, die Videospiele sind, bleiben Werte und Urteile allerdings meist implizit. Dem entsprechend ist es ein Anliegen ihres Beitrags, die verschiedenen Entscheidungen, die im Videospiele gegeben sind, sichtbar zu machen. Damit befragt Murray Videospiele, die aufgrund ihrer Konstruktion immer auch kulturelle Artefakte sind, in ihrer narrativen und perspektivierenden Dimension auch auf ihre politischen Dimensionen, wobei sie betont, dass das Politische nicht in platte Gegensätze zum Apolitischen, zum Normativen oder auch zu Abweichungen von der Norm gesetzt werden darf. Wie jede der Perspektiven im Fall des Videospiele auch einer eigenen Beachtung bedarf, gilt es auch für das Politische die Rahmen seiner Wirksamkeit auszuloten.

Wie dieser Überblick andeutet, gehen die hier versammelten Beiträge den vielfältigen Facetten des Narrativen in Hinblick darauf nach, welche Rolle Urteilen und Werten für die bzw. in der Literatur (oder auch in anderen Medien wie der Karikatur oder Computerspielen) zukommt, welche Funktionen sie haben und welche Effekte sie zeitigen.

Wir danken allen Tagungsteilnehmern für die Diskussion, allen Beiträgern für Ihre Überlegungen, die sie hier veröffentlichen; darüber hinaus bedanken wir uns herzlich beim Institut für Slavische Philologie der Ludwig Maximilians-Universität München, namentlich Prof. Dr. Riccardo Nicolosi, für die großzügige Unterstützung sowohl der Tagung als auch dieses Sammelbandes. Dank gilt außerdem dem LMU Mentoring für die finanzielle Unterstützung, Patricia Grimm für die Hilfe beim Einrichten des Bandes, dem Verlag University of California Press für die Erlaubnis des Wiederabdrucks von Gallaghers Artikel. Mirjam Galley, Daniel Bonanati und der Vorschauredaktion, insbesondere Maria Arndt, vom transcript Verlag danken wir für die Hilfe beim Einrichten des Manuskripts und ihre redaktionelle Unterstützung.

Literatur

- Arendt, Hannah (1982): *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, III.
- Arendt, Hannah (2005): *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, Hg.: Ursula Ludz, München/Zürich.
- Bal, Mieke (1985): *Narratology: introduction into the theory of narrative*, 2nd rev. ed., Toronto.

- Balina, Marina (2002): *Sovetskoe bogatstvo: stat'i o kul'ture, literature i kino* [Festschrift für Hans Günther], Sankt-Peterburg.
- Barthes, Roland (2007 [1970]): *S/Z*, [Ü.: Jürgen Hoch], Frankfurt a.M.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago.
- Booth, Wayne C. (1988): *The Company we keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley/Los Angeles.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca.
- Dwyer, Anne (2018): *Why I teach Lolita*, <https://www.insidehighered.com/view/s/2018/05/14/teaching-lolita-still-appropriate-opinion> (10.05.2021).
- Entman, Robert M. (1993): Framing: toward clarification of a fractured paradigm, in : *Journal of Communication* 43, 51-58.
- Greimas, Algirdas Julien (1973): »Les actants, les acteurs et les figures«, in: C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris.
- Grübel, Rainer (2001): *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden (Opera slavica NF 40).
- Günther, Hans (1990): *The culture of the Stalin period*, Basingstoke et al.
- Günther, Hans (Hg.) (2000): *Socrealističeskij kanon*, Sankt-Peterburg.
- Jeffrey, Ian (1981): *Photography. A Concise History*, London.
- Kant, Immanuel (1790): »Critique of the Power of Judgment«, in: ders. *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant*, eds.: Paul Guyer/Allen W. Wood. *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, Cambridge 2001, 14, 20:210.
- Kindt, Tom (2008): *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Tübingen.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014): *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln/London.
- Lanser, Susan S. (1981): *The narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton.
- Łapiński, Zdzisław (2004): *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków.
- Lüdemann, Susanne (2008): »Vom Unterscheiden. Zur Kritik der politischen Urteilskraft bei Hannah Arendt und Giorgio Agamben« in: Eva Geulen/Kai Kauffmann/Georg Mein (Hg.), *Hannah Arendt und Giorgio Agamben. Parallelen, Perspektiven, Kontroversen*, München, S. 27-40, www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/23/19#ftn1 (12.05.2021).
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2019): *Einführung in die Erzähltheorie*, 11. überarb. Aufl., München.

- Monteiro, Oxana (2018): *Radiopoetiken des sozialistischen Realismus: sowjetische Autor_innen zwischen individuellem und kollektivem Sprechen*, Bielefeld.
- Murašov, Jurij (2003): *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München.
- Obermayr, Brigitte (2013): »Choosing a Different Example Would Mean Telling a Different Story: On Judgement in *Day of the Oprichnik*«, in: Tine Roesen/Dirk Uffelmann (Hg.), *Vladimir Sorokin's Languages*. (Slavic Bergensia 11), S. 246-266.
- Phelan, James (2005): *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca/New York.
- Phelan, James (2014): »Narrative Ethics«, in: *the living handbook of narratology*, o.S., <http://www.lhn.uni-hamburg.de> (20.5.2021).
- Ricoeur, Paul (1988): *Zeit und Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung*, München.
- Schmid, Wolf (Hg.) (2009): *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin et al.
- Schmid, Wolf (2010): *Narratology. An Introduction*, Berlin/New York.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*, 3. erw. Aufl., Berlin et al.
- Shen, Dan (2014): »Unreliability«, in: *the living handbook of narratology*, o.S., <https://www.lhn.uni-hamburg.de/> (21.5.2021).
- Stanzel, Franz K. (1979): *Theorie des Erzählens*, Göttingen.
- Steinbrenner, Jakob (2005): „Wertung/Wert“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hg.: Karlheinz Barck et al., Bd. 6, Stuttgart/Weimar, S. 588-617.
- Stierle, Karlheinz (1973): »Geschichte als Exemplum, Exemplum als Geschichte«, in: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München, S. 347-376.

Ethische Dimensionen des journalistischen Alltags

Transkription eines Kurzvortrags mit Diskussion/Gespräch

Detlef Esslinger

Wir machen die *Süddeutsche* in jeder Darreichungsform nach denselben Kriterien, ob Print, online oder digital. Die Fragestellung der Tagung ist natürlich extrem interessant; zumal jeder, der Ihnen erzählt, dass Werte bei der Themenauswahl und bei der Themenumsetzung im Journalismus keine Rolle spielen, entweder über seinen Beruf noch nicht sehr intensiv nachgedacht (kann's ja geben) – oder lügt.

Ich will Ihnen erklären, wie sehr Werte eine Rolle spielen bei Themenauswahl und Themenumsetzung. Zunächst mit drei vielleicht sehr harmlosen, unauffälligen Beispielen aus dieser und aus der vergangenen Woche,¹ die mir bei der Vorbereitung für heute mehr oder weniger zufällig über den Weg gelaufen sind. Wäre die Tagung in vier Wochen, würden mir andere Beispiele begegnen: Die Beispiele sind also zufällig, aber typisch. Das erste Beispiel kann ich Ihnen hochhalten, weil es jeder sehen kann; es kommt aus der *Bild-Zeitung*. Das war letzte Woche, oben Schwarz auf Gelb: »Tagesschau rechnet mit Merkel ab.« Darüber zwei kleine Zitate: »Räumen Sie das Kanzleramt« und dann noch rechts daneben »Verbrannte Erde«. Ich erkläre Ihnen gleich, was ich mit diesen Beispielen sagen will.

Das zweite Beispiel kommt aus der *Süddeutschen* von gestern. Auf der Seite eins – ich meine nicht den Aufmacher, ich meine das Stück mit der Hauptzeile: »Polens Justiz wehrt sich« und der Unterzeile: »Oberste Richterin erscheint trotz Zwangspensionierung zum Dienst«.

Das dritte Beispiel kommt aus der *FAZ* aus einer hinteren Seite im Wirtschaftsteil. Hauptzeile: »520 Milliarden für Pensionäre«, Unterzeile:

1 Die Wochen vom 25.6. und 2.7.2018, [Anm. d. Hg.].

»Der Bund kommt auf deutlich höhere Versorgungslasten.« \\eingeworfener Kommentar: »Ich hab das gelesen...« D.E.: »Ich ahnte, dass ich auch vor Beamten sprechen würde.«

Also, was sind die Werte-Entscheidungen bei diesen drei Beispielen? In allen dreien sind es Werte-Entscheidungen. In dem *Bild*-Zeitungs-Beispiel haben wir eine sehr explizite Werte-Entscheidung und in dem *SZ* und dem *FAZ* Beispiel haben wir eher implizite Werte-Entscheidungen. Das *Bild*-Zeitungs-Beispiel ist so explizit, dass es schon fast plump ist, es liegt ja auf der Hand, was hier gesagt werden soll, ohne dass es ausgedrückt wird, nämlich: »Diese blöde Merkel, gegen die wir gerade eine Kampagne fahren, die fährt das Land gegen die Wand, die muss weg. Und jetzt sagt es sogar die *Tagesschau!*«

Jetzt muss nur jeder mal überlegen, der sich als Konsument mit wachen Augen mit den Medien beschäftigt: *Tagesschau?* Kommentar? Ich bin jetzt 54 Jahre auf der Welt – und ich habe noch keinen Kommentar in der *Tagesschau* wahrgenommen. Es gibt Kommentare in den *Tagesthemen*. Aber hier steht nicht »*Tagesthemen* rechnet mit Merkel ab«. Sondern *Tagesschau*, die heilige Institution. Was war gemeint? Ein ganz normaler Kommentar auf *tagesschau.de*, also auf der Website der *Tagesschau*. Noch nie, nie, nie, egal, ob es um Merkel geht oder um Trump oder um Bush oder um die Kennedy-Ermordung – na gut, da gab's *tagesschau.de* noch nicht – ist ein *tagesschau.de*-Kommentar zum Gegenstand von Berichterstattung in der *Bild*-Zeitung geworden, gar auf Seite eins. Hier hat man aber einen Kommentar, der ihnen inhaltlich erkennbar in den Kram passt, der zu einer publizistischen Linie passt, die sie bei *Bild* seit der Auswechslung des Chefredakteurs im Januar 2018 fahren. Deswegen jазzen sie natürlich diesen Kommentar so hoch und verkürzen es zu »*Tagesschau* rechnet mit Merkel ab«. Nach dem Motto: Also, wenn's jetzt schon die *Tagesschau* tut... Also eine extrem explizite Werte-Entscheidung, was man davon zu halten hat, sei dahingestellt. Aber unser Thema ist ja einfach nur »Spielen Werte bei der Themenauswahl eine Rolle?«

Und damit zur *Süddeutschen* von gestern, noch einmal die Hauptzeile »Polens Justiz wehrt sich: Oberste Richterin erscheint trotz Zwangspensionierung zum Dienst.« Die Meldung darunter hat ungefähr 8 Zeilen, die lese ich Ihnen zur Gänze vor, weil nur dann klar wird, worauf ich hinauswill.

»Warschau. Im Streit um den Zwangsruhestand für Richter an Polens Oberstem Gericht bietet die Vorsitzende Małgorzata Gersdorf der Nationalkonservativen Regierung die Stirn. Sie erschien am Mittwoch zum Dienst und protestierte so gegen ein neues Gesetz, nachdem sie in Pension versetzt wur-

de. Tausende Demonstranten in Warschau unterstützten die Richterin. Regierungschef Mateusz Morawiecki beharrte dagegen auf Polens Recht, »ein Rechtssystem gemäß seiner eigenen Traditionen«, aufzubauen. Das umstrittene Gesetz schickt 27 der 73 Richter am Gerichtshof in den Ruhestand.«

Die Werte-Entscheidung besteht erstens darin, dass wir es bringen, zweitens, dass wir es auf Seite eins bringen und, drittens dass wir es auf Seite eins über dem Bruch bringen. Der Bruch trennt die obere von der unteren Hälfte der Zeitungsseite. Das ist die Werte-Entscheidung bei der Themenauswahl. Aber es gibt auch eine Werte-Entscheidung bei der Themenumsetzung. Man hätte ja genauso gut in die Hauptzeile setzen können: »Polens Regierungschef beharrt auf Recht, oder: auf eigene Tradition«. Ich fange aber an mit der Justiz, die sich wehrt, und gebe der die viel größere Prominenz. Und dann steht im ersten Satz: »bietet die Stirn«. Also eine Formulierung, die eindeutig positiv konnotiert ist. Und nicht »zertet gegen die neue Regierung« oder sonst etwas, das womöglich negativ konnotiert wäre. Also, es ist eine Formulierung, die nicht wirklich neutral ist (von der ich finde, dass sie daher in einer Nachricht eigentlich nichts zu suchen hat). Aber, das ist ein anderes Thema. Jedenfalls: eindeutig eine Werte-Entscheidung. Drittes Beispiel aus der FAZ, die Sache mit der Pension: »520 Milliarden für Pensionäre: Der Bund kommt auf deutlich höhere Versorgungslasten.« Was soll das, was bewirkt das, bei allen, die keine Beamten sind? »Boah, ey! 520 Milliarden für diese Faulpelze, die nie was eingezahlt haben!« Dieses Klischee wird dort entweder bedient, oder dieses Klischee spukt im Kopf des Überschriftmachers herum. Diese Nachricht vertritt mehr über den Überschriftenmacher und dessen Werte, dessen (Vor-)Urteile als über die Tatsachen. Bei den 520 Milliarden geht's um 30 Jahre. Es wird nicht dagegen gerechnet: die Steuereinnahmen aus 30 Jahren. Es wird nicht dagegen gerechnet, dass das diskontiert ist; es wird nicht dagegen gerechnet, dass dieser Betrag dann am Ende nur 3 % aller Steuereinnahmen pro Jahr beträgt. Und dann kommen wir sehr schnell auf einen Betrag, der eher harmlos, ich will nicht sagen niedrig ist, aber zumindest unspektakulär. Oder das Wort »Versorgungslasten«. Eine Last ist ja etwas, was keiner so gern mag. Was machen wir alle mit Lasten? Wir versuchen, sie irgendwie loszuwerden, sie zu erleichtern. Allein durch die Auswahl des Wortes »Versorgungslasten« wird mir hier eine Werte-Entscheidung ganz eindeutig übermittelt.

Also, Sie sehen: Jeden Tag finden in Medien ganz unterschiedlicher Herkunft Werte-Entscheidungen bei der Themenauswahl und bei der Themenumsetzung statt. Was hat man davon zu halten? Werte-Entscheidung bedeu-

tet ja im Prinzip: Man kann es so sehen, aber auch anders. Ich habe auf dem Weg hierher in der U-Bahn das getan, was alle machen, nämlich auf meinem Smartphone rumgescrollt und bin bei zwei Meldungen hängengeblieben. Die erste war, dass in Südafrika Löwen Wilderer gefressen haben, und es ist außer einem Smartphone nichts übrig geblieben von ihnen. Da dachte ich mir, ja, interessant, geschieht ihnen recht.

Und das Zweite war eine Nachricht, in der ich selber vorkam. Der frühere Kommunikations-Chef von Porsche hat mich zitiert, ohne Angabe einer Fundstelle, ich hätte irgendwo gesagt, wer öffentlich rede oder schreibe, verrate dabei immer auch etwas über seinen Charakter. Ich weiß nicht, wo ich das geschrieben habe, aber der Satz könnte zumindest von mir sein, meine Meinung gibt er jedenfalls wieder. Es gibt einen großen Unterschied zwischen Journalisten einerseits und Friseuren, Steuerberatern, Architekten andererseits. Wir üben einen Beruf aus, bei dem unser Charakter unmittelbar ins Produkt einfließt. Ein Friseur, der neidisch ist, der zur Häme neigt, der sich selbst gerne reden hört, kann Ihnen trotzdem wahnsinnig schicke Frisuren machen. Aber bei einem Journalisten, der einige dieser Eigenschaften hat, fließen sofort die 520 Milliarden und die Versorgungslasten ins Produkt ein. In dieser Hinsicht wirkt unser Charakter sehr schnell und sehr unmittelbar ein auf unser Produkt. Das kann man problematisieren, das muss man auch problematisieren, aber ich glaube zugleich: Zeitungsmachen ohne Werte, das geht nicht. Das gibt es gar nicht. Wie soll das funktionieren und nur mal angenommen, es würde funktionieren, wäre das denn überhaupt wünschenswert? Zunächst ist es so, dass bei jeder Themenauswahl natürlich erstmal *mein* Lebensgefühl reinspielt, meine Wertvorstellungen, meine Weltanschauung, das, was ich für wichtig halte, oder was ich für weniger wichtig halte.

Wir haben als Redakteure und Redakteurinnen alle Brot und Butter-Themen bei uns in der SZ – mein Brot und Butter-Thema ist Lohnpolitik, Tarifparteien, Gewerkschaften, Arbeitsmarkt. Mir ist zum Beispiel ein Thema wie der Mindestlohn sehr wichtig – weil ich nicht will, dass ein Mensch für mich – dem es gut geht, der relativ gut bezahlt wird – arbeitet, aber dafür wenig bekommt, mit der Folge, dass er nicht weiß, wie er über die Runden kommt. Mir ist auch Klimaschutz extrem wichtig. Denn wir können über alle möglichen Themen reden, in denen es darum geht, wie die Menschheit ihr Zusammenleben organisiert. Beim Klimaschutz geht es aber darum, ob es überhaupt noch eine Grundlage gibt, auf der wir künftig über Mindestlöhne und Bau-Kindergeld und so weiter noch reden können.

Oder, was die Themenauswahl betrifft – ist Ihnen allen *Framing* ein Begriff? Und die Debatten, die es dazu gibt, die jetzt so auch im Journalismus angekommen sind. Es ist ein großes Verdienst vor allem von Elisabeth Wehling von der Universität Berkeley, die vor zwei Jahren ein Buch über *politisches Framing* geschrieben hat. Dieses Buch hat vielen klargemacht, dass jemand, der ohne Werte Blatt macht, eigentlich den Franz Josef Strauß-Satz erfüllt: »Everybody's darling is everybody's Depp«. Es ist ja zum Beispiel eine Werte-Entscheidung, ob ich die Vogelschiss-Bemerkung von Gauland bringe oder groß bringe oder ignoriere. Es ist eine Werte-Entscheidung, ob ich seine Bemerkung über die Entsorgung einer türkei-stämmigen SPD-Politikerin in Anatolien einer Erwähnung wert finde und ihr damit Schub gebe, oder ob ich das nicht mache.² Es gibt dazu in vielen Redaktionen, auch in unserer, ganz heftige Debatten. Ich vertrete die Position: Der Vogelschiss gehört ignoriert, weil wir uns andernfalls zum Werbeträger von Gauland machen; gemäß der Regel von George Lakoff – ebenso Berkeley: »If you repeat Trump, you help Trump«. Andere hingegen sagen: »Wir müssen doch berichten, das ist doch unser Job! Wir haben unparteiisch zu sein.« Also berichten sie über den Vogelschiss, also berichten sie über die Entsorgung, also wird in der *Tagesschau* Frau Weidel ein Mikrofon hingehalten, Anfang der Woche ging es um den Asylstreit zwischen ihr und der Union. »So geht jagen!«, durfte sie in der *Tagesschau* triumphierend sagen. Nach dem Motto eben: »Wir müssen doch berichten«. Was ist denn das für eine Kastratenhaltung? Was ist denn unser Job? Von Anbeginn, seit es unseren Berufsstand gibt, ist unsere allererste Aufgabe: auszuwählen. Wir wählen nicht aus, weil wir böse sind, weil wir willkürlich sind, weil wir Kampagnen fahren wollen, sondern wir wählen schon deshalb aus, weil niemand annimmt, dass jeden Tag auf der Welt exakt so viel passiert, wie genau in die Zeitung reinpasst oder in die *Tagesschau* oder auf eine Homepage. Jeder Kurator wählt übrigens auch aus – jede Entscheidung für das eine Exponat ist eine Entscheidung gegen ein anderes Exponat. Weil Plätze halt begrenzt sind. Und deswegen frage ich mich, warum sollen wir das, was wir immer gemacht haben, was immer unsere Aufgabe war, was immer unsere Pflicht war, ausgerechnet dann aufgeben, wenn es um diejenigen geht, die zwar die Instrumente der Demokratie nutzen, aber denen ihre Regeln total wurscht sind?

2 Es wird hier Bezug genommen auf die Aussage des AfD-Spitzenkandidaten Gauland im August 2017, dass man die Integrationsbeauftragte Özoguz »in Anatolien entsorgen« könne [Anm. d. Hg.].

Was folgt daraus fürs Zeitungsmachen? Zunächst: dass man nicht einfach Frau Weidel das Mikrofon hinhält – »So geht jagen« – und meint, damit seine journalistische Aufgabe erfüllt zu haben. Pure Gedankenlosigkeit, was in einem solchen Fall stattfindet. Mich erschreckt es jedes Mal, wenn man in der *Tagesschau* – das wär mal einen Bildzeitungs-Aufmacher über sie wert – in völliger Harmlosigkeit den AfD-Abgeordneten zu allen möglichen Sachfragen einfach ein Mikro hinhält; dann dürfen sie noch für Schnittbilder vor irgendeiner Bücherwand hin- und hergehen oder einfach den Flur entlang laufen und nichts als ihre Parolen von sich geben. Ich finde, da wäre eine Wertedebatte in der Redaktion *ARD aktuell* mal sehr dringend.

Darüber hinaus braucht man beim Blattmachen Grundlagen und Grundregeln. Meine Grundlagen, meine Grundregeln, meine Werte-Entscheidungen. Ich hatte mal einen Kollegen, beim Radio, der war ganz stolz auf das, was er sich einbildete: dass seine Berichterstattung zum Rücktritt eines bestimmten Politikers geführt habe. Wir saßen in der Parlamentskantine am Tresen, da sagte er mir: »Das ist 'ne Kerbe an meinem Colt.« Okay, sei ihm gegönnt, mein Berufsverständnis ist es nicht. Es kommt schon mal vor, dass man jemanden zum Rücktritt schreibt – ich habe mal durchaus absichtlich einem CSU-Pressesprecher Anlass zum Rücktritt gegeben, zurecht. Aber vor allem geht es mir darum, einen öffentlichen Diskurs zu eröffnen, ich will jeden Tag Schmieröl in die Demokratie eingeben, ich will Debatten am Laufen halten. Ich will die Leute informieren, dass sie in der Lage sind, hoffentlich sich selbst einigermaßen ein Urteil zu bilden. Ja, ich will dabei im Idealfall auch an das elfte Gebot denken: Du sollst nicht langweilen. Und ich achte darauf, wem ich eigentlich ein Plenum gebe: ob das Menschen sind, die eben nicht nur die Instrumente, sondern auch die Regeln der Demokratie und unseres Zusammenlebens achten.

Daraus folgt eine handwerkliche Regel. Handwerklich heißt: Ich habe immer darauf zu achten, in welchem Textgenre ich mich gerade bewege – Nachricht, Bericht, Feature, Interview, Kommentar, Glosse. Es gibt Textgenres, die müssen explizit Werte enthalten – ein Kommentar ohne Meinung, also ohne Wertung, ist kein Kommentar. Ich amüsiere mich immer sehr, wenn empörte Leser mir schreiben: »Ihr Kommentar war nicht objektiv.« Kriegt man übrigens immer nur dann zu hören, wenn der Leser nicht der Meinung des Schreibers zustimmt. Mir hat noch nie jemand geschrieben »Ihr Kommentar war super, teile Ihre Meinung, aber er war nicht objektiv.« Auch in einem Interview kommen Werte zum Tragen – der Interviewte äußert seine Meinung, seine Einschätzung, seine Werte, seine Präferenzen. In der Nachricht

habe ich mich eigentlich mit Werturteilen zurückzuhalten. Also »Bietet die Stirn« – Polen – geht eigentlich nicht, und es gehen auch nicht Formulierungen wie »Der Metallindustrie droht ein Streik«. Es ist völlig in Ordnung, wenn ich sage: »Die Gewerkschaft droht der Metallindustrie mit Streik«, weil das tut eine Gewerkschaft und das ist auch ihre Absicht. Aber ob ich eine Drohung als etwas Schlimmes empfinde oder als ein legitimes Mittel eine Forderung durchsetzen, ist eine Frage der Perspektive; auf welcher Seite der Front ich stehe. Und das sollte einem klar sein: dass es Wörter gibt, die manchmal mehr über mich selbst verraten als über den Sachverhalt, den ich gerade beschreibe.

Ich finde es auch sehr wichtig, den Leuten nicht vorzuschreiben, was sie zu denken haben. Ich kenne einen Kollegen, der schreibt über ein bestimmtes Milieu, in dem er eigentlich alle Protagonisten verachtet und er meint immer, er muss das in jedem Halbsatz zum Ausdruck bringen, damit keiner in Zweifel zieht, wo er steht. Deswegen schreibt er immer »die XY-Camarilla« oder sowas. Ich fühle mich da bevormundet. Deswegen schaue ich auch kein »Monitor« und keine anderen ARD-Politikmagazine – weil ich mich von denen bevormundet fühle, weil die mir immer schon durch die Inszenierung sagen, wer der Gute und wer der Böse ist. Also, Herr Schmid, Sie würde man vor einer Holzgetäfelten Wand dort inszenieren und mich, weil ich der Böse bin, würde man von unten nach oben dort filmen, sodass es ein bisschen ungünstig aussieht. Das sind auch Werte-Entscheidungen, aber Entscheidungen, die manipulieren statt informieren. Es gehört auch zum Job, zu falsifizieren und nicht immer nur zu verifizieren. Ich mag Autoren nicht, die mir immer nur anbieten, ihnen zuzustimmen. Ich mag Autoren, die auch einen Zweifel artikulieren, die mir auch eine Gegenposition offerieren, die mir ermöglichen, über mein eigenes Urteil nachzudenken und es zu schärfen.

Letzter Punkt, kleiner Exkurs, der mir aber wichtig erscheint: Nicht alles, was nach einer Werte-Entscheidung aussieht, ist auch eine. Es gibt Dinge, die manchmal ganz banale andere Gründe haben. Unserer Branche werden gelegentlich Kampagnen vorgeworfen. Gibt es, fraglos. Aber das, was oft als Kampagne identifiziert wird, ist in Wahrheit nichts anderes als Herdentrieb. »Der Spiegel hat doch... – Dazu müssen wir aber auch was machen!« So sind aber nicht nur Journalisten, so sind Menschen allgemein. Der Mensch ist nun mal ein Herdentier, in seinem privaten wie in seinem beruflichen Leben. Manchmal ist es schwer, sich einem Großthema entgegenzustemmen, und manchmal, wenn jemand noch nicht sicher ist, was er jetzt zu einem bestimmten Thema zu sagen hat, sucht er halt den Schutz der Meute und bleibt

in der Themenauswahl und in der Themenumsetzung bei dem, was die Meute vorgegeben hat. Das ist eigentlich eher ein Zeichen für Unsouveränität, im Extremfall für Feigheit.

Den zweiten Hinweis, den ich geben möchte, ist: Manchmal sind es auch ganz banale ökonomische Zwänge. Was mich zum Beispiel seit Langem stört, aber ohne dass ich eine Abhilfe dafür wüsste, ist unsere – mit »unsere« meine ich jetzt die Branche, nicht die *SZ* – Russland-Berichterstattung: 95 % davon ist Kreml-Berichterstattung und damit Putin-Berichterstattung. \eingeworfener Kommentar: »Putin-Bashing.« D.E.: »Da sind wir wieder beim Wertediskurs, ich bleibe jetzt erstmal beim Thema als solchem; über Putin-Bashing können wir aber gerne noch diskutieren.«

Umgekehrt, was Amerika betrifft: Bei mindestens der Hälfte in unserer Amerika-Berichterstattung geht es auch um ganz andere Dinge. Da geht es um Oscars, da geht's um Coca-Cola, da geht's um Harley Davidson, da geht's um die Florida Keys, um alles Mögliche. Woran liegt das? Es liegt daran, dass die meisten Medien, auch wir, vielleicht ein, zwei Leute in Moskau haben, aber sieben, acht Kollegen in Amerika. Woran liegt wiederum das? Wir alle hier im Raum, zumindest alle, die in Westdeutschland sozialisiert wurden, sind, ob es uns bewusst ist oder nicht, sehr stark durch Amerika geprägt. Durch den Lifestyle, durch die Kultur, durch die Politik, durch alles Mögliche. Wir fahren dort alle hin, sodass da insgesamt ein prall gefüllter Trog an Interesse ist. Sie merken es ja auch daran: Wenn irgendwo in Amerika eine Flut ist, interessiert das alle. Wenn irgendwo anderswo eine Flut ist, ob in Bangladesch oder in Murmansk – weiß nicht, ob's da Fluten gibt – ist das Interesse eher geringer. Und wenn ich jetzt nur einen oder zwei Korrespondenten in Amerika hätte, die wären natürlich mit Trump oder vorher mit Obama oder vorher mit Bush derart ausgelastet, dass sie zu nichts anderem kämen. Und genauso ist es mit den Kollegen in Moskau. Putin ist halt in gewissem Maß eine Hauptfigur, und er kann einen schon auslasten als Korrespondent. Und dann sitzt du da in Moskau als Korrespondent und sagst: »Man müsste mal was machen über die transsibirische Eisenbahn. Man müsste mal was machen über die amerikanischen Cowboys, die in Westrussland angeworben wurden, um Viehzucht zu lehren. Man müsste mal was machen über die Austrocknung des Kaspischen Meers.« Aber das bleibt dann halt oft so in dem »man müsste mal«-Stadium stecken, weil dann halt wieder irgend so ein Nowitschok-Thema kommt.

Josef Joffe, früher bei uns, jetzt seit langem Herausgeber der *Zeit*, sagte mal einen Satz, den ich mir fürs Leben gemerkt habe: »Vermute nie eine Ver-

schwörung dort, wo einfach nur Chaos ist«. Das ist ein Satz, an dem einiges dran ist. Manchmal sind die Gründe eben banal. Vielen Dank!

Diskussion

Wolf Schmid: Drei Punkte. Erstens ein Coming Out. Ich gestehe, ich bin ein Renegat. Ich habe dreißig Jahre lang die *Süddeutsche* abonniert gehabt, als sie unter Immanuel Birnbaum stand und in der deutschen Rechten als Judenblatt verunglimpft war. Und ich war sehr glücklich...

[Einwurf Detlef Esslinger: Langjähriger Außenpolitikchef in den 50er und 60er Jahren.]

W.Sch.: Als dann der entsprungene Jurist Heribert Prantl das Zepter bei Ihnen übernahm, konnte ich das nicht mehr lesen. Ich habe gekündigt und wurde von Ihrer Zeitung angerufen, warum ich als so langjähriger Abonnent gekündigt habe. Ich habe zwei Sachen gesagt: Zu wenig Joffe, zu viel Prantl. »Dann können wir Ihnen nicht helfen.« Mit Prantl ist eine semantische Geste, wie der tschechische Strukturalismus es bezeichnet, durch das Blatt gezogen. Politisch ausgedrückt: eine Gleichmachung, oder eine Ähnlichfärbung. Alles atmet Prantl. Sie sagen, eine Zeitung muss vielfältige Meinungen vertreten, muss viele Farben enthalten. Ich vermisse das bei der *Süddeutschen Zeitung* seit dieser Zeit. Früher war das so, unter Birnbaum. Aber jetzt ist es nicht mehr so. Zweiter Punkt: Trennung zwischen Nachricht und Kommentar. Beispiel *Tagesschau*. Sehr oft spricht die *Tagesschau* eine frühere Studentin von mir, Caren Miosga. Ich möchte sie fast jeden Tag anrufen, weil ich den Eindruck habe, sie kann nicht die Nachricht vom Kommentar trennen. Wenn sie Nachrichten spricht, wertet sie, in der Akzentuierung, in der Intonation, in der Auswahl der lexischen Einheiten, in ihrer Gestik. Es ist einfach negativ konnotiert, über was sie zu berichten hat, worauf dann ein Kommentar folgt. Der kann meinetwegen wer weiß wie parteiisch sein, aber das gehört sich nicht. Und das möchte ich auch nicht haben. Dritter Punkt: Russland. Ich habe den Eindruck, dass generell in allen deutschen Medien über Russland sehr malevolent, also schlecht, übelwollend, berichtet wird. Man nimmt bestimmte Sachen nicht wahr: die ungeheure Kulturbeflissenheit des russischen Volkes, die Zahl der Theater in Moskau, die Belesenheit der Russen. Wenn meine Studenten aus Hamburg nach Petersburg gegangen sind, wurden sie

gefragt nach ihrem deutschen Lieblingsdichter. »Wie, Lieblingsdichter?« Welchen russischen Lyriker oder Lyrikerin sie denn bevorzugen? »Äh.« Sie kamen zurück und haben gesagt: »Jetzt wissen wir, wir müssen Literatur lesen, das haben wir in Petersburg erlebt.« Der durchschnittliche russische Ingenieur weiß mehr von deutscher Literatur als ein deutscher Deutschlehrer an einem Gymnasium. Das sind auch Fakten, sicher, die kann man nicht jeden Tag bringen, aber das passt nicht in das Bild, das deutsche Medien von Russland vermitteln. Eine andere meiner Studentinnen, Christiane Hoffmann, war Redakteurin der *FAZ* in Moskau und verheiratet mit dem Schweizer Botschafter. Ich hab sie mal besucht und hab sie gefragt nach ihren Quellen, was sie so benutzt, und sie sagte: Wissen Sie was? Wir lesen eigentlich alle nur *Moscow Today*. Wir haben keinen Zugang zu russischen Medien. Die meisten meiner Kollegen sprechen nur drei Worte russisch, die können nur »Guten Tag« und »Auf Wiedersehen« sagen. Die könnten gar keine russischen Quellen lesen. Und Interviews mit russischen Politikern kriegen wir praktisch überhaupt nicht. Unsere Quelle ist praktisch das, was uns ins Englische übersetzt wird oder was wir aus westlichen Quellen haben. Das ist ein sich selbst nährendes Zirkel. Und sie war jahrelang, viele Jahre lang in Moskau, war die Hauptkorrespondentin der *FAZ*. Sie sehen, was ich für ein Typ bin.

Detlef Esslinger: Vierter Punkt, was lesen Sie jetzt?

W.Sch.: *FAZ*, jeden Morgen die *Bild*-Zeitung. Ich will wissen, was das Volk weiß. Und die *Zeit*.

D.E.: Also, erstens. Prantl. Ich dachte nicht, dass wir so schnell auf Prantl zu sprechen kommen. Alles atmet Prantl, sagten Sie, interessante Außenwahrnehmung. Die Binnenwahrnehmung ist das gar nicht. Es wird bei uns in der *SZ* nie darüber diskutiert, zu welchem Schluss ein Autor kommt. Sondern es wird nur darüber gesprochen, ob der Text in sich stimmig ist, ob die der Meinung zugrunde liegenden Fakten stimmen und ob der Text so geschrieben ist, dass man ihn auch lesen mag. Prantl ist qua Häufigkeit natürlich eine sehr prägende Stimme, aber er ist überhaupt nicht die einzige Stimme. Tomas Avenarius vertritt in der Flüchtlingspolitik eine völlig andere Position als Prantl, auch im Blatt. Marc Beise vertritt in allen Wirtschaftsfragen eine völlig andere Position als Prantl. Joachim Käppner vertritt bei der Vorratsspeicherung eine völlig andere Position als Prantl. Was den Kollegen betrifft: er spaltet das Publikum – was ich aber per se nicht schlimm finde.

Man findet Prantl entweder ganz toll oder ganz furchtbar. Man kann sich an ihm reiben, und das ist ein Wert an sich. Zweiter Punkt: Trennung von Nachrichten und Kommentar. Da hab ich mir einen Satz gemerkt, Herr Schmid, den Sie gesagt haben, über Caren Miosga: »Wenn sie Nachrichten spricht«. Caren Miosga hat in ihrem Leben noch nie eine Nachricht gesprochen. Ist auch gar nicht ihre Aufgabe. Caren Miosga spricht eine Moderation. Nachrichten sprechen Jan Hofer oder Judith Rakers. Und wenn sie in dem Part, den die beiden haben, Formulierungen finden würden, wie sie Miosga wählt, dann hätten diese handwerklich schwere Fehler begangen. Aber eine Moderation ist implizit und explizit Werte-basiert. Die Moderation ist eine Form von Kommentar, die sich gar nicht vermeiden lässt. Und das gleicht sich aus, mal finden Sie, dass sie oder Kleber oder Zamperoni etwas sagen werden, was Ihnen gefallen wird, und mal werden Sie was finden, was Ihnen nicht gefallen wird. Was Russland betrifft, da hatte ich gehofft, die Gründe für das, was sie beklagen – Kulturbeflissenheit, russische Dichter – Ihnen schon erklärt zu haben, bevor Sie den Einwand gebracht haben. Es liegt an diesen banalen Dingen, dass wir in Russland quantitativ relativ schwach besetzt sind. Was die SZ betrifft: Ich bin seit 27 Jahren dabei, und wenn ich an alle unsere Moskauer Korrespondenten zurückdenke: Die waren und sind alle fließend in Russisch. Es gibt Länder, da ist es echt schwierig mit der Sprache. Also Ungarn wird bei uns von Österreich, von Wien aus, mitbetreut, aber zu sagen, wir schicken nur jemanden, der Ungarisch kann...

W.Sch.: Wenn Sie die Fernsehberichte aus Moskau hören, hören Sie schon an der Aussprache der Namen, dass jemand kein Russisch beherrscht.

D.E.: Ja, Sie hören das, ich höre es nicht.

[kurze Diskussion im Plenum über Aussprache von Namen in Fremdsprachen]

D.E.: Ja, also da würde ich jetzt sagen, mein geringstes Problem mit Donald Trump ist, dass er »Ändschela« sagt. Daran würde ich jetzt nicht den Stab über jemanden brechen. Wir haben – ich bin auch für die Auswahl der Volontäre zuständig – in den vergangenen Jahren auch zwei junge russische Kollegen eingestellt. Einer, Timofej Neshitov, hat uns leider vor drei Monaten Richtung *Spiegel* verlassen. Nun haben wir eine neue Volontärin, Ekatarina Kel, die in Novosibirsk aufgewachsen ist und die nach zwei Kriterien ausgewählt wurde: erstens, weil sie gut und vielversprechend ist; zweitens, weil sie

einen Hintergrund mitbringt, den wir dringend brauchen. Aber solche Kollegen und Kolleginnen gibt's halt nicht so viele wie Germanisten aus Tübingen. Aber wir arbeiten daran, und den Mangel erkannt zu haben ist ja mal die erste Voraussetzung.

Rainer Grübel: Also, ich erwarte, wenn ich eine Zeitung lese oder Nachrichten schaue, informiert zu werden und orientiert zu werden. Das informiert werden bezieht sich stärker auf Nachrichten, das orientiert werden stärker auf Positionen, die Werte implizieren. Dabei wäre also für mich die Erwartung gegeben, dass ein Bericht dominiert wird durch Information und nicht durch die Meinung, obwohl er auch Wertung enthält, und umgekehrt, der Kommentar dominiert durch Meinung und die Nachricht spielt eine zweite Rolle. Aber, was Sie nicht genannt haben, was mir in der Beobachtung der Presse, seit ich 1975 aufgegeben habe, den *Spiegel* zu lesen, auffällt, ist der zunehmende Umstand der Unterhaltsamkeit. Das heißt, die Menge und die Dichte an Informationen gemessen an der Länge des Beitrags hat abgenommen. Hat so abgenommen, dass ich auch 1985 die *Zeit* zu konsumieren aufgehört habe. Wenn ich die heute aufschlage, ist glaube ich die Hälfte Abbildungen inzwischen. In der *Zeit* ist Abbildung, Reproduktion, Bilder. Bilder und Freistellen. Also, wenn sie eine *Zeit* nehmen von 1975 und eine *Zeit* von 1980, werden Sie sehen, dass die Zahl der Wörter mindestens halbiert, wenn nicht auf ein Drittel reduziert ist. Dazu kommt, dass die Beiträge auch noch unterhaltsamer geworden sind, also die Dichte an Informationen abgenommen hat. Das sehe ich als ein Problem an, weil ja zugleich die Presse zu tun hat mit der Aufgabe der Verkürzung. Auch bei Nachrichten – ganz selten gibt es Ganzspalter oder ganzseitige Beiträge. Also, nach meiner Wahrnehmung hat der Informationsgehalt – die *Bild*-Zeitung hab ich nicht gelesen, die hab ich immer gemieden, weil ich's sozusagen ästhetisch nicht über mich bringe – abgenommen, und ich beobachte – das betrifft übrigens auch die *Tagesschau* – die Zunahme an Unterhaltung. Und die Abnahme an Information. Ich beklage beides.

D.E.: Also, das ist völlig in Ordnung, dass Sie das beklagen, das hört man immer wieder. Es gibt Menschen, die das beklagen und Menschen, die das gut finden. Wenn Sie die *Zeit* von 1980 mit der *Zeit* von heute vergleichen: Ja, absolut wahr. Dann füge ich nur die Frage hinzu, ob Sie wissen, wie jahrzehntelang die Seite eins in der *Zeit* redaktionsintern genannt wurde: Grabplatte. Weil unter einer Platte Theo Sommer seine 300-Zeiler geschrieben hat.

[eingeworfene Frage: War das noch Bucerius oder schon die Gräfin?]

D.E.: Die auch. Und wenn Sie sagen, die *Zeit* von 1980 war besser, dann machen wir jetzt eine Zeitreise zurück ins Jahr 1980, und dann sitzt der Herr Grübel von 1980 da und sagt: »Ich hab aber noch die *Vossische Zeitung* von 1930 gelesen, und da waren überhaupt keine Bilder, keine Abbildungen, keine Karikaturen auf der Seite eins, das war aber viel besser. Warum geben Sie sich einer solchen Versechtung hin?« Also, es verändern sich einfach auch Lesegewohnheiten und Rezeptionsgewohnheiten über die Jahre. Ich hab zuhause noch eine ganze Reihe von Büchern, die ich von meinem Vater übernommen habe. Bücher, die man heute noch gut lesen kann. Also, da steht *Remarque* mit *Im Westen nichts Neues*, da steht der Kästner, und dergleichen. Aber ich denk mir oft: Wie konnten die Menschen nur in dieser Schrift lesen? Also, was war das? 6 Punkt? Und da bin ich froh, dass Bücher heute anders gesetzt werden. Eine *Zeit* oder eine *Süddeutsche*, die heute noch so gestaltet wäre wie vor 10, 20, 30 Jahren – die würden heute nicht mehr wahrgenommen werden, so wie umgekehrt eine *Süddeutsche*, die im Jahr 2050 noch so aussieht wie die von heute, auch keine Existenzberechtigung mehr hätte.

Brigitte Obermayr: Ein Kommentar und eine Frage. If you repeat Trump, you help Trump, und dann eben Ihre Parallele zur AfD. Ich bin nicht überzeugt, dass es mit sozusagen Nicht-zeigen getan ist. Also, wenn ich jetzt auch konkret meine Erfahrung oder meine Haltung dazu sagen kann, ist die: Wenn ich die nicht hören würde, dann würde ich nicht wissen, wie arg, wie schlimm und wie untragbar die sind. Das gilt für Trump und für die AfD. Man kann zeigen und zeigen, das ist zweierlei. Mal abgesehen davon, dass die *Tageschau*, ein Staatssender, dazu verpflichtet ist, die Opposition zu Wort kommen zu lassen, und das ist halt die Krux mit dieser AfD. Die wären besser natürlich nicht da, das wissen wir alle. Sozusagen, das ist mein Kommentar, if you show them you help them, if you show them you can kill them – maybe? Und die Frage. Gewissermaßen, es geht um Papier- versus Netzversion. Die *Süddeutsche* – da frag ich mich schon, frage Sie, als Macher zu diesem Punkt der Auswahl: Wie geht man da eigentlich anders vor für die Internet-Startseite? Also, welche anderen Auswahl-, Suchkriterien des Lesers rechnet man da mit ein? Welche Bildwertkriterien und so weiter spielen da eine Rolle, eben im Vergleich zum Aufbau der Papierversion. Vielleicht könnten Sie dazu was sagen.

D.E.: Dankeschön, Frau Obermayr. Also, erstmal zu dem »Soll man's zeigen oder nicht?« Ja, das heißt nicht, dass man die AfD oder Trump totschweigen soll oder kann, die Vorstellung wäre naiv. Wenn Trump Strafzölle verhängt, kann ich das nicht ignorieren. Aber mittlerweile weiß ich, wie Trump und wie die AfD tickt, ich weiß, dass sie bestimmte Dinge nur sagen, weil sie genau wissen, wir springen drauf an, und wir potenzieren es. Es will ja doch niemand ernsthaft eine Diskussion darüber anfangen, ob die NS-Zeit wirklich ein Vogelschiss in der deutschen Geschichte war, und dass wir jetzt eine Diskussion darüber führen und versuchen, ihn zu widerlegen. Machen wir mit Holocaust-Leugnern auch nicht. Da geht's dann nur darum, zu provozieren. Dass das jedes Mal im Einzelfall neu austariert werden muss, das steht auf einem ganz anderen Blatt, das ist unbestritten. Zweitens: Suchkriterien. Es ist für uns nicht kannibalisierend, ein Stück aus der Printausgabe auf die Homepage zu stellen. Es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen Print lesen und online lesen. Print ist ein lean back-Medium. Ich lehne mich zurück und schmökere und gucke, was die so haben. Online-lesen ist lean forward, was gibt's Neues, ich scrolle, und daraus erfolgt, dass Sie im online-Medium weniger schmökern, weniger feuilletonistisch sind, sondern in der Auswahl wie in der Umsetzung eine viel direktere Ansprache brauchen. Der User ist viel flüchtiger als der Leser, ihn müssen Sie viel schneller catchen als den Print-Leser, weswegen zum Beispiel Online-Überschriften immer versuchen, in der Hauptzeile gleich mit Subjekt, Prädikat und Objekt zu sagen, worum es geht, während im Print zum Beispiel auch Reportage-Überschriften möglich sind wie »Psycho«, »Sag mal« und »Es war Sommer«, was zusammen mit der Unterzeile dann wunderbar funktioniert, aber online die Leute aus der Kirche treiben würde.

W.Sch.: Muss man nicht auch sagen, dass in der Printausgabe die Kontinuität, das heißt die Nachbarschaft der Artikel eine größere Rolle spielt, weil man alles auf einem Blatt im Blick hat. Sie haben gerade die Bild-Zeitung gezeigt, da steht »Merkel« und »rausfliegen«. Das »rausfliegen« bezieht sich auf die Nationalmannschaft, das »Merkel« auf die Politikerin, aber wenn man das zusammen sieht, assoziiert man »rausfliegen« mit »Merkel«.

D.E.: Das habe ich jetzt noch gar nicht beobachtet. Wir nennen das bei uns beim Blattmachen Mischung. Dass wir versuchen, auf einer Seite keine verwandten Themen zu unterzubringen.

Thomas Grob: Man sieht, glaube ich, auch eine etwas abnehmende Bindung von Personen – je nach Altersstufe – zu Zeitungen oder zu bestimmten Zeitungen, das finde ich interessant, also die *Leibzeitung* ... Sie haben am Anfang gesprochen über das Problem der Wertung im Prozess der Auswahl – hat mir sehr eingeleuchtet und gefällt mir sehr gut. Aber der andere Aspekt, der kam jetzt eher indirekt. Und das ist tatsächlich jetzt die Frage für diejenigen, die hier eigentlich Spezialisten sind, nämlich was passiert, wenn ich aus einer Meldung eine Geschichte mache. Das ist ein altes Thema, das gibt's seitdem ich Zeitungen lese, als Kind da gab's die *Bild*-Zeitung bei uns nicht, aber es gab in der Schweiz den *Blick*, der eine Kopie war der *Bild*. Was passiert, wenn ich aus einer Nachricht tatsächlich eine Story mache, weil das bedeutet, dass ich das, was wir noch heute als Aktanten bezeichnen würden – das ist von einem russischen Märchenforscher, der damals versuchte mit Franzosen zusammen das Grundgerüst einer Minimalerzählung zu erfassen – auf die agierenden Figuren, die da vorkommen, beziehen. Und das geht nicht ohne Sinn und das geht nicht ohne Bedeutung. Also, es geht nicht ohne Sinn, und da es Sinn hat, geht es nicht ohne Wertung. Das heißt, ich muss Rollen verteilen. Nur so entstehen Geschichten. Ihr Polen-Beispiel passt da sehr gut, weil das, was wir beschrieben haben, was aus der Nachricht eine Geschichte macht, heißt, dass ich Rollen verteile. Ich weiß, wo der Widerstand ist, ich weiß, wo das Böse ist, ich weiß, wo Klein und Groß ist, ich weiß sozusagen, wo mein Herz hingehört. Ist es so, dass man heute, wo jede 30-Sekunden Werbung eine Geschichte sein muss – das ist ja schon länger so – wo es ganz oft diesen Kampf gibt um Aufmerksamkeit, auch bei den Usern und Lesern, wo der Druck wahn-sinnig groß ist, ein Blickfang zu sein – gibt es das überhaupt noch, die reine Nachricht? in dem Sinne, dass man sie nicht in eine kleine Geschichte verwandelt? ist das überhaupt ein Modell? oder muss man sich eh entscheiden, wie man diese Rollen verteilt, wenn man etwas bringt? Da kämen wir wieder zu der Russland-Diskussion ... Jedenfalls das Problem, das Herr Schmidt angesprochen hat ... Es geht darum, dass man eigentlich das Gefühl hat, man kann über Russland eigentlich auch die guten Sachen nur dann berichten, wenn man daraus eine negative Putin-Geschichte macht. Nur dann ist sie interessant, wenn man gleichzeitig sagt: Ja, da hat es das und das, sehr schön, aber eigentlich hat das System etwas ganz anderes im Sinne. Auch das ist eine Form der Narrativierung, eine Geschichte zu machen, aus Dingen, die man beobachtet, weil man sie in einen Kontext stellt – hier aber eher, wo man

damit rechnen kann, dass alle damit einverstanden sind. Ich frage allgemein zu diesem Geschichtschreiben, ob man ohne überhaupt noch ohne leben kann, als Zeitung.

[eingeworfener Kommentar: Wobei das Geschichtschreiben unweigerlich eine Wertung, aber eine verdeckte Wertung, enthält.]

D.E.: Ja. Also die Frage ist ebenso gut wie berechtigt und dringend. Der Hintergrund ist folgender. Sie können mit reinen Nachrichten gar nicht mehr bestehen. Machen wir's an einem harmlosen Beispiel. Ich brauche ja nicht am nächsten Morgen mit der Schlagzeile zu kommen: Deutschland verliert 0:2 gegen Südkorea. Das weiß ja jeder. Und so ist es im Prinzip zumindest bei allen großen Themen. Die Schlussfolgerung, die sehr viele Print-Medien daraus gezogen haben, ist: Die Was-Frage hat sich erledigt, die Leute kaufen uns wegen der Warum-Frage. Und in dem Augenblick, wo ich mich der Warum-Frage zuwende, entstehen natürlich neue Probleme, und zwar genau die, die Sie gerade genannt haben. Da spielen ja Wertungen ganz automatisch eine Rolle, oder Rollenzuschreibungen. Es ist schon auch wichtig, dass man sich darüber im Klaren ist. Und, dass man als Autor selber den Text führt und nicht auf einmal der Text einen führt, oder mein Unterbewusstes. Aber das Grundproblem oder die Grundherausforderung ist, dass die meisten Dinge – 0:2, Koalition einigt sich auf Asylpaket – längst bekannt sind in dem Augenblick, da die Leute ihre Zeitung aufschlagen. Also versucht man, darüber hinauszugehen und manchmal schießt jemand dabei übers Ziel hinaus und bringt einfach zu sehr explizit Meinungen hinein; versucht, Leser zu bevormunden, oder ihnen vorzuschreiben, was sie zu denken haben. Ich habe jetzt, was das russische Beispiel betrifft, in meinen Kopf gefahndet nach Beispielen, wo ich scheinbar russischen Alltag präsentiere, um dann doch wieder auf Putin zurückzukommen. Mir ist jetzt keins eingefallen, was aber überhaupt nicht ausschließt, dass es die nicht zu Dutzenden gibt, da müsste man im Einzelfall drüber reden. Ich fände es nicht gut, weil ich finde, man kann auch mal die Souveränität haben, einfach mal den Alltag für sich stehen zu lassen, ohne jetzt dem Herrn wieder eine reinzusemmeln. Aber weil ja auch das Stichwort Putin-Bashing gefallen ist, ja, natürlich hat der jetzt keine überwiegend gute Presse in Deutschland, das würde man jetzt nicht behaupten. Aber da ist er nun nicht der einzige. Also der einstige Herr in Washington, Bush, als er den Irak überfiel – ich entsinne mich an keinen Kommentar, der das gut fand, ich entsinne mich aber auch an keine wütenden Zuschriften,

die geschrieben haben: Alle verurteilt ihr den Bush deswegen. Weil im Prinzip damals mehr gegen Bush waren, als heute gegen Putin sind...

[eingeworfener Kommentar: Aber das Problem ist, dass die Berichterstattung über Russland im Moment so aussieht: Putin ist Russland. Trump ist nicht Amerika.]

D.E.: Genau. Aber aus den Gründen, die ich in meinem Referat versucht habe, klarzumachen.

Riccardo Nicolosi: Das hat andere Gründe. Wenn Sie sich russische Nachrichten anschauen, es gibt keine Nachricht, die nicht mit Putin zu tun hat oder zu der Putin Stellung nimmt. Alles andere existiert nicht.

D.E.: Innerhalb Russlands.

R.N.: Ja. Das ist ein Problem der medialen Darstellung dieser Regierung.

D.E.: Also der Selbstdarstellung.

[eingeworfener Kommentar: Die Autokratie der Presse.]

R.N.: Ja, das ist so. Aber das ist gewollt, das ist eine mediale Inszenierung. Putin...

[eingeworfener Kommentar: ...beherrscht alles.]

R.N.: Ja, aber das hat auch bestimmte andere Gründe. Ich wollte jetzt nochmal kurz mich bedanken für den Vortrag und nochmal auf das Thema der Tagung zurückführen. Sie meinten, wie wichtig Selektion ist in der Berichterstattung.

D.E.: Unvermeidlich.

R.N.: Unvermeidlich. Und narratologisch gesehen ist Auswahl immer gekoppelt mit Narrativierung und das haben Sie dann mit der Narratologie dargestellt. Und Narrativierung ist mit Wertung und Wertzuschreibung verbunden. Es gibt aber im Journalismus glaube ich nicht nur die Tatsache, dass man Geschichten erzählt, sondern es gibt bestimmte Sorten von Artikeln. Meinungen, da werden keine Geschichten erzählt, es gibt Artikel, die informieren, wo es um Fakten geht und auch Beweise, und es gibt die dritte Seite der *Süddeut-*

schen Zeitung, wo narrativiert wird, ein bisschen stärker. Alle diese Elemente brauchen aber eine Strukturierung und eine Auswahl. Wird das reflektiert bei Ihnen? Es gibt eigentlich nichts, was als subjektive Berichterstattung gelten kann, weil sobald ich anfangen zu wählen und auszuwählen – und das muss ich ja, weil ich ja nicht über alles berichten kann – schon dann eine Bewertung mit enthalten ist, schon allein auf der Faktenbasis.

D.E.: Es wird reflektiert, es wird oft darüber gesprochen. Ich glaube, dass deswegen auch Pannen wie »bietet die Stirn« – ich halte es für eine Panne, auch wenn ich der Ansicht zustimme, dass das, was die polnische Regierung da macht, nicht rechtens ist – relativ selten passieren. Dafür ist das Sprachgefühl bei uns dann doch zu weit entwickelt. Ich selber führe in meinem Ressort noch eine andere Debatte, eigentlich im Prinzip genau aus dem Grund, den Sie ansprechen. Ich habe eben gesagt, wir verzichten oft auf Nachrichten, weil wir das Ereignis als bekannt voraussetzen und konzentrieren uns auf die Warum-Frage. Das gilt aber natürlich nur für all die Nachrichten, die die Flughöhe der Tagesschau, der Seite eins oder einer Homepage überhaupt erreichen. Die allermeisten Nachrichten tun das natürlich nicht. Also zum Beispiel diese Pensionärs-Meldung findet sich natürlich niemals in der Tagesschau, da erzählen Sie den Leuten ja noch richtige Neuigkeiten. Und deswegen werbe ich immer sehr dafür, das Textgenre Nachricht nicht gering zu schätzen. Bei all den Themen, bei denen ich den Menschen wirklich noch Neuigkeiten erzähle, sollten wir das Textgenre Nachricht wählen. Sie haben die Seite drei erwähnt, die ist bei uns im Haus sehr kulturprägend, sehr stilprägend. Und es gibt Kollegen, die vielleicht meinen, sie müssten aus allem ein Feature zu machen, das sei in diesem Seite-Drei-geprägten Haus implizit so gewollt. Ich denke mir dann manchmal: Hättest du 'ne gute Nachricht geschrieben.

George Eliot: Immanent Victorian

Catherine Gallagher

“Your sister’s a master-mind”, Joe Gargery tells Pip in an early chapter of Charles Dickens’s *Great Expectations*, “a master-mind.” “What’s that?” Pip responds, almost sure that he is stumping his brother-in-law. But Joe is ready for that question, and answers “with a fixed look, ‘Her.” (Dickens 1989: 45) Dickens’s joke points beyond Joe to a common problem in defining the relation between general categories and the individuals that constitute them. Exploiting the ambiguity in the question, what is a mastermind?—which can be interpreted to mean either, what are the definitive features of any mastermind? (the question Pip thinks will stump Joe) or, what is an instance of a mastermind? (the question Joe answers with the pronoun “her”)—it defies us to say just what, if anything, is absurd about Joe’s answer. For despite its ungrammatical and comic circularity, Joe’s response merely enacts our frequent tendency to point to instances when asked to discourse on the nature of a class of persons.

Indeed, the circularity of Joe’s thinking is coiled at the heart of the novel genre, whose earliest practitioners maintained that they were reforming the relation between general and particular. For example, when explaining the difference between his satire (a satire employing truly *fictional* personae) and that of the *chroniques scandaleuses* that were all the rage in the early eighteenth century, Henry Fielding declared, “I describe... not an individual but a species.” (Fielding 1967: 189)¹ By a “species,” Fielding meant any category of people. Like the other mid-eighteenth-century writers who invented the novel properly speaking, he was trying to break the reader’s habit of interpreting characters as personal satires (or libels) on particular individuals. The founding claim of the form, that which distinguished novelists from libelers,

1 For a strong historical argument about the genesis and development of these ideas about types and fictional characters, see Lynch (1998), esp. 23-79.

was the insistence that the referent of the text was a generalization about, and not an extratextual, embodied instance of, a “species.” Certainly the novel provides instances, but it should not, strictly speaking, refer directly to individual examples in the world. The *fictionality* defining the novel inhered in the creation of instances, rather than their mere selection, to illustrate a class of persons. A general referent was thus indicated through a particular, but explicitly nonreferential, fictional individual.

The referential claim of the novel, its stake in the world outside the text, therefore attaches to classes of persons, whereas the fictionality of the novel, its disavowal of personal reference, defines the individual characters. The novel is thus “true” in its generality even though all of its particulars are merely imaginary. Indeed, practitioners asserted, the novel’s general applicability depended on the overt fictionality of its particulars, since taking examples from among real people would only confuse the issue of reference; *because* they had dispensed with the individual referents, the novelists’ characterizations could only have referential value by pointing to what Fielding calls a “species.”

This description of the novel—in which the type is the presumed referent while individuals are presumed to be fictional—inverts normal empirical ways of thinking about the relation between the real and the imaginary, the sensual or experiential, on the one hand, and the ideational, on the other. Most novelists would freely have admitted that the species is that which one never expects to encounter in actuality; it is to be grasped only by an abstracting effort of the mind. Individuals, on the other hand, present themselves as the given data of the world. The novel thus reverses the commonsensical empiricism that pervaded the intellectual atmosphere of England at the time of its invention. Novelists took the abstract entity, the species or type, to be the given, the thing-in-the-world referent grounding the form, and conceded that their individuals are imaginary concoctions. At first glance, then, it seems as though the novel as a form asserts not only the cognitive but also the ontological priority of the general over the particular.

However, novels simultaneously conjured as their own “background” an empirical cultural understanding that the type is only a mental abstraction from more real concrete individuals in the world. Novel theorists since Ian Watt have been right to note the literary form’s affinity with empiricism, but they have paid too little attention to the special turn it gives empiricist logic by invoking both a knowledge that types are induced from persons in the world and a further awareness that characters are deduced from types. (Watt 1957:

9-34)² The complexity of the general/particular relation in the novel therefore goes beyond the usual epistemological puzzle of requiring categories to perceive facts but simultaneously requiring facts to create categories. It demands two sorts of individuals: those given in and those twice removed from an inferred world. We could think of the form as claiming to be structured like a triptych, in which ontologically distinct categories of “the particular” appear on either side of a category of “the general,” creating a centrality for the middle category not normally sustainable under the empirical assumptions that contrast the ideality of the type with the substantiality of the experientially available individual.

I emphasize these general features of the form as a prelude to discussing one particular novelist, George Eliot, not because she’s typical (although, if asked what a novelist is, I might be tempted, like Joe, to say “Her”), but because she atypically and consciously exploited and explored these standard assumptions of her medium. Here is an example, from *Middlemarch*, of her construction of one of those triptychs. Characterizing the heroine’s uncle, Mr. Brooke, the narrator comments,

“Mr. Brooke’s conclusions were as difficult to predict as the weather: it was safe to say that he would act with benevolent intentions and that he would spend as little money as possible in carrying them out. For the most glutinously indefinite minds enclose some hard grains of habit; and a man has been seen lax about all his own interests except the retention of his snuff-box, concerning which he was watchful, suspicious, and greedy of clutch.” (Eliot 1998: 8)³

This initial description of the character proceeds from the particular individual, Mr. Brooke, to the general category of persons by which we are to make sense of him: those glutinously indefinite minds enclosing hard grains of habit. The sentence making the transition from character to species begins with the word “for,” signaling that the sentence to follow will explain Mr. Brooke by locating his type in an imputed world that precedes his invention. Then, as soon as the type, or referent, has been described, it seems to want experiential grounding, a want supplied by instancing someone belonging to

2 For an excellent recent discussion and reassessment of Watt’s ideas of empiricism in the novel, see Shaw (1999: 38-89).

3 All quotations from the novel are from this edition, and page numbers are given in the body of the essay.

the same species but sensually available: “and a man has been seen lax about all his own interests except the retention of his snuffbox.” The “and” beginning that clause tells us we are continuing in the reference mode. Of course, it doesn't matter whether or not such a man has actually been seen, for we aren't exploring the truth of the narrator's claims here, only the structure of her rhetoric, which (to repeat by way of summary) assures us that Mr. Brooke is not a copy of the man with the snuffbox but is rather a fictive instance of a class that has such extradiegetic, real instances as the snuffbox clutcher.

Eliot here explicitly carries the reader through the arc of induction and deduction, deduction and induction that gives generalities weight and substance. The very language of the description emphasizes the trajectory, moving as it does from the specificity of the named character to the fluid and “glutinously indefinite” quality of the abstract “mind” of his class, then through the “hard grains of habit” that signal the beginnings of another individual and seem to collect in the snuffbox being clutched. It is as if we are being made aware that Mr. Brooke was precipitated out of a nebulous viscous element (the type) into which the snuffbox clutcher had been previously imperfectly absorbed, the grit of his personality remaining available for reference. The subtlety of such movements among referential levels, together with their frequency and seeming candor, the softening and hardening from instances to generalities and back again, reassures the reader that *this* fiction is always connected to the stuff of the real, that the type may be ideational but it has fed on life.

Eliot, though, is also the nineteenth-century novelist who is most skeptical about categorical thought, who turns her sharpest satire against those most apt to engage in it. Indeed, the narrator of *Middlemarch* herself no sooner invokes a “species” than she proceeds to dissolve it in qualifying subdivisions or expand it until its shape is no longer recognizable. In the passage about Mr. Brooke, for example, we notice not only the gelatinous quality of the mental group englobing him but also the mixed nature of the general category to which the character supposedly refers: a man with benevolent intentions who is nevertheless stingy with his money. That is, he really belongs to two normally distinct categories that happen to overlap in his character. It is this perceived inconsistency that seems to require the narrator to make an explicitly referential gesture toward a more general category where the anomalous traits might be reconciled. That is, because Mr. Brooke does not fit what we might call a stock type, the narrator needs to classify him under an unusual category. His full rubric might read: careless thinkers (indefinite minds) who

are, out of mere habit, very careful about certain items of their own property. But this category doesn't so much explain the coexistence of the traits as restate them, and the narrator finally justifies her character by pointing to someone in the world, the snuffbox clutcher, who is even less consistent than Mr. Brooke.

Hence, on closer inspection, Mr. Brooke's species—careless people who are habitually careful about some things—doesn't really seem to do much referential work. When skeptically attended to, it only asserts that there are eccentric careless people who have inexplicably rigid habits. The snuffbox clutcher, it will be noticed, has nothing else in common with Mr. Brooke; nothing about him recalls the traits that at first seemed to conjure the species. He is neither benevolent nor stingy. Mr. Brooke and the snuffbox clutcher are just two instances of generally careless people who aren't always careless. One might, therefore, say that they belong to a set of *category defiers* that the narrator, adhering to a formal demand of the novel, constructs as a class. A class constructed just to accommodate random exceptions, however, might easily be read as a skeptical commentary on classification.

It would seem, then, that the passage under analysis assures us both that characters in the fictional world have the ontological ballast of general reference and that there will always be gaps between general types and individuals. That this should be so even when the individuals are characters made on purpose to illustrate types may at first seem puzzling, but we should bear in mind that it is only under these seemingly optimal conditions—the conditions of fictionality—that the problem of the general and particular can be fully discerned. For in the real world the problem will often be perceived as a gap between the nature of given things and the nature of concepts, or language, about them. But individuals in fiction are at least as conceptual and linguistic as types; they make no pretense to be the given data of the world. The inability of the class to account for the individual is thus more obviously a *logical* problem in fictional than in nonfictional discourse. As soon as the category of careless people who are both benevolent and stingy is figured in one Mr. Brooke of Tipton Grange, who has a niece named Dorothea, many things about him are already irrelevant to the class of people he supposedly signifies. In novels it becomes possible to reflect on the fact that it is in the nature of examples generally to exceed that which they are supposed to exemplify.

Lest it be suspected that the example of an obvious eccentric too neatly fits my generalization about the necessary superfluity in all instances, I'll supply

one more descriptive triptych in which the narrator asks the reader to find a living example of the type represented by the character Mary Garth:

“Ten to one you will see a face like hers in the crowded street tomorrow... Fix your eyes on some small plump brownish person of firm but quiet carriage, who looks about her, but does not suppose that anybody is looking at her. If she has a broad face and square brow, well-marked eyebrows and curly dark hair, a certain expression of amusement in her glance which her mouth keeps the secret of, and for the rest features entirely insignificant—take that ordinary but not disagreeable person for a portrait of Mary Garth. If you made her smile, she would show you perfect little teeth; if you made her angry, she would not raise her voice, but would probably say one of the bitterest things you have ever tasted the flavour of; if you did her a kindness, she would never forget it. Mary admired...” (382)

The description, like the person it describes, is self-consciously undistinguished; it nicely illustrates, however, the impossibility of remaining for long on that threshold of typicality between fictional illustration and persons in the world. Once the physical type is found, the passage teeters for a moment between referencing through the imagined model on the street, who is inside the novel but supposedly outside the fiction, and realizing the character of Mary Garth. In the movement between the two sentences beginning with “If,” we can locate the segue: both are written in the second person, direct address to the reader often signaling the onset of a triptych in *Middlemarch*, but the grammatical resemblances between the two only underline the automatic way in which the passage slides, by the mere gravity of detail, into fiction. Whereas the first sentence uses “if” to name the conditions, the physical characteristics, that would qualify a woman on the street to be classed under the “Mary” category, the “if”s in the second sentence introduce increasingly narrative vignettes that, we soon realize, cannot be predicated of the class. By the time we read, “if you made her angry, she would not raise her voice, but would probably say one of the bitterest things you have ever tasted the flavour of,” we know that such an extraneous particular as a very sharp tongue has put us back onto the side of the fictional, where characters are realized. Indeed, the progression the reader is asked to follow from sighting a Mary to tasting one, from distanced viewing to more intimate sensation, figures the movement from type to fictional particular as, paradoxically, a process of increasing embodiment.

Individuated fictional characters, in other words, can never efficiently refer to types that, in turn, organize individuals in the world. To be sure, we might reduce their very excessiveness to a referential formula by noticing that it is typical of individuals to exceed types or depart from them; then the essentially referable thing about the specifics is just the very general fact that they are specific. Such a formulation verges on the absurd because it classifies individuals as things that depart from classifications. It nevertheless does yield some insight into the nature of novels by indicating why the extravagance of characters, their wastefulness as referential vehicles, is precisely what makes them seem real.

This point needs emphasis because a novel's realism is often assumed to be a matter of referential fidelity.⁴ When we analyze the nature of the gap between the general and the particular, however, reference and realization appear to be quite distinct, whereas fictionality and realization appear to be identical. Fictional characters may *refer* to people in the world by conforming to type, but they only *resemble* people in their *nonconformity*. The impulse toward reference and the impulse toward realization are thus not only separate but also deeply opposed, and their tension, rather than cooperation, might be said to define realism.

George Eliot masters this tension not by easing, concealing, or even self-consciously reflecting on it; she masters it, rather, by harnessing its energy and making it the dynamo of her narratives. She converts the strife between type and instance, between reference and realization (strife belonging primarily to characterization), into a vigorous narrative friction between probability and surprise. Every novel may be bound to negotiate its plot between these rival narrative exigencies—between the all-too-likely and the unaccountable—but Eliot's give us the keenest awareness of what might be at stake in such negotiations.⁵ In *Middlemarch* especially she conceives of the plot as driven by the competing needs to adhere to type and to deviate, to mean and to be, to have significance and to become real. There she takes the plight that belongs specifically to novel characters—that they are supposed to illustrate types from which they must depart—and makes it the central

4 This seems to be the case even for those "possible-worlds" theorists who think of characters as bundles of attributes drawn from menus of possible characteristics. See Doležel (1988: 475-96).

5 For a rich discussion of the interrelations between characterization and probability in the novel, see Newsom (1988: 90-106).

dilemma of a life story. She etches the heroine's plot quite precisely onto the outlines of the formal predicament we've been tracing, so that theme and genre, representation and its mode, coincide. When literary critics discover coincidences of this sort, we often conclude that the author is playfully exposing her artifice, giving away the representational game and admitting that her character is, after all, just a fiction. I would, however, like to pursue a different line of thought about this coincidence, for *Middlemarch's* formal self-consciousness is not just a comment on some fundamental lack at the heart of fictions; it is, rather, a disclosure of their function. The remainder of this essay will be devoted to the proposition that Eliot's fiction gives us something we might never otherwise experience: a *desire* to be real.

Middlemarch begins with the understanding that only the atypical can generate plot and only the exceptional can desire it.⁶ Witness this early description of Dorothea Brooke delivered by the astonished and uncomprehending chorus called "rural opinion":

"A young lady of some birth and fortune who knelt suddenly down on a brick floor by the side of a sick labourer and prayed fervidly as if she thought herself living in the time of the Apostles—who had strange whims of fasting like a papist and of sitting up at night to read old theological books! Such a wife might awaken you some fine morning with a new scheme for the application of her income which would interfere with political economy and the keeping of saddle-horses: a man would naturally think twice before he risked himself in such fellowship. Women were supposed to have weak opinions, but the great safeguard of society and of domestic life was that opinions were not acted on. Sane people did what their neighbours did so that if any lunatics were at large, one might know and avoid them." (9)

This description not only implies normal behavior for "a young lady of some birth and fortune" by enumerating Dorothea's deviations but also locates the place in which such norms are established: in the average, conventional, and

6 In concentrating on Dorothea to the exclusion of her placement in a semantic field of characters, I am following the lead of the novel's narrator, but I want (like her) to note that we might also ask, why always Dorothea? For a discussion of the self-conscious tension in *Middlemarch* between focusing on the protagonist and paying equal attention to all fictional "centers of consciousness," see Wolloch (2003: 30-32). Eliot's novel, he points out, calls our attention to the "asymmetric norm that had become an essential aspect of nineteenth-century omniscient narrative" (32).

conservative provincial mind as it calculates risk, specifically the risk of being impetuously awakened from rustic torpor. Initially this voice has trouble even finishing statements about Dorothea because—well, who knows how her story might end? The first two phrases in the passage never complete themselves in a proper sentence but end abruptly in an exclamation point, as if “sane people” were too startled to supply predication. Typifying is thus satirized here as an attempt at foreknowledge and at foreclosing the very possibility of unexpected events. Since novel readers are ipso facto in search of plot, the passage obviously implies our superiority in this counter-posing of the conventionally typical and the narratable.

Eliot does not, however, engender a desire for realization simply by threatening us with boredom and congratulating us on our desire to be surprised. After all, Mr. Brooke, whose “conclusions were as difficult to predict as the weather” is equally surprising, but we don’t want to read a novel about him because his unexpectedness is merely random; it never holds out the promise of a new significance. A serious longing to be real, Dorothea’s plot demonstrates, can only proceed from the exhaustion of the categorical mode; hence it must begin not in the semicomical, dismissible classifications of rural opinion, but in types that command our respect. And so it does.

Before hearing the rural opinion about Dorothea, we have already encountered the category through which this fictional character is supposed to refer to the world. The novel’s “Prelude” has established St. Theresa of Avilla as the historical exemplar of a certain class of women who are not satisfied by the common occurrences of female destiny, women whose “nature” demands an “epic life.” Dorothea’s characterization begins with the induction of the type from that historical person: “That Spanish woman who lived three hundred years ago was certainly not the last of her kind,” we are told. “*Many Theresas* have been born.” (3).

But no sooner is the type—“Theresas”—named than it begins to dissolve, and its dissolution is linked not only to narrative but to fictional narrative. “*Many Theresas* have been born,” the sentence continues, “who found for themselves no epic life wherein there was a constant unfolding of far-resonant action.” Between the subject of this sentence and its conclusion, we encounter a surprise: the many Theresas have not lived lives conforming to their species. For Saint Theresa, type and story coincided: after false starts and hindrances, we are told, “She found her epos.” But the stories of all the other Theresas veer off from this norm; their lives do not result in any such coincidence of potential and actuality. Hence Theresa, oddly, becomes

atypical of the category of Therasas; although they are conceived under her rubric, she is useless as a predictor of their destinies.

The passage does not, however, abandon its general pronouncements. Since the normal story prevents the realization of the type, a new subtype takes shape, which the narrator calls "latter-day Therasas." All that can be said of the latter-day Theresa as a type, however, is that her story will deviate from a known heroic norm, and in her deviation she will become obscure. To speak of this type is therefore to resort to conjecture: the latter-day Theresa has lived, we are told, "*perhaps* only a life of mistakes, the offspring of a certain spiritual grandeur ill-matched with the meanness of opportunity; *perhaps* a tragic failure which found no sacred poet and sank unwept into oblivion." Since the failure to be a Theresa results in obscurity, the stories of how latter-day Therasas fail are unknown. As such they invite hypotheses, probable imaginings: "perhaps...; perhaps..."

Fictions, stories that begin with an implied "perhaps," are certified here as the only way to understand, not just a given "species," as Fielding would have had it, but the standard, socially and historically determined, deviations from a species. These standard deviations, moreover, lead us into the quotidian, and therefore the forgotten, and therefore the conjectural, and therefore the *fictionally* specific. The links established here between the mundane, the unknown, and the fictional are crucial to the stimulation of narrative desire in Eliot's realism. We should notice that they oppose the associations in the mind of rural opinion between normalcy and complete foreknowledge: if the superficial provincial mind seeks ordinariness for its predictability, the serious realist seeks it for its uncertainty. It is, after all, no great accomplishment to muster curiosity by promising tales of unusual adventure. Eliot's task is more difficult: to convince us that what seems familiar—the process by which people become ordinary—is in fact radically unknown. She thus makes us curious about the quotidian because of its very obscurity and defines the fictional by contrasting it with the heroically *renowned*. Thus, even as she presents the departure of the latter-day Therasas from their heroic type as a pity, and even as she gathers up her instances of failure into new categories, Eliot uses the gap between type and instance to create a momentum, an impulse toward the prosaic that is indistinguishable from the desire to read a fiction. To learn about the unknown through fictional particulars is to resolve the mysteries of daily life: mysteries such as, how could a Theresa, in the very act of aspiring toward her type, become a drudging wife-scribe to a provincial pedant?

In the “Prelude” to *Middlemarch* Eliot rouses our desire for fiction by promising to show us just exactly how it is that one does not conform to type. Classification, foreknowledge, and reference are the inevitable framework of the novel, but the dynamic impulse established here is toward fiction, unpredictability, and particular realization. Curiosity directed at a particular ordinary outcome, moreover, is stimulated periodically by Dorothea’s progress; she comes to occupy a series of subcategories, each of which is in turn experienced as restrictive, artificial, and potentially plot-obstructing. These stages of Dorothea’s plot can, indeed, be mapped onto the standard deviations mentioned in the “Prelude,” as if to demonstrate that the subtypes, too, must be instantiated and, in that process, departed from. Dorothea must undergo paradigm exhaustion; she must be, as we say in the vernacular, troped out.

“Perhaps only a life of mistakes” is the hypothesis that looms over the novel’s first book, “Miss Brooke,” which draws on one of the oldest novelistic types, the female Quixote, a visionary young lady who projects the ideal beings of her imagination onto very unlikely people. Miss Brooke even comes complete with a Sancho Panza—her sister Celia—and the structure of the plot is also true to form: it proceeds with ironic efficiency to demonstrate that the Quixote’s failure is the result of her ambition. But every reader of *Middlemarch* will at once see the inadequacy of this model, and it takes no great critical acumen to begin piling up the particulars that make Dorothea an exception to the quixotic norm. Not the least of these is the resolution of the first stage of her plot: instead of coming to her senses or proceeding on to new adventures, Dorothea finds herself trapped inside the consequences of her first mistake, so that the novel segues from the proposition that she might lead “perhaps only a life of mistakes” to the possibility that she could be “perhaps a tragic failure.” Inside this hypothesis, too, however, the particulars of the tragedy eventually become anomalous. One potential agony, that she might knowingly waste her life completing her late husband’s vain project, the worthless *Key to All Mythologies*, is supplanted by another when she seems condemned to live separately from the man she loves, and this apparently futile love—initially presented as a painful consequence of her quixotic mistake—transforms her into a different sort of heroine. In short, the details of her affliction force the plot to swerve from its trajectories repeatedly, to be retrieved by other general scenarios, or standard deviations, until the subcategories seem exhausted. Hence, when told in the novel’s “Finale” that “our daily words and acts are preparing the lives of many Dorotheas,” we would be

perfectly justified to respond with a question like Pip's: "But, George, what is a Dorothea?" And by that point, the only truly satisfactory answer should be "her."

The effect of a curiosity impelled toward greater and greater narrative particularity should, in other words, finally yield a nonexemplary immanence, a minimally referential character. And yet it does not. Despite her compelling realization and her overwhelming particularity, by the end of the novel, Dorothea's referential power has, if anything, increased, so that when the category of "Dorotheas" replaces the former category of "Therasas," we recognize it. For, as we noticed earlier, even the impulse toward the specific can be conceived in general terms, and in *Middlemarch* Eliot not only generalizes the process of becoming particular but also assimilates it to both ethical and erotic drives. Being-in-particular becomes not simply an endpoint of narrative, but a value-laden desideratum, and it is Dorothea whose story gives the singular such gravity.

Because the *ethical* importance of particularizing has long been noted by readers of Eliot, indeed, because Eliot's narrators themselves frequently underscore it, I'll only briefly sketch its well-known outlines here. As Dorothea herself is realized by departures from type, so too does she learn to realize others by imagining their particularity instead of pressing them into categories. From a dark night of the soul that all readers of the novel will recall, the heroine awakens to a sympathetic understanding of errancy itself. She finds what heroism is left over for women in the modern world by an empathetic envisioning of the suffering of the very people who have just wounded her, Rosamond and Will Ladislaw. In short, realizing in others what the narrator calls "equivalent centers of self" is the supreme ethical act in Eliot's novels, and when the Dorotheas appear on the other side of the novel's final triptych, we understand that they might be women who spend their lives in feats of compassionate particularization.

Eliot's *ethics* of realization, however, have perhaps been overemphasized; by stressing the ethical drive toward the particular, we have created an Eliot who seems to some moralistic and all-too Victorian, perhaps even sentimental, in her earnestness. Eliot can easily be caricatured as a lugubrious author who gives her novels gravity by weighing down the exuberance of narrative curiosity with moral strictures. To counter this caricature, which has, alas, survived a century of refutations, I will conclude this lecture by arguing that, especially in *Middlemarch*, Eliot's ethics are preceded and animated by an *erotics* of particularization. Long before Dorothea's dark night, a crucial

moment of transformation occurs. It is one of those nodes of transition between subtypes, but it represents more than the dawning of a further stage of mental awareness. It establishes a new vector of energy in the novel, one that pulsates through to the end and enables whatever ethical resolution occurs. The moment I'm about to discuss, in which Dorothea becomes the last of the several subtypes of latter-day Therasas, marshals the powers of eroticism and produces a yearning toward embodiment.

The last thing to be said about the latter-day Therasas in the "Prelude" is that "their ardour alternated between a vague ideal and the common yearning of womanhood, so that the one was disapproved as extravagance and the other condemned as a lapse" (3). Dorothea's penultimate state is not that of the tragic but that of the *lapsed* Theresa, and it is in the transition between the two that Eliot stimulates a desire for realization most intensely; it is also there that Dorothea's plot is retrieved for general reference by taking on almost the quality of a parable about becoming real. For although the lapsed Theresa at first seems just another standard deviation from the saint, she is in fact a dramatic enlargement of the referential category. Hence the narrator figures the transformation not as a gradual departure but as an abrupt metamorphosis, a sudden addition of species characteristics. The transmutation takes place when Dorothea is liberated from her oppressive sense of duty by learning that her husband had added a humiliating codicil to his will specifying that she would forfeit her inheritance if she married Will Ladislaw. The tumult of sensation that accompanies this revelation marks the "alternation" (to use the language of the "Prelude") from saintly ardor to "the common yearning of womanhood." The species change described in this passage, in other words, is not from one variety to another of blundering and suffering Saint Therasas:

"She might have compared her experience at that moment to the vague, alarmed consciousness that her life was taking on a new form, that she was undergoing a metamorphosis in which memory would not adjust itself to the stirring of new organs. Everything was changing its aspect... Her world was in a state of violent convulsion... One change terrified her as if it had been a sin; it was a violent shock of repulsion from her departed husband... Then again she was conscious of another change which also made her tremulous: it was a sudden strange yearning of heart towards Will Ladislaw." (461)

The metamorphosis figure allows Eliot to imagine Dorothea as a passive plastic medium being reshaped from the outside. Even her own emotions seem

temporarily external, as the syntax indicates. *She* does not yet exactly yearn toward Will Ladislaw, but instead is “conscious of a change [...]: it was a sudden strange yearning of heart.” Yearning seems to be somewhere in the vicinity and will soon be lodged in Dorothea, but during her suspension between one species and another, while she is being remade as the “type” who can own these feelings, all experience is momentarily alien. The species toward which she is metamorphosing, moreover, is unlike those she has previously instantiated; it is the “common womanhood” of the lapsed Theresa. To metamorphose simply into “woman,” however, especially in a text consistently contemptuous of generalizations about women, is not so much to take on a specifiable new set of widespread mental characteristics as it is to long for a particular man, to have a specific desire. Eliot partly renovates Dorothea, in other words, makes her “woman,” so that she can experience an utterly individual longing, a yearning toward some one man. This, then, is the moment when the very particularity of a desire simply refers to the particularity of women’s desires generally.

But this passage does even more than stretch the limits of referentiality by temporarily decreasing the tension between class and instance. With its language of being stirred by new organs, it indicates the sudden eruption of erotic sensation in Dorothea; indeed, it implies the addition of the very capacity for such sensation, the implanting of unaccustomed vitals. The idea called “Dorothea” is reshaped around a sexual and reproductive core, so that the very notion of her “species” takes on a newly biological meaning. Hence, the striking widening of the “species” from tragically failed Theresa to “common womanhood” is simultaneously a shift away from “character,” in the usual sense of the word, to physiological sensation. Dorothea, it seems, experiences not just a reorganization of her consciousness but its annexation of a desiring body.

This crucial, metamorphic, realization, therefore, strains toward an incarnation, in which a specifically sexual human body is imposed upon the character.⁷ Through it Dorothea obviously becomes the “elevated” type who de-

7 I am grateful to Ian Duncan for reminding me that this connection between particularization and erotic embodiment is established earlier in the novel, especially in the description of Dorothea’s Roman honeymoon, where the implied sexual wreck of her marriage to Casaubon is figured in: “all this vast [Roman] wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and degradation, at first jarred her as with an electric shock, and then urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emo-

scends onto the plain of everyday appetites, but she also comes to signify just “type,” ideality, fictional construct, the word itself wanting to take on flesh. She stands, we might say, for all novel characters in their demand for realization, their demand that we think of them as possessing the specificity of organic beings. Indeed, characters can only have the bodies we imagine for them, a fact the narrator emphasizes in telling us that Dorothea must be given her erotic womanhood by others: “It had never before entered her mind that [Will Ladislaw] could, under any circumstances, be her lover: conceive the effect of the sudden revelation that another had thought of him in that light, that perhaps he himself had been conscious of such a possibility” (461). Dorothea’s erotic body must be twice created: once by the other fictional characters imagining it; and then again by readers conceiving the effect of the characters’ imagining. Dorothea does not take on flesh and blood easily; and the harder it is to incarnate her, the more we want to do it.

This turn of desire in the novel certainly contains its own paradoxes and ironies, for the erotic pursuit of the particular is precisely what reproduces the biological species. The proximity between the urge of the species, in Charles Darwin’s rather than Fielding’s sense of that word, and the specific longing of the character, moreover, might be said to squeeze out what had before seemed individual and unique about Dorothea. The passage and its aftermath in the novel, indeed, remind one of Ludwig Feuerbach’s contrast between “species-being,” which is always embodied particularity, and those modes of individualization that create aloofness from one’s kind. The turn toward the physiological, in other words, threatens to close the genre-defining gap between type and instance by redefining both. And yet such a narrowing also follows a generic imperative that the protagonist’s being should come to resemble the uncharacterizable universal consciousness of the narrator and implied reader as the novel progresses. In the beginning, a novel heroine is an individual by virtue of her unusual characteristics, but by the end these should have been converted into the particularity of a unique plot, a story that can be told “about” her, leaving the “character” unencumbered by many of her earlier peculiarities.⁸ The extraordinary achievement of *Middlemarch* is to accomplish

tion. Forms both pale and glowing took possession of her young sense, and fixed themselves in her memory... the red drapery which was being hung for Christmas spreading itself everywhere like a disease of the retina.” (181-82)

8 This essay has throughout been in dialogue with the work of D.A. Miller, and in this section it is particularly responsive to the contrast he makes, in *Jane Austen, or The Secret of Style* (2003: 31-32), between Jane Austen and George Eliot: “Of that godlike au-

this turn toward generic consciousness through embodiment, a turn that produces, in its very erotic torque, an offshoot of regret: “Her full nature, like that river of which Cyrus broke the strength, spent itself in channels which had no great name on the earth” (785), the “Finale” tells us. In short, this yearning for the real is not simple; it is philosophically and generically overdetermined, and it is mixed with melancholy; it is nevertheless desire.

The frequency with which one encounters figures like Dorothea in nineteenth-century literature—ideational, immortal and spiritual beings impelled by amorous energy toward the state of mere humanity—indicates that Eliot was herself born along by a massive redirection of longing away from disembodied transcendence and toward embodied immanence. When we give ear to them, it seems as if the culture’s imaginary creatures were sending up a lament for their missing bodies, demanding with John Keats’s *Lamia*, “Give me my woman’s form” or leaning out over the bars of heaven with Dante Gabriel Rossetti’s *Blessed Damozel* and sighing for their earthly lovers. The animation for which all great art strives, I would argue, nineteenth-century writers want to accomplish by adding flesh to spirit. The end of art no longer seems to be transcendence, but immanence; matter is not in need of soul, but soul in need of matter. To enliven is not so much to inspire as to embody. And it fell to the lot of George Eliot to instantiate this yearning most fully. As the English translator of Feuerbach, she was well acquainted with the thesis that humans endow their gods, mere creatures of their imaginations, with their own most valued characteristics. Her own incarnation myth is a subtle revision of this idea: it gives us the disembodied spirit, the novel character, as a new sort of erotic, female Christ, who only craves to be us.

Because George Eliot makes us imagine, not an independently living and breathing Dorothea, but instead an idea called Dorothea requiring that we conceive her bodily sensations to make her real, our very organic reality becomes newly desirable. That this desire will always remain partly unfulfilled,

thority which we think of as the default mode of narration in the traditional novel, Jane Austen may well be the only English example. Whether our standard is Fielding in the eighteenth century, or Thackeray in the nineteenth, the omniscient narrator’s divinity proves constantly betrayed by his human verisimilitude, the all-too-familiar “character” with which he can’t help tending to coincide... Even George Eliot, when not occupied with simulating [the male know-it-all figures of Fielding and Thackeray], ventriloquizes the well-remembered voice of that all-knowing, all-understanding, and all-forgiving woman to whom—uniquely—everyone has been accustomed to submit: the mother.”

for our physicality cannot make us wholly one with ourselves, only increases its intensity. Through Dorotheas, and perhaps in no other way, we can experience a longing for that which simultaneously seems already given as the basis of our being: our incarnate selves. George Eliot is the greatest English realist because she not only makes us curious about the quotidian, not only convinces us that knowing its particularity is our ultimate ethical duty, but also, and supremely, makes us want it.

A version of this paper was first read at the British Academy on 23 May 1996 and subsequently published in Proceedings of the British Academy 94 (1996). Reprinted by permission.

Literature

- Dickens, Charles (1989): *Great Expectations*, New York.
- Doležel, Lubomír (1988): "Mimesis and Possible Worlds", in: *Poetics Today* 9, no. 3, pp. 475-96.
- Eliot, George (1998): *Middlemarch*, ed. David Carroll, intro. Felicia Bonaparte, Oxford.
- Fielding, Henry/Battestin, Martin C. (eds.) (1967): *Joseph Andrews*, Middletown.
- Lynch, Deidre Shauna (1998): *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago.
- Miller, D.A. (2003): *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton.
- Newsom, Robert (1988): *A Likely Story: Probability and Play in Fiction*, New Brunswick.
- Shaw, Harry E. (1999): *Narrating Reality: Austen, Scott, Eliot*, Ithaca.
- Watt, Ian (1957): *The Rise of the Novel*, Berkeley.
- Wolloch, Alex (2003): *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton.

Implizite und explizite Axiologie der Narration

Kleists Bach-Anekdote sowie die Erzählungen
»Černaja lošad' s belym glazom« von Vladimir Sorokin
und »Ruke« von Ranko Marinković

Rainer Grübel

1. Vorüberlegung zur Explizitheit und Implizitheit der Axiologie des Erzählens

Gezeigt werden soll in diesem Beitrag anhand einer deutschen Anekdote, einer russischen Erzählung und eines kroatischen Traktats, wie das Verhältnis von ausdrücklicher und unausdrücklicher Wertung des Erzählens und Argumentierens in Prosatexten durch intertextuelle Bezüge positive und negative Konnotationen für die Parameter Raum, Zeit und Figur der Narration erzeugt. Es prägt so nicht nur die erzählte und argumentativ besprochene Wirklichkeit, sondern auch das Besprochene und Erzählte selbst in seiner Sinngebung entscheidend. Bleibt im Fall von Kleists Anekdote das Ausdrückliche von Werten äußerst beschränkt und auf das weitgehend Unausgedrückte der Wertzuschreibungen angewiesen, so wird in der Erzählung Sorokins mit dem Gegensatz von impliziter und expliziter Wertzuweisung dergestalt gespielt, dass der Wahrheitswert nur aus diesem Gegensatz gewonnen werden kann. Im dritten Fall, dem Traktat von Marinković, wird der Wahrheitswert expliziert und in ungewohnter Weise den jeweils implizierten konträren Wertzuschreibungen gegenübergestellt.

