

BÜHNEN DES GROTESKEN KÖRPERS

Gastredakteurin: Dagmar Burkhart (Hamburg)

editorial	Körper – Zeichen – Text im heutigen Russland	2
analyse	Körper und Zeichen in der russischen Literatur der Gegenwart. Vladimir Sorokin. Vladimir Makanin. Viktor Pelewin. Dagmar Burkhart	3
bücher- schau	Die Virtualisierung der Körper-Welt bei Viktor Pelewin Karlheinz Kasper (Leipzig)	9
leseprobe	Vladimir Sorokin: <i>Der Tag des Opritschniks</i> (2 Textausschnitte)	11
werkstatt	Komjagas Klöten. <i>Der Tag des Opritschniks</i> aus der Nabsicht des Übersetzers Andreas Tretner (Berlin)	12
analyse	Körper als soziale Metapher in der aktuellen russländischen Kunst Natalija Slydnewa (Moskau)	15

kultura. Russland-Kulturanalysen

Herausgeber: Prof. Wolfgang Eichwede, Direktor der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen.

Redaktion: Hartmute Trepper M.A., Dr. Isabelle de Keghel (bis Juni 2006), GastredakteurInnen
Technische Redaktion: Matthias Neumann

Die Meinungen, die in den Russland-Kulturanalysen geäußert werden, geben ausschließlich die Auffassung der AutorInnen wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung sind nach Rücksprache mit der Redaktion gestattet.

Wir danken für die Förderung durch die Gerda-Henkel-Stiftung.

© 2006 by Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Forschungsstelle Osteuropa | Publikationsreferat | Klagenfurter Str. 3 | 28359 Bremen

fon +49 421 218-3302 oder -3257 | fax 49 421 218-3269

eMail: fsopr@uni-bremen.de | internet: www.forschungsstelle-osteuropa.de

editorial

Bei der Schaffung eines Modells der Welt hat der Mensch stets seinen Körper zum Maßstab genommen. Während die empirische Welt aus einer unendlichen Vielzahl von Gegenständen besteht und insofern ein heterogenes Weltmodell liefert, ist die künstlerische Welt und ihre Modellierung homogen. Sämtliche im künstlerischen Weltmodell dargestellten Realien sind den Prinzipien des Künstlers unterworfen: dem Prinzip der Selektion und dem Prinzip der Sinnkonstitution in einem wertenden Modell der Welt.

Dies gilt auch für den Körperdiskurs in der russischen Gegenwartskunst und -literatur. Somatik gewinnt hier Zeichencharakter; *soma* (griechisch „Körper“) wird zu *sema* („Zeichen“). Nach Jahrzehnten der Abstinenz vom „niederen“ Somatischen in der die Wirklichkeit beschönigenden Kunst und Literatur des Sozialistischen Realismus entwickelt sich der Körper in der Postmoderne zum favorisierten Zeichenträger und „Text“.

In der russischen Gegenwartsliteratur dominiert den Körperdiskurs ein grotesk-physiologisches künstlerisches Weltmodell. *Soma* und *Sema* bedingen einander in Texten dergestalt, dass sie den Körper mit all seinen Konnotationen von Eros, Pathos und Thanatos als authentische Bezugsgröße herausstellen (Ljudmila Petruschewskaja u. a.). Andere Autoren beteiligen sich am Körperdiskurs in einer Weise, die nicht nur einer Poetik des Grotesk-Hässlichen, sondern auch einer Gedächtnisästhetik verpflichtet ist. Ihnen dienen beispielsweise Hautzeichen (Narben, Tätowierungen) und intertextuelle Spuren (das Kaukasus-Thema als ewig „offene Wunde“) zur Gestaltung eines philosophisch-ethischen, aber auch politischen Horizonts (Vladimir Makanin u. a.). Am extremsten ist Vladimir Sorokins Prosa und Dramatik von Körperkodierung durchdrungen. Diese allegorisch zu lesende, verbale Somatik basiert auf einer postmodernen Ästhetik der Hässlichkeit, mit deren Hilfe er Erscheinungen des

Totalitarismus jeder Couleur thematisiert. Dabei verwendet er eine durch die offizielle Literatur des Sozialistischen Realismus unabgenutzte obszön-körperliche Lexik, um etwa oktroyierte Diskurspraktiken zu entlarven. Eine weitere Spielart des Körperdiskurses in der heutigen russischen Literatur stellt die Destruktion des Somatischen dar: In Texten, welche die dominierende Rolle digitaler Medien analysieren, wird die Kehrseite des Körperlichen thematisiert: Entkörperlichung durch Virtualisierung, Simulationen und Metamorphosen in Schein-Welten (Viktor Pelewin).

In der russischen Kunstszene der letzten zehn Jahre fungiert der Körper als soziale Metapher. Radikale Künstler der Postperestrojka-Ära wie der Aktionist Brener, die Projekt-Gruppe AES, der Fotograf Boris Michailow und andere haben die Körper-Motivik ideologisiert. Wie in der Avantgarde erscheint der Körper als verdichteter Raum der Sinnkonstitution: Auf ihm wird geschrieben, durch ihn wird geschrieben. Der Körper ist Sprache, *soma* und *sema* werden gleichgesetzt. Dabei deklarieren die radikalen Künstler im Russland der Gegenwart das Ende aller Utopien – v. a. der Utopie einer sozialen Harmonie und der Utopie von Fortschritt oder Reformen.

Die aktuelle neoavantgardistische Kunstszene ist einerseits nicht zu verstehen ohne ihren Bezug zum ausgeprägten Körpercode der Avantgarde; andererseits muss zu ihrem Verständnis auch die Erfahrung des sowjetischen Undergrounds berücksichtigt werden – der nichtoffiziellen Kunst der Breschnjew-Ära mit ihren sozialen und politischen Konnotationen. So war der russische Konzeptualismus (Ilja Kabakow, Viktor Piwowarow, Andrej Monastyrski, Dmitri Prigow*) nur einem kleinen Kreis von „Eingeweihten“ zugänglich. Mit diesem Hermetismus verfolgte er das Ziel, die Isolierung der Kunst der 1970er Jahre von der

* siehe Kasten auf S. 20.

editorial

offiziellen Ideologie offenzulegen. Im Gegensatz dazu öffnete sich die Kunst der folgenden zwei Jahrzehnte der Exzentrik des Karnevalesken und brachte durch den exponierten, den ekstatischen Körper quasi metonymisch die kreative Aufbruchphase der Perestrojka zum Ausdruck. Bleibt die interessante Frage, inwieweit der Körperdiskurs in der Kunst und Literatur der Postperestrojka-Ära mit seinen unterschiedlichen Formen die Suche nach einer neuen Identität im heutigen

Rußland repräsentiert oder gar befördert.

ÜBER DIE GASTREDAKTEURIN:

Dagmar Burkhart ist emeritierte Slawistik-Professorin. Neben kulturanthropologischen Fragestellungen gilt ihr wissenschaftliches Interesse Themen wie Intertextualität, Text-Bild-Beziehungen, Literatur als Gedächtnis, Ästhetik des Grotesken u. a. in den slawischen Literaturen der Moderne und Postmoderne.

KÖRPER UND ZEICHEN IN DER RUSSISCHEN LITERATUR DER GEGENWART.
VLADIMIR SOROKIN. VLADIMIR MAKANIN. VIKTOR PELEWIN.

Dagmar Burkhart

analyse

Soma und Sema, Körper und Zeichen, bedingen einander in den Texten von russischsprachigen Autorinnen in der Weise, dass sie den Simulakren der Postmoderne den Körper als Realität gegenüberstellen. Dagegen basiert Vladimir Sorokins von Somatik durchdrungene Prosa und Dramatik auf einer postmodernen Poetik des Grotesk-Hässlichen, mit deren Hilfe er die Gewalt von oktroyierten Diskurspraktiken aufzeigt. Viktor Pelewin thematisiert in Romanen und Erzählungen, in denen er sich mit digitalen Medien befasst, die Entkörperlichung durch Virtualisierung. Vladimir Makanin indes dienen Hautzeichen und intertextuelle Spuren zur Gestaltung seines philosophischen Horizonts.

DIE AUTHENTIZITÄT DES KÖRPERS

Die russische Gegenwartsliteratur spiegelt einen Körperdiskurs wider, der die grotesk oder absurd wahrgenommene Welt als ein Konglomerat aus Zeichen- und Sprachwelten reflektiert.

Schriftstellerinnen wie Nina und Jekaterina Sadur (*Die Wunde ungeliebt*, 1998) richten ihr Augenmerk auf die Somatik als eine authentische Instanz. Gleichzeitig stellt Ljudmila Petruschewskaja weibliche Körperlichkeit in einen konnotationsreichen Kontext von Erotik und sozialen Zwängen, wenn sie in Erzählungen wie *Jugend* oder *Schwache Knochen* (1999/2002) mit der semantischen Opposition *alte Haut als Realität* vs. *junge Haut als Täuschung* operiert. Demgegenüber läßt in der durch wörtliche Sprachverwendung charakterisierten Trivalliteratur der

gestylte Körper der „neuen Russen“ zum Mord ein, z.B. in Aleksandra Marininas Krimi *Die heulenden Hunde der Einsamkeit* (russ. 2004), oder dient, wie in Oksana Robskis *Babuschkas Töchter* von 2006, als Bühne für die Zurschaustellung von Jugendlichkeit und Reichtum: „Katjas sich jugendlich gebende sechzigjährige Mutter empfing uns in Jeans, mit riesigen Buchstaben aus Swarovski-Kristallen auf dem Hintern: RICH“.

