

Brigitte Obermayr

Datumskunst

Datierte Zeit zwischen
Gegebenem und Möglichkeit

The background of the cover is a close-up, slightly blurred photograph of a metal surface, possibly a door handle or a piece of machinery. A magnifying glass is positioned on the left side, its lens focused on a date stamp. The date stamp is in a dotted, digital font and reads "31/12/2010". The magnifying glass's handle is visible on the left, and its frame is partially visible around the lens.

31/12/2010

[transcript] Lettre

Brigitte Obermayr
Datumskunst

Lettre

Dem 2. Juli 2010

Brigitte Obermayr (PD, Dr. phil.), Slawistin, Literaturwissenschaftlerin. Vertritt zurzeit den Lehrstuhl für ostslawische Literaturen und Kulturen an der Universität Potsdam. Ihre Forschungsschwerpunkte sind russische Literatur und Kultur (19.-21. Jahrhundert.), Literatur- und Kulturtheorie, Entgrenzungsprozesse der Künste.

Brigitte Obermayr

Datumskunst

Datierte Zeit zwischen Gegebenem und Möglichkeit.

Betrachtungen anhand der russischen/sowjetischen Literatur und Kunst
des 20. Jahrhunderts

[transcript]



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

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Brigitte Obermayr**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Archiv der Autorin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-89942-921-3

PDF-ISBN 978-3-8394-0921-3

<https://doi.org/10.14361/9783839409213>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

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

Inhalt

Datumskunst –

Einleitende Überlegungen	9
»Zugleich wesentlich und unwesentlich«	9
Der kalendarisch bestimmbare Zeitpunkt. Bedeutungs- und Erscheinungsweisen des Datums	18
Zeit der Erzählung und Datierung des Erzählens	24
Datierte Chronotypen	37
»Der einzelne Tag ist erinnerungstechnisch Niemandsland«	42

Datumsbilder zum Auftakt.

Zur Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments	47
»21/1/1924/18/50«: Bilder oder Datenträger: Vasilij D. Ermilov, On Kawara: Überblick	47
Fruchtbarer Augenblick vs. furchtbarer Zeitpunkt. Ermilovs »Gedenktafeln«	48
Der dokumentarische Moment	51
Ausschnitte, Rahmen, Passepartouts	54
Monument vs. Moment	57
Vom dokumentarischen Moment zum Tag, an dem wieder kein Bild gemalt wird	59

Wie Gemacht vs. Wann Gemacht:

Kazimir Malevič als Datumskünstler	69
»1913«/8.Juni 1915: Latenzzeit und/als Werkzeit. Überblick.	69
Das Readymade als Rendezvous: Datum als Verfahren – Duchamp und/vs. Malevič	71
Podest oder Schablone: Rendezvous auf einem Holzschemel	76
Das Malen datierend negieren: Kazimir Malevičs künstlerische Chronopolitik	77
Wie aus dem 8. Juni 1915 »1913« wird: Die doppelte Stunde Null	83
1928/1929 als bilderlose Zeit: Die doppelte Datierung	94
»317«, »365« und »Ж«: Weltformel und Getreideernte	98
Literarische Jahreszeiten zwischen Suprematismus und Kubofuturismus	101
»1903«: Das Frühwerk aus dem Jahr 1930.	111
Gesichtslose Daten	121
Nullpunkt als Schlusspunkt	128

»Den Zeitungstag überleben...«:

Montage zwischen Tagesaktualität und Epos	133
»27. September 1935«: Das Großbuchprojekt ›Den' mira‹ (Ein Tag der Welt) zwischen Avantgarde und Sozialismus. Überblick	133
»Den' mira« (›Ein Tag der Welt«): Eine Idee vom Schriftstellerkongress 1934	134
Montage zwischen Avantgarde und Sozialismus	137
Zeitungseffekte vs. Zeitungsdefekte: Tagesaktualität und Zeitungsausschnitt als Programm	141
Der Aufruf zur kollektiven Arbeit am Beispieltag – Partikulares vs. Exemplarisches	146
Riesenzeitung oder Lesebuch: Paratexte und Redaktionelles	152
Kontrastmontage vs. Monade: Die Kapitel zu »Deutschland« und der »UdSSR« im Vergleich	167
Zum Beispiel Sowjetunion: Vom ›Tag der Welt‹ zur ›Welt des Tages‹	177
Nikolaj Ostrowskij's 27. September 1935: Beispieltag in einer Ausnahmewelt	186
»Ich schicke meinen Text Mitte Oktober«: Die ›ausländischen Schriftsteller‹ in »Den' mira«	191
»Totalerfassung der Epoche«: Zwischen Experiment und Entlebendigung	196

Spätsowjetische Literatur zwischen Chronophobie

und Zeitgenossenschaft	201
Chronotypische Interventionen. Überblick	201
15. Januar 1964: »Um die Ernte sorgen wir uns heute« – Postmoderne zwischen Chronophobie und Zeitgenossenschaft	202
Konjunkturen der Tagesaktualität: Der sowjetische Kalender als eine »im Voraus geschriebene Zeitung«	207
Außerhalbfindlichkeit und Desynchronisation als Zeitgenossenschaft: Zwischen ›sobytiye‹ und ›sovremennost'‹	212
Künstlerische Zeitpolitik in der späten Sowjetunion und die Tageszeitung	216
Spätsowjetische Chronophobien und ›kollektive Aktionen‹ (dagegen)	220
Vom »Stilleben mit Zeitung« zu »Buletten aus Pressehack«: Tageszeitung als Material in der inoffiziellen Kunst	223
Eine Chronik des letzten sowjetischen Vierteljahrhunderts: Zeitgenossenschaft in Evgenij Popovs Romanen »Prekrasnost' Žizni« (1990) und »Herz des Patrioten« (1991)	227
Begegnungen	227
»Prekrasnost' Žizni« (›Die Wunderschönheit des Lebens«): Ein Vierteljahrhundert sowjetischer Zeitungen	229
Außerhalbfindlich – mit Bibliotheksausweis	229
Der gleichschwebend aufmerksame Zeitgenosse. Von der Montage zur Remontage	231
Kürzung und Weglassung: Vom staatstragenden Leitartikel zur Anekdote	234
Das literarische Material und die Zeitungsausschnitte: Zwischen »cross-contamination« und Zeitgeschichte	243
Zeitgenossenschaft autofiktional	250
Klimax 1979, 1: Der Skandal um Metropol'	255
Klimax 1979, 2: Inventarlisten der Gerontokratie	258
Autofiktion und Kalenderextase in »Duša patriota« / (›Das Herz des Patrioten«)	262

Koautorschaft der Gegenwart	262
10. November 1982: Kalenderroman, oder: der sowjetische Kalender wird ungültig	263
Zeitgenosse als Zeitzeuge	271
Von Montage und Entmenschlichung zu Remontage und Zeitgenossenschaft.	
Die Tageszeitung in der Prosa im 20. Jahrhundert	274
Das ›Datumsgedicht‹ zwischen Eigenlogik und Fremdbestimmung	283
»22. September 1994«: Daten des Gedichts zwischen Eigenlogik und Referenz. Überblick	283
Einverleibung vs. Explikation. Die ›Daten‹ des Gedichts	287
Zur Zeitlichkeit des Gedichts zwischen Datum und Dialog	291
Ereignis zwischen Dialog und Zeiterwürfnis	294
Das »tagesschreiben« und seine Formen	297
Lyrik und Fiktion: Zwischen »semantischer Poetik« und modalen Unbestimmtheiten	300
Indikation als Politik:	
A. S. Puškin: »Geroj«/»Der Held« (1830).	304
Gelegenheiten und Namen	310
Osip Mandelštam zwischen Gelegenheit und Ungelegenheit	310
Politische Daten und (die) Namen	316
Den Namen explizieren: »Soll heißen«/»V smysle«	322
Gedichte »die jede/r versteht«	325
Das »Überzählige« der Gelegenheit – ein Ausblick	329
Dmitrij Prigovs Exkorporationen und Explikationen	330
»Idealer Dichter«	330
Die ›Überschneidung von Namen und Daten‹ als Poetik der Ereignisdaten	332
Am Ende – ein Datum	337
Postskriptum: von der Ausführung zur Aneignung	344
Das Datum als Aufgegebenes.	
Ein Rückblick	347
Dank	351
Quellenverzeichnis	353

Datumskunst – Einleitende Überlegungen

»Zugleich wesentlich und unwesentlich«

Struktur des Datums

»Zugleich wesentlich und unwesentlich. Dieses *Zugleich* [...] gehört zur Struktur des Datums«. ¹ Dieses *Zugleich* begründet mein Interesse an datierter Zeit, für meine Überlegungen zum Phänomen »Datumskunst« gehe ich davon aus.

Unwesentlich ist das Datum, weil es, so sagt man, nichts bedeutet, zum kulturtechnischen Bereich der Zeitzählung und zum kulturhistorischen der Kalendarien gehört.

Das *Wesen* des Datums ist darin begründet, dass es unter der Grundspannung steht, einerseits (gedächtnis-)kulturell oder subjektiv vollwertiges Zeichen zu sein – etwa 9.11., 11.9.2002, 01.10.2010 – und andererseits ein »datum« auch ist, Gegebenes ist und gegeben ist, ohne ein daran gebundenes Faktum. ²

Das Datum ist ein Readymade einer Zeiterfahrung. Es ist da, gegeben – als bereits Gemachtes, Geformtes, Festgelegtes, Kodiertes. Es ist gegenüber den kalendarisch verbürgten Kalamitäten, Katastrophen und Kalkulationen unschuldig und anonym. Es kann nichts dafür und gibt doch immer wieder Anlass: zu Erinnerung, Wiederholung, Umcodierung, Andenken und Erzählung. Zu Schreibung, Datierung und Signatur. Datumskunst betreibt eine Mimesis an diese datierende, unwillkürliche Aktivität von Zeitlichkeit, einer Figuration von Verläufen, Zäsuren, Ereignisstellen aus einem kalendarischen System von Zeichen und Symbolen. Phänomene der Datumskunst verleihen der Datierung »übertriebene«, »unangemessene« Präsenz, sie isolieren und singularisieren Daten. Die Datierung von Zeitausschnitten wird so erst wahrnehmbar als Ereignis eines Zusammentreffens, das auch anders hätte stattfinden können.

1 Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, Wien: Passagen 2002, S. 40. Jacques Derrida: Schibboleth. Pour Paul Celan, Paris: Galilée 1986, S. 35: »A la fois essentielle et inessentielle. Cet à al fois tient, c'est mon hypothèse, à la structure de la date.«

2 Vgl. dazu auch Richard Rorty: Relativismus: Finden und Machen, in: Gimmler, Antje/Sandbothe, Mike/Zimmerli, Walther C. (Hgg.), Die Wiederentdeckung der Zeit, Darmstadt 1997, S. 10-26.

Die Datierung als eine Kulturtechnik beschreibt die Position von Phänomenen in einer kulturell determinierten und differenzierten, aber jeweils objektiv erscheinenden Ordnung. Das Datum ist Indikation, es zeigt »die Beziehung des Satzes zu einem äußeren Dingzustand.«³ Datumsangaben beziehen sich auf die formale Zeit des Kalenders – bis hin zu deren weiterer Verkleinerung in der Uhrzeit.⁴ Als arbiträre und konventionelle Zeichen sind sie Symbole.⁵ Der Geltungsbereich und der Operationsraum der Datierungszeichen scheint ein sehr beschränkter zu sein. So gesehen ist das Datum »jeder Befragung, jeder Form philosophischer Erörterung«, jedem »Objektivierungsversuch«, dem Versuch also, vom Datum etwas anderes zu behaupten als seine Gegebenheit und Kontingenz im Verhältnis zu dem von ihm Indizierten, und jeder »theoretisch-hermeneutischen Thematisierung«⁶ enthoben.

Diesem Eindruck, dieser Annahme, widersprechen Praktiken und Strategien in der Kunst, die das Datum als komplexes Zeichen, als verzweigtes Verweissystem ernst nehmen. Die hier als Datumskunst verhandelten Phänomene zeigen sich auch in der Transgression ihrer vermeintlichen Funktion als reine Indikation.

Im Zentrum dieses Buches stehen »Extremformen« literarischer und künstlerischer »Zeitschreibung«, steht mit der datierten Zeit die »reine[...], unspezifische[...] Zeit«⁷. Die Untersuchungen widmen sich jenen Phänomenen, in denen aus jeweils darzulegenden Gründen »das Getriebe, dem früher die Bewegung großer und wechselnder Stoffmassen anvertraut gewesen war«, nunmehr »blank und bloßgelegt« erscheint, das heißt im Falle meiner Untersuchung: auf das Datum reduziert. So interessieren sich diese Untersuchungen für »widersinnige[n], [...] für die Fabulations- und Figurationskunst der Dichtung vermutlich sogar schädliche[...] Unterfangen«, die die »Zeit, sie selbst« schreiben. Das Interesse gilt dem, was bleibt, wenn das bereits zitierte »Getriebe«, der Zeitenlauf, in Formen exorbitant datierter Zeit zu laut, zu selbsttätig, zu unmotiviert

3 Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 29.

4 Vgl. Roland Harwag: »Material time and formal time: Genetically and metagenetically«, in: Nöth, Winfried (Hg.), *Origins of Semiosis. Sign Evolution in Nature and Culture*, Berlin, New York: De Gruyter Mouton 1994, S. 309-323. Harwag unterscheidet zwischen formaler Zeit (»formal time«, meint damit Kalendarische Zeit und Uhrzeit) und materieller Zeit (»material time«). Die »material time« zeige den Stand der Dinge (»time of states of affairs«) in Temporalsätzen und deren Nominalisierung und Pronominalisierung (»temporal clauses and their nominalizations and pronominalizations«) an. Harwag weist nach, dass temporale Verlaufswege wie Biografien etc. nicht nur nach der linearen formalen Zeit verlaufen, sondern auch nach der multilinearen materiellen Zeit.

5 Vgl. dazu Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 290.

6 J. Derrida: *Schibboleth*, S. 16.

7 Alexander Honold: *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel: Schwabe 2013, S. 26-27. Honold setzt mit den Kalenderreformen der französischen Revolution an und analysiert dann u.a. Hebel, Hölderlin, Schiller, Büchner, Droste-Hülshoff, Mann, Jünger, Celan und Kluge hinsichtlich jeweils spezifischer literarischer Figurationen der »Zeitstellen« (ebd. u.a. S. 12), einer »sinnstiftenden Anreicherung der Literatur durch die Taktimpulse von Uhren und Kalender« (ebd., S. 16). Honold geht in einem letzten Abschnitt seiner Einleitung kurz auf James Joyce, Robert Musil, Uwe Johnson und Christa Wolf ein, die »Extremformen literarischer »Zeitschreibung« bilden und nicht zum Untersuchungsgegenstand seines Buches gehören. Gerade solche Phänomene sind jedoch im Fokus meiner Untersuchung.

weiterläuft, und als »tautologische Kernfunktion des Klappern[s] der Zeitzeichen«⁸ vor Augen tritt: singularisiert, isoliert, prännarrativ.

Singularisierung, Isolation, Prännarratives

Der einfachste Weg einer Singularisierung des Datums beginnt beim Verlassen des kalendarischen Systems, wie dies etwa in Nikolaj Gogol's Novelle »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen« (»Zapiski Sumasšedšego«, 1835)⁹ der Fall ist. Der Wahn- aber auch der Eigensinn des immer größenwahnsinniger werdenden Abschreibers, Tagebuchschreibers und potentiellen Schriftstellers ist hier durch Datierungen wie »86. Martober« markiert. Führt Gogol' hiermit das mit Datierungen einhergehende »Referenzverlangen«¹⁰ zumindest in den Bereich des Phantastischen, geht es in meinen Überlegungen zur Datumskunst eher um den banal oder vulgär anmutenden Dass-Dann-Sinn, das bewusste Verbleiben im kalendarischen System, den Wiedereintritt in dasselbe, seine Aneignung. Die Frage ist dann nicht so sehr, ob Text oder Bild datiert sind, vielmehr ist man mit einer Tendenz zur Dominanz der Datierung über Text oder Bild oder gar des gänzlichen Ersatzes des Gegenstands durch ein Datum konfrontiert. Dabei geht die Vereinfachung, das Unterkomplexe, das *Monochrome* mit generischen und ästhetischen Randständigkeit, einer Verortung im Nicht oder nur grenzwertig Literarischen, im *entgrenzten Künstlerischen*, einher.¹¹

Das Interesse an »Datumskunst«, das Vorhaben, datierte Zeit und deren Erfahrung in den Blick zu nehmen, ist fokussiert auf die einfache, unterkomplexe, sozusagen im Zustand des »Prännarrativen«¹² isolierte Datierung. In dieser Isolation kann auch die »Überkreuzung«¹³ zwischen Geschichte und Fiktion, auf der erzählte Zeit basiert, gewissermaßen an die Stelle, wo sie sich ereignet(e), zurückgeführt und erfahrbar werden. So trägt die »Literarisierung des Kalenders«¹⁴ etwa in der Kalendergeschichte als

8 Alle Zitate in diesem Absatz: A. Honold, Zeit schreiben, S. 26-27.

9 Nikolaj V. Gogol': »Zapiski Sumasšedšego«, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach, Tom 3, Moskau, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk 1938, S. 193-214. Gogol Nikolai V.: »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen«, in: ders., Gesammelte Werke Bd. 1. Erzählungen, Stuttgart: Cotta 1982, S. 759-783. Die Reihe der Beispiele ließe sich unter der Überschrift »Datierungen in Psychose und Surrealismus« fortsetzen.

10 Thomas Schmidt: Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 163.

11 Ich denke dabei an Formen wie das Tagesprotokoll (Christa Wolf), den Kalender- oder Blogroman (Uwe Johnson, Rainald Goetz). Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cressphal [1970-1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000. Beat Gloor: Die Tage gehen vorüber und klopfen mir nur noch nachlässig auf die Schulter, Zürich: Kontrast 2002. Rainald Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres [1999], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001. Für alle Formen ist eine Abgrenzung vor allem zum Tagebuch zentral. Im Vergleich dazu auch etwa Peter Handke: Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975-März 1977). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Christa Wolf: Ein Tag im Jahr. 1960-2000, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

12 Thiemo Breyer, Daniel Creutz (Hgg.): Erfahrung und Geschichte: Historische Sinnbildung im Prännarrativen, Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 3.

13 Paul Ricoeur: Temps et récit, Tome 3. Le temps raconté, Paris: Édition du seuil 1985, S. 329ff.: »L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction.«

14 T. Schmidt: Der Kalender, S. 81.

kalendarischen Index lediglich die populärkulturelle Medialität des Kalenders, an die einfache Formen wie Schwank, Parabel, Legende oder Anekdote gebunden sind, und bleibt der Kalender, als Medium der Zeitordnung, bei dieser Literarisierung auf der Strecke.¹⁵ Dies hintergeht dagegen ein datumskünstlerisches Erzählen in einem »direkten Zugriff auf den Kalender«¹⁶, der sogar ein Eingriff, eine Intervention in Zeitregime sein kann.

Das idealtypische Datumskunstwerk

Das idealtypische Datumskunstwerk, in dem die Datierung einziger, isolierter, exorbitant präsenter, an einer »falschen« Stelle sichtbarer Gegenstand ist, gibt es in diesem Buch im Grunde nur ein Mal, im Auftaktkapitel zu »Datumsbildern« und zur »Kunsthfähigkeit des dokumentarischen Moments«, am Beispiel zweier Relieftafeln, die *gelegentlich* des Todes von Vladimir Il'ič Lenin im Jahr 1924 entstanden sind. Vasilij Ermilovs konstruktivistische »Gedenktafeln« (»memorial'nye doski«) machen einen kurzen Abschnitt der Entwicklung der (bildenden) Kunst im 20. Jahrhundert deutlich, in dem die Überzeugung von der Kunsthfähigkeit des dokumentarischen Moments¹⁷ lebendig war und das Datum auf dieser Grundlage einziger Bildgegenstand werden konnte. Wenn Ermilovs Gedenktafeln auf die Serie von Datumsbildern par excellence, auf On Kawaras konzeptualistische, postmoderne »Today Series« vorausweisen, so werden in einer solchen Gegenüberstellung Eckpunkte des Phänomens Datumskunst deutlich, die auch Landmarken der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert sind: Beide Künstler setzen sich in radikaler Weise mit Fragen der Form und des Gegenstands der Malerei auseinander, mehr noch, mit der Frage danach, was und ob denn Kunst überhaupt (noch) sein kann. Bemerkenswerterweise taucht hier das Datum als eine Art Konkursmasse dieser Debatten auf. Auf der einen, der modernistischen, konstruktivistischen Seite als pragmatische Indikation, als Dokumentation eines Moments, eines Ereignisses, als neuer Pragmatismus einer Nicht-Kunst, die das Davor als kunsthhaft Gesetzte ersetzen will. Auf der anderen, der postmodernistischen, konzeptualistischen Seite ist das über mehrere Jahrzehnte sich erstreckende Projekt des täglichen Datumsmalens eine schreibend-malende Dokumentation der zu einem Teil zu diesem Zeitpunkt bereits ausgehandelten

15 In diesem Argument vernachlässige ich freilich die Profanisierung bzw. Demokratisierung des Kalenders, wie sie Alexander Honold für Johann Peter Hebel hervorhebt: »Hebel löst den im barocken Spaltenkalender eingeführten Freiraum des *spatiums*, in dem kleine Geschichten dargeboten werden konnten, aus der funktionalen Abhängigkeit von den ehemals tonangebenden konfessionellen und historisch-dynamischen Zeitmarkierungen [...]«. A. Honold, *Zeit schreiben*, S. 20. Hebel sei »Urheber und Gewährsmann einer bürgerlichen Kalenderfrömmigkeit«, da er mit seinem »Anekdotenschatz« dem Kalender folgende neue Merkmale abgewinne: die »demokratische Maxime«, die in der Aufwertung der Erzählungen der Provinz- und Landbevölkerung gegenüber den Staatsaffären liegt, die »historiographische Einsicht«, dass der Lauf der Geschichte auch den kleinen Mann treffen könne sowie ein die »astronomische wie theologische Einsicht« ergänzendes Bewusstsein von einer »Grundgeborgenheit«, die im Wandel der Dinge die »schönen, wohlgeformten Abläufe der Uhrwerke und Kalender« biete. Ebd., S. 21.

16 Ebd.

17 Elizabeth Papazian: *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

Debatten über Abstraktion, Monochromie, das Verhältnis von Wort und Bild, von Angeeignetem und Selbstgemachtem. Kawaras Antwort darauf ist die zum Bildgegenstand avancierte Monochronie des Kalendariums und des jeweils Tagesaktuellen.¹⁸

Innerhalb dieser Klammer des Offensichtlichen sind Phänomene der Datumskunst über analytisch-theoretische Bestimmungen des Relevanzbereichs datierter Zeit in der Kunst zu fassen:

Datierung als Werk

Verrückungen und Verschiebungen im Verhältnis von Datierung und Werk als Relevanzbereiche von Datumskunst werden anhand der von Kazimir Malevičs zwischen 1923 und 1933 an seinem Werk vollzogenen Um- und Doppeldatierungen untersucht. Um-, Rück- und Doppeldatierungen seines Werks werden als Schreibung bzw. Instrumentalisierung von ›Latenzzeit‹ als ›Werkzeit‹¹⁹ verhandelt. Anders als bei Ermilov oder Kawara sind hier die Datierungen nicht unmittelbar sichtbar, sondern vielmehr zu lesen, oft auf den Rückseiten der Gemälde. Diese Verschiebung des Fokus der Aufmerksamkeit von der sichtbaren Vorderseite auf die Rückseite der Gemälde ist aber mehr als eine Einladung zu philologischer Fleißarbeit: In dieser Kippfigur haben wir es mit der Infragestellung des Bildes zu tun, die für die Avantgarde als solche und die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt leitend ist. Die bei Malevič nicht gemalte, sondern als (falsche) Datierung geschriebene Werkchronologie ersetzt den Bildgegenstand oder gar das Artefakt, verweist auf die sekundäre Ebene des Faktischen und stellt ihr in der (falschen) Datierung ein Primäres der datierten Möglichkeit entgegen. Zur Irritation des Ungegenständlichen in einem Gemälde wie dem »Schwarze[n] Quadrat auf weißem Grund« (1915), das aufgrund fehlender Unterscheidungsmerkmale, die etwa aus malender Kunstfertigkeit resultieren könnten, schon eine maßgebliche »Nivellierung oder Auflösung der Sonderstellung des Werks«²⁰ mit sich bringt, kommt noch eine ›falsche‹ oder besser: zusätzliche Datierung: die auf der Rückseite des Gemäldes zu lesende Behauptung, das Bild bzw. die Bilder dieser Serie seien bereits 1913 und nicht erst ab 1915 entstanden. Die ästhetische, ja künstlerische *Notwendigkeit* dieser Rückdatierung ergibt sich, wie ich im Kapitel zu Malevič zeige, aus einem künstlerischen Programm, das die Grenzen des ›gemalten Bildes‹ zumindest in Richtung seiner Rückseite erweitert. Dass es dort nicht mehr um Malen, sondern um Schreiben, nicht mehr um Sehen, sondern um ein Lesen von ›Daten‹, ›datierten Behauptungen‹ geht, gehört zu diesem als Erweiterung des Möglichkeitsraums von Kunst zu verhandelnden Programm.

Partikulares, Vereinzelung, Zerkleinerung, Montage

In Analogie zum Datum als einzigem Bildgegenstand ist in der Literatur der einzelne Tag als Titel, Thema und Gegenstand Operationsfeld der Datumskunst. Dabei muss sich die datumskünstlerische Partikularität gegen das Exemplarische des Beispieltags

18 Alexander Alberro: »Time and Conceptual Art«, in: Jan Schall (Hg.), *Tempus Fugit. Time Flies*, Missouri: The Nelson-Atkin's Museum of Art 2000, S. 144-171.

19 Michael Camper, Helmut Hühn: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 42-44.

20 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 33.

behaupten. Kaum etwas eignet sich dazu besser als Material aus der *Tageszeitung*. Mit Blick auf Uwe Johnsons »Jahrestage« nennt Alexander Honold die dort zitierten, einmontierten täglichen Meldungen der »New York Times« das »Gegenwartsmaterial«, das eine »Aktualitätsspur« hinterlasse²¹, deren sichtbarstes Zeichen der Zusammenfall der Datierung der Aufzeichnungen zu/an den »Jahrestagen« mit den jeweils tagesaktuellen Ausgaben der NYT sind. Diese banal anmutende Überlegung zieht sich als Programm durch avantgardistische Antiästhetiken und Anästhetiken²² auf der Suche nach einem Gegengift gegen das Moralin des Exemplarischen.²³

In der faktographischen Ästhetik der Spätavantgarde wird dies programmatisch, Sergej Tret'jakov bringt es 1927 in der Formel »Naš épos – gazeta« (»Unser Epos ist die Zeitung«)²⁴ auf den Punkt. Dabei ist für diese provokante Überzeugung einerseits wesentlich, dass die Tageszeitung selbst aus unzusammenhängenden Einzelmeldungen montiert ist. Darüber hinaus ist sie zu täglicher, sozusagen vom einzelnen Tag vorgeschriebener Berichterstattung verpflichtet, der »Unwahrscheinlichkeit«²⁵ täglicher Nachrichten zum Trotz. Nicht ein Ereignis ist somit der Anlass für das Erscheinen der Tageszeitung, sondern, etwas zugespitzt formuliert, das Datum, die Tatsache, dass die Tageszeitung dem Tag verpflichtet ist. Hierin wird das Partikulare und eine aus diesem zusammengesetzte Entität deutlich, und tut sich der Horizont der künstlerischen Montage auf, nicht zuletzt auch deshalb, weil Montage ihr Material ganz wesentlich der periodischen Presse entnimmt. Adorno bezeichnet die Montage als »innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen«²⁶ und schlägt sie als Name der »neuen Kunst« überhaupt vor.²⁷ Montage vermag es, so Adorno, im ausgesprochenen Sinn die Illusion einer gelingenden Mimesis zu zerstören, das Große und Ganze des Kunstwerks im Verhältnis zu einer »bruchstückhaften Empirie« zu behaupten. Die Montage

21 A. Honold, *Zeit schreiben*, S. 28.

22 Der Dadaismus böte hierzu reichlich Material, verwiesen sei nur auf die unbedingte Forderung nach purer Aktualität: »Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewusstseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, dass sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.« Richard Huelsenbeck: »Der Dadaismus im Leben und in der Kunst«, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hgg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. II 1940-1991, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998, S. 301-303, S. 301.

23 Vgl. u.a. Jens Ruchatz, Stefan Willer, Nicolas Pethes (Hgg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin: Kadmos 2007. Mirjam Schaub: *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Zürich: diaphanes 2010. Michèle Lowrie, Susanne Lüdemann (Hgg.): *Exemplarity and Singularity. Thinking Through particulars in Philosophy, Literature and Law*, London: Routledge 2015.

24 Sergej Tret'jakow: »Der neue Lev Tolstoj«, in: ders.: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 94-98, S. 94. Sergej Tret'jakow: »Novyj Lev Tolstoj« [1927] in: *Literatura fakta*, Moskau 1929 (Reprint: München: Wilhelm Fink 1972, S. 29-33.

25 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 53.

26 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 232.

27 Ebd., S. 233: »[...] [D]er Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen.«

sei »erfunden an den hineingeklebten Zeitungsausschnitten« und wolle den »Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt [...], zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.«²⁸

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass Montagen aus Zeitungsausschnitten gleich in zwei Kapiteln dieses Buches eine zentrale Rolle spielen, jedoch auch in zwei unterschiedlichen, einander diametral entgegengesetzten epochalen Zusammenhängen: Im Übergang von der Avantgarde zum Sozialismus (Mitte der 1930er Jahre, im Kapitel »Den Zeitungstag überleben«) sowie in der spätsowjetischen Zeit (1960er-1980er Jahre im Kapitel »Chronophobie und Zeitgenossenschaft«).

Das Partikulare des Zufallstags vs. der Beispieltag

Das Kapitel »Den Zeitungstag überleben« liefert einen Beitrag zur Phase des Übergangs von der Avantgarde zum Sozialismus und analysiert das bislang in der Forschung zu sozialistischen Großbuchprojekten noch nicht berücksichtigte Buch zum 27. September 1935, erschienen unter dem Titel »Den' mira« (Ein Tag der Welt) 1937. Maksim Gor'kij selbst hatte das Unternehmen auf dem Schriftstellerkongress 1934 angeregt, wobei die Idee leitend war, dass ein solches kollektives Montagewerk aus Zeitungsausschnitten eines zufällig gewählten Tages den Zustand der Welt in idealer Weise zeigen könne. Die Analyse dieses mehr als 600 Seiten umfassenden Großbuchs und seines Kontexts verfolgt das Kippen des Partikularen des Zufallstags in das Beispielhafte und Monadische der sowjetischen Ausnahmewelt – beides innerhalb der *Buchdeckel einer Riesenzeitung*. In diesem Kapitel sind somit die Kontinuitäten und Mutationen des Montagehaften, auch im Widerspruch zur von Adorno als modernistisch eingeschätzten Montage als Kunstprinzip zentraler Gegenstand.

Zeitgenossenschaft, (Re)montage

Tagesaktualität und Montage von Material aus der periodischen Presse sind auch im »Chronophobie und Zeitgenossenschaft« zentral. Allerdings geht es hier nicht mehr um eine modernistische Dokumentation des Tagesaktuellen oder dessen systemkonformen Zuschnitt wie mit Blick auf das Großbuchprojekt »Den' mira« im dritten Kapitel, sondern um Strategien von Zeitgenossenschaft in der spätsowjetischen Zeit, in der sich entropisch die sowjetische Chronopolitik verfestigt. Im Kontrast dazu werden Strategien künstlerischer, vor allem literarischer Intervention in die Zeit untersucht, die darauf beruhen, aus Dokumenten dieser Zeitpolitik, allen voran der Tageszeitung des Parteiorgans »Pravda«, Ausschnitte zu entnehmen, um so nicht nur eine Montage, sondern eine »Remontage«²⁹ zu betreiben, die das »Absolute« des sowjetischen Zeitregimes als »Trümmer der Empirie«³⁰ lesbar macht. Die »Remontage« versucht im Sinne Didi-Hubermans nicht, aus dem Einzelnen ein Ganzes zu machen, sondern legt ihren Akzent darauf, »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu

28 Ebd., S. 232.

29 Georges Didi-Huberman: Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Fink 2014.

30 Ebd., S. 232.

entdecken.«³¹ Remontage ist somit auch ein Nachvollzug jenes des Zusammentreffens von Datum und Ereignis, das als Vorgang, als ›Begegnung‹³² erfahrbar wird.

Der Zeitungsausschnitt hat als Isoliertes und Singuläres temporale Merkmale, die nicht mehr die seiner Quelle sind. Der aus der absoluten Zyklichkeit der »Pravda« isolierte Ausschnitt wird von dieser entkoppelt, von dieser desynchronisiert. Diese Desynchronisation ist Ausdruck künstlerischer Intervention und somit einer Zeitgenossenschaft unter Bedingungen, da eine solche, als aktive Partizipation, gar nicht erwünscht ist. Dies ist zur Zeit der Entstehung (1981-1983) von Evgenij Popovs literarischer Chronik des letzten sowjetischen Vierteljahrhunderts der Fall, »Prekrasnost' Žizni« (»Die Wunderschönheit des Lebens« [1990]), als Popov vom Schriftstellerverband und somit von einer aktiven Teilnahme am Leben des Kunstschaffens ausgeschlossen war.

Daten des Gedichts zwischen Eigenlogik und Explikation

Den Anlass für des Kapitels »Das ›Datumsgedicht‹ zwischen Eigenlogik und Fremdbestimmung« gab ein Gedichtzyklus des konzeptualistischen Dichters Dmitrij A. Prigov (1940-2007), der aus 300 Gedichten des Jahres 1994 besteht, von denen jedes in zumindest einer Zeile das Datum eines Tages des Jahres 1994 beinhaltet. Die Analyse des Gedichtbands ist zentraler Gegenstand in diesem Kapitel zum datierten Gedicht. Hier stelle ich einer modernistischen lyrischen »Einverleibung«³³ des Datums in die sprachliche Eigenlogik des Gedichts seine *Explikation* und Exkorporation gegenüber. Mit diesem Argument beziehe ich nicht zuletzt Stellung zu Jacques Derridas Auseinandersetzung mit der Lyrik von Paul Celan in »Schibboleth. Für Paul Celan«. Derrida setzt darin das Gedicht mit dem singulären, partikulären, unwissbaren Wissen des Datums gleich. Demnach »verinnerlicht«, »inkorporiert« das Gedicht seine Daten, seine Referenzen, und so gesehen argumentiert Derrida im Sinne modernistischer Selbstreferentialität, dergemäß das Gedicht »ohne Lotsen«, »ohne die Komplizenschaft eines vorinformierten Dechiffrierers, ohne die ›äußere‹ Kenntnis des Datums«³⁴ auskommen müsse.

Das Kapitel versucht vor diesem Hintergrund einen Durchgang durch Lyriktheorie und lyrische Praxis des 20. Jahrhunderts auf der Suche nach Hinweisen auf Alternativen zum modernistischen Paradigma des Gedichts als Datenchiffre im skizzierten Sinn. Die exorbitante Sichtbarkeit und Operativität des Datums in Dmitrij Prigovs Zyklus »Grafik peresečenij imen i dat« (Verzeichnis der Überschneidungen von Namen und Daten) buchstabiert die Datierung aus, expliziert und *exkorporiert* sie.

Zeiterfahrung

Meine Überlegungen zur Datumskunst sind dem 20. Jahrhundert zugeschrieben und setzen dort an, wo die Bestimmung von Kunsthaftigkeit nicht mehr *im* Kunstwerk, als »besonders sinnträchtige[s] Gebilde«³⁵, sondern in einer jeweiligen Erfahrungsprozes-

31 Ebd., S. 19. Mit Bezug auf Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hgg.), Gesammelte Schriften, Bd. V.I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 575.

32 J. Derrida, Schibboleth, S. 24: »recontre«.

33 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

34 Ebd. S. 39.

35 R. Bubner: Ästhetische Erfahrung, S. 32.

sualität angenommen wird.³⁶ In diesem Sinne geht es in diesem Buch um ›Zeiterfahrung‹, um durch künstlerische Objekte (Literatur, mit Seitenblicken auf die bildende Kunst) vermittelte Begegnungen mit Zeitlichkeit unter Bedingungen eines zur Disposition stehenden Verständnisses von Kunst.

Ästhetische Erfahrung, ästhetische Zeiterfahrung geht in diesem Sinne nicht von einer (objektiven) Eigenschaft von Objekten aus, sondern ereignet sich in einem spezifischen, diese oftmals erst konstituierenden Umgang mit solchen Objekten.³⁷ Dabei liegt mein Akzent aber nicht auf einer Intensivierung oder Verkomplizierung einer unter solchen Bedingungen stattfindenden Zeiterfahrung, wie sie als modernistische »Polychronie«³⁸ oder postmoderne, an die Erfahrungsprozessualität gebundene »Chronophobie«³⁹ als typisch, dominant und innovativ gilt. Mit Akzent auf datierte Zeit geht es im Gegenteil um Vereinfachungen – um Isolation, Zerkleinerung, Rückschritte ins Pränarrative –, die in der partikularen Datierung Ausdruck finden. In diesem Sinne geht Datumskunst jeweils einen Schritt hinter die großen Synthesen und komplex-prozessualen Intensivierungen zurück.

Der Aspekt der Vereinfachung und Isolation, des Unterkomplexen von datierter Zeit ist auch deshalb für meinen Begriff von Zeiterfahrung wichtig, weil damit Argumente gegen die, wie ich meine, an die Vorstellung von Verkomplizierung gebundene ›Kompensationsidee‹ ästhetischer Erfahrung erbracht sein wollen. Während diese ›Kompensationsidee‹ davon ausgeht, »[v]erlorene Erfahrung [sei] kompensatorisch ins Ästhetische zu retten«⁴⁰, geht es hier eher um eine ästhetisch erfahrbare *Negation* dieser Kompensationsoption oder des Kompensationsauftrags an die Kunst. Das Spezifische der Zeiterfahrung datierter Zeit, wie ich sie hier für ›Datumskunst‹ beschreiben will, ist die Erfahrung eines ›Partikularen‹, die nicht zuletzt auch die – außerhalb der Kunst nicht mögliche – Erfahrung ist, dass die Daten der Welt auch die der Kunst sind.⁴¹

Die Zeiterfahrungen und Zeitregime des 20. Jahrhunderts sind es auch, die die Gründe und Argumente für meine Überlegungen liefern. Die modernistische, das Simultane huldigende, Beschleunigungs- und Innovationseuphorie treibt die datierenden

36 Georg Maag: »Erfahrung«, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Dekadent-Grotesk, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 260-275, S. 267. R. Bubner: *Ästhetische Erfahrung*.

37 Vgl. dazu auch das Programm des Sonderforschungsbereichs 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, FU Berlin 2003-2014: <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/konzept/index.html> (letzter Zugriff am 13. Mai 2019).

38 M. Gamper, H. Hühn: *Eigenzeiten*, S. 21.

39 Pamela M. Lee: *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, London: MIT Press 2006.

40 G. Maag: *Erfahrung*, S. 261. Maag bezieht sich hier auf Odo Marquard, der emphatisch von der »Erfahrungskunst« spricht, von Kunstwerken als »weltauftbewahrende Vollstellen ästhetischer Erfahrung.« Vgl. Odo Marquard: *Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes* (= Konstanzer Universitätsreden 139), Konstanz: Universitätsverlag 1982, S. 32.

41 Im Hintergrund hier die philosophischen Herleitungen und Ausführungen zur Ambivalenz ästhetischer Erfahrung, zum Souveränitäts- und Autonomiebegriff (mit Adorno gegen Derrida) bei Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 9-15.

Zeichen-Prozesse voran, stellt sie aus, macht sie zum Gegenstand. »Willentliche Konstruktionen von Zeit«⁴², wie im sowjetischen Revolutionskalender (1929-1940) oder in den Fünfjahresplänen, etablieren Zeitregime wie das sowjetische, in deren selbstreferentieller Zyklizität und Absolutheit ein partikulares Jetzt und Heute sich kaum abheben, hervortun kann, ja gar nicht soll.

Und dann ist da die Einsicht in das ›Überleben‹ des Datums im Szenario des totalen Auseinanderfalls zwischen Datum und Ereignis, intensiv reflektiert im Kontext der Erinnerbarkeit des Holocaust: Das Datum als immer Gegebenes, Bleibendes, nicht Auszulöschendes. Es ist da und bleibt als schmerzhaftes Monument von Vernichtung, als »ein Wesen ohne das Wesen der Asche.«⁴³

Im Ausgang des 20. Jahrhunderts kann man möglicherweise eher von einem Unwesen der Austauschbarkeiten und Zuschreibungsoptionen, das zum datumskünstlerischen An- und Abrufen provoziert, sprechen: Einer neuen Unwesentlichkeit des Datums. Das Datum ist als »Zwischentitel«⁴⁴ (wieder) an (s)einem Platz, es ist signifikant, dass es neben den Hashtags nichts bedeutet, immer gegeben und sichtbar ist, nicht (einmal) geschrieben werden muss.

Der kalendarisch bestimmbare Zeitpunkt. Bedeutungs- und Erscheinungsweisen des Datums

Singuläres, Wiederholbares, Wissbares

Ein Datum ist in seiner wörtlichen Bedeutung Gegebenes. Es stammt aus einem System eingeteilter, kalendarisch angeordneter »Minimaleinheiten«.⁴⁵ Der Tag ist datiert, noch bevor etwas anderes passiert. Das Datum scheint eine kontingente Beziehung zwischen (s)einem Gegenstand und den diesem Gegenstand äußeren objektiven Maßeinheiten herzustellen, Indikation zu sein, den »äußeren Dingzustand« zu bestimmen. Dieser Zustand ist, singular betrachtet, individuiert und deiktisch: »dieses, jetzt, jenes, er, hier, da, gestern«. Unter einem logischen Gesichtspunkt sind die Kriterien des »Wahren« bzw. »Falschen« relevant.⁴⁶ Ihre Grenze erreichen diese Bestimmungen mit der Frage nach ihrer Singularität und Wiederholbarkeit. Kein Datum kehrt wieder, und doch ist die Wiederholung, die Zyklizität, sind die Jahrestage, die »ringförmige Wiederkehr einzigartiger, unwiederholbarer Ereignisse«⁴⁷ Teil seiner Bestimmung und Grundlage seiner funktionalen Legitimation.

42 Alain Badiou: Das Jahrhundert, Berlin, Zürich: diaphanes 2006, S. 131.

43 J. Derrida: Schibboleth, S. 78; im frz. Original: Ders., Schibboleth, Paris: Galilée 1986, S. 65-66.

44 T. Schmidt: Der Kalender, S. 74.

45 Matthias Aumüller: »Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion«, in: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hgg.), Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin: De Gruyter 2015, S. 233-258, S. 233. Der Kalender setze sich aus »Minimaleinheiten« und deren »periodischer Anordnung« zusammen.

46 Vgl. Gilles Deleuze: Logik des Sinns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 29. Gilles Deleuze: Logique du sens, Paris: Les Éditions de Minuit 1969, S. 22.

47 J. Derrida: Schibboleth, S. 11; frz. Ders., Schibboleth, S. 13.

Wird der Fokus, wie für dieses Buch vorgeschlagen, auf das isolierte Datum, auf datierte Zeit gelegt, so ist es jeweils ein Teilaspekt, eine exponierte Qualität dieser systematischen, skandierenden Grundstruktur des Datums, der etwa dort bedeutsam wird, wo auffällige Datierungen von Erzählsequenzen gerade das kontingente Verbunden sein zwischen ›Datum‹ und ›Ereignis‹ ausstellen, narrativ realisieren. Das Datieren, das »kalendermäßige Kennzeichnen«,⁴⁸ wird dabei signifikanter Teil des Dargestellten, Erzählten.

Als vollständiges Datum – 27. März 2019 – ist das Datum singulär, es ist nicht wiederholbar. Lässt man etwa die Jahreszahl weg, zeigt jedes Datum aber die Wiederholung, die Wiederkehr, die Erinnerung an – einen 27. März.⁴⁹ Dazu kommt drittens das in jedem Fall zutreffende Merkmal der Kontingenz und des Nichtwissens. Der Zusammenfall von Datum und Ereignis ist kontingent und jedes Datum zeigt potentiell Nichtwissen, Möglichkeit an. Das datierte Ereignis, so Ricoeur, ist eine ›Synthese‹: Die Datierung des Ereignisses stellt eine Verbindung zwischen zwei Zeitkategorien her: Da ist einerseits die Kategorie »einer wirklichen Gegenwart« (der des Widerfahrenden) und andererseits das »beliebige[n] Jetzt«⁵⁰ des kalendarischen Heute.

Man kann freilich die Blickrichtung auch umdrehen und das Datum als Vorgeschiedenes behaupten. Dies scheint ins Reich düsterer Mystik und Unheil verheißender Heilslehren zu gehören. Thomas Macho widerspricht einem solchen Urteil unter anderem im Rahmen einer Untersuchung zum 9. November, einem vor allem für die deutsche Geschichte so ›schicksalhaften‹ Datum. Die Mehrzahl der Kulturen habe, so Macho, die ›Ereignishaftigkeit der Kalenderdaten zwanghaft geleugnet, um die – notorisch zum Kairos aufgewerteten – Zeitpunkte eines höheren Sinns verdächtigen zu können. [...]« Dagegen fordert Macho »eine differenzierte Zahlensemantik«, Zahlen und Kalenderdaten müssten »gelesen« werden, da sie »bedeuten«.⁵¹ Seit 2001 geht das zum 9. November palindromartig stehende »9/11« durch die Welt, ein Datum das mit »Nine Eleven« auch seinen Datums-Namen erhalten hat, und dafür schnell um seine Jahreszahl reduziert wurde.

»Noch nicht der Text, aber bereits Text«: Die Stelle des Datums

Man ist gewohnt, das Datum, die Datierung am Bildrand, auf der Rückseite, in Kommentaren – kurz: irgendwo am Rande *des* Bildes, außerhalb *des* Textes zu suchen.⁵² Die Datierung gilt als zusätzliche Angabe, als historische, werkgenetische Präzisierung

48 T. Schmidt: Der Kalender, S. 80. Schmidt zitiert hier Uwe Johnson, der erklärt, inwiefern es sich bei den Datierungen in »Jahrestage« um mehr handelt, als um ein tagebuchartiges, paratextuelles Markieren.

49 J. Derrida: Schibboleth, S. 16-25.

50 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung, Bd. III: Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 298.

51 Thomas Macho: »Der neunte November. Kalenderdaten als Chiffren«, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Zeit: Mythos. Phantom. Realität, Wien, New York: Springer 2000, S. 91-105, S. 92.

52 Bei den folgenden Passagen handelt es sich um eine Überarbeitung von Teilen eines bereits veröffentlichten Textes: Brigitte Obermayr: »Datumskunst. Zur Erfahrung der datierten Zeit«, in: Henning, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.), Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, München: Wilhelm Fink 2010, S. 159-183.

und Bestimmung. Datierung macht aus einem Fundstück ein Dokument mit »historischem Wirklichkeitsgehalt«. »Historisch« ist der »Wirklichkeitsgehalt« nach einer Bestimmung Georg Simmels immer dann, wenn ein Inhalt »an eine bestimmte Zeitstelle innerhalb unseres Zeitsystems geheftet«⁵³ ist.

Versteht man die Datierung als Teil des Paratextuellen, rückt sie dem Text näher: Sie ist dann, wie der Paratext, »zwar noch nicht *der* Text«, aber »bereits Text«.⁵⁴ Wenn der Paratext selbst schon ein Phänomen der Schwelle ist, eine Zone zwischen innen und außen, eine Zone der »Transaktion«⁵⁵, so ist die Datierung die äußerste Markierung dieser Zone, jene Stelle, die die Beziehung des Textes zu anderen kulturellen Ordnungen anzeigt. Aus einer datumskünstlerischen Perspektive lässt sich etwa die Datierung einzelner »Einträge« oder *Kapitel* dann als mehr lesen als ein solcher paratextueller Zusatz. Wie ein »Zwischentitel«⁵⁶, eine Überschrift, bezeichnet das Datum hier temporale und kalendarische Unterbrechungs- und Gelenkstellen des Textes⁵⁷ – so etwa in Uwe Johnsons »Jahrestage«⁵⁸. Anders als das Datum als Zwischentitel im Tagebuch etwa, wo es »skandierende Funktion« hat, und »stumm«⁵⁹ bleibt, also selbst keine Bedeutung trägt, wandert das Datum im Sinne der Datumskunst aus dieser Randlage, aus dem Paratextuellen in eine zentrale Position – formdynamisch, semantisch, narratologisch. Es datiert das Erzählen.

Grenze

Man kann die Datierung als Grenze, eine Trennlinie zwischen einem Innen und einem Außen, zwischen Wissen und Nichtwissen, zwischen Gegebenem und Möglichem betrachten. Denn ein mit einer Datierung verbundenes Wissen, die Erinnerung an ein so datiertes Ereignis ist die Ausnahme im Vergleich zum Regelfall, in dem jedes Datum eine unendliche Möglichkeit an Wissbarem anzeigt. Hier werden jene Operationen bedeutsam, die die Datierung zum Teil des Textes machen, die »Perforierung der Textgrenzen [...] durch den Kalender.«⁶⁰ Die »kalendarische Basisstruktur« eines Textes kann wie eine »Membran« fungieren, die die Zugehörigkeit des Kalenders sowohl zur (textuellen) Ordnung als auch zu deren (nichttextuellen) Umwelt«⁶¹ zeigt und lesbar

53 Simmel, Georg: Das Problem der historischen Zeit (= Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 12), Berlin 1916, S. 3-31, hier: S. 3-4.

54 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M., New York: campus, 1989, S. 14. Viele der von Genette genannten paratextuellen Phänomene wie Titel, Widmung, Motto, Vorwort oder Anmerkungen weisen »Ort« und »Zeitpunkt« als Komponenten auf.

55 Ebd., S. 10.

56 T. Schmidt: Der Kalender, S. 76: »Das Datum ist der Titel der Tageskapitel. Es nimmt daher als Zwischentitel prinzipiell die gleiche Position zum Textsegment ein wie der Gesamttitel zum Gesamttext. Die Erzählinhalte der Kapitel stünden danach zumindest potentiell in Relation zu einem vom Zwischentitel repräsentierten Jahrestag.«

57 Vgl. A. Kleihues: Medialität, S. 258.

58 Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl [1970; 1971; 1973; 1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

59 T. Schmidt: Der Kalender, S. 74.

60 Ebd., S. 163.

61 Ebd.

macht. Der Grenzcharakter des Datums ergibt sich nicht zuletzt auch Kraft der Zahlen⁶², ohne die ein Datum undenkbar ist. Damit befindet sich das Datum nicht nur an der *Grenze* zwischen Index und Symbol, sondern auch zwischen Mathematik und Mythologie.⁶³ In der russischen Sprache besteht zwischen dem Wort für Zahl – *číslo* – und jenem für Datum – *číslo* sogar Homonymie.

Zahlen seien, so der russische Linguist und Kultursemiotiker Vladimir Toporov, »Projektionen von Wesenszügen, die außerhalb jener der Zahlen liegen, sie sind Bilder der Einheit der Welt des Vielfältigen und der Illusion.« Dies treffe auch dann zu, wenn die Zahl zur Messung diene. Auch bei der Vermessung nämlich, so Toporov, sei es der Zweck der Zahl, »gegebene Maßstäbe zu den Ausmaßen des Universums in Beziehung zu setzen, in das mit der Zahl Messbare den nicht gänzlich fassbaren, aber mit der Zahl auszudrückenden universellen Rhythmus [...] einzuschließen.«⁶⁴

Die Künste setzen diese doppelte Bezüglichkeit bewusst ein, sie stellen sie aus: Für das Verhältnis zwischen Zahl und Text allgemein kann man mit Toporov einen »starken« Einfluss der Zahl auf die Semantik des Textes von einem »schwachen« Einfluss unterscheiden: Einen schwachen Einfluss auf die Semantik eines Textes haben Zahlen in Genres, die auf Raum- und Zeitmessung ausgerichtet sind, wie Itinerare, Annalen oder Tagebücher. Sie verhalten sich passiv, *indizieren* eine außertextuelle Realität. Eine starke Rolle spielen Zahlen dagegen in Texten, in denen die Zahl nicht nur die Semantik des Textes wesentlich mit beeinflusst, sondern umgekehrt, der Text die Bedeutung der Zahl affiziert, wie dies in künstlerischen, religiös-mythologischen, mystischen und philosophischen Texten der Fall ist. Eine Indikation auf die außertextuelle Realität sei in diesen Fällen nicht gegeben, von diesem Standpunkt aus seien die Zahlen in solchen Texten, so Toporov, »reine Fiktion«⁶⁵. Die Unterscheidung zwischen starkem und schwachem Einfluss der Zahlen auf die Textsemantik werde in künstlerischen Texten,

62 Thomas Macho: »Zeit und Zahl, Kalender und Zeitrechnung als Kulturtechniken«, in: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hgg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 179-192.

63 Arno Borst: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin: Wagenbach 1990. Vladimir N. Toporov: »Číslo«, in: ders., *Issledovanija po étimologii i semantike. Tom 1. Teorija i nekotorye častnye ee priloženija*, Moskau: Jazyk slavjanskoj kul'tury 2004, S. 226-261.

64 V. Toporov: Číslo, S. 237: »Числа – результат проецирования внечисловых сущностей, образы единства в мире множественности и иллюзии. Даже когда числа служат для измерений (как полагает, судя по видимости, современный наблюдатель), их цель иная – соотнести данные масштабы с пропорциями Вселенной, включить измеряемое в числом не исчерпываемый, но числом выражаемый вселенский ритм (космический танец) и тем самым с помощью чисел вызвать (обнаружить, представить) образ перманентной структуры мира.« (Zahlen sind das Ergebnis der Projektion nichtzahlenhafter Entitäten, Bilder der Einheit in der Welt der Vielheiten und Illusionen. Sogar wenn die Zahlen zum Messen verwendet werden [wie der zeitgenössische Beobachter das offensichtlich annimmt], ist ihr Ziel ein anderes, nämlich die gegebenen Maßstäbe zu Dimensionen des Universums in Beziehung zu setzen, das, was gemessen wird, in den nicht gänzlich fassbaren, aber mittels Zahl auszudrückenden universellen Rhythmus (den kosmischen Tanz) einzubeziehen und dadurch mit Hilfe der Zahlen das Bild der ewigen Struktur der Welt aufzudecken.) Wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Russischen in diesem Buch von mir, B.O..

65 Vgl. ebd., S. 318.

Toporov spricht von Texten in »Grenzpositionen« (*predel'nye pozicii*)⁶⁶, schließlich völlig unmöglich. Hier lohne es dann, über den Zahlenwert der Angaben eines Fahrplanes oder der Tatsache der zweimaligen Eheschließung in einem Roman nachzudenken. Vereinfacht gesagt, behauptet Toporov, dass die Bedeutungsstiftung von Zahlen im künstlerischen Text anders funktioniere als außerhalb der Kunst. Das heißt, so wir Toporovs Überlegungen auf das Datum anwenden wollen, vor allem, dass das Datum in seiner Beteiligung an der Semantisierung von Texten ernst genommen werden will und muss. Das muss nicht nur auf eine indikatorische Zuschreibung hinauslaufen, das kann auch ein Ausstellen der Grenzdynamik selbst sein:

Schreibszenen

Man neigt dazu, für James Joyces »Ulysses«, dem Roman vom/zum/über den 16. Juni 1904, eine Transformation der »Alltagszeit«, des konkreten Kalendertages, in das »urbane Urbild aller Tage« hin zu veranschlagen.⁶⁷ Die Referenzen auf datierte oder chronometrisch fixierbare Zeit gehören so gesehen bei Joyce zu jenem »mosaikartigen Indizienverfahren«, in das der Text den Leser verwickle. So sei es wesentlich, dass das Datum *des Tages* erst im 10. Kapitel (»The Wandering Rocks«) und nur dort explizit werde, und zwar als »Briefdatum«. Fritz Senn unterstreicht, dass es »gegen den Strich der Erzählung« gehe, wenn »aufdringliche Kommentatoren« das Datum des Bloomsday vorwegnehmen.⁶⁸ Das »mosaikartige Indizienverfahren« der Lektüre reduziere sich dann auf ein Hintergrundwissen, das der Lektüre eine »eingängige Abfolge« überstülpe.⁶⁹ Grundsätzlich ist dieser Annahme zuzustimmen: Dass der Zeitpunkt des Erscheinens des Datums, zumal bei einem auch nach musikalischen Prinzipien komponierten Text wie »Ulysses«, bedeutungsvoll ist. Dass der datierte Tag, das Tagesdatum, die Datierung der Geschichte »nur« ein Aspekt der komplexen Figuration von Zeit in »Ulysses« ist. Das heißt aber nicht, dass damit das Datum, in seiner banalen Dimension der Alltagszeit, unbedeutend wird, ganz im Gegenteil.

Erwähnenswert ist nämlich auch die Erscheinungsweise des Datums samt der Mechanik seines Geschriebenwerdens, oder besser: jene Schreibszenen, in der das Datum erscheint: Es wird nämlich, genau genommen, an dieser Stelle kein »Brief« geschrieben, sondern nur (s)ein Datum. Dieses wird auf einer Schreibmaschine getippt von – wie könnte es anders sein – einer Typistin, einer Sekretärin, die für diese Tätigkeit

66 Ebd., S. 326–327.

67 Fritz Senn: »Alltägliche Zeiterfahrung bei James Joyce«, in Middeke, Martin (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 275–295, hier: S. 275–276: »Joyce erfand und analysierte einen Tag, der im Lauf der Jahre zu einem posthumen Ereignis geworden ist, den 16. Juni 1904 (mit, nicht zu übersehen, den frühen Morgenstunden des 17.). Der mittlerweile mythologisierte ›Bloomsday‹ ist von spektakulärer Gewöhnlichkeit, wie zugeschnitten auf das deutsche Wort ›Alltag‹; Alltägliches wird berichtet und in archetypischer Ungewöhnlichkeit verarbeitet, so dass am anderen Ende der Skala gleich das urbane Urbild aller Tage – mutatis mutandis – vertreten zu sein scheint.«

68 F. Senn: *Alltägliche*, S. 280.

69 Ebd., S. 281.

ihren Cecil Haye Roman weglegen muss. Die erzählte Mechanik der Entstehung der Datumszeile steht im Kontrast zu Miss Dunes unzufriedenem Nachsinnen über diesen Roman und ihrem Vorhaben, besser ›etwas Sentimentalistisches‹ zu lesen. Während eine ›Schreiberin‹ derart über ›Schreiberinnenlektüre‹ sinniert, wird ausführlich erzählt, beschrieben, wie der Briefbogen eingespannt wird, sich die Schreibmaschine in Bewegung setzt, der Typenhebel den Kontakt mit dem Papier sucht, eben eine Schreibszene inszeniert. Nichts anderes wird dabei geschrieben werden, zur Erscheinung kommen, als *das Datum*.

Miss Dunne hid the Capel street library copy of *The Woman in White* far back in her drawer and rolled a sheet of gaudy newspaper into her typewriter.

Too much mystery business in it. Is he in love with that one, Marion?

Change it and get another by Mary Cecil Haye.

The disk shot down the groove, wobbled a while, ceased and ogled them: six.

Miss Dunne clicked on the keyboard:

16 June 1904.⁷⁰

Auch wenn natürlich sehr wahrscheinlich ist, dass hier ein Brief im Entstehen ist – was sonst schreibt eine Sekretärin, beginnend mit einem Datum, noch dazu auf gutem Papier – es gibt nur das getippte Datum zu lesen. Nach seinem Erscheinen wechselt unser Blick auf die Straße, Plakatträger sind dort unterwegs, und am Ende des Abschnitts sind wir noch mal bei Miss Dunne, die nun durch einen Telefonanruf von einem vorstellbaren Herstellen eines Briefes über das Datum hinaus abgelenkt wird. *Das Datum* wird hier buchstäblich und dominant numerisch inszeniert, erscheint, tritt auf, und kommt nicht nur ›vor‹ oder ›steht da‹. Es wird hingetippt, von einer maschinschreibenden Schreibkraft verfasst. Das ›Relikt der Alltagszeit‹ tritt auf großer Bühne auf – in einer ›Schreibszene‹⁷¹, in der das Datum einen exorbitanten Auftritt hat.

70 James Joyce: *Ulysses*, Oxford: Oxford University Press 1993, S. 220. Vgl. die deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger: James Joyce: *Ulysses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 310: »Miss Dune verbarg das aus der Capel Street Library entliehene Exemplar der *Frau in Weiß* tief hinten in ihrer Schublade und spannte ein Blatt prunkendes Briefpapier in ihre Schreibmaschine. Zuviel Geheimniskrämerei darin. Liebt er die nun eigentlich, Marion? Umtauschen und dafür noch eins von Mary Cecil Haye nehmen. Die Scheibe schoß die Nut herunter, schwabbelte ein Weilchen, blieb stehen und beäugelte sie: sechs. Miss Dune ließ die Tasten klappern: 16. Juni 1904.« (»*The Woman in White*« (1860) ist ein Roman von Wilkie Collins (1824-1889); Mary Cecil Hay(e) (1839-1886) war eine populäre (spät)sentimentalistische Schriftstellerin von ›Frauenromanen‹, die vielfach auch als Feuilleton- und/oder Heftroman serialisiert wurden.)

71 Begriff im Sinn von Rüdiger Campe: »Die Schreibszene«, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hgg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 759-772, hier: S. 760: Campe bestimmt die »Schreib-Szene als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste.«

Zeit der Erzählung und Datierung des Erzählens

Zeit der Erzählung

Das Verhältnis von Zeit und Erzählung betrifft den großen Komplex der Mimesis der Zeit, die Frage nach dem Darstellungsmodus und den Darstellungsmöglichkeiten von Zeit. Am Kreuzungspunkt zwischen Narratologie und Philosophie steht Paul Ricoeur überzeugende und für meine Untersuchungen grundlegende Darstellung einer Figuration von Zeit im Erzählen. Auf allen drei Ebenen dieser Figuration – als narrativ immer schon vorgeformte, »präfigurierte« Zeit, als im jeweiligen Erzählen angeeignete, gestaltete »Konfiguration« des Präfigurierten und auf der Ebene des Nachvollziehens dieser Konfigurationen in der »Refiguration«⁷² ist die überkreuzte Referenz zwischen kalendarischer Zeit und fiktionaler Zeit zentral. Der Nachvollzug der erzählten Zeit, ihr Verstehen, sei, so Ricoeur, nur aufgrund einer doppelten Voraussetzung möglich, der Zugehörigkeit zur »wirklichen« kalendarischen, historischen Zeit einerseits und zur fiktiven Zeit andererseits. Dies schon allein aufgrund der Tatsache, dass wir von der historischen Zeit nur in Form von Erzählung sprechen und wissen können. Wir erfassen die Extensionen der erzählten Zeit nämlich jeweils mittels einer doppelten Voraussetzung, der *überkreuzten Referenz* zwischen messbarer, kalendarisch-historischer Zeit und fiktionaler Zeit. Der »Abgrund zwischen der Zeit der Welt und der erlebten Zeit« könne durch »spezifische Bindeglieder« überwunden werden, die »die historische Zeit denkbar und handhabbar machen.«⁷³ Ricoeur zeigt den Doppelcharakter der Zeitmessung am Bild des Gnomons, einem Archetypus der Sonnenuhr: Die »doppelte Herkunft« sei hierin insofern sichtbar, als der Gnomon gleichzeitig »zum Universum des Menschen« und zum »astronomischen Universum« gehöre. Obwohl »die Bewegung des Schattens [...] unabhängig vom menschlichen Willen« sei, könnten »ohne die feste Überzeugung, dass die Bewegung des geworfenen Schattens den Zeitverlauf anzeigt, diese Welten nie zueinander in Beziehung gesetzt«⁷⁴ werden. Die »Datierung eines Ereignisses« ist somit »synthetischer Natur«: Eine »wirkliche Gegenwart« wird mit einem »beliebigen Jetzt« identifiziert.⁷⁵ Dies ist die Grundlage für die bereits erwähnte *überkreuzte Referenz* zwischen Geschichte und Fiktion. Das heißt schließlich auch, dass historische Erzählung und fiktionale Erzählung einander gewissermaßen mimetisch begegnen. Die beiden Erzählmodi sind jeweils auf die Erfahrungswirklichkeit des anderen angewiesen, wobei sich die Vorstellung, es sei eine jeweils »reine« – also entweder historische oder fiktionale – Erfahrungsform möglich, als Illusion herausstellen müsse.⁷⁶ So könne sich die »historische Intentionalität nur verwirklichen«, indem sie »ihrer Absicht die Mittel der Fiktionalisierung dienstbar macht«. Umgekehrt bringe die fiktionale Erzählung ihre Wirkungen nur hervor, und zwar die Wirkungen des »Sichtbarmachens und Verwan-

72 P. Ricoeur, Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung, zur »dreifachen Mimesis«, S. 87-135.

73 P. Ricoeur: Zeit und Erzählung, Bd. III, S. 296.

74 Ebd., S. 297.

75 Ebd., S. 298.

76 P. Ricoeur: Zeit und Erzählung, Bd. III, S. 159.

delns des Handelns und Leidens«⁷⁷, indem sie wie die historische Erzählung verfährt. Die historische Zeit selbst funktioniere als eine »Verbindungsprozedur«, ihre Medien wie Kalender, Generationsfolgen, Archive, Dokumente oder »die Spur« vermitteln zwischen »erlebter« und »kosmischer« Zeit. Einfacher gesagt: Die fiktionale Erzählung schafft ihren Welt- und Lebensbezug, bis hin zur konkreten historischen Dimension des Gedächtnisses, indem sie die »Mittel der Historisierung« übernimmt.⁷⁸

Erfolgreich kann dieser Prozess nur sein, wenn darin immer das jeweils gegenteilige Potenzial nachvollziehbar wird: Wenn also Mittel der Historisierung, wie die Datierung, gleichzeitig auch ihr Anderes, etwa ihr fiktionalisierendes Potenzial anzeigen, erfahrbar machen. Je stärker auf diese Erfahrbarkeit des jeweils anderen Wert gelegt wird, umso nachdrücklicher auch die Notwendigkeit, sich dieser Mittel zu bedienen. So scheint der beste Weg, fiktionale Implikationen des historischen Faktums und Dokuments zu zeigen, der zu sein, die »Mittel der Historisierung« radikal zu exponieren.⁷⁹

Exponierung der Mittel der Historisierung

Eine solche Exponierung der Mittel der Historisierung zeichnet Datumskunst aus. Das betrifft zunächst einen generellen Rückschritt in einen Zustand vor den Synthesen, Vermittlungsprozeduren, der Überkreuzung. Phänomene der Datumskunst machen die überkreuzte Referenz nämlich gerade dadurch erfahrbar, dass sie, etwa durch in quantitativer oder formaler Hinsicht auffällige Datierungen (Häufungen, Verschiebungen jenseits des Paratextuellen), oder durch explizit ausgestellte Akzente auf die Tatsache, dass Dokument- und Materialsammlungen vorliegen, die Abhängigkeit des Erzählens von einer historischen Zeitzählung, einem chronikalen Verlauf ausstellen. Das reicht von der expliziten Verneinung der narrativen Überkreuzung von Geschichte und Fiktion im faktographischen Dokumentarismus bis zu einem Ausstellen des Angewiesenseins auf die Fiktion in der Rekonstruktion der Fakten.

Es war die Überzeugung der frühsowjetischen faktographischen Avantgarde (etwa 1924-1929), dass die »Materialsammlung« helfen könne, die (neue) Geschichte in Umgehung alter Darstellungskonventionen neu zu erzählen und so der neuen Zeit die neuen Fakten auch als neue historische Fakten zu liefern. Genau dies ist in der (naiven) faktographischen Vorstellung, dass eine Dokumentensammlung ein objektives Bild ergäbe, der Fall. So etwa in Vikentij Veresaevs (1867-1945) Sammlung von Dokumenten aus dem

77 Ebd., S. 162-163.

78 Ebd., S. 163.

79 Dies lässt sich auch für die Frage nach der Gedächtniskultur zeigen, etwa nach »Katastrophen«, die »einen Einschnitt im Verstehensvorgang, der Vergangenheit und Gegenwart verbindet« bedeuten. Hier komme es, so Renate Lachmann, zu einem Verstehensstillstand, der die Zeichenkette zerreißt.« Vgl. Renate Lachmann: »Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und Peščanik von Danilo Kiš«, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Richter, Angela, *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles: Peter Lang 2004, S. 277-291, hier: S. 283. Zum Verhältnis zwischen »authentischem« und »fiktivem« Dokument vgl. ebd., S. 278: »Das authentische Dokument als Zeugnis ist reale Spur. Auch das fiktive Dokument ist reale Spur; reale Spur einer Imagination, die die Wirklichkeit hervorgebracht hat, einer Imagination, die aus einer spezifischen Wirklichkeit (serfahrung) hervorgegangen und von dieser konditioniert worden ist.«

Leben Aleksandr Puškins, »Puškin v žizni« (»Puškin im Leben«, 1926), von der Veresaev dezidiert nicht (einmal) als »Biographie« sprechen wollte, sondern als »möglichst objektive Sammlung von Material«. ⁸⁰

Das Bestreben der faktographischen Avantgarde war es, das noch nicht in eine historische Erzählung verwandelte Dokument als neue historische Wahrheit, als revolutionäre Gegengeschichte und als Gegengeschichten zu Revolutionsnarrativen (Bauernaufstand, Dekabristenaufstand) wahrnehmbar zu machen. So geht Nikolaj Čužak 1926 in seinem faktographisch historischen Text »Pravda o Pugačev« (Die Wahrheit über Pugačev⁸¹) davon aus, dass die bislang vorliegenden Darstellungen der Wahrheit widersprechen, vor allem auch jener, die die von den Darstellungen zitierten oder präsentierten Dokumente eigentlich beinhalten:

Also: wo ist denn nun der echte, elementar-logisch begründete Pugačev? [...] Wir haben oben schon gezeigt, dass die traditionellen [...] Einschätzungen sogar der marxistischen Historiker zum Aussehen Pugačevs wenig mit dem von diesen selbst dargebrachten historischen Material übereinstimmen. ⁸²

Auch in der Dokumentmontage »Povest' o Bolotnikove« (1930) von Georgij Štorm geht es, wie in der Figur Emel'jan Pugačevs, um eine Figur des Aufstands und Widerstands gegen monarchische Autokratie. ⁸³ In einer Reihe weiterer faktographischer Dokumentmontagen der späten 1920er Jahre wird mit analogen Mitteln versucht, die historische Entwicklung hin zum Marxismus-Leninismus zu beschreiben und zu begründen: Dabei geht es einerseits um dezidierte Indizienprozesse gegen Vertreter der Kirche wie in Michail Gorevs »Poslednij svjatoj« (Der letzte Heilige, 1929) ⁸⁴. Andererseits um frühe, faktographische Varianten des im späteren Sozialismus so populär werdenden Narrativs der »Umerziehung« ⁸⁵ des Menschentyps asozialer Nichtsnutz zum produktiven

80 Vikentij Veresaev: Puškin v žizni. Sistematičeskij svod podlinnych svidetel'stv sovremennikov, Moskau, Leningrad 1932, S. 10: »Но книга моя – не биография Пушкина, считаю нужным повторить это еще раз. Она – только возможно-полное и возможно-объективное собрание материалов, касающихся непосредственно Пушкина в жизни. Ничего, выходящего за намеченные пределы, от нее нельзя требовать.« (Aber mein Buch ist keine Biographie Puškins, ich halte es für nötig, dies noch einmal zu wiederholen. Sie ist lediglich eine möglichst vollständige, möglichst objektive Sammlung von Material, das unmittelbar »Puškin im Leben« betrifft. Nichts das über die genannten Grenzen hinausgeht, darf von diesem Buch gefordert werden.) Eine ausführliche Analyse dieses Werks habe ich veröffentlicht: Brigitte Obermayr: »Biographie und Faktographie am Beispiel von Vikentij Veresaevs »Puškin v žizni« (1926/1932)«, in: Gun-Britt Kohler (Hg.), Blickwechsel. Perspektiven der slavischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel, Wien, München, Berlin (Wiener Slawistischer Almanach [WSA] Sonderband 78) 2010, S. 317-344.

81 Emel'jan I. Pugačev, Anführer des Bauernaufstandes 1773-1775.

82 Nikolaj Čužak: Pravda o Pugačev. Opyt literaturno-istoričeskogo analiza, Moskau: Mospoligraf 1926, S. 44: »Итак: где же подлинный, элементарно-логически обоснованный Пугачев? [...] Мы уже указывали выше, что традиционные, от дворянской истории по наследству перешедшие, рассуждения даже историков-марксистов об обличье Пугачева очень мало соответствуют ими самими приводимым историческим материалам.« [Kursiv im Original]

83 Georgij Štorm: Povest' o Bolotnikove. Moskau: Izdatel'stvo Chudožestvennaja Literatura 1965.

84 Michail Gorev: Poslednij svjatoj, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1928.

85 »Perekovka«, vgl. u.a.: Anne Hartmann: »Perekovka«. Tschechisten und Schriftsteller als »Ingenieure der menschlichen Seele«, in: Jahrbuch für Historische Kommunikationsforschung 2012, S. 11-26.

Arbeiter. So in der autorlosen, lediglich ›redaktionell betreuten‹ »Sammlung von Erinnerungen und Materialien« zu »Michail Lakin«, 1928⁸⁶.

Boris Pil'njaks kurze Erzählung »Čisla i sroki«⁸⁷ (Daten und Fristen), zum ersten Mal 1918 erschienen, zitiert Gesetzestexte und Daten aus der Geschichte der Leibeigenschaft, in denen der 10. Juli 1779 und der 10. Juli 1824 zu Schlüsseldaten werden. Das eigentliche Datum dieser Erzählung und dieses Erzählens ist aber das Jahr 1917, das Jahr der Oktoberrevolution, in deren unmittelbarer Folge neue Tatsachen sichtbar gemacht werden. Es kommen »Akten« zum Vorschein, die die Argumente im Indizienprozess gegen die Vergangenheit liefern und der neuen Regierung eine Legitimation in derselben.

Nie wird man erfahren, was gewesen wäre, hätte es diese beiden 10. Juli nicht gegeben, sind sie doch zufällig aufgetaucht, es gab und es gibt für sie keine Notwendigkeit: aber damals, im Dezember 1917, wurden aus dem Kreisgericht in den Keller der Archivkommission, dem Pilz zum Fraß, die Akten auf drei Karren abtransportiert.⁸⁸

Nicht die Sammlung, ein Gesamtbild, sondern das einzelne Dokument hat die »Mikrohistorie« im Blick, wenn sie die Grenze zwischen dem einzelnen Dokument und einem Ganzen akzeptiert und thematisiert und davon ausgeht, dass »ein Dokument eine Tatsache [ist], die Schlacht eine andere«.⁸⁹ Hier ist die *Zerkleinerung* am Werk, in der das einzelne Dokument unverbundene Zeitpunkte präsentiert. Die Detailgenauigkeit, die pure Präsenz des »Konkreten« tendiert dazu, mit einem Begriff von Georg Simmel gesprochen, eine »Schwelle der Zerkleinerung« zu unterschreiten, deren Konsequenz »Entlebendigung« ist, der Verlust einer Vorstellung vom Gesamtbild: »Mit der Kenntnis jeder Muskelzuckung jedes Soldaten würde uns jene einheitliche Lebendigkeit des ganzen Ereignisses, die Anfang und Ende eines zeitlichen Bildes verbindet, verloren gehen [...].«⁹⁰ Was dabei aber gewonnen wird, ist ganz im Sinne des Hintergehens der Überkreuzung von Geschichte und Fiktion ein expliziter Reimport der Möglichkeitsform durch die Dokumente. Dies ist vor allem auch an solchen Stellen zu beobachten, da ein Vorgang anhand von mehreren Dokumenten beschrieben wird. So blitzt etwa in Veresaevs »Puškin v žizni« in unterschiedlichen Dokumenten, die den Vorabend vor Puškins Duell beschreiben, die Möglichkeit auf, dass Puškin den verhängnisvollen Zweikampf am 27. Januar 1837 aussetzen könnte.⁹¹ Das ist kein repetitives Erzählen, sondern

Cynthia Ruder: *Making History for Stalin. The Story of the Belomor Canal*, Gainesville: University Press of Florida 2005.

- 86 Michail Lakin. *Sbornik vospominanij i materialov. Pod redakciej N. Šachanova i A. Šil'man. Vladimir: Izdanie Vladimirovskogo istparta* 1928.
- 87 Boris Pil'njak: »Čisla i sroki«, in: ders., *Sobranie sočinenij v šesti tomach. Tom pervyj. Golyj god. Povesti, Rasskazy*, Moskau: Terra-Knižnyj klub 2003, S. 412-425.
- 88 Ebd., S. 414. »Никогда не узнается, что было бы, если бы не было этих двух десятых июля, – они же возникли случайно, нет и не было необходимостей в них: но тогда, в декабре 1917 года, из уездного суда в подвал архивной комиссии, на съедение грибку, отвезли дело на трех возах.«
- 89 Carlo Ginzburg: »Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß«, in: *Historische Anthropologie*. Bd. 1, Heft 2 (1993), S. 169-192, S. 187.
- 90 G. Simmel: *Das Problem* S. 29.
- 91 B. Obermayr, *Biographie und Faktographie*, S. 322-323.

eher eine Reihung, eine Aufzählung von Dokumenten zu ein und derselben Zeitstelle. In dieser Wiederholung klaffen Differenzen auf, als Möglichkeiten. Erzählungen eines Tages sind besonders gut zu dieser Öffnung, Verungewisserung geeignet.⁹² Und zwar dann, wenn sie den Verzicht auf ihre Exemplarizität explizit machen. Ganz anders in Aleksandr Solženicyns paradigmatischer GULAG-Erzählung »Odin den: Ivana Denisoviča« (»Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch« 1962): Solženicyn erzählt hier den insgesamt sogar glückenden *Beispieltag* des Ivan Denisovič⁹³.

Auch noch in einem Faktizismus, der »sein Angewiesensein auf die Fiktion« ausstellt⁹⁴, bleibt die Tatsache des »Überkreuztseins« fassbar. Sehr eindrücklich führt dies etwa Christa Wolf in »Kindheitsmuster« vor Augen, wenn sie im Nebeneinander von Daten und Dokumenten zur Fiktion greift, zur im Präsens erzählten Vorstellung davon, wie es war, am »29. Januar 1945«, als Nellys Mutter beschließt, nicht mit der Familie auf einem Lastwagen die Flucht Richtung Westen anzutreten.⁹⁵

Das »Angewiesensein auf das Fingieren« wird dort eklatant, wo das Dokument selbst *möglicherweise* fingiert ist, zumindest aber von einer »Mimesis ans Dokument« die Rede sein kann. Dieser ist »daran gelegen, nicht *mit* dem Dokument [...] historische Realität als faktisch zu behaupten [...]«, es geht vielmehr darum, »*im* Dokument, *in* der historischen Quelle die Sprachfaktur der Geschichte freizulegen.«⁹⁶

Anachronien des Erzählens, Heteronomie datierter Zeit

Das Verhältnis zwischen Chronologie des Geschehensverlaufs und deren Umordnung in der literarischen Darstellung ist eine narratologische Schlüsselfrage. Erzählkunstspezifische »Anachronien« sind ein Kriterium für Literarizität. »Öffentliche Zeit« oder

92 Z.B.: Milica V. Nečkina, Den' 14ogo dekabnja 1825 goda, Moskau: Mysl' 1985. Auch in dieser historiographischen »Dokumentensammlung« ist der Gegenstand ein revolutionäres Ereignis (der »Dekabristenaufstand« in Sankt Petersburg am 14.12.1825).

93 Alexander Solschenizyn: Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch, München: Dtv 1970, S. 131: »Der Tag war vergangen, durch nichts getrübt, nahezu glücklich. Solcher Tage waren es in seiner Haftzeit vom Wecken bis zum Zapfenstreich dreitausendsechshundertdreiundfünfzig. Drei Tage zusätzlich – wegen der Schaltjahre...« Vgl. auch: Georg Witte: Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989, S. 20–22. (Zur Spannung »zweier Zeitmaße« und der auch hierin eingeschriebenen Appellperspektive; allgemein auch: Dirk Uffelman: »Odin den: Ivana Denisoviča (Ein Tag des Ivan Denisovič)«, in: Zelinsky, Bodo (Hg.), Die russische Erzählung, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2018, S. 557–565, hier: S. 559; 562.

94 Georg Witte: »Wiederholung als Intervention. Überlegungen zu einigen alternativhistorischen Romanen«, in: Riccardo Nicolosi/Brigitte Obermayr/Nina Weller (Hgg.), Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 47–68, S. 50.

95 Christa Wolf: Kindheitsmuster, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007. S. 444f.: »29. Januar 1945: Ein Mädchen, Nelly, plump und steif in doppelt und dreifach übereinandergezogenen Sachen (geschichtsplump, falls dieses Wort etwas sagt), wird auf den Lastwagen gezerrt, um die in der deutschen Dichtung und im deutschen Gemüt so tief verankerte Kindheitsstätte zu verlassen. [...] Jahre später, als die Betäubung sich aufzulösen begann, hat Nelly sich jede Minute dieses letzten Tages, den ihre Mutter in der Heimatstadt verbrachte, vorzustellen versucht.«

96 G. Witte: Wiederholung, a.a.O., S. 50.

»repräsentative Zeit« wird dabei scheinbar irrelevant, »incapable of analysis«. ⁹⁷ Gilt es doch, zunehmend inkommensurable Zeiterfahrungen, Dimensionen und Konzeptionen zu thematisieren, Erinnerung und subjektive Zeiterfahrung gegen Sukzession und Linearität aufzuwerten oder Kausalität mit Koexistenz zu konfrontieren. ⁹⁸ Einen geradezu empirischen Nachweis für die zunehmende narrative Komplexität bei abnehmender Bedeutung der Chronologie liefert eine Studie von David Higdon zu »Zeitschemen« (»time shapes«) ⁹⁹ im (englischsprachigen) Roman des 19.-20. Jahrhunderts. Der »Verunglimpfung« (»denigration«) von »öffentlicher Zeit« stehe einer »Überhöhung« (»elevation«) »privater Zeit« (»private time«) gegenüber und finde ihre Analogie in der Gegenüberstellung von »Fabel« und »Sujet«. ¹⁰⁰ Higdon weist die zunehmende Komplexität literarischen Erzählens anhand von Plotschemen nach. In diesen versucht er die einzelnen Sequenzen bzw. Kapitel eines analysierten Romans zu datierten, chronologisch zu verorten. Dabei geht es Higdon um ein literaturhistorisches bzw. literaturrevolutionäres Statement, das anhand der Plotschemen zeigt, dass die Datierbarkeit, die chronologische Fixierbarkeit zwischen »Adam Bede« (1859) und »Watt« (1953) radikal abnimmt.

Datierter Zeit und »natürlicher Chronologie« fehlen, so kann man es mit Genette auf den Punkt bringen, »temporale Autonomie«, also eine Ordnung und Logik der Sukzession der Ereignisse in der Erzählung, die eben nur in der Erzählung in dieser zeitlichen Abfolge ablaufen ¹⁰¹. Temporale Autonomie der Erzählung heißt, dass diese nicht nur keine Rücksicht auf die kalendarischen Ordnungen und chronometrischen Wahrscheinlichkeiten nehmen muss, sondern sich so weit von diesen Zeitordnungen distanzieren kann, dass mitunter – aus der Perspektive des Erzählsubjekts – die Achronie als die richtige Chronologie erscheint. Im Kontext dieses Buches wird dagegen freilich die Frage nach einer signifikanten »Heteronomie« datierter Zeit erhoben.

Eine Argumentation dafür kann bei einer Kritik an der Gleichsetzung von Literarizität mit narrativen Anachronien beginnen, wie Meir Sternberg sie formuliert, wenn er provokant die Literarizitätskriterien im Sinne der »temporalen Autonomie« der erzählten Zeitordnung auf den Punkt bringt: »Going straight is going wrong«, ¹⁰² buchstabiert

97 Verweis auf Jan Miel (»Temporal Form in the Novel« MLN 84, 1969, S. 919), in David Leon Higdon: *Time and English Fiction*, London, Basingstoke: Macmillan 1977, S. 3; S. 134: »Most discussions of public time tacitly agree with the extreme view recently proposed by Jan Miel that »the objective time of the novel is entirely incapable of analysis.«

98 Ansgar Nünning: »»Moving back and forward in time«: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart«, in: Middecke, Martin (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 395-419, S. 397f.

99 D. L. Higdon: *Time*, S. 3f.

100 Ebd., S. 3: »The elevation of private time and the denigration of public time obscure the relationship between public time and fictional structure and ignore the variety of »time shapes« and time effects used by novelists. Ultimately, public time provides the frame which gives private time its meaning.«

101 Gérard Genette: *Die Erzählung*. 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 1998: S. 58.

102 Meir Sternberg: »Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory«, in: *Poetics Today*, 11/4 (1990), 901-948, hier: S. 918. Vgl. auch ebd., S. 915: »Disordering accordingly comes to figure as an

dieses vermeintliche Qualitätsmerkmal des Literarischen aus, dies auch in dem Statement: »either anachrony or no good narrative«¹⁰³. Dagegen hält Sternberg, dass doch, auch erzählend, gerade erzählend, ein Austritt aus der Zeit unmöglich sei, werde doch »in der Zeit erzählt«¹⁰⁴, sei doch die Chronologie immer – auch in den komplexesten Formen anachronischer Umordnung – Ausgangspunkt und Endpunkt des Erzählens.¹⁰⁵

Sternberg problematisiert die in der klassischen Unterscheidung von Fabel- und Sujetzeit (Zeit der Handlung vs. ihre Anordnung in der Erzählung) vorliegende »doppelte Linie des Narrativs«, die sich in eine »Linie des Mediums« und eine »Linie der Welt«¹⁰⁶ spalte, vor allem hinsichtlich der binären Gegenüberstellung der beiden Linien, die zu den oben erwähnten Qualitätsmerkmalen der literarischen Narration führt. Dies ziehe einen Ausschluss faktualen Erzählens ebenso nach sich wie die Behauptung eines Sonderstatus des historischen und historiographischen Erzählens.¹⁰⁷ Dem setzt Sternberg die These von der »Erzählung als Diskurs mit doppelter Zeitstruktur« (»narrative as discourse with double time pattern«)¹⁰⁸ entgegen. Hierfür geht er von den Kategorien Spannung, Neugierde und Überraschung¹⁰⁹ aus, wobei es ihm darauf ankommt, diese Kategorien nicht als in temporaler Hinsicht »sujettypische« zu verstehen: Als *in* der Zeit erzählte Phänomene ebenso wie schon *in* der Chronologie als Ereignistypen weisen sie Kerben, Brüche, Spaltungen auf, und genau deren Merkmale tragen sie auch in der Erzählung. Hier wie da sind sie temporär, ihre Brüche, Kerben und Zäsuren entstehen nicht erst durch sujetspezifische An- und Umordnung.¹¹⁰ Aus der Perspektive der Da-

automatic marker, even a measure, of properly narrative behavior and value.« Ebd., S. 920 – mit Blick auf Genette: »Telling in time is all ›story‹, as it were, to the exclusion of ›narrative‹.«

103 Meir Sternberg: »Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity«, in: *Poetics Today* 13/3 (1992), S. 463–541, hier: S. 471.

104 Sternberg, *Telling (I)*, S. 945; ebd., S. 940: »Chronological narrative is really as flexible and wide-ranging in means as variable in ends and scales [...]«.

105 M. Sternberg: *Telling in Time II*, S. 473: »In the name of what, then, has anachrony been favored at the expense of chronology?« Zur Kritik an Roland Barthes vgl. etwa dessen Auseinandersetzung mit der Handlungsfolge in: Roland Barthes: »Die Handlungsfolgen«, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 144–155, hier: S. 154: »Wodurch ist eine Erzählung ›lesbar‹? Welche strukturalen Bedingungen der ›Lesbarkeit‹ liegen einem Text zugrunde? Alles hier Angeführte mag ›selbstverständlich‹ erscheinen, wenn aber diese Bedingungen der Erzählung ›natürlich‹ erscheinen, so zeichnet sich virtuell dahinter die ›Antinatur‹ der Erzählung ab (die vermutlich in manchen modernen Texten zum ersten Mal erfahrbar ist).«

106 M. Sternberg: *Telling in Time (I)*, S. 903: »[...] chronological narrative toes not just a line – literally speaking – but a double line: the medium's and the world's, both given beforehand.«

107 Ebd., S. 909; 923.

108 M. Sternberg: *Telling (II)*, S. 518.

109 Ebd., S. 529: »suspense«, »curiosity«, »surprise«.

110 Ebd., S. 521: »For another thing, such twisting of antecedents does not entail untwisting, or disclosure via full retrospective closure, one that makes it possible to reconstruct with certainty the ›original‹ order of events (›whole‹, ›fabula‹, ›story‹, or whatever). [...] In short, our false sense of continuity having once been undermined, do we look back to find a permanent or a temporary gap? [...] Aristotle, who inaugurated the tradition of ›well-made‹ narrative form, would thus not allow (nor even consider) anything but the latter, *temporary possibility*. For ›ignorance‹ to turn into ›knowledge‹, his complex plot must sooner or later unravel itself into the orderly whole that it entangled; or, in my other terms, the gap secretly opened and then disclosed for shock effect must thereafter be securely closed for the sake of unity, as in the Oedipus Rex paradigm.« [Kursiv, B.O.]

tumskunst wird eine analoge Argumentation möglich. Ich versuche sie einerseits mit Blick auf das (datierte) Ereignis, andererseits hinsichtlich der von der faktographischen Ästhetik angenommenen »Sujethaftigkeit der Wirklichkeit«:

Sujethafte Wirklichkeit

Faktographische Gegenentwürfe zum fiktionalen Erzählen orientieren sich an der Chronologie und stellen dabei, analog zur oben vorgestellten Argumentation Sternbergs, die nicht nur auf formalistischer Prosatheorie basierende Unterscheidung zwischen »linearer Fabelzeit« und der künstlerischen, kunsthaften »Eigengesetzlichkeit der komplexen Sujetzeit«¹¹¹ in Frage. Die sowjetische faktographische Avantgarde setzt dagegen auf die »natürliche Sujethaftigkeit der Wirklichkeit«¹¹², auf der eine Analyse und Montage der Fakten gründet. Die Faktographen gehen also davon aus, dass Verkettungs- und Verbindungsprozeduren nicht Gegenstand der Sujetbildung durch eine Erzählerinstanz sind, sondern dass diese im Material selbst enthalten seien. Grundlage für diese Annahme ist die immer wieder unterschätzte dynamisch-dialektische Auffassung vom Faktischen/dem Faktum, die in den Konzeptionen der Faktographen dominierte.¹¹³ Vor diesem Hintergrund widerspricht Nikolaj Čužak im folgenden Zitat der Annahme, die Faktographen verdammten jegliche Form von Sujethaftigkeit. Die Wirklichkeit, das Leben sei sujethaft und es käme darauf an, diese Sujethaftigkeit der Wirklichkeit selbst wahrnehmbar zu machen, so Čužak.¹¹⁴

- 111 Aage A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, S. 250f.
- 112 Vgl. Nikolaj Čužak: »Pisatel'skaja pamjatka«, in: ders. (Hg.), Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa, Moskau 1929, S. 9-28, hier S. 22.)
- 113 Zur Analyse der Fakten, zu den ihr inhärenten Dynamiken gibt es eine Reihe von Aufsätzen von Osip Brik, der vor allem mit dem Missverständnis aufräumt, das Faktum könne statisch fixiert werden: Brik, Osip: Fiksacija fakta, in: Novyj Lef 1927, 11f., S. 44-50. ders., Bliže k faktu, in: Čužak, Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFA, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 78-83. Ders.: Razloženie sjužeta, in: ebda, S. 219-222. Zur Montage als grundlegende Technik der Literatura fakta vgl. Peter Alberg Jensen: Art – Artifact – Fact: The Set on »Reality« in the Prose of the 1920s, in: Nilsson, Nils Åke (Hg.), The Slavic Literatures and Modernism. Papers presented on the 62nd Nobel Symposium, Stockholm 1985, S. 114-125.
- 114 Čužak, Nikolaj: Pistatel'skaja pamjatka, S. 22. »Сюжет невыдуманный есть во всякой очерково-описательной литературе. Мемуары, путешествия, человеческие документы, биографии, история – все это столь же натурально-сюжетно, как сюжетна и сама действительность. Такой сюжет мы разрушать не собираемся, да и разрушить его нельзя. Жизнь – очень неплохая выдумщица, а мы – всячески за жизнь, мы только против выдумки »под жизнь«. Напротив: нужно приветствовать сюжетность, и – чем сюжетнее, т.е. натурально-сюжетнее, вещь, тем натурально-интереснее она, а значит – и легче для восприятия, и в смысле результатов ошутимее.« (Ein nicht erfundenes Sujet gibt es in jeder Art von očerkoft beschreibender Literatur. Memoiren, Reiseberichte, menschliche Dokumente, Biografien, die Geschichte: sie alle sind natürlich sujethaft wie auch die Wirklichkeit selbst sujethaft ist. Ein solches Sujet wollen wir nicht zerstören, und das ist auch gar nicht möglich. Das Leben ist ein recht guter Erfinder und wir sind in jeder Hinsicht für das Leben, wir sind nur gegen die Erfindung Fiktion als »Fälschung/Nachahmung« des Lebens. Im Gegenteil: Die Sujethaftigkeit gilt es zu begrüßen, je sujethafter, d.h. natürlich sujethafter ein Ding ist, umso interessanter ist es auf eine natürliche Weise, das heißt der Wahrnehmung leichter zugänglich und in seinen Konsequenzen fühlbarer. Interessant, dass sich Čužak spricht sich hier de-

In diesem Sinne setzen die Faktographen auf die Sujethaftigkeit des »Konkreten« (»konkretnoe«), das direkt aus dem Leben Genommenen (»vzjatoe ot žizni«). Sie stellen dies sowohl dem »Gegenstandslosen« (»bespredmetnoe«) und Sujetlosen (»bessjužetnoe«) als auch dem »Ausgedachten«, dem Fiktionalen (»vymysel«, »vydumannoe«)¹¹⁵ gegenüber. Es ist naheliegend, dass sie dazu das romanhafte Erzählen programmatisch meiden bzw. auf dem Weg über literarisch randständige Genres wie Biographie, Bericht, Skizze, Reportage sowie durch eine Professionalisierung des traditionellen Schriftstellerwesens, sich oftmals am Journalismus orientierend, Literarizität neu bestimmen wollen.¹¹⁶

Sujetlos und datumshaft

Auch wenn es gerade der Russische Formalismus ist, der für die Gleichsetzung von eigengesetzlicher literarischer »Chronologie« mit Literarizität verantwortlich gemacht werden kann, muss man in der ebenfalls vom Formalismus propagierten sogenannten »sujetlosen Prosa«¹¹⁷ den Eindruck gewinnen, dass letztlich weder die kunstvoll narrativ realisierte Polychronie, noch aber die »fabelhafte« Chronologie, die natürliche Ordnung der Dinge wiedergibt, sondern vielmehr die isolierte Datierung bleibt. Für die russische Literatur am Beginn des 20. Jahrhunderts sind hier vor allem Vasilij Rozanovs Prosatexte »Uedinennoe« (»Solitaria«, 1912) und »Opavšie list'ja« (»Abgefallene Blätter«) (»Korob pervyj«/»Erster Korb«, 1913; »Korob vtoroj«/»Zweiter Korb«, 1915) zu nennen. Es handelt sich um aneinandergereihte Textfragmente – Zitate, Vorfälle, Aphorismen¹¹⁸, »Textembryonen«¹¹⁹, die in der Mehrzahl der Fälle eine Angabe von Zeit, Ort, Quelle und/oder Umstand der Aufzeichnung, eine Textlegende aufweisen. Diese fällt mitunter ausführlicher aus als das damit bestimmte, »designierte« Textfragment. In der formalistischen Sujet- und Genretheorie Viktor Šklovskijs gelten die genannten Texte Rozanovs als Beispiel einer sujetlosen Prosa, eines neuen, den Roman neu definierenden Genres.

zidiert gegen die »Fabel« ausspricht, sie verbannt er sie ins Reich der Unterhaltungsliteratur: Ebd., S. 21: »И кроме того, говоря условно о разрушении сюжета, мы имеем в виду искусственный сюжет, т.е. фабулу, а не сюжет вообще. Фабулу давайте предоставим для отдохновенческой литературы [...].« (Wenn wir außerdem in bestimmten Zusammenhängen über die Zerstörung des Sujets sprechen, meinen wir damit das künstliche Sujet, also die Fabel, und nicht das Sujet als solches. Die Fabel wollen wir der Unterhaltungsliteratur überlassen [...].)

115 N. Čužak: Pistatel'skaja pamjatka, a.a.O.

116 A. A. Hansen-Löve: Der russische Formalismus, S. 542-545.

117 Viktor Šklovskij: »Parodijnyj roman ›Tristram Šenda‹ Sterna«/»Der parodistische Roman Sternes ›Tristram Shandy«, in: Striedter, Jurij (Hg.), Texte der Russischen Formalisten. Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1969, S. 244-299. Viktor Šklovskij: »Literatur ohne Sujet«, in: ders., Theorie der Prosa, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1966, S. 163-185.

118 Viktor Šklovskij: »Literatur ohne Sujet«, in: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig: Reclam 1991, S. 39: »In diese Bücher sind ganze literarische, publizistische Artikel eingegangen, die – auseinandergerissen – einander ins Wort fallen, weiter: Rozanovs Biographie, Szenen aus seinem Leben, Fotografien usw.«

119 Rainer Gröbel verwendet diesen Terminus für Vasilij Rozanov: Rainer Gröbel: »Der Text als Embryo. Aus der Vorgeschichte des russischen Minimalismus. Vasilij Rozanovs frühe Prosaminiaturen«, in: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hgg.), Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. (= WSA Sonderband 51) Wien 2001, S. 51-78.

»Sujetlosigkeit« (»bessjužetnost'«) ist hier ein Kriterium, das die Verbindungslogik und Verbindungstechnik zwischen den einzelnen Elementen der Fabel betrifft. Sujetlos sind Texte, die gewissermaßen grund- und formlos verbinden bzw. zusammenstellen, die die grundlegenden Verfahren der Erzeugung einer erzählten Welt und erzählten Zeit neu bestimmen. Rozanovs Bücher repräsentieren, so Šklovskij 1921, »ein völlig neues Genre«, ein Genre, das »dem parodistischen Roman am nächsten kommt«. Rozanov habe den »heroischen Versuch« gewagt, »aus der Literatur auszubrechen, »ohne Worte, ohne Form zu sprechen«.«¹²⁰

Das datierte Ereignis

Ich fasse das Ereignis für diesen Zusammenhang als »Zeitzerwürfnis«¹²¹, es unterbricht bzw. bricht die Verlaufsform. Das Ereignis »detemporalisiert«¹²², setzt eine »unüberbrückbare Differenz zwischen einem Davor und dem Danach«¹²³. Zunächst, bevor es Sachverhalt ist, erscheint das Ereignis als Zeitzerwürfnis als Negativum einer Verlaufsform. Denn das Ereignis »geschieht zwar, tritt ein, allerdings »außerhalb« jeder Zeit, denn der Moment des Eintritts selbst ist nicht in voller Qualität erfahrbar.«¹²⁴ Das Ereignis hat eine Doppelstruktur, es ist »anonym und persönlich zugleich.«¹²⁵ Persönlich, weil es Spuren an mir hinterlässt, es ist anonym, weil es außerhalb ist. Zu diesem Außerhalb gehört auch das Datum: Es ist einerseits einer anonymen, allgemeinen und objektiven Zeitordnung angehörig und betrifft mich aber gleichzeitig dort, wo es zu »meinem« Datum wird. Das Datum spielt in diesem Verständnis des Ereignisses dort eine Rolle, wo es darum geht, dem »unwirklichen« Ereignis, dem die Zeitrechnung unterbrechenden, dem nicht erfahrbaren, eine »Verwirklichung« an die Seite zu stellen.¹²⁶ Dies betrifft auch die Frage der Darstellung bzw. Darstellbarkeit des Ereignisses.¹²⁷ Das Datum macht diese Undarstellbarkeit des Ereignisses erfahrbar – im Datum vollzieht sich ein Wirklichwerden des Anonymen. Die Datierung eines Ereignisses erzeugt so gesehen einen fotografischen Evidenzeffekt, vergleichbar eben mit Datierungen einer Fotografie, die wie verbale Bildunterschriften das auf dem Foto Sichtbare verändern. Wie Bildunterschriften auch »verankern« Datierungen die Botschaft von Fotografien.¹²⁸ Der fotografische Evidenzeffekt des *So-war-es* ist eine Eigenschaft einer jeden Datierung. Der Schnappschuss »der Prinzessin beim Verlassen ihres Pariser Hotels« wird gerade

120 Vgl. V. Schklowski: Literatur ohne Sujet, S. 39.

121 Mirjam Schaub: Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie, München: Wilhelm Fink 2003, S. 139.

122 M. Gamper, H. Hühn: Eigenzeiten, S. 50.

123 M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 116.

124 Ebd. S. 118. Vgl. auch Martin Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie.«, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien, Bielefeld: transcript 2003, S. 37-47, hier: S. 41.

125 M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 118.

126 Ebd., S. 137.

127 Ebd.

128 Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 34.

durch die digitale Datierung zum Verlaufs-Still, von dem in der Bildunterschrift in journalistischer Dramatik behauptet wird, es sei das »letzte Bild« dieser Frau – »Dann der Unfall«¹²⁹. Durch die Ziffernfolge »21:50:34/30-8-97« erkennen wir die durch die Drehtür gehende blonde Frau als Lady Diana Spencer. In dieser Ziffernfolge, der digitalen Datierung, wird die faszinierende Natur der Fotografie als »lebendiges Bild von etwas Totem«¹³⁰ bzw. hier: von einer gleich Toten, fassbar.

Wahrscheinlich macht das Ereignis als datiertes Zeitzerwürfnis das Ereignis als Zäsurhaftes überhaupt auch erst erzählbar, kann sich so ein »peripetisches Potential«¹³¹ oder möglicherweise sogar der Wunsch nach Peripetie entfalten. Die Daten werden zu Namen für solche Erzählungen: »Orte und Daten, die Ereignisse benennen, avancieren [...] zu semantisch aufgeladenen Zeichen.«¹³² Davon zeugt auch der wohl seit dem 11. September 2001 in die Welt getretene journalistische Drang, dieses Datum einer Zäsur, diese Markierung zu wiederholen. Zuletzt war dies im Zusammenhang mit dem Brand der Notre Dame de Paris am 15. April 2019 der Fall.

Datierung des Erzählens

Die Datierung des *Erzählens* hingegen betrifft die Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens im Verhältnis zum Geschehen. Kann das Erzählen datiert sein, und was würde eine solche Datierung, eine kalendarisch-chronometrisch situative Bestimmung, für das Erzählen bedeuten? Genettes Antwort darauf lautet: »Die Geschichte kann datiert werden, [...], während die Narration undatiert bleibt.«¹³³ Diese Zeitlosigkeit der Narration, der Eindruck, es handle sich dabei »um einen instantanen Akt ohne zeitliche Ausdehnung«, bestimmt Genette als »eine der Fiktionen der literarischen Narration«, und zwar »vielleicht die stärkste, da man sie fast nicht bemerkt.«¹³⁴

Aus der Perspektive meiner Untersuchungen zur Datumskunst gehe ich dagegen von der Datierbarkeit des Erzählens aus. Die datierte Narration veranschlage ich als eine metafiktionale das Verfahren der Narration entblößende, die chronometrische Situierung in signifikanter Weise thematisierende Strategie.

Auffällig datiert ist die Narration an jenen Stellen, da ein oftmals als erfolglos oder gescheitert sich darstellendes Erzählen an einem Punkt wieder möglich zu werden scheint, wo das Erzählen in einer *datierten* Erzählgegenwart ankommt. Dies ist etwa in dem hier im Kapitel zu Chronophobie und Zeitgenossenschaft analysierten, vom Brief-

129 Ursula März: »Der Diana-Code«, in: Die Zeit vom 30. August 2007, Nr. 36.

130 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 88-89.

131 Thorsten Schüller ist der Ansicht, dass dem Ereignis das »peripetische Potential« der Zäsur fehle. Thorsten Schüller: »Modern Talking – die Konjunktur der Krise in anderen und neuen Modernen«, in: ders./Sascha Seiler (Hgg.), Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung, Bielefeld: transcript 2010, S. 13-27, S. 14.

132 T. Schüller: Modern, S. 23.

133 G. Genette: Erzählung: »Narration«, S. 157: Im Zusammenhang mit dem Erzähltempus Präteritum, das »eine alterslose Vergangenheit« markiere: »Die Geschichte kann datiert werden, [...], während die Narration undatiert bleibt.« Ebd., S. 159: »Manchmal wird [der Akt des Erzählens, B.O.] zwar datiert, aber gemessen wird er nie.«

134 Ebd., S. 159.

zum »Kalenderroman«¹³⁵ mutierenden Text »Das Herz des Patrioten« (»Duša Patriota«) von Evgenij Popov¹³⁶ der Fall. Einem autofiktionalen Ich-Erzähler scheint darin aufgrund kulturpolitischer Restriktionen nichts anderes übrig zu bleiben, als einen Briefroman zu schreiben, in dem er seine Familiengeschichte erzählt. Das Scheitern dieses prototypisch ein Davor vergegenwärtigenden Erzählens ist im Roman deutlich mit dem 10. November 1982 datiert, einem Datum, mit dem das Ende der spätsowjetischen Ära und des entsprechenden Chronotyps markiert ist. Mit diesem Datum wird aber vor allem ein neuer Erzählmodus möglich: Dieses Datum markiert den Möglichkeitsräume eröffnenden Einbruch des aktuellen Geschehens. Man hat den Eindruck, hier werde, nach Überwindung erheblicher Hindernisse, die ein Erzählen im (und des) Hier und Heute verhindern, in diesem Fall das sowjetische Zeitregime, überhaupt *wieder erzählt*. Die »Fiktion der Zeitlosigkeit der Narration« wird, wenn man so will, durch die solchermaßen datierte Narration erheblich gestört. Als wäre der Vorgang der *Überkreuzung* von Geschichte und Fiktion in jenem Moment angehalten, aus dem Zusammenhang isoliert, da der Syntheseprozess für einen datierbaren Moment angehalten wird.

Fiktion des ursprünglichen Datums

»Wo es ernsthaft um Zeit geht, finden wir Daten und Zahlen.«¹³⁷ Der hier zitierte Harald Weinrich stellt dies zugunsten des Erzähltempus fest und Käthe Hamburgers Bestimmung des Präteritums als »zeitlos« mit den Konsequenzen für die These der »Zeitlosigkeit der Fiktion«¹³⁸ ist hinlänglich bekannt. Nimmt man dies ernst, würde man daraus folgern müssen, dass es im literarischen Text »nicht ernsthaft« um Zeit gehen kann:

Andere Überlegungen besagen, dass die Unmarkiertheit des Präteritums, des nicht »ernsthaft« zeitlich markierten Tempus, nicht so sehr mit Fiktion zu tun habe, als vielmehr mit dem Bemühen, dem »Realitätsprinzip«¹³⁹ des Fiktionalen folgend, sich im fiktionalen Erzählen am faktualen Erzählen zu orientieren: »Das Bemühen, unmarkiert in der Nähe des faktualen Erzählens zu bleiben (das heißt bei realistischer Fiktion), erzwingt die Wahl des Präteritums.«¹⁴⁰ Dass aber die »präriteriale Vergegenwärtigung« keineswegs das zwingende Anliegen des Erzählens sein muss, zeigen Armen Avanesian und Anke Hennig, wenn sie im Gegensatz dazu davon ausgehen, dass erst das Erzähl-

135 T. Schmidt: Der Kalender, S. 81. Schmidt leitet »Kalenderroman« u.a. von Brechts »Kalendergeschichten« her. Während diese mit dem Datum des jeweiligen Tages als »Kalendergeschichten ohne Kalender« bezeichnet wurden, sieht Schmidt für Johnsons »Jahrestage« einen direkten Zugriff auf den Kalender, spricht deshalb von »Kalendergeschichten mit Kalender« und in diesem Sinn vom »Kalenderroman«.

136 Jewgeni Popow: Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin, dt. von Rosemarie Tietze, Frankfurt a.M.: Fischer 1991. Evgenij Popov: Duša patriota ili različnye poslanija k Ferfičkinu, Moskau: Tekst 1994.

137 Harald Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart: Kohlhammer 1964, S. 9.

138 Käthe Hamburger: Logik der Dichtung, 3. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 78f.

139 Remigius Bunia: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 88f.

140 Ebd., S. 217.

tempus Präsens eine »Asynchronie«¹⁴¹ zwischen Geschichte und dem Erzählen erfahrbar mache. Erst das Erzähltempus Präsens mache deutlich, dass eine fiktive Vergangenheit erzählt werde und macht damit den Zeitspalt zwischen Geschichte und Erzählen erfahrbar.

Auch das Datum operiert mit der Erfahrbarkeit einer solchen Asynchronie, und zwar vor allem dann, wenn man den Zusammenfall zwischen Indikation und Fiktion im Datum in Betracht zieht.

Jean-François Lyotard setzt sich mit der indikatorischen Funktion von Daten unter dem logischen Sammelbegriff der Namen (Designatoren)¹⁴² auseinander. Namen indizieren demnach eine »mögliche Wirklichkeit«, die Daten sind die Referenten dieser Wirklichkeit. Die Möglichkeitsform tritt hier in der Unmöglichkeit, eindeutig zu indizieren ein, in einer diskursiven Konstellation, in der die sprachlichen Bedingungen des Indizierens durch eine Negation der Fakten auf die Spitze getrieben wurden.¹⁴³

»Die Namen transformieren *jetzt* in ein Datum, *hier* in eine Ortsangabe, *ich, du, er* in Hans, Peter, Ludwig. Und selbst das Schweigen kann Göttern zugeschrieben werden [...]. Die auf den Kalendern, Landkarten, Stammbäumen, in den Standesämtern versammelten Namen sind Indikatoren einer möglichen Wirklichkeit. Ihre Referenten – Zeit- und Ortsangaben, menschliche Individuen – stellen sich als Gegebenheiten dar.«¹⁴⁴

Lyotard entfaltet diese Überlegungen unter den Bedingungen einer Debatte um die Wahrheit der Wirklichkeit des Holocaust, die sich zuspitzt in der Frage nach der unmöglich scheinenden Zeugenschaft der Vernichtung in den Gaskammern von Auschwitz.¹⁴⁵ Seit Auschwitz könne sich die Geschichte nicht mehr einfach an die Fakten halten, da »mit Auschwitz etwas Neues in der Geschichte passiert, das nur ein Zeichen und keine Tatsache sein kann, nämlich dass die Tatsachen und Zeugenaussagen, die die Spur des Hier und des Jetzt trugen, die Dokumente, die auf die Bedeutung(en) der Tatsachen schließen ließen, dass die Namen und letztendlich die Möglichkeit verschiedenartiger Sätze, deren Zusammenschluss die Wirklichkeit ausmacht, dass das alles so weit wie möglich vernichtet wurde.«¹⁴⁶

Indikation kann demnach, unter den Bedingungen des Holocaust, nicht faktisch sein, im Sinne des So-war-es. Dennoch sei Indikation möglich, und zwar immer im Modus möglicher anderer Bindungen. Denn »die »Wirklichkeit lässt sich nicht [...] durch

141 Armen Avanesian, Anke Hennig: »Tempus – Fiktion – Narration. Kevin Vennemanns Erzählen im Präsens«, in: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hgg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 319–341, S. 341.

142 Saul A. Kripke: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

143 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 106: »Die ›revisionistischen‹ Historiker sind der Meinung, dass an diesem Namen nur die kognitiven Regeln zur Ermittlung der historischen Wirklichkeit und Validierung seiner Bedeutung ausgelegt werden können.«

144 J.-F. Lyotard: *Widerstreit*, S. 76.

145 Ebd., S. 64: »Die Vernichtung der Realität der Gaskammern ist identisch mit der Vernichtung der Realität des Referenten in den Verifikationsverfahren.«

146 Ebd., S. 106. Zur Fortsetzung dieser Debatte vgl. u.a.: Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München: Wilhelm Fink 2007.

einen Satz ausdrücken wie: x ist derart, sondern einen Satz wie: x ist so und nicht so. [...] Der Behauptung einer Wirklichkeit entspricht eine Beschreibung, die hinsichtlich der Negation inkonsistent ist. Diese Inkonsistenz kennzeichnet die Modalität des Möglichen.«¹⁴⁷ Dass der Name mit einem Referenten der Wirklichkeit zusammenfalle sei »zufällig«¹⁴⁸, es sei immer die *Möglichkeit* der Negation, des Gegenteils zu berücksichtigen.¹⁴⁹ Die Wirklichkeit sei deshalb auch keine Frage des »absoluten Zeugen« (des Vergangenen, der Gegenwart), sondern der Zukunft. Dies betrifft die Frage nach der Möglichkeit des Ausgesagten, das nicht nur dann oder damals wahr war/ist, sondern »eines Tages wahr sein wird«.¹⁵⁰

In der Frage nach dem Verhältnis zwischen Indikation und Symbolwert des Datums, zwischen historisch-kalendarischer »Faktizität« und dichterischer Performanz, verneint Derrida, der dekonstruktiven Logik gemäß, eine faktuale Wahrheit und indikatorische Potenz des »ursprünglichen Datums«, sei doch dieses »ursprüngliche Datum« selbst schon »eine Art Fiktion«¹⁵¹ gewesen, und zwar ganz einfach deshalb, weil auch das Hier und Jetzt, das »Einzigartige« »nur in der Erzählweise der Konvention und Allgemeinheit«¹⁵² wiedergegeben werden könne. Vor allem aufgrund seiner paradoxalen Wiederholbarkeit – kein Datum kehrt wieder, jedes Datum ist eine Erinnerungsmarke – erscheint zwischen der vom Datum erweckten Indikationserwartung und der gleichzeitig vom Datum angezeigten Unmöglichkeit der Indikation das Wissen um die Möglichkeitsform.

Datierte Chronotypen

Kalenderzeit

Bedeutung und Relevanz von datierter Zeit ist anhand des Verhältnisses eines jeweiligen Datums, eines Tagesaktuellen zu den »menschengeschaffenen Symbole[n] der sich wandelnden Zifferblätter von Uhren [und den] wechselnden Kalendarien« zu bestimmen.¹⁵³ Aus der Perspektive einer Datumskunst kann man den Argumentationsweg der soziologischen These, wonach die »Kalenderzeit [...] auf einfache Weise die Einbettung des einzelnen Menschen in eine Welt, in der es viele andere Menschen gibt« veranschauliche und sich »mit Hilfe des Kalenders« »mit großer Genauigkeit die Stelle im Strom der sozialen und natürlichen Prozesse« bestimmen lasse, »an der man selbst in

147 J.-F. Lyotard: Widerstreit.

148 J.-F. Lyotard, Widerstreit, S. 83.

149 Ebd., S. 85; 97.

150 Ebd., S. 101.

151 J. Derrida: Schibboleth S. 101; frz.: Ders., Schibboleth, S. 85: »Une date, est-ce vrai? Quelle est la vérité de cette fiction, la vérité non-vraie de cette vérité? Ici, ceci, maintenant, est un schibboleth. Ceci est – schibboleth.«

152 J. Derrida: Schibboleth, S. 101; frz.: Ders., Schibboleth, S. 85.

153 Norbert Elias: Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II [1984], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. XXII.

diesen Strom eintrat«¹⁵⁴, umdrehen: Man kann »eine Stelle« aus dieser »sozial erlernten Synthese«¹⁵⁵ isolieren. Datierte Chronotypen sind demnach nicht einfach nur neutrale Zeitmarken, sondern zeigen ihre Herkunft und ihre Interaktionen mit jeweiligen »Zeitregimen«¹⁵⁶ an.

In meiner Untersuchung zeige ich dies etwa im Kapitel zur spätsowjetischen Chronophobie, in dem künstlerische Strategien vorgestellt werden, die dem absoluten sowjetischen Zeitregime einen Zeitausschnitt entreißen und ihn damit neu datieren. Dabei ist der Schritt *hinaus*, der datierte Austritt aus dem Zeitregime, oftmals als Ausschnitt aus der periodischen Presse, immer gleichzeitig eine Intervention *in* das Zeitregime. Wenn Evgenij Popov für seinen Roman »Die Wunderschönheit des Lebens«¹⁵⁷ Exzerpte aus »Pravda«-Ausgaben von einem Zeitraum von 25 Jahren (1961-1985) verwendet, will er sich dabei nicht so sehr einem Zeitregime entziehen, sondern dessen Funktionieren verdeutlichen und unterbrechen. Das Ausschneiden und somit Isolieren samt dem anschließenden Remontieren unterbricht die Logik eines auf Zyklizität angelegten Zeitregimes, »desynchronisiert« dieses, markiert eine Zeitstelle zwischen der »Eigenzeit der Politik« und den »Zeitstrukturen anderer sozialer Sphären«¹⁵⁸. Hierin manifestiert sich die oben erwähnte *Isolation einer Stelle*, als Offensive einer aktiven, künstlerischen Zeitgenossenschaft, die nicht zufällig Tageszeitungen und Kalendarien als Materialien verwendet.

Chronotopos und Chronotypus

Ihre spezifische Markierung und Valenz erhält eine solche Isolation aber erst vor dem Hintergrund einer differenzierenden Typologisierung von »Zeit als sozial erlernter Synthese«. Hierzu ist die Unterscheidung von »Chronotypen«¹⁵⁹ hilfreich. Chronotypen sind »Modelle oder Muster, durch die Zeit praktische theoretische Bedeutung« erhält. Für das Verständnis des Begriffs ist der von Michail Bachtin geprägte Begriff des »Chronotopos«¹⁶⁰ (»chronotop«) grundlegend. Im Zentrum von Bachtins Beschäftigung mit

154 N. Elias: Zeit, S. XXXVIII-XXXIX. Analog argumentiert Thomas Macho: Vgl. T. Macho: Zeit, S. 190: »Kurzum, unser Leben findet stets innerhalb der Zeit statt, aber »innerhalb der Zeit« heißt hier einzig und allein: in den Kontexten eines sozial verbindlichen Systems von Zeitrechnungen und Zeitmessungen. Nicht einmal der Tod bildet eine Ausnahme. Für alle anderen ist er ein gewöhnliches, ein datierbares, erwart- und berechenbares Ereignis; nur für mich selbst erscheint er als das paradoxe Ereignis, das mich als Subjekt und Beobachter auslöschen wird.«

155 N. Elias: Zeit, a.a.O.

156 M. Gamper, H. Hühn: Eigenzeiten, S. 50.

157 Jewgeni Popow: Die Wunderschönheit des Lebens. Kapitel aus einem Roman mit Zeitung, der niemals begonnen wurde und niemals beendet wird, dt. von Alfred Frank, Frankfurt a.M.: Fischer 1992. Die Übersetzung enthält nicht alle Zeitungsausschnitte, tw. sind die Erzählungen gekürzt. Evgenij Popov: Prekrasnost' Žizni. Glavy iz »Romana s gazetoj, kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen, Moskau: Moskovskij Rabočij 1990.

158 Zu »Desynchronisation« vgl. Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 u.a. S. 403.

159 John Bender, David E. Wellbery: Chronotypes. The Construction of Time, Stanford: Stanford University Press 1991.

160 Michail M. Bachtin: »Formy vremeni i chronotopa v romane«, in: ders., Sobranie Sočinenij v semi tomach. Tom 3, Moskau: Jazyk slavjanskich kul'tur 2012, S. 340-512. Michail M. Bachtin: Chrono-

dem Chronotopos steht das Verhältnis des (handelnden) Menschen zur Welt. Dabei geht Bachtin, mit Kants These vom a priori von *Raum und Zeit*¹⁶¹, eben davon aus, dass »die Vorstellung von Raum und Zeit den Anschauungen zugrundeliegt.«¹⁶² Für die Literatur (und die Künste), das stellt Bachtin explizit heraus, sind demnach Verfahrensweisen der »Aneignung der realen Zeit«, einer »Aneignung der historischen Wirklichkeit«¹⁶³ zu beschreiben. Dies aber unter der, sich auf Lessings »Laokoon« beziehenden, Annahme vom zeitlichen Charakter des »künstlerisch-literarischen Bildes«¹⁶⁴. Insofern somit das »Bild vom Menschen in der Literatur [...] in seinem Wesen immer chronotopisch«¹⁶⁵ sei, ist Bachtin bestrebt, das Wirken des Menschen in dieser durch ihre raumzeitliche Dynamik charakterisierten, bestimmten und in einer solchen fassbaren Welt zu beschreiben.¹⁶⁶ Eine literaturgeschichtlich-genreevolutionäre Perspektive ist für Bachtins Überlegungen leitend. Der Roman entwickelt sich, so könnte man Bachtins Thesen dazu zusammenfassen, in Form einer zunehmend komplexer werdenden Interaktion von »Romanzeit« und »biographischer Zeit«. Mit Letzterem meint Bachtin vor allem historische und kalendarische Zeit.

Die von Bender und Wellbery vorgeschlagene Transformation des Begriffs vom Chronotopos zum »Chronotypus« geht nicht von einer linear genreevolutionären Perspektive wie bei Bachtin aus, sondern folgt einer typologisch-kulturhistorischen Argumentation. Dies im Sinne der »Semantisierung« geschichtlicher Zeiten wie Koselleck sie anhand der Zeiterfahrung zur »Sattelzeit«, an der Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert, beschrieben hat. Chronotypen sollen Arten der »Verzeitlichung der Zeit«¹⁶⁷ beschreiben und diese Prozesse zum Gegenstand der Reflexion machen.¹⁶⁸ Bender und Wellbery unterstreichen damit ein *dispositives* »historisches Apriori«¹⁶⁹, wonach Zeit weder »einfach« gegeben noch im Sinne von Norbert Elias nur eine

topos, aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp 2008. Vgl. auch Sylvia Sasse: »Chronotopoi«, in: dies., Michail Bachtin. Zur Einführung, Hamburg: Junius 2010, S. 141-156.

161 Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft, Köln: Könnemann, S. 80.

162 Michael C. Frank, Kirsten Mahlke: »Nachwort«, in: Michail Bachtin, Chronotopos, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 201-242, S. 209.

163 M. Bachtin: Chronotopos, S. 189.

164 Ebd., S. 189.

165 Ebd., S. 8.

166 In den übersetzten bzw. von Bachtin ausgearbeiteten und bislang bekannten Fassungen von Bachtins »Chronotopos«-Schrift wird nicht deutlich, dass der eigentliche Fluchtpunkt von Bachtins Argumentation der Bildungsroman (v.a. Johann Wolfgang v. Goethe, »Wilhelm Meisters Lehrjahre«) war, geleitet von der These, dass hier Veränderungen – des Menschen durch die Welt aber vor allem der Welt durch den Menschen – stattfinden. Dies im Unterschied zum Abenteuerchronotopos, den Bachtin am antiken Roman entwickelt. Hier hinterlässt weder die biographische oder kalendarische Zeit Spuren am Menschen noch ist Umgekehrtes der Fall. Zur geplanten, aber nicht ausgearbeiteten Anlage von Bachtins Untersuchung zum Chronotopos mit Fokus auf den Bildungsroman: Michail M. Bachtin: »Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma«; »[K romanu vospitanija]«, in: ders., Sobranie Sočinenij v semi tomach. Tom 3, Moskau: Jazyki slavjanskich kul'tur 2012, S. 180-339.

167 Reinhart Koselleck: Vergangenheit Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979 u.a. S. 265-266.

168 J. Bender, D. E. Wellbery: Chronotypes, S. 2.

169 M. Frank, K. Mahlke: Nachwort, S. 210 (mit Verweis auf Michel Foucault).

Synthese ist, sondern Zeitregime *hergestellt* werden, temporär existieren, aus einem bereits bestehenden Repertoire von kulturellen Formen und natürlichen Phänomenen geschaffen¹⁷⁰ und wieder demontiert werden. Chronotypen interagieren, kooperieren oder treten in Konflikt zueinander.¹⁷¹

Vor dem Hintergrund solcher Annahmen lassen sich Fragen nach der Art und Weise der Entstehung von Chronotypen stellen, danach, welche Instrumente und Vorgänge zugrunde liegen und durch welche Technologien sie hervorgebracht werden. Chronotypen tragen dazu bei, soziale, kulturelle und individuelle Identitäten zu produzieren, sie beschränken oder erweitern das Erfahrungsfeld. Sie stehen in Beziehung zu temporalen Konstruktionen, zu Prozessen der Machtaneignung, wahrscheinlich gibt es Chronotypen, die affin zu dominanten Machtdiskursen sind.

Der »datierte Chronotyp«, so meine an die Thesen von Bender/Wellbery anschließende Überlegung, verhält sich zum polychronen Nebeneinander, Miteinander und Gegeneinander der Chronotypen in einer Weise, die etwas anderes ist als nur eine kalendari-sche Objektivierung. Sie machen die Genese von Zeitregimen sichtbar, verhandelbar.

Neuordnungen der Zeit

Das Phänomen Chronotyp zeigt sich in meiner Untersuchung ganz explizit an der revolutionären »Neuordnung der Zeit«¹⁷² in der Sowjetunion.¹⁷³ Dass die Zeit mit der Sowjetära eine andere wird, lässt sich nicht nur an der Umstellung vom julianischen auf den gregorianischen Kalender¹⁷⁴ in Folge der Revolution von 1917 ablesen. Die Umstellung erfolgte Anfang 1918 und hatte zur Folge, dass zu allen davor fixierten Daten im julianischen Stil nunmehr 10 (17. Jahrhundert), 11 (18. Jhdt.), 12 (19. Jhdt.) bzw. 13 (1900-1917) Tage zu addieren sind, um sie in die gregorianische Zeitrechnung zu transferieren. Aber auch darüber hinaus geht die neue Macht zunehmend an eine Neuordnung der Zeit, indem sie sich zwischen 1929 und 1940 auch an ein »Kalenderexperiment« macht, in dem es im Wesentlichen darum geht, die 7-Tage-Woche mit dem Sonntag als Ruhetag abzuschaffen. Stattdessen bestand das Jahr aus einer »rollenden« Arbeitswoche (»nepreryvka« / die Pausenlose) zu je fünf Tagen, das Jahr aus 72 Wochen plus fünf Feiertagen bzw. sechs in Schaltjahren. Die Arbeiter hatten jeweils am 5. Arbeitstag frei und waren in vom Familienband unabhängige, im Kalender farbig markierte Zyklen eingeteilt. Der »rote« Vater hatte so mitunter an einem anderen Tag frei als die »grüne« Mutter.¹⁷⁵ Schon 1931 versuchte man die Radikalität dieser Reform mit der Einführung

170 Ich denke hier im Ausgangspunkt an Kategorien wie Uhr- und Kalenderzeit, Naturzeit, Alltagszeit, Lebenszeit, historische Zeit. Vgl. Wolfgang Matzat: Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft, Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 183-206. Vgl. auch: Gerald Hartung (Hg.): Mensch und Zeit, Wiesbaden: Springer VS 2015.

171 Vgl. J. Bender, D. E. Wellbery: Chronotypes, S. 4.

172 Elias Canetti: Masse und Macht [1960], Frankfurt a.M.: Fischer 1996, S. 471.

173 In diskurs- wie machtpolitischer Analogie zum »Französischen Revolutionskalender« (1791-1805).

174 Zur Gregorianischen Kalenderreform (Papst Gregor XIII) im Jahr 1582 vgl. Anthony Aveni: Empires of Time. Calendars, Clocks, and Cultures. Revised Edition, Colorado: University of Colorado Press 2002, S. 102ff.

175 Vgl. Rudolf Wendorff: Tage und Woche, Monat und Jahr. Eine Kulturgeschichte des Kalenders, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 198-200. Auch an diesem Punkt, der zentral organisier-

der 6-Tage-Woche zu mildern, wobei der sechste Tag für alle Sowjetbürgerinnen und -bürger arbeitsfrei war. 1940 (26. Juni) kehrte man wieder zur ›bürgerlichen‹ 7-Tage-Woche zurück.¹⁷⁶

Dabei spielte auch eine Rolle, dass sich ein neuer Chronotyp zu etablieren begann: Insgesamt ist in den sowjetischen Kalendarien¹⁷⁷, beginnend mit ca. 1923, die Ablösung der linearen Zeit der Revolution durch die zyklische Zeit der sowjetischen Geschichte eine zunehmende Tendenz zur »kumulativen Wiederkehr der Geschichte«¹⁷⁸ nachzuweisen und nachzulesen. Diese Entwicklung kulminiert im sowjetischen Kolchos-Tischkalender der späten 1930er Jahre, von dem Dobrenko feststellt, er sei eine im »vorab geschriebene Zeitung«.¹⁷⁹ Das ›Heute‹ in einem solchen Chronotyp hat wenig mit einer, vielleicht sogar aus dem Prinzip der Tageszeitung entstandenen, Etablierung der »Gegenwärtigkeit als Möglichkeitsraum«¹⁸⁰ gemein. Der sowjetische Chronotyp der »absoluten Zeit«¹⁸¹ sieht keine Abweichungen vom Plan vor.

In diesem Buch werden Varianten von diesem dominanten, sowjetischen Chronotyp der »absoluten Zeit« vorgestellt, die sämtlich als *datierte Chronotypen* den dominanten Chronotyp erweitern, diesen desynchronisieren. Der »dokumentarische Moment« bei Vasilij Ermilov, die Rück- und Mehrfachdatierungen bei Kazimir Malevič, die bezeichnende Spannung zwischen Tagesaktualität und monadischer Zeitlosigkeit im Großbuchprojekt »Den' mira« am Übergang zwischen Avantgarde und Sozialismus bis hin zu den Strategien intervenierender Zeitgenossenschaft in der inoffiziellen Literatur der spätsowjetischen Zeit können vor diesem Hintergrund einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem dominanten sowjetischen Chronotyp gelesen werden. Außerdem und ebenso grundsätzlich sind die gezeigten Phänomene datierter Chronotypen aber sämtlich im Kontext allgemeiner, also nicht auf eine Auseinandersetzung mit spezifisch sowjetischen Dispositiven ausgerichteter, Entwicklungen in der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts zu sehen. Während sich in dem avantgardistischen Komplex

ten Freizeitgestaltung und ›Familienplanung‹, ist Evgenij Zamjatin's 1920 entstandene Antitopie »My« (»Wir«) geradezu erschreckend prophetisch. Nicht nur werden die Rollläden der ›Privatwohnungen‹ zentral gesteuert; lieben darf nur, wer zur fraglichen Stunde in Besitz eines »rosa Billets« ist.

176 Ebd., S. 200–201. Für Hinweise im Zusammenhang mit dem sowjetischen Revolutionskalender danke ich mich auch bei Abram Il'ič Rejtlat.

177 Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: sovetskij čelovek meždu vremenem i istoriej«, in: Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera, St. Petersburg: Akademičeskij projekt 2002, S. 97–123, hier: S. 119.

178 Ebd., S. 107.

179 Ebd., S. 112: »Настольный календарь колхозника – это газета, написанная наперед.« Vgl. auch ebd., S. 109: Auch hier weist Dobrenko darauf hin, dass das Prinzip der Zeitung, als Apparat zur Erneuerung der Information (news-paper) in der Sowjetkultur mit dem Prinzip des Kalenders zusammenfällt.

180 Achim Landwehr: Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 149.

181 Marina Balina: »Playing Absolute Time. Chronotypes of Sots-Art«, in: dies./Condee, Nancy/Dobrenko, Evgeny (Hgg.), Endquote. Sots-Art Literature and the Soviet Grand-Style, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 58–74.

von »Kunst als Möglichkeitsform«¹⁸², in der modernistischen Entgrenzungsbewegung, »Werke zu schaffen, die nicht Kunst sind«,¹⁸³ datumskünstlerisches Behaupten, Setzen und Markieren geradezu aufdrängt, sind in dem dominanten Befund vom zeitlos Prozessualen einer postmodernen, chronophoben Erfahrungskunst¹⁸⁴ Tendenzen zum datierten Chronotyp nachzuweisen, so im Kapitel zu Chronophobie und Zeitgenossenschaft in diesem Buch.

»Der einzelne Tag ist erinnerungstechnisch Niemandsland«

»Dass das Gedächtnis das Vergangene doch fassen könnte in die Formen, mit denen wir die Wirklichkeit einteilen! Aber der vielbödige Raster aus Erdzeit und Kausalität und Chronologie und Logik, zum Denken benutzt, wird nicht bedient vom Hirn, wo es des Gewesenen gedenkt. [...] Das Depot des Gedächtnisses ist gerade auf Reproduktion nicht angelegt. Eben dem Abruf eines Vorgangs widersetzt es sich. Auf Anstoß, auf bloß partielle Kongruenz, aus dem blauen Absurden liefert es freiwillig Fakten, Zahlen, Fremdsprache, abgetrennte Gesten; [...]«¹⁸⁵

Datum ohne Erinnerung

Für sein Buch zum 30. April 1945 hat Alexander Kluge Zeitzeugen nach Erinnerungen an diesen Tag befragt. Ernüchtert stellt er fest, dass es zwar »[r]eiche Bilder der Erinnerung« gebe, »aber Datierung nur aufgrund äußerer Ereignisse.« So kommt Kluge zu dem Fazit, dass »der einzelne Tag [...] erinnerungstechnisch ein Niemandsland [...]« sei.¹⁸⁶ Das Material für die Mikrogeschichte zu dem »Tag, an dem Hitler sich erschoss«, liefern somit nicht Zeitzeugenerinnerungen, sondern Dokumente, die entweder mit dem 30. April 1945 datiert sind oder aber im datierten Bezug zu diesem Jahrestag stehen.

182 Herbert Molderings: »Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps«, in: Gert Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 105-135. Herbert Molderings: Über Marcel Duchamp und die Ästhetik des Möglichen, Köln: Walther König 2019.

183 Marcel Duchamp: Die Schriften. Bd. 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981, S. 100, 105: »Peut-on faire des œuvres qui ne sont pas d'art?«

184 Ergänzend zu den an anderer Stelle zitierten Verweisen: Vjačeslav V. Ivanov: »The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture«, in: Semiotica, 8/1 (1973), S. 1-45, S. 29 (Zur Zeitmessung in Filmen Ingmar Bergmans). Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 327ff. (Zur »offenen Prozessualität« in der postdramatischen Zeitästhetik). Hannelore Paflik-Huber: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München: scaneg Verlag 1997. (Eine gut gegliederte Materialsammlung ohne theoretische Reflexion der Phänomene).

185 U. Johnson: Jahrestage, S. 58-59

186 Alexander Kluge: 30. April 1945: Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 291.

Das Datum des Erinnerten ist feststellbar, rekonstruierbar, das Datum selbst scheint weder Erinnerung zu enthalten noch zu ermöglichen. Diese erinnerungstechnische Aporie stellt Datumskunst aus. Der »ideale« »mathematische Punkt«, die »Dauer («durée») der Gegenwart«¹⁸⁷ gerät als Datum in den Fokus.

Es handelt sich bei dieser Aporie mitunter um Störungen in der Dynamik des im Folgenden mit Assmann skizzierten gedächtniskulturellen Normalfalls. Derlei durch datierte Zeit wieder zu einer Sprache gelangende Störungen sind nicht zuletzt gebunden an das Trauma als blindem Fleck der Erinnerung. Während nämlich Erinnerung »als mentaler Akt der Selbstsituierung im Zeitkontinuum [...] der Kohärenzherstellung [dient]«, ist die Erinnerung an das Trauma bzw. ist Erinnerung »im Trauma ausgeschlossen.«¹⁸⁸ Insofern also eine Erinnerung an das Trauma, das traumatisierende Ereignis, als Faktisches unmöglich ist, kann Erinnerung nicht auf das Faktische zugreifen bzw. erschließt sich dieses nur als Fiktives. Dies aber nicht nur im vorschnell mit dem Literarischen gleichgesetzten Fiktionalen, sondern im Zeitzeugen-Zeugnis selbst, in dem das Fiktionale wie das Kontrafaktische eine zentrale erinnerungskulturelle Rolle spielt.¹⁸⁹

Assmann unterscheidet zwischen »Zeitinseln« im kommunikativen Gedächtnis, im Alltagsgedächtnis und »Erinnerungsräumen« im kulturellen Gedächtnis, die sämtlich »Erinnerungsfiguren« darstellen. Während »Zeitinseln« als Festtage, Riten, Epen, Gedichte, Bilder aus der Zeit fallen,¹⁹⁰ sind »Erinnerungsräume« als »Objektivationen der Kultur«¹⁹¹ (Plakate, Briefmarken, Tracht, Brauchtum) und durch »retrospektive Besonnenheit« zeitlich indiziert. Für uns ist dabei wesentlich, dass das kulturelle Gedächtnis neben seiner »Identitätskonkretheit« durch eine wesentliche »Rekonstruktivität« bestimmt ist. Rekonstruktiv heißt, dass kein kulturelles Gedächtnis imstande ist, die Vergangenheit als solche zu bewahren, dass das kulturelle Gedächtnis immer sein Wissen auf eine *aktuelle gegenwärtige Situation* bezieht, »rekonstruktiv verfährt«. In diesem Sinne ist das Erinnerte also zumindest doppelt datiert: Mit dem Datum oder den Daten des Erzählens und dem Datum des Erzählten. Diese Vielzahl der Daten zieht nach sich, dass das Gedächtnis in zwei Modi existiert: Einerseits in der »Potentialität des Archivs«, im »Totalhorizont« angesammelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und andererseits im »Modus der Aktualität«, worunter Assmann den von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierten und perspektivierten Stand an objektiviertem Sinn«¹⁹² versteht.

Hier wird der bereits erwähnte Vorgang des datierenden Zuschreibens und Zueinanderkommens zwischen den Daten zentral – in der Datierung des Ereignisses ebenso

187 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner 1991, S. 132.

188 Gertrud Koch: »Der Engel des Vergessens und die Black Box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film ›Shoah‹«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg.), *Vergessen und Erinnern*, München: Wilhelm Fink 1993, S. 67-77, hier S. 76.

189 G. Koch: Engel. Magdalena Marszałek: »Zeugnis und kontrafaktisches Erzählen«, in: Riccardo Nicolosi/Brigitte Obermayr/Nina Weller (Hgg.), *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 36-46, S. 36f.

190 Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.

191 Ebd., S. 12.

192 Ebd., S. 13.

wie in den kalendarisch vorgeschriebenen Erinnerungsmarken, als *Jahrestage*.¹⁹³ Vor allem aber jenes Szenario des totalen Auseinanderfallens, in dem ein ›blindes Datum‹ an die Unmöglichkeit eines solchen Zueinanderkommens erinnert, beschreibt eine Exorbitanz datierter Zeit. Derrida nennt es das »Datum als Wesen ohne Wesen der Asche«¹⁹⁴.

In der von Derrida beschriebenen Wiederholungs- und Erinnerungsstruktur, in der zwei Daten aufeinandertreffen, wird deutlich, dass es dabei vor allem um die Wiederkehr jenes kontingenten »Ereignisses«, das Daten und Fakten erstmals zusammenführte, und zwar als Ereignis und Erfahrung dieser Kontingenz geht.¹⁹⁵ Derrida legt dies anhand der Divergenz der möglichen Wissensinhalte von ›Autor‹, ›Gedicht‹ und ›Leser‹ dar, an deren begrenzter Potenz als Zeugen der Ereignisse: »Keine Zeugenschaft, kein Wissen, nicht einmal das von Celan, könnte per definitionem ihre Dechiffrierung ausschöpfen.« Das Datum hingegen, so Derrida, als immer »Gegebenes«, als bei jeder Begegnung Anwesendes, sei zwar ein »absoluter«, jedoch stummer Zeuge. Das Datum zeige also ›nur‹ an, dass es ›etwas‹ zu wissen gibt, dass an dieser Stelle im Kalender immer auch anderes passiere: Das Datum bezeugt also ein wesentliches Mehr und somit eine Unmöglichkeit (alles) zu wissen. Es markiert darüber hinaus das Vergessen, die Möglichkeit, »jederzeit das Datum von nichts und niemandem«¹⁹⁶ werden zu können. Dem Mehr ebenso wie dem Nichtwissen müsse eine Sprache gegeben werden. Das Datum fordert ein erinnerndes Erzählen heraus, denn es droht auch damit, sogar seine Indexikalität zu verlieren. In dieser Form ist es dann nicht einmal Spur eines Ereignisses, sondern, wie bereits zitiert, »ein Wesen ohne das Wesen der Asche.« Das Datum ist immer gegeben und bleibt immer, es kann selbst nicht ausgelöscht werden¹⁹⁷, und kann aus eigener Kraft ›nichts‹ in Erinnerung rufen, außer dem immerzu statthabenden Vergessen.

Daten des Widerstands

In »Sobibor, 14. Oktober 1943, 16 Uhr«¹⁹⁸, entstanden aus Material, das Claude Lanzmann für »Shoah« drehte, scheint all das nicht zu stimmen. Das erinnerte Ereignis ist auf die Minute genau datiert. Erzählt wird von einem erfolgreichen Aufstand in einem Teil des Vernichtungslagers Sobibór. Die Planung dieses Aufstands gründete auf die Termindisziplin des Lagerpersonals: »Unser ganzer Plan gründete auf die Pünktlichkeit der Deutschen.«¹⁹⁹ Die deutschen Lageraufseher wurden für diesen Tag ab 16:00 Uhr in Abständen von fünf Minuten in die verschiedenen Werkstätten des Lagers bestellt, et-

193 J. Derrida: Schibboleth, S. 38; frz.: Ders., Schibboleth, S. 34.

194 J. Derrida, Schibboleth, S. 78; frz.: Ders., Schibboleth, S. 65.

195 Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 7f.: »Die Aporie von Auschwitz ist die Aporie historischer Erkenntnis selbst: die Nicht-Koinzidenz von Fakten und Wahrheit, von Konstatieren und Verstehen.«

196 J. Derrida: Schibboleth, S. 35f.; frz.: Ders., Schibboleth, S. 31f.

197 Derrida, Schibboleth, S. 78; frz.: Ders., Schibboleth, S. 65-66.

198 Claude Lanzmann: Sobibor. 14. Oktober 1943, 16 Uhr. Ein Lebender geht vorbei. DVD. Absolut Medien 2001. 95 Minuten.

199 Ebd., 1:04:18.

wa zur Anprobe der von den Lagerinsassen anzufertigenden Wintermäntel. »Um 16:00 Uhr sollten wir einen Deutschen töten und einen zweiten um 16:05.«²⁰⁰

Die mit *Sicherheit absolut pünktlich Erscheinenden* wurden zu diesem jeweiligen Zeitpunkt mit einer Axt ermordet. Nur dank dieser Pünktlichkeit konnte der Plan gelingen, »es« (die »Beseitigung« des Wachpersonals) musste schnell gehen, doch möglichst lange unbemerkt bleiben, damit die Zerstörung des Lagers von den Aufständischen und die Flucht daraus gelingen konnte.²⁰¹

Die Erzählung von diesem Aufstand und Widerstand, möglich durch die Pünktlichkeit der Deutschen auch am 14. Oktober 1943, 16 Uhr, macht auf unheimliche Weise jedes andere Datum als Widerstandsdatum vorstellbar. Darin ist das Datum aber nicht einfach Gegebenes, es wird als *Aufgegebenes* sichtbar. Als Möglichkeitsform.

200 Ebd., 52:30.

201 Viele starben beim Fluchtversuch an den verminten Zäunen. Einigen Aufständischen gelang die Flucht. Ebd., 1:25:00.

Datumsbilder zum Auftakt. Zur Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments

»21/1/1924/18/50«: Bilder oder Datenträger: Vasilij D. Ermilov, On Kawara: Überblick

On Kawaras (1933-2014) Datumsbilder aus der »Today Series« sind wahrscheinlich das überzeugendste Beispiel für Datumskunst. Sie stellen mit Nachdruck die Frage, wie Datierungen einziger Bildgegenstand werden können. Geht es dabei um Unendlichkeit im »schlechten« Sinn, ist doch der einzelne Tag nicht imstande, über sich hinauszudeuten, seine Partikularität zu transzendieren? Oder handelt es sich doch vielmehr um aktive, praktizierte »Chronophobie«, um ein schreibendes Anmalen gegen die Banalität des Kalendarischen, das sein Gegengift nicht zuletzt aus dem programmatischen Akt der Wiederholung zieht, ohne Rücksicht auf einen Anlass, den Tag als Erinnerungsmarke anzustreichen, auszustellen?¹ Im folgenden Kapitel soll vor allem auf zwei »Datumsbilder« sowjetischer Herkunft, geschaffen 1924 vom konstruktivistischen Künstler Vasilij Ermilov (1894-1968), aufmerksam gemacht werden. Ermilovs »Gedenktafeln« machen wohl einen kurzen Abschnitt der Entwicklung der (bildenden) Kunst im 20. Jahrhundert deutlich, in dem die Überzeugung von der Kunstfähigkeit des dokumentarischen Moments² lebendig war und das Datum auf dieser Grundlage Bildgegenstand werden konnte. Welche Art von Daten im Vergleich dazu On Kawaras konzeptualistische, post-moderne Datumsbilder tragen, wird Gegenstand eines sich durch die Überlegungen zu Kawara ziehenden und in einem letzten Abschnitt zuspitzenden Vergleichs sein. In beiden Fällen haben wir es mit sehr deutlichen Fällen von Datumskunst zu tun – exzessive, exorbitante Sichtbarkeit eines Datums, vom Rand, der Rückseite, dem Paratext in das Zentrum vorgerückte Daten. Dabei markieren Ermilov und Kawara zwei Eckpunkte einer solchen Datumskunst: Beide setzen sich in radikaler Weise mit Fragen der Form, des Gegenstands und der Malerei auseinander, mehr noch mit der Frage

-
- 1 Pamela M. Lee: Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s, Cambridge, London: MIT Press 2006, S. 289-299.
 - 2 Elizabeth Papazian: Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

danach, was und ob denn Kunst überhaupt noch sein kann. Erstaunlicher Weise taucht hier das Datum als eine Art Konkursmasse dieser Debatten auf. Auf der einen, der modernistischen, konstruktivistischen Seite, als pragmatische Indikation, als Dokumentation eines Moments, eines Ereignisses. Auf der anderen, der postmodernistischen, konzeptualistischen Seite als Hinweis auf ein Tätigsein in einer Welt, für die Chronometrismus und Kalender, Zeitrechnung und Zeitzählung in zwar unterschiedlichen Ausdrucksformen und Schreibweisen doch universell und alltäglich sind. Derlei schreibend-malende Dokumentation der Zeit als Akt der datierenden Durchstreichung und Durchkreuzung bringt schließlich mit dem Datum die Tatsache der »überkreuzten Referenz« von Geschichte und Fiktion³ hervor, jene Spannung zwischen Gegebenem und Möglichem, in die datierte Zeit unweigerlich, kraft des Datums führt.

Fruchtbarer Augenblick vs. furchtbarer Zeitpunkt. Ermilovs »Gedenktafeln«

Im Jahr 7 nach der Revolution von 1917 kommt es zu einem Ereignis, das Anlass zu einer Reihe von *Gelegenheitswerken*⁴ gab: Am 21. Januar 1924 starb Vladimir Il'ič Lenin. Damit schien eine Ära beendet, deren glanzvolle Zeit eben erst zu beginnen schien. In diesem Jahr schafft der ukrainische Konstruktivist Vasilij Dmitrievič Ermilov (1894-1968) eine Serie von »Memorial-« bzw. »Gedenktafeln« (»Memorial'nye doski«), von denen zwei dem tagesaktuellen Geschehen, dem Tod bzw. den genauen Sterbedaten Lenins gewidmet sind, nämlich »Gorki« (Abb. 1) und »21. Januar 1924« (»21 Sičnja 1924«) (Abb. 2)⁵. Es handelt sich in beiden Fällen um konstruktivistische Reliefs in quadratischer Form, beide »Tafeln« zeigen die genauen Zeitangaben von Lenins Tod: Tag, Monat, Jahr, Stunde, Minute. Ermilov stellt den historischen Zeitpunkt aus, sein *politisches* Anliegen ist es, dem Besonderen, dem Okkasionellen einen Platz in der neuen Kunst zu verschaffen.⁶

Aufgrund einer weitgehenden Repräsentations skepsis ist hier das Gelegenheitswerk auf seine Daten reduziert. »Bilder« werden so zu Datenträgern, die riskieren, sobald dieser Anlass, dieser Zeitpunkt in Vergessenheit gerät oder seine Aktualität verliert, selbst gegenstandslos zu werden und jegliche Bedeutung zu verlieren. Zurück bleiben dann referenzlose Ereignisdaten, die wieder einmal zu bestätigen scheinen, dass zwischen dem »historischen Augenblick« und dem »Zeitpunkt ohne Inhalt, dem bloßen

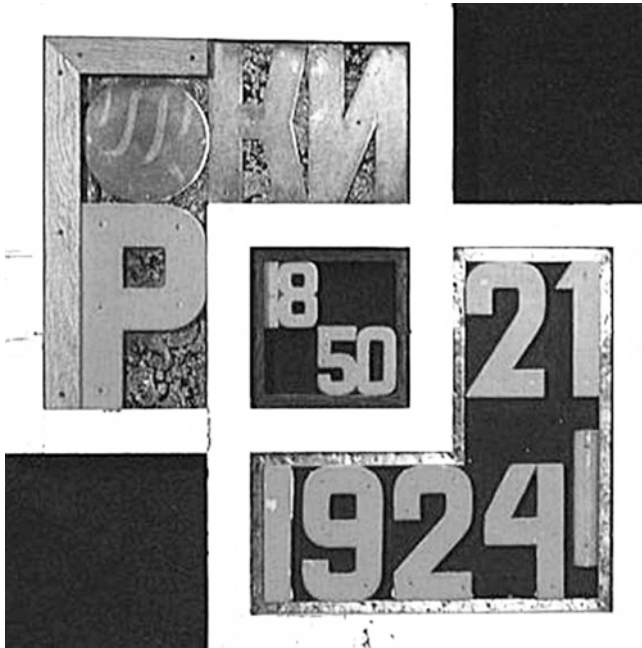
3 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. III. Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 159.

4 Vgl. Benno Ennker: Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997, S. 112ff., S. 249ff.

5 Die Titel der beiden Tafeln entnehme ich der Monographie von Zinovij Fogel: Vasilij Ermilov, Moskau: Sovetskij Chudožnik 1975, S. 92f., 93. Maße und Materialien: »21 Januar 1924«: 79 x 79,5 cm, Metall und Emaille auf Holz. Vgl. Karin von Maur (Hg.): Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog, Stuttgart: Gerd Hatje 1997, S. 255. »Gorki«: 77,5 x 77,5 cm; Holz, Metall, Öl, Sandpapier. Vgl. Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932. Ausstellungskatalog, Bern, Moskau: Bentelli/Galart 1993, S. 761.

6 Vgl. dazu die Ausführungen zum »Gelegenheitsgedicht« im Kapitel zu Datumsgedichten in diesem Buch.

Abb. 1: Vasilij Ermilov, »Gorki«; »Rel'ef«, 1924, 77,5x77,5 cm: *Velikaja Utopija. Russkij Avangard 1915-1932*. Moskau/Bern: Bentelli/Gapart 1993, Abb. 142.



Datum«⁷ ein Unterschied besteht. Die Memorialtafeln Vasilij Ermilovs sind dagegen als Versuch lesbar, den Zeitpunkt zum historischen Augenblick zu erklären, als ein Versuch, die Zeiterfahrung im Sinne der konstruktivistischen Ästhetik des Gegenwärtigen ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben. In diesem Sinne sind Ermilovs Gedenktafeln Datenträger, die mittlerweile selbst Anlass geben, den Kontext künstlerischer Zeitdarstellung, der Darstellung eines »dokumentarischen Moments«⁸ zu rekonstruieren. Denn ihre Funktion als Gedenktafeln im allgemeinen Verständnis dieses Mediums haben sie verloren.

Die Tafel »Gorki« (Abb. 1) weist neben Lenins Todesdatum titelgebend den Sterbeort auf – Lenin starb in dem ländlichen, 35 km südlich von Moskau gelegenen Ort Gorki (später »Gorki-Leninskie«), wo er sich aus Krankheitsgründen beinahe sein gesamtes letztes Lebensjahr aufgehalten hatte. Auf dieser Tafel überschneiden sich zwei quadratische Bildsegmente in einer Weise, dass deren Schnittfläche ein drittes Quadrat im Zentrum bildet. Dort lesen wir »18/50«, die beiden aus rotem Material geschnittenen

7 Vgl. Hans Holländer: »Augenblick und Zeitpunkt«, in: Thomsen, Christian W./Holländer, Hans (Hgg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 7-21, hier: S. 18.

8 Vgl. das titelgebende Konzept bei: Elizabeth Papazian: *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

Zahlen stehen treppenförmig untereinander. Der Rest des linken Quadrats ist mit den Buchstaben »G/O/R/K/I« (»Г/О/Р/К/И«) ausgefüllt, das rechte Quadrat beinhaltet die ebenfalls roten, im Stil von »18/50« gehaltenen Zahlen »21/1924«. Auf einer Zwischenebene befindet sich eine gerade, leicht nach oben gewölbte orangefarbige Holzleiste in der Größe der roten Zahlen. Der Name, das Toponym »Gorki«, dessen kyrillischer Anfangsbuchstabe »Г« die Hälfte des Rahmens des äußerst linken Quadrats verdoppelt, schließt zusammen mit »21/1924« und der als großes lateinisches I oder römische Eins lesbaren Holzleiste in Zahlengröße das »18/50« ein. In »Gorki«, am »21. I. 1924« um »18:50« Uhr⁹ – so die exakten Angaben zum »Todesereignis Lenin«.

Die Tafel »21. Januar 1924« (Abb. 2) wartet, sieht man vom Sterbeort ab, mit den gleichen Informationen auf. Metall und Holz sind die dominierenden Materialien dieses Reliefs, das neun Zahlen und sechs Buchstaben aufweist: »21« »СІЧНЯ« (»Sičnja«, ukrainisch für »Januar«), »1924« und eine große »6«, gefolgt von einer kleinen, hochgestellten »50«, unter der sich ein »В« (um) in der halben Schriftgröße der »6« befindet, sind darauf zu sehen. Diese Zeichen auf schwarzer, quadratischer Grundfläche sind durch Überlagerung von drei nach oben hin kleiner werdenden Trägerschichten dreifach gerahmt. »21. Januar 1924 um 6 Uhr 50« lauten also auch hier, diesmal in ukrainischer Schrift, die Ereignisdaten. Die in dieser Tafel fehlenden Ortsangaben sind verschoben in Richtung der toponymischen Implikationen, die die Tafel durch die *ukrainische* Schreibung der Daten trägt. Der ukrainische Künstler erweist darin seine Reverenz, durch diese Schreibung wird die Tafel perspektiviert – sie wird für ukrainisch Sprechende lesbar, buchstabiert das Ereignis aus ukrainischer Perspektive. Sogar die Angabe der Uhrzeit erfolgt volkssprachlich – »6« (Uhr) statt »18« (Uhr).

In beiden Datumstafeln fehlt der Eigenname, auf den diese Daten referieren. 1924 sind die Daten auf den Tafeln Signifikanten des toten »Lenin«. Während die Daten auf den beiden Gedenktafeln für eine gewisse Zeit, eine kurze Zeit lesbar sind, bleiben es die ebenfalls 1924 entstandenen Reliefs »Marks, Lenin«¹⁰ wohl über das Verfallsdatum des bloß Dokumentarischen hinaus.

Die Emphase auf das Momentane, den Zeitausschnitt, wird durch die genaue Angabe des offiziellen Zeitpunkts des Ablebens des Revolutionsführers auf beiden Tafeln unterstrichen. Sehr deutlich wird dies auf der Tafel »GORKI« durch die zentrale Positionierung des Zeitpunkts im kleinen Quadrat in der Mitte, das die Schnittstelle der großen Quadrate darstellt, gewissermaßen den »Zeigerstand«, ein Stillstellen¹¹ der Zeit. Diese Tafeln sind nicht so sehr dem »fruchtbaren Augenblick« als vielmehr dem *furchtbaren Zeitpunkt* gewidmet, die Relieftchnik realisiert das Ausschnitthafte geradezu materialiter.

9 Die Angabe »18:50« stimmt mit Stalins Telegramm an die Parteikader überein, in dem Mitteilung über Lenins Ableben gemacht wurde: »Am 21. Januar um 18.50 [Hervorhebung B.O.] verstarb plötzlich und unerwartet Vladimir Il'ič«, in: B. Ennker: Anfänge des Leninkults, S. 88.

10 Z. Fogel: Vasilij Ermilov, S. 95.

11 Marcel Duchamp: Duchamp du signe, Paris: Flammarion 1994, S. 49. Vgl. auch Wolfgang Drost: »L'Instantanéité«. Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie, in: Thomsen, Christian W./Holländer, Hans (Hgg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 349–360, hier: S. 358.

Abb. 2: Vasilij Ermilov, »21 Sičnja«; »Memorialtafel«, 1924, 79x79,5 cm:
Karin v. Maur (Hg.). *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*.
Ostfildern bei Stuttgart: Gerd Hatje 1997, S. 65, Abb. 2.67.



Der dokumentarische Moment

Die Bedingung für das Relief als Gedenk- bzw. Bildtafel bei Ermilov ist die Ablehnung des Tafelbildes und der damit in Verbindung gebrachten ›bourgeois‹ Kunst im Konstruktivismus. Gefordert wird ein ›Realismus‹, der nichts mehr mit naturalistischer Abbildung von Wirklichkeit zu tun haben soll, sondern eine aus den verwendeten Formen und Materialien sich ergebende »eigene Wirklichkeit« schaffen möge. Das Tafelbild ist nach Ansicht der Konstruktivisten für diese Forderung kein äquivalentes Medium, ist es doch auf das Material Farbe beschränkt und bleibt in der zweidimensionalen Fläche der Leinwand gefangen.¹² Dagegen proklamiert der Konstruktivismus das Konterrelief, das eine »Arbeit an echten Materialien (Glas, Holz, Metalle)«¹³ mit sich zieht. Nur so könne der Künstler ein »wirklich reales Ding«¹⁴ schaffen.

Was macht nun diese reale Dinghaftigkeit von Ermilovs »Gedenktafeln« aus? Gemäß der Referenz auf das Genre der Gedenktafel gilt es, sie in Abgrenzung von in Stein ge-

12 Nikolaj Tarabukin: »Von der Staffelei zur Maschine« [1923], in: Groys, Boris/Hansen-Löve, Aage A. (Hgg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 416-474, hier: S. 419.

13 Ebd., S. 419-420.

14 Ebd., S. 420.

hauenen Erinnerungsdaten zu betrachten. Das Steinmetzhandwerk und nicht etwa die plastische Denkmalskunst wird aufgerufen, wenn der Konstruktivist hier zu leichteren, billigeren und zugänglicheren Materialien greift, als Granit oder Marmor – vornehmlich zu Holz und Metall. Die aus diesem Material ausgeschnittenen Schriftzeichen, Buchstaben und Zahlen motivieren durch die Flächigkeit der Schrift die Flächigkeit der Tafeln. Eine Flächigkeit, die aber durch die Dreidimensionalität, die Relieffartigkeit der Buchstaben und Zahlen, konterkariert wird. In dem Maße wie die Materialnorm der Gedenktafel durch das im Vergleich zu Marmor oder Granit minderwertigere und gleichzeitig dem Geist der sozialistischen Revolution näherstehende und darüber hinaus leichter zu bearbeitende Material Holz oder Metall unterschritten wird, stehen die Tafeln Ermilovs dem Papier näher als dem Stein. Eine Assoziation, die freilich nicht nur Materialität, sondern auch Medialität impliziert – Kalenderblatt und Zeitungsseite. Die Gedenktafel wäre so eine aus dem Kalender gerissene Seite, ein neues zusätzliches Blatt. Als solches tritt es in Konkurrenz mit jenem Medium, welches eigentlich für das Tagesaktuelle zuständig ist – der Tageszeitung.¹⁵ Hier ist auffällig, dass Ermilovs Datumstafel die Berichterstattung in der »Pravda« zwar nicht in der tagesaktuellen Nähe zwischen Ereignis und seiner Verkündigung übertrifft, aber darin, dass das »Heute« des Todesereignisses zum Bildgegenstand wird. Immerhin erst 3 Tage nach dem von Ermilov extrahierten Zeitpunkt und Tag, am 24. Januar 1924, berichtet die »Pravda« von Lenins Ableben. Freilich mit einem Porträt auf der Titelseite, gerahmt von den Schlagzeilen »Genosse.« (»Товарищ.«) und »Ein großer Rebell.« (»Великий Матежник.«). Es ist vielleicht für die weitere Entfaltung des sowjetischen Mythos vom »ewig lebendigen Lenin« nicht ganz unbedeutend, dass erst die Titelseite der »Pravda« vom 27.1.1924 mit einem »Heute« in der Schlagzeile aufwartet: »Heute begraben wir Lenin« (»Сегодня хороним Ленина«) ist da zu lesen. (Abb. 3).

Abb. 3: Titelseite der PRAVDA vom 27.1.1924: »Сегодня хороним Ленина« (Heute beerdigen wir Lenin).



15 Zu medialen Bezügen und Konkurrenzen zwischen Tageszeitung und Kalendarium vgl. die Ausführungen im Kapitel zu »Chronophobie« in diesem Buch.

Insofern ließe sich sagen, dass Ermilovs Gedenktafeln tagesaktuelle Todesanzeigen sind und damit etwas dokumentieren, was sozusagen von Anfang an nicht in den Leninkult passte. Hier ist der »dokumentarische Moment« noch freigestellt und in dieser Freistellung kunsthändig. Elizabeth Papazian hat an Dziga Vertovs Filmchroniken den Verlust der Möglichkeit gezeigt, das dokumentarische Moment, das momentane Einfangen der Geschichte in ihrer Entstehung als mehr als eine »bloße Reihung von Fakten«, als »reine Dokumentation« wahrzunehmen. Papazian führt dies sogar ausgerechnet anhand von Sergej Ėjzenštejns Notizen zur »Kino-Pravda« Nr. 21 (Januar 1925) aus. Diese Ausgabe der frühen sowjetischen Kinotageschau war dem ersten Todestag Lenins gewidmet und setzte dessen Ableben mit den Möglichkeiten des Filmischen minutiös ins Bild. Derlei reiner Chronikalismus, derlei Faktenreihung, der »formale Akt der Dokumentation«, so Ėjzenštejns Überzeugung, reiche nicht aus, um Kunst zu sein:

The film is a »special edition«, breaking news which we chase after with all our might at the moment at which it is issued, and which three days later will be of interest only to researchers and collectors. [...] [I]n a situation when emotional capital has subsided, the question arises of ... yes, yes, of art. The formal record is no longer enough!¹⁶

Fragen wir uns nach dem Narrativ in den beiden Tafeln, können wir festhalten: Die Inschrift auf Ermilovs Tafeln – Datums- und Zeitangaben, ein Toponym in der einen, der ukrainische Monatsname in der anderen Tafel, jedoch weder Verb noch Subjekt – kann offensichtlich sowohl im Erzähltempus Präsens als auch im Präteritum verbalisiert werden. Dabei wäre eine Verbalisierung im Erzähltempus Präsens ein Argument gegen Ėjzenštejn, der »Kunstcharakter« der Tafeln läge dann genau in dieser Leseweise: Mal angenommen, dass das Präsens und die daran gebundene »präsentische Asynchronie« vom Konstruktivisten Ermilov intendiert gewesen wäre: Wir würden dann auf der Tafel »Heute, am 21. 1. 1924 um 18:50, stirbt Lenin« lesen und könnten dabei, folgt man der Argumentation von Avanessian/Hennig, nachvollziehen, dass ein einmal Gegenwärtiges und also Vergangenes nur über die Fiktion zugänglich ist. Das Erzähltempus Präsens macht diese Tatsache, so Armen Avanessian und Anke Hennig, eben in der paradoxalen Deixis des Präsens erfahrbar: Ein Inaktuelles ist als Gegenwärtiges formuliert und kann nur so als Vergangenes erfahren werden – »im Wissen von der Unmöglichkeit, die vergangene Gegenwart als gegenwärtige zu erzählen.«¹⁷ Neben einer solchermaßen exakten Indikation des Ereignisses fällt dabei aber die Aufwertung des Zeitpunkts ins Gewicht. Das Datum erzeugt einen fotografischen Evidenzeffekt; wie die Fotografie auch, spricht es davon, »was gewesen ist«, aber nicht so sehr davon, was »nicht mehr ist«¹⁸. Konventionellerweise wird dem Zeitpunkt nachgesagt, dass ihm im Gegensatz zum Augenblick jegliche dramatische Struktur fehle, dass er inhaltslos sei, ein »leeres

16 Ėjzenštejn, zit.n. E. Papazian: Manufacturing Truth, S. 84.

17 Armen Avanessian, Anke Hennig: »Tempus – Fiktion – Narration. Kevin Vennemanns Erzählen im Präsens«, in: A. Weixler/L. Werner (Hgg.), Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin: De Gruyter 2015, S. 319–341, hier: S. 333. Vgl. auch Dies.: Präsens. Poetik eines Tempus, Berlin, Zürich: diaphanes 2012.

18 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 95.

Feld«¹⁹. Wie der Zeitpunkt fällt die Zäsur aus dem narrativen Zusammenhang.²⁰ Die konstruktivistische Gedenktafel macht die temporale Realität dieser Singularisierung sichtbar, lesbar, erfahrbar: ›Heute stirbt Lenin‹.

Sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass wir vor dem Hintergrund der oben festgestellten Unmöglichkeit, den dokumentarischen Moment in den Tafeln noch nachzuvollziehen, davon ausgehen müssen, dass wir ›Heute starb Lenin‹ auf den Tafeln lesen. Mit der präteritalen Sicht auf die Dinge, der fiktionalen Vergegenwärtigung des Vergangenen, sind wir vertraut. Die Aktualitätsbehauptung der Datumstafeln Ermilovs wäre im Tempus Präteritum aber aus dem Erfahrungshorizont verschwunden.