Wer über das Verhältnis von expliziter und impliziter Wertung beim Erzählen nachdenkt, dem fällt gewiss zunächst ein, dass Erzählen selbst als Form geselligen Daseins – Menschen erzählen Geschichten eher ausnahmsweise sich selbst – in den meisten Fällen ein positiver Wert eignet. Paradigmatische Situationen solchen mündlichen Erzählens, die ja auch in verschrifteter Narration ihren Niederschlag gefunden haben, sind das Erzählen am

Lagerfeuer (wie in Turgenevs *Zapis'ki ochotnika*, *Notizen eines Jägers*) und am offenen Kamin (wie in seiner Erzählung »Pervaja ljubov'« – »Erste Liebe«), das Zusammensein in der Küche der sowjetischen Kommunal'ka oder des Campingplatzes, wie ich es im Sommer 1970 in Jalta auf der Krim erlebt habe. Dort hat ein betagter Mann den in Scharen versammelten Kindern und Erwachsenen aus dem Gedächtnis Märchen erzählt. Der positive Wert dieses Erzählens blieb fast stets implizit, er wurde nicht ausdrücklich artikuliert. Dass überhaupt erzählt wurde, hatte einen positiven Wert, zumal in Zeiten ohne Fernsehen und Smartphone die bildlose Narration einen größeren Raum im Leben der Menschen einnahm. Es war unterhaltsam, ja kurzweilig, dem geübten Narrator zu folgen, doch hat dies niemand von den ihm Lauschenden damals zum Ausdruck gebracht. Die Anwesenheit im Kreis der Zuhörer selbst war unübersehbares Zeichen positiver Wertschätzung dieser Narration. Die Erinnerung bezeugt das weitgehend ungeklärte Verhältnis zwischen implizitem und explizitem Wert in der Narration.

Dass Erzählen auch mit ambivalentem oder sogar negativem Wert belegt werden kann, sei nicht verschwiegen: Jäger- und Angler-Latein, Aufschneideri über Urlaubserlebnisse, also das Zum-Besten-Geben unwahrer Geschichten über unglaublich große Beute oder unglaubliche Ereignisse, neuerlich das narrative Aneinanderreihen ›alternativer Fakten‹ seien als Beispiele genannt, in denen mit Blick auf die Narration die Frage des Wahrheitswertes des Erzählens anklingt (White 1980: 9): Erzeugt das Erzählen wahre Tatsachenbehauptungen oder unwahre? Doch auch mit dem negativen Wahrheitswert der Lüge kann narrativ-axisch positiv gearbeitet werden, wie die Lügengeschichten des Barons Münchhausen zeigen. Diese sind hier nicht das Thema, doch werden wir zum Wahrheitswert der Narration am Schluss des Beitrags noch einmal zurückkehren.

2. Voraussetzungen des Verhältnisses von impliziter und expliziter Axiologie der Narration am Beispiel von Kleists Bach- und einer Johann-Nepomuk-David Anekdote

Das Ziel dieses Beitrags besteht darin, das Verhältnis von impliziter und expliziter Axik (Wertpraxis) der Narration zu klären. Dabei sehe ich die Axiologie der Narration als Teil der Literaturaxiologie an, zu der ich mit Blick auf slawische Literaturen einen Entwurf vorgelegt habe (Grübel 2001). Ich setze weiterhin einen Unterschied voraus zwischen der Realisierung der Implikation und

Explikation von Axien (Wertrealisierungen) in lyrischen, dramatischen und narrativen Texten, ohne dass in diesem Zusammenhang auf diese Differenzen näher einzugehen ist. Es dürfte einleuchten, dass im unperspektivischen, nur aus dem Vokal »a« bestehenden Gedicht »Spokojstvje glasnogo« (»Die Ruhe/Gelassenheit des Selbstlauts«¹) von Gennadij Ajgi mit der ausschließlichen Exposition des Vokals »a« die Relation von impliziter und expliziter Axiologie anders generiert ist als etwa bei Heinrich von Kleists Bach-Anekdote, mit der wir das Nachdenken über die Implikation und Explikation von Werten in Prosatexten beginnen. Werte hängen unseres Erachtens unvermeidlich mit Sinngebungen zusammen. Während ›Bedeutung‹/›meaning‹/›značenie‹ wertfrei sein kann, ist ›Sinn‹/›sense‹/›smysl‹ stets wertgebunden. Des Lebens Glück oder Sinn bilden mögliche Sinngebungen, des Lebens Anfang und Ende dagegen Bedeutungsgrößen. Letztere sind wertneutral, Sinngebungen dagegen stets mit einem Mindestmaß an Wert belegt.

Um diese Gegenüberstellung von wertfreier Bedeutungsgröße und werthaltiger Sinngebung kurz vor Augen zu führen, bleiben wir beim Beispiel des Todes als Sinngebung. Jurij Lotman (1994: 417) hat in seinem letzten Aufsatz mit dem signifikanten Titel »Smert' kak problema sjužeta« (»Der Tod als Problem des Sujets«) gezeigt, dass der Schluss von Erzählungen als Artefakten kulturtheoretisch mit dem Tod des Menschen in der Lebenswirklichkeit korreliert. Die Kulturarbeit der Sinngebung und das heißt, wie wir ergänzen, auch der Wertattribution des Todes findet ihren unvermeidlichen Ausdruck in der Finalität der Narration. Diese trägt auf literarische Weise den Widerspruch aus zwischen der relativen Unendlichkeit von kosmischem Sein und biologischem Leben auf der einen und der absoluten Endlichkeit des menschlichen Lebens auf der anderen Seite. In »Avtor i geroj v éstetičeskoj dejatel'nosti« (»Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit«) hält Bachtin (1979: 2008) fest, der Autor müsse, um eine Personage darzustellen, deren Leben notwendig abschließen, also ihren Tod voraussetzen. Alle Kulturarbeit, hat der Philosoph Blumenberg (1986) im Einklang damit gesagt, entspringt der Abwehr gegen die Inkongruenz von unendlicher Weltzeit und endlicher Lebenszeit.

In einem zweiten Schritt werden wir die Relation zwischen Wertimplikation und Wertexplikation in Vladimir Sorokins Erzählung »Černaja lošad' s belym glazom« (»Schwarzes Pferd mit weißem Auge«) anhand der Perspektive

1 Alle Übersetzungen in diesem Beitrag stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser.

konstituierenden und fokalisierenden Größen Person, Zeit, Raum und Sprache untersuchen. Diese Geschichte eignet sich für eine solche Analyse deshalb besonders gut, weil sie das vorausgesetzte Hauptereignis der erzählten Welt verschweigt, den von Hitler im Juni 1941 befohlenen Überfall der Deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion im Laufe des Zweiten Weltkriegs.

Ein dritter Schritt wird die Differenz zwischen implizitem und explizitem Wertentwurf in fiktionalen und faktualen Texten am Beispiel der Erzählung »Ruke« (»Die Hände«) von Ranko Marinković erarbeiten. Dieser Text ist insofern ein Glücksfall für unser Vorhaben, als der Verfasser neben der fiktionalen Kurzgeschichte auch einen nicht-fiktionalen Essay über das Sujet der Hände geschrieben hat, dem er den Titel »Traktat o Ruci« (»Traktat über die Hand«) gab. Die beiden Texte lassen sich unter dem Aspekt von Wertimplikation und Wertexplikation besonders gut miteinander vergleichen, weil sie ein und denselben Körperteil des Menschen und zugleich Gegenstand seiner Lebenswelt auf sehr verschiedene und doch vergleichbare Weise »behandeln«.

Zunächst zu Kleists Anekdote, die implizite und explizite Axie in komprimierter Form nutzt:

»Bach, als seine Frau starb, sollte zum Begräbniß Anstalten machen. Der arme Mann war aber gewohnt, Alles durch seine Frau besorgen zu lassen; dergestalt, daß, da ein alter Bedienter kam und ihm für Trauerflor, den er einkaufen wollte, Geld abforderte, er unter stillen Thränen den Kopf auf einen Tisch gestützt, antwortete: »sagt's meiner Frau!«« (Kleist 1961: 268)

Diese Miniatur zeigt anschaulich, dass Analyse und Interpretation von Erzähltexten eng mit dem Verhältnis von impliziter und expliziter Wertigkeit zusammenhängen. Die ungewöhnliche asyndetische Kopfstellung des Satzsubjekts »Bach« im ersten Satz der Anekdote, die den Namen wie mit dem isolierten Paukenschlag einer Kantate des genannten Komponisten zugleich an den Beginn der Komposition des Textes setzt, ist eine rhetorische Meisterleistung, wie sie in der Syntax dieses Autors freilich öfters begegnet. Das Verknappen des siebensilbigen Namens »Johann Sebastian Bach« auf den Einsilber des Familiennamens entspricht einerseits der generischen Kurzform Anekdote, setzt andererseits aber die Vertrautheit des Lesers oder Zuhörers mit dem Namen des Barockkomponisten notwendig voraus. Witz und zugleich Melancholie dieser Anekdote entzieht sich all jenen, die bei der Nennung des Namens »Bach« an die Anwaltskanzlei Dirk Bach in Eschweiler, an Elektro-

Bach in Oyten oder den Dachdeckermeister Ulrich Bach in Riegelsberg denken.²

Lesen wir zum Vergleich eine Anekdote, die, analog zur Kleistschen, ebenfalls einsetzt mit einem Namen, hier dem Nomen proprium »David«:

»David, der am 7. November 1942 und am 27. März 1943 seine ›Heldenehrung/Motette nach einem Führerwort³/für vierstimmigen gemischten Chor und drei Posaunen [...] überschriebene Komposition mit der Widmung ›Den gefallenen Lehrern und Studierenden/der Staatlichen Musikhochschule in Leipzig zum Gedächtnis« an diesem Ort mit großem Erfolg aufgeführt hatte, verzichtete danach Zeit seines Lebens darauf, diese Komposition zu veröffentlichen oder erneut zu dirigieren. Zunächst auf dem Pragfriedhof in Stuttgart beigesetzt, wurde der Komponist 1978 in ein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof (Gruppe 32 C, Nummer 43)⁴ umgebettet.«

Nur wenige Leser dürften, obgleich hier viel mehr Information über die Personage geliefert wird als in Kleists Bach-Anekdote, in David den österreichischen Komponisten Johann Nepomuk David (1895-1977) erkennen. So würde es auch den meisten Lesern dieser Anekdote ergehen, erschiene sie in der *Zeit*, der *FAZ* oder der *Süddeutschen Zeitung*: Sie würden den Namen wohl nicht ohne ihn zu ›googeln‹ auf seinen Träger beziehen. Wir könnten, anders als Kleist, diese analoge Anekdote daher wohl kaum nur mit dem Familiennamen beginnen lassen. Johann Nepomuk David war zwar Lehrer vieler bedeutender lebender Komponisten, ist als Musiker aber weit weniger bekannt als Johann Sebastian Bach. Die Vertrautheit mit dem Namen und den kulturell bewerteten Lebensumständen Bachs⁵ bildet die Voraussetzung dafür, dass wir die pragmatische, hier mit romantischer Ironie vorgetragene Fehlleistung dieses musikalischen Genies nach dem Tod seiner zweiten Frau angemessen bewerten.

2 Cf. Internetadressen unter dem Lemma »Bach« vom 12.3.2018.

3 Der Hitler(?) -Text lautet: »Wer seinem Volke so die Treue hält, der soll selbst in Treue nie vergessen sein« (Goltz 2016: 212).

4 Vgl. die Liste gewidmeter Gräber auf dem Wiener Zentralfriedhof. https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_gewidmeter_Gr%C3%A4ber_auf_dem_Wiener_Zentralfriedhof (2.7.2021).

5 Der von einem Text dem Leser zugerechnete Kanon des Wissens, der in der Geschichte einer Kultur ja nicht stabil ist, kann mit Pierre Noras Konzept des Erinnerungsorts (*mnemotop*) verbunden werden, der seinerseits auf den Begriff des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs zurückgeht.

Es ist ein Kommentar zu einer künftigen Kleist-Ausgabe vorstellbar, der zur Bach-Anekdote erklärend ausführt (und so den impliziten Wert der erzählten Figur in der Kleist-Anekdote explizit macht): »Bach, Johann Sebastian, herausragender Barockkomponist und Virtuose auf den Tasten-Instrumenten Orgel, Cembalo und Klavier, als Kantor der Thomaskirche in Leipzig zugleich vielbeschäftigter Internats- und Chorleiter, Gesangslehrer, Cembalo-, Klavier- und Orgelpädagoge und Vater von zwanzig Kindern, von denen er viele gleichfalls musikalisch ausgebildet hat, ebenso wie seine zweite Frau, die Sängerin Anna Magdalena Bach.«⁶

Je größer der Zeitabstand zum Wirken des Komponisten und des Verfassers der Anekdote wird, desto wahrscheinlicher ist, dass, was in der Namensnennung an Werten implizit ist, durch Analyse, Information und Deutung explizit gemacht werden muss. Dies heißt aber, dass unser Verhältnis von impliziter und expliziter Wertung in der Narration nicht statisch ist, sondern im historischen Gang der Rezeption von Texten stetiger Veränderung unterliegt. Auch der Umstand, dass der Ort des Geschehens, hier in beiden Anekdoten Leipzig, bei Kleist ebenso implizit bleibt wie die Zeit des Geschehens, das Todesjahr 1760 und auch der Name von Bachs erster Frau, Maria Barbara, spricht für die vom Text vorausgesetzte Bekanntheit und Bedeutung der Person Bach. Dass Bach sich bei der Vielzahl seiner Beschäftigungen um alltägliche Besorgungen kaum kümmern konnte, wird nur demjenigen einleuchten, der etwas über das Leben dieses Komponisten weiß.

Hier entsteht ein affirmatives Verhältnis zwischen dem einer Person in der Kultur beigemessenen Wert, der mit Sinn- und Bedeutungshaltigkeit einhergeht wie der Topos in der Raumsemantik Lotmans, und dem kommunikativen Ereignis der Namensnennung dieser Person, so dass ein jeder Kommunikationsteilnehmer diese werthaltige Information mit dem Namen verbindet. Dies zeigt insbesondere der negativwertige Fall der in einer Kultur tabuierten Namen.⁷

6 Übrigens ist nicht auszuschließen, dass Kleist den Tod der zweiten Frau Bachs, also Anna Magdalenas, mit dem seiner ersten Gemahlin, d.h. Maria Barbaras, verwechselt hat, da Anna Magdalena 1770, d.h. zehn Jahre nach Bach (1760) verstorben ist, Maria Barbara aber nach gegenwärtigem Wissenstand zum Zeitpunkt der Entstehung von Kleists Anekdote in Abwesenheit des Gatten, der sich mit seinem Dienstherrn, Leopold von Anhalt-Köthen in Karlsbad aufhielt, verstorben und auch ohne seine Anwesenheit am 7. Juli 1720 auf dem Köthener Friedhof bestattet worden war.

7 Man vergleiche das Tabu des Namens »Trockij« in der Sowjetkultur seit den späten 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Es galt als positiv, über Stalins Konkurrenten

Hier schließt ein weiterer Aspekt an, den die Kleist-Anekdote lehren kann. Eine jede Erzählung setzt sowohl eine Werteordnung in der erzählten Welt voraus als auch eine ihr vorausliegende Axiologie, also eine Werttheorie. Bei Kleist ist dies zunächst die Scheidung zwischen den künstlerischen Werten artistischer musikalischer Tätigkeit und den praktischen Werten alltäglicher Besorgungen. Die Arbeitsteilung im Hause Bach, die eine solche Werteordnung ausagiert, steht indes auf gespanntem Fuß zur entsprechenden Axiologie der Entstehungszeit von Kleists Anekdote, in der im Rahmen des Konzepts der Lebenskunst die Kluft zwischen künstlerischer und praktischer Tätigkeit theoretisch aufgehoben wurde. Das Adjektiv »arm«, hier gewiss nicht in seiner ökonomischen Grundbedeutung verwendet, verweist so nicht nur auf den Mann, der gerade seine geliebte neununddreißigjährige Frau verloren hat, sondern auch auf den in gewisser Weise reduzierten Mann, der in einer Welt der Hierarchie zwischen künstlerischen und praktischen Werten lebte. Musikalisch ein Virtuose, kompositorisch ein Genie, erweist er sich in der Lebenspraxis als irrender Simpel.

Letztlich ist in Kleists Text somit auch eine Theorie der Werte vorausgesetzt, dergemäß das historisch wandelbare Verhältnis zwischen den Axien ebenso wie zwischen den Tätigkeiten von Frau und Mann jeweils neu auszuhandeln ist. Es war im Barockzeitalter ein anderes als zur Zeit Kleists, im Übergang vom Klassizismus zur Romantik. Das Adjektiv »arm« wertet also eine Personage, die nicht nur unter dem (psych(olog)ischen) Verlust seiner Frau, sondern auch unter der lebensumfassenden integrativen Tätigkeit leidet. Die Komplexität der Syntax des Mittelsatzes symbolisiert dann die problematische Verwickeltheit von Lebensverhältnissen, in denen die Kunst dem Leben entfremdet ist. Diese Symbolisierung, die im Text implizit bleibt, wird evident, wenn wir sie mit der Einfachheit des Satzes der abschließenden, den Redner als Tor decouvrierenden Personenrede vergleichen: »Sagt's meiner Frau.« Dieser Satz fordert auf zu einer schlichten Unmöglichkeit, die unter den gegebenen impliziten Wertverhältnissen (der problematischen Trennung von Kunst und praktischem Leben) zugleich die Unmöglichkeit des Schlichten axisch explizit bloßstellt. Im Sinn von Lotmans Analogie der Finalität von Leben und Text liegt Kleists Pointe gerade darin, dass der Tod der Frau

Lev Trockij nichts zu wissen und seinen Namen nicht zu kennen, ihn jedenfalls nicht zu nennen. Dieser Lektüre entginge dann freilich jenes problematische Verhältnis zwischen Leben und Kunst, das Kleist aus der Romantik auf die Kultur des Barock überträgt.

in der musikalischen Sphäre Bachschen Daseins gar nicht stattgefunden hat. Er kann auch gar nicht stattgefunden haben, weil er die Bachsche Lebenswelt aus den Angeln hebt. Der ästhetische Wert der Bach-Anekdote Kleists besteht demnach gerade darin, dass sie im ästhetischen Imperativ der Personenrede Bachs den Sieg des Lebens über den Tod behauptet, den sie kraft der Ironie der Erzählerrede freilich zugleich final bricht. Diese Brechung ist aber ganz im Sinne romantischer Ironie selbst aufgehoben.

Unsere selbsterfundene David-Anekdote gründet den impliziten Wertgegensatz zwischen dem Verzicht des Komponisten auf Wiederaufführung seiner der nationalsozialistischen Ideologie nahestehenden »Heldenehrung« überschriebenen Leipziger »Motette nach einem Führerwort«⁸ vom November 1942 als Ausdruck selbstkritischer Wertung auf der einen und in seiner 1978 nach der Beerdigung (Dezember 1977) erfolgten Umbettung vom Pragfriedhof in Stuttgart in ein Ehrengrab des Wiener Zentralfriedhofs sprechenden exogenen Wertanerkennung. Sie macht den Komponisten durch Kanonisierung zum (durchaus problematischen) Vorbild für andere.

Von 1942 bis März 1945 kommissarischer Direktor der Hochschule für Musik Leipzig (Kohl 1983: 8), war David mit achtzehn weiteren Komponisten von Goebbels und Hitler auf die 1944 zusammengestellte »Gottbegnadeten-Liste« jener Künstler gesetzt worden, die von jeglichem Militäreinsatz verschont bleiben sollten (Prieborg 2004: 3784, 5180). Dabei halten sich die nur aus rund 100 Takten bestehende »Motette nach einem Führerwort« von 1943 und die »Partita für Orgel über das Innsbrucklied« mit Ihrem Votum zur Rückkehr Südtirols nach Österreich sowie die viel umfangreicheren »Symphonischen Variationen über ein Thema von Heinrich Schütz« (Werkverzeichnis 29b) von 1942 die Waage, die auf den Text des Themas: »Es steh' Gott auf, daß seine Feind' plötzlich zerstreuet werden« (aus dem Psalter Beckers, eines angesehenen lutherischen Theologen) komponiert sind.⁹ Von 1948 bis Mai 1963 war David Professor für Theorie und Kontrapunkt (Komposition) an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Es geht hier um die unter dem Druck des Nationalismus gebrochene Biografie eines

8 Die »Motette« scheint ein Auftragswerk zu sein, dessen Quelle bei Hitler bislang freilich nicht gefunden wurde (vgl. Wamser 2013). Sie wurde komponiert während der »Schlacht von Stalingrad« und nach der Ausbombung der Familie David in Leipzig übergeben (Verlust des Archivs samt unveröffentlichten Kompositionen).

9 Dem ist entgegenzuhalten, dass deutsche Militaristen Schütz' Choral bereits im Ersten Weltkrieg zu Zwecken der Kriegspropaganda eingesetzt haben (Schröder 2017).

der NSdAP nie beigetretenen Christen, eines bedeutenden Komponisten und Musikpädagogen, deren Positiv-Wertung zum Vorbild durch Umbettung auf den Wiener »Ehrenfriedhof« allerdings Fragen aufwirft.¹⁰ Da die Details der Position Davids zum Nationalsozialismus bislang nicht überzeugend geklärt werden konnten, bleibt die implizite Wertung hier letzten Endes ambivalent.

Anders als die durch den bei einer Werthandlung (z.B. anerkennende Nennung) mit Blick auf den Namen David unvermeidlichen Kontext des Nationalsozialismus und die daher in Frage zu stellende musikalische Leistung des Komponisten, gilt für die Bach-Anekdote ein expliziter Wert des Komponisten, der als impliziter Wert den Witz der Kurzerzählung trägt.¹¹

3. Elemente impliziter und expliziter Axiologie der Narration in Vladimir Sorokins Erzählung »Černaja lošad' s belym glazom« (»Schwarzes Pferd mit weißem Auge«)

3.1 Axien der narrativen Personage

Die Titelfigur von Sorokins Erzählung »Černaja lošad' s belym glazom« (»Schwarzes Pferd mit weißem Auge«) bleibt auch dem, der sich länger mit dieser Erzählung beschäftigt, rätselhaft. Dass ein Pferd zur Personage der Überschrift eines Erzähltextes wird, kennen wir in der russischen Literatur aus dem Kunstmärchen in Versen »Konek-gorbunok« (deutsch: »Das bucklige Pferdchen«) von P.P. Eršov (1976), geschrieben 1834-1861, sowie aus Lev Tolstoj's (1982) »Cholstomer« (1856-1886), dem »Leinwandmesser«, den Viktor Šklovskij (1925) zum Modelltext für das »Verfahren der Verfremdung« (*priem ostranenija*) gewählt hat.

10 Die Diskussion über die fragliche Nähe Davids zur Ideologie der NSDAP hatte in den frühen 1980er Jahren den Rücktritt des Niederländers Cornelis van Zwol aus dem Präsidium der 1978 gegründeten »Internationalen Johann-Nepomuk-David-Gesellschaft« zur Folge.

11 Aus einer forcierten *Gender*-Perspektive ließe sich die Bach-Anekdote freilich als »typische« maskuline Dominanz-Geste lesen, die Kleist mit dem Komponisten, zumindest aber mit dessen Rede in der Anekdote, verbindet. Auch die im kulturellen Gedächtnis gespeicherten axischen Informationen bedienten dann nur ein auszuräumendes maskulines Vorurteil.

In dem aus 2300 Versen bestehenden dreiteiligen Kunstmärchen treten der märchenhafte Volksheld Ivan-Dummkopf und das bucklige Pferd als Hauptfiguren auf. Das Pferd, auf das Ivan gesprungen ist, hilft ihm dreimal von außen, einmal vom Vater und zweimal vom Zaren, gestellte Aufgaben zu lösen, bis Ivan am Schluss die Zarentochter Vasilisa heiratet und so zum Zaren wird. Das Pferd verfügt über Zauberkräfte. Es tritt hier als Helfer gerade des naiven gutartigen Menschen auf.¹² Als Vorlage für Sorokins Erzählung kann das Verspoem »Das bucklige Pferdchen« gerade mit Blick auf die spezifische Wert-Verwendung gedient haben, nämlich die Umkehrung der erwartbaren Wert-Praxis. In dem sehr bekannten Kunstmärchen ist es gerade der einfältige und nicht der kluge Sohn, der Erfolg hat. Unter den Pferden ist es just das missgestaltete, nicht das wohlproportionierte, das als Helfer dient. Bei Sorokin sind es nicht die Erwachsenen, die Einsicht in die bedrohlichen Weltverhältnisse gewinnen, sondern das kleine, gerade einmal zehn Jahre alte Mädchen Daša, und als hilfreich erweist sich dabei just ein Pferd, das durch seine Blindheit auf einem Auge als Nutztier einen erheblichen Mangel aufweist.

In Tolstojs Novelle »Der Leinwandmesser«, unserem zweiten Bezugstext von Sorokins Erzählung, geht es um explizite Umwertungen. Die verkehrten sozialen Verhältnisse in der Menschenwelt, aber auch und gerade diejenigen zwischen Tier- und Menschenwelt, insbesondere den problematischen Begriff des Eigentums an Lebewesen, stellt Tolstojs Ich-Erzähler, das als Tier auch diegetisch positiv gewertete, doch von den Menschen gequälte Pferd »Cholstomer« völlig klar. Das Pferd trägt seinen Namen wegen seines außergewöhnlich weit ausschreitenden Ganges. Der betagte, gescheckte Wallach erzählt selbst in den Kapiteln fünf bis zehn in einem Gestüt, seiner letzten Heimstatt, in fünf aufeinanderfolgenden Nächten seinen jüngeren Artgenossen seine beklagenswerte Lebensgeschichte. Im fünften Kapitel, der zweiten Erzähl-Nacht, schildert der Wallach den anderen Pferden die eigentümlichen Besitzverhältnisse der Menschen. Aus seiner in der Tat verfremdenden Perspektive wird – ganz ohne Bezug auf Marx – der widernatürliche Eigentumsanspruch der Wohlhabenden negativ getönt:

»Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей

12 Dieses Märchen, für das wiederholt auch die Autorschaft Puškins erwogen wurde, ist von Lev Tolstoj in Prosa nacherzählt worden.

называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей *своими*.« (Tolstoj 1982: 25; kursiv im Original)

»Es gibt Menschen, die Land ihr Eigen nennen, obwohl sie dieses Land nie gesehen haben und es nie durchquert haben. Es gibt Menschen, die andere Menschen als ihnen eigen bezeichnen, obwohl sie diese Menschen nie gesehen haben; und ihre ganze Beziehung zu diesen Menschen besteht darin, dass sie ihnen Böses antun. Es gibt Menschen, die Frauen als ihre Frauen oder Ehefrauen bezeichnen, obwohl diese Frauen mit anderen Männern zusammenleben. Und die Menschen streben nicht danach, zu tun, was sie im Leben für gut halten, sondern sie wollen so viele Dinge wie möglich ihr *Eigen* nennen.«

Just dieses Streben nach Eigentum spießt der Wallach als grundlegenden Unterschied zwischen Menschen und Pferden auf. Gerade aus diesem Grund stünden die Vierbeiner auf der Leiter der Lebewesen höher als die Menschen. Auch in den anderen Kapiteln zeigt das Pferd, wie inhuman die Menschen sich gegenüber den ihnen im Grunde zugetanen Tieren verhalten, und dies umso schlimmer, je größer ihr Reichtum ist. Freilich führt diese sehr eindeutige Wertung im Text nicht zu Forderungen, die Eigentumsverhältnisse und das Verhalten der Menschen gegenüber den Tieren zu verändern. Der Leinwandmesser galt zwar als Schecke gemäß dem Urteil der mit ihm umgehenden Menschen als unansehnlich, doch übertraf er, ehe er alterte, seine Artgenossen an Beweglichkeit und Ausdauer. Erzähler und Figur bekunden bei Tolstoj klare gegensätzliche Wertungen.

Bei Sorokin bleibt der Wert des namenlosen, durch den Klassennamen »lošad'« (»Pferd«) sowohl gegenüber Eršovs männlichem »Konek-gurbunok« als auch gegenüber Tolstoj's Cholstomer mit weiblichem Genus belegten Tieres dagegen unbestimmt. Hingegen ist das Geschlecht des Pferds mit seiner wiederholten Benennung als »kobyła« (Sorokin 2005: 21f., 26f., »Stute«) durch die Kolchosbauern und den Erzähler eindeutig festgelegt. Die Gender-Zuordnung scheint axisch keine Rolle zu spielen. Die Stute tritt zweimal in Erscheinung, zunächst auf der einer sowjetischen Bauern-Familie von ihrer Kolchosa zur eigenen Nutzung überlassenen Wiese, welche die Familie Pa-

nin am arbeitsfreien Samstag mäht. Ein zweites Mal im Wald, wo das dritte Kind dieser Familie, das zehnjährige Mädchen Daša, ins blinde weiße Auge des Tiers blickend, die Vision einer tödlichen, blutroten Kehle hat. In der fast sozialistisch-realistisch erzählten pragmatischen Sowjetwelt der Kolchose ist die Personage der halbblinkenden Stute ein Fremdkörper. Denn sie scheint zu keiner Sowchose und keiner Kolchose zu gehören (wir erinnern die Problematisierung des Eigentumsbegriffs gerade mit Blick auf das Pferd bei Tolstoj), außerdem ist sie offensichtlich völlig frei – »dikaja« (Sorokin 2005: 22, »wild«) wird sie von Griša, dem Onkel Dašas und von ihrer Mutter genannt. Die sowjetischen Kolchosbewohner waren dagegen in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Sie hatten bis in die 1960er Jahre keinen Pass und durften ihre Region nie ohne Genehmigung der Behörden verlassen. Die Stute wird von einem Sohn des Kolchosbauern sogar mit jenen Zigeunern in Verbindung gebracht, die spätestens seit Puškin in der russischen Kultur als Ethnie der Freiheit (der Freiheit der Bewegung) der hierarchisch-ständischen russischen Gesellschaft topisch konfrontiert wurden, bei Sorokin von den männlichen Kolchosbauern aber mit dem (europäischen) Stereotyp des Diebischen belegt werden (vgl. Mur'janov 1999).

Das Pferd ist an keiner Stelle der Erzählung ausdrücklich mit einem werthaltigen Prädikat versehen. Dies im Gegensatz zur Kuh Doča, über die lobend gesagt wird »[...] chorošo dala moloko« (Sorokin 2005: 19; »[...] sie gab gut [d.h. viel] Milch«). Starke implizite Wert-Potenz kommt der Stute dagegen, wie oben bereits am Beispiel des Kunstmärchens »Konek-goribunok« ausgeführt, durch den intertextuellen Bezug auf das Pferd als Helfer in russischen Volksmärchen zu. Das Mädchen schlägt in der Erzählung das Band zum Märchen durch sein Spiel auf der Flöte mit zauberischer Echo-Wirkung auf die Vögel der Umgebung und insbesondere auf einen, der – als habe ihr Flötenspiel die Welt der Magie entbunden – sie nun weglockt in den Wald. Dort keimt in ihr der Wunsch, von diesem Vogel den Ort eines verborgenen Schatzes zu erfahren, um – ein Pferd zu erwerben. Nota bene war der Besitz eines Pferdes, im Gegensatz zu dem einer einzelnen Kuh, den sowjetischen Kolchos- und Sowchose-Bauern nicht erlaubt, wodurch dem Pferd in Sorokins Erzählung ein höherer soziokultureller Absenz-Wert zukommt als der Kuh.¹³

13 Den Wert- und Ansehensverlust der Pferde und damit auch ihrer Lebensqualität dokumentiert Fedor Abramovs (1993) Erzählung von 1973 »O čem plačut lošadi« (»Worüber die Pferde weinen«) aus der Binnensicht der Tiere.

Eine weitergehende Untersuchung von intertextuellen Bezügen bzw. Bezugnahmen auf künstlerische Vorlagen kann zeigen, wie die Semantisierung des Pferdes in der Erzählung Sorokins erreicht wird. Im russischen Märchen »Volšebnyj kon'« (»Das Zauberpferd«, Afanas'ev 1957, Bd. 2: 25-29) ermöglicht das Tier dem Protagonisten Ivan, die Königin Nastas'ja zu gewinnen, in »Žar-ptica i Vasilisa-carevna« (»Der Feuervogel und die Zarin Vasilisa; Rašina 2012: 79-88) hilft das Pferd, die vom Zaren gestellten Aufgaben zu erfüllen, in »Baba-jaga i zamoryšek« (»Baba-jaga und das unzeitige Junge«; Afanas'ev 1957: Bd 1, 166-168) gelingt es den Brüdern nur Dank der Hilfe des Pferdes, dem Tod zu entinnen. Gerade das Tier des letztgenannten Märchens ist als Retter aus dem Tod axisch von Relevanz: Es steht bei Sorokin der den erwachsenen Kolchosbauern, die das halbblinde Tier nur hinsichtlich seines praktischen Nutzwertes beurteilen, offensichtlich völlig unbekanntes Gefahr des zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion drohenden Kriegs diametral gegenüber.¹⁴

Keines dieser Helfer-Pferde russischer Märchen ist meines Wissens auf einem Auge blind, keines hat ein diese Blindheit zu erkennen gebendes weißes Auge.¹⁵ Hier ist der Leser auf eine andere axische, zwar gleichfalls intertextuelle, genauer noch: inter-artefaktische und interkulturelle Erklärung verwiesen, auf den Verweis nämlich auf Werke der Bildenden Kunst. So ist zunächst auf das in mehreren Varianten überlieferte, seinerzeit sehr bekannte Gemälde von Johann Heinrich Füssli, »Nachtmahr«, hinzuweisen, in dem das schwarze Pferd mit weißem Auge eine unheimliche Wirkung auf die dargestellte Frau und auf den Betrachter ausübt.¹⁶

14 Schaden fügt das Pferd dem Menschen in Puškins (1949: 105) Erzählgedicht »Pesn' o veščem Olege« (»Lied vom Weisen Oleg«) zu. Ein alter Magier sagt darin dem Fürsten vorher, er werde den Tod von seinem Pferd empfangen. Oleg versucht zwar, dem entgegenzuwirken, kann letztlich jedoch nicht verhindern, dass sich die Prophezeiung erfüllt: Der Fürst stirbt vom Gift einer Schlange, die sich dem Schädel seines toten Pferdes entwindet.

15 Konstantin D. Ušinskijs (2016) pädagogisches, im russischen Grundschulunterricht gängiges Kunstmärchen »Das blinde Pferd« (»Slepaja lošad'«) vom undankbaren reichen Kaufmann, der sein Tier im Stich lässt, nachdem es ihn vor Räubern gerettet hat, und dafür zur Rechenschaft gezogen wird, lässt sich weder semantisch noch axisch auf Sorokins Erzählung beziehen.

16 Angesichts von Sorokins Ausbildung als Buchillustrator und seiner eigenen bild-künstlerischen Praxis dürfte er dieses Gemälde kennen.

Es ist bezeichnend, dass Sorokins Erzählung das Synonym »voronoj kon'« (»Rappe«) für »černaja lošad'« (»schwarzes Pferd«) konsequent umgeht.¹⁷ Der Grund dürfte in der Schärfung der Opposition von »schwarzem Pferd« und »weißem Auge« liegen. Man vergleiche dagegen die Beschreibung von Kazbičs Pferd »Karagöz« (»Kaparëz«) in Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*): »Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная как смоль, ноги — струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы: а какая сила! скачи хоть пятьдесят верст; а уж выезжена — как собака бегаёт за хозяином, голос даже его знала!« (Lermontov 1962: 13; »Wie blicke ich jetzt auf dieses Pferd: schwarz wie Harz, die Beine sind sehnig und die Augen nicht schlechter als die von Bela: und was für eine Kraft! Reite es fünfzig Werst; und so abgeritten es auch ist – wie ein Hund, der dem Besitzer hinterherläuft, kannte es sogar seine Stimme!«) Der Name »Karagöz« kommt von Türkisch »kara gözlü« und bedeutet »schwarzäugig«. Sorokins namenloses »wildes«, der Domestizierung offenkundig nicht unterworfenen Pferd mit dem weißen Auge bildet somit den Gegenentwurf zu Kazbičs folgsamem Pferd Karagöz.

Mit Blick auf die schwarze Farbe des Pferdes ist auch Vasnecovs Gemälde von 1887, »Voiny Apokalipsisa« (»Die Krieger der Apokalypse«, auch »Četyre vsadnika Apokalipsisa« – »Die vier Reiter der Apokalypse« genannt), von Belang, in dem der zweite Reiter von links auf einem Rappen sitzt. Hinzu tritt die Povest' »Kon' voronoj« (»Der Rappe«) (auch: »Vsadnik po imeni smert'« – »Ein Reiter namens Tod«) von 1923 des Terroristen Savinkov alias Ropšin. Ihr war 1909 seine die gleichfalls ein terroristisches Sujet präsentierende weitgehend autobiografische Povest' »Kon' blednyj« (»Das fahle Pferd«) vorausgegangen. Hier signalisiert das Pferd jenen radikalen Umbruch, der ja auch mit einem Kriegsbeginn einhergeht.

In den der Offenbarung (6, 8) sowie dem Evangelium des Johannis (1, 2: 11) entnommenen Motti in Ropšins »Rappen« (Savinkov 2004: 27) spielt das schwarze Pferd potentiell auch auf das Jüngste Gericht an sowie auf die höllische Finsternis, welche die Augen blendet. So geblendet in Bezug auf ih-

17 In der jüngeren russischen Sprache hebt sich das russische Wort »kon'« gegenüber seinem Synonym »lošad'« zumal dadurch ab, dass letzteres eher das Arbeitstier in Landwirtschaft und Verkehr, ersteres dagegen das zum Reiten eingesetzte Pferd bezeichnet; früher meinte »lošad'« oft den Wallach, »kon'« wurde überdies mehr in poetischen Kontexten genutzt (Sergeev 1987: 96). Der Griff Sorokins zur Variante »lošad'« stellt sich dieser Konvention entgegen. Paustovskij (2016: 48-58) verwendet in seinem Kunstmärchen »Teplyj chleb« (»Das warme Brot«) das Zoonym »kon'« 33 Mal, das Synonym »lošad'« dagegen nur ein einziges Mal.

re eigene Lage erscheinen, wie wir sehen werden, die Mitglieder der Panin-Familie angesichts der Abwesenheit jeder Ahnung vom kommenden Unheil.

Verbunden durch den Aspekt der im Text nicht explizit gemachten unbekannt, drohenden Gefahr, tritt die auf einem Auge blinde Stute in Sorokins Erzählung über ihr weibliches Geschlecht diesem Pferd auch in Gender-Opposition gegenüber. Übrigens gemahnt die Blindheit des Pferdes an einen altehrwürdigen Topos der Geschichte des Erzählens, der im blinden Sänger Homer und im blinden Propheten Teiresias wohl seine bekanntesten Ausprägungen hat: Der Blinde ist demnach der wahre Seher.¹⁸

Vermöge des Gewähr-Machens der blutroten, an die Schlachtung von Hühnern gemahnende Kehle ist das Pferde-Auge in Sorokins Text mit dem ästhetischen Wert des Schrecklichen und Erhabenen verknüpft. Kraft der von diesem Anblick evozierten Erinnerung des Mädchens an das Kaleidoskop, das die Lehrerin den Schülern gezeigt hat, wird dieser Schrecken des Sublimen mit dem Schönen vermählt:

»Труба называлось длинным взрослым словом на букву »к«. Даша не запомнила слово и назвала трубу »каляда-каляда«. В той трубе была маленькая дырочка. В нее надо было смотреть, поворотив другой конец трубы к свету. В трубе был виден красивый цветок. Если каляду-каляду вертеть, цветок превращался в другие цветки, и их становилось так много, и все они были такие красивые и разные, что дух захватывало, и можно было всю жизнь вертеть и вертеть эту трубу.« (Sorokin 2005: 26f.)

»Das Rohr wurde mit einem langen Erwachsenenwort mit dem Buchstaben »к« benannt. Daša erinnerte sich nicht an das Wort und nannte die Röhre »Kaljada-Kaljada«. In dieser Röhre war ein kleines Loch. Man musste in es hineinblicken, nachdem man das andere Ende der Röhre dem Licht zugekehrt hatte. In der Röhre war eine schöne Blüte zu sehen. Drehst du die Kaljada-Kaljada, verwandelt sich die Blüte in andere Blüten, und es gab so viele von ihnen, und sie waren alle so schön und verschieden, dass es einen begeisterte, und du diese Röhre dein ganzes Leben lang immer wieder drehen konntest.«

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Sorokin auf das Motiv des Kaleidoskops stieß, weil im Jahr der Entstehung dieser Erzählung, 2005 also, auf der Weltausstel-

18 Zum hier nicht relevanten Verweis auf die Postmoderne und zumal auf Paul de Mans dekonstruktivistische Studie *Blindness and insight*, vgl. Crjubel (2019).

lung in Aichi in Japan (Expo 2005) das begehbare, bis heute weltgrößte Kaleidoskop eröffnet wurde. Hier liegt gewiss ein Grenzfall der intertextuellen Relevanz vor, da sich der Verweis nicht auf den Gegenstand der Erzählung, sondern auf ihre Genese bezieht, auf die Text-Produktion. Der Blick ins Auge des Tiers wird so aus der Sicht des Mädchens mit der magischen Sehkraft verknüpft, die das Schauen ins Kaleidoskop ermöglicht.

Nur kurz streifen können wir hier aus Raumgründen ein Wertimplikat der Figuren-Soziologie, die gleichfalls durch intertextuelle Referenz expliziert werden kann. Der erste Satz des Textes entwirft mit der Betonung der Verschiedenheit des Verhaltens der mähenden Personen eine Gegenfigur zum Gleichheitsideal des sozioökonomischen sowjetischen kommunistischen Kolchose-Modells: »Не только косили, но и готовились к покосу и отдыхали между заходами все четверо совсем по-разному, каждый на свой манер.« (Sorokin 2005: 17; »Nicht nur mähten alle vier, sondern sie trafen ihre Vorbereitungen zum Mähen und ruhten sich zwischen den Mähgängen auch auf ganz unterschiedliche Weise aus, jeder auf seine eigene.«) Dieser Eingangssatz variiert den Beginn-Satz von Tolstojs (1981: 7) Roman *Anna Karolina*: »Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.« (»Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, eine jede unglückliche ist auf ihre eigene Weise unglücklich.«) Hier wird ein impliziter Hinweis auf die glückabgewandte Zukunft der Familie gegeben, da den Söhnen nach Beginn des Deutsch-Sowjetischen Krieges gewiss die Einberufung in die Rote Armee mit deren hohen Verlustzahlen bevorstand.¹⁹

All diese Intertext-Bezüge lassen das Pferd als für das Schicksal des Menschen relevanten Begleiter erscheinen und bewirken eine semantische Aufladung des Verhältnisses des Menschen zu diesem Tier im jeweiligen Text. Der Umstand, dass die grundlegende Personenperspektive in dieser Erzählung dem jungen Mädchen Daša zukommt, während die anderen Figuren aus ihrer eigenen sowie aus der Erzählersicht oder in direkter Personenrede mit ihrer Wertwelt nur ab und zu ins Spiel des Erzählens kommen, weist dem Mädchen in der narrativen Axiologie des Personeninventars der Erzählung eine

19 Hartmann (2011: 115f.) bezifferte die Zahl der sowjetischen Soldatenopfer auf 11,4 Millionen (8,4 Millionen durch Kampfhandlungen, drei Millionen Tote in deutscher Kriegsgefangenschaft). Overmans (2004: 255) summierte die deutschen militärischen Verluste auf 2,7 Millionen Menschen an der Ostfront und 1,1 Millionen in sowjetischer Kriegsgefangenschaft.

exklusive Wertungs-Position zu. Dass diese gerade einem Kind und zumal einem kleinen Mädchen zugewiesen wird, stellt die auch in der Sowjetunion geltende traditionelle familiäre und gesellschaftliche Hierarchie auf den Kopf.

3.2. Axien des narrativen Raums

In Sorokins Erzählung betrifft die deutlichste explizite Wertung in der Perspektivierung von Person, Raum, Zeit und Sprache die Fokussierung des Topos.²⁰ Die Wiese, welche die Familie Panin mäht, wird in der Erzählerrede ausdrücklich mit dem Prädikat »chorošo« (»gut«) versehen. Dieses Stück Land ist für die Familie von großem Gewicht, weil sie die Ernährung der familien-eigenen, für Milch, Butter und Käse sorgenden Kuh sichert:

»Луг у Паниных был хорош: ровный, гладкий, близкий к деревне и к большаку. Отписали им его благодаря старому председателю, свояку матери, еще в 35-м.«

»Die Wiese der Panins war gut: ebenmäßig, glatt, nah zum Dorf und zum großen Weg. Sie war ihnen dank dem alten Vorsitzenden zugeschrieben worden, einem Verwandten der Mutter, noch im Jahr [19]35.«

Diese positive Qualität kommt der Wiese aus der Sicht der Kolchosbauern dank ihrer Lage nahe zum Wohnort zu sowie ihrer Zugänglichkeit durch die Position direkt an einer Zufahrt und schließlich infolge ihrer ebenen, gleichmäßigen Oberfläche, die das Bearbeiten des Felds, das Sammeln und den Heimtransport des Heus erleichtern. Der Wald dagegen wird aus der Sicht des Mädchens als bedrohlich eingeschätzt. Dies ist erneut eine Wertung, die wir aus Märchen Afanas'evs kennen wie »Kočet i kurica« (»Hahn und Henne«), »Lisa-ispovednica« (»Beichtvater Fuchs«) und »Volk i koza« (»Der Wolf und die Ziege«), bei uns bekannt als »Der Wolf und die sieben Geißlein«:

»Даша остановилась: впереди в полумраке теснились еловые стволы. Ей показалось, что там, впереди, — ночь. И она может войти в нее. Стало боязно. Даша оглянулась назад, где еще виднелся залитый солнцем березняк.« (Sorokin 2005: 25)

20 Lotmans Modell des künstlerischen Raums (Lotman 1969: 265-280) wird hier durch die Konzentration auf die dort bereits anklingenden Wertkomponenten der Raumgenerierung und Raumdarstellung in der Prosa ergänzt.

»Daša hielt inne: Vorn in der Dämmerung drängten sich Fichtenstämme. Es kam ihr vor, als wäre es dort vorn Nacht. Und sie kann in sie eintreten. Angst befahl sie. Dascha blickte zurück, wo noch der sonnendurchflutete Birkenwald sichtbar war.«

Der Blick ins weiße Pferdeauge wird – ohne dass dies dem Mädchen bewusst wird – zum Blick voraus in den Schrecken und ist somit negativ konnotiert. Statt der Farbe Weiß zeigt sich unerwartet Rot, das Daša – Schreckensszene im Kinderleben – ans Hühnerschlachten gemahnt. Rot und Weiß hatten zur Sowjetzeit durchaus feste positive respektive negative Konnotation. Man denke nur an die rote Fahne, oder auch an die »Roten« und Weißen« im sowjetischen Bürgerkrieg. Um diesen Wertungsvorgang anschaulich zu machen, ist ein längeres Zitat angebracht, zumal Sorokin den Erzähler den Übergang vom neutralen Weiß zum Schreckensrot aus der Kindersicht erzählerisch kunstvoll gestalten lässt:

»Она была уверена, что в глазу у лошади все *белое-пребелое*, как зимой. Но в *белом* глазу совсем не оказалось *белого*. Наоборот. Там все было какое-то *красное*. И этого *красного* в глазу напхалось так много, и оно всё было какое-то такое большое и глубокое, как омут у мельницы, и какое-то очень-очень-очень густое и жадное, и как-то грозно стояло и сочилось, подымалось и пухло, словно опара. Даша вспомнила, как рубят курам головы. И как хлупает *красное* горло.« (Sorokin 2005: 27; kursiv R.G.)

»Sie war sich sicher, dass im Pferdeauge alles *weiß-überweiß* war, wie im Winter. Doch im *weißen* Auge zeigte sich überhaupt kein *Weiß*. Im Gegenteil. Da war alles irgendwie *rot*. Und von diesem Rot drängte sich im Auge so viel, und es war ganz und gar etwas so Großes und Tiefes wie der Strudel in der Mühle, und etwas sehr, sehr, sehr Dichtes und Gieriges, und stand irgendwie bedrohlich und sickernd, aufsteigend und es schwoll an wie Sauerteig. Daša erinnerte sich, wie man Hühnern den Kopf abhackt. Und wie die *rote* Kehle pulst.«

Die qualitative Wertung wird in dieser Szene durch eine quantitative ergänzt, welche die Wirksamkeit des Schreckens erfassen lässt: »И вдруг ясно увидала в глазу у лошади Красное Горло. И его было очень много. И Даше стало так страшно, что она застыла, как сосулька.« (Ebd. »Und plötzlich sah sie

die rote Kehle deutlich im Pferdeauge. Und davon war sehr viel da. Und Daša wurde so schrecklich zu Mute, dass sie wie ein Eiszapfen erstarre.«)

Doch auch die friedliche Kolchos-Umgebung, das Dorf und das Haus der Panins, die hier durch eine in der Erzählung genannte Abbildung und eine gleichfalls erwähnte Fotografie vergegenwärtigt werden, bilden in Wahrheit, wie die Untersuchung der Zeit-Axiologie zeigen wird, bedrohtes Gelände. Es ist gerade der Ort des kommenden Krieges, den Sorokin in Übereinstimmung mit der Nichtinformiertheit der Bevölkerung der Sowjetunion bis zu Kriegsbeginn den Erzähler nicht benennen lässt. Eine russische Verteidigungskarte zeigt das Gebiet, nur drei Monate nach der Handlungszeit unserer Erzählung, eine deutsche Karte die nahe Schlacht bei Brjansk (Abb. 1 und 2).

3.3. Zeit als dominante narrative Axie

Die Zeit in Sorokins Erzählung scheint zunächst neutral perspektiviert zu sein, anfangs eher positiv als Erntezeit aus Sicht der Familie, die das Heu für die Kuh zum Winter sichert, eher negativ, da bedrohlich, aus Dašas Wahrnehmung, während ihres Aufenthalts im Wald. Wenn wir jedoch die Zeit des Mähens und Erntens mit dem Igor-Lied als Allegorie des Tötens im Krieg lesen, erlangt auch sie eine ambivalente, ja sogar potenziell bedrohliche, d.h. durchaus negative Wertigkeit:

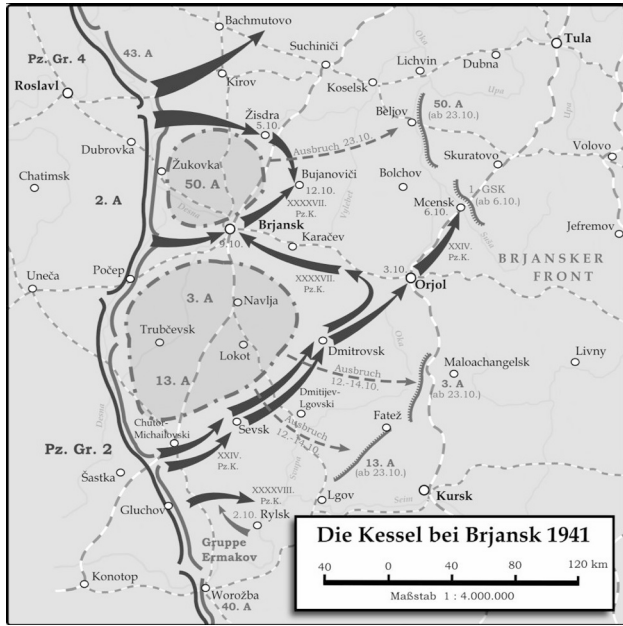
На Немизѣ снопы стелюють головами, молотять чеџи харалужными,
на тоѣ животь кладуть, вѣють душу отъ тѣла.
Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посьяни,
посьяни костью Рускихъ сыновѣ. (Zaliznjak 2007: 405-6)

Auf der Nemiga werden Köpfe wie Garben ausgebreitet, sie dreschen dort mit Dreschflügeln aus Stahl, das Leben wird auf die Tenne gelegt,
Wie Kornschwinger worfeln sie die Seele aus den Leibern.
In der Nemiga wurden blutige Ufer nicht mit Gutem bepflanzt,
besät waren sie mit den Knochen russischer Söhne.

Hier ist der negative Wert im negierten Ausdruck »не бологомъ« (»nicht mit Gutem«) sogar ausdrücklich benannt. So wird die Zeit des Erntens wider Erwarten als eine dem Töten nahe pointiert.

Dabei hat der Sensenmann oder Schnitter als Allegorie des Todes eine lange, aufs Mittelalter zurückgehende Wort- und Bildgeschichte, wie das vielfach vertonte »Schnitterlied« aus *Des Knaben Wunderhorn*: »Es ist ein Schnitter,

Abbildung 1



heißt der Tod« (ein Flugblattlied von 1638, Moser-Rath 1991: 311) und das leider undatierte Bild »La grande faucheuse« (»Die große Schnitterin«) des von Malevič hochgeschätzten russischen Impressionisten Nikolaj Aleksandrovič Tarchov (1871-1930) zeigt. Im Russischen ist das Wort für Tod, »smert'«, bekanntlich feminin, daher ist die Schnitterin hier auch weiblichen Geschlechts. Tarchovs ohne Todes-Konnotation arbeitendes Erntebild »Solnce s radugoj« (»Sonne mit Regenbogen«) von 1905, das in der paarigen Kombination mit der Schnitterin die Allegorie von Ernte und Tod realisiert, ist bezeichnenderweise erheblich bekannter.

Der Schluss von Sorokins Erzählung gilt einer Gewohnheit der Familie, die ein außergewöhnliches Ergebnis zeitigt, ohne dass die Familie dies begreift. Die Tochter reißt auf eigenen Wunsch abends das aktuelle Kalenderblatt ab, hinter dem das nächste erscheint und das Datum des 22. Juni 1941 zu erkennen gibt, den Tag des Überfalls von Hitlerdeutschland auf die Sowjetunion:

– Ну, читай, чего завтра будет, – как всегда, сказал отец.
 – Двадцать второе июня... вос...кресенье... – прочитала вслух Даша.«
 (Sorokin 2005: 28f.)

»Jeden Abend riss Daša ein Blatt vom an der Wand neben der Wanduhr und einem Holzrahmen mit Fotos hängenden Kalender ab. Im Rahmen waren der Vater in Soldatenuniform, die Mutter und der Vater mit Blumen und hinzugemalte sich küssende Tauben, Großvater Jacob mit einem Gewehr im Ersten Weltkrieg und er mit dem alten Vorsitzenden auf der Brjansker Messe, der KV-Panzer, Stalin, Budenny und Schauspielerin Ljubov' Orlova. Der Vater hob Daša, sie riss das Blatt vom Kalender.
 ›Nun, lies, was morgen sein wird‹, sagte ihr Vater ›wie immer‹.
 ›Der 22. Juni ... Sonn ... tag ...‹ las Daša laut vor.«

Die in der Wiedergabe der Rede des Mädchens grafisch kennbar gemachte gedehnte Aussprache des ursprünglich christlichen russischen Namens des Wochentags »Sonntag« – »vos-kresen'e« (wörtlich: »Auf-Erstehung«) – macht die Zweiwertigkeit des Zeitbruchs zum Feiertag als Tag des Kriegsbeginns, die Interferenz des Feiertags mit dem deutschen Überfall, besonders spürbar. Der Anastasis geht in den christlichen Religionen der Tod notwendig voraus.

Der hohe Grad an Ambivalenz, den die Zeit in diesem Sujet- und Textende erlangt, entsteht einerseits dadurch, dass die Geschehnisse vom 22. Juni, der Einfall der Deutschen Wehrmacht in die auf einen Krieg nicht vorbereitete Sowjetunion, völlig außerhalb der explizit gemachten erzählten Welt bleiben. Zwar werden ein Panzer als Abbildung, der Großvater als Soldat im Ersten Weltkrieg und der Vater in Uniform auf der Pinnwand genannt, doch bleibt der unmittelbar bevorstehende Kriegsbeginn völlig unerwähnt. Andererseits ist auch der Umstand ausgespart, dass die Sowjetunion durch den Überfall auf Finnland im Jahr 1938 und den mit Hitler-Deutschland abgesprochenen Einmarsch in Polen und die baltischen Staaten zuvor in den Zweiten Weltkrieg bereits mit ganz erheblichen Verlusten an Menschenleben eingetreten war. Allerdings sieht nach aktuellen Umfragen fast die Hälfte der Bewohner Russlands gegenwärtig noch immer den 22. Juni 1941 für den Beginn des Zweiten Weltkriegs an. Im August 2010 war bei einer Umfrage der Mehrheit der Bevölkerung Russlands der Einmarsch der Roten Armee in Polen im September 1939 und die anschließende gemeinsame Siegesparade mit der Wehrmacht in Brest unbekannt (Dajdžest 2010: 239).

Überdies wurde und wird der Finnland-Krieg oft in sowjetischen und russischen Quellen durch den Euphemismus »Finnische Kampagne« («Финская кампания») bis heute camouffiert. Die Zahl der Opfer belief sich nach russischen Quellen auf 127.000 Tote und Vermisste sowie 265.000 Verwundete und Kranke und nach wohl realistischerer Ansicht finnischer Historiker auf 230.000-270.000 Tote und 200.000-300.000 Verwundete, während auf finnischer Seite nur 25.000 Tote und rund 43.500 Verletzte zu beklagen waren (vgl. Tuunainen 2016; Reese 2008). Dabei wurde die Sowjetunion auf Initiative Großbritanniens und Frankreichs wegen dieses Überfalls mit Wirkung vom 14. Dezember 1939 sogar aus dem Völkerbund ausgeschlossen (Dyke 1997).

Die latente weltweite Perspektive der ländlichen Erzählung Sorokins wird unübersehbar, wenn wir den Bezug auf Gogol's Roman *Tote Seelen* (*Mertvyje duši*) hinzunehmen. Am Schluss des ersten Teils dieses Romans sinniert der Erzähler über den Ort und die Bedeutung Russlands in der Welt. Dies geschieht auch im Blick auf die eigene Erzählweise und ihre Darstellung Russlands.

Die beiden magisch-mythischen Grundelemente von Sorokins Erzählung, der Vogel und das Pferd, sind hier zur komplexen Bildeinheit der Vogel-Trojka vereinigt, wobei dieser Ausdruck anders als bei Sorokin statt auf »lošad'« auf »kon'« (beides: Pferd) gründet:

»Эх, тройка! Птица-тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась н полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. [...]

[...] и вон она понеслась, понеслась, понеслась! [...]

И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони?! [...]

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? [...] Русь, куда ты несешься ты?« (Gogol' 1960: 355-6)

»Ah, Dreigespann! Vogel-Dreigespann, wer hat dich erdacht? Wisse, nur einem lebhaft-mutigen Volk kannst du entsprungen sein in einem Land, das nicht zu scherzen liebt, sondern sich über die halbe Welt eben ausgebreitet hat, und geh doch die Meilen zählen, bis es dir in den Augen flimmert.

[...] und da jagt es dahin, jagt dahin, jagt dahin! [...]

Und welch unbekannte Kraft steckt in diesen, der Welt unbekanntem Pferd? Ah, die Pferde, die Pferde, was für Pferde?! [...]

Und jagst nicht auch du, Russland, wie ein rasches, uneinholbares Dreige-
spann dahin? [...] Russland, wohin jagst du?»

Sorokins Erzählung kann bei naiver, die implizit bleibenden axischen Hin-
weise unbeachtet lassender Lektüre, und die dürfte bei russischen Kindern
und uninformatierten Erwachsenen vorherrschen, als Idylle aus einer sowjeti-
schen Kolchose gelesen werden. Werden bei der Lektüre dagegen die axischen
Implikate expliziert, haben wir eine Antikriegs-Erzählung vor uns.

3.4. Die Sprache als narrative Axie

Als letzte Dimension axischer Perspektivierung betrachten wir die Sprache
des Erzählens. In Tolstojs *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*) ist das Französische als
Sprache des Aggressors und Eindringlings Napoleon klar mit dem negativen
Wert belegt. Der ging übrigens verloren, als der Autor eine Fassung fürs Volk
anfertigte, in der er alle französischen Passagen ins Russische übersetzte.

Bei Sorokin begegnet neben der Erwachsenen-Sprache, die hier südrus-
sisch und ländlich geprägt ist, die Kindersprache Dašas, aus deren Sicht wir
bereits das Wort »Kalejdoskop« mit Doppelung zu »Koljada-Koljada« ange-
troffen haben. Es kann durch das Wort »Koljada« auch die volkstümliche Be-
zeichnung der Weihnachtszeit und des Weihnachtsumzugs der Jugend mit
Liedern aufrufen.

In »Černaja lošad' s belym glazom« wird die ländliche Umgangssprache
der südrussischen, der Ukraine und Weißrussland benachbarten Regionen
Russlands vor allem in solchen Partien verwendet, die als Personenrede ge-
staltet sind. Dafür sind »Nonče« statt »nynče« (so viel wie »heute« oder »jetzt«)
Beispiele. Es begegnet in der Sprache des Großvaters Jakov (Sorokin 2005: 18)
und von Lizas Bruder Griša (Sorokin 2005: 20). Dabei wird der Generations-
unterschied dadurch werthaft prägnant, dass der Großvater noch religiöse
Stereotype in seiner Sprache verwendet. Der vom Großvater verwendete und
von seinem Sohn Grigorij (genannt Griša) wiederholte, auf das Hebräische
»Sabbath« zurückgehende Ausdruck »Šabaš« (17) für »Pause« macht impli-
zit auf die Präsenz einer jüdischen Kulturschicht im Russischen aufmerksam
(Vasmer 1958: 362): Die Erzählung handelt vom Samstag, dessen russischer
Name »Subbota« gleichfalls auf »Sabbath« zurückgeht (Vasmer 1958: 37).

Die grafische Gestaltung der Erzählung lässt im Schlussteil der Erzählung
zwei kursiv gesetzte Hinweise prägnant hervortreten. Der erste gilt der Ein-
sicht des Mädchens in die Einmaligkeit des Auftretens der Stute und damit

auch in die Singularität jener Warnung, die von den anderen Familienmitgliedern nicht erfasst wird: »И вдруг поняла, что никогда в жизни больше не увидит эту черную кобылу.« (Sorokin 2005: 27; »Und plötzlich verstand sie, dass sie niemals in ihrem Leben diese schwarze Stute je wiedersehen wird.«) Die zweite Kursive gilt der besonderen von diesem Erlebnis ausgelösten Ermüdung. Das Berühren der Fichtennadeln verschafft Erleichterung: »Даша села на землю. Руки ее опустились на еловые иголки. И страх сразу прошел. Даше стало как-то тоскливо. Она почувствовала, что жутко устала. И очень захотелось пить.« (Ebda. »Daša setzte sich auf die Erde. Die Hände senkten sich auf die Fichtennadeln. Und die Furcht verging mit einem Schlag. Sie spürte, dass sie entsetzlich ermüdet war. Und es verlangte sie sehr zu trinken.«) Das russische Adverb »žitko« bezeichnet zugleich das Grauenhafte, Gespenstische, steht also dem Unheimlichen bei Freud nahe. Die deutsche Sprache, das Idiom der Invasoren des nächsten Tages, ist in dieser Erzählung ebenso ausgespart wie das Ereignis des am Tag nach den erzählten Ereignissen erfolgenden deutschen Überfalls auf die Sowjetunion. Sie spielt somit die axisch-rhetorische Rolle einer Litotes.

Der Umstand, dass der Ort der Handlung eine südrussische Siedlung ist, in der jener südliche Dialekt gesprochen wird, der kontinuierlich vom Russischen zum Ukrainischen übergeht, ermöglicht es, Sorokins Geschichte sogar als Warnung vor einem seit 2014 aktuellen russisch-ukrainischen Konflikt zu lesen, der zur Entstehungszeit der Erzählung noch gar nicht absehbar war. Den heutigen Leser kann er sogar vor einem Dritten Weltkrieg warnen, von dem manche glauben, er habe bereits begonnen. Eben dies zeigt die Klugheit der Erzählung, die auch kraft ihrer Wertimplikationen alles Wissen des Kritikers, des Lesers und auch des Autors übersteigt.

Während bei Sorokin die ästhetischen respektive ethischen Grundwerte des Schönen und Guten explizit in den Wortlaut des Erzählens eingeführt werden, bleibt der Wahrheitswert in der Narration implizit. Dies entspricht im Grunde dem Modus des Fiktionalen als Vorgetäushtes. Dabei bildet die historische Realität mit dem Einfall der deutschen Streitkräfte in die Sowjetunion implizit die reale Gegenfolie zur fiktiven Welt. Gerade diese auch implizite Axik, die Sorokin auch durch keinen Text über den Beginn des Zweiten Weltkriegs gemindert hat, macht den Reiz dieser Erzählung aus.

4. Implizitheit und Explizitheit axischer Narration und Argumentation als Element von Fiktionalität und Faktizität in Marinkovićs »Ruke« (»Hände«) und »Traktat o ruci« (»Traktat über die Hand«)

Ganz anders als in Sorokins Erzählung ist das Verhältnis von impliziten und expliziten Werten in zwei Texten von Ranko Marinković geartet, der Novelle »Ruke« (»Hände«) von 1953 und dem Essay »Traktat o ruci« (»Traktat über die Hand«) von 1986. Zwischen ihnen liegt ein knappes Vierteljahrhundert jugoslawischer Geschichte. Während die Erzählung neben dem Ich-Erzähler und Eigner der Hände, auch den Händen selbst als Tätern und Sprechern mehr oder weniger autonome Standpunkte einräumt, hat der gleichfalls in Prosa gefasste »Traktat o ruci« (»Traktat über die Hand«) im Grunde nur einen Sprecher und auch nur einen einzigen, den ganzen diskursiv gestalteten Text hindurch völlig dominanten Standpunkt. Konkurrieren in der fiktionalen Novelle rechte und linke Gliedmaße miteinander um die Gunst des Eigners (und des Lesers!) im Sinne Bachtinscher Alterität, diskutiert der diskursive Traktat das Verhältnis der Hand zum Hirn. Es läuft auf die These hinaus: Neben dem Denken kommt – mehr als allgemein gedacht – beim Handeln des Menschen der Hand eine wichtigere Rolle zu als dem Auge.

Fünf Jahre, nachdem Tito Jugoslawien durch seinen Macht-Konflikt (samt ideologischem Streit) mit Stalin 1948 aus dem Communist Information Bureau (Cominform) und damit aus dem von Stalin beherrschten Ostblock herausgelöst und drei Jahre, nachdem Miroslav Krleža den jugoslawischen Schriftstellerverband aus dem Dogma des Sozialistischen Realismus herausgeführt hatte, beschreibt Ranko Marinkovićs Erzählung »Ruke« in der Gestalt einer Parabel am Beispiel der sich in ihren Aufgaben, Einstellungen und Verhaltensformen voneinander unterscheidenden Händen und ihrem Verhältnis zu ihrem Träger die Relevanz unterschiedlicher Positionen, Haltungen und Habitus innerhalb einer Minimal-Gemeinschaft. Die Axik der Erzählung realisiert ästhetisch jene wiedergewonnene Freiheit, die durch die parteigebundene Perspektive des realen Sozialismus und des Sozialistischen Realismus zuvor auch in den Kulturen Jugoslawiens eingeschränkt, wenn nicht vernichtet worden war. Dies geschieht in der Form eines Gleichnisses, das Kafkas Schreibweise durchschimmern lässt.

Der Situation von 1952 geschuldet, bleibt das Votum für die Akzeptanz jenes Andersdenkens, das auch im Konflikt mehr Stärke verleiht als Einstimmigkeit, axisch in äsopischer Rede (noch stets) implizit. Dies verleiht der Er-

zählung größere Allgemeingültigkeit, da der Wechsel von Streit und freundlichem, sogar liebevollem Umgang der beiden Hände miteinander als *conditio humana* und anthropologische Konstitution des Menschen erscheinen, die unabhängig von den Zeitumständen Gültigkeit beanspruchen können.²¹ Der in der Erzählung explizierte Wahrheitswert kann in dieser Narration (anders als bei seiner Implikation durch Sorokins Text) seines historischen Kontextes entkleidet werden. Dadurch ist er sowohl auf die totalitäre faschistische Nahvergangenheit (Ustaša, italienischer Faschismus, deutscher Nationalsozialismus) zu beziehen als auch auf die noch stets autoritäre, wenngleich gegenüber dem sowjetischen Modell und der Anfangszeit reduzierten Ausmaße in der heutzutage bisweilen bereits wieder nostalgisch verklärten Einparteienvelt von Titos Jugoslawien. Dašas Welt ist dagegen ereignishaft just auf den ungenannten (!) 20. Juni 1941 festgeschrieben.

Dagegen billigt der Diskurs in Marinkovićs Traktat von 1986 der Hand als nicht nur ausführendem Organ gegenüber dem herrschenden Hirn, gleichsam in Analogie zur historisch wachsenden Autonomie der Länder Jugoslawiens, größere Eigenständigkeit zu. Implizit geht es auch um die gefährdete Selbstständigkeit Kroatiens gegenüber dem in Jugoslawien weiterhin dominanten Serbien.

Allerdings formuliert der Redner des rhetorisch hochartifizialen Diskurses seine These statt als Behauptung als Zweifel. Der setzt die Gegenthese implizit voraus, überwindet sie jedoch argumentativ:

»Ne mogu vjerovati, da je ruka tek izvršni organ Duha, Svijesti, Intelingencije, Mašte, Talenta (ili kako već to želimo nazvati) koji bi se nalazili izvan nje, iznad nje kao neka supriorna kreativna moć sveznajućeg arbitra i sve-mogućeg demiurga.« (Marinković 1988b: 15)

»Ich kann es nicht glauben, daß die Hand lediglich ein Ausführungsorgan des Geistes, des Bewußtseins, der Intelligenz, der Phantasie, des Talents (oder wie wir es auch immer nennen mögen) sein soll, die außerhalb von ihr ste-

21 Wie Peter Crzybek (1996) gezeigt hat, lassen sich die anthropologischen Grundverhältnisse in der Erzählung »Ruke« auch auf die funktionale Dualität der Hirnhemisphären beziehen.

hen, wie die überlegene kreative Macht eines allwissenden Schiedsrichters und allmächtigen Demiurgen.«²² (Marinković 1989: 21; revidiert R.G.)

Anstelle einer impliziten Voraussetzung im Traktat führt Marinkovićs Erzählung einen ethischen Begriff explizit ad Absurdum, den die SS mit dem eingangs eingeführten Nomen »Treue« gepaart hatte: den der Ehre. Seit 1932 »prangte« der auf ein Diktum Adolf Hitlers zurückgehende Spruch »Meine Ehre heißt Treue« auf den Koppelschlössern der Angehörigen dieser nationalsozialistischen Organisation. Sie war ab 1934 für Betrieb und Verwaltung von Konzentrations-, ab 1941 auch von reinen Vernichtungslagern verantwortlich.

Hier ein Ausschnitt aus dem Dialog der beiden Hände mit dem hervorgehobenen ethischen Prädikat. Die Hände halten im Gegensatz zu ihrem Eigener an dem einst von ihm praktizierten Wert fest. Der war auf dem Ärmelumschlag der Uniform »fest«-geschrieben und so auch sichtbar explizit gemacht worden. Im Gespräch aber wird durch stetige Wiederholung der Wert der Ehre entleert und in sein Gegenteil, die Unehre, verkehrt. Aus dem expliziten Wert wird so ein impliziter:

»A koga je uvrijedio?«

»Koga? Našu čast!«

»Ah, čast! Ovu, na rukavu?«

»Na rukavu? Što na rukavu?«

»Čast na rukavu.«

»Kakvu čast na rukavu?«

»A zar je to na tvom rukavu sramota? Te vatrene strelice, ta bomba, taj snop sa sjekiro, taj kukasti križ, zar je to sramota?«

»Ne, to je čast!«

»No dakle, čast na rukavu! A on je uvrijedio tu čast. Rekao je da mu je dosta tih strelica i bombi, tih sjekira i križeva; da mu je svega dosta!«

»No, a zar je to malo?«

»Malo je.«

»Malo je popljuvati nečiju čast?« (Marinković 1988a: 155; kursiv R.G.)

22 Die im kroatischen Original mit Initialen geschriebenen Wörter sind hier anders als in Nadja Grbićs Übersetzung (Marinković 1989: 21) zur analogen Hervorhebung kursiv gesetzt.

- »Und wen hat er beleidigt?«
 »Wen? Unsere *Ehre!*«
 »Ah, die *Ehre!* Diese da auf dem Ärmel?«
 »Auf deinem Ärmel? Was auf dem Ärmel?«
 »Die *Ehre* auf dem Ärmel.«
 »Welche *Ehre* auf dem Ärmel?«
 »Und ist das denn eine Schande auf deinem Ärmel? Diese feurigen Pfeile, diese Bomben, dieses Bündel mit dem Beil, dieses Hakenkreuz, ist das eine Schande?«
 »Nein, das ist eine *Ehre!*«
 »Nun, also *Ehre* auf dem Ärmel! Und er hat diese *Ehre* beleidigt. Er sagte, er habe die Blitze und die Bomben satt, diese Beile und Kreuze; all dies habe er satt!«
 »Aber ist das etwa wenig?«
 »Es ist wenig.«
 »Ist es wenig, zu spucken auf jemandes *Ehre?*« (kursiv R.G.)

Nur einmal, zudem in Frageform, wird der mit dem Hakenkreuz verknüpfte Gegenwert der »Schande« (»sramota«, ebd.) genannt. Dieser Dialog dokumentiert so zugleich den Wertverlust der verbalen Kommunikation gegenüber dem handgreiflichen Austausch.

Im Traktat hingegen ist sowohl der konstruktive als auch der destruktive Wert (Marinković 1988b: 23) der Hände fast durchweg explizit gemacht, so in der Schreibhandlung an der Schreibmaschine und in der Konstruktion des Computers und Roboters (Marinković 1988b: 17, 24). Dabei werden auch die »taktilni vrijednosti« (Marinković 1988b: 21; »taktile Werte«) im »pipanje svijeta« (Marinković 1988b: 22; »Ertasten der Welt«) ausdrücklich gemacht. Dem Ertasteten kommt – wie anderenorts der »ungläubige Thomas« sinnfällig macht – bei Marinković höhere Faktizität zu als allem Augen-Schein.

Der Blick auf die von uns betrachteten Prosatexte zeigt hinsichtlich des Verhältnisses von Implikation und Explikation der Werte und zumal des Wahrheitswertes eine sehr unterschiedliche Praxis der narrativen Axik. Während Kleists Anekdote – in Übereinstimmung mit ihrer extremen Verknappung – alle Wertigkeit des Erzählten in einen vorausgesetzten Kanon der Werte (Kunst, Leben, Tod) verlegt, die im kulturellen Gedächtnis vorausgesetzt wird, spielt Sorokins Text mit der Diskrepanz zwischen der ästhetischen Wertigkeit einer vermeintlichen kindlichen Dorfiditylle und einer Kriegs-Horrorerzählung, die allen Schrecken des Überfalls ausspart

und gerade dank dieser Aussparung ihren ästhetischen Reiz gewinnt und auch ihren Wahrheitswert erlangt. Die sowjetische Bevölkerung trat in den Zweiten Weltkrieg ebenso unvorbereitet ein wie die Rote Armee.

Marinkovićs Traktat generiert den Wahrheitswert des Argumentierens aus der Negation von partiellen Wahrheitsansprüchen menschlichen Verhaltens. Hier liegt im Wechselspiel von Konstruktion und De(kon)struktion der Schwerpunkt auf der Explikation von Werten, die sich freilich stets ihrer potentiellen Widerlegung stellen müssen und gerade so alle implizite Selbst-Anmaßung des Totalitären abweisen.

Literatur

- Abramov, F. (1993): »O čem plačut lošadi«, in: ders., *Sobranie sočinienij v šesti tomach*, Bd. 4, Sankt Peterburg, S. 141-147.
- Afanas'ev, Aleksandr N. (Hg. 1957): *Narodnye skazki Afanas'eva*, 3 Bde., Moskva.
- Bachtin, Michail (1979): »Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti«, in: ders., *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, S. 9-191.
- Bachtin, Michail (2008): *Autor und Held in der ästhetischen Handlung*, Frankfurt a.M.
- Blumenberg, Hans (1986): *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M.
- Busch, Werner/Petra Maisak (Hg.) (2012): *Füsslis Nachtmahr*, unter Mitwirkung von Sabine Weisheit, Petersberg.
- Dajdžest (2010): Dajdžest sociologičeskoj informacii, <https://cyberleninka.ru/article/n/sss-r-i-nachalo-vtoroy-mirovoy-voyny/viewer> (2.7.2021).
- Dyke, Carl van (1997): *The Soviet Invasion of 1939-40*, London.
- Eršov, Petr P. (1976): *Konek-gorbunok. Stichotvorenija*, Leningrad, S. 53-120.
- Expo 2005: <https://www.allmystery.de/themen/uc144614> (2.7.2021)
- Gogol', Nikolaj V. (1960): *Mertvyje duši. Sobranie chudožestvennyh proizvedenij v pjati tomach*, Bd. 5, Moskva.
- Goltz, Maren (2013): *Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik. Die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945*, Stuttgart.
- Goltz, Maren (2016): »Johann Nepomuk David und seine Leipziger Zeit«, [http://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A7681/attachment/ATT-0/\(2.7.2021\)](http://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A7681/attachment/ATT-0/(2.7.2021)).
- Grjubel', Rajner (2019): »Kon' apokalipsisa bez vsadnika i slepota kak prozrenie v rasskaze V. Sorokina ›Černaja lošhad' s belym glazom«, in: *NLO* 5, S. 298-310.

- Grübel, Rainer (2001): *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Grübel, Rainer (2014): »The German reception of Ranko Marinković's œuvre and the four translations of his essayistic novella 'Ruke' into German«, in: *Die Welt der Slaven*, LIX, S. 183-200.
- Grzybek, Peter (1996): »Ranko Marinković' 'Hände' und die Links-Rechts-Problematik«, in: Dagmar Burkhart u.a. (Hg.), *Diskurs der Schwelle. Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur*. (Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche Reihe 4), Frankfurt a.M., S. 43-69.
- Hartmann, Christian (2011): *Unternehmen Barbarossa. Der deutsche Krieg im Osten 1941-1945*, München.
- Josić, Ljubica (2010): »Lingvostilistička analiza novelističke zbirke Ruke Ranka Marinkovića«, in: Jakša Fiamengo (Hg.), *Suvremenost Ranka Marinkovića*, zbornik radova sa 4. dana Ranka Marinkovića, Komiza, S. 121-132.
- Kleist, Heinrich von (1965): *Werke*, Bd. 2, Hg.: H. Sembdner, München.
- Kohl, Bernhard A. (1983): »Johann Nepomuk David in Leipzig – eine Dokumentation«, in: *Mitteilungen der Internationalen Johann-Nepomuk-David-Gesellschaft* 4, Stuttgart, S. 7-14.
- Lermontov, Michail (1962): *Geroj našego vremeni*, Hg.: B.M. Ėjchenbaum/Ė.Ė. Naidič, Moskva.
- Lotman, Jurij M. (1969): *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva.
- Lotman, Jurij M. (1994): »Smert' kak problema sjužeta«, in: *Ju.M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, S. 417-421.
- Majakovskij, Vladimir (1956): »Chorošee otnošeniye k lošadjam«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, Bd. 2, Moskva, S. 10-11.
- Marinković, Ranko (1988a): »Ruke«, in: ders., *Ruke. Novele*. Sabrana djela Ranka Marinkovića, Bd. 4, Zagreb, S. 148-160.
- Marinković, Ranko (1988b): »Traktat o ruci«, in: ders., *Nevesele oči klauna. Eseji, dijalozi, portreti*. Sabrana djela Ranka Marinkovića, Bd. 7, Zagreb, S. 15-25.
- Marinković, Ranko (1989): *Hände: eine Erzählung und ein Traktat*, Salzburg/Wien.
- Moser-Rath, Elfriede (1991): »Dem Kirchenvolk die Levithen gelesen«, in: *Barockpredigten im süddeutschen Raum*, Stuttgart.
- Mur'janov, Michail Fedorovič (1999): »Puškin i cygane«, in: M.F. Mur'janov, *Puškin i Germanija*, Moskva, S. 399-415.
- Overmans, Rüdiger (2004): *Deutsche militärische Verluste im Zweiten Weltkrieg*, 3. Aufl., München.
- Paustovskij, Konstantin (2016): *Teplyj chleb i drugie rassказы*, Moskva.

- Popović, Dimitrije (2014): »Traktat o ruci. Sjećanje na suradnju s Rankom Marinkovićem«, in: *Književna republika. Časopis za književnost*, 1-6, S. 128-134.
- Prieberg, Fred K. (2004): *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, elektronische Ressource, Kiel.
- Puškin, Aleksandr (1949): »Pesn' o veščem Olege«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Bd. 2, Moskva/Leningrad, S. 102-105.
- Rašina, Tat'jana (2012): »Žar-ptitca i Vasilisa-carevna. Skazka«, in: *Russkie volšebnye skazki*, Moskva, S. 79-88.
- Reese, Roger R. (2008): »Lessons of the Winter War: a study in the military effectiveness of the Red Army, 1939-1940«, in: *Journal of Military History* 72, S. 825-852.
- Savinkov, Boris (2004): *Vsadnik po imeni smert'*, Moskva.
- Schröder, Gesine (2017): Seelengeschenke von Laien. Die Versprechen reformatorischer Musik, <https://www.goethe.de/ins/ru/de/kul/mag/20996556.html?forceDesktop=1> (2.7.2021).
- Sergeev, Vladimir N. (1987): *Novye značenija starych slov*, Moskva.
- Šklovskij, Viktor (1925): »Cholstomer«, in: ders.: *O teorii prozy*, Moskva/Leningrad, S. 7-20.
- Tolstoj, Lev (1981): *Anna Karenina. Sobranie sočinenij v 22 tomach*, Bd. 8, Moskva.
- Tolstoj, Lev (1982): »Cholstomer«, in: ders., *Sobranie sočinenij v 22 tomach*. Bd. 12, Moskva, S. 7-42.
- Tuunainen, Pasi (2016): *Finnish Military Effectiveness in the Winter War, 1939-1940*, London et al.
- Ušinskij Konstantin D. (2016): *Slepaja lošad'. Skazka*, Moskva.
- Vasmer, Max (1958): *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 3, Heidelberg.
- Wamser, Matthias (2013): »Zum Beitrag ‚Spannende Aufgaben für alle, die Wagner hassen!‹ von Roman Brotbeck (Schweizer Musikzeitung 7/8/2013 S. 19 – in der Reihe ›Carte Blanche‹)«, in: *Schweizer Musikzeitung*, Rubrik: Leserbrief – Diskussion, <https://www.musikzeitung.ch/de/smz/aktuell/2013/09/leserbrief.html#.XmufMy2bpQI> (2.7.2021).
- White, Hayden (1980): »The Value of Narrativity in the Representation of Reality«, in: W.J.T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, S. 1-23.
- Zalizinjak, Andrej (2007): *Slovo o polku Igoreve. Vzgljad lingvista*, Moskva.

Motivierung, Wert und Auswahl in der idealen Genesis des Erzählwerks

Wolf Schmid

Der Begriff der Motivierung führt in der Kultur eine merkwürdige Existenz. Einerseits sind allenthalben Urteile darüber anzutreffen, ob in Handlungsdarstellungen, verbalen wie filmischen, etwas motiviert oder nicht motiviert ist, andererseits scheint eine große Unsicherheit darüber zu bestehen, was unter Motivierung zu verstehen sei. Die größte Sicherheit über die Motivierung besteht in Feststellungen ihrer Defizienz.

Eine als fehlend empfundene Motivierung löst im Rezipienten, im Leser eines Romans oder im Betrachter eines Spielfilms, Enttäuschung, das Gefühl der Leere, des Mangels an Sinn aus. Diese Wirkung führt zur anthropologischen Funktion der Motivierung. Ein konsequent motiviertes Werk kompensiert für den Menschen die erfahrene Kontingenz des Weltgeschehens und die empfundene Zufälligkeit des individuellen Lebens. Das gelungene, in seiner Faktur plausible literarische oder filmische Werk erfüllt den Wunsch nach Sinn, nach einem sinnvollen Zusammenhang der Dinge, Vorgänge und Handlungen. Sinnvoll erscheint ein Zusammenhang im Werk, wenn seine Komponenten zueinander passen, wenn die Teile hinsichtlich des Ganzen *motiviert* sind. Die überzeugende Motivierung ist ein Faktor, der einer Handlungsdarstellung Wert verleiht. Sind die Komponenten einer Darstellung nicht überzeugend motiviert, wird der Wert der Darstellung in Frage stehen.

Über das, *was* die Motivierung ist, welche Komponenten sie erfasst, aus welchen Relationen sie besteht, finden sich in den einschlägigen Handbüchern und Lexika nur selten Hinweise, obwohl, wie die Register ausweisen, der Begriff durchaus häufig verwendet wird.

Jede Überlegung zu den Quellen des Konzepts der Motivierung führt unweigerlich zurück zu Aristoteles, dem Urvater der Narratologie. In der *Poetik* wird für Tragödie und Epos die »Darstellung der Handlung« als »Mythos« bezeichnet (1450a), welcher Begriff am besten mit »(erzählter) Geschich-

te« wiederzugeben ist.¹ Definiert wird der Mythos als die »Zusammenstellung« (σύνθεσις) oder die »Zusammenfügung« (σύστασις) der »Geschehnisse« (πράγματα; 1450a). Dieser Schaffensakt stellt, wie Aristoteles anmerkt, besondere Anforderungen an den Dichter: »Anfänger in der Dichtung sind eher imstande, in der Sprache und den Charakteren Treffendes zustande zu bringen, als die Geschehnisse zusammenzufügen« (1450a).

Aristoteles entwirft ein rationalistisches Bild des Dichters und der Dichtung. Nicht der Platonische Enthusiasmus, die Inspiration durch eine göttliche Eingebung leitet die Poiesis, sondern das kalkulierende und bewusste Herstellen von Modellen des Möglichen, in denen die Prinzipien des Wahrscheinlichen (τὸ ἐϊκός) und Notwendigen (τὸ ἀναγκαῖον) leitend sind. In diesen Modellen müssen alle Komponenten aufeinander abgestimmt sein. Die innere Stimmigkeit und Schlüssigkeit ist ein höherer Wert als referentielle Ähnlichkeit oder die lebensweltliche Wahrscheinlichkeit. Das künstlerisch Wahrscheinliche kann sogar im lebensweltlich Unwahrscheinlichen und sogar im Unmöglichen, im Widersinnigen und Absonderlichen bestehen, wenn

1 Die Zitate aus der *Poetik* folgen der von Manfred Fuhrmann herausgegebenen Ausgabe Aristoteles (1994) mit Angabe der Bekker-Zählung. In der Übersetzung werden von mir bestimmte, zum Teil erhebliche Revisionen im Terminologischen vorgenommen. Die wichtigste ist, dass *Mimesis* hier nicht mit »Nachahmung« übersetzt wird, sondern mit »Darstellung«. Wenn Fuhrmann (1994: 159) formuliert, dass für Aristoteles das Kunstwerk »keine Nachahmung zweiter, sondern eine Nachahmung erster und einziger Stufe« sei, stellt er seine Übersetzung von *Mimesis* als Nachahmung im Grunde infrage. Der Begriff der Darstellung legt sich aus einer Reihe von Ausführungen der *Poetik* nahe, etwa wenn Aristoteles drei Modi der *Mimesis* unterscheidet: »[Der Dichter] stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, dass sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten« (ebd.: 85; 1460b). Hier übersetzt selbst Fuhrmann *Mimesis* mit »Darstellung«. Höchst problematisch ist die von Fuhrmann (2003: 17) vertretene Auffassung, nicht der Poiesis-, sondern der Nachahmungsbegriff sei die »wesentliche, die beherrschende Kategorie der aristotelischen Lehre«. Den Nachahmungsbegriff relativiert Fuhrmann (2003: 18) de facto, wenn er ausführt, dass Aristoteles »nicht so sehr auf die Nachahmung von Wirklichem, als vielmehr auf die Nachahmung von Möglichem abzielt«. Ist es sinnvoll, das noch »Nachahmung« zu nennen? Fuhrmann (2003: 34) konzidiert zwar, dass das 9. Kapitel der *Poetik* der Dichtkunst »eine gewisse Eigengesetzlichkeit einzuräumen suche«, glaubt aber, vor »übertriebenen Folgerungen« warnen zu müssen; es gehe nicht an, aus der *Poetik* »das Postulat einer wahrhaft autonomen poetischen Welt herauszulesen«. Es kann aber kaum infrage gestellt werden, dass für Aristoteles *Mimesis* nicht Nachahmung existierender oder früherer Handlungen und Welten bedeutet, sondern künstlerische Konstruktion einer möglichen Welt.

dieses glaubhaft ist und die künstlerische Wirkung fördert. Das hat Aristoteles in dem schönen Paradoxon formuliert: »Es ist wahrscheinlich, dass sich manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit ereignet« (εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι; 1456a und 1461b).

Dafür gibt Aristoteles ein Beispiel, dem er noch einmal seine Grunddefinition der Tragödie und ihrer Funktion vorausschickt:

»Die Darstellung hat nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand, sondern auch eine solche, die Schrecken [φόβος] und Rührung [ἔλεος] erregt.² Diese Wirkungen kommen vor allem dann zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten [παρὰ τὴν δόξαν] und in Wechselwirkung [δι' ἄλληλα] eintreten. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Erstaunlichen [θαυμαστόν], als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall [ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης] vonstattengehen (denn auch von den zufälligen Ereignissen wirken diejenigen am erstaunlichsten, die sich nach einer Absicht vollzogen zu haben scheinen – wie es bei der Mitys-Statue in Argos der Fall war, die den Mörder des Mitys tötete, indem sie auf ihn stürzte, während er sie betrachtete; solche Dinge scheinen sich ja nicht willkürlich zu ereignen). Hieraus folgt, dass Geschichten von dieser Art die besseren sind.« (1452a)

Im Werk dient alles dem Ausdruck einer plausiblen Geschichte (Mythos), die beim Rezipienten die beabsichtigte Wirkung hervorruft. Insofern hat Aristoteles ein funktionalistisches Konzept des Werks. Alle Akte der Selektion und Kombination von thematischem oder sprachlichem Material sind der jeweiligen Hauptfunktion unterworfen, die die Grundmotivierung des Kunstwerks bildet.

In der Neuzeit geht der Gedanke der narrativen Motivierung vom Ideal des kohärenten, schlüssigen, in sich plausiblen Erzählwerks aus. Das schlüssige Werk erfüllt angesichts der Kontingenz des Weltgeschehens und des individuellen Lebens den Wunsch nach Sinn und notwendigem Zusammenhang. Die den Sinn garantierende Schlüssigkeit erfordert eine entsprechen-

2 Manfred Fuhrmann (1994: 161-166; 2003: 92-94), der die Semantik der Ausdrücke klärt, übersetzt *Eleos* und *Phobos* mit »Jammer und Schaudern«. Dem heutigen Sprachgebrauch scheint mir die Wiedergabe durch »Rührung und Schrecken« angemessener. Auf keinen Fall sollte man an der konventionellen, auf Lessing zurückgehenden Übersetzung »Furcht und Mitleid« festhalten. Zum aristotelischen *Eleos*-Begriff im Kontext der griechischen Kultur- und Konzeptgeschichte, vgl. Halliwell (2002: 207-233).

de Auswahl von Motiven oder thematischen Einheiten. Wir stehen hier vor dem Problem von Geschehen und Geschichte, einer auf den Philosophen und Soziologen Georg Simmel zurückgehenden ursprünglich historiografischen Dichotomie, die auch auf die Konstitution fiktionaler Erzählwerke sinnvoll angewandt werden kann.

In seiner Abhandlung »Das Problem der historischen Zeit« (1916) führt Simmel aus, dass der Historiograf eine »ideelle Linie« durch die unendlich zerkleinerbaren Elemente eines Ausschnitts aus dem Weltgeschehen »hindurchlegen« muss, um zu einer historiografischen »Einheit« wie etwa dem »Siebenjährigen Krieg« oder der »Schlacht von Zorndorf« zu gelangen. Dem Hindurchlegen der ideellen Linie geht ein »abstraktes Konzept« der jeweiligen Einheit voraus, das darüber entscheidet, welche »Geschehensatome« zu ihr gehören und welche nicht. Während sich das Geschehen durch »Stetigkeit« und »Kontinuirlichkeit« auszeichnet, ist die »Geschichte«, die darüber geschrieben wird, mit Notwendigkeit »diskontinuirlich«.

Wie der Historiograf einzelne Momente eines Ausschnitts des kontinuierlichen Geschehens auswählt und unter einem allgemeinen Begriff zu einer diskontinuirlichen Geschichte zusammenfasst, so bildet auch der Erzähler seine eigene, individuelle, unter einen Titel gebrachte Geschichte des von ihm zu erzählenden fiktiven Geschehens.