EINVERLEIBUNG ALS METAPHER

Wenn in der Chruschtschow-Ära ein Autor wie Wassili Aksjonow mit seinem Kurzroman *Apfelsinen aus Marokko* noch Furore machen konnte, wo die Orangen als Zeichen für ein neues Lebensgefühl in der „Tauwetter“-Periode standen, so zeigt sich die russische Gegenwartsliteratur vor-

analyse

wiegend illusionslos bzw. destruiert den durch das Dogma des Sozialistischen Realismus verordneten Optimismus. Und auch hier fungiert das Thema Essen als signifikantes Ausdrucksinstrument. Petruschewskaja, Jewgenij Popow, Dmitrij Prigow, Vladimir Sorokin und andere vertreten eine Literatur, in der es nach Wegfall der Zensur möglich ist, die Verhältnisse in Russland einer tabulosen Analyse zu unterziehen.

Wer jedoch dieser Literatur, in der unter anderem pervertiertes Essen für soziale Kälte, gestörte Kommunikation und totalitäre Indoktrination steht, nur die Fixierung auf das schockierende Detail unterstellt, verkennt ihre Intention. Abstoßendes wie z.B. exzessiver Alkohol-Konsum anstelle von Essen bei Wenedikt Jerofejew, kaltes Tüten-Essen bei Petruschewskaja, Hundefleisch-Schaschlik bei Popow, psychedelischer Drogenrausch bei Viktor Pelewin oder Menschenfleisch- und Fäkalien-Essen bei Sorokin integriert sich einer Poetik der Hässlichkeit und allegorischen Lesart der Wirklichkeit. „Tabuzonen ziehen mich an“, sagte Sorokin, Autor des Romans *Der himmelblaue Speck* (2000), in einem Interview. Und „es gefällt mir, da einzudringen. Dort ist lebendiges Fleisch, das man essen kann, indem man dieses Tabu zerstört“ (Die ZEIT Nr. 46/2000).

DER HOCH ERHOBENE HINTERN

Sorokin, bei dem der Körperdiskurs ausgeprägter

als bei anderen russischsprachigen AutorInnen ist, folgt in seiner Verwendung des Ausscheidungs- und Hintern-Motivs einer Ästhetik, die ständig an den Tabu-Grenzen experimentiert. Indem er durch deren Überschreitung (*transgression* im Sinne von Georges Bataille) in Bereiche des Körperlich-Gewalttätigen und der Koprophagie (d.h. Kot-Essen) vordringt, zeigt Sorokin den Totalitarismus tradierter Text- und Denkschablonen auf und stellt überbrachte ästhetische Diskursmuster in Frage: Seine Texte beginnen meist imitatorisch im Stil konventioneller Schreibmodelle, um an einem bestimmten Punkt umzukippen in eine von obszönem bzw. ekelerregendem Vokabular bestimmte, dabei emotionslose, Sprache. Sorokin dekonstruiert traditionelle ästhetische Diskurse dadurch, dass er unterschiedliche Lesarten von Textschablonen vorführt und widersprüchliche Lektüren eines Textes zusammenbringt, die sich gegenseitig zerstören.

So läuft die Erzählung *Der erste Subbotnik* (1992), in der eine Brigade beim Laubharken beschrieben wird, zunächst nach der Schablone von Texten des Sozialistischen Realismus ab: die Erinnerung an einen enthusiastischen Subbotnik¹ zu Anfang des Krieges, Lob des Jungarbeiters Mischka, der seinen ersten proletarischen Subbotnik absolviert, und Anerkennung der Leistung des Kollektivs.

¹ Formal freiwilliger, unbezahlter Arbeitseinsatz (von russ. *subбота* = Samstag)

VLADIMIR SOROKIN IN DEUTSCHER SPRACHE (AUSWAHL)

Bro (Put' Bro). Roman, übers. von Andreas Tretner, Berlin Verlag 2006

Ljod. Das Eis. Roman, übers. von Andreas Tretner, Berlin Verlag 2003, BTV 2005

Der himmelblaue Speck. Übers. von Dorothea Trottenberg, Köln: DuMont 2000, DTV 2003

Roman. Roman, übers. v. Thomas Wiedling, Zürich: Haffmans 2000

Norma. Roman, übers. v. Dorothea Trottenberg, Köln: DuMont 1999

Die Herzen der vier. Roman, übers. v. Thomas Wiedling, Zürich: Haffmans 1993

Ein Monat in Dachau. Erzählung, übers. v. Peter Urban, Zürich: Haffmans 1992

Der Obelisk. Erzählungen, übers. v. Gabriele Leupold, Zürich: Haffmans 1992

analyse

Nach diesem im Sinne des Sozialismus gestalteten Teil erfolgt ein dekonstruktivistischer Stilbruch, indem der bisher als Ritual zelebrierte Subbotnik plötzlich in ein Wettfurzen übergeht. In *Sergej Andrejewitsch* (1992) wird die Sphäre der sowjetischen Schule und des pathetisch verkörpert idealen Lehrers als Vermittler der richtigen Denkweise – etwa in den Werken von Vladimir Tendrjakow – dekonstruiert in der Schilderung einer koprophagischen Szene, wo der Lieblingsschüler bei einem Waldausflug die Exkreme (d.h. die Ideologie) des Lehrers verschlingt. In der Erzählung *Auf der Durchreise* (1992) erfolgt die Dekonstruktion der sowjetischen Produktionsromane, wenn der durchreisende Gebietsleiter eine zum 50-jährigen Bestehen der Fabrik erstellte Jubiläumsbroschüre dadurch „absegnet“, dass er sich darauf entleert.

Weitere Vorgängertexte, die Sorokin parodiert und dekonstruiert, indem er ihre Lexik durch eine skatologische (d.h. Ausdrücke aus dem Analbereich benutzende) ersetzt, sind die von fundamentalistischen Dorfprosa-Autoren (Wassili Below, Valentin Rasputin) und von Kriegsprosa-Autoren wie Wassili Bykow und anderen.

Die Erzählung *Obelisk* (1990) vereinigt nicht nur diese Anspielungen in sich, sondern persifliert auch das Puschkinsche Denkmals-Thema. So spielt Sorokin intertextuell einerseits mit dem falschen Kult von Heroen in der sowjetischen Literatur: In *Obelisk* erfährt der angebliche Held an dem phallisch aufragenden Kriegerdenkmal eine groteske Totenehrung durch Frau und Tochter. Er wird jedoch in Erfüllung seines „Vermächtnisses“ – eine parodistische Anspielung auf das von Stalin beschworene „Vermächtnis Lenins“ – durch litaneiartige Wortkaskaden einer obszönen „Beichte“ als koprophiler Phallokrat entlarvt.

Andererseits führt Sorokin das Motiv des gedächtnisstiftenden Monuments ad absurdum, wie er dies auch in seiner Erzählung *Denkmal* (1992)

tut, indem er das heroisch-pathetische Symbol des „ewigen Feuers“ skatologisch persifliert: *An einem heiteren Sommertag, wenn das Volk herbeiströmt zu den Klängen des sonnigen Mozart, wird eine seidene Decke herabgleiten, einen goldenen Mann enthüllend, mit einem in der Sonne glänzenden, leicht herausgestreckten Hintern, aus dessen Mittelpunkt eine von einem würdigen Vertreter der Öffentlichkeit angezündete feierliche Gasflamme emporschlägt: DEM EWIG BRENNENDEN FURZ wird in dem Sockel eingemeißelt sein. So. Und das wird das wichtigste Monument werden. Und des Volkes Pfad zu ihm wird niemals zuwachsen.* (Übersetzung: Gabriele Leupold)

Auch in Sorokins Text *Der Tag des Opritschniks*² (russ. 2006, dt. 2008), in dem ein russländischer Überwachungsstaat und sein sadomasochistischen Ritualen anhängender Elitezirkel thematisiert werden, spielt der Körperdiskurs eine dominante Rolle: Überwachung, körperliche Strafen³ und Obszönität sind in dieser Vision eines totalitären Staates Ausdruck der politischen Macht, zu deren Charakterisierung der somatische Vergleich aus Ossip Mandelstams Gedicht *Ariost* (1933) herangezogen wird: „Die Macht ist widerlich wie Hände von Barbieren“ („wlast’ otwratitel’na kak ruki bradobreja“).

Sorokin bedient sich in seinen Texten der skatologischen und obszönen Stilebene mit ihrer tabuisierten Lexik, weil allein diese Diskursebene nicht von der offiziellen sowjetischen Schreibweise besetzt war. Daraus erklärt sich auch sein somatisches Verhältnis zum Text und seiner Auffassung vom Schreiben,

2 Mitglied der Opritschnina Ivans IV., bewaffnete Lehensleute, die außerhalb des Rechtes agierten.

3 Michel Foucault zeigt in seinem Band *Überwachen und Strafen* (1977), wie in Europa die Strafsysteme allmählich vom öffentlichen Vollzug von Körperstrafen („Fest der Martern“) zur Bestrafung durch Einkerkierung oder Arbeitslager übergingen. Erstere wurden in Frankreich 1831, in England 1834, in Deutschland 1848, in Russland 1863 offiziell abgeschafft.

analyse

das in seinen Augen ein Sich-öffentlich-Entleeren darstellt.

NARBEN – HAUTZEICHEN UND KÖRPERSPUREN

Nach Auffassung des russischen Kulturtheoretikers Michail Bachtin⁴ ereignen sich die „Akte des Körperdramas“ wie Essen, Trinken, Verdauung und Ausscheidung, Beischlaf, Geburt, Krankheit, Tod und Verwesung an der Grenze zwischen Körper und Welt. Und hier – auf der Körperoberfläche oder Haut als „Bühne“ dieses Dramas – ist auch das Phänomen der Narbe angesiedelt.