Ausschnitte, Rahmen, Passepartouts

Wenn wir davon ausgehen, dass Ermilovs Tafeln ihre Kunstfähigkeit schnell – nach Ėjzenštejn schon nach drei Tagen²¹ – eingebüßt haben, irritieren doch die Quadratförmigkeit sowie die auffallend starken inneren Rahmungen dieser Datenträger. In beiden, als solche ungerahmten Tafeln spielt nämlich die Einfassung der Daten durch Passepartouts eine Rolle. Im Fall von »21. Januar 1924« sticht dies sofort ins Auge, auch wenn festgehalten werden muss, dass es sich durch die Über(einander)lagerung der einzelnen Materialschichten um die spiegelverkehrte Ausrichtung eines Passepartouts handelt – das ›Werk‹ liegt oben auf und erscheint nicht, wie beim Passepartout in der Malerei der Fall, in dessen »offener Mitte«²². Aber auch dieser Eindruck muss gleich wieder revidiert werden, da die Zahlen ja aus der obersten Schicht ausgeschnitten sind und so diese oberste Datenträgerschicht selbst zu einem Passepartout umfunktionieren. Aus deren Mitte kann jedoch kein (anderes) Bild erscheinen, diese ›Passepartouts‹ sind selbst, sieht man von den aus Metall ausgeschnittenen Buchstaben »СІЧНЯ« und dem flächigen »В« ab, bedeutungstragende Formen. Die Zeichen setzende Umrandung, das ›Passepartout‹, das die Daten/das Datum »21/1924/6⁵⁰« erscheinen lässt, bringt eine weitere ›Wahrheit des Passepartouts‹ zu Tage, die das konkret Ausschnitthafte, die Zäsur, das dem Anlass Verpflichtete der konstruktivistischen Datentafel unterstreicht: Wenn vom Passepartout gesagt wird, dass es nicht nur in seiner offenen Mitte »das Werk erscheinen« lässt, sondern vor allem das jeweils zur Erscheinung kommende Werk dadurch relativiert, dass dieses Werk »bei Gelegenheit durch ein anderes ersetzt werden kann«²³, so gilt dies für Ermilovs Ausschnitte in auffallender Weise nicht: Für Ermilovs »21. Januar 1924« heißt dies: Das ›Werk‹ kann nur dann durch ein anderes ersetzt werden, wenn (auch) das Passepartout ein anderes wird. Dies macht zweierlei deutlich: einerseits die

19 Peter Hüttenberger: »Der historische Augenblick«, in: Thomsen/Holländer, Augenblick und Zeitpunkt 1984, S. 222–233, hier: S. 233.

20 Zu Zäsur vs. Ereignis vgl.: Thorsten Schüller: »Modern Talking – Die Konjunktur der Krise in anderen und neuen Modernen«, in: Thorsten Schüller/Sascha Seiler (Hgg.), Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung. Bielefeld: transcript 2010, S. 13–27, hier: S. 14.

21 Ėjzenštejn, zit.n. E. Papazian: Manufacturing Truth, S. 84.

22 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien: Passagen 1993, S. 28.

23 Ebd.

schon erwähnte Konzentration auf den *datierten Moment*, auf den Zeitausschnitt, die »Geschichtszahl«, die hier nicht »sinnlos« ist, wie Heidegger behauptet. Aus dem Zusammenhang genommen mache nämlich die Geschichtszahl keinen Sinn, weil für sie »gleichwertig auch eine andere Zahl stehen könnte«²⁴. Hier tritt also andererseits und zweitens Ermilovs durch Passepartouts gemachtes konstruktivistisches Statement der Unersetzbarkeit die Gegenbehauptung an. Hierin wird gerade die vom Konstruktivismus geforderte Orientierung an der Faktizität der Realität deutlich, denn was könnte die Faktizität und Kontingenz der Realität des Datums als zufällige Übereinstimmung zwischen Ereignis und Zeitmessung an einer Stelle der Skala besser anzeigen als eben die Tatsache dieser Nicht-Austauschbarkeit. Der Rahmen umgibt das Ereignis nicht, es wird selbst zum Teil der (konstruktivistischen) Ereignisdaten.

Dies zeigt sich auch deutlich in »Gorki«, jener Tafel, die das quadratische Format auch in den insgesamt drei, durch Rahmungen und Überschneidungen der Rahmungen sich ergebenden Quadraten auf dem Objektträger wiederholt. Diese Rahmungen treten auf der Tafel »Gorki« in ein Spannungsverhältnis zu den passepartoutartigen Leisten innerhalb des mittleren Quadrats »18/50« und jener doppelten Umrandung, die das um das Quadrat an der linken Ecke reduzierte Sechseck mit der Inschrift »21/1924/1« umgibt. Das skizzierte Verhältnis zwischen Rahmen und Passepartout wird durch jene Buchstaben und Zahlen verdinglicht, die wie das rechtwinkelige »Г« (G) aus »Горки« (Gorki) selbst ein Stück Passepartout, ein Rahmendes, sein könnten. In formaler Analogie gilt dies dann auch für den Abstrich des äußersten Buchstabens »и« (i), der in seiner Länge exakt mit dem äußersten Stückchen Rahmen übereinstimmt. Das sich an den langen Aufstrich zum »Г« (G) schmiegende »Р« (R) wiederholt einerseits im eigenen Aufstrich die Rahmenfunktion des »Г«, konkretisiert aber auch die scheinbar abstrakte quadratische Form – im Leerraum des halbrunden Bogens des »Р«. Daraus entsteht ein starker Kontrast zum »о«, das eben nicht nur als kreisförmige Umrisslinie, sondern als ein auf seiner ganzen Fläche ausgefüllter Kreis, als grüne Metallscheibe in formaler und materieller Hinsicht aus dem Rahmen fallen würde – wären da nicht das »Г«, der Querstrich des »Р« und der Aufstrich des »К«, die wiederum, bedingt durch ihre »realen Formen«²⁵ einen quadratischen Rahmen für diese volle »о«-Scheibe abgeben. Dieses kreisrunde Metallblatt wird durch seine Umgebung, die Buchstaben »Г«, »К«, »Р« und »и«, als Buchstabe »о« gelesen, könnte gleichzeitig aber auch als eine dem Quadrat analoge Grundform, als abstrakte Form – als Kreis – wahrgenommen werden und würde darin den konstruktivistischen Ansprüchen nicht genügen.²⁶ Diese grüne, durch vorangehende Abnutzung des verwendeten Materials mit helleren Abdrücken gezeichnete Scheibe erweckt die Assoziation mit runden Himmelskörpern – am ehesten

24 Martin Heidegger: »Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft«, in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, Leipzig: Barth 1916, S. 173-188, hier: S. 188.

25 Ermilov hat bereits zu dieser Zeit an einem später nach ihm benannten Schriftsatz gearbeitet. Vgl. Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932. Ausstellungskatalog, Bern, Moskau: Bentelli/Galart 1993, S. 761.

26 Zu den zahlreichen konstruktivistischen Polemiken gegen die abstrakte Malerei, allen voran den Suprematismus à la Malevič, vgl.: Tarabukin: Von der Staffelei, S. 421: »[...] die Suprematisten mit ihrem dunklen schwarzen Quadrat auf weißem Grund«, S. 423 (zu Rodčenkos schwarzem Quadrat): »Das ist eine dumme, stimmlose, blinde Wand.«

mit dem Vollmond. Mit Blick aber auf das Gegenüber im spiegelgleichen Sechseck – »21/1/1924« – und die auf einer durch das »o« gezogenen Diagonalachse liegende Uhrzeit »18/50« entsteht eine zweite Konnotation: So gesehen mutet das »o« wie ein leeres Zifferblatt an.

Als solches, als »ciferblat« (»циферблат«), ein Lehnwort aus dem Deutschen, taucht das Wort bzw. sein Gegenstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder in der russischen Poesie auf, am prominentesten wohl in Osip Mandel'stams zweistrophigem Gedicht »Net, ne luna, a svetlyj ciferblat« (Nein, nicht der Mond, sondern ein helles Zifferblatt) von 1912. Man kann dieses Gedicht als kurzes programmatisches Statement des jungen Dichters auffassen, der sich von der Mondsüchtigkeit seiner spätklassizistischen Vorgänger, in diesem Fall Konstantin Batjuškov (1787-1855), distanziert und dagegen eine Absicht proklamiert, sich den Sternen, dem »hellen Zifferblatt«, der Gegenwart zuzuwenden: Batjuškov habe nämlich in dichterischer Überheblichkeit auf die Frage nach der Uhrzeit einfach mit »Ewigkeit« geantwortet: »Und zuwider ist mir Batjuškovs Dünkel/Wie spät ist es, fragte man ihn/Und er antwortete den Neugierigen: ›Ewigkeit.«

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и в чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь –
А он ответил любопытным: ›Вечность«.

Nein, nicht der Mond, sondern ein helles Zifferblatt/Leuchtet mir, und weshalb bin ich schuld./Dass ich die Milchigkeit der schwachen Sterne wahrnehme?

Und mir ist Batjuškovs Dünkel zuwider/Wie spät ist es, fragte man ihn/Und er antwortete den Neugierigen: ›Ewigkeit.«²⁷

In dieser Spannung zwischen Mond (»luna«) und »Zifferblatt« (»ciferblat«)²⁸, zwischen poetischem Prinzip und Lehnwort, verweist die »o«-Scheibe, der Kreis in »GORKI« eher auf das Problem der Zeitrechnung, der Zeitählung, das sich *nach* der exakt mit 18:50 angegebenen Zäsur einer neuen Herausforderung gegenüber sieht.

Der »ciferblat«-Kreis findet im konvexen Stückchen Holzleiste innerhalb des spiegelsymmetrisch dazu gelegenen Sechsecks seine Entsprechung. Wie die Metallscheibe auch, will diese Leiste nicht so richtig zu den Ziffernzeichen passen. Weder in Form und Farbe, noch in einer eindeutigen Formensprache. Auch diese Leiste deutet ein Stück

27 Osip Mandel'stam: [Aus dem Zyklus »Kamen«]. Sobranie Proizvedenij. Stichotvorenije [1913], Moskau: Respublika 1992, S. 14.

28 Das »Zifferblatt« taucht unter anderem auch im Zyklus »Vesna metalličeskaja« (Metallener Frühling, 1920-1922) von Aleskej Kručenych auf: »Lico – ciferblat« heißt es dort in einer Strophe, welche die futuristische Collage einer »zukünftigen kleinen Venus« (»Buduščaja Venerka«) entwirft. Vgl. Aleksej Kručenych: Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera, Sankt Petersburg: Akademičeskij proekt 2001, S. 149.

Passepartout an, mit der Einschränkung eben, dass es die Daten nicht ›partout‹ umläuft und letztlich seine formale Entsprechung eher in der durch das Passepartout des Aufstrichs entledigten »1« von »1924« findet. Somit wird das Leistenstück erst selbst als »I«, als ›römisch Eins‹ lesbar und die Ziffernfolge konkret: »24/I/1924«. Alle drei »1/I« erfüllen in dieser Sequenz übrigens immer auch ein Stück weit eine Rahmenfunktion – im wörtlichen Sinn. Auch hier rahmt also der Rahmen nicht die mit dem Werk zu füllende Mitte, hier wird diese ›Mitte‹ selbst, werden die Buchstaben aufgrund ihrer formalen (die Striche, die rechten Winkel) und materiellen Beschaffenheit (die Leiste, das Holz) selbst zum Rahmen, wobei aber die für den Rahmen nötigen Formen (der Winkel, die linearen Verläufe) die realen Formen der Buchstaben (vgl. »Г«) sind.

In der Mitte dieses Entrahmungs-, Überschneidungs- und Ausschnittsspiels, genau entlang der Diagonalachse der Tafel finden wir schließlich noch mit »18/50« die bereits erwähnte Angabe des Zeitpunkts – Ort und Tag rahmen diese Stelle. Dabei spielt offensichtlich das konstruktivistische Verständnis der *Faktur* (»faktura«) eine wichtige Rolle. »Faktur« ist im Konstruktivismus nicht so sehr die Bearbeitung einer Oberfläche mit dem Ziel, ihre Gemachtheit auszustellen und den Wahrnehmungsprozess bewusst zu machen. Wenn der Konstruktivismus die Fläche in Richtung Dreidimensionalität des Konterreliefs verlässt, um ›konkrete‹ Materialien und deren materielle Qualitäten ins Werk zu setzen²⁹, dann ist Faktur im konstruktivistischen Verständnis »*Erinnerung an das Faktum*, an das faktische Wesen einer bestimmten Beschaffenheit eines Körpers, einer Materie.«³⁰ Diese Verbindung zwischen Konkretisierung der Faktur im verwendeten Material – etwa der zwischen der Zuschneidung von Holz oder Metall zu Buchstaben und Zahlen und der daran gebundenen Faktizität der Daten, die ein konkretes Ereignis indiziert/en – können wir in Ermilovs ›Gedenktafeln‹ anhand der Verdinglichung der Buchstaben zu Rahmenstücken und umgekehrt der Rahmenleisten zu Zahlen beobachten.

Monument vs. Moment

Das konstruktivistische Gelegenheitswerk lässt den Anspruch auf ein Überzeitliches und Allgemeines programmatisch außen vor, es ignoriert die Anforderungen einer traditionellen Ästhetik an das Denkmahafte. Ermilovs ›Gedenktafeln‹ sind hierin ein frühes künstlerisches Manifest der lebhaften Diskussion um das angemessene Denkmal oder adäquate Porträt Lenins,³¹ in der Aleksandr Rodčenko 1928 eine Position bezieht, die die sich mit Ermilovs Arbeiten bereits deutlich abzeichnende konstruktivistische

29 Vgl. . Hansen-Löve: Wie »faktura« zeigt, S. 69.

30 Aleksej Gan: »Der Konstruktivismus« [1922], in: Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, hg. v. Boris Groys und Aage Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 277-365, hier: S. 347.

31 Bemerkenswert hier auch die Position Malevičs, der einen Kubus, »geometrische Paradies«, als Symbol für die »Ewigkeit« und die »Vereinigung mit dem Toten« als angemessenes Mahn- und Denkmal vorschlägt: »Jeder Arbeiter und Leninist muss in seinem Haus einen Kubus haben, als Mahnung an die ewige, bleibende Lehre des Leninismus.« Vgl. Kazimir Malevič: »Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit«, in: Groys/Hansen-Löve, Am Nullpunkt 2005, S. 545-599. Zur Dis-

Zeitpolitik medial weiter radikalisiert. Nur die Fotografie, ist Rodčenko überzeugt, könne dem ›Faktum Lenin‹ entsprechen. Lenin könne nur dann lebendig gezeigt werden, wenn seine *lebendige Präsenz* im Leben dokumentiert sei. Dies leiste keine Skulptur, schon gar nicht ein *gemaltes* »summarisches Porträt«. Dagegen setzt Rodčenko auf das ›So war es‹ der Fotografie, auf die »Momentaufnahme« (»momental'nyj snimok«). Dabei weitet Rodčenko aber die Konkurrenz von »Momentaufnahme« und gemaltem »Porträt« auf die Konkurrenz von Fotografie und Kunst insgesamt aus.

Hier ein Beispiel für die erste große Konfrontation zwischen Kunst und Fotografie, ein Kampf zwischen Ewigkeit und Moment [...]/Gemeint ist Lenin./Aufgenommen haben ihn Gelegenheitsfotografen. Oft am rechten Ort, oft auch am falschen. Es war keine Zeit, es war Revolution und er stand an ihrer Spitze, deshalb ließ er sich ungern stören.³²

Rodčenos Forderungen gehen noch weit über die oben zitierten konstruktivistischen Zweifel am Tafelbild, wie sie sich in Ermilovs ›Gedenktafeln‹ ausdrücken, hinaus. Das für das Paradigma ›Kunst‹ stehende gemalte ›Tafelbild‹ sei gänzlich durch die Fotografie (Anti-Kunst?) zu ersetzen. Was Ermilov durch Ausschneiden, Aussägen und Anordnen erreicht, soll der Gelegenheitsfotograf im Sinne Rodčenos durch Abdrücken erzielen. Dabei bleibt bei Ermilov die Faktizität des Zeitpunkts, das ›an dieser Stelle‹ metaphorisch, da die Produktionszeit nicht mit dem dargestellten Zeitpunkt übereinstimmt. Rodčenko hingegen scheint eine Äquivalenz zwischen dem Moment des Abdrückens und dem damit fixierten Bild- und Zeitabschnitt vorzuschweben. Jedes Bild hätte somit nur ein Datum. Der »Gelegenheitsfotograf« ist hier nicht so sehr ein Künstler, der den Anlass zum Gegenstand macht, der Gelegenheitsfotograf ist nicht nur Bildermacher, sondern ein am konkreten Geschehen Beteiligter, Bediener einer Zeitausschnitts-Apparatur.³³ Eine intentionale »Isolation«, eine Stillstellung des Bildgegenstands, wie sie in der Malerei üblich sei, soll in der Fotografie mit ihrer Möglichkeit, »Fakten zu fixieren«, vermieden werden.³⁴ Die Schaffensbedingung, die ›Gelegenheit‹, ist somit im Fotobild präsent. Nicht zufällig unterscheidet Rodčenko das »Foto-Still« (»foto-kadr«)

kussion um das Lenin-Porträt vgl. auch: Evgenij Dobrenko: *Metafora vlasti. Literatura stalinskoi epochi v istoričeskom osveščēnii*, München: Sagner 1993, S. 74-136.

- 32 A. Rodčenko: Gegen das summierende Porträt, S. 367 [Kursivierung von mir, B.O.]. Aleksandr Rodčenko: »Protiv summirovannogo portreta, za momental'nyj snimok«, in: *Novyj Lef* 4 (1928), S. 14-16, hier: S. 15: »Вот пример первого крупного столкновения искусства с фотографией [...] Это Ленин. Снимали его случайные фотографы. Часто снимали где нужно, часто – где не надо. Было некогда, была революция, и он был первым в ней, а потому не любил, когда ему мешают.«
- 33 Vgl. Rosalinde Sartori: *Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925-1932*, Berlin, Wiesbaden: Harrassowitz 1981, S. 21: »Der Fotograf soll nicht mehr nur passiver Beobachter sein, der mit Hilfe des Apparats eine Kopie, eine ästhetische Verdoppelung seiner Umwelt herstellt; vielmehr konnte und sollte er [...] aktiv an der Gestaltung und Veränderung dieser Umwelt mitwirken.«
- 34 »Isolation« (»izoljacija«) ist der Begriff, mit dem Osip Brik in einem Beitrag zur Konkurrenz zwischen Malerei und Fotografie seinen Hauptvorwurf gegen die Malerei formuliert. Brik spricht auch mehrmals von der »Fixierung der visuellen Fakten« (»fiksacija zritel'nych faktov«). Osip Brik: »Ot kartiny k foto«, in: *Novyj Lef* 3 (1928), S. 29-33.

von einem »Foto-Bild« (»foto-kartina«).³⁵ Ersteres vermittelt durch extreme Ausschnitt-haftigkeit und ungewöhnliche Perspektiven den Eindruck, Nicht-Sichtbares, ein Au-ßerhalb des Bildes – seine Rahmung, seine Gelegenheit – zu zeigen: Etwa im Sinne des von Rodčenko beschworenen »es war keine Zeit«, wir waren entweder am »falschen« oder nur zufällig am »richtigen« Ort der Gelegenheitsfotografen der Revolutionszeit. Ein Foto ist verwackelt, unscharf oder fragmentarisch im Bildausschnitt, weil eben die Gelegenheit, die zeitlichen Umstände nicht dazu geeignet waren, ein Foto-Bild zu kom-ponieren.

Ein Foto-Still ist in diesem Sinn ein Film-Still mit umgekehrten Vorzeichen. Wäh-rend das Film-Still ein Foto *aus* einem Film ist³⁶, ist das Foto-Still ein Foto *wie* aus einem Film, ein Foto vom Außerhalb des Fotos.³⁷ Das Foto-Still ist ein datiertes Foto, wie wir dies etwa aus der Digitalfotografie kennen, auf der der Zeitpunkt, zu dem das Foto gemacht wurde, am Bild mit festgehalten werden kann.

Vom dokumentarischen Moment zum Tag, an dem wieder kein Bild gemalt wird

On Kawaras (1933-2014) konzeptualistische »Date Paintings« aus der »Today Series« fol-gen Ermilovs Gedenktafeln darin, dass sie ein Datum zum einzigen Bildgegenstand machen. Wie Ermilovs Gedenktafeln auch sind Kawaras »Date Paintings« eine Ausein-andersetzung mit der gegenständlichen Malerei. Kawara schneidet jedoch die Buchsta-ben und Ziffern für die Datumsangaben nicht aus, er malt sie. Wie auch bei Ermilov sind bei Kawara nationalsprachliche oder topographische Hinweise und Konventionen sicht- bzw. lesbar: Bei Ermilov das Ukrainische und die Angabe des Sterbeorts, bei Ka-wara gibt die Schreibweise des Datums Hinweis auf den Entstehungsort der Bilder. Bei Ermilov indiziert die topographisch geprägte Schreibweise jedoch die Perspektive *auf* ein Ereignis, während bei Kawara die in der Schreibung des Datums implizierte Orts-angabe bereits *zum* Ereignis »Datumsbild« gehört. Das Date-Painting verweist auf sich selbst.

Sowohl der Konstruktivist Ermilov als auch der Konzeptualist Kawara setzen sich mit den Konventionen des Tafelbildes, egal ob gegenständlich oder abstrakt-mono-chrom auseinander. Und für beides spielt die Fotografie eine Rolle. Auch wenn es auf

35 Vgl. Margarita Tupitsyn: »Das Stigma der Apparatur. Zur ›organischen‹ Wende in der Fotografie und der bildenden Kunst«, in: Witte, Georg/Murašov, Jurij (Hgg.), Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre, München: Wilhelm Fink 2003: S. 111-136, hier: S. 117.

36 Richtiger müsste man sagen: Filmstandbilder stammen aus einem »Zwischenraum, einer nicht gekennzeichneten Zone« zwischen bewegtem Bild und Foto. Vgl. Winfried Pauleit: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld 2004, S. 30.

37 Diese »Dekradrierung« (décadragé) spielt auch in Didi-Hubermans Abhandlung der wohl aus der Gaskammer gemachten Fotos von einer Einäscherung Vergaster in Auschwitz eine entschei-den- de Rolle: Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München: Wilhelm Fink 2007, S. 27ff. zur teilweise fiktionalen Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der Fotos; S. 56 zum Zusammen-treffen von »Wahrheit« und »Intransparenz«.

den ersten Blick so aussehen mag: Kawara glaubt im Gegensatz zu Ermilov nicht (mehr) an die Kunstfähigkeit des Gegenständlichen – und sei es der dokumentarische Moment. Bei Kawara erscheint, das soll im Nachfolgenden deutlich werden, das Datum als äußerste Markierung des künstlerischen Tuns, seiner Prozesshaftigkeit. Ermilov operiert dort, wo der konstruktivistischen Überzeugung des Angewandten und eben des Operativen gemäß, Kunst noch sein kann. Kawara datiert, jeden Tag, ein Leben lang, wiederholt die Stelle, »wo Kunst war.«³⁸

Das erste Gemälde aus dem Bilderzyklus »Today Series« datiert vom 4. Januar 1966, in diesem ›Jahr Eins‹ des Kawara-Kalendariums entstanden 241 Datumsbilder³⁹, bis zum 9. Juni 1991 wurden 1.935 solcher Gemälde gezählt⁴⁰. Das Projekt begleitete den Künstler sein Leben lang, bis zu seinem Lebensende, so die Intention.⁴¹ Grundeinheit eines »Date Paintings« ist eine monochrome, rechteckige, genauer: quaderförmige, immer querformatig genutzte Trägerfläche in einem von acht verschiedenen, von Kawara normierten und jeweils mit einem Buchstaben (A-H) bezeichneten Formaten.⁴² Die Grundierung der Leinwände erfolgt in für jedes Datumsbild individuell angerührten⁴³ Farben, dunklen Grün-, Blau-, Rot- oder Grautönen⁴⁴. Auf diesem monochromen Grund wird mit weißer Farbe mittels Ziffern und Buchstaben das Datum aufgeschrieben – in einer serifenlosen Block- oder Druckschrift, die zwar immer normiert anmutet, für die aber keine Schablone verwendet wird.⁴⁵ Das Datum wird entlang von teilweise mit dem Lineal gezogenen Konturlinien *aufgemalt*.⁴⁶ Für jedes »Date-Painting« wird ein Karton in der passenden Größe angefertigt, auf deren Boden sich in den meisten Fällen ein Zeitungsausschnitt aus einer Tageszeitung jenes Tages befindet, dessen Datum auf dem Bild zu sehen ist. Der Zeitungsausschnitt hat das gleiche Format wie das Datumsbild und bringt somit das gemalte Datum und das gedruckte, geschriebene, fotografisch dokumentierte Zeitgeschehen in ein Spannungsverhältnis. (Abb. 4, 5). Der Zeitungsausschnitt ist mehr als eine Bildunterschrift, eine Legende zum Datumsbild – seinem Format nach ist er ein gleichwertiger, zumindest gleichförmiger Partner.

Der Zeitungsausschnitt selbst kann wie ein Bild *gesehen, betrachtet* werden, wie die Bildtafel mit dem aufgemalten Datum aber auch *gelesen*. Hiermit tritt das Datumsbild

38 Henning Weidemann: »Der Chronograph«, in: ders. (Hg), On Kawara. June 9, 1991. Aus der »Today« Series (1966-...), Ostfildern: Hatje Cantz 1994, S. 41-57, hier S. 52.

39 H. Weidemann: Der Chronograph, S. 43.

40 Ebd., S. 56.

41 »[...] in a project that will end only with his death.« Lynne Cooke: »On Kawara«. https://www.dia-center.org/exhibs_b/kawara/essay.html (letzter Zugriff am 18.04.2006, Onlinequelle existiert nicht mehr).

42 Von 20,5x25,5 cm bis 155,5x226,5 cm; die Tiefe beträgt 5 cm. H. Weidemann: Chronograph, S. 43.

43 Cooke, On Kawara: »And for every painting the artist mixes the color afresh, so that the chroma of each is unique.«

44 H. Weidemann: Chronograph, S. 43.

45 Cooke, On Kawara: »Eschewing stencils in favor of hand-drawn characters, Kawara skillfully renders the script, initially an elongated version of Gill Sans, later a quintessentially modernist Futura.«

46 Man kann dies in der Dokumentation des Werkprozesses des Bildes »Mar.30,1997« sehen: On Kawara. Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills. Ausstellungskatalog, Birmingham, Dijon: Ikon/Les presses du réel 2002, S. 184-185.

Abb. 4 (links): On Kawara, *Today Series: On Kawara: Date Paintings in 89 cities, Rotterdam: Museum Boymans van Beuningen 1991, S. 21.*

Abb. 5 (rechts): On Kawara *Today Series: On Kawara, Date Paintings in 89 cities, S. 187.*

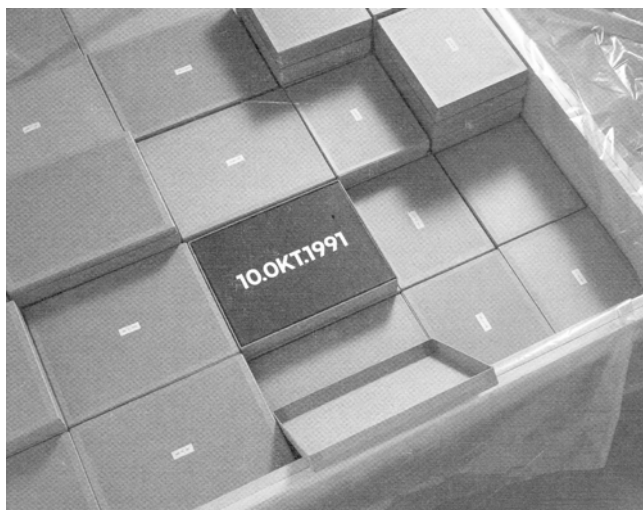


explizit in Referenz zu tagesaktuellen Inhalten. Damit kommt aber auch die Fotografie, der Fotojournalismus mit ins Spiel. Fotografien auf den Zeitungsausschnitten – oft handelt es sich dabei um Titelseiten und entsprechende Titelbilder – tragen figurlich Gegenständliches zum Objekthaften des Date-Paintings bei. Dies mutet wie ein Störfaktor an, eine Fehlerquelle, gemessen an Kawaras offensichtlich antimimetischer Grundhaltung, die er mit seinem modernistischen Vorgänger Ermilov teilt. Das Weiß-auf-Schwarz der Datumsbilder tritt in eine spiegelbildliche Symmetrie, ein mimetisches Verhältnis zum Schwarz-auf-Weiß der Zeitungsausschnitte. Der malerische Antimimetismus resultiert in einer Faktizität des Schriftlichen⁴⁷ im journalistischen Dokumentarismus. Auf dem Deckel der Archivbox, die das Datumsbild und den Zeitungsausschnitt enthält, bringt Kawara noch einmal das Datum – das Datum des Datumsbildes, das Datum des Zeitungsausschnitts an (Abb. 6).

Somit wiederholt sich im vollständigen Date-Painting-Objekt dasselbe Datum drei Mal: Auf dem Deckel der ›Archiv-Box‹, auf dem ›Bild‹ und auf dem bildgleichen, bildhaften Zeitungsausschnitt. Das Datum auf dem Deckel der Archiv-Box ist dabei die Da-

47 Vgl. dazu Susanne Strätling, Georg Witte: »Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität«, in: dies. (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 7-18, hier: S. 11: »Sichtbarkeit der Schrift hat als Option auch die Umkehrung der Formel: Schrift der Sichtbarkeit, Schrift, die sichtbar macht.«

Abb. 6: *On Kawara: Today Series in Archivboxen: On Kawara, Date Paintings in 89 Cities, Buchrücken.*



tierung des Werks im engeren Sinn, die aber über die Konvention des Datierens als paratextuelle Indikation hinausgeht. Das Produktionsdatum ist in den »Date-Paintings« Programm und Gegenstand: Date Paintings, die nicht bis 24 Uhr des Tages, dessen Datum sie tragen, fertig gestellt sind, werden zerstört⁴⁸; das Gelingen des Datumsbildes hängt vom Einhalten der chronometrisch vorgegebenen Fertigungsfrist ab.

Und hierin lässt sich ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen den Datenträgern in Ermilovs konstruktivistischen Tafeln und Kawaras konzeptualistischen Quadern festhalten: Er liegt im Verhältnis zwischen dem Datum *auf* dem Bild einerseits und der Datierung *der* Bilder andererseits. Auch wenn sie in zeitlicher Nähe zum Ereignis entstanden sind und mit 1924 datiert sind, ist ausgeschlossen, dass Ermilov die beiden Gedenktafeln am 21. Januar 1924 geschaffen hat. Die Tafeln Ermilovs haben also zumindest zwei Daten: das titelgebende Ereignisdatum und das »zweitrangige« Produktionsdatum, die eigentliche Datierung.

Dieses Verhältnis zwischen Ereignis- und Entstehungsdatum beeinflusst das auf dem Bild Sichtbare – man denke etwa hier an das Genre Historiengemälde, in deren Tradition man sowohl Ermilovs Tafeln als auch Kawaras Serie sehen kann. Gerade das Entstehungsdatum des Historiengemäldes indiziert Aktualisierungsgründe und somit auch einen interpretativen Zugang zum dargestellten Ereignis. Es gehört zum unsichtbaren, aber bedeutungskonstitutiven Bereich des Historiengemäldes.⁴⁹ Für Ermilovs Gedenktafeln heißt das: Es ist wichtig für uns, zu wissen, dass die Arbeit zeitnah

48 H. Weidemann: Chronograph, S. 44.

49 Jeff Wall: »Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras »Today Paintings«, in: ders., Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews. Hg. von Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 339–374, hier: S. 373. Man denke an Il'ja Repins zwischen 1882

zum Ereignis, zu Lenins Tod, entstanden ist. Ermilovs Datums-Tafel stellt dennoch das Ereignis-Datum, seinen Anlass aus, nicht aber den Zeitpunkt der eigenen Entstehung.

In der postmodernen Ästhetik On Kawaras kommt es dagegen zu der von Jeff Wall beobachteten Tendenz, dass das »zweite Datum«, das Produktionsdatum (»Aktum«⁵⁰) in den Vordergrund rückt, und zwar so, »dass die Möglichkeit, es hätte so etwas wie ein erstes Datum überhaupt gegeben, vollkommen verschwunden ist.«⁵¹ So stellt die postmoderne Kunst offensichtlich die Möglichkeit eines außerhalb des Schaffensaktes und durch dessen Ergebnis repräsentierten Ereignisses grundsätzlich in Frage. In Frage gestellt wird damit auch eine diskursive Ordnung der Dinge, ob es Ereignisse gibt, die es überhaupt wert sind, Gegenstand künstlerischer Dokumentation zu werden. Man könnte hier das Argument einer chronophoben, sich von Aktualität und messbarer Zeit abwendenden Grundhaltung der Kunst seit den 1960er Jahren anschließen.⁵² Es soll aber deutlich werden, dass diese chronophobe Neutralisierung des Datums gerade das Phänomen der »Today-Series« nur zu einem Teil erfasst:

Während Ermilovs Gedenktafeln unfreiwillig an Aktualität verloren haben, sind Kawaras Datumsbilder immer gleichermaßen potentiell aktuell. Denn genau dies ist Kawaras großes Thema: Die Akzidentalität des Zusammenfalls von Datum und Ereignis auszustellen oder anders gesagt: erst gar nicht auf die Gelegenheit zum Gelegenheitswerk, auf das Ereignis zu warten, sondern die *Gelegenheit* im bloßen *Datum* als *gegeben* zu nehmen. In diesem Sinne machen Kawaras Datumsbilder den Ereignischarakter des Datums als solchen sichtbar. Eine Ereignishaftigkeit, die im Zusammentreffens eines Betrachters/einer Betrachterin mit einem Date-Painting potentiell intensiviert wird: Was, wenn für mich dieses Datum(sbild) dann doch etwas Besonderes bedeutet?⁵³

Die Arbeit an den Datumsbildern ist mit ihrer Aufbewahrung in Boxen mit bildgleichen Zeitungsausschnitten noch nicht abgeschlossen. Die zum Schaffensakt gehörige Archivierung der Datumsbilder führt sie in ihren kalendarischen Zusammenhang zurück. Kawara führt Diarien seiner Datumsbilder und eröffnet so deren chronikalische Dimension. Insofern jeder Tag, jedes Datum Gelegenheit gibt und Ereignis ist, geht mit diesem datierten *So-war-es* die Frage nach dem *Was-(war-so)?* einher.

In nach Jahren geordneten »Journalen« werden die Datumsbilder mittels auf der Schreibmaschine geschriebener Listen in chronologischer Reihenfolge registriert, sie werden nummeriert, das Format wird mit den festgelegten Buchstaben A-H verzeichnet, auf Kalenderblättern werden Übersichten über Format und Farbe der Bilder eines Monats festgehalten. Außerdem sind in den Journalen die Titel der Datumsbilder (also das jeweilige Datum) und ein Untertitel verzeichnet. Dieser kann mit der Schlagzeile

und 1883 entstandenes Gemälde »Ivan der Schreckliche und sein Sohn Ivan am 16. November 1581«, das sogar im Bildtitel einen Aktualitätsbezug – das Attentat auf Zar Aleksandr II. 1881 – anzeigt.

50 H. Weidemann: Chronograph, S. 47.

51 J. Wall: Monochromie, S. 373.

52 Wie Pamela Lee es ja auch für Kawara, und namentlich die Date-Paintings, behauptet: P. Lee: Chronophobia, S. 289-298. Vgl. dazu auch die Überlegungen im Kapitel »Chronophobie« in diesem Buch.

53 Vgl. dazu die Überlegungen zum »Ready Made« als »Rendezvous« bei Marcel Duchamp. Marcel Duchamp: Die Schriften. Bd. 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981, S. 100.

des Zeitungsausschnitts übereinstimmen, genauso gut aber Ereignisse unterschiedlicher Provenienz wie Jahrestage, private Ereignisse, diaristische Notizen oder einfach kalendarische Angaben wie den Wochentag, umfassen.⁵⁴

- 1 A (1) JAN. 4, 1966 »New York's traffic strike.«
- 2 A (2) JAN. 10, 1966 »A Negro girl at the corner of 1st Av. And 13th ST. holding a sign
»42nd St.«
- 3 A (3) JAN. 13, 1966 »I thought about memory and sense.«
- 4 A (4) JAN. 15, 1966 »This painting itself is January 15, 1966.«
- 5 A (5) JAN. 16, 1966 »Janine came to my studio.«
- 6 A (6) JAN. 18, 1966 »I am painting this painting.«
- [...]
- 9 A (9) JAN. 21, 1966 »Meeting Y. Tono at M. Ikeda's hotel.«
- [...]
- 12 A (12) JAN 30, 1966 »Snow in New York City.«
- [...]
- 20 A (7) FEB 9, 1966 »Two students shot in Santo Domingo.«
- [...]
- 22 A (9) FEB. 12, 1966 »Lincoln's Day (1809-65).«
- 23 A (10) FEB. 18, 1966 »Friday.«

Außerhalb dieses Journals betrachtet, möglicherweise auch noch ohne jegliche verbale Verankerung des Datums durch die Zeitungsausschnitte, stellen die Datumsbilder die Einmaligkeit der einzelnen Daten aus. Diese Daten lassen die Frage nach der Referenz offen und stellen potentiell gleichermaßen und gleichzeitig ihr indikatorisches Wesen ebenso aus wie ihr Grenzdasein: Sie veranlassen zu Spekulationen über das Ereignis, das sie *indizieren* mögen, das es wert war, seine Daten in großen Ziffern und Lettern auf eine monochrome Oberfläche zu bringen. Gleichzeitig wird aber gerade in dieser Bandbreite von möglichen Referenzen der Grenzcharakter der Datierung deutlich. Vielleicht »kenne« ich das Datum eben nur nicht, weiß nichts davon oder darüber, vielleicht kann ich es aber gar nicht kennen, weil es aus dem intimen und privaten Diarium des Künstlers stammt. Lässt sich für die Betrachterin/den Betrachter keine eindeutige Referenz feststellen, kann sie/er entweder mit der Ahnung von einer Unzahl von möglichen Referenzen die potentielle fiktionale Ereigniswelt jedes Datums erfahren oder aber sich von der Bedeutungs- und Sinnlosigkeit der Daten, vom Vorführen ihrer bloßen Gegebenheit provoziert fühlen. Die singulären Daten geraten innerhalb des »Journals« in den enumerativen, meist als chronologisch, als Abfolge und Verlauf aufgefassten Zusammenhang des Kalendariums. Dieser Eindruck des chronikalischen Zusammenhangs wird durch die Präsentation der Journale in »*Ordern*«, deren Rücken wie Folianten mit Jahreszahlen bedruckt sind, noch verstärkt. Datumsbilder einerseits, ihr Verzeichnen und Aufzählen in »Journalen« andererseits: Das Punktuelle und das

54 Außerdem ist jeder Tafel eine Farbprobe der dafür verwendeten Farbe beigeordnet. Vgl. On Kawara: *continuity/discontinuity. 1963-1979*, Ausstellungskatalog, Stockholm: Moderna Musset 1980, S. 131: »Samples of the original colour used for each painting form another section of the Journal.«

Verlaufsgemäße von Daten und deren kalendarischer Provenienz treten einander in Kawaras »Today« Series«-Projekt gegenüber. Dies jedoch nicht nur medial, also einmal im bloßen Datum und einmal in der Rückbindung des Datums an das Kalendarium, sondern auch und vor allem mit Blick auf die narrativen Inhalte und Zusammenhänge dieses Journals. Dies betrifft einmal die Chronologie der Ereignisse selbst, dieses lückenhafte Diarium, das Öffentliches und Privates parataktisch reiht: So stand der 21. Januar 1966⁵⁵ im Zeichen eines privaten Treffens Kawaras, fiel 30. Januar 1966 Schnee in New York City und wird vom 9. Februar 1966 als der Tag berichtet, an dem zwei Studenten in Santo Domingo ermordet wurden. Für den 12. Februar sieht der amerikanische Kalender, den Kawara hier zitiert, ein Gedenken an Abraham Lincoln vor und zum 18. Februar 1965 gibt es offensichtlich nicht mehr zu sagen, als dass es sich dabei schlicht um einen »Freitag« handelte.

Dieses Geschehensverzeichnis wird aber an solchen Stellen unterbrochen, da alleine das Tempus der Aufzeichnungen die Perspektive vom (erzählten) Geschehen hin zum Geschehenden verschiebt, wie in: »I am painting this painting«. Wenn das Present Progressive hier vermeintlich eine de facto unmögliche Handlung beschreibt – könnte man doch zurecht behaupten, dass Kawara nicht gleichzeitig diesen Satz schreiben und dieses Bild malen konnte⁵⁶ – so wird dieser unmögliche Zusammenfall von erzählter und besprochener Welt⁵⁷, vom beschriebenen und geschriebenen, gemalten Datum, gerade im Datumsbild und den dazugehörigen Journalen möglich. Mit dem Eintrag »I am painting this painting« unterstreicht Kawara einmal mehr seine Arbeit am »zweiten Datum«, das sich selbst als Ereignis genügt. »[...] JAN. 18, 1966, »I am painting this painting« ist ein unter den ästhetischen Prämissen der Datumskunst Kawaras möglicher Satz, da das Datum dieses Tages ohnehin nur auf das *Datum* dieses Bildes hinausläuft. Zur Emanzipation des Datums in der Datumskunst, zu jener Tendenz, das Datum als Zeichen reinzuschreiben, gehört ganz wesentlich auch, dass seine indikatorische Funktion so weit ausgeweitet wird, dass die Zusammenhänge gänzlich in den Hintergrund treten: einerseits die referentiellen Zusammenhänge, die eine Beziehung zwischen Datum und Ereignis herstellen, und andererseits die chronologischen Zusammenhänge, die zwischen den einzelnen Ereignisdaten Verbindungen bilden. Sobald die referentielle Bindung des Datums an das Bild gelöst ist und das Datum selbst zum Bild wird, gilt die Tätigkeit »painting this painting« auch dann, wenn *schreibend* behauptet wird, dass jetzt und hier dieses Datum(sbild) *gemalt* wird. Die chronologischen Zusammenhänge werden in diesem Fall zugunsten eines expliziten Akzents auf das Vorgehende, auf die Prozessualität, zurückgestellt.⁵⁸

55 Mit Blick auf Ermilovs Gedenktafeln – ein Jahrestag: Der 42. Todestag Lenins.

56 Vgl. Kathryn Chiong: »Kawara on Kawara«, in: October 90 (1999), S. 50-75, hier: S. 56: »The present progressive reveals this documentary to be fictitious, unless of course, one assumes that the painter has four hands.«

57 Vgl. Harald Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart: Kohlhammer 1964.

58 Ich sehe dieses sich als misslingendes inszenierende Zusammenspiel von Verlauf und Zeitpunkt im Sinne von Robert Stockhammers Beobachtungen zum literarischen Umgang mit kartographischen Motiven. Vgl. Robert Stockhammer: »An dieser Stelle.« Kartographie und die Literatur der Moderne, in: Poetica 33 (2011), S. 273-306. Stockhammer unterscheidet die »indexikalisch«, punktuell den Aufenthaltsort bestimmende Funktion der Karte von einer »phorischen«, den Verlauf

Genau diese Prozessualität stellt Kawara auch in minutiösen fotografischen Dokumentationen des Schaffensprozesses aus: Bild für Bild – Foto für Foto – werden die Entstehung des monochromen Trägerobjekts und das allmähliche Erscheinen des Datums darauf gezeigt. Dabei sind aber immer nur Zwischenergebnisse zu sehen, nie der Künstler selbst (Abb. 7, 8).⁵⁹ Auch dieser Einblick in den Schaffensalltag des ansonsten sich gänzlich vor der Öffentlichkeit verbergenden Malers ist also von einer Ausschnitthaftigkeit geprägt, die quasi in Kompensation der fehlenden subjektiven Dramatik die Gesamtheit der vorgegebenen astronomisch-kalendarischen Fakten ins Zentrum rückt, so wie eben das Datum vom Bildrand oder Bildrücken in die Bildmitte tritt. Die fotografischen Dokumentationen der Entstehung der Datumsbilder führen vor Augen, dass der Tag des »Date Paintings« tatsächlich mit »painting of a date« gefüllt ist, und zeichnen darin eine prozessuale Verlaufsqualität des sichtbar werdenden Datums auf.

Das Beschreiben bzw. Beschriften objektiver Ordnungs- und Orientierungsskalen gerät zu Kawaras zentralem, ja meditativem Anliegen (dies ist fraglos die »chronophobie«⁶⁰ Seite seines Schaffens). Kawaras Begegnungen mit den Dingen sind datiert und erscheinen somit als Teil des größeren Zusammenhangs der kalendarischen Ordnung, die eben im Sinne Ricoeurs als *Verbindungsprozedur* zur höheren, kosmischen Ordnung aufzufassen wäre. Es handelt sich um ein weitgehend künstlerisch konkretisiertes Projekt einer »Wiedereinschreibung der erlebten Zeit in die kosmische Zeit«.⁶¹ Im Projekt »I read« werden mit Anstreichungen versehene Zeitungsausschnitte archiviert und mit einem Datumsstempel des Tags der Lektüre durch den Künstler versehen. »I went« zeichnet auf Kopien von Stadtplänen die vom Künstler am ebenfalls durch einen Datumsstempel dokumentierten Tag zurückgelegten Wege ein, und »I met« führt schließlich die Namen jener an, die der Künstler an einem ebenso durch Stempel besiegelten Datum getroffen hat.⁶² Immer ist der Übergang vom Bild (Datumsbild, Stadtplan, Zeitungsseite) zur Liste und von da zum objekthaften Datenarchiv (Kartonboxen, Ordern) Teil des Projekts. Diese schreibende *Objektivierung* der Zeit findet auch im Projekt »One Million Years (Past/Future)« statt: Die Datengrundlage dafür bildet eine Zahlenfolge beginnend mit dem Jahr 998031 v. Chr. – bis zum Jahr 1001980 n. Chr. Zum Buch der Zeit wird dieses Projekt dann, wenn die Jahreszahlen in einer Lese-Marathon-Performance vorgelesen werden.⁶³ Die Orientierung an Kalendarium und Zahlenstrang bringt von sich aus Verbindungslogiken mit, die unweigerlich ins Narrative führen. Das Zählen und Aufzählen skandiert die Zeit, führt nolens volens ins Erzählen. Dieses Erzählen

und Zusammenhang erzählenden. Das Zusammenspiel zwischen diesen beiden Tendenzen breche in der Literatur der Moderne zunehmend auf, so stelle etwa Kafka die indexikalische Funktion in Frage, während die phorische intakt bleibe, Joyce forciere hingegen die indexikalische Funktion so stark, dass die einzelnen Elemente »aphorisch« würden: »[...] voneinander isoliert, ungetragen, von keinem günstigen Wind bewegt, unerträglich, nicht-tragend (unfruchtbar).« Vgl. ebd., S. 306.

59 Vgl. On Kawara: *Consciousness*, S. 160ff., H. Weidmann: *Chronograph*.

60 Vgl. P. Lee, *Chronophobia*. Zum Begriff »Chronophobie« vgl. auch die Ausführungen zu Beginn des Kapitels »Spätsowjetische Literatur zwischen Chronophobie und Zeitgenossenschaft« in diesem Buch.

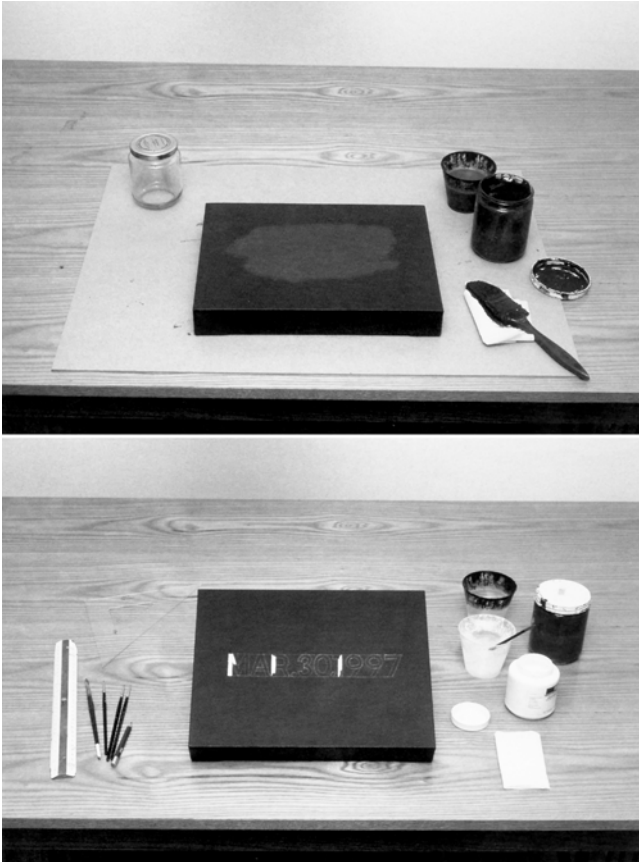
61 Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*. Bd. III. Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 159.

62 Beispiele hierzu vgl. On Kawara. *continuity/discontinuity*, S. 81ff.

63 Wie im April 2004 in London. Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. April 2004, S. 8.

Abb. 7 (oben): On Kawara (Entstehung eines Date Paintings): On Kawara: continuity/discontinuity. 1963-1979, Ausstellungskatalog, Stockholm: Moderna Musset 1980, S. 179.

Abb. 8 (unten): On Kawara (Entstehung eines Date Paintings): On Kawara, Continuity S. 187.



muss sich nicht erklären, muss keine Zusammenhänge begründen, diese sind durch die Ordnungsskalen vorgegeben. Nun ist aber der Aufzähler – der »Chronist« – nach Benjamin der archaische Typ des Erzählers⁶⁴, den vor allem auszeichnet, dass er die von ihm dargebrachte Verkettung von Ereignissen nicht zu begründen braucht, da sie aus Erfahrung, aus Kenntnis und Verbundenheit mit Ordnungsstrukturen begreifbar sind. Aufzählen ist sozusagen ein krisensicheres Erzählen, das auch dann möglich sein

64 Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften II/2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 438-465, hier: S. 451-452.

sollte, wenn es »mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht«⁶⁵, oder aber, wenn es wieder einmal an der Zeit ist, die Formen des Mimetischen in Frage zu stellen.⁶⁶

Jeff Wall verortet Kawaras Projekt, die monochrome Fläche wieder mit »fragwürdigen Zeichen« zu füllen, an jenem Schnittpunkt, da das monochrome Bild, wie in Andy Warhols »Orange Car Crash«, die Legitimität der Malerei in Frage stellt⁶⁷ und dabei gleichzeitig auch den Fotojournalismus auf seine künstlerisch-malerischen Potenzen befragt. Das monochrome Bild verneint freilich auch diese, es »bezeichnet die Auslöschung der Legitimität des gesamten Komplexes von Malerei als Figuration und Fotojournalismus als soziale Norm. [...] Auf einem monochromen Bild kann definitiv-entsprechend kein Ereignis erscheinen.«⁶⁸

Hin- und hergerissen zwischen einer Archäologie dieser radikal modernistischen Repräsentationsseksis und chronikalisch-astronomischen Leidenschaften legt Kawara die Schichten dieses Diskurses frei: der monochrome Bild- bzw. Datenträger, sein fotojournalistisches Pendant in Gestalt des Zeitungsausschnitts im Bildformat und schließlich die weißen Datumszeichen als Bildgegenstand, darin zeigt sich Kawaras radikales Projekt, Malerei durch Verzicht auf all ihre Mittel zu realisieren, »wobei er den Fotojournalismus als ein Mittel, nicht als einen Grund dieses Verzichts einbezogen hat.«⁶⁹

Während aber Ermilovs Gedenktafeln immer noch Kunstgegenstand sind, in dem Sinne, dass darin die konstruktivistische Auffassung davon umgesetzt wurde, kann man von Kawaras »Date Paintings« behaupten, dass es jene Stellen beschrifte, *datiere*, »wo Kunst war.«⁷⁰ Kawaras gemalte Daten bezeichnen jenen Tag, »an dem er sich weigert, ein Bild zu malen«, so Jeff Wall.⁷¹

Ermilovs Datenträger machen Ereignisdaten sichtbar, während Kawara das Schaffen- und Produktionsdatum schreibt, malt, stempelt, ausstellt, das Datum als weder Ungegenständliches noch Abstrakt-Monochromes zum Gegenstand des Nicht-Bildes, des Objekthaften macht. Nicht dem Ereignisdatum, sondern dem Datums-Ereignis begegnen wir hier.

65 W. Benjamin: Erzähler, S. 439.

66 Vgl. u.a.: Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin, New York: de Gruyter 2003.

67 J. Wall: Monochromie und Photojournalismus, S. 357.

68 Ebd., S. 359.

69 Ebd., S. 368. Wall setzt seine Einschätzung der Bedeutung Kawaras so fort: »Nur Warhol und Richter sind zu ähnlichen Ergebnissen gekommen, die sie ebenso rigoros entwickelt haben. Sowohl Warhol wie Richter haben sich den Photojournalismus als Teil einer Wiederbelebung einer Art »peinture de la vie moderne« angeeignet [...].«

70 H. Weidemann: Chronograph, S. 52.

71 J. Wall: Monochromie und Photojournalismus, S. 370-73.

Wie Gemacht vs. Wann Gemacht: Kazimir Malevič als Datumskünstler

»1913«/8. Juni 1915: Latenzzeit und/als Werkzeit. Überblick

Den Um- und Falsch-Datierungen, die Kazimir Malevič an seinen Bildern, auf der Rückseite seiner Bilder vornahm, kann schwerlich jene künstlerische Intentionalität unterstellt werden, wie sie in der exzentristischen und exklusiven Erscheinung des Datums in der Datumsmalerei – wie im vorangehenden Kapitel bei Vasilij Ermilov oder On Kawara gezeigt – auftritt. Die Umdatierungen, zu denen Malevič sich in bestimmten Phasen seines Werks entschließt, sind eher als *Artikulationsformen von »Latenzzeit«* zu verstehen. Latenzzeiten gehören im Ausgangspunkt zum Biographischen, zur Werkgenese und sind somit immer auch Kontextzeiten, tragen kulturhistorische Daten, sind von »Chronotypen«¹ markiert. Auch wenn Latenzzeiten so gesehen durch das »vorhandene Werk« nicht beendet werden, sind Malevičs Datierungsentscheidungen künstlerisches Programm, zu dem eine *Einschreibung* von Latenzzeiten in das Werk gehört. Latenzzeiten sind somit bei Malevič Teil der Form, bestimmen das Sichtbare, gehören als geschriebener, datierter Teil des Werks zur »Werkzeit«.² Man kann davon ausgehen, dass diese Transformation von Latenzzeit zur Werkzeit, oder besser vielleicht: eine Tendenz, die Latenzzeit in die Werkzeit einzuschreiben, auch eng mit dem modernistischen Beharren auf Originalität bzw. der Arbeit am Mythos einer solchen Originalität zusammenhängt.³ Zumindest am Beispiel der Rückdatierungen des »Schwarzen Quadrats« bzw. der »Schwarzen Quadrate« von 1915 auf 1913 (dazu mehr im Abschnitt »Wie aus dem 8. Juni 1915 ›1913‹ wird« in diesem Kapitel) lässt sich dies dezidiert behaupten.

-
- 1 John Bender, David E. Wellbery: Chronotypes. The Construction of Time, Stanford: Stanford University Press 1991. Vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Buch.
 - 2 Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 42-44. Vgl. auch: Ralf Simon: »Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses«, in: Gamper, Michael/Geulen, Eva u.a. (Hgg.), Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 63-110, hier: S. 66.
 - 3 Rosalind Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, London: MIT Press 1986, S. 151-162.

Malevič wird hier zum ›Zeugen‹ aufgerufen⁴, um neben und gegen die große Linie der bekannten Zeitfragen zu seinem Werk – Ewigkeit, Stillstand, absoluter Anfang und absolutes Ende – Striche einer zweiten Dynamik zu erfassen, die mit Daten operiert. Wenn die Malevič-Wissenschaft ebenso wie Malevičs Philosophie im Grunde zwischen dem Absoluten (Nichts und Allem) einerseits und den Schwarzen Quadraten und dem Weißen Quadrat andererseits hin- und hergerissen sind, ist es wesentlich, die Betrachtung und Besprechung von Malevičs Werk nicht gegen seine Dynamik auf eine absolute Form oder Formel zu reduzieren. Künstlerische Apophatik scheint eine *contradictio in adjecto*, die Kunst hat es per definitionem mit der Differenz zu tun. Gehen wir davon aus, dass es Malevič um eine »Inszenierung der minimalen, aber absoluten Differenz, der Differenz zwischen dem Ort und dem, was am Ort stattfindet, der Differenz zwischen Stätte⁵ und Stattfinden⁶ geht. Von einer solchen Differenz bzw. Kluft spricht auch Alain Badiou in seinem Vergleich zwischen Malevič (das heißt Malevičs »Weißem Quadrat«) und Mallarmé (das heißt wohl den »Blancs«, den weißen, leeren Seiten und Stellen): In der Differenz zwischen Weiß und Weiß gehe es anstatt um Zerstörung um eben jene »reale Kluft«, die Badiou als »minimale, aber absolute Differenz« bezeichnet. In einer etwas rätselhaften Formulierung taucht bei Badiou gerade im Zusammenhang mit Malevič die Diagnose einer fiktionalisierenden Aktivität auf, in der Weise nämlich, dass im »Weißem Quadrat« die »minimale Kluft« »fiktionalisiert«⁷ werde. Das ›Fiktionale‹ ist bei Badiou wohl in der Nähe der Kluft, der Differenz angesiedelt, die absolute Form wäre so im künstlerischen Sinn als eine Möglichkeitsform zu verstehen. Wahrscheinlich geht hier die Moderne bereits über sich hinaus, deshalb im Folgenden auch der Versuch, Duchamp und Malevič mit Blick auf deren Umgang mit datierter Zeit zu vergleichen.

Jedenfalls sind die Datierungen und ihre Rolle in Malevičs Werk, wie sie in diesem Kapitel beschrieben werden, nicht nur zeit- und kontextbedingt, was immer dann behauptet wurde, wenn Rückdatierungen mit kulturpolitischen Restriktionen in Zusammenhang gebracht wurden. Sie sind, das soll im Folgenden deutlich werden, Signaturen einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst. Diese Auseinandersetzung sieht die Notwendigkeit, ›das Werk zu zerstören‹, bzw. etwas positiver formuliert: Diese Kunst setzt die Innovation dort an, wo das Werk selbst immer mehr zur Möglichkeitsform wird – und dabei auf datierte Zeit angewiesen ist.

4 Vgl. Alain Badiou: *Das Jahrhundert*, Berlin, Zürich: Diaphanes 2006, S. 71. Zu Badiou und Malevič: Natalija Azarova: »V svideteli veka prizyvaetsja Kazimir Malevič (zametka o metafore Alene Bad'ju v knige ›Vek‹«, in: Kornelija Ičin, *Iskusstvo Suprematizma*, Belgrad 2012, S. 60-66.

5 Badiou unterscheidet zwischen »Ereignisstätte« und »Ereignis«. Die Ereignisstätte ist gewissermaßen ein Schauplatz, für den Vorfälle (eben keine Ereignisse) vorgesehen sind. Für die Ereignisstätte dominiert eine repräsentative Logik, eine Logik die die Gesetze repräsentiert. Insofern kann es auf der Ereignisstätte keine Ereignisse geben, keine Veränderungen, keine nichtgesetzeskonformen Exzentriken.

6 A. Badiou: *Jahrhundert*, S. 72.

7 Ebd.: »Das weiße Quadrat ist der Moment, da die minimale Kluft fiktionalisiert wird.«

Das Readymade als Rendezvous: Datum als Verfahren – Duchamp und/vs. Malevič

Marcel Duchamp bezeichnet das Readymade als »Rendezvous«⁸. Meist wird diese Bestimmung auf das Readymade »Comb« aus dem Jahr 1916 bezogen.⁹ Dem grauen Hundekamm aus Stahl hatte er die Signatur »M.D.«, den Satz »Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie« und die Datierung »Feb. 17 1916 11 A.M.« eingeschrieben (Abb. 9).¹⁰ Auf dem Readymade, auf dem industriell geschaffenen Ding, finden sich Zeichen, die seine Seinsweise neu bestimmen. Signiert, datiert und als Schreibunterlage für einen surrealistisch anmutenden Satz verwendet, ändert sich die Erscheinungsform dieses Gebrauchsgegenstands aus Metall. Dem Readymade ein Datum einzuschreiben, wir haben dies bereits zitiert, bezeichnet Duchamp als Methode seiner »Präzisierung«¹¹: Nicht als Schaffensdatum, nicht als Ablaufdatum, sondern als *Erscheinungsdatum*, als Datum einer ›Begegnung‹, eines ›Dates‹, eines Rendezvous. Vor allem im 21. Jahrhundert wird die Werbeindustrie auf solche Art den Erscheinungstag ihrer Produkte ankündigen. Oftmals wird sie dafür Jahrestage, Erinnerungsmarken, bekannte Daten instrumentalisieren. So kündigte die Firma »Apple« das erste »Iphone« auf dem deutschen Markt für den 9. November 2007 an.¹² In Marcel Duchamps Aufzeichnungen zur Datierung von »Comb« ist noch ein breites Spektrum möglicher Effekte der Datumsinschrift erwogen – »vormerken«, »Momentaufnahme«, »Rendezvous«, »Information«, »Exemplar-Seite«:

Die ›Readymades‹ präzisieren./indem man sich für einen ~~nahen~~/Moment der Zukunft (den und den Tag./Datum Minute), ›ein Readymade/vormerkt.‹ Das Readymade/kann [...] hierauf/(mit genügender Frist)/gesucht werden./Die Hauptsache ist denn also ~~diese~~/dieser Chronometrismus, diese Momentaufnahme, wie/eine Rede, die bei irgendeinem Anlass/gehalten wird aber zu der und der Stunde./Es ist eine Art Ren-

8 Marcel Duchamp: Duchamp du signe, Paris: Flammarion 1994.

9 Marcel Duchamp: Ausstellungskatalog, hg. v. Anne d'Harnoncourt/Kynaston McShine, New York: Museum of Modern Art/Philadelphia Museum of Modern Art 1973, S. 279.

10 In einem Workshop an der FU Berlin im Rahmen des SFB 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« hat Thierry de Duve diesen Hundekamm zu einem Ausgangspunkt weitgehender Überlegungen zu Paradigmenwechseln in der Kunst des 20. Jahrhunderts erklärt. Diese Ausführungen stellten auch den Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu einer ›Datums-kunst‹ dar. Vgl. Brigitte Obermayr: »Datirna Umjetnost: O umjetnosti i literaturi koja sadrži višak činjenica«, in: Jasmina Vojvodić, Kalendar, Zagreb: FFpress 2010, S. 279-309.

11 M. Duchamp: Duchamp du signe, S. 49 [Durchstreichungen im Original]: »Préciser les ›readymades‹. En projetant pour un moment [~~proche~~] à venir (tel jour, telle date, telle minute), d'inscrire un readymade. – Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important alors est donc [~~cette~~] cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous. – Inscrive naturellement cette date, heure, minute, sur le readymade comme renseignements. Aussi le côté exemplaire du readymade.«

12 Thomas Macho: »Der neunte November. Kalenderdaten als Chiffren der Macht«, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Zeit: Mythos, Phantom, Realität, Wien, New York: Springer 2000, S. 91-105.

dezevous./– Datum Stunde, Minute, natürlich/auf dem Readymade/eintragen, als Informationen./auch die Exemplar-Seite/des Readymade.//¹³

Abb. 9: Marcel Duchamp: »Comb« (1916/1964). Aufschrift auf der Längsseite: »Trois ou quatre gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie«, hier, auf Breitseite, Datum und Uhrzeit: »FEB.17 1916 11. A.M.«. Mit freundlicher Genehmigung der Andrea Rosen Gallery, New York. Foto: Lance Brewer.



Zu fragen ist nach dem Zusammenhang zwischen der »Präzisierung« des Readymades durch seine zeitliche Bestimmung und jenem Programm Duchamps, nach dem es gilt, »Werke zu schaffen, die nicht Kunst sind«¹⁴, einem Programm, dem eine Ungenauigkeit, die Möglichkeit, ein Faktor der Unentschiedenheit eingeschrieben ist. Die Frage nach der Bedeutung der präzisen Datierung der Readymades stellt sich außerdem auch vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die ersten »Dates« der Readymades nicht immer erfolgreich verlaufen waren. Duchamps Readymades wurden bis auf wenige Ausnahmen erst ab den 1950er Jahren (1951), im größeren Umfang überhaupt erst ab 1963 ausgestellt.¹⁵ In vielen Fällen handelt es sich dabei nicht um die »Originale«,

13 Serge Stauffer überträgt den Text so ins Deutsche: Marcel Duchamp. Die Schriften. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981, S. 100, 105: »Peut-on faire des œuvres qui ne sont pas d'art?«

14 M. Duchamp, Schriften, S. 100; 105.

15 Zur bemerkenswerten Chronologie der Ereignisse vgl. Herbert Molderings: »Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps«, in: Gert Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 105-135, hier vor allem: S. 106-111. Mit Ausnahme von »heute nicht mehr genau identifizierbaren Readymades, die Duchamp 1916 zur Ausstellung in einer New Yorker Galerie eingereicht hat«, und abgesehen von der fotografisch dokumentierten »Fountain« von 1917 wurde der »Flaschentrockner« erstmals 1936 in Paris ausgestellt.

oftmals verloren, zerbrochen oder gestohlen, sondern um deren Repliken.¹⁶ Daraus ergibt sich dann vielfach eine uneindeutige, doppelte Datierung, wie etwa im Fall des »Fahrrad-Rads«, das mit »1913-1959« näher »bestimmt« ist. Zahlreiche Readymades tragen nur das Datum ihres ersten erfolgreichen »Dates«, scheinen ihre Premieren vergessen zu haben. So »Trébuchet«, die »Falle« (Garderobenhaken auf Holzbrett), deren Original von 1917 verloren gegangen war und das neu und erstmals 1964 erschien und entsprechend datiert und signiert ist: »Marcel Duchamp 1964«. Dies gilt auch für den berühmten »Hutständer« (1917), dessen Schatten aus Fotografien von 1918 erhalten sind: »Marcel Duchamp 1964«.¹⁷

»Comb« jedoch ändert auch in seinen Repliken und Editionen von 1963 und 1964 seine Datierung nicht. Es bleibt bei »Feb. 17 1916 11 A.M.«, auch noch 1964. Auch dann scheint für »Comb« noch dieser »Chronometrismus«, dieses präzise, auf Tag, Datum und Minute genaue »Vorbereitetsein« zuzutreffen. Diese Datierung auf dem Readymade macht die Begegnung – das Rendezvous – im Sinne des *Ereignischarakters* des Datums möglich. Der Hundekamm ist nur mit diesem Datum »ready-to-be-met«, ereignisoffen, das Datum bestimmt ihn als Readymade. Gerade in der wiederholten Einschreibung dieser exakten Angabe, die auf den ersten Blick die Vermutung nahelegt, dass sie ein eindeutig vergangenes Ereignis indiziert, dass der Hundekamm also schon lange nicht mehr auf ein Rendezvous vorbereitet, schon lange nicht mehr »ready to be met« ist, wird die Möglichkeit eines Ereignisses: »Feb. 17 1916 11 A.M.« aktualisiert.

Das präzise Datum zeigt die Kontingenz an. Es zeigt an, dass an diesem Tag, zu dieser Stunde genauso vieles passierte wie anderes nicht passiert ist. Dabei ist das Wissen vom Nicht-Passierten wesentlich als das Wissen darum, dass wir nicht wissen können, was alles (noch) zu dieser Stunde, an diesem Tag passierte, als das Wissen um die Möglichkeiten. Die Datierung führt uns dies insofern vor Augen, als wir in ihrer nachträglichen Wahrnehmung das Gefühl haben, wir hätten den Moment verpasst. Nichts kann uns die nachträglich anmutende Erfahrung einer Möglichkeit besser machen lassen, als die Datierung. Die Datierung bezeichnet die Stunde der Entstehung des Readymades, nicht so sehr als Tag, Stunde und Minute der Inschrift, des Schaffensaktes, sondern vielmehr im Sinne der Ereignismöglichkeit, die sie indiziert. Das Datum wird zum Indikator des Ereignisses der Erscheinungsweise des Hundekamms als Werk, das nicht Kunst ist, nur jeweils und möglicherweise genauso gut Kunst sein kann. In dieser Möglichkeitsform wird das Readymade »Comb« zu einer Zeitform der Ereignishaftigkeit. Einerseits bleibt, im Derrida'schen Verständnis der Unmöglichkeit des Ereignisses, das heißt, der Unmöglichkeit, dass das Ereignis eintrete, Kunst als Ereignis möglich: Das Ereignis ist dann »das was kommt, was man auf sich zukommen lässt«.¹⁸ Dieser

16 Zum Beispiel das »Fahrrad-Rad«, 1913: »Original lost; 2nd version: the artist, New York 1916 (lost); 3rd version: Sidney Janis, New York 1951 [...]«. Oder: Der »Flaschentrockner«, 1914: »Original lost; 2nd version: the artist, Paris, ca. 1921 (inscribed »Antique«), collection Robert Lebel Paris; 3rd version: Man Ray, Paris 1961 [...]« Vgl. M. Duchamp: Ausstellungskatalog, S. 270, 275.

17 Ebd., S. 283-285.

18 Vgl. Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve 2003, S. 14; 33.

Befund für das Ereignis ist bei Duchamp insofern realisiert, und insofern in paradoxer Weise ereignishaft, als er aufgezeichnet, dem Hundekamm eingeschrieben ist.

Das Readymade existiert also im Modus der Möglichkeit¹⁹, es geht, wie Duchamp dies schon 1913 formulierte, um die »Darstellung eines [M]öglichen/nicht entgegengesetzt zu unmöglich/noch bezogen auf wahrscheinlich/noch als abhängig von glaubwürdig«. Das Mögliche fasst Duchamp als zerstörerische Kraft gegen das Ästhetische und das Schöne, das »Kallistische« auf: »Das Mögliche ist nur/(Genre Vitriol)/eine physische ›Ätze‹/die jede Ästhetik oder Kallistik versengt//.«²⁰ Der Impetus der Zerstörung, Störung und Verstörung, eines Kaputtmachens als Voraussetzung des Kunstmachens – eine grundlegende Bewegung der Künste der Avantgarde – führt vor allem zu alternativen Formen der Präsenz und Präsentation des Ästhetischen²¹, verändert die zeitlichen Bedingungen ästhetischer Erfahrung. Erfahren wird, dass Erfahrung quasi nicht bzw. nicht mehr ›an dieser Stelle‹, an ›diesem Ort‹ in ›diesem Moment‹ – zu diesem Datum – gemacht werden kann. »Feb 17 1916 11 A.M.« ist also nicht so sehr das Datum einer damals *gemachten* Erfahrung, sondern ein Datum für Veränderungen der Möglichkeiten und Bedingungen ästhetischen Erfahrens überhaupt. So würde man in diesem Fall, gefragt nach dem Objekt ästhetischer Erfahrung, kaum mit ›Hundekamm‹ antworten können.

Analog dazu geht es auch nicht so sehr darum, zu entscheiden, ob das Readymade nun ›Kunst‹ sei, oder nicht: es will im Gegenteil gleichzeitig Kunst sein und nicht Kunst sein. Und es kommt dabei gerade nicht darauf an, dass jemand eine Entscheidung für oder gegen seine ›Kallistik‹ oder seine ästhetischen Qualitäten trifft bzw. dass das Readymade uns zeigt, dass der Kunststatus von institutionellen oder diskursiven Bestimmungen abhängt. Das Readymade will über solche Ökonomien erhaben sein, es will von sich aus im Modus der Möglichkeit existieren. Einem Modus, den, wie ich behaupte, nur die seltsame Datierung auf »Comb« ermöglicht. Dabei geht es, um das Argument noch einmal zu variieren, hier im Sinne der Kontingenz wie sie Giorgio Agamben an Herman Melvilles Erzählung »Bartleby« erklärt, darum, dass die Potenz nur eine solche bleibt, wenn sie nicht zugunsten einer Option erprobt werden kann. Die Möglichkeit bleibt nur eine solche als Möglichkeit in Reinform, das Sein und das Nichtsein müssen gleichermaßen möglich bleiben. Der Akt im konventionellen Verständnis ist im Sinne

19 M. Duchamp: Duchamp du signe, S. 104: »Possible/La figuration d'un possible./(pas comme contraire d'impossible/ni comme relatif à probable/ni comme subordonné à vraisemblable)/Le possible est seulement/un ›mordant‹ physique [genre vitriol]/brûlant toute esthétique ou callistique.//« Deutsche Fassung nach: Sandro Zanetti: »Handschrift, Typographie, Faksimile. Marcel Duchamps frühe Notizen – »Possible« [1913]«, in: Davide Giuriato/Stephan Kammer (Hgg.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2006, S. 203–238, hier: S. 232.

20 Vgl. H. Molderings: Ästhetik des Möglichen, S. 126.

21 Vgl. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte: »fRaktur: Das Zerstören und das Machen von Dingen der Kunst (Vorwort)«, in: dies. (Hg.), fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde (= Wiener Slawistischer Almanach [WSA], Sonderband 63), Wien, München: Kubon & Sagner 2006, S. 7–15.

der Kontingenz ausgeschlossen, er reduziert sich auf Bartlebys objektlose Formel des »I would prefer not to«.²²

Und von hier aus können wir Duchamps Notiz zur Technik der Bestimmung, der »Präzisierung« des Readymades noch einmal lesen: Es komme darauf an, es »für einen [...] Moment der Zukunft (den und den Tag, Datum, Minute)«²³ »vorzumerken«: »un moment à venir«. So könne dann danach gesucht werden, denn wesentlich sei ein »Chronometrismus« (»horlogisme«), die Bestimmung eines Zeitpunktes ohne weiteren Grund – man könnte von einer gegenstandslosen *Gelegenheit* sprechen, einem Ereignis in seiner temporären Reinform: »comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure«.

Das »rendez-vous«, diese Art von Rendezvous (»c'est une sorte de rendez-vous«) bezeichnet dann nicht so sehr die Begegnung mit dem Kamm, als vielmehr das Ereignis der Datierung, das Ereignis als Möglichkeitsform: das »date (Rendezvous/Datum)« als »date« (Datum/Rendezvous). Dem Datum ist diese kontingente Dimension eigen: es kann immer, weil immer schon gegeben, weil immer schon vor jedem Treffen da, genauso gut das Datum von *etwas* sein wie ein Datum von *nichts*.²⁴ Das Entscheidende ist nicht die Frage nach Ereignislosigkeit oder Ereignishaftigkeit im Sinne einer Zuschreibung eines Sich Ereignet Habenden eines Gegenstandes zu einem Datum, sondern das Ereignis des Datums, das Datum als Ereignis, als Ereignis der Potenz, als Ereignis der Möglichkeit. Deshalb ist die »Präzisierung« des Readymades durch die Inschrift dieses »Datums, dieser Stunde, dieser Minute«, auch die einzig mögliche Bestimmung seiner »Partikularität«. Das Readymade ist datiert, nicht um das industriell Produzierte durch einen Schaffensakt der Aneignung umzubestimmen, sondern vielmehr, um das Objekt in den kontingenten Seinsmodus des Readymades zu transferieren. Die Datierung scheint jener Darstellungsmodus zu sein, in dem das »Mögliche« so sein kann, dass es nicht »als entgegengesetzt zu unmöglich« auftritt. Insofern wird das »ready-to-be-met« dann doch zu einer Formel, die, trotz scheinbarer Bestimmung (ready »to be met«) dem »I would prefer not to« Bartlebys gleichkommt. Denn die Begegnung, das »rendez-vous« als »Date« mit dem date, wird als Erfahrungsmodus der Möglichkeit im »Feb 17 1916 11 A.M.« sichtbar.

Duchamp kommentiert 1964 »Comb« euphorisch: Dieses Readymade habe seit dem Zeitpunkt, als es »vor 48 Jahren als Readymade ausgewählt« worden war, alle Eigenschaften eines guten Readymades behalten. Es sei weder schön, noch hässlich, nichts wirklich Ästhetisches sei daran – »no beauty, no ugliness, nothing particularly aesthetic about it [...]«,« stellt Duchamp erfreut fest. Und: Es gibt es noch: »it was not even stolen

22 Giorgio Agamben: Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz, Berlin: Merve 1998, S. 23, 44: »In dem asketischen Schlaraffenland, in dem Bartleby zuhause ist, gibt es nur ein »lieber«, das völlig von jeder ratio befreit ist, eine Präferenz und eine Potenz, die nicht mehr dazu dienen, die Vorherrschaft des Seins über das Nichts zu sichern, sondern ohne Grund in der Indifferenz zwischen Sein und Nichts existieren.«

23 Marcel Duchamp: Die Schriften. Bd. 1. Übersetzt, kommentiert und hg. v. Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen Verlag 1981, S. 100.

24 Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, Wien: Passagen 2002, S. 35.

in all these 48 years!«²⁵ »Comb« scheint somit ein Paradebeispiel für die Möglichkeitsform des Künstlerischen zu sein, die im Readymade erfahrbar wird: Es ist nichts am Objekt selbst, das es als spezifisch ästhetisches auszeichnen würde.

Einerseits befinden wir uns an diesem Wendepunkt der Kunstgeschichte, des Begriffs von Kunst, an einem Nullpunkt des Datierens: Das Datum ist wieder an seiner Stelle, es indiziert. Und doch handelt es sich hier, falls wir an der scheinbar unpassendsten Stelle, im Zuge der Rede über das Readymade nämlich, davon sprechen wollen, um eine *Mimesis* dieser Kulturtechnik des Datierens, die Kulturtechnik wird zu einem künstlerischen Verfahren: Denn erst seine Datierung, die profanste aller Bestimmungsgesten, die als solche nichts bedeutet und an nichts erinnert, macht den Stahlkamm zum Readymade. Die Datierung hat offensichtlich dann in der Kunst ihren großen Auftritt, wenn es darum geht, den Möglichkeitsraum der Kunst in Richtung ihrer Unmöglichkeit zu erweitern.

Von hier aus ergeben sich auch mit Blick auf Duchamp und die an seinen Namen gebundenen paradigmatischen Veränderungen im Verständnis von Kunst die präfigierenden Signaturen dieses Möglichkeitsraums: Es gehe nicht um Anti- bzw. Nicht-Kunst, sondern eher um »Undefiniertes, in der Schwebelage gehaltenes«, um »An-Art«²⁶, so wird Duchamp selbst zitiert. Kants Begriff des »Schönen«, so Thierry de Duve, sei nunmehr, da Kunst ein nominalistischer Akt ist, mangels spezifischer Kriterien mit »Kunst« zu ersetzen²⁷. Dies bringt auch einen Wechsel von den Kunst-Ismen zur ›Kunst-Kunst‹, zur ›Bindestrich-Kunst‹ mit sich – also etwa: ›Kubismus‹ versus Concept Art/Konzeptkunst. Auch Datumskunst will sich in diese Reihe stellen.

Kazimir Malevičs Suprematismus befindet sich so gesehen auf dem Höhe- und Kippunkt der –Ismen zu einem Anderen, sein Schaffen befindet sich in Zwischenräumen bzw. Zwischenzeiten, die im Folgenden erkundet werden sollen.

Podest oder Schablone: Rendezvous auf einem Holzschemel

Marcel Duchamps berühmtes »Fahrrad-Rad« (»1913-1959«)²⁸ steckt mit der Gabel nach unten in einem runden Holzschemel – natürlich hat er weder Rad noch Holzschemel »selbst gemacht«. Malevičs Schüler fertigen 1923 eine Replik auf das suprematistische Gemälde »Schwarzer Kreis« (»Černyj Krug«) an. Da der entsprechend große Zirkel fehlte, mit dem man die Umrisslinien für den Kreis hätte ziehen können, griff man zu einem lehnlosen, runden Schemel, den man mit der Sitzfläche nach unten auf die Leinwand legte. Der Meister datierte das 1923 nicht von seiner Hand »gemachte« Ge-

25 Arturo Schwarz (Hg.): The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition, Vol. 2, New York: Delano Greenidge Editions 1997, S. 643.

26 H. Molderings: Ästhetik des Möglichen, S. 125.

27 Thierry de Duve: »Kant nach Duchamp«, in: Kunstforum 100, April/Mai 1989, S. 186-206, hier: S. 202-203. Auch: Ders.: Kant after Duchamp, Cambridge, London: The MIT Press 1996, S. 152-153, 161.

28 M. Duchamp: Ausstellungskatalog, S. 270.

mälde später auf der Rückseite der Leinwand mit »1913«. ²⁹ Auch wenn der Vergleich zwischen Duchamp und Malevič immer ein wenig schief ist, aber doch zum guten Ton gehört: Es ist eine schöne Vorstellung, dass das Rendezvous der beiden als Datumskünstler auf einem Holzschemel stattgefunden haben könnte. Dem einen dient er als Podest, dem anderen als Malschablone. Dass beide Künstler zur Replik eher aus künstlerischen Gründen griffen, als sie aus pragmatischen dazu greifen mussten, ließe sich wohl auch während eines solchen Holzschemeldates verhandeln.

Viele von Malevičs Bildern sind doppelt, in manchen Fällen dreifach datiert. Zu sehen, als Datierung in der rechten oder linken unteren Ecke eines Gemäldes, ist diese doppelte Datierung natürlich nicht, zumindest nicht auf den ersten Blick. Die manchmal am Bildrand sichtbare, häufiger aber auf der Rückseite der Bilder lesbare Datierung ordnet die Bilder in eine fiktive Werkchronologie und Schaffenslogik, liefert Material für eine fiktive (Auto-) und/oder eine Werk-Biographie. Die andere, zweite Datierung, oftmals erst postum festgestellt bzw. rekonstruiert, indiziert den Zeitpunkt der Entstehung der Bilder und/oder jenen Zeitpunkt, da sie ihr zweites bzw. drittes Datum erhielten. Malevičs künstlerisches Anliegen soll im Folgenden aus der Tatsache dieser Mehrfachdatierungen nachvollzogen werden.

Greift Duchamp nach industriell, von Maschinen und Arbeiterhand gefertigten Objekten, um diese, wie anhand von »Comb« gezeigt, in einem dem Schaffensakt scheinbar nachrangigen Verfahren, im Akt der Datierung, in die überzeitliche Möglichkeitsform zu bringen, langt Malevič gewissermaßen nach den Sternen, schafft sich seine eigene Zeitrechnung – vor und nach der suprematistischen Stunde Null. Auch diese ist übrigens zumindest dreifach datiert. Malevič hat sie, dazu mehr im übernächsten Abschnitt, im Jahr 1923, in einer Phase, da er selbst kaum malte, von 1915 auf 1913 vorverlegt.

Das Malen datierend negieren: Kazimir Malevičs künstlerische Chronopolitik

Das »Schwarze Quadrat«, Malevičs »Aushängeschild«, ist im Sinne dieser Suche nach einem neuen Kunstprinzip Form und Formel zugleich: eine Form, die in der Natur keine Entsprechung hat³⁰, und Formel für ein außer- und überkulturelles Schöpfertum – als Haltung, nicht als Produktivität.³¹ Das »Schwarze Quadrat« steht für die/eine gött-

29 Elena Basner: »Živopis' Maleviča iz sobranii Russkogo Muzeja. (Problema tvorčeskoj evolucii chudožnika)«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Sankt Petersburg: Palace Edition 2000, S. 15–27, S. 19. Vgl. dazu auch Brigitte Obermayr: »Kak sdelano« vs. »kogda sdelano«: 1913 god kak data v estetike«, in: Žakar, Žan-Filipp/Morar, Annik (Hgg.), 1913. Slovo kak takovoe. K jubilejnomu godu ruskogo futurizma, Sankt Petersburg: Evropejskij universitet 2015, S. 286–301.

30 Ebd., S. 161.

31 Ebd., S. 168. Wichtig zu erwähnen ist, dass Malevičs Schriften zu Arbeit, Ruhe und Faulheit natürlich datiert sind, d.h. in einem politischen Kontext stehen. Sie entstehen um die Zeit der »NEP« (Neue ökonomische Politik/Novaja ekonomičeskaja politika) – offiziell 1921 am 10. Parteikongress proklamiert – und sind gegen diese politischen Intentionen gerichtet. Vgl. F.P. Ingold ebd., S. 179.

liche, ewige Ruhe.³² Malevič will die Gegenständlichkeit und die Mimesis hinter sich lassen und ist dabei radikaler und konsequenter als manche seiner Kollegen: Bei Malevič steht der Status des Werks – zwischen Kunstwerk, Tafelbild, Konzept-Malerei und Illustration einer privaten Kunsttheorie³³ – zur Disposition. Auch hier fragt sich, wie schon bei Duchamp, woran denn ästhetische Erfahrung eigentlich zu machen sei, was das Kunstwerk als solches auszeichne. Malevičs Projekt, die gegenständliche Malerei in einer endgültigen Überbietungsgeste hinter sich zu lassen, nimmt wie Duchamps Vorhaben, »Werke zu machen, die nicht Kunst sind«, seinen Ausgang in dem Wunsch, sich von der Malerei im traditionellen Sinne zu lösen, sich »vom Kult der Hand«³⁴ zu befreien. Beide Künstler strebten nach einer »vierten Dimension«, und zwar nicht nur im übertragenen Sinne eines Überbietungsgestus, sondern auch in ihren Bemühungen um zeitliche Dimensionen in der Malerei.³⁵ Malevič verstand demnach »die Entwicklung des Suprematismus nicht bloß als Kreierung einer neuen Kunstrichtung«, eines weiteren »ismus«. Er sah sich als »Entdecker des Suprematismus als eines neuen Kontinents zwischen Himmel und Erde, genauer: einer neuen Dimension (der vierten oder gar fünften)«.³⁶ Zur Voraussetzung dient ihm hierfür die Annahme, Kunst sei eine »natürliche (prirodstvennyj), von Zeit und Raum unabhängige Gegebenheit«.³⁷ Hierin liegt die Grundlage dafür, dass die Kunst sich von der »vergegenständlichenden Arbeit«³⁸ und anderen Sachzwängen befreien und der Dingwelt entfliehen kann.

In Abgrenzung von den Weggefährten, die es weniger zu überholen, denn im wörtlichen Sinne zu *überdauern* sucht³⁹, streckt Malevičs Werk sich in alle Richtungen nach Referenzsystemen außerhalb des Rahmens des Dargestellten und der Darstellung. Ein Streben, das sich zwar nicht auf der als Bild betrachteten Oberfläche zeigt, sich aber

32 Kazimir Malevič: »Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit.« [1921], in Hansen-Löve (Hg.), Kazimir Malevič, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik, München: Hanser 2004, S. 107-119, hier v.a.: S. 113. Zur Ruhe als ästhetisches Prinzip bei Malevič vgl. auch: Aage A. Hansen-Löve: »Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič«, in: Inke Arns/Mirjam Goller/Susanne Strätling/Georg Witte (Hgg.), Kinetographien, Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 79-114.

33 A. Hansen-Löve: Kunst ist nicht gestürzt, S. 280.

34 Vgl. S. Zanetti: Handschrift, S. 209. Zur Hand in Rhetorik und Ästhetik der Avantgarde vgl. Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.

35 H. Molderings: Ästhetik des Möglichen, S. 124ff. verweist auf die Analogien zwischen Alfred Jarrys »Pataphysik«, dem dort zu findenden Entwurf einer »Maschine zur Erforschung der Zeit« und Duchamps »Fahrrad-Rad«, das Molderings als »epistemisches Ding« versteht.

36 Aage A. Hansen-Löve: »Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt«, in: Kazimir Malevič, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik, S. 253-452, hier S. 280.

37 Felix Philipp Ingold: »Kunst und Oekonomie. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič«, in: WSA 4 (1979), S. 153-193, hier: S. 160.

38 F. P. Ingold: Kunst und Oekonomie, S. 184.

39 Vgl. A. Hansen-Löve: Von der Bewegung zur Ruhe, S. 81: »Früh schon kritisierte er [Malevič, B.O.] am Futurismus die rein äußerliche Fixierung am Geschwindigkeitsrausch der »modern times«, deren bloß thematischer »Ausdruck« das alte Widerspiegelungsdogma des Realismus auf leicht durchschaubare Weise zu reanimieren drohte. Für Malevič war dies ein unverzeihlicher Rückfall in die alte Repro-Kunst und ihren Illusionismus bzw. expressiven Emotionalismus.«

sehr explizit in den Datierungen, Signaturen und Aufschriften auf der *Rückseite* der Rahmen und Leinwände zu *lesen* gibt.⁴⁰ In dieser medialen Spannung zwischen Malen und Schreiben, zwischen Gemälde und Konzept, zwischen sichtbarer Vorder- und unsichtbarer Rückseite, soll ein Seinsmodus erreicht werden, in dem das »Echo der physischen Welt« nicht mehr wahrnehmbar ist. In diesem Bestreben sehe ich deutliche Analogien zwischen Malevič und Duchamp. Für das Verständnis beider Künstler geht es darum, die Verbindungslogik zwischen dem bild- und objekthaften Werk einerseits und seiner »Beschriftung« und »Beschreibung« zu erfassen. Bei Malevič geht es um einen Wechsel zwischen »Pinself« und »Feder«. Für Duchamp ist immer wieder auf das Verhältnis zwischen Maschinengeschriebenem und Maschinengeschaffenem aber auch Gezeichnetem hingewiesen worden. Darüber hinaus spielt für Duchamps Objekte das Wortspiel eine oftmals zu gering beachtete Rolle.⁴¹ Da nun Datierung ohne Zeichensprache, die sich Ziffern und/oder Buchstaben bedient, also schreibt, nicht möglich ist, ist der Hang Malevičs wie Duchamps zur Datumskunst im Kontext ihrer schreibenden und kommentierenden Haltung zur Kunst bzw. als Kunst zu verstehen.

Wenn Malevič, was allgemein bekannt ist, in den 1920er Jahren »vom Pinsel zur Feder« wechselte⁴², so darf nicht übersehen werden, dass er in der letzten Phase seines Werks und Lebens, von ca. 1928-1932/33, noch einmal die Feder weglegte und den Pinsel zur Hand nahm⁴³ – allerdings um ihn *wie eine Feder* zu verwenden. Der Pinsel diente ihm zu dieser Zeit zur malenden und schreibenden Rückdatierung, zur »Redefinition« seines Werkes. Pinsel wie Bleistift halfen ihm dabei, für die Zeit zwischen 1928 und 1932/33 eine malerische Tätigkeit datierend zu negieren. Und genau diese schreibende Bewegung ist es auch, die offensichtlich für Duchamps Werk als Möglichkeitsform eine Rolle spielte:

40 Die Grenze verläuft also jeweils zwischen beschriftetem Recto des Bildes und gemalter Schrift im Bild. Zu letzterem vgl. die Überlegung von Karin Gludovatz in einem Aufsatz, in dem sie u.a. Gemälde von Giovanni Segantini und (in erster Linie) Caravaggio analysiert: Zur Funktion handschriftlicher Signaturen im Bild, ihre Position, Richtung etc. berücksichtigend: »Keine *macchia* kann so nachdrücklich verweisen, kein piktoraler Betrachterappell ebenso vehement den Bildraum öffnen, bleiben diese doch als Exponenten der Bildrealität stets in ihrem *imaginären Aquarium* gefangen, während die Schrift – sofern der Betrachter des Lesens kundig ist – sich vermittels ihrer Ungebrochenheit daraus zu lösen scheint und somit per se immer auch der externen Realität angehören und schließlich eine Mittlerin zwischen den *Welten* sein wird. Sie bildet als nicht transformiertes Realitätsfragment eine unmittelbare Verbindung von Betrachter- und Bildrealität, denn während man gemalte Trauben, selbst wenn sie noch so naturalistisch sind, schwerlich essen kann, lässt sich gemalte Schrift immer noch lesen.« Karin Gludovatz: »Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hgg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Augen, Hand und Maschine. München: Fink 2005, S. 313-328, hier: S. 317.

41 Vgl. T. de Duve: Kant after Duchamp, S. 168: »*Peigne* is a »three-dimensional pun«, in the shape of a comb, [...]. In French, the name of the object reads as a Witz on painting. Indeed, *Peigne* is the subjunctive mode of the verb *peindre* (to paint) [...]. It could be read as »*qu'il peigne*: (let him paint!) and might be referring to Picasso [...].«

42 Vgl. Kazimir Malevič: »Suprematism. 34 risunka«, in: ders., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 1 [1920], Moskau: Gileja 1955, S. 185-207, hier: S. 188.

43 A. Hansen-Löve: »Vorwort. Vom Pinsel zur Feder und zurück. Malevičs suprematistische Schriften«, in: ders., Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik. München: Hanser 2004, S. 7-40.

die »permanente Redefinition« betrifft Duchamps Objekte ebenso wie seine Notizen bzw. das signifikante Wechselspiel zwischen diesen Phänomenen.⁴⁴

Die Rolle, die die Datierungen Malevičs *ästhetisch* spielen, steht also im engen Zusammenhang mit dem Status des *Malerischen* in seinem Werk. Hier ist einerseits zu berücksichtigen, dass Malevič die Gegenstandslosigkeit von Kubismus und Futurismus hinter sich zu lassen bemüht war, um zu einer »Un-gegenständlichkeit« zu gelangen, deren Abstraktion eben nicht »in der Ausdrucks- und Darstellungskunst verharr[e]«, sondern sie »annihilier[e]«.⁴⁵ So verneint Malevič ein malerisches Anliegen im Suprematismus explizit: »Von Malerei kann im Suprematismus keine Rede sein, die Malerei ist längst überlebt und der Künstler ist ein Vorurteil der Vergangenheit.«⁴⁶

Malevič orientiert sich an der »fiktionslosen«⁴⁷ Zweidimensionalität und Flächigkeit der Ikonenmalerei ebenso wie an deren »zeitlicher Ausrichtung auf die Ewigkeit« und dem expliziten Anspruch auf Präsenz statt Repräsentation.⁴⁸ Er unterstreicht in seinen autobiographischen Skizzen den Einfluss der Ikonenmalerei als dritte und höchste Stufe seiner künstlerischen Entwicklung. Vor allem habe ihn an der Ikonenmalerei beeindruckt, so ist zu lesen, dass dort die Bedeutung außerhalb einer zeitlichen oder linearen Perspektivierung stehe.⁴⁹

Wenn Malevič behauptet, dass Suprematismus mit Malerei nichts zu tun habe, so führt er hiermit einen Grenzverlauf vor Augen, der in seiner permanenten Unentscheidbarkeit zwischen Malen, Denken und Schreiben Malevičs Werk charakterisiert⁵⁰ – zumindest jenen Teil seines Werkes, der um 1920 beginnt, als er im »Kommentar« zum Suprematismus deutlich macht, dass dieser alleine mit dem Pinsel nicht zu erreichen

44 Vgl. S. Zanetti: Handschrift, S. 206–207 (am Beispiel »Großes Glas«).

45 A. Hansen-Löve: Kunst ist nicht gestürzt, S. 285.

46 K. Malevič: »Suprematism. Iz »Kataloga desjatoj gosudarstvennoj vystavki. Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematism« [1919], in: ders., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 1, Moskau: Gileja 1995, S. 189: »О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого.«

47 A. Hansen-Löve: »Wie »faktura« zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde«, in: Anke Hennig/Brigitte Obermayr/Georg Witte (Hgg.), *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde* (= WSA Sonderband 63), Wien, München: Kubon & Sagner 2006, S. 47–96, hier: S. 84. Hansen-Löve spricht von der perspektivischen, Illusionen vom dreidimensionalen Raum erzeugenden Malerei als »Fiktionsmalerei«.

48 Ebd., S. 85. Zu »ikonenhaften« Strukturen in Werken der Avantgarde« vgl. auch: Verena Krieger: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998, S. 173–192 (Kapitel: »Die Ausschließung der Zeit aus dem Bild«).

49 Kazimir Malevič: »Fragmenty iz avtobiografii chudožnika« [1933], in: Kazimir Malevič/Wim Beeren, Kazimir Malevich. 1878–1935, Amsterdam, Leningrad, Moskau 1989, S. 108–111, hier: S. 111. In der früheren autobiographischen Skizze, K. Malevič: »Iz 1/42: (Avtobiografičeskie) Zametki (1923–1925)«, S. 104–105, ist jedoch die Rede davon, dass die ersten bildartigen Phänomene, mit denen er zu tun gehabt habe, die Ikonen gewesen seien, wobei ihm schon als Kind beim Anblick des ersten weltlichen Gemäldes der Unterschied zur Ikone aufgefallen sei. Im profanen Gemälde sah er einen Teil der natürlichen Welt, mit der auch er sich verbunden fühlte, während er dies in den Ikonen nicht habe erfahren können.

50 Hierin muss de Duves Einschätzung, »you call Malevich an artist through the same judgement that makes you call him a painter«, was ihn eben von Duchamp unterscheide, widersprochen werden. Vgl. T. de Duve: *Kant after Duchamp*, S. 154.

sei. Die Ökonomie des Suprematismus, als »fünfte Dimension der Kunst«, sei mit der Feder besser zu erreichen:

Das schwarze Quadrat hat die Ökonomie bestimmt, die ich als fünfte Dimension der Kunst einführte.

Die ökonomische Frage wurde für mich zum wichtigsten Aussichtspunkt, von dem aus ich die Dinge der Welt betrachtete, was zu meiner wichtigsten Arbeit schon nicht mehr mit dem Pinsel, sondern mit der Feder wurde. Der Pinsel ist zerfetzt und erreicht die Gehirnwindungen nicht, die Feder ist spitzer.⁵¹

Was nach medialer Konkurrenz zwischen Malen und Schreiben klingt, ist also in der Weise, in der Pinsel wie Feder bis zur Unbrauchbarkeit ausgezehrt werden, unbedingt interdependent. So schlägt die Forschung immer wieder vor, »das ›Schwarze Quadrat auf weißem Grund‹ überhaupt als Text zu betrachten, als eine Art abstrakten Textblock.⁵² Malevič habe – malend wie schreibend – in der Vorstellung gelebt, sich »einzuschreiben in einen umgreifenden Architext, der alles, was sprachlich überhaupt formulierbar ist, latent bereithält.«⁵³ Malen, Schreiben und Denken sind für Malevič, so Hansen-Löve, ein und dieselbe Bewegung einer »universalen Kunst-Handlung und ihrer autonomen Ökonomie, deren Gesetze der Meister in Eigenregie entwerfen wollte.«⁵⁴

Wenn von Duchamp gesagt werden kann, dass eine sein Werk auszeichnende redefinierende Energie vom Schreiben und dessen spezifischen materiellen Realitäten ausgeht⁵⁵, so kann Analoges für Malevič behauptet werden. Immer wieder wird Malevičs »falsches« Datieren in der Literatur mit dem russischen Verb »perepisat« (umschreiben) bezeichnet.⁵⁶ Dieses Verb ist mit »umschreiben«, im Sinne von »verändern«, »überarbeiten« ebenso übersetzbar wie mit »abschreiben« oder »kopieren«. »Perepisat« bezeichnet somit jeweils – im traditionellen Sinne – defizient zu begreifende Schaffensmethoden,

51 K. Malevič: Suprematism, S. 188: »Черный квадрат определил экономию, кот[орую] я ввел как пятую меру искусства. Экономический вопрос стал моею главною вышкою, с которой рассматриваю все творения мира вещей, что является главною моею работою уже не кистью, а пером. Получилось как бы, что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее.«

52 Felix P. Ingold: »Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič (II)«, in: WSA 12 (1983), S. 113-162, hier: S. 133.

53 Ebd., S. 139.

54 A. Hansen-Löve: Vorwort, S. 9.

55 Zum Umgang Duchamps mit seinem eigenen Schriftarchiv und Schriftobjekten vgl. S. Zanetti: Handschrift, S. 203ff.

56 Vgl. Elena B. Basner: »Vokrug ›Cvetočnicy‹ Maleviča«, in: M. B. Mejlach/D. V. Sarab'janov (Hgg.), Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 186-194, hier: S. 188: Basner zitiert eine Tagebuchnotiz des Malevič-Schülers Lev Judin vom Februar 1937: »Хочется по-новому переписать и понять старые работы, рисунки. Вот странное состояние. Мне кажется, только после этого я смогу двинуться дальше. Как К.С. переделать прошлое согласно теперешнему пониманию.« (Ich habe den Wunsch, die alten Arbeiten, Zeichnungen von Neuem zu überarbeiten/umzuarbeiten/abzuschreiben [»perepisat«, B.O.] und zu verstehen. Ein eigenartiger Zustand. Mir scheint, dass ich erst danach weiterkommen kann. Wie K.S. das Vergangene dem jetzigen Verständnis gemäß überarbeiten.)

ein sekundäres Schreiben, und weist deutlich auf die Anwesenheit zweier Schichten hin.⁵⁷

Hansen-Löve spricht von einem »schriftlichen Suprematismus«, der sich auch in der Handschrift in einer blockartigen Syntax und in blockförmiger Gestaltung des Schriftbildes zeige. Was wir im Folgenden anhand der schreibenden Datierungen und datierten Malweisen beobachten können werden, den Hang und Drang zum Umschreiben und Neuordnen, gilt übrigens auch für Malevičs Umgang mit seinem theoretischen und literarischen Werk.⁵⁸ Als wesentlich festzuhalten ist, dass gerade in diesem Bereich die Grenze zwischen Genie und Wille zur Perfektion auf der einen, und Fehlleistung, Verlust und Wiederverwertung auf der anderen Seite fließend ist. Es liegt ein nach vielen Seiten hin *offenes* Werk vor:

Malevič schuf viele Ergänzungen und Hinzuklebungen in seinen Handschriften, deren Seiten permanent *unnummeriert* wurden, wodurch sich eine finale Textgestalt vielfach gar nicht erreichen lässt – wenn man sie denn überhaupt jenseits der Absichten des Autors anstreben will. Auch hier ist die Grenze zwischen dem Unvermögen des Autors (also dem Zufall oder Fehler) und einer radikalen Originalität, die rekonstruiert sein will, nicht immer klar erkennbar.⁵⁹ [Kursiv B.O.]

Im Folgenden wird es also darum gehen, Malevičs schreibende Umdatierungen als Teil seiner »universalen Kunstbewegung« zu fassen, eine Bewegung, die sich malend wie schreibend von der gegenständlichen Welt und deren Sinn- und Zeitordnungen lösen bzw. immer schon gelöst haben will. Vor diesem Hintergrund müssen die »faktischen« Datierungen der Bilder Malevičs geradezu dinghaft, zumindest aber sekundär erscheinen, soll Malevičs Werk die irdische Zeitrechnung doch transzendieren. Die »falschen« Datierungen und datierenden Zuschreibungen hingegen indizieren, auch wenn sie deren Messkategorien benutzen, eine andere als die kalendarische Zeit. Sie relativieren die indikatorische Funktion des Datums, lassen einen Raum der Ununterscheidbarkeit zwischen »wahr« und »falsch« entstehen, in dem, je länger man ihn betrachtet, ein Gleichheitszeichen, eine signifikante Unentscheidbarkeit auftaucht: ein Möglichkeitsraum. Die doppelten und dreifachen Datierungen lassen die Bilder als Zeichen einer anderen Zeit(rechnung) erscheinen.

57 Vgl. Brigitte Obermayr: »abschreiben«, in: Poeticon.net. Online Lexikon für poetische Verfahren. <https://www.poeticon.net/abschreiben/> (letzter Zugriff am 30.4.2019)

58 Kazimir Malevič: *Sobranie Sočinenij v pjati tomach*, Moskau: Gileja 1995-2004.

59 A. Hansen-Löve: Vorwort, S. 34.

Wie aus dem 8. Juni 1915 »1913« wird: Die doppelte Stunde Null

Wahrscheinlich 1929⁶⁰ nahm Malevič – auf den ersten Blick geringfügige – Umdatierungen zentraler Werke seiner kubofuturistischen Periode vor. Dies betrifft die Gemälde »Vervollkommnetes Porträt von I. V. Kljun« (»Usoveršenstvovannyj portret I. V. Kljuna«)⁶¹ sowie »Die Kuh und die Geige« (»Korova i skripka«).⁶² Malevič datiert diese 1913 entstandenen Bilder um zwei Jahre (auf 1911) zurück. Somit treffen für diese beiden Gemälde drei Daten aufeinander: »1913«, das Entstehungsjahr, »1929«, das Jahr der Rückdatierung, und »1911«, jenes Jahr, in dem es dem Wunsch des Künstlers gemäß entstanden sein soll.

Im Falle des Porträts seines Freundes und Kollegen, des der Bewegung »Supremus« angehörigen Künstlers Ivan Kljun (1873-1943), finden wir dieses Datum an einer dafür vorgesehenen Stelle: Neben der Signatur in der linken unteren Bildecke ist zu lesen: »KMalevič 1911 g« (KMalevič J[ahr] 1911). Auf der Rückseite des Gemäldes steht – mit schwarzem Pinsel in Schreiftschrift geschrieben – der französisch anmuten wollende Titel »Portrait de m-ew Klunkoff« und Malevičs Signatur in lateinischen Buchstaben, in französischer Transliteration: »K. Malevitch« (Abb. 10).⁶³

»Kuh und Geige« dagegen ist auf der Vorderseite undatiert, trägt aber auf der Rückseite eine ausführliche Aufschrift von Malevičs Hand – hier mit rotem Farbstift: Auf den in dieser Aufschrift herrschenden Duktus der distanzierten Beschreibung, einer quasi extradiegetischen Erzählhaltung, werden wir auch im Zusammenhang mit ähnlich »falsch« datierten Aufschriften und Kommentaren auf der Rückseite von rückdatierten Bildern treffen. Die Aufschrift auf dem Verso von »Kuh und Geige« muss als eine datierte Um-Erzählung jenes Titels gelesen werden, den das Bild ursprünglich trug. Aus einem Ausstellungskatalog von 1916 ist der datierte Titel »Alogismus der Form aus dem Jahr 1913«⁶⁴ bekannt. Die datierte Um-Erzählung von ca. 1929 redefiniert das Werk so: Es handle sich um eine »Al[l]ogische Zusammen-/stellung der beiden Formen«, sei doch »»Geige und Kuh« als Mo-/ment des Kampfes gegen den Logismus,/die Natürlichkeit, den bürger-/lichen Sinn und das Vorur-/teil./K Malevič/Jahr 1911«⁶⁵ zu sehen. (Abb. 11)

Dieser neue Titel schafft neue Fakten, entfaltet den ursprünglichen Terminus »Alogismus« in ein stark temporalisiertes Narrativ: Der »Alogismus« wird nunmehr zum »momentanten« Akt des *Aufeinandertreffens*, der »Zusammenstellung« widerstreitender

60 Dies vermutet Elena Basner in dem sehr erhellenden Aufsatz zu unserem Thema: Basner, Živopis' Maleviča, S. 18. Bei Malevič selbst finden wir widersprüchliche Aussagen. Folgt man dem Kommentar zur autobiographischen Skizze, könnte es sich auch schon um eine Umdatierung von 1917 handeln. Kazimir Malevič: »Glavy iz avtobiografii chudožnika« [1933], in: I. A. Vakar/T. N. Michienko (Hgg.), Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika. V 2-x tomach. Tom 1, 2004, S. 17-45, hier: S. 35, Anmerkung 66. An anderer Stelle in diesem Text datiert Malevič aber »Kuh und Geige« als Werk seiner »alogistischen« Phase von 1912-1915.

61 Öl auf Leinwand, 112 x 70 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (zu Abb. 11).

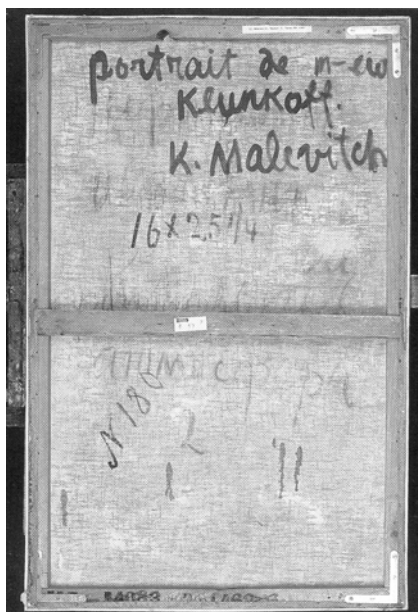
62 Öl auf Holz, 48,8 x 25,8 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (zu Abb. 10).

63 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (Abb. 9).

64 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 18.

65 Russisches Original siehe Abbildung. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320 (Abb. 8).

Abb. 10: Kazimir Malevič: Rückseite »Portrait von Ivan Kljun«: Kazimir Malevič v Russkom Muzei, Sankt Petersburg: Gosudarstvennyj Russkij Muzej/Palace Editions 2000, S. 320, Abbildung 9.

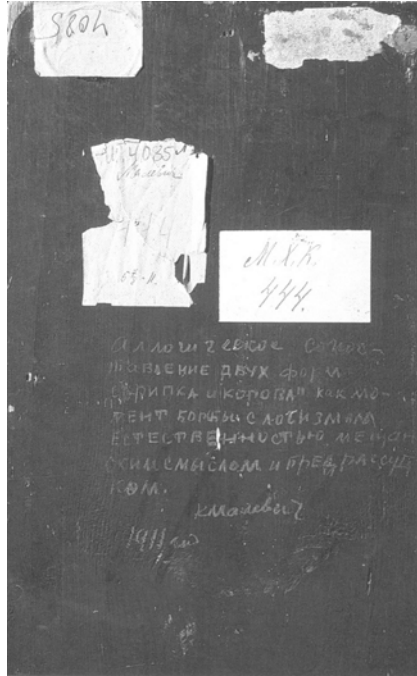


Prinzipien. »1911« soll also nicht mehr der von »1916« datierende *Ismus* der Form gezeigt werden, sondern eine momentane Konstellation – es sei an Duchamps Möglichkeitsform(el) erinnert: »Die Hauptsache ist denn also [...] dieser Chronometrismus, diese Momentaufnahme [...]«. ⁶⁶ Diese Möglichkeitsform hat bereits nichts mehr mit der sichtbaren Seite des Gemäldes zu tun, sie entsteht aus der Umdatierung und der daran gebundenen Umerzählung, der Redefinition der Existenzformen und –formationen des Gemäldes auf dessen Rückseite.

Es ist zu vermuten, dass die Rückdatierungen der beiden Bilder nicht unbedingt am Anfang von Malevičs umfangreichem Projekt einer Neuordnung seiner Dinge stand, sondern eher eine Folgeerscheinung analoger Eingriffe in die Zeitskala ist. Beide Rückdatierungen betreffen aber die Bemühungen Malevičs, eine Stunde Null für sein suprematistisches Projekt zu schaffen, und er hatte Gründe, diese für das Jahr 1913 zu veranschlagen, weshalb er sich wohl veranlasst sah, kubofuturistische Porträts aus diesem Jahr »verschwinden« zu lassen. Elena Basner macht den wesentlichen Unterschied zwischen »1911« und »1913« deutlich:

66 M. Duchamp: Die Schriften. Bd. I, S. 100.

Abb. 11: Kazimir Malevič: Rückseite »Korova i skripka« (»Kuh und Geige«): Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 320, Abbildung 8.



Malevič hat auf dieses reife kubofuturistische Bild als Datum das Jahr 1911 gesetzt und damit offensichtlich nicht zufällig den Beginnzeitraum dieser so wichtigen Etappe in der Entwicklung seines Schaffens verschoben. Zum einen hat er damit seine Vorrangstellung auf dem Gebiet der revolutionären Veränderungen in der Malerei verteidigt, zum anderen errichtete er damit bereits eine grundsätzlich neue chronologische Konzeption des eigenen Werkes.⁶⁷

Malevič wollte also, im Rückblick die Bedeutung des Jahres 1913⁶⁸ erkennend, schon früher auf der Zielgeraden Richtung Suprematismus unterwegs gewesen sein und sich somit »rechtzeitig« vor dem Abschluss seiner kubofuturistischen Phase befunden haben. Nicht zuletzt gibt Malevič damit der von ihm so wesentlich geprägten »revolutionären« Entwicklung in der Malerei Nachdruck. In der fiktiven Werkchronologie musste so das

67 E. Basner: *Živopis' Maleviča*, S. 18: »Малевич проставил на этой зрелой кубо-футуристической картине дату 1911 год – по видимому не случайно сдвигая нижнюю границу этого важнейшего этапа своей творческой эволюции. Во-первых, он тем самым отстаивал свой приоритет в области революционных преобразований в живописи, во-вторых – уже выстраивал принципиально новую хронологическую концепцию собственного творчества.«

68 Vgl. dazu die ausführliche Darstellung von: Felix P. Ingold: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*, München: Beck 2000.

Jahr 1913 als Wendepunkt(, als Zeichen für die Peripetie,) frei bleiben für die Bildformeln des Suprematismus wie das »Schwarze Quadrat auf weißem Grund«. Nur so konnte es – das Jahr wie das Bild – Nullpunkt⁶⁹ sein.

Dabei will Malevič die Null bzw. den Nullpunkt sogar noch unter- bzw. überbieten: So kritisiert er, dass weder Futurismus noch Kubismus sich von der Gegenständlichkeit befreien und die Null, den Punkt reiner, *malerisch* bedingter, Form nicht erreichen konnten: »Aber ich habe mich in die Null der Form verwandelt und bin jenseits der 0 – 1 gekommen«, heißt es in jenem Text, den er als Programmschrift bzw. Programmheft zur Ausstellung »0.10« (1915) verfasste.⁷⁰

Das begehrte Jahr 1913 steht für einen Paradigmenwechsel, einen »großen Bruch«, wie Felix Philipp Ingold, Majakovskij zitierend, seine Studie dieses ereignisreichen Zeitraums überschreibt.⁷¹ Malevič erkennt, wie wir festgestellt haben, den Symbolwert dieses Jahres und behält die magische »1913« seinem suprematistischen Werk vor.⁷² Das erste »Schwarze Quadrat« jedoch, eines der zumindest vier Gemälde mit diesem »Grundelement« des Suprematismus, war zum ersten Mal als Gemälde 1915 zu sehen, es datiert auch aus diesem Jahr.⁷³ 1913 existierte noch keines der vier Gemälde aus dieser Serie – oder handelt es sich doch nur um Repliken? Und dennoch datiert Malevič sie mit »1913«⁷⁴:

-
- 69 Zum »Null-Punkt« vgl. A. Hansen-Löve: Die Kunst ist nicht gestürzt, S. 282: »[Malevič wollte] Malerei, Kunst und Kultur insgesamt auf den Punkt, den »Null-Punkt« bringen.«
- 70 »Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0 – 1.« Malevič, Kazimir: »Ot kubizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v pjati tomach*. Tom 1. [1915], Moskau: Gileja 1995, S. 27–34, hier: S. 34. Deutsch auch: Kazimir Malevič: »Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen malerischen Realismus als der absoluten Schöpfung«, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hg. v. Boris Groys und Aage Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heide, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 188–199, hier: S. 194.
- 71 F. P. Ingold: Der große Bruch, S. 10: »[...] 1913 – nicht das Kalenderjahr ist maßgebend, vielmehr ein leicht changierender Zeitraum zwischen Ende 1912 und Anfang 1914 [...]«. »Zu analogen Studien, die mitteleuropäischen Kulturen betreffend, vgl. Ingold ebd., S. 11–12.
- 72 Dass im Jahr 1913 in Moskau auch eine viel beachtete und diskutierte Ikonenausstellung stattfand (der eine Umwertung und extensive Restaurierungen dieser Bilder vorausgegangen waren), ist für unseren Kontext zu berücksichtigen. Interessant ist die in diesem Zusammenhang geführte Diskussion über Kult- und Kunstwert dieser »Bilder«. Vgl. dazu V. Krieger: Von der Ikone zur Utopie, S. 76–85. Zur Geschichte der Rezeption der Ikonenmalerei in Russland vgl. auch Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck 2004, S. 30–34.
- 73 Öl auf Leinwand 79,5 x 79,5 cm. (Tret'jakov Galerie Moskau). M. Drutt: *Suprematismus*, S. 118–119. Im Format beinahe gleich (80 x 80 cm) ist eine Replik aus dem Jahr 1929, datiert mit 1913, die sich ebenfalls in der Tret'jakov Galerie befindet (vgl. Kazimir Malevich 1878–1935, S. 149/S. 265). Von 1923 stammt eine Version im Format von 106 x 106 cm: Auch sie ist auf 1913 rückdatiert (vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325, zu Abb. 19). Im Katalog zur Ausstellung von 1989 vermutete man noch, dass diese Version vom Ende der 1920er Jahre, also der Zeit ihrer Rückdatierung, stamme; vgl. Kazimir Malevich 1878–1935, S. 68, S. 265.
- 74 Auskunft Aleksandra Šatskich, Email vom 28. März 2009: »Малевич всегда датировал »Черный квадрат« 1913 годом.« (Malevič hat das »Schwarze Quadrat« immer mit 1913 datiert).

At »O.10 The Last Futurist Exhibition«, held in St. Petersburg in December 1915, Malevich showed 39 completely abstract canvases, including the famous black *Square*. None had appeared before.⁷⁵

Anhand eines Briefes an Michail Matjušin bestimmt Aleksandra Šatskich sogar tagesgenau die »Geburt« des »Schwarzen Quadrats«: »Der Stempel [auf dem Briefumschlag] [...] ermöglicht es uns, die Geburt des »Schwarzen Quadrats« genau zu datieren. [...] [Alles läuft] auf den 8. Juni 1915 hinaus.«⁷⁶

Dabei geht die Beschäftigung mit der *Idee* zum Schwarzen Quadrat, die Latenzzeit dieses Werks im engeren Sinne des Wortes, nachweisbar auf das Jahr 1913 zurück, worauf hinzuweisen Malevič in seinen Texten Wert legt. Schon seit spätestens 1919 legt Malevič das Jahr 1913 als Geburtsjahr des Suprematismus fest: »Der Suprematismus ist im Jahr 1913 in Moskau entstanden«, heißt es in einem Text für einen Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1919⁷⁷, jenem Jahr, in dem Malevič die erste Retrospektive gewidmet wurde.⁷⁸ Der Wunsch, der Erste bzw. die Ersten zu sein, gehört *naturgemäß* zum Futurismus. Auch die erste, im April 1910 erschienene, Ausgabe der Sammlung mit Manifesten und Texten »Sadok Sudej«, sollte vordatiert werden, erschien sie doch erst ein Jahr nach dem Manifest des italienischen Futurismus von Filippo Tommaso Marinetti.⁷⁹

Dabei ist dieser schreibende, konzeptionelle, einem mystizierenden Post-Skriptum vergleichbare Eingriff ins eigene Schaffen eben gerade auch deshalb wichtig, weil dieser mit jener Zeit zusammenfällt, da Malevič bereits dazu tendiert, den Pinsel gegen die Feder einzutauschen, die Malerei zugunsten einer theoretisch metaphysischen Auseinandersetzung mit ihr aufzugeben. Seine Schülerin Varvara Stepanova notiert schon 1918 in ihrem Tagebuch, dass Malevič immer wieder davon spreche, dass es jetzt nicht mehr so sehr darum gehe zu malen, sondern eher darum »nur noch zu predigen«.⁸⁰ Vom »Predigen« und Prophezeien führt ein Weg zum nachträglich eingetragenen Datum, zur rückseitigen Beschriftung und Beschreibung der Bilder, die ebenso wichtig wird wie das Gemalte. 1920 hält Malevič fest, dass die Entwicklung der drei suprematistischen Perioden – der schwarzen, der roten und der weißen – »in den Jahren 1913 bis einschließlich 1918« vor sich gegangen sei. Mit Schwarz habe alles begonnen, schwarz sei jene erste Fläche gewesen, deren ökonomisches Prinzip auf andere Flächen übertra-

75 Charlotte Douglas: »Birth of a »Royal Infant«: Malevich and »Victory Over the Sun«, in: Art in America, March-April (1974), S. 45-51, hier: S. 45.

76 Aleksandra Šatskich: Kazimir Malevič obščestvo Supremus, Moskau: Tri kvadrata 2009, S. 52-53: »Штемпель [...] дает нам, наконец, возможность точно датировать рождение »Черного квадрата« [...] – фокусируются на 8 июня 1915 года.« [Kursivierungen, B.O.]

77 K. Malevič: Suprematizm, S. 150.

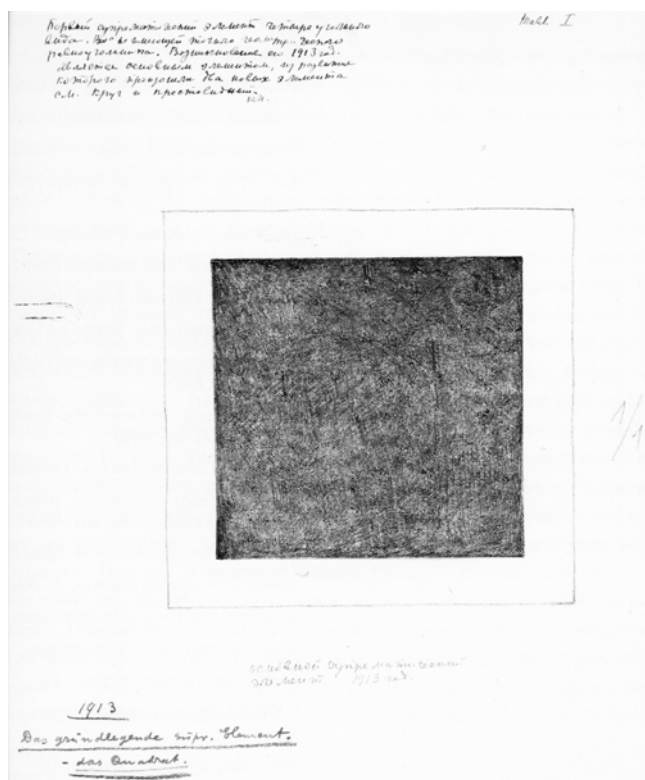
78 Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 434.

79 Vgl. Vladimir Markov: Russian Futurism. A History, Berkely: University of California Press 1968, S. 50.

80 Zitiert nach E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 20: »Далее Малевич договорился до того, что, может быть, уже не надо больше и писать, а только проповедовать.« (Im Weiteren verstieg sich Malevič dazu zu sagen, dass man vielleicht nicht mehr malen, sondern nur noch predigen sollte.) Zum Phänomen der Schriften Malevičs – und deren Faktur – vgl. A. Hansen-Löve: Vorwort. Vom Pinsel zur Feder, S. 7-40.

gen werden konnte.⁸¹ Auch im »Bauhausbuch« von 1927 taucht unter einer Bleistiftskizze des »Schwarzen Quadrats« von Malevičs Hand die Bildunterschrift »grundlegendes suprematistisches Element 1913« (»osnovnoj suprematičeskij element 1913 god«)⁸² auf (Abb. 12).

Abb. 12: Bleistiftskizze des »Schwarzen Quadrats« im »Bauhausbuch« (1927). Links unten handschriftlich von Malevič, unterstrichen: »osnovnoj suprematičeskij element 1913« (grundlegendes suprematistisches Element 1913); Matthew Drutt: Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Berlin: Deutsche Guggenheim 2003, S. 16.



81 K. Malevič: Suprematism, S. 185: »Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя.« (Die Perioden wurden in einer rein flächigen Entwicklung aufgebaut. Dahinter stand das ökonomische Hauptprinzip, durch eine Fläche die Kraft der Statik oder der sichtbaren dynamischen Ruhe weiterzugeben.)

82 Vgl. M. Drutt: Sumprematismus, S. 16. Die deutsche Version der Bildlegende (»1913 Das grundlegende supr. Element. – das Quadrat«) stammt nicht von Malevičs Hand, was ein Vergleich mit deutschsprachigen Notizen Malevičs aus dieser Zeit zeigt: Malevičs Handschrift der lateinischen Schreibschrift ist sehr ungenau. Vgl. Abbildung in: K. Malevič: Gott ist nicht gestürzt, S. 254.

Für die Entwicklung des Grundelements des Suprematismus schon seit dem Jahr 1913 wird immer wieder, nicht nur von Malevič selbst, die Begegnung dreier Künstler als wesentlich angeführt:⁸³ Malevičs Arbeit am Bühnenbild und den Kostümen zur futuristisch-suprematistischen ›Oper‹ ›Sieg über die Sonne‹ (»Pobeda nad solncem«, 1913) an der Seite von Michail Matjušin und Aleksej Kručenych. Die im Frühjahr 1913 entwickelte und im Dezember des Jahres verwirklichte Idee eines futuristischen Antitheaterprojekts⁸⁴, eines Gesamtkunstwerks, hat ohne Zweifel Malevičs Erinnerung an dieses Jahr und seine Bewertung desselben geprägt. So ist der Titel programmatisch: ›Sieg über die Sonne‹ heißt nichts weniger als die Ausrufung einer neuen Zeitrechnung, in der es nur Anfang und Zukunft, jedoch kein Ende mehr gebe und in der das Schwarz dominiere. Der Mensch im Kampf gegen die Sonne ist das ›Arche-Thema‹ des futuristischen Strebens, die Grenze des einfach Gegenwärtigen und Sichtbaren, der vulgären zeitlichen Bestimmung des Lebens, zu überschreiten. Überschritten werden sollten eben auch die vom Sonnenlicht bestimmten Sichtbarkeitsregime. Zeit und Licht und somit die Grundlagen unserer Orientierung in der ›Realität‹ stehen im Kampf gegen die Sonne zur Disposition. Der Sonne wird vorgeworfen, dass sie dazu verführe, sich in der Gegenwart aufzuhalten und aufzureiben, davon könne nur eine ›sonnenlose‹ Zukunft befreien.⁸⁵ So wird die Formel vom glücklichen Ende zu Beginn der Oper in eine des endlosen Anfangs gewandelt: »Anfang gut, alles gut!/Und das Ende?/Ein Ende wird es nicht geben.« Der Sieg über die Sonne wird als der Aufbruch in die Freiheit und die Zukunft gefeiert: »Wir sind frei,/Zerschlagen ist die Sonne.../Es lebe die Dunkelheit«⁸⁶, heißt es nach der erfolgreichen Schlacht gegen die Herrschaft der Sonne. Die Sonne zu besiegen ist einzig das ›Schwarze Quadrat‹ im Stande, so die Überzeugung des Bühnenbildners Malevič. Diese Überzeugung nahm wohl im fünften Bild der Oper, nach der Verkündigung des Sieges über die Sonne, in Form eines Prospekts Gestalt an, der »ein deutlich ausgeführtes schwarzes Quadrat auf weißem Grund«⁸⁷ zeigte.

Der Sieg über die Sonne durch das ›schwarze Quadrat‹ als Sieg über die herkömmliche Zeitrechnung, als Sieg über die Vergangenheit, bestimmt das neue Kalendarium offensichtlich an jenem Punkt neu, wo ein Jahrestag des Sieges über die Sonne vor-

83 Vgl. E. Basner: *Živopis' Maleviča*, S. 20.

84 Vgl. dazu F. P. Ingold: *Der große Bruch*, S. 128: »In kaum einem anderen Werk aus dem Jahr 1913 kommt die zeittypische Verbindung von Apokalyptik und Utopie, von Primitivismus und Technikbegeisterung, von Tragik und Blödelei so bedrängend zum Ausdruck wie hier, [...] [diese] Qualität – oder Intensität – [ist] nicht etwa nur in der Oper begründet [...], sondern vielmehr in der unbedingten, ja programmatischen Gebrochenheit, Disproportion und Diskontinuität all ihrer formalen Bestandteile.«

85 Vgl. C. Douglas: *Birth of a ›Royal Infant‹*, S. 47.

86 Übersetzung nach: Gisela Erbslöh: »Pobeda nad Solncem.« Ein futuristisches Drama von A. Kručenych, Übersetzung und Kommentar (mit Nachdruck der Originalausgabe), München: Sagner 1976, S. 41, 50. Russisch: Ebd., S. 4: »«Все хорошо, что хорошо начинается!» «А кончается?» «Конца не будет!»« S. 15: »Мы вольные/Разбитое солнце.../Здравствуеть тьма!«

87 Vgl. Josef Kublickij: »К вопросу о черном квадрате в опере ›Pobeda nad Solncem‹«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee 2000, S. 37–39, hier: S. 38: »В пятой картине задником сцены был уже вполне конкретный, четко выполненный черный квадрат на белой плоскости.«

gesehen ist: »Man muß einen Festtag anordnen: der Siegestag⁸⁸ über die Sonne.«⁸⁹ Bei diesem Wunsch handelt es sich um eine doppelt selbstreferentielle Geste. Diese besteht einerseits in der Vision einer neuen, auf der Zukunft und somit auch auf der futuristischen Kunstideologie der »Budetljane« (Zukünftler) basierenden Zeitordnung, andererseits wird hier das Ereignis der Oper selbst zu einem denkwürdigen, die Zeit neu bestimmenden erhoben. Der futuristische Kalender soll einer der Kunstereignisse bzw. des Ereignisses als Kunst werden. In diesem Sinne ist das »schwarze Quadrat« immer schon einer Zuordnung zum vulgären Kalendarium enthoben.⁹⁰

So sehr man in dieser Suche nach neuen Grundlagen für das neue Leben schon ein Leben des Zukünftigen, eine Tendenz zum neuen Grundelement des Schwarzen Quadrats und seiner suprematistischen Implikationen lesen mag, dominiert doch, so macht Charlotte Douglas deutlich, auch im »Sieg über die Sonne« noch die Bildsprache des Kubofuturismus. Vorstellbar ist, dass der visuelle Eindruck des Geschehens auf der Bühne jenem im »Vervollkommenen Porträt Kljuns« (1913/1929/»1911«) näher war als der eines der »Schwarzen Quadrate«. Offensichtlich hat in Malevičs Ausstattung, Bühnenbild und wohl auch Lichtregie, wie Charlotte Douglas vor allem aus schriftlichen Quellen und Malevičs Skizzen rekonstruiert, der kubofuturistische Effekt einer Auflösung der Dreidimensionalität in geometrische, bewegliche Formen gegenüber einer suprematistischen Bewegungslosigkeit noch überwogen. Zumindest aber waren beide Momente, jener der kubofuturistischen Bewegungs- und Verschiebungslust und jener der suprematistischen Unendlichkeit, gleichermaßen anwesend – wobei letztere aber eher noch den Hintergrund bildete.

The fact that all the shapes onstage – the apparently freestanding elements, the geometric costumes – can also be found in the backdrops is striking. Possibly his intention was to make the flat backdrops look three-dimensional – not only recessive but also as if, in the fragmenting light, parts of them also projected forward, to mingle with the similar shapes of the costumes and volumes. In addition, the moving figures and spotlights animated the entire stage so that the compositions were subject to continuous variation. Kruchenykh, also the director, mentioned the importance of movement in the opera: »They (the costumes) transformed the human anatomy and the actors moved, held and (were) directed by the rhythm dictated by the artist and director.« The ambiguity of the spatial relationships, especially in the perception of depth, was undoubtedly increased by the tunnel effect created by the receding centers of the backdrops. The center of the back plane seems, from the sketches, to open into infinity.⁹¹

Festgehalten werden kann, dass der Suprematismus 1913, im Jahr des Sieges über die Sonne, selbst noch der Zukunft angehörte und die ersten suprematistischen Ölbilder

88 Wörtlicher, genauer wäre zu übersetzen: »Der Tag des Sieges über die Sonne«.

89 Vgl. G. Erbslöh: *Pobeda nad Solncem*, S. 50, S. 15: »Надо учредить праздник: День победы над солнцем.«

90 Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: *Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 323-327.

91 C. Douglas: *Birth of a »Royal Infant«*, S. 49.

de facto erst ab 1914 entstanden sind.⁹² Das (erste) »Schwarze Quadrat«⁹³, die »Ebene in Rotation, genannt Schwarzer Kreis« (»Černyj krug«)⁹⁴ sowie das »Schwarze Kreuz« (»Černyj krest«)⁹⁵, auf ihrer Vorderseite undatiert, stammen aus dem Jahr 1915. Dies gilt auch für »Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen, genannt Rotes Quadrat« (»Živopisnyj realizm krest'janki v 2-ch izmerenijach«). Auch dieses Gemälde datierte Malevič mit »1913«.⁹⁶ Die genannten Gemälde wurden 1915 in Petersburg auf jener Ausstellung gezeigt, die schon in ihrem Titel den Drang zur Behauptung von Vorgängigkeit deutlich macht: »0.10. Die letzte futuristische« (»0.10. Poslednjaja futurističeskaja«). Das Attribut der »letzten« (und ersten großen) futuristischen Ausstellung deutet abermals auf die Strategie hin, die Gegenwart bereits als Vergangenheit zu bezeichnen, um sich selbst den Raum der Zukunft freizulassen. Deshalb kann, so wäre zu schließen, die »letzte« futuristische Ausstellung knapp nach dem von Malevič nachträglich festgelegten Nullpunkt stattfinden. In derlei stratagematischen Setzungen manifestiert sich der Drang zum Historischen und zur Historisierung, gerade auch dann, wenn man, wie die Futuristen, anti-historisch sein will.⁹⁷ So gesehen ist es dann konsequent, wenn die für eine Ausstellung 1924 im Jahre 1923 entstandenen, wahrscheinlich von Schülern Malevičs angefertigten⁹⁸, Suprematismen »Schwarzes Quadrat« (»Černyj kvadrat«)⁹⁹, »Schwarzes Kreuz« (»Černyj Krest«)¹⁰⁰ und »Schwarzer Kreis« (»Černyj krug«)¹⁰¹ ebenso auf dieses Jahr 1913 rückdatiert wurden. Dies natürlich jeweils auf der Rückseite der Leinwände, mit Farb- oder Bleistift durch die schreibend datierende Hand des Meisters.

92 Vgl. E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 20.

93 Öl auf Leinwand, 79,5 x 79, 5 cm, vgl. M. Drutt: Suprematismus, S. 118.

94 Öl auf Leinwand, 79 x 79 cm, vgl. ebd., S. 120.

95 Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, vgl. ebd., S. 121. Ein »Scharzes Kreuz« ist auch auf dem vielfach gezeigten Foto von der Ausstellung »0.10« (1915) zu sehen.

96 Öl auf Leinwand, 53 x 53 cm, vgl. Von diesem Gemälde ist die Aufschrift »Krest'janka supre [Rest unleserlich, B.O.]« dokumentiert. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 133/S. 265 (Abbildung 50). Eine erst später aufgetauchte Version des »Roten Quadrats« auf rechteckigem Hintergrund datiert aus dem Jahr 1915: Öl auf Leinwand, 40 x 30 cm, Privatsammlung. Vgl. M. Drutt: Suprematismus, S. 126. Vgl. dazu Aleksandra Šatskich, Email vom 28. März 2009: »Есть »Красный квадрат« 1915 года, он 53 x 53 см [...]. На самом деле он 1915 года, а Малевич предпочитал датировать его 1913 годом. Другой »Красный квадрат« 1915 года известен стал сравнительно недавно – это вертикальная картина с красным квадратом наверху.« (Es gibt ein »Rotes Quadrat« von 1915, es misst 53 x 53 cm. [...] De facto ist es aus dem Jahr 1915, aber Malevič zog es vor, es mit 1913 zu datieren. Das andere »Rote Quadrat« wurde erst unlängst bekannt, es ist ein vertikales Bild mit einem roten Quadrat in der oberen Hälfte.)

97 Zum Begriff »stratagematisch« vgl. Jacques Derrida: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen und Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin: Merve 1997, S. 15-16.

98 Hinweise darauf finden sich bei E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 19.

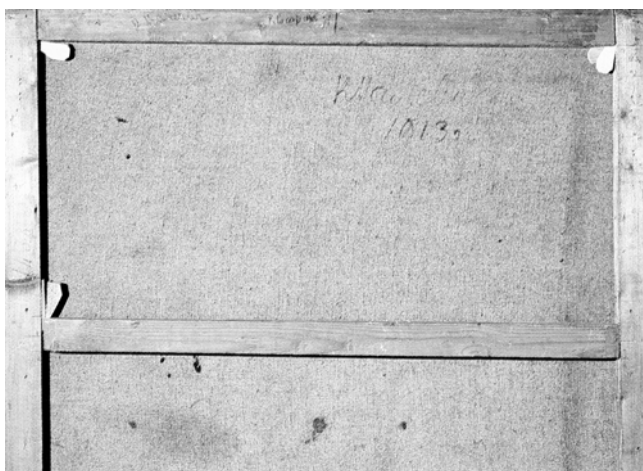
99 Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 19).

100 Öl auf Leinwand, 106 x 106,5 cm. Auf der Rückseite: »K Malevič Jahr 1913« (»K Malevič 1913 g«). Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 20).

101 Öl auf Leinwand, 105,5 x 106 cm. Auf der Rückseite: »K Malevič Jahr 1913« (»K Malevič 1913 g«). Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 21).

Gleich nach der Fertigstellung des Gemäldes 1923¹⁰² hat Malevič auf der Rückseite der Leinwand das »Schwarze Quadrat« von 1923 bzw. 1913 signiert und datiert: »KMalevič J 1913« (»KMalevič 1913 g«) ist dort zu lesen. Auf dem Holzrahmen, auf dem die Leinwand des ungerahmten Bildes aufgezogen ist, wiederholt Malevič die Signatur und fügt die Aufschrift »Quadrat Nr. 1« (»Kvadrat N. 1«) hinzu.¹⁰³ (Abb. 13)

Abb. 13: Kazimir Malevič: Rückseite »Schwarzes Quadrat« (ca. 1923) 106x106; datiert mit »1913«, am oberen Rahmen: »Kvadrat N. 1« (Quadrat Nr. 1): Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325, Abbildung 17.



Es gibt wohl kaum ein besseres Beispiel für die Überlegungen zur Transgression des Rahmens durch seine Beschreibung und Beschriftung als diese auf der Rückseite des Gemäldes beschriftete Begrenzung: Wenn der Rahmen Innen und Außen von einander trennen soll, hebt der beschriftete (bemale), oder genauer: der beschriebene Rahmen diese Trennung auf. Prekär wird der Sachverhalt im vorliegenden Fall gerade auch deshalb, weil unser Bild auf seiner Vorderseite keinen Rahmen hat, rahmenlos ist. Erst auf der normalerweise unsichtbaren Rückseite finden sich aber die für das Bild wesentlichen Informationen – in Form von Signatur, Datierung und Aufschriften, hier eben auch auf dem beschriebenen Rahmen, der durch seine Beschriftung seine Begrenzungsfunktion verliert. Denn tatsächlich erzählt dieser Rahmen die Geschichte einer ästhetischen Entgrenzung¹⁰⁴: Das »Schwarze Quadrat Nummer 1«, geschaffen 1923 von Schülern des großen Meisters, wird durch dessen Be(-)schreibung, durch die Nutzung der Rückseite des Bildes als Schreibfläche, selbst zum ursprünglichen, zum »ersten«.

102 Auskunft von Aleksandra Šatskich, Email vom 28. März 2009.

103 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 19).

104 Zum Rahmen in Literatur und bildender Kunst vgl. Jurj M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 315ff. Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien: Passagen 1992.

1929 entsteht ein weiteres »Schwarzes Quadrat«, das dem Format nach eine Replik auf jenes von 1915/1913¹⁰⁵ ist. Auch auf der Rückseite unsigniert, erzählt es aber dort ein weiteres Mal die mit Blick auf die Flüchtigkeitsfehler wohl in Eile niedergeschriebene Geschichte vom Suprematismus, der 1913, im Zeichen des »Sieges über die Sonne«, geboren worden sei: »Suprematismus 1913 das ursprüngliche Element hat sich zum ersten Mal im Sieg über die Sonne gezeigt.«¹⁰⁶

Wenn das »Vervollkommnete Porträt von Kljun« im Jahr 1929 von 1913 auf 1911 rückdatiert wurde, so macht dies eben mit Blick auf diese Evolutionslogik, vom neuen Nullpunkt aus, Sinn. In dieses Narrativ schreibt sich auch der 1928/29 entstandene »Kopf eines Bauern« (»Golova krest'janina«)¹⁰⁷ ein, den Malevič auf »1910« rückdatiert hat, auf der Rückseite der Leinwand mit schwarzem Farbstift: »Malevič 1 Nr. 13 J 1910«.¹⁰⁸ Was Malevič im »Bauernkopf« von 1929/1910 offensichtlich als Vorstufe zum zur »Vervollkommnung« gelangten Kubofuturismus im Porträt Kljuns von 1913/1911/1929 vorsieht, fällt dem kunstwissenschaftlich und kunstgeschichtlich geschulten Auge, ich folge den Ausführungen Basners, als stilistische Haltung auf, die, etwa auf Grund der Flächigkeit der Bilder, erst *nach* dem Suprematismus eintreten konnte und im übrigen aufgrund der gegenständlich dynamischen Elemente im Bild – vor allem wegen der Flugzeuge – deutliche Zeichen des Postsuprematismus trägt.

Die Gegenüberstellung von Begriffen wie »Schwere« auf frühen neoprimitivistischen Leinwänden und »Leichtigkeit« auf späten postsuprematistischen, von »Gewichtigkeit« und »Gewichtslosigkeit«, von »Massivität« und »Hohlraum« erlangt ihre volle Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit auch im Vergleich von zwei neoprimitivistischen »Porträts von Kljun«, von denen wir lediglich Fotografien kennen, mit entsprechenden späten Varianten davon, die unter der allgemeinen Bezeichnung »Kopf eines Bauern« bekannt sind.¹⁰⁹

Auch auf ihrer der Betrachterin zugewandten Seite zeigen diese späten Bilder deutliche stilistische Entwicklungen, zu denen der Maler erst *nach* der Eroberung der Leinwand als suprematistische Projektionsfläche fähig sein konnte, deren künstlerische Daten in eine andere Zeit weisen, auch hier sind die Analysen Basners frappant:

»Ohne Zweifel konnten derartige Konstruktionen nur nach dem Suprematismus auftreten, als erstmals ein prinzipiell neues Verhältnis zum Raum entdeckt wurde: gerade im Suprematismus erkennt Malevič die Flachheit der Leinwand als weiße Fläche, auf

105 Version von 1929: Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm. Kazimir Malevich, S. 265 (zu Abb. 67). Die Version von 1915 misst 79,5 x 79,5 cm; vgl. M. Drutt: Suprematismus, S. 118.

106 »Супрематизм 1913 г начальный элемент впервые выявил в победе над солнцем«. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 265 (zu Abb. 67).

107 Öl auf Furnier, 71,5 x 53,8 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 331 (zu Abb. 46).

108 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 331 (zu Abb. 46).

109 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 21: »Противопоставление понятий »тяжести« в ранних неопрimitивистских полотнах и »легкости« в поздних постсупрематистских холстах, »весоности« и »безвеса«, »массивности« и »пустотелости« обретает вполне зримое, осязаемое воплощение и при сравнении двух дошедших до нас только на фотографиях неопрimitивистских »Портретов Ключа« с его позднейшими вариантами, известными под общим названием »Голова крестьянина« [...].«

die man quasi von außen bestimmte bewegliche, in unterschiedlichen Abständen zur Fläche sich befindende Systeme projizieren kann.«¹¹⁰

Die suprematistische Ästhetik transformiert in ihrem Bestreben, die Grenzen des Malerischen als die Grenzen der Darstellungskunst zu überwinden, die Leinwand zur »Projektionsfläche für außerhalb liegende Systeme«. Zu dieser Transformation gehört offensichtlich auch, andere Zeitordnungen darauf zu »projizieren«, das heißt von außen, *nachträglich*, ein- oder zuzuschreiben.

Hierin zeigt sich aufs Neue, dass das Datum nicht außerhalb des »Eigentlichen« ist, sondern vielmehr an der Grenze bzw. die Grenze selbst ist.¹¹¹ Dies wird anhand des Gemäldes »Kopf des Bauern« eben gerade daran deutlich, dass wir die Rückseite des Bildes mit seiner »falschen« Datierung »1910« zum Verständnis des Bildes ebenso brauchen wie das Wissen darum, dass das Gemälde »de facto« erst von 1929 datiert. Die doppelte Datierung des Gemäldes ist dann bereits Teil jener stilistischen Eigenschaften des Gemäldes, die es nur aufgrund seiner postsuprematistischen Daten haben kann. Die Grenze zwischen Latenz- und Werkzeit scheint hier inexistent.

Dabei gilt es gleichzeitig zu bedenken, dass auch der thematische Gegenstand der beiden Porträts – einmal der Kopf »Kljuns«, eines Mitglieds der Supremus-Vereinigung, zum anderen der Kopf »eines Bauern« – »datiert« ist, das heißt zunächst: zwei sehr unterschiedliche Schaffens- und Lebensphasen des Künstlers indiziert. In der ersteren bewegt Malevič sich malend auf den Höhe- und Nullpunkt zu, in der zweiten, in der Zeit um 1929, behauptet er datierend, gar nicht zu malen und kann doch *gerade malend* das Faktum, dass er es tut, nicht verbergen.

Dass der »Bauer« nicht nur etwa die Hungersnot der Zeit seiner Entstehung indiziert, entkräftet alleine schon die Tatsache, dass die rurale Motivik vor allem auch eine Referenz auf das eigene Frühwerk, den Präsuprematismus, ist.

1928/1929 als bilderlose Zeit: Die doppelte Datierung

Seit die Malevič-Forschung den fiktiven Chronologien des Werks, den »falschen« Datierungen, auf der Spur ist, gibt es eine Diskussion darüber, inwieweit die Datierungen überhaupt Teil einer künstlerischen Strategie Malevičs seien, oder ob es dafür ausreichend und ausschließlich pragmatische Gründe gegeben habe. Parallel zu dieser Frage nach den Datierungen im Spätwerk des Künstlers läuft die Diskussion darüber, warum Malevič überhaupt wieder zu malen begonnen habe und in Folge dieser Wiederaufnahme der malerischen Tätigkeit zur »gegenständlichen« Darstellung zurückkehrte. Auch dafür werden »pragmatische« Gründe, allen voran der kulturpolitische Druck, in Anspruch gebracht.

110 Ebd., S. 22: »Вне всякого сомнения, подобная конструкция могла возникнуть только после супрематизма, где впервые обнаружилось принципиально новое отношение к пространству: именно в супрематизме Малевич осознает плоскость холста как белый экран, на который как бы проецируются извне некие движущиеся системы, в разной степени от этого экрана удаленные.«

111 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

Die Suche nach den ›richtigen‹ Daten bedient sich technischer (physikalischer, chemischer) und bildvergleichender Untersuchungsmethoden¹¹² ebenso, wie sie historische Dokumente (Übergabedokumente von Werken für Ausstellungen, Werklisten) zu Rate zieht, Ausstellungsfotografien und Kataloge studiert und – nicht zuletzt – Malevičs eigene Schriften mit Aufzeichnungen von Zeitgenossen kontextualisiert. Sobald die ›richtige‹ Datierung und/oder der Zeitpunkt der Umdatierung festgestellt sind, wird fraglich, wie man den Status der ›falschen‹ Daten einschätzen soll.

Für die Veränderungen im Spätwerk des Künstlers wurden der wachsende politische Druck und die sich daraus etwa ergebenden privaten finanziellen Engpässe zu einem Argument, das angesichts der Tatsache, dass sich mit dem ersten Fünfjahresplan (1927–1932), vor allem nach 1928, das (kultur-)politische Klima entschieden verschärfte, auch plausibel scheint. Als pragmatisch-biographischer Grund dafür, zwischen 1928 und 1932 entstandene Bilder um bis zu 32 Jahre zurück zu datieren, gilt die Tatsache, dass Malevič nach seiner Rückkehr von einer Ausstellungsreise nach Polen und Deutschland im Jahr 1927¹¹³ seine in Warschau und Berlin gezeigten Bilder nicht mit zurück nach Russland gebracht hatte bzw. bringen konnte und so in Verlegenheit kommen musste, als man ihm in Moskau für 1929 eine Einzelausstellung in der Tret'jakov-Galerie anbot.¹¹⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei Malevičs plötzlicher Rückberufung nach Moskau bereits um einen kulturpolitischen Schachzug handelte und die Moskauer Kulturbehörden sogar darauf spekuliert hatten, einen ›bilderlosen‹ Malevič ins Land zu befehlen – oder gar auszustellen? Jedenfalls erteilte man Malevič nach seiner Rückkehr nach Moskau 1927 bis an sein Lebensende keine Ausreisegenehmigung mehr. Am 20. September 1930 wird er wegen »Spionagetätigkeit« verhaftet und kommt erst Anfang Dezember wieder frei.¹¹⁵

Da sich also ein großer Teil seines Werkes im westlichen Ausland befand, fehlten Malevič, so lautet eine plausible Überlegung, die für eine Einzelausstellung nötige Anzahl von Bildern.¹¹⁶ In dieser Situation habe Malevič dann unter anderem zu Motiven aus seinem Frühwerk – etwa Motive aus dem bäuerlichen Arbeitsleben – gegriffen und damit, so Douglas, nicht nur seinen Mangel an Ausstellungsstücken kompensiert: »This procedure of filling in his past with backdated work solved other pressing problems as

112 Vgl. Evgenija Petrova: »Proizvedenija Maleviča v Russkom Muzee i ich novye datirovki«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Sankt Petersburg: Palace Edition 2000, S. 11–14.

113 Vgl. Troels Andersen: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work, Amsterdam: Stedelijk Museum 1970.

114 Es gab keinen Katalog zu dieser Ausstellung, ein Teil der Bilder wanderte 1930 zu einer vorzeitig geschlossenen Ausstellung in Kiew. Vgl. Thomas Kellein: »Vom schwarzen Quadrat zur farbigen Unendlichkeit.«, in: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 17–30, hier: S. 23. Eine Liste der zur Ausstellung gelieferten Werke in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 398–399.

115 Unterlagen zur »Untersuchungsakte«, in: Matthew Drutt: Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Berlin: Deutsche Guggenheim 2003, S. 118–119; S. 250–252.

116 Charlotte Douglas: Kasimir Malevich, London: Thames & Hudson 1978, S. 34: »Amassing the paintings necessary for such a show undoubtedly posed a major problem for the artist, since he had painted very little in the years before the trip abroad, and now, some two years later, the works that he had taken with him still remained in Germany.«

well.«¹¹⁷ Ebenso dringlich sei es nämlich gewesen, sozial und politisch akzeptable Werke zu schaffen, ohne sich aber stilistisch dem Establishment anpassen zu müssen. Auf diese Weise konnte sich Malevič außerdem, so Douglas' Überzeugung, aus der selbst geschaffenen Behauptung vom ›Ende des Suprematismus‹ wieder heraus manövrieren und auf die präsuprematistische Phase rekurren. Die kulturpolitischen Zwänge scheinen so gesehen mit den programmatisch-schaffenschronologischen eng verbunden zu sein: Mit Hilfe von falschen Datierungen konnte Malevič auch die von ihm selbst geschaffenen Grenz- und Endpunkte überschreiten. Darüber hinaus sei er sogar zur Hoffnung berechtigt gewesen, dass diese ›frühen‹ figurativen Arbeiten vom Staat angekauft werden würden.¹¹⁸ Aber auch hier folgt ein künstlerisches Argument auf den Fuß: Gleichzeitig weist Douglas nämlich auch darauf hin, dass Malevič nicht einfach in eine stilistisch vor dem Suprematismus ›datierende‹ Phase zurückgekehrt sei. Er habe mittels Rückdatierungen um 1929 auch zusätzliche, »fiktive Phasen« in sein Frühwerk integriert¹¹⁹ – dies betrifft vor allem den zu dieser Zeit geschaffenen, aber auf die Zeit vor 1910, auf 1903, datierten ›Impressionismus‹.¹²⁰

Es zeichnet sich also ab, dass wir es mit einer doppelten Datierungsstrategie Malevičs zu tun haben, mit einer Praxis, in der die genannten pragmatischen Motivationen sich mit programmatischen verbinden. Malevič ›entschuldigt‹ sich mit falschen kalendarischen Indikationen auf seinen Bildern nicht nur dafür, dass er 1929 Bilder in einem zu dieser Zeit schon unerwünschten Stil (Abstraktion, Gegenstandslosigkeit) malt – die falschen Daten machen die Bilder ›unschuldig‹. Gleichzeitig versucht er, sich mittels ›falscher‹ Jahreszahlen zu *entschulden*, zu (über-)leben. Mit anderen Worten: es geht um Ökonomien und um Zeitökonomien.

Wesentlich aber ist, dass die Strategie der doppelten Datierung, die Malevič bereits in einer anderen bilderlosen Phase, 1923, mit der Rückdatierung der Suprematismen »Schwarzer Kreis«, »Schwarzes Kreuz« und »Schwarzes Quadrat«¹²¹ begonnen hatte, seine künstlerische Zeitpolitik fortsetzt. Malevič versteckt¹²² sein künstlerisches Anliegen nicht hinter den ›falschen‹ Daten, sondern entfaltet es mit deren Hilfe. Die ›äußeren‹ Zwänge schreiben sich in Form der ›richtigen‹ Daten in diese Strategie ein und schaffen erst den oben beschriebenen Möglichkeitsraum in der Spannung zwischen ›richtig‹ und ›falsch‹.

Wenn ich behaupte, dass zwischen ›falschen‹ und ›richtigen‹ Daten ein Gleichheitszeichen besteht, so um aufzuzeigen, dass keines der beiden Daten ein dem Gemälde

117 Ebd., S. 34.

118 Ebd., S. 35: »At a time when his income was minimal, there was also the chance that ›early‹ figurative works would prove salable to government collections.«

119 Charlotte Douglas: »Malevich's Painting – Some problems of Chronology«, in: Soviet Union/Union Soviétique 5/2 (1978), S. 301–326, hier: S. 306.

120 Vgl. dazu den Abschnitt »1903: Das Frühwerk aus dem Jahr 1930« in diesem Buch.

121 Alle Gemälde in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 325 (zu Abb. 19–21). Vgl. hierzu auch die Ausführungen im folgenden Abschnitt.

122 C. Douglas: Kazimir Malevich, S. 35: »Between 1927 and 1932, partly under cover of the false dates, Malevich was developing a unique Metaphysical style of painting that continued and expanded the philosophy of Suprematism, while at the same time constituting a response to the calamitous social upheavals of the time.«

›Äußerliches‹ ist – so sehr sie auch durch ›äußere‹ Umstände bedingt sind, allein schon durch den Umstand, dass Malevič sich datierend von den Zeitumständen zu isolieren versucht.

Zunächst nämlich suggeriert die Tatsache, dass Malevič zwischen 1928 und 1932 die faktische Datierung verweigert, die Zeit zwischen 1928 und 1932 sei bilderlos.¹²³ Insofern er diese Daten nicht verwendet, behauptet er, dass in diesem Zeitraum keine Gemälde entstanden seien. Malevič wollte und konnte mit Hilfe der Rückdatierungen Zeit gewinnen, sich zwischen die Zeiten stellen. Die Differenz zwischen richtiger und falscher Datierung entfaltet sich in einer fiktiven Zeit, einer Zeit der Erzählung seiner Werkgeschichte. Man denke zum Verständnis dieser Überlegung an Derridas These, es müsse im Rahmen der Erzählung, der Fiktion, der Literatur unentschieden bleiben dürfen¹²⁴, ob die dem Bettler gegebene Münze echt oder falsch war. Denn es gehe vielmehr um das Ereignis des Gebens, um einen damit erzielten, die ökonomischen Wertmaßstäbe überschreitenden ›Zeitgewinn‹.¹²⁵ In diesem Sinne stehen die ›falschen‹ Daten Malevičs für eine künstlerische Überschreitung der historischen Zeit durch eine fiktive Zeit(rechnung). Der Datumskünstler Malevič setzt sein Programm malend-schreibend konsequent um – und geht dabei bis ans Äußerste:

In diesem Prozess des Umdeutens und Neuerfindens seiner Werkbiografie spielte natürlich auch eine besondere Rolle, dass Malevič von Natur aus ein sehr rationaler Künstler war, dessen Schaffensalltag fortwährend auf Selbstanalyse gründete, auf der Ausarbeitung von individuellen Schaffensprinzipien und deren Einhaltung. Wenn er seinerzeit verkündet hatte, dass ›einem vernünftigen Schaffen ein Ziel vorangeht‹, so ging er, um dieses Ziel zu erreichen, bis zum Äußersten, bis an die logische Grenze.¹²⁶

Malevič schafft mit der doppelten Datierung aber auch Fakten: Die ›bilderlose Zeit‹ wird als Intervall fassbar, als Gegenwartsbefund, der nicht ›nicht‹, sondern vielmehr ›nicht mehr und noch nicht‹ lautet. Das »Intervall« (»promežutok«)¹²⁷ beschreibt aber nicht nur einen Zwischenzeitraum des Weder-Noch, es hilft vor allem die Trennung zwischen dem Innen (hier: den künstlerischen Intentionen und Anliegen Malevičs) und dem »Außen« (hier: der kulturpolitischen Realität) zu lockern.

In diesem Sinne reduzieren sich Malevičs Datierungen ebenso wenig auf historische Indikation wie sie als ›Fälschungen‹, falsche Bezeichnungen verstanden werden kön-

123 Brigitte Obermayr: »Portret bezobraznogo vremeni. Pozdnie portrety Maleviča v kontekste diskusii o sbornike GACHN ›Iskusstvo portreta‹«, in: Logos 2/75 (2010), S. 136-149.

124 Vgl. Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I, München: Wilhelm Fink 1993, S. 197.

125 Ebd., S. 59; S. 160.

126 E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 188: »Конечно, особую роль в этом процессе переосмысления и воссоздания своей творческой биографии сыграло то, что Малевич по природе был художником очень рационалистичным, чья творческая жизнь постоянно строилась на самоанализе, на разработке авторских концепций творчества и следовании им. Объявив в свое время, что ›разумному творчеству предшествует цель‹, он ради достижения этой цели шел до конца, до логического предела.«

127 Vgl. Jurij Tynjanov: »Literaturnyj Fakt« [1924], in: ders., Poëtika. Istorija literatury. Kino, Moskau: Nauka 1977, S. 255-270. Ebenso wie J. Tynjanov: »Promežutok«, in: Ders., Poëtika. Istorija literatury. Kino, (1977), S. 168-195.

nen. Die doppelten Datierungen sind die eigentliche künstlerische Strategie im Spätwerk des Künstlers, in dem er die Suche nach der ›vierten Dimension‹ fortsetzt. Dieser Feststellung könnte man mit Blick auf die Lebensumstände zwischen 1929 und 1932 Zynismus vorwerfen. Dabei geht es aber aus der Perspektive der Datumskunst, eines künstlerischen Schreibens der Zeit-Zeichen, genau darum, die Doppelnatur des Datums, die *Grenzwertigkeit des Faktischen*, bewusst zu machen. Wenn Malevič den Anfang der Zählung, wie wir gleich sehen werden, von 1915 auf 1913 verschiebt, entstehen einerseits neue Zusammenhänge, erzählt er eine andere Geschichte. Gleichzeitig wird diese Differenz als ›andere Geschichte‹ eben nur in der Differenz zwischen Geschichts- und Fiktionszahl fassbar. Die Fiktion bedient sich der historischen Zeit, als jener Zeit, die zwischen erlebter und kosmischer Zeit vermittelt.¹²⁸ Genau auf dieser Interdependenz zwischen Geschichtszahl und den Zusammenhängen, die sie herstellt, gründet sich die »überkreuzte Referenz« von Geschichte und Fiktion.¹²⁹ Diese Überkreuzung wird im Weiteren übrigens in der Vorstellung vom Hin und Her zwischen Vorder- und Rückseite, zwischen Datierung und Rückdatierung geradezu anschaulich – Malevičs Bilder als ästhetische Objekte entstehen vielfach erst in diesem Hin und Her.

»317«, »365« und »Ж«: Weltformel und Getreideernte

Der ›Bauernzyklus‹ (»Krest'janskij cikl«) bildete den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Malevičs Datierungspolitik. Malevič schafft ab 1928/1929 Repliken von seinen neoprimitivistischen und kubofuturistischen Agrarmotiven, und damit von Bildern, die vor allem 1912 entstanden waren. Es handelt sich hierbei um Gemälde wie »Bäuerin mit Eimern und Kind« (»Krest'janka s vedrami i rebenkom«, 1912«), »Die Schnitterin« (»Žnica«, 1912), »Roggenernte« (»Uborka rži«, 1912), »Der Holzfäller«, (»Lesorub«, 1912¹³⁰ oder »Morgen im Dorf nach Schneefall« (»Utro v derevne posle snegopada«, 1912)¹³¹. Schon aus den Titeln wird ersichtlich, dass hier der folkloristischen Logik gemäß beinahe der gesamte Jahreszeitenzyklus vertreten ist. Hierin lässt sich bereits ein erster Unterschied zu den Bauernbildern nach 1928 feststellen: Diese zeigen überwiegend hochsommerliche Situationen. Vor allem aber datieren die nach 1928 entstandenen Repliken der Werke des Bauernzyklus von 1912 meist von »1909« – wir ahnen, dass dies im Zusammenhang mit der im vorausgehenden Abschnitt beschriebenen Vorverlegung des Jahres Null der suprematistischen Zeitrechnung von 1915 auf 1913 steht. Wenn der Suprematismus also ›schon‹ 1913 existierte, so wäre 1912 für den

128 Vgl. Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. III, Die erzählte Zeit, München: Wilhelm Fink 1991, S. 159.

129 Vgl. ebd., S. 294ff.

130 Zu den genannten Bildern in der Reihenfolge ihrer Aufzählung: Öl auf Leinwand, 73 x 73 cm, links unten signiert »K.M.«, auf der Rückseite »Bäuerin mit Eimern« (»Krest'janka s vedrami«); Öl auf Leinwand, 60 x 68 cm, undatiert und unsigniert; Öl auf Leinwand 72 x 74,5 cm, auf der Rückseite: »Roggenernte« (»Uborka rži«), 94 x 71,5 cm, auf der Rückseite des Bildes befindet sich das Gemälde »Bäuerinnen in der Kirche« (»Krest'janki v cerkvi von 1911). Alle Angaben und Abbildungen vgl. Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264.

131 Öl auf Leinwand, 80,7 x 80,8 cm. C. Douglas: Malevich, Abb. 10, S. 67.

Neoprimitivismus »zu spät« gewesen, sollte doch »1911« (vgl. »Kljun«) schon der Kubofuturismus begonnen haben, damit »1913« der Suprematismus in voller Blüte stehen konnte.¹³²

Der »Bauernzyklus« bot in der Erforschung von Malevičs Datierungspolitik den pragmatischen Argumenten besonders guten Boden. Die Hungersnot, die Kollektivierung der Landwirtschaft, die Herkunft Malevičs aus ländlicher Idylle, die einer rigider werdenden Kunstpolitik gefällige folkloristische Gegenständlichkeit und Archaik – es fanden sich Gründe genug, den »Rückgriff« auf rurale Motive aus dem Frühwerk »aus dem Zeitkontext« der späten 1920er Jahre zu erklären. Dagegen zeigt die Kunstwissenschaft deutlich, dass sich in den Repliken aus den späten 1920er Jahren die stilistischen Entwicklungen Malevičs nach 1912 – vor allem die kubofuturistische und die suprematistische Phase – nachweisen lassen und somit der späte »Bauernzyklus« auch stilistisch doppelt datiert ist.¹³³ Im Folgenden werden die kunstwissenschaftlich festgestellten Doppeldatierungen durch Verweisstrukturen, die zu Intertexten (Chlebnikov und Kručenyč) – und also wieder einmal zum Geschriebenen – führen, ergängt.

Während die früheren Bilder aus diesem Motivbereich vielfach undatiert blieben, sind die späteren – oft auffallend – datiert und signiert. So trägt etwa »Bei der Heuernte« (»Na senokose«), entstanden 1928-29, unter der Signatur in der rechten unteren Bildecke die Datierung »Motiv 1909«.¹³⁴ Im Fall des Bildes »Die Schnitterin« (»Žnica«, 1928/29)¹³⁵ wird die Tatsache der motivischen Wiederholung zum gleichnamigen Bild von 1912 am deutlichsten. Es trägt lediglich die Signatur auf der Vorderseite, während auf der Rückseite des Furniers, das hier Bildträger und entsprechend Schreibunterlage ist, »Motiv aus dem Jahr 1909 K. Malevič Schnitterin Nr. 11«¹³⁶ zu lesen ist. Eine entsprechende Replik, ebenfalls 1928/29 entstanden, ist auf der Vorderseite unsigniert, auf der Rückseite aber mit »1908« datiert (Abb. 14). »1908« ist hier eine im zweifachen Sinne »falsche« Datierung bzw. im Sinne der fiktiven Werkchronologie die »einzig wahre« Datierung. Denn auch im Falle dieses Gemäldes findet die doppelte Datierung (1908/1929) ihre, wie die Kunstwissenschaft überzeugend feststellt, stilistische Entsprechung. So schreibt sich in die späten Repliken der suprematistische Nullpunkt nicht nur als Jahreszahl, sondern als stilistische Haltung deutlich ein. Charlotte Douglas beschreibt das Verhältnis zwischen Figur, Umgebung und Hintergrund als Projektion von der Erde getrennter Figuren in eine suprematistische Sphäre, Douglas spricht von einer »Projektion auf den Himmel«:

It is entirely reasonable to expect that even after Suprematism Malevich would continue to explore the problems which had always been the theoretical basis for his work. He reintroduced his figures in landscapes, but sought to maintain the greater presence of the cosmic that was the legacy of Suprematism. In 1912 Malevich's subjects

132 Zur temporalen Alogik des Neoprimitivismus vgl. Hansen-Löve: Über das Vorgestern ins Übermorgen, S. 17-61.

133 Vgl. auch dazu: E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 22.

134 Kazimir Malevich 1878-1935 S. 265 (zu Abb. 72).

135 Öl auf Furnier, 72,4 x 72 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333 (zu Abb. 34).

136 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 265 (zu Abb. 71). Und: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333 (zu Abb. 34). In diesem Katalog ist auch die Rückseite des Gemäldes abgebildet.

were united with the universe by being embedded into their environment; in 1929 his figures are separated spiritually and physically from the earth and are seen projected against the sky.¹³⁷

Abb. 14: Kazimir Malevič: »Žnica« (Die Schnitterin), 1928-1929, 29,5x31,3; Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Abbildung 33: auf der Rückseite datiert und signiert mit: »K Malevič N 7 1908 Žnica Ėskiz« (Motiv aus dem Jahr 1909 K Schnitterin Skizze): Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 332.



