

ZEIT – ORT – ERINNERUNG

**Slawistische Erkundungen
aus sprach-, literatur- und
kulturwissenschaftlicher Perspektive**

**Festschrift für
Ingeborg Ohnheiser und Christine Engel
zum 60. Geburtstag**

Herausgegeben von
Eva Binder, Wolfgang Stadler
und Helmut Weinberger



INNSBRUCK 2006

Die Triade Körper-Gedächtnis-Text in der russischen Literatur. Eine Archäologie des Narben-Motivs

Dagmar Burkhart

Die Haut ist das Gedächtnis des Körpers. „Was am tiefsten im Menschen liegt“, hat Paul Valéry gesagt, „das ist die Haut“. Das „Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen, Leiden, Denken“ und zum „In-die-Tiefe-Gehen braucht, sind Erfindungen der Haut!“ (Valéry 1960: 215-216). Der Mensch, wie er hier nach modernen neurophysiologischen Erkenntnissen entworfen wird (selbst das Gehirn ist eine Rinde!), stellt also ein Wesen dar, dessen Bathysphäre sich paradoxerweise dermal definiert.

Laut Michail Bachtin ereignen sich die „Akte des Körperdramas“ („akty telesnoj dramy“) wie Essen, Trinken, Verdauung und Ausscheidung, Beischlaf, Geburt, Krankheit, Tod und Verwesung an der Grenze zwischen Körper und Welt (Bachtin 1965: 344). Und hier – auf der Körperoberfläche als „Bühne“ dieses Dramas – ist auch das Phänomen der *Narbe*¹ als zeichenhaft-textueller Ausdruck des Körpergedächtnisses angesiedelt.

Lange Zeit gerierte sich die Ästhetik, die „Lehre von Schönen“, ratlos vor dem menschlichen Körper als Feld gewaltsamer Eingriffe, Versehrungen und Verstümmelungen. Die „Laokoon-Debatte“ über das Problem der adäquaten Darstellung von Schmerz in den einzelnen Künsten legt Zeugnis davon ab. Mitte des 19. Jahrhunderts hatte Karl Rosenkranz eine *Ästhetik des Häßlichen* entwickelt und sein Lehrer Hegel war ihm in der Gegenüberstellung des klassischen und des christlichen – Leid und Wunden Christi und der Märtyrer einbeziehenden – Schönheitsbegriffs vorangegangen. „Aber eigentlich zu Hause schien die aus Angst und gebanntem Blick gemischte Faszination, die merkwürdige Neugier für den versehrten Körper unterhalb der europäischen Hochkultur zu sein: Auf Jahrmärkten oder in der schwarzen Romantik, auch in der Pornographie“ (Jäger 2002: 32). Die *Narbe* als wulstige Hautausbuchtung oder kraterförmige Eindellung läßt sich somit durchaus in den Rahmen einer Ästhetik des Hässlichen und in die von Michail Bachtin beschriebenen, zum Monströsen tendierenden Karnevalsphänomene einordnen, zu denen in erster Linie der groteske Körper mit seinen konvexen (Nase, Bauch, Phallus, Gesäß) und konkaven (Mund, Anus) Ausformungen zählt.

¹ Vgl. auch meinen um Beispiele aus der deutschen (Schiller, Perutz, Grass etc.) und russischen Literatur (Dostoevskij, Nekrasov, Čechov, Achmatova, Bunin etc.) ergänzten Aufsatz, der sich unter dem Titel *Narbe. Archäologie eines literarischen Motivs* in der Zeitschrift *Arcadia* Bd. 40, H. 1 (2005), 1-31, findet.

Nicht der medizinische, psychologische, soziale, politische oder ethnologische Aspekt des Phänomens Narbe steht allerdings hier zur Diskussion, sondern *Narbe* als Zeichen und Motiv, wie es sich in literarischen Diskursen darbietet. Da jede Narbe die Folge einer verheilten Wunde ist und sich auf dem menschlichen Körper als „Hautinschrift“, als „Text“ zeigt, bieten sich zwei theoretische Modelle an, sie zu analysieren: erstens ein diegetisches, d.h. handlungs- und ereignisorientiertes Modell, und zweitens ein zeichenorientierter Zugang.

Nach der Sujet-Theorie von Jurij Lotman bedeutet jede Grenzüberschreitung bzw. Versetzung einer Figur in ein anderes semantisches Feld („peremeščenie personaža čerez granicu semantičeskogo polja“) ein „Ereignis“ („sobytie“). Die Grenze kann sowohl eine topographische, wie auch eine pragmatische, ethische, psychologische oder erkenntnismäßige („poznavatel'naja“) sein. Im Falle der Verletzung oder Verwundung einer Figur, vor allem einer, die durch Gewaltwirkung entstanden ist, und der anschließenden Heilung und Vernarbung der Wunde, ist die nun narbentragende Figur mit Sicherheit somatisch, psychologisch und ästhetisch eine andere als vor der ereignishaften („sobytijnyj“) Verwundung und Narbenbildung (Lotman 1970: 329).

Der semiotische Ansatz ermöglicht die Erforschung der Narbe als Zeichenbildung. Narben sind Zeichen auf der Haut, die zur Entzifferung und damit zur Kommunikation einladen. Die Narbe ist immer ein *indexikalisches* Zeichen (im Sinne von Charles Morris 1970: 24-25), das gemäß der logischen Denkfigur der Implikation funktioniert: Wenn eine Narbe, dann Verweis auf eine vorgängige Wunde; wo eine Wunde, da eine Krankheit oder Verletzung. Die Narbe kann aber auch, wenn sie beispielsweise auf Grund einer Tätowierung oder Brandmarkung entstanden ist, ein *ikonisches* Zeichen sein (Figuren-Tattoo; figürliche Staatswappen, z.B. der Adler; ein Rad, vgl. Abb. 1. oder das Galgen-Zeichen Γ als Brandstempel). Oder sie wird als *symbolisches* Zeichen ausgestellt (KZ-Nummern, Brandstempel in Form von Buchstaben, z. B. „KAT“ für russisch „katorga“, Straflager, „BOP“ für „Dieb“, oder – im Falle von Sklaven – die Initialen des Besitzers). Da sie nicht nur von dem Narben-Träger (N-patiens), sondern auch von einem außenstehenden Betrachter (N-recipient) als Hautinschrift „gelesen“, getastet und (in der Regel polysemisch) gedeutet werden kann, stellt sie ein komplexes Kommunikationsangebot dar, in dem die Erinnerung an das vergangene, zu der Narbe führende Ereignis und den Narben-Verursacher (N-agens) immer wieder aktiviert wird. N-Verursacher kann eine Person oder eine quasi anonyme Macht, z.B. eine (von einem numinosen Wesen als Strafe geschickte) Krankheit (Pocken etc.) sein. Neben der Tatsache, dass Narben als Gegenstand der nonverbalen (visuellen bzw. taktilen) und der verbalen Kommunikation eine Rolle spielen, ist jede Narbe als Zeichen gelebten Lebens auch ein Phänomen der Chronemik, d.h. der Semiotik der Zeit.

Beide Ansätze – sowohl der ereignisorientierte, wie auch der semiotische – sind durch das Prinzip der *Indexikalität* verbunden, das laut Thomas Sebeok entweder prognostizierend (Wo Regenwolken, da später Regen) oder rückschließend (Wo Asche, da vorher Feuer) sein kann (Sebeok 2000: 102). Das Kontext-Phänomen *Narbe* beruht demnach im Fall des ereignisorientierten Modells auf einem prospektiven, prognostischen Index (Wund-Heilung und Narbenbildung als Normalverlauf einer Verwundung oder Krankheit), und im Fall des semiotischen Modells auf einem retrospektiven Index (Narbe verweist zurück auf eine Verletzung und Wunde und ist auf diese Weise als somatisches Zeichen kommunizierbar). Da die beiden Modelle sich gegenseitig komplettieren, treten sie im Maximalfall gleichzeitig bzw. konvergent in einem literarischen Text auf. Als andere Möglichkeit ist die Realisierung von jeweils einem der beiden Modelle – ganz oder partiell – gegeben.