Historiograf und literarischer Autor wählen nicht nur Geschehensmomente aus, sondern auch bestimmte ihrer Eigenschaften. Wie jegliche Gegenstände in der Wirklichkeit sind die Momente des Geschehens in unendlich vielen Eigenschaften »bestimmt« im Sinne von Roman Ingardens Kategorie. Der historiografisch oder literarisch Erzählende hat zu entscheiden, welche der Eigenschaften, die dem gewählten Moment im Geschehen zukommen, für die zu erzählende Geschichte relevant sind und gewählt werden sollen. Damit ist die Kategorie des Wertes involviert. Das für eine Geschichte Relevante ist ausschlaggebend für die Werthaltigkeit der Geschichte. Das Gewählte hat einen höheren Wert für die Geschichte als das Nicht-Gewählte.

So viele Eigenschaften der Erzählende auch benennen mag, in seiner Geschichte werden die Geschehensmomente unausweichlich in großer Unbestimmtheit bleiben. Allein durch die Konkretisierungsakte des Lesers kann die Unbestimmtheit mehr oder weniger aufgehoben werden. Es ist hier auf die Ausführungen zur »Konkretisierung der dargestellten Gegenständlichkeiten« in Ingardens Buch *O poznawaniu dzieła literackiego* (*Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*) aus dem Jahr 1937 (dt. 1968; 1997) zu verweisen. Unbestimmtheit ist also nicht ein besonderes literarisches Phänomen, wozu es

die Konstanzer Jauss und Iser gemacht haben, sondern die unumgängliche Eigenschaft jeglicher Darstellung von Wirklichkeit, faktualer wie fiktionaler. Ganz einfach, weil die Gegenstände in der Wirklichkeit so viele Eigenschaften haben, dass sie durch keine sprachliche Darstellung wiedergegeben werden können.

Wir wollen nun für ein Gedankenexperiment einmal annehmen, dass am Morgen des 25. August 1758 vor der Schlacht bei Zorndorf, die für den Verlauf des Siebenjährigen Kriegs entscheidende Bedeutung hatte, Friedrichs Flöte einen Schaden erlitt. Dieses Faktum wird in eine »Geschichte des Siebenjährigen Kriegs« normalerweise nicht eingehen. Es könnte allerdings ein Historiker auftreten, der aus diesem Flötenschaden auf die Gestimmtheit des Feldherrn schließt und dieser einen wesentlichen Einfluss auf den Schlachtverlauf unterstellt. Dann würde der Flötenschaden zu einem entscheidenden Geschehensmoment jener Geschichte des »Siebenjährigen Kriegs« werden, die dieser Historiker erzählt. Wenn auch ein Historiker mit dem Faktum des Flötenschadens nicht konkret zu erwarten ist, so bleibt doch unbestreitbar, dass es von dem Geschehen, das mit dem Begriff »Siebenjähriger Krieg« umschrieben wird, durchaus unterschiedliche Narrativierungen in der Gestalt historiografischer Geschichten gibt. Und diese Geschichten enthalten keineswegs dieselben Momente des Geschehens. Jeder Historiograf wird seine ideelle Linie durch die Geschehensatome auf etwas andere Weise ziehen. Akzentuierung und Interpretation kommen in Geschichten in wesentlichem Maße durch die individuelle Auswahl von Geschehensmomenten und ihren Eigenschaften zustande. Von ein und demselben Ausschnitt aus dem Weltgeschehen, der mit dem Begriff des »Siebenjährigen Kriegs« umschrieben wird, können unendlich viele historiografische Geschichten mit unterschiedlicher Auswahl der Geschehensmomente erzählt werden. Die Differenz der Geschichten ist der Motor für die Bewegung der Geschichtsschreibung. Und jeder neue Historiograf wird seiner Geschichte einen höheren Wert als den Geschichten der Vorgänger zuschreiben.

Dass auch der Historiograf Geschichten erzählt, ist ein Konzept des vor Kurzem verstorbenen amerikanischen Philosophen Hayden White (1973; 1978; 1991), der die Tätigkeit des Geschichtsschreibers als *emplotment* bezeichnet. Bei der Bildung dieses Begriffs beruft sich White auf die von den russischen Formalisten vorgenommene Unterscheidung von *Fabel* und *Sujet*. Letzteres übersetzt er, wie im anglophonen Raum üblich, als *Plot*. Whites Hauptthese ist im Untertitel der deutschen Übersetzung eines seiner Werke (1991) aus-

gedrückt: *Auch Klio* [also die Muse der Geschichtsschreibung] *dichtet oder die Fiktion des Faktischen*.

Auch für fiktionale Erzählungen gilt, dass jedes aus dem Geschehen für die Geschichte gewählte Detail und jede gewählte Eigenschaft eine gewisse Relevanz besitzt oder – besser – besitzen soll. Für ein Werk, das der Leser als gut gemacht erfährt und dem er einen hohen Wert zuspricht, wird er die Motiviertheit der Auswahl dieser und nicht anderer Geschehensmomente und Eigenschaften vermuten. Die präsumtive Motiviertheit braucht sich nicht nur auf den Handlungsverlauf der Geschichte zu beziehen, sondern kann auch die vom jeweiligen Werk evozierte Stimmung betreffen oder die Atmosphäre der erzählten Welt.

In den mannigfachen Verwendungen des Begriffs der Motivierung greift man, wenn überhaupt eine Erklärung angestrebt wird, häufig auf die russische Theorie der 1920er Jahre zurück, in der das Phänomen zum ersten Mal systematisch reflektiert wurde. Eingeführt von Viktor Šklovskij, aufgegriffen von Boris Ejchenbaum, wurde die Kategorie der Motivierung am ausführlichsten, aber nicht besonders plausibel in Boris Tomaševskijs *Theorie der Literatur* (1925) erörtert.

Im Kapitel *Motivierung* definiert Tomaševskij (1925: 137; dt. 1985, 227) das Phänomen als das »System der Verfahren (*sistema priëmov*), die die Einführung einzelner Motive und ihrer Komplexe rechtfertigen«. Es geht hier also um die Begründung der Aufnahme von thematischen Einheiten in eine erzählte Geschichte.

Ein anderes Konzept als die Formalisten verfolgt Vladimir Propp, der in seiner *Morphologie des Märchens* (1928: 83) im Abschnitt *Motivierungen* ausführt: »Unter Motivierungen versteht man sowohl die Beweggründe als auch die Ziele von Figuren, die sie zu bestimmten Handlungen veranlassen«.

Mit den beiden Definitionen ist der weite Verwendungsbereich des Begriffs der Motivierung umschrieben. Es handelt sich dabei jedoch um unterschiedliche Konzepte. Tomaševskijs »Motivierung« bezieht sich auf die künstlerische Tätigkeit des *Autors*, der um die Schlüssigkeit einer darzustellenden Handlung und die ästhetische Geschlossenheit seines Werks besorgt ist. Propps gleichlautender Begriff bezieht sich dagegen auf die Figuren einer Erzählung und bezeichnet die Gründe, die eine Figur dazu bewegen, eine Handlung auszuführen oder nicht auszuführen. Es scheint sinnvoll, die beiden Intensionen mit gesonderten Begriffen auszudrücken. Es soll von *Motivierung* dann die Rede sein, wenn es um die Tätigkeit des *Autors* geht, der mit bestimmten Verfahren seinem Werk Schlüssigkeit und künstlerische

Geschlossenheit zu geben sucht. Von *Motivation* sprechen wir in Bezug auf die Figuren und ihre Beweggründe, ihre psychische und emotionale Aktivität.

Natürlich kann die *Motivierung* der Handlung eines Werks eine bestimmte *Motivation* einer dargestellten Figur erfordern. So spielt in Dostoevskijs *Schuld und Sühne* Rodion Raskol'nikovs Motivation zum Mord an der alten Pfandleiherin eine zentrale Rolle in der Motivierung der Handlung des Romans. Gleichwohl fallen die beiden Begriffe nicht zusammen. In der Entstehungsgeschichte des Romans hat der Autor in der Suche nach einer schlüssigen Motivierung des Werks seinem Helden unterschiedliche Motivationen des Mords unterstellt³, und Raskol'nikov selbst hat alle Mühe, in der Beichte vor Sonja Marmeladova seine Motivation *wahrheitsgemäß* – und für die Motivierung der Romanhandlung durch den Autor *schlüssig* – zu benennen.

Auch der Autor wird eine *Motivation* beim Schaffen seines Werks gehabt haben. Sie zu ergründen soll nicht Gegenstand unserer Überlegungen sein. Allerdings darf man nach der Aufhebung des Verbots, vom Autor zu sprechen⁴, durchaus legitim die Frage nach der Motivation des Autors stellen: Was könnte Dostoevskij dazu bewogen haben, seinem Helden die dann endgültig gewählte Motivation zu unterstellen und damit der Handlung des gesamten Romans jene Motivierung zu geben, die ihn in der Schlussfassung prägt? Diese gewiss nicht uninteressante Frage führt allerdings tief in die innere Biografie und die psycho-physische Befindlichkeit des realen, konkreten

3 Die Motivation des Helden erfuhr in der Entstehungsgeschichte des Romans einige Wandlungen. In einem ersten Exposé für den Verleger Michail Katkov beschloss der arme Student, die »dumme, taube, kranke und geldgierige Alte« zu töten und zu berauben, um sich, seine Schwester und Mutter zu retten und danach ein »ehrlicher, von humanem Pflichtgefühl gegen den Staat erfüllter Mensch« zu werden, »womit das Verbrechen natürlich schon »wiedergutmacht wird«, wenn man überhaupt den Mord an der Alten, die selbst nicht weiß, wozu sie auf der Welt lebt und die vielleicht einen Monat später gestorben wäre, ein Verbrechen nennen kann« (Dostoevskij, *PSS*, VII: 310-311). In einer zweiten Version, die Dostoevskij beginnt, nachdem er die frühen Entwürfe verbrannt hat (vgl. Brief vom 18.2.1866, Dostoevskij, *PSS*, XXVII: 150) tauchte ein philanthropisches Motiv auf: »Ich nehme die Macht, ich gewinne an Stärke [...] nicht um des Schlechten willen, sondern um Glück zu bringen«. Raskol'nikov betet: »Herr! Wenn der Anschlag auf die blinde, stumpfe, niemandem nötige Alte eine Sünde ist, [...] so klage mich an. Ich bin streng über mich zu Gericht gesessen, nicht Eitelkeit ...« (Belov 1979: 18). Erst in der dritten Phase wurde die Idee des »außergewöhnlichen Menschen« und der Scheidung der Menschheit in »Herrscher« und »zitternde Kreaturen« formuliert.

4 Vgl. etwa den Sammelband *Avtor i tekst* (Markovič/Schmid [Hg.] 1996).

Autors der Schaffenszeit hinein und kann vom Literaturwissenschaftler nur mit psychologischen Spekulationen beantwortet werden. Auf diese wollen wir hier verzichten.

Neben der Unterscheidung zwischen *Motivation* und *Motivierung* sei eine zweite Dichotomie eingeführt: Die Motivierung kann sowohl eine *kausale* als auch eine *künstlerische* sein. Angesichts der zahlreichen, in der Systematik oft problematischen Typologien der Motivierung zeichnet sich die einfache Unterscheidung von *kausaler* und *künstlerischer* Motivierung als hinreichend ab. Während die künstlerische Motivierung das gesamte Werk umfasst, bezieht sich die kausale Motivierung auf die im Werk *dargestellte* Welt und in dieser hauptsächlich auf die vom fiktiven Erzähler explizit oder implizit entworfene *erzählte* Welt (vgl. ausführlich Schmid 2020).

Die Dichotomie von kausaler und künstlerischer Motivierung hat eine Vorgeschichte. Schon in Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) zeichnet sich eine Unterscheidung zwischen 1) der in der erzählten Welt und 2) der im ganzen Werk wirksamen »Notwendigkeit« ab. An Wielands Roman *Die Geschichte des Agathon* lobt Blanckenburg die innere Schlüssigkeit. Das Werk ist für ihn ein »vollkommen dichterisches Ganzes, eine Kette von Ursache und Wirkung« (Blanckenburg [1774] 2013: 12). Blanckenburgs Lob kehrt den Zusammenhang von Motivierung und Wert heraus.

In der Erörterung der Aristotelischen Kategorien *Notwendigkeit* und *Wahrscheinlichkeit* unterscheidet Blanckenburg zwischen einer »Notwendigkeit der handelnden Personen« und der »Notwendigkeit des Dichters«. Zur »Notwendigkeit der Person« erläutert er: »Ich glaube, dass eine Tat notwendig heiße, wenn zufolge des eigentümlichen Charakters, und der ganzen jetzigen Lage der Person, nichts anders erfolgen könne, als was wirklich erfolgt«. Die »Notwendigkeit des Dichters« wird mit folgenden Worten definiert: »Ich verstehe unter der Notwendigkeit des Dichters eine Begebenheit, die er nötig hat, damit er den Endzweck erreiche, den er mit seinem Werke sich vorgesetzt hat« (Blanckenburg [1774] 2013: 166-167).

Die Dichotomie von »tatsächlicher« und »künstlerischer« Motivierung, die in Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* von 1846 erscheint, entspricht dagegen *nicht* unserer Unterscheidung, sondern zielt eher auf das Vorkommen der einzigen Motivierung, die Vischer kennt, einerseits im »Naturschönen« und andererseits im »Kunstschönen« (vgl. Schmid 2020: 9-11).

Bereits bei Aristoteles zeichnet sich – zumindest für unsere Wahrnehmung – die Dichotomie von kausaler und künstlerischer Motivierung ab. Explizit wird die kausale Motivierung überall dort, wo von *Begründen* oder *Recht-*

fertigen von Handlungszügen die Rede ist. Implizit ist die kausale Motivierung dort gemeint, wo das »Wahrscheinliche« (τὸ εἰκὸς) und das »Notwendige« (τὸ ἀναγκαῖον; 1451a) als leitende Kriterien für das »Zusammenfügen von Geschehnissen zu Geschichten« genannt werden. Die künstlerische Motivierung manifestiert sich im »Passenden« (τὸ πρέπον; 1455a) oder »Angemessenen« (τὸ ἄρμόττον; 1450b) bei der Wahl der Ausdrucksmittel.

Der Begriff des »Wahrscheinlichen« hat bei Aristoteles zwei Facetten. Einerseits bezeichnet er das lebensweltlich Wahrscheinliche, andererseits das vom künstlerischen Ganzen Geforderte. So ist die in der *Poetik* mehrfach formulierte Forderung zu verstehen, dass das künstlerisch Wahrscheinliche dem lebensweltlich Wahrscheinlichen vorzuziehen sei. Aristoteles entwirft ein Bild des im Drama und im Epos erzählenden Dichters als des »Machers« (ποιητῆς) von Modellen des Möglichen, deren innerer Stimmigkeit ein höherer Wert zukommt als ihrer lebensweltlichen Wahrscheinlichkeit.

Die kausale Motivierung umfasst auch jene besonderen Motivierungstypen, die für Erzählungen der Vormoderne und der mythischen Mentalitätsstruktur definiert wurden. In seinem wirkungsreichen Ansatz von 1932 prägte Clemens Lugowski den Begriff der »Motivierung von hinten«. Er stützte sich dabei auf Ernst Cassirers Theorie des »mythischen Denkens« (Cassirer 1925). Es geht in Lugowskis »Motivierung von hinten«, die vor allem in oralen und vormodernen Erzählungen auftritt, um eine »Motivierungslücke«, die vom Ende der Geschichte her gefüllt wird. Die Geschehnisse sind nicht »von vorne« motiviert, sondern sind »von hinten«, von einem vorgegebenen Ziel her bestimmt, auf das die Geschehnisse unaufhaltsam zulaufen. Nur vom Ende her ist die Handlung eines »von hinten« motivierten Werks als kohärent zu verstehen:

»Die strenge ›Motivation von hinten‹ kennt keinen direkten Zusammenhang zwischen konkreten Einzelzügen am Leibe der Dichtung; der Zusammenhang geht immer über das Ergebnis, und soweit uns heute die vorbereitende Motivation im Blute liegt, sehen wir da nur Zusammenhanglosigkeit.« (Lugowski [1932] 1976: 79)

Lugowskis Begriff »Motivierung von hinten« hat eine unübersehbare Ambivalenz. Einerseits bezeichnet er eine Erzählung, deren Handlung vom Ergebnis bestimmt ist, andererseits bezeichnet er »komponierte« Dichtung: »Wo eine Dichtung ›komponiert‹ ist, da spielt die ›Motivation von hinten‹ eine Rolle« (Lugowski [1932] 1976: 181). Von dieser Ambivalenz geht Matías Martínez aus (1996: 29), wenn er Lugowskis »Motivation von hinten« zwei »Komponenten«

unterstellt, eine »finale« und eine »kompositorische«. Die kompositorische Motivierung wirft nach Martínez »auf das kausale Gefüge des Geschehens sozusagen einen ›finalisierenden‹ Schatten« (1996: 29). Die »finale Motivierung« liegt vor, wenn die Handlung durch das Walten einer numinosen Instanz, einer Gottheit oder einer Macht wie dem Schicksal motiviert ist.

Eine finale Motivierung ist charakteristisch für Kulturen, die von mythischem Denken und von heilsgeschichtlichen Vorstellungen geprägt sind, oder für modernistische Epochen, die die Welt remythisieren.⁵ Dazu gehören nicht nur antike und religiös geprägte Kulturen wie die des christlichen Mittelalters, sondern auch spätere ideologisch gegründete Formationen mit säkularen Eschatologien wie etwa der des sogenannten »sozialistischen Realismus«. Die Handlung in den Musterwerken dieser sozialpädagogischen Literaturformation ist deutlich teleologisch aufgebaut und vom Ende einer »lichten Zukunft« her motiviert.

Finale Motivierungen treten durchaus auch in modernen Erzählwerken auf, die weit entfernt sind von der Didaktik des »sozialistischen Realismus«. Das zeigen Martínez/Scheffel ([1999] 2002: 113-114) am Beispiel von Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig*, in der die numinose Erklärung der Geschehnisse, d.h. die finale Motivierung, auf schwer entscheidbare Weise mit einer empirischen Erklärung, einer realistisch-kausalen Motivierung, konkurriert.

In der russischen Literatur ist ein Beispiel für diese Sonderform der Motivierung in der neo-mythologischen Moderne Evgenij Zamjatins Erzählung »Navodnenie« (1930, »Die Überschwemmung«). Hier finden wir die für modernistische Remythisierung charakteristische Interferenz von realistisch-kausaler und mythisch-finaler Form sowohl in der Motivation der Heldin als auch in der Motivierung des Werks: Die Tötung der Nebenbuhlerin ist auf der realistischen Ebene ein Verbrechen, dem die Polizei nachgeht. Auf der mythischen Ebene ist sie dagegen ein Gebot, dessen Vollzug den Schoß der Mörderin fruchtbar macht.⁶ Die Konkurrenz der realistischen und mythischen Motivation/Motivierung profiliert den Gegensatz der Werte-Systeme der beiden Ebenen.

Das Beispiel zeigt, dass die finale Motivierung durchaus mit einer kausalen koexistieren kann. Es kommt dann zu konkurrierenden Kohärenzbildungen, die typisch sind für die den Realismus infrage stellende Poetik des Modernismus am Ende des neunzehnten und Anfang des 20. Jahrhunderts.

5 Vgl. dazu z.B. den Band *Mythos in der slavischen Moderne*, Schmid ([Hg.] 1987).

6 Einzelheiten in Schmid (1987; 2020: 152-169).

Kulturepochen, in denen die finale Motivierung dominiert, haben eine natürliche Affinität zu niedriger Ereignishaftigkeit. In Welten, in denen der Ablauf von *Geschichten* vom künftigen Heil der so oder so interpretierten (Welt-)Geschichte determiniert wird, kann sich keine offene Ereignishaftigkeit entfalten. Volle Ereignishaftigkeit setzt das freie (Denk-, Sprech- und Tat-)Handeln autonomer Subjekte und das Risiko des Ungewissen voraus. Die »Überschreitung einer semantischen Grenze«, die nach Jurij Lotman das Modell des Ereignisses bildet⁷, darf nicht von mythischen Mustern oder metaphysischen Vorstellungen vorgegeben sein. Die Verletzung der Normen, die die Grenzüberschreitung bedeutet, darf nicht von religiösen Geboten gefordert oder von Heilserwartungen salviert werden. Die für offene Ereignishaftigkeit erforderliche Freiheit von sakraler oder säkularer Eschatologie ist der Grund dafür, dass die Probleme sowohl der Ereignishaftigkeit als auch der Motivierung erst mit der Epoche der Renaissance aufbrechen, in der die teleologischen Globalentwürfe und das heilsgeschichtliche Denken zu verblassen beginnen und das theozentrische Weltmodell von einem anthropozentrischen allmählich abgelöst wird.

Die »Motivation von hinten« und die »finale Motivierung« sind nicht kategorial andere Typen als die kausale Motivierung. Die narrativen Welten, in denen sie vorkommen, haben zwar eine andere Ontologie als die kausal »vorne« motivierten Welten, aber zwischen der finalen und der kausalen Motivierung besteht werkstrukturell nicht der kategoriale Unterschied wie zwischen kausaler und künstlerischer Motivierung. Die »Motivation von hinten« und die »finale Motivierung« sind als metaphysisch geprägte Sonderformen der kausalen Motivierung zu betrachten, in denen die Richtung der Begründung umgekehrt ist und die in einem nicht-säkularen, vor-anthropozentrischen Weltmodell gründen.

Was hat die Motivierung einerseits mit der Kategorie des Werts und andererseits mit der Auswahl in der idealen Genesis des Erzählwerks zu tun?

Zunächst sei folgende These aufgestellt: die Motivierung konstituiert sich im Wesentlichen durch die Auswahl von Momenten aus dem Geschehen für die zu erzählende Geschichte. Diesen Akt hat Aristoteles ja im Auge, wenn er den Mythos als die »Zusammenfügung der Geschehnisse« definiert. Dieser oft unterschätzte Akt ist nicht nur konstitutiv für das, was sich in der Geschichte ereignen soll, sondern auch für die axiologische Perspektive, durch die die

7 Lotman (1970: 280-296; dt. 1972: 329-347; dt. 1973: 347-367).

Geschichte allererst hervorgebracht wird. Ohne Perspektive und das sie tragende Subjekt gibt es keine Geschichten. In der Wirklichkeit selbst gibt es keine Geschichten. Und umgekehrt impliziert jede Geschichte eine bestimmte Sicht auf den Geschehensausschnitt, der in der Geschichte erzählt werden soll. Somit konstituieren sich in der Auswahl von Geschehensmomenten:

- a) die Geschehnisse der Geschichte,
- b) die ideologische oder axiologische Perspektive, aus der diese Geschehnisse präsentiert werden, und
- c) die kausale und die künstlerische Motivierung, die für die Geschichte und das aus ihr entstehende Werk maßgeblich wird.

Die Auswahl der Geschehensmomente und ihrer Eigenschaften ist von Wertvorstellungen geleitet. Simmel spricht für das Geschichtswerk von einem vorgängigen »abstrakten Konzept«, das darüber entscheidet, welche Geschehensatome von der ideellen Linie berührt werden und welche nicht. Hinter Simmels »abstraktem Konzept« verbirgt sich eine Wertvorstellung. Diese Wertvorstellung ist an das Urteil des Kausalnexus gebunden. Gewählt wird das, was die Ursächlichkeit des geschichtlichen Geschehens, wie es dem Betrachtenden und Darstellenden erscheint, am besten zur Erscheinung bringt. Für das literarische Werk gelten ähnliche Werte. Gewählt werden jene Momente und Eigenschaften, in denen sich das Erzählvorhaben am besten realisiert.

Ein besonderes Problem ist in der Literatur der Status der Verfahren und Techniken. Für die Geschichtsschreibung greift Hayden White (1973) unter anderem auf die Gattungstypologie Northrop Fryes (1957) zurück, die Romanze, Tragödie, Komödie und Satire unterscheidet, und er führt als Leitfiguren die Tropen Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie in sein komplexes, aber etwas schematisches System ein.

Für die Literatur wird man differenzierter und dynamischer vorgehen müssen. Bei der Motivierung stellt sich vor allem die Frage der Teleologie: Motivieren die Verfahren die Einführung des thematischen Materials, wie Tomaševskij meinte, oder, motiviert das thematische Material die angewandten Verfahren, wie Šklovskij (1921) für *Tristram Shandy* postulierte? In seiner grundsätzlichen Kritik des Formalismus, die er als wahrer Autor von Pavel Medvedevs Buch *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (*Die formale Methode in der*

Literaturwissenschaft) formuliert⁸, richtet sich Michail Bachtin insbesondere gegen die Verwendung des Motivierungsbegriffs in Šklovskijs und Ejchenbaums Werkbeschreibungen, die Kritik betrifft aber auch Tomaševskijs Konzeption. Der Begriff *Motivierung*, der bei Bachtin im Zusammenhang mit der Kritik an der formalistischen Dichotomie *Verfahren* vs. *Material* erscheint, wird zunächst allgemein als völlig ungeeignet für die Beschreibung der künstlerischen Konstruktion verworfen (Medvedev [1928] 1993: 127; dt. 1976: 148).

Gegen den Begriff der Motivierung erhebt Bachtin zwei Einwände: Der erste betrifft die von den Formalisten behauptete Richtung der Motivierung. Anstatt die Verfahren durch das Material motiviert zu sehen, wie es Šklovskij im Falle des *Tristram Shandy* tue, könne man genauso gut die Verfahren als Motivierung betrachten und das Material als Motiviertes:

»Im Werk gibt es keine Kriterien für eine Unterscheidung zwischen dem, was Selbstzweck ist, und dem, was nur die Motivierung für die Einführung eines bestimmten Elements ist. Es ist durchaus möglich, ein beliebiges Element als Selbstzweck anzusehen: dann erscheinen andere Elemente, die obligatorisch mit ihm verbunden sind, als seine Motivierung. [...] Mit demselben Recht kann man behaupten, dass in einem Vers irgendein Wort gewählt wurde, »damit es sich reimt« – aber auch das Gegenteil: dass der Reim gemacht

8 Die faktischen Grundlagen dieser Zuschreibung, die lange Zeit sehr umstritten war, liefert Sergej Bočarov (1993) (vgl. auch schon Grübel 1979). Die Bemühungen westlicher Bachtinisten, die Autorschaft an Medvedevs Buch und auch an Valentin Vološinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929) dem sogenannten »Bachtin-Kreis« zuzuschreiben, sind mit guten Argumenten von Natan Tamarčenko (2011: 9–35) zurückgewiesen worden, der sich für die alleinige Autorschaft Bachtins an den beiden Büchern ausspricht (nicht jedoch für die unter Medvedevs Namen erschienenen späteren vulgärmarxistischen Arbeiten). Völlig verfehlt ist der Versuch von Helmut Glück, dem Herausgeber der deutschen Übersetzung, Medvedevs Buch von 1928 »als Ausgangspunkt für die Schaffung einer zum Formalismus in prinzipiellem Widerspruch stehenden marxistischen Poetik« zu verstehen (Glück 1976: XVII). Bočarov (1993) legt dar, dass die in Bachtins Arbeiten enthaltenen Bekenntnisse zum Marxismus nach dessen eigenem Zeugnis als Erfüllung der in den 1920er Jahren von Seiten der offiziellen Kulturpolitik erhobenen Forderungen zu verstehen sind. Wenn Bachtin in den 1970er Jahren über den Marxismus sprach, verzog er nach Bočarovs Zeugnis das Gesicht. Die oberflächlichen marxistischen Züge in den Büchern Medvedevs und Vološinovs habe Bachtin selbst »unangenehme Ergänzungen« genannt (Bočarov 1993: 71). Im eigenen Namen hätte Bachtin nach seinem Zeugnis »anders geschrieben« (Bočarov 1993: 75). Auch nach den Bezeugungen Bočarovs bleibt die Frage nach dem konkreten Anteil Bachtins an den umstrittenen Büchern offen und wird wohl auch nie beantwortet werden können.

wurde, damit das betreffende Wort eingeführt werden konnte.« (Medvedev [1928] 1993: 129; dt. 1976: 150-151)

Die von Bachtin geführte Polemik gegen Šklovskijs Interpretation des *Tristram Shandy* beruht auf der grundsätzlichen Ablehnung der formalistischen Präferenz für die Wahrnehmung der Form als Merkmal der ästhetischen Rezeption von Kunstwerken. Als besonders provokativ musste Bachtin, der eher einer Gehaltsästhetik als einer Formästhetik anhing, Šklovskijs Schlussfolgerung erscheinen, nach der der Inhalt des *Tristram Shandy* aus der wahrzunehmenden verletzten Form des Romans besteht.

Folglich verwirft Bachtin auch das Konzept der Bloßlegung des Verfahrens, das Šklovskij an Sternes Roman exemplifiziert. Das im *Tristram Shandy* enthaltene parodistische Moment, das Šklovskij auf die konventionellen Verfahren bezieht, wird von Bachtin gänzlich anders gedeutet:

»Hier wird schlechte Literatur parodiert, schlechte im Sinne Sternes. Unter schlechter Literatur versteht Sterne genau diejenige, die völlig den formalistischen Rezepten entspricht. Es wird der Roman parodiert, so wie ihn Šklovskij versteht, der Roman, in dem das Material ungeschickt eingeführt wird, wo die Bremsung spürbar ist, wo die Sujetentfaltung (im Sinne Šklovskijs) die Fabel verdeckt.« (Medvedev [1928] 1993: 128; dt. 1976: 149; Ü. rev.)

Bachtins zweites Argument: Einer Motivierung bedarf nur ein Element, das an sich keine innere Bedeutung hat. Wenn das Verfahren tatsächlich Selbstzweck wäre, dann hätte der Begriff der Motivierung gar nicht aufkommen können, am wenigsten wäre es angebracht gewesen, das Material als Motivierung des Verfahrens zu verstehen. Das Verfahren hätte keiner Motivierung bedurft.

»Der Begriff der Motivierung ist der Natur des Untersuchungsgegenstands, der künstlerischen Konstruktion, organisch fremd. [...] Alles, was die Formalisten dem Material zurechnen, hat eine unbedingte konstruktive Bedeutung. Das, was sie Verfahren nennen, erweist sich als ein leeres, jeglichen Inhalts beraubtes Schema.« (Medvedev [1928] 1993: 130; dt. 1976: 152; Ü. rev.)

Das ist zweifellos die schärfste und fundamentalste Kritik an den Grundpositionen der Formalisten, die in den 1920er Jahren und auch später vorgebracht wurde. Diese Kritik hat ihre Grundlage in der ästhetischen Konzeption, die Bachtin 1924 im Aufsatz »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen« dargelegt hat. Der Aufsatz war von der neu gegrün-

deten, von renommierten Autoren getragenen Zeitschrift *Der russische Zeitgenosse* (*Russkij sovremennik*) bestellt worden, konnte aber wegen der baldigen Schließung der Zeitschrift nicht erscheinen und wurde erst 1975 posthum veröffentlicht.

In seiner Kritik des formalistischen Motivierungskonzepts berücksichtigt Bachtin nicht die Version, die Jurij Tynjanov dem Phänomen der Motivierung gegeben hat. Tynjanovs Vorstellung des Kunstwerks ist geprägt vom Gedanken des dynamischen Systems (Tynjanov 1924b; 1927). Tynjanov ist der systematischste Denker der formalistischen Bewegung und markiert den Beginn des strukturalen Denkens. Die literarische Evolution, deren Prinzip Tynjanov ([1924b] 1969: 400/401) in »Kampf und Ablösung« sieht, besteht in einer ständigen Umbesetzung und Umfunktionalisierung der Elemente dieses Systems. Deshalb ist weder eine statische Definition dessen möglich, was Literatur ist, noch eine feste Vorstellung von dem, was eine Gattung ist: »Alle festen statischen Definitionen von Literatur werden vom Faktum der Evolution hinweggefegt« (Tynjanov [1924b] 1969: 398/399). Die Einseitigkeiten und Übertreibungen des frühformalistischen Motivierungskonzepts werden im dynamischen, funktionsbezogenen Modell Jurij Tynjanovs überwunden. Tynjanov definiert unter Berufung auf Šklovskij und Ejchenbaum die Motivierung als »Rechtfertigung irgendeines Faktors von Seiten aller übrigen, seine Abstimmung mit allen anderen« (ebd.). Der uni-direktionalen Beziehung zwischen Verfahren und Material, die die Definitionen seiner Vorgänger Šklovskij und Ejchenbaum vorgesehen haben, setzt Tynjanov eine dynamische Konzeption entgegen, die die Festlegung auf Formales und Inhaltliches ablehnt und stattdessen mit den Kategorien »konstruktiver Faktor« und »Material« arbeitet, die sowohl in Formalem als auch in Inhaltlichem manifestiert sein können.

Tynjanov hat zwar keine explizite Theorie der literarischen Motivierung entwickelt. Aus seinem dynamischen Grundmodell des evolutionierenden literarischen Faktums kann man jedoch einige Prinzipien ableiten. Generell ist Tynjanov an der kausalen Motivierung von Handlungszusammenhängen nicht interessiert. Seine funktionalistischen und evolutionshistorischen Überlegungen bewegen sich ausschließlich im Umkreis dessen, was wir die künstlerische Motivierung genannt haben:

- a) Die Rollen von Motivierendem und Motiviertem lassen sich nicht auf Formales und Inhaltliches aufteilen. Das Motivierte kann etwas Formales (der »Stil«) sein und das Motivierende etwas Thematisches (die »Fabel«).

»Wenn die sogenannte Sujet-Prosa ›abgegriffen‹ ist, so hat die Fabel im Werk andere Funktionen als dort, wo die ›Sujet‹-Prosa im literarischen System nicht ›abgegriffen‹ ist. Die Fabel kann lediglich eine Motivierung für den Stil oder für die Art der Materialentfaltung sein.« (Tynjanov [1927] 1969: 442/443)

- b) Motivierendes und Motiviertes können in der Evolution einer Gattung ihre Rollen tauschen. Die Zuschreibung von Dominanz und Unterordnung hängt vom literarischen System ab, aus dem die Zuschreibung erfolgt.

»Grob gesprochen: die Naturbeschreibungen in alten Romanen, die wir, wenn wir uns in einem bestimmten literarischen System bewegen, geneigt wären auf eine dienende Rolle zu reduzieren, auf die Rolle eines verbindenden oder bremsenden Elements (und das heißt: sie fast zu übergehen), würden wir, wenn wir uns in einem andern literarischen System bewegten, für ein ausschlaggebendes, dominierendes Element halten, denn es ist eine Situation möglich, in der die Fabel nur Motivierung, Vorwand zur Entfaltung »statischer Beschreibungen« ist.« (Tynjanov [1927] 1969: 442/443; Ü. rev.)

- c) Die Motivierung führt zu einer »gleichmäßigen Deformierung« der Faktoren. Diese »Deformierung«, unter der Tynjanov eine *Transformierung* versteht, glättet die spezifischen Eigenschaften der Faktoren, führt zu ihrem Gleichgewicht im Werk und macht die Kunst »leicht«, akzeptabel: »Motivierte Kunst täuscht« (Tynjanov [1924a] 1993: 29; dt. 1977: 44; Ü. rev.). Eben das erschwert erheblich die Untersuchung der Funktion eines Faktors in der durch die Motivierung »lichten« Kunst.
- d) Die Untersuchung der Funktionen der Faktoren gelingt leichter in Werken, in denen ein bestimmter Faktor »hervorgehoben«, d.h. nicht motiviert ist.
- e) Die Motivierung trägt zur »Abstimmung«, zur Harmonie der Faktoren eines Werks bei, gleicht das Eigengewicht von Faktoren aus, führt ein Äquilibrium herbei und homogenisiert das Heterogene. Tynjanovs Konzept der Motivierung läuft auf eine »Abstimmung« aller im Werk enthaltenen Faktoren miteinander hinaus. Die Ideale des motivierten Werks sind Schlüssigkeit, Koordiniertheit aller Teile, Plausibilität.

Wenn die Motivierung den im Leben empfundenen Mangel an Sinn kompensieren und zur Etablierung eines Wertes beitragen soll, wie anfangs festgestellt wurde, muss der Eindruck der Schlüssigkeit des Werkganzen, den die überzeugende Motivierung vermittelt, auf der Relationierung *aller*, formaler wie inhaltlicher, Komponenten beruhen. Es müssen alle Schichten des Werks erfasst werden, und zwar *kognitiv* wie *sinnlich*. Solch ein ganzheitliches, heterogene Schichten des Werks vereinheitlichendes Erfassen ist Merkmal der ästhetischen Wahrnehmung. Jan Mukařovský (1938; 1943), der den strukturalen Ansatz Tynjanovs fortsetzte, wies der ästhetischen Wahrnehmung eine besondere Form der vereinheitlichenden Sinnbildung zu, die er mit dem Begriff der »semantischen Geste« (*sémantické gesto*) beschrieb. Wie diese Bezeichnung sagt, umfasst die ästhetische Sinnbildung Kognitives wie Sinnliches. Die künstlerische Motivierung, die uns hier interessiert, ist die werkseitige Grundlage der ästhetischen Wahrnehmung, die darauf antwortet, dass die künstlerische Organisation sämtliche Werkkomponenten in eine schichtenübergreifende Relation des – im Aristotelischen Sinne – »Passenden« und »Angemessenen« integriert.

Wir wollen daran festhalten, dass das Werk selbst keine Direktiven enthält, in welche Richtung die Motivierung anzusetzen ist. Die Entscheidung über die Motivierungsrichtung hängt ganz davon ab, welche Komponenten der Leser als »konstruktiven Faktor« (im Sinne von Tynjanovs dynamischem Modell) wahrnimmt. Der »konstruktive Faktor« wird immer als das Motivierete erscheinen. »Dominante« des Werks kann sowohl Thematisches wie Formales sein, und in der Evolution einer Gattung können Motivierendes und Motiviertes ihre Rollen tauschen. Das dynamische Modell, das der Strukturalismus entwickelt hat, erklärt auch, warum ein Werk im Laufe der Geschichte seiner Rezeption mit den wechselnden Zuschreibungen von Motiviertheit unterschiedliche Wertantworten erhält.

Literatur

Aristoteles (1994). *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart.

Bachtin, Michail (1924): »Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve« in: M.M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskau 1975, S. 6-71 [Dt.: »Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen,« in: Bachtin, M.M.: *Die Ästhetik*

- des Wortes*. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übers. von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt a.M., S. 95-153].
- Belov, Sergej (1979): *Roman F.M. Dostoevskogo Prestuplenie i nakazanie*. Pod red. D.S. Lichačëva, Leningrad.
- Blanckenburg, Friedrich von (1774): *Versuch über den Roman*, Berlin 2013.
- Bočarov, Sergej (1993): »Ob odnom razgovore i vokrug nego«, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 2, S. 70-89.
- Cassirer, Ernst (1925): *Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken*. 7. Aufl., Darmstadt 1977.
- Dostoevskij, Fedor: *PSS = Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, Leningrad 1972-1990.
- Fleishman, Lazar' (1978): »B.V. Tomaševskij v polemike vokrug ›formal'nogo metoda«. Publikacija L. Flejšmana«, in: *Slavica Hieroslymitana* 3, S. 384-388.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton.
- Fuhrmann, Manfred (1994): »Nachwort«, in: Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von M. Fuhrmann, Stuttgart, S. 144-180.
- Fuhrmann, Manfred (2003): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – »Longin«*. Eine Einführung, Düsseldorf.
- Glück, Helmut (1976): »Einleitung« zu: *Medvedev* 1976. XIII–LV.
- Grübel, Rainer (1979): »Michail M. Bachtin. Biographische Skizze«, in: R.G. (Hg.)/Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M., S. 7-20.
- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.
- Ingarden, Roman (1931): *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen.
- Ingarden, Roman (1937): *O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów. Dt.: Ingarden 1968.
- Ingarden, Roman (1968): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen.
- Ingarden, Roman (1997): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Gesammelte Werke*, Bd. 13, Hg.: Rolf Fieguth/Guido Küng, Berlin et al.
- Lotman Jurij M. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva. [Dt.: Lotman 1972; Lotman 1973].
- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte* [Übers. von Lotman 1970]. Übers. von Rolf-Dieter Keil, München.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes* [Übers. von Lotman 1970]. Hg. mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel, Frankfurt a.M.

- Lugowski, Clemens (1932): *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin. Nachdruck: Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a.M. 1976.
- Markovič, Vladimir M./Schmid, Wolf [Šmid, Volf] (Hg.) (1996): *Avtor i tekst*, Peterburgskij sbornik 2, Sankt-Peterburg.
- Martínez, Matías (1996): *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Aufl., München 2002.
- Medvedev, P. N. (1928): *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kričičeskoe vvedenie v sociologičeskiju poētiku*. Leningrad; Nachdruck: Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kommentarij Vitalija Machlina. Moskva 1993 [Dt.: *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft*. Hg. und übers. von Helmut Glück. Mit einem Vorwort von Jurij Striedter. Stuttgart 1976.]
- Mukařovský, Jan (1938): »Genetika smyslu v Máchově díle«, in: *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Red. J. Mukařovský, Praha. S. 13-110 [Dt.: »Die Genese des Sinns in Máchas Dichtung«, in: J.M., *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Hg. und übersetzt von Holger Siegel, Tübingen, S. 194-272].
- Mukařovský, Jan (1943): »Záměrnost a nezáměrnost v umění«, in: J.M., *Studie z estetiky*, Praha 1966, S. 89-108 [Dt.: »Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst«. In: J. M., *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974. 31-65].
- Propp, Vladimir (1928): *Morfologija skazki*, Moskva [Dt.: *Morphologie des Märchens*. Hg.: Karl Eimermacher. Übers.: Christel Wendt, Frankfurt a.M. 1975].
- Schmid, Wolf (1987): »Mythisches Denken in ›ornamentaler‹ Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatin's Überschwemmung«, in: Schmid (Hg.), S. 371-397. Überarbeitete Version in: ders., *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1992.
- Schmid, Wolf (Hg.) (1987): *Mythos in der slawischen Moderne* (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien.
- Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. 3. Aufl., Berlin/Boston [ursprünglich russisch: Moskva 2003; 2. Aufl. 2008].
- Schmid, Wolf (2020): *Narrative Motivierung. Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, Berlin/Boston.
- Simmel, Georg (1916): »Das Problem der historischen Zeit«, in: G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922. S. 152-169.

- Šklovskij, Viktor (1919): »Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja/Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren«. Russ.-dt., in: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 36-121.
- Šklovskij, Viktor (1921): »Parodijnyj roman. Tristram Šendi Sterna/Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy«. Russ.-dt., in: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 244-299.
- Tamarčenko, Natan (2011): *Estetika slovesnogo tvorčestva. M.M. Bachtina i russkaja filozofsko-filologičeskaja tradicija*, Moskva.
- Tomaševskij, Boris (1925): *Teorija literatury. Poëtika*, Leningrad [Dt.: Tomaševskij 1985].
- Tomaševskij, Boris (1985): *Theorie der Literatur. Poetik* [Übers. der 6. Aufl. Moskva/Leningrad 1931]. Hg.: Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden.
- Tynjanov, Jurij (1924a): »Problema stichotvornogo jazyka«, in: Ju.N.T., *Literaturnyj fakt*, Moskva 1993, S. 23-109 [Dt.: *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes*. Übersetzt und eingeleitet von Inge Paulmann, München 1977].
- Tynjanov, Jurij (1924b): »Literaturnyj fakt/Das literarische Faktum«. Russ.-dt., in: Striedter, Jurij (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 392-431.
- Tynjanov, Jurij (1927): »O literaturnoj évoljucii/Über die literarische Evolution«. Russ.-dt., in: Striedter, Jurij (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. Texte zur Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 432-461.
- Vischer, Friedrich Theodor (1846): *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Reutlingen/Leipzig 1851.
- White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore.
- White, Hayden (1978): »The Historical Text as Literary Artifact«, in: H.W., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore. S. 81-100 [Dt.: White 1991].
- White, Hayden (1991): *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart.

Eine Gestalt, ganz aus Glitzerkügelchen

Partikulares vs. manipulatives Erzählen

am Beispiel von Michail Elizarovs Erzählung »Nogti«

Nora Scholz

Die ursächliche Verbindung von Erzählen und Urteilen lässt sich bei Hannah Arendt in einer Übereinkunft von Narration und Interpretation feststellen. Trawny (2006: 271) leitet daraus unter Rückbezug auf Seyla Benhabib ein »narratives Handeln« ab:

»Dies hat Seyla Benhabib im Blick, wenn sie auf ein »narratives Handeln« bei Arendt hinweist: Narration und Interpretation, an sich nicht dasselbe, kommen darin überein, dass im Erzählen einer Handlung ein spezifisches Verstehen des Erzählten, d.h. seine Auslegung, notwendig mitgeliefert wird. Das Erzählen – dem häufig schon eine Erzählung und nicht etwas, was unmittelbar angeschaut wird, zugrunde liegt – setzt also ein Verstehen voraus. Ich möchte demnach auf der Grundlage dieser Voraussetzung behaupten, dass jenes »narrative Handeln«, von dem Benhabib spricht, in sich eine ethische Hermeneutik ist [...]« (ebd.)

Dieses »narrative Handeln« ist also so zu verstehen, dass jede Narration immer auch zugleich ein Verstehen, eine Interpretation beinhaltet und mit ihr zusammenfällt bzw. ohne diese nicht möglich ist, was Trawny als »ethische Hermeneutik bzw. hermeneutische Ethik« bezeichnet.

Wie lässt sich eine solche »ethische Hermeneutik« auf die Textanalyse übertragen? Dies möchte ich im vorliegenden Beitrag anhand der Roman/Erzählung¹ »Nogti« von Michail Elizarov diskutieren. Zunächst gilt es hierfür

1 »Nogti«, ursprünglich als Teil des gleichnamigen Erzählbandes 2001 in Moskau erstveröffentlicht, erschien 2009 in deutscher Übersetzung als »Roman«. In diesem Beitrag wird der Text im Folgenden als Erzählung bezeichnet.

auf die grundlegende Beschaffenheit des »Urteils« bei Hannah Arendt einzugehen und einen kurzen Seitenblick auf die dem Urteilen vorgeschaltete Fähigkeit der Unterscheidung nach Giorgio Agamben zu werfen. Davon ausgehend erfolgt eine kurze Einordnung in die gegenwärtige Fantastik-Forschung und in einem dritten Teil schließlich eine Analyse der Erzählung hinsichtlich der angesprochenen Punkte. Das Ergebnis dieser Untersuchung, so soll vorab verraten sein, zeugt von einer weitgehenden oder gänzlichen Aufhebung wesentlicher narratologischer Kriterien wie etwa dem Begriff der (Anti-)Mimesis und auch dem der Diegesengrenze, insofern diese als die Grenze zwischen voneinander unterscheidbaren Wirklichkeitsebenen in der erzählten Welt verstanden wird.²

Unterscheiden und Urteilen – das Besondere denken

Mit der oben angeführten Analyse Trawnys von Benhabibs Arendt-Adaption stellt sich also die Frage, was mit dem »narrativen Handeln« bzw. einer »ethischen Hermeneutik« konkret gemeint sein kann. Deutlich ist, dass es mit dem Zuordnen, dem Auslegen von Dingen, Erscheinungen, Situationen oder Handlungen zu tun haben muss. Denken wir (unter Rückbezug auf die Einleitung dieses Bandes) die Urteilsimplikationen eines Textes mit Hannah Arendt, die in enger Bezugnahme auf Kants *Kritik der Urteilskraft* das Urteil als die »Fähigkeit, das Besondere zu denken« (»the faculty of thinking the particular«, Arendt 1982: 76) bezeichnet, lässt sich das Urteil dergestalt definieren, dass es dazu der Fähigkeit (oder Möglichkeit) bedarf, das Besondere (also das Detail) mit einem dazugehörigen Allgemeinen zu verbinden; ein Prozess, den Arendt mit Ordnen und Subsummieren verbindet. Das ist, so Arendt, relativ einfach, solange das Allgemeine, das Paradigma also gewissermaßen, dem ein »Partikulares« zugeordnet werden soll, bekannt ist. Schwierig (bzw.: interessant) wird es, wenn eine allgemeine Regel nicht auszumachen ist.

»[T]o think means to generalize, hence it is the faculty of mysteriously combining the particular and the general. This is relatively easy if the general is given – as a rule, a principle, a law – so that the judgment merely subsumes

2 Diese Unterscheidung geht auf die Trennung von extra-, intra- und metadiegetischen Erzählebenen nach G. Genette zurück und die Annahme, dass diese deutlich voneinander zu unterscheiden sein müssten (Genette 1998: 201f.).

the particular under it. The difficulty becomes great, if only the particular be given for which the general has to be found.« (Ebd.)

Arendt unterscheidet zunächst zwischen maßstabs- und begriffslosem Urteilen (nach dem Modell des Kantschen Geschmacksurteils) und dem ordnenden und subsumierenden Urteilen. Bei Letzterem ist die Prämisse, das »Allgemeine« bereits festgelegt und übernommen worden, beurteilt wird »nur die Erscheinung, aber nicht der Maßstab selbst und auch nicht das zu Messende. [...] In allem solchen Urteilen steckt ein Vor-Urteil«, so Arendt (2005: 20). Die subsumierenden, ordnenden Vor-Urteile würden, wenn sie aufgedeckt werden sollten, eine »übermenschliche Wachheit« erfordern (ebd.: 17). Diese sei aber nicht unbedingt nötig, da niemand in der Lage und es auch gar nicht vonnöten sei, jedes dieser Vor-Urteile (Lüdemann möchte sie »institutionalisierte Urteile« nennen, vgl. Lüdemann 2008: 34) jedes Mal neu zu fällen. Es handelt sich hier grundlegend um die Einordnung des Erscheinenden in einen bestimmten Rahmen (entsprechend etwa einem *Frame*, einem [Ober-]Begriff oder Paradigma), aus dem heraus oder aufgrund dessen Bedeutungszuweisungen unternommen werden. Anders verhält es sich bei maßstabslosen Urteilen, die immer dann auftreten, wenn uns etwas begegnet, das wir zuvor noch nie gesehen haben:

»Urteilen kann aber auch etwas ganz anderes meinen, und zwar immer dann, wenn wir mit etwas konfrontiert werden, was wir noch nie gesehen haben und wofür uns keinerlei Maßstäbe zur Verfügung stehen. Dies Urteilen, das maßstabslos ist, kann sich auf nichts berufen als die Evidenz des Geurteilten selbst, und es hat keine anderen Voraussetzungen als die menschliche Fähigkeit der Urteilskraft, die mit der Fähigkeit zu unterscheiden sehr viel mehr zu tun hat als mit der Fähigkeit zu ordnen und zu subsumieren.« (Arendt 2005: 21)

Ein Begriff, der dem Prozess des begriffslosen Urteilens daher als vorgeschaltet betrachtet werden muss, ist also der des »Unterscheidens«. Zum Themenkomplex der Unterscheidung in Verbindung mit der Urteilskraft, der Zuordnung zu einem übergeordneten Bezugssystem also, lohnt ein Blick zu Giorgio Agamben. Wenn er in *Homo Sacer I. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (2002) seine Theorie der Souveränität entwickelt, bezieht sich das auch auf eine Theorie der Unterscheidbarkeit (vgl. Lüdemann 2008: 27). Um die Unterscheidungen, um die es hier geht, also die Zuordnungen dessen, was hier- oder dorthin gehört, was als »normal« im Unterschied zu »unnormale«

gilt, vorzunehmen, muss der ursprüngliche souveräne Akt, also nach Agamben die Unterscheidung von *bios* und *zoé* (politische Existenz vs. nacktes Leben) bereits vollzogen, ein grundlegendes Bezugssystem also bereits hergestellt worden sein. Die politische Existenz (*bios*) begründet sich dadurch, dass der Mensch das »nackte Leben« (*zoé*, in diesem Zusammenhang zu verstehen als die einfache Tatsache der physischen Existenz, unabhängig von einer angenommenen, entwickelten Identität, die als *bios* zu verstehen wäre) von sich abtrennt (also ausschließt, was nicht zu einem gehört). Daraus konstituiert sich der Bereich dessen, was normativ oder auch »normal« ist sowie in Abgrenzung davon auch dessen, was davon ausgeschlossen, bzw. davon abweichend ist. Dieser Bereich des »Normalen« ist (anders als etwa bei Aristoteles, der die Unterscheidungskraft des Menschen vor allen anderen Lebewesen absolut setzt, vgl. Aristoteles, Politik, 1253a, 10-18) bei Agamben nicht ontologisch feststellbar. Je nach historischer und kultureller Situation ändern sich hier die »Ausgestoßenen«. Bei Agamben umfassen sie den römischen *homo sacer* und reichen über den Vogelfreien des Mittelalters, über Juden und Zigeuner im Dritten Reich zu den Flüchtlingen und Staatenlosen der Gegenwart, wobei hier auch Embryos (vor allem die »behinderten«) sowie Kompatienten dazugezählt werden, also alle, die »in den Grauzonen des Rechts der straffreien Tötbarkeit preisgegeben sind« (vgl. Lüdemann 2008: 28). Diese dem Urteilen vorgelagerte Funktion des Unterscheidens ist also wesentlich auch für das von Arendt veranschlagte »narrative Handeln« insofern, als es die Grundlage für die Zuordnungen bildet, die später im Text als konstituierende Elemente der erzählten Welt und ihrer Wert- und Ordnungssysteme auftreten.

Betrachten wir nun die Protagonisten wie auch die Erzählsituation und den Handlungsverlauf von Elizarovs Erzählung »Nogti« unter diesen Prämissen, was im Wesentlichen das Vorhaben dieses Beitrags ist, lässt sich eine aufschlussreiche Verschiebung – oder letztlich auch: Aufhebung – jeglicher Urteilkategorien beobachten. Es lässt sich dabei eine bemerkenswerte Gleichzeitigkeit von manipulativem (also: fraglos subsumierendem) und partikularem (die erscheinenden Details nicht pauschalen Oberbegriffe zuordnendem) Erzählen feststellen.

Eine allgemeine Regel, innerhalb derer das Besondere erst sichtbar werden kann, wäre in der Literatur wohl zuvorderst eine Frage nach dem Genre: nur innerhalb bestimmter Regeln eines Genres ist es möglich, zu beurteilen, was als »normal« – oder eben »unnormal« gelten muss oder zu gelten hat. Die Opposition von »normal« vs. »unnormal« macht es unerlässlich, einen Blick in die gegenwärtige »Fantastik«-Forschung (im Weitesten Sinne) zu

werfen. Wir befinden uns auf der Spur einer Definition dessen, was in der Forschungsrichtung der »unnatural narratology« als die Einteilung von Texten in die Kategorien »mimetisch, anti-mimetisch und non-mimetisch« hervortritt, wie sie einer der Hauptvertreter dieser Disziplin, Brian Richardson, in seinem Aufsatz »What is Unnatural Narrative Theory?« (2011) vornimmt. Richardson geht von einem westlichen, materialistischen und logik-basierten Weltbild aus. Dieses kann jedoch beispielsweise auf viele Texte der russischen Gegenwartsliteratur, darunter auch »Nogti«, nicht angewendet werden. Den Text deshalb in die Kategorie »anti- oder »non-mimetisch« einzuordnen und ihn somit im Grunde dem Bereich der »fantasy« zuzuordnen, wäre nicht nur irreführend und wenig fruchtbar, sondern nähme ihm sein ganzes Potential – abgesehen davon, dass es die Arroganz dieses Ansatzes hervortreten lässt. Ähnlich verhält es sich mit Jan Albers Aufsatz »Impossible Storyworlds – and what to do with them« (Alber 2009). Alber stellt nicht einmal die Frage nach dem »Möglichen«; das »Unmögliche« (impossible) wird bereits im Titel einfach als naturgegebene Größe vorausgesetzt; das zugehörige Weltbild als eindeutiger Bezugsrahmen, aufgrund dessen die Interpretation und Beurteilung der darin behandelten Texte erfolgt, also fraglos als unumstößlich vorausgesetzt. Die Definition des Unmöglichen, die Alber vornimmt, bezieht sich auf Doležel (1998): »impossible by the known laws governing the physical world, as well as logically impossible ones, that is, impossible by accepted principles of logic« (Doležel 1998: 115/116). Die »bekannten« Gesetze, die die physische Welt bestimmen wie auch die »anerkannten« Prinzipien der Logik (meine Übersetzungen) sind jedoch eben keine in Stein gemeißelte »feste Größe«, sondern hängen, wie die Begriffe »bekannt« und »anerkannt« bereits zum Ausdruck bringen, von der Perspektive und dem Wissenshorizont des Betrachtenden bzw. dem, was jeweils als »akzeptierter Standard« (vgl. dazu auch unten die Ausführungen zu Silvermans »gaze« und den Blickregimen) gilt, ab. Bezüglich der Herauslösung der Interpretation eines Textes hinsichtlich seiner (Un-)Möglichkeit aus den Urteilkategorien des Rezipienten, wie sie Tsvetan Todorov in seiner *Introduction à la littérature fantastique* (1970, dt. 1972) vornimmt, muss hier festgestellt werden, dass auch diese Herauslösung immer noch eine Urteils-Implikation bezüglich des Möglichen vs. des Unmöglichen beinhaltet, sie ist jedoch lediglich um eine oder zwei Textebene(n), also: Diegese(n) nach innen (hin zum impliziten Autor bzw. zum Erzähler) verschoben. Es ist nach wie vor als ein großer Verdienst Todorovs zu werten, dass die Beurteilung dessen, was in der fiktiven Welt möglich ist und was nicht (und demzufolge auch, was als »normal« vs. »unnatural« gel-

ten muss) fortan also im Text selbst und nicht mehr außerhalb davon, im Weltbild des realen Rezipienten zu suchen ist. Zumindest für »Nogti« ist es jedoch erforderlich, diese Grundannahmen nun auf der innerfiktionalen Ebene sichtbar zu machen und ihre Mechanismen aufzuzeigen, was dieser Beitrag anhand verschiedener Themenkomplexe unternommen wird. Zunächst erfolgt eine Analyse der Bezugsrahmen (also: Normen), die den Text aufspannen und der Arten und Weisen, wie sie durchbrochen bzw. überschritten werden. Der Komplex der Überschreitung wird schließlich hinsichtlich des wichtigen Aspektes des titelgebenden Rituals (Bachatov, einer der Protagonisten, beißt sich in einem regelmäßigen Ritual die Nägel ab und bestimmt darüber augenscheinlich den Verlauf des Schicksals des Erzählers) und seiner Wirkungsweise vertieft werden, woraus die Aufhebung weiterer Ordnungskategorien, der nicht existenten Diegesengrenzen und der damit einhergehenden Genre-Auflösung geschlussfolgert wird.

Elizarovs »Nogti« als Auflösung wesentlicher Ordnungskategorien

Dass die erscheinende Realität maßgeblich durch das »Urteil« des betrachtenden resp. erzählenden Bewusstseins konstituiert wird, während es selbst scheinbar gänzlich manipuliert wird (also: einem ganz anderen Ordnungssystem untersteht, als der Erzähler zunächst annimmt), wird in Michail Elizarovs Erzählung »Nogti« deutlich. Gleichzeitig zeichnet sich der Text durch eine bemerkenswerte Offenheit aus, die, vom Autor angestrebt und auch kommentiert, in einen Bereich führt, den ich »real-magisch« nennen möchte (nicht zu verwechseln mit einem magischen Realismus). In einem Interview mit dem Titel »Ущербные существа – это особая раса« (»Fehlerhafte Kreaturen sind eine besondere Rasse«) gefragt, was ihn an den benachteiligten, »fehlerhaften« Menschen, über die er schreibt, so interessiere, antwortet Elizarov:

»Потому что они интересны, они художественны. Мне неприятно, когда кто-то называет их уродами. Просто рядом с нами проживает еще одна раса, иная городская цивилизация – люди метро, окраин, подвалов, рынков. Они просто искрят магическим, потусторонним.« (Вojko 2009: 2)³

3 In demselben Interview betont Elizarov auch, dass er sich – wie in seinem späteren Sammelband *Kubiki* (Cubes, 2008) – um eine »neutrale«, möglichst wenig durch moralische Einmischungen oder überlagernde Projektionen manipulierende Erzählweise bemüht.

»Weil sie interessant, weil sie künstlerisch sind. Ich hasse es, wenn man sie abartig oder ›freaks‹ nennt. Es ist einfach so, dass neben uns eine ganz andere Rasse, eine gänzlich andere urbane Zivilisation lebt – die Menschen der Metro, der Außenbezirke, der Keller, der Märkte. Sie leuchten einfach magisch, andersweltlich.« (meine Übersetzung, N.Sch.)

Die Einordnung in ein Genre, einen Behinderten-, Fantasy- oder Monster-Text fällt im Fall von »Nogti« schwer. Relativ zu Beginn äußert der Ich-Erzähler und Protagonist, Aleksandr Gloster: »однако я подчеркиваю: мы были нормальными.« (5; »doch ich sage noch einmal, wir waren normal.« 7)⁴

Er meint damit, dass er, der mit einem Buckel geboren und als Säugling in einem Heim für behinderte Kinder ausgesetzt wurde, und sein Freund Bachatov, der einen verunstalteten Schädel hat und durch ständiges Sabbern auffällt, in der Reihe ihrer schwachköpfigen Heim-Mitinsassen »normal«, also nicht schwachsinnig sind. Interessant ist hier die Belegung des Wortes »normal«, das die ihm inhärenten bzw. auferlegten Urteilsimplikationen auf verschiedene Weise deutlich werden lässt. Indem es direkt auf eine »Norm«, eine realisierte Nullstufe⁵ also, Bezug nimmt, wird gleichzeitig auch der Kontext sichtbar. Den Kontext möchte ich in diesem Zusammenhang als die Werte-Folie definieren, die im Hintergrund der Erzählstimme steht.

Der Ich-Erzähler setzt »normal« mit »nicht schwachsinnig« gleich. Seine Nullstufe ist die geistige Zurechnungsfähigkeit, von der seine gesamte Umgebung ständig abweicht; das russische Original betont mit dem Wort »normal'no« sogar noch stärker den Aspekt der allgemeinen Funktionsfähigkeit. »Vse normal'no« sagt man im Russischen, wenn »alles in Ordnung ist«, wenn etwas (das Leben im Allgemeinen) also soweit ganz ordentlich funktioniert. Die korrekte Übersetzung wäre also eigentlich eher so etwas wie »ich betone

4 Sämtliche Seitenangaben beziehen sich auf die im Literaturnachweis angegebenen Ausgaben.

5 Der Begriff der realisierten Nullstufe bezieht sich auf das von Heinrich Plett in der systematischen Rhetorik übernommene Prinzip der deviationistischen Nullstufe, wie sie von J. Dubois (1970, dt. 1974) definiert wurde. Die Abweichung (Deviation) von einer Norm, die je nach dem festzulegenden Kontext als solche erkannt werden muss, ist als die Grundlage der rhetorischen Figur zu verstehen, die als solche eine Abweichung von einem »degré zero« der Alltagssprachlichen Norm (vgl. Plett 2000: 20) darstellt.

es noch einmal, mit uns war alles in Ordnung« oder anders gesagt: »wir waren im Rahmen dessen, was nicht auffällig ist«. Der Wert-Horizont, aufgrund dessen Gloster sein Urteil fällt, ist somit geprägt durch die eigene Erfahrung des ständigen Umgeben-Seins von nicht-funktionierenden, in diesem Sinne und aus seiner Sicht also »un-normalen« Menschen. Im Unterschied zu den meisten seiner und Bachatovs Mitbewohner können die beiden sowohl laufen als auch lesen und schreiben lernen, sind also tatsächlich relativ »normal«.

Die Interferenz, die hier entsteht, generiert sich aus unterschiedlichen Werte-Horizonten des Protagonisten, der seine Nullstufe, »normal«, am Kontext einer nicht-behinderten Gesellschaft ansetzt, seine behinderten Mit-Insassen demzufolge als Abweichung von dieser Nullstufe definiert und sich selbst und Bachatov somit in eine Ausnahmeposition innerhalb seiner Umgebung setzt. Seiner Einschätzung nach sind sie dort fehl am Platz und müssten eigentlich in einer anderen Einrichtung untergebracht sein. Für einen Großteil des Personals innerhalb der fiktiven Welt gilt jedoch ein anderer Werte-Hintergrund, in dem dementsprechend auch das Wort »normal« anders belegt ist. Ein Hässlicher, Sabbernder und ein Buckliger werden zumindest in der fiktiven Gesellschaft, in der »Nogti« spielt, automatisch auch mit den Attributen der Schwachsinnigkeit belegt, was den beiden Protagonisten in verschiedener Hinsicht zugutekommt. So kommt Gloster beispielsweise nach einer Vergewaltigung, derer er verdächtigt wird (vgl. unten), allein schon dadurch ungeschoren davon, dass alle ihn für einen Schwachkopf halten, obwohl er keiner ist. Dass der Text hier eine gewisse Zielsetzung (wohl im Sinne einer Motivierung) verfolgt, wird allerdings schon daran deutlich, dass es offenbar eine Einrichtung für »Skoliose-Fälle«, so der medizinische Fachausdruck für die »Buckligen«, zu geben scheint, man Gloster aber, wie er gleich auf der ersten Seite erwähnt, »zum Spaß« bei den »Blöden« (5) behält. Als die Anerkennung der »Normalität« später tatsächlich droht, als die Behörden also Gloster und Bachatov in die »normale« Gesellschaft eingliedern wollen, was gleichzeitig auch hieße: ihnen die Behinderten-Pension nehmen, beschließen die beiden, dass nur Gloster den Schritt in diese »Freiheit« wagen soll. Bachatov stellt sich bei der Untersuchung absichtlich blöd, sodass wenigstens einer den beschützten Status des »Schwachsinnigen« (und damit auch die finanzielle Grundsicherung) behält. Diese scheinbar sozialkritische Dimension des Textes wird jedoch von Beginn an überlagert von weiteren Ordnungssystemen.

Bereits auf der ersten Seite, eigentlich mit dem ersten Satz fällt eine starke Differenz zwischen Figuren- und Erzählerstimme auf. Selbst, wenn man

davon ausgeht, dass die beiden »normal« in der Definition des Protagonisten, also »so normal wie alle anderen Menschen, die so herumlaufen« sind und also keine (oder nur: physische) Abweichungen vom sogenannten »Otto-Normalbürger« aufweisen, wird das Wort »normal« von Beginn an extrem strapaziert – in die andere Richtung. Nicht nur, dass der Ich-Erzähler offenbar sowohl kognitiv als auch räumlich und zeitlich weit entfernt von seinem erzählten Ich in (zu Beginn) Säuglingsgestalt ist; er fällt auch gleich im zweiten Absatz durch eine ungewöhnliche Eloquenz auf, die sicherlich nicht fraglos als »normal« zu bezeichnen ist und zu einer beinahe kalauerhaften Komik führt:

»Я появился на свет горбуном – плод эгоизма и безответственности, резюме пьяных рук, постфактум отравленного вестибулярного аппарата.« (2)

»Ich kam bucklig zur Welt – Frucht egoistischer Verantwortungslosigkeit, Resümee trunkener Gier, Postfaktum eines vergifteten Vestibularapparates.« (5)

Während das »Postfaktum eines vergifteten Vestibularapparates« kaum zum Vokabular eines Kleinkindes gehören dürfte, was grundsätzlich noch nicht weiter verwunderlich ist, da der Erzähler offenbar bereits erwachsen ist und sich in Form eines erzählenden Ichs weit in der Zukunft befindet, wird gleichzeitig aber auch sichtbar, dass der Erzähler einen ganz bestimmten Wertekodex auf das Entstehen von Behinderungen anlegt (Alkoholismus, Verantwortungslosigkeit) und außerdem, so lässt sich jedenfalls nach der Lektüre der Erzählung annehmen, paraleptische Züge aufweist. Gloster ist ein Waisenkind; dass er seine biologischen Eltern jedenfalls bis zum Ende der erzählten Zeit nicht findet und also gar nichts über sie wissen kann, steht außer Frage.

Wir haben es also mit einem hochintelligenten, überaus gebildeten, möglicherweise paraleptischen, möglicherweise manipulativen (oder aber: manipulierten) Erzähler zu tun: das Wort »normal« trifft nicht nur aus der Sicht des Normal-Intelligenten in Relation zu den Schwachsinnigen, sondern auch vor der Werte-Folie eines Normal-Intelligenten in Relation zu einem Hoch-Intelligenten nicht zu. Man könnte und müsste, um das Wort »normal« in all seinen Aufladungen durch bestimmte Werte- und Urteilszusammenhänge in der Erzählung zu erfassen, eine Art Rechenschieber basteln, der je nach Blickwinkel und Kontext ganz unterschiedliche Zusammensetzungen erlaubt. Um diese Zusammensetzungen jeweils zuordnen zu können, lohnt es, auf

den oben angeführten Begriff der Unterscheidung zurückzugreifen, der es erlaubt, die jeweiligen »Nullstufen« der Normalität und die zugehörigen Abweichungen davon unterschiedlich zu definieren. Der Begriff einer angeblichen »Normalität« und der Abweichungen davon reicht weit über die Dimension einer »Behinderten«-Thematik hinaus, in den Bereich der Telepathie, der Aufhebung der Vorstellung vom Ich als einer abgetrennten Persönlichkeit und somit auch in den Bereich des »Magischen«. Dabei ist dieses scheinbar Magische so brachial und – real, dass es auch die Attribute, die einer solchen (Vor-)Urteilkategorie zuzuweisen wären, nicht erfüllt. Bereits mit dem ersten Satz der Novelle verschmilzt das Bewusstsein der beiden Protagonisten gewissermaßen – in der Erinnerung – zu einem.

»Я познакомился с Бахатовым еще в Доме малютки. Впрочем, мы не отдавали себе отчета, что наше знакомство состоялось – нам было всего несколько месяцев от роду.« (3)

»Ich lernte Bachatow bereits im Säuglingsheim kennen. Wobei wir übrigens gar nicht begriffen, dass diese Bekanntschaft stattfand – wir waren beide erst wenige Monate alt.« (5)

Gegenseitig stellen die beiden den Beginn ihrer Erinnerung dar. Für Gloster wird hier die Unterscheidung von Erinnerung des Verstandes/Bewusstseins (als bewusste Sinneswahrnehmung der Figur) und dem davon unabhängigen, vor- bzw. überpersönlichen Bewusstsein des Buckels deutlich:

»Я вспоминаю момент, когда я впервые смог осязать сознанием, понять глазами существование Бахатова. До этого я помнил все события своей жизни только спиной.« (3)

»Ich erinnere mich an den Augenblick, als ich Bachatows Existenz zum ersten Mal mit meinem Bewusstsein erfasste, mit meinen Augen verstand. Bis dahin hatten sich alle Ereignisse meines Lebens nur meinem Rücken eingeprägt.« (7)

Wie eine Kamerafahrt auf dem Weg »auf den Pott« beginnt die Sinneswahrnehmung einzusetzen, die Glosters Wahrnehmung als Person konfiguriert:

»Невидимые руки хватали меня за мою горбатую шкуру и несли, как чемодан. В полете я увидел Бахатова. Он рос из горшка, похожий на бутон тюльпана, и бессмысленно выл. Меня усадили на горшок рядом с ним, и

мы смогли разглядеть друг друга. Бахатов перестал плакать, засунул в рот палец и попытался обгрызть ноготь. Зубов не хватало, и Бахатов опять заплакал, но я уже знал причину его слез. Я глянул вниз и увидел ноги Бахатова, ступни и длинные с черным гуцульским орнаментом ногти. Первое воспоминание моего ума.« (3)

»Unsichtbare Hände packten mich bei meinem buckligen Schlafittchen und hoben mich hoch wie einen Koffer. Im Fluge sah ich Bachatow. Er wuchs aus einem Nachtopf empor wie eine Tulpenknospe und heulte sinnlos. Ich landete auf dem Topf nebenan und wir konnten einander ausgiebig betrachten. Bachatow hörte auf zu weinen, steckte einen Finger in den Mund und versuchte, den Nagel abzuknabbern. Aber er hatte nicht genug Zähne, also greinte er erneut los, doch jetzt kannte ich wenigstens den Grund der Tränen. Ich schaute nach unten und sah Bachatows Beine, seine Füße und die langen Fußnägel mit den schwarzen Rillen, die wie Ornamente aus der Volkskunst aussahen. Die erste Erinnerung meines Verstandes.« (7-8)

Die Nicht-Realität bzw. der Tod der »Persona« wird jedoch bereits im Alter von drei Jahren angelegt, als Gloster den genialen Musiker entdeckt, der in seinem Buckel haust. Die Entdeckung des Musikers wird hier durchweg als »Geburt« dekliniert, die mit dem Tod der Person (also Gloster) einhergeht:

»В тот день я себя неважно чувствовал, навалилась очередная хандра, и перекололи меня всякой дрянью. И тут заиграла музыка. Сейчас мне кажется, что это был Чайковский, фрагмент из »Щелкунчика«. Под льющиеся со стены звуки я представил, что умер. Величественная громада музыки привиделась мне собственным прекрасным трупом, и в этом мертвом отражении меня в каждой ноте звучала боль и сладость спины. Я слушал не ушами, а мыслью, холодившей пустоту горба. Моя искривленная плоть чувствовала с музыкой родство, стремилась стать ее горбохранилищем. [...] Я ощутил всю жизненную тяжесть вскинутаго на спину живота, беременного чудным постояльцем. Едва проникнув в горб, он наиграл услышанные звуки. Мои всегда сухие глаза свело судорогой слез, я зарыдал, и только оттого, что в моем мясистом музыкальном центре играл самостоятельный, неслышный миру органчик. То была боль первого вдоха младенца, первая резь в легких.« (9-10)

»An dem Tag ging es mir nicht gut, wieder einmal ein Anfall von Trübsinn, sie hatten mir allerhand Zeug gespritzt. Und da auf einmal spielte die Musik.

Heute scheint mir, dass es Tschaikowski war, ein Ausschnitt aus dem »Nussknacker«. Unter den Klängen, die von den Wänden herabrieselten, stellte ich mir vor, ich sei gestorben. Die erhabene Größe der Musik verklärte sich zur Ansicht meiner eigenen wunderbaren Leiche, und in diesem toten Abbild meines Ichs, in jeder Note klangen der Schmerz und die Süße meines Rückens. Ich lauschte nicht mit den Ohren, sondern mit meinem Denken, das die Leere des Buckels kühlte. [...] Ich spürte die ganze Lebensschwere dieses auf den Rücken geschleuderten Bauchs, der nun mit einem wundersamen Nistling schwanger ging. Kaum in meinen Buckel eingedrungen, begann er die gehörten Töne zu intonieren. Ein Weinkrampf zog meine stets trockenen Augen zusammen, ich begann zu schluchzen – und das nur deshalb, weil in meinem fleischigen Zentrum ganz für sich, unhörbar für die Welt, eine winzige Orgel spielte. Es war der Schmerz des ersten Atemzugs nach der Geburt, die erste einschneidende Weitung der Lungen.« (20-21)

Befreit von der Zuordnungskategorie »Person« übernimmt der Buckel zunehmend die Beziehung zu Bachatov und den Lauf der Geschehnisse. Der Plot der Geschichte offenbart eine wechselseitige Abhängigkeit der beiden Protagonisten, die mit sechs Jahren aus dem Kinderheim in ein Internat für behinderte Kinder verlegt werden, wo sie als »Brüder« gemeldet werden, also auch auf der äußerlichen Ebene immer mehr »zusammenwachsen«. So sehr sie bereits äußerlich als Einheit auftreten und wahrgenommen werden, sind sie jedoch innerlich noch stärker verbunden. Besonders bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass auch Gloster für Bachatov nicht als eigenständige Person und also auch nicht als »Fremdkörper« gilt. Dies ist besonders im Hinblick auf Bachatovs gruseliges »Nägelritual«, von dem die Erzählung ihren Titel hat, bedeutsam: Gloster ist der Einzige, der dabei Zeuge werden darf.

Schon früh beginnt Bachatov, aus seiner Angewohnheit, sich die Fingernägel abzukauen, ein magisch-schamanisches Ritual zu machen, mit dem er Gloster und sich selbst durch die Welt navigieren kann. Da Gloster »der Anfang seiner [Bachatovs] Erinnerung« (12) ist, darf er dem Ritual als einziger Zeuge beiwohnen. Einmal möchte er dem Geheimnis dieses »religiösen Ritus« (13) auf die Spur kommen, doch bereut er es schnell: er erhascht, als er einmal einen Blick auf die Zeitung mit den Nägeln wirft, einen grausigen Hund und einen Brunnen, dessen »klebrige Schwärze« (13) ihn zu sich zieht. Er wird ohnmächtig und wird schließlich von Bachatov wieder aufgeweckt. Dieser ist

aber, wie Gloster erschrocken feststellt, förmlich am Verbluten, sein Körper bis auf die Rippen zerfetzt.

Das Ritual, so scheint es, dient in der Erzählung als Portal einer zumindest angelegten, jedoch alles andere als undurchlässigen Diegesengrenze, die das Grauen – zu den Gewaltorgien kommen wir gleich – des Textes nur bedingt bzw. gar nicht aus der fiktiven Wirklichkeit herauszuhalten vermag, wodurch sich die Frage stellt, inwiefern der Begriff der Diegese hier überhaupt noch sinnvoll ist. Nadežda Grigoreva verweist auf die gewandelte Symbolik des Rituals im Unterschied etwa zu den Grausamkeiten im Werk Sorokins und der Moskauer Konzeptualisten:

»Однако обряд у Елизарова не идентичен обряду у Сорокина и у московских концептуалистов. Елизаров делает ритуальный текст доступным и понятным массе, освобождает от сопутствующих сложных смыслов его магическую подоплеку.« (Grigoreva 2002: o.S.)

»Jedoch ist Elizarovs Ritual nicht identisch mit dem Sorokins und der Moskauer Konzeptualisten. Elizarov macht den Ritual-Text zugänglich und verständlich für die Massen, befreit seinen magischen Hintergrund von den begleitenden komplexen Gedanken.« (Meine Übersetzung, N.Sch.)⁶

Als es nach der Vergewaltigung einer bettlägerigen, komatösen Mit-Heimbewohnerin durch zwei Pfleger zu deren Schwangerschaft und nach einem stümperhaften Abort durch die Heimleitung zum Tod des Mädchens kommt, das Glosters erste – und einzige – Liebe ist, folgt einige Monate später der erste Gewaltausbruch, der gleichzeitig auch ein geradezu heraus-»leuchtendes« Exempel für die Auflösung der Zuordnungskategorie »Person« abgibt:

»Вставай, блядь ебанутая, — донесся голос Вовчика [один из опекунов, N. Sch.] — и в палату, оба! Полутемная каморка вдруг озарилась. Мне показалось, что кто-то включил карманный фонарик — может, дежурный врач. Я поднял голову и замер, очарованный. Сиял Вовчик. Сверкающая

6 Es lohnt hier, einen Seitenblick auf die durch das gnostische *Framing* gewandelten Urteilkategorien der Protagonisten von Sorokins *Led-Romantrilogie in Put' Bro* zu werfen, die auf der Suche nach ihresgleichen ein auf der Textoberfläche grausam erscheinendes Gemetzel anrichten, das jedoch aus ihrer Ordnungsperspektive nichts Grausames an sich hat, sondern ein Erlösungsakt ist. Zu diesem Vorzeichen- und Paradigmenwechsel in der russischen Gegenwartsliteratur vgl. Scholz (2010).

структура света растворила его тело и одежду. Вовчик увиделся мне состоящим из множества цветowych гранул, прекрасный, как глаз насекомого. — Шары, — тихо повторил световидящий Бахатов. Вовчик возвышался надо мной, весь в шариках-блестках. Мои руки жадно потянулись к Вовчику и стали привычно отвинчивать от него шарик за шариком. Он закричал, но крика не было, только пронзительный луч света вспыхнул из его рта, как прожектор. Вспыхнул несколько раз и иссяк. Вовчик померк. Один за другим перегорели светящиеся шарики, потом полопались, как лимонадные пузырьки. На полу лежали бездыханная туша и похожие на майские флажки кровавые лоскутки кожи.« (16-17)

»Hoch mit dir, du verfickte Sau!« tönte Wowtschiks [einer der Pfleger, N. Sch.] Stimme, »und marsch ins Zimmer, alle beide!« Das dunkle Kämmerchen erstrahlte plötzlich. Ich dachte, jemand hätte eine Taschenlampe angeknipst – der diensthabende Arzt vielleicht. Ich hob den Kopf und erstarrte verzaubert. Es war Wowtschik, der leuchtete. Die blitzende, funkelnde Struktur des Lichts löste seinen Körper und seine Kleidung auf. Ich sah ihn, als bestünde er aus unzähligen farbigen Granulaten, jedes Einzelne so herrlich wie das Auge eines Insekts. »Die Kugeln« wiederholte der lichtsichtige Bachatow leise. Wowtschik ragte über mir empor – eine Gestalt ganz aus Glitzerkügelchen. Gierig schoben sich meine Hände zu Wowtschik hin und begannen gewohnheitsmäßig, Kugel um Kugel abzuschrauben. Wowtschik schrie auf, aber es war kein Schrei, nur ein durchdringender Lichtstrahl lohte aus seinem Mund wie ein Scheinwerfer. Er flammte noch ein Mal auf und noch ein Mal und erlosch dann. Wowtschik verglühte. Eine nach der anderen brannten die Lichtkugeln durch und zerplatzten wie Limonadebläschen. Auf dem Fußboden lag ein lebloser Fleischklumpen, daneben, wie Fähnchen bei einer Maidemonstration, blutige Fetzen Haut.« (32-33)

Gloster betont, dass er die Morde nicht aus Rache begangen hat, sondern eher »aus einem Gefühl des Staunens heraus« (34). Im Nachhinein und im Verlauf des Textes wird allerdings zunehmend deutlich, dass es Bachatov ist, der die gesamte Welt- und Sinneswahrnehmung seines Freundes steuert. Die Leichen (auch der andere Pfleger wird auf ähnlich brutale Weise zerfetzt) werden in einem Schrank versteckt und verschwinden bei Bachatovs nächstem Nägelritual spurlos. Er habe den einen dem Brunnen gegeben und den anderen dem Hund überlassen, sagt Bachatov auf Glosters Nachfrage ganz selbstverständlich. Gloster, der als Erzählstimme durchweg als »vernünftige«, eben:

»normale« Instanz fungiert, läuft ein Schauer über den Rücken, doch er betont, er glaube nicht an etwas Übersinnliches und Bachatov habe die Leichen sicher in einem lange zuvor ausgehobenen Erdloch verschwinden lassen.

Zunehmend oder eher: gleichzeitig wird jedoch die angenommene Diegesengrenze zwischen »normaler« fiktiver Wirklichkeit und Bachatovs Ritual-Wirklichkeit verwischt bzw. als von vornherein nicht existent offenbar, wodurch eine Genre-Zuordnung des Textes zunehmend schwer auszumachen ist und zwischen Gesellschaftskritik, Sozialsatire, Märchen (die unkontrollierbare Kraft Glosters erinnert mitunter an das Märchen vom starken Wanja), Geniegeschichte, coming-of-age-Roman, Splatter und wahnwitziger Mystik-Orgie changiert. Nachdem die beiden Freunde mit 18 Jahren in die sogenannte »echte Welt« entlassen werden, verhilft Glosters übermenschliche Stärke, mit der er mühelos Nägel und größere Eisenstangen verbiegen kann, den beiden zunächst zum Einstieg in eine rasche Verbrecherkarriere, die jedoch ein Ende hat, als Gloster an sein wahres Talent erinnert wird: den genial-monströsen Musiker, der in seinem Buckel haust und, wie sich später herausstellen wird, einzig und allein durch die Verbindung mit Bachatov existiert und gesteuert wird.

Bei einem Musikerwettbewerb, in den er sich unangemeldet einschleicht, spielt er, da er nie Unterricht hatte, geschweige denn Noten lesen gelernt hätte, beliebige Melodien aus dem Gehör nach und wird sofort von einem Musikmagnaten unter die Fittiche genommen. Eine steile internationale Pianistenkarriere folgt. Bachatov bleibt die ganze Zeit zu Hause, übernimmt einen Hausmeisterposten und steuert, wie immer wieder deutlich wird, mit seinem monatlichen Ritual den Verlauf von Glosters Karriere.

»Бахатов сразу разделся, чтобы примерить вещи, и я увидел на его груди знакомые, недавно подсохшие кровоподтеки. По числам выходило так, что начало конкурса совпадало с ритуалом обгрызания. Заметив мой взгляд, Бахатов понимающе усмехнулся, а мне в который раз стало очевидным, почему Бахатов не сомневался в благополучном исходе моей поездки. Он предвидел его, потому что готовил.« (41)

»Bachatow stieg gleich aus seinen Sachen, um die Geschenke anzuprobieren, und ich sah auf seiner Brust gerade verheilte blutverkrustete Stellen. Der Beginn des Wettbewerbs musste zeitlich mit dem Ritual des Nägelkauens zusammengefallen sein. Als er meinen Blick bemerkte, lachte Bachatow verstehend auf, und mir wurde klar, warum er so überzeugt gewesen war

vom glücklichen Ausgang meiner Reise: Er hatte ihn selbst vorbereitet.« (83-84)

Dass Bachatov bzw. sein Ritual und Glosters »Buckel-Pianist« ursächlich zusammenhängen, Gloster also im wahrsten Sinne des Wortes »auf Gedeih und Verderb« von Bachatovs Steuerung abhängig ist, wird während eines Turnier-Auftrittes in Italien deutlich, als Gloster mitten in einem Auftritt plötzlich zusammenbricht und sein Talent verliert. Wie sich später herausstellen wird, wurde Bachatov in exakt diesem Moment zum ersten Mal in der Durchführung seines Rituals gestört. Dass das gefährlich sei, hatte er Gloster von Kind an eingebläut. Wie gefährlich, wird jedoch erst deutlich, als Gloster erfährt, Bachatov – bzw. der Hund, von dem außer Gloster natürlich niemand weiß – habe dem unglücklichen Arbeitskollegen, der Bachatov in seinem Versteck aufgespürt hatte, kurzerhand den Kopf abgerissen und einen vollständig zerfetzten Körper zurückgelassen.

Als Bachatov wenig später stirbt, sieht Gloster am Hals seiner Leiche zwei runde Halbmonde, die zusammengenommen wie ein Hundebiss aussehen. An Bachatovs rechter Hand sind zwei Fingernägel übriggeblieben, die während des unterbrochenen Rituals offenbar nicht mehr abgekaut werden konnten. Gloster überwindet seinen Ekel und kaut die beiden Nägel von Bachatovs Fingern, und siehe da: die beiden Halbmonde verschwinden; der Hund hat seine Klauen gelöst. Als die Leiche abtransportiert wird, sieht Gloster den Schatten des Hundes auf der Totenliege:

»Свет был выключен, но на столе, где минуту назад находился Бахатов, сутилась и ворочалась черная тень, слышались царапанье когтей по цинку и тихое урчание, а потом над столом зажглись и повисли две красные искры.« (57)

»Das Licht war ausgeschaltet, doch auf dem Tisch, wo kurz zuvor Bachatow gelegen hatte, wand sich zuckend ein schwarzer Schatten. Krallen scharrtten über den Zinkbelag, leises Knurren war zu hören, dann glommen zwei rote Funken auf und verharrten reglos.« (114)

Wie auch immer man »normal« nun definieren möchte: beinahe unmerklich werden im Verlauf des Textes die Urteilskategorien über das, was nicht nur »normal«, sondern vor allem: »möglich« ist, sowohl des Protagonisten als auch des Lesers, stetig geweitet, bis spätestens hier offensichtlich wird: diesen Hund (und somit auch den Brunnen) gibt es »wirklich«; sie sind we-

der Produkt einer Schwachsinnigkeit noch einer erhöhten Einbildungskraft. Da der Text mehrfach bestätigt, dass eine (mindestens) telepathische Verbindung zwischen den Protagonisten möglich ist, wird der Roman dadurch jedoch nicht in den Bereich des »Wunderbaren« verschoben, wie es Todorov für Texte fordert, die tatsächlich eine neue Weltordnung zu etablieren scheinen; er ist vielmehr »mimetisch« im Sinne eines Textes, der eine Wirklichkeit abbildet, die all diese Erscheinungen, darunter maßgeblich auch die telepathische Verbindung zweier Individuen und die Aufhebung der Kategorie der »Person« im Sinne einer abgetrennten Entität, umfasst. Todorovs Kategorie des »Wunderbaren« (so wenig dieser Begriff hier schon allein von seiner positiven Konnotation her zu passen scheint) erweist sich also eindeutig als eine Ordnungskategorie, die von bestimmten Urteilsimplikationen gestaltet ist, die hier nicht zutreffen.⁷

Durchaus möglich (ohne den Text dadurch in den Bereich des anti-mimetischen zu verschieben) scheint in »Nogti« unter dieser Prämisse, dass Bachatov Glosters Bewusstsein auch aus dem Tod heraus noch steuert; die Teilhabe oder Verschmelzung von Glosters und Bachatovs Bewusstsein (der ja von dem Hund getötet wurde und auch im Tod noch von ihm festgehalten wird), ist jedenfalls noch intakt und betrifft auch nicht nur die geistige Ebene.

Dass die Verbindung der Körper jedenfalls auch nach dem Tod Bachatovs weiterbesteht, zeigt der letzte Satz:

7 Todorov behandelt Texte, die keinerlei Erklärung oder Rechtfertigung des in ihnen auftretenden »Wunderbaren« liefern, sondern einfach eine Ordnung präsentieren, die dem Alltagsverstand aus den anerkannten Normen heraus unbegreiflich erscheinen muss, nicht mehr unter den verschiedenen Kategorien des Wunderbaren (vgl. Todorov 1972: 34-48), sondern im Kapitel »Die Ich-Themen« (ebd.: 122-160) Hier geht es insbesondere um die Auflösung der Grenze zwischen Geist und Materie in einem pan-deterministischen Weltbild. Todorov zitiert Alan Watts' *The Joyous Cosmology*: »Denn in dieser Welt gibt es nichts Fehlerhaftes, nicht einmal etwas Dummes. Etwas als Fehler empfinden heißt einfach das Schema nicht sehen, in das ein solches Vorkommnis sich einfügt, nicht wissen, zu welcher Stufe innerhalb der Hierarchie dieses Vorkommnis gehört« (p. 58).« (ebd.: 123) Davon ausgehend kommt er zu der Schlussfolgerung: »Anderer ausgedrückt, auf dem abstraktesten Niveau bedeutet der Pan-Determinismus, daß die Grenze zwischen Physischem und Geistigem, zwischen Materie und Geist, zwischen dem Ding und dem Wort aufhört, undurchlässig zu sein.« (ebd.: 124). Es geht hier also grundlegend darum, dass alles Wahrgenommene aufgrund der eigenen Urteilkategorien vom Bewusstsein »verarbeitet« und zugeordnet werden muss, was immer nur aus einem bestimmten Wissens- und Werthorizont heraus geschehen kann, der aber im Pan-Determinismus nicht bestimmbar ist.

»Я шел к машине без надежд и без страха. Смерть откладывалась лишь до того момента, пока трупный яд Бахатова, как из сообщающегося сосуда, полностью не перельется в мое тело и не остановит сердце.« (63)

»Ich ging zum Auto – ohne Hoffnung und ohne Angst. Ich wusste, der Tod ist nur aufgeschoben bis zu jenem Augenblick, in dem Bachatows Leichengift wie bei zwei verbundenen Gefäßen in meinen Körper hinüberfließt und das Herz zum Stillstand bringt.« (128)

Der Text dehnt die Grenzen des »Normalen« immer weiter. Die groteske Brutalität, die den ab einem bestimmten Punkt vielleicht auf »Mystische Parabel«, aber noch nicht vollends auf »Zombie-Splatter« geeichten Leser mehrfach ungläubig zurückblättern lässt (»wie bitte, schon wieder ein einfach so ausgerissenes Bein, das wieder angeklebt wird...?« – »ach so, es wurde nur zurück in das Hosenbein gestopft und der daranhängende Mensch stirbt gleich, wie es sich für das Paradigma »Mensch« gehört, dann ist ja alles gut«...); die groteske Brutalität also, die vordergründig an die Gewaltorgien Vladimir Sorokins erinnert (vgl. oben), nimmt bei Elizarov eine Sonderstellung ein. Die Brutalität des Textes scheint wie nebenbei zu passieren, ein Abfallprodukt jener »Besonderheit« des Protagonisten, der über seine un-menschliche Stärke selbst erstaunt ist, für allerlei Verbrechen angeheuert wird und somit sozusagen selbst zum Opfer seiner »Nicht-Normalität« wird (die so ganz anders gelagert ist, als zunächst angenommen). Nicht nur von seiner eigenen Stärke, die sich gleichsam verselbständigt und im Text einen Mord nach dem anderen verübt, ein Blutbad nach dem anderen anrichtet, ohne dabei je wirklich intentional zu »handeln«, wird er jedoch gewissermaßen »überrumpelt«. Wie an dem Beispiel mit den leuchtenden Bällen deutlich wurde, unterliegt seine gesamte Weltwahrnehmung offensichtlich der Steuerung durch Bachatovs geheimnisvolle Lenkung und somit auch dessen Ordnungs- und Urteilskategorien, wodurch die Vorzeichen der Interpretation (das »narrative Handeln«, um auf Arendt zurückzukommen) – entscheidend geändert bzw. verschoben werden.