Auch wenn dieses Enthobensein der Figur gerade im Fall der »Schnitterin« (»Žnica«, 1908/1929) schwer nachvollziehbar sein mag, zumal anhand der Reproduktionen, sind sich die Kunstwissenschaftlerinnen darin einig, dass gerade die beiden »Schnitterinnen« ein ausgezeichnetes Beispiel sind, um zu zeigen, wie sich »trotz buchstäblicher Wiederholung der Komposition sämtliche Merkmale in ihr Gegenteil verkehren«¹³⁸. So hebt Basner die zu beobachtende Schwerelosigkeit hervor, mit der die Schnitterin von 1929/1909 ans Werk geht, sie weist auf die Stellung der Beine hin, die, im Bild von 1912 noch ägyptisch unbeweglich, nun auf einmal dynamisch erscheinen. Aus »Schwere« wird »Leichtigkeit« und »Schwerelosigkeit«, »Massivität« wandelt sich zu »Hohlheit«.

137 C. Douglas: Some problems, S. 304. Dieselben Beobachtungen finden sich bei E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 22.

138 Ebd., S. 21: »Сравнение двух »Жниц« служит характерным примером того, как при буквальном повторении композиции все качественные показатели меняют знак на противоположный.«

Bemerkenswert auch, dass die »Schnitterin« von 1929/1909 im vergleichsweise quadratischen Bildformat erscheint. Während für das Gemälde von 1912 60x68 cm angegeben werden, trägt die Replik von 1929/1909 die Maße 72,4x72 cm.¹³⁹ Im Fall der »Schnitterin« 1928-29/1909 ist das deshalb von besonderem Interesse, da bei Röntgenuntersuchungen festgestellt wurde, dass ein Quadrat die Konturen für die Figur bildete, an deren Stelle sich in einer ersten Version eine Frau in Frontalansicht mit Kind befunden hatte. Die in der Endfassung verbliebene Schnitterin hat Malevič dann offensichtlich unter Zuhilfenahme eines Winkels fertiggestellt.¹⁴⁰ Ohne Frage hat Malevič die annähernd quadratische Grundform auch schon in den 1910er Jahren verwendet – so misst etwa »Die Bäuerin mit Eimern und Kind« (»Krest'janka s vedrami i rebenkom«, 1912) genau 73x73 cm.¹⁴¹ Aber gerade für unseren Fall der Wiederholung – genauer: Spiegelung – der Bildkomposition unter den Vorzeichen des rückdatierten künstlerischen Fortschreitens, dessen Wendepunkt der Suprematismus bildet, ist auch diese äußerliche formale Konsequenz signifikant. Denn auf dem Weg zum Bild als Projektionsfläche bildet das Quadrat eben jenen Wendepunkt, dem die unter den Vorzeichen des Suprematismus geltende Zeitrechnung folgt.

Viel deutlicher wird der von der Kunstwissenschaft beschriebene Paradigmenwechsel im Umgang mit dem Verhältnis von Figur und Umgebung im Vergleich der motivischen Wiederholung der in Rückenansicht in Richtung Erntefeld gehenden Frau mit Kind. Von der Version von 1912 mit dem Titel »Auf dem Feld« (»V pole«) ist leider nur noch eine Reproduktion aus der Zeitschrift »Ogonek (Nr. 1, 1913)«¹⁴² erhalten. Sogar in dieser schlechten Reproduktion des Gemäldes von 1912 ist aber ersichtlich, wie sich die Rückenfiguren im Vordergrund in kubistischer Manier mit den Feldarbeiterinnen, die wesentlich den Bildhintergrund bilden, verbinden. Im Vergleich dazu heben sich die beiden Figuren auf dem Bild von 1928-29/»1909-1910« tatsächlich beinahe schwerelos von ihrer Umgebung ab. Der Kubofuturismus scheint aus diesem Bild ver- oder entschwunden zu sein.

Literarische Jahreszeiten zwischen Suprematismus und Kubofuturismus

Die rurale Motivik muss für die kubofuturistischen ebenso wie für die suprematistischen Kunstprogramme gerade mit Blick auf die den Motiven eigene zyklische, von Mond- und Sonnenphasen abhängige Zeitlichkeit, von Reiz gewesen sein. Ist es dem Kubofuturismus eher darum zu tun gewesen, die Dynamik der Arbeit in eine bewegte Bildfläche zu transponieren, so war für die suprematistische Zeitkunst auf ihrer Suche nach hinter oder über der kalendarischen Zeit liegenden Gesetzen wohl die kosmische Zyklichkeit interessant. Beide Bewegungen verbindet die Frage nach einer neuen Zeit, einer neuen Zeitrechnung und einer dafür adäquaten Formensprache. Darum

139 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264-265 (zu Abb. 33, 71). Ebenso: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333 (zu Abb. 34, »Die Schnitterin« 1928/29/1909).

140 Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 333.

141 Kazimir Malevich, S. 86, Abb. 32, dazu Annotation S. 264.

142 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 21.

bemühte sich auch die Literatur, in deren Kontext Malevičs künstlerische Statements zur Zeitrechnung im Folgenden betrachtet werden sollen. Zentral sind hierfür Malevičs Kontakte zu den Dichtern Velimir Chlebnikov (1885-1922) und Aleksej Kručenyč (1886-1968). Die Zusammenarbeit mit den beiden findet 1913 jenen hier bereits erwähnten Höhepunkt – als Kručenyč das Libretto zu »Sieg über die Sonne« (»Pobeda nad solncem«) lieferte und Chlebnikov in schillernden Neologismen seiner »Sternensprache« (»zvezdnoj jazyk«) den Prolog dazu verfasste. In diesem Prolog ist von »Dramen außerhalb der Zeit« (»bytavyy«) die Rede, die davon erzählen würden, wer man ist und wer man sein wird, von »Niegewesenen« (»Nikogdavli«), die wie im Traum vorbeiziehen¹⁴³. Das Vergangene aber gibt es der futuristisch-revolutionären Logik gemäß nicht mehr. Chlebnikovs Sternensprachenprolog scheint den siegreichen Kampf über die Sonne also bereits vorauszusetzen, dieser Prolog ist nicht so sehr ein Vorwort, als vielmehr eine Botschaft von einem anderen, einem neuen Stern. Dabei ist die Konstellation Chlebnikov – Malevič – Kručenyč im Schlüsseldrama von »Sieg über die Sonne« geradezu paradigmatisch für die Präsenz zweier Zeit- und Stilebenen, wie wir sie bereits im »Kopf eines Bauern« (1929/1910) antrafen und wie sie uns im Folgenden auch in Malevičs 1928/29 entstandenen »Bauernzyklus«-Repliken begegnen werden:

Noch nehmen der Kubofuturismus und die Verfremdungsästhetik Kručenyčs, mit Blick auf »Sieg über die Sonne« und das Jahr 1913, den größeren Raum ein, »noch« liefert Kručenyč das dialogische Material. Gleichzeitig schwebt »schon« Chlebnikovs mythopoetischer Archaismus im Prolog zum Drama wie ein Plateau, das bald im Schwarzen Quadrat eine tableauhafte Entsprechung finden sollte, über dem Geschehen.¹⁴⁴ Dieses »Plateau Chlebnikov« bildet jenen Fluchtpunkt, der, bei allem ihn auch mit Kručenyč verbindenden Alogismus¹⁴⁵, Malevičs Entwicklung hin zum Suprematismus am nächsten steht. Malevič und Chlebnikov treffen vor allem dort aufeinander, wo Velimir Chlebnikov ein ausgesprochenes Interesse für Zahlen, Mathematik und Magie der Zeitrechnung zeigte. Dieses Interesse der Avantgarde für die Mathematik und die Zahl ist insofern ein grundsätzliches, als die Mathematik als ein »ungegenständliches« System erschien, als ein System, das, wie die Kunst, um die man bemüht war, eine »Unabhängigkeit und Autonomie von der außersprachlichen Welt«¹⁴⁶ aufwies. Die Grenzfunktion des Datums, zwischen Kosmos und Kalender, gilt hier auch für die Zahl, die immer »Resultat einer Projektion von Wesenszügen, die außerhalb jener der Zahlen liegen«, ist, von »Bilder[n] einer Einheit der Welt des Vielfältigen und der Illusion.« Sogar wenn sie der Vermessung dient, sei das Ziel der Zahl, so Vladimir Toporov, ein anderes: Es

143 Vgl. Nachdruck in G. Erbslöh: *Pobeda nad solncem*, S. 1. Zu den Neologismen: Natal'ja Perova: *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova* (= WSA Sonderband 40), Wien, Moskau : Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1995.

144 Zu Malevičs Verhältnis zu Chlebnikov und Kručenyč vgl. Aage A. Hansen-Löve: »Kazimir Malevič među Kručenyč i Chlebnikovym«, in: *Russian Literature*, LV (2004), S. 229-258.

145 Zur Nähe des suprematistischen Alogismus zur zaum', der transrationalen Sprache des Futurismus, vgl. A. Hansen-Löve: *Kazimir Malevič među Kručenyč i Chlebnikovym*, S. 238.

146 Zur Mathematik in der Kunst und Kunstphilosophie der russischen Avantgarde vgl. Anke Niederbudde: *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne: Florenskij, Chlebnikov, Charms*, München: Sagner 2006. Zur Zahl in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. K. Maur (Hg.): *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Hatje Cantz 1997.

gehe Kraft der liminalen Phänomenalität der Zahl auch bei der Vermessung darum, »gegebene Maßstäbe zu den Ausmaßen des Universums in Beziehung zu setzen« und so »den universellen Rhythmus« in das »mit der Zahl Messbare einzuschließen.«¹⁴⁷ Genau diese Faszination, das Messbare mit dem Unermesslichen zu verbinden, hat Velimir Chlebnikov in seinen »Schicksalsstafeln« (»Doski Sud'by«, 1922) entfaltet, einem sich zwischen Prosa und Poesie, zwischen Mathematik und Mythologie, Astronomie und Astrologie bewegenden Werkzyklus, der nach den in Zahlen und Formeln darstellbaren Gesetzmäßigkeiten sucht, nach Zyklen und Rhythmen, die die Verbindung zwischen dem irdischen Geschehen und den kosmischen Abläufen erklären könnten. So entdeckt Chlebnikov die Ziffernfolge 365, die Zahl der Tage eines Kalenderjahres, auf seiner Suche nach einer allgemeinen Welt-Zeit-Formel. Die Konstante 365 errechnet er auch zwischen Geburtsdaten von »abstrakten Denkern« und dessen Schülern, wobei für Chlebnikov auch wesentlich ist, dass sich 365 »in der schönen abfallenden Reihe $3^5 + 3^4 + 3^3 + 3^2 + 3^1 + 3^0 + 1$ « darstellen lässt. Der 365 stellt er die 317 gegenüber, als Schwingungszahl der a-Saite, worin er eine Gesetzmäßigkeit feststellt, die die Abfolge von historischen Ereignissen in einen rhythmischen Sinnzusammenhang stellt.¹⁴⁸ Angesichts der errechneten Formeln verliert die kalendarisch fortschreitende Zeit zugunsten einer höheren Ordnung von Algorithmen und Konstanten ihre Bedeutung, so war Chlebnikov überzeugt.¹⁴⁹ Und, die Anekdote ist weithin bekannt, Chlebnikov fand auch im »Schwarzen Quadrat« die von ihm ermittelten Universalgesetze wieder: Es ist ein Brief Malevičs an Michail Matjušin vom 4. (17.) April 1916 erhalten, der von den Ergebnissen der Berechnungen berichtet, die Chlebnikov anhand von Zeichnungen und Skizzen zum »Schwarzen Quadrat« angestellt hatte: Chlebnikov habe in der suprematistischen Urform die von ihm auch andernorts festgestellten und als universelle Gesetzmäßigkeiten eines kosmischen Rhythmus interpretierten Konstanten »317« und »365« entdeckt, was die überweltliche Bedeutung von Malevičs Werk geradezu mathematisch belegen würde. Malevič sieht sich in Chlebnikovs Messergebnissen, die exakt mit den Konstanten seiner Weltformeln übereinstimmen, offensichtlich in seinem suprematistischen Anliegen bestätigt:

Chlebnikov war bei mir, hat einige Zeichnungen mitgenommen, um ihre Proportionen auszumessen, und hat die Zahl 317 entdeckt und anscheinend auch die 365. Die von Chlebnikov gefundenen Zahlen können dafür sprechen, dass im »Supremus« etwas Größeres liegt, das eine unmittelbare Gesetzmäßigkeit hat, oder aber sogar, dass [der Supremus, B.O.] ein Weltwerk ist. Dass mich jene Kräfte durchdringen, jene allgemeine Harmonie der Schaffensgesetze, die alle anleitet, und dass alles, was bisher war, belanglos ist.¹⁵⁰

147 Vladimir Toporov: »Čislo«, in: ders, *Issledovanija po étimologii i semantike*. Tom 1. *Teorija i nekotorye častnye ee prilozhenija*, Moskau: Jazyki slavjanskoj kul'tury 2004, S. 226-261.

148 Velimir Chlebnikov: *Doski sud'by*, Moskau: Rubež stoletij 2000, S. 98.

149 Vgl. A. Niederbudde: *Mathematische Konzeptionen*, S. 85. Brigitte Obermayr: »Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D. A. Prigov«, in: *WSA* 56 (2005), S. 209-285.

150 Zitiert nach: Aleksandr E. Parnis: »Chlebnikov i Malevič: v poiskach značimych élementov«, in: Vjačeslav V. Ivanov/Zinovij S. Papernyj/Aleksandr E. Parnis (Hgg.), *Mir Velimira Chlebnikova*, Mos-

der Bauern, die von jedem Wechsel der Jahreszeiten bestimmt werden«¹⁵³. Erst später, so ließe sich hinzufügen, erst im »Bauernzyklus« von 1928/29, findet er zur hier schon mehrmals erwähnten, in der autobiographischen Skizze von 1933 behaupteten Synthese zwischen »Primitivismus« und »Suprematismus«/»Ikonenmalerei«.¹⁵⁴ Erneut taucht hier die Form werdende Latenzzeit auf, die als datierte zur Werkzeit gehört.

Vor diesem Hintergrund werde ich nun Aleksej Kručenychs Poem »Kalendar« von 1926 mit Malevičs späten Bauernzyklus-Repliken lesen. Der wortkünstlerische Kubofuturismus in Kručenychs Poem kann als Resonanzraum für Malevičs stilistische Zugänge verstanden werden. Vor allem aber wird es um eine *geschriebene* Referenz zwischen Kručenychs »Kalendar-Poem« und Malevičs Bild »Zur Gertreideernte« gehen.

Aleksej Kručenychs 16-seitiges Verspoem mit seinem lakonischen Titel »Kalendar« kann zunächst als ein pointiertes Statement zur offiziellen Zeitpolitik dieser Jahre gelesen werden.¹⁵⁵ Evgenij Dobrenko weist darauf hin, dass es vor allem im ersten Jahrzehnt nach der Revolution von 1917 eine Tendenz zu dünnen Büchern bzw. Heften gegeben habe, wobei der zwischen 1924 und 1927 immerhin 600 Seiten umfassende »Sowjetische Kalender« (»Sovetskij kalendar«) eine deutliche, dicke Ausnahme gebildet habe,¹⁵⁶ die im Übrigen bereits das sozialistische Großbuch der 1930er Jahre ankündigt.¹⁵⁷ Im Vergleich scheint das 16 Seiten umfassende Kalenderpoem Kručenychs sich auf eine andere Zeitrechnung, eine andere Zeit zu beziehen.

Kručenychs Poem orientiert sich am Sonnenjahr und den daran gebundenen klimatischen Veränderungen, mitunter folkloristischen Allegorien (Frühling als junge Frau/en) und steht somit zunächst dem Bauernzyklus und Bauernkalender am nächsten. Kručenychs Hinwendung zum archaisch-volkstümlichen Jahreszeitenzyklus motiviert sich aber gerade nicht aus dem Wunsch, die Abstraktion zugunsten gegenständlicher Darstellung zu verlassen. Im Gegenteil dazu setzt Kručenych bei der abstrakten Naturgesetzmäßigkeit des Wechsels der Jahreszeiten an und distanziert sich von Beginn des Poems an von einer konkreten topographischen Verortung des Geschehens in der ländlichen Natur. Den Schauplatz des Geschehens bildet nämlich eine »vernaturlichte« Stadt, die von den Jahreszeiten und deren Witterungsbedingungen, die die akustischen Verhältnisse ebenso bestimmen wie das Licht, geformt ist. Die

153 Vgl. Valentine Marcadé: »Die Thematik des Bäuerlichen im Werk von Kasimir Severinowitsch Malewitsch«, in: Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag. Ausstellung Juni-Juli 1978, Galerie Gmurzynska: Köln 1978, S. 94-118.

154 K. Malevič: Otryvki iz glav, S. 109. Eine schöne Gegenüberstellung einzelner Gemälde Malevičs mit Ikonen findet sich in: Dmitrij S. Lichačev: Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda, Moskau: Iskusstvo 1992, S. 380-383.

155 Gesonderte Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang das Geleitwort zur Ausgabe von 1926 aus der Feder von Boris Pasternak – es ist mit dem 25.12.1925 datiert. Pasternak beschreibt darin Kručenychs Qualitäten als Dichter so: Kručenych sei der äußerste Rand dessen, was im Augenblick Dichtung sei. Bei Kručenych laute die Frage nicht, ob es sich »noch« um Kunst handle, sondern vielmehr, ob das »schon« Kunst sei. Im Übrigen sei es nun schon »etwas zu spät«, um Zweifler von Kručenychs Qualitäten als Dichter zu überzeugen.

156 Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: Sovetskij čelovek meždu vremen i istorie«, in: Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera, St. Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123, hier: S. 104.

157 Vgl. dazu das Kapitel zum Großbuchprojekt »Den' mira« in diesem Buch.

dermaßen urbanisierte und darin freilich *verfremdete* Naturzeit teilt sich auch in vielerlei Hinsicht in der figurativen und lautlichen, sprachlichen Realität des Poems mit: So sucht Kručenyč in der Nivellierung von romantisierender Onomatopoetik, wie sie in der Jahreszeiten- und Naturlyrik typisch ist, und futuristischer Lautdichtung nach Entgegenständlichung. Die mit dem beginnenden Frühling einsetzenden Zischlaute »Z-z-z-ž-š-š«, sie ahmen das prasselnde Braten des Gehirns des lyrischen Ichs (!) auf einem Schaschlikspieß nach, treten vorerst nur visuell in ihrer lautmalenden Silbentrennung in eine Nähe zum »Nach Ter-pen-tin riechenden Genüsschen« (»Pachnuščij ter-pen-tin-om smačok«) um dann endlich auf die eigentlich, wir sind im Frühling, zu erwartenden Geräusche zu stoßen, auf den Sperling nämlich, der »s-i-c-h-a-n-s-t-r-e-n-g-t« (»p-o-n-a-t-u-ž-i-t-s-j-a«)¹⁵⁸. So beginnt der Frühling in Kručenyčs Poem, so fängt das Poem an:

Ich hab mein Gehirn wie einen Schaschlik gebraten
Auf einer eisernen Stange
Z-z-z-ž-š-š!-
Rotebackenundsäurepfeffer dazu
Damit es dir, Muselein, besser gefalle
Als die schlaffe
Schmierige Torte von Igor Severjanin!
[...]
Es geht dieser lästige Winter!
Alle Kirchen sind von Pfützen überschwemmt
Moskau bläst ein Windchen leer!
Hier, hier der Sperling, er s-t-r-e-n-g-t-s-i-c-h-a-n
Und es beginnt das richtig gute Wetter! [...] ¹⁵⁹

An dieser Stelle ist es schon zu spät für eine vergegenständlichende Onomatopoetik. Insofern wir es von Beginn an mit befremdlicher, verfremdeter Bildsprache zu tun haben, muss die Repräsentationskraft der Onomatopoetik schon beim zischenden »Hirschschaschlik« in Frage gestellt werden. Diese wirkt hier eher als verfremdet-bedrohliche Realisierung eines kaum vorstellbaren, eben gegenstandslosen, »Bildes«. Diese – auch sehr wörtliche – Achse des auf dem Schaschlikspieß zischenden Gehirns bildet aber die Grundlage für den weiteren Einsatz des Sprachmaterials, das uns schließlich eher mit der *Lautgeste* des Vogels konfrontiert als mit seiner Verlautbarungsmission als Frühlingbote. Hierin aber *hören* wir den Sperling weniger, als dass wir ihn *sehen*, als dass seine *Bewegung* in kubofuturistischer Manier in Lautmaterial zerlegt wird. Dieser Sperling singt nicht, er scheint in seiner Lautproduktion auf Widerstände zu stoßen, die das Kontinuum einer Tonfolge (einer Melodie?) in schwer zu einem Ganzen zu verbindende »Lautausstoßversuche« zerlegen.

158 A. Kručenyč: Kalendar, S. 5.

159 Ebd.: »Я пожарил свой мозг как шашлык,/на железном пруте –/З-з-з-ж-ш-ш! –/Добавляя перцу румян и кислот/Чтобы он понра/вился Музке тебе,/Больше/чем обрюзгший/Размазанный Игорья Северянина торт!/[...] Зима уходит опостылая!/Все церкви выпиты лужами/Выдувает Москву ветерок!/Вот, вот воробей п-о-н-а-т-у-ж-и-т – с-я/И станет совсем хорошая погода! [...]«

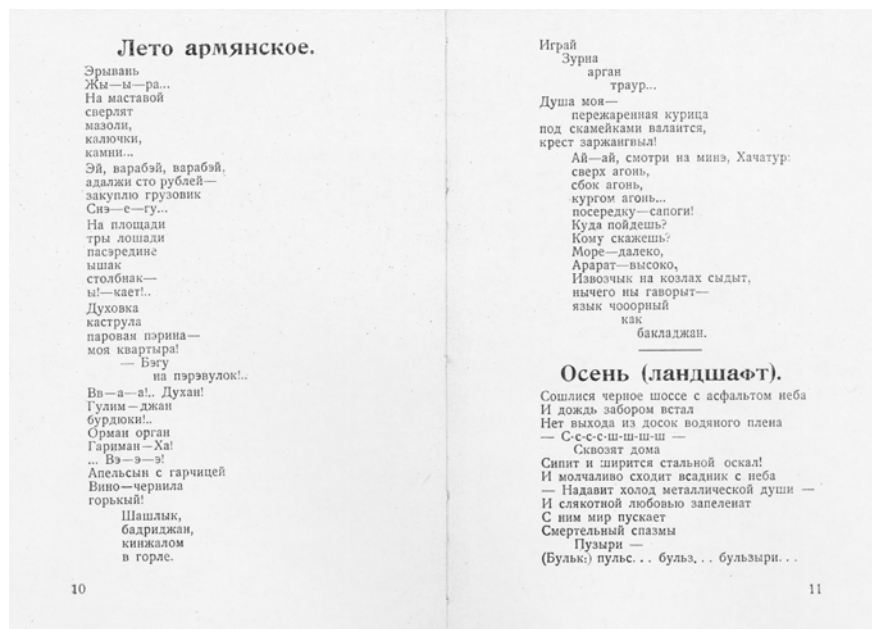
Kručenyčs Kalender-Poem lässt immerhin den Jahreszeitenzyklus ganz traditionell mit dem Frühling beginnen und mit dem Winter enden.¹⁶⁰ Dazwischen befinden sich Sommer und Herbst, die jedoch auf jeweils drei verschiedenen Schauplätzen, auf unterschiedlichen Plateaus, gezeigt werden. Ein ›Dorfsommer‹ (»Leto derevenskoe«) folgt dem ›Stadtsommer‹ (»Leto gorodskoe«) und diesem ein ›Armenischer Sommer‹ (»Leto armjanskoe«), an den sich ein ›Herbst (Landschaft)‹ (»Osen« [Landšaft]), ›Fuhrmännisches‹ (»Izvozčič'ja«) und ein ›Spießherbst‹ (»Osen« obytatel'skaja«) anschließen. Schon allein diesen Kapitelüberschriften ist zu entnehmen, dass Kručenyč hier auf der Klaviatur des Genres spielt, etwa in der oben als grundlegend vorgestellten Gegenüberstellung zwischen dem Dorf- und dem Stadtsommer, oder aber im programmatischen Titeltzusatz des ersten Herbst-Plateaus: »Landschaft«. Diese Aufteilung, diese perspektivischen Variationen führen aber dazu, dass die Unterschiede zwischen Stadt und Land deutlich nivelliert werden. Es ist hier nicht der Platz, umfassend auf die lautmalerische Zersetzung vor allem der Stadträume in »Stadtsommer« und »Armenischer Sommer« einzugehen, oder darauf, wie diese Zersetzung sich dann in der onomatopoetischen Verdinglichung der Grippebazillen im Abschnitt »Spießherbst« wiederfindet. Dabei kommt es ständig zu einer Verfremdung der eigenen Verfahren, und zwar gerade mit dem Ziel, zu einer Multiperspektivik zu gelangen. Diese führt etwa im ›landschaftlichen Herbst‹ die vollkommene, fast impressionistische Auflösung der Konturen und somit den Abfall der Spannung herbei und lässt das Kapitel »Herbst« in ein alles umfassendes Asphaltgrau, schließlich in ein spasmatiches Blubbern von Schlamm und Matsch münden. Das kubofuturistische Anliegen, den Raum in die Fläche zu transponieren und die Grenze zwischen Mensch und Umgebung darin zu nivellieren, tritt dabei deutlich hervor. Die jahreszeitlichen Stereotype werden zu einer extatischen sprachlichen Realität, das Zyklische wird in ein multiperspektivisches Erschließen unterschiedlicher Raumniveaus transponiert. Die ›Zeit‹, auch die zyklische, wird darin gegenstandslos. Bekanntlich dominiert das Eckige im Kubofuturismus...

Dazu ist auch das Schriftbild, die visuelle Erscheinung des Gedichts in Betracht zu ziehen: Auffallend ist die Diskrepanz zwischen in dünnen Spalten, teilweise stufenförmig angeordnet, dahinfliehenden Einzeltexten mit oftmals nur einem Wort pro Verszeile und den blockförmig auftretenden Abschnitten »Herbst (Landschaft)« und »Dorfsommer«. Letztere unterscheiden sich in ihrer Länge lediglich durch eine Verszeile, beide heben sie sich von den übrigen sechs Teilen des Poems durch ihre beinahe quadratische Form ab (Abb. 16, 17).

Im Kapitel »Dorfsommer« (»Leto derevenskoe«) kommt es zu einer auffälligen Häufung des Graphems »ж« (»ž«), das für den prall summenden und brummenden Sommer zu stehen scheint. Schon in der ersten Zeile des den Sommerabschnitt eröffnenden »Dorfsommers« hat bereits im ersten Wort das ž einen großen Auftritt: In »Čardžujnych [Чарджуйных] дьн« (von Čardžujer Melonen, von Melonen aus Čardžuj)¹⁶¹ steht es

160 So etwa im Libretto Gottfried von Swietens für Joseph Haydens Oratorium »Die Jahreszeiten« (»The Seasons«; »Winter« erstmals 1726; der Zyklus zwischen 1730-1744). Von Swietens Libretto orientiert sich weitgehend an der Übertragung des kanonischen Jahreszeiten-Poems von James Thomson (1700-1748).

161 Čardžuj, bzw. Čardžoj: Stadt im Osten Turkmenistans.

Abb. 17: A. Kručenyč, *Kalendar*, S. 10-11.

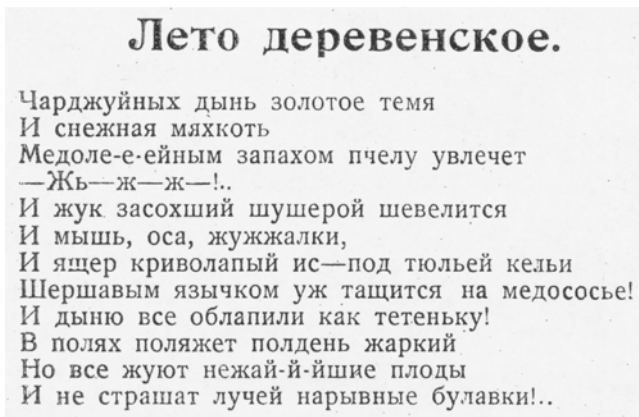
in signifikanter Opposition zum stimmlosen »щ«. ¹⁶² Wenn sich schon im fernfremden Klang der turkmenischen Stadt, im Toponym, über das man auf keinen Fall hinweglesen kann, das also schon im Eingang des Gedichts einen lautpoetischen Stolperstein bildet, zeigt, wie sehr es um die Lautqualitäten der Wörter, um das Sprachmaterial geht, bestätigt sich dies in der zweiten Verszeile im Wort »snežnaja [снежная] mjagkost« (»schneeige Weichheit«). Das Lexem vermag es schon nicht mehr, kraft seiner lexikalischen Referenz (»schneeig«) das Klima im Dorfsommer zu kühlen, es ist aus seiner metaphorischen Realität in eine lautsprachliche entlassen. In der vierten Zeile schließlich erhält unser quadratisch anmutender, summender Signifikant seinen großen Soloauftritt (Abb. 18): »Жь-ж-ж-!.« *lautet* diese Zeile, gefolgt von ihrer weiteren lexikalischen Entfaltung in alles was fliegt und brummt und summt. Man beachte dabei die konstante

¹⁶² Auch die übrigen Abschnitte bauen zu einem guten Teil auf die Lautoppositionen. So tritt das ž im Stadtsommer anfänglich in Klammern auf »Ш (ж) apa-a...« (Š (ž) ara-a.../Ch(H)itze) heißt es da, als ob die Hitze in der Stadt wuchtiger sei als im Dorf. Erst in Zeile 15 treffen wir auf eine gaballte ž-Ladung, hier im Wort »sožžen« (verbrannt). Der semantische Wert dieses Schlüsselphonems liegt also in der Stadt in der Zone der unerträglichen Hitze, während er sich auf dem Land im zwar schwerfälligen, aber entspannt trägen Bereich der summenden und brummenden Fülle bewegt. Dies wird in der drittletzten Verszeile besonders deutlich: Dort heißt es einfach »Ž-Ž-Ž-Ž!«, um zu sagen: Um die Mittagszeiten ist die Hitze so groß, dass einfach alles zerfließt... (»V lob/solnečnoj bomboj/POLDEN-Ž-Ž-Ž-Ž!«) (Auf die Stirn/wie eine Sonnenbombe/DER MITTAG/Ž-Ž-Ž-Ž!). Vgl. A. Kručenyč: *Kalendar*, S. 8-9.

Lautopposition zwischen stimmhaften und stimmlosen Zischlauten (**z/ž**: **s/š**) und deren kulminative Auflösung im Wort »žužžalki« (Brummer), das letzte Wort der ersten Hälfte, der ersten sechs Zeilen des Gedichts, des Wendepunktes, der Symmetrieachse:

»Und der vertrocknete Käfer wird vom Bettelvolk bewegt
Und die Maus, die Wespe, die Brummer«¹⁶³
И жу́к засохший шуше́рой ше́велится/И мышь, оса, жу́жжалки//
(I žuk zasochšij šušeroj ševelitsja/I myš', osa, žužžalki)

Abb. 18: Das »Ж« (Ž) in der Strophe »Leto derevenskoe« (Dorfsommer):
A. Kručenyč, Kalendar, S. 8.



Es ist dieser ж-summende Dorfsommer, der uns von Kručenyčs Kalender-Poem noch zu einer weiteren Replik Malevičs auf seinen Bauernzyklus um 1910 aus den Jahren 1928/29 führt. Es handelt sich um das Gemälde »Zur Getreideernte (Marfa und Van'ka)« (Na žatvu, [Marfa i Van'ka]). (Abb. 19). Von der Version des Bildes aus dem Jahr 1912 ist lediglich eine Schwarzweißkopie erhalten (Abb. 20).

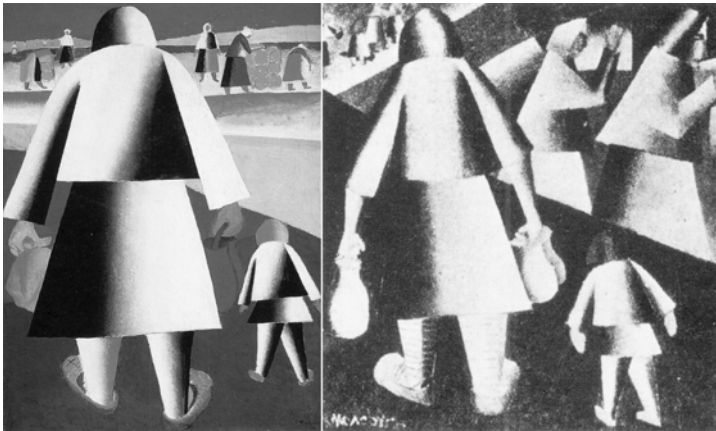
Das Bild von 1928/1929 ist auf der Vorderseite der Leinwand rechts unten mit »K Malevič« und dem Fragment der Jahreszahl »1909«, nämlich dem in eine ganz andere Zeit führenden »909«, signiert und datiert. Auf der Rückseite befindet sich abermals die Signatur (»KMalevič«) sowie die wie die Signatur auch mit Bleistift angebrachte Aufschrift, die einen überflüssigen Buchstaben enthält, der uns nach der Lektüre von Kručenyčs Poem in sommerliche Stimmung versetzt: »Nr. 14 1909-1910 Ж [Ž] Zur Heuernte.«¹⁶⁴

Malevič wollte im ersten Impuls wohl einfach »Žatva« (»Getreideernte«) als Titel für das Bild schreiben, um sich dann doch auf den richtungsweisenden und nach Präposition (»na«) verlangenden Akkusativ zu besinnen. Auf der Rückseite des rückdatierten

163 Alle Zitate: A. Kručenyč: Kalendar, S. 8.

164 Öl auf Leinwand, 82 x 61 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 329 (Zu Abbildung 43). (»Nr. 14 1909-1910 Ž Na žatvu«)/(»№ 14 1909-1910 Ж На жатву«).

Abb. 19 (links): Kazimir Malevič: »Na žatvu. (Marfa i Van'ka)« (Zur Getreide-
ernte (Marfa und Van'ka), 1928/29, 62x61: Kazimir Malevič v Russkom Muzei,
Abbildung 43. Rechts unten: Signatur »K Malevič 909 g« (K Malevič Jahr 909);
auf der Rückseite: »KMalevič/N. 14 1909-10 Ž Na Žatvu« (KMalevič/Nr. 14
1909-10 Ž Zur Getreideernte): Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 329.
Abb. 20 (rechts): Schwarzweißkopie des Gemäldes von 1913 zur Replik von
1928/29 (Abb. 19). 1913 trug das Gemälde den Titel »Na pole« (Auf dem Feld),
Die Abbildung stammt aus der Zeitschrift »Ogonëk« 1913, Nr. 1. Danach ver-
liert sich die Spur des Bildes: Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 21.



Bildes neben dem ›falschen‹ Datum *verschreibt* Malevič sich, bevor er den richtigen Titel schreibt. Er schreibt ein »Ж« [Ž] zuviel. Diesem überflüssigen, zu früh, voreilig geschriebenen »Ž« wollen wir uns abschließend zuwenden.

Handelt es sich dabei nur um eine Fehlleistung, nur um einen ›Verschreiber‹? Wir wissen, dass Freud gerade dieses ›nur‹ relativierte und überzeugend darlegte, dass Fehlleistungen Sinn ergeben und Gesetzen unterliegen.¹⁶⁵ Jacques Lacan hat im Anschluss daran das Theorem von den sinnproduzierenden Signifikanten¹⁶⁶ entwickelt, von den Buchstaben, die immer an ihrem als solchen oftmals nicht erkennbaren Bestimmungs-ort auftauchen. Freud hebt hervor, dass das Verschreiben gerade nicht aus einer »quantitativen Verminderung der Aufmerksamkeit« resultiert. Die schreibende Fehlleistung sei vielmehr »durch eine Störung der Aufmerksamkeit durch einen fremden, Anspruch erhebenden Gedanken« verursacht.¹⁶⁷

Wenn wir durch den Datumskünstler Malevič dazu angehalten sind, der Poetik der Rückseiten seiner Leinwände erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, so ist der dort auf-

165 Sigmund Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens [1901], Frankfurt a.M.: Fischer 2000.

166 Jacques Lacan: »Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten«, in: ders., Schriften II. Weinheim: Quadriga 1991, S. 15-55. Kompakt dargestellt in: Peter Widmer: Subversion des Begehrens, Wien: Turia + Kant 2004, S. 37ff.

167 S. Freud: Zur Psychopathologie, S. 193.

tauchende, dort querstehende Ž-Signifikant mit einiger analytischer Ernsthaftigkeit zu betrachten. Der hier »Anspruch erhebende« Signifikant weist in eine andere Zeit, er verweist auf das »falsche« Datum auf der Vorderseite des Bildes: Jene Zeit, auf die Malevič mit seinen vor allem auf den Höhepunkt des Jahreszyklus, den Sommer, referierenden Bildern motivisch rekurrieren will, die für Kručenyč auch 1926 künstlerisch noch prägend ist – die Phase des Kubofuturismus. Diese stilistische Behauptung äußert sich jedoch nicht so sehr im Gemalten, als vielmehr im Ge- und Verschiebenen, in dem so deutlich aus dem Dorfsommer in Kručenyčs Poem hervortretenden Ž-Signifikanten.

Der Ž-Sommer-Signifikant legt außerdem Nachdruck darauf, dass Malevič den Jahreszeitenzyklus in den späten Bauernbildern auf den Sommer, diesen – aus bäuerlicher Sicht – Höhepunkt des Jahres reduziert. Darin ist auch schriftlich dokumentiert, was die Kunstwissenschaft stilistisch als suprematistisches Plateau der späten Bauernzyklus-Gemälde nachweist. So hält Natalija Zlydneva fest, dass es wohl nicht zufällig der Höhe- und Wendepunkt des Jahresverlaufs im Volkskalender ist, an dem Malevič den Übergang zum Postsuprematismus vollzieht:

Malevič begründet den Übergang zum Postsuprematismus rituell im Selbstzitat, mit dem eine Mystifikation im Kalendarium der Ereignisse seiner Werkchronologie einhergeht.¹⁶⁸

Im überflüssigen »Ж«, im »Sommer«, im rückdatierenden Schreiben und *Verschreiben*, äußert sich einmal mehr der Wunsch nach einer Umerzählung der eigenen Schaffensgeschichte, schreibt sich die eigentliche Tätigkeit des um 1929 *eigentlich ja gar nicht malenden* Malevič ein. An keiner Stelle ist Malevičs »Na žatvu (Marfa i Van'ka)« von 1928-29 (»1909-1910«) kubofuturistischer, drückt sich der »fremde, Anspruch erhebende Gedanke« an die andere, die vergangene Zeit, die des Primitivismus und Kubofuturismus des Jahres »1909« deutlicher aus, wird sie faktischer als in diesem Buchstaben neben diesem Datum. Die Vorderseite des Bildes, seine gemalte Hälfte, erzählt im Vergleich dazu nur den fiktiven Teil der Geschichte.

»1903«: Das Frühwerk aus dem Jahr 1930

In den vorangehenden Kapiteln wurde bereits die komplexe narrative, also temporale, achronistische Struktur von Malevičs künstlerischer Biographie und Entwicklung deutlich. Wir sahen das in der Klimax von »1913/1915/1928-29« ebenso wie mit Blick auf die diese Klimax vorbereitenden kubofuturistischen Phasen »1911/1913/1928-29«. Analoges gilt auch für die Geschichte seiner malerischen und künstlerischen Anfänge. Dort werden wir übrigens auch auf den Frühling treffen, den wir in Malevičs idiosynkratischem Jahreszeitenzyklus bislang vermissen mussten.

168 Natalija Zlydneva: »Vse vrut kalendari: ob odnoj mistifikacii avtorskoj datirovki v avangarde«. Vortrag gehalten auf der Konferenz »Kalendar«, Universität Zagreb, Lovran, Mai 2005. Typskript, S. 10 »В автоцитировании с мистификацией календаря событий своего творчества Малевич ритуально обосновывает переход к постсупрематизму.«

In einer autobiographischen Skizze von 1933 legt Malevič drei Phasen seiner künstlerischen Entwicklung fest, die von einer dialektischen Entwicklung, die im Einfluss der Ikonenmalerei gipfelte, geprägt gewesen sei. In der ersten haben primitivistische bzw. primitive Darstellungen aus der Bauern- und Folklorekunst dominiert, Malevič nennt die Realisten bzw. Naturalisten Il'ja Repin und Ivan Šiškin als seine künstlerischen Vorbilder. Darauf habe in der Folge eines beeindruckenden Lichterlebnisses die impressionistische Phase begonnen. Den Höhepunkt der Entwicklung bilde dann die Ikonenmalerei, wie er sie in Moskau sehen konnte und durch die er dann erst die primitive Malerei richtig habe verstehen können:

Das Moskau der Ikonen hat alle meine Theorien über den Haufen geworfen und mich zur dritten Phase meiner Entwicklung geführt. Durch die Ikonenmalerei habe ich die emotionale Kunst der Bauern verstanden, die ich schon früher geliebt hatte, jedoch hatte ich noch nicht jenen Sinn erklären können, der sich mir durch das Studium der Ikonen erschloss. [...] Jegliche Meinung über die Natur und den Naturalismus der »Wanderer« (»Peredvižnikov«) wurde dadurch über den Haufen geworfen, dass die Ikonenmaler, die eine große Meisterschaft in ihrer Technik erreicht hatten, den Inhalt ihrer Werke als antianatomische Wahrheit, außerhalb jeglicher linearer oder erhabener Perspektive wiedergaben. Farben und Formen schufen sie nur auf Grundlage einer rein emotionalen Wahrnehmung des Themas.¹⁶⁹

Im Rückblick aus dem Jahr 1933 stellt der *Impressionismus* eine Initialphase dar, der nur noch der bauerliche Primitivismus, wie er etwa von Michail Larionov und seiner Gruppierung »Bubnovyj Valet« (»Karo Bube«)¹⁷⁰ vertreten wurde und in den 10er Jahren für Malevič zentral war (wir sind Repliken darauf im »Bauernzyklus« begegnet), in seiner das Werk prägenden Bedeutung die Hand reichen kann. So stellt sich Malevičs künstlerische Entwicklung zumindest mit Blick auf seine autobiographische Skizze dar.

In den autobiographischen Skizzen von 1933 erwähnt Malevič eine Reihe »impressionistischer Studien und Skizzen« aus der Zeit um 1904–1906. Explizit ist darin vom Gemälde »Frühling – blühender Garten« (»Vesna – cvetuščij sad«)¹⁷¹ die Rede. Das Bild ist mit »1904« datiert. Mittlerweile ist die Forschung sich aber darüber einig, dass die Arbeit aus den Jahren 1928/29¹⁷² stammt. Als unstrittig aus der impressionistischen Früh-

169 K. Malevič: Glavy iz avtobiografii, S. 28–29: »Москва иконная опрокинула все мои теории и привела меня к третьей стадии развития. Через иконописное искусство я понял эмоциональное искусство крестьян, которое любил и раньше, но не уяснил всего того смысла, который открылся после изучения икон. [...] Все точки зрения на натуру и натурализм передвижников были опрокинуты тем, что иконописцы, достигшие большого мастерства техники, передавали содержание в антианатомической правде, вне перспективы воздушной и линейной. Цвет и форма были ими создаваемы на чисто эмоциональном восприятии темы.«

170 Ebd., S. 36–37.

171 Öl auf Leinwand, 44 x 65 cm, rechts unten: »KM 1904«. Kazimir Malevich, S. 264 (zu Abb. 5). Auf diesen Typ impressionistischer Veduten rekurriert Malevič um 1929, teilweise sind die Bilder auf 1905 rückdatiert. Vgl. Kazmir Malevič v Russkom Muzei, S. 337–338 (zu Abb. 44 und 45).

172 Vgl. K. Malevič: Glavy iz avtobiografii, S. 28, Anmerkung 36.

phase stammende Werke sind die Bilder »Rote Dächer« (»Krasnye kryši«, 1906)¹⁷³ und die pointillistische Studie »Porträt einer Verwandten« (»Portret rodstvennicy«, 1906)¹⁷⁴ nachgewiesen. Zusammen mit einer Reihe von stilistischen Kriterien und Farbanalysen, der Tatsache, dass es sich bei »Rote Dächer« im Vergleich zu »Frühling, blühender Garten« einfach um eine »andere Entwicklungsstufe«, ein »anderes Alter«¹⁷⁵ handelt, zeigt Vakar sehr überzeugend, dass die *Signatur* auf dem Gemälde deutliche Züge eines am Anfang seines Schaffens stehenden Künstlers trage, während die Jahreszahl unter der sorgfältig aufgetragenen Signatur hingegen kaum lesbar ist (Abb. 21):

Es lohnt, die Unterschrift zu betrachten: Sie ist sorgsam, ein wenig maniert, um Eleganz bemüht: so kann nur ein junger Künstler seinen Namen zeichnen, in Sorge darum, »schön« zu unterschreiben. Die Schrift deutet klar auf die Zeit des Jugendstils hin, und die Schnörkel bei den Anfangsbuchstaben sind beinahe von der Signatur des Lehrers Malevič zu jener Zeit – F. I. Rerberg¹⁷⁶ – abgemalt.¹⁷⁷

Abb. 21: Signatur Malevič mit hartem Zeichen: Irina Vakar: »Krasnye kryši«. K voprosu o chronologii impressionističeskich proizvedenij K. S. Maleviča.«, in: Mejlach, M. B./Sarab'janov, D. V. (Hg.), Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva. Moskau: Jazyki russkoj kul'tury, S. 177.



1933 jedoch will Malevič im Jahr 1904 als »Impressionist« in Moskau angekommen sein: »Ich fahre [nach Moskau, B.O.]. Es war das Jahr 1904. Ich komme schon als

173 Vgl. *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904-1934*. Ausstellungskatalog, Bergamo: Edizioni Bolis, Abb. 69, S. 83.

174 Öl auf Leinwand auf Holzkarton, 68 x 69 cm, vgl. Kazimir Malevich 1878-1935, Abb. 9, S. 24.

175 I. A. Vakar: »Krasnye kryši«. K voprosu o chronologii impressionističeskich proizvedenij K. S. Maleviča in: M. B. Mejlach, D. V. Sarab'janov (Hgg.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 174-185, hier: S. 175-177.

176 Fedor I. Rerberg (1863-1938).

177 Ebd., S. 177: »Стоит приглядеться к подписи – старательной, немного манерной, с претензией на изящество: так может начертать свое имя начинающий художник, озабоченный тем, чтобы расписаться «красиво». Шрифт ясно говорит об эпохе модерна, а вертикальные «хвосты» у заглавных букв почти скопированы с автографа непосредственного учителя Малевича в эти годы – Ф. И. Рерберга.«

impressionistischer Künstler, der bereits an Ausstellungen teilgenommen hat.«¹⁷⁸ Die Gemälde aus einem solchen ›impressionistischen Frühwerk‹ stammen de facto aber vor allem aus dem Jahr 1930.¹⁷⁹ Vor allem handelt es sich dabei um in blau und weiß bzw. blau, weiß und rotem Vestiment auftretende Frauenfiguren in den Arbeiten »Das arbeitslose Mädchen« (»Devuška bez služby« 1930/1904)¹⁸⁰, »Der Boulevard« (»Bul'var« 1930/1903)¹⁸¹, »Auf dem Boulevard« (»Na bul'vare« 1930/1903)¹⁸² und »Die Blumenverkäuferin« (»Cvetočnica« 1930/1903)¹⁸³. Basner meint, man könne in Analogie zum ›zweiten Bauernzyklus‹ von einer ›zweiten impressionistischen Periode‹ sprechen.¹⁸⁴ Jean-Claude Marcadé bezeichnet Malevičs impressionistische Phase der 1930er Jahre als ›Neo-Impressionismus‹.¹⁸⁵

Wenn Malevič 1930 auf einen Impressionismus von »1903« ›zurückgreift‹, so zeigt dies einmal mehr das Kippen von Latenzzeit in Werkzeit (und zurück) und wäre gerade hier, auf Grund der Tatsache, dass keine impressionistischen Gemälde von 1903 bekannt sind, als Mystifikation, als *mystifizierender* Umgang mit Datierungen, zu beschreiben. Gerade im Sinne der Mystifikation als künstlerischer Strategie lässt sich festhalten, dass die Daten dabei zu einem entscheidenden Teil des Werks werden. Der »Impressionismus« von »1903« muss in diesem Sinne als ›Frühphase‹ der Künstlerbiographie Malevičs ernst genommen werden. Mystifikation als künstlerische Strategie überbrückt die »Dichotomie zwischen Trug und Wahrheit, Täuschung und Aufrichtigkeit, Lüge und Enthüllung.« Wichtig für die mystifikatorische Tätigkeit ist gerade die »Lust an der Halbwahrheit, die an einer vorgängigen Realität partizipiert und im Schatten einer dadurch verbürgten Wahrscheinlichkeit Fiktives für real erklären kann.«¹⁸⁶

Wenn Malevič mit diesen Daten Fakten für sein impressionistisches Frühwerk, bzw. seine impressionistische Übergangsphase schaffen will, dann ist ein weiteres Mal bemerkenswert, dass die Kunstwissenschaft auch hier, analog zur doppelten Datierung, sehr deutlich zwei Stilebenen im Bild erkennt. Basner stellt eindrücklich klar, wie sich malerisch beide Zeit- und Stilschichten, der pseudoziierte, imitierte Impressionismus

178 Kazimir Malevich 1878-1935, S. 108: »Еду. Это был 1904 год. Еду я уже как художник-импрессионист, принимавший участие в выставках.« Auch für die Kunstwissenschaft ist dabei der Hinweis darauf, dass Malevič, als er 1906 Kursk für immer verließ, einen großen Teil seines Frühwerks vernichtet haben könnte, zweitrangig. Vgl. I. A. Vakar: Krasnye kryši, S. 178, auch Anmerkung 10, S. 184.

179 Zur Wahrscheinlichkeit dieses Entstehungsjahrs vgl. Elena Basner: Živopis' Maleviča, S. 25.

180 Öl auf Leinwand, 80 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 345 (zu Abb. 57).

181 Öl auf Leinwand, 56 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 344 (zu Abb. 56).

182 Öl auf Leinwand, 55 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 343 (zu Abb. 55).

183 Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 351 (zu Abb. 67).

184 E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 186.

185 Jean-Claude Marcadé: Malévitch, Paris: Nouvelles Éditions Françaises 1990, S. 223.

186 Vgl. Susi Frank/Renate Lachmann/Sylvia Sasse u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hgg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen: Gunter Narr 2001, S. 7-21, hier: S. 10. Es ist wohl kein Zufall, dass ein frühes Standardwerk über Mystifikation als künstlerisches Verfahren – das jedoch, der allgemeinen Tendenz folgend, vor allem Mystifikationen um den Autor- bzw. Autorinnennamen bedenkt – aus dem Jahr 1930 stammt: Evgenij Lann: Literaturnaja mistifikacija, Moskau, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1930.

und der Suprematismus, zeigen. So bemerkt sie mit Blick auf »Die Blumenverkäuferin«, dass trotz »vibrierendem ›impressionistischen‹ Farbauftrag, der in der Faktur der Leinwand tonangebend ist, die Figur des Mädchens einen monolithischen Eindruck macht.« Die Blumenverkäuferin sei »absolut statisch, weder in ihrer Haltung noch in ihrer Gestik gibt es den kleinsten Hinweis auf Bewegung, was dem Bild jede Lebendigkeit, jeglichen ›Impressionismus‹ nimmt.« Die beiden Stilebenen als Zeitebenen zeigen sich auch anhand des aus zwei unterschiedlichen Zeiten stammenden Vestiments der Figuren: Während die »Damen im Hintergrund nach der Mode der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts gekleidet sind, erinnert das Kleid der Blumenverkäuferin selbst an die ›suprematistische‹ Kleidung der Heldinnen Malevičs aus seiner letzten Werkphase [...] [O]ben blau, unten rot.«¹⁸⁷ Auch bei »Auf dem Boulevard« kommt es zu einer kuriosen Diskrepanz zwischen dem offensichtlich Unzeitgemäßen des darin behaupteten impressionistischen Frühwerks und eben jener, in der Jahreszahl 1903 sich festschreibenden, so datierten Behauptung. Die »recht undogmatische Verwendung von Gelb als Binnenfarbe für einen Korb und einen Kinderwagen« in diesen Bildern fordert, so Thomas Kellein, ebenso »wie die ganz unfranzösische Lichtführung [...] zum Schmunzeln auf«.¹⁸⁸

Abgesehen von den erwähnten stilistischen Ungereimtheiten, dem kritisierten gebrochenen, ja, wie festgestellt wird, bis zur Lächerlichkeit mangelhaft ausgeführten Impressionismus, gibt ein *Schriftzeichen* Hinweis auf die komplexe Präsenz unterschiedlicher Zeitebenen. Malevič verwendet für Signatur und Aufschrift auf den genannten Bildern immer wieder das »jer«, das sogenannte »harte Zeichen« (»ѣ«), das bis zur Rechtschreibreform in der Folge der Revolution von 1917, Konsonaten am Wortende folgend, den männlichen Genus anzeigte. Malevič schrieb also ein »altes« Datum, schrieb die Bilder einer vergangenen Zeit zu und (unter)schrieb dabei im alten Modus. Malevič verwendet das »harte Zeichen«, das die Revolution im Sinne einer Modernisierung und Vereinfachung der russischen Schrift(sprache), im Zusammenhang auch mit einer Alphabetisierungskampagne, abgeschafft hatte. In der russischen Geistesgeschichte hatte das »harte Zeichen« (»ѣ«) schon lange zu den überflüssigen Indizien des Konservatismus gezählt. »Orthographischer Liberalismus« war nicht erst im 19. Jahrhundert ein Anliegen der russischen Intelligenzija, der vor allem das »harte Zeichen« ein Dorn im Auge war.¹⁸⁹ Immer wieder hatte es aber gerade im 19. Jahrhundert Versuche gegeben, das an sich bedeutungslose Zeichen wegzulassen und sich so fortschrittlich zu zeigen: 1879-1880 erschien die Zeitschrift »Russkij filologičeskij vestnik« ohne harte Zeichen, zwischen 1911 und 1912 sparte die »Tverskaja Gazeta« es für fünf Monate ein.¹⁹⁰

Während das Libretto zu »Sieg über die Sonne« (»Pobeda nad solncem«, 1913) noch ebenso im alten Stil erscheint wie etwa Malevičs Schrift »Vom Kubismus zum Supre-

187 E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 25.

188 Thomas Kellein: »Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug«, in: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 71-99, hier: S. 76. Auch Basner macht deutlich, dass die stilistischen Entwicklungen der Zeit im Gemälde eine klare Sprache sprechen. E. Basner: Živopis' Maleviča, S. 24-25.

189 Vgl. Irina Sandomirskaya: »Vokrug ѣ/Around ѣ. Power and the Magic of Writing«, in: Heresies/IdiomA. A Journal of Feminist Post-Totalitarian Criticism, 7/2 (1992), S. 44-60, hier: S. 48.

190 Ebd., S. 50-51.

matismus« (»Ot' kubizma k' suprematizmu«, 1916)¹⁹¹, fehlt das harte Zeichen auf dem Umschlag von »Über neue Systeme in der Kunst« (»O novych sistemach v iskusstve«, 1919)¹⁹² bereits. Malevič signierte sein Werk vor dem Suprematismus häufig mit hartem Zeichen (»Малевичъ/Malevič'), teilweise auch in der polnischen Schreibweise des Namens (»Malewicz«). Auch die suprematistischen Gemälde um 1915, die auf der Vorderseite der Bilder überwiegend undatiert und unsigniert sind, sind, sofern überhaupt und sofern der Name des Künstlers ausgeschrieben ist, noch meist mit Malevič' (also mit hartem Zeichen) signiert.¹⁹³

Zieht man in Betracht, dass aus nachrevolutionärer Perspektive die politische Brisanz dieses überflüssigen Zeichens bewusst gewesen sein muss, darf seine Verwendung um 1930 als signifikanter Zugriff auf eine vergangene Zeit gewertet werden – mit der Schreibung eines längst nicht mehr aktuellen Datums durchaus vergleichbar. Es dürfte sich hier um mehr handeln als einen Zugriff auf ein Wunschkdatum im Sinne des Freud'schen »Verschreibens«.¹⁹⁴ Außer in der Signatur, die in dieser Serie auch noch im Gemälde »Die Arbeitslose«¹⁹⁵ im alten Stil gehalten ist, findet man das harte Zeichen in Aufschriften auf der Rückseite der Gemälde aus dieser Serie. So steht etwa am Verso von »Der Boulevard« (»Bul'var«)¹⁹⁶ mit blauem Pinselstrich »Этюдъ 2й/Бульваръ/1903 годъ« (2. Etüde/Boulevard/Jahr 1903) geschrieben. Das zum Verwechseln ähnlich betitelte Gemälde »Auf dem Boulevard« (Na bul'vare)¹⁹⁷ von 1930 ist links unten mit »KM« signiert und rechts unten mit »1903« datiert. Erst auf der Rückseite wird das Bild seiner »Zeit« gerecht: Mit Pinsel in Schreibschrift steht dort »К Малевичъ/1903 г/Этюдъ/на бульваре«¹⁹⁸ (K Malevič' J 1903 Studie »Auf dem Boulevard«) geschrieben (Abb. 22).

So gesehen kann das »harte Zeichen« auch zum Indiz für die Infragestellung der Datierung weiterer Gemälde werden. Man könnte sich etwa fragen, ob das motivisch – Frauengestalten in parkähnlicher Umgebung – an die Frauenserie »1930/1903« gemahrende Gemälde »Schwestern« (Sestry)¹⁹⁹ nicht eher von 1930 stammt als, wie auf dem Bild angegeben, von »1910«. Auf dem Bild sind zwei gleich gekleidete, im Halbprofil dargestellte Frauenfiguren mit lila Hut und Schirm zu sehen. Das Vestiment stammt in diesem Fall im Vorder- wie im Hintergrund aus derselben Zeit. Das Bild ist rechts mit »K. Malevič'« signiert und mit »1910« datiert. An der »Authentizität« dieser Signatur ist mit Blick auf die Jahreszahl vorerst nicht zu zweifeln. »Malevič'« wurde den Regeln der Zeit konform geschrieben. Auch können wir davon ausgehen, dass Malevič, wäre

191 Vgl. Faksimile des Umschlages in: K. Malevič: Sobrańie sočinenij v pjati tomach. Tom 1, S. 27.

192 Vgl. Faksimile des Umschlages in: ebd., S. 153.

193 Ich beziehe mich hier vor allem auf die Annotation im Katalog: Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264-265. Weitere Beispiele aus derselben Zeit sind die gleich betitelten Gemälde »Zwei männliche Figuren« (»Dve mužskie figury«), vgl. ebd., S. 354 (zu Abb. 79 und 78).

194 Vgl. S. Freud: Zur Psychopathologie, S. 177ff. Freud beginnt den Abschnitt zum »Verschreiben« mit Beispielen von »Verschreibungen im Datum«.

195 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354 (zu Abb. 61).

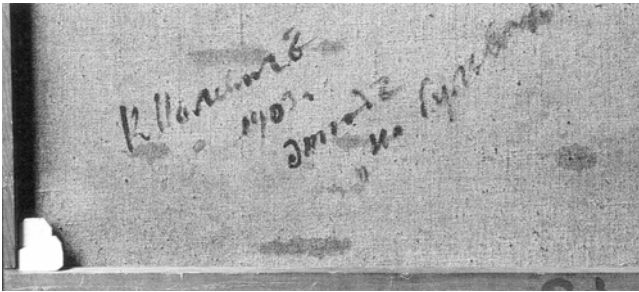
196 Öl auf Leinwand, 56 x 66 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 344 (zu Abb. 59).

197 Öl auf Leinwand, 55 x 66 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 343 (zu Abb. 55).

198 »Kazimir Malevič J 1903 Studie »Auf dem Boulevard««. Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 343 (zu Abb. 55).

199 Öl auf Leinwand, 76 x 101 cm, Kazimir Malevich 1878-1935, S. 264 (zu Abb. 22).

Abb. 22: Kazimir Malevič: Rückseite von »Na bul'vare« (um 1930):
Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 343, Abbildung 55.



das Bild rückdatiert, nicht »1910«, sondern eben eher »1903« gewählt hätte, wie er dies übrigens auch für die Replik auf die »Schwestern«, für das Gemälde »Zwei Frauen im Garten« (*Dve ženščiny v sadu*, 1930/1903)²⁰⁰ getan hat. Das Bild ist auf der Vorderseite rechts unten signiert und datiert mit »KM; 03«.

Die Aufschrift auf der Rückseite des mit »1910« datierten Gemäldes »Die Schwestern« ist im Stil der Signatur in alter Rechtschreibung, also mit hartem Zeichen verfasst, und stammt, wenn auch den orthographischen Normen dieser Zeit entsprechend, gewiss nicht von 1910. Die Perspektive dieser Zeilen, die die durchlaufenen Schaffensphasen reflektieren will, ist sehr eindeutig nachträglich, das harte Zeichen, auf der Vorderseite des Bildes vielleicht authentisch, verleiht auf der Rückseite der Nachträglichkeit Nachdruck. Bezugnehmend auf die Impressionismen von »1903« verabschiedet sich Malevič mit dem Gemälde von »1910« »endgültig« von dieser Phase und kann somit, gemäß seiner neu konfigurierten Werkchronologie Richtung Suprematismus weiterschreiten.²⁰¹ Diese Geschichte trägt somit eindeutig die Daten der 1930er Jahre. Auf der Rückseite des Bildes ist zu lesen:

Zwei Schwestern wurde in der Zeit des Kubismus und Cezanismus gemalt. ~~Zwei Empfindungen~~ Unter der starken Empfindung der Malerei des Impressionismus (während der Arbeit am Kubismus) und um sich vom ~~diesem~~ Impressionismus zu befreien, habe ich dieses Bild gemalt/beschriftet. J. 1910 K. Malevič hat das Bild um 4 Uhr gemalt/Beschriftung der Leinwand um 4 Uhr.²⁰² [Kursivierung B.O.]

Die »exakte« Zeitangabe – »um 4 Uhr im Jahr 1910« mag ein Hinweis auf die Lichtverhältnisse der Tageszeit sein, in diesem Kontext tritt sie uns als Indiz für die nachträgliche Beschriftung, für eine der eventuell authentischen Datierung »1910« widersprechende Zeitebene entgegen. Höchst ambivalent wird die Zeitangabe aber vor allem mit

200 Öl auf Leinwand, 28 x 51 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzei, S. 343 (zu Abb. 68).

201 Vgl. auch I. A. Vakar: *Krasnye kryši*, S. 182.

202 Kazimir Malevič 1878-1935, S. 264: »Две сестры писаны во время кубизма и сезанизма. ~~Два ощущения~~ Под сильным ощущением живописи импрессионизма (во время работы надъ кубизмом), и чтобы освободиться отъ ~~этого~~ импрессионизма, я записал этот холстъ. 1910 г. К. Малевичъ. запис холст в 4 часа.« [Streichungen im Original; Hervorhebung B.O.]

Blick auf das Verhältnis zwischen den Lexemen »zapisal« (ich habe beschriftet/ich habe bemalt) und dem entweder ukrainischen Substantiv »zapis« (Aufzeichnung, Beschriftung) oder dem russischen, aber abgekürzten Verb »zapis« (etwa: ich habe beschr/bem): »[...] ja zapisal étot cholst.«/»[...] zapis cholst v 4 časa.« ([...] ich habe die Leinwand beschriftet/bemalt./»[...] Beschriftung/Bemalung der Leinwand um 4 Uhr/Leinwand um 4 Uhr beschr/bem). Wieder einmal kippt, hier auch in der Doppelbedeutung von »pisat« (schreiben/malen), das Malen ins Schreiben, das Schreiben ins Beschreiben und Beschriften. Und sehr wahrscheinlich dringt das Ukrainische hier ins Russische mit ein, im Wort »zapis«, dem jede Endung fehlt, das in russischer Orthographie als »Aufzeichnung« mit *weichem* Zeichen geschrieben werden würde (zapis'). Das ukrainische Lexem, eine topische und topographische Verschiebung, verstärkt das geschriebene Begehren nach einer anderen Zeit und erinnert gerade durch die Angabe der genauen Uhrzeit an die in Malevičs autobiographischen Skizzen von 1923-25 festgehaltene Anekdote, dass man ihn damals, als er noch in Kursk, an der Grenze zur Ukraine als Beamter tätig war, angehalten hatte, erst nach 4 Uhr vom »Schreiben« (pisat-) zum »Malen« (pisat-) überzugehen:

Meine Vorgesetzten haben mir nicht empfohlen, den ganzen Tag zu malen/[»schreiben«, B.O.], und mir geraten, es nach 4 Uhr zu tun, so ging das nicht nur einen Monat lang, sondern Jahre, bis endlich ein wenig Geld geblieben war und ich beschloss, nach Moskau umzuziehen.²⁰³

Die Aufschrift imitiert nachträglich eine Schrift von 1910 bzw. jenen Stil, mit dem 1930 das Jahr »1903« geschrieben und der Impressionismus an den Beginn der Schaffensbiographie gesetzt wurde. Diese Aufschrift kennt und benennt den Zeitpunkt des Übergangs vom Schreiben/Malen (»pisat«) zum Malen/Schreiben (»pisat«): »4 Uhr«, wie Malevič ihn in der zitierten autobiographischen Notiz von 1924 festgelegt hatte. »Die Schwestern« sind somit beispielgebend dafür, wie die Aufschrift die Rückseite der Bilder umschreibt, sie in die Biographie einschreibt, zum biographischen Faktum umformuliert und dabei redefiniert. Dies geschieht an der Grenze zwischen »(avto-)biografija« und »Lebensschrift« – »živopis'« – wie das russische Wort für Malerei auch zu übersetzen ist. Dies geschieht in einer Bewegung, die die Grenze zwischen Lebenserzählung und Malerei auflöst.²⁰⁴

»Die Blumenverkäuferin«²⁰⁵, ebenfalls aus dem »impressionistischen Frühwerk«, (Abb. 23) ist eine Wiedergängerin inmitten der Turbulenzen der sowjetischen Kulturpolitik – in den 1930er Jahren, und darüber hinaus im Umgang mit Malevičs Werk. Wie in seiner Datierung »1930/1903« auch markiert das Gemälde palindromartig Anfänge und Enden in den werkchronologischen wie kulturpolitischen Narrativen.

203 K. Malevič: Iz I/42: (Avtobiografičeskie) zametki, S. 107: »[...] Начальство все же не рекомендовало весь день писать, и советовало делать после 4-х часов, так тянулось не месяц, а годы, пока не собралось немного денег, и я решил перебираться на жительство в Москву.«

204 Auch das Gemälde »Die Schwestern« ist Ende der 1920er Jahre entstanden. Vgl. J.-C. Marcadé: Malevič, S. 226.

205 Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 351 (zu Abb. 56).

Wenn wir bereits mit Basner die beiden stilistisch recht unterschiedlichen Zeitebenen hervorheben konnten – das ›impressionistische‹ Vestiment im Vordergrund, das ›suprematistische‹ Kostüm der Blumenverkäuferin selbst –, so lohnt es sich, nicht zuletzt mit Blick auf die Oberflächengestaltung der Bekleidung, auch auf das Motiv selbst, die Blumen – den Blumenhandel einzugehen. Die Blumen im Korb und in der Hand der zentralen, titelgebenden Bildgestalt, zum Verkauf angeboten, scheinen stilistisch eher auf die hintere Bildebene zu rekurrieren,²⁰⁶ und damit also auf die ja auch im Datum angezeigte Zeit weit vor der Revolution, die Zeit um die Jahrhundertwende.

Malevičs in suprematistischer Farbkombination gekleidete Hyazintenverkäuferin von 1930/1903 scheint unentschlossen, ob sie ihr florales Angebot in ihrer rechten Hand nach vorne hin ausstrecken, anbieten soll. Man wird auch hier den Eindruck einer Unbeweglichkeit, einer starren Zurückhaltung nicht los. Stilistisch und farblich gehören die Blumen eher zum Bildhintergrund bzw. zur auf der rechten Seite des Bildes im Profil zu sehenden Verbindungs- und Vermittlungsfigur zwischen den beiden Ebenen: Einer weiß gekleideten, impressionistisch ausgeführten Dame mit weißem Hut, auf dem sich ein pastellroter Blumenschmuck zu befinden scheint. Die beiden Hyazinten in der Hand der Blumenverkäuferin wiederholen genau diesen Farbton. Diese Unentschiedenheit der Blumenverkäuferin gemahnt an eine Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre geführte Debatte um die Gestaltung textiler Oberflächen – die Debatte für und wider das Blumenmuster:

In Folge einer nachrevolutionären grundlegenden Neuausrichtung der russischen Wirtschaft waren Veränderungen im Bereich der textilgestaltenden Kunst und textilerzeugenden Industrie vorgesehen. In der jungen Sowjetunion fehlten sowohl eigene Entwürfe als auch Produktionsstätten. Der nachrevolutionäre kreative Enthusiasmus brachte spektakuläre Alternativen zum Altbewährten, meist importierten Textildesign hervor. Neben den abstrakten geometrischen Formen, die das hergebrachte, als bourgeois diskrediterte, florale Ornament ersetzen sollten, sind auch jene kühnen Entwürfe bekannt, die Maschinenteile, Flugzeuge, Fahrräder, Fabrikschlote oder Traktoren und dann später auch an den Maschinen tätige Menschen zu Mustern anordnen (Abb. 24).²⁰⁷

Auch von Malevič sind abstrakte bzw. suprematistische Textilentwürfe aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erhalten²⁰⁸. War man noch 1928 davon ausgegangen, dass es im Sinne einer völligen Umgestaltung des Alltags nach Maßgaben der Sowjetideologie richtig sei, die Oberfläche der Kleidung in Analogie zu Plakaten und Postkarten zu nutzen²⁰⁹, so sah man sich schon 1931 dazu veranlasst, an dieser Überzeugung zu zweifeln. Und zwar nicht zuletzt deshalb, weil die Agitationsmotive auf den Bekleidungsstoffen

206 Freilich muss man bei diesem Motiv unweigerlich an Nikolaj Karamzins sentimentalistische Heldin »Liza« aus der Erzählung »Die arme Liza« (»Bednaja Liza«, 1792) denken, deren Schicksal als Maiglöckchenverkäuferin in Moskau ihren Lauf zu nehmen beginnt.

207 Vgl. Abbildungen im Katalog: Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Moskau, Bern: Galart/Bentelli 1993, S. 596-617.

208 Etwa: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. Abb. 121 (1919-1920) und aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre: Abb. 129-132.

209 Šarlotta Duglas: »Russkij tekstil. 1928-1932«, in: Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Moskau: Galart, Bern: Bentelli 1993, S. 255-264, hier: S. 259.

Abb. 23 (links): Kazimir Malevič: »Cvetočnica« (Die Blumenverkäuferin) 1930, 80x100: Kazimir Malevič v Russkom Muzeu, Abbildung 56.

Abb. 24 (rechts): Sergej Burylin: Textilentwurf »Traktorist za rabotoj« (Traktorist bei der Arbeit) Ende 1920er, Anfang 1930er Jahre: Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Moskau/Bern: Glart/Bentelli 1993, Abb. 609.



schlicht zu wenig Absatz fanden.²¹⁰ 1933 forderte schließlich ein Artikel in der »Pravda«, dass Bekleidung von Plakaten zu unterscheiden sein müsse, dass niemand das Recht habe, einen ehrlichen Arbeiter in eine »wandelnde Galerie«²¹¹ umzufunktionieren. In der Folge dieses Artikels hielten die noch in den späten 1920er Jahren verfeimten Blumenmuster auf Textilien wieder Einzug in die sowjetische Alltagskultur. Charlotte Douglas sieht mit der Rückkehr des Blumenmusters das Ende der Avantgarde – im Textilbereich – markiert.²¹²

Vor dem Hintergrund solcher hitzigen Dispute um die Textilgestaltung und die Legitimität des Floralen ist das unentschlossene, unentscheidbare Auftreten der Hyazinthenagentin auf Malevičs Gemälde sehr explizit von seiner Zeit, den 1930er Jahren mit ihrer paradox politischen Restauration, ihrem Rückgriff auf zwischenzeitlich in Verfall geratenes, markiert und datiert. Die nach hinten, zurück, auf den Bildhintergrund weisenden, dem Bildhintergrund zugewiesenen Blumen bilden den Kontrast zum unifarbenen Kleid der Frau (das einzig an Kragen und Ärmeln ornamentale Ansätze aufweist). Die Blumenverkäuferin ist so selbst ein Wesen der Zwischenzeit und des Zwischenraums, des »Intervalls«, sie gehört nicht mehr zur »hinteren« Ebene, zur vergangenen Zeit, hält aber noch beinahe krampfhaft Hand(els)beziehungen dazu aufrecht. Offensiv an der Aufwertung des Floralen teilzunehmen, wie sie zur Zeit der Entstehung

210 Š. Douglas: Russkij tekstil, S. 262.

211 Zitiert nach Š. Douglas: Russkij tekstil, S. 263: »Никому не дано право превращать честного труженика в передвижную картинную галерею.«

212 Ebd., S. 263.

des Gemäldes vor sich geht, kann sich die Protagonistin offensichtlich nicht entschließen.²¹³

Malevičs Bild wurde 1932 zum ersten Mal in der Ausstellung »15 Jahre Künstler der RSFSR«²¹⁴ gezeigt. Nach seinem Tod (1935) wurde es im März 1936 an das Russische Museum in Leningrad übergeben. Schon drei Monate später wurde das Museum aber von allem »gereinigt« was »Formalismusverdacht« erweckte, die »Ismen-Säle« mussten geräumt werden. Dabei versuchten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums angeblich, zumindest die »Blumenverkäuferin« für die Ausstellungsräume zu retten, was jedoch ohne Erfolg blieb. Auch der Hinweis, dass »ohne Malevič der sozialistische Realismus undenkbar« sei, verhallte. Erst 1977 wurde das Gemälde zum ersten Mal wieder ausgestellt. Noch vor Malevičs offizieller Wertschätzung habe das Gemälde als »linientreues« Werk eines nicht linientreuen Künstlers gegolten.²¹⁵ »Die Blumenverkäuferin« war, als Gemälde von 1903, im Russischen Museum in Leningrad auf einer Schau zur Malerei »Ende des 19. – Anfang des 20. Jahrhunderts« zu sehen.²¹⁶ Ob »1903« oder »1930« musste scheinbar zu diesem Zeitpunkt, da vor allem ein Bewusstsein von einer großen Lakune die Kunst vor 1934/36 betreffend herrschte, ziemlich einerlei gewesen sein. »1903« markierte damals wohl ebenso gut einen neuen Anfang der Rückbesinnung auf eine vergangene und teilverbotene Zeit wie »1930«. Noch der seinerzeit sicherlich sensationelle Katalog zur Ausstellung »Kazimir Malevich. 1878-1935«, einer in Leningrad, Moskau und Amsterdam zwischen 1988-1989 gezeigten Schau, scheint nicht an der Datierung von »Die Blumenverkäuferin« (»Cvetočnica«), »Auf dem Boulevard« (»Na bul'vare«), »Der Boulevard« (»Bul'var«) und »Die Arbeitslose« (»Devuški bez služby«) mit »1903« bzw. »1904« zu zweifeln. Auch dies spricht davon, dass man erst Anfang der 1990er Jahre wieder damit beginnen konnte, die Geschichte der Avantgarde zu erzählen. Eine Geschichte, deren komplexe temporale Struktur erst im späteren Verlauf, etwa mit der Malevič-Ausstellung im Russischen Museum im Jahr 2000, deutlich sichtbar werden konnte. »Die Blumenverkäuferin« spielt dabei nicht nur als Bild aus dem »Frühwerk« des Künstlers eine Rolle.

Gesichtslose Daten

Malevič setzt die datierende Neu(er)zählung seines Werks bis in die frühen 1930er Jahre fort. 1932, das Jahr, in dem sämtliche Künstlervereinigungen der UdSSR aufgelöst werden, bildet auch mit Blick auf seine Datierungskunst einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers. Basner zählt eine Reihe möglicher Gründe dafür auf. Unter anderem erwähnt sie die Tatsache, dass ein großer Teil der Werke, die Malevič in der Lenin-grad-er Version der Ausstellung »Chudožnik RSFSR za 15 let« (»15 Jahre Künstler der

213 In diesem Zusammenhang ist Basners Hinweis darauf zu erwähnen, dass das Gemälde möglicherweise von Malevič auf Anfrage Punins nach impressionistischen Bildern hergestellt worden sein könnte. Jedenfalls habe das Russische Museum in Leningrad das Bild 1930 für die beachtliche Summe von 1000 Rubeln angekauft. E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 189.

214 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 351.

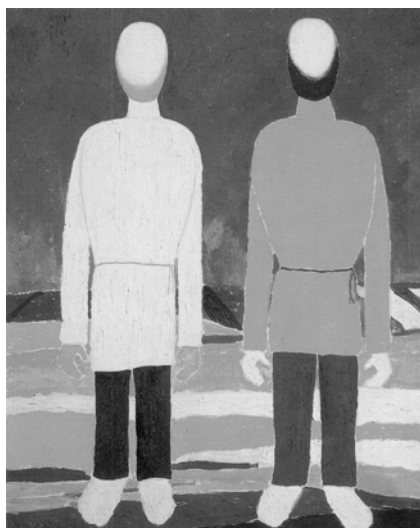
215 E. Basner: Vokrug »Cvetočnicy«, S. 186, 192.

216 E. Basner: Zivopis' Maleviča, S. 15.

RSFSR«, 1932) zeigen konnte, für die Folgeausstellung in Moskau von der dortigen Auswahlkommission ›aussortiert‹ wurde.²¹⁷ In Moskau sollte die Ausstellung im Juni 1933 eröffnet werden, also zu einem Zeitpunkt, als sämtliche freie Künstlerorganisationen in der UdSSR bereits verboten waren.²¹⁸

Auf die ›bilderlose‹ Zeit zwischen 1929 und 1932 scheint nun eine Phase zu folgen, die auch von den in der bilderlosen Zeit rückdatierten Bildern nichts mehr wissen will. Wenn wir davon ausgehen können, dass ein großer Teil der für die Moskauer Ausstellung 1933 abgelehnten Bilder aus der Umdatierungsphase um 1929 stammte²¹⁹, lässt sich Malevičs Abschied von der mit dieser Schaffensphase verbundenen Praxis der Rückdatierungen und den daran gebundenen stilistischen Verfahren nachvollziehen.

Abb. 25: Kazimir Malevič: »Dve mužskie figury« (Zwei männliche Figuren) Anfang 1930er, 99x79,5; Kazimir Malevič v Russkom Muzei, Abb. 79.



Bis 1932 jedoch schreitet Malevič mittels Rückdatierungen in der Zeit voran. Seine Menschenfiguren in Landschaften erreichen dabei den ›reinen‹ Suprematismus, für den vor allem die ›Gesichtslosigkeit‹ der in dieser Zeit entstehenden Figuren typisch ist. Zu beobachten ist dies etwa im Gemälde »Zwei männliche Figuren« (»Dve mužskie

217 Vgl. ebd., S. 26.

218 Vgl. C. Douglas: Kazimir Malevich, S. 40.

219 M. Drutt: Suprematismus, S. 266 zählt die in Moskau gezeigten Bilder auf. Demnach handelte es sich um 8 Gemälde. Alleine auf dem Foto der in Leningrad ausgestellten Arbeiten Malevičs sind 19 Bilder zu sehen; außerdem zahlreiche ›Architektone‹.

figury« Anfang 1930/»1913«, Abb. 25)²²⁰ oder im wohl etwas später entstandenen Bild »Die Athleten« (»Sportsmeny«, 1930-31/»1915«)²²¹.

Das Gemälde »Zwei männliche Figuren« knüpft aufgrund des volkstümlichen Vespiments, den weißen bzw. roten Hemden, an die bäuerliche Motivik an. Es trägt unten links die Initialen »KM« und auf der gegenüberliegenden Seite die Datierung »1913«, also jene Jahreszahl, die in Malevičs Schaffenschronologie den Beginn und Höhepunkt des suprematistischen Zeitalters indiziert. Über die gesamte Rückseite der Leinwand finden wir eine offensichtlich mit Pinsel geschriebene Notiz des Künstlers, die nicht nur Signatur und Datierung affirmiert. Wieder einmal schafft die rückseitige Aufschrift jenen Kontext, der durch die Rückdatierung indizierten Geschichtszahl diametral entgegengesetzt ist. Die aufgepinzelte Aufschrift positioniert das Gemälde in der historischen Gegenwart seiner Entstehungszeit, verdeutlicht den Abstand und den Zwischenraum zwischen »1913« und dem 17 Jahre später verfassten Kommentar. Sie markiert somit auch These und Antithese, die zur Synthese zwischen suprematistischer Abstraktion in Form und Farbe und der vergleichsweise figürlichen Gegenständlichkeit führt. Auf der mit Malwerkzeug beschrifteten Rückseite des Bildes, sie mutet wie eine Postkarte oder eine kurze Nachricht an und verwendet einmal mehr die vorrevolutionären Rechtschreibnormen, also das harte Zeichen, ist die Rede vom Künstler, der, im Gegensatz zum »Ingenieur«, nach »Formen der Natur« greift (Abb. 26):

Der Ingenieur verwendet, um/seine Zielvorstellungen auszudrücken/das eine oder andere Material/der Künstler-Maler nimmt für/den Ausdruck seiner Farbempfindungen/die eine oder andere Form der Natur./K Malevič] 1913/Kuncevo²²²

Mit dem *Material verwendenden* »Ingenieur« ist hier zweifellos eine Anspielung auf den Konstruktivismus gegeben, der Ende der 1920er Jahre eine zentrale Rolle in der sowjetischen Kunstwelt spielt. Schon seit 1919 hatte eine feurige Auseinandersetzung zwischen den Konstruktivisten und Malevič geherrscht, sicher auch, weil sie einander näher standen, als ihnen vielfach lieb war, dies gilt natürlich auch für die Lehrer-Schüler-Verhältnisse (Ėk Lisickij).²²³ Gegen dieses konstruierende, konstruktivistische Machen setzt Malevič eine natürliche Emanation, die Behauptung, dass die verwendeten »Formen der Natur« für ihn offensichtlich die angemessenen »Gefäße« für den Einsatz der suprematistischen Grundfarben – rot, weiß und schwarz für die beiden Figuren in Frontalansicht – sind. Mit Blick auf die Bauernmotive wird deutlich, wie sehr Malevič sich hier weiter von dem entfernt, was wir als »Natur« uns vorstellen mögen, was

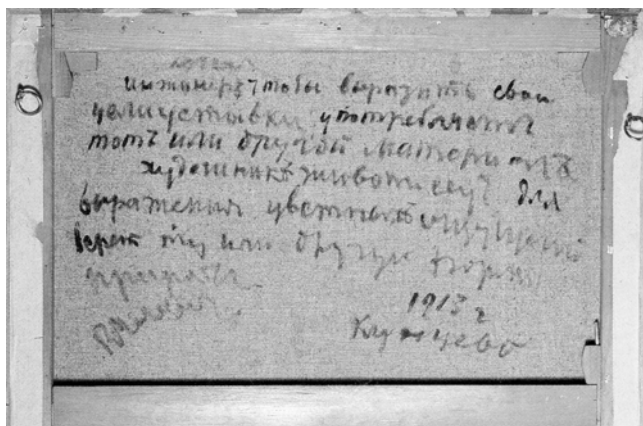
220 Öl auf Leinwand, 99 x 79,5 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354 (zu Abbildung 79).

221 Öl auf Leinwand, 142 x 164 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 352 (zu Abb. 70).

222 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354 (zu Abb. 79, Annotation 47). »Инженеръ, чтобы выразить свои/целеуставки употребляет/тотъ или другой материалъ/художникъ живописецъ для/выражения цветныхъ ощущений/берет ту или другую форму природы./К Малевич 1913 г/Кунцево«. [Hervorhebung, B.O.]

223 Zum Verhältnis zwischen Malevič und den Konstruktivisten vgl. A. Hansen-Löve: Die Kunst ist nicht gestürzt, S. 428-435. Vgl. auch Nikolaj Tarabukins Kritik am Suprematismus, bzw. hier namentlich an Malevič: »[...] die Suprematisten mit ihrem dummen schwarzen Quadrat auf weißem Grund [...]«. Nikolaj Tarabukin: »Von der Staffelei zur Maschine« [1923], in: Groys/Hansen-Löve (Hgg.), Am Nullpunkt (2005), S. 416-474, hier: S. 421.

Abb. 26: Rückseite von »Zwei männliche Figuren« mit der Datierung »1913«: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354, Abb. 74.



gleichzeitig heißt: Malevič ist weiterhin auf seiner radikalen Suche nach einer *malerischen* ›Natur‹ bzw. deren Umsetzungsmöglichkeiten in suprematistischer Manier. Auch hier treffen wir wieder auf das neue Verständnis des ›Primitivismus‹, zu dem Malevič durch die Ikonenmalerei gekommen sein will, deren »antianatomistischen« Zugang zur ›Natur‹ der Dinge er verinnerlicht zu haben meinte.²²⁴

Von hier aus erklärt sich dann wohl auch die ›abstrakte‹ Gesichtlichkeit – Gesichtslosigkeit in Analogie zur Gegenstandslosigkeit – der Versuch, die Gegenstandslosigkeit auf die zentrale Schnittstelle unserer Vorstellung von Ausdruckhaftigkeit zu übertragen.²²⁵ Gerade in der auf den ersten Blick befremdlichen Synthese von Suprematismus, anthropomorpher Gegenständlichkeit und abstrakter Fazialisierung – sie wird zum Abschluss von Malevičs Lebensschaffen zum ›klassischen‹ Porträt, zur Rückkehr zur Gesichtshaftigkeit führen – partizipiert Malevič an einem Ende der 1920er Jahre an der »Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften« (»GACHN«²²⁶) geführten Diskurs über die Aktualität des Genres Porträt in der bildenden Kunst.

Diese an der »GACHN« geführte Diskussion über den Status des Porträts mutet auf den ersten Blick wie eine Rechtfertigung der gegenständlichen Malerei an, ein Ein-

224 K. Malevič: Otryvki iz »Glav, S. 110-111: »[...] Jegliche Meinung über die Natur und den Naturalismus der ›Wanderer‹ (»Peredvižnikov«) wurde dadurch über den Haufen geworfen, dass die Ikonenmaler, die eine große Meisterschaft in ihrer Technik erreicht hatten, den Inhalt als antianatomische Wahrheit, außerhalb jeglicher linearer oder erhabener Perspektive wiedergaben. Farben und Formen haben sie nur auf Grundlage einer rein emotionalen Wahrnehmung des Themas geschaffen.«

225 Vgl. dazu auch die Untersuchung entlang der Unterscheidung »Antlitz« (»lik«), »Gesicht« (»lico«) und »Maske« (»maska«) von O.V. Furman: Furman, Ol'ga V.: »Lik-lico-maski v figurativnoj živopisi Kazimira Maleviča 1928-1933 godov. K probleme obraznosti v iskusstve russkogo avangarda«, in: A. V. Zacharova (Hg.): Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauč. statej. Vyp. 2. Sankt Peterburg: NP-Print 2012, S. 478-482.

226 Abkürzung für »Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk«.

druck, der durch die Kritik an den Kunstismen der Zeit verstärkt wird. De facto dient das Porträt-Genre aber dazu, exemplarisch die Standpunkte einer phänomenologischen Ästhetik zu verdeutlichen. Die zentrale Frage dabei ist das Verhältnis zwischen einer singulären konkreten Referenz zwischen Darstellung und Dargestelltem, dem Porträt als Gebrauchs- und Gelegenheitsgenre, und einer Legitimation des Porträts als Kunstwerk bzw. ästhetisches Objekt, das auch jenseits seiner konkreten Referenz von künstlerischem Wert sei.²²⁷ Es geht um den »Einbruch der Zeit ins Spiel«²²⁸ und die sich daran anschließende Frage, ob und wie dieser »reale geschichtliche Bezug« zum Kunstwerk »gehört«. Mit Blick auf die Porträtmalerei betont der für die russische Diskussion einflussreiche Broder Christiansen, dass sich die Porträtmaler eben nicht damit begnügen, »ein Stück seelischer Wirklichkeit in seiner charakteristischen Sonderart zu konterfeien«, vielmehr sei es deren Aufgabe, »die individuelle Psyche zu schildern in dem Moment, wo das Metaphysische sie überkommt.«²²⁹

In dem 1928 erschienenen Sammelband »Die Kunst der Porträts« (»Iskusstvo Portreta«) wird demnach festgestellt, dass nunmehr die Darstellung des Menschen wieder ihren Platz in der Kunst zurückfordere, die Zeit des »Dinghaften« in der Kunst abgelaufen sei.²³⁰ Der »Gleichheit« der ästhetischen Gegenständlichkeit des Dargestellten mit einem »eidōs« des Lebendigen wird der klare Vorzug gegenüber einer (bloß äußerlichen) »Ähnlichkeit« gegeben.²³¹ Zur zentralen Darstellungskategorie in der Diskussion um den ästhetischen Status des Porträts wird der ungegenständliche Begriff des »olictvorenije« (wörtlich: »Verantlichtung«, »Gesichtwerdung«, Personifizierung, Verkörperung). Diese »Gesichtwerdung« des ästhetischen Objekts hat im Verständnis dieser Theorie nichts mit äußerlicher Ähnlichkeit zu tun, sondern mit der »inneren Form« (»vnutrennjaja forma«), in der eine vom gegenständlichen Träger unabhängige Präsenz einer Wesenheit bestehe. Malevič hätte wohl diese Definition des ästhetischen Objekts für sein »Schwarzes Quadrat« genauso unterschrieben wie für die in diesem Abschnitt erwähnten menschlichen Figuren und Porträts. Wo die Rede davon ist, dass das »Dreieck zwar immer Dreieck« sei, es aber darum gehe, »die Inhaltsform in ihrer Reingestalt zu erfassen«, was möglich werde, sobald »jeglicher reale Träger zerstört wird und das Porträt-Ding sich in ein Bild verwandle«²³², besteht zumindest typologisch totale Übereinstimmung der Positionen der phänomenologischen »GACHN«-Ästhetik mit Malevičs Ideen-Malerei. Malevičs einschlägige Stellungnahme zu dieser Frage wird so gesehen

227 Vgl. Rudolf Preimesberger: »Einleitung«, in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hgg.), Porträt, Berlin: Reimer 1999, S. 13–64, hier: S. 17.

228 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: J. C. B. Mohr 1990, S. 152.

229 Broder Christiansen: Die Philosophie der Kunst, Hanau: Claus & Feddersen 1909, S. 346–347.

230 Aleksandr G. Gabričevskij: Iskusstvo Portreta. Sbornik Statej, Moskau: Trudy Gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk 1928, S. 5.

231 Vgl. Brigitte Obermayr: »Das »Leben« zwischen »Gegenstand«, »Ding« und »Ähnlichkeit« in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre«, in: Anke Hennig/Georg Witte (Hgg.), Der demontierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit (= WSA Sonderband 71) 2008, S. 89–130, hier: S. 108. Vgl. Nikolaj I. Žinkin: »Portretnye formy«, in: A. Gabričevskij, Iskusstvo Portreta 1928, S. 35.

232 N. I. Žinkin: Portretnye formy, S. 35.

beinahe obsolet: »Ich male kein PORTRÄT, ich habe zur malerischen Kultur auf dem menschlichen Gesicht zurückgefunden.« [...]«²³³

Die reale, singuläre Referenz im Porträt-Bild betrifft jedoch, einfach gesagt, die Referenz der Daten, die Frage danach ob für den/die Porträtierte/n überhaupt reale Lebensdaten als reale Referenzen vorliegen, bzw. welchen Zeitpunkt, welchen Lebensausschnitt das Porträt festhalten will. Der Spannung zwischen dem ›Okkasionellen‹, der ›Einmaligkeit des Gelegenheitsbezugs‹, der ›uneinlösbar‹ ist, und dem verallgemeinernden ›Sinnganzen‹ muss das Porträt offensichtlich aushalten können. Gadamer geht davon aus, dass auch der ›uneinlösbar gewordene Bezug‹, also ein Fehlen der konkret datierbaren Referenz, im Werke selber anwesend und wirksam bleibt.²³⁴ Ein Porträt bleibe auch dann als Porträt fassbar, wenn etwa die Referenz gar nicht bekannt ist. Das Okkasionelle trage auch uneingelöst den Sinn des Ganzen mit.²³⁵ Wir erfahren jedoch bei Gadamer nicht, wie dieses ›Uneingelöste‹, dieses der Bedeutung verlustig gegangene Singuläre, die historische Datierung in einem Sinnganzen agiert, eine Frage, der aus der Perspektive der Datumskunst nachgegangen werden kann – etwa mit Blick auf den Status des ›Singulären im Sinnganzen‹ in Malevičs rückdatierten, gesichtslosen Menschenfiguren in suprematistischer Form und Formel.

Gerade in diesen Gemälden ist die Spannung zwischen Einmaligkeitsbezug und Anspruch auf das Allgemeine festzustellen. Einerseits besteht hier eindeutig der Drang zur Isolation des ästhetischen Gegenstandes von seinem konkreten Zeitbezug – dieser manifestiert sich an der Rückdatierung. Die Markierung dieses Isolationsvorgangs, »1913«, rechtfertigt die gewählte malerische Lösung, den Suprematismus. »1913« ist in Malevičs Werk schon lange keine Geschichtszahl mehr, sondern vielmehr ein symbolisches Datum. Dennoch operiert diese Isolation andererseits mit ihrem eigenen ›Gegengift‹, der historischen Datierung. Von dieser ihrer anderen, der neutralen Seite, kann sich die Jahreszahl »1913« nicht lösen. Der definitive Einbruch der Zeit ins Spiel wird an der doppelten Datierung (»1913/1930/31«), die des pinselgeschriebenen Kommentars bedarf, vor Augen geführt.

Es muss für den Suprematisten vor diesem Hintergrund der suprematistischen Verallgemeinerung des Okkasionellen eine große Herausforderung gewesen sein, sich gerade dem Gesicht als Schlüsselstelle in Repräsentations- und Darstellungspolitiken, als zentralem Verhandlungsplatz der Referenzialität²³⁶ anzunehmen, sich an diesen ›Gegenstand‹ zu machen. Zwischen Gesichtslosigkeit und suprematistischer ›Füllung‹ der fazialen Fläche setzt Malevič seine gegenstandslose Radikalität fort. Es geht hier um neue Ähnlichkeitskriterien, um eine ›Schaffung des Gesichts‹, die sich nicht am

233 E. Basner: Živopis Maleviča, S. 26, (Versalien zitiert nach Basner, die die Schreibweise in den Aufzeichnungen von A. Leporskaja wiedergibt). »Я не пишу ПОРТРЕТ, а вернулся к живописной культуре на человеческом лице« [...]«.

234 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 153.

235 Ebd., S. 151-152; zum Porträt vgl. auch S. 150.

236 Nicht zuletzt haben es die reformatorischen Bilderstürmer gerade auf die fazialen Darstellungen abgesehen. Vgl. Georg Witte: »The One and Only Kulik. Ein Kommentar zum Kommentar von Tomáš Glanc«, in: Anke Henning/Brigitte Obermayr/Georg Witte (Hgg.), fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde (= WSA Sonderband 63), München, Wien: Kubon & Sagner 2006, S. 229-233, hier: S. 230.

Anthropomorphismus orientiert, sondern einfach nach »Proportionsverhältnissen«²³⁷ richtet. Bezeichnend, dass in diesem Zusammenhang dem Gesicht die *Landschaft* als Entsprechung an die Seite gestellt wird. ›Landschaft‹ aber nicht im Sinne von Umfeld oder Mimesis der Natur, sondern als Ungegenständlichkeit, als eine »deterritoralisierte Welt«.²³⁸

Die suprematistische Fazialisierung bzw. ›Verantlitzung‹ von Gesicht und Landschaft zeigt sich bei Malevič in aller Deutlichkeit im von seinen Ausmaßen her größten²³⁹ Bild im Oeuvre des Künstlers, dem zwischen 1930 und 1931 entstandenen Gemälde »Die Athleten« (»Sportsmeny«, »1915«). Es ist auf seiner Vorderseite zweimal signiert, rechts unten mit »K Malevič« und links mit »KMal«. Datiert ist es nur auf seiner Rückseite, dort hat sich neben der Aufschrift (mit Farb- oder Bleistift) »Sportsmeny« (Sportler/Athleten) auch jener Schriftzug erhalten, der ausdrücklich davon spricht, dass es sich hierbei im Wesentlichen um »Suprematismus« handle, und zwar um »Suprematismus in den Konturen von Sportlern« (»Suprematizm v konture sportsmenov«).²⁴⁰ Tatsächlich sind die anthropomorphen Umrisse mit suprematistischen Farbflächen gefüllt, bzw. von diesen im Sinne der »inneren Form« im Sinne der »Verantlitzung« erfüllt, dies gilt auch für den fazialen Suprematismus, für die Darstellung der Gesichter der Athleten. Thomas Kellein sieht in diesem Bild jene »Finalität des Suprematismus« erreicht, der in einer »von farbigen Menschen besetzten Weltlandschaft« liege. Denn

nirgends erscheinen die Figuren stärker zerlegt und schematisiert. Köpfe und Hälse sind wie Jacken und Hosen zweigeteilt. Die menschlichen Extremitäten geben mit den Farblinien unterhalb des Horizonts ein Bildprogramm vor. Indem die Farben pro Figur auf bis zu zehn verschiedene Körperpartien verteilt sind, Hände und Manschetten sowie Füße nicht mitgerechnet, definiert sich der Mensch als Baukasten für Farbkontraste.²⁴¹

Ansätze zu diesem ›in Formen der Natur‹ erscheinenden Suprematismus sind im ebenfalls querformatigen Bild »Mädchen auf dem Feld« (»Devuški v pole«, 1928-29/»1912«) enthalten. Allerdings muten diese Mädchen voluminöser, dem Kubismus näher an, was sich dann ja auch in der Datierung des Bildes (auf der Rückseite) ebenso niederschlägt, wie in dem von der Hand Malevičs angefügten titelgebenden Schlüssel-Begriff »SuproNaturalismus« (»SuproNaturalizm«)²⁴². Palimpsestartig blickt in diesem Titelwort

237 Gilles Deleuze/Felix Guattari: Tausend Plateaus, Berlin: Merve 1992, S. 234.

238 Ebd., S. 236.

239 Öl auf Leinwand, 142 x 164 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 352 (zu Abb. 70).

240 Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 352 (zu Abb. 70).

241 Thomas Kellein: »Vom Schwarzen Quadrat zur farblichen Unendlichkeit«, in: Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk, Bielefeld: Kunsthalle 2000, S. 17-41, hier: S. 40. [Hervorhebung B.O.].

242 Öl auf Leinwand, 106 x 125 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 337 (zu Abb. 44). Vgl. auch das nicht umdatierte Gemälde »Zwei Figuren« (»Dve figury« Anfang 1930; 60,6 x 72 cm, Öl auf Leinwand): Es zeigt zwei weibliche Figuren in Frontalansicht, deren gesamte linke Körperhälfte mit Ausnahme der Hände in Weiß gehalten ist. Die rechte Hälfte wiederum weist Farbflächen auf, die an das Prinzip der »Sportler« (»Sportsmeny«) gemahnen. Auch dieses Gemälde ist auf der Rückseite mit »Supro Naturalizm« betitelt bzw. bezeichnet: »Supro Naturalizm 39«. Vgl. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 355 (zu Abb. 83).

aus dem ›Suprematismus‹ ein ›Naturalismus‹ hervor, tritt in den Vordergrund, lässt die beiden Prinzipien (noch) simultan präsent werden. Die finale Vollendung der Natur im Suprematismus ist, dies kann man mit Blick auf die Datierung des Gemäldes »1912« feststellen, noch nicht ganz erreicht.

Ein motivisch verwandtes Gemälde stellt eine andere Vorstufe zum Suprematismus vor, einen – hier ebenfalls gesichtslosen – Impressionismus: Das Gemälde »Drei Mädchen auf dem Weg« (»Tri devuški na doroge«) von ca. 1930 ist mit »06« datiert und zwar rechts unten neben der Signatur »KMalevi 06«. ²⁴³ Im Sinne Malevičs und mit Blick auf die im vorhergehenden Abschnitt mit »1903« datierten Impressionismen von 1930 müsste man hier von einer Art ›Postimpressionismus‹ sprechen. Während in den ›Impressionismen‹ von ›1903‹, wie in der »Blumenverkäuferin« (»1930/1903«), das Vestiment ein suprematistisches Plateau bildet, ist im ›etwas späteren‹ Impressionismus, wie in »Drei Mädchen auf dem Weg« (»1930/1906«), deren Gesichtslosigkeit Index für eine suprematistische Passage.

Nullpunkt als Schlusspunkt

1933 hört Malevič auf, seine Bilder doppelt zu datieren. Mit numerologischer Konsequenz schließt Malevič mit einer doppelten »3« eine Erzählung, deren Wendepunkte – der Impressionismus von »1903«, der Suprematismus von »1913« – mit 3 bezeichnet sind. Auf den gesichtslosen ›finalen Suprematismus‹ von 1930/31 folgt eine Phase der Porträts, die nun wiederum den Ähnlichkeitskonventionen zu folgen scheinen.

Die noch doppelt datierte Studie zum »Porträt der Mutter« (»Portret materi« »1900/ca. 1930«) ²⁴⁴ bildet hierfür einen Übergang. Die schillernde, den Beginn des neuen Jahrhunderts, einen der frühesten Punkte im Schaffen markierende Jahreszahl »1900« ist dem Porträt der Mutter des Künstlers gewidmet, die ihren Sohn um sieben Jahre überleben sollte (1858-1942). Malevič greift hier die Zeitrechnung der fiktiven Autobiographie und Werkchronologie ebenso auf wie seine frühen Versuche im Porträtgenre.

Das »Porträt von V. A. Pavlov« (»Portret V. A. Pavlova«) (Abb. 27) hingegen ist bereits einfach datiert: Es ist rechts unten mit »KMalevič« signiert, darunter steht, in roter Farbe geschrieben, sich deutlich vom dunkelgrünen Hintergrund abhebend, die Zahl »33«. ²⁴⁵ Zur rechten Seite des Kopfes ist ein Stück eines golden gerahmten Bildes sichtbar, während sich links vom Kopf, auf der der Lichtquelle zugewandten Seite, ein durch die weißen Umrisse hervorgehobenes *schwarzes Quadrat* abzeichnet. Malevič ist hier also offensichtlich nicht nur mit seiner Signatur präsent, sondern, so der Eindruck, mit einem Verweis auf sein Chef d'Oeuvre, das er gleichzeitig aber, sehr im Widerspruch zu den eigenen Einschätzungen des Gemäldes, wie einen Einrichtungs- bzw. Dekorationsgegenstand in den Raum stellt bzw. als ›Ding‹ an die Wand hängt. Die »33« und das den

243 Öl auf Leinwand, 28,5 x 43 cm, Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 346 (zu Abb. 64).

244 Papier auf Furnier, Öl, 42 x 47 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 357.

245 Öl auf Leinwand 46,5 x 36,5 cm. Kazimir Malevich. 1878-1935, S. 266 (zu Abb. 102). Vladimir A. Pavlov (1899-1967) war ein mit Malevič und seiner Familie befreundeter Bildhauer.

Null- und Höhepunkt des Schaffens indizierende Quadrat von »1913« bilden zusammen mit einem durch Goldrahmen angedeuteten, weiter nicht bestimmbar Gemälde die Umgebung dieses Porträts.

*Abb. 27: Kazimir Malevič: »Portret V. A. Pavlova« (Porträt von V. A Pavlov), 1933:
Kazimir Malevich 1878-1935, 46,5 x 36, 5:
Amsterdam: Stedelijk Museum 1989, S. 197,
Abb. 102.*



Auf der Rückseite der Leinwand finden wir eine Widmung, in der Malevič zum Verhältnis zwischen porträtiertem Pavlov und, so könnte man sagen, ebenso *porträtiertem* »Schwarzen Quadrat« Stellung nimmt. Dabei spielt der Wechsel zwischen schwarzer und roter Farbe (das schwarze Quadrat, die rote Datierung »33«) auf der Vorderseite des Gemäldes auch auf der geschriebenen Rückseite eine Rolle. Rot wird dort ein einziges Mal verwendet, nämlich für die Schreibung des »Pavlov«. Der Rest ist in Schwarz gehalten und verrät den eigentlichen Titel des Gemäldes: »schwarzes Quadrat, umgeben von einem roten Rahmen Für Vladimir Aleksandrovič Pavlov von K. S. Malevič Leningrad J 1933 17. Oktober«²⁴⁶

Man sucht auf der Vorderseite des Bildes vergeblich nach einem »roten Rahmen«, nach einer gegenständlichen Referenz für den rätselhaften Bildtitel »schwarzes Quadrat, umgeben von einem roten Rahmen«. Wohl ganz im Sinne der suprematistischen Farbensprache ist man, ausgehend vom in Rot geschriebenen Namen »Pavlov« und der Tatsache, dass außer in der Jahreszahl nur noch im Gesicht des Porträtierten, vor allem auf der rechten Backe etwas Rot zu finden ist, dazu angehalten, den »roten Rahmen« im

246 »[...] [Ч]ерный квадрат, обведенный красной рамкой. Владимиру Александровичу Павлову от К. С. Малевича Ленинград 1933 г 17 октября«, Kazimir Malevich. 1878-1935, S. 102.

Porträtierten selbst anzunehmen. Was aber könnte das heißen? Wir wollen davon ausgehen, dass es sich bei diesem Porträt um ein ›Widmungs- und ›Gelegenheitsbild‹ handelt, um ein zu einem Anlass, gelegentlich der Freundschaft, an einem bestimmten Tag einem Freund gewidmetes Gemälde. Für uns kommt es nun darauf an, wie wir das Verhältnis zwischen dieser Okkasionalität des Werks und dem Werk selbst verstehen. Wir müssen das Verhältnis zwischen der »Gelegenheit des Schreibens«, respektive Malens, wie sie in datierten und namentlich zugeschriebenen Widmungen, im »Schreiben der Gelegenheit«²⁴⁷ bezeichnet ist, und dem anlässlich dieser Gelegenheit Geschriebenen/Gemalten klären. Ist die Widmung im Verhältnis zum Porträt tatsächlich nur Zusatz, datierte äußere Markierung?

Die geschriebene Gelegenheit gehört nicht nur zum Werk, sie gehört ins Werk. Aus dem Verweisspiel zwischen der Farbe des »Rahmens«, der Farbe Rot (rote Jahreszahl, rote Farbspuren im Gesicht, rot geschriebener Name) und der Farbe Schwarz (schwarzes Quadrat, schwarz geschriebener Titel, schwarz geschriebener Anlass) lässt sich eben dieser Titel »schwarzes Quadrat, umgeben von einem roten Rahmen« rekonstruieren. Für diese Rekonstruktion ist es allerdings nötig, das Gemälde abwechselnd vorne und hinten zu betrachten, Vorder- und Rückseite zumindest gedanklich auf eine Ebene zu bringen. So beschreibt Malevič die Rahmenbedingungen dieses Gemäldes, macht die Gelegenheit zum Gegenstand der Betrachtung und somit auch zum Bildgegenstand. Malevič greift hier, sozusagen als Rahmenhandlung des Schaffens, zum Genre Porträt, um es als Doppelporträt umzusetzen: Er porträtiert seinen, den »roten Rahmen« bildenden Freund im rot geschriebenen Jahr »33«, und er malt sein schwarzes Quadrat. Dabei geraten faktische Einmaligkeit, konkrete Referenz, konkrete Gelegenheit und künstlerische Allgemeinheit, wie sie der Debatte um das Porträt zu Grunde liegen, in einen Austausch, wie wir ihn bislang in der rückdatierenden Praxis angetroffen haben. Die »33« bezieht sich auf den porträtierten Freund *und* datiert die Befindlichkeit des eigenen Chef d'Oeuvre, des »Schwarzen Quadrats«, ›20‹ Jahre nach seinem ersten Erscheinen.

Wenn der ästhetische Wert des Porträts sich nicht so sehr daraus bestimmt, ob es Ähnlichkeit mit dem Modell aufweist, als vielmehr daraus, dass es auf mehr verweist als seinen »Bildgehalt«²⁴⁸, darauf, dass es *Bild* ist, dass es also eher Symbol denn Ikon sein soll, so könnte der porträtierte Freund hier als Vorwand bzw. eben Gelegenheit dafür gelesen werden, das *Quadrat* zu porträtieren. ›Das Quadrat‹, als Symbol für Malevičs künstlerisches Credo, das nunmehr durch die Umstände der Zeit zunehmend in seiner Entfaltungsmöglichkeit sich eingeschränkt fühlen muss, tritt in den Hintergrund, erhält eine neue Rahmung, neue Rahmenbedingungen. Zusammen mit seinem Pendant, mit dem golden gerahmten Oppositum auf der gegenüberliegenden Seite wiederum rahmt es den Porträtierten, wobei nicht zu übersehen ist, dass sich das schwarze Quadrat auf einer anderen räumlichen Ebene befindet, als sein bürgerliches, diesseitiges Gegenüber: Das ›schwarze Quadrat‹ im Bild scheint einer vergleichsweise jenseitigen

247 Vgl. Rüdiger Campe: »Das datierte Gedicht. Gelegenheiten des Schreibens in der Lyrik der Frühmoderne«, in: Stingelin, Martin (Hg.), »Mirekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.« Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Wilhelm Fink 2004, S. 54-69, hier: S. 55.

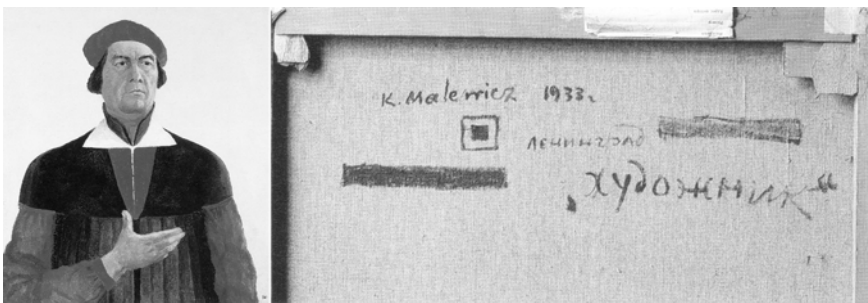
248 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 157.

Ebene anzugehören. Vermutlich wäre auch noch einiges über das Schwarz-Weiß in den Augen des Porträtierten und also deren Analogie zum bzw. *Gleichheit* mit dem Quadrat zu sagen, ebenso wie über den zarten weißen Rand des Hemdes, der aus der Jacke hervorlugt, um so den Kopf, der im schwarzen Haar des Porträtierten ausläuft, zu rahmen. Das schwarz-weiße Rahmenspiel des »schwarzen Quadrats« tritt also offensichtlich in ein Verhältnis zur äußeren, zur datierten Rahmung, zur roten Rahmung der Gelegenheit – zum porträtierten Freund.

Auf den Porträts, die Malevič außerdem in diesem Jahr 1933 schafft, sind die Hintergründe monochrom, das Quadrat jedoch, das schwarze Quadrat verschwindet keineswegs. Neben Datierung (meist »33«) und Signatur (meist »KM«) findet es sich als Markenzeichen, als Signatur-Symbol. Manchmal, indem um den schwarzen Hintergrund ein weißer Rahmen gezogen wurde, oder aber, im Falle von hellen Hintergründen, als schwarz gerahmtes schwarzes Quadrat. So etwa auf »Weibliches Porträt«/»Porträt der Frau des Künstlers« (»Ženskij portret/Portret ženy chudožnika«, 1933)²⁴⁹, »Männliches Porträt/Porträt von N. N. Punin« (»Mužskoj portret/Portret N. N. Punina«, 1933)²⁵⁰, »Weibliches Porträt« (»Ženskij portret«, 1934)²⁵¹ oder »Porträt der Tochter des Künstlers« (»Portret dočeri chudožnika«, 1934)²⁵². Von der Kunstwissenschaft werden stilistische und rhetorische Bezüge zu Dürer, aber auch Cranach und Holbein d. J. in diesen Porträts hervorgehoben. Dabei kommt es vor allem auf den Rückgriff auf ein vorliegendes Bildschema mit den daran gebundenen semantischen und symbolischen Implikationen an.²⁵³

Abb. 28 (links): Kazimir Malevič: »Chudožnik« (Der Künstler), 1933, 73x66: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Abb. 95.

Abb. 29 (rechts): Rückseite von »Chudožnik«: »K. Malewicz 1933g. Leningrad« »Chudožnik«: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 354, Abb. 98.



249 Öl auf Leinwand, 66 x 65 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 362 (zu Abb. 97).

250 Öl auf Leinwand, 70 x 75 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 363 (zu Abb. 98).

251 Öl auf Leinwand, 99,5 x 74,3 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 365 (zu Abb. 103).

252 Öl auf Leinwand, 85 x 61,6 cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 365 (zu Abb. 102).

253 T. Kellein: Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug, S. 98.

Im Selbstporträt schließlich, das mitnichten so heißt, für das Malevič den *allgemeinen* Titel »Der Künstler« (»Chudožnik«, 1933)²⁵⁴ (Abb. 28) vorgesehen hat, fehlen Datum und Signatur – wie auf den suprematistischen Bildern nach 1915 – gänzlich. Einzig ein schwarzes Quadrat auf der Vorderseite des Bildes rechts unten deklariert die Autorschaft dieses Gemäldes. Auf dem Verso ist es noch einmal zu finden, zusammen mit der polnisch gehaltenen Schreibweise des Autornamens: »Malewicz 1933 [gezeichnetes schwarzes Quadrat] Leningrad ›chudožnik‹ [Künstler]«. (Abb. 29).

Malevičs *Künstlerautobiographie* kommt hier zu einem Schlusspunkt. Die Suche nach der malerischen Natur endet im ›Selbstporträt‹, das diese Referenz, den Bezug auf Kazimir Malevič (1878-1935), im Titel »Der Künstler« offensichtlich verneint. Dabei kann aber die Autorschaft kaum deutlicher markiert sein als mit dem ›schwarzen Quadrat‹. Markiert ist dieses Ende durch einen *Nullpunkt* als Schlusspunkt in Leserichtung, durch ein kleines gerahmtes ›Schwarzes Quadrat‹, gezeichnet/geschrieben in die rechte untere Ecke des ›Künstlerporträts‹.

254 Öl auf Leinwand, 73 x 66cm. Kazimir Malevič v Russkom Muzee, S. 364 (zu Abb. 98).

»Den Zeitungstag überleben...«: Montage zwischen Tagesaktualität und Epos

»27. September 1935«: Das Großbuchprojekt ›Den' mira‹ (Ein Tag der Welt) zwischen Avantgarde und Sozialismus. Überblick

Wir halten uns in diesem Kapitel bei einem Großbuchprojekt auf, das einerseits Dokumentation des Tagesaktuellen sein will, andererseits aber das Dokumentarische und Zeitausschnitthafte in vielerlei Hinsicht überschreitet. Unter dem Titel »Den' mira« (»Ein Tag der Welt«) liegt eine Weltpresseschau vom 27. September 1935 vor. Dabei ist das Datum dieses Beispieltags ein willkürlich gewählter Alltags-Tag. In einem 600 paginierte und zusätzlich etwa 100 unpaginierte Seiten umfassenden Buch, das 1937 erschien, sind ins Russische übersetzte Ausschnitte aus Tageszeitungen der ganzen Welt sowie einige für das Buch verfasste Originalbeiträge montiert, außerdem auch Fotografien, Karikaturen und Graphiken. Das Buch liegt als Prachtband vor – in einem rotbraunen festen Einband. Die Idee für das Buchprojekt stammt von Maksim Gor'kij, dargelegt 1934 in seiner Schlussrede auf dem »Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller«. Gor'kij schlug damals vor, ein *kollektives Buch* zu schaffen, das nur aus *Zeitungsausschnitten eines beliebigen Tages* bestehen sollte. Ein solches Buch, so war Gor'kij überzeugt, könne die Suche nach der adäquaten Methode des literarischen Sozialistischen Realismus voranbringen.

In diesem Kapitel wird es also um Schreiben bzw. ein dokumentierendes Tun an den Grenzen des Literarischen und um die Unter- bzw. Überschreitungen der Form des Buches gehen: Zwischen tagesaktueller Singularität der Tageszeitung und parabelhafter Exemplarität eines »Lesebuchs«. Es geht um generische Transformationen des Literarischen bzw. des Künstlerischen, die sich an jener Demarkationslinie vollziehen, an der verhandelt wird, ob man damit rechnen muss oder erwarten darf, dass ein Text, ein Werk »den Zeitungstag überlebt«.¹ Bemerkenswert, dass dieses, zu einem Teil tief in

1 Sergej Tretjakow: »Die Evolution eines Genres« [1934], in: ders.: Lyrik, Dramatik, Prosa, Leipzig: Reclam 1972, S. 271-278, hier: S. S. 274: »Wir sollten stets daran denken, dass der Skizzenschreiber ein Literat ist und damit rechnen muß, dass sein Werk den Zeitungstag überlebt, dass es in ein Buch eingehen kann, in dem Buch den Leser erreicht, sich ihm einprägt.« Sergej Tret'jakov: »Эволюция

der avantgardistischen Montageästhetik verwurzelte Experiment, im Zusammenhang mit der Suche nach der adäquaten Erzählform des sozialistischen Realismus stattfand.

»Den' mira« (»Ein Tag der Welt«): Eine Idee vom Schriftstellerkongress 1934

Im Gegensatz zu ähnlichen Großbuchprojekten der Zeit hat »Den' mira« in der Forschung bislang keine Aufmerksamkeit gefunden.² Das mag daran liegen, dass »Den' mira« etwa im Vergleich zu »Belomorsko-Baltiiskij Kanal« (»BBK«) kulturpolitisch harmlos und unspektakulär ist. Es geht um kein großes Bauprojekt, um keine mit physischer Gewalt verbundenen »Umerziehungsmaßnahmen«. Nur um einen gewöhnlichen Tag der Welt. Obwohl die vorhandenen Ausgaben mit diversen Retuschen versehen sind, war »Den' mira«, auch das unterscheidet es von »BBK«, nie verboten. Und doch wundert man sich, dass »Den' mira« überhaupt 1937 (noch) erschienen ist.

Das »Buch« zum 27. September 1935 erscheint 1937 im Verlag »Žurnal'no gazetnoe ob'edinenie«³ in Moskau, unter der Redaktion von »M[aksim]. Gor'kij« (1868-1936) und »M[ichail]. Kol'cov« (1898-1940). Kol'covs Name ist in vielen Ausgaben von »Den' mira« geschwärzt, sein Vorwort entfernt. Kol'cov war einer der populärsten Journalisten der 1920er und 1930er Jahre, mit Schwerpunkt auf politisches Feuilleton und Satire. U.a. war Kol'cov Gründer der Jugendzeitschrift »Ogonëk« (1923)⁴, Redakteur der »Pravda« (1932-1938), Chefredakteur der Zeitschriften »Za ru'em« und »Sovetskoe Foto«, 1934-1938 der Satirezeitschrift »Krokodil«, von 1928-1930 leitete er die 1930 »eingestellte« Satirezeitschrift »Čudak«. Kol'cov arbeitete immer wieder eng mit Gor'kij zusammen – u.a. für die Serie »Žizn' zamečatel'nych ljudej«. 1926 initiierte Kol'cov ein besonders für unseren Zusammenhang der kollektiven Autorschaft bemerkenswertes Romanprojekt:

жанра», in: Naši dostiženija, Nr. 7-8, 1934: S. 160-162, hier: S. 161: »Надо всегда помнить, что очеркист является литератором и должен рассчитывать на то, чтобы его произведение пережило газетный день, чтобы оно могло войти в книгу и в книги дойти до читателя и запомниться.«

- 2 Simone Barck: »Den' mira« – »Ein Tag der Welt«. Ein kollektives Buch, in: Weimarer Beiträge. 31/1985/6, S. 966-974, rezensiert »Den' mira« von 1937 (geht also nicht auf den in der Zwischenzeit erschienenen Band von 1961 ein), wobei sie vor allem den zeitpolitischen Kontext der »antifaschistischen Bündnispolitik« (ebd., S. 966) ins Auge fasst und auf die Beiträge der deutschen Schriftsteller im Band (ebd., S. 970) eingeht. Thomas C. Wolfe: Governing Soviet Journalism. The Press and the Socialist Person after Stalin. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005, erwähnt in seiner Studie »Den' mira« von 1961, wobei er Schwierigkeiten hat, das Werk zwischen Enzyklopädie, Almanach und journalistischer Arbeit einzuordnen (ebd., S. 48). Seiner Einschätzung nach zeige sich darin die Bedeutung und diskursive Potenz, die der sowjetische Journalismus für sich beanspruche (ebd., S. 69). Ich danke Clemens Günther für die Hinweise auf diese beiden Quellen.
- 3 In diesem Verlag erschien ab 1933 auf Initiative Gor'kij's auch die Reihe biographischer Romane mit dem Reihentitel »Žizn' zamečatel'nych ljudej«, auch die staatliche Satirezeitschrift »Ogonëk« gehört diesem Verlag an. Vgl. u.a. Cynthia Ruder: Making History for Stalin. The Story of the Belomor Canal, Gainesville: University Press of Florida 1998. Andreas Guski: Literatur und Arbeit: Produktionskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahresplans (1928-1932), Wiesbaden: Harrassowitz 1995; Sergej V. Žuravlev: Fenomen »Istorii fabrik i zavodov«: gor'kovskoe načinanie v kontekste èpochi 1930-ch godov, Moskau: Rossijskaja Akademija Nauk 1997.
- 4 Es gab bereits 1899-1918 eine erste Version von Ogonëk.

Unter dem Titel »Bol'sie požary« (»Die großen Brände«)⁵ erschien 1927 in den Nummern 1-25 der Zeitschrift »Ogonëk« ein aus 25 Kapiteln bestehender, von 25 AutorInnen verfasster Roman um rätselhafte Archivbrände in Moskau, die von einem auch hier für Chaos und Kontingenz zuständigen Schmetterling ausgelöst werden. Michail Kol'cov wurde 1938 verhaftet und 1940 hingerichtet.

Bedenkt man, dass dieses Großbuchprojekt bislang in der Forschung unbeachtet blieb, ist die Resonanz erstaunlich, die Gor'kij's Vorschlag in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts erfuhr.

Gor'kij's »Idee« für das Großbuch zu einem Tag im Jahr wird in der Folge im 20. Jahrhundert in der Sowjetunion noch zweimal aufgegriffen und sich immer wieder im jahrestaglichen Bezug auf den ersten Band von »Den' mira« rechtfertigen: 1961 erscheint der zweite Band des somit zur Reihe »Den' mira« herangewachsenen Projekts. Das Buch ist dem 27. September 1960 zugeschrieben und somit dem 25. Jubiläum des ersten »Tages im Jahr« von 1935 gewidmet. 1987, zu Beginn der Perestrojka-Zeit, folgt ein dritter Band mit diesem Titel, dieses Mal dem 23. Oktober 1986 zugeschrieben. Das für den dritten Band gewählte Datum steht im jahrestaglichen Bezug zu den Vorbereitungen der revolutionären Ereignisse im Jahre 1917, einem Bezug, den schließlich das Erscheinungsjahr des Bandes, 1987, unterstreicht: Der dritte Teil der »Den' mira«-Reihe ist dem 70-jährigen Jubiläum des Jahres 1917 gewidmet. Die beiden Folgebände sind nicht Gegenstand der nachfolgenden Darstellungen und Analysen.

Auch Dziga Vertov, der Paradechronist der russischen Avantgarde, den mit Michail Kol'cov eine langjährige Freundschaft verband, war von der Idee begeistert. Vertov las Kol'covs Bericht über den Stand der Dinge im Projekt »Den' mira« in der »Pravda« vom 3. Oktober 1935⁶ und war davon so angetan, dass er ein Filmprojekt dazu beantragte. Vor dem Hintergrund des »Den' mira«-Projekts kann man bei der Lektüre von Vertov-Biographien den Eindruck gewinnen, dass es Michail Kol'cov war, der Vertov im Jahr 1918 nicht nur »zum Film«, sondern zur *Filmchronik* brachte.⁷ Eine Arbeit, die für Vertov 1918 mit der »Kinonedel'ja« ihren Anfang nahm:

Und eines Tages, im Frühling 1918, auf dem Rückweg vom Bahnhof. [...] Und beim Gehen denke ich: ich muss endlich einen Apparat haben, der diese Töne nicht beschreibt, sondern aufnimmt, fotografiert. Anders lassen sie sich nicht organisieren, montieren. Sie laufen davon, so wie die Zeit vergeht. Aber vielleicht ja eine Filmkamera? Das Sichtbare aufnehmen... Nicht die hörbare, sondern die sichtbare Welt organisieren. Vielleicht ist das der Ausweg?.../Und in diesem Moment: Die Begegnung mit Michail Kol'cov, der vorschlägt, beim Film zu arbeiten.) Es beginnt in der Mal. Gnezdnikovskii

5 Nach 1927 erschien der Roman erst wieder 1984 in den Nummern 79-81 der Zeitschrift »Vremja i my«. 2009 gab es im Verlag »Kniznyj klub« die erste russische Buchausgabe. Der Roman liegt seit 1997 in deutscher Übersetzung vor: Fritz Mierau (Hg.): Die großen Brände. 25 russische Autoren schreiben einen Roman. Aus dem Russischen von Rosemarie Tietze, Berlin: Ullstein 1997.

6 Nicht am 6. April 1936, laut Anmerkungen in D. Vertov: »Den' mira«, in: ders: Stat'i, dnevniki, zamysly, Moskau: Iskusstvo 1966, S. 236-238, Anmerkungen, S. 496.

7 Vgl. etwa Lev Rošal': Dziga Vertov, Moskau: Iskusstvo 1982, S. 20: »Приглашение Кольцова послужило поводом для прихода Вертова в кино.« (Die Einladung Kol'covs gab den Anlass für Vertovs Arbeit im Bereich des Films).

7 [Kleine Gnezdnikovskij Gasse 7, B.O.] und die Arbeit für die [Film-, B.O.] Zeitschrift ›Kinonedelja‹ [Filmwochenschau, B.O.]. Aber das ist der Grundkurs. Das ist noch lange nicht, was ich will.)⁸

Vertovs Begeisterung für das Projekt resultiert zweifellos auch daraus, dass Kol'cov in seinem Beitrag in der ›Pravda‹ Vertovsche Begriffe aus der Hochzeit der Kinochroniken der 1920er Jahre verwendet: In ›Den' mira‹ erfolge die ›Fixierung der Fakten mit Methoden der Faktographie‹. Es handle sich dabei um den Versuch, die ›Welt‹ ›vrasploch‹⁹ – zu übersetzen mit: heimlich, wie mit versteckter Kamera – einzufangen.¹⁰ Noch 1929, schon nach seiner Entlassung von Goskino, war die Technik des ›vrasploch‹ in Vertovs ebenfalls einen Tag protokollierenden Film ›Čelovek s kinoapparatom‹ (›Der Mann mit der Kamera‹) zentral gewesen.¹¹ In einem vom 20. April 1936 datierenden Antrag schlägt Vertov, unter expliziter Bezugnahme auf den Artikel Kol'cova in der Pravda, der zentralen Filmproduktionsinstitution der Zeit ›Mežrabpomfil'm‹ (›Internationale Arbeiterhilfe Film‹; noch 1936 aufgelöst) vor, zum 20-jährigen Jubiläum der Oktoberrevolution eine ›antifaschistische Rundschau der kapitalistischen Welt‹¹² zu drehen. Ihr Titel: ›Den' mira‹. Vertov konnte dieses Projekt nicht realisieren. 1940 produziert jedoch das Moskauer ›Central'naja studija kinochroniki‹ (Zentrales Studio für Dokumentarfilm) einen knapp halbstündigen Film mit dem Titel ›Den' novogo mira‹ (Ein Tag der neuen Welt) – dieser ist mit dem 24. August 1940 datiert.

-
- 8 Dziga Vertov: ›Roždenie ›Kinoglaza‹ [1924], in: ders.: Stat'i, dnevnik, Zamysli, Moskau: Iskustvo 1966, S. 73-75, hier: S. 74: ›И вот однажды, весной 1918 года – возвращение с вокзала. [...] И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их сорганизовать, смонтировать нельзя. Они убегают, как убегает время. Но, может быть, киноаппарат? Записывать видимое... Организовать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом выход?... В этот момент – встреча с Мих. Кольцовым, который предложил работать в кино. Начинается Мал. Гнезниковский, 7 и работа над журналом ›Кинонеделя‹. Но это первая учеба. Это далеко не то, чего я хочу.‹ Michail Kol'cov war zu dieser Redakteur der ›Kinonedelja‹. Vgl. Žurnalisty XX veka: Ljudi i sud'by, Moskau 2003, S. 139.
- 9 D. Vertov: Roždenie ›Kinoglaza‹, S. 75.
- 10 Michail Kol'cov: ›Den' mira‹, in: Pravda, Nr. 273 vom 3.10.1935, S. 2: ›Двадцать седьмого сентября на круглосуточной журналистской, литературной, писательской вахте был записан, зарисован, зафиксирован методами фактографии и художественного наблюдения будничный день земного шара. Мир был застигнут врасплох, подсмотрен исподтишка, как мощный зверь, идущий по ночам привычной тропой к водопою.‹ (Am siebenundzwanzigsten September wurde ein gewöhnlicher Tag des Erdballs in einer vierundzwanzig Stunden langen journalistischen, literarischen und schriftstellerischen Schicht aufgenommen, aufgezeichnet, mit den Methoden der Faktographie und der künstlerischen Beobachtung fixiert. Die Welt wurde eingefangen, ohne dass sie es bemerkt hat, man lauerte ihr heimlich auf wie einem riesigen Tier, das nachts auf seinen gewohnten Wegen zur Tränke geht). [Herv.d.Verf., B.O.].
- 11 Papazian gibt eine erste Quelle von 1926 an, in der Vertov ›vrasploch‹ im Zusammenhang mit ›Filmfakten‹ verwendet: ›Every instant of life shot unstaged, every individual frame shot just as it is in life with a hidden camera, ›caught unawares‹, or by some other analogous technique – represents a fact recorded on film, a film-fact as we call it‹ E. Papazian: Manufacturing Truth, S. 71, Anmerkung 7, S. 230.
- 12 Vgl. Dziga Vertov: ›Den' mira‹, in: ders.: Stat'i, S. 286. Wieder abgedruckt (›Den' mira. Zajavka‹), mit Kommentaren in: Dziga Vertov. Iz nasledija. Tom pervyj Dramaturgičeskie Opyty, Moskau 2004, S. 236-238, hier: S. 236.

1960 greift auch Christa Wolf Gor'kij's Idee von 1934 auf, angeregt von einem »Auf-ruf« in der »Izvestija« an die »Schriftsteller der Welt«, sie »mögen doch einen Tag dieses Jahres, nämlich den 27. September, so genau wie möglich beschreiben.«¹³ Daraus wird Wolfs Sammlung von »Tagesprotokollen«¹⁴ entstehen, die 2003 unter dem Titel »Ein Tag im Jahr. 1960-2000« erscheinen. Wolf setzt die Protokollierung ihrer 27. September bis zum Lebensende fort. Insgesamt werden es 51 solcher »Tagesprotokolle« geworden sein.¹⁵ Diese »Tagesprotokolle« sind als literarische Grenzverhandlung zwischen »Wen-deroman« und »Alltagschronik« des 20. Jahrhunderts zu lesen.¹⁶

Montage zwischen Avantgarde und Sozialismus

Für eine kurze Phase in der frühsowjetischen Kultur, vielleicht begann sie 1913 und en-dete in einer Weise, wie wir das im nachfolgenden Kapitel zeigen wollen, und eher erst 1940 als schon 1934 oder 1937, bestand die Herausforderung für die Kunst darin, das Chronistische, den Zeitausschnitt für sich zu beanspruchen. Das Wesen des »chro-nistischen Materials«, das war wohl Mitte der 1920er Jahre in einer einzigartigen Art wahrnehmbar, liegt in seiner »Signatur«, seiner »Datierung«, wie dies Viktor Šklov-skij in seiner Rezension zu Dziga Vertovs »Šagaj, Sovjet!« (1926) formulierte: Šklovskij bedauert hier, dass Vertov für diesen Film dem chronistischen Material jenes »Herz ausgerissen« (»die Seele genommen«¹⁷) habe, die es in Vertovs Kinochroniken gerade in Form von Signatur oder Datierung (noch) habe.

- 13 Christa Wolf: »Ein Tag im Jahr. 1960-2000«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 9f. In der Christa-Wolf-Gesellschaft fanden bis 2018 am 27. September »Gesprächs- und Diskussionsrunden statt: <http://christa-wolf-gesellschaft.de> (letzter Zugriff am 31.08. 2021).
- 14 C. Wolf: Ein Tag im Jahr, S. 10. Vgl. Izvestija, 10.9.1960, S. 4. Die ganze Seite ist dem Aufruf an Les-e-rinnen und Leser gewidmet, sich an »Den mira« – kniga vtoraja« zu beteiligen.
- 15 Posthum erschienen: Christa Wolf: »Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001-2012«, in Gerhard Wolf (Hg.), Berlin: Suhrkamp 2013.
- 16 In der Monographie zum Dokumentarismus bei Uwe Johnson widmet Alexandra Kleihues Christa Wolfs »Langzeitprojekt« ein Kapitel, in deren Überschrift sie Christa Wolf zitiert: »Süchtig nach den Einzelheiten des Alltags«; Alexandra Kleihues: Medialität der Erinnerung. Uwe Johnson und der Dokumentarismus in der Nachkriegsliteratur, Göttingen: Wallstein 2015, S. 378-389.
- 17 Viktor Šklovskij: »Kuda šagaet Dziga Vertov?« [1926], in: ders.: Za 60 let, Moskau: Iskusstvo 1985, S. 78-79. (Zu Vertovs Film »Šagaj, sovjet!«/Vorwärts, Sovjet!, (1926). Šklovskij's Argumentation zeigt, dass ihm, das faktographische Projekt bis zu seiner letzten Konsequenz durchdacht, dessen kunst-revolutionäre Implikationen klar sind. Šklovskij beklagt hier sozusagen, dass Vertov nicht radi-kal genug ist: »Дзига Вертов прямой и крепкий человек. Кажется, что он в числе тех, которые воспринимают изменение искусства как конец его. Он за внехудожественную, внеэстетичную кинематографию. [...] Монтаж быта? Жизнь врасплох? Не мировой материал. Но я считаю, что хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души – документальности. Хрони-ка нуждается в подписи. В датировке.« (Dziga Vertov ist ein geradliniger und starker Mensch. Scheinbar gehört er zu jenen, die Veränderungen der Kunst als deren Ende verstehen. Er ist für die außerkünstlerische, die außerästhetische Kinematographie. [...] Die Montage des Alltags? Das zufällig aufgenommene Leben? Das ist kein weltbewegendes Material. Aber ich glaube, dass das chronistische Material in Vertovs Bearbeitung seine Seele verliert, seinen dokumentarischen Cha-rakter. Die Chronik braucht die Signatur. Die Datierung.)

Mussolini talking interests me. But just a fat and bald man talking – let him talk off-screen. The whole meaning of newsreel lies in the date, the time, and the place. Newsreel without that is a card catalogue in a gutter.¹⁸

»Den' mira« ist also zu einem wesentlichen Teil von diesem Enthusiasmus für den chronistischen Pulsschlag beseelt, fühlt sich aber gleichermaßen (schon) dazu verpflichtet, Maßnahmen zu ergreifen, die diese immer auch datierte Exzentrik tilgen: Maßnahmen der Verallgemeinerung. Bemerkenswert ist aber, dass in »Den' mira« das bald schon Unvereinbare noch nebeneinander existiert: Die avantgardistische Faszination für das Dokument und die Momentaufnahme einerseits und das – auch von der Avantgarde als solches formulierte – Unbehagen an eben diesem nackten »dokumentarischen Moment« andererseits. Oder anders gesagt: Die im Grunde uneinholbare Aktualität, die die »Datumskunst« als solche zu ihrem Gegenstand macht ist in »Den' mira«, nicht zuletzt in seiner Entstehungs- und Publikationsgeschichte, ebenso erfahrbar wie die Argumente gegen die künstlerische Isolation von Aktualität.

Vom »documentary moment« spricht Elizabeth Papazian¹⁹ und unterscheidet dafür das mit avantgardistischer Radikalität isoliert Ausgestellte von der episch-synthetischen »Produktion von Wahrheit« im Sinne des sozialistischen Realismus. Dafür analysiert Papazian die Debatten um Dziga Vertovs Kinochroniken mit der nötigen Sensibilität für Widersprüchliches. So widerspricht Sergej Ėjzenštejn der Einschätzung Šklovskijs, dass der Aktualitätsbezug im Dokument – etwa durch Datierung – angezeigt werden müsse, mit dem Argument, dass, sobald der Aktualitätsbezug verloren gehe, das Material seinen Wert verliere bzw. damit das Interesse an diesem Material schwinde. Genau dies gelte für die Zeitung vom Vortag, so Ėjzenštejn. Deshalb könne sich das Interesse für eine Angelegenheit, zumal in der Kunst, nicht auf deren Tagesaktualität gründen. Ėjzenštejn schildert seine Erfahrungen anhand von Vertovs »Kino-Pravda« Nr. 21 vom Januar 1925, die dem ersten Todestag Lenins gewidmet war. Der Nachrichtenwert könne nichts zum Kunststatus beitragen, so Ėjzenštejns Überzeugung in Kürze:²⁰

The film is a »special edition«, breaking news which we chase after with all our might at the moment at which it is issued, and which three days later will be of interest only to researchers and collectors. [...] [I]n a situation when emotional capital has subsided, the question arises of ... yes, yes, of art. The formal record is no longer enough!²¹

Dass das Prinzip der Montage eben nicht das bloße Aneinanderreihen heterogenen Materials ist, wird wohl in den Ausführungen zur Montage als syntaktisches und zeitkon-

18 Viktor Šklovskij: »Where is Dziga Vertov Striding?«, in: Tsivian, Yuri (Hg.), *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone 2004, S. 169–170, hier: S. 170. Viktor Šklovskij: »Kuda šagaet Vertov?«, in: ders.: *Za 60 let. Raboty o kino*, Moskau: Iskusstvo 1985, S. 78–79, hier: S. 79: »Говорящий Муссолини меня интересует. А просто толстый и лысый человек, который говорит, – пускай он говорит за экраном. Весь смысл хроники в дате, времени и месте. Хроника без этого – это карточный каталог в канаве.«

19 Elizabeth Papazian: *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.

20 Zum Ereignis »Lenins Tod« vgl. auch das Kapitel »Datumsbilder« in diesem Buch.

21 Ėjzenštejn, zit.n. E. Papazian: *Manufacturing Truth*, S. 84.

figurierendes Prinzip der Filmkunst am deutlichsten. »Montage [ist] nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier unabhängiger Stücke entsteht [...].«²² Eine Schlüsselrolle für die Debatten um den Status von Nachrichtenwert, Tagesaktualität und (durch Auswählen und Ausschneiden) isoliertem Material spielt eine diskurshistorische und formkritische Archäologie der Montage-Technik im *außerfilmischen* Bereich im Übergang von der Avantgarde zum Sozialismus. Eine solche hat Andrej Fomenko 2007 unter dem Titel »Montaž, faktografija, épos« für die sowjetische Fotografie – mit Fokus auf das Plakat – vorgelegt.²³ Vor allem im Kapitel zum »dokumentarischen Epos« (»Dokumental'nyj Épos«) wird deutlich, wie sehr die Fotomontage als Mittel eingesetzt wird, um die neue »Wirklichkeit« des Kollektiven und Heroischen medial zu realisieren. Diese Analysen sind freilich vor dem Hintergrund der Entwicklungen der fotografischen Technik und Ästhetik – etwa im Bereich der Industriefotografie – zu sehen. In dieser verschwindet das sichtbar Ausschnitthafte (»Dekadierte«), Montierte ab ca. 1934 zusehend, »Nahaufnahmenfragmente von Maschinenteilen und übersättigten Bildausschnitten sind durch vollständig gezeigte Maschinen [...] ersetzt.«²⁴

Im Übergang von der Avantgarde zum Sozialismus, in der Phase der Formierung des sozialistischen Realismus, entsteht offensichtlich ein Typus der Montage, den man als monumentalistische »Hybridisierung« beschreiben könnte, eine Hybridisierung zumindest zweier »Erzählformationen«: Einerseits der Montage im avantgardistischen Sinn und andererseits einer »epischen Synthese«²⁵, auf der das Monumentalistische gründet.

Etwas anders betrachtet kann man auch davon ausgehen, dass in der Zeit zwischen 1920 und 1940 zumindest zwei Formen des Epischen verhandelt und einander gegenübergestellt werden.²⁶ Davon geht Il'ja Kukul'in in seiner Monographie zur historischen Entwicklung der Montage von der Avantgarde der 1910er Jahre bis zur inoffiziellen Literatur der 1960-1980er Jahre in der Sowjetunion aus, wenn er unterstreicht, dass man

22 Sergej Eisenstein: »Dramaturgie der Film-Form« [1929], in: ders.: Schriften 3. Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' Kapital, Hg. v. Hans Joachim Schlegel, München: Hanser 1975, S. 200-225, hier: S. 205.

23 Andrej Fomenko: Montaž, faktografija, épos, Sankt Petersburg: Izdatel'stvo Sankt Peterburgskogo Universiteta 2007.

24 Margarita Tupitsyn: »Das Stigma der Apparatur. Zur »organischen« Wende in der Fotografie und bildenden Kunst«, in: Georg Witte/Murašov, Jurij (Hgg.), Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kunst der 20er und 30er Jahre, München: Wilhelm Fink 2003, S. 113-136, hier: S. 136. Zur »Dekadierung« vgl. ebd., S. 115.

25 Dies stellt Georg Witte mit Blick auf die »Dokumentation« der Rettung der Besatzung des Eisbrechers Čeljuskin im Jahr 1934 fest. Für eine ausführlichere Analyse greift Witte die deutsche Variante der Dokumentation des Ereignisses heraus. Sergej Tret'jakov fungierte für dieses Buch als »Monteur/Redakteur«: Sergej Tretjakow: Tscheljuskin. Ein Land rettet seine Söhne, Moskau, Leningrad 1934. Georg Witte: »Helden retten Helden«. Die Tscheljuskin-Geschichte als sowjetische Version des Schiffbruchs«, in: Brittnacher, Hans Richard/Küpper, Achim (Hgg.), Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs, Göttingen: Wallstein 2018, S. 299-326, hier: S. 311.

26 Brigitte Obermayr: »Das Erzählen, das wird schon bleiben«. Prosa zwischen Roman, Epos und Montage – ausgehend von Boris Ejchenbaum und Walter Benjamin«, in: WSA 82 (2018), S. 233-252.

spätestens ab den 1930er Jahren zwei Prinzipien der Montage unterscheiden müsse, die auf zweierlei Begriffen vom Epischen basieren. Im avantgardistischen Zusammenhang sei ebenso vom Epischen die Rede wie im offiziell sowjetischen, auf der Suche nach einem neuen Epos, von der Schaffung einer neuen Mythologie.²⁷ Es gebe einerseits das verfremdende, alte Stilprinzipien »sprengende« Epische à la Bertolt Brecht, Erwin Piscator oder Alfred Döblin, dem, so würde ich hinzufügen, in der UdSSR u.a. Prosaiker wie Viktor Šklovskij oder Boris Pil'njak und unter den Filmemachern Dziga Vertov nahestanden. Und andererseits das mit Hilfe monumentalistischer Montage oder Hybridisierung realisierte Epische, wie Fomenko dies anhand der Fotomontage darstellt.

Dabei lässt Kukulin aber die literarischen Übergangsphänomene von der Avantgarde zum Sozialismus, wie sie in Form der *Großbuchprojekte*²⁸ vorliegen, für die »Den'mira« hier steht, außer Acht.

Es ist wichtig, wie Kukulin vorschlägt, auf die doppelte Bedeutung des Epischen hinzuweisen. Man landet dabei schnell bei der sowjetischen, so sehr von Georg Lukács beeinflussten Diskussion um Epos und/vs. Roman. Um nicht in den damit einhergehenden gattungstheoretischen Hybridisierungen (à la »Roman als Epos«), zu enden, ist es hilfreich, das Merkmal der Zeitoffenheit und die Art und Weisen seiner formalen Realisierung zur Unterscheidung ins Auge zu fassen. Michail Bachtin hat bekanntlich Lukács Präferenz des Epischen das Romanhafte als zur Gegenwart hin Offenes entgegengehalten. Man denke an Bachtins Hinweis darauf, dass die Epopöe (»ëpokeja«) dezidiert auf die Vergangenheit gerichtet sei, auf die »heldenhaften Zeiten der Anfänge und Stammesbegründer, die Zeit der Väter und auf die gänzlich vollendete und in sich geschlossene Zeit«. Die Epopöe, so Bachtin weiter, gründe »nicht [wie der Roman, B.O.] auf die lebendige Erfahrung des Zeitgenossen, sondern auf Überlieferung, auf heilige und unanfechtbare Überlieferung.«²⁹ Fragen der Form stehen für dieses Epische (bei Lukács) – wenn überhaupt, so ex negativo – meist dann im Zentrum, wenn es angesichts des »unsortiert Vereinzelt« um den Mangel eines Großen und Ganzen geht: So

27 Il'ja Kukulin: *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, Moskau: NLO 2015, hier: S. 184. Kukulin vertritt die These, dass die offizielle sowjetische Kultur absichtlich einen zweiten Begriff des Epischen geprägt habe, um den ersten aus der Kultur zu verdrängen. Dieser habe dann, so Kukulin, in der inoffiziellen Kultur überlebt bzw. weitergelebt.

28 »Belomorsko-Baltiiskij Kanal imeni Stalina. Istorija stroitel'stva. 1931-1934 gg.« (1934, Maksim Gor'kij gehörte mit L. Averbach und S. Frinin zu den Herausgebern). »Ljudi Stalingradskogo Traktornogo Zavoda imeni Feliksa Dzeržinskogo« aus der Reihe »Istorija Fabrik i Zavodov« (1932), aus dieser Reihe auch: »Istorija moskovskogo metro« (1935).

29 Michail Bachtin: »K voprosam teorii romana«, in: ders.: *Sobranie Sočinenij v semi tomach*, tom 3, Moskau: Jazyk slavjanskich kul'tur 2012, S. 557-607, hier: S. 585: »Между тем эпopeя, как художественный жанр, включает в себя, как необходимый конститутивный элемент, именно направленность на прошлое, на героическое время начал и родоначальников, время отцов, на сплошь завершенное и замкнутое время. В связи с этим, эпopeя, как художественный жанр, опирается не на живой опыт современника, а на предание, предание священное и непрерываемое [...]«.

etwa um den »Verlust der epischen Versinnbildlichung, die Auflösung der Form in ein nebelhaftes und ungestaltetes Nacheinander von Stimmungen.«³⁰

Kurz gesagt: Nicht die Frage, ob Montage oder epische Syntax, macht den Unterschied aus, sondern das Verhältnis, in dem das Singuläre, Partikuläre, Ausschnitthafte und Ausgeschnittene zum Großen und Ganzen steht. Da ist einerseits die deutlich verfremdende Programmatik des Kollektiven und Journalistischen, die Sergej Tret'jakov etwa 1927 in der Formel »Naš èpos – gazeta« (»Unser Epos ist die Zeitung«) im Aufsatz »Novyj Lev Tolstoj« (»Der neue Lev Tolstoj«)³¹ auf den Punkt bringt. Im Vorwort zum Band mit literarischen Porträts von vor allem deutschen linken AutorInnen und KünstlerInnen, »Ljudi odnogo kostra« (»Menschen eines Scheiterhaufens«), publiziert 1936, hebt er emphatisch hervor, dass die Porträtierten eine »Suche nach dem Epos« (»poisk èposa«) verbinde.³² Diese »Suche nach dem Epos« beschreibt Tret'jakov, sich durchaus dabei in die Tradition Brechts und Piscators stellend, als »Suche nach einer großen Kunst, die *die Wirklichkeit extrahiert* und Anspruch erhebt auf allgemeinen erzieherischen Einfluß«.³³

Denn »Elemente des Epischen« liefern, so Tret'jakov weiter, »Zeitungsinformationen«, »Befehle[...] der Führer«, »Rufe der Revolutionäre vor ihrer Erschießung«, aber das »Epische sei erst darin« »dass wir für jede Zufälligkeit Erklärungen im Stablen und Gesetzmäßigen suchen und dass wir einen sozialen Impuls an irgendeinem Punkt des Erdballs als Ergebnis gigantischer und langsamer Veränderungen entziffern, die in der gesamten Welt vor sich gehen.«³⁴

Zeitungseffekte vs. Zeitungsdefekte: Tagesaktualität und Zeitungsausschnitt als Programm

In der Debatte um revolutionäre, anti-bürgerliche Schreibweisen im Dienste des Aufbaus der neuen sowjetischen Wirklichkeit der späten 1920er und der 1930er Jahre ist das journalistische Schreiben ein wichtiger Schauplatz, eine zentrale Matrix. Die »Zeitung« (»gazeta«, »pečat«), allen voran die Tageszeitung, ist dabei jenes Medium, das der Gegenwartigkeit der neuen Zeit chronistisch-faktographisch gerecht zu werden verspricht. »Wir brauchen nicht auf irgendwelche Tolstojs zu warten, denn wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung«, lautet 1927 Sergej Tret'jakovs Antwort auf die Frage nach einem neuen Prosagenre, das den Ansprüchen der Zeit gerecht werden könnte und den Umfang an Fakten in einem angemessenen Tempo zu erfassen und wiederzugeben,

30 Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1914/15, 1920], mit dem Vorwort von 1962, München: dtv 2000, S. 99.

31 Sergej Tret'jakov: »Der neue Lev Tolstoj«, in: ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 94-98, S. 94. Sergej Tret'jakov: »Novyj Lev Tolstoj« [1927] in: Literatura fakta, Moskau 1929, S. 29-33.

32 Sergej Tret'jakov: Ljudi odnogo kostra, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1936, S. 17.

33 [Kursivierung B.O.] Sergej Tret'jakov: »Menschen eines Scheiterhaufens«, in: ders., Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1985, S. 123-385, hier: S. 133.

34 S. Tret'jakov: Menschen, S. 134.

zu veröffentlichen, imstande wäre.³⁵ Zum zeitgemäßen literarischen Schreiben gehöre demnach der Verzicht auf individuelle Autorschaft, bilde doch die »gesamte namenlose Masse der Zeitungsleute, vom Arbeiterkorrespondenten bis zum Hauptleitartikler« den neuen Schriftstellertyp, einen »kollektiven Tolstoj«.³⁶ So sind auch jene Merkmale der Tageszeitung, die gegenüber Belletristik (oder Historiographie) als deren Mangel erscheinen könnten, gerade jene Qualitäten, die auch die neue Literatur anstreben soll. Wir wollen hier von »Zeitungseffekten« sprechen, Merkmalen des journalistischen Schreibens, die, so die Überzeugung der 1920er Jahre, einer zeitgemäßen Belletristik angemessen wären: Um mit dem Tempo der Zeit standhalten zu können, brauche es Tagesaktualität, die partikuläre Ereignishaftigkeit der täglichen Erscheinungsweise (»ežednevnost'«), in der die Bedeutung des Ereignisses über den jeweiligen Tag hinaus noch offen bleiben muss und darf. Daraus ergibt sich dann eine offene, unfertige, nicht durchkomponierte Berichterstattung (»nedopisannost'«). Auch ist das journalistische Schreiben nicht Ergebnis einer idiosynkratischen Mission oder Idee, sondern habe einen expliziten Auftrags- und Gelegenheitscharakter (»zadannost'«). Wesentlich seien außerdem die ausgeprägte »Bedingtheit« (»žestkaja obuslovlennost'«), die pragmatischen Rahmenbedingungen des Schreibens für die Zeitung wie die vorgegebene Länge eines Textes oder aber die Verfügbarkeit bestimmter Informationen.³⁷

Mit einer sich solcherart an den Produktionsbedingungen des Zeitungs- und Zeitschriftenwesens der jungen Sowjetunion orientierenden Forderung an die neue Literatur, einer journalistischen Programmatik, die den Standpunkt der zutiefst fiktions-skeptischen linksradikalen Avantgarde und deren operativer Ästhetik auf den Punkt bringt, partizipiert Tret'jakov an zweierlei Phänomenen dieser Zeit: Einerseits an der offiziellen Linie, die der »Presse« (»pečat'«) eine zentrale Rolle für die Verbreitung der revolutionären Ideen und der Installierung der damit verbundenen gesellschaftlichen Strukturen zuschreibt. Die »Zeitung« (»gazeta«) ist demnach nicht nur »Interpret und Propagandist der revolutionären Ideen, sondern auch ein kollektiver Organisator«³⁸. Letzteres fand in den Arbeiter- und Bauernkorrespondentenbewegungen, in der Kulturpraxis der Wandzeitung (»sten'gazeta«) ebenso seinen Ausdruck wie in der Tatsache, dass auch in Zeiten höchster Ressourcenknappheit auf die Versorgung der Bevölkerung

35 Sergej Tret'jakov: »Novyj Lev Tolstoj« [1927] in: Literatura fakta, Moskau 1929 (Reprint: München: Wilhelm Fink 1972, S. 29-33, hier: S. 31: »Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос – газета.« Dt. S. Tret'jakov: »Der neue Lev Tolstoj«, in: ders., Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Hamburg: Rowohlt 1972, S. 94-98, hier: S. 96.

36 S. Tret'jakov: Der neue Lev Tolstoj, S. 97; S. Tret'jakov: Novyj Lev Tolstoj, S. 33: »Вся безымянная газетная масса, от рабкора до центрального передовика – это коллективный Толстой наших дней.«

37 Sergej Tret'jakov: »Bliže k gazete«, in: Literatura fakta, Moskau 1929, S. 211-213, hier: S. 212: »Газетчик целует беллетриста в плечико. Ненавидит ежедневность, недописанность, заданность, жесткую обусловленность газетной статьи и фельетона.«

38 Ja Burov: Rabkor i sel'kor, Moskau, Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo 1926, hier: S. 7: »Ильич уже показал нам значение печати, разъяснил, что печать, – газета – является не только истолкователем, пропагандистом идей Октября, но и коллективным организатором.« (Il'ič hat uns bereits die Bedeutung der Presse gezeigt, dargelegt, dass die Presse – die Zeitung – nicht nur Interpret und Propagandist der Ideen des Oktobers ist, sondern auch ein kollektiver Organisator).

mit der Tagespresse großes Augenmerk gelegt wurde.³⁹ Nicht nur Engpässe in der Auflagenzahl, sondern vor allem auch die Analphabetenrate führten zur Kulturtechnik der »živaja gazeta« (»lebendige Zeitung«)⁴⁰, womit das kollektive, laute Vorlesen aus der Zeitung gemeint ist.

Andererseits und vor allem ist Tret'jakovs provokante Konfrontation der Belletristik mit dem nicht künstlerischen journalistischen Schreiben Teil eines globalen Phänomens in Kunst und Ästhetik des beginnenden 20. Jahrhunderts, das die Tageszeitung als Material, und es ist zu dieser Zeit, mit bis dahin unerreichten Auflagenzahlen und zunehmenden Illustrationen, ein sehr neues, modernes Material und Medium, für die Künste attraktiv macht. Die Tageszeitung, ihre Verbreitung und ihre periodische Präsenz im Alltag repräsentieren eine neue Welt bzw. eine neuartige Zeitlichkeit. Und an diesem Informations- und Innovationstempo will die Avantgarde der Künste des beginnenden 20. Jahrhunderts partizipieren.⁴¹

Als Materialgrundlage für die neue Kunst reizt aber auch die dezidierte Anästhetik der Tageszeitung: Die Tageszeitung als nichtkünstlerisches Material in der Kunst bringt die Gegenüberstellung von Gedrucktem, Fotografiertem, Vervielfältigtem, Alltäglichem einerseits und Geschriebenem, Gemaltem, Handgemachtem, Singulär-Künstlerischem andererseits mit sich und bestimmt in dieser Spannung die Grenzen der Kunst neu.⁴² Das Nebeneinander ungleichartiger Nachrichten, das Zusammentreffen von Wort und Bild und deren Interferenzen (Bildunterschriften, Illustrationen etc.) in der Tageszeitung ist für Literatur und bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein herausfordernder Schauplatz für das Montageprinzip, das die Zerlegung der Zentralperspektive, die Suspendierung einer verlässlichen Erzählerinstanz, Strategien des Antimimetismus und Antiillusionismus, das Ausstellen der Oberfläche⁴³ sowie insgesamt die Öffnung, die Entgrenzung des künstlerischen Prinzips (des individuell Schöpferischen, des Handgemachten) hin zu einem Antikünstlerischen (dem Kollektiven, dem Vorgefertigten) sozusagen vorführt.⁴⁴ Mit dieser »Öffnung« der Kunst geht eine künstlerische Praxis der Analyse der Wirklichkeit mit ihren eigenen Mitteln einher. Diese sozialkritische und engagierte (operative) Tendenz der Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts

39 Angus Roxburgh: *Pravda. Inside the Soviet News Machine*, New York: George Braziller 1987, hier: S. 24.

40 Michael S. Gorham: *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia*, De Kalb, Illinois: Northern Illinois University Press 2003, hier: S. 20.

41 Vgl. hierzu auch die Hinweise bei Aage Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*. Wien: Akademie der Wissenschaften 1978, S. 542f. (»Literarisierung ›peripherer‹ Genres: Ansätze zu einer formalistischen Theorie der Journalistik und des Essayismus«). In *komparatistischer Perspektive*: David Rando: *Modernist Fiction and News: Representing Experience in the Early Twentieth Century*, New York: Palgrave 2011.

42 Anke Te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt a.M.: Fischer 2006.

43 Michael Lüthy: »Vom Raum in der Fläche des Modernismus«, in: Hennig, Anke /Obermayr, Brigitte /Witte, Georg (Hgg.), *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wiener Slawistischer Almanach [WSA](Sonderband 63), Wien, München 2006, S. 149-178.

44 Vgl. dazu die recht allgemeine Darstellung bei Volker Klotz: »Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst«, in: Weisstein, Ulrich (Hg.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 180-195.

sieht die Tageszeitung nicht nur und nicht so sehr als Material, sondern vielmehr als Dispositiv, als Repräsentantin eines kulturellen, machtpolitischen und ökonomischen Feldes. Man denke hier an die konstruktivistischen Fotocollagen und –montagen von Aleksandr Rodčenko oder John Heartfield. Herausragende literarische Beispiele für die Integration beider Linien – der antimimetisch-collagierenden und der sozialkritischen, analysierenden – sind »Manhattan Transfer« (John Dos Passos, 1925) sowie »Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf« (Alexander Döblin, 1929). Nicht zu vergessen ist außerdem James Joyces Roman eines Tages »Ulysses« (1922), der den 16. Juni 1904 im Leben eines Anzeigenaquisiteurs einer Tageszeitung erzählt.

Während es Tret'jakov in der zitierten Programmatik um eine operative Anti-Kunst geht, in der die Tageszeitung zur Leitfigur werden soll, spielen die Tageszeitung, die Tagesaktualität und hier auch das Tagebuch⁴⁵ bzw. Tagesprotokoll auf einer höheren Ebene der für den Aufbau der neuen sowjetischen Realität angestrebten kulturellen Neuerungen vor allem dort eine Rolle, wo es um eine paradoxe Dokumentation dieser Realität gehen sollte. Insbesondere für die Großbücher bzw. kollektiven Buchprojekte, in deren Kontext »Den' mira« einzuordnen ist – so »Belomorsko-Baltiiskij Kanal imeni Stalina. Istorija stroitel'stva. 1931-1934 gg.« (1934) und die Reihe »Istorija Fabrik i Zavodov« (1932-1938)⁴⁶, hieraus etwa »Istorija moskovskogo metro« (1935) – geht es im Wesentlichen um die Dokumentation von »Geschichte« als kollektivem Prozess, wobei dieser Dokumentation der Anspruch zugrunde liegt, sozusagen das *Geschichtsbuch durch die Tageszeitung bzw. durch Tagesprotokolle* zu ersetzen: »Man muss den heutigen Tag heute fixieren, um ihn nicht danach in Archiven und Memoiren suchen zu müssen«⁴⁷, lautete eine Formulierung in der Diskussion um den angemessenen Zeitpunkt des »Verfassens« von Geschichte: Wer arbeitend, eine neue Welt aufbauend Geschichte schreibt, muss sozusagen genau dieses (selbst) dokumentieren, arbeitend mitschreiben – mitschreibend arbeiten.⁴⁸

Die Aufgabe der Autorschaft derart kollektiver Geschichtsschreibung soll also jenen zukommen, die aktiv an diesem historischen Prozess teilnehmen: der Arbeiterschaft bzw. noch anonym: dem Kollektiv. Aufwändig und konfliktreich wurden Methoden gesucht und erprobt, die eine Dokumentation des Historischen durch die unmittelbar

45 Zum Tagebuch: Vgl. Jochen Hellbeck: *Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin*, Cambridge, Massachusetts 2006.

46 Sergej Žuravlev: »In der sowjetischen Schreibwerkstatt. Gor'kij's Projekt »Geschichte der Fabriken und Betriebe«, in: Lipták, Tomáš/Murašov, Jurij (Hgg.): *Schrift und Macht. Zur sowjetischen Literatur der 1920er und 30er Jahre*. Wien, Köln, Weimar 2012, S. 69-95.

47 Nancy Aris: *Die Metro als Schriftwerk. Geschichtsproduktion und industrielles Schreiben im Stalinismus*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2005, S. 49: »Надо фиксировать сегодняшний день сегодня, чтобы потом не разыскивать его в воспоминаниях и архивах.«

48 Besonders eindrücklich verlief diese Synchronität bei »Istorija moskovskogo metro«, wie dies von N. Aris, *Metro als Schriftwerk*, minutiös dokumentiert ist. Die »Geschichte [des Baus] der Moskauer Metro« verlief nicht »fast zeitgleich zum Bau der Metro, der nach der Projektierung im Jahr 1931-1932 begann und bis zum Frühjahr 1935 andauerte« (ebd., S. 28), sondern der erste Teil der »Geschichte« hat seinen Gegenstand sogar überholt: »Der erste Teil der Geschichte der Moskauer Metro, die *Rasskazy stroitelej metro*, wurde Anfang März 1935, also zwei Monate vor der Eröffnung der Metro in einer Auflage von 100 000 Exemplaren herausgegeben. Damit eilte die Geschichte des Metrobaus der Fertigstellung voraus.« (ebd., S. 28).

am historischen Prozess Beteiligten möglich machen sollten.⁴⁹ Nicht weniger umstritten waren dann auch die redaktionellen Maßnahmen und Maßgaben, die das Dokumentierte und Protokollierte in Form bringen sollten. Vor allem auf dieser Ebene der ›literarischen Redakteure‹ und der ›Montage‹ sind in allen Großbuchprojekten Namen bekannter Autoren zu finden.⁵⁰

Auch wenn das Anliegen von »Den' mira« durchaus in die Reihe einer Versuchs-anordnung kollektiver Dokumentation eines aktuellen Weltzustands, der neuen Zeit und somit einer neuen Geschichtsschreibung gehört, unterscheidet sich der Anspruch von »Den' mira« auf Tagesaktualität durch die explizite Dokumentation des Tagesaktuellen: Die Dokumentgrundlage von »Den' mira« sollten *Tageszeitungsausschnitte* sein. Genau diese Materialbasis unterscheidet »Den' mira« von den genannten ›historischen‹ Großbuchprojekten der Zeit: Es ist noch expliziter als die anderen Projekte, die zu einem viel größeren Teil aus montierten Originalbeiträgen bestehen, ein Vorhaben, für das das Kollektive und anonym Dokumentarische – idealtypisch für die Montage – in Anschlag zu bringen war

Dabei muss die Materialbasis, die *Tageszeitungsausschnitte* bilden, gesondert betrachtet werden. In ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchung des Zeitungsausschnitts betrachtet Antje te Heesen die »scrapbooks« als »Sammelalben für kleine Leute«⁵¹ ebenso wie die »Commonplace Books« (Thesauri, »Schatzkammern«), die indexikalisch, nach Stichwörtern bzw. eben Topoi geordneten Notizbücher, zu deren Methodik sich u.a. Francis Bacon und John Locke geäußert hatten.⁵² Die Fortsetzung des Commonplace Books könnte man in den »Zeitungsausschnittbüros« und den von ihnen vertriebenen »Zeitungsausschnittabonnements« sehen, wie sie te Heesen für Paris, Wien und Berlin von 1900 bis etwa 1930 dokumentiert, wobei insbesondere der Einsatz dieser Tageszeitungsexzerptsammlungen bzw. Pressearchive

49 Ebd.

50 Es war im Falle von »Istorija moskovskogo metro« wörtlich von »montaž knigi« (Montage des Buchs) die Rede. Im Zusammenhang mit diesem Buch fallen Autorennamen wie Viktor Šklovskij, Isaak Babel, Boris Pil'njak, Fedor Gladkov. Auch Michail Kol'cov war in »Istorija moskovskogo metro« beteiligt. Vgl. N. Aris: *Metro als Schriftwerk*, S. 110. Die Beteiligung Šklovskijs und Michail Zoščenko an BBK ist ebenfalls bekannt.