Abweichend vom Normalfall der prospektiven Verheilung von Wunden zu Narben, der Cicatrisation (Narbenbildung), werden die *Wundmale Christi* (latein. stigma, griech. στίγμα) in der Bibel und davon ausgehend in Passionsspielen, pietistischen Liedern und in den russischen *Duchovnye stichi* (Geistliche Verse) als unverheilt-offen beschrieben. Christi Kreuzigungs-Wunden an den Händen und Füßen sowie die durch die Lanze des römischen Hauptmanns Longinus entstandene Seitenwunde, aus der Blut und Wasser flossen, dürfen sich nach den Regeln des mystischen Gedächtnis-Diskurses nicht schließen und vernarben, damit die ständige Wirkung des Heilsgeschehens offenbar wird. Die Geschichte vom „Ungläubigen Thomas“ (Abb. 2), der sich erst von der Auferstehung des Heilands überzeugen läßt, als er seine Finger in dessen Wundmale gelegt hat (Joh. 20, 24-29), beweist die Signifikanz der offenen Wunden Jesu, der sich für die Menschheit geopfert hat. Aus diesem Grund ist auch in der Autobiographie des russischen altgläubigen Protopopen Avvakum (1682 als Ketzer verbrannt), welcher sich in Folge der von ihm bekämpften Kirchenreform des Patriarchen Nikon als Märtyrer für den wahren Glauben in der *imitatio Christi* sieht, nur von eiternden, durch Schläge seines Peinigers Paškov entstandenen Passions-Wunden die Rede, und nicht von Narben:

On že ryknul, jako divij zver', i udaril menja [...] v golovu, i zbil menja s nog i, čekan uchvatja, ležačeva po spine udaril triždy i, razbolokši po toj že spine sem'desjat dva udara knutom. A ja govorju: ‚Gospodi, Isuse Christe, syne božij, pomogaj mne!‘ [...] I sidel do Filipova posta v studenoj bašne [...], da bog grel i bez plat'ja! [...] Vse na brjuče ležal: spina gnila. (Robinson 1963:149)

Er aber brüllte auf wie ein wildes Tier und schlug mich [...] auf den Kopf und warf mich zu Boden. Dann ergriff er eine Streitaxt und versetzte mir, der ich lag, damit drei Hiebe in den Rücken. Danach entkleidete man mich und gab mir noch zweiundsiebzig Peitschenhiebe auf den Rücken. Ich aber sprach bei mir: ‚Herr Jesus Christus, Sohn Gottes, hilf mir!‘ [...] Und ich saß bis Philippifasten in dem ei-

sigkalten Gefängnisturm [...], aber Gott wärmte mich auch ohne Kleidung [...].
Während der ganzen Zeit konnte ich nur auf dem Bauche liegen, da mein Rücken
voller Eiter war. (Jagoditsch 1930: 80-81)

Die Beschreibung von Avvakums gottgefälligem Leben in der Nachfolge Christi und seiner Passion wird auf diese Weise zur „Autohagiographie“ (Schmid 2000: 43).

Die wichtigsten Funktionen des Narben-Motivs im Bedeutungsaufbau von literarischen Texten sind im Rahmen der Figurencharakterisierung und der Handlungs- bzw. Konfliktstruktur gegeben. Außerdem kann das Motiv zur Formierung eines ontologischen oder ethischen und metapoetischen Wertehorizonts beitragen. Es wird auf signifikante Weise metaphorisch gebraucht, steht im Dienst einer grotesken oder satirischen Schreibweise, und es kann mnemo-poetisch bzw. metapoetisch fungibel gemacht werden. Das Erkenntnisinteresse richtet sich somit auf das literarische Motiv der Narbe als gedächtnisspeichernde Hautinschrift und mnemonisches Zeichen, auf seine Formen- und Funktionsvariabilität, seine Semantik und Pragmatik, sowie seine ästhetischen, philosophischen, mythologischen, mystischen, magischen, phantastischen oder ludistischen Dimensionen.

Im folgenden soll ein exemplarischer Text - Vladimir Makanins Roman *Underground oder Ein Held unserer Zeit* (1998), in dem topische Narben-Motive eine semantisch bedeutsame Rolle spielen oder als handlungsbestimmende Elemente („units“ im Sinne von Eco 1972: 74-76) fungieren - in einem komparatistischen Kontext analysiert und interpretiert werden. Das Textbeispiel, in dem die Triade Körper-Gedächtnis-Schrift verbalisiert wird, dient sowohl zur Illustrierung des Ereignis- und Semiose-Modells wie auch mnemo- und metapoetischer Dimensionen.

Vladimir Makanins Roman mit dem komplexen Titel *Andegraund ili Geroj našego vremeni* (Underground oder Ein Held unserer Zeit), zeigt die russische Postmoderne in Hochform: Intertextualität als Aufweis der Prämisse, dass jeder Text sich auf andere Texte bezieht, die in ihm ihre Spuren oder „Narben“ hinterlassen haben, und jedes literarische Werk sich im Schnittpunkt von Traditionslinien befindet, die in ihm zusammenlaufen; Intertextualität als Spiel mit Texten und Versatzstücken, mit Allusion, Zitat und Selbstzitation. Makanin hat mit *Underground* seinen Ort im System der russischen Literatur gefunden, einem Roman, der sich dank seiner Bedeutungsfülle nur mit Andrej Bitovs Roman *Puškinskij dom* (Puschkin-Haus) vergleichen läßt. Ähnlich wie sein Altersgenosse Bitov installiert Makanin in seinem Roman Anspielungen auf die bedeutendsten Epochen der russischen Kultur- und Literaturgeschichte und ihrer Repräsentanten (samt Verweisen auf die Weltliteratur von Homer, Platon und Dante bis Joyce und Kafka); andererseits gibt er aber ein Bild vom Moskauer

(literarischen und psychologischen) „Untergrund“ der Breschnew-Zeit bis hin zur Gorbatschow-Ära.

Wie Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit, 1840) besteht auch Makanins *Underground* aus fünf Teilen, die – da sie nicht in chronologischer Abfolge präsentiert werden – durchaus einzeln zu lesen sind. Innerhalb der einzelnen Teile gibt es mehr oder weniger abgeschlossene narrative Miniaturen, beispielsweise im ersten Teil „Das Quadrat von Malewitsch“, wo der Protagonist in den prosaischesten Alltagssituationen (beim Schlangestehen à la Sorokin oder in der verschmutzten Ausnüchterungszelle) Reflexionen anstellt über Sein und Zeit, das „Schwarze Quadrat“ des nächtlichen Gefängnisfensters, hinter dem sich – wie auch in Malewitschs Bild – für ihn der Mond verbirgt, sowie über das „Duell des Genies mit dem System“ und die „Philosophie des Schlags“. Die Darbietung der Erzählung erfolgt aus der Perspektive des Ich-Erzählers Petrovič, eines im „Untergrund“ lebenden heruntergekommenen Schriftstellers, dessen Werke jahrelang Ablehnung erfuhren und der irgendwann das Schreiben aus prinzipiellen Gründen aufgegeben hat. Er lebt an der Grenze zu einer parasitären Existenz als privat bezahlter Wohnungswächter, und seine Überlebensstrategien als Opfer und Täter zugleich bestimmen den Erzählbericht. Die erzählten Räume, in denen er agiert, sind – neben der Moskauer Metro - vor allem drei im Stadt-Zentrum gelegene Örtlichkeiten, Fixpunkte einer quasi mythologischen Topographie des Molochs Moskau: ein achtstöckiges Wohnheim - mit seinen endlosen Korridoren, Kreuzungen und verschlossenen Türen mehrfach als Metapher des Lebens apostrophiert („obščaga“), ferner eine labyrinthische Irrenanstalt („psichuška“) und ein dreistöckiges, rattenverseuchtes Obdachlosenasyll („bomžaga“). Andere relevante Räume sind das Forschungsinstitut bzw. ein Lagerhaus, in denen Petrovič früher gearbeitet hat, sowie der Platz vor dem Wohnheim mit seinen von Kaukasiern betriebenen Kiosks. Als Figuren des Romans fungieren die Klientel von Petrovič, die den Ex-Schriftsteller einerseits als vertrauenswürdigen Wohnungshüter, als gebildeten Gesprächspartner oder als „Beichtvater“ zu schätzen weiß, ihn andererseits aber als arbeits- und obdachlosen Versager verachtet und schließlich sogar vertreibt ferner Vertreter der Intelligenzija, neureiche oder zu politischer Bedeutung gelangte Bürger, Repräsentanten der alten Nomenklatura, Insassen der psychiatrischen Klinik und Künstler wie Kriminelle im Untergrund sowie die kaukasischen Kiosk-Betreiber.