Das Thema des Körpers als gewissermaßen »Avatar« eines in weiter Ferne weilenden Bewusstseins, das nur gelegentlich in Aktion tritt, um den Körper zu lenken, zieht sich leitmotivisch durch die Erzählung. Am deutlichsten – mit Ausnahme der Protagonisten selbst – wird es am Beispiel von einigen rätselhaften Gestalten, die Bachatov und Gloster nach ihrer Entlassung aus dem Heim in einem Keller sehen. Die Urteilskategorien, die der

Text – nicht – anwendet, lassen keinen Rückschluss darüber zu, um welche Art von Gestalten es sich hier handelt. Die Erzählstimme, deren grotesker Kontrast zum erlebenden Ich hier besonders deutlich wird, hat eine so weit verfremdete Wahrnehmung, dass der Oberbegriff, der hier zusammenfassend für die lange Beschreibung dieser ungewöhnlichen Gestalten (asiatische Drogensüchtige? Greise Obdachlose? Gespenstische Zombies? All das zusammen?) stehen müsste und somit ein Urteil fällen würde, schlicht nicht zu finden ist – nicht für das Kind, nicht für den Erzähler und auch nicht für den Leser.

»Они действительно были все на одно лицо. Так похожи между собой бывали только дауны. Странные люди не разозлились и не обрадовались нашему появлению. Мне показалось, что они не до конца поверили в наше присутствие. Их сознание находилось где-то далеко и оттуда изредка руководило телом; [...] Мне хотелось насыпать им хлебные крошки, как птицам. Бахатов отнес страдальцам полкулька пряников. Пряники они взяли, а его не заметили, точно глаза их потеряли оптическую способность различать человека. Да и в самих обликах существ жила глубокая ископаемость и древность.« (21-22)

»Die Leute hatten tatsächlich alle das gleiche Gesicht – wie sonst nur Downs. Die seltsamen Wesen waren weder erbost noch erfreut über uns. Mir schien, als würden sie gar nicht wirklich an unsere Anwesenheit glauben. Ihr Bewusstsein befand sich irgendwo in der Ferne und lenkte von dort hin und wieder die Körper. [...] Ich wollte ihnen Brotkrumen hinstreuen wie man es bei Vögeln tut. Bachatow trug einen halben Beutel Brezeln zu den Ärmsten. Die Brezeln nahmen sie, doch ihn bemerkten sie gar nicht, so als hätten ihre Augen die Fähigkeit verloren, einen Menschen auszumachen. Überhaupt wohnte der ganzen Gestalt dieser Wesen etwas zutiefst Fossiles, Urzeitliches inne.« (43)

Die Unfähigkeit des Erzählers, die erscheinenden Gestalten zu beurteilen, sie also gewissermaßen, Stierles Pragmatik und Poetik erzählender Texte (2012) folgend, dem Verbleib im syntagmatischen Modus auszusetzen und sie dort »driften« zu lassen, anstatt sie in ein Paradigma überzuleiten oder gar von einem auszugehen, zeigt sehr schön den Verzicht darauf, der erscheinenden fiktiven Wirklichkeit einen beurteilenden »Stempel aufzudrücken«. Die beschränkte Welterfahrung des Protagonisten, der gerade erst aus einem Heim für behinderte Kinder in die weite Welt entlassen wurde, lässt, so könnte

man vermuten, eine Klassifizierung der erscheinenden Welt in diesem Fall nicht zu.

Dies ist als ein Mechanismus im Auge zu behalten als der Punkt, an dem der ontologische Status der erscheinenden Gestalten und Geschehnisse innerhalb der fiktiven Welt ins Wanken gerät – und Dinge möglich werden, die durch das Prisma einer Person, die die erscheinende Wirklichkeit problemlos kategorisieren und in ein (ihr) bestehendes Weltbild einordnen kann, nicht möglich gewesen wären. So ist es beispielsweise aus der nicht-klassifizierenden Beschreibung der Gestalten im Keller durchaus möglich, ihre Zuordenbarkeit zum Paradigma »Mensch« generell in Frage zu stellen – wir stehen hier direkt an dem Punkt, an dem die Erzählung eines Geistes oder eines Zombies nicht mehr »antimimetisch« wäre, sondern schlicht der relativen Unvoreingenommenheit und »Leerheit« der im Hintergrund stehenden Werte-Folie der Erzählstimme, bzw. dem wahrnehmenden Bewusstsein des erzählten Ichs entspränge.

Solange wir davon ausgehen, einen »realistisch« erzählten und vor allem: gesellschaftskritischen oder -parodistischen Text vor uns zu haben, würden wir wohl relativ schnell zu einem Urteil neigen und im Zusammenhang mit der oben geschilderten Situation vielleicht die Einzelheiten »Großstadt, Keller, zerlumpte Gestalten«, mit dem Allgemeinen des Oberbegriffs »Obdachlose« in Verbindung bringen, und die Sache wäre, einigermaßen vorschnell, erledigt.

Die Unfähig- oder wohl eher -willigkeit des Erzählers, ein solches Urteil zu fällen (wir erinnern uns an seine auffällige Wortmächtigkeit am Anfang), ist jedoch nicht nur auf Seiten des Protagonisten vorhanden. Die geschilderten Gestalten scheinen ebenfalls »nicht so recht an [die beiden] zu glauben« (die Unabgeschlossenheit beruht also auf Gegenseitigkeit) und Bachatov gar nicht zu bemerken. Ihre Augen haben, so die Vermutung Glosters, die Fähigkeit verloren, »einen Menschen auszumachen«.

Die Augen, die die Fähigkeit verloren haben, etwas auszumachen, das dadurch also gewissermaßen unsichtbar wird, erinnern an Kaja Silvermans Adaption des Lacanschen Begriffs des *gaze*, den sie als »Blickregime« übersetzt (Silverman 1997): es kann nur etwas er-kannt werden, das dem wahrnehmenden Individuum auch be-kannt ist – und umgekehrt; dass jemand, der gesehen werden will, sich dem herrschenden Blickregime (man könnte also sagen: dem dominanten Werte-Hintergrund) anpassen muss. Während Silverman ihren Begriff des Blickregimes vorwiegend im Hinblick auf Gender-, Rassen- und Klassenproblematiken konstruiert, kann er doch auch ganz all-

gemein oder abstrahiert davon für das »Blickregime« einer etablierten Weltwahrnehmung herangezogen werden, das nichts an- oder auch nur: er-kennt, was es »nicht kennt« – oder woran es nicht glaubt.

Der Begriff der »Sichtbarkeit« kann somit unter einem zusätzlichen Vorzeichen gelesen werden, das Dinge, die solchermaßen nicht (an-)erkannt werden, ganz einfach unsichtbar werden lässt. Nun kann also jemand in einem physischen Sinne abwesend sein trotz Anwesenheit; ganz so, als hätte jemand Unsichtbarkeitsumhänge verteilt. Wieder, so sehen wir, stehen wir hiermit an der Schwelle eines Urteils über die erzählte Welt, die plötzlich unsichtbare (und in diesem Sinne aus der Sicht unseres »Logik-basierten« Weltbildes), unmögliche Dinge in einem durch und durch nicht-anti-mimetischen Text erzählen kann, ohne diesen aber dadurch über die Genrengrenze zur »Fantastik« hinauszuschieben.

Dies wird auch, durchaus wieder enger am Begriff des Blickregimes, wie Silverman ihn denkt, relevant im Zusammenhang mit der »Un-Sichtbarkeit« der Kinder für die Lehrer im Heim, die zu den behinderten Kindern sprechen, »schamlos offen, als sprächen sie mit dem leeren Raum« (19).

Haben wir die eingeschränkte Sichtweise eines Genre-Urteils nun also erfolgreich überschritten bzw. wurden vom Text mit Gewalt darüber hinausgeführt, wird offensichtlich, dass die Vorstellung von getrennten, in sich abgeschlossenen Persönlichkeiten bzw. Personen wie auch die Objektivität der erscheinenden Wirklichkeit offensichtlich eine Urteilkategorie ist, die nicht länger aufrechterhalten werden kann. Die telepathische oder eher tele-dorsische Verbindung, die Gloster und Bachatov zu jenem »Gesamtlebewesen« werden lässt, als das Kerstin Holm sie in ihrer Rezension bezeichnet (in der *FAZ* vom 27.6.2003), überträgt sich gewissermaßen auf den realen Rezipienten und überschreitet so noch eine letzte Diegesengrenze. Die Gleichzeitigkeit von alles überschattender Manipulation in der Steuerung des Erzählers durch Bachatov und gleichzeitiger maximaler Unabgeschlossenheit der Erzählweise, die viele der angeführten Details, die »Partikularien« also, nicht in ein festgelegtes Weltbild einordnen will oder kann, führt zu einer paradoxalen bzw. oxymoronhaften Aufhebung sämtlicher Ordnungskategorien. Aufgrund der beständigen Betonung der »Normalität« von Gloster, die sozusagen als Bezugs- oder auch schillernder bzw. »flimmernder« (aufgrund der zahlreichen sich dort versammelnden Interferenzen) Dreh- und Angelpunkt dient, sowie die uneingeschränkte und ständige Bestätigung des Textes aller »fantastischen« Unwahrscheinlichkeiten, wird das eigene Wertesystem einer Herausforderung unterzogen. Die Unterscheidungskategorien dessen,

was uns zu Beginn als möglich erschien, sind überschritten worden und müssen notwendigerweise adaptiert werden: Wenn wir den Text nicht einfach als fantastisches Spektakel ver- oder auch nur be-urteilen können, wird es schwer, so ohne weiteres und unhinterfragt zu einer bisherigen Definition von »Normalität« – und damit sind auch narratologische Ordnungskategorien gemeint – zurückzukehren.

Literatur

- Elizarov, Michail (2001): »Nogti«, in: *Nogti. Sbornik*, Moskau.
- Jelisarow, Michail (2003): *Die Nägel*. Dt. von Hannelore Umbreit, Leipzig.
- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M.
- Alber, Jan (2009): »Impossible Storyworlds – and What To Do with Them«, in: *Storyworlds* 1, S. 79-96.
- Arendt, Hannah (1982): *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, III.
- Arendt, Hannah (2005): *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, Hg.: Ursula Ludz, München/Zürich.
- Aristoteles: *Politik*. Band 9 der Werke in deutscher Übersetzung, begründet von Ernst Grumach, herausgegeben von Hellmut Flashar, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf, Berlin 1991.
- Bojko, Michail (2009): »Ущербные существа – это особая раса.« *Ex libris*. 2009. Nr. 18. 21. Mai. S. 2, https://www.ng.ru/ng_exlibris/2009-05-21/2_elizarov.html (28.5.2021).
- Doležel, Lubomír (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore.
- Dubois, Jacques et al. (1974): *Allgemeine Rhetorik*, München.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*, München.
- Grigor'eva, Nadežda (2002): »Michail Elizarov. Nogti«, in: *Novaja Russkaja Kniga* 1, [http://www.litkarta.ru/dossier/elizarov-nogti/\(12.02.2021\)](http://www.litkarta.ru/dossier/elizarov-nogti/(12.02.2021)).
- Lüdemann, Susanne (2008): »Vom Unterscheiden. Zur Kritik der politischen Urteilskraft bei Hannah Arendt und Giorgio Agamben«, in: Eva Geulen/Kai Kauffmann/Georg Mein (Hg.), *Hannah Arendt/Giorgio Agamben, Parallelen, Perspektiven, Kontroversen*, München, S. 27-40, <http://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/23/19> (20.04.2021)
- Plett, Heinrich (2000): *Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen*, München.

- Richardson, Brian (2011): »What is Unnatural Narrative Theory?«, in: J. Alber/R. Heinze (Hg.): *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, Berlin, S. 23-40.
- Scholz, Nora (2010): »Die Schönheit des Erwachens. Zum ursprünglichen Licht in Vladimir Sorokins *Put' Bro*«, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 66, S. 325-336.
- Silverman, Kaja (1997): »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, S. 41-64.
- Stierle, Karlheinz (2012): „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte.“ In: ders.: *Text als Handlung*. Paderborn.
- Todorov, Tsvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*, München.
- Trawny, Peter (2006): »Verstehen und Urteilen. Hannah Arendts Interpretation der Kantischen ›Urteilkraft‹ als politisch-ethische Hermeneutik«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* Bd. 60, S. 269-289.

Reisen, Staunen, Werten

Thesen zur paradoxen Axiologie der Reiseliteratur am Beispiel von Daniil und Afanasij Nikitin

Thomas Grob

I. Literatur, Axiologie und die Machtlosigkeit der Literaturwissenschaft. Eine Vorbemerkung

Literatur und die Konjunktur der Wertungen

Es ist erstaunlich, dass bedeutende deutschsprachige literaturwissenschaftliche Handbücher in Bezug auf Literatur und Wertung behandeln, was die Wertung *von* Literatur betrifft – oft im Kontext der Kanonbildung –,¹ kaum aber, was Wertungen *in* literarischen Narrativen bzw. durch sie betrifft.² Auffallend ist dies deswegen, weil solche Wertbildungen zunehmend ganze Zweige der

1 Vgl. als Beispiel Stenzel (2003); dasselbe gilt durchaus auch für handbuchartige Werke, die dem ›Werten‹ im eigentlichen Sinne gewidmet sind; so etwa der breit angelegte Sammelband Beilein/Stockinger/Winko (Hg.) (2012). Vgl. die Darstellungen bei Bierwirth (2017), für dessen eigene Monografie trotz Aufbietung zahlreicher theoretischer und methodischer Ansätze Analoges gilt. Breite, eher philosophisch-ästhetische Ansätze finden sich in Sawicki/Panas (Hg.) (1986).

2 Im Handbuch Rippl/Winko (Hg.) (2013) zu Kanon und Wertung widmen Katharina Prinz und Simone Winko diesem Aspekt fünf Seiten (Kap 8.3., 402-407). Sie betonen den inneren Zusammenhang der beiden Aspekte; angestrebt wird dabei eine Systematisierung von wertungsrelevanten Betrachtungsebenen und -formen. Bereits die Monografie von Winko (1991) war stark an der Formalisierung der Betrachtungsebenen orientiert. Die Arbeit geht auch auf die Differenz von fiktionalen und nichtfiktionalen Texten ein (vgl. etwa 116ff., 178ff.) und fokussiert sogar auf letztere. Das resultierende Analysemodell ist allerdings schwer in andere Betrachtungen zu integrieren und führt, wie die Autorin selbst feststellt, rasch zu »erheblichen Darstellungsproblemen« (198).

Literaturwissenschaft – seien es die *postcolonial studies*, Teile der Genderforschung oder der Ecocriticism – bestimmen.³ Dass diese Strömungen so sehr mit Wertungen befasst sind, ist wohl ein spätes Erbe der marxistischen Literaturwissenschaft, zu deren Kern Wertungen immer schon gehörten; sie weisen zudem unübersehbare Spuren von jüngeren Ansätzen auf, etwa der literaturwissenschaftsnahen ›Ideologiekritik‹⁴ und dann vor allem der ›ethischen‹ Wende der US-amerikanischen Literaturwissenschaft in den 1990er Jahren.⁵ Solche Tendenzen können als Gesamtphänomen durchaus auch beunruhigen, da im Zuge verstärkter axiologischer Parameter eine Moralisierung der Literaturwissenschaft stattfindet. Dass es sich dabei trotz der kritischen Wurzeln und Absichten um eine im Kern konservative Bewegung handelt, ist offensichtlich.⁶ Der gegenwärtige »politisch-moralische Druck in den Köpfen« zu lasten der »Distanzgewinne der ›freien Betrachtung‹« (Riedel 2019: 46) könnte ein Wiederaufleben außerliterarischer Kriterien in der wissenschaftlichen Literaturbetrachtung mit sich bringen, das nicht nur die »Sublimierungsleistung der Kunst« (ebd.: 38) neutralisieren, sondern auch für den Status der Philologien als Wissenschaft problematisch werden könnte.

-
- 3 Vgl. die forschungsgeschichtliche Rekapitulation im erwähnten Abschnitt von Prinz/Winko in Rippl/Winko (2013: 403f.). Die Autorinnen betonen das Missverhältnis zwischen der fast fehlenden Forschung zu diesen Fragen und der Bedeutung der davon geprägten Richtungen.
 - 4 Vgl. auch semiotische Ansätze wie diejenigen bei Peter V. Zima (Hg.) (1977), die mit Reflexionen bzgl. Tiefenstrukturen und diskursbezogene Bedeutungsgenerierung Vorarbeiten leisten, ohne natürlich spätere Entwicklungen im Blick haben zu können.
 - 5 Ein anschauliches Beispiel für letzteres bietet etwa Frank Lentricchias und Thomas McLaughlins Band *Critical Terms for Literary Studies*, erschienen 1990 und 1995. In der 2. Auflage kommt das Stichwort Ethics zusammen mit *Diversity, Imperialism/Nationalism* oder *Class* neu dazu, nachdem *Gender, Race* oder *Ethnicity* schon vorher vorhanden waren. Die Texte auch der Herausgeber verfolgen dabei eine Programmatik weg vom Systemisch-Analytischen (explizit vom ›Formalistischen‹ und ›Strukturalistischen‹) hin zum Kontextuell-Narrativen.
 - 6 Im Folgenden soll es um die Frage der Wissenschaftlichkeit, nicht um eine politische Einschätzung solcher Entwicklungen gehen. Letztere wird dadurch kompliziert, dass der Widerstand gegen die ›Korrektheit‹ politisch momentan keineswegs mit liberalisierenden Absichten geäußert wird. Einem Postromantik-Forscher sei immerhin die Bemerkung erlaubt, dass wir es kultursemiotisch gesehen mit einer Dynamik zu tun haben, die derjenigen von romantischem zu biedermeierlichem Denken auffallend ähnlich sieht, in der sich ein utopischer Horizont in eine moralisierende Gegenwartsbetrachtung, begleitet von Ausschlussmechanismen für das Abweichende, verschob.

Gerade in Ansätzen wie den genannten wird deutlich, dass ›Wertung‹ der Literatur untrennbar im Doppelsinn des Genitivs zu verstehen ist. Moralische Urteile *über* Texte sehen sich selbst oft in Wertungen *des* Textes selbst begründet – dieser Doppelgestus (der sich oft mit Bewertungen über den Autor selbst anreichert) bestimmt weite Teile etwa der *postcolonial studies* in den Literaturwissenschaften.⁷ Prinzipiell bildet die Analyse von Wertungen in narrativen Strukturen gerade auch in kulturwissenschaftlicher Perspektive ein unbestrittenes Element von Textanalysen; dies war bereits vor der post-postmodernen Renaissance dieser Aspekte der Fall.⁸ Doch zeichnet sich dann eine Grenze zum methodischen Widerspruch ab, wenn axiologische Fragen in einem *Frame* von extern vorgegebenen Paradigmen untersucht werden – ein Aspekt, der beispielsweise bezüglich genderspezifischer Lektüren schon früh diskutiert wurde. Literaturwissenschaftliche Lektüren gehen von ›ästhetischem‹ Wert und damit von Offenheit und komplexer Lesbarkeit aus – kein moderner Ansatz würde wohl Literatur mit möglichst eindeutigen Wertungen höher einschätzen als komplexere, vielschichtige. Problematisch ist, nach ganz bestimmten Wertungen zu suchen, während der analysierende Blick selbst seine eigene zeitgebundene und kontingente Position nicht begründen muss. Es ist ein Erbe der genannten Traditionen, dass diese Perspektiven eher negativ, ›kritisch‹ eingesetzt werden; sie führen kaum dazu, ethisch korrekte Literatur per se gut zu finden, doch tendieren sie zu einer Hermeneutik des Misstrauens, die immer finden wird, wonach sie verdächtigend sucht und die das Auffinden bestimmter zeitenthobener ideologischer Zeichen posthermeneutisch als Analyse versteht. Diese Kriterien können von ›korrekten‹ sozialen, kulturellen oder ethnischen Darstellungen – bezüglich Geschlecht, Rasse, Umwelt, politischer Sichtweisen, Gewalt, Tieren usw. – bis hin zu bestimmten Sprachverwendungen reichen.

Es liegt nur ein schmaler Grat zwischen einer axiologischen Textanalyse und dem Versuch, Texte auf bestimmte Axiologien zu verpflichten und

7 Vgl. zu problematischen Aspekten dieses Zusammenhangs an Beispielen romantischer Kaukasusliteratur ausführlicher Grob (2012; 2018).

8 In der Slavistik ist hier v.a. auf die breit ausgelegte, keine Geschlossenheit suchende Arbeit von Rainer Grübel (2001) hinzuweisen, die wohl als Plädoyer für die Kategorie des Werte(n)s in der Literaturwissenschaft gesehen werden kann. Mit einer immensen Zahl philologischer Beobachtungen bezieht diese semiotisch ausgerichtete Arbeit, wenn ich recht sehe, Wertungen in ästhetischen Texten ebenso ein wie solche über Literatur (oder Autoren) oder kulturelle Wertekontexte.

sie daran zu messen. Konfliktträchtiger, als dies Modelle des Erwartungshorizontes in der Rezeptionsästhetik verstanden, können Leseerwartungen und Text in verschiedenen Kombinationen aufeinanderprallen.⁹ Auch deswegen sind Fragen der literarischen Axiologie theoretisch wie analytisch schwer zu kontrollieren, und vielleicht ist dieser Schwierigkeit auch das weitgehende Schweigen der Handbücher zuzuschreiben. Auseinanderzuhalten wären nicht nur Varianten von Textpotentialen und Lektüreeerwartungen, sondern auch, insoweit dies möglich ist, axiologische Aussageformen, die intentionaler oder struktureller Teil einer Textsemantik sind, von impliziten, vom Zeitkontext absehenden Textbeobachtungen. Doch letztlich sind Leseerwartungen (sinnvollerweise) nie ganz zu eliminieren. Fragen nach ethischen Kriterien in literarischen Texten sind oft eher politisch als wissenschaftlich zu beantworten, und doch waren sie faktisch, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, immer schon relevant.

Umso entscheidender ist es, axiologische Aspekte nicht vorschnell als gegeben zu setzen. Viele Aspekte in diesem Feld sind nicht nur historisch zu relativieren; sie sind auch fiktionalitäts- und – darauf wird es im Folgenden ankommen – genrespezifisch zu betrachten. Didaktische oder sogar propagandistische Genres etwa, literarische wie paraliterarische, exponieren explizit axiologische Botschaften und verdienen dennoch differenzierende Lektüren. Wenn Majakovskij 1925 ein Kindergedicht mit dem Titel »Čto takoe chorošo i čto takoe plocho« (»Was ist gut und was ist schlecht«) schreibt, dann treibt er die axiologische Frage auf die Spitze, doch ist sie damit weder im Hinblick auf das Gedicht, noch auf den Autor gelöst (so ließe sich, um nur ein Beispiel zu nennen, das Lob der Seife auch im Kontext des bekannten Waschzwangs des Dichters lesen). Es wäre leicht nachzuweisen, dass gerade der mit axiologischen Aussagen großzügige Autor Majakovskij in Bezug auf diese Axiologien ein ziemlich komplexes, um nicht zuzagen widersprüchliches Bild bietet. Abgesehen von der immer wieder diskutierten Frage, ob axiologische Uneindeutigkeit nicht fast eine Bedingung »guter« Literatur ist, gibt es methodische Anforderungen einer *lectio difficilior*, die einer Eindeutigkeiten suchenden axiologischen Lektüre widerstrebt.

9 Wenn Roman Jakobson bereits 1921 demonstrierte, dass eine Kategorie wie »Realismus« relativ ist und von äußeren Wertungen abhängt, dass sie erst im Spiel zwischen Leseerwartung und Text definiert wird, so werden in noch stärker weltanschaulich geprägten Gefilden umso mehr die Erwartungen oder Kriterien die Textlektüre bestimmen.

Dies gilt auch für fiktionale Erzählliteratur. Es ist es bekanntermaßen schwierig, axiologische Aussagen in fiktionalen Erzähltexten jeweils intentionalen Stimmen zuzuordnen. Klar scheint nur: Literatur ist ebenso Konstruktion wie Dekonstruktion klarer Oberflächen-Axiologien. Anton Čechov beharrte auf der Uneindeutigkeit von Gut und Böse seiner Helden – was ihm einiges an Vorwürfen eintrug –,¹⁰ im Gegensatz zu Dostoevskij oder Tolstoj, darauf verweist Wolf Schmid, sind bei ihm sogar »Erkenntnishandlungen [...] radikal figuralisiert« und damit »aus narratorialer Warte nicht bewertet« (Schmid 2017: 346). Doch erweist sich dies nicht einfach als moderner Bruch mit einer Tradition, sondern eher als zuspitzende Reflexion einer grundlegenden Eigenschaft von Literatur. Denn welche Textsorten außerhalb der Fiktion wären imstande, Geflechte von axiologischen Strukturen zu bilden, ohne die Regeln der Eindeutigkeit oder der ›Logik‹ einhalten zu müssen? Wenn die spätestens seit Schiller und der Romantik zentrale, aus der Moderne nicht wegzudenkende ästhetische Metapher des ›Spiels‹¹¹ noch Geltung hat, dann ist auch vom prinzipiellen, wenn auch nicht beliebigen Spiel fiktionaler Literatur mit Axiologien auszugehen. Anders formuliert: Wenn sich Fiktion per se durch ihren Weltcharakter auszeichnet, dann sind ihre Axiologien auf die jeweiligen ›möglichen Welten‹ bezogen, und es muss sich in ihren Axiologien spiegeln, was man präzise Unbestimmtheit nennen könnte.

Bereiche, die verstärkt mit interkulturellen Phänomenen befasst sind, sind in diesen Fragen besonders herausgefordert. Kaum ein Fall könnte die Komplexität der literarischen und paraliterarischen Wertungsproblematik irritierender belegen als die Auseinandersetzungen um den Nobelpreis von Peter Handke im Jahr 2019, der darin weitgehend auf seine Äußerungen zu

10 Im bekannten Brief vom 1.4.1890 an A.S. Suvorov wehrt sich Čechov gegen einschlägige Vorwürfe mit Hinweis auf literarische Erzähltechnik: »Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. [...] Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники.« (Čechov 1975: 54; »Sie beschimpfen mich wegen meiner Objektivität, die Sie Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse nennen, Fehlen von Idealen usw. [...] Natürlich wäre es angenehm, die Kunst mit der Predigt zu verbinden, doch für mich persönlich ist dies ausgesprochen schwierig und fast unmöglich aus Gründen der Technik.«)

11 Vgl. für Überblicksdarstellungen Corbinea-Hoffmann (1995); Anz (2003); Pekar (2007), insbes. Sp. 1065-1068; siehe auch den Band Thomas Anz/Heinrich Kaulen (Hg.) (2009); dort zur neuesten, ›postmodernen‹ Literatur etwa den Beitrag von Stefan Neuhaus.

Jugoslawien bzw. Serbien reduziert wurde. Die Machtlosigkeit der Literaturwissenschaft in dieser hoch axiologischen Frage erwies sich keineswegs dadurch, dass sie nicht gehört worden wäre, sondern dadurch, dass sie nicht annähernd mit einer Stimme sprach: Es erwies sich, dass Literaturwissenschaft kaum Mittel besitzt, solche Fragen objektivierend zu klären. Dies liefert durchaus Grund zur Irritation. Offenbar versagen in diesem Feld sogar die propädeutischen Voraussetzungen des Fachs bezüglich der Trennung von Autor und Erzählinstanzen, ganz zu schweigen von Autor und Text, bezüglich Genres und ihren Aussageformen, Historisierungen oder fiktionaler Mehrdeutigkeit. Nebenbei sei bemerkt, dass das Reisen, auf das ich im Folgenden fokussieren werde, in verschiedenen Facetten und Genreausprägungen in dieser Auseinandersetzung bzw. den zugrundeliegenden Texten Handkes eine herausragende Rolle spielte.

Überhaupt liefern ex-jugoslawische Literaturdiskussionen, in denen sich an wissenschaftliche Neutralität haltende Philologen keine Mehrheit bilden, viel beunruhigendes Anschauungsmaterial für dieses Themenfeld. Dies kulminiert in vereinnahmenden oder ausschließenden Text- und Autorbeurteilungen, wie sie seit dem Jugoslawienkrieg von verschiedenen national(istisch)en Seiten um Ivo Andrić angeführt werden. Auch hier spielen übrigens Genre-Interferenzen und Autor-Bilder – etwa wenn Andrićs Dissertation als Lektürevorgabe für fiktionale Texte genommen wird – eine zentrale Rolle.

Strukturell schließt dies an Phänomene wie die kolonial orientierten Lektüren an, wie sie beispielhaft etwa um Joseph Conrad und sein Afrika-Bild verbreitet sind (auch dies ist mit dem Reisetema verbunden). Zwar haben die Saida'schen- und Post-Saida'schen-Lektüren neue Sichtweisen eröffnet, doch haben sie gleichzeitig Terminologien und Lektüremodelle hervorgebracht, die bei aller komplex erscheinenden Theoriebildung dahinter doch analytisch sehr grobkörnig sein können und deren Anwendung – die sich immer auf Wertungen *in* den Texten beruft – politisch wertenden Lektüren manchmal sehr nahekommt.

Die Renaissance des Wertungsproblems und seine Radikalisierung zur überzeitlichen Moralität der Gegenwart, die sich bis zu Forderungen nach einer moralisch korrekten Literatur als Gegenstand des Studiums ziehen kann, stellt die Literaturwissenschaft vor ernsthafte Probleme – in Bezug auf ihre wissenschaftlichen Ansprüche, teilweise sogar auf ihren Gegenstand. Beides beinhaltet potentielle Bedrohungen ihrer Legitimation. Es muss möglich sein, axiologische Fragen analytisch ohne diese normativen Zugänge zu

stellen, und dazu scheint es angebracht, differenzierende Lektüren nicht nur im fiktionalen Kernbereich des modernen Romans – etwa im Sinne der von Bachtin bei Dostoevskij diagnostizierten ›Dialogizität‹ – zu erproben, sondern auch in Bereichen, die der ›Moralisierung‹ näher liegen. Im Folgenden sollen die Wertung in der Fiktion im engeren Sinne wie auch epochenspezifische Aspekte etwas umgangen werden. Vielmehr soll der genuine Konflikt von Erzählen und Werten im wertungsnahen und nur am Rande fiktionalen Bereich von Reisetexten, zudem in Reisetexten aus vormoderner Zeit, betrachtet werden.

II. Das literarische Reisen zwischen Staunen, Werten und Häresie: Reisetexte und die Suspensierung von Axiologien

Reisetexte, ein literarischer Kernbereich interkultureller Verhandlung, sind immer axiologisch einschlägig. Sie sind per se mit wertenden Blicken und Berichten verbunden und stehen deswegen auch immer wieder im Fokus etwa postkolonialer Lektüren.¹² Reisetexte sind immer rhetorisch und narrativ gestaltet und decken einen breiten Randbereich des Literarischen ab, der in die Fiktion ebenso ausgreifen kann wie in den sachlich ausgerichteten Bericht. Die Frage, wie literarisiert solche Texte im Einzelfall sind, kann unterschiedlich ausfallen und in verschiedenen Epochen Unterschiedliches bedeuten. Für die hier diskutierten Beispiele »vor der Literatur« (Stöckmann 2001) ist dies nur bedingt relevant. Es bleibt aber Teil des Genres, dass es zwischen »objektiver« Gegenstandsorientierung und subjektiver Sinnggebung, zwischen authentischen und fiktionalisierenden Schreibgesten changiert. Dabei besteht eine Analogie zum »autobiografischen Pakt« mit dem Leser im Sinne Philippe Lejeunes (1975/1994) insofern, als dem Genre – dies wäre die feine Unterscheidungslinie zum Reisetext in fiktionalen Texten – eine gewisse Realitätsstreue inhärent sein muss. Dieses Realitätsversprechen schließt auch markierte Abweichungen und Spielformen – Pseudo-Reisetexte im 18. Jahrhundert

12 In diesem Fall ist dafür tatsächlich Edward Said selbst verantwortlich, der im Kapitel »Pilgrims and Pilgrimages, British and French« seines Orientalismus-Buches (Said 1979: 166-197) unter Ignorierung aller Genremerkmale und Ambiguitäten die Tradition der Orientreise gerade von Dichtern bzw. Autoren des 19. Jahrhunderts diskreditiert, da sie den Orient zum reinen *topos* (ebd.: 177) bzw. zum Gegenstand imaginativer Übersetzung und Selbsterkennung mache.

von Montesquieu (»Lettres persanes«) oder Voltaire (»Micromégas«, »Candide«), allegorische, satirische und metafiktionale Imaginationsreisen in der Tradition von Lukian, Jonathan Swift, Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre*, die Münchhausiaden oder den Besuch imaginärer Inseln und dann des Kosmos in der Science Fiction und vieles andere – nicht aus, sondern macht diese sekundären Formen erst möglich. Neben der Authentizitätsforderung gehören auch ein wertender und ein damit verbundener selektierender Gestus zu den Leseerwartungen: Die Realitätsbehauptung verbindet sich im Reisegenre mit der Erwartung, gefilterte und mit Wertungen versehene Beobachtungen vorzufinden.

Nicht zufällig entwickelt Larry Wolff in seiner Monografie *Inventing Eastern Europe* (1994), die enorme Resonanz erfuhr, den beeindruckenden Nachweis eines quasikolonialen, sich exklusiv als ›zivilisiert‹ definierenden westeuropäischen ›aufgeklärten‹ Blicks auf den europäischen Osten nicht zuletzt anhand von Reiseberichten.¹³ Ein Kernmotiv besteht dabei in der Inszenierung des Moments der östlichen Grenzüberschreitung zu dem, was sogar der ukrainophile Karl Emil Franzos – auch mithilfe einer Reiseerfahrung begründet – als »Halb-Asien« bezeichnete.¹⁴ Doch so sehr Reisetexte übergeordnete Axiologien spiegeln können, so sehr können sie sich, und darauf kommt es hier an, vorgefassten Axiologien auch wieder entziehen. Die folgenden Erörterungen sollen nicht zuletzt zeigen, dass (auch) dies System hat, d.h. im strukturellen Potential der Reisetexte begründet liegt – und keineswegs nur, weil sie der Unbestimmtheit des Fiktionalen nahekommen. Erfahrung des

13 Wolff (1994), insbes. Kap. 1 (15-49) sowie 3 (89-143). Eine Pointe des Buches liegt darin, dass sich gerade in axiologischen Sichtweisen Reiseberichte und imaginäre Konstruktionen (Voltaire, Rousseau) so eng verzahnen. Analoges ließe sich, ebenso mit direktem Bezug auf Said, etwa zu Reisebildern zum Balkan darstellen (vgl. zum britischen Fall etwa Hammond 2004).

14 Franzos' *Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien* erschienen über Jahrzehnte in verschiedenen Auflagen. Im Text »Von Wien nach Czernowitz« (verfasst 1875; Franzos 1888, II, 273-296) beschreibt er eine Zugreise, die das in der Einleitung skizzierte »Halb-Asien« – zu dem er Krakau wie Lemberg rechnet, nicht aber das ›deutsche‹ Czernowitz – gleichsam erfahrbar macht: »[...] tiefes Halbasien, wo Alles Morast ist [...]. In diesem Morast gedeiht keine Kunst mehr und keine Wissenschaft, vor Allem aber kein weißes Tischtuch mehr und kein gewaschenes Gesicht.« (278) Doch darf man das Galizienbild des ostjüdischen Vertreters eines deutsch geprägten Aufklärungsmodells für die östlichen Regionen, aus denen er stammte, keineswegs eindimensional verstehen.

Fremden ist auch Erfahrung des Fremdseins, und gerade nachhaltige Reise-
texte verbinden dies oft in einer Weise, die Ideologien überschreitet – und
seien es diejenigen der Reisenden selbst.¹⁵ Dem Genre inhärent ist die Kon-
kurrenz von Neugierde und Bewertung, in der sich das Eigene – auch als Dif-
ferenz – spiegelt.

Was in Lektüren, die ›ideologische‹ Positionen herausarbeiten, leicht au-
ßer Acht geraten kann, ist die intrinsische Spannung zwischen verschiede-
nen Polen: der eigenen, ›mitgebrachten‹ Perspektive, der ›Botschaft‹ an die
Zurückgebliebenen, aber auch der Dynamik des Neuen, die sich etwa in Ges-
ten der Neugierde, des Staunens, des Wunderns ausdrücken kann.¹⁶ Diese
Konstellation kann sehr unterschiedlich ausgeprägt sein, doch führt sie nicht
selten, wie verschiedentlich noch zu thematisieren sein wird, bis hin zum
Häresieverdacht.¹⁷ Im Reisetext, der über neue Erfahrungen narrative Rah-
men öffnet, werden die Neugierde, das Staunen, die Faszination des Fremden
nicht selten zum Antrieb der Reisebewegung – und des Erzählens – selbst.
Die Neugierde ist dann nicht nur mit der Auswahl des Beschriebenen, son-
dern auch mit der Form des Beschreibens untrennbar verbunden, und der
Text einem ›Anderen‹ verpflichtet, das sich – qua Realitätsversprechen – in
einer eigenen Qualität und Seinsweise behauptet. Der Fokus des Textes kann
damit schon aus systemischen Gründen kaum in der Wertung aufgehen. Fas-

-
- 15 Es mag in diesem Kontext bedauerlich sein, dass Julia Kristeva in *Fremde sind wir uns selbst* (1990; Orig. *Etrangers à nous-mêmes*, 1988) zwar das Anderswo in ihre Überlegung integriert, aber in ihrem eher archetypischen Zugang nicht unbedingt das temporäre (und positivere, in ihren Kategorien: »glücklichere«) Fremdsein des Reisens. Doch gerade ihre Ansätze eröffnen m.E. einen Zugang auch zur Dynamik von Fremd und Selbst, die das Reisen immer mit sich bringt, und zur Frage, inwiefern die Fremderfahrung das Eigene wecken und auf diesem basieren muss, es aber auch verändert.
- 16 Das ›Staunen‹ ist in letzter Zeit auf fruchtbare Weise in den Fokus von literaturwissenschaftlichen Studien gerückt; vgl. die aus einem größeren Projekt stammenden Arbeiten N. Gess/M. Schnyder et al. (Hg.) (2017); N. Gess/M. Schnyder et al. (Hg.) (2019), Gess (2019). S. zur »ambigen« Semantik des Staunens und seiner Rolle an der Schwelle der Neuzeit – und im Hinblick auf Reisende im weitesten Sinne – Friedrich (2019: 178f.). Für unseren Kontext interessiert besonders, dass das Staunen gerade über das Thema des Reisens zum »Motor der Transgression« werden kann (ebd.: 203), auch zum »Katalysator von Kulturkontakt«, wie auch zum Anlass für neues »Wissen« (ebd.: 201).
- 17 Dies gilt übrigens, wie Anna Hodel gezeigt hat, auch im Bereich der aufkommenden Nationen- und Nationalismusbildung auf dem Balkan im 19. Jahrhundert (Hodel 2020).

zination ist nie wertfrei, aber ihr ist inhärent, Normen auch zu transzendieren.

Die Dynamik der Reisetexte ist weit über das eigentliche Genre hinaus wirksam. Das Reisen ist innerhalb der Literatur in verschiedener Hinsicht nicht ein beliebiges, geschweige denn marginales Genre. Man kann davon ausgehen, dass das Reisen typologisch wie historisch – man denke an die Odyssee oder an das Gilgamesch-Epos – eine Urform des Erzählens repräsentiert.¹⁸ Kaum zufällig stellt das Reisen in gewisser Weise die räumliche Realisierung der Lotmanschen Sujet-Definition dar,¹⁹ und auch die Grundformen der Fremdbegegnung, die sich in Reisetexten beobachten lassen, berühren den Kern des Narrativen.

Vielleicht gibt es von hier sogar eine innere Verbindung dazu, dass sich Reisetexte immer wieder an Schwellen von ›Epochen‹ wiederfinden: Es hängt auch mit der transgressiven Dimension der Neugierde und des Staunens zusammen, dass noch lange nach Homer Formen der Reiseliteratur oft entscheidenden Einfluss an Wendepunkten narrativer Repräsentation hatten. Dies gilt für die *aventure* des höfischen Romans und die Tradition des Ritter- und Abenteuerromans (mit *Don Quichote* als dem epochalem Wenderoman) oder für Petrarcas Bergbesteigung – auf die ich gleich zurückkomme – ebenso wie neuzeitlich für weite Teile der Aufklärung (u. a. Voltaire, Diderot, Radiščev in Russland), den Sentimentalismus in der Nachfolge von Laurence Sterne oder Francois-René Chateaubriand und die Romantik um 1800 mit ihrer Kernmotivik der Bewegung, etwa des Wanderns. In der russischen Literatur bildet das Reisetema mit Karamzin den sentimentalistischen und mit Puškins *Kavkazskij plennik* (*Der Gefangene im Kaukasus*) – im Schatten von Byrons *Childe Ha-*

18 Die Reise oder Abenteuerfahrt, auch im übertragenen Sinn, ist nicht zufällig in der Form von Aufbruch – Initiation/Schwelle – Rückkehr eine Grundstruktur in Joseph Campbells psychoanalytisch geprägter, aber narrativ orientierter vergleichender Mythentheorie (Campbell 1999 [1949]). Vgl. zu analogen Fragen von Reisen und Erzählen – auch zur Fiktionalität und der Nähe zum Religiös-Mythischen – die vielleicht etwas eigenwillige Erörterung bei Bourquin (2006: 24ff.).

19 Die berühmt gewordene Definition lautet wörtlich: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» («Das Ereignis im Text ist gleichbedeutend mit der Verschiebung der Figur über die Grenze des semantischen Feldes»), woraus folgt: «толковать сюжет как развернутое событие — переход через семантический рубеж» («das Sujet betrachten als entfaltetes Ereignis – als Übergang über eine semantische Grenze») (Lotman 1970: 282/288; vgl. in der etwas differierenden Übers. v. R. Grübel Lotman 1973: 350/357).

rol'd's Pilgrimage – den romantischen Initialpunkt, wobei beide Wirkungen auf der Verbindung einer neu formulierten Subjektfindung mit einer Fremdbegegnung beruhen, die in einer ›realen‹ Bewegung verankert bzw. realisiert wird. Dass es mit *Putešestvie v Arzrum (Reise nach Erzerum)* wiederum ein Reisetext Puškins ist, der eine Art Abschied von der Romantik markiert,²⁰ hat durchaus System.

Für unseren vormodernen Kontext lohnt ein kurzer Blick auf Petrarcas oft diskutierten Brief über seine Besteigung des Mont Ventoux im April 1336, auch wenn er im Folgenden eher als Kontrastfolie dient. Die Deutung des Berichts als epochaler Wendepunkt im Sinne einer mit dem Naturerlebnis verbundenen Emanzipation von Subjektivität geht nicht zuletzt auf Jacob Burckhardt zurück, der Petrarca in seiner *Kultur der Renaissance in Italien* – im Kontext der wendezeitlichen »Entdeckung der Welt und des Menschen« (Burckhardt 1860: S. 281ff.) – als einen der »frühesten völlig modernen Menschen« sah (ebd.: 295). Er belegt dies unter anderem mit Petrarcas Bericht über seine Besteigung des Mont Ventoux, in dem sich die »wahrste und tiefste Aufregung« Petrarcas über die autonomisierte Schönheit der Natur ausdrücke. Burckhardt betont die Unmittelbarkeit dieser Erfahrung und meint, der »Naturgenuss« werde für ihn »der erwünschteste Begleiter jeder geistigen Beschäftigung« (ebd.: 296).²¹

Petrarcas rhetorisch und theologisch-philosophisch hoch elaborierter Bericht dient nicht nur als Grundstein späterer Bergtexte – der Berg ist hier als Topografie auf eine Weise relevant, wie er das später für die Erhabenheitstheorien sein wird –, sondern er gilt auch als Markstein einer neuen, religiöse Deutungen überschreitenden Natur- und Ich-Erfahrung. Die Rolle als Vorläufer und Andeutung moderner Subjektivität blieb jedoch nicht unumstritten. Die Deutung des Berichts hängt stark ab von der Einschätzung einer Wertestruktur, die sich einerseits aus dem einer subjektiven *curiositas* entspringenden Gipfelerlebnis und andererseits aus den umwertenden Passagen nach dem Wendepunkt ergibt. Denn nach der Beschreibung der Aussicht auf verschiedene Regionen, darunter auf sein geliebtes Italien, im Modus des Staunens (mirarer), dem Wohlgefallen am Irdischen und an der Erhebung der Seele »nach dem Beispiel des Körpers« (Petrarca 1995: 23), greift der Reisende

20 Vgl. dazu Grob (2007).

21 Burckhardt (1860: 296); vgl. dazu ausführlich Kablitz (1994: 31), im Folgenden auch zu anderen Beispielen dieser keineswegs einstimmigen Deutungsgeschichte.

zum Buch, das er immer mit sich trage: Augustinus *Bekenntnisse*. »Zufällig« (»forte«) schlägt er die Stelle auf:

»Und es gehen die Menschen hin, zu bestaunen die Höhen der Berge, die gewaltigen Fluten des Meeres und das Fließen der breitesten Ströme und des Ozeans Umlauf und die Kreisbahnen der Gestirne – und verlassen dabei sich selbst.« (Petarca 1995: 25)²²

Der Reisende erschrickt, ärgert sich über sich selbst und wendet sich nun gänzlich Überlegungen zu, den Blick nach innen zu wenden, sich der Seele zu widmen und sich von der Bewunderung irdischer Dinge wie von irdischen Trieben (*elatos terrenis impulsibus appetitus*, ebd.: 28/29) zu befreien. Dennoch kommt er dabei nicht auf sein eigenes Begehren (*cupiditas*, 8, vgl. 14) zurück, das erst zu der Besteigung geführt hatte. Die Parallelisierung von physischem Aufstieg trotz Strapazen mit einer geistigen Erhöhung (10–13) wird retrospektiv mit einem kritischen Vorzeichen belegt – aber sie bleibt als solche bestehen.

Wenn Ekkehard Martens (2003: 68) in seinem essayistischen Abriss der Geschichte des Staunens diesen Text als »Petrarcas missglückten Versuch, das sinnliche Staunen vom metaphysischen Verdikt verderblicher Augenlust zu befreien« versteht, dann missachtet er ausgerechnet das Potential der Bewunderung.²³ Sehr viel differenzierter geht in seiner Analyse der augustini-schen Dimension Andreas Kablitz (1994) vor, der die problematische Dimension des Vorhabens der Bergbesteigung betont und ausführlich die rhetorischen Klippen und Ambiguitäten verfolgt. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Sünde der *curiositas*, hier verbunden mit dem Drang zur Selbsterhöhung (ebd.: 39).

Kablitz findet Formen der Selbsttäuschung (1994: 49 u. a.) oder der Subvertierung eigener Aussagen (40). Wenn aber der Wendepunkt nach der Befriedigung der *curiositas* (ebd.: 56) so gedeutet wird, dass der Wanderer »in seinem anfänglichen Begehren befangen bleibt« (57), so fragt sich, ob dies auch

22 Vgl. Augustinus, *Confessiones* X, 8, 15.

23 Auch Stefan Matuschek, der sich auf Hans Blumenberg und Hans Robert Jauss stützt und von einem »Oszillieren zwischen den Epochen« bzw. den Polen von »Gottesandacht und Weltzuwendung« ausgeht, sieht im Brief Petarcas den Versuch, »die Opposition zwischen Sakralem und Profanem durch die Analogie zwischen beiden zu überwinden«, was misslinge, »so dass der Staunensbegriff nichts von seiner christlichen Strenge verliert« (Matuschek 1991: 101). Später spricht er von der versuchten Vereinigung von ästhetischem Staunen mit christlicher Rechtgläubigkeit (ebd.: 113).

für den Text gilt – und aus welcher Position hier geurteilt wird. Analoges gilt auch für die moralische Fragwürdigkeit (58) – immerhin wird auch hier noch der physisch mühselige Aufstieg mit demjenigen der Seele parallelisiert (ebd.) und damit sein Erkenntniswert behauptet. Kablitz beobachtet fast durchgehend häretische Züge, ohne diese auf die eine oder andere Seite aufzulösen; seine Wendezeitthese bezieht sich vielmehr auf eine »negative Anthropologie« (67) des sündigen emanzipierten Ichs im Zustand einer Aporie, die auf die Moderne vorausweise (68f.). Die resultierende Ambivalenz erschütterte »Fundamente mittelalterlicher Wirklichkeits- und Wahrheitskonstitution« (64) bzw. »überkommener Instanzen« (65). Kablitz schreibt dies aber einer radikalisierenden Übernahme von Augustinus zu, nicht der Motivik und dem Genre der Reisebeschreibung, die hier ebenfalls in Frage kämen, schon da der narrative Bogen in Petrarcas Bericht, die Reise bzw. Besteigung selbst – was meist aus der Betrachtung fällt – im Brief viel Platz einnimmt. Die von Hans Blumenberg erkannte Positivierung der *curiositas* kann Kablitz im Text nicht erkennen (67). Doch könnte das auch daran liegen, dass die Lust der Besteigung, die eben *nicht* misslingt, die Neugierde aus den rhetorischen Fesseln der *curiositas* löst und diese reisend umgeht – und sei es auf eine theoretisch bzw. theologisch nicht formulierbare Weise. Dies würde der ›Reise‹ ihre narrative Kraft zurückgeben, die den Text prägt. Mir scheint, man unterschätzt Petrarca, wenn man annimmt, dass er das nicht verstanden hat.

Die Umwertung würde dann über die Praxis, die Reise und deren Beschreibung, geschehen und berichtend in dieser Offenheit verharren. Wir kommen auf solche mit der Reise verbundenen Phänomene und insbesondere auf die mögliche Suspendierung theoretischer Wertung durch die Reisebeschreibung, die nicht vom frühneuzeitlichen epistemologischen Konnex zwischen der Emanzipation des Staunens und der aufkommenden Wissenschaft abhängig zu sein scheint,²⁴ zurück.

Burckhardts These der Zeitenwende wird in dieser Sicht in Bezug auf Petrarca weder bestätigt noch widerlegt. In unserem Zusammenhang relevant ist jedoch die Frage, ob nicht Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux etwas zum Ausdruck bringt, das jeder Epoche eigen sein kann: das Potential der

24 Ekkehard Martens sieht Bacons Versuch, das Staunen als Form der »Weltermächtigung« zu positionieren, in direkter Nachfolge Petrarcas, was allerdings nicht nur von der Reisesituation abstrahiert. Vgl. aber grundlegend zum Komplex von aufkommender wissenschaftlicher »Neugier« und dem frühneuzeitlichen Reisen Stagl (2002), zum systematischen Konnex von Neugier und Reise bzw. Reisebericht, S. 13.

Transgression von Deutungsnormen durch die Reise, dessen Nachwirkung aus der Zeit selbst vielleicht noch nicht vorhergesagt werden kann. Die einzelne Transgression wäre eine periphere Erscheinung im Sinne Jurij Tynjanovs, die später ins Zentrum rücken könnte und dann, *post factum*, als Vorläufer oder ›Ankündigung‹ gesehen wird. Als Potential des Genres jedoch verbindet dies Petrarca durchaus mit den großen Forschungsreisenden an der Schwelle der Moderne wie Alexander von Humboldt oder Charles Darwin, so wie es deren Leistungen an Möglichkeiten des Reisens selbst zurückbindet. Wir werden diesem Aspekt im Folgenden aber nur in seiner ›ethnografischen‹ Vorform begegnen.

Jedenfalls stellt sich die Frage, ob nicht dem Reisen und seinem narrativen Niederschlag grundsätzlich ein Potential innewohnt, das sich in Petrarcas Bergbesteigung exemplarisch manifestiert. In Daniils Pilgertext, der so gar nicht im Verdacht steht, mit mittelalterlichem Denken zu brechen, werden wir ganz ähnliche Textgesten finden, und auch dort, im Kontext nicht von proto-erhabener Natur, aber von biblischer Landschaft, wird es um Transgression, Subjektivierung und die schwierige Einordnung des Reiseerlebnisses, aber auch um dessen Behauptung gehen. Eine noch komplexere Verbindung von Rechtfertigungs- und Behauptungsgesten werden wir bei Afanasij finden, da dort auch die völlige Relativierung der eigenen religiösen Position im Raume steht. Dies alles geht über die Alternative von Er- und Entmächtigung (Kablitz 1994: 69) hinaus und bedeutet eine permanente Infragestellung gegebener Wertungen im Zuge des Reisens – wegen, aber auch trotz der permanenten Nähe der *curiositas* zur Häresie.

Eine dynamische, Widersprüchlichkeiten integrierende Perspektive könnte der Lektüre vieler Reisetexte bis hin zu ›kolonialen‹ Konstellationen zugutekommen. Denn auch dort gibt es misslingende Begegnungen und Wertekonflikte. Ein Verständnis über die Reiseform könnte dazu beitragen, das, was bei Petrarca als ›Misslingen‹ gesehen wird – und sei es eines, in dem sich neue Horizonte zeigen –, als Form einer dynamischen Balance zu sehen. Petrarcas ›Pointe‹, wenn man das sagen darf, läge dann auch darin, dass er Wertungen in der Schwebe lassen kann und gerade dadurch die ›Reise‹ erzählen, ja sogar symbolisch aufladen kann, ohne letztlich in die Falle der Blasphemie oder Häresie zu geraten.

Schon bei Petrarca bleibt die Beschreibung mit allen erzählerisch-rhetorischen Mitteln, die den inneren Nachvollzug auch der Begeisterung durch den Lesenden evozieren, bestehen. Mehr noch: Auch das Erleben der Höhe, der Ausblick, wird durchaus als Selbstbetrachtung inszeniert. So verbleibt das Er-

eignis im Kern des Textes. Nach dem Wendepunkt blickt das Subjekt zwar auf den scheinbar geschrumpften Berg (*vix unius cubiti altitudo*, 26) zurück, aber dennoch »zufrieden, vom Berg genug gesehen zu haben«. ²⁵ Das Bergerlebnis ist nicht löschar, die Wertungen werden ambig, aber nicht überschrieben. Nur darin kann der Einsatz der Reiseform begründet sein.

Wenn im Folgenden anhand zweier früher – allerdings herausragender – russischer Beispiele das Feld von Reise(beschreibung) und Wertung skizziert wird, dann nicht zuletzt, um gleichsam familienähnliche Strukturen und Dynamiken zu diskutieren; sie heben den jeweiligen Zeitbezug nicht auf, können aber doch Aufschlüsse über frühe Prägungen des Genres geben. Der vormoderne Kontext lässt dabei mit einer gewissen Neutralität gegenüber der Literarizitätsfrage rechnen, die sich noch nicht im modernen Sinne stellt.

III. Die Pilgerfahrt des Igumen Daniil (Choždenie Igumena Daniila)

Das erste Beispiel, an dem ich die Spannung von wertender Botschaft und fasziniertem Staunen diskutieren möchte, ist der älteste bekannte Bericht über eine russische Reise in das Heilige Land überhaupt. ²⁶ Der Text mit dem geläufigen Titel *Choždenie Igumena Daniila* (Die Pilgerreise des Abtes Daniil) gehört zu den außerordentlich weit verbreiteten mittelalterlichen Texten Russlands; ihm wird ein hoher Einflusswert auf spätere Reisetexte zugeschrieben. ²⁷ Der Bericht, der als Adressaten beiläufig die anderen Mönche des Klosters – die »Brüder« und »Väter« (26, 116; dt. 35, 99) ²⁸ – nennt, stammt aus dem

25 »Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi, et ex illa hora non fuit qui me loquentem audiret donec ad ima pervenimus.« (»Dann aber wandte ich, zufrieden, vom Berg genug gesehen zu haben, die inneren Augen auf mich selbst, und von jener Stunde an konnte keiner mich reden hören, bis wir ganz unten angelangt waren.«) (Petrarca 1995: 24/25)

26 Der Stand der textkritischen Forschung wird in der Ausgabe der BLDR (Bd. 4: 584f.) kurz zusammengefasst und scheint unbestritten (Daniil 1991; vgl. zu den Fassungen Seemann [Hg.] 1970: XXXI–XLI).

27 Vgl. dazu schon Seemann 1970, XLIIff.

28 Die Seitenangaben zu altrussischen Zitaten beziehen sich auf die Ausgabe der Biblioteka literaturny Drevnej Rusi (Daniil 1991). Die deutschen Übersetzungen stammen aus der Ausgabe bzw. Übersetzung von Klaus Müller (Daniil 1991); da dort ein anderer Originaltext verwendet wurde, kann es zwischen dem altrussischen Text und der deutschen Übersetzung zu gewissen Abweichungen kommen.

frühen 12. Jahrhundert.²⁹ Die Bezeichnung als ›Pilgerfahrt‹ – und dies meint die Bezeichnung als *choždenie/chožer'e* – rechnet ihn damit zum »Prototyp der nach mittelalterlicher Auffassung zunächst allein berichtswürdigen ›Reise« (Seemann [Hg.] 1970: XI).

Dies meint allerdings nicht, dass damit bestimmte persönliche Ziele im Sinne einer Wallfahrt verbunden wären.³⁰ Vielmehr wird bei Daniil der Bericht selbst als das Ziel der Reise dargestellt. Er dient nicht allein der Beschreibung von Topografie und heiligen Denkmälern, sondern, wie wir noch genauer sehen werden, dem nachvollziehbaren Erleben von räumlich erfahrbarer Heiligkeit. Diese Intention wertet einerseits das eigene Erleben auf, das als Privileg betrachtet und im Zeichen des Staunens wiedergegeben wird. Doch muss dieses auserwählte Erleben nicht nur im notwendigen Respekt gegenüber der Örtlichkeit wiedergegeben werden, sondern auch unter der Bescheidenheitsvorgabe eines Mönchs der Zeit, die vor dem Hintergrund der stark asketisch-leidensorientierten Ausprägung der Nachfolge Christi im frühen russischen Mönchtum zu sehen ist. Persönliches Empfinden kann hier im Grunde nicht wesentlich sein, persönlicher Gewinn ist potentiell verdächtig. Zusammengenommen stellt dies eine spannungsreiche rhetorische Grundsituation dar.

29 Damit gehört der erste russische Pilgerfahrtstext zu den ältesten russischen Literaturdenkmälern überhaupt; die älteste erhaltene Handschrift stammt allerdings aus dem späteren 15. Jahrhundert. Die etwa 150 bekannten Handschriften zeigen, dass Daniils Reisebeschreibung sehr verbreitet war. Der Zeitpunkt der Reise konnte nie mit vollständiger Präzision festgestellt werden; die Forschung tendiert zur Datierung zwischen 1104 und 1108. Über den Autor ist nur bekannt, was in seinem Text selbst steht; toponymische Angaben haben immer wieder vermuten lassen, er sei Abt in Černigov gewesen.

30 Die Übersetzung nennt als Titel »Die Wallfahrt des Igumen Daniil« (Müller [Hg.] 1991), und Klaus-Dieter Seemann [Hg.] (1970) übersetzt mit »Abt Daniil. Wallfahrtsbericht«. Das *chož(d)enie* meint wie die spätere russische Pilgertradition aber etwas Unbestimmteres als die doch sehr ziel- und zweckgerichtete Wallfahrt; vgl. zum Begriff auch Seemann (1976: 105ff.).

Zwischen Bescheidenheitstopoi und Reiselust

Der Reisebericht des Abt Daniil – auch dies ist, versteht man ›Reise‹ im Zeitkontext, eine durchaus legitime Übersetzung – ist in verschiedener Hinsicht ein weit über den historischen Kontext hinaus beachtliches Dokument. Beinahe rätselhaft wirkt in diesem Urtext russischer Reisetexte die fast literarisch zu nennende Kompositions- und Stilsicherheit; die Frage möglicher Vorbilder, die v.a. in Byzanz zu suchen wären, das eine lange Wallfahrtstradition nach Palästina hatte, scheint bis heute nicht geklärt.³¹

In einem für einen mittelalterlichen Text erstaunlichen Maß, das dem Genre geschuldet sein muss, wird der Bericht mit zahlreichen Selbstbezügen im Exordium eingeleitet:

»Се азъ недостойный игумень Данил Руския земля, хужши во всѣх мнѣсѣх, смѣренный грѣхи многими, недоволенъ сый во всяком дѣлѣ блазѣ, понужен мыслию своею и нетръпѣнием моимъ, похотѣхъ видѣти святыи градъ Иерусалимъ и Землю обѣтованную. И благодатию Божию доходяхъ святого града Иерусалима и видѣхъ святаа мѣста, обиходихъ всю землю Галилѣйскую и около святого града Иерусалима по святымъ мѣстомъ, куда же Христосъ Богъ нашъ походи своима ногама и велика чюдеса показа по мѣстомъ тѣмъ святымъ. И то все видѣхъ очима своима грѣшными. Безлюбивый показа ми Богъ видѣти, его же жадахъ много дний мыслию моею. Братиа и отци, господие мои, простите мя грѣшнаго и не зазрите худоумью моему и грубости, еже писахъ о святымъ градѣ Иерусалимѣ, и о земли той блазѣй, и о пути еже къ святымъ мѣстомъ. Иже бо кто путемъ симъ ходилъ съ страхомъ Божиимъ и смѣреньемъ, не погрѣшитъ милости Божия николи же.« (26)

»Ich, der, unwürdige Iguumen Daniil aus dem russischen Lande, von allen Mönchen der mit den meisten Lastern, demütig durch viele Sünden, unzulänglich in jeglichem guten Werke, getrieben von meinen Gedanken und meiner Ungeduld, begehrte die Heilige Stadt Jerusalem und das Gelobte Land zu sehen. Durch die Gnade Gottes gelangte ich zur Heiligen Stadt Jerusalem und sah die heiligen Stätten, pilgerte durch das ganze Land

31 Die von Seemann (1976: 37ff.) erwähnten Übersetzungen byzantinischer Texte ins Russische sind alle späteren Datums, doch sagt das wenig über das Vorhandensein originaler Texte aus; zudem könnte Daniil auch lateinische Texte gekannt haben (ebd.: 195).

Galiläa und zu den heiligen Stätten bei der Heiligen Stadt Jerusalem, wohin Christus, unser Gott, selbst wandelte und wo er große Wunder offenbarte. Und all das sah ich mit den Augen eines Sünders, ohn Arg ließ mich Gott schauen, wonach ich mich in meinen Gedanken seit langem gesehnt hatte. Brüder und Väter, meine Gebieter, übt Nachsicht gegen mich Sünder und verübelt es meinem schwachen Verstande und meiner Unwissenheit nicht, was ich über die Heilige Stadt Jerusalem und jenes gesegnete Land und die Reise zu den heiligen Stätten niederschrieb. Wer eine solche Reise in Gottesfurcht und Demut antritt, wird nimmermehr die Gnade Gottes verfehlen.« (34f.)

Nur schwach verborgen von Devotionsformeln, die als *captationes benevolentiae* zu sehen sind und auf ein Kernelement des religiös-klerikalen Selbstverständnisses referieren, werden als Motivation der eigene Wunsch, sogar die Ungeduld sowie die »Liebe zu den Heiligen Stätten« (любве ради святых мѣсть, s. unten) benannt. Das persönliche Wollen als Motivierung ist – auch wenn in zeitgenössischen Heiligenlegenden der Wunsch Ausdruck eines göttlichen Plans sein kann – durchaus problematisch. In gewisser Weise werden hier alle Schwächen weniger durch die Auserwähltheit als durch die Heiligkeit des Ortes gleichsam im Voraus entschuldigt. Man kann aber, davon soll noch die Rede sein, diese Stätten auch falsch bereisen. Die unverdiente Gnade, da gewandelt zu sein, wo Jesus selbst wandelte, verlangt Bescheidenheit, entspringt bei Daniil gleichzeitig aber einem eigenen Wollen. Dabei wird der Autor durch die Reise nicht erhöht, noch hat er damit an sich Gutes getan. Die Aufgabe ist die Niederschrift:

»[...] да си исписах путь си и мѣста сии святаа, не возносяся ни величаяся путем симъ, яко что добро створивъ на пути семъ, не буди то: ничтоже бо добра створих на пути сем; но любве ради святых мѣсть сихъ исписах все, еже видѣхъ очима своима, дабы не в забыть было то, еже ми показа Богъ видѣти недостойному.« (26)

»Wenn ich nun diesen meinen Weg und die heiligen Stätten beschrieben habe, so geschah das nicht, um mich zu brüsten, dass ich etwa dadurch Gutes vollbracht hätte – mitnichten. Nichts Gutes tat ich auf dieser Reise, allein um der Liebe zu den heiligen Stätten Willen schrieb ich nieder, was ich mit eigenen Augen sah, damit nicht in Vergessenheit gerate, was Gott mich Unwürdigen schauen ließ.« (35)

Andreas Kablitz (1994: 38) betont schon bzgl. des ersten Satzes des Berichts von Petrarca, dass die Lust des eigenen Sehens (*»sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus«*; Petrarca 1995: 4), der Wunsch des Sehens mit eigenen Augen, als Motivation des Reisens als *curiositas* und damit als Tod-sünde zu werten sei. Was bei Petrarca in das Sehen seiner selbst mit »inneren Augen« kippt, wird bei Daniil viel unbefangener mit der Liebe zu den heiligen Orten (*»любве ради«*) begründet – eine Option, die Petrarca mit dem Berg nicht offen stand – und in einen Dienst an den Zuhausegebliebenen umgedeutet. Zwar deuten viele Formulierungen an, dass hier stets die Überschreitung eines religiös-theologischen Tabus droht, da die Reise keine axiologische Selbstbegründung bieten kann. Doch die Niederschrift, welche die Lesenden zu Hause in die Möglichkeit des Nachvollzugs versetzt, rechtfertigt die Reise:

»Да кто убо, слышавъ о мѣстѣхъ сихъ святыхъ, поскорблъ бы ся душею и мыслию къ святымъ симъ мѣстомъ, и равну мзду примуть отъ Бога с тѣми, иже будуть доходили святыхъ сихъ мѣсть. Мнози бо, дома суще в мѣстѣхъ своихъ, добрии чловѣци мыслию своею и милостынею убогихъ, добрыми своими дѣлы, достигають мѣсть сихъ святыхъ, иже болшую мзду примуть отъ Бога Спаса нашего Исуса Христа.« (26/28)

»Wer nun von den heiligen Stätten hört und Sehnsucht nach ihnen empfindet, der wird gleichen Lohn von Gott wie jene empfangen, die zu den heiligen Stätten gepilgert sind. Viele aber sind es, die sich zu Hause an ihren Stätten durch ihre Gesinnung und durch Mildtätigkeit gegen die Armen und durch gute Werke als gute Menschen erwiesen haben. Gelangen sie zu den heiligen Stätten, so werden sie größeren Lohn von Gott, unserem Heiland Jesus Christus empfangen.« (35)

Damit gilt es als gottesgefällig, zu Hause Gutes zu tun und sich »in Gedanken« (*»мыслию своею«*, 26) an den Heiligen Orten aufzuhalten – oder, je nach Übersetzung, eben mit »Sehnsucht nach ihnen«. Konsequenterweise werden von Daniil diejenigen kritisiert, die bei der Reise »im Geist hochmütig« werden (*»възнесшесея умомъ своимъ«*, 28; dt. 35),³² wie auch diejenigen, die das Heilige Land in zu großer Eile besuchen, weswegen man »vieles Gute nicht

32 Die grundlegende Kritik auch bedeutender Kirchenvertreter am Pilgerwesen ist in der Zeit belegt. So soll der Novgoroder Bischof Nifont um die Mitte des 12. Jahrhunderts den Satz geprägt haben, man solle das Heil Gottes »nicht mit den Füßen suchen« (Roždestvenskaja 1994: o.S.).

sehe« (»многа добра не видѣвши«, ebd.) – der Besuch dieser Stätten, so diese gleichsam warnende Stimme gegen den Tourismus, vertrage keine Eile (»сего пути нелзѣ въскорѣ створити«, ebd.). Sein eigenes Werk hingegen soll der Vermittlung dienen; zum Schluss wird Daniil noch einmal wiederholen, wer in Glauben und Liebe von den Heiligen Stätten lese, empfangen denselben Lohn wie derjenige, der sie bereist habe (116; dt. 99). Mit entsprechender, für seine Zeit auffälliger Ausführlichkeit fällt auch der Bericht aus.

Eine Pilgerfahrt durch Orte und Texte in einem ›ikonischen‹ Raum

Daniils Reisebeschreibung beginnt und endet in Konstantinopel, dem Bezugspunkt der frühen christlichen Kultur der Rus'. Anders als in späteren Texten, in denen »Car'grad« selbst Ziel des Pilgerns ist, spielt Konstantinopel hier aber keine Rolle. Der erste Abschnitt handelt von Jerusalem; aufgrund der eigenen Unwissenheit wird die Hilfe eines genannten »belesenen« mönchischen Begleiters betont (28; dt. 36);³³ später wird Daniil zudem auf die hilfreichen Zeugnisse angestammter Bewohner hinweisen (36, vgl. 98; dt. 43, vgl. 84). Dann erst folgt die geografische Beschreibung der Reise über verschiedene Inseln und Küstenstädte bis nach Jerusalem, wobei die Gelegenheit genutzt wird, Stätten von Heiligen und Wundern zu erwähnen. Der bereiste Raum wird damit in einer ungebrochenen christlichen Kohärenz vorgeführt.

Daniils Reise dauerte insgesamt etwa zwei Jahre; 16 Monate davon lebte der Autor gemäß eigener Angabe in Jerusalem bzw. im orthodoxen Sabbas-Kloster (Mar Saba) in der Nähe der Stadt, von wo aus er verschiedene Reisen durch Galiläa nach den biblischen Orten unternahm. Diese Stationen ordnen den Text und bilden sein Zentrum. Daniils Aufenthalt fällt in die Amtszeit von König Balduin I. (Baudouin de Boulogne, nach 1060-1118), dessen Jerusalemer Königreich nach dem 1. Kreuzzug eingerichtet wurde; Baudouin wurde im Jahre 1100 König. Unser Pilger muss ihn persönlich gekannt und seinen persönlichen Schutz genossen haben; insbesondere ermöglichte eine militärische Expedition Baudouins nach Damaskus Daniil eine Reise in den Norden, die sonst gefährlich gewesen wäre.

Damit befinden wir uns in einer Urszene späterer kolonialer Konstellationen Europas. Dass der Autor des Berichts aus der Rus' stammt, ja diese

33 »Невозможно бо без вожа добра и безъ языка испытати и видѣти всѣхъ святыхъ мѣсть« (28; »Es ist unmöglich, alle heiligen Stätten ohne einen guten Führer und ohne Kenntnis der Sprache auszukundschaften und zu betrachten.« 36)

repräsentiert – was gegen Schluss explizit thematisiert wird –, gibt ihm eine besondere Position: Die Eroberung Palästinas war zwar eine christliche Intervention, aber eine westkirchliche, nicht eine byzantinische. Dennoch verblüfft das schiere Desinteresse Daniils an diesem militärischen Christianisierungsprojekt. Der als Fürst Jerusalems (князь Иерусалимський) bezeichnete Baudouin bzw. »Baldvin« erscheint als hilfreicher, wohlwollender Beschützer; doch fällt zu den politischen Umständen wie zum Ziel der Christianisierung der besuchten Region kein Wort. Die Erwähnung des Besuchs der Küstenstadt Akra (Akkon) enthält den Hinweis, die Stadt sei »sarazenisch«, sei aber kürzlich von den *frjagi*, d.h. den fränkischen Kreuzrittern, erobert worden (106; dt. 90); doch bleibt dieser Hinweis lakonisch und ohne explizite Wertung.

Dies bedeutet natürlich nicht, dass die Beschreibung bzw. Erwähnung der nichtchristlichen Bewohner der besuchten Orte wertungsneutral wäre. Die »Sarazenen« (*sracini*) oder Heiden (*poganye, poganii*) stellen eine Bedrohung des christlichen Reisenden dar, da sie Reisende überfallen. Sie machen dadurch immer wieder besondere Maßnahmen oder Änderungen der Route notwendig. Zudem erscheinen sie leitmotivisch als diejenigen, die für die Zerstörung von gewissen nicht mehr existierenden Stätten verantwortlich sind.³⁴ Auch Juden kommen mehrmals als Übeltäter vor, aber jeweils in biblischen narrativen Kontexten.

Daniil beschreibt seine Reise weitgehend im Modus des Verweises auf biblische Episoden, die sich an bestimmten Orten ereignet haben, oder auf die Bedeutung dieser Orte für biblische bzw. heilige Personen. Er zielt dabei auf den Wiedererkennungswert dieser Narrative bei seinem als kundig vorausgesetzten Publikum. Erzählt wird in kurzen Kapiteln, die jeweils einen Titel tragen – meist eine Örtlichkeit –; ob diese später hinzugefügt wurden, ist nicht zu eruieren. Häufig, insbesondere bei weniger bekannten Namen, schlägt der Titel bereits die Brücke zum damit verbundenen Inhalt (»x, wo sich y zutrug«);

34 Die wiederkehrende, nur leicht variierte Formel dafür lautet »нынѣ разорено от поганых« (»heute durch die Heiden zerstört«). Im Kap. О вратѣхъ градных (Über das Stadttor) etwa gibt Daniil die auch ikonografisch relevante byzantinische Legende wieder, nach der ein Engel dem Juden den Kopf abgeschlagen haben soll, der den Leichnam der Muttergottes von seiner Bahre zerren wollte. An der Stelle habe man ein »Frauenkloster errichtet, das heute – von Heiden zerstört – wüst daliegt« (50; »И естъ на мѣсть том был монастырь женскый, и нынѣ же разорено естъ от поганых«, 48).

manchmal ist auch die Reise selbst das Thema (»Über den Weg nach Jerusalem« u.a.). Die Reihung wird primär durch die Geografie und die Reiseroute bestimmt; rhetorisch sehr geschickt entstehen dabei aber Themencluster über die Kapitel hinweg, etwa wenn die Örtlichkeiten um die Geburt Christi eingearbeitet werden (66f.; dt. 62ff.).

Darüber hinaus zeigt Daniil eine Vorliebe für bestimmte Topografien, darunter neben Städten insbesondere Berge – oft mit dem Epitheton »hoch« – und Höhlen. Gehört die Höhle durch die Klosterkultur und das Kloster in Kiev zum Grundbestand mönchisch-heiliger Topografie in Russland, stehen die Berge einerseits für ein dem russischen Publikum fremdes Element, andererseits für das Biblische. Beide Referenzen scheinen hier in Anlehnung an Abbildungsweisen der Ikone zu geschehen. Sollte das zutreffen, dann wird mit dieser Reise ein ikonischer Raum beschritten und narrativ nacherlebbar gemacht. Zu diesen Bildelementen passt etwa die leitmotivische Erwähnung von Stein bzw. Fels, ein festes Element ikonischer Raumgestaltung, in Verbindung mit bestimmten Episoden.³⁵

Umso bedeutsamer wird, dass die sakralisierte Landschaft auch mit Gesten des Reiseführers für spätere Reisende präsentiert wird. Mit Angaben von Richtungen, Zugänglichkeiten und einem ganzen Repertoire an Distanzangaben – am häufigsten *verst*, oft aber auch *sažen*, gelegentlich Tagesreisen, zudem *vystrel* oder der Steinwurf (*близь яко довержет человек*) – wird durchgehend die Distanz zwischen den Orten oder zu bestimmten Stätten festgehalten. Auch anderes klingt, als müsse ein Leser anhand des Textes Daniils Weg genau nachvollziehen können; anstelle von dessen Wissen hätte er dann Daniils Text in der Hand.³⁶

35 Insbesondere Jerusalem ist im Text eng von felsigen hohen Bergen umgeben (»около его горы каменны высокы«, 34). Auch Szenen wie die Örtlichkeit von Jesu Himmelfahrt – ein kleiner Berg mit einem runden Stein – erinnert an die ikonische Bildlichkeit, die oft mit diesen Elementen arbeitet (vgl. das Kap. О горѣ Елеоньстѣй, 50/Über den Ölberg, dt. 52). Es gibt auch explizite Hinweise auf Ikonen, insbesondere auf Muttergottesikonen (so etwa 30, 42; dt. 37, 47) und in Bezug auf das Wunder. Der Heilige Geist steige an der Stelle des Nachtlagers von Jesus, Josef und Jakobus auf dem Weg nach Ägypten noch heute »zur Ikone der heiligen Gottesgebälerin nieder« (56; dt. 57); in der Nähe dieses Ortes befinden sich auch die Höhle des Elias und die Stelle, wo Moses gestorben sein soll.

36 Dies ist, wie dann auch Petrarca's Wanderung, ein frühes Beispiel für die Wirksamkeit des Motivs des Wanderns mit dem Buch in der Hand, welches das Genre begleiten wird; im modernen russischen Kontext prägend ist hier sicher Karamzins *Pis'ma russ-*

Daniils Quellen für die Geschehnisse, die mit Örtlichkeiten verbunden werden, sind, insofern sie rekonstruiert werden konnten, keineswegs nur kanonisch-biblich, sondern auffallend breit gestreut. Sie werden unkommentiert und ohne Unterscheidung als Referenzwissen eingesetzt.³⁷ Der Bericht unterscheidet nicht zwischen Altem und Neuem Testament, aber auch nicht zwischen Bibel, Heiligenlegenden und apokryphen Quellen; so treffen sich Episoden (vermutlich) aus dem Protoevangelium des Jakobus oder Geburtslegenden der Muttergottes mit den im eigentlichen Sinne biblischen Szenen.³⁸ Doch gründen die Szenen durchgehend auf ›heiligen‹ Erzählungen.

Die implizite Präsenz der Quellen als gleichberechtigtes Ortswissen, gestützt durch den belesenen Reisebegleiter, machen es möglich, auch Verschwundenes, nicht mehr Sichtbares in den Augenzeugenbericht zu integrieren. Immer wieder wird auf Differenzen zwischen dem Sichtbaren und dem Vergangenen hingewiesen, doch wird dies nicht als Bruch eingeführt. Obwohl Sodom aus Angst vor feindlichen *poganye* nicht besucht wird, will Daniil dennoch die Säule von Lots Frau »mit eigenen Augen« gesehen haben,³⁹ und dem Reisenden wird beteuert, von diesem Ort würde Gestank ausgehen. Oft werden auch gar nicht mehr existierende Zeugnisse beigezogen.

In dieser geschichteten Referenzsituation entsteht ein permanent aktiv gehaltenes zweifaches Zeitsystem: Die ekphrastische Beschreibung der erlebten Örtlichkeiten – also die Gegenwart des Reisenden – wird durch reale, beschädigte oder verschwundene Denkmäler mit einer biblischen Vergangenheit ausgestattet; immer wieder wird die Gegenüberstellung von ›früher‹ vs. ›heute‹ (*nyne*, *donyne*) markiert, die sich in einer übergeordneten Präsenz jedoch aufhebt. Gemeinsam und gerade im gegenseitigen Bezug verweisen

kogo putešestvennika (Briefe eines russischen Reisenden, publ. ab 1791) und der Einbezug Rousseaus.

- 37 Vgl. Seemann (1976: 193ff.), auch zum Hinweis, dass die Örtlichkeiten Daniils nicht immer mit den biblischen Angaben übereinstimmen (ebd.: 193). Über die verschiedenen apokryphen Quellen wurde seit der Forschung im 19. Jahrhundert diskutiert, ohne dass vollständige Einigkeit erreicht worden wäre (vgl. Seemann [Hg.] 1970: XXVIIIff.).
- 38 Lenhoff (1981: 610) verweist auf N.S. Tichonravov, dass Daniils Reisebeschreibung aufgrund von »a wealth of noncanonical material« zu gewissen Zeiten auf dem Index verbotener Bücher gestanden habe. Ihre Feststellung, es komme dabei nicht zu »tales« und Daniil bleibe lakonisch (ebd.), kann ich – gerade im Vergleich zu späteren Pilgerbeschreibungen – nicht teilen.
- 39 »И то все видѣхом очима своима, а ногама своима не могохомъ дойти до Содомскаго мѣста, боязни ради поганых.« (76)

Gesehenes und Gewusstes auf das ›Wahre‹. Dieser wahre Raum ist es, der eigentlich bereist wird. Er steht in Analogie zur Ikone, die den Betrachter immersiv das geistige, aber dennoch reale Betreten eines heiligen Gefildes ermöglicht. So wie die ikonischen Heiligenfiguren mehr sind als reine Darstellung, auch wenn ihre Präsenz keine stoffliche ist, so trifft sich auf dieser Reise Stofflichkeit mit längst Vergangenen, aber immer noch Wirksamen. Und so ist auf dieser Reise auch das Wunder, der Berührungspunkt dieser Ebenen, zumindest nah.⁴⁰ Daniils Bericht kulminiert im selbst erlebten Lichtwunder vom Entzünden des Lichts am Grab Jesu am Karfreitag – darauf komme ich zurück –, was Daniil zu der Aussage verleitet, der Heilige Geist komme weder als Taube noch als Blitz auf die Erde, wie andere Pilger fälschlicherweise behaupteten, sondern als unsichtbar herniedersteigendes Licht (108; dt. 92).

Vielleicht ist es die Folie der Ikone, welche die erwähnte ungetrennte Verwendung von Narrationen aus beiden Testamenten wie auch aus Heiligenlegenden und apokryphen Quellen ermöglicht. Einem genuin *erzählerischen* Gestus jedoch folgt, dass die Detailliertheit der Beschreibungen, die dem lebendigen Nachvollzug dienen, deutlich über die Bibelstellen hinausgeht. Die Zuordnung von – im weiteren Sinne – biblischen Handlungen zu Orten war, wie man auch in diesem Bericht ersehen kann, ein Teil der Pilgerkultur der Zeit.⁴¹ Daniil nun macht dies zu einem Erzählprinzip, das die maximal erlebbare Vorstellbarkeit der Bedeutung der beschriebenen Örtlichkeiten sucht. So erfahren wir keineswegs nur allgemein, welche biblischen Ereignisse wo stattfanden, sondern wir erfahren Einzelheiten wie etwa, wo die Muttergottes ruhte (66; dt. 63), wo sie eine (ebenfalls nur apokryph belegte) Vision hatte (24; dt. 63) oder wo der Erzengel Gabriel sie besuchte (102; dt. 87), wo Jesus seine Jünger »unterwies, [...] das Vaterunser zu beten« (50; dt. 52), wo er ihnen die Füße wusch (62; dt. 61), wo er mit ihnen badete und auf welchem Stein er dort saß (90; dt. 79). Noch sei dieser Stein zu erkennen, und auch Daniil und seine Gruppe, die »unwürdigen Sünder«, badeten in diesem See (ebd.). Analoges gilt für zahlreiche andere Episoden bis hin zur Taufe Jesu am entsprechenden Tag – hier geschieht sogar ein kleines Wunder, da der Heilige Geist auf das Wasser herniederkommt (56; dt. 56) – oder zu der Stelle, wo das

40 Schon auf der Anreise heißt es an einer Stelle, dass es hier noch heute Wunder gebe; Daniil suggeriert, das schwebenden Kreuz der heiligen Helene auf dem Berg selbst gesehen zu haben (32; dt. 39).

41 Vgl. dazu Seemann (1976: 67).

Wasser des Jordans und des Toten Meeres vor der nackten Heiligkeit zurückgewichen sei (52; dt. 54). Dass hier örtliche Belege in der Bibel fehlen, wird nie thematisiert, die Autorität des Erzählten gleichsam vorausgesetzt.

Gerade in diesen Details mischen sich die Quellen, die nicht überall eruiert werden konnten.⁴² Sie werden ergänzt durch räumliche Einzelheiten, die nur der Besucher und Augenzeuge kennen kann. Dies wird früh etwa in der detailreichen Beschreibung der Auferstehungskirche – immerhin der »Nabel der Erde« (»пупъ земли«) – und des Grabes Christi vorgeführt (38; dt. 44); zu den Einzelheiten gehört die in Stein gehauene Bank, auf welcher der Leib des Herrn gelegen habe (»на той лавицѣ лежа тѣло Господа нашего Исуса Христа«, 36; dt. 43). Die örtliche Präzision und Anschaulichkeit erstreckt sich in gleicher Weise auf das Alte Testament. So erfährt man im Kontext Golgathas, wo die Häuser Davids und Uriahts standen, wo David seine Psalmen dichtete (40; dt. 46) oder wo David Goliath erschlagen hat (78; dt. 71). Analoges gilt auch für Heiligenlegenden wie diejenige Maria von Ägyptens (34, 42; dt. 40, 47).

Ein schönes Beispiel für die Überlagerung der Referenzen zu einem komplexen und gedrängten Raum ist die Darstellung des Golgatha-Hügels als Ort der Kreuzigung. Wiederum über einen Felsen wird dieser mit verschiedenen apokryphen Legenden über Adam verbunden, dessen Schädel hier ruhe, so wie sich nahebei der Ort des Opfers Isaaks durch Abraham befinde (38, 40; dt. 44f.). Auch wird genau gezeigt, wo Maria ihrem Sohn gefolgt sei, und es werden ihr dabei sozusagen filmreif Worte mütterlichen Leidens in den Mund gelegt, die aus Kirchengesängen stammen (40; dt. 45f.).⁴³

Letztlich wird so in der Lektüre der Reisebeschreibung die Bibel bzw. der sakrale Text- und Bildraum in einer Weise imaginier- und begehbar, die über die Möglichkeiten der Bibellektüre oder der Liturgie weit hinausgeht und eine im Zeugnischarakter vermittelte, aber doch als kompakte, physisch wahrnehmbare, in diesem Sinne präsentische Welt des Heiligen vorstellt.

42 So etwa, wenn er in Kapernaum anmerkt, hier solle der Antichrist in die Welt kommen (84; dt. 75).

43 Es gibt mehrere Stellen, an denen die Episoden mit direkter Rede geschmückt werden; vgl. etwa zu einer Erscheinung des Erzengels Michael 58 (dt. 57).

Bewunderung als Wertung

Ein heiliger Raum ist per se von Wertung durchdrungen. Daniils Gestus des von Bewunderung getragenen, begeisterten Erzählens, das immer wieder einen persönlichen Ton annimmt,⁴⁴ gilt dem Raum der Reise an sich, dem die Quellen seiner Deutung gleichsam zugehören. Gewisse geografische Beschreibungen, wie auch persönliche Bezüge oder die Ich-Einschübe, können dabei über die Verbindung mit heiligen Episoden hinausgehen und Elemente wie die Natur betreffen. Im Abschnitt »Über den Jordan« (54; dt. 55), der auf den Abschnitt über das »Taufbecken« (»купель«) folgt – letzterer schließt neben alttestamentarischen Bezügen auch eine Legende von Maria von Ägypten ein und thematisiert nicht die Taufe, sondern das Überqueren –, wird der Fluss beschrieben und sein trübes, aber schmackhaftes »heiliges Wasser«, aber auch die um ihn herum wachsende Pflanzenwelt. Daniil erzählt, wie er selbst hier den Fluss überquert habe, und er vergleicht den Fluss mit dem heimischen Fluss Snov' (90; dt. 80).⁴⁵ In einer weiteren Passage zum Jordan fließt ohne weitere Motivation auch Geografisches ein (90; dt. 79f.). Analoge Stellen betreffen die Wege zwischen den berichtenswerten Örtlichkeiten, wenn es etwa um ihre Beschwerlichkeit geht (52; dt. 53).

Die Natur an sich tritt vor allem dann in Erscheinung, wenn – unter paradiesischer Assoziation – ihre Fülle beschrieben wird, was angesichts der realen Landschaft etwas erstaunen mag. Besonders deutlich wird dies bezüglich der Gegend von Samaria, deren Reichtum an Früchten und anderem auch Jerusalem versorge (88; dt. 78). Ähnliches gilt für Hebron, das mit seiner Fülle der Natur das Abraham von Gott versprochene »gelobte Land« (»земля та Богомъ обѣтованна«) darstelle; es sprengt alle Schönheit (72; dt. 67) – eine Konnotation, die sich schon in Bethlehem gezeigt hat (68; dt. 64). Doch wird gelegentlich, etwa bei der Höhle des Melchisedek auf dem Tabor, darauf hingewiesen, dass, wo früher ein großer Wald gestanden habe, heute nur noch schwächliche kleine Bäume wachsen würden (100; dt. 86). Andererseits kann ein Baum selbst eine Art Wunder (und ein besonderer Zeuge) sein, wie die Eiche des Mamre, an der die Troica Abraham besuchte (70/72; dt. 66).

44 Riccardo Picchio (Pikkio 2002: 71) spricht von einem emotionalen Pathos und der Atmosphäre von Faszination und Ehrfurcht.

45 Vgl. zu Elementen des (südrussischen) Bekannten in den Landschaftsbeschreibungen Demin (2009: 27f.).

Zu den Aspekten, die uns zum allgemeinen ReisetHEMA zurückführen, gehört sicher der Gestus der Freude als Element einer Begeisterungsrhetorik; er korrespondiert ganz offensichtlich mit dem persönlichen ›Wollen‹ hinter Reisevorhaben und Bericht. Auch wenn die Freude durchaus eine theologisch konforme, ja gewünschte Manifestation des Glaubens und damit Teil einer ›offiziellen‹ Rhetorik darstellt, so besticht an Daniils Text doch die Begeisterung über seine Reise, die er in seinen Bericht einfließen lässt. Er nutzt für die Freude nicht nur *einen* Begriff – was für die rhetorische Gebundenheit sprechen würde –, sondern ein Wortfeld, das sich zwischen Gegenstandsbeschreibung und Wahrnehmung um die ›Schönheit‹ (vgl. Epitheta wie *дивно, хитро, несказанно, красно, изрядно* u. a.) und ›Freude‹ (*радость, веселие*) formiert. Im Wechselspiel von wahrer, im Gegenstand gegebener Schönheit und der freudigen Wahrnehmung zeigt sich die »Liebe« des Reisenden Daniil zu dem, wovon er berichtet, die auch sein Verhalten bestimmt.⁴⁶ Sie ist es auch, die er offensichtlich als Haltung für eine ideale Lektüre seines Textes voraussetzt.⁴⁷

Die Nennung besonderer Schönheit betrifft, hier ist Daniil ›Byzantiner‹, ganz besonders die Mosaiken, in denen die Heiligen »wie lebendig« zu sehen seien (36; dt. 41), aber auch Kirchenbauten wie die Kirche der »Allerheiligsten«, an der er wiederum die »unbeschreibbar schönen« Mosaiken und die Kuppel bewundert (44; dt. 48). Ganz offensichtlich meint er den Felsendom; er lokalisiert hier Jakobs Traum von der Leiter oder Davids Engelsvision, er arbeitet die Legenden um die »Höhle« unter dem alten Tempels Salomos ein

46 Die Begeisterung kulminiert in Szenen, in denen der Reisende Erfahrungen Christi nachvollzieht oder ihnen nahe ist, etwa wenn er den Fisch isst, den schon Christus liebte (92; dt. 81), oder wenn er nahe dem Ort der Verklärung am Taborberg – der mehrmals mit Schönheit assoziiert wird –, bei der Höhle des Melchisedek, mit Liebe und Freude die heilige Stätte küsst (»и облобызавше мѣсто то святое с любовью и радостью великою«, 100; dt. 86). Auch die Schlusszene über das »himmlische Licht« beginnt mit der Freude, eine Lampe für das Grab Jesu zu kaufen (108; dt. 93); »in Liebe« küsst er das Grab Christi (114/116; dt. 98). Interessant ist auch das wiederkehrende Motiv der Liebe als Antrieb zur Unterstützung anderer für ihn selbst, so beim Begleiter aus dem Kloster (28; dt. 36) oder sogar bei Baudouin (108; dt. 92).

47 »Буди же всѣмъ, почитающим писание се с вѣрою и с любовью, благословение от Бога и от Святаго Гроба Господня и от всѣх мѣсть сих святыхъ« (116; »allen, die diese Schrift im Glauben und in Liebe lesen, werde der Segen Gottes von der heiligen Grabstätte des Herrn und von allen heiligen Stätten«, 99).

(44/46; dt. 49) und erwähnt, eine jahrhundertlang verbreitete Ansicht wiedergebend, »einer der ältesten Sarazenen«, nämlich Omar (den er versehentlich Amor nennt; gemeint ist Kalif Omar I.) habe den Tempel erbaut. Erstaunlicherweise scheint er zwischen dem heidnischen Urheber der ›Kirche‹ und deren umwerfender Schönheit keinerlei Konflikt zu erkennen – jedenfalls lobt Daniil den Prachtbau bewundernd und ohne jeden relativierenden Kommentar.

