

Spätsowjetische Literatur zwischen Chronophobie und Zeitgenossenschaft

Chronotypische Interventionen. Überblick

In diesem Kapitel werden Interaktionen zwischen dem spätsowjetischen »Chronotyp¹ 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, sprachhandelndes*² 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 ändert 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: Gesamtkunstwerk 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 Selbstpositivierung 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 Topologien 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 Präsentierte 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 jubilatorische 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 Ermath: *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. Rezensionsartikel zu: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hgg.), *Explosion and 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 Sujetttheorien.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 involuntaire* – 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 kulturanalytischer 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 »Chronophobia«, 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 Kontingenzen, 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 Begehen nach Zeitlosigkeit, das in der reinen Erfahrungs-Prozessualität seine Erfüllung finden will.

Als Ausgangspunkt der Argumentation für den Befund der Chronophobie dient der Kunsthistorikerin 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« (163/64) 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: Stemmrich, 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 tagestaktuelle 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. prozessuellen 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 Datumsmalen 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 Musuem 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.

Konjunkturen der Tagesaktualität: Der sowjetische Kalender als eine »im Voraus geschriebene Zeitung«

Im Folgenden geht es um Konjunkturen 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 vremenij i istoriej«, in: Malina, Marina/Dobrenko, Evgenij et al. (Hgg.), Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literatuze i kino. K Šestidesyatiletiju Chansa Cjuntera, Sankt Petersburg: Akademičeskiy 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-Calender«. 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 veka v vek. 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 Fakul'teta Žurnalistika Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta 2002.

- 30 Michael Homberg: »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, hier: S. 122.
- 31 Niklas Luhmann sprach von der »evolutionären Unwahrscheinlichkeit« täglicher Nachrichten: »Graude wenn man mit Nachrichten die Vorstellung des Überraschenden, Neuen, Interessanten, Mitteilungswürdigen 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 Kontinuierter 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 Tolstojs ›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 (Erzählns) 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 abbildungbar: 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 Errungenchaften 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 Tagesaktuallität 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 Fortschrittoptimismus der Revolution⁴¹ in die »stalinistische zyklische Alltagszeit« zum Ausgangspunkt.⁴² Die Zurückweisung der einfachen Chronometrie bzw. der kalendarisch datierten Zeit als integraler Bestandteil

38 »Otchet central'nogo komiteta KPSS i operednye zadači partii v oblasti vnutrennej i vnejsnej politiki. Doklad General'nogo sekretarja CK KPSS tovariša 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 ›heterogenen 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, воистину, 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 erweiterte sich bis zum Ende der Stagnationszeit (Mitte der 1980er Jahre) zu einer »sozio-ökonomischen« Zyklizität.

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: Éto bylo navsegda, poka ne končilaš. 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

Außerhalbefindlichkeit 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 wahlgemerkt, 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 spät-sowjetische Zeitregime mit der Etablierung der vormals politisch motivierten Zyklizität 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« (»Außerhalbefindlichkeit«) 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 крайне 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 Jurčák in teilweise sehr legerer Argumentation den Bachtinschen Begriff der »vnenachodimost« (»Außerhalb befindlichkeit«) zu einem Konzept prototypischer Existenz- und Handlungsform des *Homo sovieticus*: Jurčáks »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 Jurčák beschreibt, wie sich daraus paradoxale Handlungsspielräume für das Alltagsleben ergeben.