Die meisten seiner Verweise auf Schlüsseltexte der russischen Literatur verpackt Makanin in Titel, Untertitel und Kapitelüberschriften, das heißt, er stellt seine Bezüge mehr oder weniger offen aus, um die Reflexion über die verarbeiteten Vorgängertexte anzuregen. Dass der Titel von Makanins Roman sowohl auf Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* (Aufzeichnungen aus dem Untergrund, 1864) als auch auf Lermontovs *Geroj našego vremeni* verweist, ist zunächst

offensichtlich. Bei näherer Betrachtung ergibt sich indes eine differenzierte Spiegelung der Gegenwart in der Vergangenheit und umgekehrt. Um eine Ähnlichkeitsrelation zu dem Dostoevskij-Text herzustellen, ohne ihn aber einfach fortzuschreiben, wählt Makanin bewußt nicht das russische Wort für „Untergrund“ – „podpol'e“ – seines Vorgängertextes, sondern er verfremdet den Dostoevskij-Titel durch den Anglizismus „underground“. Selbstverständlich soll aber die Ambivalenz des alten „Untergrund“-Titels in der neuen Formulierung durchschimmern – Untergrund, Unterwelt, aber auch Unterbewußtsein, der Grund des Verdrängten, der Abgrund der Psyche. Dostoevskijs verbitterter Zweifler findet keinen Rückhalt bei anderen, nicht einmal bei seinen Standesgenossen. Wie jener hat sich der Held des Makaninschen Untergrunds („UG“, davon abgeleitet „UGler“) durch sein Verhalten selbst in eine gesellschaftliche und psychologische Rückzugsposition gebracht, aber im Unterschied zu diesem ist er kein Soziopath: So pflegt er z. B. eine enge emotionale Beziehung zu seinem Bruder Venja, einem zum physischen und psychischen Wrack gewordenen, ehemals hochbegabten Künstler, der auf Grund einer Denunziation beim KGB für zwanzig Jahre der staatlichen Psychiatrie mit ihren menschenverachtenden „Behandlungs“-Methoden (einschließlich Verabreichung von Inkontinenz hervorrufenden Neuroleptika) ausgeliefert worden ist. Aber wie der aus dem Untergrund seiner Innenwelt schreibende und in Literaturschablonen denkende namenlose Räsoneur bei Dostoevskij lebt auch Petrovič eigentlich kein lebendiges Leben, sondern ein Surrogat. Er wünscht sich zwar ein Dasein im Modus der Eigentlichkeit, doch er kann (oder will) sein Leben nicht ändern und existiert im Sinne Heideggers (der gleich zu Beginn des Romans als Lektüre des Helden genannt wird)² vorwiegend in der Gegebenheit uneigentlichen Seins, und sowohl das „reine Gewäsch“ („vjalaja vata“), das „Gequatsche“ („tufta“, 19)³ zu dem das Wort, der Logos, nach Meinung des Protagonisten verkommen ist, wie das anonyme „Man“ der Alltagsexistenz, in die der Mensch geworfen ist, sind gerade durch den Verlust echter Seinsbezüge charakterisiert. In Weiterführung Dostoevskijs stellt sich der Typ Petrovič – ebenso wie die Mehrheit der Figuren in den Texten Bulgakovs, auf die in *Underground* verwiesen wird - als Fehlschlag der Doktrin eines neuen „sozialistischen Menschen“ dar. Während Dostoevskijs hysterischer, zwischen Masochismus und Sadismus schwankender

² Heideggers *Sein und Zeit* als relevanter Prätext für Makanins *Underground* wird in der Dissertation von Christiane Schuchart (*Intertextualität in Vladimir Makanins „Andegraund ili Geroj našego vremeni*, Wiesbaden 2004) sträflicherweise ignoriert, so dass die Verf. nur zu bedingt richtigen Ergebnissen gelangt.

³ Alludiert wird mit „vjalaja vata“ und „tufta“ auf den Begriff des „Geredes“, wie er in Martin Heideggers (erstmalig 1927 erschienener) Abhandlung *Sein und Zeit*, Tübingen 1963, § 35, S. 167-170 expliziert wird. „Das alltägliche Selbstsein und das Man“ sind in § 27, S. 126-130, abgehandelt.

und dabei die Autonomie des menschlichen Willens beschwörender Held mit seinem Buchwissen (Karamzins sentimentalistische Erzählung *Bednaja Liza/Die arme Lisa* ist eine seiner Folien) prahlt und sich an seiner eigenen Rhetorik berauscht, ohne auf die Gefühle der von ihm gedemütigten Prostituierten Liza Rücksicht zu nehmen, wird Petrovič eher von Gleichgültigkeit als Mitleid beherrscht. Deshalb - und auch aus Desinteresse an nicht-gleichaltrigen Frauen (junge Frauen mahnen den 54-Jährigen an sein Alter!) - nimmt er die Dienste der 20-jährigen Prostituierten, die ihm von der Straße gefolgt ist und in ihm einen noch tiefer „Gefallenen“ erkennt, nicht in Anspruch. Außerdem stellt er in seiner Reflexion über den literarischen Typus der „gefallenen Frau“ fest, daß diesem Strichmädchen das Format von wahrhaft erniedrigten Frauen wie seiner verflorenen Geliebten Veronika oder Dostoevskijs (heiliger) Hure Sonja in *Prestuplenie i nakazanie/Verbrechen und Strafe* fehlt.

„Der Held unserer Zeit, meine verehrten Herrschaften, ist in der Tat ein Bildnis, aber nicht eines einzelnen Menschen. Er ist ein Bildnis, das sich aus allen Lasten unserer Generation in ihrer vollen Entfaltung zusammensetzt“, schrieb Lermontov 1840 in seinem „Vorwort des Verfassers“. Daraus hat Makanin das Motto seines Romans („Geroj ... portret, no ne odnogo čeloveka: èto portret, sostavlennyj iz porokov vsego našego pokolenija, v polnom ich razviti“) in dem der „Held *unserer* Zeit“ gezeichnet wird, gewonnen. War Lermontovs Held Pečorin ein junger, im Kaukasus dienender Adelige, einer der „überflüssigen Menschen“ (Prototyp: Puškins *Evgenij Onegin*), mit den für seine Generation und seinen gesellschaftlichen Stand typischen Charakterzügen wie Gefühlskälte, Arroganz, Zynismus und Lebensüberdruß ausgestattet, so wird Petrovič (sein Vaters-Name ist durchaus als Anagramm zu Pečorin lesbar!) als eigensinniger und rauflustiger Individualist mit starkem Ego charakterisiert, als sarkastischer Analytiker mit philosophischem Durchblick, aber auch als ein latent rassistischer, hartgesottener Überlebenskämpfer mit verlässlicher physischer Konstitution, die ihm selbst nach massiven Schlägen und der Verabreichung debilisierender Drogen in der Psychiatrie nicht abhanden kommt⁴. Er verachtet die Idee einer regulären Arbeit und lehnt deshalb Aufstiegsangebote