Textbrüche und die Kernerzählung als Klimax: Die Nähe des Wunders

Der Reisetext Daniils weist in der Grobstruktur zwei Brüche auf. Der eine ist etwas rätselhaft, erwähnt Daniil doch nach dem Besuch »Akras« (Akkon) seine Rückreise über Antiochien nach Konstantinopel (86; dt. 75f.) – hier seien sie von Seeräubern ausgeraubt worden –, um dann mit dem Weg von Jerusalem nach Galiläa fortzufahren. Letzteres ist die Reise, die er in Baudouins Zug unternehmen kann; sie bringt ihn schließlich wieder nach Jerusalem zurück. Sollte diese Struktur original sein, dann kann sie wohl nur bedeuten, dass nicht der zeitlich-räumliche Ablauf, sondern der Ort in seiner Symbolik die grundlegende Ordnung vorgibt. Jerusalem bildet als symbolisches Zentrum der Welt das oberste Reiseziel, von dem aus dann – den kurzen Einleitungsteil ausgenommen, der jedoch ebenfalls ganz auf dieses Ziel ausgerichtet ist – alles andere seinen Ausgangspunkt nimmt. So kann die Klimax des Erzählens nicht die Rückreise sein, und tatsächlich liegt sie anderswo: in der Ostererfahrung in Jerusalem, die den Schluss bildet.

Der zweite, darauffolgende Bruch besteht in einem rhetorischen Scheinabschluss; er ist analog zu verstehen. Die Reise nach Galiläa führt zu für Daniil hoch relevanten Orten wie dem »Meer von Tiberias« (See Genezareth), Samarien, zum Josephsgrab, zum Jordan, dem ausführlich thematisierten Taborberg (98; dt. 85), dem Ort der Wandlung bzw. Verklärung (преображение) Christi, und zu verschiedenen anderen Stationen aus dem Leben Jesu. Dazwischen betont Daniil die Glaubhaftigkeit seines Berichts, wobei der Augenschein nur eine der Quellen wahrhaftiger Darstellung ist. Wahres Reisen bzw. die wahre Wiedergabe des Reisens ist eine Frage des Wissens:

»Кудаже Христос Богъ нашъ походилъ своима ногама, ту же и мене худаго и грѣшнаго сподоби Богъ походити и видѣти всю ту землю Галилѣйскую. Его же не надѣяхомся николиже видѣти, то же ми показа Богъ видѣти и обиходити ногама своима недостойныма. И видѣхъ очима своима грѣш-

ныма всю ту землю святую и желанную. Не ложно, по истинѣ, яко видѣхъ, тако и написах о мѣстѣхъ святыхъ. Мнози друзии, доходивше мѣсть сих, не могоша испытати добрѣ, блазнятся о мѣстѣхъ сих, а инии, не доходивше мѣсть сих, лжуть много и блядуть. Мнѣ же худому Богъ показа мужа свята и стара деньми, и книжна велми, и духовна, живша в Галилеи лѣтъ 30, а у святаго Савы въ лаврѣ живша лѣтъ 20, и тый ми мужъ указа все по истинѣ.« (92)

»[...] wohin Christus, unser Gott, mit seinen Füßen geschritten war. Hier zu wandeln vergönnte auch mir beklagenswertem und sündigem Menschen Gott, und ich schaute das ganze Land Galiläa, das ich zu sehen vordem niemals gehofft hatte. Dieses Land zeigte mir Gott, damit ich es schaue und darin mit meinen unwürdigen Füßen wandle, und ich sah mit meinen sündigen Augen das ganze heilige und liebe Land. Wahrhaftig, ich lüge nicht, wie ich sie sah, so schrieb ich auch über die heiligen Stätten. Viele andere, die zu jenen Stätten gekommen waren, konnten nichts Gutes erfahren und irrten sich in diesen Stätten; viele andere, die bis zu dieser Stelle kamen, hatten keine Gelegenheit, sie recht zu erfassen, und redeten vom Hörensagen über diese Stellen]. Andere reden die Unwahrheit, phantasieren frei, ohne überhaupt bis dorthin gekommen zu sein. Mir beklagenswertem Manne zeigte Gott einen heiligen und betagten Menschen, in der Heiligen Schrift sehr belesen, stark im Geiste, der dreißig Jahre in Galiläa und in der Laura des heiligen Sabas zwanzig Jahre gelebt hatte, und dieser Mann wies mir alles der Wahrheit gemäß, da er in den heiligen Büchern gut bewandert war.« (dt. 80f.; leicht korrigiert; die Stelle in eckigen Klammern fehlt in dieser Vorlage)

Zurück in Jerusalem, nimmt Daniil das Thema wieder auf. Er verweist befriedigt auf das mit eigenen Augen Gesehene, drückt seine Bescheidenheit, die unverdiente Gnade und seinen Dank aus, dass er »ohne jeglichen Schaden« und gesund reisen konnte (106; dt. 91), dass Gott ihm genug Kraft gegeben habe und dass er, indem er all diese heiligen Stätten sehen konnte, wo schon Christus ging, den »Wunsch meines Herzens« erfüllen konnte; er habe alles, wie er es mit eigenen Augen gesehen habe (die Formel erscheint mehrmals), »nicht kunstvoll, sondern schlicht«, vielleicht »nicht klug«, aber doch »ohne Falsch« aufgeschrieben (106, 108; dt. 91).

Diese abschließend wirkende Erklärung mündet in eine den Anfang aufnehmende Anrede an die Brüder und Väter. Dann aber folgt noch ein langes, in sich ungetrenntes Kapitel, das als eine Art Pointe, jedenfalls als Klimax

des Reiseberichts gesehen werden muss. Daniils Aussagen im Schein-Schluss sind als Bescheidenheitstopos zu verstehen. Denn das wirkliche Schlusskapitel erfüllt alle narrativen Anforderungen an einen erzählerischen Kulminationspunkt, der das Berichtete gleichsam noch einmal einschließt, das Jerusalem-Erlebnis in einem Ostererlebnis aufgehen lässt, die beschriebenen Zeit- und Sinnebenen aufnimmt und das räumliche Zentrum mit dem theologischen verbindet.⁴⁸ Diese Passagen geben Daniil zudem die Möglichkeit, sich selbst als Vertreter eines Klosters der Rus' darzustellen – so nämlich nennt ihn der bereits als Helfer eingeführte Baudouin.⁴⁹

Daniil bittet diesen, im Namen des »ganzen russischen Landes« (108; dt. 92) ein Licht am Grab Jesu aufstellen zu dürfen. Tatsächlich verschafft ihm Baudouin Zugang zum Grab, wo er zu Füßen von Christus eine »sehr große« Öllampe aufstellt – beim Kopfende stand jeweils eine byzantinische (»griechische«) Lampe, auf Brusthöhe eine der Klöster. Hier erfüllt Daniil nun endgültig die *radost'*, die er in sich trägt. Dies geschieht am Karfreitag, und am Samstag findet eine Feier mit »Einheimischen und Fremden aus allen Ländern« (93) statt, die detailliert beschrieben wird. Daniil selbst hat, wie er berichtet, die Möglichkeit, mit dem Abt des Sabbas-Klosters an der Seite Baudouins, dem der Weg freigeräumt wird, zum Grab zu treten. Die recht lange Erzählung, in der Daniil seinen freien Blick auf das Grab hervorhebt, endet im bereits erwähnten Lichtwunder, entzündet sich doch im Grab an passender liturgischer Stelle von selbst das Licht, das vorher erloschen war.

Doch auch damit endet der Bericht noch nicht. Drei Tage nach Ostern geht Daniil mit dem Schließer (ключарь) vom Freitag noch einmal hin, um seine Lampe zu holen. Er darf allein zum Grab, das er nicht nur küsst, sondern auch ausmisst,⁵⁰ und zum Schluss schenkt ihm der Schließer sogar, unter der Bedingung völliger Verschwiegenheit, ein Stück vom Stein des Grabes. Nun ist die Freude an ihrem Höhepunkt angekommen, und die heilige Geschichte der Auferstehung ist Präsenz und Materie geworden. Dass Daniil in der Schlusspassage betont, sein Russland und dessen bedeutende Vertreter nie

48 Meinungen in der Literatur, Daniils Text sei nur ein schlichter Bericht und weise einen »lack of literary merit« auf (Børtnes 2006: 391), sollten spätestens hier überwunden sein.

49 A.S. Demin (2009: 262; ausführlicher ders. 1998: 582ff.) weist darauf hin, dass der positiv gezeichnete Baudouin von Daniil als Kirchenmann, nicht als weltlicher Fürst dargestellt wird.

50 S. zur Bedeutung des Messens heiliger Gegenstände in Pilgerberichten Seemann (1976: 61f.).

vergessen zu haben – eine Reihe von Namen lässt er auch in der Messe verlesen –, und auch seine Leser noch einmal anspricht, die er teilhaben lassen will und denen er »den gleichen Lohn« verspricht, ist dazu nur noch ein Epilog. Die Selbstbescheidung zum Schluss – die eine strukturelle Nähe zu Petrarca Augustinus-Zitat aufweist – bleibt Rhetorik, die das Beschriebene nicht zu relativieren vermag und dies auch nicht versucht: »Блажени же видѣвши вѣроваша, трблажени не видѣвши вѣровавше« (116; »Selig sind, die glauben, was sie sahen, hochselig sind die, die glauben, was sie nicht sahen«, dt. 99).

Reisebegeisterung als schwebende Axiologie

Das Erstaunliche an Daniils Text, der nichts Naives an sich hat, ist die Leichtigkeit, mit der im Zeichen der Begeisterung für den Ort die tabu- oder häresienahen Zonen umgangen werden. Während er den Kreuzzug nicht beachtet, versucht er andernorts argumentativ, mögliche Verletzungen der Bescheidenheitsvorgabe oder den Eindruck der Profilierung subjektiv-persönlicher Erfahrung auszuschließen. Sein stärkstes Argument aber ist die Beschreibung des Wegs und der Orte selbst, die in ihrer Gesamtheit einen paraskralen Raum bilden, in dem das Heilige analog zur Ikone greifbar wird, was mögliche Friktionen gleichsam aufhebt; die ideale Lektüre, wie der Text sie andeutet, macht dies nachvollziehbar. Die grundsätzliche Bewunderung und das implizite Argument des Erlebens setzen potentiell alle anderen Wertungen außer Kraft. Dies wird ein starkes Signal für die weitere Geschichte eines Genres sein, das hier für den Kontext der Rus' gerade neu erfunden wird.

Die Differenz zum Konflikt Petrarca ist sicher weitgehend der unterschiedlichen Rolle und Ausprägung theologischer Diskurse in den jeweiligen Kontexten zuzuschreiben. Doch darf man das Problem der Darstellung von Individualität auch für Daniil nicht unterschätzen. Die Forschung zur mittelalterlichen Wallfahrtsliteratur unterscheidet zwischen individuellen Wallfahrtsmotiven wie etwa dem Erfüllen eines Gelübdes vom allgemeineren »Zweck des Wallfahrtsberichts« (Seemann 1976: 74). Daniil, das haben wir gesehen, versucht letzteren selbst zu bestimmen, doch kann von einer »untergeordneten Rolle des Subjektiven« (ebd.) in seinem Bericht nur sehr bedingt gesprochen werden, auch wenn es hier nicht um eine individualisierende Emanzipation aus mittelalterlichen Denkweisen gehen kann. Sein Text enthält weder eine Anspielung auf die Gattung der »Reise als Buße« (Leed 1993: 25), noch einen selbstkritischen Wendepunkt wie bei Petrarca. Die

anfängliche Motivation der Neugierde und des persönlichen Wollens wird eingebettet, aber nicht zurückgenommen. Vielmehr geht sie gerade mit dem Schluss in der übergreifenden Grundintention auf.

Die Frage des Individuums des Reisenden und des Berichtenden lässt sich kaum lösen, indem man das »Personale« vom Individuellen und Subjektiven vollständig abzugrenzen versucht (Seemann 1976: 70ff.); der berichtende Daniil transzendiert auch deutlich die Rolle als »beobachtendes, ausmessendes, bewertendes und vergleichendes [...] Ich« (ebd.: 76). Daniil zeigt bereits am Anfang des Genres des russischen Pilgerberichts, dass dieser wahre Reiseliteratur ist und getragen wird von persönlicher Faszination und der Freude an der Entdeckung – auch wenn das zu Entdeckende ein bereits prinzipiell Erkanntes ist. Daniil ist ein *strannik* in der Offenheit dieses Begriffs: Er ist Reisender, Fremder, Sucher und Pilger gleichzeitig,⁵¹ und das *choženie*⁵² erhält hier seinen vollen Sinn. Im Unterschied allerdings zu Petrarcas Berg oder Afanasijs Indien, um das es gleich gehen wird, trägt das zu Entdeckende bei Daniil seine Legitimation in sich selbst; die Freude speist sich durch das Wiedererkennen von ihm bereits bekannten Quellen, die Autorität rührt rhetorisch von der Ekphrasis her. Aus dieser Dynamik entsteht ein nachhaltiges Merkmal des Genres, das sich sogar bei Petrarca beobachten ließ und das sich auch am nächsten Beispiel erweisen wird: Dass die Reise eine dynamische, gleichsam flottierende, schwebende Wertung ermöglicht, dass sie Stationen sich verschiebender Realität ohne völligen Konsistenzanspruch verbinden kann, so wie sie Faszination mit Deutung verbindet und auch hier nicht völlig konsistent bleiben muss. Die Differenz ist das Staunen, und das Abenteuer dabei ist – das wird sich bis in die Moderne hinein nicht verändern – eines an der Grenze zwischen Sakralität und Häresie bzw. deren Bewältigung.

IV. Die Reise des Afanasij Nikitin »über drei Meere«

Der zweite Reisetext, den ich diskutieren möchte, ist in einem deutlich anderen, frühneuzeitlichen Kontext zu verorten, obwohl der Gattungstitel des *choženie* geblieben ist. Die Grundkonstellation scheint auf den ersten Blick

51 Vgl. zur Bezeichnung des *strannik*, die zum Merkmal des Genres wird, Seemann (1976: 95ff.).

52 Vgl. zu diesem Begriff ebd.: 106ff.

kaum Gemeinsamkeiten mit der Pilgerreise des Mönchs Daniil zu haben. Afanasij Nikitin reist dreieinhalb Jahrhunderte später, zudem nicht im Heiligen Land, sondern vor allem im nichtchristlichen Indien, und er ist, so wie er als Autor des Berichts auftritt, kein theologisch bewandertes Geistlicher, sondern ein einfacher, wenn auch offenbar gebildeter Händler. Seine Geschichte ist einerseits realitätsbetont, andererseits durchaus mit abenteuerlichen Elementen durchsetzt. Afanasij's Reise ist pragmatisch motiviert, die Berichtswürdigkeit ergibt sich nicht aus der Heiligkeit der besuchten Orte, sondern aus einem Gestus des Informierens und demjenigen einer genuin frühneuzeitlichen Neugierde.⁵³ Die Reise zielt in keinem Teil auf heilige Orte und braucht eine religiös fundierte Wirkung auf den Reisenden (oder die Lesenden) nicht zu thematisieren – die religiöse Thematik kommt, wie wir gleich sehen werden, auch nicht durch das Verlassen des christlichen Weltkreises auf, obwohl sie auf andere Weise dann doch relevant wird.

Doch entstehen trotz der substanziellen Differenzen auch Parallelen über das reine Genre des Reiseberichts hinaus. Verwandt ist im Kern der Leserbezug, der das Berichten über Fremdes und Faszinierendes ebenso einschließt wie den guten Ratschlag für potentielle Reisende. Ein verbindendes Element bildet auch die Begegnung mit einem Anderen und damit die Begeisterung für das eigene Erleben und dessen Exklusivität, auch wenn die Erlebnisse bei Afanasij säkular bleiben, die Reise synchron, d.h. geografisch motiviert ist, es keine autoritative Buchreferenz gibt und der Enthusiasmus anders zum Ausdruck kommt. Was Afanasij's Bericht mit demjenigen Daniil's verbindet, ist zudem ein ausgesprochenes narratives Geschick, mit dem es gelingt, eine Art Reisetagebuch mit großen Linien zu verbinden und die Begeisterung für das Erlebte und Gesehene, die Faszination am Fremden, das man erleben darf, an die Lesenden weiterzugeben. So spielen beide Texte eine herausragende Rolle in der Geschichte des Genres in Russland.

Der ›Zwang‹, die Grenzen der Christenheit zu verlassen

Auch über Afanasij Nikitin wissen wir nur, was in seinem Bericht steht. Die Reise des Händlers aus Tver' lässt sich dennoch recht genau datieren: Sie fand zwischen 1466 und ca. 1472 statt, damit Jahrzehnte vor Vasco da Gama und den

53 »Verwunderung ist denn auch die zentrale Figur in den ersten europäischen Begegnungen mit der Neuen Welt [...]. Kolumbus' Reise war der Beginn eines Jahrhunderts des Staunens« (Greenblatt 1994: 27).

von Portugal entsandten Indienfahrern wie etwa Pêro da Covilhã. Die Reise Afanasijs erfolgt auch vor der Eingliederung Tver's in das Moskauer Großfürstentum und vor der Moskauer Eroberung Kazan's und Astrachan's, mit der erstmals islamische Regionen in die Rus' inkorporiert werden; zum Zeitpunkt von Afanasijs Reise hatte sich Moskau noch nicht einmal formal von der Herrschaft der Goldenen Horde gelöst, was 1480 geschehen sollte.⁵⁴ Ganz offensichtlich ist Afanasijs Haltung jedoch geprägt von einer langen Tradition des Kontakts der Rus' mit der in der Oberschicht seit dem 14. Jahrhundert islamisierten, aber religionstoleranten mongolisch-tatarischen Goldenen Horde.

Afanasijs Bericht ist uns bekannt, weil das Manuskript in Moskau, wohin es nach Afanasijs Tod gebracht wurde, vom Kanzler des Großfürsten Vasilij Mamyrev 1475 in seine Chronik aufgenommen wurde. Das Original ist nicht erhalten, weshalb zumindest kleinere redaktionelle Änderungen nicht auszuschließen sind. Man vermutet aber mit gutem Grund keine tiefgreifende Redaktion; betroffen ist wohl der Titel des *choženie*, weswegen man diesen »Rückgriff auf die Gattungsfolie des Pilgerberichts« (Frank 2005: 272) nicht überbewerten sollte.⁵⁵ Der Reisebericht beginnt mit einer kurzen Einleitung des Chronisten; sie kündigt den Bericht eines Reisenden an, der vier Jahre in Indien gewesen sei. Die genauen Daten seien dort nicht verzeichnet, heißt es, und »man erzähle« (»сказывают«) vom Tod des Autors vor Smolensk; die nach Moskau gebrachten Hefte seien von eigener Hand geschrieben und von Händlern nach Moskau gebracht worden.⁵⁶

Der Bericht selbst beginnt mit einer rhetorisch bewusst gesetzten Eingangspassage, in welcher der »sündige« Autor und Knecht Gottes seinen Namen nennt und Gott »um des Gebetes unserer heiligen Väter willen« (150; »за молитву святых отец наших«, 348) formelhaft um Gnade bittet; eine Problematisierung des Reiseunterfangens gibt es dabei nicht. Nachdem der Autor mit sichtlichem Stolz die drei Meere nennt, die er bereist habe – dieses Motiv nimmt er zum Schluss wieder auf –, beginnt der eigentliche Bericht

54 Vgl. dazu den Überblick bei Kappeler (1992: 25ff.).

55 Es ist nicht davon auszugehen, dass – wie im Falle von Niccolò de' Conti, mit dem Susanne Frank (2005) den Text vergleicht – ein stark eingreifender Herausgeber am Werk war; dagegen sprechen schon die fremdsprachlichen Passagen mit den freizügigen Bemerkungen.

56 Die Seitenangaben zum Text beziehen sich im Folgenden auf die BLDR-Ausgabe (Afanasij 1999) bzw. – markiert mit »dt.« – auf die Übersetzung von Klaus Müller (1991). Die Übersetzung hat den Nachteil, alle fremdsprachigen Passagen unsichtbar zu machen; ich setze diese deswegen kursiv.

mit dem Verlassen Tver's. Afanasij reist mit anderen Kaufleuten und Empfehlungen dem Verlauf der Volga nach, auf der klassischen Handelsstraße nach Südosten. Über Uglič und Kostroma kommt er nach Nižnij Novgorod, wo er zwei Wochen auf einen schirwanisch-tatarischen Gesandten wartet, der Jagdfalken mit sich führt (348/350; dt. 150).

Danach reist Afanasij weiter flussabwärts bis zum Mündungsfluss Buzan im Volgadelta, wo »ungläubige Tataren« ihnen falsche Nachrichten über ein tatarisches Heer übermitteln, ihren Lohn entgegennehmen, sie dann aber verraten. Beim Versuch, Astrachan' (im Orig. »Chaztarachan«) zu umfahren, werden sie verfolgt; das Schiff mit Afanasij's Waren – nicht aber sein eigenes – wird nach einem Scharmützel festgesetzt; auch wenn er selbst fliehen kann, geht er all seiner Waren verlustig.

Die Kaufleute ziehen, wie berichtet wird, weiter nach Derbent, doch Versuche, Hilfe zu erlangen, scheitern. Die folgende Entscheidung wird, geht man nach dem Bericht, rein pragmatisch gefällt und weder religiösen Zweifeln, noch besonderen Risikoüberlegungen ausgesetzt: Diejenigen, die in Russland noch etwas besitzen, kehren dorthin zurück, wer aber »verschuldet war«, der ging, »wohin ihn seine Augen führten« (dt. 152; »куда его очи понесли«, 352). Afanasij gehört zu letzteren: Er reist über Baku mit dem Schiff an die Südküste des Kaspischen Meeres, dann über iranisches Gebiet Richtung Süden nach Hormus und schließlich über den Indischen Ozean, das zweite der drei Meere, mit Zwischenstation in Maskat nach Westindien.⁵⁷ Zurückkehren wird er Jahre später mit einem Abstecher nach »Äthiopien« und Maskat wieder über Hormus, dann aber – in Abweichung von der Hinreise – über Täbris und Trapezunt (Trabzon), damit durch Iran und Anatolien; über politische Verhältnisse in diesen Regionen äußert er sich nicht. Als drittes Meer überquert er dabei das Schwarze Meer, und über die Krim und Kiev reist er nach Norden zurück in Richtung Tver', das er wie erwähnt nicht mehr erreichen wird. Der Bericht bricht nicht ab, sondern wirkt bewusst abgerundet. In Kafa (Feodosija) endet er mit der Passage: »Durch Gottes Gnade überquerte ich drei Meere« (dt. 172; »Милостию Божию преидох же три моря«, 378). Im Folgenden beschränke ich mich mit Blick

57 Es gibt verschiedene Versuche, die Route von Afanasij's Reise darzustellen; vgl. am ausführlichsten kommentiert Kempgen (2020: 221ff.). Bis heute sind aber nicht alle von Afanasij genannten Orte eindeutig identifiziert. Vgl. die ausführliche, kontextualisierende Darstellung bei Semenov 1980.

auf das Reisen auf Hinweise bezüglich der Fremdheitserfahrung, der Rolle der Faszination sowie der religiösen Konflikte.

Geradezu leitmotivisch wird Afanasij das Motiv der Einleitung einsetzen, dass er durch besondere Umstände zu seiner Indienreise gleichsam gezwungen wurde. Einerseits erzählt er in seinem Bericht seine abenteuerliche Reise, andererseits vermittelt er durchgehend Informationen für mögliche spätere Handelsreisende. Mit der Motivik des Zwangs zur Reise lässt sich aber auch bei ihm ein Aspekt der Rechtfertigung erkennen, die auf alle Theologie verzichtet. Form und Funktion dieser Rechtfertigung werden wir gleich noch genauer verfolgen, geht es doch darum, sich mit der Reise einer Situation auszusetzen, in der man seine religiösen Pflichten vernachlässigt, wo man doch gerade hier besonders auf Gottes Hilfe angewiesen wäre.

Wunderbarer Realismus

Afanasij's eigentliche Indienreise beginnt nach längeren Aufenthalten v.a. am südlichen Kaspischen Meer, wo die Handelsfahrten der europäischen Kaufleute zumeist endeten; dort traf man auf die arabischen Zwischenhändler, die den Handel mit dem Mittleren und Fernen Osten kontrollierten. Mit der Weiterreise begibt sich Afanasij in Neuland, und es beginnt eine ganz neue Fremdheitserfahrung:

»И тут есть Индийская страна, и люди ходят всё наги, а голова не покрыта, а груди голы, а волосы в одну косу заплетены, а всё ходят брюхаты, а дѣти рождаются на всякий год, а детей у них много. А мужики и жонки всё наги, а всё черны. Яз куды хожу, ино за мною людей много, да дивуются бѣлому челоуѣку. [...] А жонки ходят голова не покрыта, а сосцы голы; а паропки да девочки ходят наги до семи лѣт, сором не покрыт.« (352/254)

»Hier ist indisches Land, und alle Menschen gehen unbekleidet, unbedeckten Hauptes, mit entblößten Brüsten, das Haar zu einem Zopf geflochten. Alle [Frauen] laufen mit dicken Bäuchen herum, jedes Jahr bringen sie Kinder zur Welt, und sie haben viele Kinder. Männer wie Frauen sind nackt und alle sind schwarz. Wohin ich auch immer gehe, so folgen mir viele Menschen – sie wundern sich über den weißen Menschen. [...] Die Frauen laufen mit unbedecktem Haupte umher, und ihre Brüste sind entblößt. Die Jungen und Mädchen gehen bis zum siebenten Lebensjahr splitternackt, nicht einmal die Scham ist verhüllt.« (153; leicht korrigiert)

Die oberste Schicht des Berichts betrifft jedoch nicht das Wundersame, sondern die bereits genannte praktische Information. Offenbar ging Afanasij davon aus, dass vielleicht andere Händler diese Regionen aufsuchen möchten, weswegen er auch immer wieder festhält, wo es keine Waren für den russischen Markt gebe. Akribisch hält er die Städte fest, die er besucht, wobei er gleich zu Beginn anmerkt, es gebe eigentlich noch viel mehr (352; dt. 152). Wie schon Daniil hält er konsequent Reisedistanzen fest, dies meist in Tagen, gelegentlich aber auch in indischen »kov«,⁵⁸ oft merkt er zudem die Aufenthaltsdauer an. Seine Beschreibungen gelten zu Recht als realitätsnah; er gibt auch nützliche Reisetipps zu Übernachtungsmöglichkeiten, Verhaltensweisen oder Handelsbeschränkungen, oder er beschreibt Waren, Alltagselemente, das Klima – v.a. die Hitze –, das Aussehen der Menschen, Kleidung (und ganz besonders Nacktheit), Nöte, den Überfluss an verschiedenen Waren und anderes. Dabei enthält sein Bericht auch ethnografische Beobachtungen, die teilweise an Religionsgruppen gebunden werden, etwa wenn er bemerkt, die *indusy* würden weder Fleisch, noch Geflügel oder Fisch essen, obwohl sie viele Schweine hätten.⁵⁹

Überhaupt zeigt Afanasij eine beachtliche kulturelle Neugierde, und er erwähnt immer wieder seinen Austausch mit Einheimischen (in welcher Sprache auch immer dieser stattgefunden haben mag). Nicht nur die Detailfreude, mit der er die fremden Sitten zeichnet, geht weit über die Hinweise für künftige Händler hinaus. Den »realistischen« Beschreibungsgestus überschreitet dann aber, wie zu Recht gelegentlich erwähnt wird,⁶⁰ etwa der Umgang mit phantastisch wirkenden Zahlen deutlich, insbesondere wenn es um den Prunk der Auftritte bzw. Ausfahrten des »Sultans« geht.⁶¹

Doch finden sich noch weitere, etwas diskretere Beschreibungsmittel, die das Wundersame des Erlebten und Beobachteten betonen. Sowohl bezüglich

58 Offenbar regional unterschiedlich angewendetes indisches Längenmaß, gem. Anm. in Afanasij Nikitin (1966: 44), entspricht es 6,5-15 km. Afanasij übersetzt es später selbst mit »10 Verst« (372; dt. 167).

59 »Индѣяне же не ѣдят никоторого же мяса, ни яловичины, ни боранины, ни курятины, ни рыбы, ни свинины, а свиной же у них велми много.« (360; »Die Inder essen keinerlei Fleisch, kein Kalb-, Hammel- oder Hühnerfleisch, auch nicht Fisch, noch Schweinefleisch, obwohl es bei ihnen viele Schweine gibt.« 159)

60 Vgl. etwa Hecker (1993: 202).

61 Vgl. z.B. die Feierlichkeiten des *bajram* (368; dt. 165); auf eine andere Stelle komme ich zurück. Die Zahlen verbinden sich mit genaueren Beschreibungen etwa der Wehr-Elefanten und des Prunks um den Sultan und seine Umgebung.

der Waren wie der Distanzen wird die Aufzählung – ein Verfahren, das dem der Zahl nahesteht – zu einem bevorzugten Stilmittel des Staunens. Auffallend sind etwa die Motive des Überflusses an verschiedenen Gewürzen oder des Reichtums von Fürsten, der explizit der Armut der Landbevölkerung entgegengesetzt wird.⁶² Es ist dieser Gestus der Beschreibung von ›Wunderbarem‹, der es Afanasij erlaubt, in einer Passage sogar die Schätze von Orten zu beschreiben, die er gar nicht selbst besucht; so skizziert er mit Distanzangaben die Reise von »Dabyl« (Dabhol), wo er war, über verschiedene Stationen – die nicht alle auflösbar sind – bis nach China (364; dt. 161), und er geht von der Beschreibung des Handelsinteresses an »Gurmys« (Ormus) und Dabyl nahtlos über zu Kalkutta (»Kolekot«) mit seinem Zugang zum »ganzen Indischen Meer« und zu Ceylon (»Siljan«); bei ersterem zählt er die vielen Gewürze auf und erwähnt den Sklavenmarkt, bei letzterem Edelsteine oder Elefanten und Strauße (364; dt. 162), bei China das günstige Porzellan (čini). Gott möge, so fügt er fast segnend der Angabe der weiten Distanzen dorthin in einem kreolisierten Koran-Arabischen hinzu, auf das ich gleich zurückkomme, den Reisenden ein Dach über dem Kopf besorgen.⁶³

Mit der Nennung der noch viel weiter entfernten Orte als diejenigen, von denen er als Augenzeuge berichten kann, erhält die Welt Indiens hinter den drei Meeren ein noch gesteigertes, wunderbareres Außen; doch ist auch dieses mit Distanzangaben bestimmbar und somit, wie supponiert wird, einem Händler zugänglich. Über das Selbstverständnis des Händlers wird die Welt damit zu einer potentiell unendlichen, aber auch zu bereisenden Offenheit. Implizit wird damit das Eigene relativiert: Es wird zu einem Teil neben anderen in einer prinzipiell erreichbaren großen Welt.

Der Text bleibt damit in der Schwebelage zwischen metonymischer Geografie und Pragmatik einerseits und metaphorischem Wunder andererseits. Afanasij spielt mithilfe von Exotismen mit der Faszination seiner Leserschaft und geht dabei weit über den praktischen Ratgeber hinaus, der ohnehin nur ganz wenige betreffen konnte. Sein Leitmotiv des Fahrens »über drei Meere« deutet das ›Wundern‹ schon an, bezeichnet die an das Märchen erinnernde Formel doch keineswegs nur eine bestimmte geografische Gegebenheit, sondern sie suggeriert das Fahren über alles Bekannte hinaus. Dabei liegt Afanasij Ziel

62 »А земля людна велми, а сельскыя люди голы велми, а бояре силны добръ и пышны.« (358; »Das Land ist sehr menschenreich. Die Menschen auf dem Land sind sehr arm, doch die Würdenträger sind recht reich und prunksüchtig.« (157)

63 In der dt. Übersetzung heißt es hier nur »Gebe Gott das Gelingen!« (161).

sicher nicht in der Konstruktion einer neuen Version des Wunderlandes Indien und damit der Fortschreibung mittelalterlicher Indien-Bilder⁶⁴ in der Tradition der Alexanderromane oder der apokryphen Indienfahrten. Schon gar nicht zeichnet er ein Paradies: Einige Städte missfielen ihm so sehr, dass er kein gutes Haar an ihnen lässt.⁶⁵ Seine Unzufriedenheit entzündet sich allerdings ganz konkret an seinen Möglichkeiten als Händler, meist am Mangel an Waren, die er nach der Rückkehr in die Rus' verkaufen könnte – wobei er nirgendwo erwähnt, dass er wirklich Waren kaufen würde. Jedenfalls bleiben die negativen Wertungen lokal und konkret; der Raum erweist sich als axiologisch ambig, wird aber im Grunde zum Kontinuum. Durch das weltlich gewordene Wunderbare, gleichsam das Erbe der ehemals religiös-anderweltlichen Dichotomie, gibt dieser Raum jedoch Anlass zu fast unbegrenztem Staunen.

Kreolisierte kulturelle Identität und Rechtgläubigkeit: Relativismus der Reisepraxis ohne relativistische Theorie

Die Selbstrelativierung der Herkunft, des Eigenen im Reisen wird bei Afanasij nicht durch kulturelle Überlegenheitsgesten kompensiert, wie das west-

64 Vgl. dazu Frank (2005), für einen Überblick über Reisetexte – wenn auch mit anderem Fokus – die Einleitung zur Sammlung Baum/Senoner (2000); für frühe Indienkontakte Russlands s. Šochin (1988).

65 In Beder etwa notiert er: »В Бедере же торгъ на кони, на товар, да на камки, да на шелкъ, на всей иной товар, да купити в нем люди черные; а иные в нем купли нѣт. Да все товар ихъ гундустанской, да съестное все оwoць, а на Рускую землю товару нѣт. А все черные люди, а все злодѣи, а жонки все бляди, да вѣди, да тати, да ложь, да зелие, осподарев морят зелиемъ.« (356; »In Bidar handelt man mit Pferden und Waren: Damast, Seide und mit jeglicher anderer Ware, und man kann dort schwarze Menschen kaufen. Alle ihre Waren sind indischer Herkunft. Nahrungsmittel sind im wesentlichen Obst und Gemüse. Doch für das russische Land gibt es keine Waren. Alle Menschen sind schwarz, und alle sind Bösewichte, und die Weiber sind allesamt Huren. Überall ist Hexerei, Diebstahl, Lüge und Giftmischerei, womit sie ihre Herren peinigen.« 155f.) Etwas später schwärmt er beinahe, wie er sein Pferd verkauft habe und sich mit den einheimischen *indusy* offen austauschen konnte; ich komme auf die Stelle zurück.

lich-katholische Berichte der Zeit meistens tun.⁶⁶ Die Fremdheitserfahrung Afanasijs ist auf eine aus neuzeitlicher Sicht verblüffende Weise axiologisch offen. Sogar die Beschimpfungen der »psy besermeny« (in der dt. Übers. »die bessermenischen Hunde«, 155), die ihn falsch orientierten, oder die Klage über Versuche, ihn zur Konversion zum Islam zu drängen – dies erlebt er zwei Mal, allerdings kommt es nicht soweit –,⁶⁷ sind weder von einem Gestus der kulturellen Überlegenheit geprägt, noch werden sie zum Beschreibungsprinzip. Im Gegenteil nimmt Afanasij selbst Merkmale des ihn umgebenden Fremden an.

Dabei ergibt sich auf den ersten Blick ein Widerspruch. Afanasij verfolgt eigentlich keine Strategie oder Theorie der Kulturvermischung, und doch erinnert vieles an seiner Praxis genau daran; auch der Begriff der »Übersetzbarkeit« (Susanne Frank) scheint mir die Dynamik nicht ganz zu treffen. Zu konvertieren – was ihm etwa die Möglichkeit einer Mekka-Reise gegeben hätte (370; dt. 166) – lehnt Afanasij wie erwähnt ab. Doch besteht sein Verhaltensmodell auf verschiedenen Ebenen in einer Art der Kreolisierung, seiner Sprache,⁶⁸ aber auch der Kultur oder sogar Religion. Dass Afanasij sich im Sinne der Einheimischen verkleidet, unterwegs einen islamischen Namen trägt⁶⁹ und seine christliche Herkunft verbirgt, könnte man noch als erzwungene Anpassung lesen, obwohl der Text diesen Zwang nicht sehr konkret begründet. Doch geht diese Kreolisierung weit darüber hinaus. Die Anpassung an die Landessitten bzw. der Wechsel des Habitus scheint für ihn dabei kein prinzipielles Problem darzustellen; sie ist offenbar auch gängige händlerische Pra-

66 Vgl. Frank (2005: 282): »Nikitin entwarf ein universalistisches Übersetzungsmodell, das Kulturen vergleichbar macht und so jede einzelne relativiert, Bracciolini dagegen im Ansatz ein Modell, das den (west)europäischen Maßstab absolut setzt und alle anderen Kulturen daran misst.«

67 Als er einmal zur Konversion gedrängt wird – ein Khan will ihm viel Geld für sein Pferd geben, aber er soll Muselman werden (354; dt. 154f.) –, was ihm dann erspart bleibt, kommentiert er dies sarkastisch, aber ohne moralischen Unterton: »Doch ihr, russische christliche Brüder, wer ins indische Land ziehen will, lasse seinen Glauben in Russland zurück, rufe laut den Namen Mohammeds und ziehe ins indische Land.« (356; dt. 155) Der zweite Versuch eines gewissen Melik ist noch schwieriger abzuwehren, weil der ihm beweist, dass er seine eigene Religion vergessen habe, was Afanasij ins Grübeln bringt (368; dt. 164f.).

68 Susi K. Frank spricht von einem »für die Orientkaufleute charakteristischen arabisch-persisch-türkischen Kreolidiom im gehörten Arabisch des Koran« (2005: 279; vgl. ebd.: 270).

69 Afanasij nennt sich offenbar »хозя (d.h. chodža) Исуфъ Хоросани« (360; dt.158).

xis. Doch führt seine Haltung, die für sich selbst wertet, aber nicht für die anderen, zu einer Art der Toleranz, die beinahe als Religionsrelativismus zu sehen ist.

Doch beginnen wir mit der Sprache. In Afanasij's Bericht sind, soweit Kommentatoren dies identifizieren konnten, persische, arabische und turksprachige Wörter eingeflochten, oft vermischt bzw. eben kreolisiert und wohl an mündlichen Formen orientiert.⁷⁰ Dabei gibt es, worauf öfter hingewiesen wurde, verschiedene Typen solcher Anwendungen.⁷¹ Sie beginnen bei einzelnen eingestreuten Wörtern ohne besondere Motivierung, wie schon sehr früh im Text das Wort *doria* (*dar'ja*) für Meer, arabische oder persische Bezeichnungen geografischer Orte (vgl. schon Trubeckoj 1963: 34), später etwa *namaz* für Gebet.⁷² Dann sind aber auch ganze Passagen in einem kreolisierten Idiom verfasst, das unter einschlägigen Kaufleuten offenbar verbreitet war, dem normalen Leser zu Hause aber unverständlich gewesen sein muss. Damit werden beispielsweise heikle Stellen verschlüsselt, etwa wenn die Frage aufkommt, was es kostet, Wirtinnen dazu zu bringen, einen nachts zu besuchen:

-
- 70 Nikolaj Gur'ev nennt dieses Idiom in seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung von 1966 (Afanasij 1966: 10) »eine Art Esperanto aus tatarischen, alt-usbekischen und türkischen Sprachelementen mit Beimischung von arabischen und persischen Wörtern«; es fänden sich allein 280 arabische Wörter in türkischen bzw. persischen Abwandlungen (ebd.).
- 71 Eine mögliche Typologie entwirft Susanne Frank (2005: 279). Ihre vier Funktionen von Selbststilisierung, Kryptografie, Repräsentation von Selbstentfremdung sowie Demonstration von Übersetzbarkeit scheinen mir aber nicht alle Stellen zu erklären. Wohl einer der ersten, die sich der Frage widmete, war 1926 der religionsphilosophisch geprägte Emigrant Nikolaj Trubeckoj (1963, 33ff.). Er sieht in den fremdsprachlichen Elementen, deren Bedeutung dem Publikum verborgen geblieben sein müsse, eine bewusste Exotisierung (éffekt ékzotiki, 35), aber psychologisierend auch Zeichen der religiösen Einsamkeit und Isolation (religioznoe odinočstvo, ebd.). Die Beobachtung, dass Afanasij fremde Religionen niemals beurteile oder gar verachte (41), veranlasst Trubeckoj zur Bemerkung, in der »Tiefe seiner Seele« habe Afanasij »gefühlte«, dass der russische Glaube der wahre sei (ebd.), und er habe daran festgehalten, was er aber vor allen verborgen habe.
- 72 Afanasij bezeichnet gleich zu Beginn die drei Meere doppelt, nämlich russisch und persisch: »1-е море Дербеньское, дориа Хвалитьская; 2-е море Индѣйское, дорѣя Гундустанскаа, 3-е море Черное, дориа Стебольшкая« (348). Frank (2005: 281) weist auf die damit verbundene doppelte Perspektivierung hin. Dass dies allerdings als Eröffnung eines durchgehenden Verfahrens der »Übersetzung« gesehen werden kann, scheint mir weniger einleuchtend.

»В Ындѣйской земли гости ся ставят по подворьем, а ѣсти варят на гости господарыни, и постелю стелют на гости господарыни, и спят с гостми. Сикиш илиресен ду шитель бересин, сикиш илимесь екъ житель берсен, достур аврат чектур, а сикиш муфут; а любят бѣлых людей.« (354)

»Im indischen Lande nehmen Fremde in Herbergen Quartier. Das Essen für die Gäste kochen die Frauen des Hauses, und sie schütten das Nachtlager und schlafen gemeinsam mit den Fremden. *Wenn du mit dieser oder jener von ihnen einen engeren Kontakt zu pflegen wünschst, so gib 2 Schetel. Begehrtst du aber keinen Beischlaf, so gib nur 1 Schetel.*« (154)

Ähnlich motiviert ist etwa die fremdsprachliche Stelle, in der Russland als unvergleichliches Land dargestellt wird, »obwohl die Mächtigen des russischen Landes ungerecht sind« (370; dt. 166).⁷³ Diese Stelle endet in einer mehrsprachigen Anrufung Gottes. Dies führt uns zu den erstaunlichsten Verwendungen, nämlich den kreolisierten arabisch-islamischen Gebetsformeln, die offenbar über das Gehör vermittelt sind und teilweise vermischt auftreten.⁷⁴ Diese eingestreuten Gebetsteile und auch den Schluss des Textes, der nach der Aufzählung der Heimreisestationen in eine lange Passage mit Anrufungen Gottes bzw. der Aufzählung von Gottesattributen im genannten kreolisierten Arabisch mündet, kann man kaum einer Verbergung heikler Aussagen zuschreiben. Diese Stellen suggerieren erstaunlicherweise vielmehr, dass sie Afanasij mittlerweile näher liegen als die russischen, was auf eine weitgehende formelle ›Selbstislamisierung‹ aus praktischen Gründen schließen ließe.

Diese Mehrsprachigkeit markiert über das Praktische hinaus ein doppeltes Fremdsein sowie die Schwierigkeit der Kommunizierbarkeit von Erfahrung. Dieses Fremdsein zeigt sich explizit vor allem bezüglich der eigenen Religionspraxis. Denn der Verlust der Möglichkeit, die rituellen kirchlichen Ver-

73 »А Русь ерь тангрыд сакласын; олло сакла, худо сакла! Бу даниада муну кибить ерь ектурь; нечикъ Урус ери бегляри акой тугиль: Урусъ ерь абодань болсынъ; растъ кам дареть. Олло, худо, Богъ, данъиры.« (370; »Das russische Land werde von Gott beschützt! Gott, erhalte es! Gott, erhalte es! Auf dieser Erde gibt es kein Land, das ihm gleich ist, obwohl die Mächtigen des russischen Landes ungerecht sind. Nehme das russische Land eine gute Ordnung an, und möge darinnen Gerechtigkeit herrschen! Oh, Gott, Gott, Gott, Gott, Gott!« 166)

74 Für eine genauere sprachliche Beschreibung danke ich Joël László (Basel).

pflichtungen einzuhalten, wird durchaus als problematisch thematisiert.⁷⁵ Afanasij verliert zunehmend die Übersicht über den Kirchenkalender und damit über die einzuhaltenden Regeln (*obrjady*) wie etwa das mehrmals genannte Fasten oder das Begehen von Feiertagen; kompensierend hält er sich nun, wie er explizit vermerkt, etwa an die muslimische Fastenzeit. Hier scheint eine Rechtfertigung notwendig zu sein, die seltsamerweise selbst in eine der kreolisierten Anrufungen Gottes mündet:

»А со мною нѣт ничего, никоея книги; а книги есмя взяли с собою с Руси, ино коли мя пограбили, ини и ихъ взяли, а яз забыл вѣры крестьяньские всее. Праздники крестьянские, ни Велика дни, ни Рожества Христова не вѣдаю, ни среды, ни пятници не знаю; а промежу есми вѣр таньгрыдан истрѣмень ол сакласын: ›Олло худо, олло акъ, олло ты, олло акъберь, олло рагымъ, олло керимъ, олло рагымельло, олло каримелло, таньгресень, худосеньсень. Богъ един, тѣй царь славы, творецъ небу и земли.« (362, vgl. 368)

»Ich habe nichts bei mir, kein Buch, obwohl wir Bücher aus der Rus mitbrachten. Als man mich ausraubte, nahm man sie mir ab, so vergaß ich den christlichen Glauben wie die christlichen Feiertage, und ich weiß weder wann Ostern noch Weihnachten ist, auch nicht, wann Mittwoch und wann Freitag ist. Unter diesem Glaubensbekenntnis⁷⁶ bete ich zu meinem Gott, auf daß er mich beschütze: ›Herr Gott wahrhafter Gott, du barmherziger Gott, Gott, du Schöpfer, du bist mein Herr. Einziger Gott, du Herrscher der Herrlichkeit, Schöpfer Himmels und der Erden.« (161, vgl. 164).

Die Problematisierung der mangelhaften Einhaltung des Kirchenkalenders richtet sich an ein heimisches Publikum und hat einen rechtfertigenden Charakter. Umso mehr erstaunt jedoch das fremdsprachige, islamisierte Gebet. Und die Vermischung wird von einem Interesse am Anderen begleitet, berichtet Afanasij doch, wie er sich mit Vertretern anderer Religionen austauscht, von denen es, wie er meint, in Indien 84 gebe (11):

75 In seinem Arabisch klagt er, er werde zurückkehren und sein Glaube sei verloren, da er das Fasten muslimisch vollzogen habe (362); später nennt er sich »verflucht«, weil er vom Weg abgekommen sei (368).

76 Die Übersetzung gibt hier die Stelle vor der fremdsprachlichen Passage ungenau wieder, und zwar mit »unter Andersgläubigen lebend«; sie könnte auch wörtlich genommen werden: »Ich lebe zwischen den Religionen«.

»И тут бых до Великого заговейна в Бедери и познася со многими индѣяны. И сказах имъ вѣру свою, что есми не бесерменинь исаядениени есмь християнинъ, а имя ми Офонасей, а бесерменьское имя хозя Исуфъ Хоросани. И они же не училися от меня крыти ни о чемъ, ни о ѣствѣ, ни о торговле, ни о маназу, ни о иных вещех, ни жонь своих не учили крыти.« (360)

»[...] hier in Bidar weilte ich bis zu den großen Fasten. Ich lernte viele Indier kennen und erzählte ihnen von meinem Glauben, daß ich Christ bin und nicht Bessermene, daß ich Afanassi heiße, auf bessermenisch Chodscha Jussuf Chorosani. Sie begannen, vor mir nichts mehr zu verbergen, weder Speise noch betreffs des Handels wie des Gebets, auch andere Dinge nicht; sogar ihre Frauen verbargen sie nicht.« (158)

Die kulturellen Beobachtungen werden beinahe neutral wiedergegeben. So scheint sich Afanasij beispielsweise nicht zu wundern, wenn die *indusy* Stiere schmücken und mit Glöckchen behängen, wenn sie auf ihnen reiten, den Stier Vater und die Kuh Mutter nennen, mit ihrem Kot Brot backen und Speisen zubereiten und sich dann mit der Asche das Gesicht beschmieren (362; dt. 160). Afanasij schildert fremde Sitten weitgehend ohne Wertung; sogar wenn die Rede die zu wenig schamhafte Kleidung betrifft, zeigt er nur ein leichtes moralisches Befremden, ohne dies zu thematisieren.

Afanasij's proto-ethnologischer Blick auf verschiedene Religionspraxen ist nicht völlig relativistisch und vor allem nicht frei von Selbstrechtfertigung. Doch steht die Relevanz des Reisens für den Händler über der reinen Lehre. Afanasij kommt in Mittelindien durch verschiedene Sultanate und Reiche mit persisch-islamischer Oberschicht, er trifft auf die »indische« sowie die islamische Religion,⁷⁷ daneben auf Juden wie auch Menschen, die »Götzen« anbeten und keiner ihm bekannten Religion angehören (356; dt. 155). Keinen Moment scheint ihn das zu irritieren, außer wenn er befürchtet, konvertieren zu müssen. Dabei wird auch das religiöse Fremde durchaus im Gestus der exotischen Faszination vermittelt.

Gleichsam gegen den expliziten Willen, aber doch mit bemerkenswert wenig Widerstand bringt der Bericht über das selbst erlebte Fremde nicht nur

77 Die Kommentatoren sind sich heute einig, dass er keine buddhistischen Vertreter getroffen haben kann; wenn er von *but* als Götzen spricht, muss das Wort einen anderen Hintergrund als »Buddha« haben.

eine hohe Toleranz, sondern sogar eine Art beobachtenden Religionsvergleich mit sich. So stellt Afanasij in seiner Darlegung anderer Religionen wertungsfrei erklärende Vergleiche mit dem Bekannten, Eigenen an, die an sich einen häretischen Aspekt haben könnten – er nennt die Gebetsrichtung der Hindu nach Osten »russisch« (А намаз же их на восток, по-русьскыи, 362; dt. 160), vergleicht die Darstellung einer (zudem tierförmigen) Gottheit (but) in einem Götzentempel (buchan) mit der byzantinischen Herrscherdarstellung Justinians (Ustenejan, 360; dt. 159) – dieser hat orthodox als *blagovernnyj* immerhin den Status eines Heiligen inne –, er bezeichnet Parvat (vermutlich Srisailam) als das islamische Jerusalem (360; dt. 160), den *bajram* »nach russischem Kalender« als Peterstag (багрям, а по-русскому на Петров день, 372; dt. 167), oder er vergleicht, zumindest in Bezug auf den Zeitpunkt, den Gedenktag an Scheich Alaattin (russ. Alaeddin, im Orig. Aladin) mit dem Feiertag Mariä Schutz und Fürbitte (Pokrov svjatoj Bogorodicy, 372, dt. 168).

Die »kreolisierte« Lebenspraxis des russischen Händlers erfährt damit gewissermaßen eine allgemeine Grundlegung, die sich jedoch nicht theoretisch manifestieren kann (und darf) und auch keineswegs widerspruchsfrei ist. Doch kann im Modus des Reiseberichts und der Beschreibung nicht nur die Pragmatik der häresienahen Existenz mit der Klage über den Verlust der eigenen Religion koexistieren. Stellenweise formuliert sich gar ein expliziter Relativismus. Die Verwischung der kulturell-religiösen Verhaltensmodelle, die an der Oberfläche pessimistisch und negativ gewertet erscheint, stellt ein stabiles Muster dar, dem der Reisende sich konsequent und letztlich ohne großen Leidensdruck zu unterwerfen scheint. Die bereits zitierte Stelle über den verlorenen Kirchenkalender beginnt folgendermaßen:

»О благовѣрнии рустии кристьяне! Иже кто по многим землям много плавает, во многия беды впадают и вѣры ся да лишают крестьяньские. Аз же, рабище Божий Афонасий, сжалихся по вѣре крестьянской.« (366/368)

»O ihr rechthgläubigen Christen, wer stets durch viele Länder reist, fällt in viele Sünden und geht des christlichen Glaubens verloren. Ich indes, Afanasij, ein Knecht Gottes, litt um des Glaubens willen.« (164)

Dies kann doppelt gelesen werden: als Bedauern und Warnung, oder eben auch als Rechtfertigung einer besonderen Freiheit für den Reisenden unter dem rhetorischen Hinweis auf ein Leiden für den Glauben. Davon jedenfalls, dass man aufgrund dieser Konflikte von (Handels-)Reisen absehen soll (oder dass er deswegen die Heimreise antreten wollte), ist bei Afanasij keine Rede.

Auch die durchgehende Textschicht der Ratschläge und Informationen für künftige Reisende würde dem widersprechen.

An einer Stelle geht Afanasij sogar noch weiter, und er delegiert die Entscheidung über die wahre Religion an Gott selbst, womit er sie letztlich in die Unentscheidbarkeit verschiebt. Der Kontext ist hier bedeutsam und gehört zu der bereits erwähnten Verwendung großer Zahlen, die wiederum im Zusammenhang mit dem Staunen steht. Afanasij beschreibt mit offensichtlicher Bewunderung das Heer des Sultans, der von 26 Wesiren begleitet sei, wobei jeder von ihnen zehntausend Reiter und zwanzigtausend Fußsoldaten mit sich führe. Dazu kommen andere, und die Zahlen steigern sich bis zu den hunderttausend Soldaten der Großwesire, den 300 Elefanten mit »Türmen« und Rüstungen und den 100 wilden Tieren; es folgen zudem die Heerscharen des Bruders des Sultans (372/374; dt. 168f.). Der Sultan sei damit aber nicht zufrieden gewesen (374, dt. 169), und er habe weitere 20.000 Fußsoldaten und 200 Reiter hinzugefügt. Nach der Erwähnung der 20 Elefanten, die – wie weiter oben der Vogel *gukuk* (Uhu), der den Tod vorhersagen und Feuer speien kann (358; dt. 156), die Affen mit eigenem Heer und eigener Sprache (358; dt. 156f.) oder die großen Schlangen auf den Straßen Beders (360; dt. 158) – zum Bestand der faszinierenden Exotica des Textes gehören, kommentiert Afanasij in einem überraschenden Übergang von Macht zu Religion (und zu seinem Sprach-Kreolisch):

»Такова сила султанова индѣйскаго бесерменьскаго. Мамет дени иариа. А растъ дени худо донот— а правую вѣру Богъ вѣдает. А праваа вѣра Бога одинаго знати, и имя его призывати на всяком мѣсте чисте чисто.« (374)

»Solche Macht hatte der indische bessermenische Sultan. *Gott kennt Mohammeds Glauben*. Und Gott kennt den wahren Glauben – das ist, den einzigen Gott zu kennen und seinen Namen an jedem reinen Ort in Reinheit anzurufen.« (169)⁷⁸

78 Die Stelle ist in ihren Nuancen nicht einfach zu interpretieren. Ilse Mirus übersetzt: »Solcherart war des indischen, des muselmanischen Sultans Streitmacht; *Mamet deni iaria, a rast deni chudo*/der mohammedanische Glaube ist so übel nicht, aber den rechten Glauben weiß Gott allein. Den rechten Glauben aber weiß Gott, und der rechte Glaube ist, einen einzigen Gott kennen und seinen Namen in Reinheit anrufen an jedem reinen Ort.« (Afanasij 1966: 36)

Außerhalb eines Reisesettings wäre es kaum möglich, eine solche Position zu vertreten, auch wenn der heikelste Satz – »Мамет дени иариа« – auf Persisch verhüllt ist. Sie setzt im Grunde das gesamte Wertesystem der Zeit, das die Orientierung des eigenen Tuns wie die Einschätzung des Fremden begründen müsste, zeitweise außer Kraft und unterstellt das Handeln buchstäblich anderen Orientierungen. Erstaunlich genug, dass dieser Text so in eine Chronik aufgenommen werden konnte. Kommentatoren weisen darauf hin, dass eine analoge religionsrelativistische, an der »Wahrheit« orientierte theologische Ansicht zu der Zeit tatsächlich von einer häretischen Gruppe vertreten worden sei.⁷⁹ Der Handelsreisende Afanasij braucht eine solche theoretische Position nicht, auch wenn er sie in seinem Nimbus des »exotischen« Reisenden faktisch vertritt. Im Gegenteil würde schon der Versuch einer Theoretisierung die Begründung seiner temporären Lebenspraxis als Reisender zunichtemachen.

Die grenzenlose Welt jenseits von Beurteilung und Besitzansprüchen

Afanasij's Reisebericht wirkt mit seiner Priorisierung der Pragmatik des (Handels-)Reisenden und dem dezentriert-metonymischen Weltbild eher vorwegnehmend neuzeitlich als mittelalterlich. Er ist letzteres weniger noch als die von Stephen Greenblatt analysierten Reisen Jean Mandevilles aus dem späteren 14. Jahrhundert. Dieser fiktive, kompilierte Reisebericht eines ebenso fiktiven Autors war einflussreich, und er fällt, so Greenblatts Analyse, durch die »Steigerung des Persönlichen« auf (Greenblatt 1994: 55), wobei der »Wirklichkeitsanspruch« (ebd.: 61) dem fiktiven Charakter entgegensteht. Was Greenblatt als Schwellenphänomen hervorhebt, ist der fehlende Besitzanspruch dem Anderen und Neuen gegenüber (47ff.), das den Bericht von frühneuzeitlichen Mustern abhebe. Die Verwunderung als »zentrale Figur in den ersten europäischen Begegnungen mit der Neuen Welt« sei Resultat einer grundlegenden Differenzerfahrung, doch mache das von Kolumbus eingeläutete »Jahrhundert des Staunens« (27) aus dem Staunen als mittelalterliches »Zeichen der Besitzlosigkeit« ein »Mittel der Aneignung« (42). Solche die Frühe Neuzeit bestimmenden Besitzansprüche sind nur durch die Präsupposition der eigenen Überlegenheit zu begründen, die die Europäer als Eroberer zunehmend prägte, indem sie die Begegnung mit dem Fremden zum »Ausgangspunkt für ihre Selbstwahrnehmung und Definition

79 S. Afanasij (1999), Anm. zu S. 374.

als fortschrittliche, ausgereifte und vernunftorientierte Kultur – mit anderen Worten: als hochentwickelte Zivilisation« nahmen (Leed 1993: 175f.).

Beim frühneuzeitlichen Afanasij fällt umso mehr auf, dass sein Bericht von beidem, von Aneignungs- wie von Überlegenheitstendenzen, völlig frei ist. Es fragt sich, gerade auch mit Blick auf Daniil, ob das ein wendzeitliches Phänomen darstellt, oder es nicht doch eher einem (pluri-)kulturell geprägten altrussischen Genremodell des Reiseberichts entspricht. Dass dem Autor Mandeville vor Ort ein Dorn aus Jesus' Krone geschenkt wirkt (Greenblatt 1994: 67), bildet ein überraschendes Pendant zu Daniils Stein von Jesus' Grab; eine Parallele zu Afanasij, der – obwohl das seine Profession und der Reisezweck wäre – nicht einmal berichtet, ob er irgendetwas mit sich nach Hause bringt, gibt es nicht. Greenblatt betont das Fehlen von Überlegenheitsansprüchen bei Mandeville und die darin begründete, vormoderne Toleranz in den Wertungen anderer Kulturen (ebd.: 72ff.).⁸⁰ Er versteht dies als frühe Form der Blumenbergschen »theoretischen Neugierde« (75) und – dies wäre der Bogen zu Petrarca – als häresieanfällig (75f.); im 17. Jahrhundert soll ein Ketzler wegen Zitaten aus Mandeville auf den Scheiterhaufen gekommen sein (76). Bei Afanasij fehlt eine theoretisch begründete Neugierde – im Gegenteil versucht er eine solche durch die Betonung des Zwangs zu seiner Reise gleichsam auszuschließen. Was wir jedoch auch bei Afanasij sehen, ist die von Greenblatt konstatierte De-Zentrierung der Reise, die bei Mandeville zwar in einem geschlossenen T-O-Weltmodell mit eigenen polaren Symmetrien stattfindet (71), aber das Zentrum in gewisser Weise aufgibt, was zu »unschlüssigen Richtungsangaben« (70) führt. Bei Afanasij scheint es nur noch die Route selbst zu geben, deren Feld durch die »Meere« formiert wird, die er überquert, über die er in eine Zone des Anderen, Nichtchristlichen eintritt, das unwidersprochen die Regeln vorgibt und zu dem man sich verhalten muss. Ein Zentrum gibt es dabei, wenn überhaupt, nicht auf der Karte, sondern nur für den Reisenden selbst.

Dabei liegt auch in Afanasij's Reise ein häretisches Potential des neugierigen Reisens. Gerade in der frühen Neuzeit, so Udo Friedrich anhand von westlichen Beispielen, ist das Reisen »ein paradigmatischer Ort des Staunens, insbesondere dort, wo die Grenzen der bekannten Welt verlassen werden«

80 Vgl. dazu etwa auch Joan-Pau Rubiés (2000: 201ff.), der zeigt, dass auch die portugiesischen Reisenden nach 1500 nicht von Anfang an ein kolonial wertendes Deutungssystem über ihre ethnografischen Beobachtungen legten.

(Friedrich 2019: 203). Das Staunen kann dabei »das Kollabieren logischer Relationen wie Teil und Ganzes, Kausalität und Finalität« bewirken, das Reisen kann aber auch »Strategien aufzeigen, wie das Staunen über Erfahrung oder Reflexion überwunden wird« (ebd.). Allerdings kann das Staunen auch, so es nicht durch Überlegenheit und Besitzanspruch kanalisiert wird, gerade zusammen mit dem Wissen, das aus der Reiseerfahrung kommt, eine gegenseitig sich verstärkende Dynamik auslösen, und diese kann herkömmliche Denkrahmen umso mehr außer Kraft setzen, als sich das Selbstbild wandeln muss. In diesem spannungsvollen, sich nicht ordnenden Feld von Reisen zwischen Neugierde, Lust und ›Zwang‹, zwischen Erkenntnisgewinn für die Zuhausegebliebenen und Tabubruch, zwischen bestätigender, rechtfertigender Festigung und Unterwanderung des Selbst ist all seiner Flexibilität zum Trotz Afanasijs Thema des ›Leidens‹ wohl ernst zu nehmen.

V. Schlussüberlegungen: Die Axiologie des Reisens und die Frage der Traditionsbildung

Die erstaunliche Wertungs-Abstinenz gegenüber dem Fremden (und komplementär dem Eigenen) haben sowohl bei Daniil wie bei Afanasijs einen vormodernen Charakter. Die Parallelen im Umgang mit Axiologien und deren Suspendierung haben sicher unterschiedliche Gründe, doch sind beide Fälle mit einer spezifischen, wenn auch je unterschiedlichen kulturellen Situation der Rus' verbunden, im Falle Afanasijs mit der Offenheit nach Osten, der Religionsstoleranz und vielleicht auch dem externen Machtzentrum. Diese Spezifik zeigt sich in der Nicht-Beteiligung am Kreuzzugswesen im Falle Daniils ebenso wie im Umgang Afanasijs mit dem Islam. Vermutlich spielt bei beiden Autoren auch eine Rolle, dass der Diskurs in der russischen Kirche weniger eng theologisch-dogmatisch ausgerichtet war als im katholischen Westen. Jedenfalls wären in beiden Fällen die Haltungen des Textes nicht ›theoretisch formulierbar.⁸¹ Das Reisegenre und seine erfahrungsbegründete Suspendierung abstrakter Axiologien macht über die Epochen hinweg sichtbar, dass »die *curiositas* in der Tat zu einem regelrechten ›Leitbegriff‹ für eine selbstbestimmte Emanzipation des Menschen aus theologisch fundierten Normen

81 In dieser Perspektive wäre Petrarcas Bergerfahrung, insoweit sie scheitert, ein Opfer der Diskursüberschreitung von der Reiseerfahrung zur theologischen Formulierbarkeit.

und Wertvorgaben« wird, auch wenn sich umso mehr bestätigt, dass »man diesen Wandel keineswegs im Sinne einer linearen oder gar theologisch bestimmten Entwicklung begreifen« kann (Krüger 2002: 15).⁸² Die Transgressivität gilt in Bezug auf die Verurteilung oder zumindest Ambivalenz der *curiositas* noch in der frühen Neuzeit wie auch für die Rolle des »Traditionswissens«, den »Ordnungsschemata und rhetorischen Mustern« in der Darstellung der eigenen Erfahrungen des Neuen und Fremden (Kiening 2002: 67f.).

Das Reisen hat, so wäre zu postulieren, einen enormen Anteil an der Geschichte dieser kulturprägenden *curiositas*. Ungeachtet der einzelnen Kontexte wird in den hier besprochenen Fällen sichtbar, wie die axiologische Relativierung und Suspendierung auf das engste an die Reise und das Genre des Reiseberichts gebunden sein kann, wie sehr es in dessen Potential liegt. Die Verbindung von pragmatischen Anforderungen, realen Begegnungen und eigener Dezentrierung, die Neugierde und Faszination als inneren Antrieb integriert, entwickelt Eigendynamiken, die geneigt sind, bestehende axiologische Systeme zu unterlaufen; dass sie diese bisweilen ins Wanken zu bringen drohen, mag den Autoren gar nicht bewusst, geschweige denn von ihnen intendiert sein. Die »Überschreitung« mag, so Udo Friedrich (2019: 181) nach Georg Simmel, »geradezu Programm des Abenteurers« sein – doch im Reisen kann man auch ohne Programm zum staunenden »Abenteurer« in diesem Sinne werden.

Dass Reisetexte so häufig an Wendepunkten auch literarischer Wertungssysteme stehen, kann deshalb gar nicht so sehr verwundern. Dabei wird die Frage, ob sich die Neugierde, die bereit ist, Wertungen neu zu setzen, das Reisetema sucht oder ob die Reise die Neugierde, das Staunen und die Verschiebung der Wertungen bis in die Häresie erst provoziert, meist kaum zu klären sein. Die Romantik ist vielleicht der beste Beleg dafür, wie eng diese Dimensionen zusammenhängen. Doch realisiert sich das wendezeitliche Potential auch in ganz anderen Bereichen. So wäre es durchaus angebracht, die Rolle des Reisens beispielsweise in der Geschichte des anti- oder akolonia-

82 So überrascht es denn vielleicht nicht, dass der staunende Reisende im Kontext einer Ablösung der »christlichen Allegorie« durch das »Wunder der Welt« verstanden werden kann, als eine Lösung vom »Horizont absoluter Metaphern« (so Friedrich 2019: 178 in Anlehnung an Blumenberg), dass aber schon bei Daniil metonymische Beschreibungsprinzipien gerade der heiligen Orte erkannt werden können (Børtnes 2006). Das Reisen ist immer dominant metonymisch.

len Denkens systematischer zu untersuchen⁸³ – oder in Bezug auf bestimmte Phasen und Wendezeiten der Wissenschaftsgeschichte, denkt man an Alexander von Humboldt, an Charles Darwin oder andere Forschungsreisende des 18. und 19. Jahrhunderts. Diese waren gelegentlich durchaus direkte Erben der ›Abenteurer‹.

Dabei sollte nicht vergessen werden, dass die Reise einerseits und die Textualität und damit die Wirkung im Echoraum literarischen oder quasi-literarischen Schreibens andererseits zu trennende Dimensionen sind. Die Verschriftlichung, das zeitlich und räumlich verschobene Erzählen an nicht Mitgereiste – das gilt schon für Petrarcas Brief – schafft erst das Bedürfnis nach Legitimation des neuen Raums. Nicht die Reise an sich, aber die Reiseliteratur, die Kommunikation darüber wird zum Kern der verräumlichten und narrativierten kulturellen Neugierde, der *curiositas* in vormodernen wie modernen Formen. Und gerade als Genre entwickeln die Texte räumliche, diachrone Verbindungslinien und intertextuelle Netze zwischen diesen Erfahrungen. Eine Geschichte des Reisegenres im Sinne einer Rekonstruktion der literarisierten Neugierde und des Staunens als Gegenkraft der vorgefassten Wertung würde auch eine Geschichte axiologischer Komplexität implizieren.

Es ist ein schwieriges Unterfangen, derart komplexe kulturelle Prägungen in langfristige Beziehungen im Sinne einer Traditionslinie zu setzen. In den hier diskutierten Fällen zeigt sich aber innerhalb des Genres der Reisebeschreibung eine erstaunliche Verbindung zu einigen modernen russischsprachigen Autoren, was sicher auch mit imperialen Vermittlungen pluraler, pränationaler Wahrnehmung zu tun hat. Zudem sind auch die besprochenen Texte bedeutend genug, um selbst traditionsprägend zu wirken. Auf einige der auffallendsten modernen Echoräume sei immerhin verwiesen. Unter den Romantikern im weiteren Sinne waren es etwa Aleksandr Bestužev-Marlinskij oder Osip Senkovskij, die in ihrem Milieu den engsten Kontakt, die größte Reiseerfahrung mit dem ›Osten‹ und zum Islam hatten und im Kontext eines aufkeimenden ethnografischen Interesses explizit forderten, man müsse alles

83 Es würde zu weit führen, hier systematisch Beispiele anführen zu wollen. Doch könnte man etwa daran erinnern, dass die wohl erste scharfe Kritik am Kolonialismus, Bartolomé de Las Casas' *Brevisima relación de la destrucción de las Indias occidentales* (dt. Las Casas 1981), zwar mit zurückhaltendem Einsatz – aber deutlicher Markierung – der expliziten Augenzeugenschaft, aber in offener Anlehnung an einen Reisebericht verfasst war.

Eigene ablegen, wenn man den Osten kennenlernen wolle.⁸⁴ Lev Tolstoj, dessen Werk ohne den frühen Kaukasusaufenthalt (und dieser ohne Marlinskij) nicht denkbar gewesen wäre, wird vieles aus dieser Linie in seine Kaukasusbilder und seine Religionstoleranz übernehmen, und Spuren solchen Reisens finden sich auch in sowjetischen und postsowjetischen (Süd-)Kaukasustexten von Andrej Belyj bis zu Andrej Bitov.⁸⁵

Zuletzt sei noch auf den leidenschaftlichen Reisenden (und Reiseautor) Ivan Bunin hingewiesen, den vielleicht explizitesten Verweigerer dominierender nationaler Paradigmen in der russischen Moderne.⁸⁶ Tatsächlich weist ein Herausgeber des Pilgertextes von Daniil auf das erstaunliche Echo in Bunins Texten über seine Palästina-Reise hin.⁸⁷ Bunins ausgedehnte Reisen, in der Jugend in die Ukraine, dann nach Konstantinopel, aber auch nach Palästina und Ägypten, später bis nach Ceylon, führen zu einem Genre, das Bunin manchmal *putevye poëmy* nannte. Bunins Reisen, sofern sie textlich manifest werden, sind immer gewissermaßen auf Exotismen bezogen, doch stellen sie den Versuch dar, das faszinierende Fremde aus sich heraus, sprich: aus seinen alten Texten zu verstehen, ohne die eigene Fremdperspektive aufzugeben. Das Meer übrigens wird dabei, anders als bei Afanasij, selbst zum immer neu beschriebenen Hauptakteur; es garantierte ihm, wie Bunin einmal meinte, die Augenblicke, die jeden zum »Bürger des Weltalls« machten und ihn die alleinige »Macht Neptuns« – und manchmal auch die Nähe des Todes – fühlen ließen.⁸⁸ Es ist ganz offensichtlich, dass damit ein axiologisches System verbunden ist, das mit Relativierung durch Skalierung auf die großen, übergreifenden Fragen ebenso verbunden ist wie mit der fast grenzenlosen Neugierde auf das beobachtete und wahrgenommene Reale.

84 Vgl. Grob (2018: 157).

85 Vgl. zu ersterem (und zu Osip Mandel'stam) Sippl (1997).

86 »[...] ich habe Russland gegenüber noch nie Liebe empfunden und werde wohl nie verstehen, was Liebe zum Vaterland sein soll, die scheinbar jedem menschlichen Herzen eigen ist« (vgl. dazu Grob 2014). Alexei Evstratov (Lausanne/Fribourg) verdanke ich den Hinweis auf analoge Äußerungen bei Michail Prišvin, ebenfalls ein naturbezogener und »ethnografischer« Reisender, wenn auch eher im eigenen Land; in einem Reisebericht findet sich die Aussage: »Нет, я имею перед собою не национальную душу, а всемирную, стихийную, такую, какую она вышла из рук Творца« (»Nein, ich besitze keine nationale Seele, sondern eine Weltseele, eine Naturseele, eine, wie sie aus der Hand des Schöpfers kam«; Prišvin 1908: 28).

87 Prokof'ev (1984: 7ff.).

88 Bunin (1965-1967: 428); cf. dazu Grob (2014: 221).

Bei Ivan Bunin, Zeitgenosse eines um sich greifenden nationalen Denkens und Wertens, zeigen sich häretische Tendenzen, die eng mit dem Reisetema verbunden sind bzw. sich nur dort ausdrücken können: eine radikale Relativierung des Nationalen wie eine des Konfessionell-Religiösen, die beispielsweise den Koran auf dieselbe Ebene hebt wie die Bibel. Reisetexte mit ihren Vorformen des Pilgers und der Handelsreise geben Ideologien und unterliegende Axiologien wieder, – aber sie haben oft auch das Potential, diese zu unterlaufen, und sie sind imstande, diese Widersprüchlichkeit zu integrieren – ein Potential, das auch fiktive Literatur mit Reisetexten nutzt, um in bedeutenden Fällen nachhaltig epochenspezifische Raster von Wertung und Deutung zu unterlaufen.

Tzvetan Todorov (1985: 221) hat mit Bezug auf die spanischen Eroberer Mittelamerikas postuliert, drei »Achsen« bzw. »Ebenen« der Begegnung zu unterscheiden: die axiologische des Wertens, die praxeologische von Annäherung, Distanzierung und Richtung der Assimilation, sowie die epistemologische, den Grad der Kenntnis des Anderen. Diese Ebenen, so Todorov, seien nur durch Relationen, nicht aber durch Implikationen verbunden: »Erobern, Lieben und Erkennen sind autonome und in gewisser Hinsicht elementare Verhaltensweisen« (ebd.). Dass er bezüglich Colón, einem seiner Hauptgegenstände, alle Parameter negativ beurteilt (»Er liebt nicht, kennt nicht und identifiziert nicht«, ebd.), steht in einem inneren Zusammenhang damit, dass er diesem bestenfalls eine »begrenzte Neugier« (ebd.: 41) attestiert. Eroberer und Touristen sind nicht die Prototypen dafür, was die Kraft der Reise gattung ausmacht, und es ist das Reisen, das wie nichts sonst diese drei »Achsen« in eine gegenseitige Dynamik bringt.

Reisen war – zumindest vor der Erfindung des Tourismus und ›literarisch‹ gesehen – immer schon auch Reisen an die (oder an den) Grenzen der Häresie; dem widerspricht auch nicht die Existenz von Gegenbeispielen. Das Reisen und das Berichten darüber sind in ihren besten Formen sich materialisierende, räumlich ausgelebte Neugierde. Denn während, so zumindest Adorno, die Vernunft in ihrem Zwang zur Selbstbegründung »sich dem innersten Prinzip nach ab[dichtet] gegen jegliches Neue« (Adorno 1981: 30), ist die Neugierde als »Lustprinzip des Gedankens« ein Antrieb dessen, was Kant kritisch das »Ausschweifen in intelligible Welten« (ebd.) nannte – nur dass es hier erfahrene Welten sind. Was für die kritische Vernunft gilt, gilt radikaler noch für die Ordnung der Werte, die jede/r wahre Reisende mit sich trägt und infrage stellt. Reisen kann man nur als man selbst, die Motivation ist immer auch eine subjektive. Das Reisen steht denn auch nicht für die Freiheit

von Vorurteilen, Ideologien und Imaginationen – aber es steht sehr wohl für Formen, diese zu transzendieren, zu kontrastieren oder zu suspendieren.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1981): »Der Essay als Form« [1958], in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M., S. 9-33.
- Afanasij, Nikitin (1999): »Choždenie za tri morja« Afanasija Nikitina«, in: *Biblioteka literaturny Drevnej Rusi (BLDR)*, t. 7: Vtoraja polovina XV veka, Sankt-Peterburg, S. 348-379 [Dt. Übers. von Müller, Klaus (1991): »Die Reise des Afanassi Nikitin über drei Meere«, in: ders. (Hg.), *Itineraria rossica. Altrussische Reiseliteratur*, Leipzig, S. 149-172].
- Afanasij, Nikitin (1966): *Die Fahrt des Afanassij Nikitin über drei Meere, von ihm selbst niedergeschrieben*, aus d. Russ. v. Ilse Mirus, München.
- Anz, Thomas (2003). »Spiel«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, Berlin/New York, S. 469-472.
- Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.) (2009): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, Berlin/New York.
- Baum, Wilhelm/Senoner, Raimund (Hg.) (2000): *Indien und Europa im Mittelalter. Die Eingliederung des Kontinents in das europäische Bewusstsein bis ins 15. Jahrhundert*, Klagenfurt.
- Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hg.) (2012): *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin.
- Bierwirth, Maik (2017): *Wiederholung, Wertung, Intertext. Strukturen literarischer Kanonisierung*, Heidelberg.
- Børtnes, Jostein (2006): »Following the metonymic way: The Life and Pilgrimage of Daniil, Igumen of Russian Land«, in: *Harvard Ukrainian Studies* 28, 1-4, S. 391-396.
- Bourquin, Christophe (2006): *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*, Würzburg.
- Bunin, Ivan (1965-1967): *Ivan Bunin, Sobranie sočinenij v 9-i tomach*, Moskva.
- Burckhardt, Jacob (1860): *Die Cultur der Renaissance. Ein Versuch*, Basel.
- Campbell, Joseph (1999): *Der Heros in tausend Gestalten*, a.d. Amerik. v. Karl Koehne, Frankfurt a.M. [Orig.: *The hero with a thousand faces*, New York 1949].
- Čechov, Anton P. (1975): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Pis'ma*. T. 4, Moskva.

- Corbineau-Hoffmann, Angelika (1995): »Spiel«, in: Joachim Ritter et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9, Darmstadt, S. 1383-1390.
- Daniil, Igumen (1991): »Choždenie Igumena Daniila [altruss./russ.]«, in: *Biblioteka literatury Drevnej Rusi (BLDR)*, t. 4: XII vek, Sankt-Peterburg, S. 26-117. [Verwendete deutsche Übersetzung von Müller, Klaus (1986): »Die Wallfahrt des Igumen Daniil«, in: ders. (Hg.), *Itineraria rossica. Altrussische Reiseliteratur*, Leipzig, S. 34-99].
- Demin, Anatolij S. (1998): *O chudožestvennosti russkoj literatury*, Moskva.
- Demin, Anatolij S. (2009): *Poëtika drevnerusskoj literatury (XI-XIII vv.)*, Moskva.
- Frank, Susanne (2005): »Der Beginn der Entzauberung Indiens in zwei europäischen Kaufmannsberichten des 15. Jahrhunderts (Afanasij Nikitin und Niccolò de' Conti)«, in: *Die Welt der Slaven* L, S. 263-284.
- Franzos, Karl Emil (1888): *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*. Bd. 1-2. Dritte umgearbeitete und vermehrte Aufl., Leipzig.
- Friedrich, Udo (2019): »Kaufmann – Abenteurer – Pilger. Figuren und Diskurse des Staunens in Reisebeschreibungen der Frühen Neuzeit«, in: Nicola Gess et al. (Hg.), *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, Leiden et al., S. 177-204.
- Gess, Nicola (2019): *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen.
- Gess, Nicola; Schnyder, Mireille et al. (Hg.) (2017): *Staunen als Grenzphänomen*, Paderborn.
- Gess, Nicola; Schnyder, Mireille et al. (Hg.) (2019): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, Leiden et al.
- Greenblatt, Stephen (1994): *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, aus dem Engl. von Robin Cackett, Berlin [Orig.: *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago 1991].
- Grob, Thomas (2007): »Das Ende der (romantischen) Er-Fahrung. A.S. Puškins Putešestvie v Arzrum als Bericht vom Ende des Reisens«, in: *Welt der Slaven* LII, S. 223-244.
- Grob, Thomas (2012): »Eroberung und Repräsentation. Orientalismus in der russischen Romantik«, in: W.S. Kissel (Hg.), *Der Osten des Ostens. Orientalismus in slavischen Kulturen und Literaturen*, Frankfurt a.M., S. 45-70.
- Grob, Thomas (2014): »Orientalismus jenseits des Nationalen. Ivan Bunins Reiseerzählungen als Spur imperialer Raumerfahrung«, in: Th. Grob/B. Previšić/A. Zink (Hg.), *Erzählte Mobilität im östlichen Europa. (Post-)imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination*, Tübingen, S. 221-243.

- Grob, Thomas (2018): »Phantasie oder Ethnografie? Vom anmerkenden Bezug russischer Romantiker auf das kaukasische Fremde«, in: Ada Raev/Dietmar Stüdemann (Hg.), *Aleksandr Puškin und der Kaukasus. Literaturgeschichte. Bilder*, Bamberg.
- Grübel, Rainer (2001): *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Hammond, Andrew (2004): »The Uses of Balkanism: Representation and Power in British Travel Writing, 1850-1914«, in: *The Slavonic and East European Review* 82 (3), S. 601-624.
- Hecker, Hans (1993): »Die Fahrt des Afanasij Niktin über drei Meere«, in: Peter Wunderli (Hg.), *Reisen in reale und mythische Ferne: Reiseliteratur in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, S. 197-213.
- Hodel, Anna (2020): *Romantik jenseits des Nationalen. Geopoetik der südslavischen Romantiken im imperialen Raum*, Wien/Köln/Weimar.
- Jakobson, Roman (1979): »O chudožestvennom realizme (1921)«, in: ders., *Raboty po poetike*, Moskva 1987, S. 387-393 [Dt.: »Über den Realismus in der Kunst«, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Hg.: E. Holenstein/T. Schelbert, Frankfurt a.M., S. 130-139].
- Kablitz, Andreas (1994): »Petrarcas Augustinismus und die Ecriture der Mont-Ventoux-Epistel«, in: *Poetica* 26, S. 31-69.
- Kappeler, Andreas (1992): *Russland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*, München.
- Kempgen, Sebastian (2020): *Afanasij Nikitin: Reise über drei Meere (Xoženie za tri morja, 1468-1474)*, Bd. 1: Facsimiles – diplomatische Edition – Karten Bibliographie, Bamberg.
- Kiening, Christian (2002): »Ordnung der Fremde. Brasilien und die theoretische Neugierde im 16. Jahrhundert«, in: Klaus Krüger (Hg.), S. 59-109.
- Kristeva, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*, Aus d. Frz. v. Xenia Rajewsky, Frankfurt a.M.
- Krüger, Klaus (Hg.) (2002): *Curiositas: Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen; insbes. ders., Einleitung, S. 9-18.
- Las Casas, Bartholomé de (1981): *Kurzgefasster Bericht von der Verwüstung der Westindischen Länder*, Frankfurt a.M.
- Leed, Eric J. (1993): *Die Erfahrung der Ferne. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage*, a.d. Engl. v. H.H. Harbort, Frankfurt/New York.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris [Dt.: *Der autobiographische Pakt*, a.d. Franz von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1994].

- Lenhoff, Gail (1981): »Three Protoexempla and Their Place in a Thirteenth-Century Pilgrim Book«, in: *Slavic Review* 40 (4), S. 603-613.
- Lotman, Ju.M. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva.
- Lotman, Ju.M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*, a.d. Russ. v. R. Grübel, Frankfurt a.M.
- Maleto, Elena I. (2005): *Antologija choženij russkich putešestvennikov XII-XV veka. Issledovanija, teksty, kommentarii*, Moskva.
- Martens, Ekkehard (2003): *Vom Staunen oder Die Rückkehr der Neugier*, Leipzig.
- Matuschek, Stefan (1991): *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen.
- Pekar, Thomas (2007): »Spiel«, in: *Hist. Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 8, Hg.: Gerd Ueding, Tübingen, S. 1063-1073.
- Petrarca, Francesco (1995): *Die Besteigung des Mont Ventoux [Familiarium rerum libri IV 1]*. Lateinisch/Deutsch, übers.: Kurt Steinmann, Stuttgart.
- Pikkio, Rikkardo [Picchio, Riccardo] (2002): *Drevnerusskaja literatura*, Moskva. [ital. Orig. *La letteratura russa antica*, 2. Aufl., 1968].
- Prišvin, Michail (1908): *Za vošebnym kolobkom. Iz zapisok na Krajnem Severe Rossii i Norvegii*, Sankt-Peterburg.
- Prokof'ev, N.I. (1984): »Choženie: Putešestvie i literaturnyj žanr«, in: ders. (Hg.), *Kniga choženij*, Moskva, S. 5-20.
- Riedel, Wolfgang (2019): *Ästhetische Distanz: auch über Sublimierungsverluste in der Literaturwissenschaft*, Würzburg.
- Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hg.) (2013). *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart.
- Roždestvenskaja, Milena V. (1994): »Obraz svjatoj zemli v drevnerusskoj literature«, in: A.L. Batalov/A.M. Lidov (Hg.), *Jerusalim v russkoj kul'ture*, Moskva, S. 8-14. Zit. nach: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=28815531&selid=30757758> bzw. http://palomnic.org/bibl_lit/drev/r/ (o. S.) (20.8.2021).
- Rubiés, Joan-Pau (2000): *Travel and Ethnology in the Renaissance South India through European eyes*, Cambridge, S. 1250-1625.
- Said, Edward (1979/1994): *Orientalism*, New York.
- Sawicki, Stefan/Panas Władysław (Hg.) (1986): *O wartościowaniu w badaniach literackich*, Lublin.
- Schmid, Wolf (2017): *Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne*, Berlin/Boston.
- Seemann, Klaus-Dieter (1976). *Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte eines literarischen Genres*, München.

- Seemann, Klaus-Dieter (Hg.) (1970): *Igumen Daniil. Xoženie/Abt Daniil. Wallfahrtsbericht*. Nachdruck der Ausgabe von Venevitinov mit einer Einleitung und bibliographischen Hinweisen, München.
- Semenov, Leonid S. (1980): *Putešestvie Afanasija Nikitina*, Moskva.
- Sipl, Carmen (1997): *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*, München (Slavistische Beiträge, 347).
- Šochin, V.K. (1988): *Drevnjaja Indija v kul'ture Rusi. XI – seredina XV v.*, Moskva.
- Stagl, Justin (2002): *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550-1800*, Wien.
- Stenzel, Jürgen (2003): »Wertung. Beurteilung literarischer Gegenstände«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2, Hg.: Jan-Dirk Müller et al., Berlin, S. 837-840.
- Stöckmann, Ingo (2001): *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas*, Tübingen.
- Todorov, Tzvetan (1985): *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt a.M.
- Trubetzkoy [Trubeckoj], N[ikolaj] S. (1963): »Choženie za tri morja« Afanasija Nikitina kak literaturnyj pamjatnik«, in: ders., *Three philological studies*. Ann Arbor (Michigan Slavic Materials, 3), S. 25-51 [Orig. 1926].
- Winko, Simone (1991): *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig et al.
- Wolff, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe. The map of civilization on the mind of the enlightenment*, Stanford (Ca.).
- Zima, Peter V. (Hg.) (1977): *Textsemiotik als Ideologiekritik*, Frankfurt a.M.

Ironisch gestimmt?

Der Sprecher in Juliusz Słowackis *Reise ins Heilige Land*

Anja Burghardt

Ironie ist damit verbunden, dass das Gesagte nicht wörtlich zu nehmen ist, wobei die ironische Brechung nicht selten auf eine Kritik abzielt und als solche eng mit Werten und Urteilen in Verbindung steht. Diesen Zusammenhang möchte ich im vorliegenden Beitrag anhand von Juliusz Słowackis *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (1839, *Reise ins Heilige Land aus Neapel*, im Folgenden: *Reise*) ausleuchten, einem Text, der durch seinen Humor und manche Ironie auffällt.

Zusammen mit Słowackis *Beniowski* ist dieser epische Reisetext eines der zentralen Beispiele der Gattung des *poemat dygresyjny*, einer besonderen Form des Poems in der polnischen Romantik, das als Paradebeispiel gleichermaßen des romantischen Gattungssynkretismus wie der romantischen Ironie gilt. Der Text fällt allein schon deshalb auf, weil die polnische Romantik sich durch allerlei auszeichnen mag, gewiss aber nicht durch eine ausgeprägte Ironie. Selbst Humor und Komik halten sich – abgesehen von den Komödien Aleksander Fredros und eben von Słowackis v.a. frühen Texten – doch eher in Grenzen. Insbesondere im Abschnitt zu Słowackis *Reise* gehe ich auch der Frage nach, inwiefern es für die Ironie eines als Figur greifbaren Sprechers bedarf. Dies ist insofern für die Erzähltheorie allgemein relevant, als in der narratologischen Forschung für die Stimme (um den Terminus »Erzähler« zu vermeiden) häufig stillschweigend ein personifizierter Erzähler angenommen wird, dem die jeweiligen Wert-Urteile und der ironische Impetus dann fraglos zugeordnet werden, obwohl es dafür aus narratologischer Sicht keine Veranlassung gibt (vgl. die Einleitung zu dem vorliegenden Band).

Ehe ich mich der Analyse von Zusammenhängen zwischen Ironie und Axiologie zuwende, möchte ich einen ersten Eindruck von der Textgestalt so-

wie von den vielfältigen Verweisen auf die Reise-Umstände geben, die den Text prägen. In dem folgenden Zitat aus der Eingangspassage thematisiert der Sprecher die Wahl der Form; angesichts seiner Unfähigkeit, Prosa zu schreiben, greife er zur Dichtung:¹

9

Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie mogę pisać, tylko wierszem;
Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, z płaszczem i z tłumokiem.

9

Ein Nachsatz will in Prosa geschrieben sein,
doch ich kann so nicht schreiben, nur in Versen;
man mag denken, dass mich Reime leiten,
dass ich als erster auf dem Pferd reite,
und hinter mir als zweiter, Schritt für Schritt:
der Reim mit Schirm, Mantel und Reisebündel.

Ganz mag man den schmunzelnden, vielleicht auch ironischen Bekundungen im Poem nicht glauben, dass schieres Unvermögen den Sprecher zur Versform greifen lässt. Allzu versiert scheint die Erzählung seiner Reise von Neapel ins Heilige Land, die – voller intertextueller Anspielungen – kurze Einblicke in fremde Länder und flüchtige Reiseeindrücke aufscheinen lässt. Die anschließende Strophe führt die poetische Selbstreflexion der Wortwahl fort und verknüpft sie nun mit dem, was er von seiner Reise erzählen möchte:

10

Wierście mi jednak, że lepsza od rymu
(Dla śniegów jechać nie mogłem przez Turyn)
Para mnie gnała z Marsylii do Rzymu,
Do Neapolu zaś przywiozł veturyn.

1 Der Text folgt der von Brzozowski/Przychodniak (2009) herausgegebenen Ausgabe der Poeme; Übersetzungen sind soweit nicht anders angegeben von mir. Ich danke Małgorzata Zemła für ihre Hilfe; verbliebene Eigenwilligkeiten und Fehler liegen selbstverständlich in meiner Verantwortung.

Carozze jego i cabrioletti

Zalecam wszystkim... zowie się Paretti.

10

Glaubt mir jedoch, dass weniger wegen des Reims
(wegen des Schnees konnte ich nicht über Turin fahren)

Dampf trieb mich aus Marseille nach Rom,
nach Neapel führte dann Veturin.

Seine *Carozze* und *Cabrioletti*

Empfehle ich allen ... man nennt sie Paretti.

Geprägt ist diese Strophe also von einem Spiel mit Realia der Reiseroute wie z.B. den modernen Transportmöglichkeiten oder dem Wetter einerseits, einem Thematisieren der Reime andererseits. Der Erzähler stellt in einem anspielungsreichen Text seinen ersten Reisegefährten vor, nämlich den Reim mit Schirm, Mantel und Bündel. Im Lauf des Poems werden weitere folgen, dann gemeinhin Personen, sporadisch und nicht immer namentlich benannt.