51 A. te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*. Ein Papierobjekt der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 30. Fedor Dostoevskij legt die Idee, Zeitungsausschnittfolianten anzulegen, in »Besy« (»Böse Geister«, 1871/72) übrigens Lizaveta Tušina in den Mund, die sie Šatov unterbreitet: (Teil 1, 4. Kapitel, Abschnitt II): Durch die Sammlung von Zeitungs- und Zeitschriftenausschnitten sollte ein »nützliches Buch« entstehen, das sie als »literarisches Unternehmen« bezeichnete: »In Russland erscheint, in den Metropolen und in der Provinz, eine Unzahl von Lokalzeitungen und anderen Journalen, in denen Tag für Tag über eine Unzahl von Ereignissen berichtet wird. Das Jahr verstreicht, die Blätter werden allerorts in Schränken gestapelt oder fliegen herum, werden zerrissen, als Packpapier gebraucht und zu Papiermützen gefaltet. [...] Würde man indessen die Fakten eines ganzen Jahres in einem Band zusammenstellen, nach bestimmtem Plan und unter bestimmten Gesichtspunkten, mit Inhaltsverzeichnis, Register, Chronologie, so könnte eine solche Synopse das russische Leben eines ganzen Jahres umfassend charakterisieren, auch wenn die veröffentlichten Fakten nur einen ganz geringen Teil des Gesamtgeschehens darstellten. »Statt einer Unzahl von Blättern hätte man einige dicke Bände, und das wäre alles«, bemerkte Schatow.« (Fjodor Dostojewski: *Böse Geister*, übers. v. Svetlana Geier, Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 167-168.

52 A. te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, S. 30-31.

zum »Erwerb des für die sozialdemokratische Agitationstätigkeit nötigen Wissens und Könnens«⁵³ für unseren Kontext bemerkenswert ist. Auch »Den' mira« sollte ähnlich einem solchen »Zeitungsausschnittbüro« funktionieren und die Argumente gegen die alten und für die neue Welt liefern.⁵⁴ Hervorzuheben sind hier die spezifische temporale Qualität und Perspektive, die mit der Bezugnahme auf die Tageszeitung gegeben waren und durch Montage zu topologisch geordneten Ausschnittssammlungen eine Transformation erfuhren: Einerseits fielen mit der Zeitung – »ähnlich wie mit der Fotografie« – »historisches wie gegenwärtiges Interesse in eins«, die Zeitung nahm dem Historiker die »Chronistenfunktion« ab, die »historische Quelle entstand als »Tagebuch der Welt« bereits während des Geschehens, das es dokumentierte«⁵⁵. Der Zeitungsausschnitt produziert also den Effekt der Momentaufnahme – »jeder Augenblick besaß sein Dokument«⁵⁶. Andererseits wird aber auch im Kontext der Zeitungsausschnittbüros das Problem der »Distanz«, der »Übersicht« deutlich, die sich trotz allen Zerschneidens, Auswählens und Ordners nicht ergeben wollten.⁵⁷

Mit Blick auf »Den' mira«, die Ansprüche des Projekts und seine medialen Voraussetzungen, zeichnet sich also ab, dass die dort verwendeten Montageverfahren die perspektivische Schlüsselstelle bilden werden, wenn es darum geht, wie und ob aus dem Zeitungsausschnittfolianten ein »Buch« werden kann, und ob die mediale Tendenz von Zeitungsmaterial, das die historische und die gegenwärtige Perspektive gleichzusetzen in der Lage ist, als Zeitungseffekt genutzt wird oder aber als Zeitungsdefekt getilgt werden muss.

Der Aufruf zur kollektiven Arbeit am Beispieltag – Partikulares vs. Exemplarisches

Während der »Zeitungstag«, der an einem beliebigen Tag auf den Seiten einer Tageszeitung dokumentierte Lauf der Welt, ein Partikulares verspricht, gibt es für eine Präsentation eines »Tags der Welt« dieser Partikularität deutlich widerstrebende Ansprüche auf das Exemplarische. »Den' mira« ist beides zugleich: Zeitungstag und Beispieltag. Das Partikulare in »Den' mira« ist vor allem eine für das gesamte Projekt wesentliche Behauptung, die auf der Natur des Beispielhaften gründet: Damit das Beispiel als Beispiel anerkannt wird, braucht es diese *Behauptung*, Teil eines Teils zu sein und also

53 Vgl. ebd., S. 93.

54 Vgl. ebd., S. 94: Der sozialdemokratische Reichstagsabgeordnete Eduard David, der sich mit dem Nutzen von Zeitungsausschnittsammlungen für die Agitationstätigkeit beschäftigt hatte, vertrat 1907 die Meinung, dass »die politische Überzeugungstätigkeit als ein Sammeln von Argumenten [zu verstehen sei], die, als Dokumente behandelt, zur beglaubigten Information und später zur überzeugenden Rede werden konnten.« Vgl. auch ebd., S. 118–121: Zum Zeitungsausschnitt und seiner Qualität als »Momentaufnahme« im Kontext des Ersten Weltkriegs.

55 A. te Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 133.

56 Ebd., S. 134.

57 Ebd., S. 134: »Die Zeitung blieb also »unausgesetzter Informationskontakt« ([Emil] Löbl, [Kultur und Presse, 1903]) und dies war zugleich der Grund, warum die Zerlegung des Kontaktes nicht zur gewünschten Distanz führte.«

nicht Repräsentant eines größeren ›Ganzen‹. Am deutlichsten wird diese Überlegung wohl dann, wenn man über die Ersetzbarkeit eines Beispiels durch ein anderes nachdenkt. Denn wäre es partikular, wäre jedes Beispiel gut bzw. gleich gut. Die *Behauptung* lautet also, dass dies so ist. Ohne diese Behauptung ist das Beispiel kein Beispiel mehr, und entsprechend würde ihm die Überzeugungskraft, die rhetorische Pointe, fehlen. Analytisch gesehen, erzählt man aber wohl mit einem anderen Beispiel schon eine andere Geschichte: »Das Beispiel steht eigentümlich *neben* der Klasse der Dinge, für die es stehen und einzustehen hat«⁵⁸.

Die Auseinandersetzung mit »Den' mira« legt immer wieder nahe, diesen Weg vom Partikularen, vom Tageszeitungstag als Ausgangspunkt, hin zur *Behauptung* des Exemplarischen ›Tags der Welt‹ nachzuvollziehen. Von Beginn des Projektes an wird deutlich, dass der Tag der Welt auf ›beidem zugleich‹, auf dem ›Einzelnen‹ und dem ›Allgemeinen‹, basieren soll. Das macht sich schon im nachstehend dargelegten Vorschlag Gor'kij's deutlich, der einerseits von einem kollektiven literarischen Experiment spricht, für das das Momenthafte des Zeitungsausschnitts zentral sein soll. Andererseits schlägt er das Projekt aber vor allem Schriftstellern vor, von denen er erwartet, dass sie in den Zwischenräumen der montierten Ausschnitte »mit Kommentaren glänzen«, dass sie also Verbindungs- und Verallgemeinerungsarbeit leisten. In der Tradition der Commonplace Bücher legt Gor'kij dem Projekt schließlich eine deutliche geopolitische, topologische Matrix zugrunde. Dies sei im Folgenden ausgeführt:

Am 1. September 1934 ging in Moskau der berühmte »Pervyj s'ezd sovetskich pisatelej« (Erster Kongress der sowjetischen Schriftsteller) zu Ende. Mit diesem ersten Schriftstellerkongress verbindet man allgemein die Propagierung der Methode des sozialistischen Realismus als verbindliche Schreibweise für die sowjetische Literatur.⁵⁹ In der Ausgabe der »Pravda« vom 2. September 1934⁶⁰ war Maksim Gor'kij's Abschlussrede zu diesem Kongress auf den Seiten 3-4 abgedruckt. An zentraler Stelle, in der Mitte der Seite 3, befindet sich ein Abschnitt dieser Rede, der mit der Überschrift »Metod kollektivnoj raboty – put' k poznaniju socialističeskogo realizma« (Die Methode der Kollektivarbeit als Weg zur Erkenntnis des sozialistischen Realismus) ins Auge sticht. Wir lesen hier einerseits ein Plädoyer für Formen der kollektiven Autorschaft, wie sie in Gor'kij's Reden auf dem Kongress immer wieder propagiert und durchaus kritisch diskutiert

58 Mirjam Schaub: Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik, Zürich: diaphanes 2010, S. 213-214. Die rhetorische und philosophische Diskussion um das Exemplarische ist ein eigenes Feld. Von Aristoteles' Rhetorik (u.a. Buch 1, Kap. 2) bis Giorgio Agambens Überlegungen zu Beispiel und Ausnahme: Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 31-36. Verwiesen sei auch auf: Jens Ruchtatz/Stefan Willer, Nicolas Pethes (Hgg.), Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen, Berlin: Kadmos 2007.

59 Vgl.: Hans-Jürgen Schmitt, Godehard Schramm (Hgg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

60 Die Rede ist auch in der »Izvestija« vom 2. September 1934 abgedruckt, allerdings ist dort der für uns interessante Abschnitt nicht so prominent hervorgehoben. Hier zitiert nach: Maxim Gor'kij: »[Zaključitel'naja reč na pervom vsesojuznom s'ezde sovetskich pisatelej 1 Sentjabrja 1934 goda]«, in: ders., Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom 27. Stat'i, doklady, reči, priživstvija. 1933-1936, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1953, S. 337-354.

wurden⁶¹ und welche mit Blick auf die 1934 laufenden Großbuchprojekte⁶² tatsächlich Teil des »Laboratoriums« der sozialistischen Methode waren, wie Gor'kij in seiner Rede hervorhebt: Die »kollektive Arbeit der Literaten an den Erscheinungen des vergangenen und gegenwärtigen Lebens zum Zwecke einer möglichst deutlichen Erleuchtung der Wege in die Zukunft« gleiche, so Gor'kij, einer »wissenschaftlich-experimentellen« Studie des »organischen Lebens«. ⁶³ Für eine derartige Studie sei es notwendig, mit »Material sozialer Phänomene«, mit »unendlich vielen verschiedenen Fakten« zu arbeiten. ⁶⁴ Mit eben dieser Methode, auf derart experimentellem Weg könne man zu einem Verständnis des sozialistischen Realismus kommen: »Ich wage zu denken, dass gerade die Methode der kollektiven Arbeit am Material uns am besten dabei helfen wird, zu verstehen, was der sozialistische Realismus sein muss.« ⁶⁵

Ein derart innovatives und originelles⁶⁶ Experiment zu versuchen, schlägt Gor'kij dem am Kongress anwesenden »Kollektiv« der 40 ausländischen Schriftsteller, den »Meistern« der europäischen Literatur vor: »Ich erlaube mir, so eine Arbeit auch unseren Gästen, den herausragenden Meistern der europäischen Literatur vorzuschlagen. (Applaus)«. ⁶⁷

Die Aufgabe der ausländischen Meister soll es sein, in kollektiver Arbeit einen Tag im Leben der bourgeoisen Welt zu dokumentieren. Dabei dürfe es sich beim ausgewählten Tag in keiner Weise um einen Feier- oder Gedenktag handeln, sondern um einen »beliebigen« (»ljuboj«) Tag, einen Alltagstag im Leben der Welt: Nur diese Beliebigkeit

61 Vor allem Il'ja Ėrenburg hat sich sehr explizit gegen die kollektive Autorschaft ausgesprochen: I. Ėrenburg: [Redebeitrag zur 7. Sitzung], in: Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej 1934. Ste-nografičeskij otčet, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo »Chudožestvennaja literatura« (Reprint Moskau: Sovetskij Pisatel', 1990) 1934, S. 182-186, hier v.a. S. 184-185. Deutsch: H.-J. Schmitt, G. Schramm: Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 99-110.

62 Gor'kij erwähnt »Dela i ljudi dvuch pjatiletok«, Vgl. M. Gor'kij: Zaključitel'naja reč', S. 343.

63 Ebd., S. 344: »Коллективная работа литераторов над явлениями жизни в прошлом и настоящем для наиболее яркого освещения путей в будущее имеет некоторое сходство с работой лабораторий, научно-экспериментально исследующих те или иные явления органической жизни. Известно, что в основе всякого метода заложен эксперимент, — исследование, изучение — и этот метод в свою очередь указывает дальнейшие пути изучения.« (Die kollektive Arbeit der Literaten an den Erscheinungen des vergangenen und gegenwärtigen Lebens zum Zwecke einer möglichst deutlichen Erleuchtung der Wege in die Zukunft hat einige Ähnlichkeit mit der Arbeit von Laboratorien, die wissenschaftlich-experimentell diese oder andere Erscheinungen des organischen Lebens erforschen. Es ist bekannt, dass die Grundlage jeglicher Methode das Experiment ist, die Untersuchung, das Studium und diese Methode dann den Weg der weiteren Untersuchung aufzeigt.) [Hervorhebung, B.O.]

64 Ebd., S. 344.

65 Ebd.: »Я имею смелость думать, что именно метод коллективной работы с материалом поможет нам лучше всего понять, чем должен быть социалистический реализм.«

66 Ebd., S. 345: »Никто никогда не сделал это, а следует сделать!« (Niemand hat so etwas je gemacht, aber man muss es tun!).

67 Ebd.: »[...] я беру на себя смелость предложить такую работу и нашим гостям, отличным мастерам европейской литературы. (Аплодисменты).«

kann offensichtlich die Dokumentation einer ›Lebendigkeit‹⁶⁸ ermöglichen, des ganz ›normalen‹ – ›lebendigen‹ – Wahnsinns eines ›Welt-Alltags‹⁶⁹:

Sie könnten doch versuchen, ein Buch zu bringen, das einen Tag der bourgeoisen Welt zeigen würde. Ich denke dabei an einen beliebigen Tag: Den 25. September, den 7. Oktober oder 15. Dezember, das ist völlig egal.

Man muss einen Alltagstag nehmen, so, wie ihn die Weltpresse auf ihren Seiten wiedergibt. [...] Man muss, ich wiederhole es, einen gewöhnlichen Tag, einen Wochentag nehmen in all seiner wahnsinnigen, phantastischen Vielfarbigkeit.⁷⁰

Die Evidenz des Partikularen als Exemplarisches anstrebbend, schlägt Gor'kij vor, die Dokumente eines ›Zeitungstags‹ zu verwenden, regt an, ein Buch zu schaffen, das aus Dokumenten aus Tageszeitungen, aus Tageszeitungsausschnitten eines ›normalen‹ Tages besteht.

Das vorgeschlagene Projekt soll auf diese Weise von den genannten ›Zeitungseffekten‹ profitieren, wobei neben Tagesaktualität, prozessualer Offenheit der Tagesberichterstattung und dem Auftrags- und Gelegenheitscharakter der journalistischen Arbeit vor allem die Potenzierung des kollektiven Schreibens⁷¹, die eine Zeitungsausschnittsammlung mit sich bringt, zentral zu sein scheint.

Wenn also einerseits der Wunsch nach einer kollektiven Momentaufnahme eines zufälligen Zeitausschnitts besteht, so gerät aber dieses Anliegen schon in Gor'kij's programmatischen Überlegungen in einen unversöhnlichen Konflikt mit der von ihm gleichermaßen propagierten kommentierenden Verbindungs-, Montage- und Perspektivierungstätigkeit, die die Teile zu einem Ganzen werden lassen soll. »Dies ist vielmehr eine Arbeit der Schere als eine der Feder«⁷² verlautet Gor'kij einerseits und verlangt andererseits, dass das ausschnittshafte, multiperspektivische Nebeneinander durch ein pointiertes Kommentieren vervollständigt und erhellt werde. Nicht ohne unfreiwillige Ironie geht Gor'kij's recht abgegriffene Metapher von der Erhellung der »Tagesfetzen« durch die »Flamme« des Gedankens, der zündenden Idee, quasi gegen den eigenen Materialbestand vor:

68 Zur Diskussion um das »Lebendige« (živoe), das unter anderem in Opposition zum »Papiernen« (bumažnoe) steht, was wiederum mit fiktionalen Genres gleichzusetzen ist, vgl. u.a.: S. Tret'jakov: »Živoj ›živoj‹ čelovek«; ders.: »Živoje i bumažnoe«; Čužak, Nikolaj: »Živoj čelovek istorii«, in: Literatura Fakta, Moskau 1929, S. 233-246; S. 142-143; Vladimir Papernyj: Kul'tura Dva, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie 1996, S. 160-182. N. Aris: Metro als Schriftwerk, S. 52-65.

69 Hermann Broch verwendet den Begriff in seinem Essay zu *Ulysses*: Hermann Broch: James Joyce und die Gegenwart [1936], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 14: Der »Welt-Alltag der Epoche«, der Zeitgeist, setze sich aus »Myriaden und Aber-Myriaden anonymer dennoch konkreter Einzelkräfte, die das Geschehen im Gange halten« zusammen.

70 M. Gor'kij: Zaključitel'naja reč', S. 344-345: »Не попробуют ли они дать книгу, которая изобразила бы день буржуазного мира? Я имею в виду любой день: 25 сентября, 7 октября или 15 декабря, это безразлично. Нужно взять будничный день таким, как его отразила мировая пресса на своих страницах. [...] нужно, повторяю, дать обыкновенный, будничный день со всей безумной, фантастической пестротой его явлений.«

71 Ebd., S. 344.

72 Ebd.: »Это – работа ножниц гораздо более, чем работа пера.«

Dies ist vielmehr eine Arbeit der Schere als eine der Feder. Kommentare sind selbstverständlich unausweichlich, aber mir scheint, dass sie ebenso kurz wie glänzend sein müssen. Aber man muss Fakten mit Fakten kommentieren und über diesen Tagesfetzen und Lumpen soll der Kommentar des Literaten glänzen wie ein Funke, der die Flamme des Gedankens entzündet.⁷³

Die sinnstiftende Verbindung zwischen den »Tagesfetzen und Lumpen«, die aus den Zeitungsausschnitten ein »Werk der Geschichte« (»tvorčestvo istorii«) machen soll, ist zunächst die topologische Matrix mit ihren geopolitischen und geohistorischen Parametern: In »Den' mira« schlägt sich die Lösung von der Sowjetunion als dem »sechsten Teil der Welt« (»šestaja čast' mira«)⁷⁴ deutlich nieder: Der Abschnitt zur Sowjetunion umfasst im Buch lediglich das letzte Sechstel, die letzten 100 von insgesamt 600 paginierten⁷⁵ Seiten. Der größere, dekadente, kapitalistisch-faschistische Teil der Welt wird in einer Momentaufnahme eines »beliebigen«, »gewöhnlichen« Alltagstages der Situation in der Sowjetunion im Verhältnis 5:1 gegenübergestellt. Durch diesen Kontrast, durch diesen »roten Schnitt« ist nicht nur die topologische Gegenüberstellung von alt und neu gewonnen, sondern entfaltet sich, sozusagen am Ende, im Finale des Buches eine »historische« Verlaufslinie, eine logische Entwicklung hin zum neuen, sowjetischen System. Der für den Rest der Welt geltende Kontrast⁷⁶ steht wiederum im Kontrast zur monadischen Überwindung der Kontraste im jungen Sowjetstaat. In diesem Sinne ist einerseits

73 Ebd., S. 345: »Это – работа ножниц гораздо более, чем работа пера. Разумеется, неизбежны комментарии, но мне кажется, что они должны быть так же кратки, как и блестящи. Но факты должны комментироваться фактами, и на этих ломотях, на этом рубище дня комментарий литератора должен блестеть, как искра, возжигающая пламя мысли.«

74 Darin lassen sich auch die Veränderungen in der sowjetischen Politik zwischen Mitte der 1920 bis Mitte der 1930er Jahre im Vergleich zu Dziga Vertovs Film »Šestaja čast' mira« (Ein Sechstel der Welt) 1926 ablesen. Hier ist das Verhältnis zwischen In- und Ausland genau umgedreht: Von den knapp 75 Minuten des Films über die aufstrebende Sowjetunion im im Kontrast zur dekadenten und ausbeuterischen, untergehenden kapitalistisch-bourgeois Welt, sind lediglich die ersten 14 Minuten dem Ausland gewidmet. Während Hinweise auf derlei Interaktionen in »Den' mira« fehlen, zeigt Vertovs Film, dass die Sowjetunion in dieser Zeit noch in Handels- und Tauschbeziehungen mit dem kapitalistischen Ausland steht.

75 Etwa 100 Seiten, vor allem Bilderstrecken, sind als Einschüsse nicht paginiert.

76 Ebd., S. 344-345: »Нужно показать весь пестрый хаос современной жизни в Париже и Гренобле, в Лондоне и Шанхае, в Сан-Франциско, Женеве, Риме, Дублине и т.д., и т.д., в городах, деревнях, на воде и на суше. Нужно дать праздники богатых и самоубийство бедных, заседания академий, ученых обществ и отраженные хроникой газет факты дикой безграмотности, суеверий, преступлений, факты утонченности рафинированной культуры, стачки рабочих, анекдоты и будничные драмы – наглые крики роскоши, подвиги мошенников, ложь политических вождей, – [...]« (Es geht darum, das vielfarbige Chaos des zeitgenössischen Lebens in Paris, in Grenoble, in London und Shanghai, in San Francisco, Genf, Rom, Dublin usw. usw., in den Städten, Dörfern, zu Wasser und zu Land zu zeigen. Die Feste der Reichen und die Selbstmorde der Armen müssen vorkommen, die Sitzungen der Akademien, der gebildeten Gesellschaften und die in den Chroniken der Zeitungen sich spiegelnden Fakten rohen Analphabetismus, von Aberglauben und Verbrechen, Fakten der Fadenscheinigkeit einer angeblich so hoch differenzierten Kultur, die Streiks der Arbeiter, Anekdoten und Alltagsdramen – die nackten Schreie des Luxus, die Heldentaten der Gauner, die Lüge der politischen Führer, – [...].)

vom »chaotischen« Nebeneinander die Rede, das aber andererseits, in Gor'kij's Ausführungen, bereits von einem topologischen Gegeneinander von »Stadt« und »Dorf« bzw. »Wasser« und »Land«, »Akademien« vs. »Analphabetismus« antonymisch geordnet ist:

Der weltpolitische Antagonist wird schließlich konkret genannt: der »Faschismus« und seine »Rassentheorie, für die wesentlich sei, dass eine Minderheit eine Mehrheit an Arbeitskraft und Ressourcen ausbeute. Der zeitgenössische Kapitalismus sei auf die »mystische Überzeugung geschrumpft, das Recht zu haben, über die Arbeiter und Bauern zu herrschen.« Auch hier führt Gor'kij seine antonymische Argumentation fort, in der der Begriff des »Fakts« zusätzliche, nicht nur inhaltliche Brisanz gewinnt, sondern sich in der oben skizzierten geohistorischen Matrix als das eigentliche Sujet des Vorhabens darstellt. Gegen die »Mystik der Kapitalisten« habe die »Geschichte« den »realen Fakt« hervorgebracht, die »Kraft des revolutionären Proletariats«. ⁷⁷ Hierin wird also schließlich noch einmal die Vorstellung einer »lebendigen Geschichte« deutlich, die sich aber nicht in der Partikularität der Tagesaktualität erschöpfen, sondern in der »Welt des Tages«, der »neuen (sowjetischen) Geschichte« aufgehen soll.

Angemerkt sei, dass die hier von Gor'kij für »Den' mira« entfaltete Idee, die Presse der westlichen Welt für diese sprechen zu lassen, bereits seit 1930 mit der ebenfalls von ihm herausgegeben Zeitschrift »Za rubežom« (Im Ausland) verfolgt worden war. ⁷⁸ Auch hierfür galt das Anliegen, die Logik der Bourgeoisie in ihrer durch sie selbst dokumentierten alltäglichen Verwerflichkeit zu zeigen: Dies setzte die Zeitschrift »Za rubežom« mit Hilfe einer wohl kommentierten Presseschau um. Eine derartige Präsentation der befremdlichen Realität der bourgeoisen Welt sollte die Praxis zur kommunistischen Theorie der kapitalistischen Ausbeutung des Proletariats sein, sollte dem sowjetischen Leser nicht nur die Argumente, sondern die Evidenz, den »lebendigen, realen Inhalt« (»živoje, real'noe soderžanie«) ⁷⁹ der kapitalismuskritischen Theorie liefern und die Ein-

77 Ebd., S. 345: »Но против этой мистики капиталистов история выдвинула реальный факт – силу революционного пролетариата, организуемого несокрушимой и неугасимой, исторически обоснованной, грозной правдой учения Маркса–Ленина, выдвинула факт единого фронта во Франции и еще более физически осязаемый факт – союз пролетариата Советских Социалистических Республик. Перед силою этих фактов ядовитый, но легкий и жиденький туман фашизма неизбежно и скоро рассеется.« (Aber gegen diese Mystik der Kapitalisten hat die Geschichte den realen Fakt hervorgebracht: die Kraft des revolutionären Proletariats, das von der unerschütterlichen, unauslöschlichen, historisch fundierten, schrecklichen Wahrheit der Lehren von Marx und Lenin organisiert ist, sie hat den Fakt der Einheitsfront [Front Populaire, B.O.] in Frankreich hervorgebracht und den physisch noch viel stärker spürbaren Fakt der Union des Proletariats der Sowjetischen Sozialistischen Republik. Angesichts der Kraft dieser Fakten wird sich der giftige, aber leichte und dünnflüssige Nebel des Faschismus unausweichlich und sehr bald auflösen.)

78 Die Zeitschrift existierte bis 1938 und wurde ab 1960 wieder herausgegeben.

79 M. Gor'kij: »Kakim dolžen byt' »Za rubežom?« (1930–1932), in: ders., O Pečati, Moskau: Gospolizdat 1962, S. 100–101, hier: S. 100: »Что защищает буржуазия, расстреливая рабочих, когда они выходят на улицы с протестом против каторжных условий их жизни, с требованием прибавить им несколько копеек на хлеб? Конечно, на этот вопрос даже октябрыта наши ответят: буржуазия защищает свою власть над людьми, которые, работая на нее укрепляют ее власть. Ответ этот настолько прост и стал так привычен, что из него как будто уже выпало живое, конкретное содержание [...]. Журнал »За рubeжом« должен оживить реальное содержание этого ответа.« (Was schützt die Bourgeoisie, die die Arbeiter erschießt, wenn sie auf die Straße gehen, um gegen die Straflagerbedingungen ihres Lebens zu protestieren und ein paar zusätzliche Kopeken

sicht für ihre eigene fortschrittliche, sowjetische Position im Weltgebäude vermitteln: Gor'kij war 1930 schon überzeugt davon, dass sich das Material hierfür in der Tagespresse finden lasse.

Woher das Material nehmen? Vor allem aus den bourgeoisen Zeitungen.

[...]

Deshalb denke ich, dass es für den Leser überzeugender sein wird, wenn wir die bourgeoise Presse selbst in Fakten über den fauligen Zerfall der Bourgeoisie sprechen lassen, und es dabei der Zeitschrift überlassen, die Rolle des bescheidenen Kommentators der Tatsachen des Alltags zu übernehmen, wie das für unsere Presse auch für den Bereich der politischen Tatsachen üblich ist.⁸⁰

»Den' mira« lebt wesentlich von der Behauptung einer exemplarischen Tagesaktualität. Der zufällig ausgewählte Tag der Welt soll aufgrund dieser Beliebigkeit und Partikularität beispielhaft für deren Zustand sein. Dabei ist es aber das Wesen des Beispiels, »weder auf ein Einzelnes noch auf ein Allgemeines« zu verweisen, sondern vielmehr »immer auf beides zugleich«.⁸¹ »Singularität« wird von einem Diskurs, einer Rhetorik der »Exemplarität« erst produziert.⁸²

Riesenzeitung⁸³ oder Lesebuch: Paratexte und Redaktionelles

»Was ist das eigentlich? Ein Handbuch, eine wissenschaftliche Arbeit, eine Rundschau, eine Textsammlung?«⁸⁴ Das Vorwort des zweiten Bandes von »Den' mira« aus dem Jahr 1960/1961 bringt die Grundirritation auf den Punkt, die schon bei der Begegnung mit »Den' mira« von 1935/1937 seine Leser befällt. »Wie kann man diesen Band bewältigen?

zum Essen zu erbitten? Natürlich geben sogar unsere Jungpioniere auf diese Frage die Antwort: die Bourgeoisie schützt ihre Macht über die Menschen, die, indem sie für sie arbeiten, ihre Macht stärken. Diese Antwort ist so einfach und wir haben uns so sehr an sie gewöhnt, dass aus ihr sozusagen schon der lebendige, konkrete Inhalt herausgefallen ist [...]. Die Zeitschrift »Za rubežom« muss den realen Inhalt dieser Antwort beleben.)

80 Ebd., S. 100f: »Где взять материал? Прежде всего в буржуазных газетах. [...] Поэтому я думаю, что для читателя убедительней будет, если мы заставим саму буржуазную прессу говорить фактами о гнилом распаде буржуазии, оставив за журналом роль нескромного комментатора бытовых фактов, как это принято в нашей прессе в области фактов политических...«

81 M. Schaub: Das Singuläre und das Exemplarische, S. 214.

82 Vgl. Riccardo Nicolosi: »Evidenz und Kontrafaktizität im (russischen) Naturalismus. Die *reductio ad absurdum* des »Kampfes ums Dasein« in D.N. Mamin-Sibirjaks Roman Chleb (Korn)«, in: Evidenz und Zeugenschaft. Für Renate Lachmann (=WSA 69) (2012), S. 247–271, hier: S. 255: Zur »Simulation von Evidenz im Modus des exemplarischen Erzählens, d.h. eines Erzählens, das die Demonstration von vorgefertigten Erklärungsmustern der Wirklichkeit [...] durch den Entwurf von narrativen exempla erzielen will.«

83 Vgl. M. Kol'cov: Den' mira 2, S. 790: »Den' mira« 2 (1961) ist auch insofern der Tageszeitung nahe, weil es ein explizites Projekt der Redaktion der »Izvestija« war: »Нелегко было выпустить этот »большой«, как мы его называли, номер газеты.« (Es war nicht leicht diese, wie wir sie nannten, »große« Ausgabe der Zeitung herauszubringen).

84 M. Kol'cov: Den' mira 1961, Redaktionelles Vorwort. K našim čitateľ'jam, o.S.: »И вообще – что это? Справочник, научный труд, обзор, комплект?«

[...] Wie soll man mit ihm umgehen? Durchblättern oder von vorne nach hinten durchlesen?« »Den' mira« 1960/1961 hält es für ratsam, sich einen Überblick zu verschaffen, um sich aber anschließend in die *Lektüre* zu vertiefen. Denn »Den' mira« sei ein »Buch zum Lesen/ein Lesebuch« (»kniga dlja čtenija«). Die Lektüre müsse, wenn auch mit Pausen, der Reihe nach, von vorne nach hinten, erfolgen (»pust' s peredyškoj, no pođrad«).⁸⁵ »Den' mira« soll also wie ein Buch gelesen werden, nicht wie eine Zeitung.

Im folgenden Abschnitt geht es um einen Gesamteindruck vom »Buch«: Neben dem »Äußeren« und »Sichtbaren« wird hierzu der bescheidene, aber aussagekräftige Apparat des Buchs betrachtet: Seine Vorworte und seine Gliederung.

Das »Buch« zum 27. September 1935, ein Freitag, laut aktuellem sowjetischen Kalender dieser Zeit der dritte Tag der »šestidnevka« (Sechstageswoche)⁸⁶, erschien 1937 in einer Auflage von 20.250 Stück und, in seiner in rotbraunem Leder gebundenen Variante, zu einem Preis von 50 Rubel.⁸⁷,⁸⁸ »Den' mira« hat auch in seinen sonstigen Merkmalen einiges mit dem »soliden Buch« bzw. dem »repräsentativen Prachtbuch«⁸⁹ gemein, das als Phänomen des zweiten Fünfjahresplans in der Sowjetunion die »Broschüren für den Tageskonsum«⁹⁰ ablöst. »Den' mira« gehört also in seiner äußeren Erscheinungsweise zu den repräsentativen, »für die Ewigkeit gemachten« Druckformen. Es liegt ein Buch vor, das zu schwer ist, (um es) in den Händen zu halten, und so gesehen eine »Anti-Zeitung«.⁹¹ Nicht nur aufgrund des rotbraunen Ledereinbands von »Den'

85 Ebd.: »Мы считаем День мира книгой для чтения. Перелистайте сначала ее, познакомьтесь с построением, бегло посмотрите иллюстрации, задержитесь на тех страницах, какие вас задержат. А потом, не спеша, погрузитесь в чтение, пусть с передышкой, но подряд. Вы не пожалеете. Могучая симфония человеческой жизни захватит вас и понесет с собой.« (Für uns ist Den' mira ein Lesebuch. Blättern Sie anfangs darin, machen Sie sich mit seinem Aufbau vertraut, überfliegen Sie die Illustrationen, verweilen Sie auf den Seiten, die Ihre Aufmerksamkeit anziehen. Und dann vertiefen Sie sich, ganz ohne Eile, in die Lektüre, machen Sie ruhig eine Pause, aber lesen Sie alles der Reihe nach. Sie werden es nicht bereuen. Eine mächtige Sinfonie des menschlichen Lebens wird Sie erfassen und mit sich nehmen.)

86 Zu den sowjetischen Kalenderreformen und dem Kalenderexperiment vgl. das Kapitel »Wie gemacht vs. Wann Gemacht: Kazimir Malevič als Datumskünstler«.

87 So lauten die Angaben im Impressum. Der Preis des Buches ist damit im Vergleich zu den anderen Großbüchern der Zeit, die 10-15 Rubel kosteten, sehr hoch. (z.B. »Kak my stroili metro«: 15 Rubel (N. Aris: Metro als Schriftwerk, S. 169).

88 A. Guski: Literatur und Arbeit, S. 197. Zu »Ljudi stalingradskogo traktornogo zavoda«: In einer Fußnote zu diesem Abschnitt weist Guski darauf hin, dass auch die Auflagenzahl um ein Zehntel gesenkt wurde (von 300.000 auf 30.000) und der Preis bis zu 10 Rubel pro Band stieg.

89 Ebd., S. 197.

90 Ebd.

91 Ebd.: »Das Buch als Ganzes – dies bedeutet nicht nur die Summe und das funktionale Zusammenspiel aller Texte, sondern auch die äußere Gestalt (Format, Satz, Layout, Illustrationen etc.), auf deren Solidität Gor'ki größten Wert legte. So wie sich seit dem 2. Fünfjahresplan im sowjetischen Buchwesen allgemein eine Tendenz zum soliden Buch, ja zum repräsentativen Prachtbuch geltend macht, unterscheiden sich auch die Bände der IFZ [Istorija Fabrik i Zavodov, wozu »Ljudi stalingradskogo...« gehört, B.O.] schon äußerlich durch ihr respektgebietendes Erscheinungsbild von den billigen, oft gratis verteilten Broschüren der Gewerkschaftserie. Diese waren als Lektüre für den Tageskonsum ausgelegt. Die Bände der IFZ dagegen sind »gleichsam für die Ewigkeit« gemacht, auf dass die Nachwelt sie lese und ins Staunen gerate [...].«

mira« könnte man das Buch auch als einen Ergänzungsband zu Band 28 der »Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija« sehen: Bis zum Jahr 1935 waren 27 Bände der insgesamt 65 Bände⁹² umfassenden »Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija« erschienen. 1933 kam Band 27 von »Зерновые« (Getreide) bis »Империализм« (Imperialismus) heraus, Band 28 von 1937 begann mit dem Lemma »Империалистическая война« (Imperialistischer Krieg). Mit Blick auf die von Gor'kij intendierte Dokumentation des Untergangs der bourgeoise-imperialistischen Welt und aufgrund der Tatsache, dass 500 von insgesamt 600 Seiten und fünf von sechs Kapiteln des Buches dem Ausland gewidmet sind, wird die Nähe von »Den' mira« zu den zentralen enzyklopädischen Stichwörtern der Zeit deutlich.

»Den' mira« konnte 1937 wahrscheinlich »gerade noch« erscheinen.⁹³ Einer der beiden Herausgeber, Maksim Gor'kij, ist schon tot und der andere, Michael Ė. Kol'cov, noch nicht Opfer des stalinistischen Terrors. Kol'cov befindet sich zu dieser Zeit in Spanien, wo er als »Pravda«-Korrespondent das Bürgerkriegsgeschehen dokumentiert⁹⁴ und wird nach seiner Rückkehr 1938 (wegen Spionageverdachts) verhaftet und 1940 erschossen.⁹⁵ Entsprechend ist sein Name in vielen Bibliotheksausgaben des Buches geschwärzt⁹⁶, das von ihm verfasste Vorwort meist herausgerissen und Hinweise darauf im Inhaltsverzeichnis getilgt. In einigen Ausgaben von »Den' mira«, so etwa in der in der RGB in Moskau vorhandenen bzw. in der Ausgabe des IMLI fehlt auch der zweite Beitrag des Vorworts, nämlich Auszüge aus einem Brief Maksim Gor'kij's aus dem Jahr 1936 an den Mitherausgeber Michail Kol'cov.⁹⁷

»Den' mira« ist reich illustriert, beinahe auf jeder Seite befindet sich mindestens eine Abbildung – Fotografien, Zeichnungen, immer wieder Karikaturen. Zwischen den Seiten 588 und 589 (unpaginiert) fällt eine Collage aus Zeitungsanzeigen auf. Nahezu alle Bilder sind mit einer kurzen Bildunterschrift versehen – meist ein Satz, oft Ortsangaben und teilweise Hinweise auf die Quelle (die Zeitung, die Agentur, gelegentlich der Fotograf)⁹⁸, immer wieder auch Bildlegenden. Dem Buch ist ein Halbporträt von

92 Siehe auch den Zusatzband »Sojuz Sovetskich Socialističeskich Respublik«, 1947.

93 Die gesamte Auflage eines anderen 1934 erschienenen Großbuches, »Belomorsko-Baltiiskij kanal imeni Stalina. Istorija Stroitel'stva 1931-1934 gg.« (Der Weißmeer-Baltische Kanal namens Stalin. Die Baugeschichte der Jahre 1931-1934), aus der Reihe »Istorija fabrik i zavodov« (Geschichte der Fabriken und Werke), wurde nach der Verhaftung, Verurteilung und Hinrichtung Jagodas 1937 eingestampft. Auch Averbach, der mit Gor'kij und S. Frinin als Mitherausgeber agierte, fiel 1938 dem stalinistischen Terror zum Opfer.

94 Vgl. M. Kol'cov: Ispanskij Dnevnik, Moskau: Sovetskij Pisatel'1958. M. Kolzow: Spanisches Tagebuch, Berlin: Militärverlag der DDR 1960.

95 Michail Efimov: On byl »sliškom prytoč«... Žizn' i kazn' Michaila Kol'cova, Moskau: Chudožestvennaja literatura 2013 u.a. S. 7.

96 Kol'covs Name ist auf dem Titelvorsatz in der Ausgabe des IMLI einfach geschwärzt und der Hinweis auf den Einleitungsapparat im Inhaltsverzeichnis überklebt. Das Exemplar an der RGB ist vollständiger, der weniger professionell als im IMLI geschwärzte Name wurde handschriftlich nachgetragen.

97 Vollständige Quelle des Briefes: M. Gor'kij: »M. Ė. Kol'covu« [1936], in: ders., O pečati, Moskau: Gospolitizdat 1962, S. 192-194.

98 Etwa: ebd., S. 439: »Seterdej najt«, Toronto, oder S. 498: »Sojuzfoto«, zw. S. 496 und 497: »Foto B. Egorov«.

Maksim Gor'kij – sitzend, mit Stift in der rechten Hand – vorangestellt, und der Abschnitt zu »Sojuz Sovetskich Respublik« (Union der Sowjetrepubliken) beginnt mit der Losung »Proletarii vseh stran soedinajtes'« (Proletarier aller Länder vereinigt euch) sowie, auch das in vergleichbaren Büchern üblich, mit einem Porträt Stalins. Die Blicke der beiden Porträtierten treffen einander auf einer imaginären Achse in der Mitte des Buches – oder doch erst zu Beginn des Abschnittes zur Sowjetunion?

Deutlich sichtbar ist, dass es sich nicht um Fließtext, sondern um eine Anordnung kürzerer Textsequenzen handelt, in Spaltenform angeordnet (zwei Spalten pro Seite) und jeweils mit einer Überschrift in Versalien versehen. Es handelt sich bei diesen Textsequenzen, bei den Zeitungsausschnitten, aber nicht um Faksimile (was natürlich die Tatsache der Montage verdeutlichen würde), sondern um in einheitlicher Type wiedergegebene und natürlich sämtlich ins Russische übersetzte Texteinheiten. Jede dieser Texteinheiten ist mit einer Überschrift versehen, die aber nicht die Schlagzeile des zitierten Beitrags ist. Dieser selektierende und perspektivierende, ja kommentierende redaktionelle Eingriff ist, wie bereits im oberen Abschnitt im Zusammenhang mit den Kommentaren dargelegt, wesentlich.

Zugleich weisen alle Texte eine kursiv gesetzte Quellenangabe auf, am häufigsten ist Erscheinungsort der Tagespresse angegeben, sehr oft, aber nicht ausschließlich, ist dieser mit »27. September« datiert (dazu weiter unten mehr). Durch diese Angaben, die meist über die zu dieser Zeit auch bei kürzeren Beiträgen in der Tageszeitung übliche Angabe des Autorennamens hinausgehen⁹⁹, sind die Texte als *Zitate* oder *Dokumente* – *Zeitungsausschnitte* – markiert. (Abb. 30)

Der Abschnitt zur Sowjetunion weicht in mehrerlei Hinsicht von diesen Konventionen ab: Dieser Abschnitt setzt sich nicht nur aus Zeitungsausschnitten zusammen, sondern besteht auch aus Originalbeiträgen, die direkt für »Den' mira« produziert wurden: Leserbriefe an die »Redaktion« von »Den' mira«, zahlreiche Beiträge von Korrespondenten auf unterschiedlichen »Posten«: am Flughafen (S. 497) oder vor dem Moskauer Telegraphenamt, wo der Schriftsteller Boris Levin um Einblick in die versandten Telegramme bittet (S. 492–495) – dazu mehr im Abschnitt »Zum Beispiel Sowjetunion«. Schon aufgrund ihrer Länge fallen im Abschnitt »Den' pisatel'ja« (Der Tag eines Schriftstellers) (S. 459–488) die ebenfalls in Spalten gesetzten Beiträge von Schriftstellern auf. In diesem Abschnitt wird der Autorennamen den Texten vorangestellt, am Ende des Textes folgt der Name der Übersetzerin/des Übersetzers.

Sichtbar ist in »Den' mira« also, dass es sich um kein konventionelles Buch, keinen »zusammenhängenden« Text handelt, sondern um eine Textsammlung. Im Vergleich zu »BBK« oder »Ljudi stalingradskogo traktornogo Zavoda« dominiert – vor allem durch das Spaltenlayout, die Zwischenüber- und Unterschriften und das Layout der Abbildungen – der Eindruck des Montierten. Der Effekt »Tageszeitung« ist eher ein zu erlesender – etwa von Zwischenüberschrift zu Zwischenüberschrift sich bewogender. Das visuelle Merkmal »Tageszeitung« kann man im Vergleich mit den letzten beiden Seiten der »Pravda« erkennen, die zwischen 1935 und 1937 an dieser Stelle »Vermischtes«, kürzere Meldungen aus unterschiedlichen Bereichen brachte – und somit also eine sichtbare

99 Autorennamen in der »Pravda« zwischen 1935 und 1937 sind in Großbuchstaben bzw. Kapitälchen gesetzt.

Abb. 30: Eine typische Seite – in Spalten – aus: *Den' mira. Pod redakciej M. Gor'kogo/M. Kolcova, Moskau: Zurnal'no Gazetnoe ob'edinenie 1937, S. 364.*



Ähnlichkeit zur »Den' mira«-Seite darstellt.¹⁰⁰ Dabei dominiert aber in der lesend-sehenden Rezeption der Zeitungsausschnitte, im *Querlesen*, ein Kontrastverfahren, das, wie Karl Riha in seiner Analyse dadaistischer Collagen zeigte, einen satirischen Effekt hat. Riha nannte dieses kontrastierende, kolumnenspringende Lesen »cross-reading«, nach dem englischen Unterhaltungsspiel, »das sich darin vergnügt, Journal und Zeitung auf ihren versteckten Witz zu befragen«.¹⁰¹ Man »zerlegt [dabei] einzelne Nachrichten

100 Teilweise finden sich in der »Pravda« als Übertitel einzelner Beiträge Rubrizierungen wie »Ha международные темы«, »Маленький фельетон«, »Критика и библиография« oder »Новости театра« (Zu internationalen Themen, Kleines Feuilleton, Kritik und Bibliographie, Neuigkeiten aus dem Theater) – in der »Pravda« teilweise kursiviert, aber auch in Versalien recte.

101 Nikolaus Miller: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, München: Wilhelm Fink 1982, S. 78, Karl Riha: Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttgart: Metzler 1971, S. 7.

in lose Bestandteile und mischt diese dann so, dass sich frappierende Korrespondenzen, kuriose Disproportionen, reiner Nonsense oder einfach Lacheffekte ergeben.«¹⁰² Während der sich aus dem Querlesen ergebende satirische Lacheffekt für die Analyse des Kapitels zu Deutschland und der darin dominierenden Konstrastmontage zentral sein wird, ist bemerkenswert, dass Riha das Zeitungs-Leseverhalten auf jene Kunstphänomene überträgt, die das Zeitungsmaterial in und als Collagen anordnen.

Die genannten, vor allem sichtbaren Merkmale des Buches sind auch im deziert »formalistischen«¹⁰³ Vorwort von Michail Kol'cov genau bezeichnet. Unter der Überschrift »Kak sdelana kniga« (Wie dieses Buch gemacht ist) listet Kol'cov u.a. die verwendeten Schrifttypen auf, wobei es ihm vor allem um die typographische Kennzeichnung der verschiedenen Textgattungen geht: Während die größere, leicht gesperrte »Korpus« für die Reproduktion der Dokumente aus Zeitungen und Zeitschriften verwendet werde, seien »Skizzenmaterialien« (»očerkovyje materialy«) – und somit im engeren Sinne literarische Texte – durch die etwas kleinere »Petit« gekennzeichnet. Diverse Quellen- und Datenangaben habe man in »Petit klein kursiv« gesetzt, während Kommentare und redaktionelle Anmerkungen (»konferansy«) überwiegend in einer breiteren Variante der »Petit kursiv« erscheinen.¹⁰⁴

Das Vorwort gibt zudem Einblick in die konkrete Arbeit am Buch: Bevor diese Layoutarbeit und typographische Kennzeichnung der Materialien passieren konnte, galt es, einen »riesigen« (»ogromnyj«) Berg von »Rohmaterial« zu bearbeiten. Kol'cov führt den Umfang des Materials vor Augen, indem er das Gewicht der ersten Sendung aus England mit 96 Kilogramm angibt und den Umfang der Sendung aus Mittel- und Südamerika mit 3.000 Exemplaren verschiedener Zeitungen- und Zeitschriften. Die Notwendigkeit redaktioneller Eingriffe – von der Kürzung, Weglassung »sekundärer Details«¹⁰⁵, der Streichung bestimmter Stellen (durch Auslassungspunkte markiert) bis zur Übersetzung – leuchtet allein schon aufgrund dieser Datenfülle ein. Einen Einblick in den (kollektiven)¹⁰⁶ Arbeitsprozess an »Den' mira« gibt auch Kol'covs Beitrag zum laufenden Projekt »Den' mira« in der »Pravda« vom 3.10.1935.¹⁰⁷

102 K. Riha: Cross-Reading, S. 7.

103 Auch wenn man »formalistisch« an dieser Stelle im neutralen, technischen Sinn des Wortes lesen kann, erinnert der Titel des Vorworts, »Kak sdelana kniga«, an den formalistischen Programmtext von Boris Ejchenbaum mit dem Titel »Kak sdelana šinel' Gogol'ja« (1918). Gleichzeitig, und dies scheint hier näher zu liegen, ist die technizistische Titelformel in Massenwerken der Zeit verbreitet: Z.B. »Kak my stroili metro« (1935), »Kak my spasali Čeljusincev« (1934), die Reihe »Kak rabotali klassiki« (gerichtet an beginnende Schriftsteller, ab 1932), sowie diverse literarische Beispiele (etwa Vladimir Majakovskij, »Kak delat' stichi« (1926).

104 Typographisch wäre hier wohl auch der Kontext der »Massenbuchgestaltung«, der »neuen polygrafischen Kunst«, hier etwa die Schriften von Solomon Telingater zu berücksichtigen: Vgl. Solomon Telingater: »Die 1. Brigade für die Massenbuchgestaltung. Vortragsthesen 1933«, in: Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hgg.): Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. Köln: DuMont 1979, S. 215-216.

105 M. Kol'cov: Kak sdelana kniga, o.S.: »[...] отбрасывая второстепенные детали«.

106 Ebd. Der erste Satz des Vorwortes lautet: »Книга »День мира« – коллективный труд.« (Das Buch »Den' mira« ist ein kollektives Werk).

107 M. Kol'cov: »Den' mira«, in: Pravda, 3.10.1935, S. 2.

Die von Gor'kij auf dem Schriftstellerkongress damit beauftragten ausländischen Literaten hätten recht verhalten auf den Aufruf reagiert, da ihnen für ein solches Unternehmen ganz einfach die Infrastruktur fehlte.^{108, 109} Mit Blick auf die Namen vieler der am Kongress beteiligten Schriftsteller, die vielfach kurz danach durch die nationalsozialistischen rassistischen und politischen Diskriminierungsverbrechen ins Exil getrieben wurden¹¹⁰, hatte dies mitunter recht tragische Gründe. Erst am Schriftstellerkongress im Juni 1935 in Paris, organisiert von Il'ja Ėrenburg, habe sich, so Kol'cov weiter, eine Gruppe ausländischer Schriftsteller bereit erklärt, aktiv an der Organisation des Projekts teilzunehmen. So sei schnell weltweit ein »riesiges Aktiv Freiwilliger« (»ogromnyj dobrovol'nyj aktiv«) zustande gekommen. Dabei dürfte den größten »aktiven« Anteil am Buch jedoch die sowjetische Seite gehabt haben: Der Sowjetische Schriftstellerverband mit seinen Vertretern in den Sowjetrepubliken sei nämlich, so berichtet Kol'cov, ebenso aktiv geworden wie »mehr als hundert Journalisten der zentralen und regionalen Presse, Korrespondenten der TASS und Radioreporter«, die die »großen und kleinen Ereignisse des 27. September« verfolgt hätten.¹¹¹ Auch wenn sich bis zum 3. Oktober 1935 schon das Material in der Redaktion von »Den' mira« anhäufte, ruft Kol'cov in seinem Beitrag in der »Pravda« dieses Tages noch alle, die »in der UdSSR oder im Ausland diese Zeilen lesen« dazu auf, sich an dieser »kollektiven Arbeit« zu beteiligen.¹¹² Mit Blick auf den Kalender und die Tatsache, dass schon Ende 1935 die ersten Fahnen vorgelegen haben müssen¹¹³, ist dieser Aufruf wohl eher von symbolischer Bedeutung und legt zudem die Nähe von »Den' mira« zum zu dieser Zeit kulturpolitisch so zentralen Eingabe- und Briefstellerwesen wie dem Arbeiterkorrespondententum offen, die allesamt Knotenpunkt des Dispositivs Tageszeitung bzw. Pressewesen insgesamt waren und denen eine ideologische Schlüsselposition im Bestreben, die neue Gegenwart zu dokumentieren, zufiel.¹¹⁴ Texte aus diesen Genres finden sich allerdings ausschließlich im sowjetischen Teil von »Den' mira«.¹¹⁵

108 Ebd.: »Нужны огромные средства, мощный организаторский аппарат, вообще, смелый размах, к которому мы не приучены.«

109 Der Kol'cov-Biograph Aleksandr Rubaškin spricht von einem Treffen von Gor'kij und Kol'cov »mit Schriftstellern« auf Gor'kij's Datscha bei Moskau am 10. April 1935. Vgl. Aleksandr Rubaškin: Michail Kol'cov. Kritiko-biografičeskij očerk, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1971, S. 37.

110 Johannes Becher, Friedrich Carl Weiskopf, Friedrich Wolf (der schon 1933 in die UdSSR emigriert war), Wieland Herzfelde, Oskar Maria Graf, Adam Scharer, Oskar Plivier (beide aus der UdSSR), Oskar Toller, Klaus Mann, Balder Olden, Albert Ehrenstein.

111 Kol'cov: Den' mira [Pravda 1935], S. 2.

112 Ebd.

113 M. Gor'kij: M. Ė. Kol'covu, S. 193.

114 Vgl. Sheila Fitzpatrick: *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford: Oxford University Press 1999, v.a. Kapitel 7 (»Conversations and Listeners«); Heike Winkel: »Schreibversuche. Kollektive Vorlagen und individuelle Strategien in den »Briefen der Werktätigen«, in: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hgg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 59-79. Gor'kij und Kol'cov haben sich u.a. in einem Beitrag in der »Pravda« vom 1. Mai 1935 mit der Bedeutung der Briefe aus dem Volk an Radiosender und Zeitungsredaktionen auseinandergesetzt: M. Gor'kij, M. Kol'cov: »Tysjača Pisem«, in: Pravda, Nr. 120 vom 1. Mai 1935, S. 4.

115 M. Kol'cov: Den' mira u.a., S. 511, 514.

Die typographische Gestaltung des Inhaltsverzeichnisses des fertigen Buches ermöglicht es nicht, dessen *Gliederung* – weiter vorne war bereits von seiner topologischen Matrix die Rede – zu erschließen. Einzig die Vorreden Gor'kij's und Kol'cov's (soweit die Hinweise darauf nicht getilgt sind) sind abgesetzt, die 55 Kapitel des Buches sind ohne weitere Untergliederung auf zwei Seiten untereinander gereiht. (Abb. 31)

Abb. 31: *Den' mira*, Teil des Inhaltsverzeichnisses. Der Name »Kol'cov« ist geschwärzt.

СОДЕРЖАНИЕ	
М. ГОРЬКИЙ. ЗАДАЧИ НАШЕЙ КНИГИ. М. Кол'цов. ДЕНЬ МИРА. КАК СДЕЛАНА КНИГА.	
	Стр.
МЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК	1
ИТАЛО-АБИССИНСКИЙ КОНФЛИКТ	5
АБИССИНИЯ ПОД УДАРОМ	15
ИТАЛИЯ В ОГНЕ	22
АНГЛИЯ НА РАСПУТЬИ	37
ОХОТА ГЕМБЕША	71
ГОЛОДНАЯ ВЕНГРИЯ	75
ПОЛЬША ВО ТЬМЕ	81
ФАШИСТСКАЯ ГЕРМАНИЯ — ОЧАГ ВОЙНЫ	95
ЛИТВА В ОПАСНОСТИ	135
ЛАТВИЯ В ПОЛОСЕ ШТОРМА	138
ЭСТОНИЯ ПОД УГРОЗОЙ	142
АВСТРИЯ В ОЖИДАНИИ	145
ЧЕХОСЛОВАКИЯ ХОЧЕТ МИРА	149
РУМЫНИИ В НУЖДЕ	157
ОСКУДЕВШАЯ ЮГОСЛАВИЯ	162
АЛБАНИЯ	167
БОЛГАРИЯ БЕДСТВУЕТ	169
СМУТНЫЙ ДЕНЬ ГРЕЦИИ	172
ОСЕНЬ БЕЛЬГИИ	176
БЕЗРАБОТНАЯ ГОЛЛАНДИЯ	182
ПРЕССА УЧИТ ЖИТЬ	190
ФРАНЦИЯ НА ПОВОРОТЕ	195
ИСПАНИЯ ПЕРЕД БОЕМ	241

Das Buch beginnt mit dem Kapitel »Metereologičeskij dnevnik« (Meteorologisches Tagebuch) und endet mit »Sojuz Sovetskich socialističeskich respublik« (Union der sozialistischen Sowjetrepubliken). Weitere Untergliederungen dieser 55 Kapitel findet man lediglich im Buch selbst und dort gibt es derer drei: Die Eröffnung bildet ein globaler Wetterbericht zum 27. September 1935 »Pogoda 27 sentjabrja« (Das Wetter am 27. September) auf 4 Seiten, gefolgt von »Pod vlast'ju kapitala« (Unter der Macht

des Kapitals) auf 444 Seiten, woran dann »Sojuz sovetskich socialističeskich respublik« (ca. 110 Seiten) anschließt. Typographisch unauffällig fallen drei Übergangskapitel aus der Reihe der skizzierten Gliederung, unterbrechen das geopolitische Handlungsschema: Im Übergang zwischen dem »Arbeitslosen Holland« (Bezrabotnaja Gollandija) und »Frankreich am Wendepunkt« (Francija na povorote) dokumentiert ein Kapitel die ›lächerlichen‹ Ratgeber-Themen der ausländisch-bourgeoisen Tagespresse unter der ironischen Überschrift »Pressa učit žit« (Die Presse lehrt zu leben). Zwischen »Schwarzafrika« (Černaja Afrika) und der »Neuen Türkei« (Novaja Turcija) ist ein Kapitel zur im September 1935 aktuellen Mode platziert (»Čto povelevaet moda«/Was die Mode gebietet). Und schließlich finden sich unter der Überschrift »Den' pisatel'ja« (Der Tag des Schriftstellers) auf 30 Seiten die Beiträge, »Skizzen« (»očerki«) von ausländischen Schriftstellern, denen Gor'kij die Idee von »Den' mira« in erster Linie ans Herz gelegt hatte. Die Texte seien allesamt dem 27. September 1935 zugeschrieben und für »Den' mira« entstanden, so der kurze, dem Kapitel vorangestellte Kommentar zu den Schriftstellerbeiträgen, auf die ich weiter unten näher eingehen werde.¹¹⁶

Es ist anzunehmen, dass diese nicht ins Inhaltsverzeichnis übernommene Gliederung des Buches auf redaktionelle Inkonsistenzen zurückzuführen ist, die den Umständen seines Entstehens und Erscheinens geschuldet sind. Die Logik des Buchaufbaus erschließt sich nicht aus der typographischen Gestaltung, sondern nur aus dem Vorwort Kol'covs.¹¹⁷ Dort legt Kol'cov dar, dass die Anordnung der Staaten und Gebiete geopolitisch motiviert sei. Neben der bedrohlichen Aggression durch das faschistische Deutschland, mit all den davon schon betroffenen Staaten der westlichen Welt – dieses ›Gebiet‹ nimmt 270 Seiten, also nahezu die Hälfte des Buches, ein – wird Japan als das zweite Aggressionszentrum der Welt ausgemacht, von dem ebenfalls benachbarte Teile der Welt – »im wesentlichen alle Staaten des Stillen Ozeans und Asiens«¹¹⁸ – bedroht seien. Diesen beiden Blöcken folgend formen drittens jene Staaten und Gebiete einen Abschnitt, die unter der Kolonialmacht der westlichen Welt stehen, und viertens jene, die den Aufstand gegen die imperialistischen Kolonialmächte bereits versuchten: Zweifellos waren diese, wie etwa die Mongolische Volksrepublik, dabei in Richtung der UdSSR orientiert. Die Vereinigten Staaten von Amerika bilden daran anschließend einen eigenen fünften Abschnitt, dem noch Kanada und große Teile Lateinamerikas zugeordnet sind. Das Vorwort verortet dieses Gebiet auf der »anderen Halbkugel«.

Dabei zeigt aber erst eine kritisch-analytische Lektüre, wie die skizzierte geopolitische Struktur des Buches allein schon mit der Exposition zum Topos der ›faschistischen Aggression‹¹¹⁹ suzethaft erweitert ist: Das erste Kapitel des Abschnitts »Pod vlast'ju kapitala« (Unter der Macht des Kapitals) ist nämlich keinem Staat, sondern einem exemplarischen Konfliktraum gewidmet, dem »Italo-Abissinskij Konflikt«.¹²⁰ Erst nachdem die

116 M. Kol'cov: Den' mira 1937, S. 459: »Записи за день 27/IX, сделанные для книги ›День мира‹.«

117 M. Kol'cov: Kak sdelana, o.S.

118 Ebd.: »[...] все тихоокеанские и азиатские страны [...]«.

119 Die Dokumente dieses Abschnitts sind, sofern sie datiert sind, allesamt mit dem 27. bzw. 28. September 1935 signiert. Der Einmarsch des faschistischen Italiens in Äthiopien begann am 3. Oktober 1935, am 9. Mai 1936 endete die kriegerische Auseinandersetzung mit einer Erweiterung der ostafrikanischen italienischen Kolonien um das im »Abessinienkrieg« eroberte Gebiet.

120 M. Kol'cov: Den' mira, S. 5-14.

Grundparameter dieses Konflikts, die faschistische Aggression und die Handlungsunwilligkeit des Völkerbundes, skizziert sind, folgt das erste geographische Kapitel, überschrieben mit »Abissinija pod udarom« (Abessinien in Gefahr). Auch die übrigen Kapitelüberschriften zum größeren, »untergehenden« Teil der Welt reduzieren sich nicht auf die Toponyme¹²¹, sondern lassen sich wie Schlagzeilen lesen, die aussagekräftig attribuiert und/oder temporal perspektiviert sind: Vom bedrohten Abessinien aus begibt sich die weltpolitische Tagesschau nach Italien – mit dem Kapitel »Italija v ognе« (Italien unter Beschuss). Es folgen »Das hungrige Ungarn« (»Golodnaja Vengerija«), »Das verkümmerte Jugoslawien« (»Oskudevšaja Jugoslavija«) und einige Dutzend Seiten weiter »Die Philippinen in gefährlicher Nachbarschaft« (»Filipiny v opasnom sosledstve«). Vor allem durch die situativ-temporale Perspektivierung wird deutlich, wie die geopolitische Matrix durch die geohistorisierende ergänzt wird. In dieser Perspektivierung der »Schlagzeilen« bzw. Überschriften ist bereits ein signifikanter Konflikt zwischen Tagesaktualität und Exemplarität erkennbar, der sich durch die sujethafte Perspektivierung des Buchs vom/zum 27. September 1935 bemerkbar macht: Kapitelüberschriften wie »England am Scheideweg« (»Anglija na rasputi«), »Das faschistische Deutschland – Ein Kriegsherд« (»Fašistskaja Germanija – Očag Voiny«), »Österreich in Erwartung« (»Avstrija v ožidanii«), »Spanien vor dem Kampf« (»Ispanija pered boem«), »Der/ein Taifun in Japan« (»Tajfun v Japonii«) sind nicht nur summarisch wie Schlagzeilen, sie eröffnen vielmehr eine Perspektive, die auf mehr als eine tagesaktuelle Situation referiert. Und dies geht deutlich über das im Vorwort lesbare Bekenntnis hinaus, dass die Materialien von »Den' mira« sich nicht auf solche des 27. September 1935 beschränken: Um sich »ein Bild« vom 27. September 1935 machen zu können, so Kol'cov, mußte man sich auch an die Zeitungen vom 28. September wenden, und sei es darüber hinaus sinnvoll gewesen, Wochen- und Monatszeitschriften heranzuziehen:

Es ist selbstverständlich, dass man, um ein Bild vom Tag des 27. September 1935 zu geben, nicht nur Zeitungen vom 27. dazu benutzen konnte. In der überwiegenden Zahl der Fälle fanden die Ereignisse und Fakten, die am 27. September stattfanden, ihren Niederschlag in den Zeitungsnummern des nächsten Tages.¹²²

Man kann diese Information eben, wie Kol'cov vorschlägt, als banal abtun, als »selbstverständlich«, einleuchtend. Auf Material zurückzugreifen, das nicht vom 27. September 1935 datiert, ist aber gleichzeitig auch eine irritierende Inkonsistenz der Arbeit am Zeitungstag. Das verweist fraglos auf den Anspruch auf Beispielhaftigkeit, dem der partikuläre Tag nicht gerecht werden würde. Wobei aber zugestanden werden muss, dass der Großteil der Dokumente datiert bleibt (also der 28. oder 29. September). Dies

121 Nur wenige Kapitelüberschriften bestehen nur aus Toponymen: »Tunis, Alžir, Marokko«, »Černaja Afrika«, »Afghanistan«, »Tuvinskaja Aratskaja Respublika«, »Mongol'skaja Narodnaja Respublika«, »Latinskaja Amerika«, »Sojuz Sovetskich Respublik«.

122 M. Kol'cov: Kak sdelana, o.S.: »Само собой разумеется, что, желая нарисовать картину дня 27 сентября 1935 года, нельзя было пользоваться газетами только за 27-е число. В большинстве случаев события и факты, имевшие место 27 сентября, нашли свое отражение в газетных номерах следующего дня.«

ist insofern wichtig festzuhalten, da für andere mit dokumentarischem Anspruch an tretende Großbuchprojekte die zunehmende »Eliminierung der empirischen Zeit« dort festgestellt wurde.¹²³

Zusammenfassend konstatiert Kol'cov, dass es sich bei »Den' mira« vor allem um eine »Dokumentensammlung« (»sobranie dokumentov«) handle, in der die Redaktions eingriffe als solche markiert seien und äußerst zurückhaltend (»tol'ko«) ausfallen. Zu diesen Eingriffen der Redaktion zählten außer den Überschriften (dazu die Ausführungen weiter oben) auch »Moderationen« (»konferansy«), ein- und überleitende Absätze, sowie »Anmerkungen« (»primečanija«). Vor allem die »konferansy« hätten die Aufgabe, die »allgemeine Verbindung der Fakten und Phänomene« dort zu »vermerken« (»otmetit'«), wo diese Verbindung nicht gänzlich aus dem Inhalt hervorgehe.

Während Kol'covs Vorwort tatsächlich eine Lektüeranleitung zum fertigen Buch ist, bemüht, diesem sowohl einen Zusammenhang voranzustellen als auch formale Inhomogenitäten als technische Notwendigkeiten zu legitimieren, fällt Gor'kij's Urteil zu »Den' mira« kritisch und enttäuscht aus. Maksim Gor'kij, dem Ende 1935/Anfang 1936 Druckfahnen nach Tesseli auf der Krim zugeschickt wurden, äußert in einem Brief an Michail Kol'cov seine Unzufriedenheit und Enttäuschung über die Realisierung seiner Idee. Das Buch mache vor allem deshalb »einen traurigen Eindruck« auf ihn, weil dem Material der Zusammenhalt fehle. Mehr noch: die ihm vorliegende Version von »Den' mira« sei lediglich »wertloses Material«.

Das Material, das sie mir geschickt haben, hat auf mich einen traurigen Eindruck gemacht. Insgesamt ist alles hastig gemacht, nicht durchdacht, mehr schlecht als recht. Meiner Ansicht nach ist das Material in seiner jetzigen Form durch nichts verbunden und in keiner Weise organisiert, es hat keine Bedeutung, es ist *wertloses Material*. [Kursiv B.O.]¹²⁴

Immer wieder verwendet Gor'kij in seinem Brief an Kol'cov diesen pejorativen Begriff vom »Material«, das »in seiner jetzigen Form durch nichts verbunden und in keiner Weise organisiert« sei, dem die »Bedeutung« fehle. Nicht einmal den dem Projekt zugrunde liegenden Anspruch, den Untergang der westlichen Welt darzustellen, sieht Gor'kij erfüllt. Die von Kol'cov – sehr wahrscheinlich später und wohl auch als implizite Reaktion auf Gor'kij's Vorwürfe – im Vorwort beschriebenen und behaupteten Zusammenhänge sind Gor'kij nicht ersichtlich. Besonders kritisch beurteilt Gor'kij den Abschnitt zur UdSSR, enthalte dieser doch zu viel »rohes« Material – »Rohstoff« (»syr'e«).

Möglicherweise sind nach dieser Stellungnahme Gor'kij's die »konferansy« (Moderationen) zu Beginn einzelner Abschnitte bzw. Kapitel und im Übergang thematischer Blöcke erweitert oder vielleicht überhaupt hinzugefügt worden. Allzu viel Zeit blieb

123 Die »Lockerung der zeitlichen Referenz« und eben die Eliminierung »der empirischen Zeit des Dokuments« führt auch Guski in seinen Analysen zu »BBK« sehr deutlich vor Augen. Vgl. A. Guski: Literatur und Arbeit, S. 214.

124 Vgl. M. Gor'kij: M.É. Kol'covu, S. 193: »Материал, присланный Вами, вызвал у меня впечатление грустное. [...] В общем: все сделано поспешно, непродуманно, кое-как. [...] На мой взгляд, материал в данном его виде, ничем не связанный и никак не организованный, не имеет значения, это – бросовый материал« [Kursiv B.O.].

aber zwischen dem Brief Gor'kij's an Kol'cov und der Drucklegung des Buches nicht. Laut Impressum wurde das Buch am 10. August 1936 in den Satz gegeben und zwischen Oktober 1936 und Juni 1937 gedruckt. Jedenfalls sind in der Druckversion der von Gor'kij kritisierte »lächerliche Wetterbericht«¹²⁵ vom 27. September (»смешное дано в форме сведений о погоде 27 сентября«) und die seiner Meinung nach inhaltlich »öden« (»пустынные«) Beiträge der Schriftsteller zum 27. September, die Gor'kij lieber gesondert ediert hätte, erhalten.

Aus Gor'kij's Sicht fehlt dem Buch der Zusammenhalt, es könne die »Arbeit der Vorstellungskraft« nicht aktivieren. Gor'kij erinnert daran, dass man sich in Gesprächen zum Buch darauf geeinigt habe, dass »der 27. – oder irgend ein anderer Tag – [...] nur der Ausgangspunkt« sei¹²⁶ für ein Anliegen »allgemeinerer« Natur. Ein »Allgemeineres« behauptet auch Kol'cov in der Schlusspassage des Vorworts, eine *allgemeine, eine exemplarische* Bedeutung von »Den' mira«. Die Tagesaktualität sei nicht auf den 27. September beschränkt, das Buch sei »aktuell« in einem allgemeineren Sinn, da es die Verhältnisse der »Gegenwart«, von »Heute« (»segodnja«) zeige.

Das im Buch umrissene Bild eines Tages ist das Bild vom 27. September 1935. Man muss dies in Erinnerung rufen, kann sich doch der Leser schon bei der flüchtigen Durchsicht eines beliebigen Kapitels des Buchs schwer vom Eindruck lösen, dass die Rede ist... *vom heutigen Tag*. Ungeachtet der Zeit, die uns vom 27. September 1935 trennt und der hohen Geschwindigkeiten, mit denen sich die Ereignisse der Welt entwickeln, sind die Materialien in diesem Buch gänzlich und in jeder Hinsicht zeitgenössische [Kursiv B.O.].¹²⁷

Kol'cov argumentiert ganz im Sinne der faktographischen Überzeugung von der »Sujethaftigkeit der Wirklichkeit« und einer ausreichenden Sujethaftigkeit des dokumentarischen Materials, wenn er behauptet, dass die exemplarische Referenz auf die Gegenwart in »Den' mira« nicht durch die »Methoden der Auswahl und der Anordnung des Materials« (»методами, которые применялись при отборе и группировке материала«) gegeben sei, also durch eine beigebrachte Sujetbildung, sondern durch den »Verbindungsgrund der Ereignisse« (»причинной связью событий«) selbst. Aus der Sicht Gor'kij's hätte dieser »Verbindungsgrund« aber offensichtlich eine andere Form als die vorliegende annehmen müssen.

125 Vgl. ebd., S. 194: »[...] [C]мешное дано в форме о сведений о погоде 27 сентября.« (Lächerliches ist auch in der Form des Wetterberichts vom 27. September gegeben.)

126 Vgl. ebd.: »Помните – я говорил, что 27-й день – или какой нибудь другой – для нас только опорный пункт и что наша работа – не только работа с конкретностями, с реальностями, но и работа воображения.« (Sie erinnern sich: Ich sprach davon, dass der 27. oder irgendein anderes Datum für uns nur der Ausgangspunkt sein soll, und dass unsere Arbeit nicht nur eine Arbeit mit Konkretheiten, mit der Realität sein soll, sondern auch eine Arbeit der Vorstellungskraft.)

127 M. Kol'cov: *Kak sdelana*, o.S.: »Обрисованная в книге картина дня – это картина 27 сентября 1935 года. Об этом следует помнить, потому что даже при беглом просмотре любой главы из книги читателю трудно будет отделаться от впечатления, что речь идет... о сегодняшнем дне. Несмотря на время, отделяющее нас от 27 сентября 1935 года, и на стремительные темпы развития мировых событий, помещенные в книге материалы являются вполне и во всех отношениях современными.«

Natürlich lässt sich [dieses Zeitgenössische] nicht durch jene Methoden erklären, die für die Auswahl und Anordnung des Materials angewandt wurden, sondern durch den Verbindungsgrund der Ereignisse. Die Wurzeln der Phänomene, die wir heute beobachten, waren schon in den Fakten enthalten, die den 27. September 1935 markierten, und das Bild dieses Tages hat in wesentlichen und zugleich gänzlich konkreten Zügen den Tag angekündigt, den die Welt heute erlebt.¹²⁸

Schon im oberflächlichen Vergleich mit den ebenfalls die historische Gegenwart bzw. die Gegenwärtigkeit historischer Veränderungen dokumentierenden Großbuchprojekten wie »BBK«, »Ljudi stalingradskogo traktornovogo zavoda«, »Kak my spasali Čeljusincev« oder »Kak my stroili metro« wird deutlich, dass die in Spalten montierte visuelle Oberfläche von »Den' mira« seine Bewältigung als »Lesebuch« deutlich erschwert. In »Ljudi stalingradskogo traktornovogo zavoda« oder »BBK« dagegen trifft man trotz der Tatsache, dass auch hier Dokumente montiert sind (Abb. 32) auf eine bruchlose, »buchhafte« Textoberfläche: Die Zeilen laufen über die ganze Seite, auf eine Seite mit montierten Passagen folgt Fließtext (Abb. 33), Abbildungen und Illustrationen sind in nahezu regelmäßiger Folge zu Beginn oder am Ende einer Seite eingefügt, teilweise erscheinen sie auch ganzseitig. Sämtliche Bildelemente illustrieren den Text vielmehr, als dass sie einen der verbalen Ebene äquivalenten, zusätzlichen Informationswert haben würden. Schon die Inhaltsverzeichnisse liefern eine Übersicht und informieren über den Aufbau des Buches.

Die im Brief an Kol'cov dokumentierte Enttäuschung Gor'kijs über »Den' mira« macht deutlich, dass hier mehr verhandelt wird als mehr oder weniger gute Verfahren dokumentarischer Praktiken und kollektiver Schreibweisen. Es geht um die Kategorie der Literarizität. Dies wird etwa im Nachwort Leopold Averbachs (1903-1937), bis zu ihrer Auflösung 1932 führender Kopf der RAPP (»Rossijskaja asociacijacija proletarskich pisatelej«/»Russische Vereinigung proletarischer Schriftsteller«), zur zweiten Ausgabe von »Ljudi stalingradskogo traktornovogo« (1934) sehr deutlich. Averbach greift darin einerseits mehrmals den »trockenen Protokollismus« (»suchoj protokolizm«)¹²⁹ der »Literatura fakta« an und gesteht zu »enge Rahmen« (»uzost' ee ramok«) in den Auffassungen der RAPP ein, die die »Gefahr eines Abdriftens von den politischen Aufgaben der Gegenwart« (»otryva ot političeskich zadač sovremennosti«)¹³⁰ bergen würden. Als Gegenbegriff zur (sozialistischen, literarischen) »Kunst« (»iskusstvo«) statuiert Averbach außerdem die »Belletristik« (»belletristika«), deren Unterlegenheit gegenüber der »Kunst« er in der Formel »Iskusstvo – pravda. Belletristika – schodstvo.« (»Kunst ist

128 Ebd.: »Это [die »sovremennost'«, das Zeitgenössische, B.O.] объясняется, конечно, не теми методами, которые применялись при отборе и группировке материала, а причинной связью событий. Корни тех явлений, которые мы наблюдаем сегодня, уже заключались в фактах, отмеченных 27 сентября 1935 года, и картина этого дня в существенных и притом вполне конкретных чертах предвещала день, переживаемый миром сегодня.«

129 L. Averbach: »Literaturnye zametki. »Ljudi Stalingradskogo traktornovogo«, in: Ljudi stalingradskogo traktornovogo. Vtoroe ispravlennoe i dopolnennoe izdanie, Moskau: OGIZ Gosudarstvennoe izdatel'stvo istorija zavodov, S. 459-391, hier: S. 464.

130 Ebd., S. 466.

Wahrheit. Belletristik ist Ähnlichkeit«) zusammenfasst.¹³¹ Dabei hatte die »Literatura fakta« selbst, ebenfalls 1934, festgestellt, dass der »trockene Protokollismus«, einst hehres Ideal, offensichtlich einer Revision bedurfte. Sergej Tret'jakovs Überlegungen zu einer zeitgemäßen Entwicklung des Genres »očerk« (Skizze) sind dazu einschlägig. War Tret'jakov noch 1927 davon überzeugt, dass die Literatur vom Journalismus lernen könne und sich deren formale Maxime aneignen soll, formuliert man nunmehr gegenteilige Einsichten. Der Wirkungsbereich des Skizzenschreibers soll über die Lebensdauer des »Zeitungstags« hinausgehen:

Wir sollten stets daran denken, dass der Skizzenschreiber ein Literat ist und damit rechnen muß, dass sein Werk den Zeitungstag überlebt, dass es in ein Buch eingehen kann, in dem Buch den Leser erreicht, sich ihm einprägt. [...] Die Belletristik hat viel bei der Skizze gelernt, und die Skizze kann sehr viel bei der Belletristik lernen. Man muss verallgemeinern können, die Fakten maximal mit Gedankengut füllen, muß die Kunst der Sujets und der Komposition lernen.¹³²

Die Nummer 1 des Jahres 1935 der Zeitschrift »Naši dostiženija« (Unsere Errungenschaften), praktisches und theoretisches Forum des Genres »očerk« (Skizze), herausgegeben von Maksim Gor'kij, liefert übrigens ihrerseits einen Versuch eines zeitgemäßen Tagesprotokolls. Die Ausgabe eröffnet mit der Skizze »Den' našej strany« (Ein Tag unseres Landes) von Boris Jagling (1909-1948), jenem Autor, der das Drehbuch zum Film »Den' novogo mira« (Ein Tag der neuen Welt, 1940) verfassen wird. Zweifellos ist auch dieses, im Vergleich zu »Den' mira« unspektakuläre, Unternehmen durch Gor'kij's Vorschlag von 1934 beeinflusst. Im Unterschied zu »Den' mira« setzen sich die Beiträge in der ersten Nummer aus »Naši dostiženija« aber nicht aus montiertem Zeitungsmaterial, sondern aus Originalbeiträgen, sämtlich unter »očerki« (Skizzen) firmierend, zusammen. Diese Texte nehmen den 2. Oktober 1934 zu ihrem Stichtag und liefern im Sinne der Produktionsskizze literarische Beweise dafür, dass die von der »Pravda« für diesen Tag berichteten Ereignisse mit den Plänen für die Entwicklung des Sozialismus übereinstimmen. Folgt man Jaglings Synopse seiner »Pravda«-Lektüre dieses Tages, wird deutlich, dass »eine Nummer der Zeitung« bereits mehr fasst, als den partikularen Zeitungstag. Kurz: Alles läuft nach Plan, von allem und allen kann man in der »Pravda« lesen – und »All das in einer Ausgabe der Zeitung«, wie es am Ende des folgenden Zitates heißt:

In Mittelasien und in der Ukraine schreitet die Säuberung der Partei voran. Die »Pravda« berichtet darüber. [...]

Der Leser der »Pravda« vom zweiten Oktober erfährt, dass seit den Jahren der Revolution in Noginsk eine Wasserleitung, eine Straßenbahn, eine Kanalisation und eine automatische Wäscherei, [...] errichtet wurden.

Durch die Revolution wurden bei Millionen von Menschen neue Bedürfnisse erweckt. Menschen, die in Erdhöhlen lebten und Bastschuhe trugen, möchten, dass ihre neuen, bequemen Behausungen und ihre Kleidung schön sind. Die »Pravda« druckt einen

131 Ebd., S. 469.

132 S. Tret'jakov: *Evolution*, S. 276; 278.

großen Beitrag mit dem Titel »Über schöne Kleidung«.
All das in einer Ausgabe der Zeitung.¹³³

Hier zeichnet sich bereits jene typische Homogenität zwischen dem Prinzip ›Kalender‹ und dem Prinzip ›Tageszeitung‹ ab, wie Evgenij Dobrenko dies mit Blick auf den (sowjetischen Kolchos-)Kalender ab der Zeit des 2. Fünfjahresplans (1934-1938) auf den Punkt gebracht hat: Dobrenko nennt den Kolchoskalender des Jahres 1938 eine »im Voraus geschriebene Zeitung«.¹³⁴

Kontrastmontage vs. Monade: Die Kapitel zu »Deutschland« und der »UdSSR« im Vergleich

Die geopolitische Gliederung und Argumentationsstruktur des Buches lässt erkennen, dass in »Den' mira« der auf der visuellen Ebene angezeigten, zu einem Querlesen einladenden Unterbrechung entgegengearbeitet wird. Die nun folgenden vergleichenden *Lektüren* der Kapitel zu Deutschland und der UdSSR werden zeigen, dass das Buch in vielerlei Hinsicht den Anspruch Kol'covs, ›lediglich‹ eine »Dokumentensammlung« zu sein, deutlich überschreitet. »Den' mira« liegt, jenseits der skizzierten geopolitischen Matrix, auch in seinem Aufbau als Ganzes – von der Exposition zum Abessinien-Krieg bis zum Kapitel zur Sowjetunion am Schluss des Buches, das mit dem Hinweis auf die gut bewachten Außengrenzen des riesigen Reiches endet – eine geschlossene Kompositions- und Sujetstruktur zugrunde. In den einzelnen Kapiteln arbeitet die Redaktion von »Den' mira« mit Hilfe der Gliederung, der Auswahl der Texte, durch die Überschriften und vor allem die kursiv gesetzten Überleitungen (»konferansy«) der Unterbrechung des Zusammenhangs durch das Ausschnitthafte der einzelnen Dokumente entgegen. Weder fehlt eine konstante Bezugnahme auf den zentralen Topos der Exposition – den Abessinienkonflikt – noch eine aussagekräftige finale »concord fiction«¹³⁵, eine Finalkonstruktion, die den Nachvollzug des Montierten als Ganzes und Konsonantes ermöglichen und gegen die Erfahrung einer Dissonanz des Partikularen anarbeiten

133 Boris Jagling: »Den' našej strany«, in: Naši dostiženija, 1 (1935), S. 5-9, hier: S. 6-7: »В Средней Азии и на Украине продолжается чистка партии. ›Правда‹ пишет об этом. [...] Читатель ›Правды‹ второго октября узнает, что за годы революции в Ногинске созданы водопровод, трамвай, канализация, механическая прачечная, [...] Новые потребности разбуджены революцией у миллионов. Люди, жившие в землянках, носившие лапти, хотят, чтобы их новое благоустроенное жилище и их одежда были красивыми. ›Правда‹ печатает большую статью ›О красивой одежде‹. Все это в одном номере газеты.«

134 Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: sovetskij čelovek meždu vremeni i istoriej«, in: Malina, Marina/Dobrenko, Evgenij et al. (Hgg.), Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino. K Šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera, Sankt Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123, hier: S. 112. »Настольный календарь колхозника – это газета, написанная наперед. ›Современность‹ заполняющая колхозный календарь, особого рода – это ритуал и повтор.« (Der Tischkalender des Kolchosbauern ist eine im Voraus geschriebene Zeitung. Die ›Aktualität/das ›Zeitgenössische‹ des Kolchoskalenders hat eine spezielle Qualität: die des Rituals und der Wiederholung.)

135 Frank Kermode: The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction, Oxford: Oxford University Press 1967, S. 58.

will.¹³⁶ Eine vergleichende Analyse der Kapitel zu Deutschland und der Sowjetunion wird deutlich machen, dass Gor'kij's Intention, durch die Dokumentation des Zustands einer dekadenten, faschistischen bourgeoisen Welt zumindest implizit den Kontrast zur sowjetischen Wirklichkeit und deren Vorreiterrolle in der Welt zu unterstreichen, zu einem guten Teil verwirklicht ist. Und zwar durch Kontrastierung bzw. Kontrastmontage im zumindest doppelten Sinn: Während im Kapitel zu Deutschland Kontrastmontage verwendet wird, kommt es im Kapitel zur Sowjetunion im Gegensatz dazu zu einer synthetisierenden Anordnung von monadischen Entitäten. Auf diese Weise treten dann also die beiden Abschnitte selbst in einen signifikanten Kontrast zueinander: Auch als Mittel satirischer Kritik und Zuspitzung wird Kontrastmontage eingesetzt, um die Entwicklungen in Hitler-Deutschland zu zeigen. Wichtig ist, dass der Kontrasteffekt ganz wesentlich auf den kontrastiven, von der »Den' mira«-Redaktion formulierten Überschriften beruht. Im Gegensatz dazu soll der »sechste Teil der Welt«, die Sowjetunion, als »Welt des Tages« im kleinsten »Wirklichkeitsausschnitt« – nach dem Prinzip der Monade – erkennbar sein.

Zum Beispiel Deutschland: Lion Feuchtwangers 27. September 1935

Der Doppelcharakter von »Den' mira« als »Lesebuch« und »Riesenzeitung« zeigt sich deutlich an seinem Anfang: Es beginnt mit einer Exposition, in der ein exemplarischer Konfliktraum, der Einmarsch des faschistischen Italiens in Äthiopien,¹³⁷ skizziert wird und die Topoi »faschistische Aggression« und »handlungsunwilliger Völkerbund« (dem die UdSSR erst im September 1934 beigetreten war) eingeführt werden. Dieser Exposition steht das darauffolgende Kapitel »Abissinija pod udarom« (Abessinien in Gefahr) gegenüber, das als »Aufmacher« verstanden eher den Tageszeitungscharakter von »Den' mira« repräsentiert, aber in seiner Funktion als im »Buch« durchgängig entfalteter Topos eben doch mehr ist als eine Zeitungsmeldung. Schon die erste Karikatur in »Den' mira« unterstreicht diese Tendenz: (Abb. 34)

»Schlechte Beispiele sind ansteckend« ist die Zeichnung unterschrieben, auf der sich Hitler und Mussolini an einem Globus zu schaffen machen und der das linke Bild-drittel füllende Mussolini dabei ist, seine Flagge bei »Abessinien« zu setzen, was offensichtlich Hitler auf die Idee bringt, eine Hakenkreuzflagge Richtung Memelgebiet zu bewegen. Bereits an sehr früher Stelle im Buch erhält also die von Italien ausgehende Bedrohung der Weltordnung ihr deutsch-nationalsozialistisches Pendant, was mit dieser Karikatur fast schon prophetisch auf den Punkt gebracht ist. Es sind weniger die von Gor'kij geforderten »Funken sprühenden« Kommentare, die¹³⁸ »Den' mira« zusammenhalten, als vielmehr eine kontrastierend-montierende »Arbeit der Schere«, die immer zu einer satirischen Zuspitzung und Perspektivierung führt. Es sind tatsächlich die durch Montage entstehenden »Unterbrechungen«, die eine Verbindungstätigkeit in Gang setzen, die »Zusammenhänge« aufdecken oder nahelegen, die »Entdeckung

136 Vgl. Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*. Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1988, S. 108. Zu Endkonstruktionen allgemein vgl. Brigitte Obermayr: »Das Ende nachvollziehen. Zu Schluss und Ende in modernen und nachmodernen literarischen Texten«, WSA 60 (2007), S. 353-383.

137 M. Kol'cov: *Den' mira*, S. 5-14.

138 M. Gor'kij: *Zaključitel'naja reč*, S. 345.

Abb. 34: »Schlechte Beispiele sind ansteckend«. Karikatur als Exposition in: *Den' mira*, S. 8.



der Zustände« bedingen und zu einer kritischen »Stellungnahme zum Vorgang« zwingen.¹³⁹ Gerade im Kapitel zu Deutschland stellt sich »Den' mira« damit in eine Reihe des Widerstands und der Kritik am Nationalsozialismus, für die kontrastierend-satirische Verfahren und komische Perspektivierung eine grundlegende Rolle spielen.¹⁴⁰

Dabei wird der Kontrast aber auch und vor allem durch die redaktionelle Zuspitzung des Laufs der Dinge mithilfe kontrastierender Überschriften hergestellt: Der Beitrag zum Kapitel »Das faschistische Deutschland – ein Kriegsherd« beginnt mit einem Ausschnitt aus der rechtskonservativen, so weit als möglich auch noch nach 1933 »regierungskritischen« »Deutschen Allgemeinen Zeitung« vom 27.9. 1935¹⁴¹ (Abb. 35), die eine

139 Vgl. W. Benjamin: Der Autor als Produzent, S. 112.

140 Man denke an Karl Kraus oder aber, als wohl berühmtestes Beispiel, an Charlie Chaplins »The Great Dictator« (New York Premiere am 15.10.1940, London: 16.12.1940). Vgl.: Burkhardt Lindner: »Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen. Chaplins *The Great Dictator* und *Mon-sieur Verdoux* heute«, in: Margrit Frölich/Hanno Loewy./Heinz Steinert (Hgg.), Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust, Augsburg: edition text und kritik 2003, S. 83-106.

141 M. Kol'cov: *Den' mira*, S. 95.

Rede Winston Churchills im Londoner Carlton-Club zitiert. Dieser habe dort nicht nur seine »Meinung zum italienisch-abessinischen Konflikt« öffentlich kundgetan, sondern auch deutlich gemacht, dass nicht nur von Italien, sondern auch von Deutschland eine überaus große Bedrohung ausgehe. Aus Churchills Rede wird u.a. die Feststellung zitiert, dass »[a]lle Macht und Kraft des Nationalsozialismus [...] sich Tag für Tag, Woche für Woche auf Kriegsvorbereitungen zu Land, am Wasser und in der Luft [konzentrieren].«¹⁴² Dieser Rede werden aus derselben Zeitung entnommene Dementis zur britischen Feststellung gegenübergestellt, wobei die Konfrontation durch die kontrastiven Überschriften »London predosteregat« (London warnt) bzw. »Berlin uporno otricaet« (Berlin verneint hartnäckig) deutlich hervorgehoben ist (Abb. 36). Die Berliner Dementis jedoch werden im darauffolgenden Abschnitt, überschrieben mit »Fieberhafte Vorbereitung« (»Lichoradočnaja podgotovka«), anhand entsprechender Zeitungsausschnitte und vor allem illustriert durch Fotografien von Raketenwerfern, Panzern, einer U-Bootflotte und einer Flugzeugstaffel¹⁴³ – sozusagen kraft der Selbstvidenz des Materials – widerlegt. Auch in den weiteren Rubriken des Kapitels präsentiert sich Deutschland als aggressive Kolonialmacht, die in einer tiefen Wirtschaftskrise steckt, den Rechtsstaat mit Füßen tritt, sich im Kegelsport hervortut¹⁴⁴ und dabei nichts Besseres zu tun hat, als, so dokumentieren es Zeitungsannoncen aus der »Berliner Morgenpost« vom 27. September 1935, einen »Ball der Strohwitwen«¹⁴⁵ zu veranstalten. Hier scheint sich zu realisieren, was Gor'kij als ein »gewöhnlicher« Wochentag »in all seiner wahnsinnigen, phantastischen Vielfarbigkeit«¹⁴⁶ vorschwebte.

Abb. 35 (links): Ausschnitt aus der DAZ, 27.9.1935, S. 1.

Abb. 36 (rechts): Kontrastmontage im Kapitel »Deutschland«: Den' mira, S. 95.



142 Ebd.

143 Ebd., S. 97-99, S. 104; auch S. 109: Kampfschiff.

144 Die Rubrik »Novosti sporta« beginnt mit einem Bericht über das Jubiläum des Berliner Kegeler eins »Neue Welt« in der Hasenheide, ebd., S. 123.

145 Ebd., S. 126: »Bał solomennych vdov. Dresdener Straße 53. Frauen Eintritt frei.«

146 M. Gor'kij: Zaključitel'naja reč, S. 344-345.

In der Rubrik »Kultura tret'ej imperii«¹⁴⁷ (Die Kultur des dritten Reichs) geht die Verfahrensweise aber über die kontrastierende Montage von Zeitungsausschnitten hinaus. Im enigmatischen Aufmacher zur Rubrik gibt ein 5-zeiliger Ausschnitt aus der »B.Z. am Mittag« vom 27.9., der mit der Überschrift »Wie die Geschwindigkeiten bestimmt werden« (»Kak opredel'ajutsja tempy«) versehen ist, einen Hinweis auf die Zeitendämmerung, die spätestens seit der Machtübernahme Hitlers im Januar 1933 auch in der deutschen Kulturpolitik der Fall ist. »Die Geschwindigkeiten, mit denen die Entwicklungen auf dem Gebiet der Kultur stattfinden sollen, bestimmt Dr. Goebbels« wird dort ein lapidarer Satz aus einer Rede des Leiters der Reichskulturkammer Hans Hinkel zitiert.¹⁴⁸

Diese »Neubestimmung« der Geschwindigkeit betrifft offensichtlich die durch weitere Zeitungsausschnitte dokumentierte restriktive Kulturpolitik, die von der Auflösung des Schriftstellerverbands¹⁴⁹ ebenso berichtet wie von der »Vereinheitlichung« der Theaterrepertoires.¹⁵⁰ Oberflächlich gesehen konkretisieren zwei Beiträge von namhaften Opfern und Zeitzeugen, nämlich von Albert Einstein (dazu mehr weiter unten) und Lion Feuchtwanger, diese Politik, indem sie exemplarisch die Konsequenzen daraus schildern. Feuchtwangers Beitrag zu »Den' mira«, das soll im Folgenden in einer ausführlicheren Analyse gezeigt werden, kann als Form des literarischen Widerstands und Aufstands eines Zeitzeugen gelesen werden.

Feuchtwangers Beitrag ist sichtbar kontrastiv montiert. Er beginnt auf der Gegenseite des bereits zitierten, zugleich enigmatischen wie lakonischen Ausschnitts der Rede Hinkels, dem Sonderbeauftragten für Kulturpersonalien in der Reichskulturkammer, zu den »neuen Geschwindigkeiten«. Parallel und im Gegensatz zu diesem führt Feuchtwangers Beitrag vor Augen, von welchen »Geschwindigkeiten« und Entwicklungen Hinkel *nicht* spricht. Feuchtwanger, der im engen Kontakt mit Michail Kol'cov stand¹⁵¹, trägt einen Text zu »Den' mira« bei, der analog zur Überschrift, die sich auf den kurzen »B.Z.«-Ausschnitt bezieht, in Versalien und unterstrichen als »Brief Lion Feuchtwangers« (»Pis'mo Liona Fejchtvanger«) bezeichnet ist. Feuchtwangers Beitrag konkretisiert und kontrastiert die »neuen Geschwindigkeiten« als einschneidende Veränderungen in Zeit- und Lebensläufen. Diese Konkretisierung/Kontrastierung geschieht in einer bemerkenswerten Überlagerung bzw. einer Simultansetzung aus faktischen, autobiographischen und fiktiven, auf sein eigenes Werk Bezug nehmenden, Wirklichkeiten. Für diese ist der 27. September nicht nur als 27. September 1935 ein exemplarischer »Welt-Alltag der Epoche«¹⁵², sondern ein Jahres- und Ereignistag, der

147 M. Kol'cov: Den' mira, S. 113-119.

148 Ebd., S. 113: »Темпы, которыми должны идти развития в области культуры, определяет д-р Геббельс.« (Из речи управляющего делами имперской камеры культуры Ганса Гинкеля.)«

149 Ebd., S. 115.

150 Ebd. S. 116.

151 Kol'cov und dessen Lebensgefährtin Marija Osten hatten Feuchtwanger auch die Einladung für seinen vor allem wegen des Treffens mit Stalin bekannten Moskaubesuch 1936/37 (Dezember-Februar) überbracht. Vgl. Karl Schlögel: Terror und Traum, Moskau 1937, München: Hanser 2008, S. 131.

152 H. Broch: James Joyce und die Gegenwart, S. 14.

die Signatur nationalsozialistischer Gewalt- und Rassenpolitik trägt: Feuchtwanger reklamiert den 27. September als zweiten Jahrestag der gewaltsamen Besetzung seines Berliner Wohnhauses durch die Nationalsozialisten. Feuchtwangers »Den' mira« Beitrag ist somit – als Rarität auf den 600 Seiten – ein Versuch, das Datum als solches narrativ zu entfalten, seine »Performativität« auszustellen. Performativität heißt hier nicht, dass die Frage, ob es tatsächlich so war bzw. wahr ist¹⁵³, auf die faktisch richtige Antwort hinausläuft, sondern dass die »fragwürdige« Aussage, die Behauptung als solche, Teil der Aussagedynamik des Textes, seiner Selbstbehauptung wird und darin den wesentlichen Erkenntniszuwachs bringt, die Erweiterung eines Möglichkeitshorizonts: Das vollständige Datum zeigt die Möglichkeitsform an: Es könnte sich (so) ereignen haben, an diesem Tag.

In einer Vorrede zum Brief teilt der Verfasser mit, dass sein Haus in Berlin »Anfang März 1933«, während eines Amerikaaufenthalts, von Nationalsozialisten verwüstet worden sei, die darin befindliche Bibliothek und die Manuskripte dabei vernichtet worden waren.¹⁵⁴ Diese hier bereits mit Blick auf den fiktionalen Brief unter die Apostrophe des Autofiktionalen rückenden, auf autobiographische Tatsachen referierenden Daten, Feuchtwanger war Anfang 1933 auf einer Lese- und Vortragsreise in den USA¹⁵⁵, verbindet Feuchtwanger nun mit dem Stichtag von »Den' mira«: In der Vorrede zum Brief heißt es nämlich weiter, dass im »September 1933«, und zwar am 27. September, »sein« Haus dann endgültig einen neuen Bewohner bzw. Besitzer erhielt, die Nationalsozialisten es »einem ihrer wichtigen Arbeiter«¹⁵⁶ übergeben hätten. Das von Gor'kij vorgeschlagene, zufällige Weltalltagsdatum wird so zum Gedenktag eines »sein« Leben verändernden Ereignisses und als solches exemplarisch für die Situation im faschistischen Deutschland. So ist also nun der 27. September 1935 für Feuchtwanger ein sehr konkreter Jahrestag, der Jahrestag der »Übergabe« seines Hauses, den er zum Anlass nimmt, sich in einem Brief an den neuen »Besitzer« zu wenden, wobei, wie unten ausgeführt werden wird, Feuchtwanger nicht nur auf autobiographische Wirklichkeiten referieren kann. Mit den Worten »Offener Brief an den Bewohner meines Hauses Mahlerstraße 8 in Berlin« folgt auf die Vorrede nun eben jener fiktive »Brief« an einen »Herren X« (»Gospodin Iks«), den neuen »Besitzer« seines Berliner Hauses,¹⁵⁷ der mit dem Satz beginnt:

153 Vgl. J. Derrida: Schibboleth, S. 101: »Ist ein Datum wahr? Was ist die Wahrheit dieser Fiktion, die nichtwahre Wahrheit dieser Wahrheit?«

154 L. Feuchtwanger: Pis'mo, S. 113.

155 Vgl. Heinz Ludwig Arnold: »Lion Feuchtwanger«, in: Text und Kritik 79/80 (1983), S. 132.

156 L. Feuchtwanger: »Pis'mo Liona Feuchtwangera«, in: Den' mira, S. 113: »В сентябре они передали мой дом одному из своих ответственных работников« (Im September haben sie mein Haus an einen ihrer wichtigen Arbeiter übergeben).

157 L. Feuchtwanger: Pis'mo, S. 113-114. Eine deutsche Sammlung literarischer Porträts von Sergej Tret'jakov ergänzt Tret'jakovs russische Porträts von Schriftstellern, deren Werke von den Nationalsozialisten verboten und verbrannt wurden, (S. Tret'jakov: Ljudi odnogo kostra. Literaturnye portrety, Moskau 1936), um einen Beitrag zu Lion Feuchtwanger: S. Tret'jakov: Rede auf dem Lion-Feuchtwanger-Abend im Polytechnischen Museum am 5. Januar 1935, in: ders.: Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1985, S. 386-392.

»Zum zweiten Jahrestag der Übergabe, am 27. September 1935, teile ich folgendes mit: [...]«¹⁵⁸

Unterzeichnet ist der Brief mit »Lion Fejchtvanger« und dessen damaligem fiktisch-autobiographischem Aufenthaltsort, in Sanary, Südfrankreich.¹⁵⁹ Im Brief gibt Feuchtwanger dem »Herren X« Ratschläge für die Behandlung der Teppiche und Möbel und sorgt sich vor allem um das Schicksal der beiden Bibliothekszimmer, seien »Bücher doch, wie ich höre, im Reich, in dem Sie leben, nicht besonders geschätzt«, und könne doch der, der sich mit ihnen beschäftigt, »in Unannehmlichkeiten geraten«.¹⁶⁰ Diese »Unannehmlichkeiten« seien dem Verfasser des Briefes selbst wegen einer Kritik an der Sprache im »Buch Ihres »Führers«« eben in Form der Vertreibung aus seinem Zuhause widerfahren:

Was werden Sie mit den beiden Zimmern machen, in denen sich meine Bibliothek befand? Wie ich höre, sind Bücher in dem Imperium, in dem Sie, Herr X, leben, nicht besonders verehrt und der, der sich mit ihnen beschäftigt, kann leicht in Unannehmlichkeiten geraten. So habe ich zum Beispiel das Buch Ihres »Führers« gelesen und ohne böse Absicht festgestellt, dass es in den 140 Tausend Wörtern darin 140 Tausend Verstöße gegen die deutsche Sprache gibt. Als Konsequenz aus dieser meiner Bemerkung leben nun Sie in meinem Haus.¹⁶¹

Die hierin skizzierte Wirklichkeit ist einem Teil der lesenden Welt zu diesem Zeitpunkt aus zwei Romanen Feuchtwangers bekannt. So liegen die ersten beiden Bände von Feuchtwangers »Wartesaal«-Trilogie 1935 bereits auch in russischer Übersetzung vor. Die Trilogie setzt sich aus drei Zeitromanen zusammen, die die Entwicklungen in Deutschland vor und nach dem Jahr 1933 zum Thema haben: Der erste Teil der Trilogie, »Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz« (1930) wurde genauso wie Teil zwei, »Die Geschwister Oppermann« (1933), im selben Jahr ihres Erscheinens auf Deutsch bereits auch auf Russisch publiziert. Der »Brief« an den neuen Bewohner »seines« Berliner Hauses referiert sehr deutlich auf »Die Geschwister Oppermann«: Feuchtwanger war 1933 ins Exil nach Frankreich getrieben worden und verfasste »Die Geschwister Oppermann«¹⁶² dort in der Zeit von April bis September. Der Roman schildert die Erfahrungen und das Schicksal einer großbürgerlichen jüdischen Berliner Familie zur

158 L. Fejchtvanger: Pis'mo, S. 113-114: »Во вторую годовщину передачи, 27 сентября 1935 года, я адресую следующее: [...]«

159 Ebd., S. 114: »Sanary (Var) Južnaja Francija.«

160 Ebd.: »Что же вы будете делать с двумя комнатами, где помещалась моя библиотека? Книги, как я слышал, не в особом почете в имерии, в которой вы живете, господин Икс, и тот, кто ими занимается, легко может нарваться на неприятности.«

161 Ebd.: »Что же вы будете делать с двумя комнатами, где помещалась моя библиотека? Книги, как я слышала, не в особом почете в империи, в которой вы живете, господин Икс, и тот, кто ими занимается, легко может нарваться на неприятности. Вот я, например, прочитал книгу вашего »фюрера« и безобидно заметил, что в ней в 140 тысячах слов имеется 140 тысяч погрешностей против немецкого языка. В результате этого моего замечания теперь проживаете в моем доме вы.«

162 Der Roman wurde 1938 unter dem (erzwungenen) Titel seiner deutschen Erstausgabe (»Die Brüder Oppenheim«) in der UdSSR verfilmt: »Sem'ja Oppengejm«, Regie: Grigorij Rošal'.

Zeit der Machtübernahme Adolf Hitlers Anfang 1933, wobei der Fokus auf dem Intellektuellen dieser Familie, Gustav Oppermann, von Beruf Schriftsteller, einem Alter Ego Feuchtwangers, liegt. Ganz wie der Verfasser des fiktiven Briefes an »Herrn X« sorgt auch Gustav Oppermann, nachdem er Deutschland notgedrungen verlassen musste, sich immer wieder um das Schicksal seiner Bibliothek, von der er erfährt, dass die Eindringlinge »[...] sehr willkürlich bei der Auswahl der Bücher, die sie zerrissen oder mitnahmen« waren.¹⁶³

In der Sowjetunion galt Feuchtwanger in Analogie zu und in Überblendung mit dieser Romanfigur als Repräsentant der »von den Nazis vertriebenen Schriftstellern und Intellektuellen«¹⁶⁴, dessen Popularität in einer Reise in die Sowjetunion Ende 1936/Anfang 1937 kulminiert. Während dieses Aufenthalts in Moskau kommt es Anfang Januar 1937 auch zu einem Treffen mit Stalin, das auf der Titelseite der »Pravda«-Ausgabe vom 9. Januar 1937 zu sehen ist.¹⁶⁵

In Feuchtwangers »Brief« vollzieht sich eine performative *Zuschreibung* eines Ereignisses an das Zufallsdatum des 27. September 1935, eine *Umschreibung* des Falltags als Erinnerungsmarke. Die performative Dynamik des Datums bzw. der doppelt datierten Behauptung nimmt hier ihren Ausgang. Das heißt: Einerseits datiert der »Brief« zwangsläufig vom 27. September 1935, das ist die Vorgabe der »Den' mira« Redaktion. Andererseits ist dieses Datum aber auch ein fiktives Datum, es ist das Datum des fiktiven Briefes. Und es ist als solches Teil eines performativ, im Sinne der Unentschiedenheit zwischen fiktiv und wahr, inszenierten Erinnerungsdiskurses. Dabei konvergiert die Möglichkeit, es könne dem Zufall geschuldet sein, dass die Daten übereinstimmen, dass also der von Gor'kij vorgeschlagene zufällige Tag tatsächlich jenes Datum ist, an dem Feuchtwanger 1933 das Unrecht widerfährt, das durch die Übergabe des Hauses an diesem Tag, dem 27. September 1933, sozusagen amtlich wird, mit der ebenso möglichen Version, dass dieser Zusammenfall eine fiktionale Setzung und Zuschreibung sein könnte, eine effektvolle Behauptung Feuchtwangers. Gleichzeitig haben wir festgestellt, dass es auch das fiktive Unrecht des fiktiven Gustav Oppermann ist und vor

163 Lion Feuchtwanger: Die Geschwister Oppermann, Berlin: Aufbau-Verlag 1960, S. 221, 223, 245, 265, 308: Aus dem zweiten (von drei) Kapiteln des Romans, das nach dem 30. Januar 1933, der Tag an dem »der Reichspräsident den Verfasser des Buches »Mein Kampf« zum Reichskanzler« (ebd., S. 116) ernannte, beginnt. Gustav Oppermann ist bereits, sehr widerwillig und nur auf die nachdrückliche Empfehlung eines befreundeten Anwalts hin (ebd., S. 197-202), aus Deutschland (in die Schweiz) ausgewandert: »In Bern findet er Telegramme, Briefe, Zeitungen. Auch in sein Haus sind Landsknechte eingedrungen, haben es durchsucht, manches zerstört, vieles verschleppt. [...] Die Landsknechte waren in einer der ersten Nächte in der Max-Reger-Straße erschienen, gegen Morgen. Sie kamen zu acht. [...] Sie verschleppten und zerfetzten alles, was an Akten noch vorhanden war. Von den Büchern haben sie vieles verschont; bei andern jedenfalls haben sie schlimmere Verheerungen angerichtet. Sie waren sehr willkürlich bei der Auswahl der Bücher, die sie zerrissen oder mitnahmen. [...] Scheußlich, zu denken, dass sich vielleicht bald in seinen schönen Räumen völkische Landsknechte spielen« (ebd., S. 221-223).

164 Vgl. K. Schlögel: Terror und Traum, S. 120.

165 Vgl. ebd., S. 121-125. Auf S. 125 bringt Schlögel einen Ausschnitt des Titelbildes der »Pravda« vom 9. Januar 1937, das Feuchtwanger und Stalin zeigt. Zu Feuchtwangers Moskau-Aufenthalt vom 1. Dezember 1936 – 8. Februar 1937 vgl. L. Feuchtwanger: Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde, Amsterdam: Querido Verlag 1937.

allem auch das Unrecht des autofiktional auftretenden Briefschreibers namens »Lion Feichtwanger«. So lange wir nicht überprüfen, in Erfahrung bringen, an welchem Tag sich die Enteignung des Hauses von Feichtwanger ereignete, kann die Möglichkeit, dass das behauptete Datum zutrifft, nicht ausgeschlossen werden. Gleichzeitig liegt der im Brief vom 27. September 1935 skizzierte, auf den 27. September 1933 rückführbare Sachverhalt der Enteignung eben bereits als erzähltes Ereignis in Feichtwangers »Die Geschwister Oppermann« vor: »Scheußlich, zu denken, dass sich vielleicht bald in seinen schönen Räumen völkische Landsknechte sielen.«¹⁶⁶ Beim Datum »dessen gedacht wird« (hier: 27. September 1933) einerseits, und dem »Datum des Gedenkens« (hier: 27. September 1935) andererseits, handelt es sich um zwei verschiedene Daten.¹⁶⁷ Wesentlich dabei, dass »das ursprüngliche Datum«, wie Derrida es formuliert, »bereits eine Art *Fiktion* war«, und dies eben gerade deshalb, weil »das Einzigartige nur in der Erzählweise der Konvention und der Allgemeinheit«, der »wiederholbaren Merkmale«¹⁶⁸ fassbar wird. Und eben mit diesen »wiederholbaren Merkmalen« kommt die Performativität ins Spiel, einerseits das »andere« »einer gewissen Wahrheit«, die wir – nicht nur in diesem Fall – durch die »Wahrheitsordnung« der »dichterischen Performativität« zu fassen kriegen: »ich unterschreibe dies, hier, jetzt, an diesem Datum«¹⁶⁹: »Unserem gemeinsamen Haus sende ich meine allerbesten Wünsche. Lion Feichtwanger«¹⁷⁰.

Ähnlich verhält es sich mit anderen im »Brief« zur Sprache kommenden Aspekten des Verhältnisses von Feichtwanger/Oppermann zur »Kultur« der neuen Machthaber. Das festgestellte Ausmaß der »Verstöße gegen die deutsche Sprache« in »Mein Kampf« referiert einerseits auf autobiographische Aussagen Feichtwangers: 1935 erschien in der Zeitschrift »Internationale Literatur« Feichtwangers autobiographische Skizze »Der Autor über sich selbst«, erstmals abgedruckt in der »Frankfurter Zeitung« vom 18.3.1928.¹⁷¹ Der kurze Text ist eine Art Statistik seines bisherigen Lebens, die in Bezug auf Feichtwangers Kritik an »Mein Kampf« folgende Angaben macht, die nicht zuletzt auch die Bücherverbrennungen von 1933 explizit thematisieren:

Von den vier Romanen des Schriftstellers L.F. wurden in Deutschland 527 000 Exemplare gedruckt. Da der Schriftsteller L.F. erklärt hatte, unter den 164 000 Worten, die Hitlers Buch »Mein Kampf« enthält, befänden sich 164 000 Verstöße gegen die deutsche Grammatik oder die deutsche Stillehre, wurden seine eigenen Bücher geächtet, es wurden 943 äußerst grobe und 3248 grobe Verleumdungen über ihn verbreitet, und seine Bücher wurden in 1584 amtlich inspirierten Zeitungsartikeln und 327 Rundfunkreden als Giftstoff für das deutsche Volk bezeichnet. Auch wurden 20 Exemplare von ihnen verbrannt.¹⁷²

166 L. Feichtwanger: Die Geschwister Oppermann, S. 223.

167 J. Derrida: Schibboleth, S. 101: »Nicht so sehr deshalb, weil diese Stunde hier, heute, an diesem Datum, dieses *datierte* Hier-Jetzt, nicht rigoros das Selbe, zum Anderen zur Analogie ist [...].«

168 Ebd.

169 Ebd.

170 L. Feichtwanger: Pis'mo, S. 114: »Шлю наилучшие пожелания нашему общему дому.«

171 Vgl. H. Arnold: Feichtwanger, S. 146

172 L. Feichtwanger: »Der Autor über sich selbst« [1928], in: H.-L. Arnold, Lion Feichtwanger, S. 1-4, hier: S. 3.

In »Die Geschwister Oppermann« gerät der Protagonist wegen einer vergleichsweise allgemeinen Äußerung in Ungnade: Oppermann war der Bitte »[...] eines angesehenen Schriftstellers« nachgekommen, »ein Manifest gegen die zunehmende Barbarisierung des öffentlichen Lebens« zu unterzeichnen.¹⁷³ »Mein Kampf« ist in »Die Geschwister Oppermann«, im Übergang vom ersten zum zweiten Buch, vom Jahr 1932 in das Jahr 1933, Gegenstand intellektuellen Amüsements. Das Buch steht neben den »Protokolle[n] der Weisen von Zion« in der Kuriositätenecke der bestens sortierten Bibliothek Gustav Oppermanns.¹⁷⁴ Bei einem Gläschen Kognak und einer Zigarre liest Gustav im Ausgang eines eher angespannten Abendessens einem Freund, der »sicher aus Widerwillen gegen die Form die Komik des Inhalts noch nicht gewürdigt«¹⁷⁵ habe, Passagen aus dem Buch vor, die auch den Freund, »so angewidert er war«, »über den gehäuften Unsinn«¹⁷⁶ lachen lassen. Um den »Nachgeschmack jenes üblen Buches« »wegzuspülen«, greifen die beiden schließlich zu Goethe.¹⁷⁷ So endet der Abend der beiden Freunde in Zuversicht und mit Blick auf die Bibliothek Oppermanns in der Überzeugung, dass »eine Nation, die sich Jahrhunderte so intensiv mit Büchern befasst hat wie denen, die hier standen«, »sich nicht fangen lassen konnte vom Gestammel, wie es zu lesen war in den ›Protokollen‹ und in dem Buch ›Mein Kampf‹.«¹⁷⁸

In seinem Finale nimmt der Abschnitt zu Deutschland das nicht nur in Feuchtwangers »Brief«, sondern vor allem auch in den zahlreichen Karikaturen überaus virulente Stichwort der »Barbarei« noch einmal in einer satirischen Volte auf: In einem deutlichen Bezug zur Exposition von »Den' mira«, in der schon auf Seite fünf unter der Überschrift »Liga Nacij obsuždaet« (Der Völkerbund diskutiert) auf die problematische Rolle des Völkerbundes in der globalen Gemengelage aufmerksam gemacht wird, greift die letzte Schlagzeile des Deutschlandkapitels diesen Topos auf: »Evropa delaet vyvody« (Europa zieht seine Schlüsse) titelt auf Seite 134 das letzte Dokument dieses Abschnitts, der einen Ausschnitt eines Beitrags aus der französischen Zeitschrift »Poten de Pariž«¹⁷⁹ zitiert: Darin wird berichtet, dass der Völkerbund den abessinischen König für eine Radioansprache verurteilt habe, die in ihrer symbolischen Tragweite die Rückkehr zu Feudalismus und Leibeigenschaft im 20. Jahrhundert propagierte und das eigene Land als rückständig und »barbarisch« vorstellte: »Der Abessinische/äthiopische Negus, der in seiner Barbarei so weit ging, sogar die Propagandamethoden zivilisierter Länder anzuwenden, hielt im Radio eine große Rede«.¹⁸⁰ Seine tragikomische Wende nimmt dieser Beitrag mit der Schlussbemerkung, wonach klar geworden sei, dass die verurteilte Rede in Wirklichkeit von »Reichskanzler Hitler in Nürnberg«¹⁸¹ gehalten worden war. In diesem Fall habe der Völkerbund seine Verurteilung zurückgezogen,

173 Vgl. L. Feuchtwanger: Die Geschwister Oppermann, S. 129.

174 Ebd., S. 108-109.

175 Ebd., S. 111.

176 Ebd., S. 112.

177 Ebd., S. 116.

178 Ebd.

179 »Nr. 1359, sentjabr«. Der Originaltitel der Zeitschrift ist nicht nachweisbar.

180 M. Kol'cov: Den' mira, S. 134: »Абиссинский негус, доходящий в своем варварстве до того, что даже пользуется методами цивилизованных стран, произнес по радио большую речь [...]«

181 Nürnberg war seit dem 30. August 1933 die Stadt der Reichsparteitage der NSDAP.

wolle man sich doch nicht in die »Angelegenheiten eines freien und friedliebenden Landes wie Deutschland mischen«.¹⁸²

Mit dieser Pointe schließt das Kapitel zu Deutschland und wird die These und Beobachtung zu »Europas« Hilf- und Willenlosigkeit angesichts der sich zusammenbauenden Katastrophe konkretisiert. Damit ist in satirischer Zuspitzung beurkundet, was in kontrastierender Zusammenschau an anderen Stellen des Kapitels Thema war: Das gegenwärtige Deutschland ist nicht nur ein Paradebeispiel für Dekadenz und Bourgeoisie, bedroht nicht nur die eigene Bevölkerung, sondern rüstet sich, ohne jeglichen Widerstand in Europa selbst, gegen den Rest der Welt.

Zum Beispiel Sowjetunion: Vom »Tag der Welt« zur »Welt des Tages«

Auf den letzten 100 der paginierten 600 Seiten von »Den' mira« bildet der »Sojuz Sovetskich Socialističeskich Respublik«, die »UdSSR«, das Schlusskapitel, das eine nahezu in sich geschlossene, eigene Erzählung darstellt, die dem Krisen- und Konfliktsujet des Rests der Welt erhaben ist und somit im deutlichen Kontrast zu diesem steht. Der linearen Lektüreempfehlung, dem Prinzip des Buchs folgend, »endet« der »Tag der Welt« also in der UdSSR in einer Weise, die sich als Antwort auf die »im Buch« präsentierten Konflikte und Probleme zu verstehen gibt.

Das Kapitel zur UdSSR steht auch visuell in Abgrenzung und im Kontrast zu den übrigen Kapiteln von »Den' mira«: Eine schon beim Durchblättern des Buchs sichtbar und fassbar werdende Zäsur trennt die 100 Seiten von den vorangehenden 500: Das ist zunächst, zwischen dem vorletzten geographischen Kapitel (zur USA) und dem (letzten) zur »SSSR«, das etwa 40 Seiten umfassende Kapitel mit den Beiträgen der ausländischen Schriftsteller, die Skizzensammlung »Den' pisatel'ja« (Der Tag des Schriftstellers). Darauffolgend kündigen vier Seiten mit Kapitel-Überschrift, Stalin-Porträt und zwei Leerseiten den feierlichen Anfang dieses Schlusskapitels an, den apothetischen Schlussakkord von »Den' mira«.

Im deutlichen Unterschied zur Präsentation des Rests der Welt basiert die Darstellung der Sowjetunion nicht auf dem Verfahren der Kontrastmontage. »Die Sowjetunion« setzt sich aus einer Reihe monadischer Entitäten zusammen: Das kleinste Zeitungsschnipsel enthält hier die »ganze« sowjetische Realität. Während sich also dort das Gesamtbild mit Hilfe kontrastierender Montage und antithetischer Schlagzeilen bzw. Überschriften ergibt, erscheint das »Große Ganze« in der Sowjetunion in jedem seiner

182 Ebd.: »[...] Примечание. В момент печатания редакции Потен де Пари заметила, что вследствие досадной ошибки негесу приписана речь, в действительности произнесенная рейхсканцлером Гитлером в Нюрнберге. Это обстоятельство естественно меняет все дело... Лига наций ничуть не намерена вмешиваться во внутренние дела такой свободной и миролюбивой страны, как Германия. [...]« ([...] Anmerkung. Die Redaktion von »Poten de Pari« [Poutain de Paris?, B.O.] hat zum Zeitpunkt der Drucklegung festgestellt, dass aufgrund eines bedauerlichen Fehlers die dem Kaiser zugeschriebene Rede in Wirklichkeit von Reichskanzler Hitler in Nürnberg gehalten wurde. Dieser Umstand ändert die Sache natürlich... Der Völkerbund hat in keiner Weise die Absicht, sich in innere Angelegenheiten eines freien und friedliebenden Landes wie Deutschland zu mischen. [...]).

kleinen Teile. Während die kontrastierende Montage als Form der kritischen Analyse, wie für den Abschnitt zu Deutschland gezeigt, die Diskrepanz zur Repräsentation, zur Selbstdarstellung, deutlich macht, will die monadische Präsentation die Evidenz dafür liefern, dass die Welt der sowjetischen Presse eben die sowjetische Welt ist. Es herrscht eine *Logik monadischer Homologie*. Wenn ich vorschlage, mit Blick auf diese Merkmale nicht von Montage, sondern von monadischer Reihung zu sprechen, ist die Natur und/oder der Geist der Verbindungen zwischen den einzelnen monadischen Einheiten zentral: Da ist einerseits die Leibniz'sche Bestimmung der Monade als anzunehmende »Verbindung oder Anpassung aller geschaffenen Dinge an jedes und eines jeden an alle anderen«. Geht man von einer solchen semiotisch-ontologischen Homologie aus, kann man mit Leibniz annehmen, dass jede »einfache Substanz«, auch wenn bzw. weil sie vollkommen abgeschlossen ist, »Beziehungen« habe, die »alle anderen [Substanzen] ausdrücken«. Und darin begründet sich die Grundidee der Monade, wonach sie, als kleinste Einheit, als kleinste Substanz ein »immerwährender Spiegel des Universums« sei.¹⁸³

Große Themen und Losungen trifft man im Abschnitt zur Sowjetunion in jedem »beliebigen« Wirklichkeitsausschnitt wieder. So wird der »Segen« von der bis nach Mittelasien voranschreitenden Kollektivierung, eines der zentralen und impliziten »tagesaktuellen« Themen und Motive in diesem Abschnitt, sogar in einer vierzeiligen Meldung aus »Sovetskaja Kirgizija« (Sowjetisches Kirgisien) vom 28.9. deutlich. Die Notiz, offensichtlich aus einem Leserbrief, liefert die Kunde einer annähernd wunderbaren Vermehrung von Akkordeons und Akkordeonspielern im Zusammenhang mit der Errichtung einer Kolchose. Überschriften ist der Ausschnitt mit der von Stalin 1935 ausgegebenen Losung »Žit' stalo veselej!« (Das Leben ist lustiger geworden!):

Das Leben ist lustiger geworden!

In Vasil'evka (Kreis Alarčinsk) gab es vor der Kolchose zwei Akkordeons, setzt sind es mehr als vierzig. Allein in der Brigade von Gen. Chiljukov gibt es dreizehn Akkordeonspieler.¹⁸⁴

183 Georg W. Leibniz: *Monadologie* [56][1714], Stuttgart: Reclam 1998, S. 41. Jurij Lotman hat in seinem kulturtheoretischen Aufsatz auf die Frage, ob man (d.h. die KulturwissenschaftlerIn, die HistorikerIn, als Subjekt) die Einheiten der Semiosphäre als Objekt betrachten könne, mit Leibniz' Konzept der Monade geantwortet und damit die These aufgestellt, dass das beobachtende Subjekt ebenso monadische Qualitäten habe wie das beobachtete Objekt. Wie sehr Lotman damit eine äsopische Antwort auf das Verhältnis des Kultursemiotikers zur Sowjetkultur geben wollte und damit also eingesteht, dass auch ersterer von dieser durchdrungen sei, sei dahingestellt. Vgl. Jurij M. Lotman: »Kul'tura kak sub'ekt i sama-sebe ob'ekt« [1989], in: ders., *Izbrannyye stat'i v trech tomach*, Tom II. Tartu 1993, S. 368-375.

184 M. Kol'cov: Den' mira, S. 562: »Жить стало веселей в Васильевке (Аларчинского района) до колхоза было две гармошки, сейчас больше сорока. В одной только бригаде тов. Хилюка тринадцать гармонистов.« Zur Debatte um das Instrument im Zusammenhang mit Igor Savčenko's Film »Garmon« (1934) vgl. Thomas Lahusen, Robin LaPasha, Tracy Mc Donald: »Das Akkordeon. Volkskultur als Klanggemeinschaft«, in: Lipták, Tomáš/Murašov, Jurij (Hgg.): *Schrift und Macht. Zur sowjetischen Literatur der 1920er und 30er Jahre*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012, S. 221-257.

Diese Logik der monadischen Homologie trifft auch auf das Leitthema des Abschnitts zu Moskau zu: Zwei Tage vor dem »Stichtag« war die Kontingentierung der Lebensmittel mit Hilfe von Lebensmittelkarten eingestellt worden.

In einer kurzen kursiv gesetzten, und also als »Moderation« der Redaktion markierten, Einleitung zum Abschnitt wird entsprechend darüber informiert, dass am Vorabend zum 26.9.1935 die Lebensmittelkarten abgeschafft wurden und somit die Kontingentierung der Nahrungsmittel am 27.9. eingestellt ist. Dabei darf der Hinweis nicht fehlen, dass es sich hierbei um eine Konsensentscheidung gehandelt habe, sei doch in den Zeitungen davon berichtet worden, dass das »Dekret von der Bevölkerung des Landes angenommen«¹⁸⁵ worden sei: »ТРУДЯЩИЕСЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ОДОБРЯЮТ ОТМЕНУ ПРОДОВОЛЬСТВЕННЫХ КАРТОЧЕК« / (SOWJETISCHE ARBEITER BILLIGEN ABSCHAFFUNG VON LEBENSMITTEL-KARTEN)¹⁸⁶. Diese erste Schlagzeile des UdSSR-Kapitels ist dann auch ein wörtliches Zitat der Berichterstattung der »Pravda« vom 27. September 1935. Allerdings taucht die erste Schlagzeile von »Den' mira« in der »Pravda« vom 27.9. nicht etwa auf der Titelseite, sondern erst auf der Seite 3 auf (Abb. 37):

Abb. 37: Thema Abschaffung der Lebensmittelkarten: »Pravda« 27. September 1935, S. 3.



Bemerkenswert und sehr im Sinne einer monadischen Weltordnung ist dabei, dass das Motiv »Lebensmittelkarten« am Ende des ansonsten chronologischen, einen 24-Stunden-Tag in Moskau abschreitenden, Abschnitts zu Moskau wiederauftaucht. Der Tag schließt mit einem dreiteiligen Schlussakkord zu jener guten Nachricht, mit der er eröffnet wurde: Ein Beitrag mit der Überschrift »Was Moskau am 27. September gegessen hat« (»Čto s'ela Moskva 27 sentjabrja«) gibt eine mehrzeilige Aufzählung des reichhaltigen Nahrungsmittelangebots. Darauf folgt, bezugnehmend auf eine Meldung in der »Izvestija« vom 27. September, Kunde darüber, dass »400 Fleischgeschäfte« für die Versorgung mit entsprechender Ware bestimmt worden seien. Zu guter Letzt folgt noch ein Abschiedsreigen an die Lebensmittelkarten (Abb. 38):

185 Ebd., S. 491: »27 сентября в газетах появились первые сообщения о том, как был принят декрет населением страны.« (Am 27. September erschienen in den Zeitungen erste Mitteilungen darüber, wie das Dekret von der Bevölkerung des Landes angenommen wurde.)

186 Ebd., S. 491.

Abb. 38: »Proščajte, kartočki« (*Lebt wohl, Kärtchen*); kursiv im letzten Absatz; Leitthema *Ab-schaffung der Lebensmittelkarten am Ende des Abschnitts zu Moskau: Den' mira*, S. 508.

ДЕНЬ МИРА

рилл. Они скупали у доверчивых людей ценности и вместо денег вручали им аккуратно упакованные пачки бумаги. Мошенники приехали из Витебска.

Рабочая Москва, 28/IX

Так как сегодняшний день был днем снижения цен и отмены карточек, то явочным день Москвы сообщением о том, что она съела.

ЧТО СЪЕЛА МОСКВА 27 СЕНТЯБРЯ

ПРОДОВОЛЬСТВЕННЫЕ МАГАЗИНЫ

Сахар — 156,6 т., масло животн. — 51 т., масло раст. — 7,39 т., маргарин — 16,3 т., сыр — 8,16 т., мясо и колб. прод. — 236 т., рыбные товары — 137 т., сельдь — 40 т., консервы рыбы и овош. — 88 000 четырехграммовых банок, кондит. изделий — 96 т., яйца — 205 000 шт., хлеб — 2709 т., мука — 23,4 т., крупа — 95,8 т., макароны — 23,5 т., молоко 200 000 л., сметана и творог — 40 т., картофель — 1700 т., свекла — 400 т., морковь — 140 т., свекла — 140 т., лук репчатый — 80 т., соленые огурцы — 100 т., помидоры — 300 т., разные овощи — 70 т., яблоки и груши — 300 т., виноград — 40 т., арбузы и дыни — 300 т., папиросы — 26 млн. шт.

РЫНОК

Мясо — 24,5 т., сало свин. — 0,5 т., масло животн. — 2,7 т., молоко 120 000 л., масло раст. — 1,1 т., сметана и творог — 1,5 т., яйца — 57 000 шт., картофель — 40 т., капуста свеж. — 12 т., проч. овощи — 110 т., фрукты — 70 т.

В дальнейшем Москва собирается есть еще лучше.

ЧЕТЫРЕСТА МЯСНЫХ МАГАЗИНОВ

В связи с опубликованным вчера постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б) торговые организации Москвы принимают ряд мер для лучшего и бесперебойного отпуска населению продовольственных товаров, на которые с 1 октября устанавливаются единые цены. Для торговли мясом и жирами из общей продовольственной сети выделено около четырехсот магазинов.

Известия, 27/IX

Прощайте, карточки. Вы помогли нам в годы блокады, в годы реконструкции нашей промышленности. Теперь вы не нужны. Чего только не было на карточках: разные талоны, разные печати и даже стихи!

Lebt wohl, Kärtchen. Ihr habt uns in den Jahren der Blockaden¹⁸⁷ geholfen, in den Jahren des Wiederaufbaus unserer Industrie. Jetzt brauchen wir euch nicht. Was immer auch auf den Karten gewesen sein mag: verschiedene Kupons, verschiedene Stempel und sogar Gedichte!¹⁸⁸

Die große Welt aus der Tagespresse zeigt sich aber nicht nur in derlei Aufmerksamkeiten für die kleinsten Einheiten, die, obwohl von ihnen behauptet wird, es handle sich um Zufallsfunde aus der Hosentasche¹⁸⁹, jeweils den Fußabdruck der großen (sowjetischen) Idee tragen. Die im Sowjetunion-Kapitel betriebene monadische Präsentation der sowjetischen Wirklichkeit kann umgekehrt auch wie ein Vergrößerungsglas eingesetzt werden. So mag es mit Blick auf ein Foto einer Riesenseerose zunächst erscheinen,

187 Kaspar-Dietrich Freymuth: Die historische Entwicklung der Organisationsformen des sowjetischen Außenhandels (1917-1961), Berlin: Osteuropa Institut 1963.

188 Ebd., S. 508: »Прощайте, карточки. Вы помогли нам в годы блокады, в годы реконструкции нашей промышленности. Теперь вы не нужны. Чего только не было на карточках: разные талоны, разные печати и даже стихи!«

189 Vgl. Sergej Tret'jakovs Hinweise zur Verfassung eines Beitrags für die »Pionerskaja Pravda«: Man könne doch zufällig Kinder von der Straße rufen und sie bitten, ihre Hosentaschen zu leeren, wobei es darum gehe, »nichts zu verbergen«: »[...] Stoffstückchen, Papierfetzen, Notizen [...]». Sogar kleine Krümchen schütte auf das Papier aus und versuche Dich daran zu erinnern, wie Du zu ihnen gekommen bist.« Sergej Tret'jakov: »Die Tasche« [1933], in: ders., Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Reinbek: Rowohlt 1972, S. 86-93, hier: S. 88.

Abb. 39: Foto der blühenden und für alle zu sehenden/gesehenen Victoria Regia; Bildunterschrift: »Die Victoria-Regia blüht. Die Moskauer fotografieren die seltene Blume«: Den' mira, S. 496.



Виктория-Регия цветет. Москвичи фотографируют редкий цветок
© И. Маркова

als liefere »Den' mira« lediglich die fotografische Illustration zu einer Meldung auf der letzten Seite der »Pravda« vom 27. September 1935. Unter der Rubrik Vermischtes findet sich dort die kurze Meldung darüber, dass im Moskauer Botanischen Garten am »26. September 1935 um 5 Uhr morgens« die äußerst selten blühende Seerose *Victoria regia* nach vier Jahren wieder aufgeblüht sei. Nun ist auf dem für »Den' mira« gemachten Foto die nur so selten (alle vier Jahre!) blühende Pflanze zwar zu sehen, das Bild zeigt jedoch noch mehr. (Abb. 39). Der Blick der Betrachterin fällt, nicht zuletzt geleitet durch die sich aus den Fliesenfugen am Boden des Beckens abzeichnenden Fluchtlinien vor allem auf das obere Drittel des Fotos, auf dem eine schauende, wenn auch nicht unbedingt nur auf die Pflanze blickende Menschengruppe zu sehen ist. In der linken oberen Ecke allerdings, an der Stelle, an der die Lesebewegung einsetzen würde, stehen zwei Kameras auf Stativen, die dem schräg dahinter, auch hinter der Betrachterinnengruppe, positionierten Mann mit Schirmmütze zuzuordnen sind. Und entsprechend ist in der Bildunterschrift dann auch von beiden Teilen des Fotos die Rede: Einerseits von der blühenden Pflanze, aber eben auch davon, dass sie von »den Moskauern« fotografiert werde.

Die Victoria-Regia blüht. Die Moskauer fotografieren die seltene Blume.¹⁹⁰

190 Ebd., S. 496: »Виктория-Регия цветет. Москвичи фотографируют редкий цветок.«

Das monadische Prinzip beruht auf einer Logik der kollektiven und reziproken Widerspiegelung, und es funktioniert in einem medialen Dispositiv, in dem Evidenz immer auch die eines kollektiven Bewusstseins ist, bzw. das Bewusstsein sich kollektiver Evidenz versichern kann.

Wir haben es hier nicht der avantgardistisch antimimetischen Intention der Montage und deren Tendenz zur multiperspektivischen »Öffnung eines geschlossenen Textkorpus«¹⁹¹ zu tun. Die monadische Homologie zwischen dem »Subjektiven« und dem »Objektiven« steht hier im Zentrum: »Das Land« weiß, dass es dokumentiert wird, wie aus einem anonymen Beitrag eines »Postens« mit dem Titel »Nächtliche Begegnungen« (»Nočnye vstreči«) deutlich wird: Eine Beobachtung »vrasploch«¹⁹² – unerwartet, mittendrin erfassend – scheint hier nicht oder nicht mehr möglich bzw. nötig zu sein. Man steht in monadischer Mission im neuen Leben, ist nicht nur Objekt der Beobachtung, sondern zugleich deren Subjekt: So begegnet eine rotbäckige Komsomolin dem nächtlichen, von der »Den' mira«-Redaktion ausgesandten »Posten« mit den Worten »Ich weiß, wer Sie sind! Ihr seid »Den' mira«. Ihr beschreibt uns alle.«¹⁹³

Wäre dieses Bewusstsein, dieses Wissen darüber, dass man »beschrieben« wird, im Sinne der faktographischen Beobachtung »vrasploch« störend, würde daran die Beobachtung letztlich scheitern, so ist es nun der Beweis für die Tatsache der Existenz einer neuen Wirklichkeit. Der referentielle Hiatus, den die Dokumentaristen noch 1926 zwischen der »Inszenierung des Alltags« und seiner dokumentarischen Erfassung annahmen¹⁹⁴, weshalb sie davon ausgingen, dass man den Alltag nur unter der Voraussetzung dokumentieren könne, dass man von dieser Erfassung nichts wisse, scheint nun, im monadischen Realitäts- und Bewusstseinszustand implodiert zu sein.

Dies auch dank vielerlei Verfahren des sowjetischen Korrespondententums, die das Kapitel zur UdSSR dominieren und dabei den Zeitungsausschnitt in diesem Kapitel quantitativ an den Rand drängen. Dieses Korrespondententum ist sozusagen das Organ monadischer Eigenschaften, ganz im Sinne der von Jurij Lotman behaupteten Gleichsetzung von Subjekt und Objekt¹⁹⁵ in der Monade. »Den' mira« hat Reporter geschickt, »Posten« aufgestellt, eine Redaktionsadresse veröffentlicht, an die unzählige Briefe geschickt wurden, und Tagesprotokolle, oftmals in Form von Telegrammen von diversen »Außenposten«, angefordert (Abb. 40).

191 Vgl. Dubravka Oraić-Tolić: »Collage«, in: Aleksandar Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz: Droschel 1989, S. 152-178, hier: S. 175: »Nach dem Prinzip der Montage [...] führte die avantgardistische Collage eine große Zitatpolemik mit dem Prinzip der organischen Komposition und des geschlossenen Texttypus.«

192 D. Vertov: *Roždenie »Kinoglaza«*, S. 75.

193 M. Kol'cov: *Den' mira*, S. 493: »Комсомолка Анна Приборова, работающая в Сталинском Райкоме, круглолицая, розовощекая девушка, навестившая в этот вечер свою больную подругу, заявила: »Я знаю, кто вы! Вы – »День мира«. Вы всех нас опишите.«« (»Die Komsomolin Anna Priborova, die in Stalins Rajkom arbeitet, ein rundgesichtiges, rosabäckiges Mädchen, das an diesem Abend ihre kranke Freundin besucht hatte, rief aus: »Ich weiß, wer Sie sind! Sie sind »Den' mira«. Ihr beschreibt uns alle.«)

194 Dziga Vertov: »Vorläufige Instruktion an die Zirkel des »Kinoglaz«« [1926], in: ders., *Schriften zum Film*, München: Hanser 1973, S. 41-53, hier: S. 44.

195 Vgl. J. Lotman: *Kul'tura*, S. 368-375.

Abb. 40: »Auf dem Posten«: Den' mira, S. 492.



На посту

Фото Н. Марченко

Zum monadischen Prinzip der Wirklichkeit(erfassung) gehört offensichtlich auch, dass die chronologische Einheit der Zeit, die 24 Stunden des Beispieltages, von einem anderen Prinzip abgelöst bzw. durch dieses ersetzt werden kann. Der Tagesablauf, am Beispiel eines Tages in Moskau,¹⁹⁶ orientiert an der »absoluten Moskauer Zeit«¹⁹⁷, wird abgelöst vom topographischen und topologischen Prinzip der »neuen Zeit«:

Der sowjetische 27. September 1935 beginnt zwar chronologisch, kondensiert aber im Weiteren selbst zum monadischen Prinzip (oder der zentralen Monade) für das übrige Sowjetreich: Einer einleitenden Moderation folgen Ausschnitte aus der »Pravda« vom 27. September zum Leitthema des Tages, der erwähnten Abschaffung der Lebensmittelkarten und somit der Rationierung von Lebensmitteln. Nach dieser »morgendlichen Zeitungslektüre« wird den Lesern ein Blick hinter die Kulissen des Tages gewährt: Unter der Überschrift »Moskau bei Nacht« (»Moskva noč'ju«) erfahren wir u.a., dass der Schriftsteller Boris Levin¹⁹⁸ als »Posten« von »Den' mira« ausgeschiedt wurde, um in der Nacht zum 27. September 1935 vor dem Moskauer Telegraphenamt die Menschen

196 Zum sowjetischen Beispieltag vgl. auch die Fotoreportage von 1931: »Den' iz žizni moskovskoj rabočej sem'i« (Ein Tag im Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie), eine Nummer der Zeitschrift »Sovetskoe Foto« (47 Seiten). Bemerkenswert hier, dass es sich um Exemplarisches im Wortsinn handelt: Der Tag ist undatiert, er beginnt mit der Präsentation eines neu gebauten 16-stöckigen Wohnhauskomplexes, in dessen Eingang Nr. 69, Wohnung 638 sich die Zweizimmerwohnung (mit Gas in Küche und Bad) der siebenköpfigen Familie »Filippov« befindet, die uns während des Frühstücksvorgestellt wird und die wir dann durch den Tag begleiten. Für den Hinweis auf diese Quelle bedanke ich mich herzlich bei Anja Burghardt.

197 Zur Moskauer Zeit als »absoluter Zeit« vgl.: Marina Balina: »Playing Absolute Time. Chronotypes of Sots-Art«, in: dies./Condee, Nancy/Dobrenko, Evgeny (Hgg.), Endquote. Sots-Art Literature and the Soviet Grand-Style, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 58-74.

198 Es bleibt ungeklärt, um wen es sich hier handelt. Eher unwahrscheinlich ist, dass der Kritiker Lev Il'ič Levin (1911-1998) gemeint sein könnte.

darum zu bitten, die von Ihnen versandten Telegramme in »Den' mira« abdrucken zu dürfen.¹⁹⁹ Eine Fotostrecke zwischen den Seiten 496 und 497 zeigt, wie »mit den ersten Sonnenstrahlen« die Matrizen der »Pravda« aus Moskau in die Druckereien Leningrads gebracht werden und gibt einen Einblick in Maksim Gor'kij's Posteingang: zu sehen sind Angestellte, die Briefstapel sortieren. Es handle sich dabei, so die Bildunterschrift, »um die umfangreichste Korrespondenz, die eine Privatperson am 27. September erhalten hat«²⁰⁰. Der Moskauer Tag endet, auch davon war schon die Rede, mit einem Verweis auf die Meldung des Tages von der Abschaffung der Lebensmittelkarten in Form einer auf das Ende dieser Ära bezogenen Schlussformel (»Lebt wohl, Karten!«). Eine über sechs Seiten reichende Bilderstrecke, die einen Tag in der zeitgenössischen Pflege, Betreuung und Erziehung der Kinder in den Krippen von Werken und Fabriken – mit ausführlichen Bildlegenden – zeigt, ist zwar als Tagesablauf dargestellt,²⁰¹ diese Bilderstrecke repräsentiert aber bereits den Mikrokosmos einer zeitgemäßen und folglich neuen Lebensweise. Die Chronologie ist darin schon monadisch kondensiert. Nicht zufällig befindet sich dieser letzte chronologische Abschnitt am Übergang von Moskau zu den weiteren Teilen des Sowjetreichs. Von da an treibt ein raumpolitisches Prinzip²⁰², der Rhythmus fortschreitender Industrialisierung und die Dynamik, mit der weit von Moskau entfernte Gebiete von den sowjetischen Strukturen und Prinzipien erfasst werden, das Kapitel voran – ganz im Sinne des eingangs zitierten Zuwachses von Glück und Mundharmonikas dank der Kollektivierung.

Die Route von Moskau ins Land ist durch die von sowjetischen Großbauprojekten neubestimmte Geotopologie bestimmt: Der Weg führt aus Moskau hinaus entlang des im Bau befindlichen Moskau-Vol'ga-Kanals²⁰³ und somit entlang der Wolga und den an ihr gelegenen Industrie- und Erholungsgebieten, um anschließend in der »Blühenden Ukraine« (»Cvetuščaja Ukraina«) und an der Schwarzmeerküste Halt zu machen. Vom Donbassgebiet ausgehend scheint die Region von der Stachanovbewegung durchsetzt zu sein, Meldungen von der Steigerung der Arbeitsleistung und Übererfüllung des Plans übertreffen einander.²⁰⁴ Der »Tag der Welt« (»Den' mira«) wird dabei immer stärker zum Raum und somit zur »Welt des Tages«, die Sowjetunion stellt sich als Maßstab der Gegenwärtigkeit schlechthin dar. Die simultane kollektive – und vor allem: allseits bewusste – Präsenz und Wirklichkeit der sowjetischen Topologie ist in jedem einzelnen Dokument enthalten und scheint auch die Distanzen zwischen Zentrum und Peripherie zu nivellieren.

Der Polarkreis (»Arktika«) etwa vibriert noch immer vom Echo des Großereignisses von Anfang 1934, der Rettung der Besatzung des Expeditionsschiffs Čeljuskin, die man

199 »Telegrammy, poslannye iz Moskvy v noč' za 27 sentjabrja« (Telegramme, die in der Nacht zum 27. September aus Moskau verschickt wurden): M. Kol'cov: Den' mira, S. 493-495.

200 M. Kol'cov: Den' mira, o.S.; zw. S. 496 und S. 497: »Самую большую корреспонденцию, адресованную частному лицу, получил 27 сентября А. М. Горький.«

201 Ebd., o.S.; zwischen S. 504 und S. 505.

202 Vgl. Evgeny Dobrenko, Eric Naiman (Hgg.): The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space, Seattle, London: University of Washington Press 2003.

203 Ebd., S. 512: Mit Fotos vom Bau und einem Faksimile aus der Nummer der (Lager-)Zeitschrift »Na štur'm trassy« vom 27. September 1935.

204 Ebd., S. 535ff. Auf S. 535 ein Fotoporträt von Aleksej Stachanov.

in den Moskauer Kinos nahezu live mitverfolgen konnte und die in einem zweibändigen Prachtbuch mit dem Titel »Kak my spasali Čeljusincev«²⁰⁵ (Wie wir die Čeljuskinbesatzung gerettet haben) dokumentiert ist. Vom Polarkreis erreichen mehrere Funktelegramme die »Den' mira«-Redaktion. Das folgende des Polarforschers Ernst Krenkel, der als Oberfunker an der Čeljuskinexpedition beteiligt war,²⁰⁶ gibt nicht nur einen Einblick in den »ereignisreichen« Alltag des Lebens und Arbeitens am Nordpol, sondern versteht sich offensichtlich auch als Mitarbeit an der von »Den' mira« intendierten internationalen Presseschau, als deren Ergebnis Krenkel nun Personensuchmeldungen aus Frankfurt a.M. nach Moskau funkt. Wir haben es hier mit einer nahezu absurden Rückkopplung des monadischen Prinzips zu tun: Die offensichtlich stark von der »Moskauer Zeit« strukturierten Aktivitäten der Nordpolforscher, mit ihrem Fokus auf die Sendezeiten (»am Abend hinsetzen und Moskauer Sendungen hören«), scheinen in der vom Medium Funktelegramm strukturierten Parallelsetzung als logisch kohärent mit den am Nordpol zu empfangenden Radiomeldungen vom Untergang der bourgeoisen Welt:

Adresse Moskau Strastnoj Bul'var 11 Den' mira

Olovjannogo 120 l. 98<17"

27 September unsere Zeit fast vier Stunden vor Moskauer das stört Tagesablauf weil unweigerlich alle sich bemühen am Abend hinzusetzen und Moskauer Sendungen zu hören Arbeit beginnt um ein Uhr Nacht STOPP [...]

Erste Fortsetzung STOPP Stadt Frankfurt teilt mit teilnahmsloser Stimme mit heute in Apotheke plötzlich eine junge Frau gestorben blond schwarzer Strohhut sanierte Zähne trägt lila Reithosen gestreiften Rock STOPP war wiederholt in Apotheke lebt offensichtlich in Nähe STOPP Frankfurt heute kein Glück außerdem Musikan verschwinden klein auch vollkommen sanierte Zähne besondere Kennzeichen ungewöhnlich kleine Füße Hakenkreuzring STOPP

Dritte Fortsetzung STOPP Schon drei Uhr morgens Moskauer Radio tönt STOPP Golubev sendet ersten Wetterbericht STOPP [...]

Vierte Fortsetzung STOPP Abends jeder beschäftigt STOPP Zum Abendtee gibt es Zitronenmarmelade selbstgemacht übersüß STOPP Dann spielen wir Schach STOPP Gehen schlafen STOPP Es bleibt nur diensthabender Beobachter Krenkel' STOPP²⁰⁷

205 Kak my spasali Čeljusincev. Unter der Redaktion von Anatolij Lipadevskij, Moskau: Izdatel'stvo Pravda 1934.

206 Vgl. dazu auch die ebenfalls 1934 erschienene, in ihrer Aufmachung und ihrem Umfang bescheidenere Dokumentation, für die Sergej Tret'jakov als »Redakteur-Konstrukteur« tätig war.

207 Ebd., S. 579-580: »Адрес Москва Страстной бульвар 11 День мира Оловянного 120д 98 17ч. 27 сентября наше время впереди московского почти четыре часа это нарушает распорядок потому что невольно все стараются засидеться чтобы вечером послушать московские передатчики тчк Работа начинается час ночи тчк [...] Продолжение первое тчк Город Франкфурт бесстрастным голосом сообщает сегодня аптеке внезапно скончалась молодая женщина блондинка черной соломенной шляпе исправными зубами носит лиловые рейтузы полосатую юбку тчк Аптеке была неоднократно очевидно живет в близи тчк Не везет Франкфурту этот день еще пропал музыкант небольшого роста также вполне исправными зубами отличительные приметы чрезвычайно небольшие ноги перстень знаком свастика тчк [...] Продолжение третье тчк Уже три часа московского утра гудит радио тчк Работает Голубев передает первое метео тчк [...] Продолжение четвертое тчк Вечером каждый занят делом тчк Вечернему чаю подается ли-

Auch das Ende des Kapitels selbst stellt die hier als monadisch apostrophierte Geschlossen- und Abgeschlossenheit der sowjetischen Semiosphäre aus. Das UdSSR-Kapitel endet doppelt: Einerseits mit einer Collage aus Stellenanzeigen aus den »Zeitungen des 27.9.«, die mit der Überschrift »In der UdSSR gibt es keine Arbeitslosen« (»V SSSR net bezrabytnych«)²⁰⁸ betitelt ist, und vor allem als solche, als Collage auffällt. Und dabei natürlich, ihrem Inhalt nach, im Kontrast steht zu den zahlreichen Meldungen zur Arbeitslosigkeit im Rest der Welt, nicht zuletzt in Deutschland. (Abb. 41). Wenn sich die Sowjetunion mit diesem Statement sozialer Überlegenheit am Schluss von »Den' mira« also explizit kontrastiv vom Rest der Welt abgrenzt, so gilt dieses Prinzip auch für das zweite Ende des Kapitels zur UdSSR. Hier geht es um Grenzen im wörtlichen Sinn: um den Schutz der Außengrenzen des Sowjetreichs: Eine Bilderstrecke aus vier Fotos von Bewachern des Reichs, der »sozialistischen Heimat«, im Osten und Westen, im Norden und Süden, überschrieben mit »Wache halten an den Grenzen der sozialistischen Heimat« (»Na straže granic socialističeskoj rodiny«),²⁰⁹ bildet den zweiten Schluss des UdSSR Kapitels am Ende von »Den' mira«. Es ist bekanntlich umstritten, ob es Fenster gibt in einer Monade, wie und ob man wissen kann, dass man (in) eine(r) Monade ist.²¹⁰

Nikolaj Ostrovskijs 27. September 1935: Beispieltag in einer Ausnahmewelt

Zum Abschluss der Analysen zum UdSSR-Kapitel wenden wir uns nun einem der Originalbeiträge von sowjetischen Schriftstellern zu.²¹¹ Im Abschnitt zum Schwarzmeergebiet gibt es einen kurzen Text von Nikolaj Ostrovskij (1904-1936). Ostrovskij wohnt zu dieser Zeit, bereits erblindet, gelähmt und schwer krank, in Soči. Ostrovskij ist 1935 bereits eine Legende der sowjetischen Gegenwartsliteratur – als Autor des Romans »Kak zakaljalas' stal'« (»Wie der Stahl gehärtet wurde« [1932-1934]). Für »Den' mira« trägt Ostrovskij eine Skizze bei, überschrieben mit »Mein Tag am 27. September 1935« (»Moj den' 27 sentjabrja 1935 goda«)²¹². Wie kaum anders zu erwarten, setzt auch dieser Text das Prinzip der monadischen Reihung fort, spitzt es zu.

Ostrovskijs Text setzt sich aus fünf Materialbereichen zusammen, die entweder im oben dargelegten Sinn »beispielhaft« Einblick in Leben und Werk des Schriftstellers geben oder eben die Struktur der Welt im Tag Ostrovskijs monadisch spiegeln: Dies sind

монное варенье самоделок приторное тчк Затем играем шахматы тчк Идем спать тчк Остается лишь дежурный наблюдатель – Кренкель тчк.«

208 Ebd. o.S.; zw. S. 588 und 589.

209 Ebd. o.S.; folgend auf S. 501).

210 Gilles Deleuze greift in seiner Leibniz-Interpretation die Idee der Monade als eine unmögliche Innerlichkeit, als eine äußerliche Innerlichkeit, in der Figur der »Falte« (»le pli«) auf: Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock [1988], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

211 Im Abschnitt zu »Leningrad« die Skizze »V Ėrmitaže 27 sentjabrja« (Am 27. September in der Eremitage) von Ol'ga Forš (ebd., S. 587-588).

212 Wie viele Originalbeiträge für »Den' mira« wurde auch Ostrovskijs Text schon vor dem Erscheinen von »Den' mira« gedruckt: In der »Komsomol'skaja pravda« vom 27. Dezember 1936. Vgl. Ostrovskij, Nikolaj: Sobranie Sočinenij v trech tomach. Tom 2, Moskau: Molodaja gvardija 1989, S. 358.

Abb. 41: Collage aus Stellenanzeigen am Ende des UdSSR-Kapitels, Bildunterschrift: »Aus Zeitungen vom 27.IX: Den' mira, o.S. (nach S. 647).



zuerst die Fixpunkte im Tagesablauf wie Erwachen, Essen, Arbeiten. Zu diesen treten zweitens die Lektüre der bzw. das Vorlesen aus den Tageszeitungen und drittens die Durchsicht der Post, hier vor allem der zahlreichen Briefe »aus dem sowjetischen Volk« (!) an Ostrovskij. Schließlich gibt es zwei, die übliche Tagesroutine unterbrechende Vorkommnisse bzw. Ereignisse an diesem Tag: Ostrovskij wird, viertens, von einem Telefonanruf geweckt, in dem ihm als Autor des Romans »Kak zakaljalas' stal'« (»Wie der Stahl gehärtet wurde«)²¹³ mitgeteilt wird, dass eine Verfilmung des rasch sehr populär gewordenen Buchs geplant sei.²¹⁴ Und der Tag endet schließlich, fünftens, mit einem Interview, das ein ausländischer Journalist mit Ostrovskij führt und in dem Ostrovskij sich trotz seines Leidens als durch und durch glücklicher Zeitgenosse in der Welt des Sozialismus verstanden wissen will.

213 Ab 1934 in Teilen erschienen, 1936 zum ersten Mal vollständig.

214 Realisiert durch Mark Donskoj (1901-1982); der Film erschien 1942.

Nachdem mit der erfreulichen telegraphischen Mitteilung über die geplante Romanverfilmung ein ansonsten wie immer aufgrund der Krankheit schmerzhaftes Erwachen die Wende zu einem von Lebensfreude und froher Erwartung geprägten Tagesanfang einläutet²¹⁵, lässt sich Ostrovskij im Garten, im Schatten der Bäume, die Tageszeitungen vorlesen, was er, in Analogie zum Beginn von »Den' mira«, mit der Frage nach der Lage an der italienisch-abessinischen Grenze und einem Statement zum Faschismus einleitet:

Lesen Sie mir die Zeitungen vor. Was ist an der italienisch-abessinischen Grenze los? Der Faschismus, dieser Wahnsinnige mit einer Bombe. Niemand weiß, wohin er diese Bombe wirft und wann.²¹⁶

Das Fazit der Berichte über die Situation im Ausland wird in wenigen Zeilen und Sätzen zusammengefasst, wobei elliptische, schlagzeilenartige Einschübe das Tempo erhöhen:

Die ihre letzten Tage erlebende Bourgeoisie hat ihre letzten Reserven an Gaunern ausgesandt. Es ist stickig in Europa. Es riecht nach Blut. Den traurigen Schatten des Jahres 1914 können sogar die Blinden sehen. Die Welt bewaffnet sich fieberhaft...²¹⁷

Diese kurze und intensive Präsentation der Lage in der westlichen Welt unterbricht Ostrovskij mit dem Wunsch, sich doch rasch den inländischen Zeitungen zuzuwenden:

Es reicht! Lesen Sie vom Leben in unserem Land.²¹⁸

Auf diesen Wunsch und diese Aufforderung hin bildet sich sogleich ein wohltuender Kontrast zu den letzten westlichen Gaunern in Gestalt der schlechthin als weiblich, jung, schön und gesund auftretenden »sozialistischen Heimat«. In folgendem Loblied auf diese Welt, deren Lebensrhythmus dem Herzschlag eines jungen Mädchens gleiche, fasst Ostrovskij die Neuigkeiten aus den einheimischen Zeitungen zusammen:

Und ich höre den Herzschlag meiner geliebten Heimat. Und ich sehe es vor Augen, das schöne, geliebte, vor Gesundheit strotzende, lebensfrohe, unbesiegbare Land der Sowjets [das russische Wort für »Land«: »strana« ist ein Femininum]. Nur sie allein, meine sozialistische Heimat, hält das Banner der Welt und der Weltkultur hoch. Nur

215 Den' mira, S. 544: »Мать приносит утреннюю почту – газеты, книги, стопка писем. Сегодня несколько интересных встреч. Жизнь вступает в свои права. Прочь, страдания! Утренняя короткая схватка кончается победой жизни.« (Mutter bringt die morgendliche Post: Zeitungen, Bücher, ein Bündel Briefe. Heute stehen einige Interessante Termine an. Das Leben kommt zu seinen Rechten. Fort mit Euch, ihr Leiden! Der kurze morgendliche Anfall endet mit einem Sieg des Lebens.)

216 »Читайте газеты. Что там на итало-абиссинской границе? Фашизм, этот сумашедший с бомбой. Никто не знает, куда и когда он вышвырнет эту бомбу.«

217 »Доживающая последние дни буржуазия выпустила на арену свои последние резервы молодчиков. Душно в Европе. Пахнет кровью. Мрачная тень 1914 года видна даже слепым. Мир лихорадочно вооружается...«

218 »Довольно! Читайте о жизни нашей страны.«

sie hat die echte Bruderschaft der Völker geschaffen. Welch ein Glück ein Sohn dieser Heimat zu sein!...²¹⁹

Ebenso erfreulich fallen die von Ostrovskijs Sekretärin vorgelesenen Briefe aus, von denen es »aus allen Ecken der unermesslichen Sowjetunion« »tausende«, »sorgsam in Mappen gelegte«²²⁰ gebe. Dieser Abschnitt des Lobgesangs auf die ihn erreichenden Leserbriefe nimmt doppelt so viel Platz ein wie die beiden Absätze zur aus- und inländischen Zeitungslektüre und repräsentiert das bereits mehrmals erwähnte kollektive Eingabewesen als zentrales Medium dieser Zeit. In diesem kann sich die »monadenhafte« Homologie zwischen dem »Subjektiven« und dem »Objektiven«, auch davon war schon die Rede, realisieren: Die ihn aus allen Teilen des Landes erreichenden Leserbriefe stellt Ostrovskij, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass ihm sämtliches Schriftgut vorgelesen werden muss, indem er die daraus resultierende Mündlichkeit metaphorisch entfaltet, als »Ruf der Heimat« dar, mit der er so in ein dialogisches Verhältnis tritt: »Das ist ein Zuruf meiner Heimat an einen ihrer Söhne, mich, den Autor eines Buches mit dem Titel »Wie der Stahl gehärtet wurde«, einen jungen, gerade beginnenden Schriftsteller«. ²²¹ Dabei betont Ostrovskijs Text einige Zeilen weiter auch, wie repräsentativ und einhellig dieser Ruf sei, indem er darauf verweist, dass »alle« schreiben, und zwar: »die arbeitende Jugend der Fabriken und Werke, die Seeleute, die Balten und die vom Schwarzen Meer, die Flieger und die Pioniere.«²²²

Während aus Tageszeitungen nicht zitiert, sondern nur deren Grundstimmung wiedergegeben wird, bringt Ostrovskij aus der »unüberschaubaren Menge von Briefen« sogar direkte Zitate aus zweien der Briefe, bei denen es sich jeweils um kollektive Verfasser handelt. Dabei ist der Inhalt beider Briefe im Wesentlichen identisch: es geht um die freudige Erwartung des neuen Buches bzw. des in absehbarer Zeit erstmals vollständig als Buch erscheinenden Romans Ostrovskijs in einer Auflagenhöhe von »520 Tausend« Exemplaren²²³.

Lieber Genosse Ostrovskij!

Mit Ungeduld warten wir auf Deinen Roman »Die Sturmgeborenen«. Schreib ihn ganz

219 »И я слушаю биение сердца моей родины любимой. И встает она передо мной любимой и прекрасной, с цветущим здоровьем, жизнерадостная, непобедимая Страна советов. Только она одна, моя социалистическая родина, высоко подняла знамя мира и мировой культуры. Только она создавала истинное братство народов. Какое счастье быть сыном этой родины!...«

220 Ebd., S. 544: »Они идут ко мне со всех концов необъятного Советского союза [...]. Тысячи этих писем, бережно разложенных в папки, – самое дорогое мое сокровище.« (Sie erreichen mich aus allen Ecken der unermesslichen Sowjetunion. [...] Tausende dieser Briefe, alle sorgfältig in Mappen gelegt; mein wertvollster Schatz.)

221 Ebd.: »Это моя родина перекликается с одним из своих сыновей, со мной, автором единственной книги »Как закалялась сталь«, молодым начинающим писателем.«

222 Ebd.: »Кто же пишет? Все. Рабочая молодежь фабрик и заводов, моряки, балтийцы и черноморцы, летчики и пионеры [...].« (Wer schreibt denn? Alle. Die arbeitende Jugend der Fabriken und Werke, die Seeleute, vom Baltischen und vom Schwarzen Meer, die Flieger und die Pioniere [...].)

223 Ebd., S. 545.

schnell. Du musst ihn wunderschön machen. Denk daran, wir warten auf dieses Buch. Wir wünschen viel Erfolg. Die Arbeiter des Bereznikover Ammoniakwerkes...²²⁴

Derart zur Arbeit am neuen Roman aufgefordert und ermutigt, wendet sich der Ich-Erzähler namens Ostrovskij nach einer mehrstündigen Arbeitsphase erneut der Zeitungs- und Postlektüre zu. Nachdem ihm aus Pearl S. Bucks China-Roman »The Good Earth«²²⁵ vorgelesen wurde, empfängt der Ich-Erzähler der Skizze dann am Ende seines Arbeitstages noch einen Journalisten der »Moscow Daily News«. In den Repliken zu diesem Interview nimmt Ostrovskij das Thema seiner Krankheit, das bereits den Beginn des Tages und den Anfang des Textes geprägt hat, wieder auf. Die letzte Replik des Interviews bringt nunmehr die Feststellung auf den Punkt, dass Ostrovskij sich trotz allem des Lebens freue, was ganz entschieden an der in prägnanter Weise dargestellten Befindlichkeit seiner Heimat liege. Vom Korrespondenten in dessen »schlechtem Russisch« gefragt, ob er denn leide, ob er manchmal verzweifelt sei, den Mut verliere, antwortet Ostrovskij, indem er den kurzfristig leidvollen Beginn dieses, seines, 27. Septembers mit Verweis auf dessen erfreuliche Wende und seinen produktiven Verlauf verallgemeinert:

Dazu habe ich einfach keine Zeit. Das Glück ist vielfältig. Und in unserem Land kann auch die dunkle Nacht zum hellen sonnigen Morgen werden. Und ich bin zutiefst glücklich. Meine persönliche Tragödie wird in den Hintergrund gedrängt von einer wunderbaren, einzigartigen Freude am Werk und dem Bewusstsein, dass auch Deine Hände Steine für das wunderschöne Gebäude beitragen, das von uns geschaffen wird und dem wir den Namen Sozialismus geben.²²⁶

Geradezu *exemplarisch* scheint sich in Ostrovskijs Tagesprotokoll die von »Den' mira« beabsichtigte Dokumentation des Untergangs der bourgeoisen Welt und der von ihrem faschistischen Teil ausgehenden Bedrohungen zu zeigen. Gleichzeitig präsentiert sich die sowjetische Realität als *glückliche Ausnahme* in dieser Konstellation. Ostrovskijs 27. September ist somit ein »Beispieltag« par excellence: Es ist den Vorgaben der »Den' mira«-Redaktion gemäß ein zufällig aus der Menge der Tage herausgegriffener Tag²²⁷, der im Verlauf seines im Wachzustand erlebten Teils in chronologischer Folge

224 Ebd., S. 544-545: »Дорогой товарищ Островский!« Мы с нетерпением ждем твоего романа »Рожденные бурей«. Пиши его скорее. Ты должен сделать его прекрасно. Помни, мы ждем эту книгу. Желаем большой удачи. Рабочие Березниковского аммиачного завода...

225 Ebd., S. 545: »Я слушаю роман Пэрл Бак »Земля«. (Ich höre den Roman von Pearl Buck [»Die Erde«]).

226 Ebd.: »У меня просто нет времени на это. Счастье многогранно. И в нашей стране темная ночь может стать ярким солнечным утром. И я глубоко счастлив. Моя личная трагедия оттеснена изумительной, неповторимой радостью творчества и сознанием, что и твои руки кладут кирпичи для создаваемого нами прекрасного здания, имя которому – социализм.«

227 Ich deute hier die Analysen des Beispielhaften in Alain Badiou's »subtraktiver Ontologie« an, wie sie Roman Kowert in seiner luziden Seminararbeit darlegt, die aus meinem Seminar »Zum Beispiel. Poetische, literarische und epistemologische Dimensionen des Exemplarischen« (FU Berlin, Sommersemester 2012) entstanden ist: Roman Kowert: Badiou's subtraktive Ontologie und die Logik des Beispiels in Becketts Roman »Watt«, FU Berlin, Typoskript 2015, 29 Seiten.

beschrieben wird. Und in diesem zufälligen Herausgreifen, in dieser wie der Zeitungsausschnitt als Zeitausschnitt das Präsentische zeigenden Partikularität, gründet sich die rhetorische Evidenz einer Wirklichkeit: Die Wirklichkeit der sowjetischen Welt, die sich, wie bereits anhand anderer Stellen aus dem UdSSR-Kapitel gezeigt, im Kontrast zum Rest der Welt präsentiert, ist in Ostrovskijs Beitrag als die glückliche Ausnahme zu diesem ›Rest‹ ausbuchstabiert. Das monadisch Beispielhafte ist somit gleichermaßen der Logik der Ausnahme *und* des Beispiels verpflichtet. Mit beiden Operationen, so stellt Giorgio Agamben in seiner Analyse des Paradoxons der Souveränität fest²²⁸, kann eine Menge ihre eigene Kohärenz herstellen. Die Ausnahme besagt, dass ein eigentlich nicht den Kriterien der Mengenzugehörigkeit entsprechendes Element dieser Menge eben *als Ausnahme* angehört. Das Beispiel hingegen zeigt an, dass es nicht nur Teil einer Menge bzw. »Klasse« ist, ein Präsentes, sondern gleichzeitig ein exemplarischer Teil davon, also ein Repräsentatives. Überzeugend aber seien beide ›Argumente‹, bzw. erfolgreich als Überzeugungsoperationen seien beide Strategien nur dann, wenn sie rhetorisch den Unterschied zwischen Präsentation und Repräsentation verdecken. In unserem Fall heißt das: Ostrovskijs Beispieltag (Zeitungstag), der auch ein Beispiel für die sowjetische (Ausnahme-)Realität sein will, überzeugt als behauptete Normalität.²²⁹

In der vergleichenden Analyse der Abschnitte zu Deutschland und der Sowjetunion konnte auch anhand literarischer Beiträge die kontrastierend-kritische Anlage im Falle ›Deutschland‹ (Feuchtwanger) und im Gegensatz dazu die monadische Exemplifizierung der sowjetischen Weltformel in jedem einzelnen Partikel dieser Welt gezeigt werden.