Narben erscheinen als Zeichen auf der Haut, die zur Entzifferung und damit zur Kommunikation einladen. In der russischen Literatur sind es Texte von Alexander Puschkin, Nikolai Gogol und Fjodor Dostojewski, z.B. *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*, in denen vor allem Pockennarben im Bedeutungsaufbau und in der Figurencha-

rakterisierung eine Rolle spielen. Bei Mandelstam ist das Wortfeld *ospa* (Pockennarbe) in den Code eines politischen Subtextes eingeschrieben, der in erster Linie auf Stalin bzw. die Stalin-Zeit anspielt; Stalin war pockennarbig und wurde im Volk *rjaboj tschort*, „blatternnarbiger Teufel“, genannt.



Text: „Sie zertrampeln“ – „20. Jahrhundert“ – „Sklave“. „KPdSU“. Aus: „Tätowierungen von Lagerhäftlingen“, gesammelt von D. S. Baldajew, Sankt Petersburg 2001, unnummerierte Seite vor dem Titelblatt. © S.G. Wassiljew

Auch in der russischen Gegenwartsliteratur fungieren Narben auf vieldeutige Weise, z.B. in Vladimir Makanins komplexem Roman *Underground oder Ein Held unserer Zeit* (1999). Dessen Protagonist und Ich-Erzähler Petrowitsch ist ein im „Untergrund“ der Breschnjew-Zeit lebender Schriftsteller, der sich als privat bezahlter Wächter eines Moskauer Appartement-Hauses durchschlägt. Er wird durch das *scar-*

face eines der Ermittlungsbeamten, die den (von Petrowitsch begangenen, aber bislang ungedeckten) Mord an einem Kaukasier bearbeiten, an Dostojewskis genialen Untersuchungsrichter Porfiri Petrowitsch in *Verbrechen und Strafe* mit seiner „ungesunden, dunkelgelben“ Gesichtsfarbe erinnert. Der „Ermittler mit der Pockenvisa-

4 M. Bachtin (1895–1975) hat unter der stalinistischen Repression vom grotesken Körper, von riesigen Nasen, aufgerissenen Mündern und erigierten Gliedern in Volksliteratur und Karneval gehandelt: eine oppositionelle Lachkultur gegen die autoritäre Herrschaft.

analyse

ge“ bei Makanin entpuppt sich zwar als kriminalistisch unfähig, aber erpresserisch: „Blattern im Gesicht hat man nicht umsonst“, lautet der im Sinne der Volkstradition die *ospa* negativ bewertende Kommentar des Pförtners Akulow.

In zahlreichen literarischen Texten des 19. Jahrhunderts fungierten Brandstempel und Auspeitschungsnarben als somatischer Ausdruck von erfahrener Gewalt. In Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* und Anton Tschechows *Die Insel Sachalin*, deren Titel bereits als Megametaphern für das repressive zaristische Regime dienen, sind Höllenbilder (die brennende Insel; die Gluthitze der Banja) als Inbegriff körperlicher Leiden konstitutiv. Narben-Motive charakterisieren die infernalischen Räume und ihre Gefangenen nach den Regeln eines Soma-Codes. So beschreibt Dostojewskis autobiographischer Erzähler Brandmarkungs narben, die durch glühende Buchstabenstempel und Wundfärbung mittels Indigo oder Tusche Häftlingen als Zeichen der lebenslänglichen Entrechtung „eingeschrieben“ wurden – bei Dieben (russ. *vor*) beispielsweise der kyrillische Buchstabe „B“ (für v) auf die Stirn und die Buchstaben „O“ bzw. „P“ (für r) jeweils auf die Wangen.

Hier schließt sich ein bis in die Gegenwart aktueller Körper-Code der Antiwelt des Gulag mit seiner hierarchischen Gliederung und seinem eigenen „Ehrkodex“ an. Die Sprache des Gulag

realisiert sich nicht nur in einem besonderen Gagnoven-Argot, sondern auch durch Tätowierungen von Häftlingen, deren bunte Narbeninschriften (ironisch „Frack mit Orden“) Zeichenkomplexe in Form provokanter Bild-Schrift-Mischungen darstellen. In Sorokins *Der Tag des Opritschniks* wecken die Tattoos des Türwächters vor der Banja, wo die körperlichen Exzesse der Opritschniks stattfinden, genau diese Konnotationen an Kriminalität, Haft und Gewalt: ein allegorischer Verweis auf den totalitären Staat im Ganzen.

DIE EWIGE WUNDE KAUKAUSUS

Das Narben-Motiv kann von Bedeutung für die Handlungs- und Konfliktstruktur, aber auch für den politischen, philosophischen und ethischen Horizont eines Textes sein. In dem Kapitel „Die kaukasische Spur“ von Makanins Roman *Underground oder Ein Held unserer Zeit* (2003), wo gleichzeitig eine autozitathafte Fährte zu seiner Erzählung *Der kaukasische Gefangene* (1995, dt. 2005) gelegt wird, sind Narben bedeutsame Spuren. So erinnern den Protagonisten Petrowitsch die durch Rasierklingschnitte von Freiern verursachten Narben auf der Brust einer jungen Prostituierten an jenen provokanten Kaukasier, den er in einem Quasi-Duell erstochen hat. Die Narben stoßen ihn ab; sie wecken bei ihm den „Ruf des Gewissens“ (im Sinne von Martin Heidegger) in dem Moment, als er sich gerade suggeriert hatte,

VLADIMIR MAKANIN IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG (AUSWAHL)

Underground oder Ein Held unserer Zeit. Roman, übers. v. Annelore Nitschke, mit einem Nachwort von Dagmar Burkhart, München: Luchterhand 2003; btb 2005

Der kaukasische Gefangene. Drei Erzählungen, übers. v. Annelore Nitschke, München: Luchterhand 2005

Der Weg: Roman aus dem 22. Jahrhundert, übers. v. Karen Görnitz, Kiel: Neuer Malik-Vlg. 1993

Zwei Einsamkeiten. Roman, übers. v. Inge Kolinko, Kiel: Neuer Malik Vlg. 1995

Der Nachzügler. Roman, übers. v. Inge Kolinko, Kiel: Neuer Malik-Vlg. 1992

Das Schlupfloch. Roman, übers. v. Karin Görnitz, Kiel: Neuer Malik-Vlg. 1991

analyse

er habe als „Duell-Typ“ à la Puschkin nichts zu bereuen und der Mord auf jener Bank vor dem Wohnheim belaste ihn nicht.

Die „kaukasische Spur“ markiert auf der intertextuellen Ebene gleichzeitig eine literarische Traditionslinie, auf der sich das Kaukasus-Thema als das russische Erlebnis des Fremden im Eigenen mit je unterschiedlicher Akzentsetzung gestaltet: der Kaukasus als ewige, nicht vernarbte Wunde Russlands, ein Kulturentwurf, in dem der im Sinne neuerer Orientalismus-Konzepte weiblich imaginierte Körper des Kaukasus immer wieder unterworfen und durchdrungen werden muss.

ENTKÖRPERLICHUNG DURCH VIRTUALISIERUNG

In dem Chatroom-Text *Der Schreckenshelm* (2005) wird Entkörperlichung dadurch erreicht, dass Viktor Pelewin, der Autor von computergenerierten, textuellen Welten (*Der Prinz von Min-Plan*, 2000; *Generation P*, 2000; *Akiko*, 2004), über die Gestaltung von virtuellen Wunschkörpern (Atavaren) der Second-Life-Welt hinausgeht und Chatter als reine Sprachkörper auf dem Bildschirm darstellt: Acht „Personen“ mit programmatischen Nicknames bzw. Userpics treffen unfreiwillig in einem Chat aufeinander. Sie alle finden sich gefangen in identisch ausgestatteten Räumen. Als einzige „Fenster“ nach draußen fungieren Monitor und Computertastatur. Allerdings werden die Einträge im Chat von unsichtbaren Moderatoren zensiert. Der Versuch, mittels Chatgespräch der absurden Situation Sinn zu verleihen sowie einen Fluchtweg zu finden, führt die Chatter auf die Spur des Mythos vom Minotaurus, doch ihre Hoffnung auf Theseus, den Retter, wird enttäuscht.

Die Irritation angesichts des ungesicherten phänomenologischen Status des Gegenübers prägt die gesamte Kommunikationssituation. Je länger

die Figuren in ihrer virtuellen Umgebung eingesperrt sind, um so mehr verdächtigen sie sich gegenseitig der Vorspiegelung falscher Tatsachen oder sogar ihrer körperlichen Nicht-Existenz. Die Dramatik dieses – unter anderem an Jean Paul Sartre orientierten – Kammerspiels besteht in einer existentiellen Verunsicherung angesichts der sich zunehmend virtualisierenden Lebenswelten: Keiner kann sich sicher sein, ob sein Gegenüber existiert, oder ob es sich um eine körperlose „Internet-Marionette“, einen nur auf dem Bildschirm präsenten Graphem-Körper, handelt.

Die Handlung des Textes löst sich letztendlich so auf, dass alle Figuren Produkte eines einzigen alkoholisierten Chatters sind, die gegenüber dem sie beherbergenden „Wirt“, einer Parodie des Autors, eine parasitäre Funktion einnehmen und dessen Bewusstsein gegen seinen Willen okkupieren.

Wie Pelewin schon in seinem *Heiligen Buch der Werwölfe* (2006) Körper in Metamorphosen und Simulationen darstellte, so tut er dies auch 2006 in dem Erzähltext *Empire ,V‘* über die Lehrzeit eines jungen Vampirs: virtuelle Kehrseite des Körperdiskurses in der russischen Gegenwartsliteratur – oder seine Ironisierung?