In Słowackis Poem wird mit der spielerischen Reflexion von Textualität nicht zuletzt das Erzählen selbst in den Vordergrund gestellt.² Wie ich zeigen möchte, wird der Erzähler in all seinem Reden, seinen Assoziationen und den oft nur angedeuteten Verweisen auf seine Erlebnisse nicht zu einer charakterisierbaren Person oder Figur ausgestaltet. Meine Kriterien dafür, dass ein Sprecher in einem epischen Text als Figur greifbar wird, sind, dass entweder so viel aus seiner Biografie mitgeteilt wird, dass seine Lebensgeschichte rekonstruiert werden kann (zumindest ein Stück von ihr) oder dass – aufgrund dessen, wie er erzählt und welche Aspekte er für seine Darstellung auswählt – der Text Aufschluss über seine Werte, Überzeugungen, Vorlieben oder dergleichen gibt. Es geht um das Verhältnis von Ironie – und weiter gefasst: dem Humor – zu Werten und Urteilen sowie um die Frage, ob bzw. zu welchem Grade es dafür der Identität eines Sprechers bedarf. Dafür beginne ich mit einer kurzen Darstellung der Gattung des *Poemat dygresyjny*, ehe ich

2 Roman Dąbrowski (1996) untersucht die Kommunikationssituation und weist auf die bereits von Juliusz Kleiner in den 1920er Jahren unterstrichene besondere Betonung des Dialogischen in diesem Poem hin (vgl. ebd.: 24-28 für seinen kurzen Forschungsüberblick). Maria Kalinowska (2011), die aufgrund des wiederentdeckten Autografen der *Reise* eine weitere Edition des Poems mit ausführlicher Analyse und Kommentierung vorlegt, trägt Realia, die für Słowackis *Reise* relevant sind, zusammen und bettet sie in den Kontext der romantischen Reisen ein. Während Dąbrowskis Analyse dem Sprecher des Poems gilt, fragt Kalinowska nach der Position des Dichters.

den Begriff der Ironie diskutiere, die häufig als zentral für diese Gattung gilt. Im Anschluss an diese begrifflichen und teilweise methodischen Überlegungen steht eine Analyse des humorvollen Tons von Słowackis *Podróż na Wschód* (*Reise nach Osten*), wie der Text in anderen Veröffentlichungen betitelt wurde.³

Die Gattung des Poemat dygresyjny

Gattungen sind insofern in Hinblick auf Werte relevant als sie – wie Liebeth Korthals Altes (2014) ausführt – gewisse Erwartungen eröffnen und nicht zuletzt den Rahmen des Denkbaren und Möglichen für die imaginäre Welt wie für die Textgestaltung abstecken. In der polnischen Literaturwissenschaft wird das *poemat dygresyjny* als eigenständige Gattung in der Epoche der Romantik betrachtet. Darunter subsumiert werden neben Texten der polnischen Literatur eine ganze Reihe von Werken aus anderen europäischen Literaturen u. a. Puškins *Evgenij Onegin* oder Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*; als Impulsgeber werden Byrons Poeme *Childe Harold's Pilgrimage* und *Don Juan* angeführt, für die so charakteristischen Digressionen freilich Sterne mit seinem *Tristram Shandy*. Jacek Brzozowski (1991) zufolge verbindet das Poem epische Elemente (ein traditionelles Erzählen, Informationen über den Helden und die Handlung) mit lyrischen und diskursiven, den Digressionen, die in wechselndem Ausmaß von der Handlung und dem Helden abschweifen. Die Offenheit der Komposition, die Verweigerung einer Regelmäßigkeit, die in einer revolutionären Verwendung der epischen Elemente (also Fabel, Held, Erzähler) – nicht selten in polemischer Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition (daher auch die Nähe zur Parodie) – hervortritt, gehören ebenso zu den Charakteristika der Gattung wie die Selbstreflexivität, die Abschweifungen, die Literarizität und die stellenweise dezidiert lyrischen Züge sowie (romantische) Ironie. In der Vereinigung all dieser Charakteristika handelt es sich damit um eine typische Gattung der Romantik (ibid.).⁴

3 Die unterschiedlichen Titel des Poems versammelt Brzozowski/Przychodniak (2009: 380).

4 Słowackis *Reise*, die immer wieder als ein Beispiel für die Gattung angeführt wird, wurde allerdings ursprünglich mit dem Untertitel »unvollendetes Poem« (*poemat nieokończony*) veröffentlicht. Zunächst wurden nur die Gesänge I-VII veröffentlicht, Juliusz Słowacki: *Pisma pośmiertne* [Nachgelassene Schriften], red.: Antoni Małecki, 3 Bd., Lwów 1866; die *Reise* in Bd. 1, 121-184. Zur Diskussion der Gattungszugehörigkeit der *Reise* vgl. auch Dąbrowski (2016), Kalinowska (2011: 83-100).

Im Weiteren werde ich – sofern ich nicht das Polnische zur Bezeichnung verwende – von »abschweifendem« oder auch »reflektierendem« Poem sprechen. Die manchmal verwendete Übersetzung »Epos« scheint aus verschiedenen Gründen problematisch. Zum einen ist der übliche polnische Terminus dafür »epos« bzw. »epopoeja« (letztere verwendet Słowacki selbst einmal im Text), nicht »poemat« (die Gattungsbezeichnung, unter dem die *Reise* veröffentlicht wurde).⁵ Zum anderen ist der Text so heterogen und fragmentarisch, dass die Gattungsbezeichnung selbst schon ironisch wäre, da unter Epos gemeinhin ein epischer Text verstanden wird, der Legenden oder historische Helden vor dem Hintergrund von für die jeweilige Volksgemeinschaft wichtigen Umbrüchen einbindet (vgl. beispielsweise Janusz Sławiński 1998: 138). Das ist in der *Reise* nicht gegeben. Von der Form her gibt es zwar verschiedene Verweise auf das Epos, beispielsweise das typische Element des Musen-Anrufs. Allerdings kann der Sprecher auch ziemlich verärgert über seine Muse sein, etwa, wenn sie ihn grade wieder an den Streit mit seinem Breslauer Verleger erinnert (5. Gesang, V. 67). Bereits in der ersten Strophe wird die Muse angerufen (was abgesehen von Homer beispielsweise auch in Byron's erstem Gesang von *Childe Harold's Pilgrimage* gegeben ist, einem wichtigen Referenztext für Słowackis Poem). Słowacki beendet den ersten Gesang damit, dass der Sprecher mitteilt, er werde morgen seine »Odyssee« antreten und dann auch selbige anstimmen können. In dem steten Wechsel aus einem Aufrufen der Gattung des Epos und deren Brechung wird die textuelle Reflexion zur Ironisierung des Epos, so auch mit dem Verweis auf Mickiewicz' Poem *Pan Tadeusz*, das über dessen Beginn »Ojczyzna moja« (»Meine Heimat«) aufgerufen wird (vgl. im 3. Gesang, V. 229). Das Poem ist durchzogen von einem solchen Spiel mit Dichtung, denn auch für die anderen in Słowackis Gattungssynkretismus vom Sprecher benannten Genres lassen sich solche Brechungen beobachten: beispielsweise die Ode (5. Gesang, V. 47) oder die Idylle (9. Gesang, V. 25⁶) werden genannt, wobei die entsprechenden Textpassagen begleitet sind

5 Marek Piechota (1991) diskutiert die Gattungsbezeichnung im Lauf des 19. Jahrhunderts, wobei er als weitere Variante das heroische Poem (*poemat heroiczny*) anführt. Die *Reise* insgesamt als ein solches einzuordnen würde insofern eine ironische Brechung in die literaturwissenschaftliche Diskussion selbst hineinragen, als der Text das heroische Poem humorvoll reflektiert.

6 Hier wird die Idylle (*sielanka*) explizit benannt; die Strophen 2-7 versetzen typische Idyllen-Elemente nach Akrokorinth, die eigens kommentiert werden: der Leser habe solche, ihm bekannten bukolischen Bilder sicher nicht in Griechenland gesehen: »Już wiesz, jakie są obraz sielank.../Lecz nie widziałeś ich na greckiej ziemi!«, V. 25f.

von jeweils typischen Gattungsmerkmalen, die zugleich konterkariert werden. Ich benutze die Gattungszuordnung des reflektierenden Poems hier vor allem als eine Art »Kurzform«, die wichtige Grundzüge des Textes, also Gattungssynkretismus und eine in der Ironie gründende schwierige axiologische Festlegbarkeit, bereits benennt.

Für Slowackis *Reise* interessant ist diese Gattungsbestimmung insofern, als sie mit einer zweiten konkurriert, nämlich der möglichen Einordnung des Textes als Reiseliteratur, die mit dem Haupttitel *podróż* (Reise) benannt ist. Auch bei der Reiseliteratur handelt es sich um eine synkretistische Gattung, deren Synkretismus allerdings darauf gründet, dass sich keine bestimmte Form herausgebildet hat, die die Vielzahl von Elementen, Stilen und Darstellungsweisen aus anderen Gattungen, von der Genauigkeit ethnografischer Aufzeichnungen bis hin zur ornamentalen Vermittlung von Stimmungen, synthetisiert.⁷ Grundlegend unterschieden wird in der Fachliteratur zwischen fiktionaler Reiseliteratur und Reisetexten, denen eine reale Reise des Autors zugrunde liegt, auf die – wie künstlerisch überformt auch immer – der Text zurückgeht. Und in diesem Sinne handelt es sich auch bei Slowackis *Reise* um einen nicht rein-fiktionalen Reisetext, denn der Dichter reiste vom Herbst 1836 bis zum Januar 1837 von Italien über Griechenland und Ägypten nach Palästina. Mit der Verfassung des Poems dürfte er noch während der Reise begonnen haben; abgeschlossen hat er es spätestens im Winter 1839/1840 in Paris.⁸

Mit dieser doppelten Zuordenbarkeit des Poems werden die zwei folgenden Erwartungen geweckt, die bestimmte Werte-Ebenen aufgreifen: Mit der Bezeichnung »Reise« (*podróż*), die in allen Veröffentlichungen titelgebend war, schwingt zumindest ein Rest von Realitätsgehalt bzw. einer Referenz auf die Wirklichkeit mit, so dass – um Rainer Grübels Wertungsgattungen heranzuziehen (Grübel 2001, vgl. dazu die Einleitung zu dem vorliegenden Band) – der epistemische Wert (also u.a. das, was wahr ist in der erzählten Welt) auch eine außerliterarische Realität betrifft; das Erzählte findet

7 Für einen Überblick über verschiedene Typologien vgl. Kamionka-Straszakowa (1991: 698).

8 Maria Kalinowska (2011) rekonstruiert die Reiseroute, 48-56. Das genaue Entstehungsdatum ist umstritten, Brzozowski/Przychodniak (2009) diskutieren unterschiedliche Datierungen und argumentieren dafür, dass der Text zwischen September 1836 (auf der Insel Syra) und Dezember 1839 in Paris entstanden sein muss (386). Kalinowska (2011) legt demgegenüber einen späteren Zeitpunkt für das Ende der Arbeit an der *Reise*, Frühjahr 1840, nahe (vgl. 361).

dadurch ein Korrektiv, denn das Dargestellte muss denkbar in der Realität sein (selbst wenn diese den Rezipienten⁹ unbekannt sein mag). Andererseits tritt mit dem für das abschweifende Poem charakteristischen Ton des Textes von Anfang an eine spielerische Unterhaltung in den Vordergrund, die für die Frage danach, welche Maßstäbe und Ideale der Darstellung für die Textgestalt wirksam sind, bedeutend ist. Hier ist dann eine weit über alltägliche Erfahrungen hinausgehende Fantasie möglich.¹⁰ In Hinblick auf Fragen der Axiologie treten so das Spielerische und mit der metaliterarischen Reflexion die Literatur selbst als Werte hervor. Die Auswirkungen von Gattungszuschreibungen in Verbindung mit der Ironie auf die Axiologie des Textes werden in den weiteren Überlegungen verschiedentlich thematisiert.

Zunächst wende ich mich dem Begriff der Ironie zu, wobei ich auch die romantische Ironie beleuchten werde.

Ironie oder »vergnügeliche Kurzweil in attischem Salz dargeboten«

»Attisches Salz« bezeichnete im 19. Jahrhundert ein scherzhaftes Reden. Der Sprecher des Poems benennt so die Ausführungen eines Mitreisenden (5. Gesang, V. 139), dem er allerdings an dieser Stelle wenig abgewinnen kann, was offenbar vorrangig der Person des Mitreisenden, nicht dieser Redeweise geschuldet ist. Es gibt also eine Reflexion auch des nicht-ernsthafte Redens in dem Poem. Für die folgenden Beobachtungen zur Ironie stütze mich u. a. auf Philippe Despoix/Justus Fetscher (2001), die darlegen, dass bereits bei Cicero ein »feiner Witz« mit dem »gespielte[n] Ernst des ganzen Stils der Rede« verbunden wird, »bei der man anders redet, als man denkt.«¹¹ Im Weiteren

-
- 9 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer alle Geschlechter mitgemeint.
- 10 Tatsächlich gelingt es Słowacki in der *Reise* Gespenster einzuführen, wobei sich am Ende einer längeren Geisterpassage das Ganze als Traum entpuppt. Kalinowska (2011) fasst die Differenz zwischen der *Reise* und Słowackis zweitem reflektierendem Poem, *Beniowski*, vor allem in dem jeweiligen Hintergrund, vor dem die Ironie entfaltet wird, und zwar im Fall *Beniowskis* einem sarmatisch-romantischen Paradigma der polnischen Kultur, für die *Reise* hingegen eine europäische Tradition von Reisetexten (84).
- 11 Despoix/Fetscher (2001: 204). Vgl. zum Ironie-Begriff auch Ernst Behler (1998), der auf die lange Geschichte der Ironie hinweist und ihren »ungewöhnlich breiten Spielraum« betont. Ironie bezieht sich demnach »auf bestimmte Argumentationsweisen (Sokrates), Redefiguren der Rhetorik (Cicero, Quintilian), literarische Ausdrucksformen (Cervantes, Th. Mann), kritische Mitteilungsformen in Theologie und Philosophie

werde ich von einer solchen Verschiebung des Gemeinten (eher als der häufig angeführten Verkehrung ins Gegenteil), die sich aus der Ironie ergibt, ausgehen. Wesentlich ist m.E. die von Quintilian betonte Wichtigkeit der Rezeptionssseite für ein Verständnis von Ironie.

Zur Konkretisierung von Ironie möchte ich ein recht eindeutiges Beispiel aus Heines *Wintermärchen* anführen.¹² Im zweiten Kapitel zitiert der Erzähler einen Mitreisenden, der die Errungenschaft des Zollvereins als Fortschritt beschreibt:

»Der Zollverein« – bemerkte er –
 »Wird unser Volkstum begründen,
 Er wird das zersplitterte Vaterland
 Zu einem Ganzen verbinden.

Er gibt die äußere Einheit uns,
 Die sogenannt materielle;
 Die geistige Einheit gibt uns die Zensur,
 Die wahrhaft ideelle –«¹³ (V. 33-40)

Wie durch verschiedene Textsignale deutlich wird und bereits zuvor angedeutet wurde, lehnt der Erzähler offenkundig die Zensur ab. Er verbündet sich gewissermaßen mit jenen Lesenden, die die Zensur ebenso wie er ablehnen,

(F. Schlegel, Kierkegaard), Strukturprinzipien der Dichtung (G. Lukács, C. Brooks) und dekonstruktive Elemente der Sprache (Derrida, deMan)«. Er führt die folgende Grund-Definition an, die alle diese Bereiche fasst: »[D]urch die I[ronie wird] das Gegenteil des Gemeinten geäußert« bzw. »das Gegenteil von dem zu verstehen [gegeben], was man sagt« (599) Angesichts der weiten Auffächerung dieser Grundbedeutung lasse sich die Ironie kaum anders als durch ihre historischen Formen bestimmen, wobei er drei Phasen ausmacht, und zwar »die rhetorisch-stilistische, die literarische und die philosophische, die aber ineinander greifen.« (599f.); vgl. ausführlich zu den unterschiedlichen Spielarten der Ironie auch Behler (1997), zu Schlegels Ironie hier das 4. Kapitel, 12-114. Für Ironie im Kontext der polnischen Literatur vgl. Włodzimierz Szturc (1992).

12 Parallelen zwischen Heines *Wintermärchen* und Słowackis *Beniowski* arbeitet Stefan Kayn (1930) heraus.

13 Heine (1844: 580). Wie Bernd Kortländer (2009) ausführt, ist die Zielrichtung des von Heine selbst als »[v]ersifizierte Reisebilder« benannten Textes »eine Kritik des deutschen Obrigkeitsstaates sowohl hinsichtlich seiner ideologischen und historischen Wurzeln als auch seines Erscheinungsbildes« (o.S.). Despoix/Fechner (2001) verweisen neben E.T.A. Hoffmann auf Heinrich Heine als »Musterbeispiele einer reflektierten Aufnahme des Konzepts Ironie in die Dichtung« (198).

gegen den Einheitswahn des »Passagiers«. Diese Verbindung zwischen Sprecher und Leser, die notwendig erscheint, damit das nicht-wörtlich Gemeinte als solches aufgenommen wird, werde ich der Kürze halber als »Pakt der Ironie« bezeichnen.¹⁴ Dieser ist insofern mit Werten – in anderen Fällen auch mit Wissen – verbunden, als die Ironie nur für diejenigen erkennbar ist, die dieselben Werte teilen (also hier: die Freiheit des Wortes). Wer dies nicht tut, dem bleibt sie verschlossen; dem bleibt auch die Entstehung von Vielschichtigkeit und Doppelbödigkeit, die der Ironie innewohnt, verborgen.¹⁵

Bei einem selbstreflexiven Text eines Dichters aus der Romantik bedarf es einer zumindest kurzen Reflexion des Begriffs der – von Schlegel begründeten – romantischen Ironie. Grundsätzlich weitet sich hier das für die Ironie sonst übliche, oben benannten Charakteristikum einer Verschiebung des gemeinten derart über den Text insgesamt aus, dass sich das eigentlich Gemeinte nicht mehr eindeutig festlegen lässt.¹⁶ Schlegels Ironiebegriff erhält seine Komplexität dadurch, dass er Sprache und Denken aufs Engste miteinander verknüpft. Karl Heinz Bohrer (2000) verweist darauf, dass Schlegel Ironie als »Empfindung« auffasst, und zwar »für einen Dissens zwischen wahrgenommener Welt und ihrem verschlossen bleibenden Sinn« (31). Zugleich insistiert Bohrer darauf, dass der »Charakter dieser Ironie als Sprachform« (13) wesentlich für ein Erfassen von Schlegels Auffassung ist, dass nämlich »Philosophie sich auch als ein Stil kundtue« (16). Das Rätselhafte, die Unverständlichkeit von Schlegels Ausführungen über die Ironie wird wesentliches Moment des Begriffs. Sprachliche Kommunikation wird Bohrer zufolge hier

-
- 14 Eckhard Schumacher (2000) führt für die rhetorische Ironie-Definition unter Rückgriff auf Hans Gadamer an, dass sie ein »tragendes Vorverständnis« voraussetzt (91). Er betont zudem, dass in der Rhetorik über Ironie etwas zu verstehen gegeben werden soll. Sie steht damit im Gegensatz zur Ironie-Konzeption Schlegels, die sich mit ihrer »Form der Unentscheidbarkeit« (99) zwischen Ernst und Scherz vielmehr als ein stetes Oszillieren zeigt (vgl. 92-105); zur romantischen Ironie s.u.
- 15 Wie Schumacher (2000) darlegt, ist eine nicht-verstandene bzw. nicht-verstehbare Ironie ein Verstoß gegen die »perspicuitas«, der zu »obscuritas« führt (91f.).
- 16 Schumacher (2000) legt überzeugend dar, dass Festlegungen bei Schlegels Spielart der Ironie tatsächlich unmöglich werden. In ihrem Unterminieren von Intentionalität (vgl. dazu 95) eröffnet Ironie demnach »ein fundamentales Problem der Kontrollierbarkeit von sprachlichen Äußerungen« (113), verabschiedet werde damit ein »feststehender Begriff des Verstehens« (119). Er schlägt (auch vor dem Hintergrund von Paul de Mans Lesart der Schlegelschen Ironie und deren Rezeption) vor, Ironie im Schegelschen Sinne und also diese spezifische Spielart der romantischen Ironie als eine Aufforderung zur immer neuen Lektüre zu betrachten (vgl. 117-120).

ebenso als theoretisches Problem präsentiert (13) wie ein spezifischer Subjektivismus, der mit der Notwendigkeit eigenwilliger Ausdrucksweisen verknüpft ist (14).¹⁷

Die Nähe von Sprache und Denken tritt auch bei Manfred Frank (2007) hervor, der die Zusammenhänge von Witz, Allegorie, Fragment und Ironie in Schlegels Denken aufzeigt. Diese verweisen einerseits auf die Unmöglichkeit, das Absolute zu erfassen, andererseits implizieren sie in den Details und im Individuellen einen steten Verweis auf das Absolute. Unter Betonung, wie sehr die Romantik von der »Entdeckung der Vielschichtigkeit, der Ungeborgenheit, der Inkonsequenz, der Widersprüchlichkeit des menschlichen Charakters« (129) getragen ist, »was sie radikal modern macht« (ibid.), zeigt Frank die Zusammenhänge der genannten Denkfiguren bei Schlegel auf. Die Ironie erscheint hier gleichsam als Synthese von Witz, Allegorie und Fragment. Frank führt aus, dass ein Kern von Schlegels Konzeption darin besteht, dass es unmöglich ist, die Unendlichkeit auszudrücken und dass sich nur vermittels von Bruchstücken auf sie verweisen lässt, ehe er fortfährt:

»So korrigiert die Ironie lächelnd die falsche Wertschätzung einer atomisierten Welt, indem sie – vorderhand nur im Reich des Imaginären – das als nichtig verhöhnt, was sich als substantielle Realität aufspreizt.«¹⁸ (137)

In solcher Form allerdings findet sich in der polnischen Romantik die Ironie kaum, auch nicht die romantische Ironie. Maria Żmigrodska (1991),¹⁹ eine der wichtigsten Expertinnen für die polnische Romantik, führt über die Ironie in Kunstwerken der polnischen Romantik aus:

-
- 17 »Anders gesagt: dass eine Wahrheit überhaupt nicht außerhalb der Sprache existiert, daß eine solche absolut sprachinterne Wahrheit folglich immer nur nach dem jeweils höchst Zufälligen des semantisch-metaphorischen Ausdrucksvermögens hervortritt[.]« (14) Das geht u.a. damit einher, dass Schlegel Worte loslöst von ihrem Autor, dabei »dem einzelnen Wort eine semantische Autonomie« sowie »eine nur dem intuitiven Verstehen« gegebene Zugänglichkeit zuschreibt (15; für Schlegels Verpflichtung der Kunst in Form seines spezifischen Allegorie-Verständnisses auf die Wahrheit vgl. auch Frank 2007: 124). Mit etwas anderer Akzentuierung unterstreicht Schumacher (2000) die enge Verbindung von Sprache und Erkenntnis in der Ironie. Er betont die Wichtigkeit der »implizierten Verunsicherung des eigenen Standpunkts« (105), auf die Schlegel in seinem »Über die Unverständlichkeit« über den Stil des Textes hinweist.
- 18 Zum Übergang der Philosophie in Kunst, der allein es möglich ist, dass »sich Unendlichkeit im Endlichen selbst darstellt« (123) vgl. Franks weitere Ausführungen (123-125).
- 19 Kalinowska (2011) skizziert ihre Lesart von Słowackis romantischer Ironie v.a. über die Rückbindung an die Gattung des reflexiven Poems (84-86).

»Ironia – w szerokim rozumieniu tego słowa – występowała więc nierzadko w utworach romantycznych, ale rzadko była to romantyczna ironia artystyczna sensu stricto. Pojawić się ona mogła w jednym tylko, dość wąskim nurcie estetyki i praktyki literackiej epoki, który w imię estetycznej autonomii sztuki odrzucał zaangażowanie w problemy ideowe lub przynajmniej poddawał je regułom ironicznej gry sprzeczności.« (381)

»Die Ironie – in einem weiten Verständnis dieses Wortes – fand sich also nicht selten in romantischen Werken, aber selten war sie eine künstlerische romantische Ironie sensu stricto. Sie konnte in nur einer einzigen, recht begrenzten Richtung der Ästhetik und Praktik der Literatur der Epoche erscheinen, der im Namen der ästhetischen Autonomie der Kunst eine Beteiligung an den ideellen Problemen zurückwies oder wenigstens mit den Regeln eines ironischen Spiels der Widersprüchlichkeit hinterfragte.«

Die Ironie wurde vor allem als eine Theorie des künstlerischen Schaffens aufgefasst, die sich (unter Abkehr von Zuschreibungen einer prophetischen Rolle des Dichters) auf Autonomie und Souveränität des Dichters und – im Einklang mit der romantischen Vorstellung von Individualität – auf die Freiheit der Kreativität berief (Żmigrodska 2002: 201). Wesentlich werden das ästhetische Spiel mit der Wirklichkeit und letztlich die Autonomie des Kunstwerks – die »buffonerie« des Geistes liegt eben darin, dass der Dichter sich von der Wirklichkeit löst. Damit sind auch die wesentlichen Werte benannt, die hinter der romantischen Ironie stehen.

Wie Żmigrodska (1991) betont, gibt es neben Schlegels – philosophischem und auf die Gestalt bzw. Gestaltungsweise des Kunstwerks abhebendem – Begriff der romantischen Ironie die Verfahren in der deutschsprachigen Literatur der Romantik. In diesen finden sich Witz und Humor; eines der wichtigsten Merkmale ist hier die Illusionsbrechung einer kohärenten erzählten Welt, was eine lange Tradition in der europäischen Literatur hat. Diese Spielart der Illusionsbrechung, bei der das Ausstellen des Literaturstatus ein häufiges Merkmal ist, ist bereits in meinem Eingangszitat aus Słowackis *Reise* angeklungen. Häufig hat sie einen witzigen Effekt, weicht aber von dem oben angeführten auf der rhetorischen Tradition fußenden Ironie-Verständnis ab; eine Verschiebung zwischen Gemeintem und Gesagtem lässt sich auch hier nicht festmachen. In den Vordergrund rücken die spielerischen Verfahren der Illusionsbrechung.

In Polen stand die Entwicklung der romantischen Ironie eher unter dem Einfluss Jean Pauls, und zwar vor allem dem Begriff des Humors (Żmigrodska 1991: 381). Hier ist denn auch Słowacki zu verorten, der wohl wichtigste Vertreter, dessen Individualismus Żmigrodska betont (vgl. 382).²⁰ Abgesehen von Jean Pauls spezifischer Auffassung des Begriffs, ist Humor weiter gefasst als Ironie.²¹ Zum einen schließt er nicht notwendig einen Pakt zwischen Sprecher und Zuhörer ein, wie das bei der Ironie der Fall ist. Es ist für den Humor und verwandte Register also deutlich schwieriger, bestimmte Urteile und Werte auszumachen. Außerdem muss nicht notwendig ein indirektes Sprechen, eine Bedeutungsverschiebung impliziert sein wie für die Ironie dargelegt.

Ein Rückgriff auf Ironie im Sinne Schlegels würde also, wie bereits angedeutet, darauf hinauslaufen, den ästhetischen Wert des Textes zu diskutieren.²² Das soll hier nicht Gegenstand sein. Auch die von Żmigrodska betonte metatextuelle Spielart von »romantischer Ironie« ist für die Analyse, welche Rolle Ironie und Humor in Hinblick auf Werte haben (können), zu vielfältig und läuft auf eine Reflexion der Rolle des Künstlers und seines Werkes hinaus, so dass ich ihr im Folgenden nicht weiter nachgehe. Hier möchte ich lediglich anhand von ausgewählten Passagen aus der *Reise* einige Spielarten von Humor und verschiedentlich eine Tendenz zur Groteske vorstellen sowie einzelne ironische Passagen und ihre Wirkung auf Fragen der Axiologie reflektieren.²³ Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Frage nach dem ironischen Pakt und inwiefern dieser an die Figur eines Sprechers gebunden ist.

Liesbeth Korthals Altes (2014) spielt die unterschiedlichen Ebenen von Ironie-Trägern in einem literarischen Werk durch, vom Autor (und damit

20 Kalinowska (2011) merkt allerdings an, dass sich nicht nachweisen lässt, ob Słowacki die deutsche romantische Ironie rezipiert hat (85). German Ritz (2010) hält an dem Terminus »romantische Ironie« für Słowacki fest, »weil die Ironie [...] nicht nur Darstellungsmittel, sondern Fundament des ganzen Textes ist und dessen poetologische Begründung liefert« (129). Im Zusammenhang mit Słowackis Ironie wird immer wieder auf Ariost als Inspirationsquelle verwiesen, vgl. dazu Szymdowa (1959).

21 Jean Pauls Reflexion des Komischen würdigt beispielsweise Karlheinz Stierle (1976).

22 Jakob Steinbrenner (2005) führt aus, dass innerhalb der Wertungen über die Kunst (gegenüber meta-theoretischen Diskursen, also Wertungen von Kunsttheorien, und Wertungen, die sich in Kunstwerken zeigen) dies die häufigste Spielart ist, in der Werte im Bereich des Ästhetischen reflektiert werden (vgl. 595).

23 Gizela Reicher-Thonowa (1933) unternimmt eine umfassende Untersuchung von Słowackis Ironie, die sie allerdings auffasst als »eine gewisse psychische Disposition« (1).

auch den Institutionen des Literaturbetriebs, also des Verlages, der Literaturkritik, aber auch der literarischen Gattungen) über den Erzähler bis hin zu den Figuren. Wie sie verdeutlicht, ist es für die Lektüre eines literarischen Textes – und insbesondere für die Auffassung der in ihm gegebenen Werte – wesentlich, auf welcher Ebene die Lesenden die Ironie verorten. Dafür ist die Frage wichtig, inwiefern der Sprecher als eine Figur greifbar wird, der eine bestimmte Haltung zugeschrieben werden kann.

Ironie, Witz und Humor in Słowackis Reise

Słowackis *Reise* ist geprägt von Aspekten des Unterwegs-Seins, des Transitorischen.²⁴ Die acht Gesänge (Pieśni) von unterschiedlicher Länge, die großteils einen eigenen Titel tragen,²⁵ lassen die Reiseroute bestenfalls aufscheinen; rekonstruieren lässt sie sich eigentlich nur aufgrund von Briefen und Tagebuchaufzeichnungen.²⁶ So unterschiedlich wie die Titel der einzelnen Gesänge sind, ist auch das, was erzählt wird. Man erfährt das eine oder andere über Neapel, etwas von der Schiffsreise nach Korfu; vor allem schildert der Erzähler dann die Reise durch Griechenland – großteils zu Pferd. Geografisch kommt die Reise über Griechenland nicht hinaus, so dass vor allem der Zielort, das Heilige Land und – in Briefen immer wieder erwähnt – Jerusalem nicht als Gefilde, die der Erzähler sieht, geschildert werden. Spätestens ab dem dritten Gesang allerdings wird Ägypten und – unspezifischer: – werden Elemen-

24 Vgl. Thomas Grobs Beitrag in dem vorliegenden Band für eine Reflexion der vielseitigen Offenheit, die mit dem Reisen und dem Schreiben darüber einhergehen kann und die sich auch in Słowackis Poem spiegelt.

25 Die Titel der Gesänge: Pieśń I. Wyjazd z Neapolu (Abreise aus Neapel, 50 Strophen); Pieśń III. Statek parowy (Dampfschiff, 40 Strophen); Pieśń IV. Grecja (Griechenland, 61 Strophen); Pieśń V. Podróż konna (Reise zu Pferde, 46 Strophen); Pieśń VI. Nocleg w Vostizy (Übernachtung in Vostizy, heute Egio, 42 Strophen); Pieśń VII. Megaspilleon klasztor (Das Mega Spileon-Kloster, 38 Strophen); Pieśń VIII. Grób Agamemnona (Das Grab Agamemnons, 32 Strophen; dieses Grab, das auch als Grab der Klytaimnestra bezeichnet wird, befindet sich in Mykene); Pieśń IX [ohne Titelzusatz] (25 Strophen). Einen zweiten Gesang gibt es nicht. Unklar ist, ob Słowacki einen solchen plante, aber dann doch nicht vollendete. Brozowski/Przychodniak (2009) gehen davon aus, dass der Text als Fragment konzipiert war (286).

26 Für die (geplante) Reiseroute, die dem Tagebuch entnommen ist, vgl. Brzozowski/Przychodniak (2009: 737); die zitierten Briefe geben nähere Auskunft über die Route danach u.a. auch nach Palästina und Jerusalem (738); vgl. auch Kalinowska (2011: 48-56).

te der osmanischen bzw. arabischen Kultur immer wieder in Beschreibungen verwoben, so dass das Reiseziel auch in Griechenland bereits präsent ist, vor allem aber ist mit dem letzten Vers des Poems das Ziel erreicht. Das Poem endet mit den folgenden Versen: »²⁷ Darüber hinaus ist das Heilige Land über etliche Bibel-Bezüge vergegenwärtigt.²⁸

Nahezu schwindelerregend ist in dem Text die Verschränkung von Orten mit Lektüren literarischer Texte, die zudem mit Mythen, Legenden und zeitgeschichtlichen oder auch lange zurückliegenden historischen Ereignissen verknüpft werden. Eine Landschaftsbeschreibung beispielsweise ist mit klassischen Elementen der Idylle, wie Abendstimmung, Laute und dem Hund als Begleiter des Schäfers nach Mesolongi verlegt, erhält also mit Bergen und Meer eine nicht gerade typische Idyllen-Umgebung (was, wie oben erwähnt, der Sprecher selbst kommentiert). Der Eindruck des Berges von Lepanto (das heutige Nafpaktos) wird damit beendet, dass er als »die Gesichter der Nibelungen-Kolosse, die in nördlichen Liedern beschrieben werden« (»Takie olbrzymie twarze Nibelungi/W północnych pieśniach opisują«, 3. Gesang, V. 103f.) verbildlicht wird. Solche Verschränkungen von Realia und Texten prägen das gesamte Poem und werden beispielsweise im achten Gesang über das Grab der Klytemnästra in Mykene²⁹ mit Gedächtniskultur verbunden. Und selbst die Ernsthaftigkeit der Frage, auf welche Weise und mittels welcher Medien die Erinnerung an die Vergangenheit aufrechterhalten werden kann (Anlass ist ein zerstörtes Denkmal in Chersones, 4. Gesang, V. 240ff.), wird hier gebrochen. Denn die Erzählgegenwart (teilweise tatsächlich im Präsens) wechselt mit der Erinnerung an Lektüren in der eigenen Kindheit, die das Gelesene so lebendig werden ließen, dass sie dem Kind im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen standen. Ähnlich wird nun hier der – zu Słowackis Zeiten ja erst kürzlich ausgefochtene – Freiheitskampf der Griechen über die Nennung einzelner Helden für den Sprecher lebendig. Indem er die ganze Passage mit dem Verweis auf kindliche Leseerlebnisse und Anspielungen

27 Słońce... już było bliskie swego wstania;/Myślałem, że w tym wiekopomnym kraju/Stanie w piorunach – jak Bóg na Synaju.« (IX, V. 148-150) »Die Sonne ... war ihrem Aufgehen schon nah;/Ich dachte, dass sie in diesem ewigen Land/in Blitzen steht – wie Gott auf dem Sinai.«

28 Kalinowska (2011) bettet das Poem in den Kontext von Griechenlandreisen wie auch des Phil-Hellenismus ein, vgl. insbesondere das Kapitel »Grecja romantyków« (15-47).

29 Der erste Teil dieses Gesangs ist der einzige Passus aus der *Reise*, den Słowacki zu Lebzeiten veröffentlichte, und zwar unter dem Titel Grób Agamemnona (Das Grab Agamemnons, so die im Polnischen übliche Bezeichnung für diese Grabstätte).

auf eine Jugendliebe³⁰ einleitet, erhält die hymnenartige Darbietung der Kriege in Griechenland (zurückgehend letztlich bis zu den Perserkriegen im 5. Jahrhundert. v. Chr.) eine selbstironische Brechung:

37

I tak czytałem niegdyś walkę Greka,
Jak dziecko, które czegoś chce – i czeka.

38

Chce z głębi wody ślad srebrzysty dostać
(Rankiem ... kąpała się Lutka w tej wodzie),
Czeka, czy biała i powiewna postać
(Widać aleje i lipy w ogrodzie)
Może spod wielkiej jarzębiny wstanie
I wyjdzie... Dziwnie uczące czytanie! (IV, w. 221-228)

37

Und so las ich einst von dem Kampf der Griechen
Wie ein Kind, das etwas will – und wartet.

38

Es will aus der Tiefe des Wassers eine silberne Spur finden
(am Morgen ... badete Lutka in diesem Wasser),
es wartet, ob eine weiße und luftige Gestalt
(zu sehen sind die Allee und die Linden im Garten)
sich vielleicht unter dem großen Vogelbeerbaum erhebt
und hinausgeht ... Eine seltsam lehrreiche Lektüre!

30 Die Herausgeber verweisen immer wieder auf Słowackis Biografie für die von dem Sprecher genannte Jugendliebe, also auf Ludwika Śnjadecka (erstmal: 752, zu V. 115-144 im ersten Gesang). Insgesamt halte ich es für sekundär, dass sich die verschiedenen Kosenamen auf eine reale Geliebte beziehen, da – insbesondere im ersten Buch – sie mit verschiedenen literarischen Heldinnen in einer Reihe erscheint. Relevant würde das freilich, wenn man die Figur des Sprechers über den Autor rekonstruieren wollte. Vorlage dafür wäre der Sprecher in Byrons *Childe Harold's Pilgrimage*, der in der Rezeption gemeinhin mit dem Autor gleichgesetzt wurde. Um für Słowackis Persona eine ähnliche Ergänzung vornehmen zu können, wäre aber danach zu fragen, was in der damaligen Zeit über ihn als bekannt vorausgesetzt werden konnte (zumindest in der Emigration in Paris). Meines Wissens gibt es dazu wenig Dokumente. Wichtiger ist vermutlich die Geste: mit solchen Verweisen wird eine Kontinuität zwischen Sprecher und Autor nahegelegt.

Während die Erinnerungen aus der Rückschau vielleicht auch ein wenig belächelt werden, schiebt der Schlussvers die Leseerfahrung und die – vielleicht doch interessantere – Erscheinung der Angebeteten ineinander.

Eines von Słowackis zentralen Verfahren für den humorvollen Ton ist die witzige und teilweise ins Groteske gehende Verschränkung von Gegensätzen, so beispielsweise in der folgenden Szene auf der Schiffsreise:

13

Tam pod żelazną kolumną komina
Siedział Grek w czapce czerwonej i Turek
Wzajemnie dymy rzucając z bursztyna;
A między nimi z tłomoków pagórek
Żółtych i czarnych – a koło tej góry
Kuchnia, kuchciki, kucharze i kury. (III, w. 73-78)

13

Dort unter der Eisensäule des Schornsteins
saßen ein Grieche mit roter Mütze und ein Türke
gemeinsam Rauch auswerfend aus ihren Bernsteinmundstück-
Pfeifen;
Und zwischen ihnen aus einem Hügel von Bündeln heraus
gelb und schwarz – sowie bei diesem Berg
die Küche, Küchenjungen, Köche und Hühner.

Neben der abschließenden Alliteration mit ihrem Anklang an eine *figura etymologica*, in der die Hühner gleichsam dafür gemacht scheinen, zu einem Mahl zubereitet zu werden, lässt der Kontrast von Dampferqualm und den beiden Rauchern das eine wie das andere schrumpfen bzw. ins Übergroße wachsen. Wenn im weiteren Text von der »Hölle« (piekła) der Zweiten Klasse unter Deck die Rede ist – der man sich durch eine entsprechend teurere Fahrkarte entziehen kann –, wird dieser monströse Rauch mit dem Getummel von Menschen zwischen Reisebündel- und vermutlich Warenbergen wieder aufgerufen. Oft genug wird das Nebeneinander von Gegensätzlichem (wie hier mit dem Rauch des Schornsteins und dem der Pfeifen) oder auch von Alltagsgegenständen und Metaphysischem spätestens dann grotesk, wenn man es sich ausmalt. Das jedenfalls sollen die Lesenden tun. So gibt es im siebten Gesang in einer Leseransprache die Aufforderung, all das »vor sich zu sehen«, denn dann kann der Leser ebenso zum Reisenden werden. Solche Bildkaskaden, in denen der Sprecher teilweise auf andere Künste Bezug nimmt,

lassen einerseits die Frage hervortreten, auf welche Weisen sich die Wirklichkeit sprachlich einfangen lässt. Andererseits tritt in Ihnen der Spaß am Spielerischen hervor, so dass sie als Affirmationen dafür erscheinen, wie wichtig der ludische Wert ist – ganz allgemein, sicher aber für das Erzählen. Beides findet sich z.B. in folgender Strophe:

17

A jeśli kiedy mój przyjaciel Szekspir
 Na złą myśl zagna rymy buntownicze,
 Położę jaki suspir albo ekspir,
 Z muzyki znaku milczenia pożyczę
 I Muzę moją w rymowym balecie
 Na zakręconym wstrzymam piruecie. (I, w. 97-102)

17

Und wenn einmal mein Freund Shakespeare
 mich in üblem Gedanken zu Aufstandsreimen verleitet,
 dann werde ich als Suspiratio oder Ekspiratio setzen,
 werde mir die Zeichen des Schweigens aus der Musik ausleihen,
 und meine Muse in ihrem Reimballett
 unterbreche ich in ihrer geschraubten Pirouette.

Suspiratio und Ekspiratio, Bezeichnungen für Pausen in der Musik des Barock, werden so als Mittel der Intertextualität thematisiert. Die am Strophenende erwähnte Pirouette scheint dabei insofern als treffliches Bild für den Text, als sich eine motivische bzw. thematische Motivierung aus Sprache, Erlebnissen und Intertexten ständig die Hand geben: Der fünfte Gesang beispielsweise nimmt die Reise zu Pferde als Anlass für einen steten *Don Quijote*-Subtext mit ausgesprochen komischen Effekten.

In einer Passage scheint Ironie deutlich und unmittelbar auf, ohne vorrangig auf die Kunst bezogen zu sein:

28

Wierzę w republik ojca jedynego,
 Robespi[j]era (to »Trybuny« wina,
 Że został ojcem). *Credo* w Mochnackiego,
 Rzeczpospolitej jedynaka syna,
 Co wielkich marzeń nie przestając snować,
 Przez Dyktatora dał się ukrzyżować. (IV, w. 163-168)

28

Ich glaube an die Republik des einzigen Vaters,
 Robespierre (die »Tribüne« ist schuld,
 dass er Vater wurde). *Credo* an Mochnacki,
 der Republik einzigen Sohn,
 der kein Ende findet mit neuen großen Träumen,
 für die er sich vom Diktator kreuzigen ließ.

Die Ironie gründet in der Vermischung von säkularer mit der sakralen Sphäre, und zwar wird ausgerechnet einer der Führer der Französischen Revolution sakralisiert; damit wird dessen politische Position und Selbstherrlichkeit entlarvt. Verweigert der Sprecher schon Robespierre die Verehrung, so gilt das erst recht (markiert durch das lateinische Glaubensbekenntnis) für Mochnacki, einer der führenden Literaturkritiker, Journalist und Aktivist im Novemberaufstand, der wie viele andere, auch Slowacki selbst, nach Frankreich emigrierte.

Auf eine zweistrophige Ausführung zu Mochnackis Ideen, die durch Übertreibungen überspitzt bzw. mit absurden Vorschlägen konterkariert werden, nicht ohne abermals ein *Credo* und das »Amen« einzuführen, fährt der Sprecher fort:

32

Wierzę, że idą ludy jako chmura
 Pełna błyskawic na trony zachwiane,
 [...]

33

Wierzę, że jeszcze żyje dziś Kanarys,
 Bo właśnie teraz wracam z jego domu;
 Bo sam widziałem, jak błękitów farys
 Od ogniowego opalony gromu
 W Patrasie grecką dowodzi flotyllą,
 Wierzę, bo sam go widziałem przed chwilą. (IV, w. 187-198)

32

Ich glaube, dass Menschen wie Wolken ziehen
 voller Blitze auf schwankende Throne,
 [...]

33

Ich glaube, dass Kanarys heute noch lebt,
weil ich grade aus seinem Haus komme;
weil ich selbst gesehen habe, wie ein Ritter von Himmelblau
aus einem feuerspeienden Kanonenschuss
in Patras die griechische Flotte befehligt,
ich glaube, weil ich ihn vor einem Augenblick gesehen habe.

Die religiöse Sphäre des Glaubens wird in diesem zweiten Schritt komplett profaniert, wenn der Sprecher abschließend davon spricht, dass er Kanarys, ein Held aus dem griechischen Freiheitskampf, grade erst gesehen hat und dessen Beschreibung in eine doppeldeutige Wendung kleidet – hier übersetzt als »feuerspeienden Kanonenschuss«: Kämpferprobt ist er, er kann aber auch einfach dreckig sein von dem Geschützfeuer. Zudem teilt der Sprecher mit, dass er gerade erst bei Kanarys zu Besuch gewesen sei und Augenzeuge der Ereignisse geworden ist. Glaube hingegen bezieht sich nicht auf visuell Wahrnehmbares, er gilt Dingen, die sich dem Wissen entziehen. Diese Inkongruenz bzw. die ironische Verschiebung (von Gesagtem zu Gemeintem) lässt also hervortreten, dass der Sprecher eine Trennung von Religion und Staat ebenso für wertvoll erachtet, wie er die Differenzierung von Glauben und Sinneseindrücken oder gar Wissen für wünschenswert hält.

Insgesamt scheint die Ironie, wie gesagt, im landläufigen Sinn, nicht im Sinne der romantischen Ironie, zwar eine Rolle in dem Poem zu spielen, nicht aber primäre Trägerin des leichten Tons zu sein.³¹ Lassen sich für die Ironie Werte feststellen, die dem Pakt mit dem Leser zugrunde liegen, fällt das für den deutlich präsenteren Humor allerdings schwer. Freilich stehen auch hier Urteile hinter dem Gesagten und wenn diese nicht irgendwie verständlich werden, bleibt auch das Gewitzte unverständlich. Oft gründen sie allerdings eher in der Wortwahl (Überspitzungen, ein Registerwechsel in Lexik oder Grammatik und dergleichen) oder auch in dem Kontrast des »Hohen«

31 Ironie ist nicht notwendig witzig, auch wenn das ironisch Gesagte meist so formuliert ist, dass es lustig erscheint. Das liegt aber häufig daran, dass die Ironie mit der Verwendung überspitzter, absurder oder grotesker Formulierungen für die Darstellung dessen, was ironisiert wird, zusammengeht. Żmigrodska (1991) verweist denn auch auf den stellenweisen Sarkasmus von Stowacki (382). Das zeigt eine gewisse Parallele zur Parodie, deren Witz häufig darin gründet, dass das Parodierte ad absurdum geführt wird.

und »Niederer«. In Hinblick darauf, welche Werte oder was für ein Wertesystem der Sprecher hat, ist Humor also weniger aufschlussreich als Ironie.

Die Figur des Sprechers

Allerdings gibt es in Słowackis *Reise*, wie gezeigt, Passagen, die von Ironie getragen sind. Wie steht es nun mit dem ironischen Pakt? Auf den ersten Blick mag man annehmen, dass es dafür eines Sprechers bedürfte, der mit seinem Wertesystem und damit als Figur greifbar wird, damit eine solche Verständigungsebene zwischen ihm und den Lesenden gegeben sein kann. Wird also der Sprecher als eine Figur greifbar und wenn, welche Werte prägen sein Erzählen? Für die *Reise* erweist sich eine solche Bestimmung als schwierig, wenn nicht unmöglich. Betrachtet man alltägliche Verwendungen von Identität – wie auch von Person, Subjekt und anderen Begriffen aus dem Kontext zur Beschreibung von Persönlichkeit – die meist aus der Psychologie kommen,³² so wird die Einheit der Person als grundlegend aufgefasst.³³ Diese hat gewissermaßen zwei Facetten: zum einen die Abgrenzbarkeit gegen andere, zum anderen eine gewisse Kohärenz, die gemeinhin als eine Kontinuität über die Zeit gefasst wird. Manfred Frank (1988) beispielsweise beschreibt das Individuum als ein Wesen, das Bedeutungsveränderungen erfahren kann. Es ist eingefügt in einen intersubjektiven Verständigungsrahmen und entwirft sich sprechend auf den Sinn seiner Welt hin (vgl. 17).

Die *Reise* zeigt allerdings auch, dass weder Humor noch Ironie darauf angewiesen sind, dass ein Sprecher als eine näher identifizierbare Figur greifbar

32 Vgl. den Eintrag »Individualität« im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Hg.: J. Ritter, Gernot Böhme (1997) gibt in seinem Handbucheintrag einen weitreichenden Überblick. Von den von Anton Hügli (2010) angeführten Identitätsbegriffen sind für literaturwissenschaftliche Belange in erster Linie die Ausführungen zur personalen Identität und zum sozialpsychologischen Begriff der Identität relevant; vgl. auch die Beiträge in dem von Odo Marquard herausgegebenen Band zur Identität (1976), begrifflich grundlegend Dieter Henrich (1976).

33 Vgl. dazu beispielsweise auch die entsprechenden Einträge in umfassenden Wörterbüchern wie dem Duden oder Wahrig; Kluges etymologische Wörterbuch weist auf die Herkunft von mittellateinisch »idem«, also »derselbe« hin, vgl. auch den Eintrag »identity« im *Oxford English Dictionary*, im *Wielki słownik języka polskiego* der polnischen Akademie der Wissenschaften finden sich unter dem Eintrag »tożsamość« u. a. der Hinweis auf Eigenheit (*własna*) und auf Einzigkeit (*jednakowość*).

wird. Als Grundlage für die Identifizierbarkeit einer Person lässt sich ansetzen, dass sie sich von anderen unterscheiden muss und dass das, was wir von ihr erfahren, eine gewisse Kohärenz aufweisen muss, derart, dass sich beispielsweise eine Meinung oder auch einige Momente aus dem Leben in einen größeren Zusammenhang fügen. Was wir von dem Sprecher in der *Reise* aus dem Text erfahren (abgesehen davon, dass er offensichtlich einen Spaß daran hat, mit literarischen Formen zu spielen), genügt nicht für eine Identitätskonstitution in diesem Sinne. Das Geschilderte gibt kurze Einblicke in die von ihm zurückgelegten Wege, hier und da gibt es Kommentare über Mitreisende, seltener die Menschen, die wohl von den Wegen aus zu sehen gewesen sein dürften, oder wir erhalten Fragmente von den Orten, die er besucht. Es fehlt eine Kohärenz in dem Ganzen, die es erlauben würde, hier eine Figur in einem Erleben, das beispielsweise zu einer Veränderung führt, oder auch von bestimmten Positionierungen getragen ist, zu lesen. Das beinhaltet auch die Selektion dessen, was der Sprecher erzählt, oder welche Assoziationen in den Text einfließen. Sie erlauben keine Rückschlüsse auf spezifische Vorlieben (der Hellenismus ist abermals zu wenig spezifisch, zumal auch dieser nicht unhinterfragt übernommen wird), die zur Vorstellung einer Figur führen könnten. Neben den genannten intertextuellen Bezugnahmen, zu denen auch einschlägige Texte der europäischen Romantik gehören, positioniert sich der Sprecher, der selbst ein Autor ist, gegen den Klassizismus. Da die *Reise* aber bereits auf der Höhe der polnischen Romantik geschrieben wurde, ist das nicht verwunderlich. Auch daraus lässt sich also insofern keine Identität ableiten, als sich der Sprecher in dieser Positionierung nicht sehr von vielen seiner Zeitgenossen unterscheidet. Liest man den Text des Poems als Ergebnis eben dieser Reise und so gesehen selbst-reflexiv, so tritt über den Text deutlicher eine Poetik hervor, in der sich vor allem ein sprachlicher Bilderkünstler abzeichnet – auch das genügt nicht, ihn als Figur zu lesen. Wenn doch, wäre es nur ein Aspekt seiner Person, nämlich sein Status als Autor. Als Reisender, dessen Erlebnisse Einfluss haben könnten auf seine Persönlichkeit, wird er nur in seiner transitorischen Identität greifbar.³⁴

34 In der Forschung ist zwar meist von einer Figur die Rede, häufig wird hier aber die Position Słowackis rekonstruiert, wofür dann auf andere Werke bzw. auch auf seine Briefe zurückgegriffen wird, vgl. beispielsweise Kalinowska (2011: 95f., 98-100 sowie 125-141) oder Ziemia (2006: 174-177). Vor allem aber sind – so auch bei Dąbowski (1996), der dezidiert eine Charakterisierung des Sprechers vornimmt – diese Schilderungen derart vage und betonen gar die Widersprüchlichkeit der Figur, dass ich vorschlagen möchte,

Wie oben skizziert, erhalten die Assoziationen zu Literatur, zu früheren Reisen und persönlichen Erinnerungen, die sich allerdings nicht zu einer Lebensgeschichte fügen, einen großen Raum. Oft genug entsteht der Eindruck, als wäre es so wichtig nicht, ob die Lesenden diesen Gedankenreisen bis ins Detail folgen können. Betont wird vielmehr, das Imaginationsangebot wahrzunehmen. Dafür sind die Bilder eindrücklich genug und das Ganze sicher so unterhaltsam im Ton ausgestaltet, dass es die Lesenden genießen können. Abgesehen von der Freiheit als Wert lassen sich kaum spezifische Werte, ganz zu schweigen von einem Wertesystem, festmachen, die es erlaubten, dass wir den Sprecher als Figur ansehen.

Insgesamt also scheint der Wert im Erzählen selbst zu liegen. Dabei erlauben sowohl die Gattung des *Poemat dygresyjny* wie auch die der Reise freie Assoziationen, einen Reichtum an Fantasie und Verbindungskunst. Indem verschiedentlich der Erzählakt in den Vordergrund tritt, verstärkt durch Humor und Ironie, rückt die Kommunikationssituation ins Zentrum. Für die Ironie ist das insofern aufschlussreich, als es offensichtlich keiner bestimmten Personen bedarf, damit diese entstehen kann. Weder der Sprecher noch die Zuhörer/Leser müssen irgendwie in einer Identität greifbar werden: Ihre »Ironie-Gemeinschaft« gründet auf einem kleinen Ausschnitt geteilten Wissens, Urteilens und Wertens, den der Text selbst punktuell etabliert.

Literatur

Slowacki, Juliusz: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, in: ders., *Poematy. Tom 1: Poematy z lat 1828-1839*, red.: Brzozowski/Przychodniak, Poznań 2009, S. 269-393.

Bachórz, Józef/Kowalczykowa, Alina (red.) (1991): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 42009.

Behler, Ernst (1997): *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn et al.

Behler, Ernst (1998): »Ironie«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hg.: Gerd Ueding, Bd. 4, Tübingen, S. 599-624.

Böhme, Gernot (1997): »Identität«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel, W. 686-697.

eher von einem Sprecher auszugehen, der im Reden bzw. im Dialog gegeben ist, sich aber nicht zu einer charakterisierbaren Figur formt.

- Bohrer, Karl Heinz (2000): »Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Das Problem«, in: ders. (Hg.), *Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a.M., S. 11-35.
- Brzozowski, Jacek (1991): »Dygresyjny poemat«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 195-198.
- Brzozowski, Jacek/Przychodniak, Zbigniew (2009): »Objaśnienia wydawców«, in: Juliusz Słowacki: *Poematy*, t. 1, Poznań, 736-774.
- Dąbrowski, Roman (1996): *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w »Podróży do Zemi Świętej z Napolu«, »Beniowskim« i »Królu-Duchu«*, Kraków.
- Dąbrowski, Roman (2016): »O Heroikomicie w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu Juliusza Słowackiego«, in: *Prace Polonistyczne* LXXI, S. 57-67.
- Despoix, Philippe/Fechner, Justus (2001): »Ironisch/Ironie«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Hg.: Karlheinz Barck et al. Stuttgart/Weimar, S. 196-244.
- Frank, Manfred (1988): »Subjekt, Person, Individuum«, in: ders. (Hg.), *Individualität*, München (Poetik und Hermeneutik 13), S. 3-20.
- Frank, Manfred (2007): »Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst«, in: ders., *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Frankfurt a.M., S. 117-138.
- Grübel, Rainer Georg (2001): *Literaturaxiologie: zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Heine, Heinrich (1844): »Deutschland. Ein Wintermärchen«, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Hg.: Klaus Briegleb, Bd. 4, München 1997, 571-644.
- Henrich, Dieter (1976): »Identität – Begriffe, Probleme, Grenzen«, in: Odo Marquard (Hg.) 1976, S. 133-186.
- Hügli, Anton (2010): »Identität«, in: Christian Bermes/Ulrich Dierse (Hg.), *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Hamburg, S. 131-148.
- Kamionka-Straszakowa, Janina (1991): »Podróż«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 698-703.
- Kalinowska, Maria (2011): *Juliusza Słowackiego Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Glosy*, Gdańsk.
- Kawyn, Stefan (1930): *Słowacki – Heine: (Beniowski – Niemcy, baśń zimowa); Paralela*, Lwowie.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014): *Ethos and narrative interpretation: the negotiation of values in fiction*, Lincoln.
- Kortländer, Bernd (2009): »Heinrich Heine – »Deutschland. Ein Wintermärchen«, in: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Hg.: Heinz

- Ludwig Arnold. Stuttgart/Weimar, zitiert nach: Kindlers Literatur Lexikon Online: <http://www.kll-online.de> (30.3.2021).
- Marquard, Odo (Hg.) (1976): *Identität*, München (Poetik und Hermeneutik 8).
- Piechota, Marek (1991): »Epopoeja (Epos, Poemat heroiczny)«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 236-240.
- Reicher-Thonowa, Gizela (1933): *Ironija Juljusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków.
- Ritz, German (2010): »Romantische Ironie als Form des Ausbruchs aus dem neuen Modell der nationalen Literatur und als ihre Erweiterung«, in: ders. (Hg.), *Geschichtsentwurf und literarisches Projekt. Studien zur polnischen Hoch- und Spätromantik*, Wiesbaden, S. 125-156.
- Schumacher, Eckhard (2000): »Die Unverständlichkeit der Ironie«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a.M., S. 91-120.
- Sławiński, Janusz (1998): »Epos«, in: Michal Głowiński et al. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław et al., S. 138-140.
- Steinbrenner, Jakob (2005): »Wertung/Wert«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hg.: Karlheinz Barck et al., Bd. 6, Stuttgart/Weimar, S. 588-617.
- Stierle, Karlheinz (1976): »Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie«, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München (Poetik und Hermeneutik 7), S. 237-268.
- Szmydtowa, Zofia (1959): *Ariostyczna droga Słowackiego*, Warszawa.
- Szturc, Włodzimierz (1992): *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa.
- Ziemia, Kwiryna (2006): *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk.
- Żmigrodska, Maria (1991): »Ironia romantyczna«, in: Bachórz/Kowalczykowa (red.) 1991, S. 377-385.
- Żmigrodska, Maria (2002): *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red.: Maria Kalinowska/Elżbieta Kieślak, Warszawa.

Geschlechterkonfigurationen und ihre Bewertungen im literarischen Text

Der Erzähler Anton P. Čechov

Eva Hausbacher

»А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать – конечно, это относится только к умным и благородным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны.« (Čechov 1976: 202)

»Und man muss auf dieser Welt unbedingt gleichgültig sein. Nur die Gleichgültigen sind imstande, die Dinge klar zu sehen, gerecht zu sein und zu arbeiten – das bezieht sich natürlich nur auf die klugen und anständigen Menschen: Egoisten und Hohlköpfe sind ohnehin schon gleichgültig genug.« (Čechov im Brief an Suworin, 4. Mai 1889; Čechov 1979: 21)

Gleichgültig-Sein als eine wesentliche Komponente im Weltbild Anton P. Čechovs ist wohl ein Gegenkonzept zu den Vorgängen des Wertens und Urteilens, dem Gegenstand des vorliegenden Sammelbandes. Gleichgültigkeit will Čechov als Fähigkeit zu ruhiger, sachlicher Betrachtung verstanden wissen, die – fern von Parteinahme – Gerechtigkeit ermöglicht, und verhindert, in Jammerei über die Zustände der Welt zu verharren, sondern zu arbeiten. »Nur der jammert nicht, der gleichgültig ist.«,¹ schreibt er an seinen Bruder (Čechov 1979: 30). Die Gleichgültigkeit als ein zentraler Aspekt in Čechovs Weltauffassung wird auch als Grundlage für seinen sogenannten »objektiven« Stil verstanden. *Ravnodušie* und *ob'ektivnost'* – diese beiden Begriffe

1 Vollständiges Zitat: »Не ноет только тот, кто равнодушен. Равнодушны же или философы, или мелкие, эгоистические натуры. К последним должно относиться отрицательно, а к первым положительно.« (Čechov 1976a: 209)

bringt nicht nur Čechov selbst in seinen poetologischen Äußerungen in einen Zusammenhang (vgl. Hielscher 1984: 256); auch in der Literaturkritik wird der anti-ideologische Stil Čechovs, das Fehlen einer Wertung in seinen Texten immer wieder betont: Würde sein Schreiben von den Zeitgenossen oftmals genau deshalb heftig kritisiert und die fehlende ideologische Richtung als »Kälte« des Erzählens bezeichnet (vgl. Čudakov 1971: 174), so wurde von der Tauwetterkritik, beispielsweise von Il'ja Ėrenburg (1959) oder Kornej Čukovskij (1967), genau dieses Kennzeichen der Texte Čechovs sehr positiv wahrgenommen. Und auch heutige Lektüren sehen in der Distanz, der Illusionslosigkeit, der Ambiguität die Modernität seiner Schreibweise. So meint Johanna Döring (2013), Čechov sei ein Autor der gedoppelten Wertsetzung, eines »nicht nur, doch auch« (Döring 2013: 129) – das eine, so könnte man sagen, sei bei Čechov gleich gültig wie das andere. Diese, für Čechovs Ästhetik typische koordinierende Konjunktion unterläuft einengende, normierende Festlegungen in ganz verschiedenen Modalitäten (vgl. ebd.). »In diesem Relativieren offenbart sich Tschechovs nüchterne ästhetische Bescheidenheit. Abschließendes, meint er, sei nie zu sagen, solange ein Mensch lebt.« (ebd.: 143)

Vor diesem Hintergrund scheint es geradezu paradox, Čechov-Texte im Kontext von Fragen zur literarischen Axiologie in den Blick zu nehmen. Allerdings ist Čechovs Œuvre in Bezug auf die Frage von Geschlechterkonstruktion und der Wertung von Geschlechterrollen ergiebig, gleichzeitig aber die diesbezügliche Interpretation und Einschätzung der Literaturwissenschaft sehr kontrovers. Ein und dieselbe Frauenfigur wird einmal im Sinne einer Entlarvung des traditionell-patriarchalen Frauenbildes gelesen, ein andermal als gerade dieses bestätigend interpretiert. Zudem muss aus der Perspektive einer geschlechterkritischen Narratologie die vielbeschworene »Objektivität« Čechovs zumindest in Bezug auf die Geschlechterdarstellung tatsächlich ein Stück weit relativiert, ja geradezu in Frage gestellt werden. Um dem nachzugehen, wird im Folgenden am Beispiel der Analyse der Erzählung »Ariadna« (1895) zweierlei fokussiert: Zum einen wird aus der Perspektive der geschlechterkritischen Erzählforschung nachgezeichnet, dass Erzählverfahren wertende Komponenten haben. Zum anderen wird der Wertungsprozess auf Seiten der Rezeption betrachtet. Denn dorthin – zum Leser² – verlagert auch

2 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die anderen Geschlechter mitgemeint.

die Čechov-Forschung Vorgänge des Wertens und Bewertens: Wertungen seien bei Čechov eine Funktion der Aktivität des Lesens, meint Karla Hielscher (1984); die mit dem Objektivitätsanspruch einhergehende Inaktivität der Erzählerinstanz wirke geradezu wie ein Appell an die wertende Aktivität des Lesers:

»Čechov hält den Leser für klug und kompetent genug, den im Text implizierten Wertappell herauszulesen und sein eigenes Urteil zu bilden. Ja, allen aufgezeigten künstlerischen Verfahren ist eine Wertung inhärent, die nur eben nicht vom Autor expliziert, sondern vom Leser im Prozess der Rezeption konkretisiert wird.« (Hielscher 1984: 265)

Auch in Bezug auf die Lesestrategien hat die genderorientierte Erzählanalyse interessante Ansätze entwickelt. Insbesondere das Wiederlesen von Texten aus der Perspektive der feministischen Dekonstruktion kann zu interessanten Verschiebungen im Hinblick auf die Geschlechterkonfigurationen im Text führen.

Zunächst muss aber der Frage nachgegangen werden, was genau den objektiven Erzählgestus Čechovs ausmacht, um dies für alle weiteren Fragen nach Wertungsstrategien in Bezug auf die Geschlechterkonfigurationen in seiner Schreibweise einerseits und in unserem Lektüreprozess andererseits zu nutzen.

1. Čechovs objektiver Erzählgestus

In der Čechov-Forschung sind es in erster Linie die Ebenen der Gattung, des Themas, der Fabel und der Erzählhaltung, an denen das poetische Prinzip der Objektivität diskutiert wird. Zunächst korreliert das Objektivitätsprinzip mit Čechovs Favorisierung der narrativen Kurzform, gleichsam als Gegenmodell zu Georg Lukács Romankonzept als »epische Bewältigung der Totalität des Lebens« (Lukács 1969: 68): Die erzählerische Langform, der traditionell gebaute Roman, erfordere eine interpretierende Stellungnahme zu den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit, und damit fordere er eine Ideologie (vgl. Lukács 1971: 229).

In thematischer Hinsicht sind es in erster Linie die Beliebigkeit bei der Wahl der Themen, deren Alltäglichkeit, sowie das Fehlen einer allgemeinen Idee – Aspekte, die vor allem von der russischen Literaturkritik mit ihrer typischen Forderung an Literatur, Lebensfragen zu stellen und zu lösen und klare

Werthaltungen einzunehmen, eingemahnt werden (vgl. Hielscher 1984: 247). Objektivität in Čechovs Themenwahl bedeute aber auch, dass beispielsweise keine Bevorzugung bestimmter sozialer Schichten in der Wahl der Helden einschränken sollte, dass keine Person zu nichtig, kein Ereignis zu unbedeutend ist, um den Stoff für eine künstlerische Bearbeitung abzugeben. Dies wird beispielsweise von Leonid Grossman (1926) als Naturalismus Čechovs bezeichnet.

Objektivität auf der Ebene der Fabel meint die Ereignislosigkeit der Geschichten, in denen wenig passiert, die Ereignisse nichts verändern und eigentlich immer alles beim Alten bleibt. Signifikant unterstreicht dies auch das Verfahren des offenen Endes als Komponente der *besfabul'nost'* seiner Texte. Oft ist der Schluss einer Erzählung ein Auslaufen, ein Abbrechen, ein Versanden von Gesprächen, Gedanken oder inneren Monologen. Ein weiteres, wesentliches Charakteristikum der Prosa Čechovs auf der Ebene der Fabel ist die Dehierarchisierung der geschilderten Ereignisse, sodass nicht unterschieden wird zwischen bedeutsamen, großen Ereignissen und unbedeutenden, nebensächlichen, was mitunter einen Effekt der Zufälligkeit des Erzählten ergibt und die Gewichtung und Wertung der Ereignisse offenlässt.

Was die Erzählhaltung angeht, so wissen wir, dass ein auktorial-autoritativer Stil Čechov fremd ist. Objektivität bedeutet hier die Zurücknahme des Autors als Person, das weitgehende Fehlen von Erzählereinschüben, die das Geschehen erklären oder interpretieren bzw. moralisierend oder wertend kommentieren sowie das Fehlen direkter Personencharakterisierungen (vgl. Hielscher 1984: 258).

Als wesentliches Verfahren der objektiven Erzählweise wird auch die Darstellung des Geschehens aus der Perspektive eines konkreten Bewusstseins angeführt. Objektivität meint hier die Markiertheit der Wertung als subjektive Meinung, sodass die Einseitigkeit der Sicht auf die Dinge verdeutlicht wird. Das bedeutet, dass es auf der Ideenebene keinen Standpunkt außerhalb oder über dem der Personen gibt. Wenn es zu ideologischen Aussagen kommt, dann sind diese an die Bedingungen ihres räumlich und zeitlich genau bestimmten Auftretens, an konkrete Personen gebunden und sie erheben nie den Anspruch auf absolute Gültigkeit oder »Wahrheit«. Wenn es eine ausgearbeitete fiktive Erzählergestalt gibt, die in der Form der homodiegetischen Erzählung berichtet, dann ist diese Ich-Erzählung häufig in eine Rahmenhandlung eingebunden. Dadurch wird das Erzählte gleichsam doppelt gebrochen und auf einer zweiten Ebene zwar selten explizit reflektiert, aber durch die Herstellung von Distanz zum Erzählten relativiert (vgl. ebd.: 259).

In den zahlenmäßig überwiegenden heterodiegetischen Erzählungen ist im Verhältnis zwischen Erzählerrede und Personenrede vielfach, zumindest mit der zweiten Schaffensphase des Autors, die mit den 1890er Jahren beginnt, eine Dominanz der Personenrede zu beobachten. Wobei diese Argumentation, Objektivität entstehe aus der konsequenten Personalisierung, durch das von Wolf Schmid entwickelte Konzept der Textinterferenz, also der Überlagerung von Erzähler- und Personenstandpunkt, zumindest relativiert wird (Schmid 1995). Erzählerfrei ist nämlich ausschließlich jene Zone, in der direkte Figurenrede herrscht, alle anderen Bereiche sind in irgendeiner Weise von Erzählinstanzen kontaminiert. Das Fehlen von reinen Erzähleräußerungen heißt noch lange nicht, dass es keinen Erzähler gäbe. Čechov entwickelt hier innovative Hybridformen, bei denen Erzähler- und Personentext interferieren, und die dabei – wie Erika Greber meint – zu einer »gewollten Verunklarung der Äußerungen und Verschleierung der Redeinstanz« führen (Greber 2004: 525).³ Genau hier könnte durch ein akribisches Aufdröseln von interferierendem Erzähler- und Personentext eine genderkritische Analyse der wertenden Erzählerrede ansetzen. Beispielsweise an jenen Stellen im Text, wo der Fluss des Personenbewusstseins mittels der für Čechov-Erzählungen typischen Einleitungswörter wie »er/sie dachte«, »er/sie fühlte«, »er/sie erinnerte sich« usw. durchbrochen wird; oder dort, wo indirekte Rede eingeleitet wird mit »emu/ej kazalos'« (»ihm/ihr schien«). Ähnlich relativierend wirkt der häufige Gebrauch von Wendungen wie »počemu-to« (»aus irgendeinem Grund«) oder »kak-nibud'« (»irgendwie«) (vgl. Hielscher 1984: 261-262). Exemplarisch für das Verschwimmen der Rede-Instanzen kann folgender Abschnitt – es handelt sich um die Schlusspassage des Textes – aus der Erzählung »Student« (1894) gelten:

»И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошое, – думал он, – связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи. [...] А когда он пере-

3 Vgl. Erika Grebers brillante Analyse der kurzen Humoreske »Novogodnjaja pytk« (Greber 2004). Greber widmet sich in dieser Studie einem seltenen Sonderfall literarischen Erzählens, der Du-Erzählung. Beim Erzählen in der zweiten Person bleibt die Frage danach, welcher Erzähler bzw. welche Erzählerin spricht, uneindeutig. Das Geschlecht der Erzählinstanz kann hier erst anhand des Konzepts der Textinterferenz – das den Erzähler nicht essentialistisch, sondern funktional zur adressierten Person bestimmt – freigelegt werden.

правлялся на пароме через реку [...], то думал о том, что правда и красота, [...], продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни [...]; и чувство молодости, здоровья, силы [...] и невыразимо сладкое ожидание счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла.« (Čechov 1962: 378)

»[...] Und plötzlich erbebte seine Seele vor Freude, und er blieb sogar einige Augenblicke stehen, um Atem zu schöpfen. Die Vergangenheit, dachte er, ist mit der Gegenwart durch eine ununterbrochene Kette von Ereignissen verbunden, die sich eins aus dem anderen ergeben. Und ihm war, als habe er soeben beide Enden dieser Kette gesehen. [...] Als er dann mit der Fähre über den Fluß setzte, [...], da dachte er, daß die Wahrheit und Schönheit, [...], ununterbrochen bis auf den heutigen Tag bestehen und wohl auch immer das Wesentliche im Menschenleben und überhaupt auf der Welt bedeuten werde. Und das Gefühl von Jugend, Gesundheit und Kraft [...] und eine unsagbar süße Erwartung des Glücks bemächtigte sich seiner, und das Leben erschien ihm schön, wunderbar und voll hoher Bedeutung.« (Tschechow 2004a: 15)

Auch der prominente Schlusssatz aus »Dama s sobačkoj« (1899, »Die Dame mit dem Hündchen«) ist ein markantes Beispiel für diese Textstrategie: »И казалось, что еще немогого – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; [...]« (Tschechow 1996: 54; »Und es schien, es brauche nur noch ein wenig, und die Lösung wäre gefunden, und dann beginne ein neues, herrliches Leben; [...]«, Tschechow 1996: 55)

Čechov bringt das Fehlen einer Wertung in seinem Schreiben in dem bekannten Brief aus dem Jahr 1890 an seinen Verleger Suvorin auch selbst mit der Technik des Erzählens in Zusammenhang:

»Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. [...] Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я всё время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем

коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам.» (Čechov 1975: 54)

»Sie schelten mich für meine Objektivität und nennen sie Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse, Mangel an Idealen und dergleichen. Sie wollen, daß ich, wenn ich Pferdediebe darstelle, sage: Pferdediebstahl ist etwas Böses. Aber das ist doch sowieso schon längst bekannt, auch ohne mich. Über sie zu Gericht sitzen sollen die Geschworenen, meine Sache ist es zu zeigen, was für Leute das sind. [...] Natürlich wäre es angenehm, die Kunst mit der Predigt zu verbinden, aber mir persönlich fällt dies überaus schwer und ist aus Gründen der Technik beinahe unmöglich. Um Pferdediebe auf 700 Zeilen darzustellen, muß ich ja die ganze Zeit in ihrem Ton sprechen und denken und in ihrem Geist empfinden. Andernfalls, wenn ich Subjektives hinzufüge, verschwimmen die Gestalten, und die Erzählung wird nicht so kompakt, wie es allen kurzen Erzählungen ansteht. Wenn ich schreibe, verlasse ich mich ganz auf den Leser und gehe davon aus, daß er die in der Erzählung fehlenden subjektiven Elemente selbst hinzufügt.« (Čechov 1979: 129)

Mit diesem Hinweis auf den Widerstand der literarischen Technik hebt Čechov hervor, dass explizite Wertungen bei der Darstellung der Wirklichkeit aus der Sicht der beteiligten Personen schon rein technisch nicht machbar sind, da sie die Einheitlichkeit und Dichte der Erzählung zerstören würden.

2. Feministische Narratologie

Ob in Bezug auf die textuell hergestellten Geschlechterkonfigurationen diese Objektivitätskriterien auch gültig sind, muss aber noch einmal hinterfragt werden. Dazu liefert die geschlechterkritische Narratologie Ansätze, die zeigen, dass Kategorien der Erzähltechnik in hohem Maße geschlechtsspezifisch semantisiert sein können, Geschlechterkonfigurationen also nicht nur thematisch Eingang in literarische Texte finden, sondern auch über die Ebenen der Erzählstruktur und der erzählerischen Vermittlung. Die feministische Narratologie – Vera und Ansgar Nünning haben hierzu den grundlegenden Band *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (2004) herausgegeben – versucht demnach, die erzähltechnischen Verfahren der Raum- und Zeitstrukturierung, die *Plot*-Gestaltung und Gattungsmuster in Bezug auf eine geschlecht-

liche Semantisierung zu hinterfragen. Dominant ist in diesen Untersuchungen häufig die Perspektivenstruktur und der Aspekt der erzählerischen Vermittlung, verkürzt gesagt: die Frage nach dem Geschlecht von Erzählerstimme und Fokalisierungsinstanzen, denn – so die Annahme – es handelt sich bei den meisten Erzählinstanzen nicht um »geschlechtslose Stimmen«. Die Kategorie des Geschlechts ist daher nicht nur für die Analyse der Figuren und ihrer Entwicklung in Raum und Zeit relevant, sondern auch für alle Erzählpositionen und Reflektorfiguren. Diese Schnittstelle zwischen Narratologie und feministischer Forschung ist nicht evident, im Gegenteil. Die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und damit die methodischen Verfahren – der an Gender-Konstruktionen orientierten feministischen Forschung und der die vorgeblich »neutralen« Erzählstrukturen analysierenden Erzählforschung – standen zunächst in einem geradezu konfligierenden Verhältnis, das erst in den letzten Jahren durch die Weiterentwicklungen innerhalb beider Forschungsbereiche gelöst wurde. Als grundlegend für die Einsicht in die auch geschlechtercodierte Semantisierung literarischer Formen erwies sich Fredric Jamesons Theorem einer als sedimentierter Inhalt verstandenen *ideology of form* (Jameson 1981). Wie diese Semantisierung wirksam wird, zeigen bislang lediglich die differenzierten Lektüren einzelner Texte in Bänden wie *Narration und Geschlecht* (Nieberle/Strowick 2006) auf, eine Typologie einer geschlechtercodierten Formensprache gibt es bislang meines Wissens nicht.

3. Strategien der Objektivierung in der Erzählung »Ariadna«

Im Folgenden soll die Erzählung »Ariadna« in den Blick genommen werden, die laut Aleksandr Čudakov am Beginn der dritten Phase der Čechovschen Erzähltextentwicklung steht (vgl. Čudakov 1971). Čudakov hat dieses Drei-Phasenmodell in Bezug auf den Personalismus bei Čechov erstellt, wobei die Entwicklung beschrieben wird vom dominant subjektiv-auktorialen Stil in der ersten, einer Zunahme der personalen Technik in der zweiten, hin zu einem Subjektivitätsausgleich zwischen Erzähler- und Personentext in der dritten Phase. Die Erzählung »Ariadna«, erschienen 1895,⁴ ist eine Beziehungsgeschichte, in der sämtliche Beziehungen scheitern. Der Text verbirgt seinen

4 1895 ist auch das Jahr, in dem es zur ersten Begegnung Čechovs mit L.N. Tolstoj gekommen ist.

programmatischen Charakter nicht, denn die Einleitung im Rahmentext deutet bereits an, dass in ihr grundsätzliche Probleme der Mann-Frau-Beziehung angesprochen werden. So äußert dort der männliche Protagonist Šamochin Folgendes:

»О женщинах же мы говорим так часто потому, мне кажется, что мы не удовлетворены. Мы слишком идеально смотрим на женщин и предъявляем требования, несоизмеримые с тем, что может дать действительность, мы получаем далеко не то, что хотим, и в результате неудовлетворенность, разбитые надежды, душевная боль.[...] Мы не удовлетворены, потому что мы идеалисты. Мы хотим, чтобы существа, которые рожают нас и наших детей, были выше нас, выше всего на свете. Когда мы молоды, то поэтизируем и боготворим тех, в кого влюбляемся; любовь и счастье у нас – синонимы. У нас в России брак не по любви презируется, чувственность смешна и внушает отвращение, и наибольшим успехом пользуются те романы и повести, в которых женщины красивы, поэтичны и возвышенны.« (Čechov 1962: 61)

»Von den Frauen reden wir wohl deshalb so oft, weil wir unzufrieden sind. Wir idealisieren sie allzu sehr und erheben Forderungen, die in keinem Verhältnis dazu stehen, was die Realität zu leisten vermag, und erhalten bei weitem nicht das, was wir möchten, was dann unweigerlich zu Unzufriedenheit, zerstörten Hoffnungen und Seelenschmerz führt. [...] Wir sind unzufrieden, weil wir Idealisten sind. Wir möchten, daß jene Wesen, die uns und unsere Kinder zur Welt bringen, höher stehen als wir, höher als alles auf der Welt. Wenn wir jung sind, idealisieren und vergöttern wir jene, in die wir uns verlieben. Liebe und Glück sind Synonyme für uns. In Rußland verachtet man Ehen, die nicht aus Liebe geschlossen wurden, Sinnlichkeit erscheint uns lächerlich und flößt uns Widerwillen ein, und größten Erfolg haben jene Romane und Erzählungen, in denen die Frauen schön, poetisch und erhaben sind.« (Tschechow 2004: 493)

Auch am Ende der Erzählung finden sich in der Figurenrede programmatische Überlegungen zur Erziehung von Mann und Frau und zur Gleichberechtigung der Frau, beispielsweise die Forderung nach Koedukation von Mädchen und Jungen (vgl. 84 bzw. 522), oder die Infragestellung von Konventionen im alltäglichen Umgang der Geschlechter:

»Затем должно быть полнейшее равноправие в обыденной жизни. Если мужчина подает даме стул или поднимает оброненный платок, то пусть и она платит ему тем же. Я ничего не буду иметь против, если девушка из хорошего семейства поможет мне надеть пальто или подаст мне стакан воды...« (Čechov 1962: 84-85)

»Dafür muss es im Alltag eine völlige Gleichberechtigung geben. Bietet ein Mann einer Dame einen Stuhl an oder hebt ihr heruntergefallenes Taschentuch auf, soll sie es ihm doch gleichtun. Ich hätte nichts dagegen, wenn mir ein Mädchen aus guter Familie in den Mantel helfen oder ein Glas Wasser reichen würde...« (Tschechow 2004: 523)

Die Entwicklung der konkreten Liebesbeziehungen zwischen Ariadna und Šamochin bzw. zwischen Ariadna und Lubkov in der Binnenerzählung und deren offenes Ende konterkarieren aber diese »Postulate« zur Frauenfrage – insofern kann man die Strukturierung in Rahmen- und Binnentext im Sinne der oben behaupteten Objektivierung deuten.

Die Handlung von »Ariadna« ist schnell nacherzählt: Auf der Dampferfahrt von Odessa nach Sevastopol eröffnet der Moskauer Gutsbesitzer Šamochin dem Ich-Erzähler, einem Schriftsteller, wie er sich und seinen Vater während der Liaison mit Ariadna finanziell ruiniert hat. Nachdem der junge Šamochin, der einzige Sohn eines Professors, die Universität absolviert hat, lebt er auf dem, nördlich von Moskau gelegenen Gut seines Vaters und beschäftigt sich mit Landwirtschaft. Währenddessen verliebt er sich in die 22-jährige hübsche und sehr attraktive Senatorstochter Ariadna. Sie ist die Schwester seines heruntergekommenen Gutsnachbarn Kotlovič. Die adlige Ariadna hat nicht einmal Geld für einen neuen Hut, dem reichen Fürsten Maktuev hatte sie aber einen Korb gegeben. Der feinfühligke 28-jährige Šamochin erkennt bereits beim ersten Tête-à-Tête, dass Ariadna Zärtlichkeit ohne Liebe schenkt: »Но любить по-настоящему, как я, она не могла, так как была холодна и уже достаточно испорчена. В ней уже сидел бес [...]«. (Čechov 1962: 65; »Aber wirklich zu lieben, wie ich es tat, das konnte sie nicht, denn sie war kalt und schon ziemlich verdorben. In ihr saß bereits der Teufel [...]«. (Tschechow 2004: 498)

Dieser Eindruck bestätigt sich für ihn, als ein ehemaliger Studienfreund des Bruders, der 36-jährige Lubkov, anreist. Der schon verheiratete und ständig geldknappe Lebemann Lubkov geht – im Unterschied zu Šamochin – auf Ariadnas Bedürfnisse nach Zärtlichkeit und Luxus ein. Bald wird den beiden

das provinzielle Leben zu langweilig und sie verreisen mit dem Geld einer reichen Moskauer Tante nach Italien.

Der gekränkte und eifersüchtige Šamochin flüchtet zunächst in den Kaukasus, auf das Bitten von Ariadna, ihr doch nach Abbazia zu folgen, tut er dies schließlich auch. Mit Erfolg gibt sich Ariadna unter den russischen Kurgästen als reiche Gutsbesitzerin aus. Das ausschweifende Leben Ariadnas und Lubkovs stößt Šamochin ab, dennoch hilft er immer wieder mit Geld aus, und belastet dadurch das väterliche Gut mit Hypotheken. Als sich seine Befürchtungen bestätigen, dass Ariadna und Lubkov miteinander schlafen, reist er erzürnt ab. In Einsamkeit und quälender Sehnsucht verbringt er den langen russischen Winter auf dem Hof des Vaters. Als Ariadna Monate später von Lubkov verlassen wird, bittet sie Šamochin, zu kommen. Wieder in Italien verbringen sie nun einige Wochen als Liebespaar. Aber die Leidenschaft kühlt rasch ab, während sich Ariadna als Malerin feiern lässt, »obwohl sie nicht die Spur von Talent besaß« (Tschechow 2004: 517; »[...] хотя таланта не было ни малейшего«, Čechov 1962: 80). Das Geld wird knapp und so begeben sich die beiden auf die Rückreise nach Russland. Šamochin fühlt sich verpflichtet, Ariadna, die Frau, die er nicht mehr liebt, zu heiraten, sobald sie in Russland sind. Gleichzeitig unterstellt er ihr, dass sie bereits wieder einen anderen Plan hegt und den reichen Fürsten Maktuev für ihr finanzielles Auskommen missbrauchen will. Ingeheim wünscht er sich das auch, um sie loszuwerden und seiner Berufung folgen zu können, auf dem Land zu arbeiten und eine einfache, dafür aber »reine« Frau zu lieben. Auf der eingangs erwähnten Dampferfahrt, in der die Rahmenhandlung verortet ist, wird der Ich-Erzähler kurz Ariadna vorgestellt. Sie gibt sich als Verehrerin des Schriftstellers aus. Šamochin weiß es besser, die Heuchlerin habe bisher nichts von dem Autor gelesen (vgl. Tschechow 2004: 524).⁵

Inwiefern sind die oben eingeführten Objektivitätskriterien nun für »Ariadna« zutreffend? Zunächst zur Gattung: Die ca. 35-seitige Erzählung ist in der Relation zu Čechovs gesamten Erzähloeuvre von mittlerer Länge. So kann Čechov, – wie ein Zeitgenosse meint – nur Zeichner und kein Denker sein:

»Ein Schriftsteller, der den Unterschied zwischen einem Roman und einer Povest', Skizze oder Erzählung wirklich verstanden hat, der hat auch begriffen, daß er bei den drei letzten Formen nur Zeichner zu sein braucht mit einem bestimmten Vorrat an Geschmack, Fähigkeit und Wissen. Wenn er aber

5 Vgl. Čechov 1962: 85.

das Gewebe eines Romans spinnen will, muss er auch Denker sein, muss er lebendige Geschöpfe seiner Phantasie in ihrem Verhältnis zur gegebenen Zeit, zum Milieu und zur Situation von Wissenschaft, Kunst und vor allem zur Politik zeigen.« (N.N. cit. nach Viduěckaja 1977: 104)

Gemäß den Anforderungen an den Roman, der sich positionieren muss, ist für Prosa dieser Länge eine solche Festlegung nicht notwendig. Die Erzählung kann also die »Zeichnung« beibehalten.

Abweichend verhält sich dieser Erzähltext hinsichtlich der thematischen Objektivität, denn diese »schwierige Liebesgeschichte« ist weder alltäglich, noch banal und stellt sehr wohl eine zentrale Lebensfrage, nämlich wo und wie gelungene Partnerschaft möglich ist. Aber im konträren Entwurf von Šamochins und Ariadnas Idealen ergibt sich auch hier wiederum ein Ausgleich.

Ähnlich verhält es sich mit dem Kennzeichen der Ereignislosigkeit bzw. der *besfabul'nost'*: Zwar enthält der Text insbesondere durch die Reisen nach Italien oder in den Kaukasus und zurück nach Russland eine Dynamisierung des Handlungsverlaufs, gleichzeitig erleben die Figuren aber den Alltag als langweilig und wenig abwechslungsreich. Letztlich führen die Ereignisse zu keiner Veränderung der Figuren und der Schluss bleibt offen. Keiner der beiden Lebensentwürfe siegt, weder jener Šamochins, der ein ruhiges, arbeitsreiches und sittlich-asketisches Landleben favorisiert, noch der Ariadnas, die Florenz, Rom und Neapel der russischen Provinz vorzieht, die Welt der Kunst jener der Landwirtschaft und sinnlichen Genuss und Luxus der Askese. Allerdings ist die Perspektive Šamochins in der Erzählung und sein abwertender Blick auf Ariadna vorherrschend.

Besonders spannend ist die Frage nach Objektivierung oder Wertung aufgrund der Perspektivenstruktur: Hier wurde bereits angedeutet, dass die Perspektive Šamochins eindeutig dominiert, den großen Teil des Erzähltextes nimmt die Schilderung des Geschehens durch ihn und vermittelt seiner direkten Rede ein, in der nur an ganz wenigen Stellen die Stimmen der anderen Figuren, also Ariadnas oder Lubkova, zu vernehmen sind. In der Binnengeschichte ist der Personentext also maximal subjektiviert, Interferenzen fehlen fast vollständig, es gibt keine erzählerische Wertung von außen. Eine Distanz dazu erzeugt die Einbettung der Geschichte in die Rahmenhandlung: Hier tritt ein Schriftsteller als Erzähler und Gesprächspartner von Šamochin auf, der dessen Perspektive ausgleicht und die Subjektivierung von Šamochins extremer Position relativiert. Beispielsweise durch folgende Replik:

»Я спросил: зачем обобщать, зачем по одной Ариадне судить обо всех женщинах? Уже одно стремление женщин к образованию и равноправию полов, которое я понимаю как стремление к справедливости, само по себе исключает всякое предположение о регрессивном движении.« (Čechov 1962: 83)

»Ich fragte: Weshalb verallgemeinern, weshalb von einer einzigen Ariadna auf sämtliche Frauen schließen? Allein das Streben der Frauen nach Bildung und Gleichberechtigung der Geschlechter, das ich für ein Streben nach Gerechtigkeit halte, schließt jede Annahme einer regressiven Bewegung aus.« (Tschechow 2004: 522)

Gleichzeitig sind diese relativierenden Einwände des Ich-Erzählers aber in der Relation sehr knapp, zentral bleibt die persönliche und individuelle Lebensgeschichte Šamochins. Čechov vermeidet es damit – ganz im Sinne der Wertfreiheit –, die Erörterungen seines Protagonisten mit einer Gegenposition zu konfrontieren und letztlich eine bestimmte Position zur Frauenfrage obsiegen zu lassen. Die persönliche, private Erfahrung Šamochins als Individuum und nicht als Repräsentant einer philosophischen Richtung steht im Mittelpunkt der Erzählung. Dadurch gibt es in Ariadna auch keine Sieger, am Ende scheitern alle Personen in ihren persönlichen Beziehungen.