»Ich schicke meinen Text Mitte Oktober«: Die ›ausländischen Schriftsteller‹ in »Den' mira«

Abschließend wenden wir uns den Beiträgen jener zu, denen Gor'kij eigentlich die Arbeit an dem Projekt ans Herz gelegt hatte: Gor'kijs Idee war es doch, dass die am Schriftstellerkongress 1934 anwesenden »ausländischen Meister« ein ›Buch‹, basierend auf Zeitungsausschnitten machen – dem Beispiel John Dos Passos folgend. Dieser hatte übrigens einen Text zugesagt, Kol'cov zitiert ihn mit dem Satz »Ich schicke meinen Text Mitte Oktober«²³⁰, der aber vielleicht nie eingegangen ist, zumindest aber in den zugänglichen Ausgaben von »Den' mira« nicht nachzuweisen. Nicht alle von Gor'kij in Moskau dazu aufgeforderten »ausländischen Meister« – u.a. Louis Aragon, Martin Andersen Nexø, Jean-Richard Bloch, André Malraux und Rafael Alberti²³¹ – haben einen Beitrag geliefert. Und mit den eingegangenen Texten war, wie wir bereits festgestellt

228 G. Agamben: *Homo sacer*, S. 25ff. hier: S. 28-35.

229 Vgl. dazu M. Schaub: *Das Singuläre*, S. 213.

230 Vgl. M. Kol'cov [1935]: »Den' mira«, in: *Pravda*, Nr. 273, vom 3.10.1935, S. 2: »Пришлю свой очерк в середине октября.« (Дос Пассос).« (»Ich schicke meinen Text [očer'k] Mitte Oktober (Dos Passos)«).

231 Der Beitrag von Louis Aragon findet sich in »Den' mira« auf S. 211-213, jener von Jean-Richard Bloch auf S. 214-219.

haben, Gor'kij höchst unzufrieden.²³² Man gewinne bei ihrer Lektüre den Eindruck von »Ödnissen«, von »Menschen, die weit vom blutigen Faschismus, von den Kriegsvorbereitungen der Gauner« lebten und »durch einen dicken Nebel« auf das Leben blickten. Er wisse nicht, so Gor'kij, was man mit diesen Texten anfangen könne. Die schiere Menge reiche nicht, um sie gesondert in einem Buch herauszugeben.²³³ 28 Beiträge von Literaten sind in dem bereits erwähnten, vorvorletzten Kapitel des Buches mit dem Titel »Den' pisatel'ja« (Ein Tag des Schriftstellers)²³⁴ zusammengefasst, andere Beiträge, wie die von Feuchtwanger und Ostrovskij, wurden den Kapiteln zu den einzelnen Ländern zugeordnet. Mehr als die Hälfte der Beiträge im »Schriftsteller-Kapitel« stammen aus der deutschsprachigen Literatur, allesamt von Schriftstellern, die sich entweder schon in der Emigration befanden oder kurz davor standen: Die Texte von Oskar Maria Graf, Alfred Döblin, Alfred Kantorowicz, Alfred Kerr, Kurt Kläber, Emil Ludwig, Ludwig Marcuse, Hans Marchwitza, Balder Olden, Gustav Regler, Ernst Toller, Bruno Frank, Alfred Polgar, Heinrich Mann, Stefan Zweig und Bertolt Brecht.

Gor'kij's Kritik an den Texten ist durchaus berechtigt. Literarisch ist die Aufgabe – mit Ausnahme des Beitrags von Brecht (dazu weiter unten mehr) – in keinem der Fälle in bemerkenswerter Weise gelöst. Mit Ausnahme Brechts haben alle Beiträge die Aufgabe, ihren 27. September 1935 zu beschreiben, im engen Sinn eines Tagesprotokolls bzw. im Genre des Tagebucheintrags verwirklicht. In fast allen Texten wird dabei die Schwierigkeit, über einen Tag zu schreiben, reflektiert: Alfred Döblin versucht es mit einer kritischen Abhandlung der Frage nach der kalendarisch-chronometrischen Ordnung eines Tages²³⁵, in eine ähnliche Richtung geht Alfred Polger, wenn er feststellt, dass im Falle der Nachmittagszeitung nicht einmal mehr das Datum auf der Zeitung richtig sei.²³⁶ Über eine deskriptive Feststellung solcher Probleme gehen die Beiträge aber kaum hinaus, keinem Text gelingt es, die »Texturen der Zeit«²³⁷, die scheinbar allzu linear-banal der einfachen Datierung, in Schwingung zu versetzen, zum Sprechen zu bringen – in einer Art etwa, wie wir dies mit dem »Brief« Feuchtwangers weiter oben verfolgen konnten. Viele Beiträge zitieren aus Briefen, in denen es um Publikationszu- oder absagen geht oder um Hilfesuche von Verfolgten, wie dies Karin Michaëlis (1872-1950) vermerkt, jene dänische Schriftstellerin, die u.a. Bertolt Brecht und Helene Weigel Unterschlupf gewähren wird.²³⁸ Natürlich enthalten die Texte auch Leseprotokolle, Exzerpte der Tageszeitungslektüre, wobei übrigens immer wieder besorgt nach den Informationen zum Stand der Dinge im italienisch-abessinischen Konflikt Ausschau ge-

232 M. Gor'kij: M. Ė. Kol'covu, S. 193-194.

233 Ebd.

234 M. Kol'cov: Den' mira, S. 450-488.

235 M. Kol'cov: Den' mira, S. 462-464.

236 Ebd., S. 475: »Из всего, что напечатано в газете, число – самое достоверное. Но и оно оказалось неверным: послеполуденная газета [...] помечается завтрашним числом.« (Von allem, was in der Zeitung steht, ist das Datum das Unbestreitbarste. Aber auch das war nicht richtig: auf der Nachmittagszeitung [...] steht das morgige Datum.)

237 Vgl. den Titel der Monographie: Johannes Pause: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Böhlau Verlag: Köln, Weimar, Wien 2012.

238 Ebd., S. 474.

halten wird.²³⁹ Teilweise werden politische Stellungnahmen und Aufrufe auch explizit, und sie bekunden naturgemäß enthusiastisch-hoffnungsvolle prosowjetische Haltungen. So im kurzen Beitrag von Gustav Regler, der seine Schriftstellerkollegen mit dem Versprechen einer Zeitenwende optimistisch stimmen will und dazu aufruft, »Immer auf der Wache zu sein« und dabei dem Datum des 27. September eine deutliche revolutionsgeschichtliche Zuordnung gibt: Wachsam solle man sein »[b]is zu einem anderen September, der der Vorabend unseres Oktobers sein wird.«²⁴⁰

Man erkennt in den Beiträgen eine Ratlosigkeit darüber, wie man sich jenseits des Tagebuchs zu der gestellten Aufgabe verhalten soll, nimmt zum Auftrag der »Den' mira«-Redaktion eher Stellung, als dass man eine literarische Lösungsidee anbieten würde bzw. könnte. Und sei es in einer Art enthemmter Beschreibung, einer Bereitschaft zur Banalität des Tagesprotokolls, wie wir sie in Christa Wolfs Wiederaufnahme der Idee Gor'kij's in »Ein Tag im Jahr« finden werden.

Der Beitrag von Bertolt Brecht für »Den' mira« bildet eine bemerkenswerte Ausnahme in dieser Reihe. Unter dem Titel »Бронзовый солдат«²⁴¹ (Der bronzene Soldat) lieferte Brecht eine frühe Fassung des 1948/1949 in die »Kalendergeschichten« aufgenommenen Textes »Der Soldat von La Ciotat«²⁴², in dem an einen als Jahrmarktattraktion in Frankreich ausgestellten, an Katatonie leidenden Soldaten erinnert wird. Der Zustand dieses menschlichen Wracks, dieses als Jahrmarktattraktion ausgestellten sehr wörtlichen Kriegerdenkmals, wird auf ein Kriegstrauma im Zusammenhang mit der Schlacht von Verdun zurückgeführt und gibt in Brechts Text Anlass zu einer tiefgreifenden Hinterfragung des Kriegswesens und dessen sichtbaren bzw. unsichtbaren Aktanten, Opfern und Profiteuren. Im Sinne der Brecht'schen »Kalendergeschichten« handelt es sich bei diesem zur Schullektüre avancierten Text um die narrative Entfaltung eines *Gegenbeispiels*: Damit ist zunächst im Sinne der Kalendergeschichten die hinlänglich bekannte Brecht'sche Hinwendung zur kleinen Geschichte, zur Geschichte »von unten«, sind die Geschichten nicht aus dem Geschichtsbuch, gemeint. Brecht hat seine Auswahl an kurzen Texten, Gedichten und der Sammlung der »Geschichten von Herrn Keuner« wohl deshalb »Kalendergeschichten« genannt, weil er sich damit an einem »fingierten Medium«²⁴³ der »Kalendergeschichten« orientiert haben will, das für Legitimation des Volkstümlichen, freilich parodistisch-verfremdend²⁴⁴, steht. Die »Kalendergeschichten« Brechts erzählen eine andere Geschichte, erzählen die Geschichte

239 U.a. ebd. S. 467, 484, 487.

240 Ebd., S. 478: »Мы должны быть всегда на посту. До другого сентября, который будет кануной нашего Октября.«

241 M. Kol'cov: Den' mira 1937, S. 460-461.

242 Zur Geschichte der Herausgabe und Zusammenstellung der »Kalendergeschichten« vgl. Jan Knopf (Hg): Brecht Handbuch. Bd. 3. Prosa, Filme, Drehbücher, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 403-406; B. Brecht: Werke, Prosa 3, S. 624-637.

243 »Kalendergeschichten« wird erstmals 1849 mit der Sammlung »Kalendar-Geschichten für das deutsche Volk« nachgewiesen und in der Regel mit Peter Hebel's »Der Rheinländische Hausfreund« und das »Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds« (1811) in Verbindung gebracht. Vgl. B. Brecht: Prosa, S. 515-516. Zur »Geschichte der Kalendergeschichten« vgl. Ludwig Rohner: Kalendergeschichte und Kalender, Wiesbaden: Athenaion 1978, S. 464-471.

244 Vgl. ebd., S. 390, 415.

anders, aus der Perspektive der ›sozialen Jahreszeiten‹ und setzen damit etwa die Tradition Hebels fort.²⁴⁵

Brechts frühe und ganz offensichtlich für »Den' mira« aufbereitete Version von »Der Soldat von La Ciotat« unterscheidet sich vor allem durch den kalendarischen Bezug, den diese Version (noch) aufweist: Denn allgemein heißt es von Brechts Kalendergeschichten, dass ihnen ein im engeren Sinne kalendarischer Bezug fehle, es ist deshalb immer wieder von ihnen als »Kalendergeschichten ohne Kalender« die Rede²⁴⁶. So gesehen ist Brechts »Den' mira«-Beitrag »Bronzovyj soldat«, als Variante oder frühe Version des hinlänglich bekannten Textes, noch nicht im Sinne der Kalendergeschichte verallgemeinert. Die Version für »Den' mira« enthält mit dem Hinweis auf eine Meldung in der dänischen Zeitung »Politiken« vom 27. September 1935 jene Notiz, die den Text datiert, und ihn also an die Tagesaktualität des »Den' mira«-Stichtags bindet. Kennt man Brechts Text in seiner Endversion und liest so die ersten beiden Sätze der »Den' mira«-Version des Textes vor diesem Hintergrund, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass dieser erste Satz mit dieser ›Quellenangabe‹ – für den Abdruck in »Den' mira« *angefügt*, anmontiert – ist:

In der Zeitung »Politiken« steht heute, am 27. September, dass in Ostafrika bereits mehr als zweihundert Tausend italienische Soldaten stationiert sind, die darauf gieren, die Schwierigkeiten eines Kriegs in der Wüste zu erleben. Und ich erinnerte mich noch einmal an das eigenartige Schauspiel, das ich vor vielen Jahren gesehen hatte.²⁴⁷
[Kursiv B.O.]

Mit dieser ›Quellenangabe‹ schreibt Brecht sich exakt in die formalen Vorgaben von »Den' mira« ein: Ein Zeitungsausschnitt, datiert vom 27. September 1935, ist Anlass und Aufhänger für das Folgende. Aber auch den thematischen Aufmacher, der Hinweis auf die bevorstehende italienische Aggression in Äthiopien, ist passgenau aufgerufen. Dass Brecht aus einer dänischen Tageszeitung zitiert, ist autobiographisch indiziert, verweist auch im Fall Brechts auf die Tatsache des Exils und mag den Anschluss an den Text, der mit einem Ich-Erzähler einsetzt, motivieren.

Brechts »Den' mira« Beitrag wurde beinahe zeitgleich mit seinem Erscheinen in »Den' mira« 1937 in einer anderen Version in Heft 2 der Zeitschrift »Internationale Literatur. Zentralorgan der Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller«²⁴⁸ (Moskau/Berlin) unter dem Titel »27. September. L'Homme Statue« veröffentlicht. In dieser Version beginnt Brechts Text mit einem undatierten Verweis auf bedrohliche Meldungen in den

245 Rohner spricht von »Kalendergeschichten ohne Kalender« und zitiert Brecht, der in einem anderen Zusammenhang von »sozialen Jahreszeiten« gesprochen habe. L. Rohner: Kalendergeschichte, S. 390.

246 L. Rohner: Kalendergeschichte, S. 464.

247 M. Kol'cov: Den' mira, S. 460. »В газете ›Политикен‹ сегодня, 27 сентября, напечатано, что в Восточной Африке уже высажено свыше двухсот тысяч итальянских солдат, жаждущих испытать трудности войны в пустыне. И я еще раз вспомнил странное зрелище, которое видел много лет назад.«

248 Vgl. J. Knopf: Brecht Handbuch, S. 273.

Massenmedien der Zeit²⁴⁹, enthält die Datierung aber immerhin noch im Titel des Textes. Die bekannte Endfassung des Textes aus den »Kalendergeschichten« erweitert die zeitliche Bezugnahme dann schließlich gänzlich auf einen vergleichsweise vagen und fiktionalen Zeitraum: »Nach dem ersten Weltkrieg sahen wir in der kleinen südfranzösischen Hafenstadt La Ciotat [...]«²⁵⁰ lautet der Beginn der in die »Kalendergeschichten« aufgenommenen Version des Textes.

Die »Den' mira«-Version des »Soldaten von La Ciotat« ist eher eine Zwischenstufe als eine Vorstufe zur bekannten Kalendergeschichte. Das allgemein Parabelhafte der »Kalendergeschichten« erscheint in dieser Version als ein Fremdkörper, zu weit hergeholt angesichts des konkreten Anlasses einer tagesaktuellen Zeitungsmeldung. Wenn der Text durch die genau datierte Referenz in seiner »Den' mira«-Fassung chronistische Partikularität gewinnt, Tagesaktualität, wird damit eine Perspektive auf die 1935 virulente und eben konkrete Einsicht in die »unheilbare Aktualität« der »seltsamen Krankheit« möglich. Weniger als Kalendergeschichte begegnet uns dieser Text dann, sondern vielmehr als Zeitgeschichte. Diese konkreten Züge nehmen dem Lehrstückhaften etwas von seiner Schwere, verleihen ihm dafür etwas an aktueller Brisanz, die aber nicht in das gleichnishafte Bild des auf unbestimmte Zeit »stillgestellten« Soldaten passen will. Der Weg vom Ausschnitt aus der dänischen Tageszeitung in die »kleine südfranzösische Hafenstadt Ciotat«²⁵¹ scheint zu weit. Der »Bronzesoldat«, ein »lebendiger Mensch«, der »da unbeweglich in erdbraunem Mantel, den Stahlhelm auf dem Kopf, ein Bajonett im Arm, in der heißen Junisonne auf einem Steinsockel stand«, »Gesicht und [...] Hände [...] mit einer Bronzefarbe angestrichen«, zu sehr auf aus der Zeit gefallen.²⁵² In der Hand hält diese Figur ein Schild, das den Bezug zum Ersten Weltkrieg mit der Erklärung herstellt, dass »der Soldat« in Folge einer Verschüttung von Verdun« (die russische Version ist hier etwas ungenau, es heißt dort »Bei der Verteidigung Verduns«²⁵³) eben

249 Bertolt Brecht: »L'homme statue«, in: Internationale Literatur. Deutsche Blätter 2. Heft/Siebenter Jahrgang (1937), S. 2-3, hier: S. 3. »In diesen Tagen sieht man in den Wochenschauen der Kinos Aufnahmen von ausmarschierenden italienischen Freiwilligen, und die Zeitungen bringen Meldungen von dem Opfermut des kleinen Mannes. Wenn ich diese Bilder sehe und diese Meldungen lese, entsteht vor meinen Augen wieder ein merkwürdiges Bild, das ich vor Jahren gesehen habe: der Poilu von La Ciotat.«

250 B. Brecht: »Der Soldat von La Ciotat«, in: ders., Werke. Prosa 3. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a.M., Berlin, Weimar: Suhrkamp/Aufbau 1995, S. 407.

251 B. Brecht: Bronzovyy soldat, S. 460: »[...] В маленьком портовом городке на юге Франции, Сиота, во время ярмарки[...]«. Der russische Text stimmt ab dem zweiten Absatz mit der ersten Zeile der Endfassung (B. Brecht: Prosa, S. 407) überein. Abweichungen gibt es dann noch einmal am Ende des Textes.

252 B. Brecht: Prosa, S. 407; B. Brecht: Bronzovyy soldat, S. 406: »[...] стояла на площади бронзовая статуя солдата французской армии, вокруг которой собралась густая толпа. Мы подошли поближе и увидели, что под палящим июньским солнцем неподвижно стоит на каменном цоколе живой человек, в шинели землистого цвета, в стальной каске на голове, с винтовкой в руке. Его лицо и руки были покрыты бронзовой краской.«

253 B. Brecht: Bronzovyy soldat, S. 406: »при защите Вердена«. B. Brecht: Der Soldat, S. 407 und 408: Das Wort wird im Text zwei Mal verwendet: Auf dem Schild des Soldaten in der denotativ auf ein Ereignis, eine Ursache bezogenen, datierten Bedeutung (»[...] als Folge einer Verschüttung vor Verdun [...]«); in der abschließenden Frage nach den Beweggründen für Kriege überhaupt in einem allgemeinen und metaphorischen Gebrauch (»Was für eine Verschüttung, dachten wir,[...]?«). Die

jene »ungewöhnliche Fähigkeit« (»neobyčnoe svojstvo«) erlangt habe, »vollkommen unbeweglich zu verharren und [...] beliebige Zeit lange wie eine Statue zu verhalten [zu stehen]«. ²⁵⁴ Parabelhaft führt der Text die »unerklärliche Krankheit« ²⁵⁵ nicht auf die Katatonie, die Kriegsverletzung, die der »ausgestellte Soldat« bei der Schlacht von Verdun erlitten hatte, zurück, sondern auf die allgegenwärtige Seuche von Kriegslust und Kriegsbegeisterung. Und nach der Heilbarkeit eben dieser »Krankheit« fragt die »Kalendergeschichte« – auch in ihrer »Den' mira«-Fassung im letzten Satz: »Sollte sie, fragen wir uns, nicht doch heilbar sein?« ²⁵⁶

Der tagesaktuelle Aufhänger, den Brecht seinem Text offensichtlich für »Den' mira« anmontiert hat, reibt sich mit der programmatischen Zeitlosigkeit des Parabelhaften der »Kalendergeschichten«. Mit Blick auf »Den' mira« lässt sich vom »Bronzovoj soldat« Brechts eine Verbindung zu einer der französischen Satirezeitschrift »Le rire« entnommenen Karikatur im Deutschlandkapitel herstellen. Hitler steht mit »deutschem Gruß« vor dem Sarg eines »unbekannten Soldaten«, wobei auf das unheilvolle »Unheilbare« angespielt wird, wenn in der Bildunterschrift folgende Warnung an ihn ergeht: »Vorsicht, Adolf! Und wenn es ein Jude war?...« (»Осторожно, Адольф! А вдруг он был еврей?«) ²⁵⁷ (Abb. 42).

»Totalerfassung der Epoche«: Zwischen Experiment und Entlebendigung

Kein literarischer Beitrag, aber eine radikale Absage an das »Den' mira«-Vorhaben traf von Albert Einstein ein, in den Ausführungen zum Deutschland-Kapitel habe ich bereits kurz darauf verwiesen. Auf diese Absage soll in einem abschließenden Blick auf den literaturästhetischen Horizont von »Den' mira« eingegangen werden. Einsteins kurze, aber entschiedene und klar ausformulierte Weigerung, sich an »Den' mira« zu beteiligen, führt vor allem Ereignislosigkeit und mangelnde Spezifik seines Daseins als Grund an. »Mein äußeres Dasein ist so arm an Ereignissen und so wenig mit dem Tun der Menschen verbunden, dass die Beschreibung meines Tages sich genauso gut auf den Tag eines Asketen beziehen könnte, der vor 1.000 oder 2.000 Jahren gelebt hat«, lässt Einstein wissen. Außerdem versuche er, »alles Mögliche zu tun, um jegliche Öffentlichkeit zu vermeiden.« Immerhin bescheinigt Einstein dem Vorhaben seine Relevanz,

russische Übersetzung gibt diese Verdoppelung nicht wieder, es handelt sich offensichtlich um einen Übersetzungsfehler, enthält doch schon die erste Fassung des Textes an dieser Stelle das Wort »Verschüttung«. (Vgl. B. Brecht: Werke, Prosa 3, S. 634) Die Aufschrift auf dem Pappschild lautet an der fraglichen Stelle: »pri zaščite Verdena« (bei der Verteidigung Verduns). In der abschließenden Frage steht im Russischen wörtlich »Erschütterung« (»potrjasenie«): »Čto za neverojatnoe potrjasenie[...]?«. Den' mira, S. 460; 461.

254 B. Brecht: Der Soldat, S. 40; B. Brecht: Bronzovij soldat, S. 406: »[...] держаться совершенно неподвижно и в продолжение любого времени стоять, как статуя.«

255 Titel einer frühen Fassung des Textes, vgl. J. Knopf: Brecht Handbuch, S. 273.

256 B. Brecht: Der Soldat, S. 408; B. Brecht: Bronzovij soldat: 461: »Неужели его болезнь так и нельзя излечить?« Dieser letzte Satz ist in allen Versionen gleich, Im Vergleich zur Endfassung, die aus vier Zeilen besteht, ist der Schluss sowohl der Version des Textes in »Den' mira« als auch jener in »Internationale Literatur« länger.

257 M. Kol'cov: Den' mira, S. 121.

Abb. 42: »Vorsicht, Adolf! Und wenn es ein Jude war?...«: Den' mira. S. 121.



wenn er beteuert, dass er sich nicht »an der Schaffung des Bildes beteilige, das es wert sein wird, in die Geschichte einzugehen.«²⁵⁸

Die Redaktion von »Den' mira« interpretiert diese im Deutschland-Kapitel abgedruckte Absage Einsteins, seinen 27. September zu beschreiben, mit der sarkastischen Überschrift »Das Schicksal eines Weltgelehrten« (»Sud'ba mirovogo učenogo«). Einsteins Absage wäre so mit dem »Exilantenschicksal« des deutsch-jüdischen Wissenschaftlers begründet, der nun, im Exil, offensichtlich nicht mehr am zeitgenössischen Leben teilzunehmen in der Lage ist bzw. sich aktiv davon distanziert oder distanzieren muss. Einsteins Absage lässt sich aber auch als kurzes, lakonisches Urteil zum Vorhaben von »Den' mira« insgesamt verstehen. Möglicherweise sieht er sich nicht nur mangels »äußerer Ereignisse«, einer dem »asketischen« Exilanten- und/oder Wissenschaftlerleben geschuldeten »Ereignisarmut«, nicht in der Lage, etwas zum Projekt beizutragen. Vielleicht dürfen wir in Einsteins Absage auch eine Skepsis lesen, die eine angemessene Lösung der gestellten Aufgabe betrifft.

258 Ebd. S. 117. »Олд Лайм, коннектикут Уйат Хаус, 27/IX 1935. Господину Эммануилу Поллак./Издательство »Русский голос«./Нью-Йорк./Многоуважаемый г-н Поллак!/С большим интересом я узнал из пересланной мне телеграммы, что вы собираетесь сделать поперечный разрез современной жизни. Мое внешнее существование так бедно событиями и так мало связано с поступками людей, что описание моего дня могло бы с таким же успехом относиться ко дню какого-нибудь аскета, жившего 1000 или 2000 лет назад. Кроме того, я делаю все возможное, чтобы избежать всякой гласности. Поэтому прошу меня не посещать, если я не буду принимать участия в создании этой достойной войти в историю картины./Прошу вас довести этот ответ также до сведения г-на Кольцова./С совершенным почтением/А. Эйнштейн«

Mit Broch könnte man Gor'kij's Vorhaben als »Totalerfassung« eines Zeitausschnitts bezeichnen: Hermann Broch zweifelt an der Möglichkeit einer »Totalerfassung« von »Epochen [...] des Wertzerfalles« und der »Wertzersplitterung«²⁵⁹ bzw. stellt heraus, dass Werke, die derlei versuchten, »komplizierter und unzugänglicher« würden. Einsteins Absage an eine Teilnahme an »Den' mira« scheint vor diesem Horizont »Ereignislosigkeit« bzw. mangelnde Spezifik des Ereignishaften vor allem als unterkomplex formulierten Befund einer überkomplexen Aufgabe anzuführen. Broch jedenfalls sieht in seinem Essay, der dem 50. Geburtstag von James Joyce gewidmet ist, dass derlei Aufgaben nur von der Kunst gelöst werden können und führt »Ulysses« als Beispiel einer Lösung eines solchen Vorhabens in angemessener Komplexität an.

[...] [D]ie chaotischer also die Kraftverteilung der Welt wird, ein desto größerer künstlerischer Aufwand wird erforderlich, um die Krätesammlung zu bewerkstelligen, ja, es wird der Aufwand so groß und von so komplizierter Art, daß – in offenkundigem Gegensatz zu echten Wertepochen – die Totalitätswerke innerhalb der allgemeinen Kunsterzeugung nicht nur immer seltener und seltener, sondern auch immer komplizierter und unzugänglicher werden, ein Tatbestand, vor dem sich das Problem erhebt, ob eine Welt ständig zunehmender Wertzersplitterung nicht schließlich überhaupt auf ihre Totalerfassung durch das Kunstwerk verzichten muß und sohin »unabbildbar« wird. Diese für das Kunstschaffen der Gegenwart dringlichste Frage kann jedoch nur durch das Kunstwerk selbst beantwortet werden, vorausgesetzt, daß sich dasselbe – denn auch dies muß gefragt werden – als Totalitätswerk wahrer Zeitgerechtigkeit erweist.²⁶⁰

Mit Joyce, bzw. genauer: »Ulysses«, verhält es sich in der Sowjetunion zu dieser Zeit weitaus schwieriger, das vorerst gar nicht so sehr aus formalen oder ideologischen Gründen, sondern aufgrund der Tatsache, dass »Ulysses« 1934 erst in Auszügen übersetzt ist.²⁶¹ Dabei lässt sich anhand einer lebhaften Diskussion um den Roman bzw. die Romane von Joyce und Dos Passos und den dort angewandten Verfahren der »Totalerfassung«, nicht zuletzt mittels Montagetechnik, in doch recht eindrücklicher Weise erahnen, dass »Den' mira« ein durch und durch literarisch ernst gemeintes Vorhaben

259 H. Broch: James Joyce und die Gegenwart, S. 19.

260 Ebd.

261 Valentin Stenič (1897-1938) übersetzte »Manhattan Transfer« (1930), »42nd Parallel« (1931) und »1919« (1933) von John Dos Passos. 2 Kapitel aus »Ulysses«, an dessen Übersetzung er bis zu seiner Festnahme und Ermordung arbeitete, erschienen in der Zeitschrift »Zvezda« (1934/11) bzw. »Literaturnyj sovremennik« (1935/5). Zur Figur Stenič, der in Aleksandr Bloks Essay von 1918 als einer der russischen »Dandys« (»Russkie Dëndi«) erwähnt ist und vor allem in der Petersburger Literatenszene der 1920er und 1930er Jahre eine wichtige Rolle spielte, vgl.: T.A. Vachitova: »Russkij dëndi« v èpochu socializma: Valentin Stenič, in: Russkaja literatura 4 (1998), S. 162-185. Vachitova verweist auch auf John Dos Passos' Erinnerungen an seine Begegnungen mit Stenič während seines Aufenthalts in der Sowjetunion 1928. Mit Blick auf die Tatsache, dass Stenič zum ersten Mal bereits 1930 kurzfristig inhaftiert war (bis 1937 folgten 3 weitere Festnahmen mit Verhören), ist übrigens die lobende Erwähnung Steničs in Tret'jakovs Rede auf dem Schriftstellerkongress von 1934 besonders bemerkenswert.

darstellt. 1933 fand eine von der Zeitschrift »Znamja« organisierte Diskussion zum Thema »Die sowjetische Literatur und Dos Passos« statt.²⁶² Aus den Debatten geht klar hervor, wie sehr man nach der adäquaten Methode einer Dokumentation der neuen Wirklichkeit suchte. Und fraglos wurde ein mechanisch montierender, dokumentierender Naturalismus für die Ansprüche des Sozialismus als nicht ausreichend eingeschätzt: Es genüge nicht, »mechanisch zusammen[zu]führen«, es gehe vielmehr um ein »dialektisches« und »organisches« Arrangieren, lautete die Überzeugung, die man auch mit der eingangs dargestellten Forderung nach einer monumentalistischen Epik umschreiben könnte. Das »mikroskopische« Zerlegen, wie Joyce es betreibe, hinterlasse einen »von Würmern wimmelnden Misthaufen [...]«, der Künstler brauche hingegen »Einsicht in die ganz großen Zusammenhänge« und müsse solche vermitteln.²⁶³ In seiner Rede auf dem Schriftstellerkongress thematisiert 1934 Sergej Tret'jakov die Quantität und Qualität der übersetzten Literatur im Staat und nimmt zur kontroversen Diskussion um den »Wert« des Ulysses mit dem lakonischen Urteil Stellung, dass es wenig Sinn mache, über ein Buch zu streiten, das man nicht gelesen habe.²⁶⁴

Für einen Kollaps der mimetischen Konventionen scheint es keine objektiven Kriterien zu geben. Georg Simmel sprach von »Entlebung« und meinte damit eine zu extensive »Auseinanderlegung und Spezialisierung« des »Individualcharakters« der Dinge. Dabei werde jene »Schwelle der Zerkleinerung«²⁶⁵ übertreten, die das aristotelische »Ganze« und »angemessen Große« zerfallen lässt und einen Zusammenhang verloren gibt.

Zweifelsfrei ist »Den' mira« vor dem Hintergrund jenes kultur- und literaturhistorischen Prozesses bzw. Degresses, der als »Inkorporierung des Dokumentarischen« in die generische Dominante des sozialistischen Romans eingeschrieben werden kann, zu betrachten. Was sich an »Den' mira« aber besonders deutlich zeigt, ist die Inhomogenität dieser Entwicklung, ist das recht dysfunktionale »Korpus«, den solche Experimente hervorbrachten. »Den' mira« zeichnet einerseits das auf einen Objektivitätseffekt reduzierte Dokumentarische, die im sozialistischen Realismus zur »dokumentarischen Aura« (»documentary aura«)²⁶⁶ mutierte faktographische Verve und Radikalität aus. Diese ist in »Den' mira« jedoch noch nicht homogenisiert, der dokumentarische Exzess, so lautet die Diagnose, ist letztlich für den Misserfolg des Buchs verantwortlich.

262 Hans Günther: Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1984, S. 68-80, hier: S. 68.

263 H. Günther: Verstaatlichung, S. 70.

264 S. Tret'jakov: »(Reč' S.M. Tret'jakova)«, in: Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej, Stenografičeskij otčet, Moskau 1934/Moskau 1990, S. 344-346, hier: S. 345-346: »Слово о Джойсе. Спор о нем горячий. Одни защищают, другие хают. Вишневский говорит – замечательно. Радек возражает – гниль. Спорить – спорят, а кто эту книгу читал? Ведь она не переведена, не напечатана.« (Ein Wort zu Joyce. Der Streit über ihn ist heftig. Die einen verteidigen ihn, die anderen tadeln ihn. Višnevskij sagt: wunderbar. Radek entgegnet: modriger Kram. Streiten – ja, es wird gestritten; aber wer hat das Buch gelesen? Es ist doch nicht übersetzt, nicht gedruckt.) In einem Nachsatz merkt Tret'jakov übrigens an, dass er intuitiv der »Immunität« Višnevskijs vertraue.

265 Georg Simmel: Das Problem der historischen Zeit. Philosophische Vorträge Bd. 12., Berlin: Kantgesellschaft 1916, S. 3-4.

266 E. Papazian: Manufacturing Truth, S. 18.

Aber genau dieser Exzess, davon sind wir einleitend ausgegangen, macht »Den' mira« für das Phänomen Datumskunst interessant: Für uns wird darin das Ringen um eine Form, eine Konfiguration einer neuen Zeiterfassung und Zeiterfahrung nachvollziehbar. Zweifellos muss für »Den' mira« schlicht immer wieder auch von editorischer Inkonsequenz bzw. einem Scheitern ausgegangen werden. Die »generische Hybridität« ist hier – im Vergleich etwa zu einem Großbuchprojekt wie »BBK« – durchaus auch unfreiwillig.²⁶⁷ Der editorische Aufwand für eine Homogenisierung durch den Apparat des Bandes, die Vorworte und die visuelle Gestaltung (z.B. der Inhaltsangabe!) konnte ganz offensichtlich nicht im nötigen Umfang betrieben werden.²⁶⁸

Wenn die generische Homogenisierung im Sinne des sozrealistischen Romans zu Beginn der 1930er Jahre gerade in Form der hier zur Debatte stehenden enzyklopädisch-chronikalischen Großgenres im direkten Wortsinn noch schwer auf der Hand liegt, so macht dies auch erfahrbar, in welchem Ausmaß der sozialistische Realismus zu Beginn der 1930er Jahre tatsächlich noch ein Projekt war,²⁶⁹ ein Experiment, das in keiner literarischen Tradition stand und das die ihm kurzfristig als hilfreich erscheinenden Inputs der faktographischen Avantgarde nicht in ihrer Funktion – der radikalen Umgestaltung der Wirklichkeit –, aber vor allem in ihrer verstörenden Referentialität, ihrer Tendenz zur »Entlebendigung«, aufgeben musste.

267 Greg Carleton: »Genre in Socialist Realism«, in: *Slavic Review* 53/4 (1994), S. 992-1109, hier: S. 997.

268 Vgl. dazu auch A. Guski: *Literatur und Arbeit*, S. 202-205.

269 Vgl. dazu Jeffrey Brooks: »Socialist Realism in Pravda: Read All About It!«, in: *Slavic Review* 53/4 (1994), S. 973-991, hier: S. 991: »That socialist realism ever became a literary tradition defined in its own right by writers or professional critics with internalized aesthetic standards is questionable. Yet if a body of literature is not a literary tradition, what is it? Socialist realism of the 1930s was part of a larger system of authoritative discourse developed through an interactive exchange between leaders and their supporters. This interaction defined each of the elements of the literary work – author, subject matter and audience. From this perspective, socialist realism in the 1930s was neither part of a literary tradition nor simply the tool of dictatorship, as it has sometimes been seen. Instead, it was a powerful mechanism by which the leaders and supporters of the stalinist system enlarged the domain of their moral and intellectual claims.«

Spätsowjetische Literatur zwischen Chronophobie und Zeitgenossenschaft

Chronotypische Interventionen. Überblick

In diesem Kapitel werden Interaktionen zwischen dem spätsowjetischen »Chronotyp«¹ und der inoffiziellen Kunst dieser Zeit betrachtet. In einem ersten Abschnitt werden dafür allgemeine Merkmale des spätsowjetischen Chronotyps erörtert, um im Anschluss daran Möglichkeiten des künstlerischen Umgangs damit zu zeigen. Hierfür wird eine Abgrenzung von Pamela Lee's Charakterisierung der Kunst der 1960er-1980er Jahre als »chronophob« versucht. Der These eines chronophoben Rückzugs auf die prozessuale Eigenzeitlichkeit des Kunstwerks wird, basierend auf dem Konzept der »Außerhalb-befindlichkeit« (»vnenachodimost'«) von Aleksej Jurčak, ein *handelndes*, sprachhandelndes² Intervenieren einer intentionalen Zeitgenossenschaft gegenübergestellt. Im Zentrum des Kapitels steht die Analyse zweier, in der ersten Hälfte der 1980er Jahre parallel zueinander entstandener, Romane von Evgenij Anatol'evič Popov (*1946), die ich als eine *Chronik des letzten sowjetischen Vierteljahrhunderts* bezeichne. Für beide Romane sind

-
- 1 John Bender, David E. Wellbery: Chronotypes. The Construction of Time, Stanford: Stanford University Press 1991. Bender/Wellbery leiten den Begriff von Bachtins »Chronotopos« ab und verstehen darunter Modelle oder Muster, durch die Zeit praktische und theoretische Bedeutung erhält. Vgl. auch den Abschnitt zum Konzept der »Chronotypen« in der Einleitung zu diesem Buch.
 - 2 Zum Verständnis des »Sprachhandelns« und zur Überschreibung des Begriffs des »Handelns« durch den des »Dialogs« bei Bachtin: vgl. Sylvia Sasse: »Vorwort«, in: Bachtin, Michail M., Philosophie der Handlung, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 5-31, hier: S. 31: »Während Bachtin also seine Auffassung von der ästhetischen Tätigkeit im Laufe der 1920er Jahre deutlich ändern wird, indem er in der ästhetischen Tätigkeit Merkmale der Offenheit, Ereignishaftigkeit und Horizontalität, also der ethischen Tätigkeit, entdeckt, verschwindet der Begriff *postupok* (Handlung) fast völlig aus seinen Schriften. In den zwischen 1959 und 1960, also knapp vierzig Jahre nach *Zur Philosophie der Handlung* entstandenen Notizen zum *Problem des Textes* (*Problema teksta*), kommt Bachtin in einer fast kultursemiotischen Wende noch einmal auf den *postupok* zurück. Die menschliche Handlung (*postupok*), schreibt er, ist ein potenzieller Text und kann nur im dialogischen Kontext ihrer Zeit verstanden werden, und zwar als Replik. Bachtin zufolge ist es nicht möglich, die Handlung außerhalb ihres möglichen zeichenhaften Ausdrucks zu verstehen.«

Schreibweisen typisch, die in den offiziellen spätsowjetischen Chronotyp desynchronisierend intervenieren: Im Montageroman »Prekrasnost' Žizni« (»Die Wunderschönheit des Lebens«) betrifft dies eine »Remontage« von Material aus der offiziellen periodischen Presse u.a. der »Pravda«, mit eigenen Texten Popovs. In »Duša patriota« (»Das Herz des Patrioten«) geht es um jenes Ereignis, das die Ära Leonid Brežnev und damit die Zeit des »Stillstands« (»zastoj«) beendet und so auch den spätsowjetischen Chronotyp obsolet macht: den Tod Brežnevs am 10. November 1982. In diesem Roman ist der Einbruch des Tagesaktuellen in den Versuch, die eigene (Familien-)Geschichte zu rekonstruieren, zentral.

In einem das Kapitel abschließenden Abschnitt erfolgt ein verallgemeinernder Blick auf die sich aus den Analysen der Texte ergebenden Merkmale einer nachmodernen Montageprosa, mit Fokus auf das Verhältnis dieser Prosa zur periodischen Presse. Demnach ist für die nachmoderne Montage von einer intentionalen Veränderung der Eigenzeitlichkeit des dokumentarischen Stoffes durch *Remontage* auszugehen. Dies ist mit Blick auf die dominant mimetische Montage der neuen Weltdynamik im Modernismus und im Gegensatz dazu eher als (postmoderne) Intervention in die Zeitlichkeit denn als modernistische Zeitmimesis zu verstehen. Auch erfahren modernistische Depersonalisierung und Desubjektivierung offensichtlich einen Paradigmenwechsel. Die modernistische Mutation des anthropomorphen Erzähl(er)prinzips in Algorithmen einer ›rohen Präsenz‹ wird abgelöst von einem dezidiert lesenden und gelegentlich intervenierenden, sich autofiktional in Szene setzenden Zeitgenossen.

15. Januar 1964: »Um die Ernte sorgen wir uns heute«³ – Postmoderne zwischen Chronophobie und Zeitgenossenschaft

›Die Zeit‹ ist für Diskussionen über die Postmoderne in zumindest dreifacher Hinsicht relevant. Das beginnt, *erstens*, mit der eigenen Bezeichnung: Denn zunächst signalisiert das Präfix ›post‹ ein Danach und somit eine Abfolge, eine Frage des diachronen Verlaufs. Aber gerade diesem Denken der Abfolge widersprechen die mit dem Postmodernen einhergehenden »Gerüchte« vom Ende der Geschichte bzw. vom Ende der Kunst.⁴ Zentral geht es dabei um die Frage, ob die Postmoderne das Projekt der Moderne fortsetzt – fortsetzen will oder kann, oder aber, ob eine Schließung des Davor dem Danach überhaupt zur Voraussetzung werden muss. Kann also von Postmoderne nur unter der Annahme oder Anerkennung der Tatsache die Rede sein, dass dem Modernismus – sei es aufgrund der eigenen Prämissen, sei es durch die Totalitarismen⁵ – Diskontinuitäten eingeschrieben, Brüche zugefügt wurden? Aus der Diskussion um das Verhältnis

3 Pravda, 15. Januar 1964, S. 1: »Об урожае заботимся сегодня«.

4 Vgl. Eva Geulen: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 9. Vgl. Linda Hutcheon: Postmodernism. History, Theory, Fiction, New York, London: Routledge 1988, hier v.a. Kapitel 3 »Limiting the postmodern: the paradoxical aftermath of modernism.«

5 Boris Groys' provokante These gründet bekanntlich darauf, dass er signifikante Synergien zwischen diesen beiden Aspekten nachweisen will: Boris Groys: Gesamkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kunst in der Sowjetunion, München: Hanser 1988.

zwischen Moderne und Postmoderne ergibt sich, *zweitens*, die Frage, ob es spezifisch postmoderne künstlerische Verfahren und Techniken gibt – wir werden uns hier auf die zeitmimetischen bzw. zeitfigurativen kaprizieren. Daran schließt sich eine *dritte* Frage an, bzw. kann diese Frage nach der Figuration der Zeit wahrscheinlich nur dann sinnvoll beantwortet werden, wenn geklärt ist, wie eine spezifische postmoderne Temporalität beschaffen ist.

Da, wie vorausgeschickt, die (zweite) Frage nach Verfahrensspezifika eng mit der dritten, dem Charakter postmoderner Temporalität zusammenhängt, zunächst Überlegungen zu diesem dritten Aspekt: Die Postmoderne hat spezifische Ambitionen, die Hinterfragung einer reversiblen linearen Zeit besonders weit zu treiben.⁶ Was Derrida einst als die zutiefst historistische Strategie bzw. »Stratagematik«⁷ der Selbstpositionierung deontologisierte, dekonstruieren andere mit der Bestimmung der Postmoderne als ein auf das modernistische »Ende der Geschichte« folgendes »End of Temporality«⁸. (Was dann, unter den Vorzeichen der strukturalistischen Besessenheit mit binären Topologiken zur Verkündung einer »Epoche des Raums« führen kann – von Foucault bis zum »spatial turn«, samt den damit verknüpften Reaktualisierungen der sowjetisch kultursemiotischen semiosphärischen Topologien.⁹)

Etwas zugespitzt und weniger genau könnte man im Übergang zum zweiten Aspekt, der Frage nach Verfahrensspezifika mit Fokus auf zeitmimetische Strategien, provokativ sagen: War der Modernismus zeitbesessen, hat die Postmoderne – sieht man von der dromologischen Simulakrenfaszination à la Paul Virilio ab – wenig an temporaler Exzentrik (es sei denn in ihrer Negation oder Ausblendung) zu bieten. Die komplexen narrativen Darstellungsformen der pluralen, simultanen und explizit subjektiven Chronotypen zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheinen nicht mehr zeitgemäß zu sein. Das selbstwertig Präsentische verliert seinen modernistischen Eigenwert, es verliert seine Exklusivität, ist ubiquitär, kommt in multiplen Versionen vor.¹⁰ Der individuelle

6 Vgl. u.a. Russell West-Pavlov: *Temporalities*, London, New York: Routledge 2013, S. 145ff.

7 Jacques Derrida: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere Seismen*, Deutsch von Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 1997, S. 15-16: »Und die Berücksichtigung dessen, was die mehr oder weniger jubulatorische Handhabung von New-Ismen und Post-Ismen an Periodisierungen und Sukzessivem enthält, ist an sich selbst und a priori historisch; selbst wenn die Träger oder Befürworter solcher New-Ismen und Post-Ismen anti-historistisch sein wollen oder behaupten, es zu sein.«

8 Vgl. die kritische Zusammenfassung der Positionen bei R. West-Pavlov, *Temporalities*, S. 149-157. Vgl. auch Elizabeth Deeds Ermarth: *Sequel to History. Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton: Princeton University Press 1992.

9 U.a. Michel Foucault: »Andere Räume« [1967], in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute und Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam: Leipzig 1991, S. 34-46. (Die Epoche des Raums löse die »Obsession des 19. Jahrhunderts«, die Geschichte, ab). U.a. Bhaba, Homi: *The Location of Culture* [1994], London, New York: Routledge 2004. Zur Reaktualisierung kultursemiotischer Positionen vgl. zusammenfassend, kritisch: Brigitte Obermayr: »Jurij Lotmans Kultursemiotik und ihre Aktualität in der gegenwärtigen Slawistik. Rezensionenartikel zu: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hgg.), *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*«, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 324, in: *Welt der Slaven LX* (2015), S. 374-397.

10 Ursula K. Heise: *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 65: »On the contrary, the moment becomes increasingly difficult to grasp,

Moment und seine Intensitäten kompensieren das Fehlen durchgehender Erzählstränge und Sujetfügungen nicht mehr:¹¹ Die postmoderne Narration wehrt sich gegen »eine kulturelle Fixierung am Jetzt«. ¹² Ziel ist nunmehr der Ausstieg aus der Chronologie: Das zentrale Argument gegen die modernistischen Verfahren, neue Phänomene wie Simultanismus oder Geschwindigkeit darzustellen, gründet dabei meist auf der Feststellung, dass die narrative (Um)ordnung der Chronologien tief in der mimetischen Logik fest stecke. Folglich wird nach »Antichronien« gesucht, nach Alternativen zu aristotelisch-formalistischen Sujettheorien.¹³ Gerade hinsichtlich der Temporalität beansprucht die Postmoderne einen Sprung aus der Mimesis: Durchgehende Achronie, die zu einem generellen »Kollaps der Temporalität« sowie zu widersprüchlichen, einander ausschließenden Chronologien führt¹⁴, gehören ebenso dazu wie eine durch Kontingenzen abgelöste Kausalität: Während Kontingenzen im modernistischen Narrativ noch zeitintensive Momente – wie die *mémoire involontaire* – in die Welt setzen, führen sie im postmodernistischen Text dazu, dass »die Gegenwart in ihren eigenen Mutationen gefangen sei« ohne jede Möglichkeit der Kontaktnahme mit dem Davor oder Danach.¹⁵

»Chronoschismus« kann als ein narratologischer oder sogar kulturalistischer Sammelbegriff für den postmodernen Bruch mit Konventionen der Figuration des Zeitlichen in der Moderne gelten.¹⁶ Einen anderen Aspekt der Zeitnot bzw. Not mit dem Zeitlichen beschreibt die Diagnose einer »Chronophobie«, wie sie für die (US-amerikanische) Kunst der 1960er Jahre vorliegt.¹⁷

as it is split into multiple versions of itself, embedded in intricate and sometimes impossible recursion structures [...].«

- 11 Brian Richardson: »Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame«, in: *Narrative*, 8/1 (2000), S. 23-42, hier: S. 30.
- 12 U. Heise: Chronoschism, S. 65. Vgl. auch Fredric Jameson: »Postmodernism and Consumer Society«, in: ders., *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998*, London, New York: Verso 1998 S. 1-20, hier: S. 20: Zusammenfassend nennt Jameson als zwei Merkmale der Postmoderne einerseits »the transformation of reality into images« und andererseits »the fragmentation of time into a series of perpetual presents«.
- 13 Vgl. Meir Sternberg: »Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory«, in: *Poetics Today*, 11/4 (1990), 901-948. Meir Sternberg: »Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity«, in: *Poetics Today*, 13/3 (1992), S. 463-541. Vgl. B. Richardson, *Narrative Poetics*. S. 30: (Zu Genettes Kategorie der »Achronie«): »[W]e will add, however, that this category should be greatly expanded and further delineated to include the various unknowable, self-negating, or inherently indeterminate story times present in numerous recent texts. Those other works that resist or defy Genettean orders can also be given a general name consistent with the existing nomenclature, that of »antichronies«.
- 14 B. Richardson: *Narrative Poetics*, S. 32.
- 15 U. Heise: Chronoschisms, S. 58: Zu Kontingenz, die im postmodernen Text vielfach durch Wiederholungen produziert wird. »But this is no longer the kind of contingency which turned the Proustian madeleine into a vehicle of involuntary memory and heightened awareness. [...] The present is trapped in its own mutations, without any possibility of linkage to past or future.«
- 16 U. Heise: Chronoschisms, S. 2-3.
- 17 Pamela M. Lee: *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT 2006, S. 8: »In other words, the time we are dealing with is troubled and undecidable. Often it is accelerated, anticipatory, and repetitive. The art of the sixties, this book argues, produced an understanding of this time that I call chronophobic, a neologism that suggests

Chronophobie bezeichnet eine für die (amerikanische bildende) Kunst der 1960er grundlegende Haltung einer expliziten Verzeitlichung der Kunst bzw. des Kunstwerks, das seine konstitutive temporale Jeweiligkeit, seine es als Kunstwerk überhaupt erst konstituierende *Eigenzeit* erst in einem Erfahrungsprozess konfiguriert. Erst und nur dieser Erfahrungsprozess konstituiert das Werk als Kunstwerk. Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Zeitnöte der Postmoderne könnte man Chronophobie nicht nur als eine affektive Abwendung von der äußeren, chronometrischen, kalendarischen Zeit bestimmen, sondern als eine explizit postmodernistische Verneinung der modernistischen Zeitmanie bzw. ein postmodernes Begehren nach Zeitlosigkeit, das in der reinen Erfahrungs-Prozessualität seine Erfüllung finden will.

Als Ausgangspunkt der Argumentation für den Befund der Chronophobie dient der Kunstwissenschaftlerin Pamela M. Lee der vieldiskutierte Aufsatz »Kunst und Objekthaftigkeit« (»Art and Objecthood«, 1967) von Michael Fried. Fried legt darin – anhand der Minimal Art – das neue Wesen des Kunstwerks als Erfahrungsprozessualität fest und unterstreicht die »Gegenwärtigkeit«, die hierbei zugrunde liegt. Die Begegnung mit einer Skulptur der Minimal Art zeichne sich, im Gegensatz zur »modernen Malerei und Skulptur«¹⁸, durch eine dieses Werk erst konstituierende Erfahrung aus, die eine »in der Zeit fortwährende« sei, eine »Gegenwärtigung von endloser und unbestimmter Dauer.«¹⁹ Die kunstspezifische und vor allem das Kunstwerk erst konstituierende Intensivierung der Eigen-Zeitlichkeit als Erfahrungsprozessualität wird durch eine dezidierte Abwendung von Chronologie und Chronometrie (und eine so bei Lee nicht explizierte) Auseinandersetzung mit modernistischen Befindlichkeiten bestimmt. An der sich daraus ergebenden Emphase auf »Gegenwärtigkeit als Gnade« hält Lee auch in ihrem letzten Kapitel fest, in dem sie sich den frühen Filmen Andy Warhols und sehr ausführlich On Kawaras »Today Series« widmet: Für beide beansprucht sie den chronophoben Drang nach »Zeitlosigkeit«: als ereignislose Gegenwärtigkeit (Warhol), die als Projektion in die Zukunft reicht und so die Erweiterung der prozessualen Gegenwartserfahrung darstellt: durch eine Herausforderung an die BetrachterInnen, eine Vorhersage für das Kommende, das zu Erwartende zu machen. Wobei sowohl in Warhols Filmen »Sleep, Kiss, Empire« (1963/64) und vor allem dem 24-stündigen »Four Stars« (1968) als auch in Kawaras repetitiven »Tagesbildern« nahegelegt sei, dass nichts zu erwarten ist bzw. eben zu erwarten sei, dass (wieder) nichts passiere: »What happens, or rather, what doesn't happen, is uneventful at best.«²⁰ In Analogie dazu, ist Lee überzeugt, tun weder die Daten auf den Bildern der »Today Series« noch die Zeitungsausschnitte, die dem Bildobjekt

a marked fear of the temporal. [...] Time, in other words, becomes a figuration of uncertainty about the mechanics of historical change itself.«

18 Michael Fried: »Kunst und Objekthaftigkeit« [1967], in: Stemmerich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 334–374, hier: S. 365. »Die Beschäftigung mit der Zeit markiert einen grundlegenden Unterschied zwischen der literalistischen Kunst [der Minimal Art, B.O.] und der modernen Malerei und Skulptur. Es scheint, dass die Erfahrung der letztgenannten keine Zeitdauer hat – nicht etwa, weil man ein Bild von Noland oder Olitski oder eine Skulptur von David Smith oder Caro nicht tatsächlich in der Zeit erfährt, sondern weil das Werk selbst in jedem Moment gänzlich manifest ist.«

19 Ebd., S. 364.

20 P. Lee: *Chronophobia*, S. 278.

angefügt sind, der chronophoben Erfahrungsweise der künstlerischen Eigenzeit, einer nicht aktuellen Gegenwärtigkeit einen Abbruch. Im Gegenteil: gerade in der repetitiven Serialität könne sich das Anliegen entfalten, die durch Datierung gegebene und noch mehr durch den Verweis auf die tagesaktuelle Ereignislage angezeigte zeitgeschichtliche Referentialität zu neutralisieren. So gesehen, meint Lee, sei zunächst auch die »Today Series« eine fast schon meditative Abwendung, Entleerung von tagesaktuellen Kontingenzen in eine »bad infinity« der Serialität, in der »every day – even tomorrow, even yesterday – is today.«²¹

Der sich auf diese Art in Kawaras Alltagsroutine als Kunstpraxis ansammelnde »historische Staub« der »mediokren Unfälle des Alltags«, wie Tageszeitung und Chroniken sie repräsentieren²², werden in dieser Betrachtung zu einer abstrakt-allgemeinen ontologischen Koordinate: »When taken together, they constitute the most fundamental gesture of the artist's being in the world.«²³ Das Partikulare der Tagesaktualität scheint darunter subsumiert.

Ist das Argument der »Zeitlosigkeit« bzw. chronophoben Erfahrungsprozessualität, die die Zeit als künstlerischen Eigenwert für sich in Anspruch nimmt, für Warhols Filme, wie sie Lee als Beispiel anführt, sogar noch nachzuvollziehen, zeigt sich an Kawaras gemalten Daten, dass das Sichtbarmachen der Zeit als Datierung nur unter der Voraussetzung möglich ist, dass man dann vor einer Wahrnehmung und Berücksichtigung ihrer vulgären Referenz-Synergien mit dem Partikularen eben nicht zurückschrecken darf. Datierte Chronophobie ist vielleicht eine *contradictio in adjecto*, zumindest aber schon ein Symptom ihres Überkommens. Man kann dagegen behaupten, es handle sich beim täglichen Datumsmalen bzw. Datumsschreiben um eine Aneignung und eine die vulgäre Referenzialität des Datums vom Kalenderblatt ins Bild medial und kategorial transponierende Praxis.²⁴

Das sichtbar gemachte Datum setzt der chronophoben Zeitlosigkeit bzw. prozessualen Eigenzeitlichkeit etwas entgegen: Wo die Konzeptkunst sich eben darauf konzentriert, die Entwurfs-/Konzeptions-, Schaffens- und Rezeptionsbedingungen der Kunst als solche zum einzigen oder zentralen Gegenstand zu machen, umfasst dies immer wieder wesentlich auch eine auf konventionelle Signifikationssysteme (Zahlen, Daten) oder Medien (Tagesperiodika, Kalender) angewiesene »Visualisierung des Zeitflusses«²⁵. Die temporalen Rahmenbedingungen der Kunst sind dann eben nicht mehr auf dem Rahmen notiert, der Rückseite des Bildes, sondern an einer Stelle unüblicher, zentraler Sichtbarkeit. Das ist nicht mehr der künstlerisch intransitive Ausstieg aus der Zeit, die Autonomie der künstlerischen Eigenzeit ist im Datums-malen bzw. -schreiben aufgegeben und es beginnt jene Dynamik zwischen Innen und Außen, die für die Datumskunst bezeichnend ist, und die nun im Folgenden

21 Ebd., S. 293.

22 Ebd., S. 299-305.

23 Ebd., S. 306.

24 Vgl. dazu das Kapitel »Datumsbilder« in diesem Buch.

25 Alexander Alberro: »Time and Conceptual Art«, in: Schall, Jan (Hg.), *Tempus Fugit. Time Flies*, Kansas: The Nelson-Atkins Museum of Art 2000, S. 144-157, hier: S. 150: »[...] the Conceptualist tendency toward the visualization of the flow of time [...]«

für die (inoffizielle) spätsowjetische Kunst und vor allem Literatur betrachtet werden soll. Dabei wird vor allem interessieren, wie unter den Bedingungen eines absoluten Zeitregimes Positionen von ›Zeitgenossenschaft‹, einer dem chronophoben Rückzug ins Prozessuale diametral gegenüberstehenden künstlerischen Haltung, möglich sind.

Konjunktoren der Tagesaktualität: Der sowjetische Kalender als eine »im Voraus geschriebene Zeitung«

Im Folgenden geht es um Konjunktoren der Tagesaktualität mit Blick auf die Entwicklung der periodischen Presse, insbesondere der Tageszeitung: Einerseits wird die ›Geburt der Gegenwart‹ aus dem Prinzip Tageszeitung nachgewiesen, während andererseits, im sowjetischen Kontext, die von der Tageszeitung zu erwartende Tagesaktualität gänzlich abhanden zu kommen scheint. Stattdessen sind dort die Ereignisse kalendrisch ›vorgeschrieben‹, – was Anlass zu der zugespitzten Behauptung gibt, der sowjetische Kalender sei eine »im Voraus geschriebene Zeitung«²⁶. Derlei Paradoxien sollen im Folgenden nachvollzogen und dargelegt werden.

Kulturhistorische Untersuchungen zum Phänomen der Tagesaktualität behaupten eine Geburt der Gegenwart aus dem Prinzip der Tageszeitung. Achim Landwehr verbindet mit der Entdeckung bzw. Etablierung der »Gegenwärtigkeit als Möglichkeitsraum« im 17. Jahrhundert die Entwicklung zweier Medien: Die Verbreitung des Kalenders bzw. bestimmter Kalenderformen, insbesondere des Schreibkalenders, einerseits und andererseits die Entstehung der periodischen Presse – vor allem von Vorformen des Mediums ›Tageszeitung‹. Die Tageszeitung konnte erst entstehen, so Landwehr, nachdem sich die Funktion der Kalendarien verändert hatte: In dem Maße, wie das Angebot an Kalendern sich diversifizierte, verloren die Kalender zunehmend ihre bis dahin für sie dominante Bedeutung, Voraussagen zu präsentieren bzw. an Ereignisse zu erinnern, aber vor allem auch: von solchen Berichte zu liefern.²⁷ Zunehmend stand so in den Kalendarien die »Sorge für die Gegenwart mittels praktischer Hinweise«²⁸ im Mittelpunkt. Parallel dazu entwickelte sich – zuerst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation – im 17. Jahrhundert die periodische Tagesberichterstattung. In Russland setzte diese Entwicklung erst Anfang des 18. Jahrhunderts ein.²⁹ Mit der Entwicklung periodischer Tagesberichterstattung sei, so Landwehr, ein neuartiges Bewusstsein von

26 Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: sovetskij čelovek meždu vremeni i istoriej«, in: Malina, Marina/Dobrenko, Evgenij et al. (Hgg.), *Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino. K Šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera*, Sankt Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123, hier: S. 105.

27 Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 149: Landwehr verweist auf die Popularität und Langlebigkeit des 1678-1849 erscheinenden Kalenders mit dem Titel »Kriegs- Mord- und Todt-Jammer und Noth-Calendar«. Dabei ist nicht unwesentlich, dass die Aktualität dieser Berichterstattung eine recht bedingte war. Die Ausgabe auf das Jahr 1681 wurde 1680 produziert und konnte »dementsprechend nur die Ereignisse des Jahres 1679« berücksichtigen. Ebd., S. 151.

28 Ebd., S. 152.

29 Boris Esin: *Istorija russkoj žurnalistiki (1703-1917). Učebno-metodičeskij komplekt*. Moskau: Izdatel'stvo Flinta; Izdatel'stvo Nauka 2001. Ders.: 1702-2002. Iz istorii russkoj žurnalistiki.

Gegenwärtigkeit im Weltzugang verbunden. Ein Bewusstsein, das von den Merkmalen der Eigenzeitlichkeit periodischer Massenpresse, allen voran der Tagesaktualität, geprägt sei, für die Kontingenz Existenzgrund und Existenzberechtigung gleichermaßen ist: Für diese Eigenzeitlichkeit der periodischen Massenpresse³⁰ gilt die dem periodischen Erscheinungsprinzip geschuldete »Unwahrscheinlichkeit«³¹ täglicher Nachrichten. Trotz dieser Unwahrscheinlichkeit täglicher Nachrichten ist die periodische Presse zu solchen verpflichtet. Demnach geht es in periodisch erscheinenden Medien »[...] nicht darum, dann etwas zu berichten, wenn etwas passiert ist, sondern regelmäßig etwas zu berichten, unabhängig davon, was gerade passiert,«³² ob überhaupt »Ereignishaftes«, »Berichtenswertes« sich ereignete. Periodische Berichterstattung ist somit vor allem mediale Voraussetzung von Ereignishaftem. Dies führt zu einer »markanten Verschiebung im [...] Zeitwissen«³³, für das das Hier und Jetzt und damit das Bewusstsein für Kontingenzen thematisch und konstitutiv wird. Hierin beginnt sich die Erfahrbarkeit von Gegenwärtigkeit als »Möglichkeitsform«³⁴ zu konstituieren. Der Lauf der Dinge ist nicht mehr als zyklisch vorgeschriebener und vorbestimmter schicksalhaft, er ist nicht mehr zyklisch jahrestaglich vordatiert. Mit der Ablösung und den Transformationen des Prinzips Kalender durch das Prinzip Tageszeitung taucht die Kategorie des »Aktualen« als Erfahrungsform auf. Im Aktualen sind die »Antagonisierungen von Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn«, von »Pragmatismus und Vision«, von »Positivismus und Antizipation« aufgehoben und ist die Aufmerksamkeit für das Gegebene gesteigert, für eine »aktionale Involvierung«, für die Machbarkeit also, und somit »für die kleinen und großen Alternativen«³⁵.

K 300-letiju otečestvennoj pečati. Moskau: UPL Fakulteta Žurnalistika Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta 2002.

- 30 Michael Homberg: »Augenblicksbilder. Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge«, in: Camper, Michael/Mayer, Ruth (Hgg.), Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld: Transcript 2017, S. 119-139, hier: S. 122.
- 31 Niklas Luhmann sprach von der »evolutionären Unwahrscheinlichkeit« täglicher Nachrichten: »Gerade wenn man mit Nachrichten die Vorstellung des Überraschenden, Neuen, Interessanten, Mitteilenswerten verbindet, liegt es ja viel näher, nicht täglich im gleichen Format darüber zu berichten, sondern darauf zu warten, dass etwas geschieht und es dann bekannt zu machen. So das 16. Jahrhundert in der Form von Flugblättern, Balladen, Kriminalgeschichten aus Anlaß von Hinrichtungen.« Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 53. Luhmann schlägt ausserdem eine Unterscheidung zwischen »Tagesnachrichten« und »Nachrichten« vor. Der Neuigkeitswert von »Nachrichten« liege »nicht in der für alle gleichmäßig fließenden Zeit«, sondern »ergibt sich aus dem vermuteten Wissensstand des Publikums [...]«. »Beispiele für solche »Nachrichten« sind: Berichte über die Eigenart bestimmter Krankheiten, über ferne Länder etc. Nachrichten produzieren »Zukunftsunsicherheiten« gegen alles Kontinuieren der aus der täglichen Wahrnehmung bekannten Welt.« Ebd., S. 72.
- 32 A. Landwehr: Geburt, S. 154.
- 33 Ebd., S. 154.
- 34 Ebd., S. 18.
- 35 Georg Witte: »Einmal« – Aktualität als literarische Erfahrungsform. Am Beispiel von Lev Tolstoj »Kreutzer-Sonate«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.): Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, München: Fink 2010, S. 185-204. S. 188. Zur »Machbarkeit« vgl. auch Reinhart Koselleck: »Über die Verfügbarkeit von Geschichte«, in: ders.,

Aus der durch die Verpflichtung zum Periodischen vorgegebenen Motivation des Berichtens (Erzählens) in der Tageszeitung ergibt sich außerdem die Erfahrung, dass der Zusammenhang einzelner Ereignisse, die das Periodikum aufbereitet, nicht auf kausalen Beziehungen zwischen den Ereignissen beruht, sondern auch der Zusammenhang stark chronometrisch gekennzeichnet ist. Die Verbindung zwischen Tagesaktualität und ihrem Datum wird hierbei in besonderer Weise ausgestellt: Tagesaktualität ist ohne ihre Datierung nicht abbildbar: Die Zeitung »machte sichtbar, dass permanent etwas vor sich ging, dass beständig etwas geschah und dass diese Ereignisse wenn auch keinen inneren logischen Zusammenhang, so doch ein *gemeinsames Datum* hatten.«³⁶

Diese idealtypische Eigenzeitlichkeit der Tageszeitung wird freilich von den jeweiligen, also zeit- und kulturspezifischen »Zeitregimen« konkretisiert. So kann sich die mit Landwehr skizzierte Entwicklungslinie der Moderne, das werden wir im Folgenden entlang von Evgenij Dobrenkos Untersuchung zu sowjetischen Kalendarien ausführen, wieder in einen die Aktualität aus dem Erfahrungshorizont abziehenden Chronotyp eines absoluten Zeitregimes zurückbilden. Nicht das »gemeinsame Datum« hält die Ereignisse in ihrem kontingenten Nebeneinander dann zusammen, sondern das planwirtschaftlich immerzu vorgesehene Eintreten der Erfüllung des Plans. In dieser Logik ist der Kalender vor- und vollgeschrieben, mit entsprechenden Konsequenzen für einen Ereignisspielraum, wie dies Evgenij Dobrenko zuspitzt, wenn er vom (sowjetischen Kolchos-)Kalender als einer »im Voraus geschriebene[n] Zeitung« spricht.³⁷

In diesem Sinn könnte die Schlagzeile »Um die Ernte sorgen wir uns heute«, die auf der ersten Seite der »Pravda« vom 15. Januar 1964 den Brief eines Parteisekretärs einer Sowchose für Reisanbau betitelt, ebenso aus dem Kolchoskalender stammen: Die Sorge um die Ernte im Januar betrifft, wie dem Brief zu entnehmen ist, auch in dieser südlichen Region weder die Saat und schon gar nicht die Ernte, sondern Faktoren, die nicht mit dem Bauernkalender, sondern mit der Industrieentwicklung laut sowjetischer Planwirtschaft im Zusammenhang stehen: »Heute« wird an der Verbesserung der Ernte gearbeitet, da die chemische Industrie immer bessere Düngemittel entwickelt und somit den Ernteertrag erhöht. Tagesaktualität heißt in diesem Kontext nicht mehr als Teilhabe am großen planwirtschaftlichen Kreislauf, in dem der Kalender die Jahrestage, vor allem die Tage und Jahre der Wiederkehr der Oktoberrevolution zählt und an diese erinnert.

Die hierfür typischen Phrasen sind bekannt. Leonid Brežnev verwendet sie etwa in seiner Rede zur Eröffnung des 25. Parteitags der KPdSU vom 24. Februar 1976. In dem folgenden kurzen Auszug des Redeprotokolls aus der »Pravda« vom 25. Februar 1976 findet die zyklisch auf das Jahr 1917 referierende Zeitzählung ihren Ausdruck:

In unseren Kalendern steht: Das Jahr 1976 ist das 59. Jahr der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution. (Applaus) Das sind nicht bloß Phrasen. Die heutigen Errungenschaften des sowjetischen Volkes sind eine unmittelbare Fortsetzung der Sache des

Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 260-277.

36 M. Landwehr: Geburt, S. 159. Vgl. dazu auch das Kapitel zum spätavantgardistischen bzw. früh sozialistischen Großbuchprojekt »Den' mira« in diesem Buch.

37 E. Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja, S. 105.

Oktobers. (Applaus). Das ist die praktische Umsetzung der Ideen des großen Lenin. Dieser Sache, diesen Ideen ist unsere Partei treu und wird es immer sein! (Lang anhaltender Applaus).³⁸

Das ›heute‹ ist in diesem Sinne nicht tagesaktuell, sondern hat zeitlose Dimensionen. Gerade im Falle der spätsowjetischen Presse ist Tagesaktualität durch Merkmale geprägt, die der eigentlichen Eigenzeitlichkeit der Tagespresse/periodischen Massenpresse geradezu widerläufig scheinen. Die Situation ist jetzt nicht mehr die des typisch modernistischen polychronen, polyfokalen »Nebeneinander des Ungleichzeitigen«³⁹: Die absolute sowjetische Zeit – die von der Uhr am Spasskij-/Erlöser-Turm des Moskauer Kremls angezeigt wird⁴⁰ – wird demnach als zyklisch-mythologische Zeit qualifiziert, die über die objektiv kalendarische und die subjektive Erfahrungszeit dominiere.

Dobrenkos Untersuchung hat diesen vielfach beschriebenen Übergang vom kurzzeitigen und anfänglich linearen Fortschrittsoptimismus der Revolution⁴¹ in die »stalinistische zyklische Alltagszeit« zum Ausgangspunkt.⁴² Die Zurückweisung der einfachen Chronometrie bzw. der kalendarisch datierten Zeit als integraler Bestandteil

38 »Otčet central'nogo komiteta KPSS i očerednye zadači partii v oblasti vnutrennej i vnešnej politiki. Doklad General'nogo sekretarja CK KPSS tovarišča L.I. Brežneva. 24. Fevralja 1976« (Bericht des Zentralkomitees der KPdSU und die laufenden Aufgaben der Partei im Bereich der Innen- und Außenpolitik. Referat des Generalsekretärs des ZK der KPdSU L.I. Brežnev. 24. Februar 1976), Pravda, 25.02.1976, S. 2.

39 Vgl. z.B. Sabine Schneider: »Erzählen im multiplen Zeitenraum. ›Restitution des Epischen‹ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil)«, in: Brüggemann, Heinz/Schneider, Sabine (Hgg.), Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen der Pluralität in der ästhetischen Moderne, München: Wilhelm Fink 2011, S. 215–231, hier: S. 238f. [zu Döblin]: »Dass das Nebeneinander zugleich eine Zeitschichtung impliziert, eine historische Ungleichzeitigkeit in medial gegenwärtiger Gleichzeitigkeit, ist dabei in besonderem Maße an die Großstadt gebunden, die einer Notiz Ferdinand Lions zufolge, als Gedächtnisort die ›heterogensten Zeitelemente‹ simultan enthält.«

40 Sehr aufschlussreich zum Phänomen der sowjetischen Zeitlosigkeit sind auch die sich aus den Analysen zur sowjetischen Produktionsskizze ergebenden Beobachtungen von Guski: Dieser beobachtet (in »Belomor Baltijskij Kanal«) das Fehlen von Datierungen der Dokumente und bringt dies mit »der automatischen Verknüpfung von Wort und Tat« im universellen und »zentralen Akteur der von ihm geplanten Geschichte«, Stalin, in Verbindung. Vgl. Andreas Guski: Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahresplans (1928–1932), Wiesbaden: Harrassowitz 1995, S. 215. In den offiziellen Fernsehübertragungen großer Ereignisse (Feier zum Tag des Sieges am 9. Mai; zuletzt die Vereidigung Putins zur vierten Präsidentschaft am 7. Mai 2018) wird der Beginn der Feiern immer mit dem auf die volle Stunde (möglichst 12:00) vorrückenden Zeiger des Turms angezeigt.

41 Für die bildende Kunst sehr prägnant dargestellt bei: Hubertus Gaßner, Eckhart Gillen: »Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein«, in: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Ausstellungskatalog, Bremen: Edition Temmen 1994, S. 27–59.

42 E. Dobrenko: Krasnyj den' S. 99: »Линеарное время революции, в котором доминирует идея прогресса, сменяется циклическим временем сталинской повседневности. Сталинская культура – настоящий праздник календаря, воистинну, его ›красный день‹.« (Die lineare Zeit der Revolution, in der die Idee des Fortschritts dominiert, wird von der zyklischen Zeit der stalinistischen Alltäglichkeit abgelöst. Die Stalinistische Kultur ist ein wahrhafter Feiertag des Kalenders, de facto, ihr ›roter Tag‹. Vgl. die Thesen zur Transformation der kommunistischen Utopie von einer »radikalen Zukunftsvision, die auf der Vorstellung der unumkehrbaren, linearen Geschichte grün-

sowjetischer (Zeit)politik ist auch in Stephen E. Hansons Studie »Time and Revolution« ein zentrales Argument: Die sowjetische Planwirtschaft basiere auf einem »charismatisch-rationalen« Zeitbegriff: Dieser lehne die in westlichen, kapitalistischen Wirtschaften grundlegende rationale Zeit ab und wolle sozusagen die ablaufende Zeit selbst überwinden: »The goal of Soviet socialism was to organize production in such a manner as to master time itself.«⁴³ Ziel sei es gewesen, die (mit Max Weber) »charismatisch« revolutionäre/anarchistische Begrifflichkeit von gesellschaftlicher Zeitorganisation durch ein planwirtschaftliches Ideal in letztlich zyklische Bahnen zu leiten.⁴⁴ Das »politisch« Zyklische vertiefe und erweitere sich bis zum Ende der Stagnationszeit (Mitte der 1980er Jahre) zu einer »sozio-ökonomischen« Zyklichkeit.

Diese sozioökonomische Konsolidierung des politisch sich rechtfertigenden zyklischen Chronotyps der spätsowjetischen Zeit, dominiert von der nahezu ein Vierteljahrhundert währenden »Ära Leonid Brežnev« (1964-1982), der Phase der »Stagnation« (»zastoj«), ist ein Ausgangsmerkmal für die folgenden Überlegungen. Der Chronotyp der »absoluten Zeit«⁴⁵ des sozialistischen Realismus⁴⁶ erreicht in dieser seiner letzten Phase eine Maximalextension. Dies wird auch in Aleksej Jurčaks Analysen der spätsowjetischen Kultur deutlich, wo Landwehrs Theorem von der »Geburt der Gegenwart« sozusagen als in sein Gegenteil gekehrt vor uns steht. Im Sinne einer »Abschaffung der Gegenwart« spitzt sich demnach in der spätsowjetischen Zeit die Tendenz zur absoluten Zeit in einer Weise zu, in der das Zyklische zunehmend selbstreferentiell wird. Der autoritäre offizielle Diskurs verliere zunehmend seine Referenz zur Wirklichkeit und nehme dabei eine rein performative Funktion an.⁴⁷ Jurčak beruft sich hier auf seine Analysen von Leitartikeln der »Pravda« und stellt für diese maximale Depersonalisierung und Inaktualisierung fest. Die Themen für die »Pravda« wurden in Sitzungen des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei jeweils für mehrere Tage im Voraus

dete« zu einer »prozessualen Utopie«, die die »Idee der »Rückkehr« in den Vordergrund stellt«, bei: Pavel Kolař: Der Poststalinismus. Ideologie und Utopie einer Epoche. Köln: Böhlau 2016.

43 Stephen E. Hansen: Time and Revolution. Marxism and the Design of Soviet Institutions, Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1997, S. viii.

44 Ebd., S. 12-13, S. 20-21.

45 Vgl. Donald J. Wilcox: The Measure of Past. Pre-Newtonian Chronologies and the Rhetoric of Relative Time, Chicago, London: University of Chicago Press 1987, hier: S. 16f.: Wilcox beschreibt Isaac Newtons Zeitkonzept als »absolut«, was vor allem heißt, dass es überraschenderweise nicht an natürlichen Erscheinungen orientiert sei, sondern es sich dabei um »a pure, abstract and absolute time« handle, die jeder Erfahrung erhaben sei, »universal, continuous, and completely without dependence on any natural regularity.« Wilcox stellt dar, wie stark eine derartige Vorstellung von Zeit unser Denken dominiere und problematisiert dabei vor allem das Repräsentationsregime der »absoluten Zeit«, in dem historische Realitäten einfach ausgeschlossen seien, vgl. ebd., S. 220.

46 Marina Balina: »Playing Absolute Time. Chronotypes of Sots-Art«, in: dies./Condee, Nancy/Dobrenko, Evgeny (Hgg.), Endquote. Sots-Art Literature and the Soviet Grand-Style, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 58-74, hier S. 59: »Absolute time is represented in socialist realism first and foremost as Moscow time.«

47 Aleskej Jurčak: Èto bylo navsegda, poka ne končilas. Poslednee sovetskoe pokolenie, Moskau: NLO 2014, S. 76.

festgelegt – und zwar mit einem zeitlichen Abstand zu den jeweiligen Ausgaben von mindestens zwei Wochen.⁴⁸

Die Sprache der Leitartikel [der »Pravda«, B.O.] war maximal depersonifiziert, wurde von niemandem unterschrieben und war nicht direkt mit den laufenden Ereignissen verbunden. Sie war eher eine abstrakte Aussage zu allgemeinideologischen Themen, als ein Kommentar zu einem Tagesthema.⁴⁹

Außerhalbfindlichkeit und Desynchronisation als Zeitgenossenschaft: Zwischen ›sobytie‹ und ›sovremennost'‹

Der Soziologe Hartmut Rosa beschreibt das Schicksal der modernistischen Beschleunigung, mit ihren Horizonten des Simultanen in der nachmodernen (demokratischen) Gesellschaft mit dem Begriff »Desynchronisation«. Rosa bezeichnet damit jene Tendenz, nach der die Politik – in ihren demokratischen Formen wohlgeordnet, ihrer »Aufgabe, [...] die kulturelle Einheit der Zeit gegenüber allen Desintegrationstendenzen in der Gesellschaft zu bewahren«, nicht mehr nachkommen kann.⁵⁰ »Desynchronisation« nennt Rosa also das Auseinanderklaffen zwischen der »Eigenzeit der Politik« und den »Zeitstrukturen anderer sozialer Sphären«. Hier liegt die Annahme nahe, dass das spätsowjetische Zeitregime mit der Etablierung der vormals politisch motivierten Zyklicität in der Sphäre des Sozioökonomischen⁵¹ derlei »Desynchronisation« vermeiden will. Das heißt gleichzeitig, dass zu überlegen ist, ob aktive Praktiken von Desynchronisation in »Zeitstrukturen anderer sozialer Sphären« in der spätsowjetischen Zeit feststellbar sind. Im Folgenden kann das breite Spektrum solcher Optionen nur angedeutet werden, wobei der bislang herausragende Befund einer solchen Möglichkeit der Desynchronisation, formuliert im Konzept der »vnenachodimost'« (»Außerhalbfindlichkeit«) aufgegriffen wird, um daraus das für unsere Argumentation leitende Konzept einer »Zeitgenossenschaft« abzuleiten.

48 Ebd., S. 139: »Темы передовицы ›Правды‹ утверждались на заседаниях ЦК заранее, по крайней мере за две недели до появления текста в газете, причем утверждалось обычно сразу несколько будущих тем; все это гарантировало относительную несвязанность передовиц с конкретными событиями.« (Die Themen der Leitartikel der »Pravda« wurden auf Sitzungen des ZK im Voraus festgelegt, mindestens zwei Wochen vor Erscheinen der Zeitung, zudem wurden jeweils gleich mehrere zukünftige Themen festgelegt; all das garantierte eine relative Unverbundenheit der Leitartikel mit konkreten Ereignissen). Evgenij Popov in einer Email vom 13. März 2018: »Перечитывая эту книгу я еще раз убедился, что советская власть погибла от собственной глупости, а не от диссидентов, Америки или академика Сахарова.« (Als ich das Buch wieder las, war ich erneut davon überzeugt, dass die Sowjetmacht an ihrer eigenen Dummheit zugrundegegangen ist, und nicht an den Dissidenten, Amerika oder dem Akademiker Sacharov.)

49 A. Jurčák: Navsegda, S. 139: »Язык передовицы был максимально деперсонифицирован, никем не подписывался и не был напрямую связан с текущими событиями, выступая скорее как абстрактное высказывание на общеидеологическую тему, чем комментарий на тему дня.«

50 Vgl. Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 u.a. S. 403.

51 S. Hansen: Time, S. 12-13, S. 20-21.

Für seine Sozial- und Verhaltensgeschichte der spätsowjetischen Zeit transformiert Aleksej Jurčak in teilweise sehr legerer Argumentation den Bachtinschen Begriff der »vnenachodimost'« (»Außerhalbbefindlichkeit«) zu einem Konzept prototypischer Existenz- und Handlungsform des Homo sovieticus: Jurčaks »vnenachodimost'« beschreibt einen paradoxalen Austritt aus dem System bei gleichzeitigem Verbleiben in diesem: Es handelt sich dabei um ein *im* System-Sein ohne *für* dieses zu sein, einen Zustand, der ein aktives Sich-zu-etwas-Verhalten ermöglicht.⁵² Jurčak beschreibt, wie sich daraus paradoxe Handlungsspielräume für das Alltagsleben ergeben.

Etwas Tiefe gewinnt der Begriff der »Außerhalbbefindlichkeit«, führt man sich seine Herkunft aus dem Denken Michail Bachtins der Zeit um 1929 vor Augen. Bachtin wird übrigens später den Begriff der »Dialogizität« dem der »Außerhalbbefindlichkeit« vorziehen: Bachtins Bestimmung von »Außerhalbbefindlichkeit« (»vnenachodimost'«)⁵³ betrifft, von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Phänomenologie geprägt, einerseits das Verhältnis des Autors (Künstlers) zu seinem Text (Werk) und bestimmt so die Koordinaten des ästhetischen Subjekts in der ästhetischen Tätigkeit: AutorIn (wie LeserIn) existieren demnach nur im Werk, im Prozess seiner Realisation.⁵⁴ Nun hat, andererseits, »vnenachodimost'« aber auch eine ethische Dimension, und zwar in der dialogischen Offenheit, die auf das Verhältnis zum anderen Bezug nimmt: Im »offenen Seins-Ereignis« der ethischen Tätigkeit kann der andere nicht zum Objekt werden, ist er nicht voll zu durchdringen oder zu überblicken.⁵⁵ In der »Außerhalbbefindlichkeit« liegt also ein wesentliches Moment von Autonomie bzw. Freiheit. Sylvia Sasse weist darauf hin, dass gerade Bachtins Dostoevskij-Lektüren in der ästhetischen Beziehung zwischen Autor und Held Dimensionen der ethischen Tätigkeit und der offenen Ereignishaftigkeit veranschlagen⁵⁶, und zwar im Sinne eines die Zeit überdauernden, die chronometrische Zeit transzendierenden, idealtypischen »sobytie«⁵⁷ (»Ereignis« im Sinne von »Mitsein«). Tatsächlich gewinnt man mit Blick auf Bachtins Wiederaufnahme des Begriffs »vne-nachodimost'« im Jahr 1970 den Eindruck, dass Dialogizität und »Außerhalbbefindlichkeit« identisch sind: »Im Bereich der Kultur ist vnenachodimost' der mächtigste Hebel für das Versehen«⁵⁸ schreibt er dort im Zusammenhang mit einer dezidierten Absage an die »Zeitgenossenschaft« (»sovremennost'«) und einem Plädoyer

52 A. Jurčak: Navsegda, S. 310.

53 Sylvia Sasse: Michail Bachtin. Zur Einführung, Hamburg: Junius 2010, S. 37; S. 48. Sasse weist darauf hin, dass es bei Bachtin über einzelne Arbeiten der 1920er Jahre verstreute Ausführungen zur »Außerhalbbefindlichkeit« gibt; auch erwähnt Sasse, dass Bachtin in einer Stellungnahme aus dem Jahr 1970 die Bedeutung des Konzepts hervorhebe.

54 Ebd., S. 37: »Bachtin kennzeichnet mit der Außerhalbbefindlichkeit die Position des ästhetischen Subjekts in der ästhetischen Tätigkeit. [...] [N]icht nur der Autor, sondern auch der Leser befindet sich außerhalb, beide schließen (zaveršit) von außen den Text bzw. das Werk beim Schreiben oder Lesen ab« d.h., sie vervollständigen es aus ihrer Perspektive, geben ihm eine Form.«

55 Ebd., S. 38.

56 S. Sasse: Vorwort, S. 30.

57 Vgl. Brigitte Obermajr [Obermayr]: »Est« lirika bez dialoga. Poëtika sobytija u Prigova«, in: Prigov i konceptualizm. Sbornik statej, Moskau: NLO 2014, S. 127-138. Vgl. auch den Abschnitt zum Begegnungs-Ereignis im Kapitel zum »Datumsgedicht« in diesem Buch.

58 Michail M. Bachtin: »[Otvety na vopros redakcii »Novogo mira«], [1970] in: ders., Sobranie Sočinenij. Tom 6, Moskau: Russkie Slovari 2002, S. 451-457, hier: S. 457.

für die »große Zeit« (»bol'soe vremja«). Mit letzterer hat Bachtin eine typologische, sich vor allem an genreevolutionären Fragen orientierende literaturhistorische Betrachtung im Blick. Eine solche würde den Autor aus den Fesseln der Epoche, seiner Gegenwart befreien.⁵⁹

Bei Jurčak dagegen findet sich »vnenachodimost'« als recht handfeste topologische und temporale Lagebestimmung des spätsowjetischen Menschen, der *innerhalb* und im Rahmen einer offiziellen Beschäftigung, *innerhalb des Zeitregimes*, in seiner Arbeitszeit, dieses sozusagen von innen heraus desynchronisiert. Jurčak führt etwa Tätigkeiten in abseitiger Lage (z.B. Heizraumaufseher/»kotel'nye«)⁶⁰ oder solche im Hintergrund institutioneller Zusammenhänge, aber mit freiem Zugang zu bestimmten Informationskomplexen an (Bibliothekare, die Beschäftigung mit exotischen oder abseitigen Regionen, historischen Epochen). Eine Rolle spielen hier auch Auszeiten, die für den Sowjetmenschen durch Krankmeldungen, Pausen oder aufgrund von vermeintlichen Reparaturarbeiten (»na remont«, »sanitarnyj den'«)⁶¹ entstanden.⁶² Für unseren Zusammenhang ist hierbei wichtig, dass Jurčak diesen paradoxen Chronotyp eben nicht als »Ausschnitte« (»otrezki«) oder Austritt aus einem Systemganzen verstehen will, sondern im Sinne der »vnenachodimost'« und mit Bezug auf das Prinzip der phänomenologischen Inversion zwischen Teil und Ganzem eben als konstitutiven Teil dieses Ganzen. Dabei ist aber der Moment der Desynchronisation wesentlich, die Tatsache, dass in der paradoxalen Teilnahme neue Formen der Teilhabe generiert werden.⁶³

Es wäre falsch, die oben erwähnten sozialen Milieus, Öffentlichkeiten und Praktiken der *Eigenen* als »Inseln« des Echten oder der Freiheit zu betrachten, die sozusagen aus dem staatlichen System des Sozialismus »herausgeschnitten« wären, ihm gegenüberstünden. Ganz im Gegensatz dazu waren diese Milieus, Öffentlichkeiten und Praktiken unver-äußerlicher Teil des spätsowjetischen Systems, haben nach seinen Prinzipien funktioniert und waren überall in diesem System verbreitet; das genau ist der Grund, warum sie am System und seiner Reproduktion ebenso beteiligt waren, wie sie es gleichzeitig aktiv von innen trans-formierten.⁶⁴

59 Ebd., S. 455: »Автор – пленник своей эпохи, своей современности. Последующее время освобождает его из этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению.« (Der Autor ist ein Gefangener seiner Epoche, seiner Gegenwart. Die auf ihn folgende Zeit befreit ihn aus dieser Gefangenschaft, und die Literaturwissenschaft ist zur Hilfe bei dieser Befreiung aufgerufen).

60 A. Jurčak: Navsegda, S. 302.

61 Diese Schilder, die auf »Reparaturarbeiten«, oder »Reinigung« hinweisen, sind/waren für die Davorstehenden (aber auch für die sich hinter diesen Hinweisen Befindlichen) Hinweise darauf, dass der Zeit- und Tagesplan in den Händen anonymer Entscheidungsträger liegt, sie markierten Umleitungen und Sackgassen in allen Belangen alltäglicher, lebensnotwendiger Erledigungen und Bedürfnisse.

62 Ebd., S. 308-309.

63 Ebd., S. 163-164.

64 Ebd., S. 309-310: »Подобная феноменологическая инверсия важна и при анализе пространственной и временной организации позднесоветской системы. Неверно было бы рассматривать вышеупомянутые социальные среды, публики и практики *своих* как »островки« подлинности и свободы, которые были как бы »вырезаны« из государственной системы социализма, противопоставлены ей. Напротив, эти среды, публики и практики были неотъемлемой ча-

Jurčaks Studien lassen an Parallelen denken, die sich aus der Forschung zur inoffiziellen spätsowjetischen Kunst ergeben: Hierin wird immer wieder betont, dass ein Prinzip der *Teilhabe* am Offiziellen die Haltung der »reinen Gegnerschaft« ablöste.⁶⁵ Hirt/Wonders sprechen von einer »selbsterhaltenden Mimikry«, einem »spiegelnde[n] Sich-Gleichmachen mit einem lebensbedrohenden Feind«, die zu einer »Imageschaffenden Selbststilisierung« führte.⁶⁶ Das »Subjekt der [künstlerischen] Kulturforschung« ist so gesehen nicht über sein Objekt erhaben, »sondern versteht sich selbst als Teil der Kultur, die es beschreiben und analysieren will.«⁶⁷

Es soll im Weiteren um einen solchen *teilhabenden Typus* von Personalisierung gehen, die wir als Konfiguration des Künstlers als »Zeitgenossen« beschreiben wollen: Die Personalisierung – von der Selbststilisierung über Personagen und Images – beschreibt etwa Il'ja Kabakov in seiner »Apologie des Personalismus« nicht nur als Schaffensvoraussetzung des inoffiziellen Künstlers/der inoffiziellen Künstlerin der 1960er Jahre, sondern schon als Teil der künstlerischen Produktion. Falls man das bei Kabakov so zentrale Motiv der Isolation verallgemeinern will, war die Ausgangsbedingung dieser Notwendigkeit die Tatsache, dass niemand (aus dem Kreis jener inoffiziellen bildenden Künstler, die Kabakov im Blick hat) sich auf eine Richtung berufen konnte, der er/sie angehörte. Jede/r war der Vertreter seiner/ihrer selbst.⁶⁸ Umgeben von Normativität, die »auf Jahrhunderte und als endgültige«⁶⁹ sich verstand, war Personalismus ein Aufstand (»bunt«) gegen dieses System, ein

[...] Sich-Widersetzen gegen dieses unpersönliche, dafür aber normierte Umfeld. Und es war nicht der Protest einer schwachen, zurückhaltenden Individualität, sondern der einer vollwertigen und eigenständigen künstlerischen Persönlichkeit, die sich mit Hilfe der eigenen Werke verwirklicht.⁷⁰

Mit diesen Überlegungen zur »Außerhalbfindlichkeit« als Ausgangspunkt sollen im Weiteren künstlerische Praktiken von »Zeitgenossenschaft« (»современность«) betrachtet werden. Dafür müssen idealerweise die semantischen Felder des russischen wie

стью позднесоветской системы и действовали они по принципам, распространившимся в этой системе повсюду; именно по этой причине они одновременно участвовали в производстве системы и ее активной трансформации изнутри.«

65 Günter Hirt, Sascha Wonders: »Nachwort«, in: Kabakov, Ilja: SHEK Nr. 8. Bauman-Bezirk, Stadt Moskau, Leipzig: Reclam 1994, S. 185-203, hier: S. 187.

66 Ebd., S. 188.

67 Günter Hirt, Sascha Wonders: »Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus«, in: Sowjetische Kunst um 1990, Köln: Dumont 1991, S. 56-67, hier: S. 57.

68 Il'ja Kabakov: 60-e – 70-e.... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve; WSA Sonderband 47 (1999), S. 132: »[...] никакое направление не представляя, кроме самих себя.«

69 Ebd., 60-e, S. 132: »Окружающее искусство было сформировано навеки как окончательное.«

70 Ilya Kabakov: Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, aus dem Russischen von Wolfgang Weitlaner unter Mitarbeit von Christine Gölz, Wien: Passagen 2001, S. 168; I. Kabakov: 60-e, S. 132: »[...] противостояние себя этому безличному, но правильному, нормативному окружению. И это протест не слабой и робкой индивидуальности, а полновесной и самодостаточной художественной личности, которая утверждает себя через свои картины.«

des deutschen Begriffs zusammengedacht werden: Im deutschen Wort ›Zeitgenossenschaft‹ ist zweifellos ›Genosse‹ stark markiert. Und es ist genau diese gebräuchliche Form der gleichstellenden und gleichmachenden Anrede der MitbürgerInnen (russisch »tovarišč«), die das Wort für unseren Zusammenhang reizvoll macht: Geht es doch darum, eine ebenso paradoxe wie aktive Partizipation am Offiziellen, ein Teilhaben an der ›absoluten Zeit‹ zu bezeichnen, welches zugleich die Bedingungen für deren Transformation von Innen heraus darstellt. Die russische Variante des Wortes – »sovremenost'«, wörtlich: ›Mitzeitlichkeit‹ kann auch mit ›Gegenwart‹ übersetzt werden, zudem wird das Adjektiv »sovremennyj« gemeinhin mit ›modern‹ übertragen. Als »sovremenost'« ist ›Zeitgenossenschaft‹ also eine Befindlichkeit auf der Höhe der Zeit, in der Gegenwart – gleichberechtigt mit ihr, im Zu- und Umgang mit ihr. Im *Ausgang* aber durchaus nicht mehr mit ihr synchron.

Künstlerische Zeitpolitik in der späten Sowjetunion und die Tageszeitung

Einer typologischen Erfassung der künstlerischen Zeitpolitik in der spätsowjetischen Zeit wurde bislang wenig explizite Aufmerksamkeit gewidmet, auch hier kann das nur für ein Segment passieren, als vorsichtiger Versuch, mit vorlauten Vermutungen. Als dominant darf der chronophobe, künstlerisch in unterschiedlicher Weise realisierte Rückzug auf eigenzeitliche Zeitinseln, der metarealistische Einschluss⁷¹ in die ›versiegelte Zeit‹ angenommen werden.⁷²

Folgende Eckdaten aus der vorliegenden Forschung sind für eine Erfassung künstlerischer Zeitpolitiken relevant: Bei Lipoveckij spielt ein in vielerlei Hinsicht stark gemachtes Argument einer »chaotischen« künstlerischen Eigenzeit, die Bachtins Konzept vom »schöpferischen Chronotopos« (»tvorčeskij chronotop«) zum Befund des Prozessualen ausweitet, eine zentrale Rolle.⁷³ Für die Soz Art oder den Konzeptualismus, die für diese Fragestellung bislang kaum explizit thematisch wurden, spricht Marina Balina in einem Aufsatz zu Zeitpraxen der Soz Art von einem »Spiel« mit der absoluten Zeit des sozialistischen Realismus. Balina führt dabei vor allem literarische Praktiken der

71 Zum »Metarealismus« vgl. Mikhail Epstein: »Theses on Metarealism and Conceptualism«, in: ders./Genis, Alexander/u.a. (Hgg.), *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Oxford: Berghahn Books 1999, S. 105-122, hier: S. 108.

72 Eine umfassende typologische Darstellung der künstlerischen Zeitregime der Zeit kann nicht Gegenstand dieser Ausführungen sein. Einen Ausgangspunkt könnte die Darstellung im Abschnitt »Gegenwartsprobleme« bei Kasack darstellen: Wolfgang Kasack: *Die russische Literatur 1945-1982*. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche, München: Otto Sagner 1983, v.a. S. 66-72.

73 Vgl. Mark Lipovetsky: *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*, New York/London: M.E. Sharpe 1999, S. 22: »This chronotope, in which a relationship develops between the author-narrator (creator) and the implied reader, is one of the ever-present, albeit peripheral, elements of any literary text. In postmodernism, however, the significance of this element is broadened to the point of becoming universal. In this chronotope, there is no more need for the category of time, since the act of reading is instantaneous. [...] A very important feature of this chronotope, which penetrates all of postmodernist poetics, is the shift of artistic emphasis from the result of a creative act to the unfinished and unfinishable process of creation itself.«

Retardierung und Beschleunigung an, weist aber auch auf eine Tendenz zu einer subversiv affirmativen »Remythologisierung« der zur »objektiven« historischen Zeit avancierten sowjetischen Geschichtsmythologie hin.⁷⁴ In ihrer Studie zur Aktionskunst der Moskauer Gruppe »Kollektivnye Dejstvija« macht Sylvia Sasse deutlich, dass die »Zeit der Handlungen« sehr dezidiert über ein Verweilen in der reinen Prozessualität hinausweist.

Der eng auf Saša Sokolovs Roman »Škola dlja durakov« (»Die Schule der Dummen«, 1976) zugeschnittene, aus ebenso chronophobem Zusammenhang bei Nabokov stammende Begriff der »vorsätzlichen Gegenwärtigkeit«⁷⁵ hat wahrscheinlich einiges Potential zur Verallgemeinerung. Ich gehe auf diesen Text und diesen Begriff etwas näher ein, weil sich daran die »chronophobe« Vermeidung von Zeitgenossenschaft im dezidierten Bezug auf Kalender und Tageszeitung beobachten lässt: Zur präsentischen, dimensions- und ereignislosen Narration gehören in »Škola dlja durakov« Behauptungen einer Bedeutungs- und Inhaltslosigkeit von Kalender und Zeitung: Zeitlosigkeit und Inaktualität werden deskriptiv auf die Spitze getrieben und narrativ entfaltet: Der Ich-Erzähler behauptet von sich, er könne nicht »mit Genauigkeit und Bestimmtheit über irgendetwas urteilen, was auch nur im geringsten mit dem Begriff Zeit zusammenhängt.«⁷⁶ Die Kalender seien »zu fiktiv [eigentlich: relativ, B.O.], und die Zahlen, die darauf geschrieben sind, bezeichnen nichts und seien durch nichts gesichert, wie Falschgeld«⁷⁷. Außerdem geraten Bücher in Opposition zur »Zeitung«: Der Vater lehnt Bücher, die für den sie immerhin lesenden kindlichen Ich-Erzähler Unverständliches enthalten, gänzlich ab und liest ohne Unterlass Zeitung bzw. hält unentwegt eine solche in Händen.⁷⁸ Die Zeitung in Händen zu halten, scheint für diesen Vater vor allem eine (performative) Verzweigungshandlung zu sein. Er kann zum Zeitungslesen offensichtlich keine andere Haltung einnehmen, als es eben ohne Unterlass zu tun. Nachdem im Gespräch des Ich-Erzählers mit seinem Freund die Wörter »nepravda«⁷⁹ (Unwahrheit) bzw. »pravda« (Wahrheit) gefallen sind, ist davon die Rede, dass der Vater niemandem glaube und er der Überzeugung sei, dass »die Welt nur aus Lumpen« bestehe.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund bringt der Ich-Erzähler seinen Vater in einem insistierenden

74 M. Balina: *Playing*, S. 62.

75 Vgl. Felix Philipp Ingold: »Škola dlja durakov. Versuch über Saša Sokolov«, in: WSA 3 (1979), S. 93-124; hier: S. 97, mit Verweis auf Vladimir Nabokovs »Ada or Ardor« (1969): »deliberate present«.

76 Sascha Sokolow: *Die Schule der Dummen* [dt. 1977]. Aus dem Russischen von Wolfgang Kasack, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 32. Saša Sokolov: *Škola dlja durakov* [1976], Moskau: Ogonek, Variant 1990, S. 27: »Не могу с точностью и определенно судить ни о чем таком, что хоть в малейшей степени связано с понятием время.«

77 S. Sokolow: *Schule*, S. 32; S. Sokolov: *Škola*, S. 27: »Наши календари слишком условны и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам.«

78 S. Sokolow: *Schule*, S. 56f.; S. Sokolov: *Škola*, S. 47.

79 Vgl. das Gemälde aus der Serie »Natiurmort s gazetoj« (Stillleben mit Zeitung) von Oskar Rabin aus dem Jahr 1975: Die obere Hälfte einer Zeitungsseite mit dem Titel »Nepravda« (in »Pravda«-Typographie) ist darauf zu sehen.

80 S. Sokolow: *Schule*, S. 62; S. Sokolov: *Škola*, S. 51: »[...] что весь свет состоит из негодяев и только негодяев [...]«.

Gespräch über das permanente Zeitunglesen und über die für die Zeitung schreiben- den »Lumpen« an den Rand einer verzweifelten Reaktion, in der sich die tautologische Selbstrechtfertigung des Zeitunglesens – der Inhalt, das »Was« – als absent erweist, bzw. dem performativen »Dass« (man es tut) gleicht und im Gesicht des Vaters selbst *schwarz auf weiß* zu sehen bzw. lesen ist: Auf der weißen Oberfläche des Gesichts »krabbeln zwei große Fliegen«, die »er [...] nicht einmal wegscheuchen konnte, denn er war sehr unsicher geworden«. Und in diese »Unsicherheit« hinein erkundigt sich der Ich-Erzähler bei seinem Vater nach seiner Meinung zu den *Zeitungen*. Daraus entfaltet sich eine Szene, die immer mehr in Sprachlosigkeit und schließlich zu einem bezeichnend wortlosen Bruch zwischen Vater und Sohn führt:

Und damals habe ich den Vater nach den Zeitungen gefragt. Was meinst du mit Zeitungen? hatte der Vater zurückgefragt. Und ich hatte gesagt: du liest immerzu Zeitungen. Ja, ich lese, hatte er geantwortet, lese Zeitungen, was ist daran Besonderes. Steht denn dort nichts drin? hatte ich gefragt. Warum denn, hat der Vater gesagt, da steht alles drin; was nötig ist, das steht auch drin. Wenn aber, hatte ich gefragt, dort etwas drin steht, weshalb soll man es denn lesen: es schreiben doch Lumpen. Und da hatte der Vater gesagt, wer sind Lumpen? Ich hatte geantwortet: die, die schreiben. Da hatte der Vater gefragt, was schreiben? Und ich hatte geantwortet: die Zeitungen. Der Vater schwieg und blickte mich an, und ich blickte ihn an, und es tat mir leid um ihn, denn ich sah, wie er unsicher wurde, wie über sein großes, weißes Gesicht wie zwei schwarze Tränen zwei große Fliegen krabbelten und er sie nicht einmal weg-scheuchen konnte, denn er war sehr unsicher geworden. Und dann hatte er leise zu mir gesagt: scher dich fort, ich will dich nicht sehen, du Hundesohn, mach dich aus dem Staube.⁸¹

Geradezu programmatisch ist in dieser Passage jene für den Roman Sokolovs bezeichnende »Auflösung [der] kommunikativen Stabilität«⁸² ausformuliert, für die allgemein festgehalten wurde, dass sie in einer dreistufigen sprach- und weltschöpfenden Spirale⁸³ zu einem neuen Arrangement führe. Für diese Szene können wir folgende Windungen der Spirale feststellen: Aus vorgefundener Sprache (Buch in Opposition zur Zeitung) wird Sprachlosigkeit (inkl. Leere und Verausgabung: das desemantisier- te, adiskursive Zeitunglesen des Vaters), woraus aber, als »neues Arrangement«, das »neue Wort« bzw. in diesem Fall »neue Bild« resultiert – die zugleich sprachlose, aber

81 S. Sokolow: Schule, S. 62; S. Sokolov: Škola, S. 51: »И тогда я спросил отца про газеты. А что – газеты? – отозвался отец. И я сказал: ты все время читаешь газеты. Да, читаю, – отвечал он, газеты читаю, ну и что же. А разве там ничего не написано? – спросил я. Почему ж, сказал отец, – там все написано, что нужно – то и написано. А если, – спросил я, – там что-то написано, то зачем же читать: негодяи же пишут. И тогда отец сказал: кто негодяи? И я ответил: те, кто пишут. Отец спросил: что пишут? И я ответил: газеты. Отец молчал и смотрел на меня, я же смотрел на него, и мне было немного жаль его, потому что я видел, как он растерялся, и как по большому белому лицу его, как две черные слезы, ползли две большие мухи, а он даже не мог смахнуть их, поскольку очень растерялся. Затем он тихо сказал мне: убирайся, я не желаю тебя видеть, сукин ты сын, убирайся куда хочешь.«

82 Georg Witte: Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre, Wiesbaden: Harrassowitz 1989, S. 141.

83 Vg. Kapitel zu Saša Sokolov in G. Witte: Appell, S. 118.

sprechende Situation der schwarzen Fliegen auf dem weißen Gesicht, die man, im Gegensatz zum eigenen Sohn, nicht verscheuchen kann. Wie die Motive der Leere und Sprachlosigkeit⁸⁴ passen bzw. gehören diese neuen Arrangements nicht in die Welt, aus der sie stammen – sie gleichen heterotopen bzw. heterochronen Zeitinseln jener stichwortgebenden »vorsätzlichen Gegenwärtigkeit«.

Bei Sokolov ist – auf einer Ebene der Deskription – schon sehr deutlich das Moment der *performativen* Funktionsweise des spätsowjetischen Diskurses offengelegt. »Performativ« verweist hier auf eine äußerst formal gewordene Beziehung zwischen den Zeichen und ihrer Referenz: nur aufgrund der Konvention, der autoritären und absoluten Diskurshoheit ist diese Beziehung nicht zu hinterfragen, ist an die Wirklichkeit/Referenz hinter den Signifikanten zu glauben.⁸⁵ Boris Groys hat dies als »Monströsität« des spätsowjetischen ideologischen Diskurses bezeichnet: Er beschreibt diesen als »allgegenwärtig, völlig unglaublich, innerlich leer«, als eine Sprache, die »kein Subjekt der Mitteilung hatte, die nichts mitteilen wollte, die keiner hörte, die sogar als reine Präsenz kaum zur Kenntnis genommen wurde«, die sich aber, und das ist bereits ein Indiz für das Monströse, »unendlich vermehrte und mit ihren Zeichen die ganze Umwelt füllte«⁸⁶: Der Vater in Sokolovs »Schule der Dummen« hält die Zeitung weiter in der Hand, ob und was er darin liest scheint unwesentlich.

Im Kontrast dazu sind in der (inoffiziellen) sowjetischen Kunst dieser Zeit durchaus künstlerische Praktiken zu beobachten, die im Sinne einer interventionistischen Zeitgenossenschaft die Zeitung nicht nur in Händen halten, sondern – nicht zuletzt durch *Entnahme von Wirklichkeitsausschnitten* – »die Wunde offen [halten]«⁸⁷, Zeitgenossenschaft praktizieren.

84 Das leere, weiße Zeitungsblatt kommt im Roman mehrmals vor: S. Sokolow: *Schule*, S. 77, 79; S. Sokolov: *Škola*, S. 62, 64.

85 A. Jurcak: Navsegda, S. 163. »[...] в действительности функции авторитетного дискурса языка не ограничивались репрезентацией фактов реальности, а в период позднего социализма функция репрезентации в этом языке вообще свелась к минимуму. Именно поэтому в этот период для большинства советских людей было относительно не важно, насколько верно или неверно авторитетные высказывания отражают реальные факты. Вместо этого авторитетный язык приобрел важную перформативную функцию[...]« (In Wirklichkeit war die Funktion des autoritären Diskurses der Sprache nicht auf die Repräsentation von Fakten der Realität beschränkt und in der Phase des späten Sozialismus war diese Funktion überhaupt auf ein Minimum beschränkt. Eben deshalb spielte es damals für den Großteil der sowjetischen Menschen eine verhältnismäßig geringe Rolle, ob die autoritären Äußerungen die realen Fakten richtig oder falsch wiedergaben. Dazu kommt, dass die autoritäre Sprache eine wichtige performative Funktion angenommen hat.)

86 Boris Groys: »Der Text als Monster«, in: ders., *Die Erfindung Russlands*, München: Hanser 1995, S. 213–228, hier: S. 214. Wobei Groys das Monströse vor allem für Texte veranschlagt, die diesen semiologischen Befund künstlerisch verarbeiten.

87 Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr. 1960–2000*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 156f.: »Das ›große‹ Buch, wieder einmal spinnen wir darüber. Offen nach allen Seiten müsste es sein. Das Jahr `68, das Jahr der endgültigen Ernüchterung, vielleicht als Gerüst. So könnte es direkt heißen: Das Jahr. Ein Motto: Allein mit unserer Zeit. Ein anderes: Die Wunde offenhalten. Verwenden: Tagebuchblätter, Briefe, Vor- und Rückblenden, ganze Geschichten ausführen, Episoden. Kein ›Enthüllungsbuch‹, kein Ressentiment. Einfach ein Zeitzeugnis. Wie man lebt in dieser Zeit.« Vgl. auch den Kommentar zu dieser Stelle bei A. Kleihues: *Medialität*, S. 381.

Künstlerische Zeitpolitik in der spätsowjetischen inoffiziellen Kunst der 1960er und 1980er Jahre ist aber nicht nur als »Spiel mit der absoluten Zeit«⁸⁸ der sozialistischen und ideologischen Realität zu betrachten. Es soll nun vielmehr darum gehen, Formen und Strategien *datumskünstlerischer Zeitgenossenschaft* zu beschreiben. Gesucht wird nach Strategien, die der Absolutheit eine Möglichkeitsdimension des Aktualen⁸⁹ zu entreißen imstande sind.

Dazu sollen im Folgenden künstlerische Interaktionen zwischen Tageszeitung und Kalendarium der 1960er bis 1980er Jahre skizziert werden. Für die anschließenden ausführlichen Analysen der Romane von Evgenij Popov, »Die Wunderschönheit des Lebens« (1990) und »Das Herz des Patrioten« (1991), wird die Frage leitend sein, zu welchen Transformationen des Zeitregimes es in der Montage von Zeitungsausschnitten bzw. durch die Intervention des Zeitgeschehens ins literarische Erzählen (und umgekehrt) kommt.

Spätsowjetische Chronophobien und ›kollektive Aktionen‹ (dagegen)

Die Gruppe »Kollektive Aktionen« (»Kollektivnye Dejstvija«/»KD«) veranstaltet Aktionen, zu deren Teilnahme Personen im Umfeld der Gruppe, ein Kollektiv Inoffizieller, schriftlich eingeladen werden.⁹⁰ Die nicht in die Pläne der Aktion eingeweihten TeilnehmerInnen werden in den Beschreibungen und Dokumentationen der Aktionen durchwegs als »Zuschauer« (»zritel«) bezeichnet, während von den Eingeweihten als »TeilnehmerInnen« (»učastniki«) die Rede ist.

Diese Aktionen, die sich oftmals auf eine dezidierte zeitliche Konzertierung und konzeptuelle Rahmung und genaue schriftliche wie fotografische Dokumentation einer Alltagshandlung beschränken, zeichnet ein Aufeinandertreffen kalendarisch und chronometrisch definierter, messbarer, gemessener Aktionszeit einerseits und unbestimmbarer Zeit der Aktion andererseits aus.⁹¹ So kann die Aktion »Ausstieg« nur aufgrund einer Einladung stattfinden, die TeilnehmerInnen bzw. »ZuschauerInnen« dazu auffordert, sich an einem bestimmten Tag zu einem bestimmten Zeitpunkt an einer bestimmten Bushaltestelle in Moskau zu versammeln. Zeitliche Kriterien sind zentral für diese Aktion: Beginnt sie schon mit der Einladung, erst mit dem gemeinsamen Einsteigen in den Bus oder mit der im Bus verteilten schriftlichen Aufforderung, bei der nächsten Haltestelle wieder auszusteigen, immerhin heißt die Aktion »Ausstieg«? All diese Fragen nach dem ›Wann und Wie lange‹ geben Anlass zur These, dass für die »KD« die »Differenz zwischen bezeichneter Zeit und erlebter Zeit zum *Material der Akti-*

88 M. Balina: *Playing*, S. 58-74.

89 Georg Witte: »Einmal« – Aktualität als literarische Erfahrungsform. Am Beispiel von Lev Tolstoj's »Kreutzer Sonate«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud u.a. (Hgg.), *Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 185-204.

90 Aus kulturpragmatischen Gründen konnten die Aktionen nicht in einer spontanen Öffentlichkeit bzw. in Interaktion mit ihr stattfinden. Vgl. Sylvia Sasse: *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte des Moskauer Konzeptualismus*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 62.

91 Ebd., S. 102.

on«⁹² wird. Eine besondere Rolle spielt dabei die Schaffung bzw. Setzung eines »neuen, unmöglichen Ereignisses durch die Dokumentation«⁹³. Im Fall der Aktion »Ausstieg« betrifft dies die Aufschrift auf den Briefumschlägen, die den TeilnehmerInnen nach dem Verlassen des Busses ausgehändigt wurden: »AUSSTIEG fand am 20. März 1983 um 12 Uhr 24 Min. statt (von Hand ausgefüllt zur Zeit des Ausstiegs der Zuschauer [...]).«

Erst diese Datierung stiftet das Ereignis, als einen Vorgang, der in der »Zeit des Geschehens nicht zu fassen« ist, der aber »die Zeit seines Geschehens auf besondere Weise erfahrbar macht.«⁹⁴ Das Aussteigen aus dem Bus wird so zu einer markierten Gegenwärtigkeit, einem Prozess, der in seiner »komplexen sinnlichen Präsenz« – herbeigeführt durch die Rahmung des Vorgangs durch seine chronometrisch akribische Dokumentation, »das Potential einer komplexen Gegenwart« erhält.⁹⁵

Ausstieg

Die Gruppe von Zuschauern wurden von zwei Organisatoren der Aktion an der Haltestelle der Buslinien 3 und 23 »Puškinstraße« erwartet. Als sich alle Eingeladenen an der Haltestelle versammelt hatten, ließ man sie in den Bus einsteigen. An der nächsten Haltestelle verteilten die Organisatoren den Zuschauern papierne Kärtchen mit der Aufschrift »AN DER NÄCHSTEN STEIGEN WIR AUS. Kollektive Aktionen«. Beim Aussteigen an der nächsten Haltestelle (»Kozickij Gasse«), erhielten die Zuschauer von der sie dort in Empfang nehmenden anderen Gruppe der Organisatoren Kuverte mit der Aufschrift: »AUSSTIEG fand am 20. März 1983 um 12 Uhr 24 Min. statt (von Hand ausgefüllt zur Zeit des Ausstiegs der Zuschauer). Wir danken für die Teilnahme an der Organisation.« In diese Umschläge wurden von den Zuschauern die ihnen im Bus überreichten Kärtchen gelegt, für die die Kuverte so was wie der Rahmen oder der Umschlag waren.

Moskau, Puškinstraße, 20. März 1983

A. Monastyrskij, G. Kizeval'ter, S. Romaško, N. Alekseev, N. Panitkov, E. Elagina.⁹⁶

92 Ebd., S. 102. Sasse schlägt die Koexistenz folgender »Zeitkonzepte« in den Aktionen der »KD« vor: Präsentierte und repräsentierte Zeit, Zwischenzeit, Zeit der Faktographie, Einmaligkeit und Wiederholbarkeit, Simultanität und Narration. Ebd., S. 103.

93 Ebd., S. 93.

94 Martin Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«, in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.), Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien, Bielefeld: transcript 2003, S. 37-47, hier: S. 41.

95 Ebd., S. 43.

96 Andrej Monastyrskij: Poezdki za gorod. [Bd. 1-5], Tom 3, Moskau: Ad Marginem 1998, S. 128: »Выход/Группа зрителей была встречена двумя организаторами акции на остановке 3 и 23 троллейбусов ›Пушкинская улица‹. Когда все приглашенные собрались на остановке, им было предложено сесть в троллейбус. Проехав одну остановку, организаторы раздали зрителям бумажные карточки с надписью: ›НА СЛЕДУЮЩЕЙ ВЫХОДИМ. Коллективные действия‹. Сойдя на следующей остановке (›Козицкий переулок‹), зрители получили от ожидавших их там других организаторов акции конверты с надписью: ›В Ы Х О Д состоялся 20 марта 1983 г. в 12 час. 24 мин. (заполнялось от руки во время выхода зрителей). Благодарим за участие в его организации.‹ В эти конверты зрителями были вложены врученные им в троллейбусе карточки, для которых конверты явились своего рода рамой

Bemerkenswert ist, dass diese potentielle Komplexität der Gegenwart sich eben aus der Differenz zwischen markiertem, datiertem Moment der Aktion und dem eher prozessualen Erwarten, Erleben bzw. Erfahren ergibt. Sasse zieht hierfür eine für uns wesentliche Zeitmarke im Unterschied zum Chronophoben ein. In der Differenz zwischen datiertem Moment und den eher prozessualen Aspekten des Erwartens etc. gehe es nicht um die typisch »postmoderne Prozessualisierung des Kunstwerks«, den »Verlust des Zeitrahmens«, die »offene Prozessualität, deren Länge auch das Kunstwerk bestimmt«. ⁹⁷ Die Messbarkeit und Bestimmbarkeit der Zeit werden durch die Prozessualität nicht überdauert oder durch Postulate höherer Intensität ausgeklammert, sondern im »Setzen eines Rahmes, im Formulieren einer Regel und im Repräsentieren«, wir dürfen dazufügen, Datieren, wird eine »eigene Performance« entdeckt, »die es erlaubt, den gesetzten Zeitabschnitt zu überschreiten, zu besetzen und das Setzen des Zeitabschnittes als performativen Akt der erfahrenen Zeit entgegenzusetzen.« ⁹⁸

Zu derlei chronometrischer Ereignishaftigkeit kann sich eine kalendarische Membran gesellen – wie dies etwa bei der Aktion »Begegnung« (»Vstreča«) am 9. Mai 1981 der Fall war. Das Land feiert auch 1981 an diesem Tag den »Tag des Sieges« (»Den« pobedy«) am Ende des »Großen Vaterländischen Kriegs«. Nikolaj Panitkov und Andrej Monastyrskij werden am Abend davor von Mitgliedern der »Kollektiven Aktionen« unabhängig voneinander darüber informiert, dass »am 9. Mai eine Aktion durchgeführt wird« und sie werden gebeten, dies niemandem mitzuteilen. ⁹⁹

Am Tag der Aktion werden Panitkov und Monastyrskij, durch geschwärzte Brillen um die Sicht gebracht, in je ein »mannhohes« Betonrohr geführt, wo sie wiederum Dunkelheit erwartet und die Aufgabe, einen Weg aus dem Rohr zu finden. Von dort aus wird dann der erste der beiden angeleitet, in das andere Rohr zu dringen, wo diesem, es war Monastyrskij, schon der zweite Teilnehmer der Aktion entgegenkommt. Eine Begegnung, die für beide, ein »völlig Unerwartetes« (»polnoj neožidannost'ju«) darstellte.

Zweifellos stehen in dieser Aktion vom 9. Mai 1981 der offizielle Jahrestag und das Ereignis der inoffiziellen Begegnung, das unerwartete Aufeinandertreffen in der Dunkelheit des Betonrohres, in einer signifikanten Spannung. Hier die kalendarisch vorgeschriebene Erinnerung an den Jahrestag, dort die ereignishaftige Ausblendung dieses Jahrestages, dieses Datums. In der Idiomatik des Russischen »trifft« man einen bzw. »begegnet« man einem Feiertag, man »feiert« ihn nicht. Dagegen setzt die Aktion nicht die Wiederkehr, die Begegnung mit der Erinnerung, sondern deren Projektion in ein Röhrengleichnis, in eine Aktion, die in der Ungewissheit des sich Ereignenden das »Treffen« auch mit Konfrontation und Offenheit assoziiert. Die einen begehen, wie

или обложкой./Москва, Пушкинская улица 20 марта 1983 г./А.Монастырский, Г.Кизевальтер, С.Ромашко, Н.Алексеев, Н.Панитков, Е.Елагина.«

97 S. Sasse: Texte, S. 104.

98 Ebd., S. 104. Sasse verwendet hier die offene Prozessualität des postdramatischen Theaters als Vergleichsfolie. Vgl. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 309ff.

99 A. Monastyrskij: Poezdki, S. 125: »Двум участникам акции [...] накануне ее осуществления, каждому в отдельности, было сказано, что 9 мая будет проводиться акция. Причем эта информация сопровождалась просьбой не говорить никому (включая членов группы) о предстоящем событии.«

kalendarisch vorgeschrieben, den Jahrestag, andere begegnen sich an diesem Datum in einem Betonrohr. Undatierte, chronophobe Prozessualität der Aktion mag hier dem kalendarischen Eingedenken diametral gegenüberstehen. Die eindrückliche und eindeutig datierte Verneinung des kalendarisch vorgeschriebenen Erinnerns aber ist zugleich aktive, teilnehmende und intervenierende Zeitgenossenschaft, die Chronophobie als leere Form zwar erkennen lässt, allerdings nicht (mehr) bespielt, bedient oder praktiziert. Auf reine Prozessualität kann diese Aktion alleine wegen ihres Ereignisdatums nicht gründen.

Vom »Stilleben mit Zeitung« zu »Buletten aus Pressehack«: Tageszeitung als Material in der inoffiziellen Kunst

Die »Pravda« scheint spätestens mit Oskar Rabins (1928–2018) Serie »Natjurmort s gaze-toj« (Stilleben mit Zeitung) als Material(grundlage) in den Blick der inoffiziellen Künstler gekommen. In einem Bild der Serie von 1968 liegen zwei zerrissene Pravda-Seiten auf einem Tisch, darauf vertikal, das linke Bilddrittel schließend ein getrockneter oder geräucherter Fisch. Rechts steht, auf dem zweiten Zeitungsblatt ein Glas (»granënnj stakan«), wie es vor allem für Vodka verwendet wurde. In dem Bild mit dem Titel »Natjurmort s ryboj i gazetoj ›Pravda‹« (»Stilleben mit Fisch und der ›Pravda‹«)¹⁰⁰ wird zunächst der Abstieg der »Pravda« vom höchsten Parteiorgan zur Unterlage, die mit den Gräten und Hautresten des Fisches entsorgt werden und wohl im Müll landen wird, deutlich. Ein wörtliches »mise en abyme«, dem eine Fragmentierung (es sind zerrissene Zeitungblätter) vorausging. In der im Vergleich zur sorglos hingeworfenen Zeitung auffällig strengen Ausrichtung des Fisches deutet dieser nicht nur seinen Zweck als Nahrungsmittel an, es tritt auch seine potentielle religiöse Symbolik hervor, was die Umwertung der Werte, eingeleitet mit der häretischen Verwertung der ehemals sublimen Pravda, unterstreicht. Die Tageszeitung, nunmehr Unterlage, wird somit von einer transzendentalen Dimension dominiert.¹⁰¹ Dabei drängt sich vor allem die für das Stilleben so zentrale Frage nach dem Zeitlichen auf: »Pravda«, Fisch und schließlich auch das Pressglas als »Stundenglas« indizieren Zeitlichkeit und scheinen in einen Wettbewerb um deren transzendente Dimension zu treten. Die Möglichkeit der Existenz einer solchen Dimension ist von einer dekonstruktiven Dynamik der Dinge im Bild bedroht.

Gerade die »Pravda« wird in den 1970er Jahren zum Material, zur Arbeitsgrundlage und zum Objekt vieler inoffizieller Künstler. Vitalij Komar und Aleksandr Melamid, bekannt für ihre malerischen Simulationen der Motive und Mythen des sozia-

100 90x110 mm, Vgl. Michail German: Oskar Rabin, Moskau, Paris, New York: Tret'ja Volna, Ostankino, Interbuk 1992, S. 143.

101 In anderen Bildern der Serie liegt die Pravda einfach als Müll auf der Straße; auch der Fisch kehrt wieder, etwa 1975, wiederum auf einem Zeitungsblatt, das nunmehr aber mit »Nepravda« (Unwahrheit) betitelt ist. Zu einem allgemeinen Überblick zur Interaktion zwischen Tageszeitung und Literatur vgl. Brigitte Obermayr: »O gazete v literaturnom povestvovanii«, in: Ičin, Kornelija (Hg.), I posle avangarda – avangard, Belgrad: Filološki fakultet Beogradskogo universiteta 2017, S. 264–274.

listischen Realismus, präsentieren 1975 zum ersten Mal die Aktion »Bifšteks rublenyj pressa« (»Hacksteaks aus Presse«): Die fotografische Dokumentation der Aktion zeigt, wie die beiden Künstler eine Titelseite der Pravda durch einen Fleischwolf drehen und sie so scheinbar in ein Nahrungsmittel transformieren.¹⁰² Die Aktion wurde mehrmals wiederholt und die Buletten den jeweils Eingeladenen zum Verzehr angeboten.¹⁰³ In beiden geschilderten Fällen ist die Transformation des Symbolwerts der Zeitung zu ihrem Materialwert mit folgender, performativ scheiternder Neubewertung, ja, Transsubstantiation, augenscheinlich.

Etwa um die gleiche Zeit, Anfang der 1970er Jahre, beginnt Dmitrij Prigov mit seinen graphischen Manipulationen auf einzelnen Zeitungsseiten (auch hier meist auf der »Pravda«). Was sich bald in seine bekannten »Pravda«-Übermalungen und in den Installationen zur »Serija gazet« (»Zeitungsserie«) ausdehnen wird¹⁰⁴, beginnt zunächst in einem graphischen Sich-Vertiefen in die Bleiwüsten der offiziellen Parteizeitung. Sehr deutlich zeigt sich das in Prigovs Bearbeitung der Seite 2 der »Pravda« vom 17.6.1977, die eine Rede des Delegierten Z. Nurev auf einer Sitzung des Obersten Sovet abdruckt. In acht dicht gesetzten Spalten füllt der Text eine ganze Seite des damaligen Pravda-Formats (59x41,7 cm). Aufgrund ihrer Länge gewährt nicht einmal die 3-zeilige Überschrift Übersicht: Diese lautet und sieht aus wie folgt:

О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ УЛУЧШЕНИЮ ОХРАНЫ ЛЕСОВ, РАЦИОНАЛЬНОМУ
ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ЛЕСНЫХ РЕСУРСОВ И О ПРОЕКТЕ ОСНОВ ЛЕСНОГО
ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА СОЮЗА ССР И СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК¹⁰⁵

ÜBER DIE MASSNAHMEN ZUR WEITEREN VERBESSERUNG DES SCHUTZES DER
WÄLDER UND DER WIRTSCHAFTLICHEN VERWENDUNG DER WALDRESSOURCEN
UND ÜBER EIN PROJEKT FÜR GRUNDLAGEN EINES WALDGESTZES DER UNION DER
SSR UND DER VOLKSREPUBLIKEN

Der Dichte des ohnehin absolut leserunfreundlich gesetzten, schon typographisch kaum zu durchdringenden Textes verleiht ein handschriftlicher Eingriff Prigovs Nachdruck: Prigov verbindet die kärglichen Leerzeichen zwischen Buchstaben, Wörtern und Spalten durch handschriftliche Verdoppelungen von Lettern oder das Einfügen von

102 Vgl. Iosif Bakštejn: »V. Komar, A. Melamid: Konceptualizm kak akcija«, in: Žurnal dekorativnoe iskusstvo: Performance/iskusstvo dejstviya 5/402 (1991), S. 19.

103 Aus einer Erzählung von Natal'ja Zlydneva, die in den 1970er Jahren mehrmals an den Aktionen teilnahm.

104 »Zeitungsserie« ist zweifellos ein adäquater Überbegriff für Prigovs Zeitungsarbeiten, für die aber, ein Forschungsdesiderat, noch adäquate Typologisierungen, gefunden werden müssen. Hier wäre zu berücksichtigen, dass Prigov selbst »Untertitel« wählte – so gibt es zum Beispiel die Serie »Erscheinungen« (»Pojavlenija«) oder aber »Stalinalptraum« (»Stalin Košmar«) etc. Hilfreich wäre aber zunächst eine Unterteilung in »manipulative Arbeiten« (wie die frühen, auf die oben verwiesen wird), »Übermalungen« und »Zeitungsmaterial«, wie in den zusammengeschürften »Altpapier«-Packen, die sehr an die Makulatur-Praxis in der sowjetischen Kultur der Zeit erinnern: Wegen Rohstoffmangels wurde man zum Sammeln von Altpapier motiviert, indem man für eine bestimmte Menge an Altpapier Kupons erhielt, die man in Bücher eintauschen konnte; hierher gehörten aber auch die in Installationen verwendeten Zeitungen oftmals als bodendeckendes Material.

105 Pravda, 17. Juni 1977, S. 2.

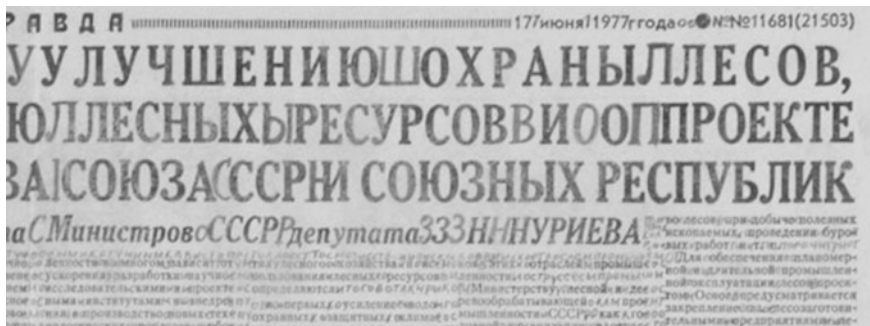
einfachen Ligaturbögen. Auf einer Ebene des Lesbaren führt dies zu einer Transformation der lexikalischen Einheiten und Syntagmen ins Transrationale (›Zaum‘-hafte), wie es anhand der Überschrift sehr deutlich wird: Aus der überlangen Überschrift (damals, vor allem bei Abdruck der Titel von Reden und Referaten in der »Pravda« eine Konvention) wird eine ornamentale Letternreihe, deren Dominanz auf Sichtbarkeit aber durch die letzten beiden, von der Manipulation ausgenommenen Wörter unterlaufen wird: Von hinten gesehen – durch das Wort »Volksrepubliken« – legt das Syntagma nahe, dass es doch auch zu lesen ist.

ОМЕРАХПООДАЛЬНЕЙШЕМУСУУЛУЧШЕНИЮИШОХРАНЫЛЕСОВ,
РАЦИОНАЛЬНОМУИСПОЛЬЗОВАНИЮЛЕСНЫХЫРЕСУРСОВВИООПРОЕКТЕ
ОСНОВГЛЕСНОГОГЗАКОНОДАТЕЛЬСТВАИСОЮЗАСССРНИ
СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК¹⁰⁶

ÜBERDIEEMASSNAHMENNZURWEITERENVVERBESSERUNGGEDESSSCHUTZESS
DERWWÄLDER,DDERRWIRTSCHAFTLICHENNVERWENDUNGDDERWWALD
RESSOURCENUNDÜBEREINPPROJEKTFÜRGRUNDLAGENEINESSWALD
GESTZESDDERRUUNION DERRSSRUND DER VOLKSREPUBLIKEN

Prigovs extensive und exzessive ›graphische‹ Lektüre dieser Seite vermittelt den Eindruck eines übermäßig (oder angemessenen?) respektvollen, aufmerksamen Umgangs mit ihr: Es ist nichts verschwunden, ausgeschnitten, ausgestrichen, übermalt ins Unsichtbare überführt. Eher scheint eine zusätzliche, unsichtbare Schicht des Textes zum Vorschein gekommen zu sein. Das Zeitungsblatt liegt vor uns wie ein ausgefülltes Formular, eine erfüllte Form.¹⁰⁷ (Abb. 43)

Abb. 43: Dmitrij A. Prigov: »O merach«, handschriftliche Ergänzungen auf einer Seite der »Pravda« vom 17.6.1977: Privatarchiv Prigov Foundation.



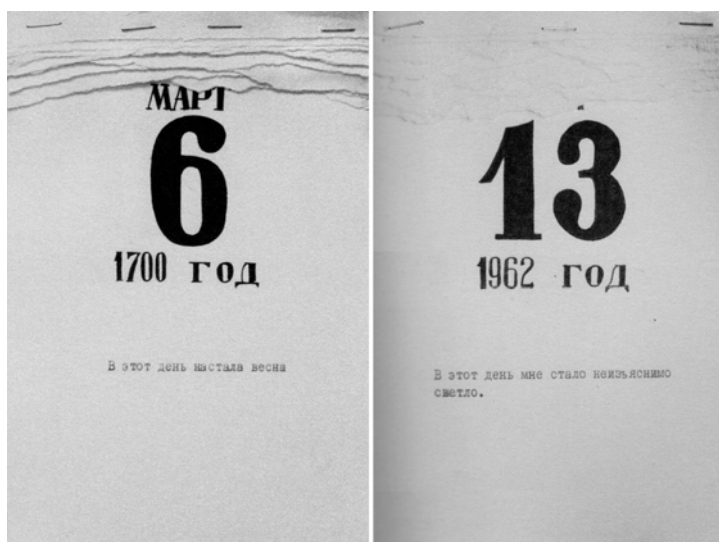
106 Dmitrij Prigov, handschriftliche Manipulation der Seite 2 der »Pravda« vom 17. Juni 1977. [Hervorhebungen B.O.]

107 Dmitrij Prigovs »Zeitungsserie« vgl. Brigitte Obermayr: »many-many-many newspapers«. Preliminary remarks on Dmitrij Prigov's »Newspaper-series«, in: Janecek Gerald (Hg.), Dmitry Prigov's Legacy as a Multimedia Artist and Writer, SEEJ 2018, S. 65-78.

Zur gleichen Zeit entsteht auch Prigovs Serie »Kalender« (»Kalendari«) (Abb. 44, 45). Es handelt sich dabei um »Abreißkalender«-Objekte im Format A5. Jeweils eine Seite des Kalenders ist zu sehen, umgeschlagene oder abgerissene Blätter deuten ein Davor an. Die Daten auf diesen Kalenderblättern sind unvollständig, meist fehlt die Monatsangabe. Es handelt sich somit um keine tagesaktuellen, singulären Daten, sondern um Versatzstücke von wiederkehrenden Jagestagen. Durch das Fehlen der Monatsangaben ist aber die chronologische Verortung dieser Jahrtage zusätzlich erschwert bzw. verunmöglicht: »1/Ponedel'nik« (1. Montag) oder »29/1700 god« (29. Jahr 1700) lauten typische Aufschriften. Jedes Kalenderblatt trägt darüberhinaus eine für Abreißkalender typische Informationszeile, für die vor allem Austauschbarkeit bezeichnend ist: So steht unter dem vollen Datum »Avgust/21/1900 god« (21. August Jahr 1900): »V etot den: proizošlo sobytie« (An diesem Tag fand ein Ereignis statt). Manipulation (der Zeitungsseiten) und manipulative Aneignung bzw. Simulation des Kalendariums sind Teil eines ganz offensichtlichen Verlassens von Zeitinseln und einer Bereitschaft zu einer intervenierenden künstlerischen Zeitgenossenschaft, für die eine Aufgabe von Chronophobie Voraussetzung ist.

Abb. 44 (links): Dmitrij A. Prigov: Serie »Kalendari« ab. ca. 1978, »6 März/An diesem Tag begann der Frühling«: Privatarhiv Prigov Foundation.

Abb. 45 (rechts): Dmitrij A. Prigov: Serie »Kalendari« ab. ca. 1978, »13 1962/An diesem Tag erfüllte mich unbeschreiblicher Frohsinn«: Privatarhiv Prigov Foundation.



Eine Chronik des letzten sowjetischen Vierteljahrhunderts: Zeitgenossenschaft in Evgenij Popovs Romanen »Prekrasnost' Žizni« (1990) und »Herz des Patrioten« (1991)

Begegnungen

Im folgenden Zitat sprechen Figuren aus einer Erzählung in Evgenij Anatol'evič Popovs (*1946) Montageroman »Die Wunderschönheit des Lebens. Kapitel aus einem Roman mit Zeitung, der niemals begonnen wurde und niemals beendet wird«¹⁰⁸. Einzelne Blätter des Abreißkalenders und Marcel Prousts »verlorene Zeit«, so suggeriert das Zitat aus Popovs »Roman mit Zeitung«, kompensieren, was an glaubhafter, tagesaktueller Information in den Zeitungen nicht geboten wird. Das eigentliche Interesse jedoch, so suggeriert die die Tageszeitung betreffende Verneinung in diesem kurzen Dialog, betrifft »die Zeitung« selbst.

»Lesen Sie denn keine Zeitungen?« erkundigte sich der Milizionär weiter.

»In den Zeitungen stehen lauter Lügen«, sagte Pjotr Grigorjewitsch.

»Was mich betrifft, ich lese den Abreißkalender. Jeden Tag ein Blättchen«, sagte ich.

»Und ich lese Marcel Proust auf Englisch«, sagte Chimkow.¹⁰⁹

Auch in einem anderen im Folgenden ausführlich analysierten Roman Popovs, »Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin« (1991),¹¹⁰ sind die medialen Bedingungen und Quellen für Tagesaktualität zentrales Thema.

Diese beiden, fast gleichzeitig (1981-1987) entstandenen Romane Popovs begleiten mich seit Beginn meiner Beschäftigung mit der inoffiziellen Literatur und Kunst der spätsowjetischen Zeit. Ich habe Popov sozusagen an der Seite von Dmitrij A. Prigov (1940-2007) kennengelernt: In »Herz des Patrioten« (1991/1994) irren zwei gleichnamige Gestalten durch Moskau und im Oktober 1992 waren die beiden, als reale Autoren, auf einem Festival »neuer russischer Literatur« in Wien vertreten. Mit Prigov führte ich damals mein erstes Interview, Popov erkannte ich an (s)einer schweren Umhängetasche, von der auch in den Romanen immer wieder die Rede ist. Mein erster direkter Kontakt zu Popov kam allerdings erst im März 2018 zustande.

In der Sphäre inoffizieller oder halboffizieller Literatur der spät-sowjetischen Zeit nimmt Popov, das wird weiter unten auch Thema sein, eine Zwischenstellung ein. Kei-

108 Jewgeni Popow: Die Wunderschönheit des Lebens. Kapitel aus einem Roman mit Zeitung, der niemals begonnen wurde und niemals beendet wird, dt. von Alfred Frank, Frankfurt a.M.: Fischer 1992. (Die Übersetzung enthält nicht alle Zeitungsausschnitte, tw. sind die Erzählungen gekürzt.) Evgenij Popov: Prekrasnost' Žizni. Glavy iz »romana gazetoj« kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen, Moskau: Moskovskij Rabočij 1990.

109 J. Popow: Wunderschönheit, S. 290. E. Popov: Prekrasnost', S. 314: » – Разве газет не читаете? продолжал допытываться милиционер. В газетах все врут, – сказал Петр Григорьевич. – Что касается меня, я читаю отрывной календарь. Каждый день по листику – сказал я. – А я – Марселя Пруста на английском языке, – сказал Химков.«

110 Jewgeni Popow: Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin, dt. von Rosmarie Tietze, Frankfurt a.M.: Fischer 1991. Evgenij Popov: Duša patriota ili različnye poslanija k Ferfičkinu, Moskau: Tekst 1994.

ner dezidierten Richtung – wie etwa Soz Art oder Konzeptualismus – angehörig, sieht Popov sich vielleicht am besten mit Kasacks lapidarer Charakterisierung als »freier«¹¹¹ Autor kategorisiert. »Frei« verweist hier auf den Willen, sich nicht »staatlicher Reglementierung« beugen zu wollen, aber dennoch als Schriftsteller – und somit auch durch den Schriftstellerverband – anerkannt zu sein, veröffentlicht zu werden, von diesem Beruf leben zu können. Vasilij Aksënov, Fasil' Iskander und Viktor Erofeev gehör(t)en ebenso zu Popovs Kreis wie Aleksandr Kabakov. Mit Bella Achmadulina war er befreundet, ihre Datsche bot ihm Unterkunft, als er aufgrund des Ausschlusses aus dem Schriftstellerverband seine Wohnung verlor, später befanden sich die Wohnungen der beiden im selben Haus.

Im Zusammenhang mit meinem zunehmenden Interesse an den Interaktionen zwischen Literatur und periodischer Presse, vor allem der Tageszeitung, stand »Prekrasnost' Žizni« stets in eine Reihe mit John Dos Passos »U.S.A.« Trilogie, Uwe Johnsons »Jahrestage« und Christa Wolfs »Ein Tag im Jahr«. Die genannten Romane von Johnson und Wolf waren außerdem für mich immer schon, da sie auch dem Prinzip »Kalenderroman« zuzuordnen sind, »Verwandte« des Briefromans »Das Herz des Patrioten«.

Als ich in meiner ersten Email an Popov, um meinen Zugang zum Text zu verdeutlichen, erwähnte, dass ich »Prekrasnost' Žizni« als Montageroman in der Tradition von Dos Passos lese, reagierte er darauf mit folgendem Satz: »Sie sind übrigens nach Iosif Brodskij der zweite Mensch, der die Verbindung des Buches zu Dos Passos entdeckt hat.«¹¹² Was ich natürlich auch als Kompliment auffassen konnte, deutet vor allem auf die Dringlichkeit, diesen Roman, dem bislang in der Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, nicht nur als Phänomen eines postmodernen »Chaosmos« (Lipoveckij) zu lesen. Auch ist es Zeit, über den Zusammenhang zwischen literarischen und montierten Passagen darin etwas differenzierter nachzudenken, als dies in der Monographie von Morris passiert, der von »meaningless quotes«¹¹³ spricht. Ein vielversprechender Aufsatz von Marina Kanevskaya, der auf Parallelen zwischen Dostoevskijs »Tagebuch eines Schriftstellers« und Popovs Montageroman mit dem Untertitel »Roman mit Zeitung« hinweist, führt am Ende vor allem die zahlreichen, oftmals namentlichen Dostoevskij-Allusionen bei Popov aus, bietet aber wenig zu Analogien und Unterschieden im Verhältnis der beiden Texte zur periodischen Presse.¹¹⁴

Die beiden im Nachfolgenden analysierten Romane Popovs, das wird zu zeigen sein, stellen einen bislang zu wenig beachteten Beitrag literarischer Chronopolitik in der spätsowjetischen Zeit dar. Anders als bei Vladimir Sorokin, der im Roman »Marinas dreissigste Liebe« (»Tridcataja Ljubov« Mariny») jedes Erzählen im spätsowjetischen

111 W. Kasack: Russische, S. 52.

112 Email Popov vom 17. März 2018. »Кстати, Вы второй человек после Иосифа Бродского, который обнаружил ее связь с Дос Пассосом.«

113 Jeremy Morris: Mastering Chaos. The Metafictional Works of Evgeny Popov, Oxford, Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2013, S. 186: »A tension not of satire but of a relation of ›love‹ between the texts is set up; as Popov states in his preface, the meaningless quotes are chosen according to ›love‹ [...].«

114 Marina Kanevskaya: »The Diary of a Writer from Tëplyj Stan«. The Beautifulnness of Life by Evgenii Popov«, in: Balina, Marina/Condee, Nancy/Dobrenko, Evgeny (Hgg.), Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 193-210.

Leitartikeldiskurs implodieren lässt, gelingt es Popov, diesen dialogfeindlichen wie dialogfernen Diskurs aufzuspalten, ihm als Zeitgenosse zu begegnen, Zeitmarken ebenso zu entreißen wie anzuhängen. Evgenij Popovs Roman »Prekrasnost' Žizni. Glavy iz ›romana s gazetoj‹, kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen«¹¹⁵ (»Die Wunderschönheit des Lebens. Kapitel aus einem Roman mit Zeitung, der niemals begonnen wurde und niemals beendet wird«)¹¹⁶ umfasst mit dem Zeitraum von 1961 bis 1987 das spätsowjetische Vierteljahrhundert und ist somit als Chronik eines Zeitgenossen dieses Vierteljahrhunderts zu lesen.

»Prekrasnost' Žizni« (»Die Wunderschönheit des Lebens«): Ein Vierteljahrhundert sowjetischer Zeitungen

Außerhalbbefindlich – mit Bibliotheksausweis

Zwei visuelle Merkmale des Textes fallen beim Durchblättern von »Prekrasnost' Žizni« auf: Da ist einerseits das Chronikalische bzw. Annalistische, das sich aus der Betitelung der einzelnen Kapitel mit den Jahreszahlen eines Vierteljahrhunderts, von 1961-1985, ergibt. Die Jahreskapitel sind von einem Vorwort aus dem Jahr 1985 und einem Epilog, der mit dem 27. Februar 1987 datiert, gerahmt. Und da ist andererseits, gemäß des Titelversprechens vom »Roman mit Zeitung« (»Roman s gazetoj«¹¹⁷), die Kompilation, die Textmontage – sichtbare offene Montage.¹¹⁸ Zu den montierten Textteilen gehören einerseits die Erzählungen: kürzere Prosatexte zu Beginn und am Ende eines jeden Jahreskapitels¹¹⁹, jede Erzählung trägt einen Titel. Zwischen diesen jeweils die Jahres-

115 E. Popov: *Prekrasnost'.* Der Roman kann als erster Teil einer Trilogie (»politische Trilogie«, Döring-Smirnov, Warten, S. 180) betrachtet werden, die selbst eine Chronik der zu Ende gehenden Sowjetzeit ist. Der zweite Teil dieser Trilogie wäre der sich um den 10. November 1982, den Tag von Leonid Brežnev's Tod, drehende Roman »Duša patriota, ili Rasličnye poslanija k Feričkinu« (1991) (»Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Feričkin«), 1991). Im dritten Teil, »Nakanune, Nakanune« (1993) »Vorabend ohne Ende« (1994), wird die zu Ende gehende Sowjetzeit von russischen Emigranten in einem Haus am Starnberger See reflektiert. Vgl. Johanna Renate Döring-Smirnov: »Warten auf Reinkarnation«, Nachwort zu: Popov, Jewgeni, Vorabend ohne Ende, dt. von Alfred Frank, Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 169-182.

116 J. Popow: *Wunderschönheit.* Die Übersetzung enthält nicht alle Zeitungsausschnitte, tw. sind die Erzählungen gekürzt.

117 Marina Kanevskaya übersetzt »roman s gazetoj« mit »A Love Affair with a Newspaper«, vgl. M. Kanevskaya: *The Diary of a Writer from Tëplyj Stan*, S. 193. Vgl. J. Morris, *Mastering Chaos*, S. 186: »A tension not of satire but of a relation of ›love‹ between the texts is set up; as Popov states in his preface, the meaningless quotes are chosen according to ›love‹ [...].« Popov selbst will an das sowjetisch-russische Periodikum »Zeitungsroman« (»roman-gazeta«) gedacht haben. Die Reihe »Roman-gazeta« wurde 1927 gegründet, erscheint zurzeit monatlich mit jeweils einem Abdruck eines Romans bzw. in Ausnahmefällen einer Sammlung von Prosatexten. Leider ist dieses Phänomen – gerade hinsichtlich der spezifischen Medialisierung und Popularisierung von Erzählprosa im Heftroman – noch kaum erforscht.

118 Viktor Žmegač: »Montage/Collage«, in: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hgg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994, S. 286-291, hier: S. 287.

119 Eine Ausnahme bildet das letzte Jahreskapitel, »1985«.

kapitel rahmenden Erzählungen sehen wir Sätze, Absätze in unterschiedlicher typographischer Gestaltung. Versalien deuten auf Schlagzeilen hin, kürzere Absätze enden in Textlegenden, die manchmal Datierungen oder Namen von Verfassern enthalten. Noch vor dem Lesen geben vor allem die Schlagzeilen zu erkennen, dass es sich hierbei um *Material* aus der periodischen Presse handelt.

Die Montage in diesem Text, und dies ist ein erster Eckstein der Zeitgenossenschaft, betrifft aber nicht nur die zu erwartende unverbundene Anordnung des journalistischen Materials, die Ausschnitte aus der »Pravda«, der »Literaturnaja Gazeta« und dem »Krasnojarskij komsomolec«.¹²⁰ Zu den Bestandteilen der Montage gehören auch die Erzählungen, gehört das eigene, von Popov verfasste Material: Die Erzählungen rahmen in jedem Jahreskapitel die montierten journalistischen Texte, unter denen sich aber ebenso eigene Texte Popovs befinden, die etwa in der »Literaturnaja Gazeta« oder im »Krasnojarskij komsomolec« erschienen sind. Zeitgenossenschaft basiert bei Popov auf derlei Materialkonfiguration, die im Aufeinandertreffen von »eigenem« und »eigentlichem« und »fremdem« und »uneigentlichem« eine neuartige temporale wie semiotische Dynamik schafft. Hierzu gehören autofiktionale Momente: Der uns im »Vorwort« präsentierte »Autor« (»avtor«) ist Medium des Aufeinandertreffens antagonistischer Semiosphären. Er steht zwischen Figuren der Erzählungen, die den Namen »Popov« tragen und dem uns in den Unterschriften von Textteilen begegnenden Namen (»)Evgenij Popov(«), dem realen Namen des realen Autors. Der Zeitgenosse »Autor« (»avtor«) hat also einerseits Erzählungen geschrieben, die vereinzelt mit dem Namen des realen Autors versehen in Zeitschriften veröffentlicht wurden und nun, aufgrund der Wieder-Aneignung dieses Materials durch den Autor, in einer Reihe mit dem uneigenen und uneigentlichen, dem Zeitungsmaterial zu einem Roman montiert wurden. Gleichzeitig hat der Zeitgenosse »Autor« (»avtor«) aber auch und vor allem Zeitungen gelesen und Passagen daraus exzerpiert, abgeschrieben. Und er tat dies in jener Zeit, da die Restriktionen der Zeit des »Stillstands« (»zastoje«) den jungen, 1978 sogar in den Schriftstellerverband aufgenommenen Schriftsteller in aller Heftigkeit getroffen hatten: Seit er, als Mitinitiator und Herausgeber des Literaturalmanachs »Metropol'«, 1979 wieder aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen war, wurden Popovs Texte zehn Jahre lang nicht gedruckt.

Als letzte Verbindung zur Welt des offiziellen Literaturbetriebs war Popov aber der Bibliotheksausweis für das »Zentrale Haus der Literaten« in Moskau geblieben, wo er sich zwischen 1981 und 1983 durch das dort vorhandene Zeitungsarchiv liest. Popov erinnert sich, dass er für die Arbeit an diesem Roman, für die Arbeit an den Zeitungsexzerpten zwei Jahre lang jeden Tag in die Bibliothek des Zentralen Hauses der Literaten in Moskau gegangen sei, »wie zur Arbeit«¹²¹. Dieser *Rauswurf mit Eintrittskarte* erscheint als ein sehr konkretes Bild der oben skizzierten »Außerhalbfindlichkeit« im Sinne

120 Die Dokumente, die die Aufnahme Popovs in den Schriftstellerverband (1978) bzw. seinen Ausschluss daraus (1979) betreffen, stammen aus anderen Quellen (u.a. aus der Zeitung »Moskovskij Literatork«). J. Popov: Wunderschönheit, S. 280; 295-296; E. Popov: Prekrasnost', S. 306-307; S. 318. Vgl. dazu Viktor Erofeev: »Desjat' let spustja«, in: Metropol'. Literaturnyj Al'manach, Moskau: Tekst 1991, S. 5-13, hier: S. 8.

121 In einer Email von Evgenij Popov vom 13. März 2018.

Jurčaks. Jedenfalls macht Popov, als nicht mehr offizieller Schriftsteller in der Bibliothek, die er mit dem letzten Nach- und Ausweis seines Status als Offizieller betreten darf, was man vom Bibliotheksbenutzer erwartet: Er liest. Jedoch widmet Popov sich in einem Nebenraum des Offiziellen in einem übermäßigen zeitlichen Umfang und in einem eigenartigen, seinem Status unangemessenen Exzess von Aufmerksamkeit der Lektüre höchst offizieller Druckwerke – allen voran der »Pravda«.

In der Reproduktion des Systems (hier: abschreiben, exzerpieren) wird dieses im zitierten Abschreiben, im Ausschnitt daraus und in der Remontage der entnommenen Teile, das soll im Weiteren gezeigt werden, »gleichzeitig von innen transformiert«.¹²² Popovs über zwei Jahre lang währenden täglichen Gang zur Bibliothek im Haus der Schriftsteller in Moskau und die dort verbrachte »Arbeitszeit« könnte man selbst schon als »isolierte Aktion«, eine Expedition in das kollektive Bewusstsein verstehen. In einem Gespräch mit der Übersetzerin Sally Laird fasst Popov seine Erinnerungen an diese Phase so zusammen:

You know, it was quite strange how that book came about. When I was excluded from the Union of Writers I still had my ticket to the writers' library, so although I was no longer ›official‹ I went there virtually every day and read twenty-five years' worth of Soviet newspapers. There was this old lady there, a librarian, who was very fond of me. Sometimes I caught her glance, and I saw how she felt pity for me. I even felt that I was somehow in the way, that I was somehow transferring my misfortune to her – *for what normal person would sit reading twenty-five years' worth of Soviet newspapers?* I am afraid it must have made a very sad impression on her.¹²³ [Kursiv B.O.]

Der gleichschwebend aufmerksame Zeitgenosse. Von der Montage zur Remontage

Popov dreht sein unfreiwilliges Ausgeschlossenensein durch das Exzerpieren aus offiziellen Durckwerken um: Der »isolierte« Inoffizielle extrahiert, *isoliert* nunmehr umgekehrt durch das Exzerpieren, Ausschneiden und schließlich durch die *Remontage* das Offizielle. *Remontage*, so viel sei vorausgeschickt, betrifft zunächst die Tatsache, dass bereits in der periodischen Presse montiertes Material – die Rede eines Parteifunktionärs neben dem Bericht von einem Unwetter – in neue Zusammenhänge gebracht wird. Diese Bewegungsrichtung, diese Aktivität eines Zeitgenossen, soll nun nachvollzogen werden:

Im »Vorwort« stellt sich der »Autor« als ein wort- bzw. schriftgetreuer Abschreiber¹²⁴ vor, der immer um maximale »Authentizität«, also genaue Abschrift bemüht sei. Das einzige Auswahlkriterium für das Exzerpierte sei »Liebe« gewesen:

Und noch etwas. Die Auswahl der Zitate in der *Wunderschönheit des Lebens* erfolgte nicht aus Berechnung, sondern aus Liebe. Der Autor erhebt auf nichts Anspruch, ausgenom-

122 Vgl. A. Jurčak: Navsegda, S. 309-310.

123 Aus einem Interview mit Evgenij Popov, in: Sally Laird: Voices of Russian Literature. Interviews with Ten Contemporary Writers, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 118-142, hier: S. 135.

124 Zum »Abschreiben« vgl. Brigitte Obermayr: »abschreiben« [2009], in poeticon.net. <https://www.poeticon.net/abschreiben/> (letzter Aufruf am 1. Juni 2018).

men den künstlerischen Aspekt. Er war bestrebt, weitgehend die Authentizität der Zeitungstexte zu wahren [...]»¹²⁵

Diese Behauptung darf wohl ernster genommen werden, als sie anmutet. Denn sie hat Konsequenzen nicht nur für die Art der ›Inkorporation‹ der fremden Texte in den eigenen, sondern auch für den, der diese Inkorporation vollzieht. In Analogie zur Faszination für das »erzählerische Potential« des Zufallstags¹²⁶ ist die nach dem Prinzip ›Liebe‹ getroffene Auswahl wohl den Prämissen »gleichschwebender Aufmerksamkeit« verpflichtet. In der Psychoanalyse geht es für den Analytiker bei dieser Grundhaltung nicht nur darum, möglichst keine vorstrukturierte Auswahl aus dem vom Analysanden Dargelegten zu treffen, sondern, was für unseren Zusammenhang wesentlich ist, auch darum, dass der Analytiker »seine eigene unbewußte Aktivität so frei wie möglich funktionieren lässt und die Motivationen unterbricht, die gewöhnlich die Aufmerksamkeit lenken.«¹²⁷ Zu diesen »Motivationen« gehört wohl das sinnvolle Aneinanderfügen, das Verstehen-Wollen, das Verlangen nach Zusammenhang. Im konkreten Fall von Popovs Auswahlentscheidungen beträfe dies etwa eine Auswahl der Ausschnitte nach der Bedeutung von Ereignissen, die aus der Retrospektive immerhin mögliche schlüssige chronikalische Rekonstruktion eines Jahres etc. Nach den Auswahlprinzipien gefragt, sprach Popov jedoch bezeichnenderweise davon, dass er sich im Zustand einer »écriture automatique« befunden habe.¹²⁸ Auffallend ist in beiden Annahmen – der der gleichschwebenden Aufmerksamkeit wie der der *écriture automatique* – die uneigentlich auktoriale Aktivität des Abschreibers dem Material gegenüber. In beiden Fällen sucht er Wege am rationalen Bewusstsein, am ereignisgeschichtlichen Emplotment vorbei. Mit der Negation rationaler Auswahlkriterien wird außerdem auch eine mögliche exemplarische Repräsentativität des Ausgewählten/Abgeschriebenen verneint. Denn, nicht rational auszuwählen, heißt im Grunde ja, sich weder aufgrund einer Besonderheit vom Typ *Ausnahmeerscheinung*, noch wegen einer Allgemeinheit vom Typ ›zeit oder arttypisch‹ bzw. *beispielhaft* für einen Ausschnitt zu entscheiden.¹²⁹ Im Gegenteil tut ein solches ›Bewusstsein‹ so, als gebe es nur das Jeweilige, nur *singuläre Entitäten*. Durch diese Isolation ist im Grunde die repräsentative Eigenlogik der Quellenmedien an jenem wesentlichen Punkt in Frage gestellt, da der Weg vom Singulären über das Partikuläre

125 J. Popow: Wunderschönheit, S. 9f.; Popov, Prekrasnost', S. 5: »И последнее. Подбор цитат из «ПРЕКРАСНОСТИ ЖИЗНИ» осуществлен не по расчету, а по любви. Автор не претендует ни на что, кроме художественности. Он пытался максимально следить за аутентичностью газетных текстов [...]».

126 Vgl. C. Wolf: Tag im Jahr, S. 11: »[...] [M]eine Faszination von dem erzählerischen Potential in beinahe jedem beliebigen Tag.« Dazu auch die Ausführungen zum Großbuchprojekt »Den' mira« in diesem Buch.

127 J. Laplanche, J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 169.

128 Interview der Vf. mit Evgenij Popov am 17. März 2018. »Скорее всего это был écriture automatique.«

129 Zur Ein- und Ausschlusslogik von Beispielen und/als Ausnahme vgl. Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 28-32.

zum Exemplarischen¹³⁰ wenn nicht nachvollziehbar, dann zumindest als solcher, als *Behauptung einer Partikularität*, bewusst wird.

Dieses Öffnen des vor der Isolation nicht in Frage gestellten Zusammenhangs, oder anders gesagt, die dekonstruktive Remontage des in der periodischen Presse bereits Montierten, ist nicht von der Faszination für das semantisch wie temporal nivellierende mechanisch-stochastische Zufallsprinzip der Montage getrieben, wie etwa in Tristan Tzaras Rezept zur Herstellung eines kongenialen Gedichts aus einem (beliebigen) Zeitungsartikel:

Nehmen Sie eine Zeitung, nehmen Sie eine Schere. Wählen Sie in der Zeitung einen Artikel aus, der die Länge hat, die Sie Ihrem Gedicht geben wollen. Schneiden Sie den Artikel aus. Schneiden Sie darauf jedes Wort dieses Artikels aus und stecken Sie die Worte in eine Tüte. Schütteln Sie sachte. Ziehen Sie darauf die Zettel einen nach dem anderen heraus und ordnen Sie sie nach der Reihenfolge. Kopieren Sie gewissenhaft.¹³¹

Nicht Simultanität, sondern Desynchronisation ist in dieser *Remontage* angestrebt, nicht »mehrere Perspektiven auf die gleiche Ereignisfolge«, sondern das Offenlegen »mehrere[r] distinkte[r] Zeitlinien, die sich nicht unbedingt miteinander synchronisieren lassen.«¹³²

Über die bereits erwähnte Bedeutung von ›Remontage‹ als Neumontage von bereits in der Tageszeitung montierten Ausschnitten im Montageroman, nimmt der Begriff Bezug auf seine Verwendung bei Georges Didi-Huberman: In »Remontages du temps subi«¹³³ legt er für das Wissen von komplexen historischen Phänomenen (bei Didi-Huberman: die Shoah) die »singulären Einzelheiten«, zugrunde. Auf solchen basiere jede Montage, bei der es darum gehe, »die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten«, um anschließend »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.«¹³⁴ Der »Kristall des Totalgeschehens«, als anderer Name für das dialektische Bild (nach Benjamin), hat somit als Isoliertes, Singuläres temporale Merkmale,

130 Vgl. Mirjam Schaub: *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Berlin, Zürich: diaphanes 2010, hier: S. 213-214.

131 Weiter: »Das Gedicht wird Ihnen gleichen. Und Sie stehen als Schriftsteller von unübertreffbarer Originalität und bezaubernder Sensibilität da, wenn auch vom großen Publikum unverstanden.« (1920). Zit. n.: Karl Riha: »Das Experiment in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde«, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*. Bd. 6, *Die moderne Welt. 1914 bis heute*, Berlin: Propyläen Verlag 1982, S. 440-463, hier: S. 447.

132 Aus dem Abschnitt »Monochrones und polychrones Erzählen« bei: Matei Chihaia, Birte Fritsch: »Zeit und Stimme. Zeitliche Verankerung des Erzählens in *À la recherche du temps perdu*«, in: Weixler, Antonius/Werner, Lukas (Hgg.), *Zeiten erzählen. Ansätze, Aspekte, Analysen*, Berlin, New York: De Gruyter 2015, S. 206-369, hier: S. 380.

133 Georges Didi-Huberman: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*. Übers. v. Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 2010, S. 17. Zum Prinzip der erfahrungs- und wissenskonstituierenden Zeitdifferenz zwischen historischem Material und dessen ›Anordnung‹ im Film vgl. Ders.: *Schlagwetter. Der Geruch der Katastrophe*. Konstanz: Konstanz University Press 2016.

134 G. Didi-Huberman: *Remontagen*, S. 19. Mit Bezug auf Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hgg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. V.I., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 575.

die nicht mehr die seiner Quelle sind. Der aus der absoluten Zyklizität der »Pravda« isolierte Ausschnitt wird, so lässt sich sagen, zu dieser desynchron. Die von Popov abgeschriebenen Textteile aus der Pravda sind als eine dreifach datierte (Quellendatum, Datum des Ausschneidens, Datum der Remontage) und eben in einen numehr *additiven* Zusammenhang zurückgeführte, remontierte Singularität isoliert. Daraus ergeben sich die oben erwähnten »distinkten Zeitlinien«, auf denen Desynchronisation basieren kann. Genau diese Aktivität, diese Intervention zeichnet die Zeitgenossenschaft des – selbst isolierten und diese Isolation umkehrenden – abschreibenden und remontierenden »Zeitungslesers« aus. Dies gilt es im Folgenden genauer zu beschreiben.

Kürzung und Weglassung: Vom staatstragenden Leitartikel zur Anekdote

Die exzerpierenden Interventionen des Zeitgenossen ins Zeitgeschehen, die »lieb-vollen«, vom »Unbewußten« gelenkten Ab-schreibeentscheidungen bei Popov sind durch Kürzung oder Weglassung markiert.

Welchen Effekt hat Kürzung? Kleihues führt die Authentizität der Zeitungsmeldungen in Johnsons »Jahrestage« gerade auf jenen Realitätseffekt zurück, der als ausschnitthafte Zeitungslektüre bezeichnet werden könnte. »Authentisch« wirken, so Kleihues, die Zeitungsmeldungen in den »Jahrestagen« »weniger aufgrund des Eindrucks von Repräsentativität als durch den Eindruck von Zufälligkeit oder eben Alltäglichkeit. Anders gesagt: Nicht die Ereignisse im Einzelnen sind repräsentativ für die Zeit, sondern die Erfahrung der Kontingenz.«¹³⁵ Zweifellos ist dieser Aspekt in seiner Allgemeinheit für Popovs Ausschnitte in Anschlag zu bringen: Insofern davon auszugehen ist, dass die gegenwartskonstitutive Kontingenzerfahrung des Prinzips Tageszeitung im sowjetischen Zeitregime sublimiert ist durch eine zyklische Omnipräsenz, bringt erst das durch Popovs Exzerpte den Ausschnitten Beigebrachte die Kontingenzerfahrung ein. Die sowjetische Zeitung macht nicht so sehr sichtbar, erfahrbahr, »dass permanent etwas vor sich [geht], dass beständig etwas [geschieht]« und dass »diese Ereignisse wenn auch keinen inneren logischen Zusammenhang, so doch ein *gemeinsames Datum* hatten.«¹³⁶ Sie lebt im Gegenteil von der unausgesprochenen Behauptung, dass der innere Zusammenhang der Ereignisse in der spätsowjetischen Zeit vorausgesetzt – vorgeschrieben ist. Allein der »Kontingenzimport«, der durch Ausschneiden und Kürzen entsteht, bedeutet also schon desynchronisierende Intervention in das sowjetische Zeitregime. Das Zeitgenössische und die Zeitgenossenschaft spielen dabei auch eine thematische Rolle: Zwischen 1962 und 1985 fielen jeweils ca. 80 % der »Pravda«-Berichterstattung auf die Bereiche Inland, Politik und Ökonomie.¹³⁷

135 Alexandra Kleihues: »Der »phantasmatische Geschmack an der Realität« als Lektürephänomen. Zu Uwe Johnsons Roman Jahrestage«, in: dies. (Hg.), Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert. München: Fink 2008, S. 185-199, hier: S. 190.