⁴ Eine der auf fremde Texte verweisenden Kapitelüberschriften findet sich im vierten Teil des Romans: „Krankensaal Nr. 1“. Der Bezug zu Čechovs 1892 erschienener Erzählung *Palata No. 6* (Krankensaal Nr. 6), welche in einer von Korruption und Geistlosigkeit geprägten Kleinstadt mit ihrem verwahrlosten Krankenhaus und der gefängnisartigen Irrenabteilung spielt, ist deutlich. Čechovs Geschichte, die auf seinen Erfahrungen als Arzt in der russischen Provinz beruhte und die er unter dem Eindruck des gravierenden Sachalin-Erlebnisses verfaßt hatte, wurde symbolisch gelesen - Russland ein großes Gefängnis. Makanins Roman-Kapitel „Ein Tag des Wenedikt Petrowitsch“, mit dem er sich bewusst auf Solženicyns seinerzeit spektakuläre Gulag-Erzählung *Den' Ivana Denisoviča* (Ein Tag im Leben des Iwan Denisowitsch) von 1962 bezieht, knüpft an diese Tradition an.

der neuen „demokratischen“ Freunde seiner Ex-„UG“-Geliebten Veronika ab. Sein Verzicht auf Wohlstand, der ein wichtiges Merkmal der Stilisierung als „UGler“ darstellt, wird symbolisiert durch den alten Intellektuellen-Pullover und die ausgetretenen Schuhe. Schreiben in Rußland, selbst der individuelle Schreibakt, ist nach Ansicht von Petrovič hoffnungslos korrumpiert, im alten Regime durch Opportunismus und Bürokratie, und in der neuen Ära durch Kommerzialisierung. Deshalb dient seine mit einer Kette am Bett gesicherte Schreibmaschine, sein einziger Besitz, nur noch als ein verblichenes Identitäts- und Statussymbol. Makanins Protagonist hat Prinzipien und einen speziellen Ehrkodex, der ihm beispielsweise den Mord an einem KGB-Spitzel (dem er freilich seinerseits, durch Wodka bestochen, Informationen über prominente Schriftsteller geliefert hat) moralisch erlaubt. Einen Kaukasier ersticht Petrovič auf einer Bank vor dem Wohnheim in einem Quasi-Duell, weil er durch dessen dreiste Geldforderung und provozierende Messerstiche in den Arm sein „Ich gedemütigt fühlt“, und er wehrt sich fortan gegen einen Raskol’nikov-Schuldkomplex, indem er den Gewaltakt zum „Ehren-Mord“ erklärt oder als „Zusammenstoß“ bzw. „Unfall“ zu minimieren sucht.

In der „UG“-Welt, in welcher der Ex-Schriftsteller Petrovič lebt und in der er das Leben als Nachhall („otzvuk“) von Texten begreift, bedeuten „Wörter wie Beichte, Reue, Liebe, Dreiecksbeziehung - für die Menschen in der Vergangenheit von großer, prinzipieller Bedeutung - nichts mehr; sie haben sich in Formeln, Zitate und Etiketten verwandelt, sie werden automatisch verwendet, ins Leere gesprochen“ (Stepanjan 1999: 208). Im Unterschied zu seinem Bruder Venja – auch er als Individualist gezeichnet („Ne tolkajtes’, ja sam!“/„Stoß mich nicht. Ich gehe selbst!“ lauten seine letzten Worte im Roman), aber als Verfechter der Berührung unfähig zu der von seinem älteren Bruder zur Problemlösung propagierten „Philosophie des Schlags“ – hat Petrovič bezeichnenderweise keinen (Vor)Namen, so wie er auch keinen eigenen Wohn-Ort als Platz im Dasein besitzt und über keine Entwicklung verfügt: er hat weder Sein noch Zeit⁵. Sein Dasein – ähnlich dem seiner Umgebung – wird durch die Seinsweisen der Alltäglichkeit und Durchschnittlichkeit sowie die „Weltlichkeit“ der Dinge, ihren „Zeugcharakter“, bestimmt und ist somit ein Dasein im Modus der Uneigentlichkeit.

Wie alle gelungenen Romane der klassischen Moderne und erst recht der Postmoderne ist auch Makanins *Underground oder Ein Held unserer Zeit* mehrfach kodiert. Auf diese Weise läßt sich Text mit unterschiedlichen Diskurserwartungen und Ansprüchen lesen: als psycho-historischer Roman über die

⁵ Auf diesen Mangel hat der russische Philosoph Vladimir Bibichin in seiner Besprechung von Makanins Roman *Underground* in „Ex libris“ der *Nezavisimaja gazeta* vom 13. 5. 1998 hingewiesen.

jüngste Vergangenheit der russischen Gesellschaft und den künstlerischen „UG“ (Makanin war allerdings selbst kein „UG“-Autor), als Metaroman der russischen Literaturgeschichte (die Fülle von Verweisen⁶ auf Schlüsseltexte, angefangen von Puškin, Lermontov, Gogol', Nekrasov und Dostoevskij über Saltykov-Ščedrin, Turgenev, Čechov, Cvetaeva, Platonov und Bulgakov bis zu Solženicyn, Venedikt Erofeev, Sokolov, Sorokin und Bitov belegt dies), als kafkaeske Parabel (Petrovič ist nicht nur Hüter seines Bruders, sondern quasi auch schutzengelartiger Wächter über die Bewohner der hyperrealen Welt „Wohnheim“ samt seiner Metaphysik sich kreuzender Gänge, eines Mikrokosmos, dessen Mitte allerdings leer, d.h. gottlos ist); als – in der Tradition von Gogol' und Solženicyn verfasste - Neuauflage der Göttlichen Komödie (mit dem Wohnheim und seinem Figurenbestand als „Fegefeuer“, dem Obdachlosenasyll als „Vorhölle“ und der Irrenanstalt als einem der „Höllenkreise“ – allegorisch, wie bei Dante, als der mühevollen Weg einer verirrtten Seele lesbar). Schließlich kann der Text im Sinne von Heideggers Existenz-Philosophie aufgefaßt werden als ein ontologischer Roman über den in Dasein und Zeitlichkeit, in die Bodenlosigkeit des öffentlichen „Nach-Geredes“ und die Banalität des „Man“ geworfenen und um ein In-der-Welt-Sein im Modus der Eigentlichkeit ringenden Menschen.

Narben fungieren in dem Makaninschen Text in polysemischer Weise. So erinnern Petrovič in dem Kapitel „Kavkazskij sled“/„Die kaukasische Spur“, wo nicht nur eine autozitathafte Fährte zu Makanins Erzählung *Kavkazskij plennyj/Der kaukasische Gefangene* (1995) gelegt wird, sondern auch eine dekonstruktivistische Spur zu Puškins romantischem Poem *Kavkazskij plennik/Der Gefangene im Kaukasus* und Lev Tolstojs Kaukasus-Erzählungen, z.B. *Kavkazskij plennik* oder *Chadži Murat*, sowie Lermontovs *Geroj našego vremeni* führt, die durch Rasierklingenschnitte von Freiern verursachten Narben auf der Brust der jungen Prostituierten an den von ihm erstochenen Kaukasier. Die Narben – indexikalische Zeichen und Spuren⁷, die mittels assoziativem Verweis

⁶ Den Nachweis im Einzelnen führt G. S. Smith in seinem Aufsatz „On the Page and on the Snow: Vladimir Makanin's Andegraund, ili Geroi našego vremeni“, in: *Slavonic and East European Review* Bd. 79 (2001), 434-458.