Was aber aus der Perspektive der geschlechterkritischen Analyse die Wertneutralität bzw. Objektivität in Frage stellt, ist die Tatsache, dass die weibliche Figur Ariadna weitgehend ohne Stimme bleibt. Alles, was wir über ihr Äußeres, ihr Verhalten und ihr Lebenskonzept erfahren, erfahren wir ausnahmslos von Šamochin. Es gibt lediglich einige wenige Stellen, wo er sie in seiner Geschichte quasi direkt zu Wort kommen lässt. Darin charakterisiert sie ihren Freund Šamochin kurz und lapidar als kauzigen, vernünftigen Waschlappen: »Какой вы... чудак!« (Čechov 1962: 66; »Was für ein... Kauz Sie doch sind.« Tschechow 2004: 499) »В самом деле, вы не мужчина, а какая-то, прости господи, размазня.« (Čechov 1962: 68; »Sie sind wirklich kein Mann, sondern, Gott möge mir verzeihen, ein Waschlappen.« Tschechow 2004: 503) »Вы рассудительны, как старая баба.« (Čechov 1962: 69; »Sie sind vernünftig wie ein altes Weib.«, Tschechow 2004: 503)

Der monologische Erzählgestus, der durch die Zuordnung der Autorschaft an den männlichen Ich-Erzähler als Schriftsteller und den sarkastischen Hinweis auf das Talent jeder Frau zur Schriftstellerei (vgl. Tschechow

2004: 506)⁶ noch verstärkt wird, und die sehr einseitig-abwertende Darstellung von Ariadnas Charakter durch Šamochin provozieren geradezu eine Relektüre der Erzählung aus der weiblichen Perspektive. Dekonstruktiv-feministische Textlektüren, wie die bekannten Balzac-Analysen von Shoshana Felman aus den 1980er Jahren (hier Felman 1981), offerieren einen solchen Relektüre-Weg. Sie lehnen die vom Text inaugurierte Leserposition zugunsten einer verschobenen, weiblichen Lesehaltung ab, die die Geschlechterrhetorik sichtbar machen und verschieben kann. Dabei ist »weibliches Lesen« bzw. »als Frau lesen« (vgl. Liebrand 1999) als Metapher zu verstehen für eine Lesestrategie, welche die den Texten selbst eingeschriebene Subversion der festgeschriebenen Geschlechterbilder aufspürt und damit den Blick für die oft komplexe, keinem Schwarz-Weiß-Schema gehorchende Textstruktur schärft. Im Unterschied zum ideologiekritischen Feminismus, dessen höchster axiologischer Wert eine Aufklärung über die Herrschaft des Patriarchats und die Aufwertung der Frau darstellt, geht es demnach dem dekonstruktiven Feminismus darum, Fixierungen von Geschlechterbildern aufzulösen und als rhetorisch konstruiert zu erkennen (vgl. von Heydebrand/Winko 1994 und 1996). Dekonstruktive Lektüren – meistens sind es kanonische Texte, die hier in den Blick genommen werden – zielen darauf ab, die lektüreleitenden binären Oppositionen männlich-weiblich zu unterlaufen und rekonstruieren jene Operationen und Figurationen, mittels derer der Text Objekt- und Subjektpositionen, Natur und Kultur sowie Weiblichkeit und Männlichkeit instituiert. Dabei gibt es in den Analysen oft Anlehnungen an psychoanalytische Modelle. Das Aufspüren einer latent gegebenen Gegengeschichte setzt zumeist dort ein, wo in den Texten Brüche und ungewöhnliche Formulierungen vorhanden sind, an jenen Stellen, über die der Lesefluss »stolpert«. Derartige überraschende Formulierungen kommen in »Ariadna« des Öfteren vor, man neigt dazu, sie zu überlesen. Beispielsweise als Ariadna die Liebe Šamochins ebenso leidenschaftlich beantworten will, er das zunächst auch als »sehr poetisch« empfindet (vgl. Tschechow 2004: 493),⁷ aber schon im nächsten Satz unbegründet feststellt: »Но любить по-настоящему, как я, она не могла.« (Čechov 1962: 65; »Aber wirklich zu lieben, wie ich es tat, das konnte sie nicht.«, Tschechow 2004: 493) Einen

6 »Я того мнения, что каждая женщина может быть писательницей.« (Čechov 1962: 71)

7 »Моя любовь, мое поклонение трогали Ариадну, умиляли ее, и ей страстно хотелось быть тоже очарованною, как я, и отвечать мне тоже любовью. Ведь это так поэтично!« (Čechov 1962: 65)

ähnlich unmotivierten Bruch finden wir dort, wo Šamochin sein kurzes Glück als Ariadnas Geliebter beschreibt: »Я стал ее любовником.« (Čechov 1962: 80; »So wurde ich ihr Liebhaber.«, Tschechow 2004: 517) Im nächsten Moment behauptet er aber, – ganz im Gegenteil zu Ariadnas Wunsch, die ihre Liebe zu Šamochin beteuert [»Мой чистый, мой святой, мой милый, я вас так люблю!« (Čechov 1962: 80; »Mein Reiner, mein Einziger, mein Lieber, wie sehr ich Sie liebe.«, Tschechow 2004: 517)], – dass sie ihn nicht liebt, ohne dies weiter zu begründen: »Прежде всего я понял, что Ариадна, как и прежде, не любила меня.« (Čechov 1962: 80; »Vor allem begriff ich, dass mich Ariadna nach wie vor nicht liebte.«, Tschechow 2004: 517)

Ariadna ist für Šamochin Projektionsfläche seiner Ideale, gleichzeitig stößt sie ihn ab, nämlich genau dort, wo ihm ihre Sinnlichkeit und Vitalität Angst machen, weil er durch sie die Kontrolle über sich und die Welt verliert. Deshalb assoziiert er Körperlichkeit – Berührungen, Küsse, die Vorstellung von einer schwangeren Frau – mit Ekel und Abscheu und schämt sich seines triebhaften Begehrens: »Мне стало стыдно своего волнения, своей дрожи.« (Čechov 1962: 77; »Ich schämte mich meiner Erregung und meines Zitterns.«, Tschechow 2004: 513)

Šamochins ungestillte Sehnsucht nach einer Versöhnung mit der Natur, nach einem nicht entfremdeten Dasein – ausgedrückt durch den Wunsch, mit einer einfachen Frau ein harmonisches Leben auf dem Gut seines Vaters zu führen – wird, so ließe sich argumentieren, ideologisch verzerrt verschoben oder übertragen in das extrem negative Bild von Ariadna. In psychoanalytischen Kategorien gesprochen wird die Frau zur Verkörperung des männlichen Unbewussten, ihr wird der aus der männlichen Selbstdefinition ausgeklammerte Bereich zugewiesen. Als Resultat haben wir die Geschichte der Entzauberung eines traditionellen männlichen Wunschbildes von Weiblichkeit (der *Femme fatale*), geschildert aus der Perspektive eines ernüchterten Verehrers. In der Umkehrung des Verehrungswahns wird die Frau degradiert und abgewertet. Eine weiblich-dekonstruktive Lektüre würde den Text demnach nicht als Darlegung einer gescheiterten Beziehung aufgrund der Desillusionierung des liebenden Mannes durch die »schlechte« Frau verstehen, sondern als *Psychopathia sexualis*, die hier jedoch nicht die Frau, Ariadna, trifft, sondern den Mann, der aus Angst vor der Körperlichkeit der Frau scheitert.

4. Abschließende Bemerkungen

So lässt sich folgendes Fazit ziehen: In »Ariadna«, aber auch in anderen Čechov-Erzählungen, gelangen die Frauenfiguren nicht zur Sprache. Es sind die männlichen Protagonisten, die als Erzählinstanzen auftreten und aus deren Perspektive die weiblichen Figuren wertend – und im Falle Ariadnas stark negativ abwertend – charakterisiert werden. Ein Identifikationsangebot macht damit der Text wohl in erster Linie an die männliche Leserschaft, die weibliche Leserin bleibt weitgehend aus der Kommunikation ausgeschlossen. Wird in »Dama s sobačkoj« die Verwandlung des männlichen Protagonisten vom zynischen Frauenverächter zum aufrecht liebenden Mann geschildert,⁸ so erzählt »Ariadna« die Gegengeschichte: der zunächst so liebenswürdige und großzügige Šamochin wird zum verbissenen Frauenhasser. Die weiblichen Protagonistinnen der beiden Erzählungen, Anna und Ariadna, bleiben ohne Veränderung oder Entwicklung – wohl auch, weil sie beide als erzählte Frauen Projektionsfläche und Hypostasierung eines männlichen Frauenbildes darstellen: Anna eine *Femme fragile*, die sich ihres Ehebruchs wegen schämt und als gefallene Frau sieht, Ariadna als *Femme fatale*, die eigentlich gerne von Šamochin geliebt werden würde.

Insgesamt – so sollte die Analyse zeigen – lotet die Erzählung »Ariadna« den männlichen Diskurs zur Frauenfrage aus. Mittels einer Erzähltechnik, die die Positionen relativiert und Wertung weitgehend vermeidet, entsteht dabei ein Text, der als performative Bewusstmachung des Rollenspiels zwischen den Geschlechtern aufgefasst werden und insofern als eine kulturelle Destabilisierung der tradierten Rollenbilder seiner Zeit wirksam werden kann.

Literatur

Čechov, Anton P. (1962): »Student«, in: ders., *Sobranie sočinenij. Tom sed'moj. Povesti i rasszaky 1892-1895*, Moskva, S. 375-378.

8 Dabei wäre zu fragen, inwiefern die Perspektivierung des Geschehens, der Entwicklung der Liebesbeziehung, durch den männlichen Protagonisten stärker figurale oder narratoriale Merkmale aufweist und inwiefern dies die »erzählte Frau«, die Charakterisierung der weiblichen Protagonistin Anna, prägt.

- Čechov, Anton P. (1962): »Ariadna«, in: ders., *Sobranie sočinenij. Tom vos'moj. Povesti i rasskazy 1895-1903*, Moskva, S. 60-85.
- Čechov, Anton P. (1975): »Pis'mo Suvorinu A.S., 1 aprlja 1890 g. Moskva«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 30 t. Pis'ma: v 12. t. Moskva*, S. 53-54.
- Čechov, Anton P. (1976): »Pis'mo Suvorinu A.S., 4 maja 1889 g. Sumy«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 30 t. Pis'ma: v 12. t. Moskva*, S. 202-205.
- Čechov, Anton P. (1976a): »Pis'mo Čechovu Al. P., 8 maja 1889 g. Sumy«, in: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 30 t. Pis'ma: v 12. t. Moskva*, S. 209-211.
- Čechov, Anton (1979): *Briefe*. 5 Bd., hg. und übers. von Peter Urban, Bd. 2, Zürich.
- Čudakov, Aleksandr P. (1971): *Poëtika Čechova*, Moskva.
- Čukovskij, Kornej I. (1967): *O Čechove*, Moskva.
- Döring, Johanna Renate (2013): »Anton Tschechow (1860-1904). Arzt, Schriftsteller, Aphorist«, in: dies., *Von Puschkin bis Sorokin*, Wien/Köln/Weimar, S. 129-143.
- Érenburg, Il'ja (1959): »Perečityvaja Čechova«, in: *Novyj mir* 5, 193-208 und 6, S. 174-196.
- Felman, Shoshana (1981): »Rereading Femininity«, in: *Yale French Studies* 62, S. 19-44.
- Felman, Shoshana (1992): »Weiblichkeit wiederlesen«, in: Barbara Vinken (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt a.M., S. 33-61.
- Flath, Carol (1999): »Writing about Nothing: Chekhov's ›Ariadna‹ and the Narcissistic Narrator«, in: *The Slavonic and East European Review* 77/2, S. 223-239.
- Greber, Erika (2004): »Narration als Inquisition. Čechovs Kurzgeschichte ›Novogodnjaja pytko. Očerki novejšej inkvizicii‹«, in: Lazar Fleischman/Christine Gözl/Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg, S. 513-539.
- Grossman, Leonid P. (1926): »Naturalizm Čechova«, in: ders., *Ot Puškina do Bloka*. Moskva, S. 281-372.
- Hausbacher, Eva (1998): »...Každaja ženščina možet byt' pisatel'nicej«. Eine dekonstruktive Lektüre der Erzählung ›Ariadna‹ von Anton Čechov«, in: Christine Gözl/Anja Otto/Reinhold Vogt (Hg.), *Romantik – Moderne – Post-moderne*, Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft: Hamburg 1996, Frankfurt a.M., S. 103-124.

- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (1994): »Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19/2, S. 96-172.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (1996): *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn/München/Wien.
- Hielscher, Karla (1984): »Weltsicht und antiideologische Textstruktur in A. P. Čechovs Erzählungen«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 44/2, S. 236-268.
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca.
- Lanser, Susan (1986): »Toward a Feminist Narratology«, in: *Style* 20/3, S. 341-363.
- Liebrand, Claudia (1999): »Als Frau lesen?«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i. Br., S. 385-400.
- Lukács, Georg (1969): *Russische Revolution. Russische Literatur. Ausgewählte Schriften*, Neuwied/Berlin.
- Lukács, Georg (1971): »Erzählen oder Beschreiben«, in: ders.: *Probleme des Realismus*, Bd. 4, Neuwied/Berlin, S. 197-242.
- Nieberle, Siegrid/Strowick, Elisabeth (Hg.) (2006): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln/Weimar/Wien.
- Nünning, Vera und Ansgar (Hg.) (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar.
- Schmid, Wolf (1995): »Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens«, in: Dorothea Kullmann (Hg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen, S. 221-238.
- Swift, Mark Stanley (2008): »Chekov's ›Ariadna: A Portrait of Psychopathy and Sin«, in: *The Slavonic and East European Review* 86/1, S. 26-57.
- Tschechow, Anton (1996): *Die Dame mit dem Hündchen*, Stuttgart.
- Tschechow, Anton (2004): *Ariadna. Erzählungen 1892-1895*, Düsseldorf/Zürich, S. 492-524.
- Tschechow, Anton P. (2004a): »Der Student«, in: Ulf Diederichs (Hg.), *Ostern. Ein Spaziergang rund um die Welt*, München, S. 11-15.
- Viduěckaja, Irma P. (1977): »Čechov i Leskov«, in: Lidija D. Opuľ'skaja et al. (Hg.), *Čechov i ego vremja*. Moskva, S. 101-116.

Narrating Alternative Voices

Translating Experiences and Social Complexities of Migration and Everyday Racism

Ulrike M. Vieten, Cigdem Esin

Introduction

Racism in the context of migration and citizenship was not much spoken about in the West Germany of the 1970s/80s, where one of the authors grew up. Ethnicity carried numerous scales of legal and symbolic meaning with respect to German citizenship and the German constitution, Art. 116 I (GG)¹. Art. 116 I GG details the German nation's ethnic (*völkisch*) criteria for belonging and citizenship. Ethnicity is identified through the hegemonic "German ethnic collective" and frames the perception of who belongs to the nation as a German citizen, and who does not. Until recently, Turkish immigrants were labelled primarily as "guest workers" (*Gastarbeiter*) and regarded as ethnic minorities (*ethnische Minderheiten*). This changed only in 2000: the government coalition of the Social Democrats and Green party passed legislation granting children born to Turkish immigrants in Germany the right of automatic German citizenship by birth (Vieten 2016).

Writing in 2021, another racist mass murder took place in Germany over a year ago in Hanau. Tobias Rathjen, a man politically affiliated with the German far-right, killed *Gökhan Gültekin, Ferhat Ünvar, Hamza Kurtović, Mercedes Kierpacz, Sedat Gürbüz, Kalojan Velkov, Vili Viorel Păun, Said Nessar El Hashemi* and *Fatih Saraçoğlu* before shooting his mother and himself. Spelling out the name of each victim means remembering each individual as a person that is lost.

This hate crime is another traumatising, saddening, and horrific attack on minority ethnic Germans, raising anger about legally and rhetorically an-

1 URL: https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_116.html

chored majority ethnic perceptions and the everyday underlying exclusions of minority ethnic Germans, which has been termed “institutional racism” (Vieten 2014a). This racist murder should cause outrage and deep grief: we should engage with the majority’s responsibility and consider how a hegemonic ethno-nationalistic discourse constructs a symbolic boundary between space that belongs to (ethnic) ‘natives’ and rights against Others. Even in the aftermath of the Hanau mass killing, in February 2020, it was reported that “the attacker in Hanau shot 9 people with foreign roots” (“Der Attentäter von Hanau hat neun Menschen mit ausländischen Wurzeln erschossen”²).

Our choice of language matters, in that it frames ideologically public and private narratives. Problematically, the hegemonic narrative defines who counts as German and who does not; it is a narrative that keeps the boundary against the migrant, in order to avoid the painful truth that it was a German racist from the far-right party, born and bred in Hanau, who killed innocent people, irrespective of whether they were German citizens or immigrants with different passports. The far-right ideology and language of nativism (Wodak 2019) claims to inherit places, such as Hanau. The rise of the far right in different countries and the normalisation of its racist discourse (Vieten/Poynting 2022, forthcoming) is an expression of what Essed (2018) calls “entitlement racism”, which reflects on the more recent normalisation of racist discourses: “people feel they are allowed to say whatever they want, whenever they want, about whomever they want, in the name of freedom of expression.” (Essed/Muhr 2018: 188) In order to challenge hegemonic language and racist discourses encompassing the everyday racism³ of the German far-right and of those parties in other countries, we need to examine counter narratives that reiterate or challenge the hegemonic ones. In other words, we have to understand what makes discourses or narratives hegemonic. We need alternative or counter narratives in order to transgress the perception of ‘us’ and ‘we’. Who is the self, and who is the Other? What does

2 <https://www.tagesschau.de/inland/hanau-morde-zusammenfassung-101.html> (09.07.2021), or for example: ‘Eine Reihe überwiegend aus dem Ausland stammender Menschen erschossen’, sagte der CSU-Politiker.’, <https://www.tagesspiegel.de/politik/morde-von-hanau-schlimmster-rechter-anschlag-seit-wiedervereinigung/25565660.html> (09.07.2021)

3 This concept has been coined by critical race scholar Philomena Essed (1991). It pinpoints the way everyday racism is normalised in institutions and constructed and repeated in micro-level interactions.

narrative mean in the context of social science inquiry, and in the context of migration and everyday racism?

Among other modes of inquiry, narrative is often a method to explore human practice (Freeman 2015) and it opens up a window to interaction (Riessman 2008) and meaning-making processes. Especially in the social sciences and humanities, narratives are tools to examine the everyday of the individual, the interaction between personal and grand political narratives, the contextual and historical meanings that emerge in the act of storytelling (Andrews/Squire/Tamboukou 2013), and the political function of stories in one's life and interactions (Andrews 2014). As we will show in our case studies, judgements and values are crucial in the way we respond to individual narratives in interviews: they frame our level of understanding difference.

Narrative research practise pays particular attention to the political and cultural complexities involved in storytelling. Its function becomes more important when research is done across different languages and cultures. Within that context, a component of narrative research is the examination of multiple layers in which narrative performance and meaning have been constituted in a dialogue between researcher/reader and storyteller (Riessman 2008; 2015). The constitution of narratives, including personal-political meanings co-created in storytelling, is examined as a component of narrative inquiry. In this sense, narratives are imbued with negotiated meanings. Negotiated meanings within particular historical contexts are relations in which narratives make sense for both storytellers and audiences (Bakhtin 1981 cited in Riessman 2015). Our understanding of relations is not based on an interaction between equals when narrative dialogue is considered, nor are the narratives finished products of these relational circumstances. We consider the network of relations as ongoing negotiations which should be looked into from various angles. In cross-lingual research, translation needs to be identified as part of the power relations that construct the research field. Translated narrative exchanges involve power relations shaped by the positionings of the researcher and participants. As we show, the biographies and positionings of the members of the projects are rarely included in the analysis. Exploring positioning is one of the ways through which the complexity of meaning-making processes can be examined.

This examination can be useful in analysing how and why storytellers draw upon cultural resources (Davies/Harré 2001). The personal, social and cultural worlds of both storytellers and listeners come together in the interaction of telling stories. That interaction should be scrutinized to decide whether the

stories are personal-political and/or broader, as in migrants' narratives. As Davies/Harré (2001) remind us, storytellers' positions continue to change in response to grand narratives and others' stories; storytellers make choices in their own narratives for that purpose. According to Temple (2008), how researchers discuss the effects of power and difference in their work necessitates a critical approach. Among other methods, a systematic approach to translation helps reveal the complex interplay between personal and political resources and the position of the interviewer or translator on the shaping of the narrative, as we will discuss below.

We aim to contribute to the studies that include the analysis of translation as a part of narrative methods. We aim to understand the meanings co-produced in the study on "new" citizens in Europe, for example, or in the work with refugee participants, who ran creative workshops with colleagues at the Calais refugee camp in France. We offer possible ways of analysing Amal's narrative and the narrative of a resident of a refugee camp, in order to make sense of the function of telling their story. How do we bring together the fragments of different layers of narratives? To what extent does the interaction with the interviewer/audience co-construct the narratives told?

In what follows, we first discuss the ways in which language and social complexity intersect, and how this intersection—including the positionalities of researchers and interview partners—frames the communication about and of a narrative. Secondly, we illustrate the difficulty of research across different languages while introducing material from two different studies. We argue here for an openness and fresh spirit to negotiate and agree upon ways of communicating with different levels of language knowledge, and a flexibility on both sides of the interview table to explore the individual narratives in terms of silence and 'gaps' on migration, race, ethnicity and the definition of culture. Translating social complexity and differing epistemic knowledge laden with distinctive hermeneutics is not only about the feeling of "lost in translation", but also about the acceptance of a "loss in translation;" it is loss that allows the space to negotiate alternative meanings.

Intersectional considerations: approaching narrative and translation as “space in-between”

There is a growing interest in and urgency about understanding diversity and cultural differences in and across societies. As perceptions of difference and meaning of concepts and terms are constructed, language matters crucially: it is situated in particular cultural and temporal contexts and depends on the individual positionality of speakers and listeners. English has turned into the *lingua franca* of the contemporary international Western world, widely used by immigrants as vernacular and professional second or even third languages, and even more so in an international academic context. The British cultural theorist Homi K. Bhaba (1994) writes about the meaning of translation and the creation of “in-between” spaces. Migrants and ethnic minorities are regarded as the agents of hybridisation and cultural translation processes, especially with respect the formation of nations, feelings of belonging, and normative and ideological *Weltbilder*. According to Arif Dirlik (1994: 333) Bhabha is “responsible for the prominence in discussions of postcoloniality of the vocabulary of hybridity.” The prominence of his concept of hybridity has to be related to other central terms Bhabha uses, such as “cultural difference”, “third-space”, “in between” and “translation”.

The question arises in what ways 21st century (im)migrants in Europe and beyond contribute to a transnational cultural “third-space.” Their role as multilingual subjects, who speak non-Western languages, adds a more nuanced layer to the communication of cultural differences and to our understanding of what narrative means and who is able to narrate their stories. We argue here that their cross-lingual narratives mirror the social complexity of transnational life and local situated embeddedness, speaking from the margin, but encapsulating an original “space in-between”. There is no single definition of cross-linguistic or cross-cultural research (e.g. Skelton 2009; Smith 1996). We speak of cross-linguistic research when a project involves the use of one or more languages, different from the one in which the research is being conducted. That said, it is not clear how many spatial, linguistic or cultural “boundaries” we need to cross to be defined as cross-linguistic or cross-cultural (e.g. Skelton 2009; Müller 2007; Smith 1996). Some might even think that the use of the terms *trans-cultural* and *trans-national* might be more appropriate here.

It is useful to go back to Bhabha as a postcolonial theorist and his definition of “cultural difference,” which he distinguishes from the notion of “cul-

tural diversity.” As Bhabha (1994: 134) puts it, “[c]ultural diversity is an epistemological object—culture is an object of empirical knowledge—whereas cultural difference is the process of the enunciation of culture as ‘knowledgeable.’” The term enunciation refers to a split between the *performing* side of culture as both an emanation and as a place of negotiation. The notion of cultural difference thus contains a subversive moment that holds the potential of going beyond “translation”, beyond the comprehensive way of seeing the Other. (Vieten 2007; 2012) The space “In-between” and the obstacles created in the act of translation can create an uncanny quality in a process where certainty in cultural codes is lost (Bhabha 1994). This uncanniness is an epistemic challenge and as Fathi (2013: 56) argues, “dialogical translation is part of a mutual interpretative understanding which leads to the co-construction of meanings across lingual and cultural boundaries.” Whereas Fathi (see also Riessman 2008) refers to a situation of bilingual interviews and the way a bilingual researcher deals with the challenge of presenting findings (e.g., in Farsi and English) we can also think of research that involves more than two languages: interview partners might speak another ‘mother’ tongue, a different European or international language, or a dialect of the main language, for example Catalan as opposed to Castilian Spanish. While referring to Smith, (1996; 2009) as well as to Temple and Young (2004), Mas Giralt (2016: 186 pp.) argues that various scholars highlight the fact that interpretation and translation are often not addressed in methodological discussions of social research which has been conducted in cross-cultural and cross-linguistic settings. According to Temple and Young (2004) translation means more than finding equivalent terms, and includes grappling with the complex notions of telling a story. Translators act as “cultural brokers” as they make decisions about meaning and cultural equivalences, which are not neutral. (Mas Giralt 2016) The German word *Heimat* is an example of this difficulty in finding a meaningful equivalence. *Heimat* does not match the meaning of “home” and is closer to “belonging,” loaded with emotionally coded spatial-geographical meaning. Furthermore, using, repeating, and translating a narrative told in a different language is not a neutral process; the role of the researcher as interpreter might increase their power. The positionality of the researcher and an imbalance of power can impact the narrative. There is a choice about how a text is presented and as Müller (2007: 209) suggests, one may “destabilize and denaturalize the hegemony of the translated text”, while adopting the “holus-bolus” technique, which consists of keeping terms and expressions in the source language in the translated text. Clearly, this presentation style addresses that the

interview was initially conducted in a different language. In cases in which the researcher and the interpreter are the same person—which we will present later in the paper—the intersecting social divisions are important for reflecting on the way a narrative is constructed and presented. In order to grasp this social complexity, intersectionality as a feminist concept and methodological understanding is extremely important.

In contrast to a rather late adaptation of ideological contestations about *difference* among feminists in German speaking countries (Axeli-Knapp 2005; Winker/Degele 2010), British feminists from ethnic minority backgrounds challenged mainstream academia in the 1980s. Prominently, Floya Anthias and Nira Yuval-Davis analysed intersecting complexity (Anthias/Yuval-Davis 1983; also Brah 1996) and in the 1990s, the argument of translocational (Anthias 1998; 2001; 2006; 2013) positionality, looking at the distinctive social positioning of women along the lines of class, ethnicity and race, added further depth to this inquiry. The wider European adaptation of intersectionality as a methodological and conceptual approach can be traced back to the years following the 2000s (Buitelaar 2006; Davis 2008; Vieten 2009; Schiek 2011; Degnen/Tyler 2017). The success of the concept acknowledges the groundbreaking research done by US black feminists, most prominently Patricia Hill Collins (1990) and Kimberlé Williams Crenshaw (1991). In the US, Black feminist scholars had challenged white middle-class feminism and male-centered anti-racism for ignoring the specific and different situation of black women. Crenshaw introduced the term “intersectionality,” stressing that single-axis discrimination (i.e. *gender*) left black women outside the group “woman.” The lack of responsibility in concrete situations of litigation and legal claims made it necessary to think about the combination of discriminatory grounds with respect to racism, classism and sexism, potentially overlapping in concrete situations. According to Naomi Zack, intersectionality means that we cannot impose “[l]imits on the numbers or kinds of possible intersected identities ... there is no reason to stop at one dimension of oppression. To race can be added class, age, physical ability, sexual preference, for starters. The only way to limit possible intersected identities is by counting only those whose proponents have managed to give recognized voice to what they are.” (2007: 199)

Zack’s last remark about the “recognized voice” brings in the explicit political dimension of public dispute and collective struggle, mentioned above. It stresses that legal, social and cultural spaces in which group representations can be articulated are contingent upon and open to further contestation. The focus on intersecting categories has to be situated and connected to the

historical embedding of group struggles (e.g. Rooney 2006; Vieten 2009). In the context of narratives, questions about the following dimensions of social categories arise with respect to ourselves and our interview partners: *gender* (female/male/transgender), sexuality (heterosexual, gay or lesbian, bisexual), class (working/middle-class), nationality, age, dis/ability, and so forth. The relevant intersecting positionality should be tracked in a concrete method and scrutinized for a more dynamic understanding of what was said. As Buitelaar (2006) argues, it might even be possible to apply intersectionality to understand the different selves in one's life story, while also referring to the concept of the dialogical self to understand different identity layers. Applying this to an interview sequence analysis also means understanding how the narrative is constructed (Esin et al. 2013). As Esin et al. argue "at one level, such constructionism takes in the interactional co-constructions that operate between stories within any one text" (2013: 5).

While scholars have highlighted the relevance of the agency of translators and researchers in processes of translation and interpretation (e.g. Müller 2007; Smith 1996; Temple and Young 2004), less attention has been paid to the agency of participants as co-communicators and co-producers of texts and narrative in research.

In the remaining part of the paper, we present and discuss an interview sequence from a complex comparative study, which was conducted about ten years ago across different languages and three countries. In the second case study, we discuss field notes and the reflective analysis of a sequence of a narrative by a refugee in the Calais camp in France. First, we start with the comparative study on "new" European citizens.

Case Study 1: "New" European Citizens' Counter Narratives

The material introduced here was part of a larger research project looking at intersecting complexity and nodes of inclusion with respect to "new" citizens in Britain, Germany and the Netherlands (Ghorashi/Vieten 2013; Vieten 2014a; 2014b; 2016; 2018). The research was done in three national languages (English, German and Dutch) and involved further language complexities since interview partners spoke Punjabi, Turkish, Kurdish, Arabic, Berber, and French as first languages. In this original study, 45 political key minority activists were interviewed in England (London and North England), Germany (Berlin, major

West German cities, such as Hamburg, Bremen and Frankfurt a. M., and one in Erfurt) and the Netherlands (Den Haag, Amsterdam, Rotterdam and Maastricht). All semi-structured interviews were transcribed verbatim; they lasted between 50 and 90 minutes. Most of these interviews were conducted in English, however, in Germany, 12 out of 14 conversations were held in German. In the Netherlands, three interview partners preferred to answer the questions posed in English in Dutch. The main purpose of this bilingual interview setting was to make people comfortable; part of it was to let them use the language of their choice when talking about the issues of integration, inclusion, national and EU citizenship, their individual biography and experiences with racism.

Unlike other empirical studies which focus on guaranteeing that interview partners feel safe, and for that reason do not disclose their names, in this study the majority of interview partners were asked whether they agreed to be named in publications. The idea was to allow outspoken and prominent interview partners to be named if they wished, connecting the individual narrative to the actual person, thereby giving the interview partners ownership of their narratives. Many were well-known in their country of residence and citizenship, and some could be even considered VIPs, so they were used to being visible and speaking out in public. Naming the participants also meant giving credit to their individual success and increasing the visibility of minority citizens as role models. Later, Vieten shifted her stance on naming. In later publications (2016; 2018) with a focus on racism, after becoming aware of the rise of xenophobic/racist far-right populism, she decided to give all participants anonymous names as she felt she could not guarantee that the individuals would not be harmed by being named in publications.

Vieten acted as both researcher and as translator, though the oral and audio-recorded interviews were professionally transcribed verbatim. This added another layer of complexity as non-academic professionals transcribed the tapes in the three countries according to the dominant language (Berlin, Amsterdam and London). Occasionally the transcribers could not make sense of what was said, sometimes projecting a word they understood, which was not adequate and had to be “translated” back by the researcher. This is relevant because interview partners were academics or professionals, talking about topics like racism and discrimination, which might have made some of the transcribers uncomfortable - one of the German transcribers did in fact share this point of view with Vieten.

When reading the transcriptions and listening to the interviews, Vieten wondered what the cause of miscomprehension was, for example not understanding a Yorkshire accent, or German that was coloured by a local Hesse accent and spoken by a Turkish-German, or perhaps an uneasiness about the topic. In the process of understanding the interview material, the transcripts had to be read and compared with the original oral interviews again and again. This process of working back and forth led to a more thorough process of interpreting what was said, how it was said, and why it was said.

We reflect here on the actual research process and intend to share experiences, choices and complexities about the individual use of English and Dutch (passive) in the field, and of the “cultural” and “linguistic” proximities and distances between the researcher and the participants. As it will become clear later on, the multilingual setting and the different positionalities of interviewer and interviewee created specific communication situations where talking and listening are entangled with choices. During the development of this international and comparative project, the fluidity of the processes involved and the blurred boundaries between languages when using them in the field became apparent, as did the limits of this approach.

Here, we draw on the interviews conducted in the Netherlands. Interview partners were Moroccan-Dutch citizens, and the interview dialogues were held in English and Dutch. Sometimes interview partners switched back and forth to Dutch, or while predominantly speaking in English, used Dutch terms in the conversation. This bilingual interview setting added another *trans-cultural* layer to the task of interviewing minorities.

We will present what the interview partner said, what the researcher as an immediate listener understood, and what the researcher as a reader of the transcript understood later on. We consider in what ways the gap between what remained absent and beyond comprehension indicates different possible ways of listening and responding. Sharing the original Dutch interview sequence means devoting more space to the original voice, which slows down the reading process, and goes beyond the “holus-bolus” technique (Müller 2007) of keeping some original terms, by keeping a whole interview section in English and Dutch. Non-Dutch speakers or readers might feel distracted and jump to the next section. The dilemma is obvious: most authors will tend to use short translated sequences or prioritize the more convenient language. However, when considering the English language skills of non-native English speakers, we must be aware of the effect of social class and education, which can limit the opportunity for practicing second and third languages.

Before turning to the interview sequence, we are going to situate the interview's narrative into a national context by highlighting some aspects of the immigration regime in the Netherlands and the role of Geert Wilders. The immigration of Moroccans to the Netherlands is historically identified with an economically driven labour migration policy from the post-World War II period. In 1969 the Netherlands signed a bi-lateral contract (*wervingsakkord*) with Morocco in order for both states to officially organize and manage labour (im-)migration. Until recently, this was close to the West German immigration regime.

Jones (2014) argues that the PVV-Leader Geert Wilders and his followers are intent on treating Dutch citizens deemed "Moroccan" unequally with regards to the fundamental right of citizens to reside in the territory of nationality: they constantly refer to Dutch-born citizens as "Moroccans". Since 2010, Wilders has wanted to expel Moroccans from the Netherlands; back in 2010 he stood trial after having been accused of racism and anti-Muslim hate speech. Challenging Wilders' ethno-nationalism, and what Philomena Essed calls "entitlement racism"⁴ (Essed/Muhr 2018), were more than 5,000 legal complaints, mostly from Dutch citizens of "Moroccan background". They urged the highest Dutch court to prosecute Wilders for inciting hatred against Moroccans, and against Muslims. The Dutch court, in the end, ruled in favour of free speech and argued that Wilders had critiqued Islam and had not discriminated against Muslims (Vieten 2016). The decision in favour of "free speech" is problematic in a climate where majorities define the terms of "free speech". (We will return to this point in the concluding section.)

We will now present a sequence of the interview with Amal, whose parents immigrated from Morocco in the 1960s.

The complex intersecting position of Amal as someone living in the Netherlands, speaking Arabic as a first language, and with little English practice English, and Vieten, a German native, fluent in English, but without advanced Dutch language skills, made it necessary to go forward with a bilingual interview setting. At the time of the interview, Amal, one of the Dutch participants, was 37. She was born in the Netherlands and lived in a small town near Amsterdam. She had studied tourism and worked since then in a travel agency. Her parents divorced in 1998, and while the father returned to Morocco, Amal lived in a neighbourhood close to her mother

4 [http://www.ephemerajournal.org/contribution/entitlement-racism-and-its-intersections-interview-philomena-essed-social-justice\(09.07.2021\)](http://www.ephemerajournal.org/contribution/entitlement-racism-and-its-intersections-interview-philomena-essed-social-justice(09.07.2021))

and siblings. While working in Amsterdam at the Vrije Universiteit (VU) Amsterdam, Vieten heard about Amal on the radio and approached her for an interview, as Amal had prominently challenged the far right PVV politician, Geert Wilders, in court (Vieten 2016).

The interview started with some general questions related to her family background and social upbringing.

Vignette: Part 1:

Interviewer: And your siblings, your brothers and sisters, are they living in this area as well?

Respondent: Yes, all of them.

Interviewer: So, I guess you have a close relationship.

Respondent: Yes. Because my [-], mijn ouders zijn gescheiden uiteindelijk. Mijn vader kreeg suikerziekte, hartproblemen. En we waren eerst met drie meiden en toen heeft mijn moeder heel lang geen kinderen gekregen maar ze wilde toch nog graag een jongen omdat *haar eerste zoon, die je hier op die foto zag, is overleden*.⁵

Amal pointed to a picture in a frame. While conducting the interview, Vieten did not fully grasp the meaning of “overladen” (died). Amal continued describing the close-knit family, and the interviewer did not interfere. In hindsight, Vieten thought it was rude to not have responded adequately, like saying “I am sorry for your loss.” She only understood the meaning later on, when reading the written transcript. What was Amal saying when she was talking about her family background? In this situation, Vieten was “the audience” of the narrative Amal was sharing. According to Esin et. al. (2013) “the listener is shaping the structure of the narrative” (2013: 5) which means that beyond the actual interview situation, even taking future readers (ibid) into account, Amal was aware of the relevance of her contribution to a research project and thus, potentially, of contributing to academic publications.

5 “My parents were divorced. My father became sick with diabetes and heart problems. We were three girls, and for a long time my mother did not become pregnant with another baby. However, she was keen to have a baby boy as *her first son died*. *Here we have a photo of him.*”

In a further reflection of this interview sequence, Esin wondered what Amal brought to the conversation culturally when she described her family, the death of the baby boy, and her mother's wish to have another baby boy after three daughters. A different response to the mention of the brother's death might have moved the conversation to another topic: raising an additional question about the baby boy might have opened up a path to different cultural meanings. A different translation may have attributed a meaning to the loss of the boy, and the need to replace the baby. Because the interviewer was from a different culture, this point was missed and the specific detail about the death in the family was not understood. These interpretations are made in hindsight, but illustrate that the actual moment of speaking, the translation, and the different angles of situated comprehension open up new avenues for narrating individual experiences.

The overall context of the interview, back then, was Amal's public stance in court against Geert Wilders. In the following sequence, Amal details the context of her upbringing, and selectively narrates experiences that made her into a person who is able to stand out. The different episodes she relates from her upbringing were constructed as a cohesive narrative, explaining in hindsight how she developed into this active role.

Vignette: Part 2:

Interviewer: What I would also like to know with regard to the Wilders theme or to the court situation, is what made you decide to go public and to challenge Wilders.

Respondent: Zoals ik al zei, ik ben redelijk beschermd opgevoed en met discriminatie heb ik voornamelijk te maken gekregen bij het buitenspelen, met andere kinderen, dus je moet een beetje leren bekvechten. Als ik dan thuis kwam zeiden Nederlandse vriendinnen van m'n moeder, dan scheld je toch terug, dan zeg je toch gewoon kaaskop. En in de jaren negentig waren mijn broertjes nog vrij klein, een jaar of vijf, zes, de tijd van Janmaat. Mijn moeder woont hier iets verder, in een hofje met een plein en in dezelfde straat waren jongeren en die hebben hier toen met Oud en Nieuw een baksteen door het bovenraam van de kamer waar mijn broertjes lagen te slapen gegooid. En die zeiden gewoon, we hebben een hekel aan buitenlanders en de politie heeft dat uiteindelijk ook wel tegen m'n vader gezegd. En mijn moeder hoorde een knal, die ging kijken en mijn broertjes bed stond onder het raam, dus dat zat

helemaal onder het glas. Gelukkig sliep hij door, en mijn moeder heeft dat glas er toen allemaal af zitten halen. En dat was de *eerste racistische [-], het was ook echt een racistisch motief*, het was niet even lol trappen of gewoon vandalisme. En dat had de politie ook wel door. En de reden dat ik me heb aangesloten bij het Wilders proces, wat voor mij de druppel was, is dat iets voor de verkiezingen, ik kwam bij mijn moeder vandaan en liep naar de bushalte toe, er een jongen op z'n fiets met z'n vriendinnetje achterop schreeuwde van, *Wilders heeft gelijk, jullie moeten allemaal oprotten van hier*. En die fietste zo op mij in. Ik stond gewoon perplex. Ik heb niks teruggezegd. Dat was me nog nooit eerder overkomen. Wel toen ik klein was van, rot op, en dat soort dingetjes, maar heel vaak zien mensen niet eens dat je Marokkaans bent, dan denken ze dat je Spaans bent of zo en dan hebben ze minder problemen met je. En ik draag ook geen hoofddoek. Maar ik dacht, wat is dit, dit kan gewoon niet waar zijn.⁶

Amal describes her feelings while referring to three central experiences of everyday racism in her life. In this sequence, she narrates several stages and incidents as part of her biographical narrative that made her conscious

6 "Well, what should I say. I lived in a very secure and safe neighbourhood as far as my home is concerned. I only encountered discrimination when I was playing outside, with children. And I had to learn how to fight back. When I came home—complaining to my mum—once, Dutch friends of my mum said 'then call them names, call them cheese head (kaaskop)'. In the 90s my brother was a little child, probably five or six. My mother lived close by in the neighbourhood, with a backyard, and there were boys living there, too, who threw stones at the window to the room where my little brother was sleeping. They were saying that they did it because they are against foreigners; that's what the police told my father, later. And my mum heard the noise and went to my brother's bedroom. There was glass all around his bed. Luckily, he kept sleeping and my mum picked up the glass. This was *the first racist... yes, there was a racist motive behind it*. This was not an act of simple vandalism. The police also backed this view. And well, the reason why I joined the group challenging Wilders in Court was triggered by this experience: one day, after I visited my mum, I was on my way to the bus stop. And there was a boy on a bicycle (with his girlfriend on the bike behind him) and he shouted at me '*Wilders is right; you all should get out of the country*.' Then he cycled past me. I was in shock; I didn't say anything back. I hadn't experienced this before! Well, when I was a little girl, I heard 'clear off' and things like that, but often people did not recognize that you are a Moroccan. Instead, they regarded you as Spanish, and seemed to have no problems with that. Besides, I don't wear a headscarf. Well, when I heard this boy shouting, I thought 'what is this? This cannot be happening!'"

of Dutch racism and encouraged her to and come forward against Wilders' hate speech. Her first encounter was that of a child harassed by other children ("boys"), in the second encounter her family home is targeted, and in the third episode, she is explicitly harassed on the streets as a Moroccan migrant, again by a boy (witnessed by his silent girlfriend). According to Amal, it is the semi-public sphere of the neighbourhood where she was confronted by everyday racism. Amal shares these three stages as a narrative that shaped her future self as a confident and brave young Dutch citizen challenging one of the most notorious Dutch politicians, renowned for his xenophobic views. Amal presents the second and third experiences as crucial in triggering her consciousness of racism. However, her childhood encounter sets the tone: Amal narrates her story, conveying the experience of loss, vulnerability and strength. Because Vieten did not grasp the death of the first brother, she was not able to relate the death of this first son, Amal's brother, to the even more devastating meaning of the attack on the family home, with her five-year-old brother nearly escaping physical harm. Nor were aspects of this discussed with respect to the further development of the family, for example the parents' subsequent divorce. Due to this, Vieten did not fully understand the more complex emotional nuances of Amal's narrative.

While referring to Josselson (1995), Buitelaar (2006: 262) argues that "[N]arratives about key events such as high, low and turning points in particular are pre-eminent dialogical moments in the construction of identity." The reconstruction of central biographical experiences of everyday racism in Amal's life helped her (and the audience) to answer the question "Who am I?" (ibid). From the different anecdotes we get a sense of what the experience of everyday racism looked like for visible ethnic minorities, for example Moroccan-Dutch migrant families, in the past. Although the emotional baggage conveyed in the narrative wasn't understood during the interview, these three linked episodes still clearly come through in the narrative. As argued elsewhere (Vieten 2016), racism is embedded in societal structures and cannot be seen as a recent phenomenon. We might note that Amal slightly struggles to use the word "racist"; her hesitation might come from a national Dutch culture where people think of themselves as tolerant and multi-cultural and have historically rejected debates on racism. (Essed/Hoving 2014) Unlike Buitelaar (2006), who felt that her interview partner had prepared the interview speech almost like a "press release" (2006: 263), Vieten understood that Amal's narrative was co-constructed, but not defined as a

“public” speech. The social positioning of the interviewer and the interviewee is particularly relevant in forming this impression.

Lounasmaa illustrates in her “monologue” that power relations (“post-colonial”; Eurocentric) influence the interview setting with Moroccan female activists. She reflects on her use of different languages and when and how she positions herself as a non-native English speaker for the purpose of bonding. Our own experience as researcher and interviewer matches this view: hierarchies and power structures became opaque and complex in interview settings where we similarly “performed” for interview partners, aware of also being migrants, and belonging to a minority. For example, when conducting her interviews in Germany and in the Netherlands, Vieten lived primarily in Leeds, and temporarily in Amsterdam, and Berlin. With her interview partners, she positioned herself as a migrant, showing familiarity not only with the experience of migration as such but with the struggle to adapt to a new environment and language. Although an EU citizen, and relatively privileged with respect to legal status in Britain, she also experienced discrimination as a foreigner at that time (pre-Brexit 2020). She noticed “loss” of language and weakness in grammar, due to a rupture of her own native language German because of speaking and writing in English with respect to the Dutch interview setting, she accepted that her active Dutch was not good enough to have the whole interview conversation in Dutch.

We will continue with an example from a different context to discuss the multiple meanings that a biographical narrative may convey.

Case Study 2: Exploring Meaning in Narratives – “Jungle” Stories

This second example was co-constructed as part of overlapping projects that Esin facilitated in the Calais “Jungle” camp together with Aura Lounasmaa, Corinne Squire and a group of colleagues who volunteered from September 2015 to October 2016. The projects were run with the participation of camp residents and included an accredited Life Histories course, interactive photography workshops, visual storytelling, and film-making workshops. The projects were not framed as research, but as public engagement that aimed to go beyond one-off support in solidarity with the residents of the camp. The facilitators worked with a constructionist approach (Riessman 2008) to biographical narratives, and encouraged participant-storytellers to tell about any

part of their lives across all languages and narrative modes (written, visual, relational). O'Neill and Harindranath (2006) argue that biographical methods can provide a safe space for displaced populations to tell their stories; these methods are also useful in understanding the experiences of belonging beyond legal frameworks. As Berg and Milibank (2009) argue, when personal narratives are linked to legal claims for asylum, the structure and contents of those narratives are subjected to scrutiny. They have to show consistency and include established facts. Participants in "Jungle" projects were encouraged to tell stories differently from legally framed stories, stories about experiences of refugees/forced migrants, which may challenge the narratives that often marginalize or problematize migrant communities. As discussed elsewhere (Esin/Lounasmaa 2020), the decisions within the space of the projects raised ethical questions.

One of the questions was what could and could not be translated in narratives where multiple languages were spoken and used. Esin reads the process as constructive; the dominance of the English language as the medium of communication was challenged in these interactions. There was wider space to explore multiple meanings in narratives. Mani's story below was one of the narratives (a combination of visual and spoken communication) which made her consider not only the function of language in interaction but also the meaning of sitting around the fire.

"This is an alley in the Jungle. I saw some Afghans around the fire. One of them is my neighbour. The Sudanian man, I forget his name. He is my neighbour, with the phone. I just asked if I could take a picture. He is maybe watching television. It is very cold. And at this time, we haven't got anything to do. A lot of people in the Jungle make a fire; sitting around the fire, it is great to tell something together. We all speak different languages. It is amazing how people make connections together, with English." (Mani, from Iran)

Mani's narrative was co-constituted during his participation in the "Displaces" photography workshops which were tutored by photographers Gideon Mendel and Crispin Hughes. Both photographers had worked with communities on similar projects. In the camp, participants were asked to use digital cameras to tell visual stories about their lives in the camp, with a follow-up session to edit their images, working with the photographers. The participants were then encouraged to tell or write their narrative of the image if they wished to do so. Mani participated in many art-related workshops

Abbildung 1



in the camp. For the Life Histories projects, he communicated with the facilitators, encouraging them to explore various meanings embedded in life in an unrecognized refugee camp. The image together with the written narrative delivers a story about what it meant to connect around a fire in the camp at nighttime. He refers to the various languages, which might have made the communication complex at the time. The fire was a connecting point for those who sat there (if they had not gone to try and reach the British border). Esin did not think about the link between the fire and connection across languages before Mani wrote about it. The field was shaped by power differences including the class-based and cultural differences in the projects. Esin's sensitivity to the conditions of the camp was formed by her own middle-class, non-European background, even before she interacted more with the residents. The material conditions of the camp (including the projects at the time) were based upon *gender* and ethnic hierarchies. These hierarchies shaped the everyday life in the camp. The *gender* of individuals or groups who could use the public spaces freely, which ethnic groups played a leading role in community-related decisions: these hierarchies were regulated by the camp

population. The facilitators of the projects used hesitancy (Kofoed/Staunæs 2015) as an ethical position while working in the camp. They avoided one-off intervention, encouraging dialogue as much as possible. Hesitancy and their position in an institution enabled Esin and other facilitators to work with camp residents despite their differences. Yet the power imbalances made them raise questions across differences. When Esin saw and heard narratives about fire, she first considered the material needs of residents to warm up, to cook or to clean up. After re-reading Mani's narrative, she connected the fire with linguistic or cultural differences in the camp. The story about the fire made her rethink the scope of residents' claim to citizenship. Previously, for her, the claims were limited to legal frameworks, in connection with the discourses about displaced populations. Mani's narrative about the fire reminded Esin to include claims such as the right to emotions and the right to respond to power relations, despite linguistic differences.

Conclusion

We have illustrated how our own intersectional positionality as non-native English speakers and our views on narratives shaped our understanding of migration and everyday racism. We problematised the notion of translation in conveying narratives of visible minorities as "new" European citizens and those of refugees, discussing how the insistence to give voice to other narratives and experiences might be an informed choice, but still with limits in what we can grasp as/in narrative. Considering the intersectional positioning of researchers and interview partners allows us to reflect further on location, language and the loss involved in bringing alternative voices to the metaphoric "table" of the majority and on the hegemonic truth of belonging, citizenship and social status. Lost in translation here means to reflect on loss in immediate communication, which, however, does not jeopardize fundamentally multilingual research. It is a challenge to manoeuvre different spoken languages in an interview, but the practice of transcribing and reworking a text again and again leaves space to deal with initial limitation. Foremost, it is about stepping back and giving space to others (Ghorashi 2014). The two case studies, though drawn from very distinctive empirical studies, illustrate how spoken, and subsequently written, texts can create a space to reflect on the positionality and intersecting positions of those involved with research, and how selective interpretation impacts the narratives presented to us. One

way of examining the personal narratives is to inspect the interconnection between personal and grand socio-political narratives to understand how these narratives are constituted and shared within contexts. Understanding the relation between dominant narratives and counter narratives as the relation between the majority and minorities is helpful in placing personal narratives in context. Counter narratives are produced in relation to dominant ones, but they are not necessarily oppositional (Andrews 2004). Some broad narratives, such as the ones about everyday racism, the ethnicity of migrants and their identity, attain a normative status as they are cited in a 'natural' way. That does not mean that they are to remain 'unchallenged', not only in personal narratives but also in public ones. This 'normative' status does not mean that the interconnection between individual and public narratives are straightforward: storytellers usually make connections between counter and dominant narratives while strategically positioning themselves. The dominant or counter narratives may be reworked or resisted in personal narratives. In Amal's narratives, her aim was to reveal multiple layers of everyday racism by developing a form of counter narrative. Yet, she builds up her stories with reference to dominant ways of migrants' portrayals. In this way, she reveals her challenges as an insider in respect to community relations.

We have argued that cross-lingual narratives mirror the social complexity of transnational life and local situated embeddedness, speaking from the margin, but encapsulating an original "space in-between". The biographical narrative functions as a device to create a hybrid space for storytellers in both cases. They even work as individual political project through which Amal and Majid, for example, share meanings in relation to dominant narratives, about citizenship, about the right to challenge, about communication in a marginalized community, and about tough living conditions. In both instances, listening to the narratives attentively necessitates examining what could (not) be translated during the actual interaction. The storytellers convey the meanings that are formed in response to the public narratives and the audiences (in these cases, including the researcher and the facilitator) to claim multiple memberships. In both cases, Amal and Majid aim to create a cultural-political space in communities they live in.

Literature

- Andrews, M. (2004): "Introduction: Counter-Narratives and the Power to Oppose", in: M. Bamberg/M. Andrews (eds.), *Considering Counter Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense*, Amsterdam/Philadelphia.
- Andrews, M./Squire, C./Tamboukou, M. (eds.) (2013): *Doing narrative research*, London.
- Andrews, M. (2014): *Narrative imagination and everyday life*, Oxford.
- Anthias, F. (1998): "Rethinking social divisions: Some notes towards a theoretical framework", in: *Sociological Review* 46, pp. 506-535.
- Anthias, F. (2001): "The concept of 'social divisions' and theorising social stratification: Looking at ethnicity and class", in: *Sociology* 35, pp. 835-854.
- Anthias, F. (2006): "Belongings in a globalising and unequal world: Rethinking translocations", in: N. Yuval-Davis/K. Kannabiran/U.M. Vieten (eds.), *The Situated Politics of Belonging*, London, pp. 17-31.
- Anthias, F. (2013): "Moving beyond the Janus face of integration and diversity discourses: towards an intersectional framing", in: *The Sociological Review* 61, pp. 323-343.
- Anthias, F./Yuval-Davis, N. (1983): "Contextualizing feminism – ethnic, gender and class divisions", in: *Feminist Review* 15, pp. 62-75.
- Anthias, F./Yuval-Davis, N. (1992): *Racialised Boundaries – Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*, London.
- Axeli-Knapp, G. (2005): "Race, class, gender: reclaiming baggage in fast travelling theories", in: *European Journal of Women's Studies* 12, pp. 249-65.
- Berg, L/Milibank, J. (2009): "Constructing the Personal Narratives of Lesbian, Gay and Bisexual Asylum Claimants", in: *Journal of Refugee Studies* 22(1), pp. 195-223.
- Bhabha, H. (1994): *The location of culture*, London/New York.
- Brah, A. (1996): *Cartographies of the Diaspora*, London.
- Buitelaar, M. (2006): "'I Am the Ultimate Challenge': Accounts of Intersectionality in the Life-Story of a Well-Known Daughter of Moroccan Migrant Workers in the Netherlands", in: *European Journal of Women's Studies* 13, pp. 259-276.
- Collins, P. H. (1990): *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York 1990/2000.
- Crenshaw, K. (1991): "Mapping the margins: Intersectionality, identity politics and violence against women of color", in: *Stanford Law Review* 43, pp. 1241-79.

- Davies, B./Harré, R. ([1990] 2001): "Positioning: The Discursive Production of Selves", in: M. Wetherell/S. Taylor/S. Yates (eds.), *Discourse Theory and Practices*, London, pp. 261-271.
- Davis, K. (2008): "Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful", in: *Feminist Theory* 9, pp. 67-85.
- Degnen, C./Tyler, K. (2017): "Amongst the disciplines: anthropology, sociology, intersection and intersectionality", in: *The Sociological Review* 65, pp. 35-53.
- Dirlik, A. (1994): "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", in: *Critical Inquiry* 20, pp. 328-356.
- Esin, C. (2013): "Introduction", in: *Narrative Works – Issues, Investigations & Interventions – Special section: Narratives of Translation Within Research Practice*, <http://www.journals4free.com/link.jsp?l=21186394> (25.8.2021).
- Esin, C./Lounasmaa, A. (2020): "Narrative and ethical (in)action: creating spaces of resistance with refugee-storytellers in the Calais 'Jungle' camp", in: *International Journal of Social Research Methodology* 23(4), pp. 391-403.
- Essed, P. (1991): *Understanding everyday racism: An interdisciplinary theory*, Thousand Oaks, CA.
- Essed, Ph./Hoving, I. (2014): "Innocence, Smug Ignorance, Resentment: An Introduction to Dutch Racism", in their *Dutch Racism*. Amsterdam, pp. 9-29.
- Essed, P./Muhr, S.L. (2018): "Entitlement racism and its intersections: an interview with Philomena Essed, social justice scholar", in: *Ephemera – theory & politics on organizations* 18, pp. 183-201.
- Fathi, M. (2013): "Dialogical and Transversal Translation: Trespassing Cultural Boundaries and Making the Self through language", in: *Narrative Works: Issues, Investigations & Interventions* 3, pp. 54-71.
- Freeman, M. (2015): "Narrative as a mode of understanding: method, theory, praxis", in A. Fina/A. Georgakopoulou (eds.), *The handbook of narrative analysis*, New York, pp. 21-37.
- Ghorashi, H. (2014): "Routed Connections in Late Modern Times", in: U. M. Vieten (ed.), *Revisiting Iris Marion Young on Normalisation, Inclusion and Democracy*, Basingstoke, pp. 49-66.
- Ghorashi, H./Vieten, U. M. (2013): "Female narratives of 'new' citizens' belonging(s) and identities in Europe: case studies from the Netherlands and Britain", in: *Identities – Global Studies in Culture and Power* 19, pp. 725-741.

- Jones, G. (2014): "Just Causes, Unruly Social Relations. Universalist-Inclusive Ideals and Dutch Political Realities", in: Ulrike M Vieten (ed.), *Revisiting Iris Marion Young on Normalisation, Inclusion and Democracy*, London, pp. 67-86.
- Josselson, R. (1995): *The Space between us. Exploring the Dimensions of Human Relationships*, London.
- Kofoed, J./Staunæs, D. (2015): "Hesitancy as ethics", in: *Reconceptualizing Educational Research Methodology* 6, Retrieved from "https://journals.hioa.no/index.php/term/article/view/1559" on July 2nd, 2021.
- Mas Giralt, R. (2016): "Conducting Qualitative Research in English and Spanish: Recognising the Active role of participants in cross-linguistic and cross-cultural projects", in: U. M. Vieten/G. Valentine (eds.), *Cartographies of Differences: Interdisciplinary Perspectives*, Oxford et al., pp. 183-201.
- Müller, M. (2007): "What's in a word? Problematizing translation between languages", in: *Area* 39, pp. 206-213.
- O'Neill, M./Harindranath, R. (2006): "Theorising narratives of exile and belonging: the importance of biography and ethno-mimesis in 'understanding' asylum", in: *Qualitative Sociology Review*, 2(1), 39-53.
- Riessman C. K. (2008): *Narrative Methods for the Human Sciences*, London.
- Riessman, C. K., (2015): "Entering the hall of mirrors", in: A. De Fina/A. Georgakopoulou, (eds.), *The handbook of narrative analysis*, New York, pp. 219-138.
- Rooney, E. (2006): "Women's Equality in Northern Ireland's Transition: Intersectionality in Theory and Place", in: *Feminist Legal Studies* 14, pp. 353-375.
- Schiek, D. (2011): "Organizing EU Equality Law Around Nodes of 'Race', Gender and Disability", in: Dagmar Schiek/Anna Lawson (eds.), *European Union Non-Discrimination Law and Intersectionality – Investigating the Triangle of Racial, Gender and Disability Discrimination*, Farnham, pp. 11-28.
- Skelton, T. (2009): "Cross-Cultural Research", in: N. Thrift/R. Kitchin (eds.), *International encyclopaedia of human geography*, Amsterdam/ London/Oxford, pp. 398-403.
- Smith, F. M. (1996): "Problematizing language: limitations and possibilities in 'foreign language' research", in: *Area* 28, pp. 160-166.
- Smith, F. M. (2009): "Translation", in: N. Thrift/R. Kitchin (eds.), *International encyclopaedia of human geography*, Amsterdam/London/Oxford, pp. 361-367.
- Temple, B./Young, A. (2004): "Qualitative Research and Translation Dilemmas", in: *Qualitative Research* 4, pp. 161-178.
- Temple, B. (2008): "Narrative analysis of written texts: Reflexivity in cross language research", in: *Qualitative Research* 8, pp. 355-65.

- Vieten, U. M. (2007): *Situated Cosmopolitanisms. The notion of the other in contemporary discourses on cosmopolitanism in Britain and Germany*, PhD Thesis, University of East London/ England.
- Vieten, U. M. (2009): "Intersectionality scope and multidimensional equality within the European Union: Traversing national boundaries of inequality?" In: Dagmar Schiek/Victoria Chege (eds.), *European Union Non-Discrimination Law – comparative perspectives on multidimensional equality law*, London/New York, pp. 93-114.
- Vieten, U. M. (2012): *Gender and Cosmopolitanism in Europe – A Feminist Perspective*, Farnham.
- Vieten, U. M. (2014a): "‘Neu’-Bürger*innen jenseits eindimensionaler nationaler Identitäten: Transnationale Ausblicke auf das Europa des 21. Jahrhunderts", in: Miriam Aced et al. (eds.), *Migration, Asyl und (Post-)Migrantische Lebenswelten in Deutschland – Bestandsaufnahme und Perspektiven migrationspolitischer Praktiken*, Münster, pp. 337-364.
- Vieten, U. M. (2014b): "‘When I Land in Islamabad I Feel Home and When I Land in Heathrow I Feel Home’: Gendered Belonging and Diasporic Identities of South Asian British Citizens in London, Leicester and in North England", in: Georgina Tsolidis (ed.), *Migration, Diaspora and Identity – Cross-National Experiences*, Dordrecht et al., pp. 51-74.
- Vieten, U. M. (2016): "Notions of Conflict and ‘New’ Citizens’ inclusion: Post-Cosmopolitan Contestations in Germany", in: Ulrike M. Vieten/G. Valentine (eds.), *Cartographies of Differences: Interdisciplinary Perspectives*, Bern/Basel/New York, pp. 109-134.
- Vieten, U. M. (2018): "‘Europe is for being recognized for more than an ethnic background’: Middle class British, Dutch and German minority citizens’ perspectives on EU citizenship and belonging to Europe", in: *Cosmopolitan Civil Societies: An Interdisciplinary Journal*, 10(1), pp. 27-45.
- Vieten, U. M./Poynting, S. (2022): *From the Extreme to Mainstream – The Disrupted Normalisation of the Global Far Right*, Tamil Nadu [forthcoming].
- Winker, G./Degele, N. (2010): *Intersektionalität – zur Analyse sozialer Ungleichheiten*, Bielefeld.
- Wodak, R. (2019): "The micro-politics of right-wing populism", in: G. Fitzi/J. Mackert/B. S. Turner (eds.), *Populism and the Crisis of Democracy*, vol. 2: Politics, Social Movements and Extremism, London/ New York, pp. 11-29.
- Yuval-Davis, N. (1997): *Gender and Nation*, London.

Zack, N. (2007): "Can third wave feminism be inclusive? Intersectionality, its problems, and new directions", in: L.M. Alcoff/E.F. Kittay (eds.), *The Blackwell Guide to Feminist Philosophy*, Malden/Oxford, pp. 193-207.

Karikaturen als Doppelagenten

Abstrakte Kunst in der sowjetischen Satire

Sandra Frimmel

Kunst kann in verschiedenen Gesellschaften ganz unterschiedliche Funktionen übernehmen. Für den Ausdruck und die Vermittlung ihrer Werte benötigen und generieren verschiedene Gesellschaftsformen und politische Systeme zudem unterschiedliche Formen von Kunst. Prominente Beispiele hierfür sind der Sozialistische Realismus in der Sowjetunion, der für Volksverbundenheit, Klassenbewusstsein und Treue zur Parteilinie im Kommunismus bzw. Sozialismus stand, und sein Gegenspieler im Kalten Krieg, die westliche abstrakte Kunst, genauer der US-amerikanische Abstrakte Expressionismus, der vollkommene inhaltliche, formale und ideologische künstlerische Freiheit in einer Demokratie verkörpern sollte. Eine derartige Dichotomie zwischen einer akademisch-bürgerlichen und einer pluralistisch-selbstreflexiven Kunst ist zwar keinesfalls nur ein Phänomen des Kalten Kriegs, sondern zieht sich bereits seit dem Aufkommen der verschiedenen Ismen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Kunstdebatten. Doch zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Beginn des Vietnamkriegs förderten beide Supermächte die rivalisierenden Kunstströmungen konsequent als systemidentifikatorische Größen. Kunst wurde als kulturelles Kriegswerkzeug genutzt.

Bei dieser kulturellen Olympiade, wie David Caute den Kalten Krieg auch nennt (Caute 2003: 3), orientierte sich die Kunsterziehung der Bevölkerung aber nicht nur an Soll-Werten, sondern auch an Soll-Nicht-Werten, deren Bestimmungs- und Vermittlungsmechanismen ich im Folgenden untersuchen werde. Anhand von Bild- und Textsatiren über sogenannte ›westlich-bourgeoise‹ Kunst der späten Stalin- und der Tauwetterzeit werde ich den sowjetischen künstlerischen Anti-Wertekanon – also jene Kunst, die die Bevölkerung zu verachten lernen sollte – herausarbeiten. Hierfür erörtere ich zunächst kurz die Funktion von Karikaturen im Allgemeinen und in der Sowjetunion im Besonderen und gehe anschließend anhand exemplarischer

Bildsatiren auf das Sündenregister – also die ideologischen Vergehen – der abstrakten Kunst ein. Gestützt auf Textsatiren und die dazugehörigen Abbildungen erstelle ich dann ein imaginäres Lexikon der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts und untersuche zuletzt, welche Wirkung diese verschiedenen Formen der Satire auf die sowjetischen Betrachter¹ hatten.

Das »aggressive Wesen aller Karikatur« (Kris 1934: 147), das Ernst Kris ihr zuschreibt, machte diese Kunstform zu einer der am meisten gefürchteten und vielfältig eingesetzten sozialen Waffen, wenn es in der bipolaren Welt des Kalten Kriegs darum ging, den Klassenfeind als systemische Bedrohung – und dadurch das eigene Wertesystem als überlegen – darzustellen. Als sogenanntes Zerrbild demaskiert die Karikatur zunächst den Feind, um ihn anschließend durch Spott (wenn auch nur symbolisch) zu töten (Gombrich 1938: 331). Das Lachen dient dabei laut Anatolij Lunačarskij, in der frühen Sowjetunion Volkskommissar für Bildung, als Mittel zur Distanzierung: »Смеющийся осознает свое превосходство по отношению к тому, кого подвергают на смешке.« (Lunačarskij 1935: 6) (»Der Lachende wird sich seiner Überlegenheit gegenüber jenem bewusst, den er seinem Spott aussetzt.«)² Möglicherweise erlebte gerade die Kunstkarikatur im betrachteten Zeitraum ihre vorläufig letzte Blüte. Für die Postmoderne spricht Giovanni Gurisatti sogar vom Untergang der Karikatur, »weil der subversive Charakter, das ›Anti-‹ und ›Gegen-etwas-‹-Sein der Karikatur sich in einer Welt verliert, deren Zentrum, deren Regeln, deren Norm verloren gegangen ist« (Gurisatti 2007: 20). Folgt man Arthur C. Dantos Postulat, dass seit Ende der 1960er Jahre alles Kunst sein kann, dann kann seitdem auch kaum mehr etwas als Nicht-Kunst karikiert und so diskreditiert werden (Danto 1997: 114).

Zentralisierte Printmedien, allen voran das Satiremagazin *Krokodil* und die Wochenzeitschrift *Ogonëk* (das russische Pendant zum US-amerikanischen Magazin *Life*), waren tonangebend bei der Kreation und Manipulation der öffentlichen Meinung. Hauptsächlich zwischen 1947 und 1967 betrieben sie in Millionenaufgabe eine Mischung aus satirischer Agitation und Propaganda gegen alles, was unter dem (höchst unzulänglichen) Sammelbegriff »abstrakte Kunst« zusammengefasst wurde.³ Diese Form der

-
- 1 Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die anderen Geschlechter mitgemeint.
 - 2 Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin.
 - 3 Zwischen seinem Gründungsjahr 1922 und den ersten Jahren des Großen Terrors 1936/1937 erschien in *Krokodil* nur ein knappes Dutzend Karikaturen über avantgardisti-

Desinformation, so meine leitende Überlegung, führte jedoch nicht nur zur Abwertung der »modernistischen« Kunst. Wie jegliche Form von Propaganda war auch die sowjetische Propaganda gegen westliche Kunst in Teilen dysfunktional,⁴ sodass die beabsichtigte Abwertung gleichzeitig zu einer Aufwertung und damit zu einer positiven Wissensvermittlung führte, bei der Leserschaft wie auch bei den Karikaturisten selbst.

Abbildung 1



Der Künstler Yuri Albert, der zur zweiten Generation des Moskauer Konzeptualismus zählt, bringt in seiner umfangreichen Gemälde-Serie »Karikaturen meiner Kindheit« (seit 1994) die in Zeichnungen karikierten westlichen Gemälde wieder zurück auf die Leinwand. In Fëdor Rešetnikovs emblematischer Kunstkarikatur »Geheimnisse des Abstraktionismus« (1958) (Abb. 1), ein

sche Kunst. In *Ogonëk* sind Karikaturen allgemein erst seit 1949 regelmäßiger Bestandteil des Hefts. Auch in Tageszeitungen wie *Pravda* oder *Izvestija* wurden Kunstkarikaturen abgedruckt.

4 Wie Propaganda gegen Kunst sowohl zum Anlass für neue Kunst als auch selbst zu Kunst werden konnte, ist nachzulesen bei Sylvia Sasse (2019).

in *Ogonëk* 10/1959 abgedrucktes Gemälde, sieht er geradezu ein Paradebeispiel für dysfunktionale Propaganda. Rešetnikovs Tafelkarikatur, ein Triptychon, führt auf der Mitteltafel polemisch zwei zentrale Ereignisse des Kunstjahres 1958 zusammen, die Biennale di Venezia, auf der der Abstrakte Expressionismus reüssierte, und die Fingerfarbenmalerei der Schimpansin Betsy, die der Direktor des Zoos in Baltimore bewusst als Konkurrenz zu Willem de Kooning inszenierte (Grosskopf 2016: 307). Auf dem linken Flügel sind (unter der irrtümlichen Jahresangabe 1913) Szenen der Boronali-Affäre zu sehen, als ein Esel unter dem Pseudonym Joachim-Raphaël Boronali mit dem Gemälde »Sonnenuntergang über der Adria« auf dem Pariser Salon des Indépendants 1910 die gesamte Kunstwelt foppte, auf dem rechten verschiedene künstlerische Zufallstechniken der Gegenwartskunst. Mir geht es jedoch nicht um eine ausführliche Bildanalyse, auch wenn das Werk sie verdient hätte, sondern mit Yuri Alberts Worten darum, was die Karikatur (oder auch das Karikieren) auslöst:

»Здесь сходятся все важные темы Оттепели: какая-то карикатурная свобода, страшный интерес и зависть к Западу при полном его непонимании, смутные воспоминания о Вхутемасе, использование модернистских приемов, включая коллаж, без всякой связи с их исторической функцией, попытка сделать тематическую ›картину‹, способом, для этого совершенно непригодным, и так далее. При этом видно, что написано твердой и профессиональной рукой. Мне рассказывали, что потом Решетников говорил, что это очень опасное дело – пародировать абстракционистов. Затягивает. Не заметишь сам, как увлечешься – и все, пропал. Действительно, многих наших знакомых затянуло.« (Albert 2017)

»Hier kommen alle zentralen Themen des Tauwetters zusammen: eine Karikatur der Freiheit; enormes Interesse an und gleichzeitig Neid auf den Westen bei vollkommenem Unverständnis ihm gegenüber; vage Erinnerungen an die VChUTEMAS; die Anwendung modernistischer Techniken, inklusive der Collage, jedoch ohne Anbindung an ihre historische Funktion; der Versuch, ein thematisches ›Bild‹ mit akademischen Mitteln zu erschaffen, die dafür überhaupt nicht geeignet sind usw. Bei all dem ist unverkennbar, dass das Gemälde mit sicherer und professioneller Hand gemalt wurde. Mir wurde erzählt, dass Rešetnikov später sagte, das Parodieren der abstrakten Kunstrichtungen sei eine sehr gefährliche Angelegenheit. Es zieht einen hinein. Erst merkt man selbst nicht, wie es einen packt, und

wenn man's dann merkt, ist es schon zu spät. Und so ist es ja auch, viele von uns hat es gepackt.«

Diese Kippfigur zwischen Abstoßung und Anziehung, zwischen Ab- und Aufwertung in der (Anti-)Kunsterziehung der breiten Bevölkerung ermöglicht es, Bild- und mit ihr Textsatire nicht nur als offensichtliches Propagandamittel des Regimes (Benson 2012: 11) zu betrachten, sondern vielmehr als listigen Doppelagenten.

Es soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, der sowjetische Kunstbetrieb hätte nicht auch sein Fett wegbekommen, ganz im Gegenteil, es gibt sogar deutlich mehr Karikaturen über sozialistisch-realistische als über abstrakte Kunst (allerdings kaum satirische Artikel). Diese verhandelten nach dem Zweiten Weltkrieg vornehmlich Unzulänglichkeiten des Kunstbetriebs, darunter die negativen Folgen der Arbeitsteilung in Kunstbrigaden, langwierige und die Kunst letztlich schädigende Debatten in Kunstkommissionen, die höhere Bewertung der Verbandsmitgliedschaft zu Ungunsten der künstlerischen Qualität oder mangelndes Klassenbewusstsein und Parteilichkeit in der Kunst.⁵ Die Funktionsmechanismen dieser beiden Karikurentypen im Kalten Krieg unterscheiden sich jedoch deutlich. Im Fall der westlichen Kunst handelt es sich, um mit Friedrich Schiller zu sprechen, um strafende Satire, die ihren Gegenstand der Verspottung und damit der Vernichtung preisgeben soll; im Fall des sowjetischen Kunstbetriebs geht es eher um lachende oder scherzhafte Satire – im sowjetischen Sprachgebrauch auch als Humor bezeichnet (Stykalin/Kremenskaja 1963: 197) –, die dabei behilflich sein soll, kleinere Missstände im Sinne der beichtähnlichen Selbstkritik (*samokritika*) zu beheben.⁶ Boris Efimov, dessen Karikaturen die Bildsprache in *Krokodil* seit Beginn der 1920er Jahre über Jahrzehnte hinweg geprägt haben, zog denn auch eine Trennlinie zwischen zweierlei Arten von Karikaturen: »There was the humoristic cartoon, funny, kind, entertaining, but there was also cartoons that were bitter, mean, offensive, exposing, those which are used as satiric weapons [...].« (Anonym o.J.) Eine ähnliche Unterscheidung zwischen der auslachenden (*osmeivajuščaja*) und der lachenden (*smejuščajasja*) Satire

5 Siehe hierzu meinen Artikel »Zum Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb«, Frimmel (2019).

6 Vgl. Schiller (1993). Zwischen der Oktoberrevolution und dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatten jedoch auch Karikaturen über sowjetische realistische Kunst eine strafende Funktion.

macht auch Michail Bachtin, wenn auch in einem anderen Kontext (Oushakine 2011: 253). Einmal handelt es sich um eine explizite Kritik an nicht-sowjetischer Ideologie, also um den erbitterten Kampf mit dem äußeren, dem absoluten Feind: allen Erscheinungen des Kapitalismus. Im anderen Fall geht es um eine implizite Kritik der sowjetischen Ideologie, und zwar an den moralischen Unzulänglichkeiten der Gesellschaft der Erbauer des Sozialismus, ungeachtet des oftmals harschen tatsächlichen Vorgehens gegen innere Feinde (Etty 2019: 75). Beide Karikaturentypen ergänzen einander wechselseitig, es lassen sich sogar einige interbildliche Bezüge sowie ähnliche Schemata und Themen feststellen. Im Folgenden steht aber die »Kunst der Menschenfresser« (Anonym 1949) und deren Karikierung in der sowjetischen Bild- sowie Textsatire im Fokus.

Das Sündenregister der abstrakten Kunst

Die späte Stalinzeit und die Tauwetter-Phase sind für die Herausbildung eines antiwestlichen Kunstkanons ideal, weil der zweite große Paradigmenwechsel der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert in diesen Zeitraum fällt: New York löste Paris als Zentrum der westlichen Kunstwelt ab, und in den USA wurde der Abstrakte Expressionismus durch gezielte Kunstkritik sowie Ausstellungsförderung und -exporte als Nonplusultra gesetzt. Im zentralisierten sowjetischen Kunst- und Kulturbetrieb durchzogen die antimodernistischen Kunstkarikaturen und satirischen Artikel dieser Zeit die verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen (wobei der Satire-Anteil in den *Ogonëk*-Artikeln deutlich geringer ist als in *Krokodil*). Zudem übernahmen Zeitungen wie *Pravda* oftmals Karikaturen aus *Krokodil*, sodass eine vielfältig durchdrungene Bildlandschaft entstand. Die Karikaturen und Artikel unterstützten einander, indem sie nebeneinander auf einer (Doppel-)Seite abgedruckt wurden, sie reagierten aber auch über Zeitschriftenausgaben hinweg aufeinander und ergänzten einander komplementär. Dennoch trenne ich in meiner Analyse zunächst Bild- und Textsatire, weil die Karikaturen eher bestimmte Schemata und Topoi in einem visuellen Medium entwickeln, wohingegen die Artikel stärker über konkrete westliche Künstler und Kunstströmungen berichten.

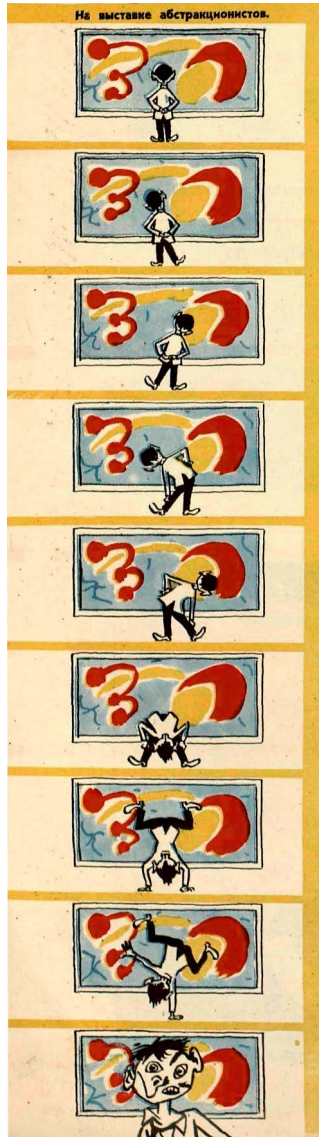
Betrachtet man die Karikaturen über abstrakte Kunst in *Krokodil* und *Ogonëk* als Konglomerat, wie Millionen sowjetische Leser sie über Jahrzehnte rezipiert haben, dann ergibt sich ein veritables Sündenregister der »westlich-bourgeois« Kunst. Verwerflich sind in erster Linie Abweichungen von

einem traditionalistisch-akademischen Kanon bzw. von dem, was Pierre Bourdieu als kleinbürgerlichen Kunstgeschmack bezeichnet (Kunst setzt eine künstlerische Ausbildung, bestimmte Techniken und Genres voraus, Kunst basiert auf Naturnachahmung, Kunst führt Traditionen fort usw.).⁷ Die Schwere der Verfehlungen – und mit ihnen die Bedeutung der insgesamt knapp 70 Kunstkarikaturen sowie der Karikaturisten – wird bereits anhand ihrer Farbgebung, ihrer Größe sowie ihrer Platzierung in den Heften augenfällig. Viertelseitige farbige Abbildungen und ganzseitige Kunstkarikaturen auf dem Cover und dem Rückumschlag von *Krokodil* waren keine Seltenheit. Zwar finden sich in *Ogonëk* etwas weniger Karikaturen, doch diese stammen durchweg von namhaften Karikaturisten und wurden oftmals großformatig abgedruckt. Sie alle bergen eine Fülle von klugen und hintersinnigen Details. Doch wie bereits bei Rešetnikovs Tafelkarikatur nehme ich im Folgenden keine ausführliche Bildanalyse vor, sondern stelle am Beispiel repräsentativer Karikaturen jene grundlegenden Topoi vor, die das visuelle Ideologem »Abstrakte Kunst« und mit ihm den Anti-Wertekanon im sowjetischen Satirekontext formen.

Abstrakte Kunst führt zu totaler Orientierungslosigkeit, sodass man nicht mehr weiß, wo oben und unten ist. Bestechende und überaus belustigende Beispiele, aus denen sich dieser Topos herleitet, sind zwei Karikaturen von Ivan Semënov. Im längsformatigen Comic-Strip »In einer Abstraktionisten-Ausstellung«, abgedruckt auf einer Doppelseite zum Thema »Frankreich mit den Augen eines Karikaturisten« in *Krokodil* 7/1960 (Abb. 2), müht sich ein Betrachter redlich, ein abstraktes Gemälde zu verstehen. Er neigt sich nach links, er neigt sich nach rechts, er schaut durch seine Beine hindurch und macht sogar einen Handstand, um eine aufschlussreichere Betrachterposition einzunehmen. Schlussendlich versteht er durch diese Verrenkungen auch nicht mehr als vorher, doch zu allem Überfluss hat sich nun auch noch sein Gesicht in ein simultanansichtiges kubistisches Porträt verwandelt. »Ein Meisterwerk und seine Liebhaber« hat es in *Krokodil* 35/1962 sogar aufs Cover geschafft (Abb. 3). Ein abstraktes Gemälde eines *Stiljaga* (der sowjetischen Version eines US-amerikanischen *Beatniks*) in einem passend zur Leinwand bedruckten Hemd wird von einer Kommission, deren Mitglieder als Verständnishilfe ebenfalls einen Handstand machen, »Einstimmig angenommen mit einer Enthaltung« (Semënov 1962: Cover). Hier ist im Übrigen

7 Vgl. Bourdieu (1987); speziell zum russischen Kunstgeschmack vgl. auch Frimmel (2015: 154-175).

Abbildung 2



nicht nur die abstrakte Kunst, sondern auch das Kommissionswesen in den sowjetischen Künstlerverbänden Gegenstand der Satire.

Abbildung 3



Abstrakte Kunst ist oftmals gar nicht als Kunst identifizierbar, sodass die Verwechslungsgefahr mit banalen Alltagsgegenständen groß ist. Besonders beliebt ist die Fehlidentifizierung von Feuerlöschern, Wasserspendern, Evakuierungsplänen oder, wie »In einer Ausstellung amerikanischer ›Kunst‹« von Konstantin Eliseev in *Krokodil* 24/1952 (Abb. 4), von einem Lüftungsschacht. Ein Paar unterhält sich in einer Gemäldeausstellung mit einem Aufseher: »Was für ein origineller Zugang! Ein mutiger Umgang mit dem Thema. Sagen Sie, mein Bester, wer hat dieses Gemälde gemalt?« »Das ist kein Gemälde, Sir, das ist die Lüftungsklappe.« (Eliseev 1952) Eliseevs Karikatur entstand nach einem Sujetvorschlag von V. Malkova aus der Oblast Kaluga und ist somit ei-

nes von mehreren Beispielen für Themenvorschläge, die von Lesern an die Redaktion geschickt wurden, worauf ich später näher eingehen werde.

Abbildung 4

НА ВЫСТАВКЕ АМЕРИКАНСКОГО «ИСКУССТВА»

Рис. К. ЕЛИСЕЕВА (По теме В. Мальмонов, п. Полотничный завод, Валузской области)



— Оригинальная трактовка! Смелое решение темы. Скажи, миллионер, кто автор этой картины!
— Это не картина, сэр, это вентиляция!..

Abbildung 5 und 6



Abstrakte Kunst ist ohne die Unterstützung durch die Kunstkritik(er) wertlos, was in der Karikatur »Im Ausland« von B. Semënov aus Leningrad (nicht zu verwechseln mit Ivan Semënov) in *Ogonëk* 45/1959 (Abb. 5) durch einen Handschlag zwischen Künstler und Kritiker – durch ein Loch in der Skulptur hindurch – besiegelt wird: »Der Künstler zum Kritiker: »Danke für Ihren wahrheitsgetreuen Artikel über mein Meisterwerk.«« (Semënov 1959) Wenn, wie in diesem Fall, der Wohnort des Zeichners angegeben ist, handelt es sich beim Karikaturisten nicht um ein Redaktionsmitglied der Zeitschrift, was ebenfalls auf eine Leserzusendung hinweist.

Abstrakte Kunst wird, sofern sie in der Sowjetunion überhaupt vorkommt, durch westliche, genauer durch US-amerikanische Geheimdienste gefördert, wie es eine Karikatur von Boris Leo in *Krokodil* 10/1963 überdeutlich vor Augen führt (Abb. 6). Ein Geheimdienstagent, der an eine Figur aus US-amerikanischen Gangsterfilmen erinnert, hält dem hinter seinem abstrakten Gemälde stehenden *Stiljaga* eine riesige Brille der Marke US-Dollar mit schwarzen Gläsern vor die Augen. Schon der Titel des Gemäldes (und

auch der Karikatur) – »Arbat am Morgen. Empfindung Nr. 257/31« – ist ein ungelinker Versuch, sowjetische Landschaftsmalerei mit Bezeichnungen ungegenständlicher Kunstwerke zu verbinden. »Und da heißt es, ich hätte keinen eigenen Standpunkt in der Kunst!« (Leo 1963), richtet sich der Künstler trotzig gegen das gängige Vorurteil, abstrakte Kunst spiegele lediglich die Position der CIA wider, obwohl er – geblendet vom schnöden Mammon – nicht sieht, dass er von ausländischen Mächten gelenkt wird (auch wenn die »East Coast magnates« wie die Rockefellers und die Vanderbilts die abstrakte Kunst deutlich stärker finanzierten als die CIA, Caute 2003: 552). Abstrakte Kunst dient außerdem der Geldwäsche und der Verschleierung dreckiger Geschäfte, wie in Eliseevs Karikatur »In einer Ausstellung«, die ganzseitig auf dem Rückumschlag von *Krokodil* 19/1948 abgedruckt wurde (Abb. 7): »Wenn Sie mich fragen, Mister, dann muss man diese Künstler unterstützen! Mit ihrer sauberen Kunst verschleiern sie unsere dreckigen Geschäfte« (Eliseev 1948), erörtert der vermutliche Galerist einem Geschäftsmann mit teuer gekleideter Gattin.

Abstrakte Kunst verunstaltet die Realität, ist der Wirklichkeit und dem Leben entfremdet, wodurch sie auch ihre Betrachter vom Leben entfremdet und außerdem für eine Entfremdung zwischen Künstler und Betrachter verantwortlich ist, was schlussendlich zur Isolation der Kunst von der Gesellschaft führt. In einer Karikatur von Evgenij Šukaev (nach einem Thema von P. Zor aus Engels) in *Krokodil* 4/1963 (Abb. 8) werden gleich mehrere Haken zu diesem Themenkomplex geschlagen. Zwei Upperclass-Damen unterhalten sich vor einem Kunstwerk im Wohnzimmer der einen: »Dieses Gemälde heißt ›Sturm über dem Atlantik‹. Gefällt's Dir?« ›Nicht übel. Aber ich habe es schon mal irgendwo gesehen, auch in genau dem gleichen Rahmen.« (Šukaev 1963) Eigentlich diene moderne Kunst (nicht nur) dem US-amerikanischen Geldadel als Erkennungszeichen für Luxus, Bildung und soziale Stellung (Gilbaut 1997: 124). Doch indem die Damen das Waschbrett – als Duchamp'sches Readymade – nicht als solches erkennen, zeigen sie sich als von der Arbeit, vom Leben und letztendlich auch von der »wahren« volkstümlichen Kunst entfremdet.

Abstrakte Kunst verbreitet ein deformiertes Menschenbild und treibt dadurch die Dehumanisierung der Welt und der Kunst voran. Manchmal geht dieser Topos mit dem der Entfremdung Hand in Hand, u.a. in einer Karikatur von Leonid Sojfertis, die in *Krokodil* 13/1953 erschien (Abb. 9). Ein Ehepaar, das sich durch seine Kleidung in die Kategorie »SS-Leute der Wall Street« (Anonym 1949), also in den US-amerikanischen Finanzadel, einordnen lässt,

Abbildung 7



ist in seiner Wohnung vor einem abstrakten Gemälde zu sehen. Er sagt zu ihr: »Für dieses Porträt von dir habe ich 10.000 Dollar bezahlt. Bitte versuch wenigstens, ihm ein bisschen ähnlich zu sehen!« (Sofjertis 1953)

Abstrakte Kunst basiert auf dem Zufall statt auf künstlerischem Vermögen, ist absichtslos, ist ein Unfall, eine Bildstörung, ein Kinderstreich, das Werk von Tieren. Vor allem der Zufallstopos wird oftmals in Form von Comic-Strips bzw. kleinen Bildergeschichten behandelt. Hier bekleckern Kinder zum Entsetzen der Künstler Leinwände, die anschließend bei Vernissagen als große Meisterwerke gefeiert werden. Oder der Inspirationslosigkeit wird durch einen Unfall Abhilfe geschaffen, wenn »Der künstlerische Erfolg des Mister Formalister« (Ganf 1952; Abb. 10) sich dadurch einstellt, dass der Künstler sich aus Unachtsamkeit mit seinem weißen Malkittel auf eine Farbpalette setzt. Das ausgeschnittene, auf Leinwand aufgezugene Stück Stoff beschert ihm

Abbildung 8 und 9



Abbildung 10



später noch eine hübsche Summe bei finanzkräftigen Käufern: »Es gäbe kein Glück, wenn das Unglück nicht geholfen hätte«, so der Untertitel der Karikatur von Julij Ganf in *Krokodil* 23/1952 in der Rubrik »Uncle Sam malt selbst« (»Djadja Sam risuet sam«). Immer wieder werden Bildstörungen durch die

ungegenständliche Gegenwartskunst thematisiert. Dass in einer Karikatur von Naum Lisogorskij in *Krokodil* 8/1959 (Abb. 11) der Name des konkreten Künstlers genannt wird, ist jedoch extrem selten. Hier ist ein Fernsehtechniker einem Ehepaar behilflich: »Ihr Fernseher ist in Ordnung! Es läuft eine Reportage über eine Kunstausstellung.« Anmerkung der Redaktion: Der Rundfunk- und Fernsehtechniker hat recht! Auf dem Fernsehbildschirm sieht man das Werk »Frühling« des polnischen Künstlers Adam Marczyński, das unlängst in Moskau gezeigt wurde.« (Lisogorskij 1959) Was der Techniker jedoch nicht bemerkte: Marczyńskis Gemälde von 1956 wurde kopfüber gezeigt.

Abbildung 11 und 12



Unter den Tierkünstlern findet sich neben dem Boronali-Esel in erster Linie der Affe. Die abstrakten Gemälde des Schimpansen Congo, die diese als verhaltensbiologische Experimente unter der Beobachtung des Zoologen und Surrealisten Desmond Morris anfertigte, waren damals weithin bekannt, ebenso die schon bei Rešetnikov thematisierten Fingerfarbenbilder der Schimpansin Betsy (wobei die ersten Affenbilder ironischerweise im vorrevolutionären Russland im Rahmen von Experimenten der Verhaltensforscherin Nadežda Ladygina-Kohts entstanden waren). Sie lieferten den Anlass für zahlreiche, auch internationale Karikaturen, u. a. für Ganfs »Er öffnet ihn nach« (Ganf 1958), ganzseitig abgedruckt auf dem Rückumschlag von *Krokodil* 6/1958 (Abb. 12). Anstatt Alte Meister zu kopieren, um seine Technik und sein Auge zu schulen, kopiert der durch sein Barrett und seinen Schal als Franzose gekenn-

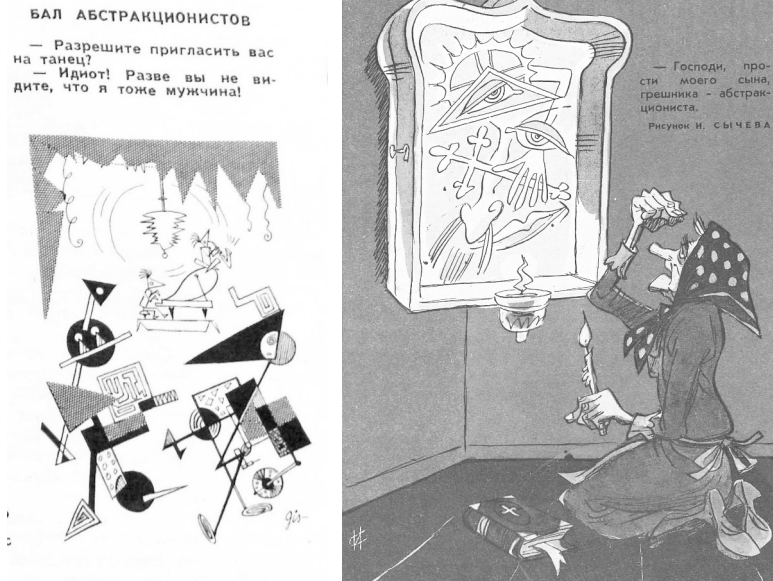
zeichnete Künstler geistlos das ›Geschmiere‹ eines Affen. Künstler und Affe tauschen die Rollen: Der Künstler folgt in seiner Hinwendung zur Abstraktion dem falschen (tierischen, kulturlosen) Lehrmeister Zufall und verwechselt dabei niederes Gekleckse mit hoher Kunst.

Abstrakte Kunst ist eine ansteckende (Geistes-)Krankheit, sie erzeugt Alpträume, führt zu Schlaflosigkeit und bringt ihre Adepten in die Psychiatrie. Abstrakte Kunst nutzt die Betrachter unzulässigerweise als Co-Autoren. Abstrakte Kunst ist sinnentleert, es mangelt ihr an geistigem Inhalt sowie an Inspiration, und ihre Weltsicht ist unreflektiert, weswegen sie unverständlich, idiotisch und unmoralisch ist. Abstrakte Kunst führt zu Homosexualität. Die einzige Karikatur über abstrakte Kunst in *Krokodil* von einer Frau thematisiert interessanterweise Genderfragen. In *Krokodil* 21/1963 wurden einige Karikaturen von Gizi Szegő, einer Mitbegründerin des einzigen ungarischen Satiremagazins *Ludas Matyi*, als Gastbeitrag in der Rubrik »Vernissage« veröffentlicht. Auf ihrem »Abstraktionisten-Ball« (Abb. 13) unterhalten sich zwei aus geometrischen Elementen bestehende Figuren, die an Paul Klees Seiltänzer erinnern: »Darf ich Sie zum Tanz auffordern?« ›Idiot! Sehen Sie denn nicht, dass ich auch ein Mann bin?« (Szegő 1963)

Abstrakte Kunst ist etwas Außerirdisches und mindestens so schädlich wie Religion. »Herr, hilf meinem Sohn, dem sündigen Abstraktionisten« (Syčev 1967), betet in einer Karikatur von Igor Syčev in *Krokodil* 15/1967 ein unbelehrbar religiöses Mütterchen mit Kopftuch vor einer Ikone, die allem Anschein nach von einem Kubisten angefertigt wurde (Abb. 14). Sowohl die ältere Generation der Gläubigen als auch die jüngeren Verehrer der abstrakten Kunst huldigen den falschen Götzen und haben, so die Botschaft, beide keinen Platz in der Sowjetgesellschaft.