136 A. Landwehr: Geburt, S. 159.

137 Vgl. die Tabelle bei Angus Roxburgh: Pravda. Inside the Soviet News Machine, New York: Braziller 1987, S. 277.

Wenden wir uns also nun Verfahren und Beispielen eines solchen ausschneidenden Kontingenzimports durch Popov zu und betrachten Beispiele von Kürzung und Weglassung:

a) Kürzung: Für die dicht bedruckten Bleiwüsten à la Pravda ist derlei Reduktion besonders prekär. Ihnen durch auswählendes – und zwar »unvoreingenommen« auswählendes – Kürzen beizukommen, scheint aus zweierlei Hinsicht unangemessen: Zwei dicht bedruckte Seiten auf einen Absatz daraus zu reduzieren, legt die Frage nach dem Informationsgehalt respektive der Redundanz des Rests nahe. Denn gerade die Länge und sichtbare Dichte der Beiträge ist eine Grundfeste des Informationsgehalts der offiziellen sowjetischen Presse. Die monströse Letternhypertrophie sublimiert Referenz¹³⁸ und das beschneidende Kürzen macht diese materielle Dimension der Semiose der offiziellen Sowjetideologie erst erfahrbar.¹³⁹ Dies etwa dann, wenn die Kernbotschaft enthaltende Überschrift in Überlänge zitiert wird, wie dies mit dem Dekret zur »Verbesserung der Landböden« von der Titelseite der Pravda vom 28. Mai 1966 zentral wird. (Abb. 46)

Popov zitiert den Titel der auf der Titelseite und der Seite 2 abgedruckten Rede Brežnevs im Wortlaut.

DIE VERBESSERUNG DER LANDBÖDEN – EINE SCHLÜSSELFRAGE ZUR SCHAFFUNG
EINER KONSTANTEN LANDWIRTSCHAFTLICHEN PRODUKTION IM LAND¹⁴⁰

Den Untertitel der Rede verändert der Ausschnitt in zweifacher Weise: Ist er auf der Pravda-Titelseite Teil der Überschrift, wird er bei Popov zur Quellenangabe, zur Textlegende. Heißt es in der Pravda »Rede des Generalsekretärs des ZK der KPdSU Genosse L.I. Brežnev/vom 27. Mai 1966«, so heißt es bei Popov: »aus der Rede des Generalsekretärs des ZK der KPdSU Genosse L.I. Brežnev/vom 27. Mai 1966«.¹⁴¹

Das Ausschnitthafte geht oft auch mit typographischen Transformationen einher, die aus epochalen Sensationsmeldungen banale Kurzstatements machen, wie im Fall des ersten bemannten Weltraumflugs von Jurij Gagarin am 12. April 1961. Popovs »Kurzmeldung« steht im dezidierten Kontrast zur alle Konventionen durchbrechenden Aufmachung der dem Ereignis folgenden Titelseiten der »Literaturnaja Gazeta«, der »Pravda« etc. (Abb. 47). Popovs Kurzmeldungen treten im Gegensatz dazu ohne jeglichen Anspruch auf Epochales auf:

Am 12. April 1961 wurde in der Sowjetunion das erste bemannte Weltraumschiff der Welt, die »Wostok«, auf eine Erdumlaufbahn gebracht.

138 Vgl. B. Groys: Text, S. 217.

139 Auch dem deutschen Verleger schienen Kürzungen angemessen: In nahezu jedem Jahreskapitel fehlen in der deutschen Ausgabe einzelne Zeitungsabschnitte – wohl nach dem Motto, dass auch bereits mit zwei Drittel des Textes der russischen Ausgabe die »Botschaft« klar sei.

140 E. Popov: Prekrasnost', S. 75 »МЕЛЮРИАЦИЯ ЗЕМЕЛЬ – КОРЕННЫЙ ВОПРОС СОЗДАНИЯ УСТОЙЧИВОГО СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА В СТРАНЕ«. Dieser Ausschnitt fehlt im deutschen Text.

141 Ebd., S. 75: »Из речи Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Брежнева Л.И. 27 мая 1966 года.«

Abb. 46: Schlagzeile »Verbesserung der Landböden«: Titelseite der »Pravda« vom 28. Mai 1966.



Raumpilot der »Wostok« ist der Bürger der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken Major Juri Alexejewitsch Gagarin.¹⁴²

Gerade die Kürzungen von in voller Länge abgedruckten Reden oder programmatischen Beiträgen auf einzelne Absätze, wie im folgenden Zitat aus dem Kapitel des Jahres

142 J. Popov: Wunderschönheit, S. 15; Popov, Prekrasnost', S. 8: »12 апреля 1961 г. в Советском Союзе выведен на орбиту вокруг Земли первый в мире космический корабль-спутник »Восток« с человеком на борту./Пилотом-космонавтом космического корабля »Восток« является гражданин Союза Советских Социалистических Республик майор ГАГАРИН Юрий Алексеевич.«

Abb. 47: Schlagzeile am Kopf der Seite: »Ein großes Ereignis in der Geschichte der Menschheit«: Titelseite »Pravda« vom 13. April 1961.



»1975«, führen die nicht enden wollende Insistenz der Beschwörung der unveränderlich fortschreitenden Realisierung der kommunistischen Idee im Staate vor Augen. Die singularisierende Isolation des Immergleichen, in der die große Formel als Kurzmeldung erscheint, markiert das kristallin Momenthafte zunächst nur in dieser Ausschnitthaftigkeit als als fehlend auffallenden Zusammenhang. Der Ausschnitt wirft uns von der großen Trajektorie leuchtender Zukunft in ein namen- und datenloses Intervall:

Das Leben des sowjetischen Staates bewegt sich zielstrebig vorwärts. Die kommunistischen Züge prägen sich immer tiefer im Antlitz des sowjetischen Menschen ein, seine geistige Welt wird komplexer und inhaltvoller.

GEORGIJ MARKOV. Viel Erfolg. Einleitende Worte auf der VI. Allunionsversammlung junger Schriftsteller.¹⁴³

Analoges passiert an zahlreichen anderen Stellen, die das zentrale Thema des beständig in die lichtere Zukunft sich bewegenden Sowjetstaates variieren. Beim populären Kollegen von Markov, dem Schriftsteller und Literaturfunktionär Sergej Michailkov (1913-2009), ertönt das 1975 zwar im konkreten Wortlaut der offiziellen Formel, jedoch in der Isolation des Ausschnitts als banaler Satz: »Zu leben und künstlerisch tätig zu sein, wird von Jahr zu Jahr interessanter.«¹⁴⁴

Auch einzelne, datierte Ereignisse schreiben sich auf dieser Trajektorie ein, so wird in einem Ausschnitt von 1974 mit Blick auf das kommunistischen Fest der Arbeit am »20. April« 1974 festgehalten: »Der Volksfeiertag der Arbeit – der kommunistische Subbotnik am 20. April, fand in einer Situation großen Aufschwungs in Politik und Erwerbstätigkeit statt.«¹⁴⁵

Abb. 48: »Erlass« zur Auszeichnung Brežnevs: Auf der Titelseite der »Pravda« vom 19.12.1966.



Zur temporalen Transformation durch derlei Isolation und Kürzung trägt auch eine damit einhergehende *Transformation des Genres* bei: Der staatstragende Leitartikel, die in voller Länge abgedruckte, weil programmatische Rede, mutiert in ihrer ausschnitthaften Isolation zum anekdotisch Kurzen vom Typus Spruch, Witz, Kasus und Beispiel: Die »Hegemonie der Form«¹⁴⁶, für die Länge als ein Garant der Autorität des spätsowjetischen offiziellen Diskurses in Anschlag gebracht werden kann, verliert in ihrer Verstümmelung zur Kurzmeldung in der remontierten Diversifikation als eine von

- 143 E. Popov: Prekrasnost', S. 250: »Жизнь Советского государства стремительно движется вперед. Все более упрочиваются коммунистические черты в облике советского человека, его духовный мир становится сложнее и содержательнее. ГЕОРГИЙ МАРКОВ. В ДОБРЫЙ ПУТЬ. Вступительное слово на VI Всесоюзном совещании молодых писателей.« Im deutschen Text fehlt dieser Ausschnitt.
- 144 J. Popow: Wunderschönheit, S. 226; E. Popov: Prekrasnost', S. 244: »Жить и творить с каждым годом становится все интереснее.«
- 145 E. Popov: Prekrasnost', S. 230: »Всенародный праздник труда – коммунистический субботник, состоявшийся 20 апреля – прошел в обстановке большого политического и трудового подъема.« Im deutschen Text fehlt dieser Ausschnitt.
- 146 Vgl. A. Jurčak: Navsegda, S. 90ff.

»vermischten Meldungen«¹⁴⁷ ihr Hoheitsrecht. Die kürzende Verstümmelung führt die offizielle Rede auf jenes – im Grunde – vor- oder außerschriftliche Niveau der »Redekultur« der »einfachen Formen« zurück, aus der sie diskurstypologisch stammt.¹⁴⁸ Dieses Hoheitsrecht gewinnt die »Kurzmeldung« mit demselben Scherenschnitt bzw. derselben Auswahl- und Abschreibentscheidung aber auch wieder zurück, mutet doch die auf den Absatz reduzierte Programmrede gleichzeitig wie einer der vielen »Erlasse« (»ukazy«) an, die systemerhaltende Auszeichnungen – vielfach, wie im nachstehenden Beispiel, für Brežnev – anordnen. (Abb. 48)

b) Weglassung: Popovs Abschrift dieses mit »Moskau, Kreml, 18.12.1966« datierten Erlasses, abgedruckt auf der Titelseite der Pravda vom 19.12.1966, umfasst die Überschrift und endet nach »vojny« (»des Kriegs«) und drei Auslassungspunkten. Die Auslassung der in den folgenden Zeilen der Meldung vorhandenen Information, der zufolge Brežnev die Auszeichnung »Held der Sowjetunion« verliehen werde, ist einerseits gerechtfertigt, ist sie doch bereits in der Überschrift gegeben. Und doch ist es wohl wesentlicher diskurslogischer Teil der »Information«, dass ihre tautologische Bestätigung unbedingt zu erfolgen hat. Darüber hinaus unterschlägt Popov durch weitere Weglassung jenen Teil des Erlasses, in dem Brežnev auch noch der Orden »Goldener Stern« (»Zolotaja Zvezda«) zugesprochen wird. Die die Information vom verliehenen Stern ersetzenden Auslassungspunkte verweisen einerseits auf die zu erwartende Fortsetzung von Lob und Auszeichnung, und sind doch andererseits, als markierte Weglassung, als Verstümmelung des Erlasses der höchsten politischen Gremien eine generische Hybridisierung von Erlass und Laudatio.

Wenn gekürzte Langmeldungen in ihrer Kürze wie Verordnungen erscheinen mögen, macht umgekehrt die durch Auslassungspunkte markierte Kürzung den ohnehin, seiner Form nach »kurzen«, Erlass unvollständig. Erlasse sind, wie Gesetzestexte, eben *nicht* beliebig fortsetzbar. (Abb. 49) Wenn die Auslassungspunkte in Popovs Ausschnitt des Textes zu Recht behaupten, dass, wenn nicht im Wortlaut, so doch sinngemäß bekannt sei, was folge, so wird in dieser provokanten Weglassung deutlich, dass die »Hegemonie der Form«¹⁴⁹ nach ihrer vollen – d.h. konkret: dicht bedruckten – Füllung verlangt, ja genau diese bedeutet.

ERLASS DES PRÄSIDIUMS DES OBERSTEN SOWJETS DER UDSSR ÜBER DIE VERLEIHUNG DES TITELS HELD DER SOWJETUNION AN GENOSSEN LEONID ILJITSCH BRESCHEW Für hervorragende Verdienste um die Kommunistische Partei und den Sowjetstaat beim Aufbau des Kommunismus und der Stärkung der Verteidigungsfähigkeit des Landes und in Würdigung seiner großen Verdienste im Kampf gegen die faschistischen Okkupanten an den Fronten des Großen Vaterländischen Krieges...¹⁵⁰

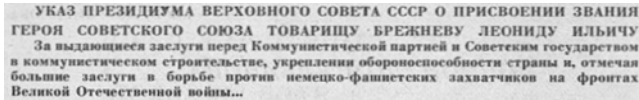
147 Vgl. M. Homberg: Augenblicksbilder, S. 121, sowie die kurze Analyse zu Alexander Kluges »Vermischte Nachrichten«, ebd., S. 138.

148 Vgl. André Jolles: Einfache Formen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958. Hermann Bausinger: Formen der »Volks poesie«, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1968. Zur Charakterisierung des Stalinismus als »Redekultur« (»rečevaja kul'tura«) im Unterschied zu einer Schriftkultur, vgl. Michail Ryklin: Terrorologiki, Tartu, Moskau: Ėjdos 1992.

149 A. Jurčak: Navsegda, S. 61.

150 J. Popow: Wunderschönheit, S. 75.

Abb. 49: Die Kürzung des auf der Titelseite der »Pravda« vom 19.12.1966 (48) abgedruckten »Erlasses« zur Auszeichnung Brežnevs in Evgenij Popov, *Prekrasnost' Žizni*, S. 80.



Mit Blick auf die Titelseite der »Pravda« vom 19. Dezember 1966 wird übrigens die Hybridisierung von Laudatio und Erlass erst vollends bewusst. Der Erlass für die Auszeichnung Brežnevs erging anlässlich des 19. Dezember 1966, dem 60. Geburtstag des Genossen Generalsekretär. Anstelle eines Leitartikels, bzw. an der Stelle des Leitartikels der Ausgabe dieses Tages, findet sich eine ausführliche Eloge an Brežnev. (Abb. 48).

Die beschriebenen generischen Transformationen der »Pravda«-Texte durch Kürzung in Popovs Montage-Roman haben eine temporale Dimension, die sich aus der auffälligen *Datenlosigkeit* der Kürzungen ergibt. So fehlt im gekürzten Erlass nicht nur die Erwähnung des zweiten Ordens, sondern auch die im Original vorhandene Datierung des Erlasses. Es scheint, als würde hier das Aktuelle zeitlos,¹⁵¹ der spezifische Anlass der Auszeichnung, der sich anhand des 18. Dezembers, des Vortags von Brežnevs Geburtstag, erschließen würde, wäre damit getilgt. Und somit wäre durch Popovs Weglassen der Daten signalisiert, dass Brežnev *ausschließlich* für seine Verdienste (wie der Erlass behauptet) und *nicht nur* aus Anlass seines runden Geburtstags (wie es das Datum nahelegt) ausgezeichnet wird.

Generell sind die Auszüge bei Popov nur äußerst selten datiert – sie weisen weder Ereignisdaten noch Erscheinungsdaten auf, was für die hier versuchten Analysen zu zahllosen Stich- und Schlagwortsuchen – mit Hilfe der Suchoptionen der Online-Ausgaben der »Pravda« oder »Literaturnaja Gazeta« – führt. Dabei sind die Suchmaschinen oft aufgrund der Häufigkeit des Vorkommens vieler Formulierungen schlicht überfordert. Dies trifft auch auf jenen zweizeiligen Ausschnitt in Versalien zu, der im Kapitel »1966« dem oben besprochenen »Erlass« vorangeht. Wie eine Schlagzeile findet sich dort die kryptische und gleichzeitig, im Sinne der im sowjetischen Kalendarium vorgeschriebenen zyklischen Feier der eigenen Existenz, wenig überraschende Überschrift: »DEM GROSSEN DATUM (»VELIKOJ DATE«)/TAG EIN WÜRDIGER EMPFANG/EIN WÜRDIGES FEST«,¹⁵² heißt es dort (Abb. 50). In den »Pravda«-Ausgaben von 1966 lässt sich diese Schlagzeile nicht nachweisen. Im Laufe des darauffolgenden

-
- 151 Gary Saul Morson: »Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment«, in: Dostoevsky, Fyodor: *A Writer's Diary. Vol. 1. 1873-1976*, Evanston: Northwestern University Press 1994, S. 1-125, hier: S. 6. Ein Hauptanliegen Dostoevskijs sei es gewesen, »to make the topical timeless« – und somit kunsthochfähig.
- 152 E. Popov: *Prekrasnost' Žizni*, S. 80: »ВЕЛИКОЙ ДАТЕ –/ДОСТОЙНУЮ ВСТРЕЧУ«. Im deutschen Text fehlt dieser Ausschnitt.

Jahres 1967 jedoch, in dem der 50. Jahrestag der Großen Oktoberrevolution begangen wird, trifft man die Phrase in vielfacher Variation (Abb. 51).¹⁵³

Abb. 50 (oben): »Dem großen Datum/ein würdiges Fest«: Evgenij Popov, *Prekrasnost' Žizni*, S. 80.

Abb. 51 (unten): Schlagzeile »Der dörfliche Weg ist der Weg Lenins«: Titelseite der »Pravda« vom 4. August 1967.



Gerade in diesem Beispiel wird die durch das Extrahieren, das Ausschneiden entstehende temporale Transformation des Zeitungsausschnitts – die oben deutlich gemachte Desynchronisation des als zeitlos Behaupteten – deutlich. Durch das Ausschneiden verliert die Information ihre tagesaktuelle, datierbare Referenz – das Aktuelle wird zeitlos, es wird seine Daten los – und so allgemein. Hierin liegt aber gleichzeitig bereits die durch Ausschnitt und Remontage geschaffene Neudatierung, ein Zeitspalt des

153 Auf die Frage, wie es zur typographischen Gestaltung der bislang einzigen russischen Ausgabe von »Prekrasnost' Žizni« kam, erklärt Popov im Skype-Interview, dass er mit Sergej Semenov typographische Entscheidungen getroffen habe. Offensichtlich folgte also die typographische Darstellung in der gedruckten Version des Textes nicht immer etwaigen handschriftlichen Entscheidungen oder Markierungen in Popovs Abschriften. Leider ist die Abschrift des Textes, so Popov mündlich, via Skype, im März 2018, nicht erhalten.

Augenblickbilds, die nicht zuletzt auch eine Zone dynamischen Übergangs zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitsbereichen markiert.¹⁵⁴

Dem modernistischen ›Gleichzeitig‹ (in Simultanismus und Parataxe) begegnet die Desynchronisation in »Prekrasnost' Žizni« auch durch ein postmodernistisches ›Gleichartig‹. Auch dieses wird mittels Kürzung erreicht. Denn dieser nunmehr wesentlichen Form nach unterscheidet sich die Meldung vom epochalen Weltraumausflug Gagarins nicht von solchen, die an den 80. Geburtstag von Izaak Babel' (1974) erinnern – »80. Geburtstag Isaak Babels«¹⁵⁵ – oder 1975 über den Tod von Michail Bachtin informieren: »Kurz vor Vollendung seines achtzigsten Lebensjahrs starb Michail Michailowitsch Bachtin...«¹⁵⁶ (Abb. 52)

Abb. 52: Nachricht über den Tod Michail Bachtins u.a. unterzeichnet von Dmitrij Lichacëv und Viktor Šklovskij: in: »Literaturnaja Gazeta«, 12. März 1975.



Popov widmet sich in seiner unfreiwilligen Auszeit vom offiziellen Schriftstellerbetrieb einer Chronistentätigkeit. Deren Ziel ist es aber nicht, eine übersichtliche und überschaubare »Synopsis« des sowjetischen Lebens »nach bestimmtem Plan und unter

154 Vgl. die Überlegung bei Homberg, Augenblicksbilder, S. 138.

155 J. Popov: Wunderschönheit, S. 215. E. Popov: Prekrasnost', S. 231: »Исполнилось 80 лет со дня рождения И. Бабеля.«

156 J. Popov: Wunderschönheit, S. 229. E. Popov: Prekrasnost', S. 249: »На пороге своего восьмидесятилетия умер Михаил Михайлович Бахтин...«.

bestimmten Gesichtspunkten, mit Inhaltsverzeichnis, Register, Chronologie« zu erstellen.¹⁵⁷ Dem Zeitgenossen Popov geht es darum, vor allem die desynchronisierende Differenz, hier als Zeitdifferenz, als »dokumentarische Spannung« zwischen »dokumentarischem Stoff« und »aktuellem Interesse« daran¹⁵⁸, in das ausgewählte Material zu montieren.

Der temporale Effekt der Montage von Zeitungsausschnitten betrifft also nicht (mehr nur) das modernistische Unterlaufen des linearen Syntagmas durch Montageeffekte wie Parataxe und Simultanität und den darin angelegten Versuch einer Mimesis – der Abbildung einer »global«¹⁵⁹ werdenden Welt. Was wir bei Popov beobachten – und dies lässt sich eventuell für die postmoderne Montage verallgemeinern – ist eine *intentionale Veränderung der Eigenzeitlichkeit* des »dokumentarischen Stoffes« durch das Ausschneiden/Exzerpieren und deren Remontage. Weniger als um Zeitmimesis geht es dabei um Intervention in die Zeitlichkeit. Die Ebenen von erzählter Zeit (*histoire*), Erzählzeit (*récit*) und Zeit des narrativen Akts (*narration*) geraten dadurch in eine Interaktion, die dem von Benjamin beschriebenen Riss oder Blitz des dialektischen Bildes ähnelt.¹⁶⁰ Dabei geht es nicht, wie Benjamin expliziert, darum, dass die Gegenwart Licht auf die Vergangenheit werfe oder umgekehrt die Vergangenheit Licht auf die Gegenwart, sondern es geht, so könnten wir sagen, um jenen Remontageeffekt, der das »Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation« zusammentreten lässt. Derlei desynchronisierende Dialektik zwischen »Stillstand« und »Standbild« lässt sich auch anhand der im Roman thematisch gemachten Spannung zwischen dem Prinzip »Buch« und dem Prinzip »Zeitung« zeigen, die wir im Folgenden betrachten werden.

Das literarische Material und die Zeitungsausschnitte: Zwischen »cross-contamination« und Zeitgeschichte

Material für die Remontage in »Prekrasnost' Žizni« sind nicht nur Zeitungsausschnitte, sondern auch, wie bereits erwähnt, Popovs »eigenes«, das eigentlich literarische Material. Mit der Ausnahme weniger, schon vor der Aufnahme in »Prekrasnost' Žizni« veröffentlichter Texte, die in die Zeitungsmaterialpassagen montiert sind (dazu weiter unten), rahmen diese Erzählungen die jeweiligen Jahreskapitel. Dabei stammt die das

157 Hier ist auf »das literarische Unternehmen« (»literaturnoe predpriatie«) angespielt, das Lizaveta Nikolaevna in Dostoevskijs »Die Dämonen/Böse Geister« Šatov vorträgt. Es geht dabei darum, übersichtliche Synopsen aus der großen Zahl von Lokalzeitungen und Journalen einzelner Jahre zu erstellen. Vgl. Fjodor Dostojewskij: Böse Geister, übers. v. Svetlana Geier, Frankfurt a.M.: Fischer 2009, S. 167–168. Fëdor Dostoevskij: Besy, in: ders., *Sobranie Sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskau: Izdatel'stvo Pravda 1982, S. 125: »[...] такая совокупность в одно целое могла бы обрисовать всю характеристику русской жизни. [...]« Vgl. auch die Übersetzung E. Rashin, in: Fjodor Dostojewski: Die Dämonen, München: Piper 2004, S. 171: »[...] so könnte eine solche Zusammenfassung des Stoffes in einem übersichtlichen Werk die ganze Charakteristik des russischen Lebens im Lauf dieses Jahres veranschaulichen [...]«.

158 A. Kleihues: Medialität, S. 15.

159 Vgl. Aleksandar Flaker: »Globalni simultanizam«, in: Aleksandar Flaker/Vojvodić, Jasmina (Hgg.), *Simultanizam*, Zagreb: Filozofski Fakultet 2001, S. 25–40.

160 W. Benjamin: Passagen, S. 578.

Kapitel jeweils eröffnende Erzählung aus dem jeweiligen in der Kapitelüberschrift angezeigten Jahr, während die letzte, das Kapitel schließende Erzählung, aus der Entstehungszeit des Romans, aus der Zeit seiner Montagegegenwart datiert, in vielen Fällen ist dies das Jahr 1984. Mit anderen Worten: Die Erzählung zu Beginn des »Glava 1969« (»Kapitel 1969«) stammt aus dem Jahr 1969, die dieses Jahreskapitel abschließende aus dem Jahr 1984. Auch im »Vorwort« ist dies erklärt, wobei auch unterstrichen wird, dass die eigenen Erzählungen die dazwischen montierten »Zeitungszitate« rahmen:

Die *Wunderschönheit des Lebens* hat folgenden Aufbau: Jedes Kapitel enthält 1. einen Text, dessen ungefähres Entstehungsdatum mit der Numerierung des Kapitels übereinstimmt; 2. Zeitungszitate aus diesem Jahr; 3. einen Text, der der ersten Hälfte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts zuzuordnen ist.¹⁶¹

Aus dieser Konstellation von Literarischem und Journalistischem, von Buch und Zeitung, ergibt sich nicht nur eine mediale Rahmung bzw. Spannung, sondern vor allem auch eine temporale. Das Verhältnis Buch-Zeitung in diesem Roman entspricht nicht der von der Forschung bislang festgestellten »gegenseitigen Verseuchung« bzw. »Ansteckung« – der »cross-contamination of the story by the newspaper and vice versa«.¹⁶² Die mediale Spannung bzw. Rahmung betrifft auch eine wesentlich temporale, die nicht zuletzt auf ein Ankommen in der Erzähl- und/als Montagegegenwart hinausläuft und somit ein weiteres Merkmal für Zeigenossenschaft liefert.

Diese temporale Rahmung bzw. Spannung manifestiert sich anhand zweier wesentlicher Klammern im Roman: Die eine betrifft das Verhältnis zwischen der das erste Jahreskapitel (»1961«) eröffnenden Erzählung und dem »Epilog«, der mit dem »27. Februar 1987« datiert ist. Die andere betrifft das Verhältnis zwischen dem Datum des jeweiligen Jahreskapitels und der Tatsache, dass die das Jahreskapitel abschließende Erzählung, die nicht aus diesem Jahr (»der Vergangenheit«) datiert, schon die Perspektive der Erzählgegenwart, der Montagegegenwart hat. Beide Klammern verhandeln die Spannung zwischen »Buch« und »Zeitung«, zwischen dem Versuch, als Autor an die Öffentlichkeit zu gelangen und dessen Scheitern an der Norm der sozialrealistischen »Wunderschönheit«, deren Ablauffrist aus der Perspektive der ersten Hälfte der 1980er Jahre, der die Jahreskapitel abschließenden Erzählungen, sich bereits abzeichnet oder aber bekannt ist.

a) Zunächst zur ersten Klammer, zum Verhältnis zwischen der einleitenden Erzählung des ersten Jahreskapitels und dem Epilog. Kurz gesagt handelt es sich dabei insofern um den Triumph des Prinzips Tageszeitung über das Prinzip Buch, als der Autor/Erzähler am bzw. eigentlich schon nach dem Ende des Romans mit Begeisterung in die Zeitungslektüre verfällt. Dies gerät in einen signifikanten Kontrast zur einleitenden Erzählung, die vom gescheiterten Versuch des Erzählers handelt, aus Geldnot

161 J. Popow: *Wunderschönheit*, S. 9; E. Popov: *Prekrasnost'*, S. 5: »Прекрасность жизни« устроена следующим образом: каждая глава включает в себя: 1. Текст, ориентировочная дата написания которого совпадает с нумерацией главы. 2. Газетную цитацию за этот год. 3. Текст, условно датируемый первой половиной 80-х годов XX века.«

162 J. Morris: *Mastering*, S. 186, weiter: »The stories begin to look like cuttings, and the cuttings begin to resemble stories – neither offer recognisable »reality« both are utterly distorted.«

eine sechsbändige Ausgabe des Werks von Konstantin Paustovskij (1892-1968) zu verkaufen. »Nichts zu machen, ich muß sie verkaufen. Sechs braungebundene Bände.«¹⁶³ Während in der ersten Erzählung des ›Romans mit Zeitung‹ die Entledigung vom Roman scheitert, der Antiquar die Annahme verweigert und unser Erzähler, »[d]ie schwere Sporttasche über die Schulter gehängt«,¹⁶⁴ das Antiquariat verlässt, mittellos dem nächsten Tag, seinem Geburtstag, und einer langen Woche bis zur nächsten Stipendiums auszahlung entgegensehend, schildert dagegen der »Epilog« aus dem Jahr 1987, wie die Zeitung jubelnd in Empfang genommen wird. Dazu unten mehr.

Denn schon im ersten Jahreskapitel wird die Spannung Buch-Zeitung weiter entfaltet. Auf die Erzählung vom gescheiterten Bücherverkauf folgt ein Ausschnitt, in dem von einer Zeitung die Rede ist, die am Morgen, nach einem ausführlichen Frühstück am Tisch des wohlgesättigten und gut versorgten Bürgers liegt. So liegt das Eröffnungsszenario des ›Romans mit Zeitung‹ auch als Roman *und* Zeitung vor uns: Während noch die Last der widerwillig mit-geschleppten sechsbändigen Ausgabe auf unseren Schultern zu drücken scheint, schlagen wir das vorliegende Buch aber auf ›wie eine Zeitung‹ zu Beginn eines Tages:

Bevor wir die Zeitungsnummer aufschlugen¹⁶⁵, haben Sie und ich gefrühstückt. Wir haben Würstchen gegessen, Milch getrunken. Haben uns keine Gedanken gemacht, wo diese ganzen Lebensmittel herkommen, die unsere Familie von über zweihundert Millionen satt machen sollen. Wir erinnern uns erst daran, wenn es irgendwo Engpässe in der Milch- und Fleischversorgung gibt.¹⁶⁶

Diesen Kontrast zwischen Buch und Zeitung, mit dem »Prekrasnost' Žizni« eröffnet wird, löst der Roman in seinem mit dem »27. Februar 1987« datierten Epilog auf. Darin endet der Roman in einer langen Passage expliziter Zeitungslektüre durch das »Autor-Ich«. Gerade als dieser mit dem Schluss der letzten Erzählung seines Romans hadert, flattert ihm die Zeitung ins Haus. Genauer: sie wird ihm feierlich durch einen Postboten überreicht und enthält die Neuigkeit namens »Perestrojka«:

[...] doch er kam nicht dazu, denn es klingelte an der Tür, und die Wohnung betrat gemessen, feierlichen Schrittes ein Postbote, der ihm eine Zeitung entgegenhielt. Die Zeitung meldete:¹⁶⁷

163 J. Popow: Wunderschönheit, S. 13; E. Popov: Prekrasnost', S. 7: »Все-таки придется продать. Шесть томов в коричневом переплете.«

164 J. Popow: Wunderschönheit, S. 14; E. Popov: Prekrasnost', S. 8: »Я иду, закинув за плечо тяжелую спортивную сумку.« In meiner Erinnerung an die erste Begegnung mit Popov in Wien 1992 trägt »er« diese Sporttasche noch immer. Im Interview im März 2018 erzählt Popov, dass die Paustovskij-Ausgabe (Moskau 1957) noch immer in »seinem« Besitz ist.

165 Genauer wäre zu übersetzen: »Bevor wir diese Ausgabe aufschlagen [...]«.«

166 J. Popow: Wunderschönheit, S. 14. E. Popov: Prekrasnost', S. 8. »Прежде чем открыть этот номер, мы с вами завтракали. Мы съели сосиски, выпили молоко. Мы не задумываемся над столом, откуда берется столько продуктов, чтобы накормить семью более чем в двести миллионов. Мы вспоминаем об этом, если где-то случились перебои с молоком и мясом.«

167 S. Popow: Wunderschönheit, S. 390; E. Popov: Prekrasnost', S. 414: »[...] но не успел этого сделать, потому что в дверь позвонил и в квартиру медленной, торжественной походкой вступил почтальон, протягивая автору газету. Газета гласила: [...]«

Auf über zwei Seiten *liest* der Erzähler nun aus Michail Gorbachevs programmatischer Rede vom 25. Februar 1987, abgedruckt u.a. in der »Pravda« vom 26. Februar 1987. In der Erzählgegenwart ankommen heißt hier, dass die schreibende, abschreibende, zeitungslisende und erlebende Instanz in diesem Ereignisdatum zusammenfallen – synchron sind. Die Remontage aus Zeitungsausschnitten konkretisiert sich hier zum Zeitausschnitt, einem ›blitzhaften Jetzt‹. Der Roman endet in der schier atemlosen, ausführlichen *Lektüre* der zwar noch immer dicht bedruckten, nunmehr aber *Neues* enthaltenden Pravdaspalten. »Und der Autor erstarrte«¹⁶⁸ – mit diesem ein Standbild evozierenden Satz endet diese Lektürepassage, endet der ›Roman mit Zeitung‹ und – so wäre anzufügen: die Zeit des Stillstands.¹⁶⁹

b) Von hier aus ist nun auf die zweite Klammer zu blicken, auf das Verhältnis der Erzählungen innerhalb der einzelnen Jahreskapitel und deren Verhältnis wiederum zum durch sie gerahmten Zeitungsmaterial: Diese Frage hängt, darauf habe ich bereits hingewiesen, eng mit der Entstehungszeit der Erzählungen zusammen. Liegen zwischen der ersten Erzählung im Kapitel »1961« und der dieses Kapitel abschließenden Erzählung noch zumindest 20 Jahre, reduziert sich dieser Abstand von Jahr(eskapitel) zu Jahr(eskapitel). Und mit diesem Abstand reduziert sich auch die Differenz zwischen als existent behaupteter idealer sowjetischer Realität und deren offensichtlicher Implosion. Für den vom sowjetischen System propagierten Idealzustand findet der Roman den titelgebenden Begriff der »Prekrasnost'« (»Wunderschönheit«), über den an einer Stelle zu lesen ist: »Das Leben ist wunderschön« und die »Wunderschönheit des Lebens« – das sind zwei große Unterschiede, wie man in Odessa sagt, wandte ich ein.«¹⁷⁰

Bei den die einzelnen Jahreskapitel eröffnenden Erzählungen handelt es sich – bis zum Jahr 1977¹⁷¹ – um satirische Skizzen des sowjetischen Alltags, in denen die ernst gemeinten und verzweifelte Versuche der Protagonisten, die sowjetischen Ideale in der sowjetischen Wirklichkeit umzusetzen, zum Scheitern verurteilt sind. So bringt ein zum 50. Jahrestag der Revolution ausgelegter, *zufällig* auf der Straße liegender »Jubiläumsrubel« in der Eröffnungsgeschichte 1967 einen ehrlichen Bürger von seinem Nachhauseweg ab und stürzt ihn ins Unglück des Alkoholismus.¹⁷² Im ersten Jahreskapitel, »1961«, wird zwar Gagarins Weltraumflug gefeiert, in der Schlusserzählung des Jahreskapitels geht es aber um Versorgungsengpässe, und zwar solche mit Benzin.¹⁷³ So sieht

168 J. Popow: Wunderschönheit, S. 392; »И автор замер«, Popov, Prekrasnost', S. 415.

169 Zum auf neue Art intensiv betriebenen Zeitungslernen vgl. Christa Wolf: Moskauer Tagebücher. Wer wird sind und wer wir waren. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 204: »Manche sagen angesichts der Flut von ›Glasnost‹: Ich habe es schon satt... Andere lesen 5 Stunden am Tag Zeitungen und Zeitschriften.«

170 J. Popow: Wunderschönheit, S. 378; E. Popov: Prekrasnost', S. 406: »Жизнь прекрасна и прекрасность жизни – это две, как говорят в Одессе, большие разницы [...]«

171 Mit den Jahreskapiteln ab »1977« nehmen auch die Eröffnungserzählungen zunehmend metaliterarische Züge an, was zweifellos mit den auto- und autorbiographischen Entwicklungen des Romans zusammenhängt (dazu weiter unten ausführlicher).

172 J. Popow: Wunderschönheit, S. 82-88, E. Popov: Prekrasnost', S. 85-89.

173 Neben Benzin scheint es 1961, das ergibt eine elektronische Suche in der »Pravda« dieses Jahres mit dem Begriff »pereboj«, in der sowjetischen Wirtschaft vor allem Engpässe an Beton gegeben zu haben.

sich im Kapitel jenes Jahres, in dem die Sowjetunion mit dem ersten bemannten Welt- raumflug eine keineswegs ressourcensparende epochale Meisterleistung verbraucht hat, ein grundehrlicher Bürger in der Schlusserzählung des »Kapitel 1961« zu Bestechung und Diebstahl veranlasst.¹⁷⁴

Die das Jahreskapitel jeweils schließende Erzählung dagegen ist geprägt von metaliterarischem Erzählen, autofiktionalen Ein-schüben, und sie enthält immer wieder explizite Hinweise auf die Retrospektive auf das Jahresgeschehen aus der Zeit *um das Jahr 1984*. In der Schlusserzählung des Kapitels »1968« etwa erhält diese Perspektive ein explizites Datum:

Traurig das Ganze. Ich hatte die *Literaturnaja gaseta* vom 24. August 1984¹⁷⁵ von vorn bis hinten durchgelesen und war erschüttert von der ausgiebigen Beschreibung der Schattenseiten unserer Wirklichkeit.¹⁷⁶

Dabei indiziert »um das Jahr 1984« zwei Enddaten: Da ist zum einen das mit »5. August 1984« prophezeite Ende der Welt, von dem bei Popov bereits in der Schlusserzählung des Kapitels »1963« explizit die Rede ist, wobei prekärerweise in dieser Erzählung mit dem »26.IV.1984« auch noch das Ablaufdatum auf einer Dose Fischkonserven ins Spiel gebracht wird.¹⁷⁷ Zum anderen gilt aber der Beginn der Perestrojka-Zeit, der Ära Gorbachëv, das konnten wir vor allem anhand der ersten Klammer zwischen Anfangserzählung und Epilog sehen, immer wieder als End- und Zielpunkt. Die Schlusserzählung der einzelnen Jahreskapitel perspektiviert dieses Jahr immer auch von diesem Endpunkt her.

So endet die das Kapitel »1972« schließende Erzählung – die, verkürzt gesagt, in zynisch-satirischer Schärfe erzählt, wie ein Maler eine vormals glückliche Familie beim Versuch, dieses Glück zu porträtieren, ins Unglück stürzt – damit, dass der Held der Erzählung beobachten muss, wie ihr Erzähler den Schauplatz und wohl das Leben Richtung Moskva-Fluss verlässt. Einzig retten, so das Fazit, könnte ihn das Jahr »1984«.

Irgendwann wurde unser Held nachdenklich, sah zu dem riesigen Fenster und bemerkte den armen Erzähler von vorhin, der, fröstelnd den Kragen seines Übergangsmantels hochschlagend und deutliche Spuren seiner Lackschuhe auf dem Neuschnee hinterlassend, direkt auf das dampfende schwarze Eisloch der Moskwa zuging. Gut ist es, in der UdSSR zu leben, manchmal fühlt man sich bloß sehr traurig. Wenn doch bald die Perestrojka käme...¹⁷⁸

174 J. Popow: Wunderschönheit, S. 18–22, E. Popov: Prekrasnost', S. 13–16.

175 Das Datum ist falsch. Es gibt eine Ausgabe der Wochenzeitschrift vom 22. August und eine vom 29. August 1984.

176 J. Popow: Wunderschönheit, S. 111. E. Popov: Prekrasnost', S. 126: »А между тем – грустно. Специально прочитал целый номер ›Литературной газеты‹ от 24 августа 1984 и был поражен изобилующим описанием теневых сторон действительности.«

177 J. Popow: Wunderschönheit, S. 39; im deutschen Text fehlt die Passage mit dem Ablaufdatum, vgl. E. Popov: Prekrasnost', S. 33 – auf dieser Seite wird auch der Stichtag für die Apokalypse, der 5. August 1984 erwähnt.

178 J. Popow: Wunderschönheit, S. 191. E. Popov: Prekrasnost', S. 206. »В какой-то момент герой задумался, посмотрел в громадное окно и увидел бедного давешнего рассказчика, который, съевшись и подняв воротник демисезонного пальто, оставляя на свежавывающем снегу чет-

Wenn sich so durch die Perspektive in den Schlusserzählungen zunächst ein montagebedingter Kontrasteffekt zum übrigen Inhalt der jeweiligen Kapitel ergibt, verändert sich dieser im Laufe des Romans zunehmend. Aus dem Kontrast wird ein metaliterarisches Schauspiel. Beginnend etwa mit dem Jahreskapitel »1975« ist das in den Schlusserzählungen dargelegte Scheitern an einer normgerechten Bewältigung des Alltags kein motivisches mehr, sondern ein narrativ inszeniertes und ausagiertes.

Sehr deutlich und nicht zufällig als Schlusserzählung des Kapitels »1978« (des ersten Jahres des Metropol'-Skandals) wird dies in der Erzählung mit dem Titel »Eine verleumderische [wörtlicher: anschwärzende, B.O.] Skizze« (»Očernitel'skij očerk«)¹⁷⁹. In einem fiktiven Dialog zwischen einer Ich-Erzähler-Figur, die als literarischer Mentor auftritt, und dessen »Klienten«, einem verzweifelten »Arbeiterkorrespondenten«, fallen die Bereiche »Zeitung« und »Buch« schon in dieser dialogisch aufgefalteten Erzählinstanz zusammen. Darin liegt ein schizoider Bewusstseinszustand vor uns, für den eine Synthese, wie uns der Verlauf der Erzählung nahelegen wird, nicht gelingen kann, dem als einzige Strategie des Selbsterhalts der Rückzug, ein sich Einrichten in der »Außerhalb-befindlichkeit« bleibt. Mehrmals unterbricht der »Mentor« den unter seinen Anleitungen entstehenden Text mit kritischen Kommentaren, bis er schließlich, an einem Punkt, an dem der Dialog immer mehr zum Selbstgespräch wird, den von ihm instruierten Einhalt gebietet.

Stop! Stop, sage ich dir! Wozu hast du geschrieben »diese Leute, die an nichts mehr glauben«, wo du dich mit dem neutralen »sagt die Schlange« hättest begnügen sollen. [...] So hab ich's dir diktirt? Ja, und! Gib doch endlich Ruhe, es kann einem ja schlecht werden, wenn man dich so hört...¹⁸⁰

Der Musen-Mentor fordert schließlich, den unter seinem »Zuspruch« entstandenen Text, der wie die Erzählung selbst den Titel »Verleumderische Skizze« trägt und mit den Sätzen »Der Industrie geht bald die Luft aus. Die Kombinate und Fabriken schaffen es nicht, mit ihren Aufgaben klarzukommen«¹⁸¹ beginnt, zu vernichten. Bevor er aber zu diesem Zwecke in »kleine Fetzen« zerrissen, in der Toilette landet, wird der Text sozusagen in der Vorhölle seines Exodus, datiert. Was zunächst wie ein Rettungsversuch anmutet, ein Versuch, das Ausmaß der Katastrophe in Grenzen zu halten, das Beschriebene mittels Datierung zum »Einzelfall«, zur *Ausnahme* zu erklären, (»Ein Einzelfall – klar?«), stellt sich bald als »Obolos« für den Eintritt in den »Orcus« (bzw. dessen Hoheitsgebiet) heraus.

Paß nur auf, du Kümmerling – was geschrieben hat die Hand, dafür sich ein Richter fand. Setz wenigstens das Datum drunter, wann es geschrieben wurde, damit keine Schande auf meine grauen Haare fällt. 25.7.1977. Neunzehnhundertsiebenundsiebzig!

кие следы своими лакированными полуботинками, шел прямо к дымящейся, черной полынье Москвы-реки. Хорошо жить в СССР, только иногда очень грустно. Скорее бы перестройка...«

179 J. Popow: Wunderschönheit, S. 281-286; E. Popov: Prekrasnost', S. 307-311.

180 J. Popow: Wunderschönheit, S. 285; Popov, Prekrasnost', S. 310: »Стоп! Стоп, я тебе говорю! Ты зачем написал ни во что больше не верующие, когда нужно было ограничиться нейтральным »говорить очередь«. [...] Ну и что, что я диктовал? Да замолчи ты, слушать противно...«

181 J. Popow: Wunderschönheit, S. 281.

Richtig? Richtig... Ort der Handlung – die Stadt K., die am großen sibirischen Fluß Je. liegt, welcher in das Nördliche Eismeer mündet. (Ein Einzelfall – klar?) Deinen Familiennamen lass für alle Fälle weg. Jetzt die Hauptsache: Geh ins Badezimmer, schließ die Tür ab, reiß alles Geschriebene in kleine Fetzen, wirf sie in das Becken und spül sie runter. [...] Wichtig ist, dass du mehrmals spülst.¹⁸²

Nach solcherart gründlicher Beseitigung aller Indizien auf Verleumdung fällt der ratgebenden Instanz schließlich nur noch eines ein: Nun könne man lediglich abwarten, ins Kino gehen und immer wieder auf den Kalender schauen und den Ablauf der bis zum ›Ende der Zeit‹ – auch hier ist das mit dem Ende des Romans explizierte Ende der Stagnationszeit und der Beginn der Perestrojka gemeint – noch bleibenden Frist dabei im Blick haben.

[...] laß das Transistorradio in Ruhe und drehe dich zur Wand. Verhalte dich still, such nach keinen einflußreichen Bekannten und angesehenen Beschützern. Laß dir nicht einfallen, populär werden zu wollen – das kann dir nicht helfen. Tritt keinen Vereinen bei, was für glänzende Perspektiven sich dir auch bieten mögen. Lies nicht diese Bücher, sondern andere. Zieh dich zurück. Laß keinen an dich ran, hör auf mich. Du hast das Recht, ins Kino, ins Konzert, ins Theater zu gehen, oder, ein hübsches Mädchen am Arm, einen Spaziergang zu machen. Sieh öfter auf den Kalender. Es vergehen nur ein paar Jahre, und du erfährst über die Wunderschönheit des Lebens alles, was ich schon weiß.¹⁸³

Die Dynamik zwischen dem Prinzip ›Buch‹ einerseits, in Form der widerwillig mitgeschleppten Paustovskij-Ausgabe aus der ersten Erzählung, und dem der ›Zeitung‹, in Form der jubelnd in Empfang genommenen »Pravda« vom 26. Februar 1987, andererseits, bringt jene in den Epilog montierte Erzählung von einem Kriegsveteranen auf den Punkt: Nach einer Verwundung im Dezember 1944, die ihn verstummen ließ, habe dieser 1987, nach »dreißig Jahren« wieder zu sprechen begonnen.¹⁸⁴ Mehr als um eine »cross-contamination« geht es hier um ein Nivellieren. Das Sprechen, Schreiben, Lesen und Öffentlich-Wahrnehmbar-Sein entsteht in einer Spannung von Diskurs-

182 J. Popow: Wunderschönheit, S. 285; E. Popov: Prekrasnost', S. 310-311: »Бор с тобой, убогий, что написано пером, разбирается бюро. Поставь хотя бы дату написания, чтобы не позорить мои седины. 25. VII 1977 года. Одно 1000 Девятьсот Семьдесят Седьмого! Правильно? Правильно... Место действия – город К., стоящий на великой сибирской реке Е., впадающей в Ледовитый океан. (Отдельно взятый случай, понял?) Фамилию свою на всякий случай не пиши. Теперь – самое главное: отправляясь в сортир, плотно закрой дверь, тщательно разорви все написанное на мелкие клочки и спусти их в унитаз. [...] Важно, чтобы несколько раз спустил воду [...]«

183 J. Popow: Wunderschönheit, S. 286. Popov, Prekrasnost', S. 311: »остави[в] в покое транзисторный приемник. Не дергайся, не ищи влиятельных знакомств и сиятельных покровителей. Не вздумай быть популярным – тебе это не поможет. Не вступай ни в какие сообщества, какие бы значительные перспективы тебе это ни сулило. Не читай эти книги, а читай другие. Удались, замкнись, слушайся меня. Имеешь право идти в кино, концертный зал, театр, прогуляться под ручку с барышней. Чаше смотри на календарь. Пройдет всего лишь несколько лет, и ты узнаешь о прекрасности жизни все, что знаю я.«

184 Vgl. J. Popow: Wunderschönheit, S. 392-393; E. Popov: Prekrasnost', S. 416. Vgl. die entsprechende Meldung in der »Pravda« vom 20.12.1986, S. 5.

ordnungen, deren zeitgeschichtliche Dynamik die neu temporalisierende Montage von ›fremdem‹ mit ›eigenem‹ Material Popovs Roman im Sinne der intervenierenden Zeitgenossenschaft verhandelt. Noch bevor es möglich wurde, ›wieder zu sprechen zu beginnen‹, wieder zu schreiben und zu veröffentlichen, hat Popov sich durch das absolute Zeitregime gearbeitet und ihm Einschnitte beigebracht.

Zeitgenossenschaft autofiktional

Im Folgenden geht es um eine Erweiterung und Konkretisierung des bisher verwendeten Begriffs von Zeitgenossenschaft, beruhend auf der sozialen Dynamik der »Außerhalbbedingtheit«. Wesentlich für die weiteren Ausführungen wird sein, dass Zeitgenossenschaft konkret wird, Namen bekommt, im Sinne des *Autofiktionalen* personalisiert wird.

Für das Autofiktionale – meist markiert durch Namensgleichheiten zwischen realem Autor und Erzähler und/oder Figur – ist die Aufhebung der Unterscheidung zwischen faktischer/faktualer Autorschaft und fiktiver/fiktionaler Erzählinstanz bzw. Figur grundlegend. Wesentlich ist hier, dass eine gleichzeitige Gültigkeit von Referenz- und Fiktionspakt operativ ist.¹⁸⁵ Im Autofiktionalen sind die sich eigentlich gegenseitig ausschließenden Konventionen des im Autobiografischen fußenden Referenzpakts einerseits und die per fiktionalem Pakt legitimierte Referenzlosigkeit andererseits, gleichermaßen und gleichzeitig wirksam. Anders als in der hetero-referentiellen Standardsituation im historischen Roman etwa, wo in der Regel die Fiktionalisierung den Referenzenhorizont dominiert¹⁸⁶, stehen im Schlüssel des Autofiktionalen beide Horizonte (fiktional und faktual) zur Verfügung. Dieses gleichzeitig und gleichermaßen im Fiktionalen wie im Faktischen Präsent- und Vorhandensein, diese paradoxe Evidentialität ist auch das zentrale Merkmal jener personalisierten Zeitgenossenschaft, von der im Folgenden die Rede sein wird. Namen und Daten betrifft diese autofiktionale Doppelung in herausragender Weise.

Die Konjunktur autofiktionaler Schreibweisen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint im engen Zusammenhang damit zu stehen, dass das Autofiktionale Entgrenzungsbewegungen des Literarischen personalisiert: Mit anderen Worten: generische Transformationen, die auf Interaktionen zwischen Literarischem und Nichtliterarischem basieren, gehen eng mit dem autofiktionalen Gleichermaßen (realer Autor, der Tagebuch schreibt *und* gleichnamige fiktive Instanz im Text etc.) einher. Zur Dis-

185 Aus der recht umfangreichen Literatur zum Autofiktionalen ist für unseren Kontext vor allem der Aufsatz von Frank Zipfel einschlägig, weil seine Argumentation sehr konsequent die Grenzverhandlungen zwischen Fiktionalem und Faktuellem bzw. Literarischem und Antiliterarischem reflektiert: Frank Zipfel: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hgg.), Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 285-314.

186 Vgl. die »Verschmelzung« der fiktionalen Origo (Kategorien Raum, Zeit Person) im Sinne Hamburgers (LeserIn tritt via »Verschmelzung« in die fiktionale Origo der Figur ein) vs. ihre »Dissoziation« als wesentlicher »Fiktionseffekt«. Armen Avanesian, Anke Hennig: Präsenz. Poetik eines Tempus, Berlin: diaphanes 2012, S. 126-127; S. 132.

position steht dabei vor allem die oftmals unausgesprochene Gleichsetzung zwischen Fiktionalem und Literarizität.

In beiden hier verhandelten Texten Popovs sticht die generische Randständigkeit ins Auge bzw. fallen die generischen Interaktionen mit dem Nichtliterarischen auf (Zeitungsmontage, ›Roman mit Zeitung‹, der aus Erzählungen und Zeitungsmaterial besteht, Briefroman).¹⁸⁷ Damit ist auch schon das interventionistische Vorund Eindringen in das Uneigentliche bzw. nicht Eigene angezeigt: Das Verhältnis des ›Texteigners‹ und ›Urhebers‹ zu ›seinem‹ Material, dessen Autor er/sie oftmals eben nicht ist, wird im Autofiktionalen neu verhandelbar. Zwischen abstraktem Autor, Kunstfigur und der realen Not und Notwendigkeit, als literarisch Tätiger öffentlich legitimiert und wahrgenommen zu werden oder aber anonym bleiben zu müssen, zwischen Kunstfigur und Unsichtbarkeit des Inoffiziellen, verhandelt das Autofiktionale auf Basis der insistierenden, auf Namensgleichheit beruhenden Referenz-Irritation (des Sowohl als Auch)¹⁸⁸ mehr als die Frage der Authentizität. Es geht um das viel wesentlichere Problem der »öffentliche[n] Rolle des Autors, seine[r] Stellung auf dem literarischen Markt und in der medialen Öffentlichkeit.«¹⁸⁹ Autofiktion kann als Strategie einer »selbsterhaltenden Mimikry« an das Offizielle verstanden werden, die einen »Kurzschluß zweier unvereinbarer Faktographien« zur Folge hat: Anstatt sich gegen das Offizielle zur Wehr zu setzen, »reflektiert« sich der Künstler darin und »kreiert so sich selbst und seine Genres.«¹⁹⁰

Das Verhältnis zwischen Zeitgeschichte und Lebensgeschichte, das Verhältnis zwischen Chronik und auto(r)biographischer Entwicklung, zwischen Zeitroman und ›Roman mit Zeitung‹ ist in »Prekrasnost' Žizni« durch eine deutliche Klimaxstruktur geprägt. Auch für sie ist das Verhältnis zwischen privat und öffentlich, zwischen Literarischem und Journalistischem maßgeblich, wie vor allem mit Blick auf die Biographie des realen Autors Evgenij A. Popov deutlich wird. Es kommt in diesem Text zu zahlreichen Irritationen in Bezug auf den Autornamen. Ein ganzes Spektrum namensgleicher Wesen begegnet uns (dies wird auch in »Duša patriota« der Fall sein), die mal auf den realen Autor, dann wieder auf Figuren der Erzählungen verweisen und die Frage nach der Referenz thematisch werden lassen.¹⁹¹

Schon im ›Vorwort‹ (›statt eines Vorworts‹/›Vmesto predislovija«) ist auf diese Korrelation verwiesen. Das vorliegende »Werk« (›sočinenie«) fange mit dem Zeitpunkt an, da »der Autor« bewusst mit seiner literarischen Tätigkeit begonnen habe und lasse somit die »eintausendneunhundertundsechzig Jahre« Menschheitsgeschichte vor diesem Beginn einfach weg; dies nicht zuletzt auch deshalb, weil es in diesen 1960 Jahren »lange

187 F. Zipfel: Autofiktion, S. 311.

188 Daniel Weidner: »Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 163-182, hier: S. 164-165.

189 Ebd., S. 181.

190 Ich verallgemeinere hier die von Hirt/Wonders auf Il'ja Kabakovs Album »V našem Žěke« gemünzten Beschreibungen. Vgl. G. Hirt, S. Wonders: Nachwort, S. 189.

191 Vgl. M. Lipovetsky: Postmodernist, S. 188: »Popov's world abounds with such devices as the inclusion of doubles and namesakes for the biographical author, Yevgeny Anatolievitch Popov [...]«

Zeit noch keine Zeitung gab«¹⁹². Diese Verschränkung aus biographischer und medien-geschichtlicher Logik, mit der das Einsetzen der chronikalischen Aufzeichnungen begründet wird, ziehe nach sich, so das Vorwort weiter, „dass der Text unabgeschlossen und potentiell fortsetzbar sei.“¹⁹³

Was nun die Referenzen zum realen Autor Popov betrifft, gilt das Augenmerk aber jenem Material in »Prekrasnost' Žizni«, das mit, neben und in der Zeitgeschichte, die Schriftstellerbiographie des Evgenij A. Popov nicht nur dokumentiert, sondern in das Zeitgeschehen inkorporiert. Der Zeitgenosse Autor nimmt aus dieser Perspektive konkrete Gestalt(en) an: Nicht nur qua Herkunftsort, mit Vor- und Vatersname einer fiktiven Figur in einzelnen Erzählungen tritt uns ein/der (»)Autor Popov(») im Roman mit Zeitung gegenüber. Schon im Vorwort des Romans begegnen uns außerdem Daten des dort vorgestellten »Autors«, die dezidiert autofiktionale Züge tragen – in Sibirien geboren, in Moskau Geologie studiert etc.:

Ein paar Worte zur Person des Autors. Er wurde in Sibirien geboren, in der Familie eines armen Vaters, der es aus Gründen, für die keiner etwas konnte, nicht geschafft hat, sich zu oft ersehnten Würden hochzudienen. Von der Mutter erbte der Autor die Liebe zur schöngestigen Literatur der UdSSR. In seiner Kindheit hörte er Märchen. [...]

Der Autor ist gebildet. Er hat die Schule und das Moskauer Institut für geologische Erkundungen absolviert. [...]¹⁹⁴

Bis zum Kapitel »1979« treffen wir sporadisch den Namen Popov in oder unter einzelnen Zeitungsausschnitten – mit Verweis auf in Zeitschriften publizierte Texte, in Zusammenhang mit Tagungsberichten von Schriftstellerkongressen. Popov gilt als ein Hoffnungsträger unter den jungen Literaten, erfahren wir daraus, er nimmt als solcher an einem Seminar des Schriftstellerverbands in Peredelkino teil und wird 1978 – vorübergehend – in den Schriftstellerverband aufgenommen. Als Mitherausgeber des Almanachs »Metropol«, der bis 1991 im Zustand des Samizdat-Typoskripts verbleiben sollte,¹⁹⁵ erreicht Popovs Wahrnehmung in der Öffentlichkeit einen Höhepunkt, der für ihn in der UdSSR bis 1989 ein Publikationsverbot nach sich zog.

192 E. Popov: Prekrasnost', S. 5; J. Popow: Wunderschönheit, S. 9: »Пропущенные 1960 глав, начиная с Рождества Христова, [...], никогда не будут написаны, потому что автор тогда не жил, не чувствовал и не было долгое время газет.« (»Die weggelassenen 1960 Kapitel seit Christi Geburt, [...], werden niemals geschrieben werden, denn damals lebte der Autor nicht und hatte keine emotionalen Erlebnisse, und Zeitungen gab es lange Zeit auch noch nicht.«)

193 E. Popov: Prekrasnost', S. 5; J. Popow: Wunderschönheit, S. 9: »Начала нет, конца нет, продолжение может следовать или не следовать [...]« (»Es gibt kein Anfang und kein Ende, eine Fortsetzung kann, muss aber nicht folgen [...]«).

194 J. Popow: Wunderschönheit, S. 9-10; E. Popov: Prekrasnost', S. 5: »Немного о личности автора. Он родился в Сибири, в семье бедного отца, который не дослужился до чаемых чинов по независящим ни от кого обстоятельствам. От матери автор унаследовал любовь к художественной литературе в СССР. В детстве слушал сказки. [...] Автор образован. Он окончил школу и Московский геологоразведочный институт. [...]«

195 »Metropol« wurde 1979 in den USA im Verlag »Ardis« veröffentlicht und erschien 1991 zum ersten Mal in Russland im Verlag »Tekst«, Moskau, der Almanach wurde seither mehrere Male neu aufgelegt.

Evgenij A. Popov gehört also in den im Roman dargestellten 25 Jahren zu jenen Autoren, die den Kontakt mit dem Literaturmarkt bzw. dem Literatursystem der Zeit aktiv suchen, Popov will veröffentlichen, er will nicht inoffiziell sein.¹⁹⁶ Schon in den Kapiteln »1961« bis »1963« begegnet uns der Name »E. Popov«, als journalistisch Tätiger, als Verfasser von Lokalreportagen für den »Krasnojarskij Komsomolec«. 1961 treffen wir auf den Namen als Verfasser eines Beitrags zu einer Veranstaltung des Komsomol in einer Krasnojarsker Schule, 1962 schreibt er einen Bericht von einer Lyriklesung, und 1963 über die Eröffnung eines neuen Jugendtreffpunkts.¹⁹⁷ Dabei begegnet die Leserin diesen Passagen jedoch mit Irritation: Inmitten von Resolutionen, datiert etwa mit »Moskau, Kreml. 10. November 1962«, und den allseits präsenten Namen »L. Brežnev«¹⁹⁸ taucht der Namen »E. Popov« auf. Ist der Wahrnehmungsmodus der schnell als »offiziell« zu kategorisierenden Passagen zunächst eher auf die Wahrnehmung der materiellen Präsenz eingestellt, denn auf genaue Lektüre des Immergleichen, bleibt man am Namen »E. Popov« hängen und beginnt sich zu fragen, was sein Vorhandensein an dieser Stelle bedingt. Obwohl man auf Montage eingestellt ist, bleibt »E. Popov« zunächst irritierender Fremdkörper. In dieser Sphäre des Offiziellen, die auch in den Ausschnitten aus »Leserbriefen«, von in der »Pravda« abgedruckten, meist recht unbeholfen formulierten Briefen an die Partei und deren Funktionäre auf Linie bleibt, und die Diskursschablonen kaum durchbricht, entsteht sogar der Verdacht, dass mit dem Namen »E. Popov« eine zufällige Namensgleichheit vorliegen könnte. Gefolgt von der Überlegung, ob es sich vielleicht doch um einen usurpatorischen Akt des *Einschreibens* des Eigenen, des eigenen Namens ins Offizielle handeln könnte, um Appropriation, zu der es von der Montage nicht eigenen Zeitungsmaterials ja doch nur ein relativ kleiner Schritt wäre.

Und dann ist hier diese sich konstant wiederholende Phrase von einer »Stadt K.«, »[der] sibirische[n] Stadt K., die am großen Fluß Je. liegt, welcher in das nördliche Eismeer mündet«¹⁹⁹. Diese arabeske topographische Entreferenzialisierung lesen wir zum ersten Mal in der Erzählung »Die Wunderschönheit des Lebens« (»Prekrasnost'«

196 Die öffentliche Wahrnehmung spricht von »2 Erzählungen«, Popov selbst von immerhin »20«. Zwischen 1977 und 1978 bemühte sich Popov um die Herausgabe eines Bandes mit Erzählungen. Vgl. Marija Zalambani: »Delo ›Metropolja‹: Stenogramma rasširennoho zasedanija sekretariata MO SP SSSR ot 22 janvarja 1979 goda (podgotovka teksta, publikacija, vstup. st. i komment. Marii Zalambani)«, in: NLO 6 (2006), S. 243–281, hier: S. 261, Anmerkung 135, S. 277.

197 E. Popov: Prekrasnost', S. 11: »Éstafeta pokolenij« (»Stafette der Generationen«), J. Popow: Wunderschönheit, S. 17, S. 23; S. 31.

198 E. Popov: Prekrasnost', S. 22. (In der deutschen Ausgabe ist die Passage gekürzt, die Datumsangabe fehlt).

199 J. Popow: Wunderschönheit, S. 78; E. Popov: Prekrasnost', S. 82: »[...] сибирского города К., стоящего на великой реке Е., впадающей в Ледовитый океан.« Immer wieder taucht diese Floskel, zunächst in den Schlusserzählungen, auf. Zum ersten Mal J. Popow: Wunderschönheit, S. 29; E. Popov: Prekrasnost', 25. Vgl. auch in »Herz des Patrioten«/»Duša patriota«, wo das autofiktionale Verfahren intensiviert und radikalisiert wird und der Herkunftsort von »Ich, Jewegeni Anatoljewitsch« mit ebendieser Phrase deklariert wird: »[...] gebürtig aus der Stadt K. [...]«. Vgl. J. Popow: Das Herz des Patrioten, S. 8.

Žizni«) in Kapitel »1967«, in der sich uns ein Ich-Erzähler als aktives Mitglied im »Klub der jungen Literaten bei der Zeitung K.er Komsomolze [...]«²⁰⁰ vorstellt.

In voller Länge ausgeschrieben treffen wir auf »K[rasnojarsk]« erst im Kapitel »1971«, an einer Stelle, an der wir erneut von diesem Namen – »Evg. Popov« – irritiert werden: Hierbei handelt es sich offensichtlich um den Verfasser zweier kurzer, mit dem Titel »Gewissenlose Leute« und dem Genre »Erzählung« überschriebener Absätze, denen die Ortsangabe »Krasnojarsk« angefügt ist. In Großbuchstaben ist dieser Ausschnitt mit »HUMOR, SATIRE« überschrieben.²⁰¹ Außerdem ist noch auf eine Illustration verwiesen, und der Name eines Illustrators, »Ill.: V. Bachčanjan«, angegeben.²⁰² Nun also nicht mehr der junge Gelegenheitsjournalist, sondern der *Autor* »Evg. Popov« aus »Krasnojarsk«. Wir haben es mit dem Ausschnitt aus einer Erzählung Evgenij Popovs zu tun, die am 22. Dezember 1971 auf der letzten, der sechzehnten Seite der »Literaturnaja Gazeta« erschien. Für »Prekrasnost' Žizni« beschneidet Popov seinen eigenen Text empfindlich: Von der Geschichte einer Taxifahrt eines Ich-Erzählers in eine Satellitenstadt einer sowjetischen Stadt (Krasnojarsk?), an deren Ende der Passagier vom Taxifahrer nicht nur für seine Lüge darüber bestraft wird, dass er mit dem Taxi fahren müsse, weil er aufgrund eines Treppensturzes gehbehindert sei, sondern im Wesentlichen eben für die bourgeoise Flegelhaftigkeit, die titelgebende »Gewissenlosigkeit« des Sowjetbürgers, mit der er sich – eben ohne Not – diese Dienstleistung gönnt, bleiben nur die letzten beiden Absätze: Popov legt am eigenen Text, so scheint es, mit derselben Intention die Schere an, mit der er auch aus der »Pravda« ausschneidet: Auf seinen eigenen Text wendet Popov, ansonsten als Zeitungsausschneider aktiv, das Verfahren der Selbstzensur oder »Selbstverstümmelung« an.²⁰³ Die letzten beiden Absätze des Ausschnitts aus der eigenen Erzählung sagen in ihrer pointierten Sentenzhaftigkeit wohl mehr über den sowjetischen Alltag aus, als der konkrete, wenn auch höchst allegorisch (»Tantchens Haus in der Satellitenstadt...«) erzählte Vorfall: Es bleibt die Feststellung, dass da »nichts« und »niemand« sei:

... Da war nichts und niemand. Ein neuer Wohnkomplex war da, Tantchens Haus, sonst nichts. Und niemand.

Deshalb ist es durchaus möglich, dass ich die ganze Geschichte in meiner Schlaftrunkenheit geträumt habe. Nun ja, vielleicht doch nicht die ganze...²⁰⁴

200 J. Popow: Wunderschönheit, S. 75; E. Popov: Prekrasnost', S. 80: »Тогда я занимался в клубе молодых литераторов при газете К-ский комсомолец [...]«.

201 J. Popow: Wunderschönheit, S. 158; E. Popov: Prekrasnost', S. 175.

202 Vagrič Bachčanjan (1938-2009). Schriftsteller und bildender Künstler; arbeitet in den 1960er Jahren für die Seite 16 der »Literaturnaja Gazeta«; erhielt 1972 den von der »Literaturnaja Gazeta« vergebenen Preis »Zolotoj telënok«, 1974 in die USA emigriert, wo er 2009, in New York, starb. Vgl. Katalog »Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. Katalog vystavki 2, Moskau: SP Interbuk 1991, S. 19.

203 Vgl. den Hinweis, dass Popovs Erzählungen, so sie überhaupt gedruckt werden, »oft verstümmelt« erschienen seien. Rosemarie Tietze: »Die letzte Geschichte«, in: Popow, Jewgeni, Wie es mit mir bergab ging, Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 229-234, hier: S. 233.

204 Popow, Wunderschönheit, S. 158; Popov, Prekrasnost', S. 175: »... Никого и ничего не было. Был новый микрорайон, тетенькин дом, а больше никого не было. И ничего. Поэтому, вполне возможно, что вся вышеописанная история мне пригрезилась, спросонья. Ну, вообще-то, положим, не вся...«.

Klimax 1979, 1: Der Skandal um Metropol'

Der Name »Evgenij Popov« taucht in zwei weiteren Dokumenten auf, in denen bereits dezidiert vom »Schriftsteller Popov« die Rede ist und die auch seine Herkunft aus »Krasnojarsk« nennen. Vor allem stimmen die beiden Ausschnitte in den Kapiteln »1976« und »1977« mit Blick auf eine professionelle Karriere des »Popov« optimistisch. 1976 fand in Peredelkino ein Seminar für »junge Mitglieder des Schriftstellerverbands und ältere [...] Genossen«²⁰⁵ statt, an dem »Jewgeni Popow« teilnahm. Über die Namensnennung hinaus ist davon die Rede, dass sowohl Popow als auch Viktor Erofeev und Filipp Berman ihre Beiträge »mit Problemen der künstlerischen Form verbanden«.²⁰⁶ Insgesamt werden den Genannten samt den 30 übrigen Seminarteilnehmern nicht nur schriftstellerische Fähigkeiten und Leistungen bescheinigt, sondern auch eine moralisch-ethisch einwandfreie Haltung:

Fast jeder von ihnen hat bereits mehr als ein Buch vorzuweisen. Bei aller Verschiedenheit verbindet ihr Schaffen die moralische Sauberkeit und der hohe geistige Anspruch des Menschen von heute, über den sie schreiben.²⁰⁷

Auch 1977 ist von »Evgenij Popov« als Hoffnungsträger die Rede – dieses Mal offensichtlich als einem jungen Talent²⁰⁸ aus der Provinz. Mit Blick auf dieses Dokument kann kein Zweifel mehr bestehen: Evgenij Popov kommt aus Krasnojarsk – so wie »Dias Valeev« aus »Tatarstan« stammt, »Valerij Polujko« aus »Vorošilovgrad«²⁰⁹ usw. Es wird betont, wie bedauerlich es sei, dass diese »Schriftstellerpersönlichkeiten« (»pisatel'skie individual'nosti«) der Kritik nicht bekannt seien, obwohl es sich »um junge Schriftsteller handle, die im vollen Ausmaß die konzentrierte Aufmerksamkeit des kritischen Geistes verdienen.«²¹⁰

Ein weiterer kurzer Hinweis auf ein öffentliches Auftreten Popovs findet sich »1977« mit dem Hinweis darauf, dass im März des Jahres in der Zeitschrift »Družba narodov« eine Erzählung des gleichnamigen Autors erschienen sei.²¹¹

Derlei punktuellen, offensichtlich vielleicht auch zeitdeckend dokumentiertes Vorkommen des Namen »Evgenij Popov« in der Sphäre des Offiziellen spitzt sich dann schließlich in den Kapiteln »1978« und »1979« zu: Nicht punktuell, sondern in dominanter Weise sind Popov und die von ihm mit initiierte, verursachte, in der literarischen Öffentlichkeit hohe Wellen schlagende Kausa »Metropol'« nunmehr präsent:

205 J. Popow: Wunderschönheit, S. 242; E. Popov: Prekrasnost', S. 265.

206 J. Popow: Wunderschönheit, S. 242; E. Popov: Prekrasnost', S. 265.

207 J. Popow: Wunderschönheit, S. 242; E. Popov: Prekrasnost', S. 265: »Почти все они – авторы не одной книжки. И хотя все они очень различны, творчество их объединяет нравственная чистота и высокая духовность сегодняшнего человека, о котором они пишут.«

208 Vgl. auch J. Popow: Wunderschönheit, S. 242; E. Popov: Prekrasnost', S. 265.

209 In der deutschen Übersetzung fehlt dieser Ausschnitt; E. Popov: Prekrasnost', S. 282.

210 »Каждое имя – это писательская индивидуальность. Но всех ли их знает критика? Нет, хотя эти молодые писатели без всяких скидок достойны пристального внимания критической мысли.« E. Popov: Prekrasnost', S. 282.

211 J. Popow: Wunderschönheit, S. 263. E. Popov: Prekrasnost', S. 283. 1976 wurden zwei Erzählungen in »Novyj mir« gedruckt. Vgl. R. Tietze: Die letzte Geschichte, S. 233.

Auf die Nachricht über die Aufnahme von »Popov, E. A.« in den Schriftstellerverband der UdSSR im Jahr 1978²¹² folgen das Jahr »1979« und eben jener »Skandal«, der die literarische Welt mit dem von Vasilij Aksënov, Fasil' Iskander, Andrej Bitov, Viktor Erofeev und Evgenij Popov zusammengestellten und zur *Herausgabe vorbereiteten* Literaturalmanach »Metropol'« beschäftigte. Als Folge dieses Versuchs, nicht nur als Autor an die Öffentlichkeit zu treten, sondern auch als Vermittler von literarischen Texten, die sich, wie es im Vorwort der Herausgeber des Almanachs heißt, aufgrund einer »trübsinnigen Trägheit« (»mutornaja inercija«) der Zeitschriften und Verlage, »außerhalb deren Ansprüche und Richtlinien«²¹³ befinden, wurde die Entscheidung über die Aufnahme von Popov und Erofeev in den Schriftstellerverband wieder ausgesetzt.²¹⁴ Anders als bei anderen nur für den Samizdat intendierten Almanachen der Fall, war es das Anliegen der »Metropol'«-Herausgeber, mit den angefertigten zwölf Exemplaren²¹⁵ eine *Druckvorlage* für eine Veröffentlichung zu liefern.

»Die Zerschlagung von »Metropol' war einerseits der Gipfel, der Kulminationspunkt der Stagnationszeit, andererseits befand sich alles schon im Sinkflug, lag in den letzten Zügen.«²¹⁶ Genau diese von Viktor Erofeev skizzierte Stelle des Metropol'-Skandals im Plot des spätsowjetischen Vierteljahrhunderts trifft auch den Charakter, dem die »Episode« in Popovs Roman zukommt. Der Skandal um den Versuch, den Almanach, der ein breites Spektrum zeitgenössischer literarischer Positionen vereint, der bekannte, anerkannte AutorInnen zusammen mit bislang unbekannten präsentiert, ist das zentrale Ereignis in »Prekrasnost' Žizni«. Im Kapitel »1979« verdichtet sich damit die Stagnation zur Katastrophe.

Die Anfangserzählung dieses Kapitels trägt den vielsagenden Titel »Die Unerreichbarkeit des Ideals«²¹⁷, in der Schlusserzählung »Im Ansitz« wird der »Pornographie«-Vorwurf gegen die Metropol'-Herausgeber (»Pornographie des Geistes«) in einer Tur-

212 J. Popov: Wunderschönheit, S. 280; E. Popov: Prekrasnost', S. 306-307.

213 Vasilij Aksënov/Andrej Bitov/Viktor Erofeev/Fasil' Iskander/Evgenij Popov: [Vorwort], in: Metropol', Moskau: Tekst 1991, S. 15. Im russischen Text findet sich an dieser Stelle das schwer in einem Wort übersetzbare »vnekomplektnyj«: »nekomplektnyj« bedeutet unvollständig, »vne komplektnyj« jedoch macht die Negation ambivalent (vgl. »vnenachodimost'«).

214 Vgl. V. Erofeev: Desjat', S. 9; 13: »Это была, по сути дела, литературная смерть. Кого исключали, того уже никогда не печатали. Мы с Поповым в один миг оказались диссидентами.« (Das war im Grunde der literarische Tod. Wer ausgeschlossen war, wurde niemals mehr gedruckt. Popov und ich waren mit einem Mal Dissidenten geworden.)

215 Die Herausgeber deklarierten von den zwölf angefertigten aus »Sicherheitsgründen« nur acht Exemplare, zwei sollten im Besitz der Herausgeber bleiben, zwei wurden auf geheimen Wegen ins Ausland gebracht. Übrigens beteiligte sich der Verwaltungsapparat des Schriftstellerverbands an einer unfreiwilligen Vervielfältigung dieser Erstaussgabe: Um den Mitgliedern der Kommission die Lektüre zu ermöglichen, wurden Abschreiber damit beauftragt, den Almanach zu »kopieren«. Auf diese Art seien 40 Stück entstanden. Vgl. Popov, Evgenij: »Uroki Metropolja«. Unveröffentlichtes Typoskript. S. 1: »Составители [...] предложили СП СССР напечатать этот альм. без вмешательства цензуры.« (Die Herausgeber [...] schlugen dem Schriftstellerverband der UdSSR diesen Almanach ohne Einmischung der Zensur zur Veröffentlichung vor.)

216 V. Erofeev: Desjat', S. 9: »Разгром »МетроПоля«, с одной стороны, – пик, кульминация застоя; с другой – все уже было на излете, при последнем издыхании.«

217 J. Popov: Wunderschönheit, S. 287; E. Popov: Prekrasnost', S. 312: »Nedostižimost'« bliskujuščego ideala«.

genev'schen Binnenepisode aufgenommen.²¹⁸ Der Name (»)Popov(«) scheint sich zu einer fiktiven Figur der Erzählungen einzufalten, aus dem Zeitungsmaterial verschwindet er. Zwischen den vernichtenden Urteilen zu »Metropol'« und der Meldung über den Einmarsch sowjetischer Truppen in Afghanistan (zum Zwecke des »Schutzes der afghanischen Revolution«)²¹⁹ kann lediglich die Mitteilung, dass Brežnev für zwei seiner literarischen Werke mit dem Leninpreis ausgezeichnet wurde und der Fünfjahresplan vor Ablauf der Frist vollendet werde, als Beitrag zur ominösen »Wunderschönheit« – bzw. deren Selbstbekundung erfreuen.

Im Kapitel »1979« treffen wir in auffallender Häufigkeit auf einen anderen Namen. Hier geht der Stern des Feliks Kuznecov (1931-2016) in ganzer Pracht auf. Kuznecov war von 1977 bis 1987 erster Sekretär der Moskauer Abteilung des sowjetischen Schriftstellerverbands und wortführend in der rigorosen Ablehnung des Almanachs mit allen Konsequenzen für seine Macher und BeiträgerInnen.²²⁰ Neben mehreren kürzeren Äußerungen findet sich in »Prekrasnost' Žizni« ein von Kuznecov verfasstes über mehr als drei Seiten reichendes vernichtendes »Gutachten« zum Almanach, das zu folgendem Schluss kommt:

Aus Unrat sollte man keine propagandistische Suppe kochen und eine ganz gewöhnliche Provokation nicht als Sorge um die »Erweiterung der schöpferischen Möglichkeiten der Sowjetliteratur« hinstellen.

Unsere Verlage werden wie bisher alles publizieren, was von Humanität und Talent geprägt ist, was den Menschen hilft, zu leben und an die Zukunft zu glauben. [...]

Was aber krankhafte Schreibwut und Pornographie, Klobeschreibungen und die Verherrlichung von Gewalt angeht, mit einem Wort alles, was die Würde des Menschen und die Würde der Literatur verletzt, so verzichten wir gern darauf.²²¹

Neben der solchermaßen begründeten inhaltlichen Ablehnung gilt es schließlich noch auf jene Formulierung Kuznecovs zu verweisen, die Evgenij Popov und Viktor Erofeev sozusagen zu institutioneller Isolationshaft verurteilt, zu jener Befindlichkeit im Außerhalb, die bezeichnenderweise nicht von einem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband spricht, sondern mit jenem bürokratischen Kurzschluss argumentiert, der eine solche Formulierung zu vermeiden weiß: Die Rede ist vom »Aussetzen der Entschei-

218 Es wäre reizvoll, diese Geschichte zweier erfolgloser Jäger – in der Erwartung eines Wildschweins oder doch nur eines erzählenswerten Ereignisses? – mit der zeitgleich entstandenen Erzählung »Otkrytie sezona« (»Saisoneroöffnung«) von Vladimir Sorokin zu lesen. Vgl. Vladimir Sorokin: »Saisoneroöffnung«, in: ders., *Der Obelisk*, übers. V. Gabriele Leupold, Zürich: Haffmanns 1992, S. 7-18.

219 J. Popow: *Wunderschönheit*, S. 297; E. Popov: *Prekrasnost'*, S. 319.

220 Vgl. dazu u.a. M. Zalambin: *Delo*.

221 J. Popow: *Wunderschönheit*, S. 295; E. Popov: *Prekrasnost'*, S. 318: »Не надо варить пропагандистский суп из замызанного топора и представлять заурядную политическую провокацию заботой о »расширении творческих возможностей советской литературы«. Наши издательства публиковали и будут публиковать все, на чем лежит печать гуманности и таланта, что помогает людям жить и верить в будущее. Что же касается графомании и порнографии, ватерклозетов и культа жестокости, словом, всего, что оскорбляет достоинство человека и достоинство литературы, то это нам ни к чему.« Original: »Konfuz s »Metropol'em«, in: *Moskovskij literator*, 9. 2. 1979.

derung zur Aufnahme«. Dies kommt dem Ausschluss bzw. Nicht-Einschluss gleich und ist auf jeden Fall mit einem Ausschluss aus den Publikationsmöglichkeiten verbunden. Vor diesem Hintergrund stellt Kuznecov aber in Aussicht, dass dieses *Aussetzen* aufgehoben werden könne, sobald Bücher der Autoren gedruckt würden...²²²

Das Sekretariat des Vorstandes des Schriftstellerverbands der RSFSR beschloß:

»In Anbetracht dessen, dass die Werke der Autoren Je. Popow und V. Jerofejew im Aktiv der Moskauer Schriftstellerorganisation einhellig negativ eingeschätzt wurden, hebt das Sekretariat des Vorstandes des SV der RSFSR seinen Beschluss über die Aufnahme Je. Popows und V. Jerofejews in den Schriftstellerverband der UdSSR, der aufgrund von Zeitschriftenpublikationen gefasst worden war, auf und empfiehlt dem Sekretariat des Vorstandes der Moskauer Schriftstellerorganisation, die Aufnahme der genannten Autoren nach einem Erscheinen ihrer Bücher zu prüfen.²²³

Die autofiktionale Brisanz des Romans ergibt sich auch mit Blick auf den aktuellen Status der Schriftstellerbiographie des Evgenij A. Popov – aus der Perspektive von 1979 höchst unwahrscheinlich: Im Jahr 2018 hat Popov als Sekretär, de facto Vorsitzender des Moskauer Schriftstellerverbands jene Position inne, die dreißig Jahre davor der ›Türhüter‹ des literarischen Hoheitsgebiets, Kuznecov, besetzte.

In einem der ersten Interviews mit Popov in der Zeit ›danach‹, in der »Literaturnaja Gazeta« vom 20. April 1988, beginnt Popovs autobiographische Skizze übrigens genau dort, wo auch »Prekrasnost' žizni« einsetzt – bei Paustovskij: »Ich bin 42, schreibe seit meinem 15. Lebensjahr. Am Anfang waren das kurze Erzählungen im Geiste Paustovskij's [...].«²²⁴

Klimax 1979, 2: Inventarlisten der Gerontokratie

Den zeitlichen Rahmen von »Prekrasnost' žizni« bildet, darauf wurde schon mehrfach hinewiesen, die Zeit des »Stillstands«, der Stagnation (»zastoj«), der 18 Jahre dauern den ›Ära Brežnev‹ (1964–1982). Dieser zentrale Zeitabschnitt ist im Roman eingebettet zwischen dem Startschuss gebenden ersten Jahreskapitel, »1961«, dem Jahr des global-epochalen Ereignisses des erfolgreichen Weltraumflugs Jurij Gagarins am 12. April

222 Vgl. V. Erofeev: Desjat', S. 8. Vgl. dazu auch: Dokumente in »Naš sovremennik« 4 (1999).

223 J. Popov: Wunderschönheit, S. 295–296; E. Popov: Prekrasnost', S. 318: »Секретариат правления СП РСФСР постановил: ›Учитывая, что произведения литераторов Е. Попова и В. Ерофеева получили единодушно отрицательную оценку на активе Московской писательской организации, секретариат правления СП РСФСР отзывает свое решение о приеме Е. Попова и В. Ерофеева в члены Союза писателей СССР, принятое по журнальным публикациям, и предлагает секретариату правления Московской писательской организации рассмотреть приемные дела указанных литераторов по выходе их книг.«

224 Interview mit S. Taroščina: Literaturnaja Gazeta, 20. April 1988, S. 6: »Мне 42 года, пишу я лет с 15. Сначала это были короткие рассказы в духе Паустовского [...].« Die redaktionelle Einleitung zu diesem Interview beginnt übrigens mit jener Passage aus dem Vorwort zu »Prekrasnost' žizni«, in der der »Autor« vorgestellt wird. (»Nemnogo o ličnosti avtora [...]«), E. Popov: Prekrasnost', S. 5; J. Popov: Wunderschönheit, S. 9.

1961,²²⁵ und der Ernennung Michail Gorbachevs zum Generalsekretär der KPdSU²²⁶ im Jahr 1985.²²⁷ Dazwischen liegen die nicht ganz freiwillige Übernahme der Ämter Nikita Chruschtschovs durch Leonid Brežnev 1964²²⁸ und der Tod Brežnevs 1982.

Nicht diese anhand einzelner Ausschnitte nachweisbaren, im Roman repräsentierten zeitgeschichtlichen Eckdaten sind es aber, an die zu denken ist, wenn man von Zeitgeschichte in diesem Roman spricht, sondern die darin erscheinende Dokumentation jener Endzeit, Jurčak verwendet den Begriff »Gerontokratie« (»gerontokratija«),²²⁹ die die spätsowjetische Phase war. Dem Tod Brežnevs am 10. November 1982, der durch das auf der Titelseite der »Pravda« vom 12. November 1982 veröffentlichte »Medizinische Gutachten« im Roman dokumentiert ist²³⁰, geht, beginnend mit den hier als Kulminationspunkt beschriebenen Jahreskapiteln »1977« und »1978«, eine Häufung von Ausschnitten voraus, die auf Ehrungen oder Auszeichnungen Brežnevs aufmerksam machen, oder entsprechende öffentliche Stellungnahmen dokumentieren. Auch bei nur oberflächlicher Lektüre des letzten Drittels des Romans fällt diese letale, auf den Namen »Brežnev« bezogene, Hypertrophie auf. Aus der Perspektive des Danach, also aus der Perspektive nach 1984, muten diese Meldungen eher wie lebensverlängernde Maßnahmen, denn wie Lebenszeichen an. Vor allem die Bedeutung des *literarischen* Werks Brežnevs, im folgenden Zitat aus dem Kapitel »1978« geht es um seine Memoiren-Trilogie, wird uns dabei immer wieder nahegelegt. All dies eben zu einer Zeit, da unser »Autor« »Metropol«, eine Anthologie aktueller literarischer Tendenzen zur Veröffentlichung vorschlägt, in deren Vorwort eine »trübsinnige Trägheit«²³¹ in den Redaktionen diverser sowjetischer Literaturzeitschriften beklagt wird:

IN ANBETRACHT DES UNGEHEUREN INTERESSES DER SOWJETMENSCHEN AN DEN ERINNERUNGEN²³² DES GENOSSEN L. I. BRESCHNEW, IHRER UNSCHÄTZBAREN BEDEUTUNG FÜR DIE WEITERE VERVOLLKOMMUNG DER PARTEIPOLITISCHEN

-
- 225 Zur globalen und alle gesellschaftlichen Sphären erregenden Dimension des Ereignisses vgl. Matthias Schwartz, Kevin Anding, Holt Meyer (Hgg.): Gagarin als Archivkörper und Erinnerungsfigur. Frankfurt a.M., Bern, Bruxelles u.a.: Peter Lang 2014. Vor allem die »Einleitung« von Holt Meyer und Matthias Schwartz und der Beitrag von Julia Richer (»Rhetorik der Entgrenzung. Das Jahr 1961 und die neuen Koordinaten sowjetischer Lebenswelten«, ebd., S. 27-53.)
- 226 Vgl. E. Popov: Prekrasnost', S. 404 (Zitat aus der »Pravda« vom 12.3.1985); J. Popov: Wunderschönheit, S. 375.
- 227 Abgesehen vom »Epilog«, der vom 27. Februar 1987 datiert.
- 228 Zunächst verweist ein Ausschnitt aus der »Pravda« auf die Verleihung des Lenin-Ordens an Chruschtschov, gefolgt von jener Mitteilung in der »Pravda« vom 16.10.1984, wonach man der Bitte Chruschtschovs nachgekommen sei, ihn aus gesundheitlichen Gründen aus dem Amt zu entlassen und »t. Brežnev, L.I.« (»Gen. Brežnev, L.I.«) zu seinem Nachfolger gewählt habe. Vgl. E. Popov: Prekrasnost', S. 46. J. Popov: Wunderschönheit, S. 51.
- 229 A. Jurčak: Navsegda, S. 498-501. Jurčak verweist darauf, dass das Durchschnittsalter der Mitglieder des Politbüros von 55 Jahren im Jahr 1966 bis in die 1980er Jahre auf durchschnittlich 70 Jahre angestiegen sei.
- 230 J. Popov: Wunderschönheit, S. 335; E. Popov: Prekrasnost', S. 362.
- 231 »Metropol' 1979«, in: Literaturnyj al'manach Metropol', Moskau: Tekst 1991, S. 14-15, hier: 15: »Мыльная инерция, которая существует в журналах и издательствах [...]«
- 232 Besser wäre hier »Memoiren«. Gemeint ist die Trilogie »Malaja zemlja«, »Vozroždenie« und »Celi-na«, für die Brežnev 1980 den Lenin-Preis erhielt.

ARBEIT UNTER DEN GEGENWÄRTIGEN BEDINGUNGEN, DER VERSTÄRKUNG DER ERZIEHUNG DER WERKTÄTIGEN IM GEISTE DER KAMPF- UND ARBEITERTRADITIONEN DER PARTEI UND DES VOLKES BRINGEN WIR EINEN NACHDRUCK DER IN DER AUSGABE 5/1978 VON NOWY MIR VERÖFFENTLICHTEN ERINNERUNGEN L.I. BRESCHNEWS *DIE WIEDERGEBOURT*.²³³

Auf diesen Hinweis folgt unmittelbar der Bericht über eine beim Publikum auf große Resonanz stoßende Ausstellung mit Brežnev-Plakaten.²³⁴ Eine Seite weiter, alles noch im Jahr 1978, zwei Ausschnitte im Zusammenhang mit Ordensverleihungen und Dankesbekundung ob seiner Verdienste für die sowjetische Literatur. Die Reihe der Aufzählungen entsprechender Ausschnitte wäre fortzusetzen, wobei vor allem deren dichte Aufeinanderfolge bemerkenswert ist, wie in einer Passage im Kapitel »1980« der Fall.²³⁵

Für unseren Zusammenhang einer interventionistischen Desynchronisation von Zeitgeschichte durch den Zeitgenossen Autor, der Frage nach dem Verhältnis zwischen Zeitgeschichte und Auto(r)biographie, ist wesentlich, dass diese Hypertrophie mit dem »Metropol'«-Skandal als »Gipfel-« bzw. »Kulminationspunkt« der Stagnationszeit zusammenfällt.²³⁶ Diese nekroide Hochzeit der letzten sowjetischen Periode, deren handfeste Überalterung, dokumentiert »Prekrasnost' Žizni« vor allem im vorletzten Kapitel, dem Jahreskapitel »1984«, das montierte Namenslisten von Jubilaren oder aber Verstorbenen bringt, die nicht nur die endzeittypische kalendarische Selbstbezüglichkeit evident machen, sondern auch das damit verbundene Verschwinden der Narration zugunsten der Aufzählung bewusst machen. (Abb. 53) Popov folgt hier einerseits wieder einmal der Evidenz seines Materials, im Interview erinnert er sich, dass ihm die extensiv bespielte Rubrik »Jubiläen und Jubilare« der »Literaturnaja Gazeta« der ersten Hälfte der 1980er Jahre aufgefallen sei. Die remontierende *Auflistung* der Namen, die inventarisierende Aufzählung, ist ein von Popov für die »Wiedergabe« der Dominanz dieses Genres gewähltes Verfahren: Nach der hypertrophen Wiederholung »Brežnev«-bezogener Meldungen, durch die deutlich wird, dass Wiederholung und Aufzählung »zu den wirksamsten Mitteln, Sprache zu verbreitern und gleichsam sich fortzueigen zu lassen«²³⁷ gehören, bekommt die inventarisierende Verlistung nun eine explizite

233 J. Popow: Wunderschönheit, S. 278; E. Popov: Prekrasnost', S. 302: »УЧИТЫВАЯ ОГРОМНЫЙ ИНТЕРЕС СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ К ВОСПОМИНАНИЯМ ТОВАРИЩА Л.И. БРЕЖНЕВА, ИХ НЕОЦЕНИМОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПАРТИЙНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ, УСИЛЕНИЯ ВОСПИТАНИЯ ТРУДЯЩИХСЯ НА РЕВОЛЮЦИОННЫХ, БОЕВЫХ И ТРУДОВЫХ ТРАДИЦИЯХ ПАРТИИ И НАРОДА, ПЕРЕПЕЧАТЫВАЕМ ОПУБЛИКОВАННЫЕ В ПЯТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА »НОВЫЙ МИР« ЗА 1978 ГОД ВОСПОМИНАНИЯ Л.И. БРЕЖНЕВА »ВОЗРОЖДЕНИЕ«.

234 E. Popov: Prekrasnost', S. 305. Dieser Ausschnitt fehlt im deutschen Text.

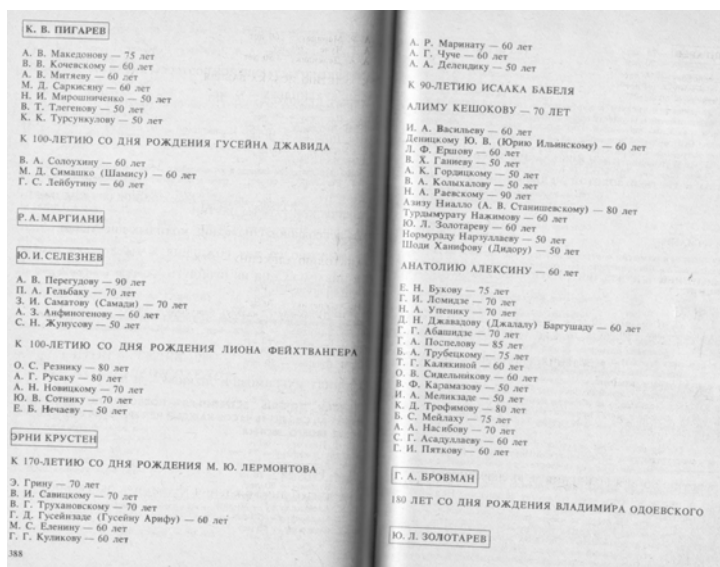
235 J. Popow: Wunderschönheit, S. 311; E. Popov: Prekrasnost', S. 331.

236 V. Erofeev: Desjat', S. 9: »Разгром »Метрополя«, с одной стороны, – пик, кульминация застоя; с другой – все уже было на излете, при последнем издыхании.« (Die Zerschlagung von »Metropol'« war einerseits der Höhepunkt, die Kulmination der Zeit des Stillstands, andererseits war alles schon im Niedergang, lag in seinen letzten Zügen.)

237 Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 250.

Markierung der »Endsituation«. Als »Inventare und Bilanzen« »gehören Listen zu Endsituationen – man denke an den Abschluss des Geschäftsjahres [...].«²³⁸ Dabei weisen solche Inventar-Listen aber jeweils nur eine Zwischensumme aus: »Wer inventarisiert, blickt sowohl zurück als auch nach vorn. Das ist das Normale für alles Geschichtliche. Es gibt weder absolute Anfänge noch absolute Enden [...]. Auch nach so großen Katastrophen gibt es keinen unbedingten Neuanfang, sondern nur Fortsetzung der Geschichte über Brüche hinweg – mit Hilfe der Übriggebliebenen.«²³⁹ Unter derlei Voraussetzung einer gebrochenen, paradoxalen Fortsetzung der Geschichte ist der Zeitgenosse zum Weitermachen ebenso ermächtigt wie verdammt.

Abb. 53: Auflistung von Jubilaren, E. Popov, *Prekrasnost' Žizni*, S. 388-389.



Dabei ist aber die erinnerungskulturelle, genauer die gedächtnis-poetische Seite einer solchen aufzählenden Auflistung nicht zu übersehen. Wir sind hier freilich nicht im Katastrophischen, nicht im Vergessen und Vernichten²⁴⁰, sondern im Modus der hypertrophen Selbsttheroisierung des Monumentalen (das die besten Bedingungen für das Vergessen schafft). Popovs inventarisierende Jubilarslisten gegen Schluss seines

238 Ebd., S. 256.

239 Ebd., S. 257-258.

240 Vgl. dazu den Komplex Liste/Namensliste in der jüdischen Erinnerungskultur. Vgl. Tatjana Petzer: »Die Evidenz der Liste. Enumeratives Bezeugen in der mitteleuropäisch-jüdischen Poetik nach Auschwitz«, in: WSA 69 (2012), S. 65-84. Zur Spannung zwischen phantastischer Mnemotechnik und faktographischer Reduktion und Akkumulation bei Danilo Kiš vgl. Renate Lachmann: »Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš«, in: Gröbel, Rainer/Schmid, Wolf (Hgg.), Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve, München: Sagner 2008, S. 296-309.

Montageromans dokumentieren vor allem die »hypermnemotische« Schicht der sowjetischen Denkmalskultur.²⁴¹ In temporaler Hinsicht entspricht dies der Gegenwartslosigkeit und zyklischen Inaktualität des absoluten sowjetischen Zeitregimes. Erst die Inventarlisten des Zeitgenossen machen die Erinnerung daran möglich, legen, auch hier desynchronisierend, deren temporale Realität offen.

Autofiktion und Kalenderextase in »Duša patriota« / (»Das Herz des Patrioten«)

Koautorschaft der Gegenwart

Überwiegend gleichzeitig mit »Prekrasnost' Žizni« schrieb Evgenij Popov den Roman »Duša patriota. Ili različnye poslanija k Feričkinu« (»Das Herz des Patrioten. Oder diverse Sendschreiben an Feričkin«). Dieser Roman wurde zwar vor »Prekrasnost' Žizni« fertiggestellt (1982²⁴²), erschien in voller Länge allerdings erst vier Jahre nach »Prekrasnost' Žizni«.²⁴³

Der vom Briefroman zum »Kalenderroman«²⁴⁴ mutierende Text hebt als eine in Briefen verfasste Familiengeschichte an. Die Erinnerungsperspektive wird dabei aber zunehmend von den tagesaktuellen Ereignissen, bzw. vom epochalen Ereignis des Ablebens Leonid I. Brežnevs am 10. November 1982 verdrängt. In diesem Sinne erzählt der Roman, wie der sowjetische Kalender zu Ende geht und wird dabei selbst zunehmend kalendarisch.

Wenn wir für die beiden Romane Popovs von autofiktionaler Zeitgenossenschaft sprechen wollen, dann soll nun zum Komplex der Namensreferenzen noch ein expliziter Akzent auf die Daten hinzutreten. So macht Lipovetsky deutlich, dass das »zentrale Paradoxon« im Roman »Das Herz des Patrioten« die Kategorie der Zeit betrifft, und zwar in der paradoxal verschränkten Bemühung um Familien- und Zeitgeschichte, in der Fiktionales und Faktuales einander nicht nur überkreuzen, sondern in unauflösbaren Konkurrenzverhältnissen zueinander stehen.²⁴⁵

In »Duša patriota« wird die Zeitgenossenschaft, die Befindlichkeit des »Autors« in der Auseinandersetzung mit der öffentlichen Zeit, bzw. das Eindringen dieser Zeit,

241 Vgl. Susanne Strätling: »Hypermnemotik. Puškin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin«, in: WSA 49 (2000), S. 151-174.

242 Der Roman erschien 1989 in einer gekürzten Fassung in der Zeitschrift »Volga« (1989/2), 1994 erst vollständig im Verlag »Tekst« in Moskau – mit Illustrationen von Vjačeslav Sysoev.

243 E. Popov: Duša. J. Popov: Das Herz.

244 Thomas Schmidt: Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht u.a. 2000, S. 205.

245 Vgl. M. Lipovetsky: Postmodernist, S. 191 [zu Duša patriota]: »The novella's central paradox is linked to the category of time. On the one hand, we have the search for historicity, for personal contact between the autobiographical »I« and history, at first through the description of his pedigree and the fates of his relatives, who personally experienced many troubles of the Soviet epoch, then through the detailed account of the funeral of Brezhnev [...]. On the other hand, the novella's poetics affirms the possibility of only one type of time – extrahistorical time, the eternal present.«

die Koautorschaft der Gegenwart, autofiktional verhandelt. Dabei wird das Erzählen in »Duša patriota« thematisch, und zwar als ein von der Gegenwart, den tagesaktuellen Ereignissen, zunächst in der alten, intendierten Form Verunmöglichtes. Diese Unmöglichkeit generiert neue Formen, für die die Datierung des Erzählens zentral wird. Auf einem alten Kalender soll ein Briefroman entstehen, der die Familiengeschichte des Erzählers darbietet. Ein zeitgeschichtliches Ereignis jedoch, der Tod Leonid I. Brežnëvs am 10. November 1982, bereitet diesem Schreibprojekt auf einem Kalender als *Schreibunterlage* ein Ende. Der Kalender selbst scheint, ganz im Sinne der von Landwehr skizzierten *Erfindung der Gegenwart*, im Ausgang des Romans wieder zum Schreibkalender zu werden. Das Datum zeigt nunmehr erneut eine Möglichkeitsform an.

Im Folgenden soll für »Duša patriota« dargelegt werden, wie eine autofiktionale Ausgangsdisposition (vor allem in der Referenz auf den Namen des realen Autors) in Bereichen operativ ist, die eine Zeitgenossenschaft in einem nicht zuletzt eben auf die temporale Referenz sich beziehenden Sinn des Autofiktionalen greifbar macht. Mit Blick auf die parallele Arbeit Popovs an den beiden Romanen kann, von der zeitgeschichtlichen Parallele die Ära Brežnev betreffend abgesehen, außerdem der autofiktionale Resonanzraum, den »Duša patriota« für »Prekrasnost' Žizni« anbietet, nicht überschätzt werden.

10. November 1982: Kalenderroman, oder: der sowjetische Kalender wird ungültig

Die Autofiktionalität in »Duša patriota« hebt prototypisch an, und gerät zunehmend in einen Bezug zum Datum »10. November 1982«, dem Todestag Leonid Brežnëvs.

Es geht von Anfang an um den Namen des Autors, als Name eines Herausgebers, als Name eines Ich-Erzählers. Ein mit »Evgenij Popov« unterzeichnetes Vorwort setzt eine Herausgeberfiktion in die Welt, in der behauptet wird, es handle sich bei den nachfolgenden Texten um die von einem fiktiven Autor mit Vor- und Vatersnamen »Evgenij Anatol'evič«²⁴⁶ verfassten »Sendschreiben« an einen ebenso fiktiven Adressaten namens »Ferfičkin«. Der Befund von Autofiktionalität trifft auf diesen Roman also schon wegen der »Namensgleichheit(en)« zwischen (Teilen des) Autornamen(s) und der Figur des Ich-Erzählers zu. Darüber hinaus figurieren neben (»)Dmitrij Aleksandrovič Prigov(«) (1940–2007)²⁴⁷ namentlich weitere Persönlichkeiten aus der offiziellen, in- und

246 Vgl. E. Popov: Duša, S. 8, J. Popov: Herz, S. 5. Es ist explizit davon die Rede, dass nicht wichtig sei, wer »dieser Mensch« (»этот человек«), Verfasser der Sendschreiben sei, i.e. wie er heiße: Es werden eine Reihe möglicher Familiennamen aufgezählt, von denen »Popov« einer, der letztgenannte, ist.

247 J. Popov: Herz, S. 95, E. Popov: Duša, S. 113. Hier wird D.A. Prigov mit vollem Vor-, Vaters- und Familiennamen erwähnt, vorgestellt. Im Gespräch reden »Evgenij Anatol'evič« und »Dmitrij Aleksandrovič« einander mit Vor- und Vatersnamen an. Die Anrede mit Vor- und Vatersnamen gehörte zu einem Teil auch zur Kunst- und Künstlerfigur von Dmitrij Aleksandrovič Prigov. Der Name »D.A. Prigov« mitsamt Referenzen auf dessen Werk begleitet aber die »Sendschreiben« von Anfang an: Vgl. etwa J. Popov: Herz, S. 23, E. Popov: Duša, S. 33. Die Entscheidung, Gedichte Prigovs in die Ausgabe von 1994 aufzunehmen, geht, wie vor allem auch die Auswahl der Gedichte, so die Auskunft Popovs, auf ihn (Popov) und Sysoev zurück. Prigov selbst war daran nicht beteiligt. Und mit den Urheberrechten habe man es zu dieser Zeit noch nicht so genau genommen, so Popov. (Mündliche Auskunft 17. März 2018).

halboffiziellen Literaten-, Kunst- und Boulevardszene der Zeit: Der Schlagerstar Alla Pugačëva (*1949) neben den Prosaikern Vasilij Aksënov (1932-2009) oder Evgenij Charitonov (1941-1981).²⁴⁸ Nur als Namensformeln finden Viktor Erofeev (»Literaturbruder Je.«/»Litbrat E.«) oder Bella Achmadulina (»A., der große Dichter der Gegenwart [weiblichen Geschlechts]«/»A., velikij poet sovremennosti [ženskogo pola]«)²⁴⁹ Erwähnung. Zu Charitonov findet sich sogar eine biographische Notiz mit Geleitwort des Erzählers in einer Fußnote, im Zusammenhang mit Vasilij Aksënov, 1980 in Folge des »Metropol«-Skandals in die USA emigriert, gibt es einen bibliographischen Verweis.²⁵⁰

Diese faktischen Referenzen gehören zunächst in jene Kategorie Zeitgeschichte und Zeitgeschehen, die im Roman der Sphäre der dem fiktiven »Ferfičkin« unterbreiteten (fiktionalen) Familiengeschichte gegenübersteht.²⁵¹ Aber genau diese Opposition zwischen (»)Popov(«) und »Ferfičkin«, zwischen der Lebensgeschichte von Oma und Opa, Cousine und Onkel des »Popov« und dem Todesereignis Leonid Brežnevs, von dem im Text an keiner Stelle namentlich die Rede ist, auf den immer nur als »Abgelebter« in Großbuchstaben – »DERJENIGE, DER WAR«/»TOT, KTO BYL« – gesprochen wird, wird autofiktional in ein dezidiert ebenso gleichberechtigtes wie paradoxales Nebeneinander aufgelöst, das sich nicht nur personal-figurativ, sondern vor allem wesentlich temporal entfaltet.

»Evgenij Anatol'evič« will in seinen auf einer Zugfahrt von Tuapse nach Moskau begonnenen Briefen seiner Familiengeschichte nachgehen. Dabei sind die Briefe von Anfang an von einer modalen Konkurrenz zwischen diesem »literarischen« Vorhaben und den sich an den Digressionen von diesem Vorhaben immer wieder entspinnen den Erzählungen über das Streben des »Evgenij Anatol'evič«, als Schriftsteller Anerkennung zu finden, geprägt. Zunächst ist der Briefroman, die Familiengeschichte, die Erinnerungsperspektive, im Grunde nur ein Surrogat für ein anderes, »eigentlich literarisches« Vorhaben. Gegenwartseinbrüche provozieren dann ein Verlassen dieses Gerüsts in Richtung (noch) nicht als solcher erkennbarer Formen. So erzählt der Roman

248 J. Popov: Herz, S. 108; E. Popov: Duša, S. 131.

249 J. Popov: Herz, S. 77; E. Popov: Duša, S. 94.

250 J. Popov: Herz, S. 111. E. Popov: Duša, S. 135: Die Erzählung »Zvezdnyj bilet« wird erwähnt, mit dem Hinweis, dass sie 1961 in der Zeitschrift »Junost'«, den Nummern 6 und 7 erschienen sei: »(z.B. »Junost', M., 1961, Nr. 6, 7)«. Im Sinne des Nebeneinanders von Fakt und Fiktion sei erwähnt, dass von der Erzählung nur mittelbar die Rede ist, und zwar in der Replik des Gesprächspartners »Sergej P.«, der beim Öffnen einer Flasche damit prahlt, dass die Erzählung Aksënovs mit einem Foto des Hofs seines Wohnhauses am Arbat illustriert sei.

251 Zu »Ferfičkin« als »Adressaten« des Erzählers, vgl. Christine Engel: »Tristram Shandy und Ulysses in Moskau. Textstruktur und Bedeutungsaufbau in »Duša Patriota, ili Različnye poslanija k Ferfičkinu« von Evgenij Popov«, in: Bieber, Ursula/Woldan, Alois (Hgg.), Georg Mayer zum 60. Geburtstag, München: Otto Sagner 1991, S. 167-181, hier: S. 174: »Die Beziehung zwischen Erzähler und Adressat ist von der Autorintention her als Darstellung einer gestörten Kommunikationssituation interpretierbar: der Erzähler will sich mitteilen, kann es aber nicht, denn einerseits hat er keine Aussicht, publiziert zu werden, andererseits möchte er durch sein Werk mit einem gleichgesinnten Lesepublikum in eine Kommunikation kommen, kann aber nur Leser vom Typ Ferfičkins erwarten.« Der Name »Ferfičkin« ist durch das doppelte »F« mit Abjektem [»fu« für »Pfu«] konnotiert, die Lautallusion mit dem deutschen »verfickt« weist in diese Richtung.

permanent vom Uneigentlichen: »Evgenij Anatol'evič« kann sein »eigentlich« literarisches Vorhaben nicht realisieren, weil er eigentlich etwas anderes tun möchte (keine Briefe, sondern einen Roman schreiben) oder notgedrungen tun muss (Übersetzungen anfertigen). Gänzlich desavouiert werden diese eigentlich so nicht intendierten Vorhaben des »Evgenij Anatol'evič« aber durch das Todesereignis von Leonid Brežnev am 10. November 1982. Hier setzt die temporale, kalendarische Analogie zum Autofiktionalen ein. Bezeichnend für die temporale Entfaltung des Autofiktionalen sind die assoziativen Interferenzen zwischen familiengeschichtlich Vergangenen und zeitgeschichtlich Gegenwärtigem, die dem unversöhnlichen Neben- und Gegeneinander von »ewiger Gegenwart«²⁵² des Sowjetischen und dem präsentischen Wunsch, zu schreiben, zu erzählen entsprechen.

So hat, in einer Erinnerungssequenz, der Ich-Erzähler gerade sein von »Opa Pascha« mit Füßen zertretenes Kätzchen beerdigt, als dieser vor ihm steht und »selbst strahlte und an ihm die Georgskreuze« und dabei »mitten im Erzählen dessen [war], wovon auch das Lied »Auf den mandschurischen Hügeln« handelt«²⁵³, welches den Erzähler wiederum, da von der Estradensängerin Zykina interpretiert, an ein Gedicht von D.A. Prigov (1940–2007) über diese Sängerin aus dem Jahr 1979 denken lässt. Die Zeitschichten scheinen einander auszuschließen und auszuschleichen, zu einem Kurzschluss zwischen dem autofiktionalen Gegenwärtigen und dem fiktionalen Erinnern zu führen:

[Das Lied], das neulich im Ersten Programm der Zentralen Rundfunkanstalt so glänzend dargeboten wurde von L.G. Sykina, Volkskünstlerin der UdSSR, über die der Dichter D.A. Prigow die folgenden, bemerkenswerten Zeilen gedichtet hat:

Es singt Ljudmila Sykina

Von damals, als sie 17 war.

Was war schon, als sie 17 war?

Damals ist sie ja nicht einmal Leninpreisträgerin gewesen...

D.A. Prigow bezieht sich hier jedoch auf ein anderes Lied, nämlich »Es fließt die Wolga, und ich bin 17«, denn im Lied »Auf den mandschurischen Hügeln«, das ich vor der Darbietung im Ersten Rundfunkprogramm nur als Walzer gekannt hatte, sang Sykina (1982) von »Stille ringsum... schlafet, ihr Helden... es raschelt die Hirse im Moor« und so weiter, also davon, wovon (1956) auch Opa Pascha erzählt hat.²⁵⁴

Mit dem Ereignis des Todes Brežnevs scheint diese so stark fiktional markierte Sphäre des Vergangenen gänzlich unerreichbar zu werden. Es ist dieses scheinbare Auseinan-

252 M. Lipovetsky: Postmodernist, S. 192.

253 J. Popow: Herz, S. 23, E. Popov: Duša, S. 33: »деда Паша, сияя сам и сияя георгиевскими отличиями, уже рассказывал то, о чем поется в песне »На сопках Маньчжурии« [...]».

254 J. Popow: Herz, S. 23, E. Popov: Duša, S. 33–35: »[Песня], которую недавно с таким блеском исполнила через динамик по первой программе Центрального радио народная артистка СССР Л.Г. Зыкина, про которую Д.А. Пригов сложил следующие примечательные строки://Людмила Зыкина поет/Про те свои 17 лет/А что ей те 17 лет?/Она тогда даже и лауреатом Ленинской премии-то не была.../Но это Д.А. Пригов о другой песне → Течет река Волга, а мне 17 лет, ибо в песне »На сопках Маньчжурии«, которую я до исполнения по радио через динамик знал лишь в форме вальса, Зыкина пела (1982 год), что »тихо вокруг... спите герои... шуршит гаюлян« и так далее, о чем и рассказывал тогда (1956 год) деда Паша.«

derdriften von Erzählgegenstand und Erzählen, das sich, wie gleich zu zeigen ist, als *datierte Narration*, als Anbruch einer neuen Zeitrechnung verstehen lässt. Das Ende des sowjetischen Kalenders beginnt, etwas zugespitzt gesagt, mit diesem Kalenderroman.

Im Brief vom »21. November 1982«, dem ersten nach 11-tägiger Erzählpause, erklärt »Evgenij Anatol'evič« den Grund seines Schweigens und warum von nun an das Vergangene – die Familiengeschichte ebenso wie das damit verbundene »literarische Vorhaben« – keine Bedeutung mehr habe: Mit dem 10. November 1982 habe »[...]das Leben [sich eingemischt], genauer gesagt – der Tod«²⁵⁵, war doch »DERJENIGE, WELCHER« gestorben. Es ist also vom Tod Leonid Brežnevs am 10.11.1982 die Rede. Die schreibenden Nachforschungen in der eigenen Biografie sind mit diesem Ereignis endgültig durch die »Trauerstreifzüge«²⁵⁶, die durch *das* aktuelle Ereignis verursachte Notwendigkeit – *de facto*: Möglichkeit – der Neuausrichtung sämtlicher Lebens- und Schaffensvorhaben abgelöst. Von nun an wird der Briefroman von einem »Tagebuch« bzw. einer radikalen Form des »Kalenderromans« ersetzt. Die archetypische Haltung zum Kalender besteht in dieser Form des Kalenderromans nicht im erinnernden Blättern, sondern in der Notwendigkeit, den Kalender neu beschriften bzw. neu zu schreiben. Mit dem 10. November 1982 wird der immer schon im Voraus beschriftete, geschriebene sowjetische Kalender ungültig.

Diese Entwicklung vollzieht sich in Popovs Roman zunächst darin, dass sich der Abstand zwischen den Datierungen der Briefe und den Datierungen der darin erzählten Ereignisse signifikant verringert: Nicht mehr die Lebenszeit der Vorfahren, die Jugenderinnerungen der sechziger Jahre oder die Erinnerungen an die siebziger Jahre dominieren jetzt, stattdessen nehmen die fünf Tage zwischen der Nachricht über Brežnevs Tod und dessen Begräbnis²⁵⁷ nun die ganze zweite Hälfte des Buchs ein – die Gegenwart fordert ihren Raum, besser: ihre Erzählzeit. Der Reisende, vormals im Zug seine Erinnerungsbriefe schreibend, irrt nun durch Moskauer Urbanität, ändert notgedrungen Fortbewegungsart²⁵⁸, Aufenthaltsort und Lebens- und Schreibplan. Die tagesaktuelle Ereignislage drängt den Schreiber aus dem geplanten Genre der »Sendschreiben«, des Briefromans, in eine Situation, in der ihm nichts anderes bleibt, als diesen Schwund generischer Sicherheit und viel grundlegender noch: des Schreibinhalts, des Themas, schreibend zu dokumentieren: »Denn in den 18 Jahren seiner Tätigkeit ging alles seinen gewohnten und immer mehr erstarkenden Gang – tja, und jetzt?«

Ich hatte einen Plan, doch habe ihn verloren. Ich hatte ein Konzept, doch da mischte sich das Leben ein, genauer gesagt – der Tod. Ich habe noch keine 70 Seiten, da bricht schon alles auseinander. Erst saß ich quasi im Zug, erinnerte mich an mein Leben... Tuapse-Moskau war die Strecke, doch hätte die Reise auch woanders hin gehen können, nach Krasnojarsk, Kalinin (dem ehem. Twer), Woronesch, Minussinsk, Chicago, zum Mars oder ins Jahr 1937. Aber ich kann schließlich nicht die ganzen 1000 Seiten im Zug sitzen und wer

255 J. Popow: Herz, S. 71; E. Popov: Duša, S. 87: »И ЖИЗНЬ ВМЕШАЛАСЬ, ВЕРНЕЕ – СМЕРТЬ«; J. Popow: Herz, S. 73; E. Popov: Duša, S. 90: »УМЕР ТОТ, КТО БЫЛ«.

256 J. Popow: Herz, S. 158; »trauernye bluždanija«; E. Popov: Duša, S. 182.

257 Vgl. Ch. Engel, Tristram Shandy, S. 170.

258 Ebd., S. 171: Verweist u. a. darauf, dass es neben Erwähnungen von Joyce auch noch das an »Ulysses« gemahnende Motiv des Herumirrens ins der Großstadt gebe.

weiß wohin fahren, mit meinen Verwandten bin ich auch bald durch, dann habe ich keinen mehr zum Beschreiben, *denn Fremde wären ja noch schlechter als Verwandte, und außerdem, wozu, in drei Teufels Namen, brauch ich die für die Handlung?* Nehmen wir mal an, dass ich jetzt in allen Einzelheiten beschreibe, wie DERJENIGE, WELCHER gestorben ist – tja, und dann? Das pure Nichts! *Denn in den 18 Jahren seiner Tätigkeit ging alles seinen gewohnten und immer mehr erstarkenden Gang – tja, und jetzt?* Mir bleibt einzig die Hoffnung, dass das Leben mir soviel Stoff zuschustert, dass ich meine tägliche Norm um 2-, 3-, 4-, 5fache übererfülle! Werde die Meinen wie auch Fremde beschreiben, dazwischen massenhaft Geschichten einschalten, mit einem Wort, wirst sehen, ich zieh mich aus der Affäre...

Weil ich nämlich meine Sendschreiben an Dich, Ferfitchkin, unter allen Umständen vollenden werde, W.I.N.L., so albern und wenig lesbar sie auch sein mögen. Und wenn ich gar nichts mehr habe oder absolut nichts mehr geht, stell ich mich an die Kalugaer Chaussee, jenseits der Moskauer Ringautobahn und beschreibe alle, die mir entgegenkommen. Ich MUSS diese Sendschreiben zu Ende führen, warum, weiß ich selber nicht.²⁵⁹ [Kursivierung, B.O.; Versalien im Original]

In der von Vjačeslav Sysoev (1937-2006) illustrierten russischen Ausgabe des Romans²⁶⁰ bringt das Frontispiz diese Zeitenwende auf den Punkt (Abb. 54): Ein einzelnes Kalenderblatt vom 11. November 1982, das oberste, eines angedeuteten dicken Abreißkalenderblocks, zeigt ein Porträt Brežnevs und enthält die Aufschrift »Gestern starb der herausragende Funktionär der KPSS, Genosse Brežnev, L.I.«²⁶¹ Formal setzt dieses Kalenderblatt scheinbar genau jene Tendenz der sowjetischen Kalendarien fort, die

259 J. Popov: Herz, S. 76f.; E. Popov: Duša, S. 92f.: »У меня был план, да я его потерял. У меня был замысел, да жизнь вмешалась, вернее – смерть. У меня еще и 70 рукописных страниц нету, а уже все разваливается. Сначала вроде бы ехал, вспоминал свою жизнь... Туапсе – Москва был поезд, но мог бы заезжать и в другие края: Красноярск, Калинин (бывш. Тверь), Воронеж, Минусинск, Чикаго, Марс, 1937 год. Но не будешь же все 1000 страниц ехать в поезде неизвестно куда, а родственники у меня скоро кончатся, и описывать совсем станет некого, ибо чужие еще хуже, чем родственники, да и сюжетно на кой дьявол они мне нужны? Конечно же вот сейчас, допустим, опишу со всеми подробностями, как умер ТОТ, КТО БЫЛ, а потом что? Потом – пустота. Ибо за 18 лет его деятельности все шло по протеренной и все более крепнущей дорожке, а сейчас как?... Одна лишь осталась надежда, что жизнь подкинет мне столько сюжетов, что я свою ежедневную норму буду перевыполнять в 2, 3, 4, 5 раз! И своих и чужих опишу, историй каких-нибудь навставляю, одним словом, глядишь, и выкручусь... Потому что свои послания к тебе, Ферфичкин, я непременно завершу, Е.Б.Ж., сколь нелепы и малочитабельны они ни были. Вот совсем нечего будет или окончательно *нельзя*, как я выйду на Калужское шоссе за Московскую кольцевую автодорогу и начну всех интересных описывать. Мне эти послания нужно закончить, а почему, я сам не знаю.«

260 Bei den beiden Fotos im Vorspann der Ausgabe von 1994 handelt es sich um authentische Haftfotos von Sysoev, der 1983-1985 in einem Lager inhaftiert war. Vgl. <https://www.syssoev.de/about.htm> (letzter Zugriff am 11.04.2018).

261 Das Pendant zu diesem Kalenderblatt befindet sich in der russischen Ausgabe (E. Popov: Duša, S. 150): Anstatt eines Plakats trägt ein Demonstrant einen offensichtlich für die Feierlichkeiten zum Ersten Mai geschmückten Abreißkalender, mit folgendem sichtbaren Tageblatt: »1. Mai 1964«, einem karikierenden Porträt von Nikita Chruščev und der Bilderunterschrift bzw. eben an der Stelle, an der am Abreißkalender der jeweilige Jahrestag zu lesen ist, dem Hinweis auf die Absetzung Chruščevs im Futurum exactum: »In 5 Monaten wird der herausragende Funktionär und

Dobrenko auf den Punkt gebracht hat: Jeder Tag ist ein Gedenk- bzw. Jahrestag, jeder Tag im sowjetischen Kalender feiert die zyklische Selbstreferenz des absoluten sowjetischen Zeitregimes.²⁶² Das »Gestern« auf Sysoevs Kalenderblatt bricht diese Zyklizität aber auf. Denn sogar der sowjetische Kalender bekundet die zeitlose Gegenwärtigkeit des sowjetischen Feiertags, wenn auch jeden Tag, so doch nur »heute«, es geht ihm nicht um das »Gestern« (»včera«). Mit diesem »Gestern« auf Sysoevs Kalenderblatt für Popovs Roman wird der Kalender aber tages- bzw. eigentlich vortagesaktuell – wie die Zeitung: Nicht mehr die »im Voraus geschriebene Zeitung«²⁶³ sondern nunmehr der nicht weniger eigenartige im *Nachhinein* geschriebene Kalender liegt hiermit vor. Information, »privilegiertes Hilfsmittel der Gegenwartserzählung«²⁶⁴ (Tageszeitung) und Gedächtnis/Erinnerung (Kalender) konfliktieren, geraten aber gleichzeitig und andererseits natürlich in der satirischen Darstellung Sysoevs in jenen Konflikt, der die Gegenwart des Tagesaktuellen in die Zeitlosigkeit des Zyklischen ein- und letztere aufbrechen lässt. Heute ist, heute steht da, was gestern war. Für die Tageszeitung der Normalfall, für den Kalender eine Missachtung seiner Notationsregeln. Der eigentliche kalendarische Platz für diesen Eintrag wäre das Blatt vom 10. November (1982).²⁶⁵ Somit wird fraglich, was am 11. November 1982 eigentlich passiert ist²⁶⁶, umso mehr, als es für den Erzähler von großer Bedeutung ist, das Geschehensdatum von jenem Datum zu unterscheiden, da das Geschehen im eigenen Kalendarium anfängt eine Rolle zu spielen: Mit Blick auf dieses Kalenderblatt ist am 11. November 1982 nicht mehr und nicht weniger passiert, als dass jemand »irrtümlicher Weise« diesen Eintrag getätigt hat. Aber mit diesem Eintrag lässt sich die Aktivität des Zeitgenossen bezeichnen: Die datierte Präsenz dieses Eintrags schwatzt der »absoluten Zeitlosigkeit« der offiziellen Zeit einen Riss auf, schreibt ihr das Datum eines Erzählens ein.²⁶⁷ Dem Ereignisdatum wird das

Vorsitzende Gen. Chruščev N.S. seines Amtes enthoben sein.« (»Через 5 месяцев будет снят выдающийся деятель и председатель т. Хрущев Н.С.«).

262 E. Dobrenko: Krasnyj, S. 112–113.

263 Ebd., S. 105.

264 A. Kleihues: Medialität, S. 385: Kleihues schreibt an dieser Stelle, dass in Christa Wolfs »Ein Tag im Jahr« signifikant selten erinnert, im Kalender geblättert wird: »Exzeptionell ist dieses Blättern im Kalender deshalb, weil damit die Erinnerungsperspektive auch dem Verfahren nach akzentuiert wird. Die privilegierten Hilfsmittel der eigentlich angestrebten Gegenwartserzählung, die erst nachträglich gegen das Vergessen wirkt, sind dagegen tagesaktuelle Meldungen, die über Radio, Fernsehen und Zeitung verbreitet werden.«

265 Das Wissen des Erzählers (wie eines Großteils seiner sowjetischen Mitbürger) datiert vom 11. November. Am 11. November 1982 berichtete zuerst der Rundfunk, was am Tag davor passierte, erst am 12. November stand es in den Zeitungen. Vielleicht sind diese zwei Tage Verspätung auch der Grund, warum wir erfahren, dass der Ich-Erzähler gleich zwei Exemplare der Abendausgabe der »Izvestija« (mit Trauerporträt) gekauft habe. J. Popow: Herz, S. 82; E. Popov: Duša, S. 100.

266 Vgl. dazu auch das Kapitel zu Vasilij Ermilovs »Datumsbildern« in diesem Buch.

267 Ich beziehe mich hier auf Lipovetskys Formulierung des »discredited blathering of the present moment« (M. Lipovetsky: Postmodernist, S. 192), widerspreche aber Lipovetskys These, dass das Thema von »Duša patriota« eine »absurdistische Zeitlosigkeit« sei, und der Roman zeige, dass es nur einen Zeittypus, nämlich den der außerhistorischen Zeit der ewigen Gegenwart gebe. Vgl. ebd., S. 191: »On the other hand, the novella's poetics affirms the possibility of only one type of time – extrahistorical time, the eternal present, haphazardly taken down in shorthand by a jesting author.«

Datum des Schreibens des Ereignisses an die Seite gestellt, bzw. es findet eine Usurpation statt, in der das Ereignisschreiben bzw. Ereigniserzählen über das eigentliche Ereignis dominiert. So gesehen ist Brežnev in Popovs desynchronisiertem Kalendarium sozusagen am 10. und am 11. November 1982 gestorben.

Abb. 54: Vjačeslav Sysoev »Kalendarblatt«, Aufschrift: »11. November 1982/Gestern starb der herausragende Funktionär der KPSS, Genosse Brežnev, L.I.«: Illustration in E. Popov, Prekrasnost' Žizni, Frontispiz.



Der Text leitet dies durch seiten- und absatzelangen Berechnungen des Schreibprozesses ein, die Bilanzierung des Schreibsolls, das als solches zwar die planwirtschaftliche Zeitrechnung mimikriert, aber sich eben im Schreibexzess von dieser freischreibt, es mit einer alternativen Ökonomie außer Kraft setzt. Im Eintrag vom »21. November 1982« werden die Verluste vorgerechnet, die durch elf Tage Nichtstun bzw. Nichtsschreiben (seit dem 10. November) entstanden seien. Der Schaden könne sich auf eine Höhe von bis zu 15.600 Rubel belaufen, gerechnet mit dem zu erwartenden Honorar für einen Roman, der in dieser Zeit fertiggestellt hätte werden können, und dann vielleicht sogar in der auflagenstarken »Roman-Gazeta« (Romanzeitung)²⁶⁸ gedruckt worden wäre.²⁶⁹ Im Eintrag bzw. Brief vom »22. November« (1982) betrifft die Neuberechnung die Berücksichtigung der neuen Umstände, und der Briefschreiber stellt in Aussicht, dass den

268 In der sowjetischen Kultur populäres und beliebtes Medium des Heftromans. In hoher Auflage wurden und werden im Sinne der öffentlichen Kulturpolitik lesenswerte Prosatexte in einem billigen und leicht zu handhabenden Medium verbreitet.

269 J. Popov: Herz, S. 71; E. Popov: Duša, S. 87-88.

Berechnungen zu Folge Ferfičkin am »22. Februar 1986« die »Sendschreiben« empfangen könne. Hier dient das sowjetische Kalendarium als Berechnungsgrundlage, und wohl nicht zufällig fällt das avisierte Fertigungsdatum auf einen Tag *vor* einem sowjetischen Feiertag – den Tag vor »dem Tag der Sowjetischen Armee und Kriegsflotte«. ²⁷⁰

Immer intensiver dreht sich die Erzählung um die Frage nach dem Schreibtempo – dem Verhältnis der in der angegebenen Zeit tatsächlich geschriebenen Seiten zu den der privaten Planwirtschaft gemäß vorgegebenen. Immer wieder wird »Ferfičkin« darauf hingewiesen, dass er diese Berechnungen ja anhand der Datierungen der einzelnen Sendschreiben überprüfen könne. ²⁷¹ Mit anderen Worten: Es wird zur fixen Idee, das »Erzählen« zu datieren und diese Datierung von den Daten der »Geschichte« zu unterscheiden. Damit kommt eine Erzählung in Gang, die Ordnung, Dauer, Tempo anhand der Datierungen des Erzählens bestimmt. In diesem Sinne scheint es von kategorialer Bedeutung zu sein, auf das Kalenderblatt von *heute* zu schreiben, dass »er« *gestern* gestorben ist, und so dem Ereignis eine doppelte Datierung zu geben bzw. eine zweite Datierung gegenüberzustellen, die des Ereignis-Erzählens. Die Datierung von Staatsereignis und die des Schreibereignisses werden so gleich wichtig, gleichberechtigt.

Autofiktionale Zeitgenossenschaft konfiguriert sich in diesem Fall über die datums-künstlerische Genauigkeit, mit der die Eigenzeit des Erzählens sichtbar wird. Nur so ist der Aufwand zu erklären, mit dem rekonstruiert wird, dass erst am 11. November 1982, und zwar aus dem Radio, bekannt wurde, was am 10. November 1982 geschah, und dass also folglich die chronologische Rekonstruktion dieser Wissens- und Bewusstseinslage zu folgen habe.

Der Briefschreiber verspricht nicht mehr und nicht weniger, als zu »[...] versuchen, die Ereignisse in chronologischer Reihenfolge zu rekonstruieren« ²⁷². Dabei stolpert er aber sogleich über die Tatsache, dass er zwar nicht »das Ereignis«, sehr wohl aber das Erzählen falsch datiert habe. ²⁷³ Der Versuch der chronologischen Rekonstruktion beginnt mit einer Revision dieses Satzes: »Am Morgen des 10. November 1982 schrieb ich nieder, was Du schon gelesen hast oder noch nicht gelesen hast, falls Du es gleich nach den ersten, wenig anziehenden Seiten abgelehnt haben solltest, [...]«. ²⁷⁴ Die Datumsangabe und mit ihr die Behauptung, am 10. November 1982 über das Ereignis geschrieben zu haben, trafen nicht zu, habe er doch am »10.« noch gar nichts vom Ereignis gewusst und könne somit das über das Ereignis Geschriebene erst vom 11. November datieren.

Stop! Also, was für Hämmer sich das menschliche Gedächtnis leistet! Erst 10 Tage sind vergangen, doch ich bringe schon das Allerwichtigste durcheinander... nicht am 10. haben sie den Tod bekanntgegeben, sondern am nächsten Tag, also am 11. *Alles oben Be-*

270 J. Popow: Herz, S. 75; E. Popov: Duša, S. 92.

271 J. Popow: Herz, S. 89-90; E. Popov: Duša, S. 108-109.

272 J. Popow: Herz, S. 77.

273 Der Brief vom 22. November beginnt mit einem einfachen Satz: »ER starb am Morgen des 10. November, doch wir erfuhren es erst am nächsten Tag, exakt um 11 Uhr.« J. Popow: Herz, S. 74.

274 Ebd., S. 77.

*schriebene fand tatsächlich statt, doch fand es am 11. statt und mit einer winzigen Ausnahme – morgens hatte ich nichts geschrieben, was die Datierungen in meinem Text bezeugen.*²⁷⁵

Dabei war aber gerade der Brief vom 10. November 1982 auffallend frei von expliziten Interferenzen des Gegenwärtigen, dafür aber, aus der Retrospektive gesehen, geradezu schwanger mit Parallelen zum Tagesgeschehen: Es wird von »Oma Marina« (»der Zweiten«) erzählt und mit Verwunderung festgestellt, dass man sich so gut daran erinnere, »wie sie starb und wie sie beerdigt wurde«²⁷⁶. Und dann spielt auch noch ein anderer Tod eine Rolle: Die bevorstehende Kreuzigung von Jesus Christus (vermutlich, so der Briefschreiber) nämlich, wie sie auf einem gerahmten und geglasten Druck, der Jesus und die Jünger kurz vor dem Einzug nach Jerusalem zeigt, dargestellt war. Das Bild stammte von »Oma Marina« und war dem Erzähler zugefallen, der es, da sich Wanzen eingenistet hatten, später in den Müll geworfen habe. Wobei er jetzt bedaure, so der Nachsatz, nicht Glas und Rahmen behalten zu haben.²⁷⁷ In dieser Weise wird also die Vergangenheit, das familiengeschichtliche Vorhaben, entsorgt und ist nunmehr der Raum geschaffen für die chronologische »Beschreibung« (»opisanie«) der »historischen Ereignisse« (»istoričeskich sobytij«)²⁷⁸. Das dabei bediente Genre bleibt bezeichnender Weise ungewiss, wie auch das eigene Tun:

ICH BIN SELBER ZUM GRAPHOMANEN GEWORDEN und werde jetzt die Kilometer herunterspulen, [...] Wie du dazu stehst, Ferfitschkin, ist mir einerlei, bloß – und wenn das nun so eine NEUE WELLE ist? Oder so ein NEUER ROMAN? Weiß ja, dass es das nicht ist, keine »Welle«, kein »Roman«... Alles so neu und doof wie der Allerweltsname Popow, kenn ich schon, hab ich schon gehört [...].²⁷⁹

Zeitgenosse als Zeitzeuge

Den Autor/»Autor« und ehemaligen Briefeschreiber (»)Evgenij Anatol'evič«) treibt es auf der Suche nach einem Erzählgegenstand zunächst nicht, wie befürchtet, an die Moskauer Peripherie, sondern ins Stadtzentrum. An der Seite des Dichters (»)Dmitrij

275 Ebd., S. 79; E. Popov: Duša, S. 96: »Стоп! Вот ведь какие трюки выкидывает человеческая память! Прошло всего 10 дней, а я уже все самое важное перепутал... Да ведь не 10-го объявили о смерти, а на следующий день, то есть 11-го. Все вышеописанное действительно происходило, но происходило 11-го и за одним мелким исключением – с утра я ничего не писал, о чем свидетельствуют датировки моего текста.«

276 J. Popow: Herz, S. 67; E. Popov: Duša, S. »как умерла баба Мариша Вторая и как мы ее хоронили.«

277 J. Popow: Herz, S. 70; E. Popov: Duša, S. 87.

278 J. Popow: Herz, S. 102; E. Popov: Duša, S. 123.

279 J. Popow: Herz, S. 77; E. Popov: Duša, S. 93: »[...] я сам стал графоманом и теперь буду катать километрами, плавать я хотел, чтоб отделявать, точные эпитеты искать, образы, ситуации... Хватит, наискался... [...] Что ты думаешь по этому поводу, мне все равно, Ферфичкин, но только а вдруг это новая какая-нибудь волна? Или новый какой роман, а? Да знаю, что не »волна«, знаю, что не »роман«... »Ново-ново, как фамилия Попова«, слышал уже, знаю [...].«

Aleksandrovič Prigov(«)²⁸⁰ ›irrt‹²⁸¹ er durch die Gegend um das Bolšoj Theater und den Kremk, eigentlich nur in der Absicht, das Atelier eines befreundeten Künstlers im Zentrum der Stadt zu erreichen. Da das Stadtzentrum aber aufgrund des ›Ereignisses‹ großräumig abgesperrt ist, ist dieses Ziel, Schauplatz semioffiziellen Kunstschaufens, ebenso wenig zu erreichen wie das Zentrum der offiziellen Staatstrauer, der im »Dom Sojuzov« aufgebahrte Leichnam »DESSEN, DER WAR«. (»)Evgenij Anatol'evič(«) und (»)Dmitrij Aleksandrovič Prigov(«) wollen ›es‹/›ihn‹ sehen, erklärtermaßen treibt sie nunmehr der Wunsch, »Zeugen des historischen Ereignisses zu werden«²⁸². Absperungen, Umleitungen und Menschenschlangen (mit scheinbar unbestimmten Zielen) verhindern eine Erfüllung dieser Mission. Was somit einzig bezeugt werden kann, ist die Unmöglichkeit dieser Zeugenschaft, und dazu weicht der Erzähler auf zwei Planskizzen aus. Stellt der »Übersichtsplan Nr. 1« (»Planschema Nr. 1«) eine Skizze der örtlichen Gegebenheiten dar²⁸³, handelt es sich beim Plan Nr. 2 um einen nur hypothetischen. Darin wird ein Standpunkt markiert, von dem aus man hätte »alles« sehen können. Dies wird jedoch sogleich als »sinnlos« (»bessmysleno«) revidiert, »denn dazu hätte man um zwei Ecken auf einmal schauen müssen, wozu das menschliche Auge bislang noch nicht in der Lage ist.«²⁸⁴

Solchermaßen von den Fakten und der Wirklichkeitsperspektive in die Schranken gewiesen, bleibt nunmehr nur noch der Rückzug in Peripheres. Die Staatstrauer verabsolutiert die Statik und Starre der nun endgültig zum Stillstand gekommenen »Zas-toj«-Epoche, verhindert jede zielgerichtete Bewegung, und bringt eine Gegenbewegung in Form der »Trauerstreifzüge«²⁸⁵ hervor. Diese wiederum lassen sich erst in einer Bewegung an die Peripherie überwinden. Mit dieser geht eine mediale und temporale Transponierung einher: Mit dem letzten Brief des Romans, datiert vom letzten Tag des Jahres 1982, wird uns der Höhepunkt der Staatstrauer-Feierlichkeiten – das Begräbnis – als recht subjektives Protokoll der Live-Übertragung vom 15.11.1982, gesehen auf einem Farbfernsehgerät, nachgetragen.

Die aus dem Zentrum des Geschehens getriebenen Zeitzeugen, »Evgenij Anatol'evič« und sein Begleiter²⁸⁶, landen in der Wohnung des (»)Dmitrij Aleksandrovič Prigov(») in Beljaevo, wo sie mittels neuem Farbfernseher der (»)Prigovs(») am Ereignis teilhaben können: Die Begräbnisfeierlichkeiten für Leonid Brežnev werden im letzten

280 Zum Dialog Prigov – Popov vgl. Brigitte Obermayr: »Irgendwer mit Flügeln [...]«. Nachwort zum 5. Band, in: Prigov, D.A.: *Sobranie stichov. 1979–1981. Tom 5*, Wien, München: WSA Sonderband 67 (2009), S. 325–349.

281 J. Popow: Herz, S. 158 »Trauerstreifzüge«; original: »trauernye bluždanija«; E. Popow: Duša, S. 182, was wörtlich »Trauerverirrungen« heißt.

282 J. Popow: Herz, S. 158; E. Popov: Duša, S. 182: »[...] нам не выпадет стать свидетелями исторического события.«

283 J. Popow: Herz, S. 109; E. Popov: Duša, S. 134.

284 J. Popow: Herz, S. 169; E. Popov: Duša, S. 194. »Planschema«, ebd., S. 198.

285 J. Popow: Herz, S. 158; E. Popov: Duša, S. 182: »trauernye bluždanija

286 Vgl. auch den Disput zwischen den beiden darüber, ob sie nun, da sie ja ›nichts‹ gesehen hätten, Zeugen des historischen Ereignisses seien oder aber nicht: J. Popow: Herz, S. 158–159; E. Popov: Duša, S. 182–813.

Brief vom 31.12.1982 als Montage von Bildern und Kommentaren der Fernsehübertragung und des während dieser Übertragung zwischen den Zusehenden Gesprochenen («Noch Tee?»²⁸⁷) aufgezeichnet. Was sie nun sehen, bzw. was in der Montage von Ausschnitten des *Gesehenen vor Augen geführt* wird, ist aber nicht (mehr) das, was die beiden in der Absicht, Zeitzeugen werden zu wollen, sehen wollten: Statt des Blicks hinein, einer Innenansicht, haben wir nun den Blick darauf, auf das für die große Masse der Fernsehzuschauer Sichtbare, zerlegt in ein recht kontrastierendes Wahrnehmungsprotokoll unseres Erzählers.²⁸⁸ Nicht den toten Staatsführer in seinem Sarg sehen sie, sondern nur dessen Sarg, den Trauerzug, die alten und neuen Mächtigen und die am Straßenrand das Geschehen betrachtende Menge. Die Zeitgenossen sind auf ihren Platz verwiesen.

Militärs heben den Sarg hoch. Requiem.

Die Chefs. Der Sarg wird auf eine Geschützlafette gestellt.

Wo ist der Neue Führer? Bilder aus der Menge. Blanke Säbel.

Ein Auto tutet, doch draußen auf der Straße, wie sich zeigt. (Beim Haus von D. A. Prigow, nicht im Fernseher.)

Zuschauer recken die Hälse, winken. Im Hintergrund. Setzen die Mütze wieder auf, nehmen sie ab.

Militärs und Musik gemessen im Takt. Die Zivilisten hektisch.²⁸⁹

Somit findet der Roman ein zunächst medial transponiertes Happy End: Die Fernsehübertragung hat Zeitzeugenschaft ermöglicht. Die immer um einen Tag verspätete Tageszeitung ist nicht mehr das primäre Medium von Aktualität.

Zu vermerken ist aber auch eine zweite temporale, kalendarische Pointe: Die Tatsache, dass der finale Showdown in Belaevo vom »31. Dezember 1982« datiert, ist bereits ein Hinweis auf eine Einfaltung der partikularen Alltagszeit in eine zyklisch kalendarische Zeit: Die Erzählung vom Staatsbegräbnis datiert vom Tag der kalendarischen Jahreswende. Der Erzähler »trifft« das neue Jahr, indem er sich vom »A/alten« verabschiedet:

287 J. Popow: Herz, S. 176, [E. Popov: Duša, S. 206]. »Медок хорош, – сказал, облизнувшись.« Aber auch etwas raffiniertere Repliken, wie folgender kurzer Austausch über eine Assoziation mit dem Gesehenen – wobei sich als Verbindungsgrund zwischen »Brežnev« und »Fassbinder« die mehr oder weniger aktuelle Tatsache erweist, dass beide bereits tot sind (Rainer Werner Fassbinder verstarb im Juni 1982): »Erinnernten uns an einen Film. Vom wem war er nur? Habe ihn nicht gesehen. Nein, nicht von Fassbinder. Fassbinder ist mein Altersgenosse. Er ist auch gestorben.« »Вспоминали фильм. Чей фильм? Я его не видел. Нет, не Фассбиндер. Фассбиндер мой сверстник. Он умер тоже.«

288 J. Popow: Herz, S. 174: »Mir bleibt nur noch, meine Pflicht zu erfüllen, das heißt, Dir, Ferfitchkin, meine absolut exakte Aufzeichnung vom Prozess der Prozession vorzustellen.« E. Popov: Duša, S. 205: »Мне остается исполнить свой последний долг, то есть ознакомить тебя, Ферфичкин, с моей точнейшей записью процесса процессии.«

289 J. Popow: Herz, S. 177; E. Popov: Duša, S. 207: »Военные подняли гроб. Реквием./Начальство. Гроб устанавливают на оружейный лафет./Где Новый Вождь? Толпа мелькает. Обнажены сабли./Загудела автомашина, но оказалось, что на улице. (Близ дома Д.А. Пригова, а не в телевидении.)/Заглядывают, машут руками. На заднем плане. Надевают шапки, снимают./Военные и музыка действуют четко. Штатские суетятся.«

Die Zeilen »13 Uhr 00. AUS...« (»13 časov 00 minut. VSE...«)²⁹⁰ beenden das vom 31.12. datierende Protokoll der Liveübertragung vom 15. November und lassen noch im selben Jahr genug Zeit für einen ausführlichen Trinkspruch, der einer über drei Seiten langen Liste lebender und toter, realer und fiktiver, bekannter und unbekannter Zeitgenossen gewidmet ist. »DERJENIGE, WELCHER« ist einer in dieser Reihe. Mit dieser Liste, mit dieser aufzählenden, bilanzierenden Inventarisierung, ist nicht nur das »Weiter«, sondern stärker noch der Neuanfang betont.²⁹¹ Für die eben nicht vollständige erste Ausgabe des Romans in der Zeitschrift »Volga« (1989)²⁹² wurde diese Passage um etwa zwei Drittel gekürzt – vor allem fehlen darin die Namen der in den 1980er Jahren nicht mehr »zeitgenössischen« Schriftsteller. Allen voran Puškin, Dostoevskij, Leskov, Gor'kij usw. Möglicherweise ist das auch als Hinweis darauf zu verstehen, dass man mit den Affiliationen von Zeitgenossen im Sinne jenes Stalin zugeschriebenen Satzes, wonach »A.M. Gor'kij [...] der Shakespeare der Gegenwart [...]«²⁹³ sei, nunmehr etwas vorsichtiger sein sollte.

Von Montage und Entmenslichung zu Remontage und Zeitgenossenschaft. Die Tageszeitung in der Prosa im 20. Jahrhundert

Die Beziehung zwischen periodischer Presse und literarischem Text ist literaturhistorisch wie literaturästhetisch als eine Erweiterungsdynamik zu fassen. Schon in der Journalliteratur – in Russland intensiviert seit der Wende zum 19. Jahrhundert – geht es um mehr als um eine Erweiterung des Öffentlichkeitsbereichs bzw. des Veröffentlichungsraums. Wesentlich ist die damit einhergehende Konsolidierung des literarischen Feldes, die mit einer Diversifikation verbunden ist.²⁹⁴ Literaturästhetisch ist die Geschichte der Beziehung zwischen Journalismus und russischer Literatur im 19. Jahrhundert wohl erst zu schreiben, wobei es eben um mehr gehen muss, als die Erfassung und Charakterisierung der von Schriftstellern gegründeten und/oder »beliebten«

290 J. Popow: Herz, S. 185, E. Popov: Duša, S. 216.

291 Vgl. S. Mainberger: Kunst, S. 256.

292 Evgenij Popov: »Duša patriota, ili različnye poslanija k Feričkinu«, in: Volga. Ežemesjačnyj literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal (1989), S. 3-77, hier: S. 77.

293 Vgl. das entsprechende Stichogramm von Dmitrij A. Prigov, in dem der Satz »A. M. Горький – это Шекспир современности!//Иосиф Виссарионович Сталин/« (A. M. Gor'kij ist der Shakespeare der Gegenwart. Iosif Vissarionovič Stalin) typographisch variiert wird. Vor allem wird das Wort »sovremennost'« (Gegenwart) im Zentrum des Blattes deutlich des Präfixes »so« (wörtlich »mit«) entledigt. Die Arbeit stammt aus der Zeit zwischen 1975-1978. Vgl. den Abdruck in: Schreibheft Nr. 90, 2018, S. 78.

294 Allgemein zur Populär- und Massenliteratur vgl. Jeffrey Brooks: When Russia Learned to Read, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1985, v.a. Kapitel IV (»Periodicals, Installment Adventures and Potboilers«). Orientieren könnten sich solche Untersuchungen u.a. an Rolf Schenda: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe. 1770-1910, München: dtv 1977, oder an Untersuchungen wie Hans-Jörg Neuschäfer: Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola, München: Wilhelm Fink 1976; v.a. das Kapitel zum Feuilletonroman, S. 7-31.

Periodika mit ihren ideologischen und politischen Schwerpunktsetzungen.²⁹⁵ Aspekte wie mediale Hybriditäten oder Medienkonkurrenzen, generische Interaktionen und eine Unterscheidung zwischen der Verwendung journalistischer Periodika als Motiv (das Zeitunglesen, Zeitungkaufen etc.) und ihrer Verwendung als Material (Referenzen, Zitate) oder der Thematisierung ihrer dispositiven Qualitäten (soziokulturelle und politische Orientierung des Verlags, Preis, Vertriebsart bzw. Abonnement und Kolportage, Verhältnis Stadt-Land etc.) bleiben, so mein Eindruck, bislang weitgehend unbeachtet. Zweifellos wären gerade Dostoevskij und sein Kontext hier ein geeignetes Untersuchungsobjekt, und zwar vor allem unter dem Gesichtspunkt der ideologiekritisch und literaturästhetisch zu untersuchenden Entwicklung einer Populär- und Massenkultur.²⁹⁶

Die Interaktionen zwischen »journalistischer Chronopoetik« und Literarizität wären hier von zentralem Interesse.²⁹⁷ Wenn für Dostoevskijs »Dnevnik pisatelja« (»Tagebuch eines Schriftstellers«, 1873-1881)²⁹⁸ festgestellt wurde, dass es sich um den Versuch handle, das Aktuelle zeitlos zu machen (»to make the topical timeless«)²⁹⁹, so interessiert uns, zumal mit Blick auf die Verwendung von Zeitungsmaterial in der Prosa der »chronophoben« 1960er-1980er Jahre, die Tendenz das Zeitlose zu aktualisieren, der absoluten Zeit Daten der Aktualität zu entreißen bzw. solche einzubringen. Eine *intentionale Veränderung der Eigenzeitlichkeit* des »dokumentarischen Stoffes« durch das Ausschneiden/Exzerpieren und deren *Remontage*³⁰⁰, wie wir sie in Popovs »Prekrasnost' Žizni« beobachten konnten, charakterisieren wohl eine allgemeine Tendenz der nachmodernen Montage von Material aus der periodischen Presse in den literarischen Text. Weniger als um Zeitmimesis, wie im Modernismus, geht es dabei um Interventionen in die Zeitlichkeit.

295 Bowers, Katherine / Franklin, Simon (Hgg.): *Information and Empire. Mechanismus of Communication in Russia, 1600-1854*, Open Book Publishers 2017. Chris Marker: *Publishing, Printing, and the Origins of Intellectual Life in Russia, 1700-1800*, Princeton: Princeton University Press 1985. Vgl. Deborah A. Martinsen: *Literary Journals in Imperial Russia*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

296 Eine Ausnahme in der Dostoevskijforschung, und zwar hinsichtlich der Frage nach literaturästhetischen Implikationen von Dostoevskijs Dialog mit dem Journalismus scheint hier der Aufsatz von Charles Moser zu bilden: Charles A. Moser: »Dostoevsky and the Aesthetics of Journalism«, in: *Dostoevsky Studies*, Vol. 3 (1982), S. 27-42.

297 Dass die Fragestellung aktuell ist und also Forschungsbedarf besteht, dokumentiert nicht zuletzt die DFG Forschergruppe »Journalliteratur. Formatbedingungen, visuelles Design, Rezeptionskulturen« an der Universität Bochum, wobei in unserem Zusammenhang vor allem auf das Teilprojekt »Zeit/Schrift: journalistische Chronopoetik und Genese von Literarizität« verwiesen sei.

298 Fedor M. Dostoevskij: »Dnevnik Pisatel'ja«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Tom 24, 25, 26, 27. Leningrad: Nauka 1982-1984. Dt. F.M. Dostojewskij: *Tagebuch eines Schriftstellers*, übers. v. Alexander Eliasberg, München: Musarionverlag 1921-1924.

299 Gary Saul Morson: »Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment«, in: Dostoevsky, Fyodor, *A Writer's Diary*. Vol. 1. 1873-1976, Evanston: Northwestern University Press 1994, S. 1-125, hier: S. 6. Literarisch aus der anderen Richtung, nämlich der der Kürze und »Präsenz suggestion«, ist Heinrich Kleist mit seinen »Berliner Abendblättern« an die Sache herangegangen. Vgl. Homberg, Augenblicksbilder, S. 120-121.

300 G. Didi-Huberman: *Remontagen*.

Um abschließend den Blick von den beiden hier näher analysierten Beispielen vorsichtig auf die Situation seit den 1960er Jahren im Allgemeinen zu erweitern, ist wohl noch entscheidender als die diachrone Tiefendimension der Situation im 19. Jahrhundert³⁰¹ der Hintergrund der modernistischen Collage- und Montagekunst der 1910er und 1920er Jahre.³⁰²

Zeitungstext in der erzählenden Prosa gibt die Perspektive auf das Gegenwärtige, bzw. die Perspektivik des Gegenwärtigen zu erkennen. Oftmals ist es ein sich ankündigender, herannahender, anderswo schon ausgebrochener Krieg – wie etwa in Michail Bulgakovs Roman »Die weiße Garde« (»Belaja Gvardija«, 1924).³⁰³ Der nachrevolutionäre Bürgerkrieg, sowie die Fortsetzung des Ersten Weltkriegs, wie sie 1919 Kiev erreichen, werden hier durch Montage von widerwillig zur Kenntnis genommenen Schlagzeilen mit aus der Ferne bereits hörbarem Schlachtgewitter vor Augen geführt.³⁰⁴ Banalerweise gilt es hier festzustellen, dass in den 1920er und 1930er Jahren die Tageszeitung – bis zur »Radiofizierung«³⁰⁵ – tatsächlich mit zumindest einigen Stunden Verspätung die dominante Aktualität präsentierende Informationsquelle war. Das ist in den 1960er Jahren, da zum Radio sich bald das Fernsehen inklusive der Live-Übertragung gesellt, so nicht mehr der Fall. Das Zeitunglesen ist zumindest seit den 1960er Jahren eine Entscheidung, Haltung oder Gewohnheit – die Tages-Distanz zum Geschehen ist bewusst, gewollt oder zumindest unbewusster Teil der Einstellung zum Medium.

Aus der Montageprosa der 1920er Jahre kennen wir das multiperspektivische Nebeneinander, resultierend aus einer durch technische Entwicklungen so noch nicht erfahrenen Gegenwärtigkeit, die nicht mehr chronologisch, kausal zu bewältigen, zu er-

301 In ihrer Analyse von Evgenij Popovs »Prekrasnost' Žizni« stellt Kanevskaya Bezüge zu Dostoevskijs »Dnevnik« her: M. Kanevskaya: The Diary of a Writer.

302 Mit deren Übergangsformen von der Avantgarde in den Sozialismus, wie ich sie im Abschnitt »Montage zwischen Avantgarde und Sozialismus« im Kapitel »Den Zeitungstag überleben: Montage zwischen Tagesaktualität und Epos« skizziere.

303 1924 in Auszügen erschienen, erste vollständige Ausgabe 1966. Hier zitiert nach: Michail Bulgakow: Die weiße Garde, München: dtv 1990. Michail Bulgakov: »Belaja Gvardija«, in: ders., Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Tom 2, Sankt Petersburg: Izdatel'stvo Azbuka klassika 2002.

304 M. Bulgakow: Die weiße Garde, S. 87; M. Bulgakov: Belaja Gvardija, S. 164. »Turbin dreht sich heftig um, hob die zerknüllte Zeitung auf, glättete sie und las noch einmal aufmerksam auf den ersten Seiten: [...] In Richtung Bojarka hat ein Regiment von hetmanschen Serdjuksoldaten in einer kühnen Attacke eine Bande von eineinhalbtausend Mann zerschlagen. Zwei Mann wurden gefangengenommen. Hu...hu...hu...Bu... bu...bu... – brummelte die graue winterliche Ferne irgendwo im Südwesten. Turbin riß plötzlich den Mund auf und erblasste. Mechanisch stopfte er die Zeitung in die Tasche.« »Турбин круто повернулся, поднял газетный ком, расправил его и прочитал еще раз на первой странице внимательно: [...] В направлении Боярки полк гетманских сердюков лихой атакой рассеял банду в полторы тысячи человек. В плен взято два человека. Гу... гу... гу... Бу...бу...бу... – ворчала серенькая зимняя даль где-то на юго-западе.« Sehr prominent läuft der über Zeitungszitate die Frist bis zu Kriegsbeginn zählende »Newsticker« auch in Jean-Paul Sartres am 23. September 1945 spielenden Roman »Der Aufschub« (»Le sursi«) (1945) mit.

305 Vgl. Jurij Murašov: »Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre«, in: ders./Witte, Georg (Hg.), Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre, München: Wilhelm Fink 2003, S. 81-112.

zählen ist. Mit der Montageprosa (wie mit der Collage in der bildenden Kunst)³⁰⁶ sind die bekannten Befunde modernistischer Provokation und Erweiterung des Verständnisses von Kunst verbunden: In der modernistischen Situation haben wir es mit *Appropriationen* des nicht Eigenen und nicht eigentlich Künstlerischen zu tun: Die Hinwendung der Kunst zur materiellen Realität bzw. den materiellen Realien führt zu einer Infragestellung der Formprinzipien der Kunst.³⁰⁷ Produktionsästhetisch betrifft dies die Erweiterung bzw. Suspendierung des Begriffs von Autorschaft, werkästhetisch das Verschwinden des literarischen Aussagesubjekts hinter der Anonymität des (Sprach)materials sowie generische Hybridisierungen (dies- und jenseits des Romans). Derlei generische Hybridisierungen betreffen vor allem die Grenzen und Reichweiten der Referenzen, das Verhältnis zwischen Fiktionalem und Faktualem und indizieren darin eine provokative Aufgabe der Kunstautonomie.

In der modernistischen literarischen Montage ist die »Objektivität«, einer »entseelte[n] Realität« (Döblin) zentral, die die »individuelle Perspektive« nicht nur ersetzt, sondern deren Unmöglichkeit in der medialen Wirklichkeit der Gegenwart in Szene setzt.³⁰⁸ Die Verwendung fremden Materials führt zu montagebedingter Depersonalisierung und Desubjektivierung.³⁰⁹ Die modernistische Entmenschlichung des Erzählens ist reichlich beschrieben: modernistische Prosamontagen handeln demnach von einer in der montierten Simultanität der Multiperspektivik sich auflösenden, der Reizüberflutung ausgesetzten Subjektivität und von der neuen Unmöglichkeit, die unzusammenhängenden Wirklichkeitsausschnitte unterschiedlicher maschinell generierter medialer Provenienz zu präsentieren. Und ebenso von der mehr oder weniger sensationell neuen Möglichkeit der Nähe zum aktuellen Geschehen. Dabei geht es mehr noch als

306 Weil der Gegenstand der Montageprosa ästhetisch wie phänomenal im engen Zusammenhang mit der Collageästhetik steht, hier nur stellvertretend ein Verweis auf einen Aufsatz, der 1966 die Anfänge der modernistischen Collagekunst als Prinzip der »Integration von Realität im Kunstwerk« – vom »Realitätssignal« am Beispiel des gemalten Nagels im Georges Braques »Violine und Krug« (1909/1910) über die realen Materialien wie z.B. Zeitungspapier bis hin zum Ready-Made – ausführlich darstellt und dabei sehr vorsichtig eine Parallele zur Pop-Art zu ziehen versucht: Jürgen Wissmann: »Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk«, in: Iser, Wolfgang (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (=Poetik und Hermeneutik)*, München: Wilhelm Fink 1966, S. 327–360.

307 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 232: »Montage ist die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen.« Vgl. Kembrew McLeod: *Cutting across media: appropriation art, interventionist collage, and copyright law*, Durham: Duke University Press 2011. Anna Blume Huttenlauch: *Appropriation Art. Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*, Baden-Baden: Nomos 2010.

308 Vgl. Manfred Durzak: »Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart«, in: ders. (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart: Philipp Reclam 1971, S. 211–229, hier: S. 215f.

309 Vgl. Nikolaus Miller: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*, München: Wilhelm Fink 1982, S. 83f. Während der durch Montage entsubjektivierte Bewusstseinsstrom noch immer subjektives Bewusstsein markiert, ist die sogenannte »objektive Montage«, das »keinem Figurenbewußtsein mehr zuzuordnende« Sprachmaterial, wohl die typischste Form montagebedingter Depersonalisierung und Desubjektivierung. Mit Manfred Durzak erwähnt Miller noch eine dritte, metaliterarische Instanz, die auf eine »subjektive Absicht des Autors zurückgeht, der damit gleichsam die Sprachform seines eigenen Romans reflektiert.«

um die visuelle Multiperspektivik immer auch um die beschleunigten Heterochronien – ein Gleichzeitig, das durch ein Gleichartig generiert wird. Der anthropogene Nukleus eines Erzählens bzw. der anthropomorphe Prototyp des Erzählers mutiert oder degeneriert hier in Richtung mechanischer Reproduktion: Als Deformation oder Überformung des nunmehr ausgesetzten Prinzips – etwa durch die kontingenten Algorithmen der periodischen Presse – und viel stärker noch: der Mechaniken der neuen Medien, allen voran dem Film.³¹⁰ Mit der Montage-Ästhetik der Moderne ändert sich nicht nur »das Bild des Menschen«, also das Bild, das der Mensch der Zeit sich aufgrund der (neuen) medialen Bedingungen und Möglichkeiten des Weltzugangs von der Welt machen kann. Im selben Dispositiv scheint angelegt, dass sich auch die »Technologien [der] Produktion [des Menschen selbst]«³¹¹ ändern. Die Parameter des Anthropomorphen mutieren vor diesem Hintergrund neuer Machbarkeit und kraft neuer Optimierungsimperative, und dabei scheint Montage den Traum vom neuen, nicht mehr den Naturgesetzen unterliegenden Menschenleben Realität werden zu lassen.

Im Gegensatz zu Il'ja Kukulín, der eine Kontinuität der avantgardistischen Montageverfahren im Sinne des Prinzips »episch-polyphoner Agitationskunst«³¹² annimmt, schlage ich vor, über Transformationen in der Montageästhetik seit den 1960er Jahren nachzudenken. Hierfür gehe ich von der Annahme aus, dass ein Wechsel von der Dominante Montage zu einer eher als »Remontage« zu bezeichnenden Tendenz zu veranschlagen ist. Im Sinne der oben genannten Tatsache, dass etwa Zeitunglesen in den 1960er Jahren bereits eine Entscheidung, eine Haltung ist, veranschlage ich, wie schon in den Analysen von Popovs Romanen versucht, ein Prinzip der *Zeitgenossenschaft* anstelle der

310 Alfred Döblin: »An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm« [1913], in: ders., Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 118-126, Hier: S. 120ff.: »Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. [...] Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. [...] Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden. [...] Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation. Die Erde muss wieder dampfen. Los vom Menschen! Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie. [...]«

311 Georg Witte: »Montage als Mortifikation. Zur Figur des Präparierens in der russischen Avantgarde«, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger. u.a. (Hgg.), Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich, Berlin: de Gruyter 2011, S. 408-425, hier: S. 412. Wahrscheinlich hat John Dos Passos das Prinzip der Entmenschlichung in seiner *U.S.A. Trilogy* am deutlichsten und, ideologisch motiviert, sehr plakativ vorgeführt. Vgl. u.a. zur Frage, wie weit »Newsreel« oder »Camera Eye« Figurenperspektiven oder Charaktere ersetzen: David Rando: *Modernist Fiction and News. Representing Experience in Early Twentieth Century*, Basingstoke: Palgrave 2011, S. 76.

312 Il'ja Kukulín: *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, Moskau: NLO 2015, hier: Kapitel 3, hier: S. 300: »Ėpíčeskoe polifoničeskoe agitacionnoe iskusstvo«. Kukulín weist für Aleksandr Solženicyns Tetralogie der Geschichte der Revolution, »Krasnoe Koleso«, eine enge Verbindung zu Sergej Ėženštejns Montageästhetik nach. Hierzu hebt Kukulín hervor, wie stark Ėženštejns Montage-Verfahren an das Anliegen, die neue, revolutionäre Zeitdynamik darzustellen, gebunden war. Solženicyn wende zwar einerseits Ėženštejns Verfahren an, so Kukulín, kehre dabei aber den utopischen Enthusiasmus, mit der Ėženštejn die revolutionäre Dynamik zeigte, in eine »katastrophische« Dynamik. Ebd., S. 334. Kukulín nennt Solženicyn vor diesem Hintergrund sogar einen »weißen Ėženštejn« Ebd., S. 332-333.

oben skizzierten modernistischen Mutationen des anthropomorphen Erzähl(er)prinzips. Die rohe Präsenz wird abgelöst durch einen nunmehr dezidiert (re)personalisierten Akt des Lesens. Hier wird das in unseren Analysen so deutlich beobachtbare Autofiktionale wichtig: Auf Basis der insistierenden, auf Namensgleichheit beruhenden Referenz-Irritation wird damit mehr als die Frage der Authentizität das viel wesentlichere Problem der »öffentliche[n] Rolle des Autors, seine[r] Stellung auf dem literarischen Markt und in der medialen Öffentlichkeit«³¹³ verhandelt. Autofiktion kann, zumal mit Blick auf ihre Rolle im spätsowjetischen Kontext, als Strategie einer »selbsterhaltenden Mimikry«³¹⁴ an das Offizielle verstanden werden.