⁷ In der Psychologie des 19. Jahrhunderts avancierte der Begriff der *Spur* zu einem Zentralbegriff der Gedächtnisforschung. Laut Karl Spamer bedeutet „Spur“ eine „Krafteinwirkung an einem unbelebten Objekt“, das diese Energie in sich bewahrt. Auf diese Weise werden Spur und Gedächtnis synonym gesetzt. Spamer postulierte, man könne „von einem Gedächtnis aller organischen Materie, ja der Materie überhaupt, sprechen, in dem Sinne, daß gewisse Einwirkungen mehr oder weniger dauernde Spuren an ihr hinterlassen. Der Stein selbst behält die Spur des Hammers, der ihn getroffen hat“ (in: *Physiologie der Seele*, Stuttgart 1877, 149). Freud nahm die damalige Diskussion um die Gedächtnisproblematik auf, und Derrida hat die Entwicklung verfolgt, die Freud von der neuronalen „Spur“ zur psychischen „Schrift“ führte, vgl. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, 315.

auf Petrovičs eigene Situation transferiert werden - stoßen ihn ab, weil sie bei ihm den „Ruf des Gewissens“ (à la Heidegger) in dem Moment wecken, als er sich gerade suggeriert hatte, er habe nichts zu bereuen und der Mord auf jener Bank („im Grunde ein Zufall“, 228) belaste ihn nicht:

Ja podumal pro ee lifčik, kotoryj menja ottalkival (golaja, no v kakom-to ževanom livčike). Zatem rešil, čto ottalkivajuščaja sut' v šrame, v dvuch ili daže trech. Kogda ona snjala lifčik, tonkie lezviyne poloski pod grud'ju stali vidnee, ponjatnee [...]. Neprijatie moloden'koj potaskuški, pri jasnoj čelovečeskoj k nej simpatii, tak i ostalos' mne togda neponjatnym – nevnjatnoe ili, lučše skazat', nepročitannoe priloženie k toj krovavoj styčke na skamejke. (172-173)

Ich sann über ihren Büstenhalter nach, der mich abstieß (sie war nackt, trug aber den schäbigen BH). Dann befand ich, daß das Abstoßende die Narben waren, zwei oder gar drei. Als sie den Büstenhalter auszog, sah und verstand ich die feinen, von einer Rasierklinge stammenden Streifen unter ihrem Busen besser [...]. Meine Unlust auf das junge Strichmädchen bei eindeutiger menschlicher Sympathie für sie blieb mir damals ein Rätsel – eine unverständliche oder, besser gesagt, ungelesene Anmerkung zu jenem blutigen Zusammenstoß auf der Bank. (229-230)

Die „kaukasische Spur“ markiert einerseits – auf der metapoetischen Ebene - eine literarische Traditionslinie, auf der sich das Kaukasus-Thema als das russische Erlebnis des Fremden im Eigenen mit je unterschiedlicher Akzentsetzung bei den Präokkupationen der Beteiligten gestaltet: der Kaukasus als ewige, nicht vernarbte Wunde Russlands⁸. Andererseits wird – durch Evokation der Messer-Szene, als Petrovič die Demütigung eines russischen Ingenieurs an einem der Kaukasier-Kiosks miterlebt - eine Erinnerungs-Spur zur eigenen schäbigen Ingenieursvergangenheit des Protagonisten zurückverfolgt, die dann als progredierende Spur in dem Ehrenmord-Motiv sowie den indexikalischen Zeichen der Narben auf der Brust der Prostituierten und den äquivalent gesetzten, imaginierten Wunden bzw. Narben auf dem Rücken des erstochenen Kaukasiers mündet.

Die laut Akademie-Wörterbuch signifikant häufig in der russischen Literatur vorkommende Narbenform, die *Pockennarbe* („ospina“), dient v. a. der negativen Stigmatisierung von Figuren. Biologische Veränderungen des Körpers,

⁸ Zur historischen russischen Diskurslinie, die den Kaukasus als Projektion von Wunschtraum und Furcht zu einer signifikanten Gedächtnis-Spur modelliert, vgl. Christine Engel „Kulturelles Gedächtnis, neue Diskurse“, in *Osteuropa*, Jg. 53 (2003), 604-617. Ferner Susi Franks Aufsatz „Gefangen in der russischen Kultur. Zur Spezifik der Aneignung des Kaukasus in der russischen Literatur“, in *Die Welt der Slaven* Bd. XLIII (1988), 61-84, in dem sie den Prozess der identitätsstiftenden Auseinandersetzung mit dem (ästhetisch-ideologischen) Objekt *Kaukasus* als Gegenbild zur russischen Kultur nachzeichnet, sowie Aida Hartmanns IT-Beitrag zum „Forum junger Slavisten“ mit dem Titel „Zur Axiologie der *Ehre* in Lev Tolstojs *Chadži Murat*“, in dem die russische „Schuldkultur“ der kaukasischen „Schamkultur“ gegenübergestellt wird (www.jfsl.de/publikationen/2004/Hartmann.htm).

schreibt Victor Turner, „may in many cultures be evidence of the operation of invisible beings or powers, such as deities [...] or witchcraft“ (Turner 1987: 269). Als von Gott pejorativ gezeichnet gelten im russischen Kultursystem traditionell die durch Pockennarben Entstellten. Textbeispiele finden sich bei Karamzin, Puškin und Gogol' (sein unglücklicher Akakij in *Šinel'* ist als „neskol'ko rjabovat, neskol'ko ryževat“/„ein wenig pockennarbig, ein wenig rothaarig“ doppelt stigmatisiert, und der mit einer Reihe von Teufelsattributen ausgestattete Schneider Petrovič⁹ hat „Blatternarben auf dem ganzen Gesicht“/„rjabizna po vsemu licu“). Weitere signifikante Beispiele finden sich bei Dostoevskij („U odnogo iz našich kanceljarskich bylo otvratitel'noe i prerjaboe lico, i daže kak budto razbojnič'e“/„Einer unserer Kanzleibeamten hatte ein abstoßendes, pockennarbiges Gesicht, ein Verbrechergesicht, könnte man sagen“, heißt es in *Zapiski iz podpol'ja*), ferner bei Panaeva (in den *Vospominani-ja* im Kapitel über die androgyne Durova), bei Gercen, Gor'kij, Korolenko, Čechov (Telegin in *Djadja Vanja* hat wegen seines pockennarbigen Gesichts den Spitznamen „Vaflja“/„Waffel“) und Rita Rajt, auf deren in der Lubok-Tradition stehendem Aufklärungs-Plakat von 1919 (Abb. 3)¹⁰ mit dem Titel „Čto ždet neprivitych“ („Was die Nicht-Geimpften erwartet“) der Pockennarbig-e als „urod“ („entstellt“, „Mensch von hässlichem Aussehen“, „Missgeburt“) bezeichnet wird:

1. Èj smotri sjuda narod!/ 2. Vidiš': vot odin urod./ 3. Vot slepoj naveki./ 4. vot smotri: kaleki!/ 5. Esli budeš' ty zevat'/ 6. i tebe-b takim ne stat'./ 7. mčis' na punkt živej./ 8. ospu tam privej! (418)

Seht euch das an, liebe Leute!/ Wieviel Kranke, Entstellte gibt's heute!/ Der eine kann nicht mehr sehen,/ der andre kann kaum noch gehen!/ Wenn ihr nicht Acht gebt, dann .../ seid ihr bald noch übler dran!/ Drum macht euch auf die Socken/ zur Impfung gegen Pocken! (419)

⁹ Der Name verweist – genau wie der von Makanins Protagonisten – auf den „Petersburg-Text“. Die Petrowitschs sind Abkömmlinge von Peter und tragen somit alle Konnotations-„Narben“ der mit Peter dem Großen und seiner (von den Altgläubigen als Werk des Antichrist verteu-felten) problematischen Stadtgründung Petersburg als Mythos und Ideologem-Konglomerat in sich.