LESETIPPS:

- Christine Engel, Reflexion von Zeichen-, Denk- und Sprachwelten, in: Klaus Städtke (Hg.), *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart-Weimar 2002, S. 391–406.
- Dagmar Burkhart (Hg.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*, München 1999.
- Barbara Lehmann, Nichts leichter als ein Held zu sein. Vladimir Sorokin und Alina Wituchnowskaja im Gespräch, *DIE ZEIT* Nr. 46, 9.11.2000, S. 67: http://images.zeit.de/text/2000/46/Nichts_leichter_als_ein_Held_zu_sein

DIE VIRTUALISIERUNG DER KÖRPER-WELT BEI VIKTOR PELEWIN

Karlheinz Kasper (Leipzig)

bücher-
schau

Pelewin lotet den Bewusstseinsstand aus, in dem sich der „Sowjetmensch“ nach der Vertreibung aus dem Paradies befindet. Für dieses Thema bietet sich das Genre des Bildungsromans an. Der Held befragt seine Lehrer über Gott und die Welt und bekommt vom Leben die einschlägigen Lektionen. Drei hier vorgestellte Romane Pelewins folgen diesem Muster, wobei die Körperlichkeit der Figuren zunehmend einer stärkeren Virtualisierung unterliegt.

Generation ‚P‘ (1999, dt. 2000) zeigt die Mutation der russischen „Pepsi-Cola“-Generation der 1970er Jahre zur postsowjetischen „Pisdez“-Generation. Die Sowjetmentalität wird in westliches Konsumentenverhalten umgewandelt, die Propaganda von Reklame abgelöst. Babilen Tatarski macht Karriere als Werbetexter. Der Geist Che Guevaras verrät ihm, wie der Einzelne zum ORANUS (von lat. *ōs*, *ōris*=Mund, *anus*=After) wird, der weder Augen, Nase, Ohren noch Verstand braucht, Geld oral aufnimmt und anal ausscheidet und die Banalität der Transaktion durch Wow!-Impulse verdrängt. Das Fernsehen präsentiert Jelzin, Tschernomyrdin und Dumaabgeordnete als virtualisierte 3-D-Modelle (selbst der simulierte Jelzin muss wegen der Einschaltquote besoffen sein). Ein Skelett oder eine Kopie aus dem Wachsfigurenkabinett genügt, um die Politiker zu klonen.

Um seine Quasi-Göttlichkeit in dieser Quasi-Welt zu sichern, muss Babilen sein eigenes 3-D-Double werden. Als „Ersatz-Mann“ heiratet der frischgebackene „creator“ die Göttin Ishtar, deren leibloser Kopf die Idee des allmächtigen Geldes verkörpert. Dabei hört er von dem hinkenden Hund Pisdez mit einer fünften Pfote an der Stelle, wo andere ihr „Dings“ haben, und begreift, dass er als „Polittechnologe“ ein modernes virtuelles Surrogat des gefährlichen Tieres ist.

Im *Heiligen Buch der Werwölfe* (2004) begegnen sich die Werfuchsin A Huli und der Werwolf Alexander. Erzählfigur ist A Huli, eine Prostituierte, die vor mehr als 2000 Jahren in China die Kunst der „supraphysischen Transformation“ erlernte. Sie hat das Aussehen einer „Lolita“, muss lediglich alle fünfzig Jahre durch ein frisches „Seelensimulakrum“ ihr Inneres mit dem Äußeren in Übereinstimmung bringen. Freimütig beschreibt sie ihren geschlechtslosen Körper, den ledernen „Schwanzfänger“ als Vagina-Imitation, die buschige „Antenne“, die beim Freier erotische Phantasien weckt, und ihre Lust beim „Stehlen fremder Lebenskraft“. Das in A Hulis Kopf wie in einer riesigen Datenbank gespeicherte Menschheitswissen ist ein Simulakrum aus „Wörtern, die man von Google definieren lassen kann“.

Das schlaue Füchlein durchschaut den postsowjetischen Kapitalismus mit dem „Ehrendex der Kriminellen“, der Elite von „Schwanzlutschern“ (russ. „chuj sosaei“ für engl. „high society“) und „upper rat“ (engl. für russ. „apparat“). Alexander, der Geheimdienstgeneral, der seine Unbildung der „Antigehirnwäsche“ auf der FSB-Akademie verdankt, wird A Hulis Geliebter. Beim ersten Liebesakt fällt er aus seinem „zarengleichen“ Körper, verwandelt sich in ein Monster aus Mensch und Wolf.

Die nächste Begegnung inszeniert die Füchsin als eine „postmodernistische Ironisierung“, indem sie die Lust imitiert. Als sie Alexander zum ersten Mal „nach Menschenart“ auf den Mund küsst, verwandelt er sich in den hässlichen schwarzen Hund Pisdez mit dem bekrallten fünften Bein, Symbol der Gewalt und imperialen Macht. Alexander wähnt, nun sei er ein „Überwertier“, und will sich nicht eher in einen Menschen zurückverwandeln, „bis alle inneren und äußeren Feinde des Vaterlands ausgemerzt sind“.

bücher-
schau

Empire ,V‘ (russ. 2006) mit dem Untertitel *Erzählung vom wahren Übermenschen* parodiert den Sowjetklassiker „Der wahre Mensch“ von Boris Polewoi und Alexander Prochanows Politthriller „Die Symphonie des ‚Fünften Imperiums‘“ (russ. 2000). Zugleich personifiziert sich im „V“ Viktor, wie sich im „P“ des ersten Romans Pelewin personifiziert hat. Roma, der Protagonist, wächst in einer Hochburg der Moskauer Nomenklatura wie in einer „Zauberwelt“ auf. Der Einstieg in die neue Gesellschaft gelingt ihm nicht, mit neunzehn fühlt er sich als „Loser“. Er folgt der Einladung, Mitglied einer „Elite“ zu werden, und erbt als Rama II. die unsterbliche „Zunge“ (russ. „jazyk“=„Zunge“ und „Sprache“) der Vampire, die ihm die Funktion des kulturellen Gedächtnisses überträgt.

Lehrer wie Baldur, Jehova, Loki und Osiris vermitteln ihm das Weltbild der Vampire. Danach steht der Mensch auf der untersten Stufe der Evolution. Er lebt in einer Welt der Illusionen, ist „Soldat des Empire V“, sieht im Geld das einzige Ziel und wird von den Vampiren „gemolken“. Bindeglied zwischen Mensch und Vampir sind die Chaldäer. Ihre Kultur ist der „entwickelte Postmodernismus“, der auf der Massenkultur basiert.

Die Vampire sind keine Blutsauger mehr. Sie „degustieren“ wenige Tropfen der „roten Flüssigkeit“, um das Leben anderer „einzulesen“, noch

lieber konsumieren sie „bablos“, ein Konzentrat der menschlichen Gier nach Geld. Ihre „anonyme Diktatur“ stützt sich auf „Glamour“ (Sinnestäuschung, Blendwerk, Werbegag, Schönfärberei) und „Diskurs“ (Geheimcode einer Kaste, „Vogelsprache“): „Glamour ist der Diskurs des Körpers, Diskurs der Glamour des Geistes.“ Beide dienen zahllosen Metamorphosen von Geschlecht, Körper, Beruf und Sozialstatus, beide garantieren Macht über andere.

Ramas Fragen nach Gott, der Seele und dem Sinn des Lebens kann auch die Vampirgöttin Ishtar, eine große Fledermaus, die nur aus Kopf und Bein besteht, eine verblichene Schönheit mit den „Spuren kosmetischer Prozeduren und Verjüngungsspritzen“ im Gesicht, nicht beantworten. Hera, deren körperliche Liebe Rama vergeblich sucht, löst nach einer Rumpfamputation Ishtar ab, nimmt Rama in ihren Freundeskreis auf und überträgt ihm die Herrschaft über „Glamour“ und „Diskurs“.

ÜBER DEN AUTOR:

Karlheinz Kasper war bis 1998 Professor für ostslawische Literaturwissenschaft und Kulturgeschichte an der Universität Leipzig. Seinen Forschungsschwerpunkt bildet die neuere russische Literatur. Er schreibt in „Osteuropa“ über die Literaturentwicklung in Russland und die deutschen Übersetzungen russischer Literatur.

VIKTOR PELEWIN IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG

(alle hier aufgeführten Titel in der Übersetzung von Andreas Tretner)

Das heilige Buch der Werwölfe. Roman, München: Luchterhand 2006

Der Schreckenshelm. Rollenerzählung, Berlin Verlag 2005

Die Dialektik der Übergangsperiode von Nirgendwoher nach Nirgendwohin. Roman, München: Luchterhand 2004

Generation P. Roman, Berlin: Volk&Welt 2000

Buddhas kleiner Finger. Roman, Berlin: Volk&Welt 1999

Das Leben der Insekten. Roman, Leipzig: Reclam 1997

bücher-
schau

LESETIPPS:

- Sabine Hänsgen: Kommerzialisierung der Literatur / Literarisierung des Kommerzes. In: Forschungsstelle Osteuropa (Hg.): Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa, Bremen: Edition Temmen 2002, 109–124.
- Dagmar Burkhart/Henrike Schmidt: Pelewins dekonstruktivistische Relektüre des Minotaurus-Mythos: im Labyrinth der Chathölle. In: Komparatistik, 2007 (i.Dr.).

VLADIMIR SOROKIN: *DER TAG DES OPRITSCHNIKS*
(2 TEXTAUSSCHNITTE)

leseprobe

Mein Faustkeil weckt mich:

Erst ein Peitschenhieb, dann ein Schrei.

Noch ein Hieb. Ein Stöhnen.

Nach dem dritten Hieb ein Röcheln.

Den Klingelton hat Pojarok in der Geheimen Kanzlei mitgeschnitten, wie sie einen Wojewoden aus Fernost folterten. Musik, die einen Toten aufweckt.

(...)

Süß ist es, deinen Samen im Schoß von deines Feindes Weib zu hinterlassen. Des Feindes deines Vaterlands.

Süßer noch, als ihm den Kopf abzusäbeln.

Die zarten Witwenzehen kommen mir aus dem Mund gerutscht.

Bunte Regenbogen schillern vor meinen Augen.