Ein modernistisches Er- und Zersetzen des Literarischen durch das Journalistische mutiert seit den 1960er Jahren durch literarisierende Appropriationen, durch Techniken des Mitlesens und Mitschreibens. Die lettristische, visuelle oder oftmals auch akustische – durch einen Zeitungsverkäufer³¹⁵ – vermittelte Präsenz des auf Zeitungspapier Gedruckten, ein algorithmisches Erscheinen und Vorhandensein der periodischen Presse in der modernistischen Prosa, diese Ingredienzien des modernistischen Szenarios sind seit den 1960er Jahren nicht mehr aktuell. Die modernistische Depersonalisierung scheint aufgehoben zu sein, die lesende und vor allem schreibende, exzerpierende Perspektive und vor allem eine solche subjektive Instanz treten nun in den Fokus. So etwa in Person der realen Autorin und täglichen Tageszeitungsleserin Christa Wolf in »Ein Tag im Jahr« oder figurierend in Gesine Cresspahl, der Tagebuchschreiberin und täglichen Tageszeitungsleserin in Uwe Johnsons »Jahrestage«³¹⁶, wo es sogar zur Personifizierung der »New York Times« als »Tante« kommt. Der Komplex des Autofiktionalen, wie er auch für Evgenij Popovs »Die Wunderschönheit des Lebens« festgestellt wurde, scheint hier eine bislang zu wenig beachtete Rolle zu spielen. Vor dem Hintergrund des modernistischen sozial- und ökonomiekritischen Akzents auf Entfremdung³¹⁷ ist diese »Verschwägerung« mit der periodischen Presse, ein unverstelltes face à face mit ihr, bemerkenswert.³¹⁸ Dieser Shift vom Zitat zur *Inkorporation*, von der Montage zur *Remontage* im Sinne Georges Didi-Hubermans, könnte auch in Analogie zu Fredric Jamesons These von der Unmöglichkeit der Parodie unter Bedingungen des Postmodernismus

313 D. Weidner: Bildnis, S. 181.

314 Vgl. G. Hirt, S. Wonders: Nachwort, S. 189.

315 Für die (akustische) Vermittlung ist die Rolle der Figur des Zeitungsverkäufers, des mit Zeitungen handelnden Menschen aus neuen sozialen Schichten (vgl. A. Döblin: »Berlin Alexanderplatz«) zentral. Dabei ist – vor allem bei Döblin – die Sozialkritik bzw. Großstadtsoziologie von Bedeutung. Der modernistische »Ausrufer«/Kolporteur vs. der modernistische Leser.

316 Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl [1970; 1971; 1973; 1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

317 Zur Entfremdung in Dos Passos »U.S.A.« Trilogie vgl. D. Rando: Modernist Fiction and News, v.a. das Kapitel »Characters«.

318 Christa Wolf thematisiert diese Frage nach der Außengrenze des Literarischen an einer Stelle so: »Was nun eigentlich, verdammt nochmal, Literatur sei. Wie sie sich von der Vielzahl von Texten unterscheidet, von denen ich Massen zugeschickt bekomme, auch jetzt gerade wieder die tagebuchartigen Aufzeichnungen einer Frau aus Westdeutschland [...] Muß denn dieses Fiction-Element, die Verschiebung ins Nicht-Ich, die sogenannte Verallgemeinerung dabesein, um etwas Geschriebenes zu Literatur zu machen?«. Christa Wolf: Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001-2011. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 302.

verstanden werden. Parodie sei in der Postmoderne deshalb unmöglich geworden, sagt Jameson mit Blick auf u.a. James Joyce, weil aufgrund der im Modernismus begründeten und durch die postmoderne kapitalistische Konsumgesellschaft im großen Maßstab realisierten Aufhebung der Grenzen zwischen ›Hoch- und Massenkultur‹ diese Unterscheidung und mit ihr die Grundlage für das parodistisch satirisch wirkende Zitat abhanden gekommen sei. Die Postmoderne zitiere nicht mehr, sondern »inkorporiere«, so Jameson.³¹⁹ So gesehen ist das Kontrastmoment – eben auch von Montage – kaum mehr wahrzunehmen, bzw. will ein solches gar nicht in erster Linie vermittelt werden: Das postmodernistische Zitat zitiert eine als solche schon zitierte Welt.³²⁰

Sowohl bei Wolf als auch bei Johnson ist das subjektive Moment außerdem durch die in den Texten auf unterschiedliche Art verhandelte erinnerungskulturelle Perspektive zentral: Von einem lesenden, exzerpierenden Bewusstsein wird die Konkurrenz zwischen durch die periodische Presse repräsentierter Tagesaktualität und der im diachronen Querschnitt der dokumentierten Zeit³²¹ gesehenen bzw. als Verlaufsgeschichte lesbar werdenden Zeitgeschichte ausbuchstabiert. Zwischen Tagebuch und Tageszeitung, zwischen alltäglichen Befindlichkeiten und tagesaktuellen Vorkommnissen konfiguriert sich eine Zeitgenossenschaft, deren generische Dynamik den Roman an seine Grenzen treibt. Popov formuliert das Verhältnis dialogoffen als »Roman mit Zeitung« (»Roman s gazetoy«), im Fall von Uwe Johnson spricht die Forschung in Anlehnung an Brechts Kalendergeschichten (und deren Tradition) vom »Kalenderroman«³²², ein Genre, das wir auch für Popovs »Duša patriota« geltend machen konnten. Christa Wolf nennt ihre Aufzeichnungen »Tagesprotokolle«³²³ bzw. spricht an einer Stelle, da von der nötigen generischen wie perspektivischen Offenheit³²⁴ eines solchen Vorhabens die Rede ist, vom »großen Buch« und von der Notwendigkeit, dafür »die Wunde offen« zu halten:

Das »große« Buch, wieder einmal spinnen wir darüber. Offen nach allen Seiten müsste es sein. Das Jahr ›68, das Jahr der endgültigen Ernüchterung, vielleicht als Gerüst. So könnte es direkt heißen: Das Jahr. Ein Motto: Allein mit unserer Zeit. Ein anderes: die Wunde offenhalten. Verwendet: Tagebuchblätter, Briefe. Vor- und Rückblenden, ganze Geschichten ausführen, Episoden. Kein »Enthüllungsbuch«, kein Ressentiment. Einfach ein Zeitzeugnis: Wie man lebt in dieser Zeit.³²⁵

319 F. Jameson: Postmodernism, S. 2.

320 Ebd., S. 5.

321 Bei Christa Wolf: Zumindest 40 Jahre (1960–2000) bzw. unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Wolf das »Ein Tag im Jahr«-Projekt bis zum Lebensende fortgesetzt hat: bis 2011, also 51 Jahre (Vgl. C. Wolf: Ein Tag); bei Uwe Johnson: Das Jahr 1968.

322 Thomas Schmidt: Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000 u.a. S. 205.

323 C. Wolf: Ein Tag, S. 10.

324 Vgl. auch ebd.: »[...] pur, authentisch, frei von künstlerischen Absichten, was heißt: dem Zufall überlassen und ausgeliefert.«

325 Christa Wolf: Ein Tag im Jahr. 1960–2000 [2003], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 156–157.

Bei Popov basiert derlei ›Alleinsein mit der Zeit‹ wesentlich auf einer personalen Konfiguration, für die im Aufeinandertreffen von ›eigenen‹ und ›eigentlich literarischen‹ Texten und dem ›uneigenen‹ und ›uneigentlichen‹ referenzlosen Zeitungsmaterial ›die Wunde offen bleibt‹. Anders als bei Christa Wolf, die mit einer faktualen Identität zwischen Autorin, Erzählerin und Figur operiert, und anders als bei Johnson, dessen Instanzen durchweg fiktionalisiert sind, kommt es bei Popov auf den Ebenen der literarischen Instanzen zu signifikanten Referenzkonkurrenzen, für die Spielarten des Autofiktionalen grundlegend sind.

Die sichtbaren Kürzungen und Weglassungen, wie wir sie im Zusammenhang mit Popovs »Prekrasnost' Žizni« festgestellt haben, wo staatstragende Leitartikellänge auf einen anekdotischen Einzeiler reduziert wird, folgen nicht einfach dem Prinzip der »offenen, demonstrativen Montage«,³²⁶ sondern eher dem dekonstruktiven Ausstellen einer temporalen Dimension des Gekürzten und dann Montierten. Dies zu erkennen ist nicht mehr Gegenstand von Sichtbarkeit – ist es doch, um das noch einmal zu sagen, das Wesen modernistischer Montage, dass sie offen und also sichtbar sei. Popovs Kürzungen und Weglassungen dagegen sind Gegenstand der Lesbarkeit ebenso wie des Gelesenseins, werden als solche erst durch Lesen erfahrbar.³²⁷

326 V. Žmegač: Montage, S. 287.

327 Auch wenn McHales Begriff der »konkreten Prosa« für postmoderne Montageexperimente zunächst irreführend ist, ist doch seine Beobachtung, es gebe in solchen Texten eine Tendenz, durch Gestaltung des Schriftspiels das Illustrieren aus dem Bereich des Visuellen als »Anti-Illustration« in das Verbale zurückzuführen, im Zusammenhang mit meinem Akzent auf Lesbarkeit interessant. Brian McHale: Postmodernist Fiction, New York, London: Methuen 1987, S. 184ff., hier: S. 191.

Das ›Datumsgedicht‹ zwischen Eigenlogik und Fremdbestimmung

»22. September 1994«: Daten des Gedichts zwischen Eigenlogik und Referenz. Überblick

Das nachfolgende Kapitel beschäftigt sich mit dem datierten Gedicht bzw. dem Datum im Gedicht. Damit ist zunächst das kalendarische Datum gemeint, immer wieder wird die Bedeutung des Datums hier aber auch im Sinne von Daten und Referenzen im Lyrischen ausgedehnt.¹ Dies scheint mir vor allem im Hinblick auf den für die nachfolgenden Überlegungen zentralen theoretischen Text – Jacques Derridas *Schibboleth. Für Paul Celan* – gerechtfertigt und nötig. Erst vor diesem Hintergrund kann überhaupt der Resonanzraum fassbar werden, den das andere Schlüsselkorpus dieses Kapitels, Dmitrij A. Prigovs Gedichtzyklus »Grafik persečenija imen i dat«² (Verzeichnis der Überschneidungen von Namen und Daten, 1994), braucht. (Abb. 55-62.) Bei den Texten in diesem Anfang der 1990er Jahre entstandenen, ca. 300 Gedichte umfassenden, Gedichtzyklus reicht es kaum aus, von datierten Gedichten zu sprechen – hier liegen *Datumsgedichte* vor, lyrische Texte, deren Poetik auf der *Explikation* des Datums wie des Datenhaften des Gedichts basiert. Die Unterscheidung zwischen einer lyrischen *Explikation* des Datums und einer die ›Daten‹ *inkorporierenden lyrischen Eigenlogik* ist für die Überlegungen in diesem Kapitel leitend. Die lyrische Inkorporation des Datenhaften geht davon aus, dass die ›Daten‹, das ›Datum‹ ›dem Gedicht äußerlich...‹³ seien. Es ist eine modernistische Prämisse des Lyrischen, dass es Erlebnisgedicht sei, eine *sprachliche Wirklichkeit* vermittele. Diese zu erfassen, müsse »ohne Lotsen«, »ohne die Komplizenschaft eines vorinformierten Dechiffrierers, ohne die ›äußere‹ Kenntnis des Datums«⁴ möglich sein.

1 Am deutlichsten fallen solche Referenzen (u.a. Daten, Eigennamen, Toponyme) in der Gelegenheitslyrik, der Geschichtslyrik und der politischen Lyrik aus.

2 Dmitrij A. Prigov: *Grafik persečenija imen i dat*, unveröffentlicht 1994, Typoskript in meinem Besitz.

3 Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*, Wien: Passagen 2002, S. 39: »[...] die äußere Kenntnis des Datums«.

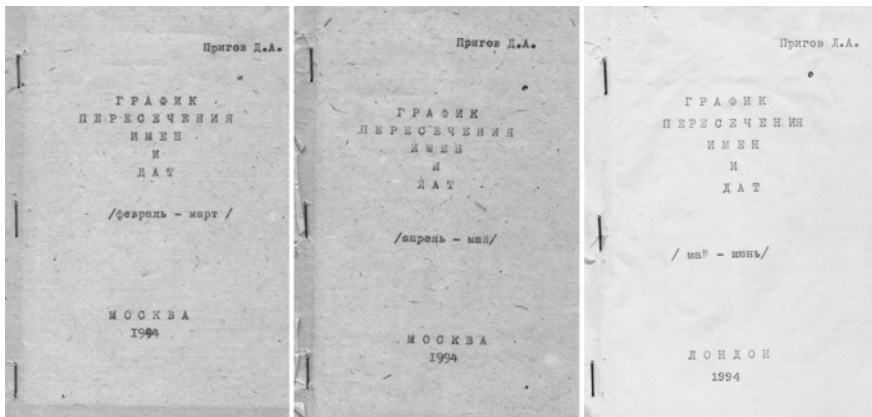
4 J. Derrida: *Schibboleth*, S. 39.

So gesehen ist die Explikation eines solchen Äußeren im *Datumsgedicht* dezidiert nachmodern. »Dass die Gelegenheiten nicht so eindeutig auf der anderen Seite des Gedichts sind«⁵, soll mit Blick auf programmatisch nachmoderne Lyrik gezeigt werden – wobei jedoch nicht behauptet werden soll, dass es eine solche »unverschlüsselte«, »spezifisch relativierte poetische Spachverwendung«⁶ erst dann gegeben habe.⁷

Abb. 55 (links): Titelseite des Zyklus von Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imen i dat«, 1994, Privatarhiv Dmitrij Prigov Foundation, hier: Februar-März.

Abb. 56 (Mitte): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imen i dat«, 1994, April-Mai.

Abb. 57 (rechts): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imen i dat«, 1994, Mai-Juni.



Derlei Beobachtungen und Überlegungen sind in diesem Kapitel in drei Abschnitte gegliedert: Einem theoretischem Überblick folgen vertiefende Analysen und der Versuch, historische Fluchtlinien für das 20. Jahrhundert (mit einem Rückblick auf das 19. und einem kurzen Ausblick auf das 21. Jahrhundert) zu ziehen.

Im ersten Abschnitt wird das Problem der Referenz im lyrischen Text eingekreist. Dazu werden zunächst das Konzept der »Einverleibung« (»incorporation«) und seine Herleitung in Derridas Essay zu Paul Celan als Höhe- und Kippunkt des modernistischen Paradigmas dargelegt: Einen Höhepunkt modernistischer Verinnerlichung des

- 5 Rüdiger Campe: »Das datierte Gedicht. Gelegenheiten des Schreibens in der Lyrik der Frühmoderne«, in: Stingelin, Martin (Hg.), »Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.« Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Wilhelm Fink 2004, S. 55.
- 6 Vgl. zur Lyrik Bertholt Brechts: Wolfgang Preisendanz: »Die Pluralisierung des Mediums Lyrik beim frühen Brecht«, in: Warning, Rainer/ Wehle, Winfried (Hgg.), Lyrik und Malerei der Avantgarde, München: Wilhelm Fink 1982, S. 333-357, S. 351-352.
- 7 Es geht vielmehr um die Fokussierung einer »Entgrenzung« des Poetischen bzw. im Poetischen. In diesem Sinne könnte man mit Friederike Reents von einer »transmodernen Ereignislyrik« sprechen. Diese stellt Reents einer »transmodernen Erlebnislyrik« – in einem Vergleich von Thomas Klings Gedicht zum 11. September »Manhattan Mundraum Zwei« mit Durs Grünbeins »Elegien« – gegenüber. Vgl. Friederike Reents: »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtslyrik am Beispiel der 9/11 Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling«, in: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. Band 1 (2019), S. 243-262, hier: S. 255; 247.

Abb. 58 (links): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imën i dat«, 1994, Juni-Juli.

Abb. 59 (Mitte): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imën i dat«, 1994, Juli-August.

Abb. 60 (rechts): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imën i dat«, 1994, September-Oktober.

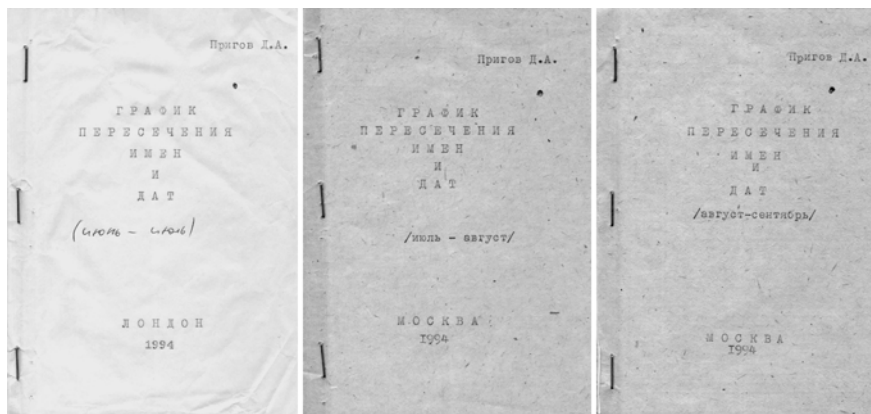
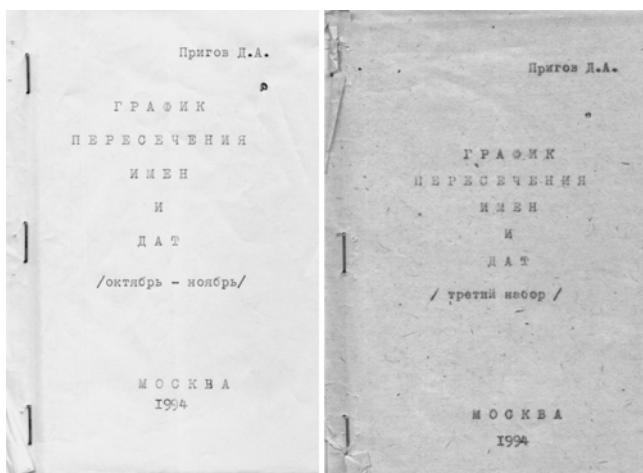


Abb. 61 (links): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imën i dat«, 1994, Oktober-November.

Abb. 62 (rechts): Dmitrij A. Prigov: »Grafik peresečenija imën i dat«, 1994, »Tretij nabor« (Dritte Auswahl), Januar.



Datenhaften bilden Derridas Analysen von Gedichten und der Büchner-Preisrede Celans⁸ insofern, als Derrida das Gedicht mit dem singulären, partikulären unwissbaren

8 Paul Celan: »Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt am 22. Oktober 1960«, in: ders., Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 187-202.

Wissen des Datums gleichsetzt. In dieser Gleichsetzung jedoch, genauer in der Tatsache, dass Derrida für die Referenzialität des lyrischen Textes mit den Eigenschaften des Datums argumentiert, kippt die Hermetik in eine Performanz des Grenzverlaufs, ganz im Sinne des meine Untersuchung insgesamt leitenden Satzes, wonach das Datum »zugleich wesentlich und unwesentlich«⁹ sei. Ist dermaßen der Argumentationsbogen gespannt, wird in einem darauf folgenden Abschnitt versucht, die »Zeitlichkeit des Gedichts« zwischen formal-inhaltlichen Bestimmungen (Gedichtzeit, thematischer Zeit etc.) und theoretischen Dimensionen, allen voran des potentiell Dialoghaften, eines »punktuellen Zündens« des lyrischen Textes zu skizzieren. Das Dialoghafte, die rezeptionsästhetische aber vor allem erinnerungskulturelle Idee vom Gedicht als einer Begegnung, wird im Abschnitt zu »Ereignis zwischen Dialog und Zeitzerwürfnis« aufgenommen, um auch die *Möglichkeit* einer nicht möglichen Begegnung, eines nicht stattfindenden Aufeinandertreffens – des Vergessens – als Zeitzerwürfnis zu bedenken zu geben. In einem kurzen Abschnitt zu »tagesschreiben« und seine Formen« geht es um gattungstheoretische und gattungshistorische Bestimmungen und Wertungen des lyrisch Referenziellen – vom Gelegenheitsgedicht über das Zeitgedicht zur im Kontext der Geschichte der russischsprachigen Lyrik kontrovers diskutierten Gattung der »graždanskaja lirika« (staatsbürgerliche Lyrik). Dabei spielen in allen Gattungsbestimmungen das Politische und, eng damit verknüpft, das Verhältnis zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen eine Rolle. Einfach gesagt geht es um die Frage, ob »engagierte« Lyrik »schön« sein kann – die einen meinen damit künstlerische, formale Kriterien, den anderen geht es eher um einen Erfahrungswert, der ein solches Gedicht etwa im Unterschied zum Kampflied auszeichne. Immer geht es hier um einen Zeitbezug, um eine lyrisch form(u)lierte Stellungnahme zum aktuellen Geschehen. Zeitlichkeit und Referenzialität rufen, so die daraus folgende Überlegung, die Frage nach dem Status der Fiktion in der Lyrik auf den Plan. In einem Abschnitt zu »Lyrik und Fiktion« wird die der Lyrik immer wieder bescheinigte »Indifferenz«¹⁰ gegenüber der Fiktion u.a. anhand von Untersuchungen der akmeistischen Lyrik in Zweifel gezogen. Den allgemeinen Teil schließt eine exemplarische Analyse eines Gedichts aus dem 19. Jahrhundert ab: Das Gedicht »Geroj« (»Der Held«, 1830) von Aleksandr S. Puškin (1799-1837) ist ein Beispiel für ein datiertes Gedicht, in dem aber die Datierung bereits wesentliche Sinn-Daten des Gedichts enthält. »Der Held« ist ein Beispiel dafür, wie mittels Datierungen Referenzirritationen geschaffen werden, die den Bereich des faktischen Möglichkeitsraums erweitern.

Auf diesen allgemeinen Teil folgt nun dessen theoretische Vertiefung anhand von Gedichtanalysen. Hier wird u.a. anhand neuerer Forschung zu Osip Mandel'stams späten Gedichten das Datenhafte als »Zeitkommentar« zur Debatte gestellt. In diesem Kontext treten die Frage des Namens (als im Gedicht genannter Eigenname) und dessen

9 J. Derrida: Schibboleth, S. 40.

10 Vgl. dazu Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, S. 299-304, hier (mit Verweis auf Anderegg): S. 303 sowie: ders., »Lyrik und Fiktion«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 162-166.

Verhältnis zum Namenhaften (als Onomatopoetisches) bereits deutlich hervor. In weiteren Analysen wird anhand von Beispielen aus der postmodernen Lyrik die Tendenz zur poetischen Säkularisierung des Namenhaften des lyrischen Wortes gezeigt.

Den Abschluss des Kapitels bildet dann eine ausführliche Analyse von Dmitrij Prigovs »Grafik peresečenija iměn i dat« (Verzeichnis der Überschneidungen von Namen und Daten, 1994), jenem Zyklus von Datumsgedichten, der den Anlass für die in diesem Kapitel verhandelten Fragen gab.

Einverleibung vs. Explikation. Die ›Daten‹ des Gedichts

»Inwiefern ist das Gedicht durch ihm Äußerliches bedingt, und inwiefern wird solche Fremdbestimmung aufgehoben durch die eigene Logik des Gedichts?«¹¹ fragt Peter Szondi mit Blick auf Paul Celans Lyrik und stellt damit gleichzeitig eine allgemeine Frage nach Formen und Prämissen des Lyrischen, die für dieses Kapitel zentral ist: In welchem Verhältnis stehen die ›äußerlichen‹ Referenzen des lyrischen Textes zu seiner sprachlichen Realität? Was darf außerhalb dieser Realität, dieser ›Eigenlogik‹ sein, bedeuten? Inwiefern öffnet sich das Lyrische in einem wie auch immer signifikanten Bezogensein auf ein ›Äußeres‹ schon einer ›Fremdbestimmung‹, die eigentlich nicht lyrisch ist, weil ›politisch‹, ›engagiert‹ oder gelegenheitsbezogen?

Das Verhältnis zwischen dem lyrischen Text und dem Datum, seinem Datum und seinen Daten scheint sich in der Lyrik nach der Moderne, jenseits des modernistischen Beharrens auf die wortkünstlerische »eigene Logik« des Gedichts, zu ändern. Der große Bogen einer solchen Entwicklung soll *Datumsgedicht* heißen. Das Datumsgedicht, so die leitende Hypothese des Kapitels, zeichnet eine den modernistischen »Einverleibungen«¹² der Daten ins Lyrische grundsätzlich gegenläufige *lyrische Explikation* dieser Daten aus.

Die skizzierten Fragen haben sich, wie bereits im Überblick erwähnt, an scheinbar unterkomplexen Texten entsponnen: Der konzeptualistische Dichter Dmitrij A. Prigov legt 1994 einen ca. 300 Gedichte umfassenden diaristischen Gedichtband vor, in dem jedes der Gedichte ein *Datum* eines Tages des Jahres 1994 enthält. In »Grafik peresečenija iměn i dat« (Verzeichnis der Überschneidungen von Namen und Daten) ist in jedem Gedicht von einer *Begegnung* die Rede, zumeist ist der *Vorname* der Person genannt, der die sprechende Instanz am genannten Tag begegnete. Dabei ist die Datumszeile nicht nur eine Verszeile der in den überwiegenden Fällen 8-10-zeiligen Gedichte des Zyklus. Immer tritt die Datumszeile an jener entscheidenden Stelle des Zwiegesprächs zwischen dem lyrischen Subjekt und dem ›Vornamen‹ auf, an der eine Antwort, eine Meinung, eine Bezeichnung zu erwarten ist. Es folgen zwei Beispiele aus diesem Gedichtband, der im letzten Abschnitt dieses Kapitels einer ausführlichen Analyse unterzogen werden wird. Im ersten Fall ist die Nennung des Datums ein Beispiel für die Bezeichnung

11 Peter Szondi: »Eden«, in: ders., Celan-Studien, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 113-125, hier: S. 120.

12 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

des Augenblicks (»Ausschnitthaft/Ein Stopp-Bild«), im zweiten Gedicht fragt das lyrische Subjekt nach dem Datum, anstatt etwas zu den Gedichten zu sagen, die ihm sein Gegenüber eben vorlas:

Как живешь, старушка Тони? –
 Ты в ответ мне говоришь:
 Жизнь как маленькая мышь
 В растянувшемся питоне
 Времени –
 Ты права, но все-таки жизнь
 Неплохая вещь, скажи
 Взятая мгновенно
 Вырезанная как стоп-кадр
 12 мая 1994 года

Wie geht's dir, Oma Toni? –/So sieht die Antwort darauf aus:/Das Leben ist eine kleine Maus/In einer ausgestreckten Python/Der Zeit –/Recht hast Du, und doch ist's Leben/Keine schlechte Sache, musst du zugeben,/Wenn man es momentan erfasst/Ausschnitthaft, als Stoppbild/Vom 12. Mai des Jahres 1994

Александр стихи читает
 Я сижу, в окно гляжу
 Пальцем по стеклу вожу
 Кончил он и ожидает
 Что в итоге я скажу
 Какое сегодня? – спрашиваю я
 22 сентября 1994 года – отвечает
 Я так и думал

Aleksandr trägt Gedichte vor/Ich sitze da, schau auf's Fenster/Fahre mit meinem Finger über die Scheibe/Er ist fertig und wartet darauf/Dass ich etwas dazu sage/Der Wievielte ist heute? – frage ich/Der 22. September 1994 – sagt er/Hab ich mir gedacht

Der Wunsch, dieser solchermäßen 300 Mal explizierten Datumszeile lyriktheoretisch auf die Spur zu kommen, bildet sowohl den Auslöser als auch den Anlass für die nachfolgenden Überlegungen. Für diese wird es auch eine Rolle spielen, herauszufinden, wie die mit dem Datum einhergehende Nennung eines Vornamens bzw. Namens und das daran gebundene Motiv oder Konzept der Begegnung oder ›Überschneidung‹ (»pere-sečenie«) von »Namen und Daten« poetologisch begründbar ist.

Oben war von der leitenden Unterscheidung zwischen »Einverleibung« des Datums einerseits und *Explikation* des Datums andererseits die Rede. Als nach- oder antimodernistische Gegenbewegung zur modernistischen »Einverleibung« des Datums, des Datenhaften, betreibt das Datumsgedicht, so die Ausgangsthese, dessen *Explikation*. Von der »Einverleibung« (»incorporation«)¹³ der paratextuellen ›Datierung‹ sowie insgesamt

13 Ebd.

des Datenhaften, des mit einem Außen, einem historischen Faktum referenzialisierbaren, in den lyrischen Text spricht Jacques Derrida mit Blick auf Paul Celan. Damit gibt Derrida einerseits der modernistischen Prämisse einer sprachkünstlerischen Verinnerlichung des Äußeren eine neue Bezeichnung. Dazu kommt andererseits aber, dass Derrida explizit mit dem Datum, dem Spektrum seiner Qualitäten, argumentiert, die er allesamt auf den Gedichttext überträgt: Als vollständiges Datum – 27. März 2019 – ist es erstens singular, nicht wiederholbar. Lässt man die Jahreszahl weg, zeigt zweitens jedes Datum aber die Wiederholung, die Wiederkehr, die Erinnerung an – 27. März.¹⁴ Dazu kommt drittens aber das in jedem Fall zutreffende Merkmal der Kontingenz und des Nichtwissens. Der Zusammenfall von Datum und Ereignis (vgl. ›Überschneidung von Namen und Daten‹) ist kontingent, und außerdem zeigt jedes Datum potentielles Nichtwissen, Möglichkeit an. Das datierte Ereignis, so Ricoeur, ist eine ›Synthese‹: Die Datierung des Ereignisses stellt eine Verbindung zwischen zwei Zeitkategorien her: Da ist einerseits die Kategorie »einer wirklichen Gegenwart« (der des Widerfahrenden) und andererseits das »beliebige[n] Jetzt«¹⁵ des kalendarischen Heute.

Diese Merkmale zusammenführend kann Derrida davon sprechen, dass die Einverleibung des Datums in den Gedichttext zu einer Vereinnahmung des Gedichtkorpus durch das Datum führe. Nicht das Gedicht verweist somit auf das Datum, sondern gewissermaßen umgekehrt: das Datum auf ein Gedicht. Oder besser: im Sinne der Einverleibung geht es nicht mehr um ein Verweisen, sondern um eine lyrisch form(ul)ierte, chiffrierte Referenzialität, deren Qualitäten die drei genannten Merkmale des Datums umfassen. Der lyrische Text selbst wird dabei zur Grenze zwischen ›äußerer‹ Datierung und ›Innerem‹ des Gedichts: *datum*: »Das Gedicht ist dieser Jahrestag, den das Datum besingt und segnet, [...]«¹⁶ Insofern relativiert Derrida Szondis Formulierung von der »Komplizenschaft des vorinformierten Dechiffrierers«: Das Datumhafte des Gedichts, so ließe sich sagen, zeigt an, dass es einen solchen Dechiffrierer nicht geben kann: Auch Celans Lyrik ist also, vereinfacht gesagt, nicht imstande, absolutes Wissen über den Holocaust zu vermitteln:

»Keine Zeugenschaft, kein Wissen, nicht einmal das von Celan, könnte per definitionem ihre Dechiffrierung ausschöpfen.« Und zwar deshalb, weil es keinen allwissenden, keinen »absoluten« Zeugen gebe, einen, der zur umfassenden Dechiffrierung in der Lage wäre. Einer der wissen könnte, welches »zusätzliche Schibboleth« etwa Celan »in einem Wort, in einer Chiffre in einem Buchstaben mitgehört«¹⁷ habe. Das Datum hingegen, so Derrida, als immer ›Gegebenes‹, als bei jeder Begegnung Anwesendes, sei zwar ein »absoluter Zeuge«, jedoch sei das Datum als Zeuge stumm.¹⁸ So ist mit dem Datum ein Wissen, eine Auskunft darüber *gegeben*, dass es immer mehr zu wissen gibt, dass an dieser Stelle im Kalender immer auch Anderes passierte, passieren könne: Das

14 Ebd., S. 16-25.

15 Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III: *Die erzählte Zeit*, München: Wilhelm Fink 1991, S. 298.

16 J. Derrida: *Schibboleth*, S. 94: »[...] [D]as gedenkende Datum und das Datum, dessen gedacht wird, [streben] danach, sich in einem geheimen Jahrestag zu treffen und zusammenzuschließen.« [Kursiv B.O.]

17 Ebd., S. 70.

18 Zur Zeugenschaft, die immer das außerdem Mögliche zu berücksichtigen habe, vgl. Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*. München: Wilhelm Fink 1987, S. 86.

Datum bezeugt somit ein wesentliches Mehr und gleichzeitig eine Unmöglichkeit, (alles) zu wissen. Es vermittelt gleichzeitig mit dem »So war es« eine Vorstellung davon, dass es auch anders gewesen sein könnte. Ein »so war es« ist gebunden an ein »so könnte es gewesen sein«.

Das Datum ist immer gegeben und bleibt immer, es kann selbst nicht ausgelöscht werden,¹⁹ kann aber aus eigener Kraft nichts in Erinnerung rufen, außer einem immerzu statthabenden Vergessen. Und auch, ja, vor allem davon, »rede« des Gedicht.

Das Datum, die Daten und das Gedicht selbst sind im Vergleich dazu im Datums-*gedicht*, ich beziehe diese Behauptung hier auf den zitierten Gedichtband Dmitrij A. Prigovs, profan, vulgär, banal. In einer besonderen Weise ist diese Feststellung auf die zeitliche Orientierung der Lyrik ausgerichtet, die sich auf den ersten Blick dadurch auszeichnet, dass sie das Datum als Konkretum des Datenhaften expliziert.²⁰

Das *explizierte, das freigestellte Datum im Datums-*gedicht**, das wird ein zentrales Argument des folgenden Kapitels sein, ist ein Konkretum des »Datenhaften«, anders gesagt: ein Konkretum des Referenziellen des lyrischen Textes. Um dies auszubuchstabieren, will ich Schauplätze der Lyriktheorie aufsuchen, für die das Referenzielle thematisch wird. Das reicht vom Gelegenheitsgedicht bis zu den Unsagbarkeiten der Katastrophen des 20. Jahrhunderts und umfasst im Fluchtpunkt die Frage nach dem Fiktionalen in der Lyrik²¹ und insbesondere das Verhältnis zwischen dem Lyrischen und dem Narrativen.²² Dabei verhandelt das Datums-*gedicht*, als spezifische Form einer explizierenden Metalyrik, Differenzen zwischen Erlebnis- und Ereignislyrik.²³

Dabei geht es aber nicht darum, zu behaupten, dass nunmehr, im Datums-*gedicht* also, die Referenz *als* Referenz bedeutsam sei, man also wissen müsse, was am »12. Mai 1994« »wirklich« oder außerdem geschah – im Leben des Dmitrij A. Prigov oder im Weltzeitkalendarium, um das oben zitierte Gedicht »richtig« zu verstehen. Bedeutend, signifikant und bezeichnend für Gedichte wie das oben zitierte von Dmitrij Prigov, für nachmoderne Lyrik, ist aber der Nachvollzug der Entgrenzungen des modernistischen Paradigmas der Verinnerlichung. Was in der modernistischen Eigenlogik der Verinnerlichung in lyrische Sprache und Form vor oder außerhalb dieser Transformationen liegt,

19 J. Derrida: Schibboleth, S. 78.

20 Dies auch in deutlicher Abgrenzung zu spätmodernen Poetiken wie etwa bei Iosif Brodskij: *Isolde Bäumgärtner: Wasserzeichen. Zeit und Sprache im lyrischen Werk Iosif Brodskijs*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, v.a. S. 92-97.

21 Frauke Bode: »Zeit in der Lyrik. »Zäsuriertes Erzählen als intermittentes Narrativ der Lyrik«, in: Weixler, Antonius (Hg.), *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Perzeption*, Berlin: de Gruyter 2012, S. 129-152.

22 Vgl. Peter Hühn: »Lyrik und Narration«, in: Lamping, Dieter (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse. Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 58-62; Schönert, Jörg/Hühn, Peter/Stein, Malte (Hgg.): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin, New York: De Gruyter 2007.

23 Vgl. dazu u.a.: F. Reents, *Wahrheit und Lyrik*; sowie zur »Metalyrik«: Marion Gymnich, Eva Müller-Zettelmann: »Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen«, in: Hauthal, Janine (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 65-91.

wird nun, in einer nach- und postmodernen Logik, scheinbar unverarbeitet, expliziert und als solches zum Gedicht.

Literaturhistorisch, mit Blick auf die Entwicklungen in der russischen Literatur, fällt diese Explikation der Referenz in die *nach*sowjetische Zeit: War im Kapitel zur spätsowjetischen Chronophobie von der Auseinandersetzung mit dem spätsowjetischen absoluten Chronotyp²⁴ die Rede, sind wir hier bereits jenseits des Einflussbereichs der großen ›Zeitkonstruktionen²⁵, eben in einer *nach*sowjetischen ›Zeitrechnung‹. Die großen sowjetischen Konstruktionen vereinzeln sich in Zahlen und Daten eines vergleichsweise nunmehr unbeschriebenen oder neu zu (be)schreibenden Kalendariums.²⁶

Zur Zeitlichkeit des Gedichts zwischen Datum und Dialog

Datierung und Daten sind Teil der ›Zeit des Gedichts‹. Datierung heißt einerseits: der kalendarisch bestimmbare »Zeitpunkt des Sprechens« oder Schreibens²⁷ oder kann andererseits die »Sprechsituation« im Gedicht, die im »Gedicht thematisch gewordene Zeit«²⁸ betreffen. Diese beiden Daten können – wie in den oben zitierten Beispielen bei Prigov behauptet – zusammenfallen, tun es aber meist nicht.

Die in Analogie zur Erzählzeit so genannte »Gedicht-Zeit«²⁹ umfasst die Vortragsdauer ebenso wie die formale Gliederung des Gedichts durch Verse, Rhythmus, Metrum (mit Wiederholungen, Variationen etc.). Als chronometrisch messbare Zeit kann sie in unserem Zusammenhang eine Rolle spielen und müsste im Hinblick auf das Verhältnis des Narrativen zur Lyrik besondere Berücksichtigung finden.³⁰

Kehren wir aber zurück zur Datierung als dem kalendarisch bestimmbaren »Zeitpunkt des Sprechens« bzw. Schreibens.³¹ ›Bestimmbarkeit‹ lässt hier offen, ob die Datierung im paratextuellen Bereich des lyrischen Textes sichtbar, geschrieben ist, oder

- 24 John Bender/David E. Wellbery: *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford: Stanford University Press 1991.
- 25 Alain Badiou: *Das Jahrhundert* [Le Siècle; frz. 2005], Zürich, Berlin: Diaphanes 2005, S. 131. Badiou spricht hier von den sowjetischen Fünfjahresplänen.
- 26 Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel Chronophobie zum sowjetischen Kalendarium als einer »im Voraus geschriebenen Zeitung«: Evgenij Dobrenko: »Krasnyj den' kalendarja: sovetskij čelovek meždu vremeni i istoriej«, in: Malina, Marina/Dobrenko, Evgenij u.a. (Hg.), *Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino. K Šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera*, Sankt Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123, hier: S. 105.
- 27 F. Bode: *Zeit*, S. 135.
- 28 Ebd., S. 136.
- 29 Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Zweite Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 1997, S. 175: »Gedicht-Zeit« umfasst nach Burdorf Vortragsdauer ebenso wie die formale Gliederung des Gedichts in Verse, Rhythmus, Metrum (mit Wiederholungen, Variation etc. verbunden). F. Bode: *Zeit*, S. 139 hat darüber hinaus einen explizit narrativen Aspekt der Lyrik im Blick, wenn sie als »intermittentes Narrativ« Tendenzen zeigt, die »lyriktypischen ›Momentaufnahmen‹ zu einer ›zäsuriierten Erzählung‹ zu verknüpfen.
- 30 Jörg Schöner/Peter Hühn/Malte Stein (Hgg.): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin, New York: de Gruyter 2007. Peter Hühn/Jörg Schöner: »Zur narratologischen Analyse von Lyrik«, in: *Poetica* 34/3-4 (2002), 287-305.
- 31 F. Bode: *Zeit*, S. 135.

aber im Prozess der Textgenese erst wieder zu eruieren und dann später in einem Kommentar gegeben ist. Hier wird ›Bestimmbarkeit‹ als das Verhältnis zwischen ›Eigenlogik‹ und ›Fremdbestimmung‹ fassbar, zwischen dem, was uns das Gedicht vermitteln kann, und dem, was nur ›von außen kommend‹, im Außen suchend, zu ermitteln ist.

Die in der Regel als paratextuell eingestufte Datierung kann aber in den Textkorpus des Gedichts aufgenommen werden: Im Datum als Titelzeile, wie etwa in »1 sentjabrja 1939 goda« (1. September 1939) von Iosif Brodskij,³² oder in Form einer Datierung oder eines Datums als Verszeile, Teil einer Verszeile. Sehr oft betreffen solche Daten die besprochene, thematische Zeit. Wichtig ist, festzuhalten, dass die Datierung hier sichtbar und lesbar bleibt. Derlei formal-technische Bestimmung überschreitet Derrida in seinem Aufsatz zu Celan, wenn er von der bereits erwähnten »Inkorporierung« des Datums spricht:

Die sichtbar in das Gedicht eingeschriebene Datierung, das kalendarische Datum und die damit verbundenen Qualitäten des Deiktischen, Indikativen oder Nichtfiktionalen, setzt Derrida – für Celan – mit einem Gedichtkorpus *ohne* sichtbarer Datierung gleich: Man könne die »Datierung, zwar zu Unrecht, aber aus Gründen der Bequemlichkeit doch eine äußere nennen«, die »äußere Notierung« von einer »viel wesentlicheren Einverleibung des Datums in ein Gedicht« unterscheiden. Celans Gedicht neige aber dazu, »diese Trennungslinie zu entfernen, sprich aufzuheben.«³³ Bei Celan sei die Datierung »in den Leib des Gedichts [...] eingeschrieben«. Dies einerseits »in einen seiner Teile in einer dem traditionellen Code nach erkennbaren Form [...] (beispielsweise ›der 13. Februar‹)«, andererseits aber »mit einer Datierung nicht konventionellen, nicht kalendarischen Typs, welcher restlos mit der allgemeinen Anordnung des poetischen Textes zusammenfiele.«³⁴

Den Anhaltspunkt für diese Argumentation bilden auch hier die beiden paradoxal verbundenen Merkmale des Datums – das Singuläre und das Wiederholbare: Nur als nicht Singuläres werde das Konkretum – es ist von Celan die Rede –, der Holocaust, sagbar, schreibbar, rememberbar. Es ist einerseits unerlässlich, so Derrida, dass sich das Gedicht der Kennzeichnungsfunktion (»marque«) des Datums entledige (»se dé-marquer«), sich sogar »von dem löse, was es datiert«. Andererseits werden ›die Daten‹ »in diesem Vorgang der Entkennzeichnung (»démarcation«), ja in »diesem Akt der Entfernung (»deportation«)« selbst wieder lesbar: »[...] [L]esbar als Datum, genau genommen dadurch, dass es sich vom Datum losreißt, sich selbst seiner unmittelbaren Haftung, dem Hier und Jetzt, entzieht; dadurch, dass es sich von dem, was es dennoch bleibt, befreit, nämlich vom Datum. In ihm muss sich das ›Unwiederholbare‹ wiederholen und dabei das irreduzible Einzigartige, das es bezeichnet, auslöschen.«³⁵ Was also ›bleibt‹ ist das *datum* des Gedichts, das Gedicht als ›Datum‹, als Wiederholung, Markierung ermöglichender ›Jahrestag‹.³⁶ Wenn Derrida also letztlich wieder beim Absolutum

32 Baumgärtner, Wasserzeichen, S. 93.

33 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

34 Ebd., S. 38.

35 Ebd., S. 35f.

36 Ebd., S. 94: »Das Gedicht ist dieser Jahrestag [...]«.

der lyrischen Chiffre anlagt, wird dennoch in diesem Durchgang ein Äußerliches, in die Chiffre Eingeschriebenes sichtbar.

Zu den als Datierung les- oder zumindest denkbaren Zeiten des Gedichts gesellt sich auf erlebnis- und rezeptionsästhetischer Seite, die Annahme, dass das Gedicht grundsätzlich »zwei Zeiten« habe: Seine Herkunftszeit (Zeitpunkt des Sprechens, Sprechsituation) und den jeweiligen Zeitpunkt seiner Rezeption.³⁷ Nur in dieser Rezeption, in dieser Begegnung mit einem Gedicht, realisiere es sich, komme es zu jenem »punktuellen Zünden«³⁸, einer jeweiligen Aktualisierung, die als ›Begegnung‹ oder ›Überschneidung‹ zu bezeichnen wäre.

Besonders aus der Erlebnisästhetik lässt sich daraus ein Befund zur modernistischen *Zeitlichkeit* der Lyrik ableiten: Diese lässt sich als ›präsentische‹ mancherorts als »zeitlos«³⁹ bezeichnete Punktualität, oben war vom punktuellen Zünden die Rede, des lyrisch Präsentierten bzw. Vermittelten zusammenfassen. Zu ›einer Zeit‹, im Grunde nicht datierbar, treffen also im Gedicht⁴⁰ zwei Zeiten aufeinander, sodass das Gedicht erst in diesem Aufeinandertreffen, in dieser ›Überschneidung‹, zum Gedicht, im Sinne einer prototypischen Verzeitlichung des lyrischen Wortes in dessen potentieller *Dialoghaftigkeit* wird. Hier formiert sich dann das Ideal eines die Zeiten überdauernden Akkumulierens und einer potentiell ›jederzeit‹ möglichen Aktualisierung von Bedeutung und Sinn.⁴¹ Hieraus ergibt sich gewissermaßen die äonische Seite des Aufeinandertreffens, der Wiederholung, der Überschneidung, der Begegnung. Darin ist nicht nur ein ›Wiedererinnern‹ angelegt, sondern auch ein »Vorerinnern«⁴², als gedächtniskulturelle Speicherkapazität des lyrischen Textes.

37 D. Burdorf: Einführung, S. 174 (mit Verweis auf Walter Killy).

38 Vgl. ebd. Burdorf zitiert Friedrich Th. Vischer, der die »Gegenwart« als das grundlegende »zeitliche Element« der Lyrik bestimmt: Die Lyrik sei »[...] ein punktuelles Zünden der Welt im Subjekte: in diesem Moment erfasst die Erfahrung dieses Subjekt auf *diese* Weise.«

39 Ebd., 174.

40 Hier könnte die Forderung laut werden, zwischen dialogisch orientierten und hermetischen Versionen des Lyrischen zu unterscheiden. Letzteres wirft etwa Osip Mandel'stam dem symbolistischen Dichter Konstantin Bal'mont (1867-1942) vor. Vgl. Osip Mandel'stam: »O sobesednike«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v trech tomach. Tom vtoroj*, Proza, New York: Inter-Language Literary Association 1971, S. 147-148; Ossip Mandelstam: »Über den Gesprächspartner«. *Gesammelte Essays 1913-1924*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 7-16, hier: S. 10.

41 Vgl. dazu Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, vor allem den Abschnitt »Konzepte des Dialogischen«, S. 126ff.

42 Gerhart Baumann: »Wiedererinnerung – Vorerinnerung. Zum Zeitfeld des Gedichts«, in: Köhler, Erich (Hg.), *Sprache der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1975, S. 4-21, hier: S. 9.

Ereignis zwischen Dialog und Zeitzerwürfnis

In einer solchen potentiellen Begegnung und dem dafür vorgesehenen Dialog zeichnet sich *eine* Seite des Ereignishaften des Gedichts ab, wie sie in Osip Mandel'stams Verständnis so zentral für die Lyrik ist: »Es gibt keine Lyrik ohne den Dialog« (»Net lirika bez dialoga«) bringt er es in seinem Aufsatz »Über den Gesprächspartner« (»O sobesednike«, 1913) auf den Punkt. Mandel'stam meint mit dem Gesprächspartner kein konkretes, namentlich genanntes Gegenüber, es geht ihm um das immer gegebene Bezogensein des Gedichts auf einen ›Anderen‹. Der ›Gesprächspartner‹ ist eine dialogische Konstituente und potentielle Konstellation, die die Begegnung mit dem bzw. einem Anderen für das Gedicht unabdingbar macht.⁴³ Mandel'stam findet für das Gedicht das Bild vom Brief in einer an seinen zufälligen Finder – den »heimlichen Adressaten« – versandten Flaschenpost. Wobei wohl nicht unwesentlich ist, dass die ›Flaschenpost‹ im »kritischen Augenblick« ›versandt‹ wurde und als »letzte[r] Wille des Umgekommenen« in die Hände dessen gerät, der nunmehr auch »das Datum des Ereignisses« erfährt:

Ein Seefahrer wirft *im kritischen Augenblick* eine versiegelte Flasche mit seinem Namen und der Aufzeichnung seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. Viele Jahre später streife ich durch die Dünen und finde sie im Sand, lese den Brief, erfahre das Datum des Ereignisses und den letzten Willen des Umgekommenen. Ich hatte ein Recht dazu, habe keinen fremden Brief aufgemacht. Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet. Ich habe sie gefunden. Dies bedeutet, dass ich auch der heimliche Adressat bin. [Hervorhebungen B.O.]⁴⁴

Dem »Datum des Ereignisses«, das ja an sich schon ein Aufeinandertreffen, eine Verbindung zwischen zwei Zeitkategorien darstellt, widmet Mandel'stam hier freilich nicht eigentlich die Aufmerksamkeit. Diese gilt dem größeren Ereignis, eben der dialogischen Ausgerichtetheit des Gedichts auf einen ›Gesprächspartner‹. In diesem Sinn versteht Mandel'stam das Gedicht nicht nur als »Zeichen von Erlebtem«, sondern vor allem als »Ereignis« – russisch »sobytie«, was wörtlich ›Mit-Sein‹ heißt. Darin liegt die auf den Dialog, die Begegnung gründende Zeitlichkeit des Gedichts, die Erinnerung an die ›Daten des Ereignisses und des Erlebten‹. Darin ist es überzeitlich, in die Zukunft gerichtet und überbrückt, überdauert historische Diskontinuitäten.

43 Weiterführend dazu die Frage nach der »Dialogizität der poetischen Sprache«: Renate Lachmann, »Dialogizität und poetische Sprache«, in: dies. (Hg.): Dialogizität. München: Fink 1972, S. 51–62. »Dialogizität« wäre im Sinne Michail Bachtins für die Lyrik auszuschließen. Bachtin verband sein Konzept von Redevielfalt im polyphonen Roman »rigoros mit der synkretischen Prosagattung« und »verkennt [dabei] die Lyrikkonzeption und –praxis des Akmeismus, der nachgerade alle Forderungen seiner [Bachtins, B.O.] Sprachideologie einzulösen scheint und in der Dialogisierung sprachlicher Formen womöglich über ihn hinausgeht.« Ebd., S. 59–60.

44 O. Mandelstam: Über den Gesprächspartner, S. 9. O. Mandel'stam: O sobesednike, S. 147: »Моплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.«

Auch wenn einzelne Gedichte (in Form einer Botschaft oder einer Widmung) an konkrete Personen gerichtet sein können, so wendet sich doch die Poesie als Ganzes an den mehr oder minder fernen, unbekannten Adressaten, an dessen Existenz der Dichter nicht zweifeln kann, ohne an sich selber zu zweifeln.⁴⁵

Derrida geht in seinen Überlegungen zu den Daten Celans einen Schritt über diese von Mandel'stam formulierte ideale Kontinuität schaffende Begegnung hinaus (ohne freilich auf Mandel'stam Bezug zu nehmen). Derrida stellt heraus, dass es im »Geheimnis der Begegnung« auch noch jenen Moment gebe, in dem die »Erfahrung des Datums« auszubuchstabieren ist: Eine solche Erfahrung betrifft ganz wesentlich die *Potenzen* des »beliebigen Jetzt«, des kalendarischen Heute.⁴⁶ Einfacher gesagt: Das Datum im Kalender zeigt die Kontingenz, und damit nicht nur Rück- und Vorerinnerung, sondern Nichterinnerung, Vergessen, Nicht-Wissen an.

Und diese zweite Erfahrung, als Erfahrung des Datums, »das [eigentlich, B.O.] gelöscht werden« müsste, damit das »Einmalige des Gedichts« nicht gestört wird, auch diese Erfahrung, so wohl eine zentrale These Derridas zu Celan, machen Celans Gedicht erfahrbar.⁴⁷ Schon wenn das Datum, schon weil das Datum die *Möglichkeit* einer Begegnung anzeigt, zeigt es die Begegnung⁴⁸ an. Nicht nur die geglückte, die glückliche

45 O. Mandelstam: Über den Gesprächspartner, S. 14f.; O. Mandel'stam: O sobesednike, S. 240: »Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным людям – поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе.«

46 J. Derrida: Schibboleth, S. 24f.

47 Ebd., S. 24: »Was ist es, das in dieser Erfahrung des Datums stattfindet, ist es die Erfahrung selbst? Ist es die Erfahrung des Datums, das gelöscht werden muss, um aufbewahrt zu bleiben, damit solcherart das Andenken an das Ereignis wachgehalten werde? Könnte es sein, dass hier das Einmalige dem Gedicht zur Beute fällt, dem Gedicht, das über dieses Einmalige hinauszugehen hat und einzig durch diesen Vorgang der Beutewerdung diese Erfahrung zu transportieren und jenseits ihrer unlesbaren Chiffre verständlich zu machen vermag?«

48 Ebd., S. 23, S. 25: »Begegnung – *rencontre*: Im französischen Wort treffen zwei Bedeutungen aufeinander, ohne welche ein Datum niemals stattfinden könnte: einerseits die Begegnung als zufälliges Ereignis (*l'aléa*), als Glücksfall (*la chance*), als Schicksal (*le hasard*); eine Fügung (*conjoncture*) von Umständen, welche ein oder mehrere Ereignisse *ein Mal* zu einer bestimmten Stunde, an einem ganz bestimmten Tag, Monat, Jahr, an einer ganz bestimmten Örtlichkeit besiegelt; und andererseits die Begegnung mit dem Anderen, dieses unausweichliche einzigartige Ereignis, von welchem ein Gedicht her spricht und auf welches es zu spricht. In ihrer Andersheit und Einsamkeit (die auch dem »einsamen«, einzelgängerischen Gedicht eigen ist) kann die Begegnung die Nahtstelle ein und desselben Datums bewohnen. Und das genau findet statt. Was da stattfindet, falls überhaupt etwas stattfindet, ist also diese Begegnung; und sie erfolgt auf jeweils idiomatische Weise in jeglicher Bedeutung des Wortes Begegnung.« »Rencontre – dans le mot français se rencontrent deux valeurs sans lesquelles une date jamais n'aurait lieu: la rencontre comme l'aléa, la chance, le hasard, la conjoncture qui vient sceller un ou plus d'un événement une fois, à telle heure, tel jour, tel mois, telle année, en telle région; et puis la rencontre de l'autre, cette *singularité inéluctable* depuis laquelle et à destination de laquelle parle un poème. Dans son altérité et dans sa solitude (qui est aussi celle du poème »seul«, »solitaire«), elle peut habiter la conjoncture d'une même date. C'est ce qui arrive. Ce qui arrive, si quelque chose arrive, c'est cela; et cette rencontre, dans un idiome, de tous les sens de la rencontre.« [Hervorhebung, B.O.]

Begegnung des Strandspaziergängers mit der Flaschenpost, sondern all die Möglichkeiten, die ein solches Aufeinandertreffen verhindern könnten.

Im Datum wird also wesentlich auch eine *andere Seite des Ereignisses* verwiesen – die des »Zeitzerwürfnisses«⁴⁹. Im Ereignis als Zeitzerwürfnis ist nicht die »Löschung«⁵⁰ des Chronos durch ein Äon veranschlagt, sondern die Erfahrung des Ereignishaften als eine die Verlaufsform unterbrechende, eine Zäsur setzende. Im Sinne des Zeitzerwürfnisses ist das Ereignis eine »unüberbrückbare Differenz zwischen dem Davor und dem Danach«, nicht einfacher »Sachverhalt« oder »Faktizität«.⁵¹ Was wir im bzw. als Ereignis erfahren können, ist vor allem, dass sich *das Ereignis* unserer Erfahrung entzieht – obgleich es sich »körperlich niederschlägt«, es »mich betrifft in Raum und Zeit«⁵². Denn das Ereignis »geschieht zwar, tritt ein, allerdings »außerhalb« jeder Zeit, denn der Moment des Eintritts selbst ist nicht in voller Qualität erfahrbare.«⁵³ Ist das Ereignis durch eine Zäsur, eine Unterbrechung markiert, so bedingt dies, dass ein Zwischenraum, ein Intervall vorhanden ist, das ein Vorher von einem Nachher trennt.

Das Datum spielt in diesem Verständnis des Ereignisses dort eine Rolle, wo es darum geht, dem »unwirklichen« Ereignis, dem die Zeitrechnung unterbrechenden, dem nicht erfahrbaren, eine »Verwirklichung« an die Seite zu stellen.⁵⁴ Dies betrifft auch die Frage der Darstellung bzw. Darstellbarkeit des Ereignisses.⁵⁵ Das Datum macht diese Unerfahrbarkeit des Ereignisses⁵⁶ erfahrbare – im Datum vollzieht sich ein »Wirklichwerden des Anonymen«.⁵⁷ Das datierte Ereignis verweist, indem es in der Datierung seinen »synthetischen« Charakter (Ricoeur) ausstellt, immer auch auf ein Zeitzerwürfnis.

Phänomene, die in diesem Buch als »Datumskunst« betrachtet werden, provozieren diese ungeschriebene Seite des Ereignisses; im exorbitanten Schreiben der Daten beteiligt sich die Datumskunst an der Explikation der Zeitzerwürfnisse. Sie profaniert die Begegnung als »date«. Dabei hält sich die Datumskunst an der »vulgären« Seite des Datierbaren auf, in jener Hälfte des »Jetzt«, das Heidegger eigentlich nicht zu meinen behauptet, und es aber doch immer wieder nennt, geradezu braucht, um von der Zeit überhaupt sprechen zu können. Nur wenn das »Jetzt« ein öffentliches ist, kann es nämlich, so Heidegger, zur Begegnung im Sinne der »besorgenden Verabredung« kommen. »Das ausgesprochene Jetzt ist im Miteinandersein für jeden verständlich«⁵⁸,

49 Miriam Schaub: Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie, München: Wilhelm Fink 2003, S. 139.

50 J. Derrida: Schibboleth, S. 24.

51 M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 116.

52 Ebd., S. 118.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 137.

55 Ebd.

56 Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve 2003, S. 33: »Was als Ereignis eintritt, kann nur da eintreten, wo es unmöglich ist. Wenn es möglich oder vorhersehbar wäre, könnte es nicht eintreten.«

57 M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 137.

58 Martin Heidegger: Die Grundprobleme der Phänomenologie [1927]. Gesamtausgabe II. Abteilung. Bd. 24: Vorlesungen 1923-1944, Frankfurt a.M.: Klostermann 1975, S. 373.

definiert Heidegger die Verbindlichkeit des »Jetzt« als ein Allgemeines auch dann, wenn »vielleicht jeder von uns dieses Jetzt von einem anderen Ding oder Geschehnis her datiert.«⁵⁹ Darüber hinaus macht Heidegger deutlich, dass die zu einem »Miteinandersein« führende Verabredung zu Zeiten, da man noch auf die durch den Sonnenstand geworfenen Schatten eines Gnomons (oder, bei Heidegger: »Bauernuhr«) angewiesen war, nicht nur voraussetzt, dass man sich zu einem verabredeten Sonnenstand treffe, sondern auch, dass man sich eben an jener Stelle begegne, da der vereinbarte Schatten überhaupt da, sichtbar, (ab)lesbar sei. Eine zu einem Miteinander führende Verabredung setzt »die Gleichheit der Polhöhe des ›Ortes‹ voraus [...], an dem das Abschreiten des Schattens sich vollzieht.« »Die öffentliche Zeitbestimmung der besorgenden Verabredung zum Beispiel erhält dann die Form: ›Wenn der Schatten soviel Fuß lang ist, dann wollen wir uns dort treffen.«⁶⁰

Für Gedicht und Gesprächspartner scheinen die gleichen Koordinaten zu gelten. Sie liegen zwischen einer immerzu möglichen Begegnung, dem daran gebundenen Immer-noch und Immer-neu des *Dialogs* und der vulgären Notwendigkeit einer punktgenau datierten Verabredung, ohne die es nicht zum *Date* kommen kann. Jenseits der Begegnung wird Erinnerung – egal in welcher Richtung – unter den Vorzeichen der Datumskunst zur banalen »Bilanz«.⁶¹

Das »tagesschreiben« und seine Formen

»tagesschreiben«: Diese von Stefan George pejorativ eingesetzte Bezeichnung für – etwas salopp gesagt – die lyrische Stellungnahme zum Tages- bzw. Zeitgeschehen, kann, mit umgekehrten Wertvorzeichen für unsere Überlegungen operativ sein. Denn das ›Datumsgedicht‹ ist eine Erscheinung eines ›t/Tagesschreibens‹. Ist für George klar, dass »Nur durch Stilisierung [...] ›die wortverbindungen von allen unebenheiten und missklängen‹ gereinigt werden [können]« und »gerade der Sprache [...] durch tagesschreiben (aktualität) unrecht [geschieht]«⁶², interessieren wir uns gerade für diese ›Unrechtmäßigkeit‹, für den durch Referenzialitäten von Äußerem ›kontaminierten‹ Bereich des Lyrischen. Ein Überschuss an Referenz im Zeitgedicht, die auf die Inkorporierung von Daten folgende Exkorporierung und Explikation wird in gattungshistorisch bzw. gattungstheoretisch orientierten Studien vorsichtig als »Korrektiv des Ästhetischen«^{63, 64} beschrieben. Datenhaftes verändert die Form und bestimmt das äs-

59 M. Heidegger: Grundprobleme, S. 373.

60 Martin Heidegger: Sein und Zeit [1926], Tübingen: Niemeyer 1993, S. 416.

61 Georg Witte: »Zu meiner Zeit«. Konzeptualismus als Erinnerung«, in: Kohler, Gun-Britt, Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne, in: Wiener Slawistischer Almanach [WSA] Sonderband 78 (2010), S. 345–362, hier: S. 346–347.

62 Vgl. Jürgen Wilke: Das »Zeitgedicht«. Seine Herkunft und frühe Ausbildung, Meissenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1974, S. 32.

63 J. Wilke: Zeitgedicht, S. 57 (im Zusammenhang mit Brechts Lyrik).

64 Auch Segebrechts Studie zum Gelegenheitsgedicht ist als Studie der Entwicklung der modernen Lyrik – am Beispiel Goethes, der auf den ›Kunstcharakter‹ seiner Gelegenheitsgedichte bestanden habe – zu verstehen. Wolf Segebrecht: Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und

thetisch Erfahrbare neu. »Politische Lyrik«, »Gelegenheitslyrik«, engagierte Lyrik⁶⁵: In diesen generischen Klassifikationen des Lyrischen scheint der künstlerische Eigenwert und Eigensinn gerade aufgrund des Wirklichkeitsbezugs, einer bestimmten Funktion⁶⁶ bestimmter Textsorten fraglich. Nach einem kurzen Überblick über solche Form-, Funktions- und Statusdispute werde ich auf zwei Konzepte der Referenzdiskussion zur Lyrik des Akmeismus eingehen: Dort wird es um »graždanskaja lirika« (etwa: »staatsbürgerliche Lyrik«) einerseits gehen und andererseits um Überlegungen zur sogenannten »semantischen Poetik« (»semantičeskaja poëtika«).

Jenseits von Erlebnislyrik, »Kunstlyrik« oder »Labordichtung«⁶⁷ stehen also lyrische »Zweck- und Gebrauchsformen« wie das Gelegenheitsgedicht, bzw. eine auf »Ungelegenheiten« referierende Lyrik. Walter Höllerer prägt diesen Begriff 1961, die Diskussion um die (Un)möglichkeit eines Gedichts »nach Auschwitz«⁶⁸ aufgreifend, und stellt fest, dass »[D]as Gedicht, das heute geschrieben wird, [...] ob man will oder nicht, eine große Ungelegenheit zum Anstoß [hat], nämlich die Situation gleich nach 1945.«⁶⁹ Wie im »Zeitgedicht« oder »Zeitlied«⁷⁰ geht es dabei immer um eine Abgrenzung zum Politischen oder besser: zur Bestimmung eines Standpunkts im Bezug auf politische Machtlagen. Im russischsprachigen, slawisitischen Zusammenhang kann die Bezeichnung »graždanskaja lirika« bzw. »graždanskaja poëzija«, was wörtlich mit »bürgerliche

Poetik der deutschen Lyrik, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1977, S. 21-23. Historisch zum Zusammenhang zwischen Panegyrik und/als Casualpoesie in der russischen Schriftkultur/Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. Riccardo Nicolosi: Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang 2002, S. 25-27.

- 65 Dazu auch die Diskussion um das realistische Gedicht bzw. den Realismus in der Lyrik. Vgl.: Brigitte Obermayr: »Das Überzählige. Versuch zum Realismus in der Lyrik«, in: Linck, Dirck u.a. (Hgg.), Realismus in den Künsten der Gegenwart, Berlin: diaphanes 2010, S. 191-214.
- 66 Vgl. Rüdiger Zymners ebenso produktiven wie provokanten, gleichzeitig aber auch zu deskriptiven Begriff der Funktion des Lyrischen, mit dem er gegen die vermeintliche »Funktionslosigkeit« der Lyrik argumentiert. Rüdiger Zymner: »Funktionen der Lyrik«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 107-113, hier: S. 197. Vgl. ders., Funktionen der Lyrik, Münster: Mentis 2013.
- 67 Aus Dokumenten zum Symposium »Lyrik heute«, Günter Grass: »Das Gelegenheitsgedicht, oder, es ist immer noch, frei nach Picasso, verboten, mit dem Piloten zu sprechen«, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 8 (1961), S. 8-11, hier: S. 9.
- 68 Theodor W. Adorno: »Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Bd. 10.1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 30. »Kulturkritik findet sich der letzten Stufe von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.« Vgl. dazu u.a. Petra Kiedaisch (Hg): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, Stuttgart: Reclam 1995. Theodor W. Adorno: »Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.« Ein philosophisches Lesebuch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- 69 Walter Höllerer: »Das Ungelegenheitsgedicht«, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 8 (1961), S. 23-34, hier: S. 23. Grass spricht im Gegensatz dazu vom »Urgelegenheitsgedicht«, G. Grass: Gelegenheitsgedicht, S. 10.
- 70 Vgl. J. Wilke: Zeitgedicht, S. 21, W. Segebrecht: Gelegenheitsgedicht, S. 24; Rudolf Drux: »Gelegenheitsgedicht«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart, Kröner 2009, S. 325-333.

Lyrik« zu übersetzen wäre⁷¹, politische Lyrik (»političeskaja lirika«) oder volkstümliche Lyrik (»narodnaja lirika«) umfassen, es gibt aber auch Argumente, »graždanskaja lirika« als eine allgemeiner auf Lebensumstände oder Zeitverhältnisse gerichtete Lyrik von einer politischen, einer politischen Gruppierungen sich zuschreibenden, zu unterscheiden.⁷² So enthält die sowjetische Literaturencyklopädie von 1925 neben dem Eintrag zur »graždanskaja poëzija« einen zur »političeskaja poëzija«⁷³ (politischen Poesie). Dabei ist bemerkenswert, dass der Eintrag zu »graždanskaja poëzija« viel umfangreicher ausfällt, und politische Lyrik im engeren Sinn, also als Lyrik, die politische Themen oder Ideen aufgreift, beschreibt. »Političeskaja poëzija« wird hingegen nur kurz im Sinne der Gelgenheitslyrik charakterisiert. In späteren vergleichbaren sowjetischen Enzyklopädien zur literarischen Terminologie oder in Handbüchern fehlen diese Einträge dann gänzlich. Lyrik hat dann, den Maximen des sozialistischen Realismus gemäß, »staatsbürgerlich« und »politisch« zu sein.⁷⁴ In diesem Fall ist die Frage nach dem ›Gebrauchswert‹ der Lyrik in ihr Gegenteil gekehrt: Wenn die hier bereits mehrmals herbeizitierte Argumentation besagt, dass das ›Zeitgedicht‹ den Bereich des originär Künstlerischen verlasse und sich Bereichen annähere, die außerhalb der Kunst von Bedeutung seien,⁷⁵ so trifft zumindest für die mit der sowjetischen, sozialistischen Norm konform gehende Dichtung genau das Gegenteil zu.

Angesichts dieser Konstellation zeichnet sich die Schlüsselfrage ab, wie Lyrik sich zu dieser Form der absoluten Veräußerung, Pragmatisierung verhalten kann. Entgegen der Annahme, der einzige Weg sei der Rückzug, sei Verinnerlichung, hermetische Abdichtung, ist schon und noch in spätsowjetischer Zeit in Bezug auf Anna Achmatova und Osip Mandel'stam von »semantischer Poetik« (»semantičeskaja poëtika«)⁷⁶ die Rede. Dies ist bemerkenswert, stellt doch das Attribut »semantisch« eine uneigentliche Inanspruchnahme des »semantischen Dienstwerts« der Sprache an, und somit ein Ver-

71 Iosif Ėjges: »Graždanskaja poëzija«, in: Literaturnaja ěnciklopedija: Slovar' literaturnych terminov v 2-ch tomach, Moskau: Literaturnoe Izdatel'stvo L. D. Frenkel' 1925, S. 175-177.

72 Die russische Diskussion ist zutiefst von den Debatten um Nikolaj Nekrasovs paradigmatisches Rollengedicht »Poët i graždanin« (»Dichter und Bürger«), 1855/1856 geprägt. Die Aufforderung an den Dichter, »graždanin« zu sein, umfasst darin das ganze Spektrum von Engagement, Realismus aber auch Staatsbürgerschaft. Nikolaj A. Nekrasov: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 15-ti tomach. Tom 2, Leningrad: Nauka 1981. Nikolaj A. Nekrasov: Gedichte und Poeme. 2 Bände, Bd. 1, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1965, S. 179-188.

73 K.: »Političeskaja poëzija«, in: Literaturnaja ěnciklopedija: Slovar' literaturnych terminov v 2-ch tomach, Moskau: Literaturnoe Izdatel'stvo L. D. Frenkel' 1925, S. 606-607.

74 Vgl. dazu programmatische Stellungnahmen in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre in den Parteiorganen, wie: »O političeskoj poëzii«, in: Pravda, 28.02.1937, S. 4.

75 I. Ėjges: Graždanskaja, S. 177: »Однако, то зная, под которым движется [Гражданская] П[оэзия], бесспорно ограничивает диапазон художественного размаха, скорее удаляя поэзию от ее первоисточков и сближая ее с областями, имеющими самостоятельное значение помимо деятельности искусства.« (Jedoch begrenzen die Merkmale der bürgerlichen Poesie das Spektrum ihrer künstlerischen Reichweite, wobei sie sie von ihren Ursprüngen entfernen und sie in die Nähe von Bereichen rücken, deren Bedeutung außerhalb der Wirkung von Kunst liegt).

76 Jurij M. Levin, Dmitrij M. Segal, Roman D. Timenčik, Vladimir N. Toporov: »Russkaja semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma«, in: Russian Literature 7/8 (1974), S. 47-82.

lassen des Immanenzbereichs.⁷⁷ Michail Gasparov geht 1997 in Bezug auf die »Stalin-Ode« von Osip Mandel'stam einen Schritt weiter und spricht von einer »graždanskaja lirika«⁷⁸ (staatsbürgerliche Lyrik/politische Lyrik).

Lyrik und Fiktion: Zwischen »semantischer Poetik« und modalen Unbestimmtheiten

Die Diskussionen um Fiktion in der Lyrik beginnen meist mit der Auseinandersetzung mit Käthe Hamburgers Diktum, dass aufgrund der wirklichen Ich-Origo des Aussagesubjekts die Dichtung grundsätzlich (mit Ausnahme des Dialog- bzw. Rollengedichts) nicht fiktional sei,⁷⁹ zumindest, so relativiert die spätere Forschung, sei Lyrik der Fiktion gegenüber »indifferent«.⁸⁰ Verschiebt man aber die Perspektive der Fragestellung vom Aussagesubjekt⁸¹ auf die Temporalitäten und Modalitäten des Lyrischen mit Blick auf die Merkmale des Datums, wie wir sie oben als singulär, wiederholbar und immer Möglichkeitsformen (das mögliche Nicht-Wissen) anzeigend bestimmten, wird das Fiktionale für das Lyrische geradezu zentral. Derrida nennt das Datum »eine Art Fiktion« und spricht dabei von den Grenzen des Wissbaren, des Erzählbaren, die vom Datum angezeigt würden: »[D]as ursprüngliche Datum, in seiner Eigenschaft als ein vom anderen Hier-Jetzt kodiertes Merkmal [war] bereits eine Art Fiktion [...]. Dieses Hier und Jetzt, das »Einzigartige« (»singularité«)⁸² könne nur »in der Erzählweise der Konvention und der Allgemeinheit, jedenfalls der wiederholbaren Merkmale«⁸³ wiedergegeben werden. Hierbei wird eine *Modalität* deutlich, die auch im Hier und Jetzt des Lyrischen auf die Möglichkeitsform angewiesen ist und mit dieser operiert. Fiktion spielt so gesehen in der Lyrik als Zeitform eine Rolle und ist nicht auf die lyrische Darstellung von (fiktiven) Gegenständen beschränkt.⁸⁴ Winfried Menninghaus schlägt in der Ausein-

77 Vgl. Hans Blumenberg: »Sprachsituation und immanente Poetik«, in: Iser, Wolfgang (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: Wilhelm Fink 1966, S. 145-155, S. 150, zum weiter vorne bereits ausführlich zitierten Paradigma der Immanenz, zur »[...] programmatisch gewordene[n] Entselbstverständlichung der Gemeinsprache«, die »ein[en] Punkt erreicht, an dem der semantische Dienstwert der Sprache gleichsam versagt.«

78 Michail L. Gasparov: *O. Mandel'stam. Graždanskaja lirika 1937 goda*, Moskau: RGGU 1996.

79 Käthe Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 220; S. 245.

80 Vgl. dazu F. Zipfel: *Fiktion*, (mit Verweis auf Anderegg): S. 303, sowie: ders., *Lyrik und Fiktion*, S. 162-166.

81 Die weitreichenden Folgen von Hamburgers Diktum schlagen sich etwa im Standpunkt von Dominique Combe nieder, der das lyrische Subjekt als fiktionalisiertes autobiographisches Subjekt veranschlagt, und so dem Fiktionalen im Lyrischen seine Geltung zuschreibt: Dominique Combe: »La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie«, in: Rabaté, Dominique (Hg.), *Figures du sujet lyrique*, Paris: Presses Universitaires des France 1996, S. 39-63, hier: S. 55; 60 (Gelebte Erfahrung im Lyrischen als allegorisch maskenhafte Fiktionalität).

82 J. Derrida: *Schibboleth* [frz.], S. 84.

83 J. Derrida: *Schibboleth*, S. 101.

84 F. Zipfel: *Fiktion*, S. 304: »Gedichte sind dann fiktional, wenn in ihnen fiktive Gegenstände dargestellt werden und wenn die Texte als innerhalb der Sprachhandlungspraxis Fiktion produziert und rezipiert verstanden werden.«

andersetzung mit Celan vor, von einem »produktiven Nicht-Wissen« zu sprechen, das an Stelle der vollumfänglichen Entschlüsselung der Referenzen treten könne.⁸⁵ Eine vielleicht so zu bezeichnende performative Hermetik Celans will offensichtlich ein Referenzerwürfnis erfahrbar machen.⁸⁶ Menninghaus weist nicht nur darauf hin, dass Celan »eine zunächst größere Erkennbarkeit und Deutlichkeit von Verweisen im Prozeß des Arbeitens an den Gedichten zunehmend getilgt hat«⁸⁷, er erwähnt auch die Erzählungen darüber, dass er »die einmal verwischten Spuren auch im Gespräch mit Freunden nicht wieder auf[deckte].« Im Sinne einer möglicherweise intentionalen Verunklarung sei davon auszugehen, dass das Gedicht »mögliche Anstöße seines Werdens im Bestand seines Daseins so assimiliert, dass der Weg zurück nur um den Preis der Dichtung selbst beschritten werden kann.« Ein Dechiffrieren ist also nicht nur schwierig, und es scheinen vielmehr kaum »Eingeweihte« denkbar, die das tatsächlich vermöchten.⁸⁸ Der am Ende von den Quellen wegführende, aber in der Hoffnung, sie zu erreichen, angetretene »Rückweg«, die Suche nach der referenziellen Wirklichkeit, auf die Celan die Leser schickt, macht die Unmöglichkeit der totalen Zeugenschaft, die in der Lage wäre, die faktischen Verhältnisse vollständig wiederzugeben, erfahrbar.⁸⁹

An dieser Stelle wird die Grenzperformanz der Daten nachvollziehbar: Man kann den Effekten der Konkretizität, der Eindeutigkeit und Faktizität entweder im Drang nach »abstraktem Datenwissen«⁹⁰ offensichtlich bis zu jenem Punkt folgen, da wir den Sachverhalt lückenlos zu rekonstruieren in der Lage sind (oder meinen, es zu sein). Dabei geht aber etwas verloren, was vielleicht und vielmehr die Botschaft und die Struktur der Daten ist: Die Erfahrung der Grenzen des Faktenwissens, die eine Erfahrung der Form, einer Poetik von Ereignisdaten ist. Zwischen dem »Einhorn« als Fabelwesen und einem Herrn »Einhorn« als Jugendfreund des Dichters⁹¹ gilt es nicht so sehr zu entscheiden, als die Unentscheidbarkeit dieser Vereinzelungen auszuhalten ist, die

85 Winfried Menninghaus: »Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie«, in: Shoam, Chaim/Witte, Bernd (Hgg.), Datum und Zeit bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986, Bern, Frankfurt a.M., Paris, New York: Peter Lang 1987, S. 81-96. Eine aktuellere Untersuchung zu Celan zwischen Selbstreferenz und »historical reference«, bzw. als lyrische Synthese beider Pole: Shira Wolosky: »The Lyric, History and the Avant-Garde: Theorizing Paul Celan«, in: Poetics Today 22:3, 2001, S. 651-668.

86 Vgl. J.-F. Lyotard: Widerstreit, S. 106.

87 W. Menninghaus: Wissen oder Nicht-Wissen, S. 91. Vgl. den Hinweis bei P. Szondi: Eden, S. 114: Celan habe »in der Reinschrift die Gedichte datiert«, in der Veröffentlichung aber nicht. Zu Datierung der Gedichte als »Brücke zu den Daten der Geschichte« vs. Zeitkonzept bei Celan vgl. Axel Gellhaus: »Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan«, in: Text. Kritische Beiträge 2/1 (1996), S. 79-96, S. 82.

88 Vgl. auch Adorno zum »Rätselcharakter« von Kunstwerken allgemein: Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 184: »Je besser man ein Kunstwerk versteht, desto mehr mag es nach einer Dimension sich enträtseln, desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv Rätselhaftes auf.«

89 Vgl. J.-F. Lyotard: Widerstreit, S. 106.

90 W. Menninghaus: Wissen oder Nicht-Wissen, S. 91.

91 Erich Einhorn (1920-1974), Jugendfreund Celans aus Czernowitz. Sie hatten sich zuletzt in Wien gesehen. Vgl. Paul Celan: Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenesen – Endfassung. Bearbeitet von Heine Schmuil, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, Anm. S. 97.

Modalität. Es geht hier nicht einfach um ein »Nicht-Wissen«, sondern um die Erfahrung einer Differenz zwischen unmöglicher Feststellung der faktischen Referenz und einem Entschlüsseln der Fakten.⁹² Dieses Bewusstsein und dieses Wissen sind es, was die Daten erfahrbar machen, die explizierten Daten im Datumsgedicht ausstellen. Es geht also um das Wissen eines Mehr und das Wissen der Grenzen des eigenen Wissens – darin liegt wohl mehr Faktizität, Erfahrung von Faktizität, als in jeder dechiffrierten Namensschiffre. Einerseits die viel zitierte »aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration«. Dem Eingedenken diametral entgegengesetzt, dabei aber nicht weniger von Erinnern und Vergessen handelnd, ist die Explikation von Namen und Daten von der hier immer wieder die Rede ist.

Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ›Zuckungen‹ und die ›Andeutungen‹, das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaturen wetteifernden (oder miteifernden) Auges, es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration.⁹³

Weniger in die subtilen Zwischentöne der Sprachphilosophie und Sprachmystik verstrickt, aber in der Diskussion um Celan in vergleichbarer Weise zutiefst von der Sorge um das kulturelle Gedächtnis und das historische Wissen getrieben, schlägt ein Autorenkollektiv aus Vertretern der sogenannten Tartu-Moskauer-Kultursemiotik für die Lyrik von Anna Achmatova (1889-1966) und Osip Mandel'stam (1891-1938) den Begriff »semantische Poetik« (»semantičeskaja poëtika«)⁹⁴ vor. Nur angemerkt sei, dass der Vergleich ›Mandel'stam – Celan‹, bzw. die Problematik des Vergleichs u. a. auf eine Unterscheidung zwischen mnemokulturell bestimmten Voraussetzungen des Sprechens *über den/nach dem Holocaust* auf der einen und einem Sprechen *im Stalinismus* auf der anderen Seite hinauslaufen würde.⁹⁵

Vom unmittelbaren Bezug auf Mandel'stams Poetik abgesehen, ist die Konzeption der »semantischen Poetik« wichtig für eine Auseinandersetzung mit lyrischer Referenzialität, wo sie bislang kaum Berücksichtigung fand.

»Semantische Poetik« spricht zunächst von einer Referenzialität, die von einer Selbstreferenzialität modernistischer Lyrik zu unterscheiden ist. »Semantisch« bezeichnet sie einen Datengehalt, der Geschichte, Alltag und kulturelle Tradition umfasst. Freilich beinhaltet dieser Verweis auf einen Bedeutungsüberschuss der akmeistischen Lyrik, also auf über die lyrische Selbstwertigkeit hinausgehende Bezüge, selbst schon ein gedächtniskulturelles Politikum: Im Untertitel des Aufsatzes ist dies mit der Formulierung vom »*potentiellen Paradigma*« angezeigt: 1974 heißt dies *potentielle Gege-*

92 W. Menninghaus: Wissen oder Nicht-Wissen, S. 93.

93 P. Celan: Meridian, S. 198.

94 J. Levin u. a.: Russkaja semantičeskaja, S. 47-82.

95 Dies ist nicht zuletzt wegen der Bezugspunkte zwischen Celan und Mandel'stam bemerkenswert. Celan als Mandel'stam-Übersetzer/Nachdichter: Ossip Mandel'stam: Gedichte. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan, Frankfurt a. M.: Fischer 1983. Zum Verhältnis Celan-Mandel'stam u. a.: Michael Eskin: Ehtics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam and Celan, Oxford: Oxford University Press 2000.

nerinnerung, *potentielles* Alternativprogramm zur offiziellen sowjetischen Ästhetik und Kulturpolitik.⁹⁶

Im engeren, auf die Referenzialität der lyrischen Texte Achmatovas und Mandel'stams fokussierten Sinn, bezeichnet das ›Semantische‹ aber eben gerade jenes für das modernistisch Lyrische (in der Argumentation der AutorInnen des Aufsatzes in Abgrenzung vom ›eigenbestimmten‹ Symbolismus) Mehr an Referenz/Bedeutung, das wir mit Rancière als »Überzähliges«⁹⁷ bezeichnen können.

Jurij Levin und die Mitverfasser des Aufsatzes unterstreichen von Beginn an, dass die Wort-Arbeit bei Achmatova und Mandel'stam zutiefst von einem ›historischen Bewusstsein‹ durchdrungen sei. Von einem Bewusstsein von Ereignisgeschichte ebenso wie von einem der ›Geschichte des literarischen Worts‹.⁹⁸ Und hierin ist die wesentliche erinnerungskulturelle Dimension dieser *semantischen* Lyrik angelegt: Geschichte, Erinnerung sei ins Wort eingeschrieben, im lyrischen Wort präsent, aktuell. So sei ›semantische Poetik‹ in der Lage, die Beziehung zwischen dem Menschen und seiner Geschichte – im Sinne der Gegenerinnerungen, eines alles für immer bewahrenden kulturellen Gedächtnisses – wieder herzustellen.⁹⁹ Freilich ist genau dieses mit einem unangreifbaren Gedächtnisspeicher verschworene Programm von der postmodernen Lyrik und Kunst in Frage gestellt worden. Die postmoderne Lyrik impliziert oder inkorporiert das Nicht-(mehr-)Wissen oder Vergessen nicht nur als Modalität, als Möglichkeitsform, es buchstabiert dieses Wissen aus, indem sie Diskontinuität archiviert und performiert.¹⁰⁰

96 Zum sowjetischen Strukturalismus, insbesondere der Kultursemiotischen Schule um Jurij Lotman und deren Verhältnis zu offiziellen sowjetischen Positionen vgl. Christa Ebert: »Kultursemiotik am Scheideweg. Leistungen und Grenzen des dualistischen Kulturmodells von Lotman/Uspenskij«, in: Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte 6/2 (2002), S. 53-76. Boris M. Gasparov: »Tartuskaja škola 1960-ch godov kak semiotičeskij fenomen«, in: WSA 23 (1989), S. 7-21. Zum Disput um diesen Aufsatz vgl.: Brigitte Obermayr: Paradoxe Partizipationen. Positionen der »Tartu-Moskauer kultursemiotischen Schule« und der russischen Post-Moderne. Dissertationschrift, Salzburg 2002, S. 1-37.

97 Jacques Rancière: Politik der Literatur. Aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien: Passagen 2007, S. 58.

98 J. Levin u.a.: Russkaja semantičeskaja, S. 48-49.

99 Ebd., S. 51: »Коррелятом к представлению о синхронической истории, скрепляемой нравственно личностной памятью, было создание Мандельштамом и Ахматовой особой – семантической – поэтики, в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека.« (Als Korrelat zur Vorstellung einer synchronen Geschichte, die in einem Gedächtnis in Persönlichkeitsgestalt akkumuliert sei, haben Achmatova und Mandel'stam eine besondere – eine *semantische* – Poetik geschaffen, in der heterogene Textelemente, unterschiedliche Texte [vgl. Bedeutung des Zitats, B.O.], unterschiedliche Genres (Poesie und Prosa), Werk und Leben, all das sowie das Schicksal in einem einzigen Sinnkern sich verfestigen, dem die Aufgabe zukommt, den Zusammenhang zwischen Mensch und Geschichte wieder herzustellen.)

100 Vgl. Brigitte Obermayr: »Paradoxe Partizipationen: Intertextualität und Postmoderne (A. Achmatova und D.A. Prigov)«, in: Dunja Brötz/Barbara Aufschnaiter (Hgg.), Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat, Innsbruck: Studien Verlag 2004, S. 84-100.

Zurück aber zur »semantischen Poetik« und deren Merkmalen, für die die VerfasserInnen folgende Charakteristika anführen: eine ausgeprägte Tendenz zur »Prosaisierung« (z.B. »Sujethaftigkeit«),¹⁰¹ die Erweiterung der poetischen Sprache Richtung Umgangssprache (Achmatova) bzw. die Entfaltung mythopoetischer Topoi (Mandel'stam), die Tendenz zu Dialog, Replik und Rollengedicht, sowie eine ausgesprochene Situativität.¹⁰² Besonders hervorzuheben, weil unmittelbar an die Frage nach der Modalität im Lyrischen anschließend, ist die *modale Unbestimmtheit* in der Lyrik Mandel'stams.¹⁰³ Es bleibe bei Mandel'stam unentschieden, ob es sich um Wirklichkeit, Möglichkeit bzw. Vorstellbares handelt, und eben diese Unbestimmtheit sei die eigentliche, die faktische Referenz, so die AutorInnen des Aufsatzes zur semantischen Poetik des Akmeismus.

Im großen Umfang kommt eine unbestimmte Modalität des beschriebenen Ereignisses zur Anwendung. Man kann nicht sagen, ob es sich um ein Wirkliches oder um ein Mögliches, Vorstellbares handelt. Die wahre Modalität ist gerade das Unbestimmte.¹⁰⁴

Auch hier tritt also ein lyrisch inszeniertes Referenzzwiefeln, die Herausforderung, die Unsicherheit auszuhalten, zu Tage. Damit hat die Möglichkeitsform, die Fiktion, in der Lyrik aber einen zentralen Platz.

Indikation als Politik:

A. S. Puškin: »Geroj«/»Der Held« (1830)¹⁰⁵

Am Gedicht »Der Held« (»Geroj«, 1830) von Aleksandr S. Puškin (1799-1837) wird sich zeigen lassen, dass die Okkasion mehr ist, als lediglich dem Text äußerliche oder vorgängige Markierung. Die Datierung markiert einen »Einbruch der Zeit ins Spiel«¹⁰⁶, die Integration von historischen und politischen Dimensionen, des Konkreten und Realen, das entgegen Vorannahmen von künstlerischer Autonomie des Lyrischen dessen Geltungsbereich neu bestimmt. Aus dem Gelegenheitsgedicht wird ein Datumsge-dicht, aus dem Herrscherlob ein politisches Pamphlet.

Seinem Motto nach zu schließen, verhandelt Puškins Gedicht die Frage nach der Wahrheit: Dem Rollengedicht ist der Satz »Was ist Wahrheit?« (»Čto est' istina?«) vorangestellt, eine Replik aus dem Neuen Testament, die Pilatus in den Mund gelegt wird, als er Jesus verhört (Johannes 18, 37-38). Puškins Gedicht antwortet mit einem »falschen«

101 J. Levin u.a.: Russkaja semantičeskaja, S. 55.

102 Ebd., S. 74. Auch explizit zu Datierungen des Sprechens wie des Besprochenen bei Achmatova.

103 Ebd., S. 62.

104 Ebd., S. 62. »Широко используется неопределенная модальность описываемого события. Нельзя сказать, идет ли речь о действительном или о возможном, воображаемом. Истинной модальностью является именно неопределенное.«

105 Teile dieser Analyse veröffentlicht in: Brigitte Obermayr: »Datumskunst. Zur Erfahrung der datierten Zeit«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.), Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, München: Wilhelm Fink 2010, S. 159-183.

106 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr 1990 (6. durchgesehene Auflage), S. 152.

Datum auf diese Frage. Der Text ist mit dem »29. September 1830, Moskau« datiert, einer Angabe, die weder mit dem Tag noch mit dem Ort der Entstehung des Gedichts übereinstimmt. In seiner letzten Zeile, schon »außerhalb« des Gedichtes, mit dem Motto einen Rahmen bildend, meist etwas kleiner gedruckt und in einigem Abstand zur letzten Verszeile, im Paratext, entscheidet sich in dieser Datierung nicht nur die Botschaft des Textes.

Diese Datierung vergegenwärtigt ein Ereignis, das an keiner Stelle des Dialoggedichts zur Sprache kommt, aber dessen Anlass und wesentliche Aussage begründet.¹⁰⁷ Die folgenden Abbildungen zeigen das Gedicht im russischen Original im vollen Umfang, als Reproduktion des Erstabdrucks, in der Zeitschrift »Teleskop«¹⁰⁸, wo es 1831 anonym erschien. (Abb. 63-65)

Abb. 63-65: Anonym (Aleksandr S. Puškin): »Geroj« (Der Held), in: *Teleskop* Nr. 1 1831, S. 46-48.

II. ГЕРОЙ

ГЕРОЙ.

Что есть истина?

ДРУГ.

Да, слава кх прихотливъ война.
Какъ огненный языкъ, она
По избраннымъ главамъ летаетъ,
Съ одной сето дия исчезаетъ,
И на другой уже видна.
За повзвонъ блещетъ смелю
Народъ бессмысленный призывъ;
Но намъ уже не чело священно,
Надъ конемъ вспыхнулъ сей языкъ,
На шпротъ, на кровавомъ полѣ,
Межъ гражданъ на предъ нощъ.
Нѣ смѣхъ избраннымъ кно вѣхъ боля
Твоею властвуйтѣ думой?

ГЕРОЙ

Все онъ, все онъ — прищель сей бранной,
Предъ кхъ смиренныя дари,
Сей разшикъ, возмощно вѣтчаный,
Извѣстуватъ, какъ пѣшь зари.

ДРУГ.

Когдажъ штой уиъ онъ поражаетъ
Своео чудноо завадо?
Тогда жъ, какъ съ Алыновъ онъ вырастетъ
На дво Ишныи славной;
Тогда жъ, какъ хвастаетъ зны
Нѣ желья Декшаторскій; тогда жъ,
Какъ водить я кругомъ и хвалъ
Войны стрепенильное пламя,
И пролетаетъ радъ нощъ.
Надъ желью одна другой во слѣдъ;
Тогда жъ, какъ рытъ героя плачетъ
Передъ громадъ пирамидъ,
Нѣ какъ Москва пышноо блещетъ
Его прикъа — я молчѣтъ?

ГЕРОЙ

Нѣтъ, не у Свѣстѣ на лонъ
Его я вижу, не въ бою,
Не затѣмъ Кесаря на шпротъ;
Не тамъ, гдѣ на скалу свою
Свѣзъ, мучая казню покоя,
Осѣлятъ прозвѣщѣмъ героя,
Онъ угасаетъ недвижымъ,
Плащѣмъ закрывшѣмъ боевымъ.
Не та картина предъ мною!
Одрѣвъ я вижу дивный строй,
Лѣжѣтъ на каждомъ трупѣ живой,
Клѣбимый мощноо Чуюмо,

Парцею болзливъ, . . . онъ,
Не бранной смерню окруженъ,
Намучуиъ, ходитъ межъ одрами,
И хладно руку жметъ Чумъ,
И въ потѣбощѣмъ умъ
Раждаетъ бодростъ . . . Небесами
Клануиъ: кно живнию своей
Ищѣтъ предъ сумрачнымъ недумъ,
Чтобъ ободрилъ угасѣиъ взоръ:
Клануиъ, шотъ, будеть небу другомъ,
Какъовъ бы на былъ приговоръ
Земли слѣпой. . .

ДРУГ.

Мечни поэма —
Историкъ спройго гонитъ насъ!
Умъ! его раздалъ гласъ, (*) —
И гдѣ жъ очарованъ свѣтъ!

ГЕРОЙ

Да будетъ проклятѣ правда свѣтъ,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, къ соблазну жной,
Тѣмъ угодаетъ правдо! — Нѣтъ!
Тѣмъ низкихъ истинъ мѣтъ дороже
Нѣтъ возвышающѣиъ обманъ . . .
Остаетъ герою сердце! Чмо же
Онъ будеть безъ него? Тирани! . .

ДРУГ.

Утишѣся.

Zieht man aus dem Rollengedicht »Der Held« lediglich den verbalen Disput zwischen einem ›Dichter‹ und dessen ›Freund‹ in Betracht, muss man zur Einsicht kommen, der Text bestimme das Wesen des Heldentums am Beispiel Napoleon Bonapartes: Ohne seinen Namen zu nennen, wird der Heeresführer und Staatsmann als Held gepriesen. Dies passiert in einem langen Monolog des ›Dichters‹ anhand des Sujets eines Historiengemäldes, das der französische Herrscher 1804 von Antoine-Jean Gros von sich malen ließ: »Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa« zeigt auf 5,23x7,15 Metern, wie der Heerführer den Körper eines seiner Soldaten, der offensichtlich an der Pest

107 Aleksandr S. Puškin: »Geroj«, in: ders., *Polnoe Sobranie Sočinenij v desjati tomach*. Tom tretij, Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR 1957, S. 198-200.

erkrankt ist, berührt. Bei dem Gemälde handelt es sich um ein ikonographisch höchst komplexes, »überkodierte« und sich in dieser Überkodierung selbst dekonstruierendes Werk, das einen Trost spendenden und Heilung verheißenden Napoleon beim Besuch von pestkranken Soldaten zeigen soll.¹⁰⁸ Diese heroische, in der Aureole des Wunder-tätigen dargestellte Geste rühmt Puškins Gedicht als tatsächliche Heldentat:

[...]/Нет, не у счастья на лоне/Его я вижу, не в бою,/Не зятем кесаря на троне,/Не там, где на скалу свою/Сев, мучим казнию покоя,/Он угасает недвижим,/Плащом закрывшись боевым;/Не та картина предо мною:/Одров я вижу длинный строй,/Лежит на каждом труп живой,/Клейменный мощною чумою,/Царицею болезней; он,/Не бранной смертью окружен,/Нахмурясь ходит меж одрами/И холодно руку жмет чуме/И в погибающем уме/Рождает бодрость... Небесами/Клянусь: кто жизнь свою/Играл пред сумрачным недугом,/Чтоб ободрить угасший взор,/Клянусь, тот будет небу другом,/Каков бы ни был приговор/Земли слепой...¹⁰⁹

Nein, nicht als Schoßkind alten Glückes/Seh ich ihn, nicht im Schlachtenbrand,/Nicht auf dem Throne, lichten Blickes,/Noch auf des Eilands Felsenstrand,/Wo er verdammt zur Todesstrafe/Der Ruhe, trüb, in wachem Schlafe,/Im Mantel birgt sein Haupt und stöhnt;/Vom rohen Volk als Held verhöhnt./Ein hehres Bild rührt mich vor allen:/Ich sehe Betten ungezählt;/Auf jedem wälzt sich halbentseelt/Ein Mensch der Pestilenz verfallen/Der Krankheitskönigin. Kein Tod/Der Schlachten ist es, der ihm droht;/Er schreitet mit gefurchten Brauen,/Er drückt die grause Hand der Pest,/Und in den matten Herzen lässt/Zurück er Trost und Gottvertrauen./Beim Himmel: wer so kalt und fest/Dem schwarzen Tode kann begegnen/Um andrer willen, ist ein Held!/Ihn wird der Himmel ewig segnen,/Wie auch der Spruch der blinden Welt/Mag lauten...¹¹⁰

Puškin, der sich in seinem Werk in vielfacher Form mit Napoleon auseinandersetzt, unter anderem in dem aus Anlass seines Todes im Jahr 1821 entstandenen Gedicht »Napoleon«, reflektiert an der historischen Figur Napoleon Bonaparte seine politischen Einstellungen und elaboriert an diesem Thema seine künstlerische und intellektuelle Auseinandersetzung mit der Geschichte. Napoleon ist für Puškin ein zeitgeschichtliches Dispositiv, nicht zuletzt auch für seine Positionierung zu den politischen Kräften

108 »Jaffa is the most thoroughly Christianized of Gros's Napoleonic images, in its journey from sketch to finished picture gathering in allusions to Joseph in Arimathea, St. Roch, the Lazarus story, Michelangelo's Christ in Judgement, and, inevitably, St. Louis in his role as the healing roi thaumaturge. That the picture should be so abundantly allusive, however, tells us something important about the inherently improbable and unstable nature of the endeavour to paint a patina of the sacred on a figure whose actual significance is radically secular. [...] The attempt to fill the picture by a process of overcoding is its ideological undoing.« Christopher Prendergast: *Napoleon and History Painting*. Antoine-Jean Gros's *La Bataille d'Eylau*, Oxford: Clarendon Press 1997, S. 162.

109 Vgl. Alexander Sergejewitsch Puschkin: *Gedichte*. Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd. 1, Berlin: Aufbau Verlag 1973, S. 345-347, hier: S. 346. A. Puškin: *Geroj*, S. 199.

110 Puschkin, *Held*, S. 347.

in Russland.¹¹¹ Für die Auseinandersetzung mit dem heldenhaft der Pest ins Auge blickenden und dem an Pest erkrankten Soldaten unter die Arme fassenden Napoleon hat Puškin 1830 zwei aktuelle Anlässe: Einerseits haben die 1829 erschienenen Memoiren des ehemals im Dienste Napoleons stehenden Diplomaten Louis Antoine Fauvelet de Bourienne (1769-1834) klargestellt, dass das Gemälde von Gros nicht die historischen Tatsachen zeigt: Napoleon habe die Pestkranken nämlich in Wirklichkeit gar nicht berührt. Puškins Gedicht verweist in einer Fußnote auf diese Memoiren, und zwar an der Stelle, da der ›Freund‹ die vom Dichter geäußerte Begeisterung über derlei selbstloses Heldentum harsch mit den Worten »Dichterphantasien/Verstummt, wenn die Geschichte spricht!«¹¹² zurückweist. Historische Wahrheit, zumindest Wirklichkeit, steht also hier gegen die von Künstlerhand geschaffene Wirklichkeit, in der sich im Übrigen auch die Wünsche des Auftraggebers eingeschrieben hatten: Das Bild von Gros war nach den Vorgaben Napoleons überarbeitet worden.¹¹³

Der ›Dichter‹ lässt die Zurückweisung seiner Begeisterung für den somit als Wunschgebilde dastehenden Helden aus dem Historiengemälde nicht gelten: Teurer als niedrige Wahrheiten (»nizkich istin«) sei ihm nämlich der »erhebende Trug« (»vozvyšajuščij obman«). Schließlich sei doch ein Held ohne ›Herz und Seele‹ (»ostav' geromu serdce«) nichts als ein »Tyrann« (»tiran«). Dieses Plädoyer für den erhabenen Trug und somit für Fiktion und künstlerische Freiheit wird durch die poetische Äquivalenz im Reim »obman« – »tiran« (Trug/»Wahn« – »Tyrann«) unterstrichen: Die logisch erscheinende semantische Äquivalenz zwischen Wahn und Tyrann wird in der Semantik des Gedichtes ins genaue Gegenteil gekehrt: Der Trug/das Fiktionale, der Wunsch wird zum poetischen Äquivalent des Tyrannentums. Nur wenn der ›Trug‹ möglich sein kann, der ›Held‹ ›Herz‹ haben, Projektionsfläche des Wunschs sein darf, sei dem Tyrannentum Einhalt geboten: »Hoch ob der niedrig starren Wahrheit/Steht der erhebend schöne Wahn...«:

[...]

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

111 Für einen knappen Überblick über das Spektrum der dichterischen Auseinandersetzung Puškins mit Napoleon vgl. André Monnier: »Puškin et Napoléon«, in: *Cahier du Monde russe et soviétique*, XXXII (2) (1991), S. 209-216, hier: S. 209: »Napoléon apparaît chez Puškin comme une figure éminemment mouvante, en perpétuelle évolution, infiniment plus mobile et variée que chez les Romantiques français, où elle a tôt fait de se figer dans une sorte de représentation hagiographique après un violent rejet initial.«

112 A. Puškin: Geroj, S. 200: »Мечты поэта,/Историк строгий гонит вас!/Увы! его раздался глас, —*«

113 Vgl. Dan Ungurianu: »Konceptija dvuch pravd u Puškina i Vin'i. Ešče raz k voprosu ob istočnikach stichotvorenija Geroj«, in: *Revue des études slaves*. Tome soixante-dixième. Fascicule 4. Paris (1998), S. 815-824.

Hoch ob der niedrig starren Wahrheit/Steht der erhebend schöne Wahn.../Nimmst du das Herz, die Seelenklarheit/Dem Helden, bleibt dir – der Tyrann!...¹¹⁴

Diese Aussage, dieses Plädoyer für den künstlerischen ›Trug‹ im Dienste einer (politischen) Idealvorstellung, ist an sich schon politisch brisant, wird jedoch durch den in der ›falschen‹ Datierung des Textes repräsentierten Anlass zugespitzt und erhält einen klaren Adressaten. »29. September 1830 Moskau« lautet die allerletzte Zeile des Textes, die auf den ersten Blick als Datierung, als Äußerliches erscheint. Diese Datierung stellt aber einen deutlichen Gegenwartsbezug her, der Puškins Text nicht so sehr als Auseinandersetzung mit Napoleon und der Frage nach der historischen Wahrheit im Allgemeinen erscheinen lässt, sondern als einen konkreten Appell an Zar Nikolaj I. von Russland. ›Falsch‹ ist diese Datierung insofern, als sie nicht, wie bereits eingangs erwähnt, den Tag indiziert, an dem das Gedicht verfasst wurde. Geschrieben wurde »Geroj« (»Der Held«) wohl zwischen dem 11. Oktober und Ende Oktober 1830.¹¹⁵ Vielmehr zeigt diese Datierung auf ein Ereignis, das eine Parallele zur ›Heldentat‹ Napoleons aufweist: Am 29. September 1830 reiste Zar Nikolaj I. ins choleraverseuchte Moskau, wo sich zu dieser Zeit auch Puškins Verlobte und gute Freunde des Dichters aufhielten. Puškin selbst befand sich im September 1830 etwa 400 km östlich von Moskau auf dem Landgut in Boldino, das er aufgrund der Cholera-Quarantäneverordnung nicht verlassen durfte. Vom Ereignis des Zarenbesuchs in der verseuchten Zone erfuhr Puškin aus der Zeitung, der, von Briefen abgesehen, ihm einzigen zu dieser Zeit zugänglichen Quelle aktueller Informationen. Das zu dieser Zeit zwei Mal wöchentlich erscheinende Periodikum »Moskovskie vedomosti« versorgte Puškin somit – mit entsprechender Verspätung – mit den Neuigkeiten aus der Stadt. Die Ausgabe vom 1. Oktober 1830 enthielt die kurze, aber »gut sichtbar« platzierte Nachricht: »Moskau. Seine Hoheit der Herr Kaiser gab sich die Ehre am 29. September um 11 Uhr nachts aus St. Petersburg in dieser Stadt einzutreffen.«¹¹⁶ Napoleons ›fiktive‹ Heldentat, ein Produkt der politischen Propaganda, steht somit Nikolajs ›faktischem‹, aus der ›gut platzierten‹ Zeitungsmeldung erfahrbaren, Edelmut scheinbar diametral gegenüber. Aber nur in der Datierung des Gedichts ist davon ›die Rede‹.

Die Nachricht aus der Zeitung liefert Puškin den unmittelbaren Anlass, die Gelegenheit für das Gedicht – und seine letzte Zeile: die Datierung. Diese Datierung spezifiziert den Adressaten und die Botschaft des Textes auf politisch brisante Weise: Die Botschaft des Gedichts geht qua Datierung direkt an den Zaren. Dabei ist aber solchen Lesarten des Gedichts zu widersprechen, die darin Herrscherlob oder ein allgemeines Plädoyer für mehr Menschlichkeit sehen.¹¹⁷ Dies würde Puškins Text auf ein simples

114 A. Puškin: Geroj, S. 200. A. Puschkin: Der Held, S. 348.

115 V. S. Listov: »Iz tvorčeskoj istorii stichotvorenija ›Geroj‹«, in: Vremennik Puškinskoj komissii 1981, Leningrad 1985, S. 136–146, hier: S. 145.

116 Ebd., S. 143–144. Übersetzung B.O.

117 Ebd., Iz tvorčeskoj istorii, S. 146. Jurij Lotman verweist auf »Geroj« immer an den Stellen wo er feststellt, dass Puškins Begriff vom Heldentum zunehmend menschliche Eigenschaften berücksichtigt. Vgl. Jurij M Lotman: Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki. ›Evgenij Onegin‹. Kommentarii, Sankt-Peterburg u.a. 2003, S. 144, 225, 258.

Gelegenheitsgedicht reduzieren. Hätte ein solches den Umweg über diese Datumschiffre gebraucht?

Erst in der Referenz der Datierung »29. September 1830, Moskau« auf die poetische Opposition »obman«/»tiran« (»Trug«/»Tyrann«) wird das künstlerisch-politische Anliegen des Gedichtes deutlich. Gerade diese Konstellation aus ›äußerem‹ Anlass und (innerer) poetischer Form profiliert jene Definition von Heldentum, die Puškins Gedicht in der Parallelsetzung von Napoleons ›falschem‹ bzw. fiktivem Handgriff mit Nikolajs faktischer Geste moralischer Unterstützung der leidenden Bevölkerung leistet.

Als wahrer ›Held‹ geht darin jene »Wahrheit« (»istina«), nach der gemäß dem Motto des Gedichts gefragt wird, hervor, die es, so paradox das klingen mag, ohne ›Trug‹ nicht geben kann. Die Zeilen »Lass dem Helden sein Herz; denn was/ist er ohne es? Ein Tyrann!« sind eine radikal politische Botschaft an jene politische Instanz, die nicht zuletzt auch für die Zensureingriffe in Puškins Texten verantwortlich ist. So gesehen ist das Gedicht nicht so sehr Herrscherlob als vielmehr potentiell harsche Kritik und rebellisches Programm: Von einem wahren Helden könne erst unter der Voraussetzung die Rede sein, dass der »erhebende Trug« (»vozvyšajuščij obman«) seine Existenzberechtigung und Entfaltungsfreiheit habe.

Die politische Brisanz des Textes lässt sich auch daran ermessen, dass Puškin eindringlich um anonymes Erscheinen bat.¹¹⁸ Im Januar 1831 erscheint »Der Held« erstmals – *anonym* – in der einige Jahre später von Nikolaj I. verbotenen Zeitschrift »Teleskop«. Zu einem weiteren Abdruck kommt es erst nach Puškins Tod, zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal mit dem Namen des Verfassers. »29. September 1830, Moskau« bleibt dennoch die eigentliche, namenlose Signatur¹¹⁹ des Textes. Zum einen handelt es sich dabei um die Signatur Puškins, der mit der Schreibung dieses Datums zum fiktiven Zeugen der Moskauer Geschehnisse wird und so tatsächlich emphatischer Zeuge einer Heldentat. Darüber hinaus ist »29. September 1830 Moskau« aber auch die Signatur des Zaren, der als ›Held‹ ja Subjekt der Zeitungsmeldung, Subjekt des Gedichtes und schließlich Subjekt der Geschichte ist. Diese Signatur als Datum ist – ganz im Sinne des Gedichtes – eine fiktive, eine ›gefälschte‹ Unterschrift: Der Zar ›unterschreibt‹ mit dieser Datierung die Gleichung »obman/tiran« und vor allem: die spezifisch poetische und skripturale Logik, die das Signieren immer schon falsifiziert.¹²⁰ Für die Tat des

118 Lotman ist der Meinung, Puškin wollte nicht im Geringsten den Verdacht erwecken, er wolle dem Zaren schmeicheln, und habe deshalb auf ein anonymes Erscheinen seines Gedichts gepocht. J. M. Lotman: Puškin, S. 144.

119 Vgl. den Vergleich Datum-Eigenname, bzw. Datum-Signatur, wie wir ihn bei Derrida finden: J. Derrida: Schibboleth, S. 37–38: »Und ohne dass es einer speziellen Erwähnung bedürfte, geht die Schreibung eines Datums (hier, jetzt, an diesem Tage usw.) stets mit einer Art Unterschrift einher: derjenige welcher oder diejenige welche das Jahr, den Tag, den Ort, kurz die Gegenwart eines ›Hier und Jetzt‹ einschreibt, legt durch diesen Akt der Einschreibung Zeugenschaft seiner eigenen Gegenwart und Anwesenheit ab.« Vgl. ebd., S. 33–34: »Et avant d'être mentionnée, l'inscription d'une date (ici, maintenant, ce jour etc.) ne va jamais sans une espèce de signature: celui ou celle qui inscrit l'année, le jour, le lieu, bref le présent d'un ici et maintenant« atteste par là sa propre présence à l'acte de l'inscription.«

120 Vgl. Susanne Strätling: »Subversive Signaturen. Schriftzüge zwischen Bezeichnung, Bezeugung und Betrug«, in: WSA 69 (2012), 465–490.

Zaren steht hier nur das Datum, bzw. bleibt nur das Datum davon, dem nun aber ein anderes, ein erdichtetes (von der historisch falschen Darstellung im Gemälde bis zur Freistellung dieser Darstellung in Puškins Gedicht) Ereignis zugeschrieben wird.

Bemerkenswert, dass Puškin für sein »apokalyptisches Lied« sogar in Erwägung zog, dass es in den »Moskovskie vedomosti« erscheinen könnte, also in jener Zeitung, die ihm Anlass gegeben, die Gelegenheit bereitet hatte für sein Gedicht, indem sie vom Ereignis am 29. September 1830 in Moskau berichtete. Dies brächte dem Gedicht – als »Zeitungslied«¹²¹ – zumindest eine zusätzliche Datierung.

Ich schicke Ihnen aus meinem Pathmos dieses apokalyptische Lied. Drucken Sie es, wo Sie wollen, und sei es in den »Vedomosti«, aber ich bitte Sie und fordere im Namen unserer Freundschaft dazu auf, niemandem meinen Namen mitzuteilen.¹²²

Gelegenheiten und Namen

Osip Mandel'stam zwischen Gelegenheit und Ungelegenheit

Die nüchterne These von einer semantischen Poetizität des Lyrischen könnte ihre Brisanz auch dort entfalten, wo etwa mit Blick auf das Spätwerk von Osip Mandel'stam (1891-1938), also der Lyrik aus den sogenannten »Woronescher Heften«, verfasst 1935-1937¹²³ in der Verbannung, auf der vorletzten Etappe seines Lebens und Schaffens, eben die Frage nach der Situativität, und mehr noch, der Referenzialität, der Adressiertheit der Texte, sich vehement stellt. Zwei Texte aus dem Jahr 1937 werden äußerst kontrovers verhandelt, nämlich »Stichi o neizvestnom soldate« (»Verse vom unbekannten Soldaten«) sowie die »Oda Stalinu« (»Stalin-Ode«).¹²⁴ In grober Vereinfachung kann man vom ersteren Gedicht als Anti-Kriegs Gedicht sprechen. Das zweite ist ein im Konditional verfasstes Herrscherlob, das lyrische Gedankenexperiment eines solchen, im conditionalis realisiert als gezeichnetes Porträt: »Wenn ich zur Kohle griffe für das höchste Lob –/Für eine Zeichnung unverbrüchlicher Freude –/Würde ich die Luft mit Linien teilen atemlos/In listige Winkel, vorsichtig, mich scheuend./Daß Gegenwart in ihnen wider-

121 Von Zeitungsliedern im engeren Sinn ist in der Germanistik für die Zeit vor der Zeitung die Rede: »[C]edruckte Neuigkeitsberichte in Versform, meist in siebenzeiligen Strophen mit derben Illustrationen, die im 15.-17. Jh. von Zeitungssängern veröffentlicht und als Flugblätter verkauft wurden.« In: Gero von Wilpert (Hg.): Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 2001, S. 921.

122 Vgl. Aleksandr S. Puškin: »[Pis'mo] M. P. Pogodinu. Načalo nojabrja 1830 g. Iz Boldina v Moskvu«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v desjati tomach. Tom devjatyj [1830]*, Moskau: Chudožestvennaja Literatura 1977, S. 343. »Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалипсическую песнь. Напечатайте, где хотите, хоть в »Ведомостях« – но прошу вас и требую именем нашей дружбы не объявлять никому моего имени.«

123 Russisch/Deutsch in: Osip Mandelstam: Die Woronescher Hefte. Letzte Gedichte 1935-1937. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Zürich: Ammann Verlag 1996.

124 Ebd., S. 166-181; S. 230-237.

hallend tobt,/Die Kunst mit frecher Kühnheit paarend [...]«¹²⁵ lauten die ersten Zeilen einer ›Annäherung‹, die auch als Revision des berüchtigten ›Epigramms‹ auf Stalin von 1933 gelesen werden¹²⁶, das nicht zuletzt dessen Äußeres im Bild von den ›madenfetten Fingern‹ und den sich als Schnurrbart tummelnden Schaben grotesk verzerrt.¹²⁷

Es gilt als literaturgeschichtlicher Konsens, dass dieses Gedicht die für Mandel'stam tödliche Missgunst, er starb 1938 in einem GULAG, der politischen Führung hervorge-rufen habe¹²⁸, und vor diesem Hintergrund wird die »Ode« von 1937 immer wieder als verzweifelter Selbststrettungsversuch gelesen und als solcher – mit Blick auf die ver-femte ›Anbiederung‹ an den Despoten – legitimiert.¹²⁹ Derlei Legitimation ist begleitet von Hinweisen darauf, dass zur selben Zeit äußerst zeitkritische Gedichte entstehen, worin sich zeige, dass die »Hypnose durch die stalinistische Wirklichkeit [...] keine an-dauernde Wirkung«¹³⁰ gehabt habe. Michail L. Gasparov vertritt jedoch mit Blick auf beide genannten Gedichte eine provokante Gegenposition dazu. In zwei zu einer Mo-nographie zusammengefassten ausführlichen Aufsätzen zu den beiden Gedichten, mit äußerst akribischer Darstellung der Textgenese, spricht er von Mandel'stams »*gražd-anskaja lirika*« (staatsbürgerlicher Lyrik) des Jahres 1937.¹³¹ Ein zentrales Argument für diese Kategorie bezieht sich zunächst auf die Tatsache, dass Metrum und Reimschema deutlich als Formzitat der prototypischen »*graždanskaja poëzija*« von Nikolaj Nekrasov (1821-1877) markiert seien.¹³²

Wenn Gasparov die beiden Gedichte als »*graždanskaja lirika*« bezeichnet, positio-niert er Mandel'stam also inmitten einer Diskussion um das ›Politische‹ – zunächst im Sinne einer Stellungnahme zu aktuellen Fragen gesellschaftlicher Verhältnisse – und greift wohl insbesondere jene von Anna Achmatova überlieferte Äußerung Man-del'stams im Zusammenhang mit dem »Epigramm« von 1933 auf: Hiernach drückte Mandel'stam seine Überzeugung aus, dass es nötig sei, »staatsbürgerliche, politische« (»*graždanskije*«) Gedichte zu schreiben.¹³³ Also keine »Hypnose«, so Gasparovs Über-

125 Ebd., S. 230. »Когда б я уголь взял для высшей похвалы —/Для радости рисунка непрелож-ной, —/Я б воздух расчертил на хитрые углы/И осторожно и тревожно./Чтоб настоящее в чер-тах отозвалось,/В искусстве с дерзостью гранича,/ [...]«.

126 Michail L. Gasparov: O. Mandel'stam. Graždanskaja lirika 1937 goda. Moskau: RGGU 1996, S. 95-99 spricht von einer »palinodija« (Palinodie) des Gedichts von 1933 durch das von 1937. Von der zeitli-chen Perspektivierung bzw. dem Tempus (1933: Gegenwart, Präsens; 1937: Futurum II) abgesehen, sei vor allem auf die 3. Strophe und den Beginn der 6. verwiesen, die eine Beschreibung vor allem von Augen und Augenbrauen beinhalten.

127 Ossip Mandel'stam: »[Epigramm gegen Stalin] My živem, pod soboju ne čuja strany/Und wir leben, doch die Füße, sie spüren keinen Grund«. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, in: ders.: Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930-1934, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 164-165.

128 Ralph Dutli: Mandel'stam. Meine Zeit, mein Tier. Eine Biographie, Zürich: Ammann 2003, S. 404.

129 Ebd., S. 476.

130 Ebd., S. 476.

131 M. L. Gasparov: O. Mandel'stam.

132 Ebd., S. 48.

133 R. Dutli: Mandel'stam, S. 406. Zweifellos nimmt Gasparov hier aber zu einem Disput Stellung, der sich anlässlich der Konferenz zum Gedenken an den 100. Geburtstag von Osip Mandel'stam in London 1991 entsponnen hatte. Vor allem der Beitrag von Iosif Brodskij, der für die »Ode« von einem Nebeneinander von bitterböser Kritik und Satire ausging, wird hier immer wieder zitiert.

zeugung, sondern – sowohl hier, im Epigramm von 1933, als auch da, in der »Ode« von 1937, – im hellwachen Kontakt mit seiner Zeit und deren Überzeugungen. Staatsbürgerlich, politisch, kritisch und also nicht, wie im Fall der »Ode« tödlich verzweifelt. Seine These einer »staatsbürgerlichen« Haltung, bzw. Intention in beiden Gedichten expliziert Gasparov wesentlich an deren temporaler Perspektivierung.

Dies sei zunächst für »Stichi o neizvestnom soldate« ausgeführt, wo Gasparov sein Argument u.a. auf Textgenese und Analyse der letzten Zeilen des Gedichts aufbaut. Dort nennen »Gefallene«/Soldaten/Männer¹³⁴ ihre Geburtsjahre, das lyrische Ich sogar das vollständige Geburtsdatum – nämlich das von Osip Mandel'stam: Entgegen der gängigen Meinung, es handle sich dabei um einen Verweis auf die zahlreichen Einbestellungen Mandel'stams zum örtlichen Geheimdienst seines Verbannungsorts, stellt Gasparov, bezugnehmend insbesondere auf die vorletzte Redaktion des Gedichts, die Behauptung in den Raum, dass es hier um die für *Einberufungsbefehle* relevante Nennung des Geburtsjahres, bzw. Geburtsdatums gehe. Dies ist die Grundlage für Gasparovs Behauptung des »Staatsbürgerlichen« der beiden Gedichtzyklen: Referiert die Nennung des Geburtsjahres auf den Einberufungsbefehl, und nicht auf Vorladung oder Verhör, sind die Sprechenden Teil der vom »Staat Gerufenen«, eben Staatsbürger, und nicht Opfer dieses Staates. Und somit handle es sich bei den zum Zwecke der Erfüllung der Staatsbürgerpflicht genannten Geburtsdaten nicht um eine »Lossagung vom sowjetischen Regime«, sondern vielmehr, um dessen »Akzeptanz/Annahme«.¹³⁵ Dies geschehe auf der Grundlage einer Hoffnung auf eine Teilhabe an den Geschicken dieses Staates – und möge diese auch als Teilhabe an dessen revolutionärem Aufbau gedacht sein.¹³⁶ Stützend für Gasparovs Argumentation könnte der Hinweis darauf sein, dass auch die Inkorporation von Mandel'stams Geburtsdatum in die Reimstruktur des Gedichts für eine Teilhabe an der Zeit spricht.

Das Partikuläre der Geburtsstunde in »s vtorogo na tret'e« (»vom zweiten zum dritten«) steht im Bezug zur großen Kategorie der »stolet'ja« (»Jahrhunderte«). Dabei akzentuiert »stolet'ja« (Jahrhunderte), im Vergleich zu »vek« (Jahrhundert, Zeitalter) die Abfolge, den kalendarischen Wechsel. Der Unterschied zwischen den Lexemen »stolet'ja« und »vek«, beide mit »Jahrhundert« übersetzbar, wird auch mit Blick auf das mit »Vek« (»Jahrhundert«, »Meine Zeit«, 1923) betitelte Gedicht deutlich. »Vek« bringt den Unterschied zwischen Zeitaltern zur Sprache, wie er sich im Vergleich zwischen dem

Iosif Brodskij: »[Obsuždenie ›Ody‹ Stalinu]«. (Mandel'stamovskoj konferencii v Londone v 1991g), in: Sochrani moju reč, Moskau: RGGU 2000, S. 36-49. Vgl. auch Delir G. Lachutin: *Obraz Stalina v stichach i proze Mandel'stama*. Popytka vnimatel'nogo čtenija (s kartinkami), Moskau: RGGU 2008, S. 11-112. Zum Verhältnis von »Kontext« und »podtekst« (das »Mitgemeinte«) bei Mandel'stam vgl. Evgenij Soškin: *Gipogrammatika. Kniga o Mandel'stame*, Moskau: Novoe Literaturnoe obozrenie 2015, S. 39; S. 165-175 (zu »Stichi o neizvestnom soldate«).

134 Zu den zahlreichen literarischen und mythologischen Bezügen des Gedichts und den damit verbundenen Transformationen von Lebens- und Bewusstseinszuständen in diesem Gedichtzyklus vgl. die Anmerkungen von R. Dutli. O. Mandel'stam: Woronescher, S. 331-339.

135 M. Gasparov: O. Mandel'stam, S. 14: »[...] это перекличка не в лагере, а на воинском призыве, не среди отвергнутых государством, а среди призываемых государством, это не отречение от советского режима, а его приятие.«

136 Ebd., S. 19.

19. und dem 20. Jahrhundert abzeichnet: Das Gedicht diagnostiziert das »zerbrochene Rückgrat« des 20. Jahrhunderts.¹³⁷ In dem sich auf das Geburtsdatum reimende Wort »stolet'ja« in den »Versen vom unbekannten Soldaten« geht es im Gegensatz dazu eben nicht um Zeitalter, sondern um Lebenszeit, die im Sinne von Gasparovs Lektüre dieses Datums als Verweis auf einen potentiellen Einberufungsbefehl, als aktive Zeit, als Handlungszeit zu verstehen und zu lesen ist:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
- Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
- Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном.
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.¹³⁸

Und vom Blut schwellen an die Aorten/Und ein Flüstern klingt hin durch die Schar:/– Vierundneunzig, da bin ich geboren,/Und ich Zweiundneunzig, in jenem Jahr.../Und dann preß ich, zerreiße im Fäustepaar/Meine Jahrzahl, die zahllos geteilte,/Und ich flüstere mit blutleeren Lippen:/Bin geboren zur Nachtzeit vom zweiten zum dritten/

Januar Einundneunzig, im glücklosen Jahr –/Und wie Feuer umzingeln mich: Zeiten./[wörtlich: Im unsicheren Jahr, und die Jahrhunderte/Umzingeln mich wie Feuer]¹³⁹

Derlei hoffnungserfüllt lebenszeitliche Orientierung, wenn nicht gar Visionäres, treffe, so Gasparov, auch auf die »Oda Stalinu«, (»Ode an Stalin«, 1937) zu.¹⁴⁰ Im Sinne des »graždanskoe«, des »Staatsbürgerlichen«, kennzeichnen beide Texte einen Wunsch nach Gemeinschaft – was durch die Sehnsucht, die Isoliertheit der Verbannung hinter sich lassen zu können, ebenso gekennzeichnet sei wie vom dadurch fraglos verstärkten aber noch nicht erstickten Wunsch, Zeitgenosse, Teil des Kollektivs zu sein.¹⁴¹ Frei-

137 Osip Mandel'stam: »Vek«, in: ders., *Sobranie proizvedenija. Stichotvorenija*. Moskau: Izdatel'stvo Respublika 1992, S. 70–71. In der Übersetzung von Paul Celan ist der Titel »Vek« mit »Meine Zeit« wiedergegeben. Ossip Mandelstam: »Meine Zeit«, in: ders., *Gedichte*. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan, Frankfurt a.M.: Fischer 1983, S. 51–52. So auch in der Übersetzung von Dutli: Ossip Mandelstam: »Meine Zeit«, in: Tristia. *Gedichte 1916–1925*, übers.u. hg. v. Ralph Dutli, Zürich: Ammann 1993, S. 139. Badiou spricht vom »Jahrhundert« vgl. A. Badiou: *Das Jahrhundert*, S. 21–37.

138 O. Mandelstam: Woronescher, S. 181.

139 Ebd., S. 180.

140 Vgl. dazu auch Christoph Garstka: *Das Herrscherlob in Russland. Katharina II, Lenin und Stalin im russischen Gedicht*. Ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik. Heidelberg: Winter 2005, S. 487–502.

141 M. Gasparov: O. Mandel'stam, S. 97.

lich ist hierfür zentral, aber das ist ja auch der Kern »staatsbürgerlicher«, »engagierter« Dichtung, dass solche Teilhabe nur Kraft künstlerisch-»staatsbürgerlicher« Anstrengung und Formgebung möglich sei. Genau dies ist ja in den ersten Zeilen der »Ode« geäußert, in denen von der Möglichkeit die Rede ist, dass sich die Gegenwart in den Linien des Porträtierten zeige. (»Würd ich die Luft mit Linien teilen atemlos/In listige Winkel, vorsichtig, mich scheuend./Daß Gegenwart in ihnen widerhallend tobt/[...]«.¹⁴²

Den Beobachtungen Gasparovs sei noch eine Beobachtung zur künstlerischen, dichterischen Aneignung – »Inkorporierung« – des *besungenen Zeitgenossen* angefügt: Diese zeigt sich in der Nennung des Namens »Stalin« und der damit verbundenen aktiv betriebenen Semantisierung des Eigennamens im Reim: Wenn noch in der zweiten Strophe der Name des Revolutionsführers (»Stalin«) dessen »bürgerlichem« (»Džugašvili«), mit Präferenz für letzteren, auf verbaler Ebene gegenübergestellt ist (»Хочу назвать его – не Сталин, – Джугашвили«/Džugašvili will ich ihn nennen, nicht: Stalin)¹⁴³, kündigt die zentrale Stellung des Namens »Stalin« in dieser Zeile aber schon die Richtung, die »lexikalische Färbung« an, die der Name »Stalin« in der 6. Strophe erfahren wird (»Stalina/ravnina/ispolina«): Hier wird mit der Nennung des Namens bereits das Lautmaterial vorbereitet, das dann schließlich in der letzten Strophe den Ton für den eigentlichen Lobpreis vorgibt. Dabei darf natürlich die für den Namen kolportierte Etymologie (Stalin – stal-/Stahl) und dessen poetische Realisierung, bzw. Raffinierung nicht fehlen: Dies nämlich im Sinne der Transformation des Zeichen- und Schreibmaterials, der »Kohle« (»Wenn ich zur Kohle griffe«), zu eben jenem mittels dieser porträtierten »Sta(h)lin«. Somit kann die anfängliche Möglichkeitsform im Konditionalis als erfolgreich zum Abschluss gebracht, in den Realis überführt, gelten: Die letzten drei Zeilen sind eine zukünftige, in der Zukunft mögliche Replik: »Воскресну я сказать, что солнце светит/« (Werde ich auferstehen um zu sagen dass die Sonne scheint/):¹⁴⁴ In der neuen Sprache einer neuen Zeit wird es dann auch möglich sein, die Transsubstation von der Kohle zum Stahl als eine Realisierung der Namensetymologie auszubuchstabieren:

Для чести и любви, для доблести и **стали**.
 Есть **имя славное** для сжатых губ чтеца –
 Его мы слышали и мы его **застали**.

Für Ehre, Lieb, Mut und **Stahl** gesungen,/Ruhmvolle Namen gibts für Lippen, eng gepresst – Wir haben ihn gehört, wir haben ihn gefunden (»**zastali**«).¹⁴⁵ [Hervorhebungen B.O.]

Mit seiner These zu den beiden ethisch, politisch, biographisch und poetologisch umstrittenen Texten Mandel'stams als *staatsbürgerliche* (»gradždanskije«) bezieht Gasparov

142 O. Mandelstam: Woronescher, S. 231; M. Gasparov: O. Mandel'stam, S. 94.

143 O. Mandelstam: Woronescher, S. 230-231: Dutli übersetzt mit »Ich will nicht Stalin sagen, eher – Dschugaschwili!«, wobei aber die zentrale Position des Namens »Stalin«, hervorgehoben durch die Gedankenstriche, nicht wiedergegeben ist.

144 Ebd., S. 236-237.

145 Ebd., S. 236-237. [Hervorhebungen B.O.]

genau in jenem Bereich Stellung, in welchem dem lyrischen Text künstlerische Defizienz aufgrund von referenziellen Kontaminationen vorgeworfen wird. Gerade in der Diskussion um Mandel'stams »Ode an Stalin« gewinnt man immer wieder den Eindruck, die InterpretInnen wollten Mandel'stam vor sich selbst schützen, um den Nimbus der Ungeheuerlichkeit eines verwerflichen Herrscherlobs gegenstandslos zu machen. Dabei spielt natürlich auch die Tragik eine Rolle, die mit der Hoffnung verbunden gewesen sein mag, dass das Gedicht die Lebensumstände tatsächlich mildern, verbessern, Mandel'stams Leben retten könnte. Solcherart wären die äußersten Referenzen – konkrete Konsequenzen für die Lebenssituation des Dichters. Gasparov weist aber darauf hin, dass sich Argumentationen, die Mandel'stams Loblied in diesem Sinn als ›Zeitlied‹ legitimieren wollen, in inhaltlichen Elementen verfangen, denen es auch darum gehe, eine ›politisch korrekte‹, ethisch einwandfreie Haltung Mandel'stams nachzuweisen. Dabei provoziert Gasparov ja gerade damit, dass er die ›staatsbürgerliche Intention‹ der Gedichte als eine ›Annahme‹ der sowjetischen Wirklichkeit und Ideologie liest: So unangenehm es auch sein mag, dies zu behaupten, der späte Mandel'stam akzeptiert die sowjetische Wirklichkeit, so Gasparovs Überzeugung.¹⁴⁶ Dahinter stecke weder Opportunismus noch Mandel'stams reale Situation größter Not und Verzweiflung. Grundlage dieser Tendenz, nicht von »Apokalypse« zu sprechen, sondern vom »revolutionären Krieg«, sei die »komplexe Logik poetischen Denkens«.¹⁴⁷ Nicht aus ideologischen Gründen, einzig aufgrund ihrer »stilistischen«, auf der komplexen Logik des poetischen Denkens aufbauenden Merkmale, seien die Zeitgedichte Mandel'stams für ihre Zeit inakzeptabel gewesen¹⁴⁸, so Gasparovs ebenso provokantes Fazit.

Gasparovs Argumentation schreitet somit einen Weg ab, der mit Derridas Überlegungen zur *Inkorporation* der Daten ins Gedicht vergleichbar ist. Zunächst lehnt Gasparov sich für oder mit Mandel'stam weit aus dem Zeitfenster des Tagespolitischen (bei Derrida/Celan: des Historischen), um schließlich beim Gedicht selbst wieder anzukommen, mit dem Argument, dass das Äußerste als *Formvorschlag* eingeschrieben sei: Für Gasparovs Argumentation in Bezug auf Mandel'stam geht es bei diesem Formvorschlag um die Annahme, dass es sich bei den analysierten Gedichten um den Versuch handle, unter den aktuellen Prämissen des sich formierenden sozialistischen Realismus ›politische‹ (»graždanskaja«) Lyrik auch in von den Normvorstellungen abweichendem Sinn und anderer Form zu schreiben. 1937, auch das Jahr der Feierlichkeiten zum 100. Todestag Aleksandr Puškins¹⁴⁹, spitzt sich die Normdiskussion um angemessene, ideologie-

146 M. Gasparov: O. Mandel'stam, S. 66.

147 Ebd., S. 66: »Когда мы прослеживаем его путь от апокалипсиса к революционной войне в смене редакций ›Неизвестного солдата‹, то мы видим каждое его движение навстречу современности, как под микроскопом. Ни приспособленчества, ни насилия над собой в этом движении нет – есть только трудная и сложная логика поэтической мысли.«

148 Ebd., S. 66. »[...] [C]тихи его оказываются неприемлемы не из-за идеологии, но из-за стиля, который кому-то мешает увидеть идеологию.«

149 Vgl. Jurij Molok: Puškin v 1937 godu. Materialy i issledovanija po ikonografii. Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie 2000. Jonathan Platt: Greetings, Pushkin! Stalinist Cultural Politics and the Russian National Bard, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2016. Stephanie Sandler: Commemorating Pushkin. Russia's Myth of a National Poet, Stanford: Stanford University Press 2004, S. 85-135.

konforme Dichtung zu. »Politische Poesie« (»političeskaja poëzia«), so ein Artikel in der »Pravda« vom 28.2.1937¹⁵⁰, müsse inhaltlich *und* sprachlich Klartext reden, »vernebelte« und »abstrakte« Sprache sei nichts anderes als ein Aufruf, sich von der Politik, und somit vom »Pathos des sozialistischen Aufbaus«, zu entfernen.¹⁵¹ An mehreren Stellen wird Leonid Pasternak eines solchen Sprachgebrauchs beschuldigt, während Aleksandr Puškin als Leitbild installiert wird.

Ohne die Dispute um die Normpoetik der sowjetischen Lyrik hier weiter verfolgen zu können, soll der Verweis auf die Diskussion um die beiden Gedichte Mandel'stams die Engführung zwischen Ideologischem, Politischem *und* Ästhetischem für eine »Zeitdichtung« verdeutlichen. Dabei gilt noch einmal zu unterstreichen, dass »politisch« aufgrund normpoetischer Bestimmungen des Politischen, wie im obigen Verweis auf den Artikel in der »Pravda« vom Februar 1937 deutlich wird, in der sowjetischen Lyrik bzw. Lyrikdiskussion eine jenseits des offiziellen Bereichs tabuisierte, kaum bespielbare, »politisch inkorrekte« Kategorie war. Wenn Gasparov die Kategorie »graždanskaja lirika« anwendet, so ergibt sich daraus auch eine Differenzierung eines Begriffs des »Politischen« der Lyrik (bzw. Literatur und Kunst) zwischen Form- und Systemautonomie einerseits und kritischer Intervention andererseits.¹⁵² Aus der Perspektive ex post geht es dabei um alles, vor allem um die Frage nach Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit von Dichtung während und nach deren missbräuchlicher Instrumentalisierung durch die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts.¹⁵³

Politische Daten und (die) Namen

In Gasparovs Lektüre der beiden späten Mandel'stam-Gedichte ist also das Argument, es handle sich um »staatsbürgerliche« Lyrik – im Sinne einer Partizipation an den im sowjetischen Jahr 1937 aktuellen tages- und staatspolitischen Verhältnissen – zentral. Im Folgenden geht es darum, für das »Politische« lyriktheoretische Kategorien zu finden.

150 Die »Ode« und die »Verse« entstanden im Januar 1937.

151 »О политической поэзии«, in: Pravda, 28.02.1937, S. 4: »Это нельзя иначе понять, как призыв: по-дальше от политики, по-дальше от пафоса социалистического строительства.«

152 Für Ersteres sehe ich paradigmatisch den von Adorno etwa im Vortrag/Aufsatz »Engagement« vertretenen Standpunkt, für Letzteres im Fluchtpunkt die Position von Chantal Mouffe. Vgl. Theodor W. Adorno: »Engagement« [Radiovortrag mit dem Titel »Engagement und künstlerische Autonomie«, 1962], in: ders., Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 408-430. Chantal Mouffe: Agonistik. Die Welt politisch denken. Berlin: Suhrkamp 2014. Hier etwa das Kapitel 5: »Agonistische Politik und künstlerische Praktiken«, S. 133-160. Sylvia Sasse hat mich auf Mouffe gestoßen. Danke dafür.

153 Für den Bereich des »Zeitgedichts« bzw. der »graždanskaja lirika« in der frühsowjetischen Literatur (etwa 1917-1937) im Hinblick auf ein differenzierteres Verständnis im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Defizienz einerseits und Engagement, Opportunismus und eben »Zeitlyrik« andererseits scheint es noch Forschungsbedarf zu geben. Vgl. etwa auch die Diskussion zu Nikolaj A. Zabolockijs (1903-1958) Gedichten in der »Izvestija«: Kevin M. F. Platt: »Ideologija literatury. N.A. Zabolockij na stranicach »Izvestij« (k biografii poëta 1934-1937 godov), in: NLO 4 (2000), S. 91-109. Dazu: O.N. Moroz: »Jazyk političeskoi poëzii i stichi N. A. Zabolockogo v gazete »Izvestija« (1934-1937)«, in: Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta imeni A.I. Gerce-na 2008, S. 207-212.

Welche Form hat das ›Politische‹ als Haltung, als Stellungnahme, als programmatische Formulierung, die einen gesellschaftlichen Zusammenhang im Blick hat, parteipolitisch markiert, ideologisch sein kann?

Also erneut das Datenhafte, das Referenzielle: Die Frage nach der Referenzialität – des Datenhaften – des lyrischen Textes scheint im modernistischen Paradigma geklärt: Die wortkünstlerischen ›Verwandlungen‹¹⁵⁴ von Wirklichkeiten in (sekundäre) Sprachwirklichkeiten – und auch noch die Inkorporierung des Datums bei Celan ist eine solche – schließen ›Äußerlichkeiten‹ aus. Selbstreferenzialität, so die Lyriktheorie, ist das Wesen des modernistischen Gedichts: Das besagt die Erlebnisästhetik, davon handeln Theorien von den Projektionen des Äquivalenzprinzips¹⁵⁵ von einer Ebene der Semantik und Grammatik auf eine der ›poetischen Grammatik‹¹⁵⁶. ›Immanenzen‹¹⁵⁷ oder zumindest ›Eigensinn‹¹⁵⁸ zeichnen das Lyrische aus. Dies ändert sich auch in der Schwerpunktverlagerung vom erlebenden Ich zum *Texterlebnis* im strukturalistischen »linguistischen Positivismus«¹⁵⁹ nicht, der von einer Überstrukturierung des lyrischen Textes als sekundärer Kodierung ausgeht. Dominant und resistent ist die Überzeugung, Lyrik setze eine als »unmittelbar verständlich«¹⁶⁰ gesetzte Sprachwirklichkeit in die Welt, die Dekodierungsmöglichkeiten auf einer indikativen und deiktischen Ebene überkommen, tilgen will.

-
- 154 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. [1956] Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 16. »Von den drei möglichen Verhaltensweisen lyrischen Dichtens – Fühlen, Beobachten, Verwandeln – dominiert in der Moderne die letztere, und zwar hinsichtlich der Welt wie hinsichtlich der Sprache.« Vgl. Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik« [1960], in: ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 111: »Umwandlung einer Botschaft in ein dauerhaftes Ding«.
- 155 R. Jakobson: Linguistik, S. 63-121, hier: S. 94.
- 156 Vgl. Hendrik Birus/Sebastian Donat (Hgg.): Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: sämtliche Gedichtanalysen von Roman Jakobson (2 Bände), Berlin: de Gruyter 2007.
- 157 Hans Blumenberg: »Sprachsituation und immanente Poetik«, in: Iser, Wolfgang (Hg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München: Wilhelm Fink 1966, S. 145-155. Jürgen Brockhoff: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde. Göttingen: Wallstein 2010. Brockhoff rekonstruiert hierin Felder eines ästhetischen Purismus, der »Reinigung der Poesie«, in der deutschsprachigen Literatur u.a. als Reinigung von der »Individualität des schaffenden Künstlers«, von »Ernst und Zwang«, vom »philosophischen und theoretischen Diskurs« oder vom »Zufall der individuellen menschlichen Existenz«. Auch die modernistischen Schauplätze einer Reinigung »als Abstraktion und Konstruktion« und schließlich der »Reinigung der Poesie von der Sprache« im Dadaismus Hugo Balls sind als Phänomene eines expliziten poetischen Purismus berücksichtigt.
- 158 Rüdiger Zymner: Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn: mentis 2009, S. 96-97: »Lyrik ist diejenige Gattung, die Sprache als Medium der sprachprozeduralen Sinngenese demonstriert, bzw. demonstrativ sichtbar macht, die mithin den Eigensinn von Sprache vorzeigt, Lyrik ist als diejenige Gattung zu bezeichnen, deren sprachgenerisches Charakteristikum darin besteht, ein Display sprachlicher Medialität zu sein.«
- 159 W. Menninghaus: Magie, S. 15: Kritisiert die »Verlängerung der Probleme des strukturalistischen Begriffs von Sprachsystem in einen zweideutigen Begriff von Gedicht-›Realität‹« bei Peter Szondi, und behauptet, dass dabei deutlich werde, »[...] wie eng der Ausfall historischer Reflexion mit der Verabsolutierung eines linguistischen Positivismus zusammenhängt.«
- 160 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich: Atlantis Verlag 1959, S. 46.

Etwas zugespitzt ließe sich sagen: Im ›guten‹ Gedicht ist alles gegeben – *datum* – sofern seine Datierung eine äußerliche bleibt und seine Daten wortkünstlerische sind, Gegenstand des lyrischen Erlebens und so, als poetisches Wort, gegenstandslos, selbstreferenziell.¹⁶¹ Dabei ist die Vorstellung von einem solchen ›Alles‹ an die strukturalistische Vorstellung der organischen Ganzheit gebunden, in der die ›Teile‹, das Partikuläre, die ›Details‹ binärlogisch diesem Ganzen untergeordnet sind. Aus solcher Vorstellung folgt, dass aufgrund seiner ›eigenen Logik‹, so Baudrillard, im »guten Gedicht [...] nichts übrig [bleibt]«, da das »gesamte lautliche Material aufgebraucht« ist.¹⁶²

Wenn Derrida also behauptet, in Celans Dichtung sei die Trennlinie zwischen der Äußerlichkeit des Datums und dem Inneren des Gedichts in einer »Einverleibung« (»incorporation«)¹⁶³ des Äußerlichen aufgehoben, spitzt sich darin diese Überzeugung der Restlosigkeit zu.

Umgekehrt kann man der Ansicht sein, dass das »schlechte Gedicht« genau an den verwertbaren Resten zu erkennen ist, an »Diskursschlacke, [an] irgendetwas, das nicht gezündet hat und im Fest reversiblen Sprechens weder aufgelöst noch konsumiert wurde.«¹⁶⁴ Aber eben die Fähigkeit der Literatur (und Kunst), derlei ›Überschuss‹ zu produzieren und diesen als solches, als ›Überzähliges‹ (»surnuméraire«) wahrnehmbar, *sichtbar* zu machen, bestimmt Rancière als das Politische (der Kunst):

Es darf in der Gemeinschaft keine Namen-von-Körpern geben, die als Überschuss von realen Körpern zirkulieren, keine schwebenden und überzähligen Namen, die fähig wären, neue Fiktionen zu konstituieren, die das Ganze teilen und seine Form und seine Funktionalität auflösen würden. *Und es darf auch im Gedicht keine überzähligen Körper geben in Bezug darauf, was die Zusammenfügung der Bedeutungen nötig macht, keine Körperzustände, die nicht durch ein bestimmtes Ausdrucksverhältnis mit einem Bedeutungszustand verbunden sind.* [Kursiv B.O.]¹⁶⁵

Das Politische ist weder auf den explizit geäußerten ideologischen, parteipolitischen Standpunkt (Herrscherlob, Gelegenheitsgedicht, Zeitgedicht) zu reduzieren, noch kann es als ein hermetisch Selbstreferenzielles sich von derlei ›tagesschreiben‹ distanzieren, sich davor verschließen, dagegen abdichten. Genau das hat ja die Kunst, das heißt hier: die postsowjetische, postmoderne Lyrik, verstanden und betrieben. Sie setzte an die Stelle eines »primär ideologischen«, »und sei es in Form der Negation«, ein »ästhe-

161 Roman Jakobson: »Die neueste russische Poesie« [1921], in: Texte der russischen Formalisten. Bd. II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, eingeleitet und hg. v. Wolf-Dieter Stempel, München: Wilhelm Fink 1972, S. 18-135, hier: S. 93 (zum »poetischen Neologismus«).

162 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, München: Hanser 1991, S. 306.

163 J. Derrida: Schibboleth, S. 38.

164 J. Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, München: Hanser 1991, S. 306.

165 Jacques Rancière: Politik der Literatur. Aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien: Passagen 2007, S. 58: Die kursivierte Schlüsselpassage im französischen Original: Jacques Rancière: Politique de la littérature, Paris: Galilée 2007, S. 51-52: »Et il ne doit pas y avoir, dans le poème, de corps surnuméraires par rapport à ce que nécessite l'agencement des significations, pas d'états de corps non reliés par un rapport d'expressivité défini à un état des significations.«

tisches Verhältnis zur sprachlichen Umgebung.«¹⁶⁶ Mit Jacques Rancière könnte man das sich aus einem ästhetischen Verhältnis zur Wirklichkeit ergebende Politische als ein ›Überzähliges‹ bezeichnen. Politisch sei Kunst demnach dann, wenn sie das ›nutzlose Detail‹ (›détails inutiles‹)¹⁶⁷ nicht einem ›Sinnganzen‹ unterordne, sondern den ›deskriptiven Überschuss‹¹⁶⁸ als ›Widerstand gegen den Sinn‹ antreten lasse, ›als das Wirkliche‹¹⁶⁹, das nicht Bezeichenbare. Rancières Bestimmung des Politischen gründet auf einer Kritik einer strukturalistisch holistisch geprägten »klassischen Logik der Repräsentation«. Er unterscheidet drei Ordnungen der ›Aufteilungen des Sinnlichen‹¹⁷⁰; er spricht vom ethischen, dem repräsentativen und dem ästhetischen Regime. Für letzteres veranschlagt er mit Schillers »ästhetischem Zustand«, der sowohl als autonom als auch, und darauf kommt es an, als Suspendierung jeglicher Hierarchie beschrieben wird, die Befreiung vom Prinzip der Repräsentativität.

Die *Explikation des Datums, des Datenhaften* ist Signum einer nachmodernistischen Dynamik der Lyrik, in der die modernistische, »programmatisch gewordene Entselbstverständlichung der Gemeinsprache« in der Wortkunst in einer dazu gegenläufigen Bewegung semantisch säkularisiert wird. Für eine Lyrik, die Workunst in einen »semantischen Dienstwert der Sprache« zurückführt,¹⁷¹ sind neben den Daten die Namen zentral. Bereits im oben zitierten Beispiel aus Prigovs Gedichtband »Grafik peresečenija imen i dat« (Verzeichnis der Überschneidungen von Namen und Daten), der noch ausführlich zu analysieren ist, wird diese Konstellation thematisch. Wir treffen hier, das wird sich in der genauen Analyse von Prigovs Zyklus vor allem im Aufbrauchen des Vornamens als Reimwort zeigen, auf eine poetische Säkularisierung des Namenhaften des

166 Georg Witte: »Nachwort: Poesie nach der Poesie«, in: Thümler, Walter (Hg.), *Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie*, Berlin: Oberbaum Verlag 1990, S. 368–380, hier: S. 369. Vgl. dazu auch die Überlegungen bei Boris Groys: »Zum ›Paradigmenwechsel‹ in der inoffiziellen Kultur der Sowjetunion«, in: ders.: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München: Klinkhardt & Biermann 1991, S. 51–64.

167 Rancière bezieht sich dabei auf Roland Barthes: »L'effet de réel«, in: ders.: *Oeuvres complètes. Tome II. 1966–1973*, Paris 1994, S. 479–484, hier S. 480. Roland Barthes: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M. 2006, S. 164–172.

168 Jacques Rancière: »Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion«, in: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martin (Hgg.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin: diaphanes 2010, S. 141–157, hier: S. 147.

169 R. Barthes: *Der Wirklichkeitseffekt*, S. 171.

170 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: bBooks 2006, S. 39–41.

171 Vgl. H. Blumenberg: *Sprachsituation*, S. 150. »Aber diese in aller Poesie sich vollziehende, in der modernen Dichtung gleichsam programmatisch gewordene Entselbstverständlichung der Gemeinsprache, die ins Prätentiose wie ins Magische genutzt werden kann, ist noch nicht die volle Beschreibung der ästhetischen Funktion der Sprache. Es kommt in der Tendenz auf Vieldeutigkeit zu dem, was man ein ›Grenzereignis‹ nennen könnte, es wird ein Punkt erreicht, an dem der semantische Dienstwert der Sprache gleichsam versagt.« Vgl. auch: Gerhart Schmidt: »Lyrische Sprache und normale Sprache«, in: Erich Köhler: *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1975, S. 731–750.

lyrischen Wortes. Gegenläufig zur auch namensmystisch motivierten ›Engführung‹¹⁷² handelt es sich auch hier um eine ›Ausführung‹, *Explikation*.

Wenden wir uns also in Analogie zum aus- und freigestellten Datum als Konkretum des Datenhaften dem *Eigennamen* zu.¹⁷³ Im Fall von Mandel'stams »Ode« haben wir bereits ein besonderes Augenmerk auf »Stalin« gelegt. Wir wollen den Eigennamen als das banale, profane Konkretum des ›Namenhaften‹ des lyrischen Wortes betrachten.¹⁷⁴

Entgegen der Überzeugung von der lyrischen Wort- als Namensschöpfung, des wesenhaften, weil namensartigen lyrischen Wortes – bishin zur avantgardistischen laut-künstlerischen Onomatopoeik¹⁷⁵ – kann der Eigenname dann expliziert werden, wenn seine Bedeutungen ausbuchstabiert, das heißt in einen ›semantischen Gebrauchswert‹ zurückgeführt werden oder er durch Einfügung in lyrische Formschemen seine Namenhaftigkeit verliert und zum Wort wird (vgl. »Sta(h)lin«).

Von ›Gebrauchswerten‹ geht Igor' Cholin (1920-1999) im Poem »Novoe imja voždja« (Der neue Name des Führers, 1977) aus. Ich sehe darin eine Fortschreibung von Mandel'stams »Ode«, zumindest um eine lyrische Verhandlung des Eigennamens Stalin im Sinne einer spätsowjetischen Ästhetik minimalistisch-dokumentaristischer Nüchternheit. Die Bezüge zu den beiden bekanntesten Stalin-Gedichten Mandel'stams (»Epigramm« und »Ode«) zeigen sich in der ersten Strophe von Cholins Poem in eklatanter Form. Jenseits von Karikatur (in Mandel'stams »Epigramm«) und Porträt (in der »Ode«) setzt Cholin mit dem Namen (jenem des Revolutionärs) und, im Kontrast dazu, mit biometrischen Daten an.¹⁷⁶ Schuhgröße, Körpergewicht, Einwohnerzahl des Sowjetreichs: Die als Ziffern geschriebenen Zahlen geraten in eine beklemmende poetische Äquivalenz, die zugleich Evidenz ist.

172 Peter Szondi: »Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts«, in: ders., Celan-Studien. Frankfurt a.M.: Bibliothek Suhrkamp 1972, S. 47-111; kritisch dazu: Winfried Menninghaus: Paul Celan. Magie der Form, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, v.a. S. 253-254 (zum »Überschuß von Celans Intention auf den Namen über ihre ›Präsenz im Gedicht‹« [kursiv, B.O.]) vgl. die Argumentation bei W. Menninghaus: Magie, S. 15-17. Zu Benjamins Sprachphilosophie vgl. [Die Philosophie begreife die Sprache] [...] nicht als ein durch Konvention gestiftetes Zeichensystem, sondern als ›eine Ordnung, kraft welcher ihre Einsichten jeweils ganz bestimmten Worten zustreben, deren im Begriff verkrustete Oberfläche unter ihrer magnetischen Berührung sich löst und die Formen des in ihr verschlossenen Lebens verrät.« Vgl. Uwe Steiner: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.), Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 592-603, hier: S. 594.

173 D. Burdorf: Einführung, S. 169: »Generalia« (»Ortsnamen oder Zeitangaben«) und »Individua« (»Eigennamen«) führt Burdorf in seinem Abschnitt zu »Wirklichkeitsbezug und Perspektive des Gedichts« als »Bezeichnungen für allgemeine Rahmenbedingungen des Dargestellten« an.

174 Von hier aus führte der Weg zum dichterischen »Herrscherlob«, vor allem in Form der Ode, in der sich auch eine Protoform politischer Lyrik erkennen lässt. Vgl. Ch. Garstka, Herrscherlob.

175 Mit Ausläufern in der Apophatik, bzw. im »imjaslavie« in der orthodox geprägten Namensphilosophie, vgl. dazu Aage A. Hansen-Löve: »Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagramm, in: WSA 21 (1988), S. 135-223. Auch die Auseinandersetzung mit der lyrischen Wortkunst Paul Celans, mit expliziter Berücksichtigung der jüdisch-kabbalistisch geprägten Auffassung des Wort-schaffens (Walter Benjamin, Gershom Scholem, Peter Szondi). Vgl. W. Menninghaus: Magie. Monika Schmitz-Emans: Die Sprache der modernen Dichtung, München: Wilhelm Fink 1997, insbes. S. 12-14.

176 Zu diesem Gedicht vgl. auch Ch. Garstka, Herrscherlob, S. 536-539.

Сталин –
 Молодой человек приятной наружности
 Волосы пепельные
 Нос прямой
 Глаза голубые
 Стан стройный и изящный
 Широкие плечи
 Узкая талия
 Рост 192 см
 Вес 100 кг
 Размер обуви 46
 Под своей властью
 Имел державу
 Насчитывающую 200 мил.[лионов] человек
 [...]

Stalin – Ein junger Mann von angenehmer Erscheinung/Aschgraue Haare/Gerade Nase/Ebenmäßige schöne Gestalt/Breite Schultern/Schmale Taille/Größe 192 cm/Gewicht 100 kg/Schuhgröße 46/Beherrschte/Ein Reich/Von 200 Mill. Menschen/[...]¹⁷⁷

So *dechiffriert* Dmitri Prigov in einem Zyklus mit dem lakonischen Titel »V smysle« (Soll heißen) mystische Sprachformeln, die er mit zaum-/-artigem Lautgestammel oder Kurzformen von Vornamen überschneidet (»Ase, Vova, ihr – Ave/«), in historisch schwerewichtige Eigennamen:

Асе, Вова, вы – авва
 В смысле, Ленин Владимир Ильич
 Усе, Ося, ось еси
 В смысле Сталин Иосиф
 Виссарионович
 Адик Ликадия дика
 В смысле, Гитлер Адольф
 Алоисович¹⁷⁸

Ase, Vova, ihr – Ave/Soll heißen: Lenin Vladimir Il'ič/Ois, Pepi, Achse, sei/Soll heißen: Stalin Iosif/Vissarionovič/Adik Likadia die Wilde/dika/Soll heißen, Hitler Adolf/Aloisovič

Das *Überzählige* produziert in diese lyrischen Wort- bzw. Namenserkklärungen freilich dieses »v smysle« (»soll heißen«) als Gleichheitszeichen, das die oben als solche bezeichnete *Ausführung* nicht nur markiert, sondern in die Welt setzt.

177 Igor' Cholin: »Novoe imja voždja. (Vyderžka)«/»Der neue Name des Führers (Auszug)«, in: Thümmler, Walter (Hg.), *Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie*, Berlin: Oberbaum Verlag 1990, S. 8-21; hier: 8-9. Nachdichtung von Günter Hirt und Sascha Wonders.

178 Dmitrij A. Prigov: »V smysle«, in: ders., *Pjat' desjat kapelek krovi*, Moskau: Tekst 1993, S. 79-112, hier: S. 86.

Den Namen explizieren: »Soll heißen«/»V smysle«

Deutlich wird eine solche ihr Tun explizierende, als lyrischen Text ausbuchstabierende Exkorporierung und Dechiffrierung in Prigovs extensiver Beschäftigung mit Namenspoetik im Spektrum von Apophatik (»Opasnyj opyt«/Gefährliche Erfahrung, 1973) bis hin zur Auseinandersetzung mit der futuristischen Onomatopoeik.¹⁷⁹ Das Ausbuchstabieren und Explizieren wird in vielen dieser Texte anhand dialogischer Repliken¹⁸⁰ oder umgangssprachlicher Formeln wie »v smysle« (»soll heißen«) betrieben. Gerade in diesem banalen »soll heißen« manifestiert sich das oben als solches bezeichnete *aktive Exkorporieren und Explizieren* im wieder Sprache werdenden und so den Status des Namenhaften hinter sich lassenden Ausbuchstabieren der Bedeutung.

In zahlreichen onomatopoeischen Zyklen veräußerlicht Prigov die futuristische Verdinglichung adamistischer Wortweltschöpfung wie sie Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručnych u.a. als »Personifizierung von Laut-Namen« betrieben,¹⁸¹ mit banalen Namensnennungen aus der ebenso »einfachen« wie schrecklichen historischen Realität. Wichtig ist dabei, wie im folgenden Beispiel explizit wird, eben dieses verrechnende Gleichsetzen in der titelgebenden Phrase »v smysle« (soll heißen). Das ist nicht so sehr der Verrat am lyrischen Lautgeheimnis, als vielmehr sein banales Verraten im Sinne eines eben ausführenden Aussprechens und Ausschreibens.

In der folgenden Beispielreihe ist die graduell abnehmende Übersetzbarkeit der einzelnen Gedichte auffallend: Wort- und Namensbedeutung konkurrieren zunächst, werden dann aber zunehmend nivelliert. Der Name verliert seine Lautsinnlichkeit, es wird ihm quasi lexikalische Bedeutung unterstellt.

Илья лелеял Лилю
В смысле, весна и расцвет возможностей
Борис сбросил бурс
В смысле, осень и ожидание смерти

179 Vgl. den Abschnitt »Imja otčestvo« (Name, Vatersname) in Dmitrij Aleksandrovič Prigov: MOSKVA. Virši na každyj den. Sbornie sočinenij v pjati tomach. Tom 2, zusammengestellt u. hg. v. Brigitte Obermayr und Georg Witte, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie 2016, S. 615-644. Zur Namenspoetik bei Prigov vgl. Rainer Gröbel: »Namen in den literarischen Medien Lyrik, Prosa und Drama. Das Beispiel der Namen-Poetiken im Werk von Dmitrij Aleksandrovič Prigov«, in: Freise, Matthias (Hg.), Namen in der russischen Literatur. Imena v russkoj literature, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 215-265. Im Kontext der Apophatik: Brigitte Obermayr: »Verneinung, Verteilung, Übertreibung und andere apophatische Verfahren. (Am Beispiel Dmitrij A. Prigov)«, in: WSA 73 (2014), S. 517-544.

180 Vgl. »20 metamorfoz imen« (20 Metamorphosen des Namens; 1991; unveröffentlicht) »Вода лиется изменяясь/Под чистым именем Ень Ясь! –/Имя-то китайское, да? –/Точно китайское! –/Вот, вот, китайское! а вид-то/небесный, да? –/[...] (Das Wasser fließt in ständiger Verwandlung/Unter seinem reinen Namen Wand-Lung/Das ist doch ein chinesischer Name, nicht wahr? –/Ja, genau, ein chinesischer! –/Oh, ja ein chinesischer Name! Aber dem Aussehen nach/eher himmlisch, nicht wahr?). Vgl. B. Obermayr: Verneinung, S. 538-539.

181 A. Hansen-Löve: Velimir Chlebnikovs, S. 142.

Дмитрий омертвил митру
В смысле, все! зима! но что-то теплится¹⁸²

Il'ja liebteste Lilja/Soll heißen: Frühling und Aufblühen der Möglichkeiten/Boris verwarf das Priesterseminar/Soll heißen: Herbst und Erwartung des Todes/Dmitrij vernichtete die Mitra/Soll heißen: Aus! Winter – und irgendetwas funkelt

Im Falle der alliterierenden, auf die futuristische Onomatopoetik bezugnehmenden (aufbauend auf Chlebnikovs Liebe zum »Él'«)¹⁸³ Zeile »Il'ja lelejal Lilju« (»Il'ja liebteste Lilja«), ist die Übersetzbarkeit gegeben. Was nach onomatopoetischer Selbstwertigkeit klingt und vor allem danach aussieht, »Il'ja lelejal Lilju«, verrät diese bereits: Namen und Verben bedeuten hier, sind als solche validierbar. Umso fragwürdiger ist die angebotene Dechiffrierung des vermeintlich Metaphorischen: »Soll heißen: Frühling und Aufblühen der Möglichkeiten« ist nicht nur überflüssig und überschüssig, sondern gibt ein deutliches Statement zur Selbstwertigkeit oder Immanenz des poetischen Wortes ab. Die Übersetzung bzw. Dechiffrierung ist hier doppelte Entwertung: Sie übersetzt schlechte Lyrik in noch schlechtere und ersetzt das inflationäre Sprachspiel durch ein stereotypes Sprachbild.

Die onomatopoetische Wortschöpfung wird im folgenden Beispiel, als Konkurrenz zwischen Lautbild und Bildhaftem, Metaphorischem, noch deutlicher. Der abrupt anmutende Umbruch, die Übersetzung des nach poetischem Selbstwert, nach Verdichtung Heischenden wird in Eigennamen und Andeutungen historischer Szenarien transformiert. Die erste Zeile, die Gedichtzeile, das Versatzstück einer möglichen lyrischen Sequenz, findet sich in eine Schlagzeile übersetzt: »Lejla lila aloë/V smysle, Gitler v Evrope/[...]« (Leila vergoss Aloe/Soll heißen: Hitler in Europa).

Лейла лила алоэ
В смысле, Гитлер в Европе
Евгений, говно, вагина
В смысле, Сталин на Волге
Раппопорт рапортует в рупор
В смысле, Бог в небесах¹⁸⁴

Leila vergoss Aloe/Soll heißen: Hitler in Europa/Evgenij, Scheiße, Vagina/Soll heißen: Stalin an der Volga/Rappoport brüllt den Rapport ins Megafon/Soll heißen: Gott im Himmel

Die Vereinzelung des lyrischen Wortes als ein Namenhaftes der Dichtung ist im folgenden Text dieses selben Zyklus zur Disposition gestellt, wenn Zitat-Verweise auf Gedichtzeilen oder floskelhafte Anspielungen lyrischer Topoi in nüchterne, technokratische Prosa übertragen werden. Vor allem an solchen Stellen eines Ernstnehmens der lyrischen Floskel in Form eines Ausbuchstabierens und Aussprechens wird deutlich,

182 D. Prigov: V smysle, S. 71.

183 A. Hansen-Löve: Velimir Chlebnikov, S. 151.

184 D. Prigov: V smysle, S. 85.

dass es hier nicht um eine die formalen Prinzipien, die intrinsischen Werte und Sinnfragen inkorporierende Parodie geht. Die weitgehende, sich tatsächlich vom *modus operandi* zum *modus vivendi*¹⁸⁵ entfaltende Exkorporierung der Dechiffrierung als Zählen, Rechnen und Vergleichen, Prigovs Sensibilität für das Reale des Zählens und Rechnens kulminiert im Zyklus »Isčislenija i Ustanovlenija« (»Berechnungen und Bestimmungen« 1995-1999).¹⁸⁶ Das modernistische, wortkünstlerischen Eigensinn erzeugende Äquivalenzprinzip im Sinne Jakobsons ist hier zugunsten eines quasi semantisch argumentierenden Gleichheitszeichens (»soll heißen«) suspendiert.

Возвратись ко мне, мой милый
 В смысле, конвенциональность понятия времени
 Наша старая любовь
 В смысле, метафоричность уподобления любой
 протяженности пространству
 Тлена избежав могилы
 В смысле, редуцирование проблемы
 существования до
 процесса самоидентификации
 Жаром оплатить нас вновь
 В смысле, изначальная методологическая
 нечистота акта
 трансцендирования¹⁸⁷

Kehr zurück zu mir, mein Lieber/Soll heißen: Konventionalität eines Begriffs von Zeit/Unsere alte Liebe/Soll heißen: Metaphorizität der Angleichung beliebiger/Entfernungen an den Raum/Modernd entflohen dem Grab/Soll heißen: Reduktion des/Existenzproblems auf/den Prozess der Selbstidentifikation/Leidenschaft wird's uns erneut vergelten/Soll heißen: Elementare methodologische/Unreinheit des Aktes/der Transzendierung

185 Smirnov sieht darin »den Abschluss der Epoche großer Kunstwerke«, zu der für ihn maßgeblich auch das »Ende der Parodie« gehört. »Die Parodie, seit ihren Anfängen in den Trickster-Mythen immer auch *parodia sacra*, verliert ihre Aura, die sie selbst dann noch besaß, als sie sich gegen den Anspruch der weltlichen Kunst richtete, Quintessenz der Schöpfung zu sein.« Igor P. Smirnov: »Dasein und Sein in D. A. Prigovs Gedichten«, in: Obermayr, Brigitte (Hg.), *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma* (= WSA Sonderband 81 (2013)), S. 54-70, hier: S. 55.