¹⁰ Bild-Folge-Plakat samt zweisprachigem Text in *Links! Links! Links!. Eine Chronik in Vers und Plakat 1917 – 1921* (Mierau 1973: 417-419). – In Valentin Gitermans *Geschichte Russlands*, Frankfurt 1965, Bd. II, 247, ist ein russischer Ein-Blatt-Druck („lubok“) in Holzschnittmanier abgebildet, auf dem oben die verheerenden Folgen der Pocken und im unteren Teil die se-gensreichen Wirkungen der Impfung dargestellt werden. Der Lubok stammt aus der Zeit Ka-tharinas II., welche die in Westeuropa gerade aufgekommene Pockenimpfung in Rußland ein-führte und zu Propagandazwecken auch an sich selbst durchführen ließ. Seit 1812 war die Vak-zination der Kinder in Rußland gesetzlich vorgeschrieben.

Bedeutsam ist der wertende Diskurs der Physiognomik bei Karamzin und Puškin, wo jeweils Kontrastpaare gebildet werden und das Merkmal der Pockennarbigkeit die pejorative Seite konstituiert. Bei Nikolaj Karamzin in den *Pis'ma russkogo putešestvennika/Briefe eines russischen Reisenden*¹¹ wird Wielands Äußeres deutlich negativ von der Beschreibung Herders abgesetzt:

Vobrazite sebe dovol'no vysokogo, tonkogo, dolgolicogo, rjabovatogo, belokurogo, počti besvolosogo, u kotorogo glaza byli nekogda serye, no ot čtenie stali krasnye – takov Viland“. (74)

Stellen Sie sich einen ziemlich großen, dünnen, langgesichtigen, pockennarbigen, blonden, fast kahlköpfigen Mann vor, dessen Augen einmal grau waren, aber vom Lesen rot geworden sind – das ist Wieland. (Übersetzungen von der Verf.)

Gerder prinjal menja s takogo že krotkoju laskoju, kak i včera – s takuju že privetljivoju ulybkoju, i s takim že vidom iskrennosti“. (75)

Herder empfing mich derselben sanften Freundlichkeit wie gestern, mit demselben entgegenkommenden Lächeln und demselben aufrichtigen Blick.

In Puškins *Istorija Pugačeva/Geschichte Pugatschows*¹² sind in der Hinrichtungsszene der reumütige Pugačev und der uneinsichtige Perfil'ev kontrastierend - gemäß dem Positiv-Negativ-Schema der beiden (nach Luk 23, 32-43) mit Christus zusammen auf Golgotha gekreuzigten Schächer Dismas und Gesmas - stilisiert:

Vo vse prodolženie čtenija manifesta, on (Pugačev), gljadja na sobor, často krestilsja, meždu tem kak spodvižnik ego Perfil'ev, nemalogo rosta, sutulyj, rjaboj i svirepovidnyj, stojal nepodvižno, potupja glaza v zemlju. (272)

In der ganzen Zeit, als man im Verlesen des Manifestes fortfuhr, bekreuzigte sich Pugatschow, mit Blick auf die Kathedrale, immer wieder, während sein Kampfgefährte Perfiljew, ein großer, gebeugter, pockennarbiger und grimmig dreinschauender Mann, unbeweglich dastand, die Augen zur Erde gesenkt. (Übersetzung von der Verf.)

Diese komplexe literarische Tradition des Pockennarben-Motivs¹³ wird bei Makanin in *Andegraund* aufgerufen und neu funktionalisiert: Unter den Ermitt-

¹¹ Die 1791 erschienen Briefe (zit. nach der Ausgabe Leningrad 1984) gehen auf Karamzins Westeuropa-Reise vom Ende der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts zurück.

¹² Zitiert wird nach der 10-bändigen Puškin-Ausgabe, Moskva 1957-58, Bd. VIII, 272.

¹³ Bei Osip Mandel'stam als Repräsentanten der Moderne war die real-denotative Bedeutung der „ospa“ bzw. des Adjektivs „rjaboj“ hinter der übertragenen Bedeutung der Narben-Lexeme zurückgetreten. Seine Texte der dreißiger Jahre fordern eine Lektüre, bei der v. a. Anagramme als Kunstgriffe fungieren und das metonymische „ospa“ sich auf „Os'ka“ reimt. Signifikant ist beispielsweise in dem Gedicht *Polnoč' v Moskve* (Mitternacht in Moskau) von 1931 (Sočinenija v dvuch tomach, Moskva 1990, Bd. I, 177 f.), wo es bereits am Anfang heißt „Roskoš-

lungsbeamten („sledovateli“), die den (von Petrovič begangenen, aber bisher unaufgedeckten) Mord an dem Kaukasier bearbeiten, ist einer mit einem pockennarbigem Gesicht, und dieser Ermittler - in dem intertextuellen Universum des Romans nur ein gemeiner Abklatsch von Dostoevskijs psycho-analytisch genialem Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič in *Prestuplenie i nakazanie*¹⁴ - entpuppt sich als faul und kriminalistisch unfähig, aber hinterhältig und korrupt: Er („sledovatel' s ospoj na morde“, der „Ermittler mit der Pockennisage“) versucht nämlich, durch nächtliche Anrufe bei einigen der Verdächtigten, Geld zu erpressen. „Blattern im Gesicht hat man nicht umsonst“ („Ospa na lice zrja ne byvaet“, 155), lautet der im Sinne der Volkstradition negativ wertende Kommentar des Pförtners Akulov, der selbst mehrfach Anrufe des Erpressers erhalten hat.

In der äußeren Charakterisierung Porfirijs bei Dostoevskij ist lediglich von einer „ungesunden, dunkelgelben“ Gesichtsfarbe des Strafverfolgers die Rede:

Puchloe, krugloe i nemnogo kurnosoe lico ego bylo cveta bol'nogo, temno-želtogo, no dovol'no bodroe i daže nasmešlivoe. (192)

Das schwammige, runde, leicht stupsnasige Gesicht war von ungesunder, dunkelgelber Farbe, aber ziemlich wach und sogar spöttisch. (337)

no buddijskoe leto./ S drobotom melkim raschodjatsja ulicy v čobotach uzkich železnych./ V černoj ospe blaženstvujut kol'ca bul'varov./ Net na Moskvu i noč'ju ugonomu“ („Mitternacht in Moskau. Ein üppiger Buddha von Sommer./ Mit dünnem Getrappel da gehen die Straßen in engen und eisernen Stiefeln./ Schwarzpockig aalen sich selig die Ringe der Boulevards./ Und Moskau kennt auch nachts noch keine Ruhe“, in *Mitternacht in Moskau*, hg. und übertragen von Ralph Dutli, Zürich 1986, 77) die auffallende Rekurrenz der Silben /os/, /oska/ oder /osk, sko/, die dem Text als zentraler Mandel'stamscher Code eines politischen Subtextes eingeschrieben sind: Os'ka, die volkstümliche bzw. herabsetzende Form des Namens Iosif. Dass in erster Linie Stalin bzw. die Stalin-Zeit gemeint ist, darauf deuten bestimmte Lexeme wie „ospa“ (Stalin war pockennarbig und wurde im Volk „rjaboj“, der Pockennarbigste, genannt), „polnoč“ (Mitternacht ist gleichbedeutend mit der von Dämonen beherrschten Zeit), und „ulicy v čobotach uzkich železnych“ (die Enge und Unfreiheit konnotieren; „Eisen“ wirkt zudem als semantische Verstärkung von „Stahl“ und insofern „Stalin“). Allusionen auf den Diktator finden sich u.a. auch in Mandel'stams *Četvertaja proza* (Die vierte Prosa) von 1929/30 in der Gleichsetzung Stalins mit einem „rjaboj čert“ (pockennarbigen Teufel), dem russische Schriftsteller ihre Seele verkauft haben (Sočinenija, Bd. II, 92), sowie den auf Stalin bezogenen Spottversen über die Föderation der sowjetischen Schriftstellerverbände, von der die schwarzen Pocken ausgingen: „Černaja ospa/Pošla ot FOSP“ (FOSP ist die Abkürzung von „Federacija ob-edinenij sovetskich pisatelej“; Bd. II, 95), vgl. Burkhart 2000.