In der abstrakten Kunst kommen abstruse, nicht-akademische Techniken und Materialien zum Einsatz. Zu diesem Topos liefert Ivan Semënov mit »Künstlerische Techniken« der Abstraktionisten« (Semënov 1960) in *Ogonëk* 1/1960 eine fast schon kunsthistorisch wertvolle Karikatur (Abb. 15). In einem Gemeinschaftsatelier werden Alltagsgegenstände und Essensreste auf die Leinwand genagelt (wie bei den Nouveaux Réalistes, insbesondere in Daniel Spoerri's Fallenbildern, auf die noch weitere Karikaturen anspielen); es wird Farbe auf die Leinwand geschleudert (wie bei Jackson Pollock und dem Action Painting, Hemd und Frisur weisen den dazugehörigen Künstler auch als US-Amerikaner aus); einer der Künstler malt mit einem Staubsauger auf einer auf dem Boden liegenden Leinwand (ob Yves Klein oder Vladimir Slepjan

Abbildung 13 und 14



hier Pate standen,⁸ lässt sich nur spekulieren), ein anderer sprintet mit überdimensionalen farbgetränkten Bürsten an den Füßen über dieselbe Leinwand (bei dieser Technik könnte man an Kazuo Shiraga denken, wäre der Künstler nicht durch das Barett als Franzose eingeordnet und sein Vorbild folglich eher unter den Nouveaux Réalistes zu suchen); ein weiterer Künstler (der Pierre Soulages sein könnte) zieht mit einem überdimensionierten Pinsel breite Linien auf eine Leinwand, die vor ihm auf dem Boden liegt; wieder ein anderer turnt auf einer Leiter und versucht, riesige Zeitungsausschnitte auf eine Leinwand zu kleben (eine allgemeine Anspielung auf die im Sozialistischen Rea-

8 Vladimir Slepjan entwickelte Mitte der 1950er Jahre in Moskau abstrakt-experimentelle malerische Techniken. Gemeinsam mit Jurij Slotnikov veranstaltete er beispielsweise Séancen in Simultanmalerei. Als künstlerische Utensilien dienten ihm – anscheinend bereits vor Klein – u.a. Flammenwerfer und Pumpen. 1958 emigrierte Slepjan nach Paris und bewegte sich dort im Kreis der Nouveaux Réalistes, bis er 1963 das Malen zugunsten des Schreibens (unter dem Pseudonym Eric Pid) aufgab. Siehe Kikodze (2018).

Abbildung 15



lismus verpönte Collage, das Sinnbild aller unzulässigen Techniken im Wertesystem des Sozialistischen Realismus);⁹ die einzige Frau steht – bezeichnend für den männlich dominierten Kunstbetrieb – zwar mit kennerhaftem Blick, aber dennoch untätig neben dem Geschehen. Die Akteure hantieren eher mit Handwerker- als mit Künstlerutensilien, und so grobschlächtig und wenig feinsinnig fallen die künstlerischen Ergebnisse in den Augen des Karikaturisten dann auch aus. Dennoch: Die Künstlerfiguren scheinen ihren Spaß zu haben, sodass sich das distanzierende Lachen gegenüber dem Gegner leicht in ein wohlwollendes, beinahe einfühlendes Lachen verwandeln konnte.

Diese sowjetischen Ressentiments gegenüber abstrakter Kunst stehen in einer langen Tradition. »Dass man ein neumodisches Gemälde auch verkehrt aufhängen, dass man eine Landschaft mit einem Porträt verwechseln kann [...], dass ein Maler selbst nicht mehr im klaren [sic!] darüber ist, was sein Bild eigentlich bedeutet«, wie Walter Stengel bereits 1917 schrieb (563), all das sind

9 Erläuterungen hierzu habe ich an anderer Stelle gemacht, siehe Frimmel (2015: 138-140).

seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängige Stereotype angesichts des ›modernen‹ Bildes, das in internationalen Satiremagazinen wie *Fliegende Blätter*, *Journal amusant*, *Le Charivari* oder auch im *New Yorker* verhöhnt wurde.¹⁰ Doch nur in der Sowjetunion (und im NS-Deutschland, auf das ich hier nicht eingehe) war die Satire staatlich gelenkt und hatte einen umfangreichen Bildungsauftrag.

Die gerade herausgearbeiteten Topoi geben auch Aufschluss darüber, gegen welche Form von abstrakter Kunst – diesseits oder jenseits des Eisernen Vorhangs – sich die Karikaturen richten. Anhand bestimmter Indikatoren – u.a. Kleidung, Inneneinrichtung, Sprache, Orts- oder Währungsangaben – lassen sich die Szenen in den Karikaturen eindeutig bestimmten nationalen Kontexten zuordnen. Mal wird abstrakte Kunst in ihren Entstehungskontexten in Frankreich und den USA situiert (die russische Avantgarde existierte in der sowjetischen Kunstgeschichtsschreibung seit der Zentralisierung des Kulturbetriebs Anfang der 1930er Jahre nicht), mal sieht man ihre irregeleiteten Nachahmer in der Sowjetunion. Die Trennlinie ist deutlich sichtbar: Karikaturen in der verlängerten Stalin-Zeit zwischen 1947 und 1956 – dem Jahr, in dem die Sowjetunion zum ersten Mal nach zwei Jahrzehnten Abstinenz wieder an der Biennale di Venezia teilnahm – verhöhnen abstrakte Kunst und ihre Liebhaber im Westen: Neureiche, die Kunst nicht von einem Lüftungsschacht unterscheiden können oder mit ihr lediglich Geldwäsche betreiben wollen. In der Sowjetunion existierte vor der Geheimrede des Ersten Sekretärs des Zentralkomitees Nikita Chrusčëv auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 schlicht keine andere Kunst als die des Sozialistischen Realismus.

In der Tauwetter-Periode verschob bzw. verdoppelte sich das Ziel der Karikaturen. Ab 1957 wurden auch sowjetische Künstler aufs Korn genommen, die abstrakte Kunst zu schaffen bzw. nachzuahmen versuchten. Diese Verschiebung wurde durch den Abschluss verschiedener bilateraler Kulturaustauschabkommen eingeleitet, mit den USA beispielsweise seit 1958,¹¹ infolge derer wieder internationale Ausstellungen gezeigt wurden. Durch diese konnte hauptsächlich das Moskauer Publikum mit westlicher, bei

10 Vgl. hierzu u.a. Grosskopf (2016); Melly/Glaves-Smith (1977); *The New Yorker* (1970); Walter Stengel (1917); *Pour épater les bourgeois* (2012).

11 Im Januar 1958 unterzeichneten die Sowjetunion und die USA das erste, auf zwei Jahre angelegte bilaterale Abkommen über einen Kulturaustausch, das sämtliche künstlerische Sparten sowie einen wissenschaftlichen Austausch umfasste. Vgl. Caute (2003: 31).

Weitem nicht nur abstrakter Kunst in Berührung kommen; darunter sind die Weltjugendfestspiele 1957, die *American National Exhibition in Moscow* (ANEM) 1959 oder eine Ausstellung britischer Kunst von Hogarth bis in die Gegenwart 1960. Die dort gezeigten Werke sollten einerseits als Vorbilder dienen, denen die sowjetischen Künstler nach einem Vierteljahrhundert der Abschottung nacheifern und an denen sich die Betrachter orientieren sollten, um im kulturellen Kräfteressen auf Augenhöhe zu sein. Andererseits war diese Aufbruchstimmung durch die Unsicherheit über die Grenzen des Möglichen getrübt. Seit der Gründung der Lianosovo-Gruppe 1957 und insbesondere seit der Manege-Affäre 1962 – jenem Skandal um die Jubiläumsausstellung anlässlich des 30-jährigen Bestehens des Moskauer Künstlerverbands MoSCh, als Chruščëv experimentierfreudige Künstler als Päderasten (ein gängiges Schimpfwort, das eigentlich Schwule meint) und ihre Kunst als ›geistige Pornografie‹ beschimpfte – manifestierten sich die abstrakten Geister, die durch den wiedereröffneten Kulturaustausch gerufen worden waren, mehr als deutlich im sowjetischen Kunstschaffen und damit auch in den Karikaturen. Allen Öffnungsbestrebungen zum Trotz sollte der Geist jedoch wieder zurück in die Flasche. Bis zum Ende der Tauwetter-Phase wurde daher in einer doppelten Adressierung auf dem Umweg über das Andere – die westliche abstrakte Kunst – auch das Eigene – sowjetische nonkonformistische Künstler, die an der Abstraktion Gefallen finden – kritisiert. Wichtig ist noch festzuhalten, dass die satirische Kritik an der westlichen abstrakten Kunst im Westen selbst so gut wie nicht rezipiert wurde, da die Zeitschriften außerhalb der Sowjetunion nicht vertrieben wurden. Es handelte sich also um einen recht einseitigen Informationskrieg gegen das Andere, der in erster Linie an der Heimatfront ausgetragen wurde.

Crashkurs in westlicher Gegenwartskunst

Die Bildsatiren stellen auf humorvolle Art die Unsinnigkeit und Wertlosigkeit der karikierten Kunst heraus. Hierbei nennen sie, wie bereits erwähnt, größtenteils keine Namen (obwohl viele Werke westlicher Künstler als Bildvorlagen zu erkennen wären, wenn man sie denn kennen würde). Bezeichnungen von künstlerischen Strömungen, Namen von Künstlern und Werktitel finden sich stattdessen in den satirisch-propagandistischen Artikeln sowie in den abgedruckten Reproduktionen, um der sowjetischen Leserschaft zumindest im Groben zu vermitteln, wer all diese »Kunst-Scharlatane« (Anonym 1963c;

Anonym 1964a) waren, deren »Ästhetisierung des Hässlichen« (Viktorov 1965: 32) sie verachten sollten. In Serien wie »Uncle Sam malt selbst«¹², die zwischen 1948 und 1954 in *Krokodil* erschien, wird den Lesern eingebläut, dass die westliche Kunst ein von »Menschenfressern« (Anonym 1949), »Vergewaltigern« (Nikolaev 1964) und »Kunst-Knochenbrechern« (Anonym 1949) losgetretener »schizophrener Wahn« (Anonym 1964c) sei, »materialisierte Fieberfantasien Geisteskranker« (Anonym 1954) und »Halluzinationen unter Drogeneinfluss« (Jur'ev 1963). Sie »sät Verwirrung und Verzweiflung in den Seelen« (Limanovskaja 1949), diene als »Mittel zur Verblödung der Massen« (Anonym 1954), die »in Ekstase vor einem Müllhaufen« (Anonym 1963a) erstarren. Abstrakte Kunst verherrliche den Sadismus, rufe Kriegsneurosen hervor (Golubev/Borodulin 1963: 20f.) und führe jene, die sich ihr anschließen, in den »Sumpf des Obskurantismus« (Anonym 1964c). Sie sei zu »zehn Prozent reiner Idiotismus und zu neunzig Prozent Gaunerei« (Grigor'ev 1957). Die Rhetorik der späten 1940er und frühen 1950er Jahre erinnert in diesem komprimierten Überblick noch stark an das brachiale, blutrünstige Vokabular der Zeit des Großen Terrors 1936-1938. Nach Stalins Tod mit Beginn des Tauwetters wird eher gegen Geisteskranke, Scharlatane und Betrüger gehetzt. So sollte die sowjetische Bevölkerung vor einer Infizierung mit dem »Pestbazillus des Faschismus« (Limanovskaja 1949) geschützt werden.

Doch auf dem Umweg über die spottende Textsatire wurde interessanterweise auch ein erstaunlich umfangreiches Wissen über jene Formen der Kunst vermittelt, die jenseits des Eisernen Vorhangs en vogue waren.¹³ In dem nun folgenden imaginären, ausführlich bebilderten Lexikon westlicher

12 Der lautmalerische Titel (»Djadja Sam risuet sam«) spielt auf die Verlagerung des Zentrums des Kunstmarkts von Paris nach New York an. In der ersten Folge dieser lockeren Reihe wird dies auch deutlich thematisiert: »Amerikanische Geschäftsleute, das wissen wir, bringen es fertig, ihren Hang zu schmutzigen Geschäften mit der Liebe zur »wahren Kunst: zu vereinen. Sie kaufen in Paris nicht nur alte Politiker auf, sondern auch neue Werke der formalistischen Malerei und Skulptur. Mittlerweile müssen die amerikanischen Millionäre übrigens nicht mehr so weit zu den formalistischen Meisterwerken reisen. Man stellt sie nun auch in Amerika selbst her. Wie schon gesagt: »Uncle Sam malt selbst.« (Anonym 1948: 10)

13 Woher genau dieses Wissen stammt, lässt sich schwer rekonstruieren. Manche Künstler und Journalisten durften reisen und berichteten möglicherweise aus eigener Anschauung. In seltenen Fällen wird ein Artikel aus einer westlichen Zeitung abgedruckt. Teilweise werden konkrete Kataloge und Bücher genannt, aus denen die Abbildungen angeblich stammen (was nach meiner Überprüfung meistens stimmt), oder Ausstellungen, in denen die Kunstwerke zu sehen gewesen sein sollen (wobei die Titel- und

ungegenständlicher Kunst des 20. Jahrhunderts gebe ich nur jene Namen und Bezeichnungen wieder, die tatsächlich in den Artikeln genannt werden, um möglichst genau nachzuvollziehen, welche Informationen auf diesem Weg weitergegeben wurden.

Die Leser erfahren vom Surrealismus, sehen mit Autornamen und Werk-titel versehene Arbeiten von André Masson, Frederick Edward McWilliam und Man Ray, erhalten eine ausführliche Bildbeschreibung zu einem Gemälde von Federico Castellon und verfolgen zwischen 1949 und 1965 das künstlerische Schaffen des »Supersurrealisten« (Anonym 1950) Salvador Dalí. In einem Artikel in *Krokodil* verweist die Autorin auf ein abgebildetes

»характерная картина Сальвадора Дали, пожалуй, наиболее преуспева-ющий из американских художников, которые спекулируют на »сумасшед-шинке«. Название картины – »Мягкий автопортрет«. На других полотнах тоже в основном воплощён бред сумасшедших. Вот существа, у которых вместо голов – бублики, вот женщины с руками на шарнирах, криворо-тые, безглазые чудовища.« (Limanovskaja 1949)

»charakteristisches Gemälde von Salvador Dalí, wohl einer der erfolgreichs-ten amerikanischen Künstler, die auf Verrücktheiten setzen. Das Gemälde trägt den Titel »Weiches Selbstbildnis« [mit gebratenem Speck, 1941, S.F.]. Die anderen Gemälde zeigen ebenfalls in erster Linie Unfug von Geisteskranken. Da sind Wesen, die statt Köpfen Teigkringel haben, oder Frauen mit Schar-nieren statt Handgelenken – schiefmündige, augenlose Ungeheuer.«

Informel bzw. Tachismus oder Lyrische Abstraktion – in den Textsatiren als »Aktionsmalerei« (*živopis' dejstvija*) bezeichnet, was heutzutage der offizielle russische Terminus für Action Painting ist – wird in *Krokodil* zwar nicht durch Werke bebildert, aber dafür umso ausführlicher beschrieben. Jerzy Kujawski sei »berühmt dafür, dass er zehn Gemälde gleichzeitig malt. [...] Der bekann-teste Künstler der Aktionsmalerei ist Georges Mathieu, der manchmal sogar beim Fahrradfahren zeichnet.« (Buchwald 1962)¹⁴ Und weiter in *Ogonëk*, ver-

Jahresangaben oft etwas durcheinandergeraten). Hier ist noch weitere Forschungsar-beit zu leisten.

14 Bei diesem Artikel handelt es sich um einen leicht gekürzten, im Wortlaut aber unver-änderten Abdruck von Buchwalds Artikel »Instant Masterpieces« aus der *Washington Post* vom 4.02.1961. Gemeinsam mit dem Artikel von Manfred Bartz (1962) ist dies der einzige Wiederabdruck aus der ausländischen Presse.

sehen mit Karikaturen von Rešetnikov: »Mathieu brüstet sich damit, dass er in irgendeinem New Yorker Keller vierzehn große Gemälde binnen drei Stunden gemalt hat.« (Rešetnikov 1963: 32)¹⁵ Wieder zurück zu *Krokodil*: »Doch diesen Geschwindigkeitsrekord bricht der griechische Künstler [Thanos, S.F.] Tsingos, berühmt dafür, dass er an einem einzigen Abend zwanzig Gemälde gemalt hat. Aber er ist sehr bescheiden und meint, dass von diesen zwanzig lediglich zwei als Meisterwerke bezeichnet werden können.« (Buchwald 1962)

Abbildung 16



Zahlreiche Abbildungen u. a. der Werke von Willem de Kooning, Herbert Ferber, Fritz Glarner, David Hare, Hans Hofmann, Kenzo Okeda, Ray Parker, David Smith, Marc Tobey und natürlich Jackson Pollock vermitteln den sowjetischen Lesern Informationen über den Abstrakten Expressionismus (Abb. 16). Sie erfahren in *Ogonëk* – in einem Artikel von Rešetnikov, der aus Jean Paulhans *L'art informel* zitiert –, dass die Anhänger dieser Kunstrichtung

»поливают краской из тубиков, спринцовок или банок положенный на пол холст. Скорее можно сказать, что они обрызгивают, а не рисуют. Когда полотно покрывается краской, художник спускается со своего места. Он принимается топтать холст ногами, мять его, бить колотушкой или шиной. Затем он ставит картину на ребро, и краски растекаются по ней

15 Bei diesem Artikel handelt es sich um eine Auskopplung aus Rešetnikovs gleichnamigem, reich illustriertem Buch aus demselben Jahr.

как попало. У этих странных картин нет ни верха, ни низа, ни правой, ни левой стороны.» (Rešetnikov 1963: 32)

»Farbe aus Eimern auf Leinwände, die auf dem Boden liegen, gießen, Farbe direkt aus der Tube darüber ausdrücken oder sie aus Sprühflaschen darauf sprühen. Eigentlich malen sie nicht, sondern sie kleckern. Sobald die Leinwand mit Farbe bedeckt ist, steigt der Künstler von seinem Hochsitz herunter. Er trampelt auf der Leinwand herum, zerknüllt sie, prügelt mit einem Schläger oder einem Reifen auf sie ein. Danach hebt er sie hoch, und die Farben verlaufen, wie es gerade kommt. Bei diesen seltsamen Gemälden gibt es kein oben und kein unten, kein links oder rechts.«

Über den Nouveau Réalisme liest man in den satirischen Artikeln besonders viel. Prominent wird Arman in *Krokodil* beleuchtet: »Er sammelt den unterschiedlichsten Müll und stellt ihn in gläsernen Aquarien, Vasen oder Tassen aus. Eine seiner Skulpturen war ein mit defekten elektrischen Rasierapparaten gefülltes Aquarium, eine andere eine Vase mit Spielzeugpistolen, eine dritte eine bis zum Rand mit alten Weckern gefüllte Vase.« (Buchwald 1962) Über César heißt es in *Ogonëk*, er »bearbeitet« Autos in einer Presse und verwandelt sie in Parallelepipede mit dem Gewicht von einer Tonne. Er signiert sie und verkauft sie als Skulpturen. Neben der Presse arbeitet er noch mit dem Schweißgerät und mit anderen Maschinen.« (Viktorov 1965) Niki de Saint Phalle ist ebenfalls in *Ogonëk* mit einem Gewehr vor einer Zielscheibe zu sehen (Abb. 17): »So erschafft die Französin Niki de Saint Phalle ihre sogenannten Kunstwerke. Die Künstlerin befestigt Ballons mit Farbe an einer Leinwand und schießt anschließend mit einer Waffe auf sie.« (Anonym 1966) Von Tinguely heißt es als Kommentar zu einem Foto von ihm und einer seiner Maschinen: »Der Schweizer Jean Tinguely hat sogenannte »Métamatic-Maschinen« erfunden, die abstrakte Zeichnungen fabrizieren.« (Anonym 1959) Auch Yves Klein fehlt nicht. Über ihn steht neben einem Foto in *Ogonëk*:

»Парижский художник Ив Клейн решил, например, что натурщики играют слишком пассивную роль в его творчестве. Нельзя ли побробовать писать не натуру а »натурой?« Намазать краску на тело натурщицы, проволочить ее по брошенному на пол полотну – и »произведение« готово! На снимке читатель может увидеть »творческую« лабораторию Ива Клейна и полученный результат.« (Аноним 1960)

»Der Pariser Künstler Yves Klein war zum Beispiel der Meinung, dass Akte in seinem Werk eine zu passive Rolle spielen. Warum nicht mal anstatt *das* Aktmodell *mit dem* Aktmodell malen? Nur schnell Farbe auf den Körper des Modells auftragen, es über die auf dem Boden liegende Leinwand ziehen, und fertig ist das ›Meisterwerk!‹ Auf dem Foto kann der Leser einen Einblick in das ›künstlerische‹ Labor von Yves Klein erhalten und das fertige Resultat sehen.«

Abbildung 17 und 18



Selbst K.R.H. Sonderborg wird nicht vergessen: »Anstatt seinen Gemälden Titel zu geben schreibt der deutsche Künstler Sanderberg [sic!] lediglich die Zeit, die er für ihre Herstellung gebraucht hat, darauf. Sein beeindruckendster Nennwert liegt bei 15 Minuten.« (Buchwald 1962)

In den späten 1940er und frühen 1950er Jahren war Stuart Davis als Proto-Pop-Künstler ein beliebtes Ziel textsatirischer Angriffe in *Krokodil*, das seine Kunstwerke und auch ihn selbst mehrfach abbildete:

»Заодно со всеми — довольно многочисленными — американскими абстракционистами, сюрреалистами, натуралистами, примитивистами, конструктивистами и т.д. и т.п. Дэвис хочет при щедрой поддержке реакционных кругов США превратить искусство в средство одурманивания масс. Чтобы скрыть это, он не устает утвердить: ›Я рисую то, что вижу

в Америке... Я настоящий американец.◀ Но каждому ясно, что перед ним один из осыпаемых долларами мастеров кисти и резца.◀ (Anonym 1954)

»Ebenso wie die anderen, sehr zahlreichen amerikanischen Abstraktionisten, Surrealisten, Naturalisten, Primitivisten, Konstruktivisten usw. usf. möchte Davis mit der großzügigen Unterstützung reaktionärer Kreise in den USA Kunst in ein Mittel zur Verblödung der Massen verwandeln. ›Ich male, was ich in Amerika sehe ... Ich bin ein echter Amerikaner.◀ Doch jedem ist klar, dass wir einen unter Dollarscheinen begrabenen Meister des Pinsels und Meißels vor uns haben.«

Mitte der 1960er Jahre stand dann Robert Rauschenberg im Fokus der Aufmerksamkeit (Abb. 18):

»Известно, что в тифозном, горячечном бреду человеку может присниться всяческая чертовщина. [...] Мы не знаем, давно ли перенес тиф американский художник-авангардист Раушенберг. Во всяком случае, по его картине ›Постель«, репродукцию которой мы печатаем, вы имеете возможность убедиться, что художник творит в состоянии горячечного бреда. Собственно говоря, картиной это назвать трудно. Картины пишут на холсте, а эта написана на простыне, на подушке и на одеяле. Дело в том, что Раушенберг взял настоящую постель, перемазал ее масляными красками – и выставил на всеобщее обозрение.« (Anonym 1964b)

»Man weiß ja, dass man bei Typhus im Fieberwahn manchmal von allerlei Teufelszeug träumt. [...] Wir wissen zwar nicht, wie lange es her ist, dass der amerikanische Künstler-Avantgardist Rauschenberg eine Typhus-Erkrankung überstanden hat. In jedem Fall haben Sie anhand seines Gemäldes ›Bett◀ [1955, S.F.], dessen Reproduktion wir hier abdrucken, die Möglichkeit, sich davon zu überzeugen, was der Künstler im Fieberwahn erschafft. Eigentlich kann man das nur schwerlich als Gemälde bezeichnen. Gemälde malt man auf Leinwand, aber das hier wurde auf einem Bettlaken, einem Kissen und einer Decke gemalt. Die Sache ist die, dass Rauschenberg ein echtes Bettlaken genommen, es mit Ölfarben beschmiert und dann zur öffentlichen Bewertung ausgestellt hat.«

In den Jahren dazwischen schwirren Namen und Werkabbildungen durch die Textsatire wie u.a. Constantin Brancuși, Marcel Duchamp, Paul Klee, Jacques Lipchitz, HAP Grieshaber, László Moholy-Nagy, Umberto Mastroianni, Henry

Moore, Louise Nevelson, Ad Reinhardt, Sarah Jeanette Jackson, Thomas Wilfred oder John Cage.

So reißerisch-giftig der Ton in den Artikeln auch durchgängig sein mag: Die Namen der Künstler stimmen (wenn auch mit einer gewissen Unschärfe durch die Übertragung in kyrillische Buchstaben), im Gros der Fälle auch die Titel, und die Beschreibungen entsprechen weitgehend den tatsächlich angewandten künstlerischen Techniken. Blendet man also die tendenziöse Rhetorik aus, dann sind die Kunstwerke und künstlerischen Positionen längst nicht so satirisch-überzogen und verfälschend dargestellt, wie man vielleicht annehmen könnte (auch wenn sie durch Adjektive wie ›sogenannt‹ in besser Geheimdienstmanier als Nicht-Kunst diskreditiert werden). Auch spiegelverkehrt oder kopfüber abgedruckte Reproduktionen und Farbabweichungen sind bei Weitem kein Privileg der sowjetischen Satire und kommen ohnehin eher selten vor, ebenso wie Falschangaben hinsichtlich der Materialien. Im Fall des Malers und Bildhauers David Smith führt die Fehlinterpretation – wohl aus Unkenntnis, vielleicht aber auch aus Unachtsamkeit – kurioserweise sogar zu einer exakten Interpretation seines künstlerischen Zugangs. Seine Arbeit (mit dem tatsächlichen Titel) »Twenty Four Greek Y's« von 1950 (und dem erfundenen Untertitel »Es ist nicht wichtig, dass das irgendwas bedeutet«) ist kein Gemälde, wie in *Krokodil* 24/1951 behauptet (Anonym 1951), sondern eine sehr flache Stahlskulptur (Abb. 19, 2. v. l.). Allerdings begreift Smith seine Skulpturen als Fortführung der Malerei mit anderen Mitteln, wodurch man fast den Eindruck erhalten könnte, es mit kunsthistorischer Kennerschaft zu tun zu haben, wenn man sich nicht so (relativ) sicher sein könnte, dass es hier um Diffamierung geht.

Text- und Bildsatire sind, wie schon erwähnt, auf vielfältige Weise miteinander verknüpft. Die in den Artikeln ausführlich beschriebenen und kommentierten Techniken und Verfahren des Abstrakten Expressionismus und des Nouveau Réalisme liegen z. B. einigen der schönsten und geistreichsten Kunstkarikaturen zugrunde, sodass die Leser höchstwahrscheinlich Bezüge herstellen konnten. Manchmal wandern die abstrakten Künstler auch direkt aus den Fotografien in die Karikaturen, um dort einen Typus, eine Darstellungskonvention zu begründen. Nachdem in *Ogonëk* 25/1960 ein Foto des »siebenundzwanzigjährigen William Morris aus Los Angeles«¹⁶ abgedruckt worden war (Abb. 20), erschien ein paar Monate später in *Krokodil* 29/1960 Šukaevs

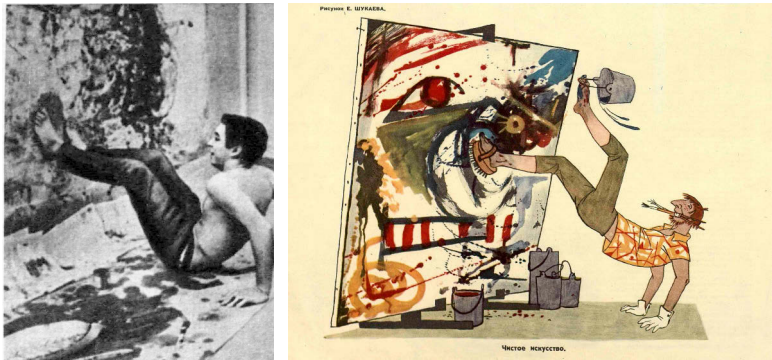
16 Anonym (1960). Dieser William Morris ist einer der wenigen Künstler, deren Identität ich bislang nicht verifizieren konnte.

Abbildung 19



blaupausenhafte zeichnerisch-karikaturistische Übersetzung »Reine Kunst« (Abb. 21) und festigte damit den Typus des dilettantischen Fußmalers, der ein Jahr zuvor bereits bei Rešetnikov angedeutet worden war.

Abbildung 20 und 21



Bemerkenswerterweise ist die in den Artikeln lächerlich gemachte und abgekanzelte »freie« Kunst die gleiche, der auch die »freie« Welt oftmals ähnlich skeptisch gegenüberstand. Propaganda gegen ungegenständliche Kunstströmungen war im Kalten Krieg weit verbreitet, wenn auch die negativen Eigenschaften, die der Kunst zugeschrieben wurden, variierten. Während ab-

strakte Kunst in der Sowjetunion als Ausgeburt des Westens galt, als »Symbol der ausbeuterischen kapitalistischen Gesellschaft im Zustand ihrer Verwesung« (Bidstrup 1963), galt sie in den USA insbesondere in der McCarthy-Ära etwa zwischen 1947 und 1956, in der das Komitee für unamerikanische Umtriebe seine aggressivsten Kampagnen lancierte, als kommunistische Waffe der Russischen Revolution (vgl. Dondero 1949: 14). Der Republikaner George Anthony Dondero tat sich diesbezüglich besonders hervor und führte einen regelrechten Feldzug gegen alles, was er unter ›fremder‹ Kunst verstand. Er hielt moderne Kunst allgemein für eine Moskauer Verschwörung mit dem Ziel, den Kommunismus in den USA zu verbreiten (Hofstadter 1963: 14-15). In einer Rede vor dem Repräsentantenhaus erklärte er 1949: »Cubism aims to destroy by designed disorder. Futurism aims to destroy by the machine myth. [...] Dadaism aims to destroy by ridicule. [...] Abstractionism aims to destroy by the creation of brainstorms. Surrealism aims to destroy by the denial of reason.« (Dondero 1949: 14) In einem Interview mit der Journalistin Emily Genauer führte er Mitte der 1950er Jahre auch für ein breites Publikum aus:

»Modern art is Communistic because it is distorted and ugly, because it does not glorify our beautiful country, our cheerful and smiling people, and our material progress. Art which does not glorify our beautiful country in plain, simple terms that everyone can understand breeds dissatisfaction. It is therefore opposed to our government, and those who create and promote it are our enemies.« (Merryman et.al. 2007: 645)

Außerhalb der zeitgenössischen Kunstwelt, des New Yorker Museum of Modern Art oder Peggy Guggenheims Museums-Galerie Art of This Century, wurde in den USA letztlich der gleiche Anti-Wertekanon etabliert wie in der Sowjetunion, weil Kunstgeschmack sich im Gegensatz zu Kunst doktrinen eben nicht so leicht politischen Ideologien zuordnen lässt, wie insbesondere die Förderlogik im Kalten Krieges es glauben machen wollte.¹⁷

17 Beste Beispiele hierfür sind zum einen die russische Avantgarde bzw. der Konstruktivismus und die Produktionskunst, die sich durch ihre Institutionalisierung in den WChUTEMAS in den 1920er Jahren anschickten, leitende Kunstströmungen in der Sowjetunion zu werden, bevor diese Aufgabe schließlich dem Sozialistischen Realismus zufiel und zum anderen der Expressionismus, der als originär deutsche Bewegung eine Zeitlang Chancen hatte, die künstlerischen Maßstäbe im NS-Deutschland zu setzen, bevor eine romantisch-realistische Kunst den Ton angab.

Im Gegensatz zum US-amerikanischen oder auch zum europäischen Publikum verfügte der Großteil der sowjetischen Leserschaft jedoch nicht über die Möglichkeit zur eigenen Anschauung dieser »zerstörerischen« Kunst. Der Anteil jener, die die Moskauer Ausstellungen westlicher Kunst Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre mit eigenen Augen gesehen haben, dürfte verschwindend gering gewesen sein. Es war ihnen daher kaum möglich zu unterscheiden, was wirklich existierte und was ausgedacht war, ob beispielsweise der (von einem DDR-Satiriker beschriebene) erfolglose Düsseldorfer Künstler Helmut Rostbüchse, der aus einer beschmutzten Tischdecke im Restaurant ein teures Kunstwerk macht (Bartz 1962), realer war als der »Koch-Abstraktionist« Daniel Spoerri, der unter den Augen »des erstaunten Publikums auf die blütenweiße Tischdecke Teller, Gläser, Saucieren, Salatschüsseln, Aschenbecher« kippt, um hiernach den »sich infolge dieser wenig raffinierten Operation auftürmenden Berg aus Essensresten und Zigarettenkippen« (Anonym 1963b) mit Universalkleber zu übergießen. Dennoch ergibt sich in der Zusammenschau von Artikeln, Originalabbildungen und Porträtfotos der Künstler ein erstaunlich breit angelegter und faktenbasierter Crashkurs in westlicher Gegenwartskunst – wenn auch in erster Linie zu Abschreckungszwecken –, sodass ich sogar von einer alternativen oder auch parallelen Kunstgeschichtsschreibung in Satireform sprechen möchte.¹⁸

Information durch Desinformation

Durch die sowjetische Bildsatire wurde die grafische Konstruktion von Ideologie betrieben (Etty 2019: 7). Indem Karikaturen einen »komplizierten politischen Gedankengang in ein überraschendes und einprägsames Bild« (Gombrich 1984: 388) komprimierten, wurden, wie ich gezeigt habe, visuelle Codes zur Identifizierung und Kategorisierung eines kulturellen Feindbilds geschaffen. Das gilt für Karikaturen über abstrakte Kunst ebenso wie für alle anderen Karikaturenthemen. Bild- und Textsatire arbeiteten Hand in Hand bei der systematischen Abwertung der abstrakten Kunst. Hier wurde der unzulässige Kunstbegriff in der breiten Bevölkerung durch die Etablierung und stetige Wiederholung bestimmter Schemata und Topoi eingeübt und verinnerlicht,

18 In den Parteidiktaturen des Ostblocks fand Kunstgeschichtsschreibung über zeitgenössische Strömungen oft auf Umwegen statt, in Ungarn beispielsweise in den Geheimdienstakten. Siehe hierzu Krasznahorkai (2019).

hier wurde ein Anti-Wertekanon der Kunst in Karikaturen, also durch eine spezifische Form der Kunst, herausgebildet, geformt und gesteuert.¹⁹ Das funktionierte jedoch nur, weil durch die Verfemung und Verhöhnung der abstrakten Kunst gleichzeitig Informationen über die diskreditierte Kunst vermittelt wurden. Jedes Zerrbild ist schließlich seinem Vorbild verpflichtet, wie Werner Hofmann es formuliert (Hofmann 1984: 358). Durch die sowjetische Satire wurde abstrakte Kunst eben nicht nur geschmäht, sondern es wurde auch Interesse an ihr geweckt. Diese Form der (Anti-)Wissensvermittlung unterzog also keinesfalls nur die »bourgeoise Kultur des Westens einer Kritik, indem sie ihre ideelle Nichtigkeit und ihre Entartung« (Orgbjuro ZK KPdSU(b) 1948) zeigen sollte, wie es der Beschluss Nr. 375 des Organisationsbüros des ZK der KPdSU(b) über die Zeitschrift *Krokodil* 1948 vorsah. Zusätzlich entwickelte sie eine ausgesprochen subversive Seite, indem Informationen über westliche abstrakte Kunstströmungen und auch konkrete Künstler durch (vordergründige) Desinformation vermittelt wurden. Diese Doppellogik der Hasskritik, insbesondere ihre affirmative Funktion, ist im Tauwetter besonders stark ausgeprägt. Durch die (aus-)lachende Abwertung findet gleichzeitig eine Aufwertung statt, die sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption geschieht.

Zunächst zur Produktion: Kunstkarikaturen stammen überwiegend von den anerkannten Meistern ihres Fachs, die teilweise über mehr als ein halbes Jahrhundert das visuelle Vokabular der sowjetischen Satire bestimmten. Neben den bereits erwähnten Boris Efimov, Leonid Sojfertis, Julij Ganf, Konstantin Eliseev, Ivan Semenov, Evgenij Šukaev, Boris Leo und Fjodor Rešetnikov sind außerdem Konstantin Rotov oder das Trio Kukryniksy (Michail Kuprijanov, Porfirij Krylov und Nikolaj Sokolov) zu nennen, die wie auch Rešetnikov als Maler zu Ruhm, Ehr und Stalinpreisen gelangt waren. Dementsprechend waren die Bildkompositionen jeweils sehr durchdacht und die künstlerische Ausführung beinahe schon malerisch. Wenn nun unionsweit bekannte, anerkannte und geschätzte Künstler im Medium der Zeichnung und manchmal auch der Malerei, die beide zum klassischen akademischen Technik-Kanon zählen, verfemte, verpönte und verachtete abstrakte Kunst zeichnen, dann geht damit eine – aller Wahrscheinlichkeit nach unbeabsichtigte – Aufwertung und sogar eine gewisse Legitimierung

19 Die Herausbildung eines positiven Kunstgeschmacks und -verständnisses war den einschlägigen Fachzeitschriften wie u.a. *Iskusstvo*, *Chudožnik* oder *Dekorativnoe iskusstvo* SSSR vorbehalten, wobei in *Ogonëk* beides nebeneinander existierte.

des karikierten Gegenstands einher (im Gegensatz beispielsweise zu Karikaturen über den Literatur- und Theaterbetrieb, Architektur oder Musik, wo diese Mediengleichheit entfällt). Durch die Karikaturen wird die verbotene Kunst eben nicht nur negativ kritisiert, sondern überhaupt erst den breiten Lesermassen zugänglich gemacht, inhaltlich und formal durchgearbeitet und so zur Rezeption freigegeben. Bei unzähligen Lesern wurde durch die Kunstkarikaturen überhaupt erst das Interesse an abstrakter Kunst geweckt, von der sie ohne die Karikaturen möglicherweise nie erfahren hätten (Sokolovskaja 2013; Ponomarenko 2020). Auch die Karikaturisten selbst, darunter der eingangs indirekt zitierte Rešetnikov, fanden (unerlaubterweise) Gefallen am Objekt ihres Spotts, und die Karikaturen wurden ebenso zur Inspirations- und Informationsquelle für das Kunstschaffen nonkonformistischer Künstler wie u.a. Yuri Albert.

Und nun zur Rezeption, die ihrerseits wieder zur Produktion führte: Durch den Anti-Wertekanon sollten die sowjetischen Leser – die »politisch reifen Schichten der Arbeiterschaft« (Stykalin/Kremenskaja 1963: 112) – das Sehen lernen. John Etty schreibt hierzu in seinen aufschlussreichen Untersuchungen zu politischen Karikaturen in der Sowjetunion (worunter er im Gegensatz zu mir ausschließlich Karikaturen versteht, die sich mit Tages- und internationaler Politik beschäftigen): »*Krokodil* performed acts of revelation – exercises in seeing – intended to improve readers' visual literacy by modelling a self-conscious performance of seeing satirically.« (Etty 2019: 206) Indem die Bildsatiren das satirische Sehen als etwas präsentierten, das von Heft zu Heft durch die stetige Wiederholung der immer gleichen, wenn auch immer wieder abgewandelten Motive eingeübt werden konnte und sollte, stärkten sie die visuelle Alphabetisierung der Bevölkerung. Hierin liegt laut Etty auch ein subversives Moment: » *Krokodil* [s satire] taught a kind of X-ray vision, and was a thinking tool for rationalizing divergence between rhetoric and visual experience.« (Ebd.: 4) Unter Umständen wurden auf diese Weise höchst ambivalente Botschaften vermittelt, sodass die Leser ihre eigenen Schlussfolgerungen daraus ziehen konnten, die möglicherweise von der offiziellen Ideologie abwichen (ebd.: 183). Nicht ohne Grund nennt Etty *Krokodil* auch einen »trickster« (ebd.: 88).

Die moralischen Lektionen, die die Bildsatiren erteilen, erreichen ihre Wirkung ganz wesentlich durch das Vergnügen, das die Rezipienten bei der Betrachtung empfinden, wenn eine gelungene Karikatur ihr Sujet elegant und pointiert ausformuliert (Gombrich 1984: 388). Das Lachen, das die Karikatur per se als Reaktionsmechanismus vorgibt, ist daher in meinen Augen

eine weitere zentrale Kippfigur in der sowjetischen Rezeption von Karikaturen über abstrakte Kunst. Angelegt ist es zweifellos als satirisches, zerstörerisches Lachen dem absoluten Feind gegenüber. Doch Sehen war insbesondere in *Krokodil* kein passiver Prozess und die Leser nicht nur untätige Rezipienten. Da die Redaktion eine intensive Leserbindung betrieb, gingen unzählige Vorschläge für Themen oder sogar eigene Karikaturen von Abonnenten bei ihr ein (Stykalin, Kremenskaja 1963: 183), wofür ich bereits einige Beispiele angeführt habe. Sehen wurde so zu einem aktiven und partizipativen Prozess, durch den sich das zerstörerische Lachen – vermutlich unfreiwillig – in ein karneavaleskes, schöpferisches Lachen im Bachtin'schen Sinn verwandeln konnte. Durch die Partizipation an der Herstellung des Lachens wurde eine Werte-Umkehr eingeleitet: Damit die Leser selbst Sujets zur Lächerlichmachung abstrakter Kunst vorschlagen konnten, mussten sie sich vorher eingehend mit den Funktionsmechanismen und der Bildsprache dieser Kunst, wie sie in den Kunstkarikaturen und den satirischen Artikeln vermittelt wurde, beschäftigen. Sie mussten zunächst gedanklich und künstlerisch-praktisch durcharbeiten, was sie in einem zweiten Schritt diffamieren sollten, und erfinden bei dieser Gelegenheit das Objekt der Diffamierung immer wieder neu, verbreiteten und vervielfältigten es. Die Rezipienten wurden zu Produzenten. Durch diese dialogische und co-kreative Produktion (Ety 2019: 104)²⁰ übten sie jene künstlerische Ideologie, die ihnen vorgeführt wurde, ein, beeinflussten sie aber auch durch ihre eigenen Vorschläge und Ideen. Indem die Leser das, was sie abzulehnen angehalten waren, selbst karikierten, lernten sie gleichzeitig, es besser zu verstehen. Auf diese Weise vermischen sich der offizielle Ideologie-Diskurs und seine Karnevalisierung, sodass mit der einstudierten Ablehnung der abstrakten Kunst in den Karikaturen letztlich auch ihre Aneignung einhergeht. So fand die abstrakte Kunst Eingang ins soziale Gedächtnis (ebd.: 88, 152).

Sowohl die Karikaturisten als auch die Leser steckten sich auf diese Weise mit dem Bazillus der abstrakten Kunst an, gegen den sie durch die Bild- und Textsatire eigentlich hätten immun sein sollen. Diese spezifische Form

20 Ety spricht von einer co-kreativen Produktion eigentlich hinsichtlich der Zusammenarbeit der *temisty*, die Thema, Titel und Text der Karikaturen entwarfen, und der Karikaturisten, die hierzu Zeichnungen entwickelten (namhaftere Karikaturisten machten alles in einem). Im Gegensatz zu den *temisty* wurden die Leserreporter jedoch namentlich genannt.

der Ansteckung durch das nachahmende Kunst-Schaffen – wodurch perfi-
derweise immer wieder neue abstrakte Werke entstanden – oder durch die
Kunstabstraktion sagt etwas über den Wert der betreffenden Kunst aus, dar-
über, ob es sich um ›gute‹ oder ›schlechte‹ Kunst handelt. Lev Tolstoj knüpft
in »Was ist Kunst« den Wert von Kunst – gleich ob Literatur, Musik, Theater
oder bildende Kunst – an ihre Wirkung auf die Betrachter. Nach Tolstoj ist
›die Fähigkeit der Kunst zu ergreifen« (Tolstoj 1968: 85) ein sicheres Merkmal,
das echte Kunst auszeichnet: »Искусство есть деятельность человеческая,
состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними
знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди за-
ражаются этими чувствами и переживают их.« (Tolstoj 1983: 79) (»Kunst
ist eine menschliche Tätigkeit, die darin besteht, daß ein Mensch durch be-
stimmte äußere Zeichen anderen die von ihm empfundenen Gefühle bewußt
mitteilt und daß andere Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden
und sie erleben.« (Tolstoj 1968: 80)

Mit der Ansteckungskraft der Kunst geht also ein ästhetisches Urteil ein-
her. Tolstoj unterscheidet zwischen der moralisch guten Ansteckung durch
die ›wahre‹ Kunst (die der wundertätigen Wirkung der Ikone ähnelt) und der
unsittlichen Erregung, wie sie von ›imitierter‹ Kunst verursacht wird. Imi-
tierte Kunst, also Kunst, die nicht ein vom Künstler rein empfundenen Gefühl
direkt zu vermitteln sucht, könne lediglich eine »zu nichts Gutem führende
Reizung der Nerven (*vozdejstvie na nervy*)« (Sasse 2014: 464) hervorrufen.

Das Paradebeispiel unter den Kunstkarikaturen für eine derartige Ner-
venreizung durch imitierte, also abstrakte Kunst ist Ivan Semënovs eingangs
besprochene Karikatur »In einer Abstraktionisten-Ausstellung«, in der die
verzweifelte Kunstabstraktion zu physiognomischen – und vermutlich auch
charakterlichen – Veränderungen führt. Demgegenüber steht die positive
›Kraft der Kunst‹ im Sozialistischen Realismus, beispielsweise in der
gleichnamigen Karikatur von Mark Vajsbord in *Krokodil* 16/1965 (Abb. 22), die
die Betrachter angesichts einer Zwiebel auf einem Gemälde zum Weinen
bringt (wobei hier gleichzeitig übertriebene Empfindsamkeit angesichts
des Kunstgenusses durch den Kakao gezogen wird). In der Karikatur »Aus
Gewohnheit. Ein Torhüter in einer Ausstellung« von M. Sokolov (nach einem
Thema von V. Petrov aus Sverdlovsk) in *Krokodil* 14/1959 (Abb. 23) schickt
sich ein Torhüter in einer Ausstellung an, den Fußball in einem Gemälde
mit einem Hechtsprung zu halten. Hierdurch wird er im Übrigen, wie auch
der Betrachter in Semënovs Karikatur, selbst wieder zu Kunst, jedoch nicht
zu ›schlechter‹ kubistischer, sondern zu ›guter‹ sozialistisch-realistischer,

Abbildung 22 und 23



nämlich zu Aleksandr Dejnekas Gemälde »Torhüter« von 1934. Ganz gleich also, welche Reaktionen sie hervorruft: Wirkmächtig ist die Kunst so oder so.

Totalitäre politische Satire ist oftmals so amüsant, weil durch sie ein Prozess in Gang gesetzt wird, der nicht intendiert war. Im Fall der sowjetischen Kunstkarikaturen handelt es sich um eine überraschend breite Wissensvermittlung über abstrakte Kunst, die eigentlich geschmäht werden sollte. Aufgrund der Subversivität der Karikaturen, die das, was sie verspotten sollen, immer auch in sich tragen, funktioniert die Abschreckung nicht – oder zumindest nicht ganz so, wie sie soll. Die Propaganda schießt sich, salopp gesagt, selbst ins Knie. Auf wessen Initiative dies geschieht, ob zufällig oder geplant, lässt sich anhand der aktuellen Forschungslage nur spekulieren. In jedem Fall erwies sich der subversive Effekt der Kunstkarikaturen als unalkulierbar, sodass ihr Informationsgehalt möglicherweise nicht weniger groß war als ihr Versuch der Desinformation.

Literatur und Abbildungen

Albert, Yuri (2017): Facebook-Eintrag, 20.03.2017, <https://www.facebook.com/yuri.albert.1> (23.04.2021).

Anonym (1948): »Djadja Sam risuet sam«, in: *Krokodil* 33 (1948), S. 10-11.

- Anonym (1949): »Iskusstvo ljudoedov«, in: *Krokodil* 27 (1949), S. 6.
- Anonym (1950): »Djadja Sam risuet sam (Obrascy amerikanskogo iskusstva)«, in: *Krokodil* 29 (1950), S. 9.
- Anonym (1951): »Djadja Sam risuet sam«, in: *Krokodil* 24 (1951), S. 8.
- Anonym (1954): »Djadja Sam risuet sam«, in: *Krokodil* 22 (1954), S. 11.
- Anonym (1959): »Moto-Šarlatan«, in: *Krokodil* 21 (1959), S. 4.
- Anonym (1960): »Novosti »zapadnogo iskusstva««, in: *Ogonëk* 25 (1960), S. 31.
- Anonym (1963a): »Iskusstvo otčajanija«, in: *Krokodil* 10 (1963), S. 6.
- Anonym (1963b): »Povar-Abstrakcionist«, in: *Krokodil* 10 (1963), S. 7.
- Anonym (1963c): ohne Titel (»Poklonniki«), in: *Krokodil* 10 (1963), S. 8.
- Anonym (1964a): ohne Titel, in: *Ogonëk* 35 (1964), S. 5.
- Anonym (1964b): »Prisnitsja že takoe«, in: *Krokodil* 29 (1964), S. 9.
- Anonym (1964c): »Vpered v boloto«, in: *Krokodil* 21 (1964), S. 8.
- Anonym (1966): »Ruž'e-kist'«, in: *Ogonëk* 2 (1966), S. 29.
- Anonym (o.J.): »Interview with Boris Efimov«, http://www.pbs.org/redfiles/rop/deep/interv/p_int_boris_efimov.htm (6.04.2021).
- Bartz, Manfred (1962): »Novyj metod«, in: *Krokodil* 36 (1962), S. 10.
- Benson, Timothy S. (2012): »The Cartoonists' Cold War«, in: ders. (Hg.), *Drawing the Curtain. The Cold War in Cartoons*, London, S. 11-19.
- Bidstrup, Herluf (1963): »Glavnoe – čelovek«, in: *Ogonëk* 13 (1963), S. 3.
- Buchwald, Art (1962): »Momental'nye šedevry«, in: *Krokodil* 36 (1962), S. 10.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, a. d. Franz. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M.
- Caute, David (2003): *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, New York et al.
- Danto, Arthur C. (1997): *After the End of Art*, Princeton.
- Dondero, George Anthony (1949): Speech in the US House of Representatives, 81st Congress, 1st Session, CR 16 August 1949, <https://www.govinfo.gov/content/pkg/GPO-CRECB-1949-pt9/pdf/GPO-CRECB-1949-pt9-3-2.pdf> (13.04.2021), S. 14-17.
- Eliseev, Konstantin (1948): »Na vystavke«, in: *Krokodil* 19 (1948), Rückumschlag.
- Eliseev, Konstantin (1952): »Na vystavke amerikanskogo »iskusstva««, in: *Krokodil* 24 (1952), S. 8.
- Etty, John (2019): *Graphic Satire in the Soviet Union. Krokodil's Political Cartoons*, Jackson, Mississippi.
- Frimmel, Sandra (2015): *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst nach der Perestroika*, Köln/Weimar/Wien.

- Frimmel, Sandra (2019): »Beurteilen oder Verurteilen? Vom Richten über Kunst und Künstler im sowjetischen Kunstbetrieb«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, S. 554-575.
- Ganf, Julij (1952): »Tvorčeskij uspech mistera Formalister, ili ne bylo by sčast'ja, da nesčast'e pomoglo«, in: *Krokodil* 23 (1952), S. 8-9.
- Ganf, Julij (1958): »Obes'janičæet«, in: *Krokodil* 6 (1958), Rückumschlag.
- Gilbaut, Serge (1997): *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, a. d. Franz. von Ulla Biesenkamp, Dresden/Basel.
- Golubev, A./Borodulin, L. (1963): »Tichaja ekspansija«, in: *Ogonëk* 31 (1963), S. 20-21.
- Gombrich, Ernst H. (mit Ernst Kris) (1938): »The Principles of Caricature«, in: *British Journal of Medical Psychology* 17, S. 319-342.
- Gombrich, Ernst H. (1984): »Das Arsenal der Karikaturisten«, in: Gerhard Langemeyer et al. (Hg.), *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München, S. 384-401.
- Grigor'ev, L. (1957): »Zvezda abstraktnogo iskusstva«, in: *Ogonëk* 14 (1957), S. 29.
- Grosskopf, Anna (2016): *Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken der Moderne*, Bielefeld.
- Gurisatti, Giovanni (2007): »Das »enfant terrible« der Kunstgeschichte«, in: Werner Hofmann, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Hamburg, S. 7-22.
- Hofmann, Werner (1984): »Die Karikatur – eine Gegenkunst?«, in: Gerhard Langemeyer et al. (Hg.), *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München, S. 355-383.
- Hofstadter, Richard (1963): *Anti-Intellectualism in American Life*, New York.
- Jur'ev, Z. (1963): »Dorogi k sčast'ju«, in: *Krokodil* 14 (1963), S. 7.
- Krasznahorkai, Kata (2019): »Operatives Wissen. Geheimpolizeiarchive als Kunstarchive?«, in: Krasznahorkai, Kata/Sasse, Sylvia (Hg.) (2019), *Artists & Agents: Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig, S. 22-32.
- Kikodze, Evgenija (Hg.) (2018): *Vladimir Slepjan. Transfinitnoe iskusstvo*, Moskau.
- Kris, Ernst (1934): »Psychologie der Karikatur«, in: ders., *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1977, S. 145-161.
- Leo, Boris (1963): »Arbat utrom. Oščuščenie No. 257/31«, in: *Krokodil* 10 (1963), S. 8.

- Limanovskaja (1949): »Iskusstvo sumasšedšego doma«, in: *Krokodil* 6 (1949), S. 11.
- Lisogorski, Naum (1959): Ohne Titel, in: *Krokodil* 23 (1952), S. 12.
- Lunačarskij, Anatolij (1935): »O smeche«, in: *Literaturnyj kritik* 4 (1935), S. 3-9.
- Melly, George/Glaves-Smith, J.R. (Hg.) (1977): *A Child of Six Could Do it! Cartoons about Modern Art*, Ausst.-Kat. The Tate Gallery, 2. Aufl., London.
- Merryman, John Henry/Elsen, Albert E./Urice, Stephen K. (2007): *Law, Ethics and the Visual Arts*, 5. Aufl., London/Den Haag/New York.
- Nikolaev, V. (1964): »Rastliteli«, in: *Krokodil* 41 (1964), S. 6.
- Oushakine, Serguei A. (2011): »Laughter under Socialism. Exposing the Ocular in Soviet Jocularitry«, in: *Slavic Review* 70/2, S. 247-255.
- Orgbjuro ZK KPdSU(b): »Postanovlenie No. 375 o žurnale ›Krokodil‹«, <http://stalinism.ru/kultura-i-iskusstvo/postanovlenie-orgbyuro-tsk-vkp-b-o-zhurnale-krokodil.html> (23.04.2021).
- Ponomarenko, Evgenij/Ponomarenko, Valentina (2020): »Glava tridcat' pjataja: Semejstvo dvadcat' četvertoe. Omelovye, ili strasti po abstrakcionizmu«, in: ponomarenko.blog 27.02.2020, [http://ponomarenko.blog/category/book/\(23.04.2021\)](http://ponomarenko.blog/category/book/(23.04.2021)).
- Pour épater les bourgeois. Futurizm glazami obyvatelej* (2012), Ausst.-Kat. Gosudarstvennyj muzej istorii Sankt-Peterburga, Sankt Petersburg.
- Rešetnikov, Fjodor (1963): »Tajny abstrakcionizma«, in: *Ogonëk* 16 (1963), S. 31-32.
- Sasse, Sylvia (2014): »Kunst«, in: Martin George et al. (Hg.), *Tolstoj als theologischer Denker und Kirchenkritiker*, Göttingen, S. 462-474.
- Sasse, Sylvia (2019): »Kunsthistoriker in Zivil.« Über performative Zensur«, in: Kata Krasznahorkai/Sylvia Sasse (Hg.), *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, Leipzig, S. 266-282.
- Schiller, Friedrich (1993): »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in: ders., *Sämtliche Werke. Fünfter Band: Erzählungen. Theoretische Schriften*, Hg.: Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, München, S. 694-778.
- Semënov, B. (1959): »Za rubežom«, in: *Ogonëk* 45 (1959), S. 32.
- Semënov, Ivan (1960): »Tvorčeskij metod ›Abstrakcionistov‹«, in: *Ogonëk* 1 (1960), S. 32.
- Semënov, Ivan (1962): »Šedevr i ego ceniteli«, in: *Krokodil* 35 (1962), Cover.
- Sojferis, Leonid (1953): ohne Titel, in: *Krokodil* 13 (1953), S. 11.
- Sokolovskaja, Marina (2013): »›Djadja Sam risuet sam‹. Žurnaly ›Krokodil i ›Perec: 1950-ch godov ob iskusstve«, in: artguide.ru 8.02.2013, <https://artguide.com/posts/296> (23.04.2021).

- Stengel, Walter (1917): »Kunst und Künstler in der Karikatur«, in: *Kunst und Künstler* 12 (September 1917), S. 562-576.
- Stykalin, Sergej/Kremenskaja, Inna (1963): *Sovetskaja satiričeskaja pečat' 1917-1963*, Moskau.
- Šukaev, Evgenij (1963): ohne Titel (»Štorm v Atlantike«), in: *Krokodil* 4 (1963), S. 9.
- Syčev, Igor (1967): ohne Titel, in: *Krokodil* 15 (1967), S. 5.
- Szegő, Gizi (1963): »Bal abstrakcionista«), in: *Krokodil* 21 (1963), S. 12.
- The New Yorker (1970): *Album of Art & Artists*, Greenwich, Connecticut.
- Tolstoj, Lew (1968): »Was ist Kunst?«, in ders., *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden, Bd. 14: Ästhetische Schriften*, Berlin, S. 42-251.
- Tolstoj, Lev N. (1983): Čto takoe iskusstvo?, in: ders., *Sobranie sočinenij v 22 tomach*, t. 15, Moskva.
- Viktorov, I. (1965): »Begstvo ot žizni«, in: *Ogoněk* 15 (1965), S. 32-33.

Decisions, Decisions

Narrative Video Games, Perspectivization and Implicit Politics

Soraya Murray

Introduction

As playable stories, narrative-based video games contribute to a larger technocultural imaginary. Video games convey ideologies through their representations, but also through their imaginaries around science and technology—or in other words, the mechanics of power within our increasingly technological lives. My investment in critical game studies is an extension of an interest in the formation of the modern subject in relation to computational technology. As part of those larger considerations, I am fascinated by the persuasive functions of narrative-based games, and the many layers of design and user experience that together constitute an articulated politics.¹ To illuminate possible meanings and implications (or what I refer to as the “stakes”) of narrative and generally cinema-inspired game worlds, my scholarship has relied heavily on considerations of ideological and socio-political context. In my recent work, other elements become increasingly striking for their impacts on this conversation, such as the poetics and aesthetic dimensions of video games, and the underlying political affects that are conveyed through sustained exposure in a game world. (cf. Murray 2020: 42-49) That is to say, the narrative of a video game matters, and is something of which the player will almost always be completely aware. But there are also messages conveyed through the mechanics of the world created, the choices one is afforded or denied, and the more ambient affective intensities generated through gameplay.

1 Throughout this essay, I use the terms “video games” and “games” interchangeably. But I want to acknowledge that there is a larger discourse of games (analog, etc.) that exists—and which I don’t intend to generalize about.

Because of this, concepts such as narrative perspectivization (an implicit understanding of something as taking a particular vantage point in order to become represented) need to be reinforced as key to the conversation about video games as culture. (cf. Igl/Zeman 2016: 7-8) However, this is a part of a larger interlocking set of qualities of the gamic form that come into play, such as its rule-based system, and the sustained experiential engagement within a gamespace, which I have earlier studied as highly ideological in nature, and which might yield durational interpretations not possible by simply viewing game images or recordings (cf. Murray 2020: 42–113; Murray 2018).

In Natalia Igl and Sonja Zeman's *Perspectives on Narrativity and Narrative Perspectivization* (Igl/Zeman 2016: 7), Zeman writes "...a narrative is a perspectival representation in a general sense as there cannot be a representation without perspectivization." This is true for video games as well. The nature of a video game is a result of specific elements made manifest as a series of expressed cultural positions, from the possibilities and limitations of its very code, to the visual and narrative elements borrowed from pre-existing forms (like film and literature), to the context in which it was made, the mode in which it is presented, and of course the experience of the subjective player. Game design and representations require perspectivization, something which is greatly under-acknowledged as core to an understanding of the medium.

How do narratives in games work in regard to judgment and evaluation, and what results do those evaluations and forms of decision-making have on its rhetorical dimensions? This article explores perspectivization—or, in other words, the sense that video games present a perspective or subject position—as key for understanding how games require value-based relations at every level of their making and use. Increasingly, my work takes into account the more nebulous dimensions of games, such as their political affects especially as conveyed through aesthetic means. Beyond the surface of representation, what mechanisms are at work in shaping hearts and minds through video games as persuasive narrative objects? This article advocates for a multi-faceted approach to the apprehension and negotiation of implicit values, judgments and ethics present within video games as technological political forms. Further, I argue that a critical studies-based framework for understanding the stakes of implicitly judgement-based world-building of video games is key for designers, not just theorists.

A Game and Its Perspectivization

Narrative-based or story-driven video games typically highlight choice or ethical decision-making as a core mechanic of gameplay. Navigation of such a game involves, in this case, both the successful negotiation of action elements such as combat, puzzle-solving and collecting, as well as narrative choices. These may impact outcomes, points earned, consequences for the story that is revealed, or even player access to particular branches of the story narrative. As game scholar Ian Bogost has argued, video games are persuasive, rule-based systems with which players engage, and which make claims about the lived world. (Bogost 2010) Nuances of rule-based systems, come to impact world-making around what is possible or ideologically acceptable within the spaces of games. Therefore, the rule-based system of a game contains within it a kind of perspectivization (a combination of valuation, opinion and selection) about the world it seeks to imagine.

The above implies a sense of judgment. Within video games discourses, there exists a core friction, issuing from the tension between a game as “a series of interesting decisions” as luminary game designer Sid Meier defined it, and their origins as “objective” techno-scientific mediums of rational calculation that should not be compared with other forms of culture (cf. Alexander 2012; Aarseth 2001). Renowned for his strategy games, particularly the *Civilization* series (1991-), Meier suggests that, “[i]t’s the combination of this wonderful fantasy world that you create and the interesting decisions that the player gets to make in that world that really is the sum total of the quality of your game.” (Alexander 2012) Decision-making in games has even been weaponized to great effect, to create an ethical internal friction within the player – something I will discuss in the next section. The core understanding of games as fundamentally about choices, suggests a complex connection to ethics, judgment and values.

Still, up until now, the mainstream media focus on ethics, judgment and values in video games has mostly been limited to moral panics around the impact of violent games on the minds of impressionable players. To a large extent, that has been the cultural “narrative” around video games. For example, as early as in the 1970s, concerns about the pernicious effects of violence in games garnered public attention, through media coverage of the arcade game *Death Race* (1976, Exidy Games) in which the object of play was to run down humanlike “goblins” with one’s race car (cf. Kocurek 2012). In the mid-1990s, concerns around the imaging of sex and violence like the gruesome fighting game

Mortal Kombat (1992, Midway Games), and the cheeky slumber party murder game *Night Trap* (1992, Digital Pictures) among others resulted in senate subcommittee hearings and, in 1994, the video game industry's voluntary agreement to self-regulate using content warning labels (cf. Kocurek 2019: 309-316). The 1999 Columbine high school shootings by Eric Harris and Dylan Klebold stirred questions about the negative influence of violent and militaristic video games, and the *Grand Theft Auto* (GTA) series, particularly *GTA III* and after (2001-), has led to public outcries around the glorification of crime, sex and violence (cf. Campbell 2018a). In 2011, after the Norwegian right-wing terrorist Anders Breivik massacred 77 people, many of them children, mention of his enjoyment of *World of Warcraft* were highlighted, as well as his claim that he used *Call of Duty: Modern Warfare* to prepare (cf. Boghani 2012). With each new violent act, particularly one by a young white male shooter, video games re-enter the public conversation. Some journalists have argued that blaming video games is merely a tactic to draw attention from more critical issues of gun control, intolerance and mental health. In 2018, the World Health Organization classified video game addiction as a disorder, further contributing to an overall mainstream narrative of the medium as inherently corrosive and morally suspect (cf. Wakefield 2018).

These kinds of positions are, I would argue, more rooted in a negative public imaginary around video games established by early moral panics, since sociological study has proven to be at best inconclusive regarding the direct impact of violent imagery in video games on the proclivities of players. However, I mention them to give a sense of the kinds of conversations around ethical decision-making that have troubled games and tended to gain the most attention; namely, whether they are ultimately corruptive in their very form.

Video Games and Ethical Design

Among the most intriguing developments in the evolving discussion of ethical awareness in video game design is the connection between decisions enacted by a player, and the ramifications of those selections on subsequent gameplay. MIT computer scientist D. Fox Harrell has underscored the social constructions and value systems encoded into the rule-based systems of games (cf. Harrell 2013). Specifically, Harrell has explored new forms for computational narrative, gaming and social media that open up potentials for how software might convey more inclusive values. Game scholars Miguel Sicart and José P.

Zagal, among others, examine the ethics of video games from a philosophical standpoint, considering the inclusion of “wicked problems” and moral dilemmas may potentially enhance ethical self-inquiry in the player (cf. Zagal 2009; Sicart 2011; Sicart 2013; Thi/Zagal 2016). A “wicked problem”, within this context, would be a unique problem that a player faces, one which has no clear solution, which impacts subsequent parts of the game (though the player may not imagine how), and which cannot be reduced to simply ‘good’ or ‘evil’ choices. As Sicart (2013: 105-106) has theorized about ethical gameplay design:

“Wicked problems are formulations of conceptual frameworks that can be used to generate situations in which players are teased into playing using their ethical imaginations, stepping outside of the pleasures of instrumental play through a moment of pause. The response to wicked problems is player complicity. *Wicked problems make players complicit in the experience of the game.*” [emphasis added] (106)

This revelation about gameplay and ethics matters because it suggests a curiation of the play experience that can exploit the opportunity of a fraught scenario to generate ethical self-inquiry within the player. It proposes that story-driven gameplay can be used to draw attention to the valuation, opinion and selection enacted by a player, through the ramifications experienced within the scope of play.

Complicating this is the notion that some games contain a friction between the stated narrative contract of the game and its mechanical contract. Clint Hocking coined the term “ludonarrative dissonance” as a way of characterizing a flaw in a game, in which the actions expected of gameplay contradict the narrative message (cf. Hocking 2007). This creates a tension between the stated values of a video game, and the more subtle or structural messages that might be communicated by way of a game’s rules. For example, as Hocking argues regarding his example of the legendary title *BioShock* (2007, Irrational Games and 2K Marin) a retro-futuristic dystopian game about a defunct underwater utopian society:

“BioShock seems to suffer from a powerful dissonance between what it is about as a game, and what it is about as a story. By throwing the narrative and ludic elements of the work into opposition, the game seems to openly mock the player for having believed in the fiction of the game at all. The leveraging of the game’s narrative structure against its ludic [gameplay] structure all but

destroys the player's ability to feel connected to either, forcing the player to either abandon the game in protest (which I almost did) or simply accept that the game cannot be enjoyed as both a game and a story, and to then finish it for the mere sake of finishing it." (Hocking 2007: unpag.)

Here, Hocking expresses frustration about the apparent dissonance between narrative and gameplay. In fact, the larger lesson from his observation is that *both* elements express values—in this case made evident by their friction against each other.

But it is not necessarily a flaw when narrative and gameplay diverge. Video games, such as *Spec Ops: The Line* (2012, Yager Development) have self-consciously mobilized that dissonance, forcing the player to exist in the contradiction, by having them commit war crimes, while in the role of military shooter game 'hero'. The highly popular *Katamari Damacy* (2004, Namco) operates on a level that feels playful and sticker-like in its initial appearance, while the true and deeper message depends upon extended gameplay. In this game, the player occupies the role of a Prince, the son of the King of All Cosmos. In his drunkenness the king has destroyed the universe. One's task is to use a sticky ball to roll up objects into clusters, until they become large enough to replace missing moons, stars and eventually whole constellations. Play is technicolor, energetic, amusing, easy to learn and highly engaging. The merriment of the gameplay does not invite a critical disposition while one is swept away with its timed goals, exuberant music, and its super-flat cartoony world. Over time, the game begins to take on darker dimensions. Years after the game's release, designer Keita Takahashi revealed that *Katamari Damacy* was intended to present "an ironic point of view about the consumption-based society," which cast the thoughtless accumulation of things in a whole new light (cf. Sheffield/Caoili 2009).

In another iconic example, *Shadow of the Colossus* (2005, Team Ico and SIE Japan Studio), which is widely regarded as one of the most venerated titles in video game history, a young adventurer hero carries a dead maiden into a forbidden land in the hopes of entreating a god to summon her soul back to the living. The god agrees, but only if Wander commits to killing sixteen ancient and mysterious colossi. Through its repetitive dimensions of exploration, encounter, challenge, and destruction of something wondrous and otherworldly, the game effectively conveys an incredible sense of ambivalence. As the hero's journey wears on, slaying ancient creatures becomes morally questionable at best, in what appears a Pyrrhic pursuit for the sake of lost love. That is to say,

there is one narrative in the “story” of the game, but another set of values that emerges with the prolonged experience of playing it. The durational reveals a fraught ethics.

Other realities complexifying issues of games and ethics surely cast their own shadow over products of the lucrative and global games industry. Player intentionality is an important component, in terms of understanding to what degree choices made by players in games can be seen to effectively mirror their lived-world or ‘actual’ values. Still another matter is the troubled and very public hand-wringing around the games industry and its ancillary cultures, notorious for its *gender*-based and racial disparities, ‘bro’ culture as an extension of the tech industry, and infamously selfish Randian Objectivist value system (cf. Chang 2018). All of the above contribute to an expanding understanding of how games are ethical objects, that implicitly contain perspectives, values, judgments and forms of evaluation – and can generate those elements in players as well.

Internal Tensions

As was previously mentioned, there is a strong tension between the form of a game as issuing from rational calculation and scientific origins, and the highly subjective, selective and judgment-orientated perspectivization of values that are expressed in a video game. Its form, however is not separate from politics. The very medium of a video game as a rule-based system—such is its common understanding within game studies—ensures its perspectivization by its very nature. Each game is built on a series of selections, in order to create rules that build worlds in which players move. In addition, there is increasing theorization on video games which now begins to understand code/coding systems themselves as culturally inflected (cf. Harrell 2013). This challenges a long-held myth regarding the neutrality and objectivity of code, something that is being increasingly debunked from perspectives within code studies as well as science and technology studies, the humanities and the arts (cf. Chun 2013).

Such selective design decisions manifest themselves in presences and absences: what choices can be made within the world of the game? Which cannot? Whose story is being told? Who are the playable heroes? Who are the non-playable characters? Who can be understood to be the presumed player or audience for the game? By what means is one, as a player, able to engage

with the world—purely in terms of conquest and violence, or by other modes of engagement? Does the space open itself up? Is the experience highly controlled or self-driven? What values are conveyed in the decisions that are presented? Which acts are rewarded, and which others punished? What constitutes a win-state in the game? These questions are the tip of the iceberg when it comes to the medium of video games.

In fact, all video games can be thought of as highly perspectivized, highly selective, and perhaps implicitly, highly judgmental. A game designer must make choices, too, not just the player. And in those games that render traversable spaces, passage through them inevitably takes on ideological dimensions, both in the design phase and one's subjective experience of the finished product (cf. Murray 2020). Understanding this matters, because video games are necessarily formulated cultural objects as a fact of their construction. Thinking of them otherwise projects the false fiction of “objectivity” onto them, which I believe issues from their technological origins and the often-extreme rationalism and that cloying Randian Objectivism within the tech-oriented industries (cf. Anderson 2000).

Evidence of perspectivization and judgment can also be seen beyond the representational, in the very mode of visualization within games. True, it may exist in the overt politics of the conveyed narrative. One may also look at the cultural context in which the game was made, in what choices become viable or impossible. What scope of potential relations may be enacted in the world that is imagined? What view on the world does the game invite? But it is also connected to how a player is able to have visual access to the world. For example, I have argued that the virtual camera within the game holds a great deal of power as a tool for perspectivization. It functions as an apparatus that orders relations between the player (often via a character) and the space. Even the simple decision about whether a game is to be accessed through the first-person perspective or the third person, can make a large overall difference. Often, particularly in third-person games, the perspective resembles a floating cinematic camera eye that recreates angles that signal popular film genres like horror or action. It creates the impression of placing the player “in” the film.

A foreshadowing of this relation was famously theorized in regard to the filmic image in terms of the camera eye as articulating relations between the actor, the camera and the audience. Particularly with respect to the technological image and its reproductions, philosopher and cultural critic Walter Benjamin famously wrote of the film actor: “The audience’s identification with the

actor is really an identification with the camera. Consequently, the audience takes the position of the camera; its approach is that of testing.” (Benjamin 1968: 228-229). This notion of “testing” is significant and refers to a correlation that Benjamin makes between the actor and mechanical equipment like the film camera. In this relation, the film actor is increasingly tested in terms of their ability to translate their expressivity into a form legible to the camera, and transmissible through its organizing systems. The cinematics of the in-game “camera” likewise re-adjusts this relation to the identification of the player with their character as an identification with the computational. This relation becomes about calculation, processing, problem-solving and encouraging a rationalizing view of the game world, in order for the player to come into alignment with the most optimal gameplay outcomes. In some ways, gameplay becomes about engaging with and mastering a system.

This reorganization of vision into an identification with the computational is all achieved through the perspectivization of the game. It is made possible through the view afforded onto the game world. The very notion of a “camera” is conceptually misleading as there is no camera at all: it is merely a perspectivization that simulates the lens-based camera technology, emulated through code. One might ask why this should be of any concern for the game designer, and whether ethics and aesthetic considerations of affect should come into the design process at all. Helen Nissenbaum and Mary Flanagan, for example, imagine the role of the “conscientious game designer” who is intentional about the core values they build into their video games, who seeks to build games with social impact, and considers potential unintended consequences. (Flanagan/Nissenbaum 2014: 3-13) For them, this issues from the truism that all games reflect values, a point with which I agree. However, for the sake of my argument here, I am less interested in the objective of building more ethical games, and more interested in how narrative perspectivization can be used to understand that all video games implicitly possess political dimensions.

This acknowledgement that video games contain perspectivization, selection, opinion and valuation within them should not mean wrestling the form into a condition of fictive neutrality, or demonizing those who have noticed this reality as liberal progressive “social justice warriors” bent on destroying fun. Instead, it can help critical game scholars understand the same narratives that get told again and again, in a new way. Video game analysis should account for these elements as a part of the very constitution of the medium, and should maximize this knowledge toward pushing games into new directions.

The very making of a game is dense with selection, valuation and judgment. The presence of narrative in even the most subtle application means that selectivity, valuation and judgment follow by necessity. Understanding this, one who is committed to learning about the cultural function of games can detect value systems that are implicit to the design process, and to which industry and academy alike should pay concentrated attention. Realizing the design limitations caused by such a narrow focus in perspectivization—limitations which might have resulted in the preponderance of a particular type of game—may help open up potentials for many other innovations, narratives, and perspectives.

Games and Politics: A Nascent Debate

Of late, a driving set of questions around narrativization and perspectivization in video games has arisen from the increased perception that video games have political dimensions. There has been significant journalistic attention paid to the notion that while games image political perspectives and represent fictionalized or historical political events, the makers of those games typically do not discuss their products in those terms. This conversation is, in itself, full of slippages around the notion of what it means to say that video games have a politics. For the sake of this article, I am concerned with two notions of games as political. First, I am interested in the significance of political theorist of modern technology Langdon Winner's "theory of technological politics" for video games as technological forms. The concept pertains to the politics inherent in the very design process of our technologies, and the way in which their continued presence in our daily lives shapes outcomes. Second, I will turn to the hotly-contested topic of the ethics around representing incendiary political viewpoints within video games, particularly given their status as entertainment products.

In his essay entitled "Do Artifacts Have Politics?", Winner elaborated a series of examples that linked design decisions with urgent socio-political ramifications. In his most persuasive example, he illustrated how intentionally designed, low-slung Long Island overpasses executed specific forms of power and authority, and shaped outcomes in public life. They did so by inhibiting bus traffic into key parkways. This allowed some constituencies like middle and upper class automobile-owning city goers easy access into Jones Beach State Park, while limiting the presence of the poor and others who used buses

that were too tall for the low-clearance overpasses. Winner described this as “a way of engineering relationships among people” and exerting social control over bodies, by literally building it into the design. Among other things, he invoked his very important concept of a “theory of technological politics” that understands certain innovations “as political technologies in their own right.” (Winner 2001a: 2) Winner, in an earlier text, defines technological politics in the following way:

“Technological politics, in this manner of seeing, encompasses the whole of technology’s capacity to transform, order, and adapt animate and inanimate objects to accord with the purely technical structures and processes. It is the system of order and governance appropriate to a universe made artificial. To the extent that the human world becomes a product of rational artifice, it will fall under this mode of governance. Political reality becomes a set of institutions and practices shaped by the domination of technical requirements. The order which evolves is marked by stringent norms of performance, rigid structural limitations, and a tendency to alter subtly the human master’s relationship to the technological slave...My selection of the term technological politics is meant to emphasize a point made again and again in the sources mentioned—that the rule of technological circumstances in the modern era does in fact supplant other ways of building, maintaining, choosing, acting, and enforcing, which are more commonly considered political.” (Winner 2001b: 237)

Video games also possess the capacity to mirror the value systems of their makers. A game is like that low overpass which, by design, funnels us as players into some places and not others, that suggests some affordances and not others, that tells us where we belong, and where we do not. Games are, in every aspect of their construction, dense with layers of decisions that have been made, with rule-based, aesthetic, and ethical evaluations. They are a highly concentrated iteration of selections, evaluations, opinion, and an articulated sense of an envisioned target audience. In this sense, all video games have a technological politics. What this means is that they are capable of shaping outcomes in a technologized world through the modes of relations they open up, and foreclose upon.

The second sense of a politics of games pertains to conveying specific political viewpoints, or representing both fictive and historical political events within video games. While the conversation was brewing for several years prior, in 2018 a flurry of articles in games journalism were published high-

lighting the gulf between the brazenly political content of recent video game major title releases, and the refusal of game company representatives to discuss them in those terms. The primary debate was around whether games should contain overtly political topics – an extension of the charge that games are being taken over by liberal progressives who wish to inject their politics into games. Then, there was the pattern of game companies denying that politics exists within their games, despite overt political references, such as the representation of a modern-day civil war, or the resurgence of white supremacy groups, or a militia stand-off against law enforcement.

Terry Spier, creative director of Red Storm Entertainment, which delivered *Tom Clancy's The Division 2*, claimed the narrative which features a Washington D.C.-based narrative of a civil war in which the people take up arms against a corrupt government is “definitely not making any political statements.” (Hall 2018; Alexandra 2018). Tommy Francois, Vice President of Editorial at Ubisoft addressed the topic by attempting to reframe the conversation around player freedom and providing realistic worlds as systems to engage with: “There’s an avid intent to make these games as rich as real life,” he said. “But we don’t want to narrow it down to just political systems or views.” (Ubisoft 2019) *Detroit: Become Human* (Quantic Dream, 2018) undeniably references the civil rights movement and specifically Martin Luther King, Jr., in a scenario involving the liberation of sentient robot servants. But is it only “really about androids” as Director David Cage claims? (Alexandra 2018: unpag.) From a critical cultural standpoint, these types of positions felt duplicitous. And, they seemed to – perhaps inadvertently – side with an ongoing toxic resistance to progressive interventions into game discourse (cf. Alexander 2014, Chess/Shaw 2015: 208-220).

As a result, progressive games journalists pushed back. Edwin Evans-Thirlwell blasted “technothriller” genre innovator Tom Clancy’s “noxious” influence on the medium, whose branding of political thriller games “quietly advocate hawkish attitudes and philosophies while trying to lose the player in their lethal machinery, in the smooth interlocking components and command structures.” (Evans-Thirlwell 2018). Ubisoft, which is responsible for major franchises like *Assassin's Creed*, *Far Cry*, and *Tom Clancy's* games, has been called out for repeatedly addressing political and historically fraught topics, but without being willing to overtly take a position on those themes (cf. Sinclair 2019; Schoppmeier 2019). These are only a few of the many examples. Games journalist Colin Campbell unpacked the refusal of game companies to discuss the politics in their games, concluding they want to “garner publicity

and a sense of cultural relevance but [...] avoid the challenge and expense of controversy.” (Campbell 2018b) It is easy to understand the business move of avoiding the alienation of customers by refusing to verbalize a specific political stance. Still, it is ultimately a disingenuous position—especially when the game content overtly deals with narrative perspectivizations tied to historical or fictive revolutions, that signal fraught present-day tensions. Further, the whole framing of the question hinges on a presumption of the very possibility that any human expression within the context of society can exist outside of a politics, a false notion (or misdirection) that constructs the normative as apolitical, and alterity from the norm as exclusively political.² Accepting the fact of perspectivization as a precondition of any representation, means understanding that subjectivity, selection, and ultimately ideological positioning, are present in all narratives—not just some of them.

On rare occasion, game designers have been frank and unapologetic about the political nature of their games. Creative Director of *Days Gone* (SIE Bend Studios, 2019), John Garvin, spoke openly about political viewpoints being expressed within the game, and the strongly libertarian, right-wing, separatist, or even occasionally paranoid conspiracy bent (cf. Bailey 2019). *Days Gone* (which owned its politics from the beginning) initially presents itself as a fairly generic zombie-style apocalyptic survival horror narrative. However, with prolonged play, the game begins to open up as an extremely direct address of an American populist perspective whose force has gathered substantial traction within the United States since the Barack Obama presidency years. This occurs through the character representations, through scenarios encountered, and political rhetoric voiced.

What is revealed is a troubled and oppositional worldview, a fantasy of American self-reliance and right-wing populism that strongly resonates with a Trump-era nationalist turn (cf. Serhan 2020; Lamont/Park/Ayalo-Hurtado 2017: 153-180). *Days Gone* gathers up its affective political force in its narrative perspectivization of a dispossessed working class white male anti-hero, but also in its game spaces which model a survival-of-the-fittest elemental struggle, in its game mechanics of scavenging, combat, stealth, crafting, and

2 This is greatly explored in Marxist philosophy, perhaps one of the most influential examples being in Louis Althusser's concept of “interpellation”. This concept outlines the process by which an individual enters into power relations with the state, simultaneously becoming a subject and being subjugated through ideological state apparatuses (cf. Althusser 1971).

navigating the wilderness. It models an America that is overrun with infected humans that must be taken back.³ Regardless of one's receptiveness to the game's worldview, the game company's acknowledgement that they are contending with these challenging issues sends a strong message to the game community about normalizing the conversation around the political dimensions of video games. But his was a highly unusual position, one that refreshingly diverged from the standard fare of public relations that would ultimately evade this question.

I mention this nascent debate neither to reify the idea that some games are political while others are not, nor to encourage constraining the discussion to that false binary. Rather, I wish to point to a telling sensitivity within game culture. That reaction against the idea of video games as political objects signals a strong desire to control the nature of the discussion, to delimit its terms. But the games themselves, as mass culture forms, are far more complex than that. They are often riveting, troubling and quite brilliant—in short, incredibly revealing of dominant narratives.

Implicit Politics: Systems, Mechanics, Stories and Players

Story-based video games are incredibly complicated narrated worlds that operate on multiple levels, and ultimately require multi-faceted critical engagement with their systems, mechanics, stories and players. Narrative perspectivization as a concept can help game scholars and designers recognize that narrative games implicitly must take a particular vantage point in order to be represented. That vantage point has political dimensions, established through the systems, game mechanics, stories and even player subjectivity – not to mention the context in which the game came into being. This essay is not about faulting designers, or rigidly holding them to unattainable ethical standards. It is about removing ideological blinders that can actually help them do better work, and offering those who play games the tools to better appreciate the complexity of those designers' visions. It is about owning the fact that a video game, on every level of its conception and execution, is a perspective.

While it does complexify one's relation to the design process, operating in awareness of the dynamics of narrative perspectivization can open up pos-

3 I analyze this game in more detail in "America is Dead. Long Live America!: Political Affect in Days Gone" in the *European Journal of American Studies* (Murray 2021).

sibilities around other perspectives, and as yet untraveled new territories of innovative game design. Embracing the reality of perspectivization in the development and critical assessment of video games also eliminates a false and misleading binary between the video game as a medium of rational calculation, and as an expression of culture. This conversation can ultimately promote less troubled relations to the reality of politics in games on both the design and narrative level—and normalize the conversation of video games as political technologies. Truly, a video game is a series of interesting decisions; this is true not only for players, but for designers as well.

Acknowledgements:

The author wishes to thank Nora Scholz, Anja Burghardt, and Derek Conrad Murray.

Literature

- Aarseth, Espen (2001): “Computer Game Studies, Year One”, in: *Game Studies: The International Journal of Computer Game Research* 1, no. 1 (July 2001), <http://gamestudies.org/0101/editorial.html>. (30.06.2021).
- Alexander, Leigh (2012): „GDC 2012: Sid Meier on How to See Games as Sets of Interesting Decisions”, in: *Gamasutra*, March 7, 2012, https://www.gamasutra.com/view/news/164869/GDC_2012_Sid_Meier_on_how_to_see_games_as_sets_of_interesting_decisions.php (30.06.2021).
- Alexander, Leigh (2014): *Sexism, Lies and Video Games: The Culture War Nobody Is Winning*, <http://time.com/3274247/video-game-culture-war/> (30.06.2021).
- Alexandra, Heather (2018): “The Division 2 Is Political, Despite What Its Developers Say”, in: *Kotaku*, June 12, 2018, <https://kotaku.com/the-division-2-is-political-despite-what-its-developer-1826776710> (30.6.2021).
- Althusser, Louis (1971): “Ideology and Ideological State Apparatuses”, in: Id., *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York.
- Anderson, Diane (2000): *Tech Titans Turn to “The Fountainhead” for Comfort*, June 13, 2000, <https://www.cnn.com/2000/TECH/computing/06/13/rand.tech.idg/> (30.06.2021).
- Bailey, Kat (2019): “FEMA, Militias and Motorcycle Gangs: Days Gone’s Apocalyptic Politics”, in: *USgamer (blog)*, March 6, 2019, <https://www.usgamer.net/articles/days-gone-interview> (30.06.2021).
- Benjamin, Walter (1968): “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in: Hannah Arendt (ed.): *Illuminations*, New York.

- Boghani, Priyanka (2012): "Anders Behring Breivik Played Call of Duty: Modern Warfare", in: *The World from PRX*, April 19, 2012, <https://www.pri.org/stories/2012-04-19/anders-behring-breivik-played-call-duty-modern-warfare> (30.06.2021).
- Bogost, Ian (2010): *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*, Cambridge.
- Campbell, Colin (2018a): "A Brief History of Blaming Video Games for Mass Murder", in: *Polygon*, March 10, 2018, <https://www.polygon.com/2018/3/10/17101232/a-brief-history-of-video-game-violence-blame>. (30.06.2021).
- Campbell, Colin (2018b): "Why Are Game Companies so Afraid of the Politics in Their Games?", in: *Polygon*, June 20, 2018, <https://www.polygon.com/2018/6/20/17480666/video-games-companies-lying-politics> (30.06.2021).
- Chang, Emily (2018): *Brotopia: Breaking up the Boys' Club of Silicon Valley*, New York.
- Chess, Shira/Shaw, Adrienne (2015): "A Conspiracy of Fishes, or, How We Learned to Stop Worrying About #GamerGate and Embrace Hegemonic Masculinity", in: *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 59, no. 1 (January 2, 2015). <https://doi.org/10.1080/08838151.2014.999917> (30.06.2021).
- Chun, Wendy Hui Kyong (2013): *Programmed Visions: Software and Memory*, [Place of publication not identified].
- Evans-Thirlwell, Edwin (2018): "If Ubisoft Wants to Cling on to Clancy, It's Time to Talk Politics", in: *Eurogamer*, June 22, 2018, https://www.eurogamer.net/amp/2018-06-20-the-oppressive-afterlife-of-tom-clancy?__twitter_impression=true (30.06.2021).
- Flanagan, Mary/Nissenbaum, Helen (2014): *Values at Play in Digital Games*, Cambridge, Mass.
- Hall, Charlie (2018): "Tom Clancy's The Division 2 'Is Not Making Any Political Statements'", in: *Polygon*, June 12, 2018, <https://www.polygon.com/e3/2018/6/12/17451688/the-division-2-is-not-making-any-political-statements> (30.06.2021).
- Harrell, D. Fox (2013): *Phantasmal Media: An Approach to Imagination, Computation, and Expression*. Cambridge, Mass.
- Hocking, Clint (2007): "Ludonarrative Dissonance in Bioshock - Click Nothing", in: *Blog, Click Nothing (blog)*, October 7, 2007, http://clicknothing.tyepad.com/click_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html (30.06.2021).
- Igl, Natalia/Zeman, Sonja (2016): "Perspectives on Narrativity and Narrative Perspectivization", in: *LinguisticApproachestoLiterature* 21, Amsterdam/Philadelphia.

- Kocurek, Carly A. (2012): "The Agony and the Exidy: A History of Video Game Violence and the Legacy of Death Race", in: *Game Studies* 12, no. 1 (September 2012), http://gamestudies.org/1201/articles/carly_kocurek (30.06.2021).
- Kocurek, Carly A. (2019): "Night Trap: Moral Panic", in: Matthew Thomas Payne/Nina Huntemann (eds.), *How to Play Video Games*, New York.
- Lamont, Michèle/Park, Bo Yun/Ayala-Hurtado, Elena (2017): "Trumps Electoral Speeches and His Appeal to the American White Working Class", in: *The British Journal of Sociology* 68, no. S1. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12315> (30.06.2021).
- Murray, Soraya (2016): "Race, Gender, and Genre in Spec Ops: The Line", in: *Film Quarterly* v. 70, no. 2. <https://doi.org/10.1525/fq.2016.70.2.38> (30.06.2021).
- Murray, Soraya (2018): *On Video Games: The Visual Politics of Race, Gender and Space*, London.
- Murray, Soraya (2020): "Horizons Already Here: Video Games and Landscape", in: *Art Journal* 79, no. 2. <https://doi.org/10.1080/00043249.2020.1765553> (30.06.2021).
- Murray, Soraya (2021): "America is Dead. Long Live America!: Political Affect in Days Gone", in: *European Journal of American Studies*, 16 (3), <http://journals.openedition.org/ejas/17409> (29.9.2021).
- Schoppmeier, Sören (2019): "Playing to Make America Great Again: Far Cry 5 and the Politics of Videogames in an Age of Trumpism", in: *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 20, no. 1. <https://doi.org/10.5283/copas.307> (30.06.2021).
- Serhan, Yasmeeen (2020): "Populism Is Undefeated", in: *The Atlantic*, November 5, 2020, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2020/11/what-us-election-proved-about-populism/617003/> (30.06.2021).
- Sheffield, Brandon/Caoili, Eric (2009): "GDC: Keita Takahashi - The Complete GDC Lecture", in: *Gamasutra*, March 27, 2009. [/view/news/113886/GDC_Keita_Takahashi_The_Complete_GDC_Lecture.php](http://www.gamasutra.com/view/news/113886/GDC_Keita_Takahashi_The_Complete_GDC_Lecture.php) (30.06.2021).
- Sicart, Miguel (2011): *The Ethics of Computer Games*, Cambridge, Mass./London.
- Sicart, Miguel (2013): *Beyond Choices: The Design of Ethical Gameplay*, Cambridge, Mass.
- Sinclair, Brendan (2019): "Ubisoft Says Avoiding Messages Is Part of Making 'More Mature Games'", in: *GamesIndustry.biz*, June 7, 2019, <https://www.gamesindustry.biz>

- mesindustry.biz/articles/2019-06-07-ubisoft-says-avoiding-messages-is-part-of-making-more-mature-games (30.06.2021).
- Thi, Nguyen C./Zagal, José P. (2016): “Good Violence, Bad Violence: The Ethics of Competition in Multiplayer Games”, in: *DiGRA/FDG '16 - Proceedings of the First International Joint Conference of DiGRA and FDG*, vol. 13, 1 (Digital Games Research Association and Society for the Advancement of the Science of Digital Games 2016, Dundee, Scotland: Digital Games Research Association and Society for the Advancement of the Science of Digital Games, 2016), http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/paper_39.pdf (30.06.2021).
- Ubisoft Q&A (2019): *Balancing Player Freedom with Politics – Q&A with Tommy Francois, VP of Editorial*, June 7, 2019, <https://news.ubisoft.com/en-us/article/351154/Balancing-Player-Freedom-with-Politics-Q-A-with-Tommy-Francois-VP-of-Editorial> (30.06.2021).
- Wakefield, Jane (2018): “Gaming Addiction Classified as Disorder”, in: *BBC News*, January 2, 2018, sec. Technology, <https://www.bbc.co.uk/news/technology-42541404> (30.06.2021).
- Winner, Langdon (2001a): *The Whale and the Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology*, Chicago. Originally published 1986.
- Winner, Langdon (2001b): *Autonomous Technology: Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought*, Cambridge, Mass., Originally published in 1977.
- Zagal, José P. (2009): “Ethically Notable Videogames: Moral Dilemmas and Gameplay,” in: *Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory. Proceedings of DiGRA*, <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.07241.pdf> (30.06.2021).

Literaturwissenschaft



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung,
14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

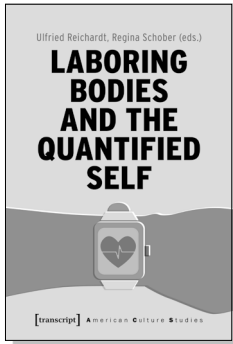
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)
**Konzepte der Interkulturalität
in der Germanistik weltweit**

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen**

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**