Ich mache Platz für Posocha. Sein Gemächt mit der aufgenähten Flussperle ähnelt dem Streitkolben des Recken Ilja Muromez.

Boaah ... Gut geheizt haben sie bei Iwan Iwanowitsch. Ich trete vor die Tür des Hauses, setze mich auf die Bank. Die Kinder sind schon weggeschafft. Von dem verprügelten und zerschlitzen Stallburschen sind nur ein paar Blutspritzer im Schnee geblieben. Die Strelitzen drängen sich neugierig um das Tor mit dem Gehenkten. Ich hole eine Packung Rodina hervor und rauche. Zwar stehe ich mit diesem vermaledeiten Laster auf Kriegsfuß, rauche höchstens noch sieben Zigaretten am Tag, aber es ganz sein zu lassen schaffe ich nicht. Ich wollte es mir von Vater Paissi wegbeten lassen, er hieß mich einen Bußkanon aufsagen – geholfen hat es nichts ... Ein eisiger Windhauch trägt den Rauch davon. Immer noch strahlt die Sonne, gleißt mit dem Schnee um die Wette. Ich mag den Winter. Der Frost reinigt den Kopf, lässt das Blut pulsieren. Zur Winterszeit kommt man in Russland mit Staatsangelegenheiten schneller zu Potte.

Posocha tritt aus der Haustür: der Mund mit den wulstigen Lippen offenstehend, beinahe sabbernd, die Augen verhangen; der Mann hat Mühe, sein überreiztes puterrottes Gemächt in den Hosenstall zurückzustopfen. Steht da, Beine breit, und betut sich. Dabei rutscht ihm ein Buch unter der Jacke hervor. Ich greife danach, schlage es auf: *Heimliche Märchen*. Ich lese den Anfang:

Es begab sich zu der Zeit, als es im Heiligen Russland noch keine Messer gab und die Männer das Fleisch mit ihren Schwänzen in Stücke hieben ...

leseprobe

Die Schwarte ist vollkommen zerlesen und so schmierig, dass man das Fett von den Seiten tropfen zu sehen meint.

„Was liest du Schweinigel denn da?“ frage ich und klatsche ihm das Buch gegen die Stirn. „Wenn der Alte das sieht, bist du die längste Zeit Opritschnik gewesen!“

„Sieh’s mir nach, Komjaga, der Teufel hat mich geritten“, brummt Posocha gleichmütig.

„Du gehst auf des Messers Schneide, Dummkopf, weißt du das? Das ist staatsfeindlicher Unflat. Solcher Bücher wegen hat die Kanzlei für Wort und Schrift ihre Säuberung abgekriegt. Hast du es etwa von da mitgehen lassen?“

„Zu der Zeit bin ich noch gar nicht Opritschnik gewesen. Ich hab’s im Haus von dem Wojewoden neulich stibitz. Der Satan hat mir einen Rippenstoß gegeben.“

„Bedenke, wir sind eine Schutzstaffel. Wir haben kühl im Kopf und rein im Herzen zu sein.“

*Aus dem Russischen von Andreas Tretner (unlektorierte Fassung) – Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags Kiepenheuer & Witsch. Das Buch *Der Tag des Opritschniks* von Vladimir Sorokin erscheint im Januar 2008.*

KOMJAGAS KLÖTEN

DER TAG DES OPRITSCHNIKS AUS DER NAHSICHT DES ÜBERSETZERS

Andreas Tretner (Berlin)

werkstatt

Wie soll man sich einen Opritschnik vorstellen, der deutsch spricht? Vielleicht so:

Darnach zogk der grosfürschte mit seiner Aprisna und vorbrante alle erpgüter im lande ... Die kirchendorfer wurden vorbrant sambt den kirchen und alles, was darinnen war ... Die weiber und megde wurden naked ausgezogen und mußten also auf dem felde hühner fangen. Die Aprisnischen machten im lande grossen jammer ...

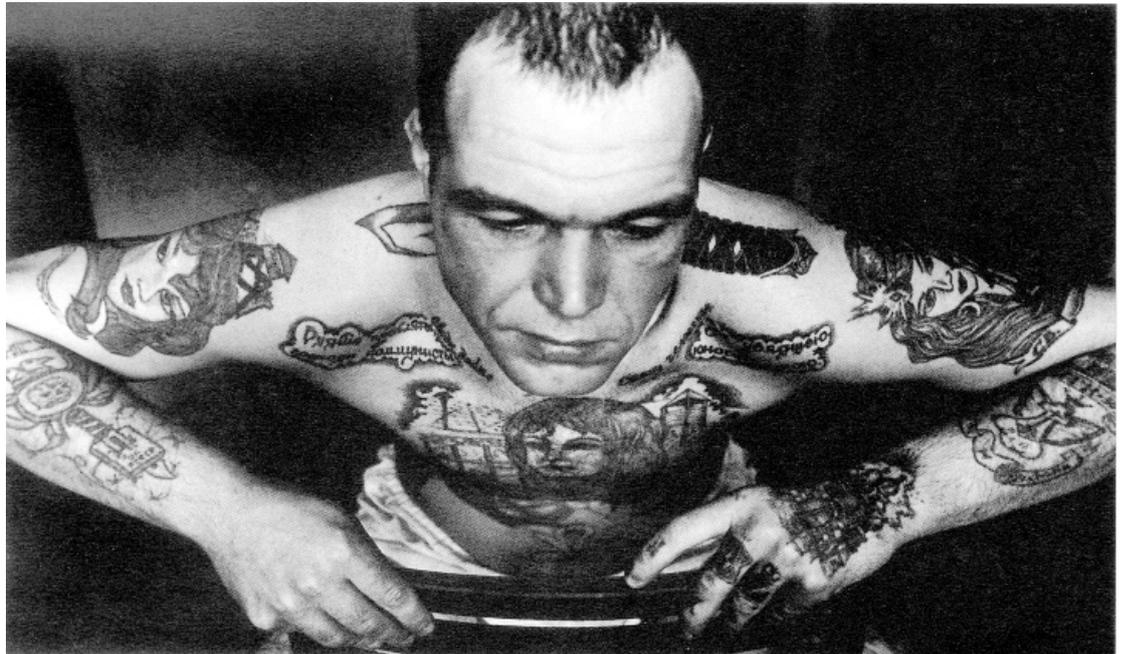
Der da spricht, ist ein Opritschnik: Heinrich von Staden, westfälischer Söldner, einer von mindestens vier Deutschen in der berühmten Leibgarde Iwans IV. Seine Aufzeichnungen sind eine vorzügliche historische Quelle: rhetorisch eine Gratwanderung zwischen Distanz und Identifikation, bestrebt, die eigenen Eskapaden zu rechtfertigen und zugleich Kaiser Rudolf II. gegen Rußland zu mobilisieren.

Vladimir Sorokins Opritschniki aber leben anno

2007, und der geistige Fluchtpunkt zur Existenz ihrer historischen Ahnen dürfte im Jahr 2006 liegen. Der Roman ist eine aufs Heute zielende Anti-Utopie: Rußlands politische Zukunft, ins 16. Jahrhundert regrediert. Seine Figuren sind Wiedergänger, die im Bestreben, Wissen und Erfahrung von Jahrhunderten wieder loszuwerden, Mauern aus Stein und aus Sprache um sich errichten.

Dem politischen Isolationismus entspricht ein verordneter Sprach-Artefakt. Noch das Komischste daran sind Purismen wie *westewoi pusyr* (Verlautbarungsblase) für die hypermoderne Televisi- onstechnik (aber unser *Fernseher* steht dem, von der Seite besehen, kaum nach!); auch das *mobilo* als Mobiltelefon einer trüben Zukunft klingt (fürs russische, leider nicht fürs deutsche Ohr) dezent archaisch – beinahe wie *rubilo*, weshalb der Übersetzer den alten Faustkeil-Ulk aus den Anfängen der Handytechnik wiederaufzuwärmen

werkstatt



aus: „Tätowierungen von Lagerhäftlingen“, gesammelt von D. S. Baldajew, Sankt Petersburg 2001, unnummerierte Seite vor dem Titelblatt. © S.G. Wassiljew

beschloss.

Doch wird selbst in dieser schönen neuen Welt nicht alles (und nicht von allen) so heiß gegessen, wie es gekocht wird. Ein Jacuzzi, wenn es unser Held – Büttel der Macht und als solcher selbst ein Mächtiger – nach getaner Arbeit besteigt, ist und bleibt ein Jacuzzi. Und auch der Rest ist oft genug nur Fassade.

Auf semantischer Ebene wird der postulierte Isolationismus ohnehin durch ein raffiniertes Geflecht intertextueller Bezüge „unterlaufen“. Von den Techniken postmoderner Dekonstruktion aus Sorokins früheren Werken ist aber – zumindest an der Textoberfläche – wenig übriggeblieben. Das Buch hat in Opritschnik Komjaga einen homogenen, charakterlich ausgeformten, psychologisch grundierten Erzähler, ein Täter-Ich, an dem sich Zerstörung und Selbsterstörung in ihren somatischen wie semantischen Verläufen genauso gut studieren lassen.

Das Referat der eigenen Gewalttaten im beherrschten, soldatisch-patriarchalen Tonfall de-

monstriert Panzerung, selbstverordnete Fühllosigkeit. Der Kult des eignen Körpers, erst recht der Missbrauch desselben in Alkohol- und Drogenexzessen stehen hierzu nicht im Widerspruch. Der massiven körperlichen Enthemmung entspricht die sprachliche Restriktion. Humor geht dem Erzähler ab, nur nicht rasselnder Hohn gegenüber den Opfern. Selbstironie, auch Zynismus sind kaum gebrauchte Register. Zwischendurch wird routinemäßig moralisiert und gefrömmelt, mit regulierten Ausbrüchen von Pathos, Hurrapatriotismus in verknöchelter Form, einem penetranten Hang zum Volkstümel. (Hierbei ist oft schon ein nachgestelltes Adjektiv das schlichte Patentmittel – im Deutschen kaum bis gar nicht zu machen.) Tonangebend aber sind mehr oder weniger gezügelte Aggression und Selbstkasteiung, aufgepumpt mit Blut und Glut. Ein sprachlicher Sadomasochismus in institutionalisierter Form.