¹⁴ Zitiert wird nach folgenden Ausgaben: Fedor Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie*, in: Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, Bd. VI, Leningrad 1973, und Fjodor Dostojewskij, *Verbrechen und Strafe*, aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a. M. 1998.

Aus diesem im Prätext angelegten Detail wird bei Makanins Ich-Erzähler – unter Aktivierung aller pejorativen Konnotationen den Pockennarben-Motivs, wie sie auch in Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* vorgegeben sind – ein „scarface“-Typ, den Petrovič für gefährlicher hält, als er in Wirklichkeit ist. Der Verdacht des Helden, daß er vom Ermittler durchschaut ist („Er weiß es“ – heißt es sowohl im Prätext als auch in *Underground*), bewahrheitet sich aber nur in Dostoevskijs Roman. Im Gegensatz zu Porfirij's instinkthaften Gespür und seiner psychologischen Einsicht, mit der er Rodion Raskol'nikov wie in einer experimentellen Reihe beobachtet, bis der Mörder – wie vom Ermittler vorhergesehen – schließlich von sich aus gesteht, erweist sich der pockennarbige Ermittler bei Makanin als einer, der blufft, in Wirklichkeit jedoch nichts herausfindet und nur auf seinen materiellen Vorteil bedacht ist:

Sledovatel' zapisyval. A čerez priotkrytuju dver' v sosednjuju malen'kuju komnatu (kamorku) ja videl ešče dvuch sledovatelej, sognuto sidjaščich za svoimi stolami. Odin, s ospennym licom, s v-edlivymi glazami, vrode by perebiral bumagi. No glaza ego net-net menja proščupyvali (ottuda - čerez dvernoj proem). On mne ne ponravilsja [...]. – Poka svobodny, - skazal mne tolstyj sledovatel'. Ja podnjalsja; pokazalos', čto proneslo. – Minutku! – kriknul tot, ospennyj sledovatel' (iz drugoj komnaty), kogda ja uže byl u dverej. U menja eknulo [...]. Mne daže podumalos': on znaet. (143)

Der Ermittler notierte etwas. Durch die einen Spalt weit geöffnete Tür sah ich im kleinen Nebenzimmer (Kämmerchen) zwei weitere Ermittler über ihre Tische gebeugt sitzen. Der eine mit pockennarbigem Gesicht und bohrendem Blick schien Papiere durchzusehen. Aber seine Augen tasteten mich hin und wieder ab (durch die Türöffnung). Er gefiel mir nicht [...]. „Sie sind vorläufig frei“, sagte der dicke Ermittler zu mir. Ich erhob mich; es sah so aus, als wäre alles ausgestanden. „Einen Augenblick!“ schrie der pockennarbige Ermittler (aus dem anderen Zimmer), als ich schon an der Tür war. Mir stockte das Herz [...]. Mir fuhr sogar durch den Kopf: Er weiß es. (188)

Petrovič, der sich in das Sujet des Dostoevskij-Romans versetzt fühlt, in dem Plot der realen Ermittlungsbeamten aber nicht vorkommen will („Menja net v vašem sjužete“, 154), da er sein Leben zum *eigenen Text* erklärt hat, erlebt die Banalisierung der ethischen Dimensionen des Prätextes („Wenn Gott tot ist, ist alles erlaubt!“) mit Erleichterung: Weder gesteht er, noch wird er von den nachlässigen Ermittlern überführt. Er kommt ungeschoren davon, beschließt „nicht zu fühlen“ und verweigert nach wie vor jede Rechenschaft. Die junge Prostituierte, die mit ihren Brustnarben in der Wahrnehmung des Protagonisten eine Äquivalenz zu seinem tödlichen Messerstich in das Herz des Kaukasiers herstellt und damit – freilich ohne es zu wissen - die Kardinalfrage der Schuld aufwirft, ist in ihrer Trivialität und mentalen Beschränktheit¹⁵ allerdings auch

¹⁵ Ihr – im Gegensatz zu dem der „Predigerin“ Sonja – restringierter Code zeigt sich beispielsweise, als sie auf Petrovič's Frage, woher die Schnittnarben an ihrer Brust

nicht geeignet, als zweite Sonja zu fungieren und Reue sowie Umkehr bei dem Mörder zu bewirken. Petrovič, der das (von den Dostoevskijschen „Büßertypen“ empfundene) Verlangen nach Reue als ein Zeichen der Schwäche sieht (er selbst zählt sich zu den Puškinschen „Duell-Typen“, die höchstens bedauern, aber nicht bereuen), akzeptiert nur ein Idol, eine Instanz, vor der er Rechenschaft abzulegen bereit ist: die Russische Literatur.

Die *Zeit*, sofern er sie als relevant wahrnimmt, bewegt sich für ihn nicht (sie ist stehengeblieben; alles erscheint synchron zu geschehen) oder sie verläuft in umgekehrter Richtung, indem sie sowohl den „Ruf des Gewissens“ (in dem das Dasein sich zurückruft aus der Verfallenheit an das „Man“) als auch die Reue tilgt. Die *Narbe* im Gesicht von Venja dagegen zeugt von einer Verletzung, die er sich auf Grund seiner – selbst noch im Wahnsinn - drängenden Frage nach der Zeit und Zeitlichkeit (im Heideggerschen Sinn) zugezogen hat:

Stoja v zasade (u vchoda metro), Venja brošalsja k idušćim ljudjam: - Kotoryj čas? – potom u drugogo: - Kotoryj čas? – on otrvисто sprašival i nastojćivo, vyzyvućše. Slovno by trebuja, ćtoby ljudidali emu vo vremeni otćet. Taksisty ego pokolaćivali. Zuby kak raz i vybity sytymi šoferami, k kotorym on pristaval na stojankach s razgovorami. (O Vremeni kak takovom.) Ja priveł Venju, molćit, rta ne otkryvaet. – Ndaa-, - skazal lećašćij vrać, tut že ugljadev na lice moego brata pojavivšijsja šram. (127)

Wenja stand im Hinterhalt (am Eingang zur Metro) und stürzte sich auf die Passanten: „Wie spät ist es?“ Dann bedrängte er einen anderen: „Wie spät ist es?“ Er fragte schroff und herausfordernd. Als verlangte er von den Menschen Rechenschaft über die Zeit. Die Taxifahrer verprügelten ihn. Diese satten Taxifahrer schlugen ihm damals die Zähne aus, weil er sie an den Standplätzen mit seinem Gelaber belästigte (über die Zeit als solche). Ich brachte Wenja zum Arzt, er schweige, mache den Mund nicht auf. „Tjaa“, sagte der behandelnde Arzt, der auf dem Gesicht meines Bruders sofort die Schramme erspäht hatte. (166).

Um die Frage nach dem Sinn richtig stellen zu können, muss die menschliche Existenz, das Dasein in seinem Sein, sich selbst transparent werden. Seine Zeitlichkeit erweist sich dabei – nach Martin Heideggers „Fundamentalanalyse“ (§§ 65-71) – als die grundlegende Bestimmung, und deshalb gehört Zeit genuin nicht nur zum Sein des Daseins, sondern zum Sein schlechthin. Diese Frage nach dem Weg von der ursprünglichen Zeit zum Sinn des Seins ist es, die Venja¹⁶ zeitlebens bewegt. Seine Narbe ist somatischer Ausdruck eines Strebens

stammten, lapidar antwortet „Pobili“ (Man hat mich geschlagen), ohne auf die ihr zugefügten Demütigungen und Verletzungen einzugehen.