186 Dmitrij A. Prigov: *Isčislenija i ustanovlenija. Stratifikacionnye i konvertacionnye teksty*, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie 2001. Übersetzungen einzelner Texte: »Berechnungen und Bestimmungen. Stratifikations- und Konvertierungstexte«, übers. v. Günter Hirt und Sascha Wonders, in: *Via Regia. Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*. März/April 1997, S. 62-78. Schreibheft. *Zeitschrift für Literatur* 70 (2008), S. 185-206. Georg Witte: »Was ich mit wem vergleichen würde«. Prigovs Poesie des totalen Tauschs«, in: Weitlaner, Wolfgang (Hg.), *Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien*. 3.-5. Dezember 1999, (= WSA Sonderband 54 (2001)), S. 201-215.

187 D. Prigov: *V smysle*, S. 84.

Gedichte »die jede/r versteht«

Neben den »Date Paintings« der »Today Series«, den Diarien der privaten Bewegungen im Projekt »I went«, der Archivierung der Spuren seiner Zeitungslektüre in »I read«¹⁸⁸ oder aber dem Verzeichnis der Ewigkeit in »One Million Years«¹⁸⁹, sämtliche Projekte erstrecken sich über mehrere Jahre, ja Jahrzehnte, führt On Kawara vom 10. Mai 1968 bis zum 17. September 1979¹⁹⁰ Buch über seine täglichen Begegnungen. »I met« heißt der Zyklus, der aus auf Schreibmaschine getippten Listen besteht, die, mittig über eine A4-Seite laufend, eine Reihe von Namen aufzählen, jeweils einen Vornamen und einen Nachnamen pro Zeile. Die Fußzeile bildet ein Datumstempel, wie Kawara ihn auch für »I went« oder »I read« verwendet. Jedes Blatt wird in eine Klarsichthülle gesteckt, die dann in chronologischer Reihenfolge in einen Hefordner (einen pro Jahr, mit Ausnahme der Jahre 1968 und 1979)¹⁹¹ gehängt wird. Sehr deutlich tragen die Vor- und Nachnamen die Züge des jeweiligen Aufenthaltsorts – im nachstehenden Beispiel verweisen sie auf den skandinavischen Raum.

»PONTUS HULTÉN
GÖSTA WIBOM
DISA HÅSTAD
ANNA LENA WIBOM
ELISABETH LIND
ELSA HÅSTAD
SIW ERIKSSON
KLAR HULTÉN
1 JAN. 1973

TAGE WESTERLUND
MILLA TRÄGÅRDH
PONTUS HULTÉN
ZENATI ATALLAH
KARIN BERGQUIST LINDGREN
BJÖRN SPRINGFELDT
HASNI HAMIDI
AHMED HAMANI
2 JAN. 1973«¹⁹²

Die Aufzählung von Namen in aufeinander folgenden Zeilen stellt auf visueller Ebene eine formale Äquivalenz zwischen Liste *und* Gedicht her. Die Liste ist eine in Spalten ge-

188 Vgl. auch das Kapitel »Datumsbilder« in diesem Buch.

189 Vgl. den Abschnitt zu Kawara in diesem Buch. Beispiele der genannten Arbeiten im Katalog: On Kawara. continuity/discontinuity. 1963-1979. Ausstellungskatalog 1980, Stockholm: Moderna Museet.

190 Vgl. www.micheledidier.com/demo/upload_pdf/02_1books/on_kawara_i_met.pdf: Vera Kotaji: »About I met by On Kawara« (2004) (letzter Zugriff am 14. Mai 2009).

191 Vgl. V. Kotaji: About I met, S. 1.

192 Vgl. Katalog: On Kawara. continuity, S. 98f.

brachte Aufzählung – Auflistung. Im Untereinander gleichen sich Verszeilen und Dingverzeichnisse. Dabei ist diese formale Übereinstimmung einerseits eher zufällig (nicht jede Liste ist ein Gedicht). Im Falle von Kawaras Namenslisten, die er selbst als »Gedichte, die jeder versteht«¹⁹³ bezeichnete, kann man aber von einer intentional Formprinzipien vulgarisierenden Simulation sprechen. Das für die Poetizität des Lyrischen grundlegende Verfahren der Wiederholung ist hier der Pragmatik der aufzählenden Tätigkeit geschuldet: Aufzählung heißt Wiederholung der aufzählenden Tätigkeit¹⁹⁴. Diese Wiederholung setzt sich bei Kawara in das Gesamtprojekt hinein fort: Er wiederholt den Akt der Aufzählung und er wiederholt den *Akt der Datierung der Aufzählung* jeden Tag.

Der formale Sachzwang führt hier, nicht zuletzt auch in seiner graphischen Ausführung, in eine Poetizität des Alltäglichen und Banalen. Mit der Konkretizität der ›bloßen Aufzählung‹ konkurriert eine ebenso denkbare onomatopoetische Selbstbezüglichkeit einer Lautpoetik der Namen. Konkretizität und Pragmatik werden schon dort zu einem poetischen Aufstand der Sprachdinge, zu einer Anhäufung¹⁹⁵, wo es zu Wiederholungen ein- und desselben Namens kommt. Innerhalb einer Liste führt diese Wiederholung zu einer Reimstruktur, im Weiterblättern zur nächsten Seite/zum nächsten Tag/zur nächsten Liste, zum nächsten Gedicht, zu einer narrativen Ereignisstruktur: »Pontus Hultén« erscheint am 1. und 2. Januar (bis zum 5.), jedoch in alternierender Reihenfolge: Bildet er am 1. Januar die erste Zeile, so lässt er am 2. bis zur dritten auf sich warten.

Das »I met« Projekt Kawaras entstand auf Anregung eines »deutschen Kurators«, der den in Mexiko weilenden Kawara Ende der 1960er Jahre gebeten habe, »to write a poem that could be understood throughout the world.«¹⁹⁶ Ein Name auf einer Visitenkarte erschien dem in Japan geborenen Künstler dann, so will es die Entstehungsanekdote, »as a self-evident poetical fact«¹⁹⁷. Die Aufgabe, ein unabhängig von Sprachgrenzen weltweit verständliches Gedicht zu verfassen, löst Kawara, indem er die poetische Kraft der Eigennamen nutzt, jener Lexeme, deren Referent einmalig ist, die aber keinerlei lexikalische Bedeutung haben.¹⁹⁸

Eigennamen sind hier *Fremdwörter* – Wörter, die Andere bzw. *Fremde* bezeichnen, egal ob in einer fremden oder der eigenen Sprache. Dabei sind natürlich der Grad und das Maß der Fremdheit eine Frage der eigenen Herkunft und Sprachkenntnisse. Fremde Lexik ist unverständlich wie Namen und kann so nicht zu sinnvollen Syntagmen verbunden werden, aufgezählt (wenn auch dabei falsch ausgesprochen) sehr wohl.¹⁹⁹

193 Vgl. ebd., S. 98f.

194 Vgl. Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 9.

195 »Accumulation«/»enumeratio« vgl. S. Mainberger: Kunst des Aufzählens, S. 4.

196 V. Kotaji: About I met, S. 1. [Hervorhebung B.O.]

197 Vgl. <https://www.micheledidier.com>

198 Vgl. Jurij N. Tynjanov: Problema stichotvornogo jazyka, Moskau: Sovetskij Pisatel' 1965, S. 139, 142. Jurij N. Tynjanov: Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes, München: Wilhelm Fink 1977, S. 115f.

199 Zu »heterogenen Aufzählungen als Topos des ›Fremden‹« vgl. S. Mainberger: Kunst des Aufzählens, S. 61f.

Das Wort in der fremden Sprache indiziert wie der Eigenname nur die Ahnung davon, dass es ein Dazupassendes, Dazugehöriges gibt. Hier scheint sich die Verwandlungsrichtung des Wortes (der Alltagssprache) zum Namenhaften (in der Lyrik) umzukehren: Von der Namenhaftigkeit des Wortes zur Worthaftigkeit des Namens.

Was unterscheidet nun, um diese grundlegende Formfrage noch einmal anzusprechen, die Anordnung der einzelnen Namen als Verszeilen von einer ebenso denkbaren Darstellung in Prosasyntagmen? Festzuhalten ist, dass Kawara ein scheinbar gänzlich unpoetisches Ordnungsprinzip walten lässt: die Namen all jener Personen, die er im Laufe eines Tages trifft, folgen in *chronologischer* Reihenfolge aufeinander. Es ist also keine Intention auf eine Reim- oder Rahmenstruktur, die wir Kawara unterstellen können, wenn wir etwa feststellen, dass Herr und Frau »Hultén« das Gedicht/die Liste vom 1. Januar einleiten und abschließen. Vielmehr müssen wir dem Programm des Projekts gemäß annehmen, dass »Pontus Hultén« als erster kam, vor allen anderen, und »Klara Hultén« eben deshalb zuletzt auf der Liste erscheint, weil sie die letzte war – an diesem Tag. Hier waltet also weder Selektion noch Kombination, hier dichtet, so wird uns nahe gelegt, die Aleatorik. Nach dem Zufallsprinzip stellen sich also Beziehungen her zwischen den einzelnen Namen; der Zufall des Zeitpunkts des Eintreffens schreibt diesen Namensgedichten die Reimstruktur ebenso vor wie das Versmaß, etwa dort, wo Doppelnamen (»Anna Lena Wibom« oder »Karin Bergquist Lindgren«) aus dem zweiehebigen Schema der anderen Zeilen ausbricht. Daran ist gleich die nächste formale Krux dieser Texte gebunden, denn woher können wir die Aussprache und vor allem die Betonung der Namen wissen, woher können wir uns sicher sein, dass wir der trochäischen Monotonie der Aufzählung folgen dürfen, und es nicht mit ›freien Versen‹ zu tun haben? Beim Lesen und vor allem Lautlesen dieser Zeilen wird sich der jeweilige nationalsprachliche Akzent paradoxal über die globale Verständlichkeit, Artikulierbarkeit der Texte legen.

Woher nehmen wir also die Sicherheit, dass wir es bei Kawaras »I met«-Reihen mit Gedichten zu tun haben, nicht mit einem Prosagerüst, einer diaristischen Kartothek, einer ›Don-Juan-Liste‹²⁰⁰? Das einzige und bislang noch immer stichhaltigste Argument der Lyriktheorie dafür, von Phänomenen wie Kawaras Namenslisten als Gedichte zu sprechen, liegt im einfachen Faktum der Zeilenumbrüche nach den einzelnen Namen. Es liegen Verszeilen vor. Diese Zeilen geben jene »Reihe« (›rjad«), jene ›visuelle‹ Erscheinungsform vor, die die metrischen und rhythmischen Einheiten des Verses bestimmt und das einzige eindeutige Signal für das Genre Lyrik, für die Form Gedicht darstellt.²⁰¹ Genau dieses technizistisch anmutende Merkmal unterscheidet den freien Vers von rhythmisierter Prosa. Wollte man diese Gedichte in Prosa transformieren, wären durch Kommata oder Konjunktionen gereimte Aufzählungen in Zeilen zu erwarten.

Der wesentliche Unterschied zwischen Vers und Prosa liegt in der Art der Beziehungen, die zwischen den einzelnen Einheiten entstehen. In der lyrischen Form ist die Verbindungslogik zwischen den einzelnen Namen eine der poetischen Äquivalenzen, es

200 Ich denke hierbei an die 16-zeilige Liste seiner 16 weiblichen Favoritinnen, die Aleksandr Puškin 1830 zusammenstellte. Faksimile bei Juri Lotman: Alexander Puschkin – Leben als Kunstwerk, Reclam: Leipzig 1993, S. 142.

201 Vgl. J. Tynjanov: Problema, S. 55; J. Tynjanov: Problem, S. 58.

entstehen wortkünstlerische Verhältnisse eher als solche der narrativen Aufeinanderfolge, die die einzelnen Begegnungen, an aufeinander folgenden Tagen, mit wiederholt oder über eine lange Sequenz konstant auftauchenden, irgendwann wieder verschwindenden Namen, erzählen würden: Im ersteren Fall entstehen poetische Beziehungen im engeren Sinne des Wortes, während es sich im letzteren Fall um fiktive Kombinationen, um eine immer miterzählte Verbindungslogik, handelt. Mit anderen Worten: Die Form bedingt im Fall der Ordnung der Namen in Verszeilen eine Wahrnehmung, die Distanz verschafft zu einem Geschichte erzählenden Narrativ. In Gedichtform können die Namen und Daten darin ihre andernfalls nicht zur Geltung kommenden lautpoetischen, semantikfreien – bedeutungs- und beziehungslosen – Potenzen ausspielen.

Im Fall der prosaischen Aufzählung, des Katalogs, verhält sich das anders, hier tritt die poetische Funktion hinter eine durch die Auslassungen intensivierte Vorstellungstätigkeit, die den Zusammenhang zwischen den Aufgezählten herstellt, zurück. Der etwa durch fehlende Verben entstehende Informationsmangel wird durch einen »Aufzählungsfuror«²⁰² sublimiert, eine Aussagestruktur, die im Zusammenhang mit traumatischen Erfahrungen ebenso aktiviert werden kann, wie sie auch auf gesellschaftspolitische Dispositionen, die eine Passion für das Auf- und Abzählen entwickeln, reagieren könnte. So produzieren faktographische Ästhetiken solche Präferenzen für eine »Prosa-kunst ohne Erzählen«²⁰³, eine additiv-chronologische Präsentation der Fakten ohne fiktionale Verbindungsprozeduren.²⁰⁴

So gesehen, stehen Kawaras Namenslisten in einer eigenartigen Spannung zwischen Lautpoetik, Pragmatik und Prosaisierung.

Bei aller Konzentration auf die Poetizität der Namen als und in Verszeilen ist in Kawaras »I met«-Texten die allerletzte der sichtbaren Zeilen, die namenlose Datumszeile, der eigentliche Schlüssel dafür, dass die Poetizität der Namen auf eine der Begegnung, im Sinne des Titel gebenden »I met« hinausläuft. Anders gesagt: Die den Listen *aufgedruckte* Datumszeile ist für Sujet und Zusammenhang dieser Listen verantwortlich.

Dieses sich aus der Reihung ergebende Aufeinandertreffen verschiedener Namen mit einem Datum macht die Ereignisstruktur der Begegnung erst vollständig. Aufzählung und Zeitzählung treten zueinander in ein Verhältnis – die Namen werden Daten zugeordnet und diese Daten machen die Begegnungen überhaupt als solche fassbar. Sie machen sie sichtbar, »öffentlich«. Öffentlich einerseits im nahe liegenden Sinne des Wortes. Wir erhalten Einblick in die »privaten« Daten des »I«, wir erfahren, mit wem es seine Zeit verbringt. Darüber hinaus ist die Begegnung aber eben mit neuerlichem Verweis auf Heidegger nur dann möglich und verständlich, wenn sie nach einem öffentlichen, also eine Gruppe verbindenden Modus der Zeitmessung, und innerhalb diesem zu einem »Zeitpunkt«, in einem »Aussprechen des datierten und gespannten Jetzt«²⁰⁵

202 Zum Verhältnis von Aufzählung und Erzählung im Kontext der Prosa von Danilo Kiš und also im Hinblick auf das Verhältnis zwischen faktischem Grauen und dessen Repräsentierbarkeit vgl. R. Lachmann: Zur Poetik der Kataloge, S. 297.

203 Vgl. den Band Peter Weissenberger: Prosakunst ohne Erzählen, Tübingen: Niemeyer 1985.

204 Vgl. dazu die Überlegungen zu Vikentij Veresaevs biographischem Experiment in der Einleitung zu diesem Buch.

205 M. Heidegger: Grundprobleme, S. 373.

passiert. Diese sich im Datum zeigende »öffentliche Zeitbestimmung der besorgenden Verabredung«²⁰⁶ erweitert aber in der darin angelegten Möglichkeit des Miteinanderseins gewissermaßen den Kreis der sich Begegnenden. *Deren* »2. Januar 1973« ist auch *meiner*. Eine Begegnung ist das Aufeinandertreffen von ›Namen‹ und ›Daten‹; erst letztere, in Form der letzten Zeile, als *Datumsstempel*, fügen den lyrischen Listen Kawaras die strukturalen Merkmale der Begegnung hinzu. Das Datum gehört dazu, es ist aber auch Voraussetzung. Seine Inkorporation in die Listen Kawaras scheint dezidiert verneint. Das Datum ist als Stempel aufgedrückt. Und damit die Logik des Ereignisses ›Begegnung‹ – von einem Dialog kann (noch) nicht die Rede sein – in seine formalen Bestandteile zerlegt – expliziert, exkorporiert. Im weiter hinten analysierten Zyklus der »Überschneidungen von Namen und Daten« von Dmitrij Prigov wird die Datumszeile nicht aufgedrückt, sondern in einer sehr expliziten und explizierenden Form eingeschrieben sein.

Das »Überzählige« der Gelegenheit – ein Ausblick

Falls die Beobachtung richtig ist, führt ein Weg aus der hermetischen Dichtung der Spätavantgarde in Richtung des dokumentarischen Minimalismus. Auch hier fände man wieder den Schritt von *Inkorporation* in eine *Poetik der Explikation*. Die Gruppe der »Lianozovo-Dichter«, zu der neben Igor' Cholin auch Jan Satunovskij, Genrich Sapgir oder Vsevolod Nekrasov zählen, hat gewiss zentralen Anteil, wenn es darum geht, die Sprache des *Konkreten*²⁰⁷ zu fassen. In seinen Überlegungen zu dokumentaristischen Strategien in der zeitgenössischen russischen Dichtung zieht Il'ja Kukulin eine Linie von Lianozovo bis hin zur Poetik der Reportage in den 1990er Jahren, für die er Namen wie Viktor Poleščuk, Dmitrij Kuz'min, Kirill Medved'ev oder Marija Malanova nennt.²⁰⁸

Reizvoll wäre es, ein postsowjetisches lyrisches *Tagesschreiben* unter dem Aspekt von Erscheinungsweisen, Transformationen, und, so meine Vermutung, der Konjunktur von Gelegenheitsdichtung zwischen ca. 1990 und der Gegenwart zu untersuchen. Einige wenige Eckdaten dazu: Dmitrij Prigovs Zyklus von ›Zeitkommentaren‹ und ›Zeit(ungs)gedichten‹ »ru.sofob (50x50)« mit dem Untertitel »Po materialam pressy« (Aus Pressematerial, 2004).²⁰⁹ Andererseits müsste man hier die multimediale Popularisierung des Genres als Zeitsatire berücksichtigen (Fernsehen, DVD, Buch) mit Texten von Dmitrij Bykov (*1967) in der Serie »Grazdanin poet« (Bürger Dichter).²¹⁰ Hier führte natürlich wiederum eine direkte Linie über Prigovs umfangreichen Zyklus

206 M. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 416.

207 Eugen Gomringer: »Ich lebe, ich sehe«. *Lyrik der Welt russisch*, in: Nekrassow, Wsewolod, *Ich lebe ich sehe. Gedichte*, hg. v. G. Hirt und S. Wonders, Münster: Helmut Lang 2017, S. 7-9, hier: S. 7: »[...] [D]er Weg der konkreten Poesie in komplexer Zeit, im komplexen Umfeld.«

208 Il'ja Kukulin: »Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry«, in: *The Russian Review* 69 (2010), S. 585-614, hier: S. 595.

209 Dmitrij A. Prigov: *Raznoobrazie vsego*, Moskau: OGI 2007, S. 115-150.

210 A. Vasil'ev: »Grazdanin poet«, Moskau: Azbuka Attikus 2012. Leibov, Roman: »Occasional political poetry and the culture of the Russian internet«, in: Michael S. Gorham, Ingunn Lunde/Martin Paulsen (Hgg.): *Digital Russia. The language, culture and politics of new media communication*. New York/London: Routledge 2014, S. 194-214.

»Graždane!« zumindest bis zurück zu Nikolaj Nekrasov. Im Zusammenhang mit dem Erfolg der »Graždanin poët«-Serie Bykovs, nicht zuletzt dank sozialer Netzwerke, hat Lev Rubinštejn vom »perepostmodernizm« (etwa: Share-Postmodernismus, aber vor allem: Sharemodernismus) gesprochen.²¹¹ Jedenfalls ist die Aktualität von »docupoetry« einerseits und »traumatic sincerity« bei Dichter*innen der linken Szene der jüngeren Generation wie etwa bei Pavel Arsen'ev (*1986) oder Galina Rymbu auffällig.²¹²

Dmitrij Prigovs Exkorporationen und Explikationen

»Idealer Dichter«

Das Werk des Dichters und Künstlers Dmitrij A. Prigov (1940-2007) steht in vielerlei Hinsicht im Zeichen der Zahl, und zwar einer Vulgarisierung der Zahl, die verkürzt gesagt die Magie einer »Mathepoetik« der historischen Avantgarde entzaubert.²¹³

Seinem dichterischen Schaffen liegt das Programm zu Grunde, täglich mindestens zwei Gedichte zu schreiben²¹⁴, was zu einer ausgeprägt quantitativ markierten Dimension seines lyrischen Werks führt – Prigov hat *sehr viele Gedichte*²¹⁵ geschrieben. Gegen Ende des Milleniums nutzt Prigov dieses Potential, um ein neues Projekt zu lancieren, er nennt es schlicht »der ideale Dichter«. Dafür geht er davon aus, dass dieses Ideal quantitativer Natur sei und sich aus einfachen arithmetischen Zahlenspielen ergebe. Das Ziel, das Ideal, sei nämlich dann erreicht, wenn der Dichter es schaffe, »die ganze Welt« – bzw. die gesamte Zeit dieser Welt – mit seinen Gedichten zu versorgen. Und tatsächlich scheint die Rechnung aufzugehen: Mit den bis zum Jahr 2000 geschaffenen 24.000 Gedichten liegt für jeden Monat der ersten 2000 Jahre der Zeitrechnung nach Christi Geburt je ein Gedicht vor ($2000 \times 12 = 24.000$):

For example, my plan is about 2 poems per day, not less than 2. [...] [M]y project was »ideal poet«. To the end of millenium I should write and I wrote 24000 poems [...]. It

211 Anastasija Baškatoва: »Graždanskaja poëzija èpochi »perepostmodernizma«, in: Oktjabr 4 (2012), S. 131-134. Vgl. auch Henrike Schmidt: Russische Literatur im Internet. Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda, Bielefeld: Transcript 2011.

212 Zuletzt in der zweisprachigen Ausgabe: Pavel Arsen'ev: Reported Speech, New York: Cicade Press 2018. Oder die Anthologie feministischer Lyrik. Galina Rymbu, Eugene Ostashevsky, Ainsley Morse (Hgg.): F Letter. New Russian Feminist Poetry. Isolarii 2020. Zu einer vergleichenden Perspektive: Gray Jeffrey, Ann Keniston (Hgg.) The News from Poems. Essays on the 21st-Century American Poetry of Engagement. Michigan: Ann Arbor 2016.

213 Anke Niederbudde: Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne: Florenskij – Chlebnikov – Charms, München: Sagner 2006. G. Witte: »Was ich mit wem vergleichen würde«, S. 201-215. Brigitte Obermayr: »Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov«, in: WSA 56 (2005), S. 209-285.

214 Im »Preduvodnienie« (»Vorbekundung«) zum Zyklus »Isčislennye stichi« (Berechnete/Abgezählte Gedichte) (1983) formuliert Prigov das Vorhaben, bis zum Jahr 1990 10.000 Gedichte zu schreiben. Vgl. Dmitrij A. Prigov: »Isčislennye stichi«, in: ders., Sobranie stichov. Tom 7, Leipzig 2016, S. 63-108, hier: S. 64.

215 Zurzeit kann man von ca. 30.000 ausgehen.

means, that there is a poet which covers all the world with his words [...]. Because 24000 poems, that is one poem for each month of 2000 years.²¹⁶

Was für die vergangenen 2000 Jahre nur als retrospektive Projektion zu verwirklichen ist, kann für die nach dem Jahr 2000 folgenden 2000 Jahre, so das Projekt des ›idealen Dichters Prigov‹, aktiv vollzogen werden: Beginnend mit 2001 könne in jedem Monat der folgenden 2000 Jahre je ein Gedicht gelesen werden, und so könne es dem ›idealen Dichter‹ gelingen, für eine Weltzeit von 4000 Jahren die lyrische Grundversorgung sicher zu stellen – »to cover all the world with his words«.

Prigovs Schaffen ist außerdem von einer poetischen Erkundung diverser Ordnungssysteme geprägt – dies betrifft politische Hierarchien (der Milizionär »Milizaner«)²¹⁷ ebenso wie sprachliche, allen voran die alphabetische (die »Azbuiki«/»Alphabete«)²¹⁸. Prigov interessiert dabei nicht so sehr der komische, verfremdende, avantgardistische Effekt der Gleichsetzung von »Wäschereirechnung«²¹⁹ und Versmaß, sondern vielmehr die beiden gleichermaßen zugrunde liegende Kraft eines skandierenden, immerzu gegebenen Zeilen, Seiten und Zeiten füllenden Verlaufs.

Bei einer derartigen Orientierung auf das Quantitative und das Numerische liegt eine hohe Sensibilität für die chronometrisch-kalendarische Ordnung nahe – wir sehen dies anhand des beschriebenen Ideal-Dichter Projekts. Dort trifft die numerische Quantität, als zählbare Endlichkeit des Geschaffenen (24.000 Gedichte), auf eine temporale Quantität, als Zählbarkeit der Zeit (2x2000 Jahre). Das ›Ideale‹ liegt hier nicht so sehr in einer faktischen Unendlichkeit²²⁰, als wohl vielmehr in der spiegelsymmetrischen Vorstellung vom 2x2000 und der Magie des Jahres 2000 selbst, eines neuen

216 Dmitrij Prigov in: Bernd Kempker: »Mantra der hohen russischen Literatur. ›Auch Dmitrij Prigov ist ein Genie‹«, in: WDR 3 Literatur Forum. Sendung vom 15. Januar, 22:00 (2003). Vgl. B. Obermayr: Tod und Zahl, S. 230.

217 Brigitte Obermayr: »›Wenn der Milizionär hier auf seinem Posten steht...‹. Dmitrij A. Prigov«, in: Zelinsky, Bodo, Die russische Lyrik, Köln: Böhlau 2002, S. 294-300.

218 Georg Witte: »Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur«, in: Kotzinger, Susi/Rippl, Gabriele (Hgg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam: Rodopi 1994, S. 35-55.

219 Gemeint ist die provokante These aus dem futuristischen Manifest Aleksej Kručnychs »Apokalipsis v russkoj literature« (»Die Apokalypse in der russischen Literatur«, 1914-1922; vollständig erschienen 1923). Kručnych behauptet darin, dass eine Wäschereirechnung von höherem literarischen Wert sei, als etwa Verse aus Puškins »Evgenij Onegin«. Für beide Argumente bringt Kručnych auch Beispiele, führt vor allem eindrücklich vor Augen, dass die Handelsfaktur rein visuell/typographisch dem Zeilenprinzip des Gedichts folgt. Vgl. Aleksej Kručnych: »Die Apokalypse in der russischen Literatur«, in: Groys, Boris/Hansen-Löve, Aage A. (Hgg.), Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 90-152, hier: S. 113-144. Vgl. B. Obermayr: Tod und Zahl, S. 233-241.

220 Zumindest scheint Prigov diese Idee der Unendlichkeit, oder vielmehr der Möglichkeit, man könne mit seinem Schaffen, und zwar mit der Menge des Schaffens, den Lauf der Dinge, genauer den Verlauf der Weltzeit beeinflussen, aufgegeben zu haben. In der Vorbekundung zu »Isčislennye stichi« heißt es noch, ohne Angabe weiterer Gründe, dass es solange keinen Krieg geben werde, solange das Projekt der 10.000 Gedichte nicht abgeschlossen sei: »Следовательно, и войны не будет года до 90-го.«

Jahrtausends, in welches einzutreten nicht jedes Menschenleben die Erfahrung machen könne. Das *Qualitative* an diesem Zahlenspiel und dieser Zeitrechnung liegt also eher in der Bescheidenheit und letztlich Überschaubarkeit des Zahlen- und Zeitmaterials, mit dem hier operiert wird. Ein wenig mag es erscheinen, als mache Prigov in seinem Beitrag zu Millenniumszauber und Millenniumshysterie den von Badiou zum Jahrhundert- und Jahrtausendwechsel diagnostizierten Mangel an »Denken der Zeit« real. Prigovs banale Zeitprognostik mutet wie die von Badiou verordneten »willentlichen Konstruktionen der Zeit« an, ein »Vordringen zum Realen der Zeit«, indem man dieses Reale aktiv konstruiere. Vom Ergebnis bei Prigov allerdings wäre Badiou zweifellos enttäuscht: Keine »temporale Materie, in die sich Tag für Tag kollektives Wollen einschreibt«, wie im Fall des Fünfjahresplans, sondern banale Zahlen, Daten.²²¹ Prigov geht es zwar auch darum, »die einfache und starke Wirklichkeit«, die »in einem langen Prozess der Lyrisierung bis zum Hermetischen verdunkelt oder sublimiert worden war«, für die Kunst, und insbesondere das Gedicht zurückzugewinnen.²²² Dabei werden aber derlei Äußerlichkeiten nicht nur re-inkorporiert, sondern aktiv exkorporiert, herausgeschält, wird das der Lyrik »Äußerliche« zu deren Material, und vor allem Prinzip. Es wird ausbuchstabiert. Die von Prigov programmatisch betriebene »Inflation von Lyrik«²²³ ist zunächst Signum einer Poesie nach der Poesie, einer Poesie als Setzung, einer Entgrenzung, für die »künstlerisch Defizitäres« zur Behauptung von Kunst gehört.

Die »Überschneidung von Namen und Daten« als Poetik der Ereignisdaten

Die exkorporierende Explikation von Eigennamen und Daten wird im mindestens zehn Bände und knapp 300 Gedichte umfassenden Zyklus »Grafik pereščenija imēn i dat« (»Verzeichnis/Schaubild der Überschneidungen von Namen und Daten«)²²⁴ aus dem Jahr 1994 in einer Weise ausbuchstabiert, die vor dem Hintergrund der bisher dieses Kapitel beschäftigenden Kernfrage nach den Äußerlichkeiten der Daten des Gedichts, ihre

221 Alain Badiou: Das Jahrhundert, Berlin: diaphanes 2006, S. 131f.

222 Das Zitat stammt aus Thesen zu Dimensionen der Verfremdung der Lyrik bei Brecht: Clemens Hesselhaus: »Brechts Verfremdung der Lyrik«, in: Iser, Wolfgang (Hg.), Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München: Wilhelm Fink 1966, S. 307-326, hier: S. 326.

223 I. Smirnov: Dasein, S. 55.

224 Moskau/London. Unveröffentlicht, eine Kopie des Typoskripts befindet sich in meinem Besitz: Folgende 10 Bände liegen vor, insgesamt knapp 300 Texte, hinzu kommt ein »predvedomlenie« (»Vorbekundung«) pro Band. Die in meinem Archiv vorhandenen Bände tragen folgende Titel: »Tretij nabor« (Gedichte vom 5. Januar-5. Februar), »Fevral«-Mart« (enthält Gedichte vom 6. Februar-6. März), »Mart-Aprel« (7. März-7. April), »Aprel«-Maj« (8. April-8. Mai), »Maj-Ijun« (9. Mai-9. Juni), »Ijun«-Ijul« (Texte fehlen, im privaten digitalen Archiv der Prigov Foundation, das insgesamt nur etwa 15 % der in meinem Archiv befindlichen Texte dieses Zyklus enthält, sind es lediglich 3. Es ist aber davon auszugehen, dass dieser Zyklus ebenfalls an die 30 Gedichte umfasst, mit dem 10. Juni beginnt und mit dem 10. Juli endet), »Ijul«-Avgust« (11. Juli-11. August), »Avgust-Sentjabr« (12. August-12. September), »Sentjabr«-Oktjabr« (13. September-5. Oktober), »Oktjabr«-Nojabr« (7. Oktober-2. November). Es ist nicht auszuschließen, dass es zwei weitere Bände gibt bzw. gab.

Relevanz haben soll. »Гrafik peresečenija imen i dat« verzeichnet diaristisch während des Jahres 1994 stattgefunden Begegnungen.

In ausnahmslos allen Gedichten dieses Zyklus bildet das Datum eine Verszeile oder den Teil einer Verszeile, in der überwiegenden Zahl der Fälle tauchen die Datumszeilen im letzten Viertel des Gedichts auf. In den Anfangspassagen der unbetitelten Texte erscheint jeweils ein Vorname. Dieses Zusammentreffen von Vorname und Datumszeile, diese titelgebende ›Überschneidung von Namen und Daten‹, bildet die für die lyrische Struktur dieser Texte maßgeblichen Parameter: Im Zusammentreffen zwischen Daten und Namen zu ›dates‹ kommt es zu wörtlichen Begegnungen. Der formale Minimalismus in Kawaras »I met«-Serie, reduziert auf die semantikfreie Poetik der Namen und die Verbindungsfunktion, die sujetbildende Funktion der gestempelten Daten, entfaltet sich in Prigovs Datumsgedichten in einer aus der poetischen Potenz von Namen und Daten abgeleiteten *lyrischen Form der Begegnung*.

Eine so zu bezeichnende Poetik der Ereignisdaten konstituiert sich in Prigovs Zyklus aus dem im Titel evozierten Genre des »Verzeichnisses« (»grafik«), dem Verfahren der »Überschneidung« (»peresečenie«) sowie eben aus dem poetischen Potential von »Namen und Daten« (»imena«, »daty«).

Die Namen und Daten, als Referenzen, als Zeit des Gedichts – bishin zur potentiellen Dialoghaftigkeit – scheinen bei Prigov so weit banalisiert – real –, dass die hermetisch verdichteten Parameter, wie wir sie mit Mandel'stam/Celan/Derrida rekonstruierten, vermeintlich nicht wiederzuerkennen sind. Und doch werden wir sehen, dass auch hier die sich *überschneidenden* Namen und Daten und die sich daraus ergebende dialogische Disposition, die immer eine Frage nach dem Woher und Wohin evozieren, poetisch wirksam sind. Sind die Daten schon im hermetischen Kontext »wesentlich und unwesentlich zugleich«²²⁵ – wesentlich, weil Dechiffrierung und Rückführung von Namen und Daten, ihre Referenzialisierung, nicht in die ersehnten Herkunftsgebiete führen²²⁶, keine verborgenen Referenzen entbergen, so wird dieses Zugleich von Sinnstiftung und Sinnzerstäubung in Prigovs Datumsgedichten scheinbar auf den ersten Blick fassbar. Und zwar in dem Maße, wie Prigov auf Chiffrierung gänzlich zu verzichten scheint und sich auf konkrete kalendarische Daten und explizit anonyme oder aber problemlos dekodierbare Vornamen²²⁷ beschränkt.

»Как живешь, старушка Тони? –
Ты в ответ мне говоришь:
Жизнь как маленькая мышь
В растянувшемся питоне
Времени –
Ты права, но все-таки жизнь

225 J. Derrida: Schibboleth, S. 40.

226 Vgl. auch Badiou zu Celan. Badiou spricht von einem Rückweg, den es ohne Irrfahrt nicht gibt, einen Rückweg als uneigentliche Form der Heimkehr: »Die Anabasis ist also freie Erfindung einer Irrfahrt, die eine Heimkehr gewesen sein wird, eine Heimkehr, die vor der Irrfahrt als Rückweg noch nicht existierte.« A. Badiou: Jahrhundert, S. 104.

227 In manchen Fällen kann man Vertreter der Szene, mit denen Prigov verkehrte, erkennen: Boris Groys, Michail Ryklin, Avdej Tver-Oganjan, Lev Rubinštejn etc.

Неплохая вещь, скажи
 Взятая мгновенно
 Вырезанная как стоп-кадр
 12 мая 1994 года«

Wie geht's dir, Oma Toni? –/So sieht die Antwort darauf aus:/Das Leben ist eine kleine Maus/In einer ausgestreckten Python/Der Zeit –/Recht hast Du, und doch ist's Leben/Keine schlechte Sache, musst du zugeben,/Wenn man es momentan erfasst/Ausschnitthaft, als Stoppbild/Vom 12. Mai des Jahres 1994

»Совсем юный Даниил
 Мне по-русски говорил
 Что он думает о жизни
 А ведь он уже родился
 В Америке
 Хотя и от русских родителей
 Удивляйся-понимай
 Вот тринадцатый оф май
 1994 года сегодня –
 Заключает он«

Der ganz junge Isidor/Stellte mir auf Russisch vor/Was er über das Leben denkt/Ist er doch gebor-/en/In Amerika/Wenn auch von russischen Eltern/Überleg mal und versteh/Es ist der dreizehnte of May/1994 heute/Sagt er zum Schluss

»Лиля смотрит – тусклый взор
 Устала
 Пальцами перебирает
 Что-то
 Но от поэзии до сих пор
 Словно мышка замирает
 Здравствуй, Лиля, ну как жизнь?
 - А какое число сегодня, скажи?
 - 14 мая 1994 года –
 Ой, сегодня поэтический вечер«

Lilja schaut – mit mattem Blick/Und müde/Blättert sie irgendwas/Um/Aber von der Lyrik/Erstarrt sie noch immer wie eine Maus/Grüß Dich, Lilja, na wie geht's?/Welcher Tag ist denn heute, sag?/Der 14. Mai 1994 –/Oje, heute ist ein Lyrikabend

»Утром повстречал Олега
 Он мне что-то говорит
 Вобщем, как всегда – телега

Впереди лошади стоит
 У него
 Ведро кверху коромыслом
 Правда, даты вот и числа
 В правильной последовательности
 Сегодня, например, говорит он:
 15 мая 1994 года«

Am Morgen traf ich Dima/Sagt mir was/Vom Wagen, der wie immer/Vor dem Pferd steht/Bei ihm/Steht die Welt auf dem Kopf/Die Daten und die Zahlen allerdings/Kommen in der richtigen Reihenfolge/Zum Beispiel sagt er, dass heute/Der 15. Mai 1994 ist.

In den zitierten Beispielen sehen wir deutlich die beiden Merkmale, die für jedes der Gedichte im Zyklus zutreffen: Sie nennen einen Namen (meist zu Beginn) und beinhalten ein Datum in der Struktur Tag–Monat–Jahr des Jahres 1994. Mit dem Vornamen ist immer eine dialogische Situation verbunden, sei es im Sinne eines ›(ein lyrisches) Ich traf X‹, sei es, dass eine Replik des per Vornamen eingeführten lyrischen Helden/der lyrischen Heldin wiedergegeben wird. Die Nennung des Datums ist Teil der Replik im jeweiligen ›Dialog‹.

Der Vorname ist das poetische Schlüssellexem dieser Texte, er bildet das Reimwort für die folgenden Zeilen, gibt also sozusagen das lyrische ›Thema‹ vor: »Toni – pitone« (Toni – Python)/»Daniil – govoril – rodil« (Daniil – geboren – sagte)/ »Olega – telega« (Von Oleg – des Wagens). »Lilja«, der Name voller onomatopoetisch-futuristischem lautpoetischem Potential, stellt eine signifikante Ausnahme in dieser Reihe dar – der Name, durch die innerlexikalische Alliteration an sich schon reimhaft – will außerhalb seiner Namensgrenzen offensichtlich kein Äquivalent finden. »Liljas« Verhältnis zur Poesie wird demnach auch als ein ausgesprochen negatives dargestellt: »Aber vor der Poesie/Erstarrt sie nach wie vor wie eine Maus« (»[...] No ot poézii do sich por/Sloveno myška zamiraet«). Dieser Entfaltung des Namens – im Falle von »Lilja« als autistisch anmutendes Minusverfahren – in der lyrischen Struktur und Semantik soll nun nachgegangen werden, wobei die eröffnende, reim- und sujetstiftende Dynamik des Vornamens im Kontrast zur schließenden Tendenz der Datumszeile im Auge zu behalten sein wird.

Als *Reimwort* erfährt der Vorname in diesen Texten eine Degeneration, er verliert seinen Sonderstatus als semantikfreier Lautbestand. Wenn sich »Toni« auf »Python« (»pitone«) reimt, erhält der Name auf sekundärer Ebene eine semantische Referenz – die ›alte Frau namens Toni‹ (»staruška Toni«) und die ›ausgestreckte Schlange‹ (in: »rast-januvšemsja pitone«) treten in ein Ähnlichkeitsverhältnis (das *lange* Leben). Die lexikalische Nullbedeutung des Eigennamens, bzw. seine Eigenwertigkeit, gerät ins ›Schwanken‹, die Semantik der durch die Reimstruktur zu ihm in Beziehung tretenden Lexeme färbt auf den Namen ab. Wir haben es hier mit dem Phänomen der ›schwankenden Merkmalshaftigkeit‹, der instabilen Semantik innerhalb des lyrischen Textes zu tun. Lexeme können, dies hat Jurij Tynjanov eindrücklich gezeigt, innerhalb eines Gedichts ihre semantischen Nuancierungen verändern. Diese Veränderungen sind durch die ly-

rische Struktur insgesamt bedingt, durch das aus poetischen Bezüglichkeiten – Parallelismen und Äquivalenzen – sich ergebende semantische Netz. Umgekehrt können einzelne, stark markierte Lexeme – wie Fremdwörter, Prosaismen oder eben Namen – signifikant auf das semantische Umfeld abfärben. Vor allem Eigennamen, so Tynjanov, seien in der Lage, die »lexikalische Tonart« von Gedichten vorzugeben, aus dem Namen entfalte sich nicht selten das lyrische Sujet.²²⁸ Tynjanov bringt hierfür durchwegs Beispiele mit exotischen, fremdsprachlichen oder antikisierenden Eigennamen. In den seltensten der von Tynjanov zitierten Fällen entfalten sich diese mit dem Merkmal »besondere Herkunft« versehenen Eigennamen affirmativ. Meist werden sie kontrastierend eingesetzt, etwa, indem ein antikisierender Gestus parodiert oder entblößt wird.²²⁹

Es ist bezeichnend für die von Prigov entwickelte Poetik der Ereignisdaten, dass hier die Namen gerade aus der anderen Richtung semantisch affiziert werden: Die Namen werden ihrer Kontrastfähigkeit entledigt. Die ohnehin schon »normalen« Vornamen, werden zu Lautwerten reduziert, die vom Lexembestand des Gedichts neutralisiert oder zumindest nivelliert werden. So können dann die Wörter sich auf den Namen reimen. Dies ist gerade am »Fremdheitskriterium« der Vornamen in Prigovs »Date-Poems« zu beobachten. Unabhängig davon, ob sie vertraut russisch klingen oder aber als nicht russisch markiert sind (»Oleg«, »Lilja«, vs. »Jukka« oder »Anaid«²³⁰), sie werden allesamt, ihre Fremdheits-Merkmale dabei einbüßend, in der mitunter kalauerartigen Reimstruktur neutralisiert, partiell »semasiologisiert«²³¹.

Wie stark diese Tendenz zur Semasiologisierung der Namen bei Prigov, und somit ihre Transformation in einfache Lexeme, ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass für die Übersetzung der Texte die Notwendigkeit oder zumindest Möglichkeit, die Namen selbst zu übersetzen, d.h. zu ändern zu erwägen ist. Wenn etwa »Daniil« mit »govoril« (»sprach«) und »rodil« (»gebor-«) sich reimt, so kann diese semantische Ebene im Deutschen schwerlich in der Übernahme der Eigennamen erreicht werden. Anstatt also zu übersetzen: »Der ganz junge Daniil/Sagte mir auf Russisch/Was er über das Leben denkt/Ist er doch gebor-/en/In Amerika/[...]«, wäre nach einer Wiedergabe von »Daniil« zu suchen, die den Reim in »govoril« und »rodil« darstellt: »Isidor« könnte sich dazu eignen: Der ganz junge Isidor/Stellte mir auf Russisch vor/Was er über das Leben denkt/Ist er doch gebor-/en [...]. Auch »Oleg[a] ist nicht einfach mit »Oleg« wiederzugeben: »Utrom povstrečal **Olega**/On mne čto-to govorit/Vobščem, kak vseгда – **telega**/[...]« – Am Morgen traf ich **Dima**/Sagt mir was/Vom Wagen, der wie **immer**/[...]).

Auffällig wird in dieser notwendigen Namensübersetzung auch, dass Prigov die »Reimfähigkeit« des Namens in allen Fällen bis auf das Maximum ausreizt, ein Maximum, das in seiner letzten Stufe einen Reim von schwindender Überzeugungskraft produziert und eben nur noch durch äußerst prosaische – prosaisierende – Zeilenumbrüche überhaupt erreicht werden kann: Der Reim wird zuungunsten des Metrums

228 J. Tynjanov: Problema, S. 99. J. Tynjanov: Problem, S. 119: »[...] [D]ie lexikalische Färbung tritt stärker hervor, wenn das Grundmerkmal schwindet; die gemeinsame lexikalische Zugehörigkeit tritt hier gewissermaßen an die Stelle des individuellen Grundmerkmals.«

229 J. Tynjanov: Problema, S. 95-97. J. Tynjanov: Problem, S. 115-166.

230 Vgl. D. Prigov: Grafik peresečenija.

231 Vgl. J. Tynjanov: Problema, S. 165.

gerettet. Der Preis dafür ist eine formale Deformation, eine auf den ›Notreim‹ folgende ungereimte Verszeile aus einem Wort, das aber durch die so erreichte Sonderstellung natürlich auch semantisch neu akzentuiert wird. So bildet in »Kak živeš«, staruška **Toni?** –/[...] V rastjanuvšemsja **pitone/Vremeni** –/[...]« (Wie geht's dir, Oma Toni?/[...] In der ausgestreckten Python/Der Zeit/[...]) das syntaktisch eigentlich zur vorangehenden Zeile gehörige »vremeni« (der Zeit) eine eigene Verszeile. Hierdurch erhält, bedingt durch den Willen, die lautliche Assonanz zwischen »Toni«/»pitone« und »vremeni« herzustellen, die Reimfähigkeit des Vornamens »Toni« also maximal auszureizen, »vremeni« eine in Prosasyntax nicht vorgesehene thematische Sonderstellung. Bemerkenswert, dass diese auf lyrische Gesetzmäßigkeiten rückführbare Sonderstellung nur erreicht wird, indem das Gedicht an dieser Stelle an einen äußersten Punkt geht, einen Punkt, an dem die Versstruktur selbst – sichtbar – an ihr Äußerstes gelangt, mittendrin zu (ver)enden droht.²³²

Im Sinne des »Notreims« muss im folgenden Beispiel das Suffix »sja« für das reflexive Verb »rodilsja« (wurde geboren) in eine neue Verszeile gerückt werden, um zu erreichen, dass »Daniil« und »govoril« sich mit »rodil« reimen. Der Namensreim ist dabei gerettet, jedoch um den Preis, dass die Reimstruktur des Gedichts ebenso wie seine metrisch-rhythmischen Merkmale – zumindest vorübergehend – vollkommen vernichtet sind: »Sovsem junyj Daniil/Mne po-russki govoril/[...]A ved' on uže rodil-/sja/V Amerike/«. Dieses offensichtliche, bis an die Schmerzgrenze gehende, Aus-, ja Verspielen der poetischen Kraft des Namens verläuft diametral zum modernistischen Spiel der Ana- und Kryptogrammatik, das einen ›Text unter dem Text‹ vermutet; einem ›Urwort‹, einem alle Dinge – Buchstaben, Laut- und Wortdinge eingeschlossen – enthaltenden Namen auf der Spur ist.²³³ Der Name wird hier ebenso entzaubert wie das Suffix »sja« (»сся«) mit seinen pronominalen Buchstabenspuren: im reflexiven »sja« ist das russische Wort/der kyrillische Buchstabe für »ich« (»ja«/»я«) enthalten.²³⁴ Wie ein zufälliger Partikel futuristischer Lautpoesie bildet das dem Namensreim zu Liebe separierte Suffix in der Mitte des Textes einen ambivalenten Wendepunkt, der wiederum in Kontrast zur vernünftig-prosaisch die semantische Sequenz schließenden Ortsangabe »in Amerika« tritt: »A ved' on uže rodil-/sja/V Amerike/[...]« (Ist er doch gebor-/en/In Amerika).

Am Ende – ein Datum

Sind die Namen erst einmal auf ihre scheinbar nur mit sehr harten poetischen Bandagen zu erzielende Reimpotenz hin »ausgeschlachtet« – expliziert, exkorporiert, ausbuchstabiert, hat das Gedicht einen Endpunkt, eine Schließung erreicht, die nur noch

232 Zu anderen Varianten sichtbaren Herausfallens aus der Ordnung des Verses bei Prigov vgl. Georg Witte: »Prigov, ein Phänomenologe des Verses«, in: Brigitte Obermayr (Hg.), *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*, Wien, München, Berlin: Otto Sagner (= WSA Sonderband 81 (2013)), S. 16–52, hier: S. 39–41.

233 Vgl. A. Hansen-Löve: Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik, S. 148.

234 Zum schon im Wort »imja« (Name) enthaltenen »ja« (ich/letzter Buchstabe des russischen Alphabets я) und seiner Verwendung zwischen Personalpronomen, Graphem und Name bei Aleksej Kručnych, vgl. A. Hansen-Löve: Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik, S. 149.

von der Datierungszeile übertroffen bzw. aufgefangen werden kann. Sehr deutlich wird dabei, was mit der titelgebenden *Überschneidung* (*»peresečenie«*) gemeint ist. Ohne dass es einen inneren lyrisch-formalen Grund dafür gäbe, läuft die Sequenz mit dem Namenreim auf die Datumszeile zu, die ebenfalls von außen, formal unmotiviert, dazukommt. Sie ist, was ihre jeweiligen Daten betrifft (das Singuläre) austauschbar, ersetzbar. Sie ist jedoch nicht hintergebar, kann als solche nicht weggelassen werden. Die Datierungszeile bildet einen Fixpunkt dieser Texte, mehr noch: Prigovs »Date-Poems« laufen auf diese Zeile hinaus, einige der Texte des Zyklus sind sogar, wie wir sehen werden, auf sie reduziert.

Formal sieht die Nennung eines konkreten Datums in diesen Gedichten nach einer aus dem Paratext, vom Rand des Gedichts, hochgewanderten und in den Gedichtkorpus integrierten Datierungszeile (man denke an die Datierung in Puškins »Geroj« oder Kawaras Datums-Stempel) aus. Es handelte sich bei diesem Zyklus um ein vom kalendarischen Ordnungs- und Schaffensprinzip geleitetes Projekt: (Nahezu) jedem Tag des Jahres 1994 ist ein Gedicht des Zyklus zugeschrieben, bzw. gibt es die Behauptung, an jedem kalendarisch vorgeschriebenen Tag sei eines dieser Gedichte verfasst.

Die Datierung des Gedichts und die Daten des Gedichts implodieren hier. Wenn Derrida das Gedicht selbst nicht nur an der Grenze ansiedelt, sondern selbst als Grenze, als Überschneidung zwischen »Ereignis der Schrift« (Datierung, »gedenkendes Datum«) und »Datum des Gedichts« (»Datum dessen gedacht wird«)²³⁵ versteht, so löst sich in Prigovs »Graphik der Überschneidungen« sowohl die Unterscheidung zwischen Datierung und Datum als auch die Frage nach den Referenzdaten auf. Das Gedicht ist hier keine Datenchiffre mehr, sondern als Datierung, als Datum ausbuchstabierte Dechiffrierung.

In allen drei hier analysierten Beispielen ist das Datum jene äußerste Instanz, die ein Minimum an Konsens und auch »Wahrheit« des Gesagten präsentiert: Das Datum ist die endgültige Antwort in diesen Dialogen. »Endgültig« heißt hier aber: an diesem einen, partikularen Ende gültig, für dieses Datum – einmalig, punktuell, nicht auf ewig. Im Sinne des Abreißkalenders wartet am folgenden Tag schon ein neues »Ende«. Im Gespräch über die Nichtigkeit des Lebens angesichts des alles verschlingenden Zeitenlaufs wird das Einmalige thematisch: Das Momentane und Ausschnitthafte des »12. Mai 1994« wird zum unumstößlichen Argument: »[...] Recht hast du, und doch ist's Leben/keine schlechte Sache, musst du zugeben./Wenn man es momentan erfasst/Ausschnitthaft, als Stoppbild/Vom 12. Mai des Jahres 1994//«.

Im anderen Beispiel braucht der junge Amerikaner zwar für die Formulierung seiner Lebensphilosophie schon die englische Sprache, bringt aber auf diesem Weg seine Überlegungen am Schluss doch auf den Punkt: »[...] Wenn auch von russischen Eltern/Überleg; mal und versteh/Es ist der dreizehnte of May/1994 heute/Sagt er zum Schluss//«. Und wenn er auch alles verdreht und verwechselt, bei den Daten scheint »Oleg« (»Dima«) die allgemein gültige Ordnung zu befolgen, was offensichtlich sein irritiertes Gegenüber am Ende doch einigermaßen befriedigt: »[...] Steht die Welt auf dem Kopf/Die Daten und die Zahlen allerdings/Kommen in der richtigen Reihenfolge/Zum Beispiel sagt er, dass heute/Der 15. Mai 1994 ist//«.

235 J. Derrida: Schibboleth, S. 94.

Wir können folgende Dynamik zwischen den beiden maßgeblichen Sequenzen in Prigovs Datumsgedichten festhalten: Die Eingangssequenz ruft den Vornamen auf, der in der Folge seine maximale poetische Kraft entfaltet, die sich aber schnell bis zur äußersten Banalität erschöpft. Diese auf poetisches Potential gerichtete Verschleißdynamik bringt das Gedicht zu einem ersten Endpunkt, de facto aber zu seinem entscheidenden Wendepunkt. Eine *prosaische*, weil nicht durch lyrische Form motivierte, Wende baut die zweite Sequenz auf, die auf den immer gleichlautenden, ungereimten Appendix der Datumszeile hinausläuft: »neunzehnhundertvierundneunzig« (»tysjača devjatisotogo devjanostogo četvertogo goda«)²³⁶. Der durch die Namen eröffnete dialogische Horizont, der die Reimstruktur des Gedichts devastiert, scheint durch die Datumszeile wieder geschlossen zu werden. Und doch haben wir in dieser Schlusssequenz den Eindruck, nicht nur so sehr am Schluss, sondern vor allem außerhalb des Gedichts zu sein: Bei der recht uneigentlich sich an das Gedicht fügenden Datierungszeile, bei einem ›nach außen‹ delegierten Schaffensprinzip: Wie die numerische Norm, die Prigovs Werk insgesamt dominiert, gibt hier die kalendarische Ordnung die zu erwartende Fortsetzung ebenso vor wie den zu erwartenden Verlauf dieser Fortsetzung: Auch morgen wird es wieder ein *Datum* geben und somit ein *Ende des Gedichts*. Auf einen Anlass oder eine Gelegenheit muss diese Poesie nicht erst warten, das Minimum an Ereignisdaten ist immer schon da, steht auf dem Kalenderblatt. In diesem Sinne formuliert die Datumszeile dann tatsächlich so etwas wie eine »Ekstase« des Jetzt, und die Intuition, wonach der »Datierbarkeit« die Zeit »wesenhaft zugehöre«²³⁷, fände sich hier zumindest poetisch realisiert.

Ein Kalenderblatt, genauer die oberste Seite eines Abrisskalenders, ist auch in der 1977-1978 geschaffenen Serie »Kalendari« (Kalender) zu sehen.²³⁸ Auf diesen Kalenderblättern sind aber noch keine singulären, voll ausgeschriebenen Daten (TT/MM/JJJJ) zu lesen, sondern in den meisten Fällen nur Tag und Jahr. Schon hier geht es darum, das Ereignis einem Datum zuzuschreiben, wobei das Medium des Abrisskalenders mit jenem eines ›ewigen Kalenders‹ kollidiert. Dies wird durch den seriellen Zusammenhang zwischen den Objekten verstärkt, wie sich am Beispiel des »29.« zeigt:

29/1700 год/В этот день зародилось чувство вины
 29/1800 год/В этот день зародилось чувство вины перед народом
 29/1900 год/В этот день зародилось чувство вины перед Отечеством²³⁹

236 Im folgenden Fall ist die Reihenfolge genau umgekehrt: »В этот день, 3 февраля 1994/года происдел весь день сам с/собой и рассказывал себе о/всех возможностях явления самому себе под любыми и же-/лательными именами Федр, Леонид и Клавдий//« (An diesem Tag, dem 3. Februar 1994/saß ich den ganzen Tag mit mir/allein und erzählte mir über/alle Möglichkeiten einer Erscheinung die ich haben könnte mit geliebten und er-/wünschten Namen Phädra, Leonid oder Klaudius). D. Prigov: Grafik peresečenija.

237 M. Heidegger: Sein und Zeit, S. 407: »Was ist das, dem solche Datierung wesenhaft zugehört, und worin gründet diese? Kann aber eine überflüssigere Frage gestellt werden als diese. Mit dem ›jetzt, da‹ meinen wir doch ›bekanntlich‹ einen ›Zeitpunkt‹. Das ›jetzt‹ ist die Zeit.« [Kursiv im Original, B.O.]

238 Vgl. dazu die Abbildungen Nr. 45 und 46 zum Kapitel »Chronophobie vs. Zeitgenossenschaft« in diesem Buch.

239 Dmitrij Prigov: ot Renessansa do konceptualizma i dalee. (Ausstellungskatalog) Moskau 2004, S. 78. Vgl. Abb. 44 und 45 in diesem Buch.

29./1700/An diesem Tag wurde das Schuldgefühl geboren

29./1800/An diesem Tag wurde das Gefühl der Schuld gegenüber dem Volk geboren

29./1900/An diesem Tag wurde das Gefühl der Schuld gegenüber dem Vaterland geboren

Im Vergleich zu den doch sehr voluminösen, dreidimensionalen Abrisskalenderobjekten aus den 1970er Jahren, die neben Papier, Acrylfarbe, Filzstift und Maschinenschrift auch aus Holz und Metall bestehen, sind die Texte des lyrischen ›Schreibkalenders‹ des Gedichtzyklus, um den es hier geht, dezidierte Phänomene der Schrift.

Wir kehren zu diesen Gedichten zurück und setzen die Betrachtung von deren Enden fort: Bedenkt man, dass das Gedicht andere Kriterien des Schließens und Endens kennt, als dies im erzählenden Text der Fall ist, dass es sich dabei weniger um eine temporale Qualität, vergleichbar etwa mit dem Schlusspunkt in der erzählenden Literatur handelt, als um eine formale, ist die Schließung der Datumsgedichte Prigovs durch die Datumszeile jene Stelle, an der das Gedicht offensichtlich ein seiner Form angemessenes Maß an *äußerster* Stabilität erreicht. Diese Äußerlichkeit ist hier im zumindest zweifachen Sinn bestimmt. Erstens als die paratextuelle Stellung der Datierung, jenes ›Heute‹, auf das die einzelnen Gedichte, egal ob im Präteritum oder im Präsens verfasst, bezogen werden. Und zweitens als die dem Schaffensprinzip zu Grunde gelegte ›äußere‹ kalendarische Ordnung, die den formalen Rahmen dieser Gedichte verlässlich bereithält. *Äußerste* Stabilität heißt hiermit auch: prekäre Stabilität, Stabilität, die in diesem Fall *nicht unbedingt* aus den Prinzipien des Gedichts abzuleiten ist, sondern genauso gut eine diesen Prinzipien äußerliche sein kann.

Wenn die Poetik der Ereignisdaten auf Namen und Daten angewiesen ist, so ist die Datumszeile als stabilisierender Schlusspunkt tatsächlich ein »Punkt der Stabilität, der von den formalen oder thematischen Prinzipien des Gedichts bestimmt wird.«²⁴⁰. Gleichmaßen, und das zeichnet die ›Poetik der Ereignisdaten‹ in Prigovs Datumsgedichten aus, kommt die Datumszeile eben wie von außen dazu, bedingt eine Schließung und Fixierung, die nicht *zwingend* aus der lyrischen Struktur der Gedichte hervorgeht – jeder andere Satz könnte die Datumszeile ersetzen.

Das Datum als konstant äußerster, dem Gedicht organisch fremder Punkt wird in all jenen Texten des Zyklus besonders deutlich, in denen die Diskrepanz zwischen Namen und Datum besonders augenscheinlich ist. Während der Eigenname variabel ist, ist es das Datum offensichtlich nicht, es ist immer vorgeschrieben:

»Забыл написать, но имя,
предположительно – Игнатий, а
дата точно известна – 25
августа 1994 года

240 Barbara Herrenstein Smith: Poetic Closure. A Study of How Poems End, Chicago, London: The University of Chicago Press 1968, S. 35: »The poet ends his work at some point of stability, but unless (as sometimes happens) the poem follows a temporal sequence, this point will not be something we could call »the end of the story«. It will, however, be a point of stability that is either determined by or accommodates the poem's formal and thematic principles of structure.«

Вспомнил, что имя не Игнатий,
а Терентий, но число по-прежне-
му точно – 25 августа 1994 года»²⁴¹

Ich vergaß zu schreiben, aber der Name,/war so was wie Ignatius, doch/das Datum
ist genau bekannt: der 25./August 1994//Mir fiel ein, dass der Name nicht Ingatius
war,/sondern Terentius, aber das Datum ist nach wie/vor richtig – der 25./August 1994

Mussten wir angesichts der dargestellten Ausbeutung der poetischen Potenz der Namen davon ausgehen, dass das Gedicht ohne Namen schwerlich zu Stande kommt, legen diese Beispiele nahe, dass sich die Gedichte beinahe auf das Datum reduzieren lassen. Die Referenz des Ereignishaften ist auf das bloße Datum beschränkt. Das ist auch dann gegeben, wenn keine Begegnung mit einem Namen sich ereignet hat, wenn auf das Pronomen ausgewichen wird. Das Ereignis scheint sich auf die Schreibung des Datums als Gedichtzeile zu reduzieren – wie sich in der daraus resultierenden Minimalversion eines Datumsgedichts aus dem Zyklus zeigt:

»А вот и ни с кем не повстречался
27 апреля 1994 года«²⁴²

Habe ich mich also mit niemandem getroffen
am 27. April 1994²⁴³

In ihrer Exploration und lyrischen Explikation der datierbaren Zeitekstasen lassen sich Prigovs Datumsgedichte in der Poetik des Moskauer Konzeptualismus, dem Prigov maßgeblich und die Bewegung prägend verbunden war, verorten. In zahlreichen Aktionen der aus Künstlerinnen und Künstlern dieses Kreises bestehenden Gruppe »Kollektivnye Dejstvija« (»Kollektive Aktionen«) – Prigov war regelmäßiger Teilnehmer der Aktionen – spielte ein genau datiertes und datierbares Erscheinen und Verschwinden, Beginnen, Sich Ereignen und Enden die zentrale, ja, dem Minimalismus dieser Bewegung gemäß, oftmals die einzige Rolle. Dabei ging es immer darum, »etwas Abstraktes zu konkretisieren, ihm einen raum-zeitlichen Rahmen zu geben, eine Regel vorzuschrei-

241 D. Prigov: Grafik peresečenija.

242 Ebd.

243 Das Gedicht »Der schöne 27. September« aus dem gleichnamigen Band von Thomas Brasch zählt in vergleichbarer Weise auf, dass an diesem Tag nichts passiert sei, bzw. was nicht passiert ist. Mit dem ›27. September‹ bezieht Brasch sich ziemlich sicher auf das von Christa Wolf in »Ein Tag im Jahr. 1960-2000« fortgesetzte Projekt »Den' mira« (Ein Tag der Welt), 1934 von Maksim Gor'kij angeregt. Vgl. dazu das Kapitel »Den Zeitungstag überleben« in diesem Buch. Der engere Bezug des Gedichts von Brasch zu Christa Wolfs »Tagesprotokollen« ergibt sich aus den einzelnen »Tagesordnungspunkten«, die das Gedicht als nicht ausgeführt aufzählt: »Ich habe keine Zeitung gelesen./Ich habe keiner Frau nachgesehen./Ich habe den Briefkasten nicht geöffnet./[...] Ich habe keine Zeile geschrieben./[...]«. Thomas Brasch: »Der schöne 27. September« [1980]. Gedichte. Mit einem Nachwort von Christa Wolf, in: ders., Der schöne 27. September. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 21.

ben und diese dann zu dokumentieren.«²⁴⁴ Es ging also, schematisch gesprochen, um die zu Heideggers Denktexten gegenläufige Bewegung. Geht es Heidegger darum, das Wesen der Zeit in einem abseits vom vulgären, zählenden, mit der Zeit rechnenden Dasein²⁴⁵ zu erkunden, sind die »Kollektiven Aktionen« daran interessiert, Erfahrungen der Zeitlichkeit auch unmittelbar an sichtbare Datierung und Zeitmessung zu knüpfen. Das Ereignis ganz im Sinne des »Zeitzerwürfnisses«²⁴⁶ erfahrbar zu machen: Die Ereignisse der »Kollektiven Aktionen« sind aufgespannt zwischen dem konkret Datierten und Dokumentierten und dem Abstrakten, ob als Erscheinen oder Verschwinden – ›Zusammensein-mit‹ (›so-bytie‹) – vorgestellt. Gerahmt und gefüllt ist diese Vorstellung von einer Zeit des Wartens und Erwartens. Die »Konkretisierung des Abstrakten«, der abstrakten Erwartung und des subjektiv erlebten Wartens, besteht in der akribischen Dokumentation solcher Erwartungs- und Ereigniserfahrungen, einer Dokumentation, ohne die das Ereignis nicht (sichtbar) wäre. Bezeichnend, dass die Ereignisse in den Aktionen der Gruppe »Kollektivnye Dejstvija« vielfach auch für die Beteiligten bis zur nachträglichen Dokumentation, »späteren Rahmung«²⁴⁷ – Datierung – unwahrnehmbar bleiben. So erkennen die Teilnehmer der Aktion »Vychod« (»Ausstieg«) erst, dass sie an der Aktion, an einer bestimmten Haltestelle aus dem Bus auszusteigen, beteiligt waren, anhand eines ihnen im Anschluss an den erfolgreichen Ausstieg ausgehändigten Zettels mit dem Vermerk: »Ausstieg, 20.3.1983, 12.24«²⁴⁸. Dieser Abschluss der Aktion durch und als Datierung ist in seiner formalen Konkretheit wesentlich – ereignishaft. Wie Prigovs Datumsgedichte kommen sie gerade darin zu ihrer formalen Schließung, und wie Prigovs Gedichte, scheinbar nur dadurch zustande – als Sichtbares, die Erfahrung Rahmendes und darin Ermöglichendes.

Die Poetik der Ereignisdaten lässt sich bei Prigov zusammenfassend als eine Exkorporierung von ›Namen‹ und ›Daten‹ beschreiben, die das poetische Potential der Namen auf der Ebene lyrischer Poetizität gegen Null führt, um im Anschluss daran das Motiv der Begegnung auf die Ereignishaftigkeit des Jetzt der Datierung zu konzentrieren. Dabei wird zunehmend deutlich, dass die kalendarische Ordnung das Ereignis nicht nur vorgibt, indem sie sozusagen vorschreibt, dass an jedem Tag ein Datumsgedicht entstehen muss, sondern dass die schlichte tägliche Gegebenheit der Daten selbsttätig zum Ereignis wird.

В этот день, 4 февраля 1994
решил умолчать обо всех встре-
чах, именах и поступках, даже
о сегодняшней

244 Vgl. Sylvia Sasse: Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus, München: Wilhelm Fink 2003, S. 70. Vgl. zu dieser Aktion im Kontext der spätsowjetischen künstlerischen Zeitpolitik auch die Ausführungen im Abschnitt »Spätsowjetische Chronophobien und ›kollektive Aktionen‹ dagegen« in diesem Buch.

245 M. Heidegger: Sein und Zeit, S. 412ff.

246 M. Schaub: Deleuze im Wunderland, S. 139.

247 S. Sasse: Texte in Aktion, S. 75.

248 Ebd.

An diesem Tag, dem 4. Februar 1994,/Beschloss ich über alle Begeg-/nungen, Namen und Schritte zu schweigen, sogar/über die heutigen

Много, много вспомнилось имен
и событий, внезапно меня как
громом остановившие посреди ули-
цы 23 апреля 1994 года

Viele, viele Namen sind mir eingefallen/Und Ereignisse, ganz plötzlich/wie vom Don-
nerschlag getroffene mitten auf der Stra-/ße am 23. April 1994

Auffällig, dass der Zyklus historische Jahres- oder Festtage überhaupt nicht berücksich-
tigt. Bekannte Jahres- und Feiertage – wie etwa der 1. Mai – werden scheinbar vollstän-
dig ignoriert, die Daten erfahren eine sie nivellierende Gleichbehandlung, erhalten *wie durch Zufall* eine neue Referenz. Auffallend stark sind die symbolischen Bedeutungen
der Daten und die damit verknüpften kulturell kodierten Gedenkzusammenhänge in
Prigovs Zyklus von Datumsgedichten zurückgedrängt. Auch darin zeigt sich eine Ten-
denz, sich einem realen Befund der Daten nähern zu wollen, und über sie der »Zeit-
lichkeit des mit der Zeit rechnenden Daseins«²⁴⁹.

Позвонила мне Елена
Только что вот родила
Дочку тоже назвала
Станным именем Полина
Хотя, отчего же странное –
Старинное звучное русское имя
Дочка, она и в Японии –
Дочка, так что вот запомним:
1 мая 1994 года²⁵⁰

Ein Anruf von Elena/Hat gerade eben auf die Welt gebracht/Eine Tochter und sie/Mit
dem seltsamen Namen Polina bedacht/Obwohl, warum eigentlich seltsam –/Ein alter
wohlklingender russischer Name/Eine Tochter, ist doch auch in Japan/Eine Tochter, al-
so merken wir uns/Am 1. Mai 1994

Dabei wird auch deutlich, wie fragil das Verhältnis zwischen Datum und dem im Ge-
dicht beschriebenen ›Ereignis‹ ist. Nicht nur, dass dem »1. Mai« im zitierten Gedicht
in keiner Form gedacht wird, es bleibt offen, ob der Anruf und somit die Geburt am 1.
Mai 1994 stattgefunden hat, der 1. Mai 1994 also der Geburtstag von »Elenas« Tochter
»Polina« ist, oder aber, ob nur die Erinnerung an diesen Anruf vom 1. Mai 1994 da-
tiert. Prigovs Datumsgedichte lockern das Verhältnis zwischen Datum und Namen so

249 M. Heidegger: Sein und Zeit, S. 412.

250 D. Prigov: Grafik peresečenija.

weit, dass die Datumszeilen der einzelnen Gedichte beliebig untereinander austauschbar sind. Die in keiner Weise jeweils zwingende *Überschneidung* alleine also ist es, die die Kontingenz der indikatorischen Funktion der Daten ausstellt und die Daten selbst wieder in neue Bezugssysteme integrierbar macht. Genau diese Dynamik ist es, die die Daten im Sinne der Datumskunst von ihrer kulturellen und historischen Symbolik und Hermetik entlastet, um diese Symbolik auf einer neuen Ebene erfahr- aber auch verhandelbar zu machen.

Darin zeigt sich auch noch einmal die Äußerlichkeit der Datumszeile, die zwar einerseits, wie ich zeigen konnte, in schließender Funktion in das Gedicht formal inkorporiert ist, die aber andererseits keinerlei organische, formale Notwendigkeit aufweist. An dieser Stelle ist die Datumszeile tatsächlich wieder nur angefügt – »wesentlich und zugleich unwesentlich«.

Das postmoderne Datumsgedicht setzt dort noch einmal an, wo üblicherweise der Übergang vom Gelegenheitsgedicht (»casual carmen«) in Richtung Erlebnisgedicht veranschlagt ist²⁵¹ und wo dem »Zeitgedicht«, in seinen Erscheinungsweisen als engagiertes, politisches oder »staatsbürgerliches« (»graždanskaja lirika«), das Verlassen der Schutzzone ästhetischer Autonomie nachgesagt wird.²⁵² Das Datumsgedicht geht diesen Weg in die umgekehrte Richtung. Es lässt die Verallgemeinerung der Daten im Erlebnisgedicht hinter sich und wendet sich ihrer Singularisierung zu. Im Gegensatz zum idealistischen Paradigma der Erlebnisdichtung, der es um die Verallgemeinerung des Bezugs zum singulären Erlebnis geht, bleibt im »Datumsgedicht« die »Einmaligkeit des Gelegenheitsbezugs«²⁵³ präsent, nicht so sehr als Indikation, sondern als Performanz eines Grenzverlaufs: Zwischen allgemein Bedeutsamem und singulärer Banalisierung, zwischen Richtungsweisendem und Punktuelltem, zwischen metaphysischem Dialog und belanglosem Zwischenruf, zwischen Unmöglichkeit des Ereignisses und Faktizität des Geschehenen. Nicht »Engführung«, sondern Ausführung.

Postskriptum: von der Ausführung zur Aneignung

In der in variierender medialer Form – als an der Museumswand installierter Digitalprint oder als Buch – präsentierten Arbeit Andrea Comanis (*1965) mit dem Titel »Ich war's« (»Sono stata io. Diario 1900-1999/It was me. Diary 1900-1999«) werden die Positionen im freien Spiel der Austauschbarkeit von Daten gewechselt. Die Daten sind hier fix, die zugehörigen Subjekte, das sich den Daten zuschreibende Ich mutet monströs an: Die Ereignishaftigkeit der Daten selbst wird als »Modus der Individuation« erfahrbar: »Eine Jahreszeit, ein Winter, ein Sommer, eine Stunde oder ein Datum haben eine vollkommene Individualität, der es an nichts fehlt, auch wenn sie nicht mit der eines Dinges oder eines Subjektes zu verwechseln ist.«²⁵⁴ Ein fiktives und multiples »Ich«

251 Derrida verweist auf Celans Rede zur Verleihung des Büchnerpreises (»Der Meridian«), in der Celan die Kunst der Lyrik als jenen »Weg« bestimmt, den die »Dichtung zurückzulegen« habe. An diesem »Scheideweg zwischen Kunst und Dichtung«, so Derrida an dieser Stelle weiter, »befindet sich das Datum.« J. Derrida: Schibboleth, S. 16.

252 Vgl. J. Wilke: Zeitgedicht; I. Ėjges: Graždanskaja lirika, M. Gasparov: O. Mandel'stam.

253 H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 152.

254 Gilles Deleuze/Felix Guattari: Tausend Plateaus, Berlin: Merve 1992, S. 354f.

schreibt sich *historischen* Daten – Geschichtszahlen – des 20. Jahrhunderts zu und wird so zum größtenwahnsinnig Aneignung betreibenden Erfahrungssubjekt, selbst zu einer »Diesheit« im Sinne Deleuze/Guattaris. Comanis Arbeit durchschreitet einen Jahreszyklus (vom 1. Januar bis zum 31. Dezember), wobei den einzelnen Tagen Jahreszahlen aus dem gesamten Jahrhundert zugeschrieben werden. Diese Jahreszahlen werden jedoch im Text nicht genannt, sie bleiben unsichtbar. Im Buch können sie nachgelesen werden, in der Ausstellung kann man sich ihrer (zu) erinnern (versuchen). Die um ihre Jahreszahlen reduzierten Daten sind somit deutlich als *Jahrestage* markiert. Und in Summe wird jeder Tag des Jahrhundert-Jahres in Comanis Arbeit zum Erinnerungsdatum für das vergangene Jahrhundert. Aufgrund der Ersetzung des jeweils namentlich zu nennenden Ichs, des jeweils wechselnden Namens, durch ein fiktives, hermaphroditisches ›Subjekt‹, welches an der überwiegenden Zahl der Tage »Ich« heißt, scheint sich die Reihung der Daten aus einem Jahrhundert zu einer monströsen Biographie des Jahrhunderts selbst zu schließen.

1. Januar

Ich habe in Berlin die Kommunistische Partei Deutschlands gegründet.

2. Januar

Ich habe Einblick in die Stasi-Akten nehmen können.

3. Januar

In Rom habe ich heute die Errichtung der Diktatur verkündet.

4. Januar

Ich habe für 1 Reichsmark die erste Ausgabe des Magazins *Der Spiegel* gekauft.

[...]

13. Februar

In Dresden ist nach Bombenangriffen die gesamte Innenstadt völlig zerstört.

18. Februar

›Wollt ihr den totalen Krieg?‹ ›Ja!‹ Totale Spannung und Begeisterung meiner Rede im Sportpalast in Berlin.

[...]

20. April

Heute habe ich Geburtstag. Ich bin Ehrengast im UFA-Film Palast am Zoo, wo der Film über die Olympischen Spiele in Berlin von Leni Riefenstahl uraufgeführt wird.

[...]

2. Mai: Ich stelle mein Suprematistisches Manifest vor.

[...]

7. Juli

Ich gewinne im Finale gegen Zina Garrison zum 9. Mal das Turnier in Wimbledon.

[...]

4. August

In Amsterdam wird heute das Versteck der Familie Frank entdeckt. Ich habe sie verraten.

[...]

12. August

Oklahoma. Ich, zum Tode verurteilt, versuche heute, mich umzubringen. Ich werde ins

Krankenhaus gebracht und durch Auspumpen des Magens gerettet. Zurück im Gefängnis, werde ich dann mit einer Giftspritze hingerichtet.

13. August

Ich beginne, zuerst mit Stacheldrahtabsperungen, den Bau der Berliner Mauer. [...]

31. Oktober

Delhi. Ich werde mit 22 Schüssen von 2 meiner Leibwächter ermordet.

[...]

4. November

Hochwasser in Florenz

[...]

29. Dezember

Ich werde zum Staatspräsident der Tschechoslowakei gewählt.

30. Dezember

Moskau. Auf dem Ersten Allunions-Kongress beschließe ich die Gründung der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR).

31. Dezember

Während einer Silvesterfeier fliehe ich aus Kuba. Damit endet mein Regime.²⁵⁵

Hatten wir es sowohl in Kawaras »I met«- Projekt als auch in Prigovs Datumsgedichten immer wieder mit Namen zu tun, fehlen diese bei Comani gänzlich. Namen und Jahreszahlen werden hier zum Teil einer Rätselstruktur, die mit den Daten Wissenshorizonte und Möglichkeitsformen aufrufen. Die Gegenkraft zu den damit evozierten öffentlichen Ereignissen bildet das durch seine unverwüsthche Wiederkehr monströs anmutende Ich, das sich den Daten zuschreibt und geschichtsträchtige Daten zu privaten Tagebucheinträgen zu banalisieren scheint. Fiktional wird hier die an die faktischen Daten gebundene »subjektive« Erfahrung. Das immer wieder die Grenzen des Vorstellbaren überschreitende Erfahrungs-Ich scheint einen ohnmächtigen Aufstand gegen das Unfassbare zu versuchen, zum »Realen der Zeit« vorzudringen, dies zu konstruieren, zum »Agenten dieses Realen«²⁵⁶ zu werden. Das totale Schuldbekenntnis im »Ich war's« verrät die Tätigkeit dieses Agenten. Der jeweilige Betrachter/die jeweilige Betrachterin kann nicht anders, als diese Geständnisse zu quittieren. Auch das »Ich war's nicht« bleibt dabei immerzu möglich – und schmerzhaft konsequenzlos.

255 Daniela Comani: *ich war's. tagebuch 1900-1999*, Frankfurt a.M.: Revolver 2005.

256 A. Badiou: *Jahrhundert*, S. 132.

Das Datum als Aufgegebenes. Ein Rückblick

Das Buch flankiert die Annahme eines »Zugleich« / »Auf Einmal« (»à la fois«) des Datums: Datierte Zeit sei nicht nur *datum*, »Gegebenes«, sondern *gleichzeitig* »Möglichkeit: auch und zugleich. »Zugleich wesentlich und unwesentlich. Dieses *Zugleich* [...] gehört zur Struktur des Datums«¹. Im Fazit wird deutlich, dass es sich bei diesem »Zugleich« eben nicht um ein Entweder / Oder handelt, sondern um ein fast unbedingtes *Auf Einmal*: Die Möglichkeitsform ist im *Datum* nicht nur mitgegeben, sondern *mitaufgegeben*.

Dieses Buch beschäftigt die Frage, wie und ob die angeblich nur indikative, deiktische Funktion des Datums allein, die in ihm angegebene »reine, unspezifische Zeit«² doch auch (zugleich?) eine Operation in der Zeit, mit der Zeit, einen Vorgang enthält. Diese Frage entstand im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Werken, in denen Datierung außergewöhnlich sichtbar ist oder bemerkenswert thematisch wird. Das Buch stellt als »Datumskunst« Weisen vor, in denen die Kunst also das oben zitierte »Zugleich« verhandelt.

Die in diesem Buch analysierten Phänomene aus der bildenden Kunst, der Kulturgeschichte und der Literatur des 20. Jahrhunderts exponieren jeweils auf ihre Art die »synthetische [...] Natur« der »Datierung eines Ereignisses«, buchstabieren die Tatsache aus, dass datierte Zeit dort (erst) *gegeben* ist, wo eine »wirkliche Gegenwart« mit einem »beliebigen Jetzt« identifiziert wird.³ Diese Vorgänge im Gegebenen, diese Vorgängigkeit als Gegebenes macht an jeder »Zeitstelle«⁴ eine Möglichkeit (als Alternative, andere Entscheidung, anderen Verlauf, als Handlungsoption) denkbar. Aus dem Fakti-

1 Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, Wien: Passagen 2002, S. 40. Jacques Derrida: Schibboleth. Pour Paul Celan, Paris: Galilée 1986, S. 35.

2 Alexander Honold: Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur, Basel: Schwabe Verlag 2013, S. 27.

3 Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit. München: Fink 1991, S. 298.

4 Simmel, Georg: Das Problem der historischen Zeit (= Philosophische Vorträge. Veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 12), Berlin 1916, S. 3-31, hier: S. 3-4.

schen tritt die Möglichkeitsform hervor: Es könnte anders sein, es könnte anders gewesen sein.⁵

In Phänomenen der Datumskunst finden zwei Operationen *zugleich* statt, auch wenn diese zu unterschiedlichen Anteilen sichtbar sein können: Die eine ist reduktiv, isoliert, betreibt eine künstlerische (Re-)Objektivierung und Desemiotisierung des Datums. Erkennbar, lesbar wird dies in einer exorbitanten Sichtbarkeit eines Datums (hier: in den ›Datumsbildern‹ von Vasilij Ermilov, 1924; oder in den ›Datumsgedichten‹ von Dmitrij Prigov, 1994). Die andere versucht die gegenläufige Bewegung, schreibt und erzählt am ›Syntheseprozess‹ zwischen ›wirklicher Gegenwart‹ und ›beliebigem Jetzt‹ mit, bzw. macht diesen Vorgang überhaupt als solchen wahrnehmbar (hier u.a. die Umdatierungen und Mehrfachdatierungen bei Kazimir Malevič, vor allem Ende der 1920er Jahre; die künstlerischen Interventionen in das geschlossene, zyklische sowjetische Zeitregime etwa in Evgenij Popovs Montage- und Kalenderromanen in den 1980ern).

Erstere Tendenz dominiert in den konstruktivistischen »Datumsbildern« von Vasilij Ermilov (1924), die die Sterbedaten von Vladimir Lenin zum alleinigen Bildgegenstand machen und darin die »Kunsthfähigkeit des dokumentarischen Moments« behaupten und erproben. Schon in dieser scheinbar prototypischen Form von Datumskunst – ein Datum ist alleiniger Bildgegenstand, hier motiviert durch die konstruktivistische ästhetische Überzeugung, dass das malerisch mimetische Tafelbild ausgedient habe – ist das synthetische Moment nicht zu übersehen. Das Gegebene, das »beliebige Jetzt«, ist nun als »wirkliche Gegenwart«, als Todesdatum von Lenin protokolliert und: ins Bild gesetzt. Aber auch hier ist *zugleich* schon die andere Tendenz der Datumskunst am Werk, hierin ist der ›Syntheseprozess‹ zwischen ›wirklicher Gegenwart‹ und ›beliebigem Jetzt‹ ausgestellt, wahrnehmbar. Dies manifestiert sich etwa in der Frage nach der Bedeutung des Datums, die an ein Wissen gebunden ist.

In Kazimir Malevičs Umdatierungen scheint zweite Tendenz zu dominieren: eine künstlerische Interaktion mit dem Syntheseprozess: Malevič datiert sein Werk aus unterschiedlichen Gründen um, wobei es um mehr als um eine fiktive Werkchronologie geht, etwa darum, das »Schwarze Quadrat«, de facto Mitte 1915 in einer ersten Version entstanden, auf 1913 zu datieren, ein Jahr, das Malevič für sich und seine Zeit als Epochen- und Umbruchsjahr⁶ erkannte. Um diesen fiktiven Null- und Wendepunkt gruppieren sich weitere weitgehende Rückdatierungen, die Malevič 1928/29 vorgenommen hat. Die aus dem Blickwinkel der Datumskunst vorgenommenen Rekonstruktionen von Malevičs schreibend-umdatierenden Aktivitäten zeigen, wie sehr das ›Wann Gemacht‹ das grundlegende Verfahren seines malerischen Werks ist. So sind die Datierungen vor allem als künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst zu erkennen, und sie betreffen jene epochale Innovation, die dort ansetzt, wo das Kunstobjekt selbst immer mehr zur Möglichkeitsform wird, etwa indem sich die Malerei über

5 Georg Witte: »Einmal« – Aktualität als literarische Erfahrungsform«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.): Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, Fink: München 2010, S. 185–204, hier: S. 186.

6 Felix Philipp Ingold: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. München: C.H. Beck 2000.

das Darstellen und Abbilden hinwegsetzt. Dafür, für dieses Möglichkeitsargument und diese Möglichkeitsform, ist Malevičs Werk auf datierte Zeit angewiesen.

Insofern Datumskunst erkennbar macht, dass Datierung ein Zusammengesetztes ist, ist nicht erstaunlich, dass Verfahren der Montage eine wichtige Rolle spielen. In der Montage wird der Zusammenhang thematisch; dieser muss dafür in seiner bekannten Form suspendiert,⁷ »aufgegeben« werden: sein gelassen und aber auch gleichzeitig neu in Szene gesetzt, performiert.⁸ Die hier unter diesem Aspekt untersuchten Phänomene (u.a. das Großbuchprojekt »Den' mira« / Ein Tag der Welt, 1937; diverse Dokumentmontagen aus der faktographischen Avantgarde, ca. 1924-1934) zeigen, wie und dass Faktenmontage eine Neuerzählung versucht und verursacht. Den noch nicht zu einem Narrativ verbundenen Fakten – in Form dokumentarisch-chronistischer Partikularitäten – wird der Aufstand gegen eine überkommene Kausalität und Entität zugetraut.

Montage funktioniert aber auch in die umgekehrte Richtung: Sie kann den Akzent auf das Heraustrennen, das Ausschneiden setzen, um so an die Stelle des Noch-nicht-Verbundenen, des Prännarrativen⁹ zu gelangen. Datumskunst führt an die Stelle zurück, da die »Überkreuzung«¹⁰, die »Synthese« stattfindet, und ermöglicht eine »Erzählung« von der Lösung aus dieser Synthese. Evgenij Popovs Montageroman »Prekrasnost' žizni« (»Die Wunderschönheit des Lebens«, 1990) reißt den geschlossenen sowjetischen Chronotyp auf, die einen Großteil des Romannarrativs bildenden Exzerpte aus der »Pravda« aus einem Zeitraum von 25 Jahren sind aus dem Zeitregime des Zyklischen, dem sie angehörten, gelöste Partikularitäten, die als solche zu neuen Syntheseoperationen provozieren, an deren Ende vielleicht die Einsicht in eine Unmöglichkeit liegt.

Wie im konstruktivistischen »Datumsbild« ist das Datum im konzeptualistischen »Datumsgedicht« offensichtlich. In jedem der gut 300 Gedichte aus Dmitrij Prigovs Zyklus »Grafik pereščeničija iměn i dat« (Verzeichnis der Überschneidung von Namen und Daten, 1994) ist eine Zeile mit einer Datumsangabe enthalten. Darin ist, das zeigt die Analyse dieses Zyklus im Kontext der Frage nach dem Umgang der modernistischen Lyrik mit den Referenzen, die lyrische Synthese, die Inkorporation der Referenzen in die Eigenlogik lyrischer Sprache und Form, lyrisch revidiert. An die Stelle der Inkorporation tritt die Explikation. Vom Gedicht bleibt, das Gedicht ist, was eigentlich gar nicht dazu gehören sollte: Die Referenz, das Datum des Ereignisses. *Zugleich / auf einmal* ist alles andere möglich.

7 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 233: »Das Kunstwerk will sie [die Fakten, B.O.] zum Sprechen bringen, indem sie selber darin sprechen. Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen den Sinnzusammenhang.«

8 Zur inszenierten, in künstlerischer (Sprach-)Handlung realisierten Performativität vgl. Sylvia Sasse: Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus, München: Fink 2003, S. 35-41.

9 Thiemo Breyer, Daniel Creutz (Hgg.): Erfahrung und Geschichte: Historische Sinnbildung im Prännarrativen, Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 3.

10 Paul Ricoeur: Temps et récit, Tome 3. Le temps raconté, Paris: Édition du seuil 1985, S. 329ff.: »L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction.«

»А вот и ни с кем не повстречался
27 апреля 1994 года«¹¹

Habe ich mich also mit niemandem getroffen
am 27. April 1994

11 Dmitrij A. Prigov : Grafik persečenija imën i dat, Moskau / London, Typoskript, 1994.

Dank

Dieses Buch war über 10 Jahre lang Teil meines Arbeitsalltags, wobei die Latenzphasen überwogen. Seine initialen Impulse verdankt es meiner Zeit im Sonderforschungsbereich 626, »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, an der FU Berlin.

Dass es fertig werden und erscheinen konnte, verdanke ich vielen glücklichen Umständen und vor allem Menschen, die in dieser Zeit Teil meines Lebens waren oder wurden (allen voran: Bernd und Julian Schultheis). Aage A. Hansen-Löve, Georg Witte und Riccardo Nicolosi begleiteten die Arbeit und/ oder ermöglichten mir wissenschaftliches Arbeiten in unterschiedlichen Zusammenhängen. In seine finale Form konnte das Buch während einer Lehrstuhlvertretung am Institut für Slavistik der Universität Potsdam gebracht werden.

Dem Buch liegt meine Habilitationsschrift zu Grunde. Für die Gutachten dazu danke ich Aage A. Hansen-Löve, Sylvia Sasse und Georg Witte.

Für das Lesen, Lektorieren und Korrigieren bedanke ich mich u.a. bei Anja Burgardt; Tarek Münch und Irena Mitrega (die diese Welt leider im Juli 2019 verlassen hat) und Felicitas Friedrich; Henriette Reisner, Vera Shibanova und Michael Winkert.

Berlin, Juli 2021

Quellenverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge, übers. v. Stefan Monhardt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, übers. v. Hubert Thüring, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Adorno, Theodor W.: »Engagement« [Radiovortrag mit dem Titel »Engagement und künstlerische Autonomie«, 1962], in: ders., *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 408-430.
- »Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- »Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse«, *Ein philosophisches Lesebuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Alberg Jensen, Peter: Art – Artifact – Fact: The Set on »Reality« in the Prose of the 1920s, in: Nilsson, Nils Åke (Hg.), *The Slavic Literatures and Modernism. Papers presented on the 62nd Nobel Symposium*, Stockholm 1985, S. 114-125.
- Alberro, Alexander: »Time and Conceptual Art«, in: Schall, Jan (Hg.), *Tempus Fugit. Time Flies*, Kansas: The Nelson-Atkins Museum of Art 2000, S. 144-171.
- Andersen, Troels: Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work, Amsterdam: Stedelijk Museum 1970.
- Aris, Nancy: Die Metro als Schriftwerk. Geschichtsproduktion und industrielles Schreiben im Stalinismus, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2005.
- Arnold, Heinz-Ludwig: Lion Feuchtwanger, in: *Text und Kritik* 79/80 (1983).
- Arsenev, Pavel: *Reported Speech*, New York: Cicade Press 2018.
- Assmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Hölscher, Tonio (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
- Aumüller, Matthias: »Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion«, in: Weixler, Antonius/Werner, Lukas (Hgg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin: De Gruyter 2015, S. 233-258.

- Avanessian, Armen/Hennig, Anke: »Tempus – Fiktion – Narration. Kevin Vennemanns Erzählen im Präsens«, in: Weixler/Werner (Hgg.), *Zeiten erzählen* (2015).
- Präsens. Poetik eines Tempus, Berlin: diaphanes 2012.
- Aveni, Anthony: *Empires of Time. Calendars, Clocks, and Cultures*. Revised Edition, Colorado: University of Colorado Press 2002.
- Averbach, L.: »Literaturnye zametki. ›Ljudi Stalingradskego traktornogo‹«, in: *Ljudi stalingradskego traktornogo zavoda. Vtoroe ispravlennoe i dopolnennoe izdanie*, Moskau: OGIZ Gosudarstvennoe izdatel'stvo istorija zavodov 1934, S. 459-491.
- Bachtin, Michail M.: »Formy vremeni i chronotopa v romane«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v semi tomach*. Bd. 3, Moskau: Jazyk slavjanskich kul'tur 2012, S. 340-512.
- Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v semi tomach*. Bd. 3, Moskau: Jazyk slavjanskich kul'tur 2012.
- »[Otvjet na vopros redakcii ›Novogo mira‹]«, [1970] in: ders., *Sobranie Socinenij*. Bd. 6, Moskau: Russkie Slovare 2002, S. 451-457.
- Chronotopos, aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin: Suhrkamp 2008.
- Badiou, Alain: *Das Jahrhundert*, übers. v., Heinz Jatho, Zürich, Berlin: diaphanes 2005.
- Bäumgärtner, Isolde: *Wasserzeichen. Zeit und Sprache im lyrischen Werk Iosif Brodskijs*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.
- Bakštejn, Iosif: »V. Komar, A. Melamid: Konceptualizm kak akcija«, in: *Žurnal dekorativnoe iskusstvo: Performance/iskusstvo dejstvija* 5/402 (1991), S. 19.
- Balina, Marina: »Playing Absolute Time. Chronotypes of Sots-Art«, in: dies./Condee, Nancy/Dobrenko, Evgeny (Hgg.), *Endquote. Sots-Art Literature and the Soviet Grand-Style*, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 58-74.
- Barck, Simone: »Den' mira – ›Ein Tag der Welt‹. Ein kollektives Buch«, in: *Weimarer Beiträge*. 31/1985/6, S. 966-974.
- Barthes, Roland: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M. 2006.
- »L'effet de réel«, in: ders., *Oeuvres complètes*. Bd. II. 1966-1973, Paris 1994.
- *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- »Die Handlungsfolgen«, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 144-155.
- *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Baškatoва, Anastasija: »Graždanskaja poëzija epochi ›perepostmodernizma‹«, in: *Ok-tjabr* 4 (2012), S. 131-134.
- Basner, Elena: »Živopis' Maleviča iz sobranii Russkogo Muzeja. (Problema tvorčeskoj evoljucii chudožnika)«, in: *Kazimir Malevič v Russkom Muzei, Sankt Petersburg: Palace Edition* 2000, S. 15-27.
- »Vokrug ›Cvetocnicy‹ Maleviča«, in: Mejlach, M. B./Sarab'janov, D.V. (Hgg.), *Poëzija i živopis'.* Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 186-194.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Hanser 1991.
- Baumann, Gerhart: »Wiedererinnerung – Vorerinnerung. Zum Zeitfeld des Gedichts«, in: Köhler, Erich (Hg.), *Sprache der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1975, S. 4-21.

- Baumgärtner, Isolde: *Wasserzeichen. Zeit und Sprache im lyrischen Werk Iosif Brodskij*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.
- Bausinger, Hermann: *Formen der »Volkspoesie«*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1968.
- Bender, John/Wellbery, David E.: *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford: Stanford University Press 1991.
- Benjamin, Walter: »Der Autor als Produzent« [1934], in: ders., *Versuche über Brecht*. Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp 1967, S. 95-116.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte« [1940], in: ders., *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart: Reclam 1992, S. 141-154.
- »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften II/2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 438-465.
- *Das Passagen-Werk*, in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hgg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. V.I., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner 1991, S. 132-133.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture* [1994], London, New York: Routledge 2004.
- Birus, Hendrik/Donat, Sebastian (Hgg.): *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: sämtliche Gedichtanalysen von Roman Jakobson* (2 Bände), Berlin: De Gruyter 2007.
- Blumenberg, Hans: »Sprachsituation und immanente Poetik«, in: Iser, Wolfgang (Hg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München: Wilhelm Fink 1966, S. 145-155.
- Bode, Frauke: »Zeit in der Lyrik. »Zäsurisiertes Erzählen« als intermittentes Narrativ der Lyrik«, in: Weixler, Antonius (Hg.), *Authentisches Erzählen: Produktion, Narration, Perzeption*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 129-152.
- Borst, Arno: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin: Wagenbach 1990.
- Brecht, Bertolt: *Prosa. Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 515-516.
- *Der Soldat von La Ciotat*, in: ders.: *Werke. Prosa 3. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a.M., Berlin, Weimar: Suhrkamp/Aufbau 1995, S. 407-408.
- »L'homme statue«, in: *Internationale Literatur. Deutsche Blätter* 7/2 (1937), S. 2-3.
- Breyer, Thimo/Creutz, Daniel (Hgg.): *Erfahrung und Geschichte: historische Sinnbildung im Pränarrativen*, Berlin, New York: de Gruyter 2010.
- Brik, Osip: *Razloženie sjužeta*, in: Čužak, Nikolaj (Hg.), *Literatura Fakta*, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 219-222.
- »Bliže k fakti«, in: Čužak, Nikolaj (Hg.), *Literatura Fakta*, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 78-83.
- »Ot kartiny k foto«, in: *Novyj Lef* 3 (1928), S. 29-33.
- »Fiksacija fakta«, in: *Novyj Lef* (1927), S. 11-12; S. 44-50.
- Brockoff, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2010.
- Brodskij, Iosif: »[Obsuždenie »Ody« Stalinu]«, (Mandel'stamovskoj konferencii v Londone v 1991g), in: *Sochrani moju reč'*, Moskau: RGGU 2000, S. 36-49.

- Broch, Hermann: James Joyce und die Gegenwart [1936], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Brooks, Jeffrey: »Socialist Realism in Pravda: Read All About It!«, in: *Slavic Review* 53/4 (1994), S. 973-991.
- When Russia Learned to Read, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1985.
- Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Bulgakov, Michail: »Belaja Gvardija«, in: ders., *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Bd. 2, Sankt Petersburg: Izdatel'stvo Azbuka klassika 2002.
- Bulgakov, Michail: Die weiße Garde, übers. v. Larissa Rabiné, München: dtv 1990.
- Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007.
- Burov, Ja: Rabkor i sel'kor, Moskau, Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo 1926.
- Campe, Rüdiger: »Das datierte Gedicht. Gelegenheiten des Schreibens in der Lyrik der Frühmoderne«, in: Stingelin, Martin (Hg.), »Mir eckt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«, Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Wilhelm Fink 2004, S. 54-69.
- »Die Schreibszenen«, in: Gumbrecht; Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig (Hgg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 759-772.
- Canetti, Elias: Masse und Macht [1960], Frankfurt a.M.: Fischer 1996.
- Carleton, Greg: »Genre in Socialist Realism«, in: *Slavic Review* 53/4 (1994), S. 992-1109.
- Celan, Paul: Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen – Textgenesen – Endfassung. Bearbeitet von Heine Schmul, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- »Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt am 22. Oktober 1960«, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 187-202.
- Chihaia, Matei/Fritsch, Birte: »Zeit und Stimme. Zeitliche Verankerung des Erzählens in *À la recherche du temps perdu*«, in: Weixler, Antonius/Werner, Lukas (Hgg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 206-369.
- Chlebnikov, Velimir: Doski sud'by. Moskau: Rubež stoletij 2000.
- Chiong, Kathryn: »Kawara on Kawara«, in: *October* 90 (1999), S. 50-75.
- Cholin, Igor': »Novoe imja voždja. »Vyderžka«/»Der neue Name des Führers (Auszug)«, in: Thümmler, Walter (Hg.), *Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie*, Berlin: Oberbaum Verlag 1990, S. 8-21.
- Christiansen, Broder: Die Philosophie der Kunst, Hanau: Clauss & Feddersen 1909, S. 346-347.
- Comani, Daniela: ich war's. tagebuch 1900-1999, Frankfurt a.M.: Revolver 2005.
- Combe, Dominique: »La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie«, in: Rabaté, Dominique (Hg.), *Figures du sujet lyrique*, Paris: Presses Universitaires des France 1996, S. 39-63.
- Čužak, Nikolaj: »Pisatel'skaja pamjatka«, in: ders. (Hg.), *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskau 1929, S. 9-28.

- Pravda o Pugačevе. Opyt literaturno-istoričeskogo analiza, Moskau: Mospoligraf 1926.
- Deeds Ermarth, Elizabeth: *Sequel to History. Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton: Princeton University Press 1992.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock* [1988], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- *Logique du sens*, Paris: Éditions de Minuit 1969.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992.
- Derjabin, Aleksandr (Hg.): *Dziga Vertov. Iz nasledija. Tom pervyj, Dramaturgičeskije Opyty*, Moskau: Ėjzenštejn-centr 2004, S. 236-238.
- Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 2003.
- *Schibboleth. Für Paul Celan*, übers. v. Wolfgang Sebastian Baur, Wien: Passagen 2002.
- *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen und Parasitismen und andere kleine Seismen*, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin: Merve 1997.
- *Falschgeld. Zeit geben I*, übers. v. Andreas Knopp u. Michael Wetzels, München: Wilhelm Fink 1993/1991, S. 49-50.
- *Die Wahrheit in der Malerei*, übers. v. Michael Wetzels, Wien: Passagen 1992.
- *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris: Galilée 1986.
- Didi-Huberman, Georges: *Schlagwetter. Der Geruch der Katastrophe*, übers. v. Horst Brühmann, Konstanz: Konstanz University Press 2016.
- *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink 2010.
- *Bilder trotz allem*, übers. v. Peter Geimer, München: Wilhelm Fink 2007.
- Dobrenko, Evgenij: »Krasnyj den' kalendarja: Sovetskij čelovek meždju vremen i istoriej«, in: *Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture i kino. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera*, St. Petersburg: Akademičeskij proekt 2002, S. 97-123.
- Dobrenko, Evgeny/Naiman, Eric (Hgg.): *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle, London: University of Washington Press 2003.
- Döblin, Alfred: »An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm« [1913], in: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 118-126.
- Döring-Smirnov, Johanna Renate: »Warten auf Reinkarnation«, Nachwort zu: Popow, Jewgeni, *Vorabend ohne Ende*, dt. von Alfred Frank, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 169-182.
- Donovan, Stephen: »Short but to the point: Newspaper Typography in ›Aeolus‹«, in: *James Joyce Quarterly* 40/3 (2003), S. 519-541.
- Dostojewski, Fjodor M.: *Die Dämonen*, übers. v. E. K. Rahsin, München: Piper 2004.
- *Böse Geister*, übers. v. Svetlana Geier, Frankfurt a.M.: Fischer 2000.
- *Tagebuch eines Schriftstellers*, übers. v. Alexander Eliasberg, München: Musarion-verlag 1921-1924.

- Dostoevskij, Fëdor: Besy, in: ders., *Sobranie Sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskau: Izdatel'stvo Pravda 1982.
- Dnevnik Pisatel'ja, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Bd. 24, 25, 26, 27, Leningrad: Nauka 1982-1984.
- Douglas, Charlotte: Kazimir Malevich, London: Thames & Hudson 1978.
- »Malevich's Painting – Some problems of Chronology«, in: *Soviet Union/Union Soviétique* 5/2 (1978), S. 301-326.
- »Birth of a ›Royal Infant‹: Malevich and ›Victory Over the Sun‹«, in: *Art in America*, March-April (1974), S. 45-51.
- Drost, Wolfgang: »L'Instantanéité«. Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie«, in: Thomsen, Christian W./Holländer, Hans (Hgg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 349-360.
- Druitt, Matthew: Kasimir Malewitsch: Suprematismus, Berlin: Deutsche Guggenheim 2003.
- Drux, Rudolf: »Gelegenheitsgedicht«, in: Lamping, Dieter (Hg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Kröner 2009, S. 325-333.
- Duchamp, Marcel: *Duchamp du signe*, Paris: Flammarion 1994.
- Die Schriften. Bd. 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich: Regenbogen 1981.
- Ausstellungskatalog, hg. v. Anne d'Harnoncourt/Kynaston McShine, New York: Museum of Modern Art/Philadelphia Museum of Modern Art 1973.
- Duglas, Šarlotta: »Russkij tekstil'. 1928-1932«, in: *Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932*, Moskau, Bern: Galart/Bentelli 1993, S. 255-264.
- Durzak, Manfred: »Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart«, in: ders. (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart: Philipp Reclam 1971, S. 211-229.
- de Duve, Thierry: *Kant after Duchamp*, Cambridge, London: The MIT Press 1996.
- »Kant nach Duchamp«, in: *Kunstforum* 100, April/Mai 1989, S. 186-206.
- Dutli, Ralph: *Mandelstam. Meine Zeit, mein Tier. Eine Biographie*, Zürich: Ammann 2003.
- Ebert, Christa: »Kultursemiotik am Scheideweg. Leistungen und Grenzen des dualistischen Kulturmodells von Lotman/Uspenskij«, in: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* 6/2 (2002), S. 53-76.
- Ėjges, Iosif: »Grazdanskaja poëzija«, in: *Literaturnaja ěnciklopedija: Slovar' literaturnych terminov v 2-ch t*, Moskau: Literaturnoe Izdatel'stvo L. D. Frenkel' 1925, S. 175-177.
- Eisenstein, Sergej: »Dramaturgie der Film-Form« [1929], in: ders., *Schriften* 3. Oktober. Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' Kapital, hg. v. Hans Joachim Schlegel, München: Hanser 1975, S. 200-225.
- Elias, Norbert: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II* [1984], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Engel, Christine: »Tristram Shandy und Ulysses in Moskau. Textstruktur und Bedeutungsaufbau in *Duša patriota, ili Različnye poslanija k Ferfičkinu* von Evgenij Popov«,

- in: Bieber, Ute/Woldan, Alois (Hgg.), Georg Mayer zum 60. Geburtstag, München: Otto Sagner 1991, S. 167-181.
- Enker, Benno: Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997.
- Epstein, Mikhail: »Theses on Metarealism and Cocneptualism«, in: ders./Genis, Alexander/Vladiv-Glover, Slobodanka (Hgg.), Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture, New York, Oxford: Berghahn Books 1999, S. 105-122.
- Erbslöh, Gisela: »Pobeda na solncem.« Ein futuristisches Drama von A. Kručenyč, Übersetzung und Kommentar (mit Nachdruck der Originalausgabe), München: Sagner 1976.
- Ėrenburg, Il'ja: [Redebeitrag zur 7. Sitzung], in: Pervyj vsesojuznyj s"ezd sovetskich pisatelej [1934], Stenografičeskij otčet, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo »Chudožestvennaja literatura« (Reprint Moskau: Sovetskij Pisatel' 1990), S. 182-186.
- Erofeev, Viktor: »Desjat' let spustja«, in: Metropol'. Literurnyj Al'manach, Moskau: Tekst 1991, S. 5-13.
- Eskin, Michael: Ethics and dialogue: in the works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam and Celan, Oxford: Oxford University Press 2000.
- Feuchtwanger, Lion: »Der Autor über sich selbst« [1928], in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur 79/80 (1983): Lion Feuchtwanger, S. 1-4.
- Die Geschwister Oppermann, Berlin: Aufbau-Verlag 1960.
- Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde, Amsterdam: Querido Verlag 1937.
- Fejchtvanger, Lion: »Pis'mo Liona Fejchtwanger«, in: Den' mira, S. 113-114.
- Fitzpatrick, Sheila: Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Flaker, Aleksandar: »Globalni simultanizam«, in: Flaker, Aleksandar/Vojvodić, Jasmina (Hgg.), Simultanizam, Zagreb: Filozofski Fakultet 2001, S. 25-40.
- Fogel', Zinovij: Vasilij Ermilov, Moskau: Sovetskij Chudožnik 1975.
- Fomenko, Andrej: Montaž, faktografija, épos, Sankt Petersburg: Izdatel'stvo Sankt Peterburgskogo Universiteta 2007.
- Foucault, Michel: »Andere Räume« [1967], in: Aisthesis. Wahrnehmung heute und Perspektiven einer anderen Ästhetik, Reclam: Leipzig 1991, S. 34-46.
- Frank, Susi/Lachmann, Renate/Sasse, Sylvia u.a.: »Vorwort«, in: dies. (Hgg.), Mystifikation – Autorschaft – Original, Tübingen: Gunter Narr 2001, S. 7-21.
- Frank, Michael C./Mahlke, Kirsten: »Nachwort«, in: Michail Bachtin, Chronotopos, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 201-242.
- Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens [1901], Frankfurt a.M.: Fischer 2000.
- Freyruth, Kaspar-Dietrich: Die historische Entwicklung der Organisationsformen des sowjetischen Außenhandels (1917-1961), Berlin: Osteuropa Institut 1963.
- Fried, Michael: »Kunst und Objekthaftigkeit« [1967], in: Stemmrich, Gregor (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1998, S. 334-374.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts [1956], Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

- Furman, Ol'ga V.: »Lik-lico-maski v figurativnoj živopisi Kazimira Maleviča 1928-1933 godov. K probleme obraznosti v iskusstve russkogo avangarda«, in: A. V. Zacharova (Hg.): Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauč. statej. Vyp. 2. Sankt Peterburg: NP-Print 2012, S. 478-482.
- Gabričevskij, Aleksandr G.: Iskusstvo Portreta. Sbornik Statej, Moskau: Trudy Gosudarstvennoj akademii chudožestvennyh nauk 1928.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: J. C. B. Mohr 1990.
- Gamper, Michael/Hühn, Helmut: Was sind Ästhetische Eigenzeiten, Hannover: Wehrhahn 2014.
- Gan, Aleksej: »Der Konstruktivismus« [1922], in: Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, hg. v. Boris Groys und Aage Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 277-365.
- Garstka Christoph: Das Herrscherlob in Russland. Katharina II, Lenin und Stalin im russischen Gedicht. Ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik. Heidelberg: Winter 2005, S. 487-502.
- Gasparov, Michail L.: O. Mandel'stam. Graždanskaja lirika 1937 goda, Moskau: RGGU 1996.
- Gasparov, Boris M.: »Tartuskaja škola 1960-ch godov kak semiotičeskij fenomen«, in: Wiener Slawistischer Almanach [WSA] 23 (1989), S. 7-21.
- Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart: »Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein«, in: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen: Edition Temmen 1994, S. 27-59.
- Gellhaus, Axel: »Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan«, in: Text. Kritische Beiträge, Heft 2/Datum 1 (1996), S. 79-96.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 2. Auflage, München: Wilhelm Fink 1998.
- Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M., New York: campus 1989.
- German, Michail: Oskar Rabin, Moskau, Paris, New York: Tret'ja Volna, Ostankina, Interbuk 1992.
- Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Ginzburg, Carlo: »Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß«, in: Historische Anthropologie. Bd. 1/2 (1983), S. 169-192.
- Gloor, Beat: Die Tage gehen vorüber und klopfen mir nur noch nachlässig auf die Schulter, Zürich: Kontrast 2002.
- Gludovatz, Karin: »Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild«, in: Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hgg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Augen, Hand und Maschine. München: Fink 2005, S. 313-328.
- Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres [1999], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Gogol Nikolai V.: »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen«, in: ders., Gesammelte Werke Bd. 1. Erzählungen, Stuttgart: Cotta 1982, S. 759-783.
- Gogol', Nikolaj M.: »Zapiski Sumasšedšego«, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach, Bd. 3. Moskau, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk 1938, S. 193-214.

- Gomringer, Eugen: »Ich lebe, ich sehe«. Lyrik der Welt russisch«, in: Nekrassow, Wsewolod: *Ich lebe ich sehe. Gedichte*, hg. v. G. Hirt und S. Wonders, Münster: Helmut Lang 2017, S. 7-9.
- Gorev, Michail: *Poslednij svjatoj*, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1928.
- Gorham, Michael S.: *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia*, De Kalb, Illinois: Northern Illinois University Press 2003.
- Gor'kij, Maksim: »Kakim dolžen byt' »Za rubežom«?« (1930-1932), in: ders., *O Pečati*, Moskau: Gospolitizdat 1962, S. 100-101.
- »M.Ė. Kol'covu« (1936), in: ders., *O pečati* (1962), S. 192-194.
- »[Zaključitel'naja reč' na pervom vsesojuznom s"ezde sovsteskich pistalej 1 Sentjabrja 1934 goda]«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v tridcati tomach*. Bd. 27. *Stat'i, doklady, reči, privetstvija. 1933-1936*, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1953, S. 337-354.
- /Kol'cov, Michail: »Tysjača Pisem«, in: *Pravda*, Nr. 120 vom 1. Mai 1935, S. 4.
- Grass, Günter: »Das Gelegenheitsgedicht, oder, es ist immer noch, frei nach Picasso, verboten, mit dem Piloten zu sprechen«, in: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* 8 (1961), S. 8-11.
- Groys, Boris: »Der Text als Monster«, in: ders., *Die Erfindung Russlands*, München: Hanser 1995, S. 213-228.
- *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kunst in der Sowjetunion*, München: Hanser 1988.
- Grübel, Rainer: »Namen in den literarischen Medien Lyrik, Prosa und Drama. Das Beispiel der Namen-Poetiken im Werk von Dmtrij Aleksandrovič Prigov«, in: Freise, Matthias (Hg.), *Namen in der russischen Literatur. Imena v russkoj literature*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 215-265.
- »Der Text als Embryo. Aus der Vorgeschichte des russischen Minimalismus. Vasilij Rozanovs frühe Prosaminiaturen«, in: Goller, Mirjam/Witte, Georg (Hgg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß* (= WSA Sonderband 51) Wien 2001, S. 51-78.
- Günther, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1984, S. 68-80.
- Guski, Andreas: *Literatur und Arbeit: Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des ersten Fünfjahresplans (1928-1932)*, Wiesbaden: Harrassowitz 1995.
- Gymnich, Marion/Müller-Zetzelmann, Eva: »Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen«, in: Janine Hauthal (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 65-91.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, New York, London: Methuen 1987.
- Hamburger, Käthe: *Logik der Dichtung*, 3. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta 1977.
- Handke, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal*. (November 1975-März 1977), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Hansen, Stephen E.: *Time and Revolution. Marxism and the Design of Soviet Institutions*, Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1997.

- Hansen-Löve, Aage. A.: Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 323-327.
- »Wie ›faktura‹ zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde«, in: Hennig, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg (Hgg.), fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde (= WSA Sonderband 63), Wien, München: Kubon & Sagner 2006, S. 47-96.
- »Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt«, in: Kazimir Malevič, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche und Fabrik, herausgegeben und kommentiert v. Aage A. Hansen-Löve, München: Hanser 2004.
- »Von der Bewegung zur Ruhe mit Kazimir Malevič«, in: Arns, Inke/Goller, Mirjam/Strätling, Susanne/Witte, Georg (Hgg.), Kinetographien, Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 79-114.
- »Kazimir Malevič među Kručnych i Chlebnikovym«, in: Russian Literature LV, 2004, S. 229-258.
- »Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagram, in: WSA 21 (1988), S. 135-223.
- Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978.
- Hartmann, Anne: »Perekovka«. Tschekisten und Schriftsteller als ›Ingenieure der menschlichen Seele«, in: Jahrbuch für Historische Kommunikationsforschung 2012, S. 11-26.
- Hartung, Gerald (Hg.): Mensch und Zeit, Wiesbaden: Springer VS 2015.
- Harweg, Roland, »Material time and formal time: Genetically and metagenetically«, in: Nöth, Winfried (Hg.), Origins of Semiosis. Sign Evolution in Nature and Culture, Berlin, New York: Mouton de Gruyter 1994, S. 309-323.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit [1926], Tübingen: Niemeyer 1993.
- Die Grundprobleme der Phänomenologie [1927]. Gesamtausgabe. II. Abteilung. Bd. 24: Vorlesungen 1923-1944, Frankfurt a.M.: Klostermann 1975.
- »Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft«, in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, Leipzig: Barth 1916, S. 173-188.
- Heise, Ursula K.: Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Hellbeck, Jochen: Revolution on My Mind. Writing Diary under Stalin, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2006.
- Hennig, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg: »fRaktur: Das Zerstören und das Machen von Dingen der Kunst (Vorwort)«, in: Hennig/Obermayr/Witte (Hgg.), fRaktur (2006), S. 7-15.
- Hennig, Anke/Koch, Gertrud/Voss, Christiane/Witte, Georg (Hgg.), Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie, München: Wilhelm Fink 2010, S. 159-183.
- Herrenstein Smith, Barbara: Poetic Closure. A Study of How Poems End. Chicago, London: The University of Chicago Press 1968.

- Hesselhaus, Clemens: »Brechts Verfremdung der Lyrik«, in: Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik* (1966), S. 307-326.
- Higdon, David Leon: *Time and English Fiction*, London, Basingstoke: Macmillan 1977.
- Hirt, Günter/Wonders, Sascha: »Nachwort«, in: Kabakow, Ilja: SHEK Nr. 8. Bauman-Bezirk, Stadt Moskau, Leipzig: Reclam 1994, S. 185-203.
- »Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus«, in: Sowjetische Kunst um 1990, Köln: Dumont 1991, S. 56-67.
- Höllerer, Walter: »Das Ungelegenheitsgedicht«, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 8 (1961), S. 23-34.
- Holländer, Hans: »Augenblick und Zeitpunkt«, in: Thomsen, Christian W./Holländer, Hans (Hgg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft 1984, S. 7-21.
- Homberg, Michael: »Augenblicksbilder. Kurznachrichten und die Tradition der *faits divers* bei Kleist, Fénéon und Kluge«, in: Gamper, Michael/Mayer, Ruth (Hgg.), *Kurz & Knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 119-139.
- Honold, Alexander: *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel: Schwabe 2013.
- Hutcheon, Linda: *Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London: Routledge 1988
- Hühn, Peter: »Lyrik und Narration«, in: Lamping, Dieter (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse. Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 58-62;
- Hühn, Peter/Schönert, Jörg/Stein, Malte (Hgg.): *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin, New York: De Gruyter 2007.
- Hühn, Peter/Schönert, Jörg: »Zur narratologischen Analyse von Lyrik«, in: *Poetica* 34/3-4 (2002), 287-305.
- Huelsenbeck, Richard: »Der Dadaismus im Leben und in der Kunst«, in: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hgg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. II 1940-1991, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998, S. 301-303.
- Hüttenberger, Peter: »Der historische Augenblick«, in: Thomsen/Holländer (Hgg.), *Augenblick und Zeitpunkt* (1984), S. 222-233.
- Huttenlauch, Anna Blume: *Appropriation Art. Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*, Baden-Baden: Nomos 2010.
- Ingold, Felix Philipp: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*, München: Beck 2000.
- »Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič (II)«, in: *WSA* 12, 1983, S. 113-162.
- »Škola dlja durakov. Versuch über Saša Sokolov«, in: *WSA* 3 (1979), S. 93-124.
- »Kunst und Oekonomie. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič«, in: *WSA* 4 (1979), S. 153-193.
- Jakobson, Roman: »Linguistik und Poetik« [1960], in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 83-121.

- »Die neueste russische Poesie« [1921], in: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. II. *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. Eingeleitet und hg. v. Wolf-Dieter Stempel, München: Wilhelm Fink 1972, S. 18-135.
- Ivanov, Vjačeslav V.: »The Category of Time in Twentieth Century Art and Culture«, in: *Semiotica* 8/1 (1973), S. 1-45.
- Jameson, Fredric: »Postmodernism and Consumer Society«, in: ders., *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern*. 1983-1998, London, New York: Verso 1998, S. 1-20.
- Jeffrey, Gray/Keniston, Ann (Hgg.) *The News from Poems. Essays on the 21st-Century American Poetry of Engagement*. Michigan: Ann Arbor 2016.
- Johnson, Uwe: *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* [1970; 1971; 1973; 1983], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Jolles, André: *Einfache Formen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958.
- Joyce, James: *Ulysses*, Oxford: Oxford University Press 1993.
- *Ulysses*, übers. v. Hans Wollschläger, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Jurčák, Aleskej: *Éto bylo navsegda, poka ne končilas'.* *Poslednee sovetskoe pokolenie*, Moskau: NLO 2014.
- K.: »Političeskaja poëzija«, in: *Literaturnaja enciklopedija: Slovar' literaturnych terminov v 2-ch t*, Moskau: Literaturnoe Izdatel'stvo L. D. Frenkel' 1925, S. 606-607.
- Kabakov, Il'ja: *Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau*, übers. v. Wolfgang Weitlaner unter Mitarbeit von Christine Gölz, Wien: Passagen 2001.
- 60-e – 70-e.... *Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*; in: *WSA Sonderband 47* (1999).
- Kanevskaya, Marina: »The Diary of a Writer from Tëplyj Stan«. *The Beautifulnness of Life by Evgenii Popov*«, in: Balina, Marina/Condee, Nancy/Dobrenko, Evgeny (Hgg.), *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston: Northwestern University Press 2000, S. 193-210.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2, Köln: Könnemann, 1995.
- Kasack, Wolfgang: *Die russische Literatur 1945-1982. Mit einem Verzeichnis der Übersetzungen ins Deutsche*, München: Otto Sagner 1983.
- Katalog *Drugoe iskusstvo*. Moskva 1956-1976. *Katalog vystavki 2*, Moskau: SP Interbuk 1991.
- Kazimir Malevič v *Russkom Muzee*. *Ausstellungskatalog*, Sankt Petersburg: Palace Editions 2000.
- Kellein, Thomas: »Vom schwarzen Quadrat zur farbigen Unendlichkeit«, in: Kasimir Malewitsch. *Das Spätwerk*, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 17-41.
- »Die Werke mit kunstgeschichtlichem Bezug«, in: Kasimir Malewitsch. *Das Spätwerk*, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld 2000, S. 71-99.
- Kempker, Bernd: »Mantra der hohen russischen Literatur. »Auch Dmitrij Prigov ist ein Genie««, in: *WDR 3 Literatur Forum*. Sendung vom 15. Januar, 22:00, 2003.
- Kermode, Frank: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: Oxford University Press 1967.
- Kiedaisch, Petra (Hg): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam 1995.

- Kleihues, Alexandra: Medialität der Erinnerung. Uwe Johnson und der Dokumentarismus in der Nachkriegsliteratur, Göttingen: Wallstein 2015.
- »Der ›phantasmatische Geschmack an der Realität‹ als Lektürephänomen. Zu Uwe Johnsons Roman *Jahrestage*«, in: dies. (Hg.), *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 185–199.
- Klotz, Volker: »Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst«, in: Weisstein, Ulrich (Hg.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 180–195.
- Kolář, Pavel: *Der Poststalinismus. Ideologie und Utopie einer Epoche*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2016.
- Kluge, Alexander: *30. April 1945: Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Knopf, Jan (Hg): *Brecht Handbuch. Bd. 3. Prosa, Filme, Drehbücher*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.
- Köhler, Erich: *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1975.
- Kol'cov, Michail: *Spanisches Tagebuch*, Berlin: Militärverlag der DDR 1960.
- *Ispanskij Dnevnik*, Moskau: Sovetskij Pisatel' 1958.
- »Kak sdelana kniga«, in: *Den' mira. Pod redakciej M. Gor'kogo/M. Kol'cova*, Moskau: Žurnal'no gazetnoe ob'edinenie 1937, o.S.
- »Den' mira«, in: *Pravda*, Nr. 273 vom 3.10.1935, S. 2.
- Koselleck, Reinhart: »Über die Verfügbarkeit von Geschichte«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 260–277.
- Kowert, Roman: *Badiou's subtraktive Ontologie und die Logik des Beispiels in Becketts Roman »Watt«*, FU Berlin, Typoskript 2015, 29 Seiten.
- Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, London: MIT Press 1986.
- Krieger, Verena: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998.
- Kripke, Saul A.: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Kručenyč, Aleksej: »Die Apokalypse in der russischen Literatur«, in: Groy, Boris / Hansen-Löve, Aage (Hgg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 90–152.
- *Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera*, Sankt Petersburg: Akademičeskij proekt 2001.
- *Kalendar'*, Moskau: Izdanie vsrossijskogo sojuza poëtov 1926.
- Kublickij, Josef: »K voprosu o černom kvadrate s opere »Pobeda nad solcnem««, in: *Kazimir Malevič v Russkom Muzee* 2000, S. 37–39.
- Kukulin, Il'ja: *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neo-ficial'noj kul'tury*, Moskau: NLO 2015.
- »Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry«, in: *The Russian Review* 69 (2010), S. 585–614.

- Lacan, Jacques: »Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten«, in: ders., Schriften II, hg. v. Norbert Haas, Weinheim: Quadriga 1991, S. 15-55.
- Lachmann, Renate: »Zur Poetik der Kataloge bei Danilo Kiš«, in: Grübel, Rainer/Schmid, Wolf (Hg.), Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve, München: Sagner 2008, S. 296-309.
- »Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und Peščannik von Danilo Kiš«, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Richter, Angela, Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles: Peter Lang 2004, S. 277-291.
- Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- »Dialogizität und poetische Sprache«, in: dies. (Hg.): Dialogizität. München: Fink 1972, S. 51-62.
- Lachutin, Delir G.: Obraz Stalina v stichach i proze Mandel'stama. Popytka vnimatel'nogo čtenija (s kartinkami), Moskau: RGGU 2008, S. 11-112.
- Lahusen, Thomas/LaPasha, Robin/Mc Donald, Tracy: »Das Akkordeon. Volkskultur als Klanggemeinschaft«, in: Lipták, Tomáš/Murašov, Jurij (Hgg.): Schrift und Macht. Zur sowjetischen Literatur der 1920er und 30er Jahre. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012, S. 221-257.
- Laird, Sally: Voices of Russian Literature. Interviews with Ten Contemporary Writers, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Lakin, Michail: Sbornik vospominanij i materialov. Pod redakciej N. Šachanova i A. Šil'man. Vladimir: Izdanie Vladimirskogo istparta 1928.
- Landwehr, Achim: Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Lann, Evgenij: Literaturnaja mistifikacija, Moskau, Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1930.
- Laplanche, Jean /Pontalis, Jean.-Bertrand: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Lee, Pamela M.: Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s, Cambridge, London: MIT Press 2006.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.
- Leibov, Roman: »Occasional political poetry and the culture of the Russian internet«, in: Michael S. Gorham, Ingunn Lunde/Martin Paulsen (Hgg.): Digital Russia. The language, culture and politics of new media communication. New York/London: Routledge 2014, S. 194-214.
- Leibniz, G.W.: Monadologie [56] [1714], Stuttgart: Reclam 1998.
- Levin, Jurij M./Segal, Dmitrij M./Timenčik, Roman D./Toporov, Vladimir N.: »Russkaja semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma«, in: Russian Literature 7/8 (1974), S. 47-82.
- Lichačev, Dmitrij S.: Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda, Moskau: Iskusstvo 1992.
- Lindner, Burkhardt: »Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen. Chaplins *The Great Dictator* und *Monsieur Verdoux* heute«, in: Frölich, Margrit/Loewy, Han-

- no/Steinert, Heinz (Hgg.), Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust, Augsburg: edition text und kritik 2003, S. 83-106.
- Lipovetsky, Mark: Russian Postmodernist Fiction, M.E. Sharpe: Armonk, New York, London 1999.
- Listov, V. S.: »Iz tvorčeskoj istorii stichotvorenija ›Geroj‹«, in: Vremennik Puškinskoj komissii 1981, Leningrad 1985, S. 136-146.
- Literaturnyj al'manach Metropol', Moskau: Tekst 1991.
- Lotman, Jurij M.: Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki. ›Evgenij Onegin‹. Kommentarii, Sankt-Peterburg u.a. 2003.
- Kul'tura kak sub'ekt i sama-sebe ob'ekt [1989], in: ders., Izbrannye stat'i v trech tomach, Bd. II, Tartu 1993, S. 368-375.
- Alexander Puschkin – Leben als Kunstwerk, Reclam: Leipzig 1993.
- Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Lowrie, Michèle/Lüdemann, Susanne (Hgg.): Exemplarity and Singularity. Thinking Through particulars in Philosophy, Literature and Law, London: Routledge 2015.
- Lüthy, Michael: »Vom Raum in der Fläche des Modernismus«, in: Hennig, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg (Hgg.), fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgard und Spätavantgarde, Wien / München: Kubon & Sagner 2006 (= WSA Sonderband 63), S. 149-178.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, München: Wilhelm Fink 1987.
- Maag, Georg: »Erfahrung«, in: Barck, Karlheinz (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. Dekadent-Grotesk, Stuttgart: J.B. Metzler 2001, S. 260-275.
- Macho, Thomas: »Zeit und Zahl, Kalender und Zeitrechnung als Kulturtechniken«, in: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hgg.), Bild – Schrift – Zahl, München: Wilhelm Fink 2003, S. 179-192.
- »Der neunte November. Kalenderdaten als Chiffren der Macht«, in: Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), Zeit: Mythos, Phantom, Realität, Wien, New York: Springer 2000, S. 91-105.
- März, Ursula: »Der Diana-Code«, in: Die Zeit, 30. August 2007, Nr. 36.
- Mainberger, Sabine: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin, New York: De Gruyter 2003.
- Malevič, Kazimir: »Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen malarischen Realismus als der absoluten Schöpfung« [1915], in: Groys/Hansen-Löve (Hgg.), Am Nullpunkt (2005), S. 188-199.
- »Faulheit als eigentliche Wahrheit der Menschheit« [1921], in: Hansen-Löve (Hg.), Gott ist nicht gestürzt! München: Hanser 2004, S.107-119.
- »Glavy iz avtobiografii chudožnika« [1933], in: Vakar, I. A./Michienko, T.N. (Hgg.), Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče. Pis'ma. Dokumenty. Vospominanija. Kritika. V 2-x tomach. Bd. 1 2004, S. 17-45.
- »Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit« [1924], in: Groys/Hansen-Löve (Hgg.), Am Nullpunkt (2005), S. 545-599.
- Sobranie Sočinenij v pjati tomach, Moskau: Gileja 1995.

- »Iz I/42: (Avtobiografičeskie) Zametki (1923-1925)«, in: Kazimir Malevich. 1889-1935, Amsterdam: Stedelijk Museum 1989, S. 102-107.
- Mandel'stam, Osip: *Sobranie Proizvedenij. Stichotvorenije* (1913), Moskau: Respublika 1992.
- Mandel'stam, Ossip: »O sobesednike«, in: ders., *Sobranie Sočinenij v trech tomach. Tom vtoroj. Proza*, New York: Inter-Language Literary Association 1971, S. 147-148.
- Mandelstam, Ossip: *Die Woronescher Hefte. Letzte Gedichte 1935-1937*, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Zürich: Ammann Verlag 1996.
- »Über den Gesprächspartner«, *Gesammelte Essays 1913-1924*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 7-16.
- »[Epigramm gegen Stalin] My živem, pod soboju ne čuja strany/Und wir leben, doch die Füße, sie spüren keinen Grund«, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, in: ders., *Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930-1934*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 164-165.
- *Gedichte*, aus dem Russischen übertragen von Paul Celan, Frankfurt a.M.: Fischer 1983.
- Marcadé, Jean-Claude: *Malévitch*, Paris: Nouvelles Éditions Françaises 1990.
- Marcadé, Valentine: »Die Thematik des Bäuerlichen im Werk von Kasimir Severinowitsch Malewitsch«, in: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag. Ausstellung Juni-Juli 1978*, Galerie Gmurzynska: Köln 1978, S. 94-118.
- Markov, Vladimir: *Russian Futurism. A History*, Berkely: University of California Press 1968.
- Marquard, Odo: *Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes (= Konstanzer Universitätsreden 139)*, Konstanz: Universitätsverlag 1982.
- Marszałek, Magdalena: »Zeugnis und kontrafaktisches Erzählen«, in: Nicolosi, Riccardo/Obermayr, Brigitte/Weller, Nina (Hgg.), *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 36-46.
- Martinsen, Deborah A.: *Literary Journals in Imperial Russia*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Matzat, Wolfgang: *Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft, Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie*, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2014, S. 183-206.
- Maur, von Karin (Hg.): *Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog*, Stuttgart: Gerd Hatje 1997.
- McLeod, Kembrew: *Cutting across media: appropriation art, interventionist collage, and copyright law*, Durham: Duke University Press 2011.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Menninghaus, Winfried: »Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie«, in: Shoam, Chaim/Witte, Bernd (Hgg.), *Datum und Zeit bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*, Bern, Frankfurt a.M., Paris, New York: Peter Lang 1987, S. 81-96.

- Paul Celan. *Magie der Form*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Mierau, Fritz (Hg.): *Die großen Brände. 25 russische Autoren schreiben einen Roman, aus dem Russischen von Rosemarie Tietze*, Berlin: Ullstein 1997.
- Miller, Nikolaus: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*, München: Wilhelm Fink 1982.
- Molderings, Herbert: *Über Marcel Duchamp und die Ästhetik des Möglichen*, Köln: Walther König 2019.
- »Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps«, in: Mattenklott, Gert (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 105-135.
- Molok, Jurij: *Puškin v 1937 godu. Materialy i issledovanija po ikonografii*, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie 2000.
- Monnier, André: »Puškin et Napoléon«, in: *Cahier du Monde russe et soviétique*, XXXII (2) (1991), S. 209-216.
- Monastyrskij, Andrej: *Poezdki za gorod*. [Bd. 1-5], Bd. 3, Moskau: Ad Marginem 1998.
- Morož, O.N.: »Jazyk političeskoj poëzii i stichi N. A. Zabolockogo v gazete ›Izvestija‹ (1934-1937)«, in: *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta imeni A.I. Gercena* 2008, S. 207-212.
- Morson, Gary Saul: »Introductory Study: Dostoevsky's Great Experiment«, in: *Dostoevsky, Fyodor, A Writer's Diary*. Bd. 1. 1873-1976, Evanston: Northwestern University Press 1994, S. 1-125.
- Morris, Jeremy: *Mastering Chaos. The Metafictional Works of Evgeny Popov*, Oxford, Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2013.
- Moser, Charles A.: »Dostoevsky and the Aesthetics of Journalism«, in: *Dostoevsky Studies* 3 (1982), S. 27-42.
- Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hgg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München: Wilhelm Fink 2003.
- Nekrasov, Nikolaj A.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 15-ti tomach*. Bd. 2, Leningrad: Nauka 1981.
- Nekrassow, Nikolai A.: *Gedichte und Poeme*. 2 Bände, Bd. 1, Nachdichtung v. Marin Remané und Rudolf Seuberlich, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1965.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, München: Wilhelm Fink 1976.
- Nicolosi, Riccardo: »Evidenz und Kontrafaktizität im (russischen) Naturalismus. Die *reductio ad absurdum* des ›Kampfes ums Dasein‹ in D.N. Mamin-Sibirjaks Roman *Chleb* (Korn)«, in: *Evidenz und Zeugenschaft*. Für Renate Lachmann (=WSA 69) 2012, S. 247-271.
- *Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang 2002.
- Niederbudde, Anke: *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne: Florenskij, Chlebnikov, Charms*, München: Sagner 2006.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

- Nünning, Ansgar: »Moving back and forward in time«: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart«, in: Middeke, Martin (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 395-419
- Obermayr, Brigitte: »abschreiben«, in: Poeticon.net. Online Lexikon für poetische Verfahren. <https://www.poeticon.net/abschreiben/> (letzter Zugriff am 30.4.2019).
- »Das Erzählen, das wird schon bleiben«. Prosa zwischen Roman, Epos und Montage – ausgehend von Boris Ejchenbaum und Walter Benjamin«, in: *WSA* 82, 2018, S. 233-252.
- »many-many-many newspapers«. Preliminary remarks on Dmitrij Prigov's »Newspaper-series«, in: Janeczek Gerald (Hg.), *Dmitry Prigov's Legacy as a Multimedia Artist and Writer*. SEEJ, 2018, S. 65-78.
- »O gazete v literaturnom povestvovanii«, in: Ičin, Kornelija (Hg.), *I posle avangarda – avangard*, Belgrad: Filologičeskij fakultet Belgradskogo universiteta 2017, S. 264-274.
- »Kak sdelano« vs. »kogda sdelano«: 1913 god kak data v estetike«, in: Žakar, Žan-Filipp/Morar, Annik (Hgg.), 1913. Slovo kak takovoe. K jubilejnomu godu ruskogo futurizma, Sankt Petersburg: Evropejskij universitet 2015, S. 286-301.
- »Jurij Lotmans Kultursemiotik und ihre Aktualität in der gegenwärtigen Slawistik. Rezensionenartikel zu: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hgg.), *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*«, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 324, in: *Welt der Slaven LX*, 2015, S. 374-397.
- »Est' lirika bez dialoga. Poëtika sobytija e Prigova«, in: Prigov i konceptualizm. Sbornik statej, Moskau: NLO 2014, S. 127-138.
- »Verneinung, Verteilung, Übertreibung und andere apophatische Verfahren. (Am Beispiel Dmitrij A. Prigov)«, in: *WSA* 73, 2014, S. 517-544.
- »Datirna Umjetnost: O umjetnosti i literaturi koja sadrži višak činjenica«, in: Jasmina Vojvodić: *Kalendar*, Zagreb: FFpress 2010, S. 279-309.
- »Portret bezobraznogo vremeni. Pozdnie portrety Maleviča v kontekste diskussii o sbornike GACHN »Iskusstvo portreta««, in: *Logos* 2/75, 2010, S. 136-149.
- »Das Überzählige. Versuch zum Realismus in der Lyrik«, in: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martin (Hgg.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin: diaphanes 2010, S. 191-214.
- »Biographie und Faktographie am Beispiel von Viktentij Veresaevs »Puškin v žizni« (1926/1932)«, in: Kohler, Gun-Britt (Hg.), *Blickwechsel. Perspektiven der slavischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*, Wien, München, Berlin (= *WSA Sonderband* 78) 2010, S. 317-344.
- »Irgendwer mit Flügeln [...].« Nachwort zum 5. Band«, in: Prigov, D.A.: *Sobranie stichov. 1979-1981. Bd. 5*, Wien, München (= *WSA Sonderband* 67), 2009, S. 325-349.
- »Das »Leben« zwischen »Gegenstand«, »Ding« und »Ähnlichkeit« in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre«, in: Hennig, Anke/Witte, Georg (Hgg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien / München: Kubon&Sagner (= *WSA Sonderband* 71) 2008, S. 89-130.

- »Das Ende nachvollziehen. Zu Schluss und Ende in modernen und nachmodernen literarischen Texten«, in: WSA 60, 2007, S. 353-383.
- »Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov«, in: WSA 56, 2005, S. 209-285.
- »Paradoxe Partizipationen: Intertextualität und Postmoderne (A. Achmatova und D.A. Prigov)«, in: Brötz, Dunja/Aufschnaiter, Barbara (Hgg.), Russische Moderne Interkulturell. Von der Blauen Blume zum Schwarzen Quadrat, Innsbruck: Studie Verlag 2004, S. 84-100.
- Paradoxe Partizipationen. Positionen der »Tartu-Moskauer kultursemiotischen Schule« und der russischen Post-Moderne. Dissertationschrift, Salzburg 2002, S. 1-37.
- »»Wenn der Milizionär hier auf seinem Posten steht...«. Dmitrij A. Prigov«, in: Zelinsky, Bodo (Hg.), Die russische Lyrik, Köln: Böhlau 2002, S. 294-300.
- On Kawara. Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills. Ausstellungskatalog, Birmingham, Dijon: Ikon/Les presses du réel 2002.
- On Kawara. Date Paintings in 89 Cities., Rotterdam: Mueseum Boymans-van Beuningen 1992.
- On Kawara. continuity/discontinuity. 1963-1979, Ausstellungskatalog, Stockholm: Moderna Musset 1980.
- Oraić-Tolič, Dubravka: »Collage«, in: Flaker, Aleksandar (Hg.), Glossarium der russischen Avantgarde, Graz: Droschel 1989, S. 152-178.
- Ostrovskij, Nikolaj: Sobranie Sočinenij v trech tomach. Bd. 2, Moskau: Molodaja gvardija 1989.
- Paflík-Huber, Hannelore: Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München: scaneg Verlag, 1997.
- Papazian, Elizabeth: Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture, DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press 2009.
- Parnis, Aleksandr E.: »Chlebnikov i Malevič: v poiskach značimych elementov«, in: Ivanov, Vjačeslav V./Papernyj, Zinovij S./Parnis, Aleksandr E. (Hgg.), Mir Velimira Chlebnikova, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 176-185.
- Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld 2004.
- Pause, Johannes: Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Böhlau Verlag: Köln, Weimar, Wien 2012.
- Perova, Natal'ja: Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova (= WSA Sonderband 40), Wien, Moskau: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1995.
- Petrova, Evgenija: »Proizvdenija Maleviča v Russkom Muzee i ich novye datirovki«, in: Kazimir Malevič v Russkom Muzee, Sankt Petersburg: Palace Edition 2000, S. 11-14.
- Petzer, Tatjana: »Die Evidenz der Liste. Enumeratives Bezugen in der mitteleuropäisch-jüdischen Poetik nach Auschwitz«, in: WSA 69, 2012, S. 65-84.
- Pil'njak, Boris: »Čisla i sloki«, in: ders., Sobranie sočinenij v šesti tomach. Tom pervyj. Golyj god. Povesti, Rasskazy, Moskau: Terra-Knižnyj klub 2003, S. 412-425.
- Platt, Jonathan: Greetings, Pushkin! Stalinist cultural politics and the Russian National Bard, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2016.

- Platt, Kevin M. F.: »Ideologija literatury. N.A. Zabolockij na stranicach ›Izvestij‹ (k biografii poëta 1934-1937 godov), in: NLO 4, 2000, S. 91-109.
- Popov, Evgenij: »Duša patriota, ili različnye poslanija k Ferfičkinu«, in: Volga. Ežemesjačnyj literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal (1989), S. 3-7.
- Prekrasnost' Žizni. Glavy iz ›romana s gazetov‹ kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen, Moskau: Moskovskij Rabočij 1990
- Duša patriota ili različnye poslanija k Ferfičkinu, Moskau: Tekst 1994.
- Popow, Jewgeni: Die Wunderschönheit des Lebens. Kapitel aus einem Roman mit Zeitung, der niemals begonnen wurde und niemals beendet wird, übers. v. Alfred Frank, Frankfurt a.M.: Fischer 1992.
- Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitchkin, dt. von Rosemarie Tietze, Frankfurt a.M.: Fischer 1991.
- Preimesberger, Rudolf: »Einleitung«, in: Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hgg.), Porträt, Berlin: Reimer 1999, S. 13-64.
- Preisendanz, Wolfgang: »Die Pluralisierung des Mediums Lyrik beim frühen Brecht«, in: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hgg.), Lyrik und Malerei der Avantgarde, München: Wilhelm Fink 1982, S. 333-357.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič: »Isčislennye stichi«, in: ders., Sobranie stichov. Bd. 7, Leipzig 2016, S. 63-108.
- »Berechnungen und Bestimmungen. Stratifikations- und Konvertierungstexte«, übers. v. Günter Hirt und Sascha Wonders, in: Via Regia. Blätter für internationale kulturelle Kommunikation. März/April 1997, S. 62-78. Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 70 (2008), S. 185-206.
- Raznoobrazie vsego, Moskau: OGI 2007, S. 115-150.
- [Dmitrij Prigov]: ot Renessansa do konceptualizma i dalee, Ausstellungskatalog, Moskau 2004.
- Isčislenija i ustanovlenija. Stratifikacionnye i konvertacionnye teksty, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie 2001.
- Grafik peresečeniya imen i dat [8 Hefte] Moskau / London: Typoskript 1994.
- Puschkin, Alexander Sergejewitsch: »[Pis'mo] M. P. Pogodinu. Načalo nojabrja 1830 g. Iz Boldina v Moskvu«, in: ders., Sobranie Sočinenij v desjati tomach. Tom devjatyj [1830], Moskau: Chudožestvennaja Literatura 1977, S. 343.
- »Der Held«, in: ders., Gesammelte Werke in sechs Bänden. Gedichte, herausgegeben von Harald Raab, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1973, S. 346-348.
- Puškin, Aleksandr S.: »Geroj«, in: ders., Polnoe Sobranie Sočinenij v desjati tomach. Tom tretij, Moskau: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR 1957, S. 198-200.
- Rancière, Jacques: »Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion«, in: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martin (Hgg.), Realismus in den Künsten der Gegenwart, Berlin: diaphanes 2010, S. 141-157.
- Politique de la littérature, Paris: Galilée 2007.
- Politik der Literatur, aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien: Passagen 2007.
- Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin: bBooks 2006.

- Rando, David: *Modernist Fiction and News. Representing Experience in Early Twentieth Century*, Basingstoke: Palgrave 2011.
- Reents, Friederike: »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtslyrik am Beispiel der 9/11 Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling«, in: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*. Band 1 (2019), S. 243-262.
- Richardson, Brian: »Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame«, in: *Narrative* 8/1 (2000), S. 23-42.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. III, *Die erzählte Zeit*, übers. v. Andreas Knop, München: Wilhelm Fink 1991.
- *Zeit und Erzählung*, Bd. I, *Zeit und historische Erzählung*, übers. v. Rainer von Rochlitz, München: Wilhelm Fink 1988.
- *Temps et récit*, Bd. III, *Le temps raconté*, Paris: Éditions du Seuil 1985.
- Riha, Karl: »Das Experiment in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde«, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*. Bd. 6, *Die moderne Welt. 1914 bis heute*, Berlin: Propyläen Verlag 1982, S. 440-463.
- *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*, Stuttgart: Metzler 1971.
- Rodčenko, Aleksandr: »Gegen das summierende Porträt, für die Momentaufnahme« [1928], in: Gorys/Hansen-Löve (Hgg.), *Am Nullpunkt* (2005), S. 366-372.
- »Protiv summirovannogo portreta, za momental'nyj snimok«, in: *Novyj Lef* 4 (1928), S. 14-16.
- Rohner, Ludwig: *Kalendergeschichte und Kalender*, Wiesbaden: Athenaion 1978.
- Rorty, Richard: *Relativismus: Finden und Machen*, in: Gimmler, Antje/Sandbothe, Mike/Zimmerli, Walther C. (Hgg.), *Die Wiederentdeckung der Zeit*, Darmstadt 1997, S. 10-26.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Rošal', Lev.: *Dziga Vertov*, Moskau Iskusstvo 1982.
- Roxburgh, Angus: *Pravda. Inside the Soviet News Machine*, New York: Braziller 1987.
- Rubaškin, Aleksandr: Michail Kol'cov. *Kritiko-biografičeskij očerk*, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1971, S. 37.
- Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas (Hgg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin: Kadmos 2007.
- Ruder, Cynthia: *Making History for Stalin. The Story of the Belomor Canal*, Gainesville: The University Press of Florida 1988.
- Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas (Hgg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin: Kadmos 2007.
- Ryklin, Michail: *Terrorologiki*, Tartu, Moskau: Ėjdos 1992.
- Rymbu, Galina/Ostashevsky, Eugene/Morse, Ainsley (Hgg.): *F Letter. New Russian Feminist Poetry*. Isolarii 2020.
- Sandler, Stephanie: *Commemorating Pushkin. Russia's Myth of a National Poet*, Stanford: Stanford University Press 2004.
- Sandomirskaya, Irina: »Vokrug ъ/Around ъ. Power and the Magic of Writing«, in: *Heresies/idiomA. A Journal of Feminist Post-Totalitarian Criticism* 7/2 (1992), S. 44-60.

- Sasse, Sylvia: »Vorwort«, in: Bachtin, Michail M., *Philosophie der Handlung*, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 5-31.
- Michail Bachtin. *Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.
- *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München: Wilhelm Fink 2003.
- Sartori, Rosalinde: *Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925-1932*, Berlin, Wiesbaden: Harrassowitz 1981.
- Schaub, Miriam: *Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*, Zürich: diaphanes 2010, S. 213-214.
- Gilles Deleuze im Wunderland. *Zeit- als Ereignisphilosophie*, München: Wilhelm Fink 2003.
- Schenda, Rolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe. 1770-1910*, München: dtv 1977.
- Schklowski, Viktor: »Literatur ohne Sujet«, in: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*, Leipzig: Reclam 1991, S. 33-58.
- Schlögel, Karl: *Terror und Traum*, Moskau 1937, München: Hanser 2008.
- Schmidt, Gerhart: »Lyrische Sprache und normale Sprache«, in: Köhler, Erich, *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1975, S. 731-750.
- Schmidt, Henrike: *Russische Literatur im Internet. Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda*, Bielefeld: Transcript 2011.
- Smirnov, Igor P.: »Dasein und Sein in D. A. Prigovs Gedichten«, in: Obermayr, Brigitte (Hg.), *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*, Wien / München: Kubon & Sagner (= WSA Sonderband 81), 2013, S. 54-70.
- Schmidt, Thomas: *Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«*. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht u.a. 2000.
- Schmitt, Hans-Jürgen/Schramm, Godehard (Hgg.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*, München: Wilhelm Fink 1997.
- Schneider, Martin: *Die operative Skizze Sergej Tret'jakovs. Futurismus und Faktographie in der Zeit des 1. Fünfjahresplans*. Bochum: Universitätsverlag 1983.
- Schneider, Sabine: »Erzählen im multiplen Zeitenraum. »Restitution des Epischen« in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil)«, in: Brüggemann, Heinz/Schneider, Sabine (Hgg.), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen der Pluralität in der ästhetischen Moderne*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 215-231.
- Schüller, Thorsten: »Modern Talking – Die Konjunktur der Krise in anderen und neuen Modernen«, in: Schüller, Thorsten/Seiler, Sascha (Hgg.), *Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung*, Bielefeld: transcript 2010, S. 13-27.
- Schwarz, Arturo (Hg.): *The Complete Works of Marcel Duchamp. Third Revised and Expanded Edition Bd. 2*, New York: Delano Greenidge Editions 1997.

- Schwartz, Matthias/Anding, Kevin/Meyer, Holt (Hgg.): *Gagarin als Archivkörper und Erinnerungsfigur*. Frankfurt a.M., Bern, Bruxelles u.a.: Peter Lang 2014.
- Seel, Martin: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«, in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld: transcript 2003, S. 37-47.
- Segebrecht, Wolf: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1977.
- Senn, Fritz: »Alltägliche Zeiterfahrung bei James Joyce«, in: Middeke, Martin (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 275-295.
- Simmel, Georg: *Das Problem der historischen Zeit (= Philosophische Vorträge 12, 1916)*, (veröffentlicht in der Kantgesellschaft), Berlin 1916.
- Simon, Ralf: »Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses«, in: Gamper, Michael/Geulen, Eva u.a. (Hgg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 63-110.
- Šatskich, Aleksandra: *Kazimir Malevič i obščestvo Supremus*, Moskau: Tri kvadrata 2009.
- Šklovskij, Viktor: »Where is Dziga Vertov Striding?«, in: Yuri Tsivian (Hg.), *Lines of Resistance, Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone: Editoriale Lloyd 2004, S. 169-170.
- »Kuda šagaet Dziga Vertov?« [1926], in: ders., *Za 60 let*, Moskau: Iskusstvo 1985, S. 78-79.
- »Parodijnyj roman ›Tristram Šendi‹ Sterna«/»Der parodistische Roman Sternes ›Tristram Shandy‹«, in: Striedter, Jurij (Hg.), *Texte der Russischen Formalisten*. Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1969, S. 244-299.
- »Literatur ohne Sujet«, in: ders., *Theorie der Prosa*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1966, S. 163-185.
- Sokolow, Sascha: *Die Schule der Dummen* [dt. 1977], übers. v. Wolfgang Kasack, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Sokolov, Saša: *Škola dlja durakov* [1976], Moskau: Ogonek, Variant 1990.
- Solschenizyn, Alexander: *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*, München: Dtv 1970.
- Soškin, Evgenij: *Gipogrammatika. Kniga o Mandel'stame*, Moskau: Novoe Literaturnoe obozrenie 2015.
- Steiner, Uwe: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: Lindner, Burkhardt (Hg.), *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 592-603.
- Sternberg, Meir: »Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity«, in: *Poetics Today*, 13/3 (1992), S. 463-541.
- »Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory«, in: *Poetics Today* 11/4 (1990), S. 901-948.
- Stierle, Karlheinz: »Geschichte als Exemplum. Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte«, in: Koselleck, R./Stempel, W.-D. (Hgg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München: Wilhelm Fink 1973, S. 347-376.

- Stockhammer, Robert: »An dieser Stelle: Kartographie und die Literatur der Moderne«, in: *Poetica* 33 (2001), S. 273-306.
- Strätling, Susanne: *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- »Subversive Signaturen. Schriftzüge zwischen Bezeichnung, Bezeugung und Betrug«, in: *WSA* 69 (2012), 465-490. »Hypermnemonik. Puškin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin«, in: *WSA* 49 (2000), S. 151-174.
- /Witte, Georg: »Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität«, in: dies. (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 7-18.
- Szondi, Peter: »Eden«, in: ders., *Celan-Studien*, Frankfurt a.M.: Bibliothek Suhrkamp 1972, S. 113-125.
- »Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts«, in: ders., *Celan-Studien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 47-111.
- Tarabukin, Nikolaj: »Von der Staffelei zur Maschine« [1923], in: Groys/Hansen-Löve (Hgg.), *Am Nullpunkt* (2005), S. 416-474.
- Te Heesen, Anke: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt a.M.: Fischer 2006.
- Telingater, Solomon: »Die 1. Brigade für die Massenbuchgestaltung. Vortragsthesen 1933«, in: Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hgg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Köln: DuMont 1979, S. 215-216.
- Tietze, Rosemarie: »Die letzte Geschichte«, in: Popow, Jewgeni, *Wie es mit mir bergab ging*, Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 229-234.
- Toporov, Vladimir: »Čislo«, in: ders., *Issledovanija po étimologii i semantike*. Bd. 1. *Teorija i nekotorye častnye ee priloženiya*, Moskau: Jazyki slavjanskoj kul'tury 2004, S. 226-261.
- Tret'jakov, Sergej: »Reč: S.M. Tret'jakova«, in: *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pistaelej, Stenograficeskij otčet*, [1934], Moskau: Sovetskij Pisatel' 1990, S. 344-346.
- »Rede auf dem Lion-Feuchtwanger-Abend im Polytechnischen Museum am 5. Januar 1935«, in: ders.: *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1985, S. 386-392.
- »Menschen eines Scheiterhaufens«, in: ders., *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1985, S. 123-385.
- »Der neue Lev Tolstoj«, in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Hamburg: Rowohlt 1972, S. 94-98.
- *Ljudi odnogo kostra*, Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo 1936.
- *Tscheljuskin*. Ein Land rettet seine Söhne, Moskau, Leningrad 1934.
- »Die Evolution eines Genres« [1934], in: ders., *Lyrik, Dramatik, Prosa*, Leipzig: Reclam 1972, S. 271-278.
- »Die Tasche« [1933], in: ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek. Rowohlt 1972, S. 86-93.
- »Novyj Lev Tolstoj« [1927], in: *Literatura fakta*, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 29-33.
- »Blizhe k gazete«, in: *Literatura fakta*, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 211-213.

- »Živoj ›živoj‹ čelovek«, in: Literatura fakta, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 233-246.
- »Živoe i bumažnoe«, in: Literatura fakta, Moskau: Izdatel'stvo Federacija 1929, S. 142-144.
- Tupitsyn, Margarita: »Das Stigma der Apparatur. Zur ›organischen‹ Wende in der Fotografie und der bildenden Kunst«, in: Witte, Georg/Murašov, Jurij (Hgg.), Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre, München: Wilhelm Fink 2003, S. 113-136.
- Tynjanov, Jurij: Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes, München: Wilhelm Fink 1977.
- »Literaturnyj Fakt« [1924], in: ders., Poëtika. Istorija literatury. Kino, Moskau: Nauka 1977, S. 255-270.
- »Promežutok« [1924], in: ders., Poëtika. Istorija literatury. Kino, Moskau: Izdatel'stvo Nauka 1977, S. 168-195.
- Problema stichotvornogo jazyka, Moskau: Sovetskij Pisatel' 1965.
- Ungurianu, Dan: »Konceptija dvuch pravd u Puškina i Vin'i. Ešče raz k voprosu ob istočnikach stichotvorenija Geroj«, in: Revue des études slaves. Tome soixante-dixième. Fascicule 4, Paris (1998), S. 815-824.
- Uffelmann, Dirk: »Odin den' Ivana Denisovča (Ein Tag des Ivan Denisovič)«, in: Zelinsky, Bodo (Hg.), Die russische Erzählung, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2018, S. 557-565.
- Vachitova, Tina. M.: »Russkij dëndi« v epochu socializma: Valentin Stenič«, in: Russkaja literatura 4 (1998), S. 162-185.
- Vakar, Iirina, A.: »Krasnye kryši«. K voprosu o chronologii impressionističeskich proizvidenij K. S. Maleviča« in: Mejlach, M. B./Sarab'janov, D. V. (Hgg.), Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva, Moskau: Jazyki russkoj kul'tury 2000, S. 174-185.
- Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Ausstellungskatalog, Bern, Moskau: Bentelli/Galart 1993.
- Veresae, Vikentij: Puškin v žizni. Sistematičeskij svod podlinnych svidel'stv sovremennikov, Moskau, Leningrad 1932.
- Vertov, Dziga: »Den' mira«, in: ders., Stat'i (1966), mit Kommentaren in: Dziga Vertov. Iz nasledija. Tom pervyj Dramaturgiceskie Opyty, Moskau 2004, S. 236-238.
- »Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ›Kinoglaz‹« [1926], in: ders., Schriften zum Film, München: Hanser 1973, S. 41-53.
- »Den' mira«. in: ders.: Stat'i, dnevniki, zamysly, Moskau: Iskusstvo, 1966.
- »Roždenie ›Kinoglaza‹« [1924], in: ders., Stat'i, dnevnik, Zamysli, Moskau: Iskusstvo 1966, S. 73-75.
- Wall, Jeff: »Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras ›Today Paintings‹, in: ders., Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 339-374.
- Weidemann, Henning: »Der Chronograph«, in: ders. (Hg), On Kawara 9 (1991). Aus der »Today« Series (1966-...), Ostfildern: Hatje Cantz 1994, S. 41-57.
- Weidner, Daniel: »Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald«, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 163-182.

- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart: Kohlhammer 1964.
- Weissenberger, Peter: *Prosakunst ohne Erzählen*, Tübingen: Niemeyer 1985.
- Wendorff, Rudolf: *Tage und Woche, Monat und Jahr. Eine Kulturgeschichte des Kalenders*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- West-Pavlov, Russell: *Temporalities*, London, New York: Routledge 2013.
- Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens*, Wien: Turia + Kant 2004.
- Wilke, Jürgen: *Das »Zeitgedicht«. Seine Herkunft und frühe Ausbildung*, Meissenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1974.
- Wilcox, Donald J.: *The Measure of Past. Pre-Newtonian Chronologies and the Rhetoric of Relative Time*, Chicago, London: University of Chicago Press 1987.
- Wilpert, Gero von (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001.
- Winkel, Heike: »Schreibversuche. Kollektive Vorlagen und individuelle Strategien in den ›Briefen der Werktätigen‹«, in: Murašov, Jurij/Witte, Georg (Hgg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 59-79.
- Wissmann, Jürgen: »Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk«, in: Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik* (1966), S. 327-360.
- Witte, Georg: »Wiederholung als Intervention. Überlegungen zu einigen alternativhistorischen Romanen«, in: Nicolosi, Riccardo/Obermayr, Brigitte/Weller, Nina (Hgg.), *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, S. 47-68.
- »Helden retten Helden«. *Die Tscheljuskin-Geschichte als sowjetische Version des Schiffbruchs*, in: Brittnacher, Hans Richard/Küpper, Achim (Hgg.), *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*, Göttingen: Wallstein 2018, S. 299-326.
- »Prigov, ein Phänomenologe des Verses«, in: Obermayr, Brigitte (Hg.), *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*, Wien, München, Berlin: Otto Sagner (= WSA Sonderband 81), 2013, S. 16-52.
- »Zu meiner Zeit«. *Konzeptualismus als Erinnerung*, in: Kohler, Gun-Britt (Hg.), *Blickwechsel. Perspektiven der slavischen Moderne*, Wien / München / Berlin: Kubon & Sagner 2010 (=WSA Sonderband 78), S. 345-362.
- »Einmal – Aktualität als literarische Erfahrungsform. Am Beispiel von Lev Tolstoj ›Kreutzer Sonate‹«, in: Hennig, Anke/Koch, Gertrud u.a. (Hgg.), *Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 185-204.
- »Montage als Mortifikation. Zur Figur des Präparierens in der russischen Avantgarde«, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger. u.a. (Hgg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin: de Gruyter 2011, S. 408-425.
- »The One and Only Kulik. Ein Kommentar zum Kommentar von Tomáš Glanc«, in: Henning, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg (Hgg.), *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wien/München: Kubon & Sagner (= WSA Sonderband 63) 2006, S. 229-233.

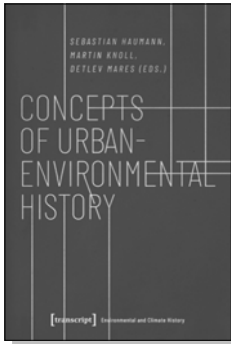
- »Was ich mit wem vergleichen würde«. Prigovs Poesie des totalen Tauschs«, in: Weitlaner, Wolfgang (Hg.), Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien. 3.-5. Dezember 1999 (= WSA Sonderband 54), Wien 2001, S. 201-215.
- »Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur«, in: Kotzinger, Susi/Rippl, Gabriele (Hgg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam: Rodopi 1994, S. 35-55.
- »Nachwort: Poesie nach der Poesie«, in: Thümler, Walter (Hg.), Moderne russische Poesie seit 1966. Eine Anthologie, Berlin: Oberbaum Verlag 1990, S. 368-380.
- Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger und achtziger Jahre, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989.
- Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001-2012, hg. v. Gerhard Wolf, Berlin: Suhrkamp 2013.
- »Ein Tag im Jahr. 1960-2000«, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Kindheitsmuster, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Wolfe, Thomas C.: Governing Soviet Journalism. The Press and the Socialist Person after Stalin. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005
- Wolosky, Shira: »The Lyric, History and the Avant-Garde: Theorizing Paul Celan«, in: Poetics Today 22:3, 2001, S. 651-668.
- Zalambani, Marija: »Delo »Metropolja«: Stenogramma rasširenogo zasedanija sekretariata MO SP SSSR ot 22 janvarja 1979 goda (podgotovka teksta, publicakcija, vstup. st. i komment. Marii Zalambani)«, in: NLO 6 (2006), S. 243-281.
- Zanetti, Sandro: »Handschrift, Typographie, Faksimile. Marcel Duchamps frühe Notizen – »Possible« [1913]«, in: Giuriato, Davide/Kammer, Stephan (Hgg.), Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2006. S. 203-238.
- Zipfel, Frank: »Lyrik und Fiktion«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch Lyrik (2011), S. 162-166.
- »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hgg.), Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 285-314.
- Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001
- Zlydneva, Natalija: »Vse vrut kalendari«: ob odnoj mistifikacii avtorskoj datirovki v avangarde«. Vortrag gehalten auf der Konferenz »Kalendar«, Universität Zagreb, Lovran, Mai 2005, Typoskript.
- Žmegač, Viktor: »Montage/Collage«, in: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hgg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994, S. 286-291.
- Žuravlev, Sergej M.: »In der sowjetischen Schreibwerkstatt. Gor'kij's Projekt »Geschichte der Fabriken und Betriebe«, in: Lipták, Tomáš/Murašov, Jurij (Hgg.): Schrift und Macht. Zur sowjetischen Literatur der 1920er und 30er Jahre. Wien, Köln, Weimar 2012, S. 69-95.
- Fenomen »Istorija fabrik i zavodov« gor'kovskogo načinanje v kontekste épochi 1930-ch godov, Moskau: Rossijskaja Akademija Nauk 1997.

Zymner, Rüdiger: Funktionen der Lyrik, Münster: Mentis 2013.

— »Funktionen der Lyrik«, in: Lamping (Hg.), Handbuch Lyrik (2011), S. 107-113.

— Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn: mentis 2009.

Geschichtswissenschaft



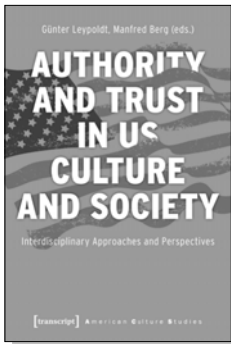
Sebastian Haumann, Martin Knoll, Detlev Mares (eds.)
Concepts of Urban-Environmental History

2020, 294 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4375-6
E-Book:
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4375-0



Gertrude Cepl-Kaufmann
1919 – Zeit der Utopien
Zur Topographie eines deutschen Jahrhundertjahres

2018, 382 S., Hardcover,
39 SW-Abbildungen, 35 Farbabbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4654-2
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4654-6

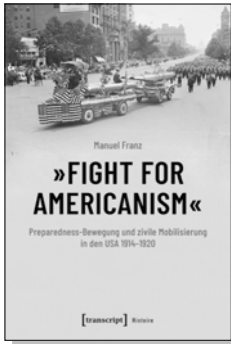


Günter Leypoldt, Manfred Berg (eds.)
Authority and Trust in US Culture and Society
Interdisciplinary Approaches and Perspectives

February 2021, 282 p., pb., col. ill.
37,00 € (DE), 978-3-8376-5189-8
E-Book:
PDF: 36,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5189-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Geschichtswissenschaft



Manuel Franz

»Fight for Americanism« – Preparedness-Bewegung und zivile Mobilisierung in den USA 1914-1920

Februar 2021, 322 S., kart., 1 SW-Abbildung

59,00 € (DE), 978-3-8376-5521-6

E-Book:

PDF: 58,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5521-0



Sebastian Haumann

Kalkstein als »kritischer« Rohstoff Eine Stoffgeschichte der Industrialisierung, 1840-1930

Januar 2021, 362 S., kart., 4 Farbabbildungen

40,00 € (DE), 978-3-8376-5240-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5240-0



Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WerkstattGeschichte 2020/2, Heft 82: Differenzen einschreiben

2020, 178 S., kart., 26 SW-Abbildungen

21,99 € (DE), 978-3-8376-5299-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**