Die russische Hochkultur habe trotz der vielen

werkstatt

Gewaltexzesse in ihrer Geschichte keine Sprache für die Freude an der Gewalt gefunden, schrieb Kerstin Holm in ihrer aufsehenerregenden „Voraus-Rezension“ in der FAZ. Die Einschränkung ist allerdings wesentlich: Komplexe subkulturelle Sprachsysteme wie *fenja* und *blat*, der Argot des Gulag (durchsetzt von *mat*¹, der freilich noch älter ist) sind pure Ableitung und Weitergabe erfahrener Gewalt, Zeichen der Verrohung, Selbstschutz auch. Davon – und von der eigenen kriminellen Vergangenheit, so darf/soll man annehmen – trägt die Sprache der Staatsdiener bei Sorokin untülbare Spuren, auch wenn ihnen das Fluchen untersagt und eine komische Bußformel (*bes poputal* – der Teufel hat mich geritten) auferlegt ist. In Rußland 2027 sind Mutterfluch und Zote wieder tabuisiert. Obszönität als vorgeblich Überwundenes, zurückgedrängt auf nostalgische Feindsender hinter der Mauer. Verhohlen rezipierter „Schweinkram“. Der Widerspruch zwischen manifester sexueller Gewalt und ihrer verdrucksten bis verschmökten Verbalisierung könnte größer kaum sein. Anstelle der berühmten Drei-bis-Fünfbuchstabenwörter stehen rustikale Archaismen wie z.B. *ud* und *mude* für die männ-

1. Was ist *mat*? ... Viktor Pelewin: „Ein schillernder Sektor im Wortschatz der russischen Sprache. Streng tabu und in aller Munde. Bestehend aus wenigen, hochgradig emotionalen Bezeichnungen menschlicher Geschlechtsorgane nebst Ableitungen.“

lichen Geschlechtsteile (Gemächt und Klöten), letztere im Dual, einer ausgestorbenen grammatischen Form. Da muß der Euphemismus *chor* für *ch...* (Schwan für Schw...) schon als gewagt gelten.

Nur manchmal – im Rausch wie im Kater – wird Sorokins Komjaga auch von metaphysischen Geistesblitzen heimgesucht. Dann entdeckt er zum Beispiel, wie die Macht am Körper ihre Grenzen erfährt: Dass sein Diener morgens übler rieche als abends, sei „die Wahrheit seines Leibes. Ihr entkommt man nicht. Da helfen auch keine Hiebe.“

ÜBER DEN AUTOR:

Andreas Tretner ist literarischer Übersetzer mit den Sprachen Russisch, Bulgarisch und Tschechisch, ferner freier Lektor, Herausgeber, Kritiker und Journalist. Er hat neben V. Sorokin A. Asolski, M. Kononov, B. Akunin und weitere spät- und postsowjetische Autoren übersetzt sowie fast alle Titel von V. Pelewin.

LESETIPP:

Kerstin Holm: Iwans Rückkehr. In: FAZ Nr. 236 / 11.10.2006, Seite 35 (leider kostenpflichtig)

VORSCHAU:

Die nächste Ausgabe von *kultura* (3/2007) erscheint Ende Oktober und beschäftigt sich mit der Bedeutung des Sports im heutigen Russland.

GastredakteurInnen sind Sandra Budy und Manfred Zeller vom DFG-Projekt „Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Sportes und der Körperkultur in der Sowjetunion“ an der HSU Hamburg.

 KÖRPER ALS SOZIALE METAPHER IN DER AKTUELLEN RUSSLÄNDISCHEN KUNST¹

Natalija Slydnewa

analyse

Die darstellende Kunst ist ihrem Wesen nach somatisch: Sie schafft materielle Objekte, die sie sensorisch belebt. So „schreiben“ auch russländische Künstler der Gegenwart in unterschiedlicher Weise mit dem Körper: A. Brener, B. Michailow, A. Martynowa, die Gruppen AES und Mitki u. a. lassen in ihrer Kunst den Körper sprechen oder sprechen über den Körper. Die sozialen Metaphern in ihrem Körper-Code zielen darauf ab, die postsowjetische Wirklichkeit zu analysieren und eine kritische Interpretation zu ermöglichen.

Die soziale Metaphorik der aktuellen Kunst Russlands ist durchdrungen von Negativismus. Dieser tritt durch einen Körper-Code zutage, und zwar in einer großen Vielfalt von düsteren Symbolen: vom zerlegten, verstümmelten und vergewaltigten Körper bis hin zum Überschreiten der Grenze menschlicher Körperlichkeit im extremen Schmerz, dieser Spur des leidenden Körpers. An die Stelle des abstrakten Begriffs des Kollektivkörpers – des sowjetischen Volkes – ist der körperlich konkrete „Oligarch“, sprich Milliardär, getreten. Die postsowjetische Welt stellt sich als Welt einsamer orientierungsloser Körper dar.

KÖRPER IN AKTION

Die neueste russische Kunst entwickelt ihre Körpermetaphern vor allem in der Aktion. Die 1990er Jahre erlebten einen überbordenden Aktionismus mit einer Vorliebe für das Absurde. Darin trat das Erbe der Avantgarde und der gesamten russischen Kultur des 20. Jahrhunderts ebenso in Erscheinung wie das, was die Kunst der gerade erst vergangenen Jahrzehnte gekennzeichnet hatte. Die Aktionen der aktuellen Kunst sind voller Brutalität. Die Avantgarde war auf den Skandal aus. Und so bedienten sich ihre Aktionen einer Poetik des Skandals, in der sich die Kränkung des Künstlers durch die Gesellschaft ausdrückte. Dabei wurde – und wird heute – mit dem Körper geschrieben: In einer der brutalsten

Provokationen der neuen Avantgarde wurde aus menschlichen Körpern (den Teilnehmern an der Aktion) auf dem Roten Platz in Moskau das obszöne russische Dreibuchstabenwort ausgelegt (Autor: Anatoli Osmolowski). Nicht weniger skandalös waren die physischen Gewaltakte von Awdei Ter-Oganjan an Ikonen. Seine blasphemischen Aktionen trugen unübersehbare Züge sozialen Protestes: In einer seiner interaktiven Aktionen stellte er den „physischen Körper“ von Bettlern und Obdachlosen aus, indem er diese direkt von der Straße in die Ausstellung schleppte; im Ausstellungsraum wurden sie so ungewollt zum „natürlichen“ ästhetischen Objekt.

Manchmal verwischt sich die Grenze zwischen körperlichem Schmerz, der Wunde als sozialer Protestmetapher und physischer Gewalt als solcher. Im Rahmen eines Projektes entleerte sich Alexander Brener, einer der bekanntesten Aktionskünstler, in einem ausländischen Museum vor einem Bild von Van Gogh. In den 1990er Jahren waren seine Aktionen auch politisch gefährdet. Unter anderem demolierte er Stände von Straßenhändlern, forderte auf der Moskauer „Schädelstätte“ [auf dem Roten Platz] Präsident Jelzin mit Boxhandschuhen zum Zweikampf und randalierte in einer Kirche, wobei er die Sünden des russischen Volkes auf sich nahm. In der Regel endeten die Aktionen damit, dass der Künstler von Ordnungshütern festgenommen wurde.

¹ Das Material für diesen Artikel wurde der Autorin freundlicherweise von der Galerie Gelman, Moskau (<http://www.gelman.ru>), zur Verfügung gestellt.

KÖRPER IM DIENST DER ANTI-UTOPIE

An die Stelle der zusammengebrochenen Utopien

analyse

trat die anthropologische Dystopie, die absolute unkontrollierbare Realität mit ihren Manipulationsmechanismen der Psychotechnik und des Gen-Engineering. Hiergegen protestiert der Aktionskünstler Oleg Kulik. In den 1990er Jahren entwickelte er seine von ihm so genannte Richtung der *Zoophrenie* (wörtl.: Tier-Irresein) und demonstrierte eine polemische Absage an Kultur. Bei seinen Aktionen fuhren Bilder auf Rollen am Publikum vorbei, trampelten die Zuschauer auf Leinwänden herum, sahen sie eine lebendige Frau

gebären, wurde ein lebendes Schwein geschlachtet, hielten Soldaten Bilder in ihren Händen (1992, „Kunst aus erster Hand“). Am bekanntesten wurde die Aktion *Die Familie der Zukunft*, bei der Kulik völlig nackt mehrere Tage auf allen Vieren in einem Käfig verbrachte und einen Hund imitierte.