¹⁶ Auch der gleichnamige Ich-Erzähler bzw. Protagonist Venička (und Alter ego des Autors) in Venedikt Erofeevs 1969 verfaßtem Kurzroman *Moskva – Petuški* fragt kurz vor seiner Ermordung ständig nach der Zeit. Und die Passagierin mit der Narbe am Ohr, die den Trinkgenossen die Geschichte ihrer ausgeschlagenen Zähne erzählt, hat ihre Verletzungen deshalb davongetragen, weil sie „auf der Suche nach ihrem Ich“ immer wieder essentielle Fragen

nach der Zeit als Horizont des Seins, nach einem Dasein im Modus der Eigentlichkeit.

Die Archäologie des Narben-Motivs fördert eine Fülle von Verwendungsfunktionen zutage. Das Motiv wird in Texten einerseits denotativ eingesetzt, zeigt andererseits aber auch konnotative, metaphorische bzw. metonymische Verwendungszusammenhänge, die v. a. in der Moderne und Postmoderne durch eine Einbettung in philosophische Konzepte bzw. Verfahren der Sinnanreicherung durch Intertextualität bestimmt werden. Auf einer mnemopoetischen und metapoetischen Ebene fungiert das Narben-Motiv als Metapher für einen kulturellen Gedächtnisspeicher, also auch für Literatur. Friedrich Nietzsche hat in seiner *Genealogie der Moral* die seit den alttestamentarischen Propheten tradierte Vorstellung vom innerlichen Gedächtnis-Schaffen als einem „Ins-Herz-Schreiben“ (Jeremia 31, 33) wirkungsvoll durchgestrichen, indem er ein somatisches Phänomen, nämlich den Schmerz, als mächtigstes Hilfsmittel der Mnemotechnik herausstellte:

„Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss“ – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden [...]. Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen; die schauerlichsten Opfer und Pfänder (wohin die Erstlingsopfer gehören), die widerlichsten Verstümmelungen (zum Beispiel die Castrationen), die grausamsten Ritualformen aller religiösen Culte (und alle Religionen sind auf dem untersten Grunde Systeme von Grausamkeiten) – alles Das hat in jenem Instincte seinen Ursprung, welcher im Schmerck das mächtigste Hilfsmittel der Mnemonik errieth. (295)

An Nietzsches Soma-Mnemonik-Programm anknüpfend, verstehen Kulturologen – wie beispielsweise Peter Sloterdijk es tut - nicht nur Narben, sondern auch sämtliche „essentiellen Zeichen“, „blutigen Ritzungen und Brandzeichen der Existenz“ als Bestandteile der gedächtnishaltigen und chronemischen, metaphorisch gemeinten Körperschrift. Sloterdijk hat aus der Gesamtheit von Techniken und Medien des Körpergedächtnisses unter Berufung auf den Dadaisten Hugo Ball, der das Tätowieren für eine ursprünglich hieratische Kunst hielt, ein poetologisches Konzept entwickelt, dessen Kernsatz lautet: „Wo Tätowierung war, soll Kunst werden, oder: wo Brandmarkung war, soll Sprache entstehen“ (Sloterdijk 1988: 17 f., 25).

Das kulturelle Gedächtnis funktioniert oder erhält sich als stets erneuerte Erinnerung, und „wer über Erinnerung spricht“, hat Aleida Assmann geäußert,

stellte. - Der intertextuelle Bezug darf als Makanins Hommage an den 1990 verstorbenen (Venja) Erofeev gewertet werden.

„kommt dabei nicht ohne Metaphern aus“ (Assmann 1991: 13). Wenn sich also Gedächtnis entweder im Rahmen von Gebäude-Metaphern als ein Archiv bzw. Museumsmagazin, oder im Rahmen der Schriftmetaphorik als Buch bzw. Palimpsest, auch als Spur im Rahmen der Körper-Hermeneutik, vorstellen läßt, in dem Vergangenes gespeichert ist, so bedarf das Geschehene, um erinnert und damit gegenwärtig zu werden, des immer wieder erneuerten Blicks. Die literarische Mnemotechnik ist demnach ein Verfahren der Implantation von Gedächtnissignalen in einen Text – und ein solches Gedächtnissignal meint auch die Narben-Schrift des Körpers, der sich als historisch-soziale Konstruktion erst im Vollzug resignifizierender und damit erinnernder Prozesse herstellt und eine kulturell intelligible Identität erhält. Mnemonik bedeutet darüber hinaus ein Verfahren der Installierung von Texten bzw. Motiven als Gedächtnisräumen und kombinatorisch wie generativ vernetzten kulturellen Speichern im Makro-Gedächtnisgebäude der Kultur, die auf diese Weise als ein memorialer Generator und Behälter interpretierbar wird.

Literaturliste

Assmann, A. (1991): *Zur Metaphorik der Erinnerung.// Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M.

Bachtin, M.M. (1965): *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. M.

Burkhart, D. (2000): *Stalinism versus European Cultural Memory in the Poetry of Osip Mandel'stam.//The Conscience of Humankind. Literature and Traumatic Experiences*, ed. by Elrud Ibsch, Amsterdam, 145-162.

Eco, U. (1972): *Einführung in die Semiotik*. München.

Fedotov, G. P. (1991): *Duchovnye stichi*. Moskva.

Golubinaja kniga. Russkie duchovnye stichi XI – XIX vekov (1991), hg. von Larisa F. Sološčenko. Moskva.

Jäger L. (2002): *Goethe, Moritz und Kleist: Die Wunden als Erzähler.// Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.2.2002*, 32.

Lessing, G. E. (1766): *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin.

Lotman, J. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva.

Makanin, V. (1998): *Andegraund ili Geroj našego vremeni*. Moskva (Übersetzung von Annelore Nitschke: *Underground oder Ein Held unserer Zeit*, mit einem Nachwort von Dagmar Burkhart, München 2003).

Morris, Ch. (1970): *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago/London.

Nietzsche, F. (1980): Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: Kritische Studienausgabe sämtlicher Werke in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München.

Rosenkranz, K. (1968): Aesthetik des Hässlichen, hg. von Walther Gose und Walter Sachs. Stuttgart.

Schmid, U. (2000): Ichentwürfe. Russische Autobiographien zwischen Avvakum und Gercen, Zürich.

Sebeok, Th. (2000): Indexikalität.// Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt a. M., 90-111.

Sloterdijk, P. (1988): Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurt.

Stepanjan, K. (1999): Krizis slova na poroge svobody (Krise des Worts an der Schwelle der Freiheit)// Znamja 8, 204-214.

Turner, V. (1987): Bodily marks//The Encyclopedia of Religion, ed. by Mircea Eliade, New York – London, vol. II, 269-275

Valéry, P. (1960): Oeuvres. La Pleiade 2, hg. von Jean Hytier, Paris (Kap. „L’Idée fixe ou deux hommes à la mer“, 195-275).

Žizneopisanie Avvakuma, im samim napisannoe (1963), hg. von A. N. Robinson, Moskva 1963 (deutsche Übersetzung von R. Jagoditsch, Das Leben des Protopopen Awwakum, von ihm selbst niedergeschrieben, Berlin – Königsberg 1930).

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Brenneisen in Form eines Rads zur Brandmarkung von Delinquenten, Landgericht Meran, als Dauerleihgabe des Museums Ferdinandeum im Innsbrucker Zeughaus (Inv. Nr. F 391).

Abb. 2 Der ungläubige Thomas legt seine Finger in die Seitenwunde Christi (russische Ikone, spätes 15. Jahrhundert), aus: Kurt Weitzmann et al., Die Ikonen, Freiburg 1998, 282 (Nowgoroder Museum für Architektur und antike Kunstdenkmäler).

Abb. 3: Russisches Aufklärungs-Plakat von Rita Rajt zur Pockenimpfung (1919), aus: Links! Links! Links! Eine Chronik in Vers und Plakat, hg. und kommentiert von Fritz Mierau, Berlin 1973, 417-419.