Dem Kritiker Wjatscheslaw Kurizyn zufolge „besteht die Grundidee in Kuliks Schaffen darin, dass man das Tier im Menschen studieren und pflegen soll; dass das Anthropomorphe etwas Zu-

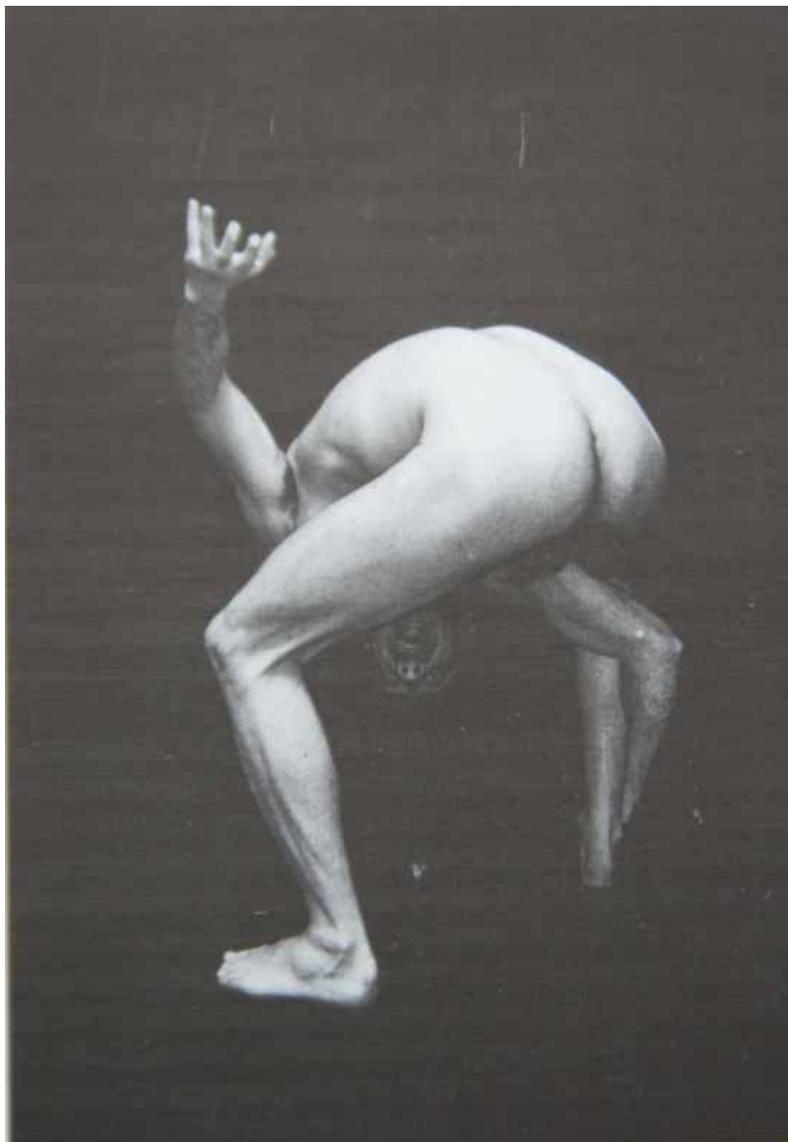
fälliges und Vorübergehendes ist; dass die Beziehungen zwischen den Arten sehr tief gehen können; und dass der Mensch nicht der Mittelpunkt der Natur ist. Mit dieser Ausrichtung treibt er die Thesen politischer Korrektheit auf die Spitze und sprengt sie von innen heraus. Denn diese Art Korrektheit ist eine Ausgeburt der Kultur der Menschen, Tiere hätten sie nicht erdenken können.“

DER KÖRPER

ALS RAUM UND

KOMMUNIKATIONSMITTEL

Als Installationsraum figuriert der Körper in den Arbeiten der Gruppe AES (Tatjana Arsamasowa, Lew Jewsowitsch, Jewgeni Swjatski). Gemeinsam mit Alexander Brener schufen die Künstler 1995 das Projekt *Körper-Raum*. Ihren eigenen Bereich innerhalb der Installation gestalteten



Aleksandr Brener: Installation „Hierher, Chimären!“, Projekt Körper-Raum 1995. © Natalija Slydnewa

analyse

sie als Expositionsfeld, angefüllt mit anatomischen Fotos und Schemata in unterschiedlichen Perspektiven sowie Objekten zum Thema medizinisch formulierter Körperlichkeit wie „Wärmebrücke“, „Naht“ oder „menschliche Körperöffnungen“. Diese fragmentierten, vom Ich-Körper entfremdeten Objekt-Körper bildeten eine Art Demonstrationsfeld für das Sprechen über Körper in den Konventionen institutionalisierter Rationalität, hier der Medizin.

Der von Brener geschaffene Projektteil stellte dagegen den Körper nicht als Objekt wissenschaftlicher Forschung, sondern in seiner vitalen Ganzheit vor. In der Installation *Hierher, Chimären!* spricht der nackte Künstler durch seinen Körper und mit ihm unauflöslich identisch, indem er verschiedene Posen und Grimassen realisiert. Im Unterschied zum analytischen Zergliedern der Gruppe AES interessieren ihn die im Körper verborgenen Möglichkeiten der Kommunikation im Vorrationalen. Der sprechende Körper Breners bestätigt seine Worte selbst durch Schmerz, Blut und Verletzung; der Körper ist für Brener das Zeichen wahrer Existenz. Im Gegensatz hierzu dient der Körper der Gruppe AES zur Dekonstruktion der Rationalität. Ihr Hauptziel liegt darin, Methoden der Beschreibung des Körpers auszustellen, die Verschiedenheit seiner Oberfläche aufzuzeigen und auf diesem Weg zum Universellen vorzudringen. Körper wird nicht erlitten, sondern vorgeführt.

KÖRPER-WELTEN

Indem die Installation ideologisierte Weltmodelle als erledigt darstellt, beschreibt sie, nach den Worten ihres Kommentators, des Philosophen Waleri Podoroga, die ganze Welt: „Wir versinken in einer Umwelt, in der es nur so wimmelt von nicht von uns geschaffenen Körpern, von Schachteln, Futeralen, Schemata und Rahmen, die wie Körper funktionieren. Und wir müssen unseren Leib in der Welt so vorsichtig bewegen, wie es alle diese

„Körper der Außenwelt“ von uns fordern; müssen mit ihrer Hilfe uns mal den einen, mal den anderen Raum sozialen Lebens aneignen oder ihn ‚anprobieren‘. Alle Körper, die wir notwendigerweise und nicht zufällig annehmen, werden ‚nicht meine‘ Körper sein. Notwendig sind die installierten Körper; das ganze Spektrum sozialer Beziehungen, Formen, Institutionen und Positionen bildet einen monströsen Mechanismus der Installation unserer Körper in der Sphäre von Arbeit, Strafe, Erziehung usw. Wir sind alle installierte Körper.“ Also können nur demonstrierbare Objekte Körper repräsentieren, doch sind dies Körper auf einem Monitor; zu wahrer Kommunikation vorzudringen, ist ihnen unmöglich.

FOTOGRAFIE ALS KÖRPERSPUR

Das beschriebene Projekt benutzte teilweise die Fotografie als dokumentierte Spur von Körperlichkeit. Das zuletzt genannte Thema bearbeiten in zugespitzter sozialkritischer Manier die Fotografien von Boris Michailow, einem der hervorragendsten post-sowjetischen Künstler. Seine Serie *Krankengeschichte* dokumentiert das gesellschaftlich Marginale, den sogenannten Bodensatz: Penner und Bettler posierten in herausfordernder Frivolität vor der Kamera. Den Zuschauer blickt eine moderne Welt à la Dostojewski an: Die von Krankheiten versehrten Körper in schmutzigen Lumpen gehören dem außerhalb der Gesellschaft befindlichen Auswurf an, der, von ihr ausgestoßen, den Blick umso durchdringender auf diese Gesellschaft lenkt. Die Sprache der Aufrichtigkeit, die Vertrauensbeziehung der fotografierten Objekte zum Autor formen eine neue Variante des brutalen „Positivs“. Diese Position erweist sich heute als radikaler als die Negationen des gesamten XX. Jahrhunderts: Es ist die Ästhetik der Nähe und der Anteilnahme, des Mitfühlens, des Entlarvens und des Schamgefühls, die hier den Tabubruch vollzieht.

analyse

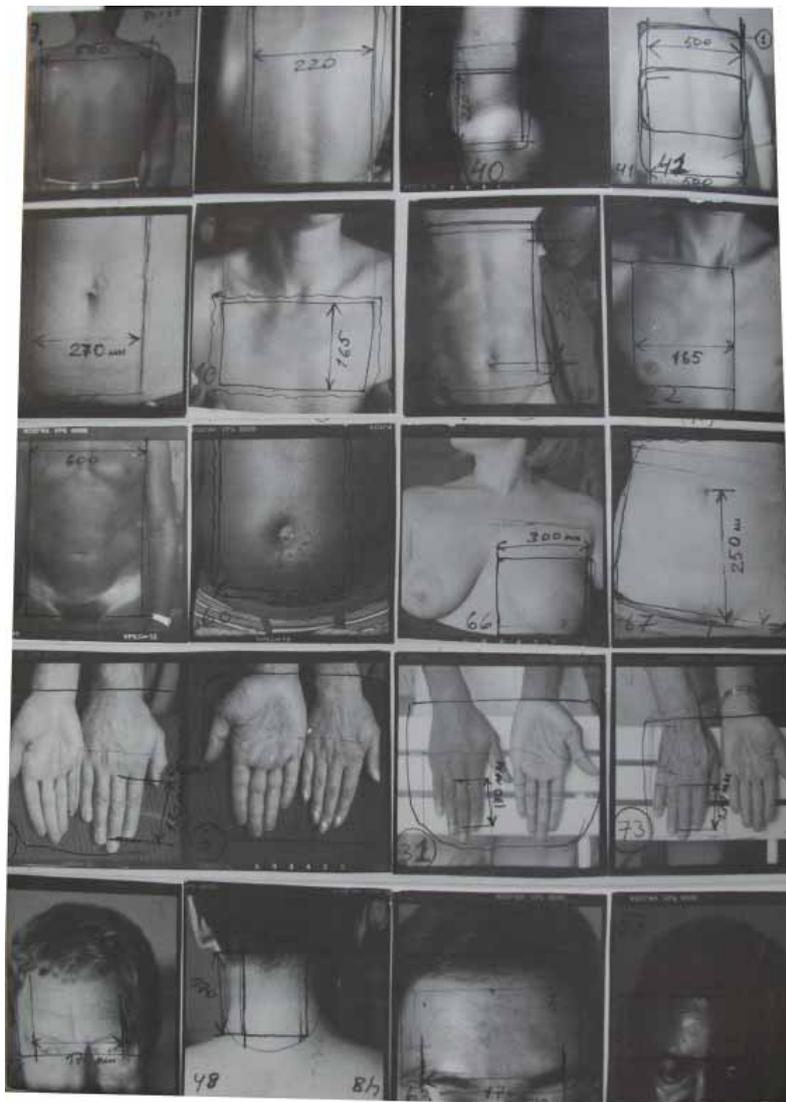
DER KARNEVALESKE KÖRPER

Die Künstler, die heute mit traditionellen Kommunikationsmedien – Malerei und Grafik – arbeiten und die Mentalität ihrer Landsleute in der Sprache des Körpers analysieren wollen, wenden sich dem Erbe der Avantgarde zu. Das Projekt *Wodka* der Petersburger Gruppe „Mitki“ entfaltet das Motiv des „karnevalisierten“ infantilen Körpers. Mit den Mitteln des Primitiven, einer „niedereren“ Darstellungsart werden vielfältige Körpererfahrungen als Metaphern der nationalen Selbstidentifikation vorgestellt. In den Comic-Bildern zum

Thema Wodkatrinken in Russland tritt Körper als spontanes Verhalten, als Geste, vor allem als Handgeschriebenes in Erscheinung. Reflexionen über den Zustand des Betrunkenseins nehmen im Projekt der „Mitki“ die Form eines aus dem Sozium entfernten, traditionellen Minus-Körpers an, frei von den Zwängen gesellschaftlicher Normen. In diesem Körper sind Übermut, Revolte und das Bewusstsein von der eigenen Machtlosigkeit gegenüber dem Imperativ der sozialen Realität unauflöslich miteinander verbunden.

Mit dem Thema Körperlichkeit des Handgeschriebe-

nen arbeitet Damir Muratow aus Omsk. Seine skulpturalen Kompositionen und seine Bilder enthalten Fragmente handschriftlicher Texte, die insbesondere das Gesicht bedecken. Seine Arbeiten vereinen das postmoderne Prinzip der „Gesichthaftigkeit“ (russ. *lizevost*) als eines besonderen Feldes konventioneller Bedeutungen mit dem des Körpers als Text. Der orgiastische Körper im Projekt der „Mitki“ ist sowohl ästhetischer simplifizierter Protest gegen die gesellschaftliche Kontrolle des Individuums als auch ironisches Spiel mit dem „bodenständigen“ Charakter (russ. *potschwennost*) dieses Protestes.



AES: Fragment „Kontrollabdrücke“, Projekt Körper-Raum 1995.
© Natalija Slydnewa

KÖRPER-CODIERUNG DURCH SEX, GENDER UND TOD
Vielfältiger ist die Metapher der Herrschaft im sexuellen Code. Die im Wes-

analyse

ten populäre Gender-Ausrichtung in der Kunst hat im letzten Jahrzehnt in Russland glühende AnhängerInnen gefunden. Eine Reihe von Künstlerinnen präsentieren den Frauenkörper mit einer explizit weiblichen Sexualität; allein diese offene Darstellung verletzt ein Tabu und provoziert damit das repressive Bewusstsein. Das betrifft die Arbeiten *Melone* (Fotografie, 1997) von Tatjana Liberman, *Geburt* (Skulptur, Holz, 2000) von Natalja Turnowa und *Malerei in Perlon* (Objekt, Material Strumpfhosen, 1997) von Aljona Martynowa. Die Installation *Bleib ein bisschen* (2002) schöpft Sexualität als Zeichen für Macht aus, um die abgenutzte Metapher „Erstickung“ für Liebe bzw. Macht in der natürlichen Sprache zu demonstrieren: Wenn der Besucher oder die Besucherin den wie Frauenlippen geformten Plastikpavillon betritt, füllen sich die aufblasbaren Wände mit Luft und bedrängen ihn oder sie mit einer herrischen erotischen Umarmung. Andere Künstler und Künstlerinnen nehmen bewusst den weiblichen Körper und das Motiv des Erotischen aus dem Feld ideologischer und politischer Konnotationen heraus. Die bekannte Moskauer Malerin Ajdan Salachowa montiert ihre Selbstportrait-Versionen in Zitate des klassischen Stils. Damit wird die eigene Körperlichkeit auf die Ebene der Abstraktion gehoben. Der Phantomcharakter des eigenen Körpers kennzeichnet Schönheit als unpolitisch; das Soziale ist hier implizit in der Figur des Verschweigens enthalten. Alle traditionellen Rollen sind dem weiblichen Körper durch das Sozium „von oben“ vorgeschrieben; in ironischer Negation dessen, was zu sehen ist, werden sie zitiert. Betont unpolitisch gibt sich die Arbeit *Eine schöne Frau* (Öl, Leinwand, 2001) von Maria Pogorshelskaja; sie zeigt eine in Motiv und Stilistik neutrale weibliche Figur am Strand. Doch diese Neutralität wird ironisch durch die Trivialität des Titels und der Darstellung verfremdet. In der Videoinstallation *Liebe* (1997-

2003) von Gor Tschachal verschwindet indes der ironische Subtext vollends und präsentiert die Videoverision eines abstrakten Expressionismus mit sexuellen Bezugspunkten.

Das negativ markierte Feld des Körpermotivs in der heutigen Kunst weitet sich bis hin zur Problematik der Grenzen menschlicher Existenz im Allgemeinen und eines barocken *Memento mori* im Besonderen aus. In der Serie *Danse macabre* (Mischtechnik Malerei/Fotomontage) bearbeitet Andrei Sawadow narrativ Szenen von Begräbnissen so genannter Neuer Russen (*Frühling. Sommer*, 1997; *Deep insider*, 1997). Die barocke Rhetorik tritt hier als beschreibende Metapher auf.

KÖRPER-SCHRIFT

In seiner Nobelpreisrede (1987) sprach Jossif Brodskij unter anderem davon, dass der Mensch, der Gedichtzeilen zu Papier bringt, einem Körper gleichkommt, der im Raum ausgesetzt wurde. Indem er diesen Raum überwindet, trifft der Körper eine ästhetische Entscheidung, die der ethischen Wahl vorausgeht. Beim bildnerischen Schaffen geschieht unserer Auffassung nach Vergleichbares: Der mit dem Körper „schreibende“ Künstler – ganz gleich, ob es um das Sprechen des Körpers oder über den Körper geht – erweitert den Raum der Körper, den Raum ihrer negativen Erfahrung im Kontext der jeweiligen Kultur, hier der Kultur Russlands. Und schon mit der Wahl seiner sprachlichen Mittel trifft er eine ethische Entscheidung. Die sozialen Metaphern im Körper-Code zielen also erstens darauf ab, den Bereich der kritisch zu analysierenden Wirklichkeit (ihrer unverhüllten Nachtseite) sowie die eigene Position dazu zu umreißen. Zweitens markieren sie die Brücke/Grenze zwischen dem ästhetisch ausgerichteten Individuum und der Ethik des Soziums.

Aus dem Russischen von Hartmute Trepper

analyse

ÜBER DIE AUTORIN:

Natalija Slydnewa ist Kunstwissenschaftlerin am Institut für Weltkultur der Moskauer Lomonosow-Staatuniversität und leitet die Kulturabteilung des Instituts für Slawische Studien an der Russländischen Akademie der Wissenschaften. Ihr Interesse gilt der Semiotik sowie der Wechselwirkung zwischen den Medien, sie forscht zur Kunst und Literatur des 20. Jhdts. in Russland und den Balkanländern. Der vorliegende Text ist die Kurzfassung des Artikels „Telo kak social'naja metafora“ in dem von Slydnewa herausgegebenen Sammelband „Telesnyj kod v slavjanskich kul'turach“, Moskva 2005, 247–255.

LESETIPPS:

- Boris Michajlov, hg. von Brigitte Kölle, Stuttgart: Oktagon 1995
- Renate Lachmann: Der Bachtinsche Grotteskebegriff und die postsowjetische Literatur (das Beispiel Vladimir Sorokin). In: „kultuR-Revolution“ nr. 48/2004, 44–51
- Alexander Brener: The End of Optics. Moscow Art Magazin: <http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/end-of-optics/>

ZUR ERINNERUNG AN

DMITRI ALEXANDROWITSCH PRIGOW (1942–2007)

(aus: Marat Gelman, LJ-Eintrag 16. Juli 2007 12:35 pm, <http://galerist.livejournal.com/>):

Zu Beginn der Achtziger, als die meisten derjenigen, die heute an hohen kirchlichen Feiertagen mit Kerzen in die Kameras blicken, keine Bibel anrührten (während alle übrigen eine [Bibel] nicht einmal auftreiben konnten), beschloss Prigow, dass „es die Aufgabe des Künstlers sei, das Verborgene – also *Gottes Wort* – in die Massen zu tragen“, und unternahm folgende Aktion:

Auf Papierstreifen, wie man sie an die Laternenpfähle klebt, druckte er die Gebote und weitere Zitate aus dem Alten Testament. Anstelle einer Telefonnummer gab er die Kapitel an, aus denen die Zitate stammten, und hängte die Blätter an Bushaltestellen zwischen die Suchanzeigen nach verlorenen Hunden und zu vermietenden Zimmern.

Ziemlich bald nahmen ihn die Bullen fest und übergaben ihn dem KGB. Auf die Frage, was er arbeite und zu welcher Sekte er gehöre, antwortete Prigow: Ich bin Künstler. Ich mache eine Aktion.

Die Überprüfung ergab – er ist wirklich Künstler.

Als sie ihn gehen ließen, sagten sie: Wir lassen Sie frei, Sie müssen uns aber **erklären – wie sollen wir in Zukunft Künstler von Verrückten oder Sektenanhängern unterscheiden?**

Das ist wirklich passiert. [*Hervorhebungen im Original*]