Etwas Tiefe gewinnt der Begriff der »Außerhalb befindlichkeit«, 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 »Außerhalb befindlichkeit« vorziehen: Bachtins Bestimmung von »Außerhalb befindlichkeit« (»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 »Außerhalb befindlichkeit« 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 »Außerhalb befindlichkeit« 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. Jurčák: *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 »Außerhalb befindlichkeit« 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 Außerhalb befindlichkeit 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. Poética 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: »[Otvet na vopros redakcii ›Novogo mira‹]«, [1970] in: ders., Sobranie Socinenij. 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 Jurčák 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. Jurčák 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 Jurčák 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. Jurčák: *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, противостоящие 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 Personnagen 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 »Außerhalb befindlichkeit« als Ausgangspunkt sollen im Weiteren künstlerische Praktiken von »Zeitgenossenschaft« (»sovremennost«) 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: Kabakow, 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 Götz, 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 »товарищ«), 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 – »современность«, wörtlich: »Mitzeitlichkeit« kann auch mit »Gegenwart« übersetzt werden, zudem wird das Adjektiv »современный« gemeinhin mit »modern« übertragen. Als »современность« 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« (»творческий чронтопос«) zum Befund des Prozesuellen 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 Inaktivität 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) Verzweiflungshandlung 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 Sokolv«, 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 »Naturmort s gazeto« (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 schreibenden »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 *Zeitung*n. 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 *Zeitung*n gefragt. Was meinst du mit *Zeitung*n? hatte der Vater zurückgefragt. Und ich hatte gesagt: du liest immerzu *Zeitung*n. Ja, ich lese, hatte er geantwortet, lese *Zeitung*n, 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 *Zeitung*n. 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 desemantisierte, 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.

Spätosowjetische 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« (»zritelji«) 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 Aktion*«

88 M. Balina: Playing, S. 58-74.

89 Georg Witte: »Einmal – Aktualität als literarische Erfahrungsform. Am Beispiel von Lev Tolstojs ›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 papiere 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 ожидающих их там других организаторов акции конверты с надписью: <В 11 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 Betonrohrs, in einer signifikanten Spannung. Hier die kalendarisch vorgeschriebene Erinnerung an den Jahrestag, dort die ereignishafte 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: Poezdkij, 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 vorgeschrivenen 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 »Stillleben 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 gazetoj« (Stillleben 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 (»granennyj stakan«), wie es vor allem für Vodka verwendet wurde. In dem Bild mit dem Titel »Natjurmort s ryboj i gazetoj ›Pravda‹« (»Stillleben 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 Stillleben 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 transzendentale 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, Interbuch 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, Kornelia (Hg.), I posle avangarda – avangard, Belgrad: Filologičeski fakultet Belogradskogo universitet 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, Trans-substantiation, 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 WALDRRESSOURCEN
UND ÜBER EIN PROJEKT FÜR GRUNDLAGEN EINES WALDCESTZES 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 dejstvija 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 »Stalinaptraum« (»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 zusammengeschnürten ›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.

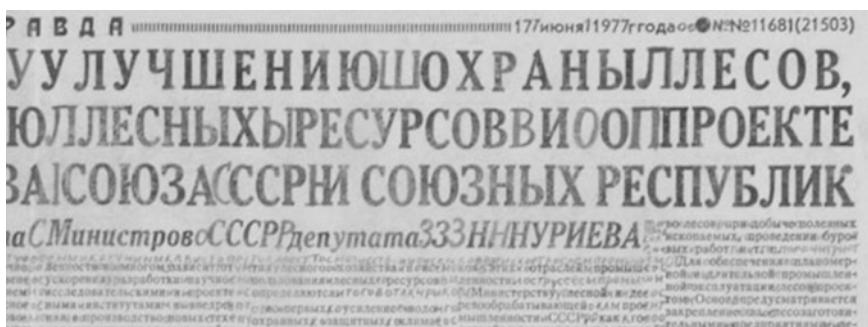
einfachen Ligaturbögen. Auf einer Ebene des Lesbaren führt dies zu einer Transformation der lexikalischen Einheiten und Syntagmen ins Transrationale (»Zaum'-haft«), wie es anhand der Überschrift sehr deutlich wird: Aus der überlangen Überschrift (damals, vor allem bei Abdruck der Titel von Reden und 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.

**ООМЕРАХХПООДАЛЬНЕЙШЕМУСУУЛУЧШЕНИЮИШОХРАНЫЛЛЕСОВ,
РАЦИОНАЛЬМОУИСПОЛЬЗОВАНИЮЛЛЕСНЫХЫРЕСУРСОВВИОПРОЕКТЕ
ОСНОВГЛЕСНОГОГЗАКОНОДАТЕЛЬСТВАИСОЮЗАССРНІ
СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК¹⁰⁶**

ÜBERRDIEEMASSNAHMENZURWEITERENVVERBESSERUNGDESSCHUTZES
DERWWÄLDER,DDERRWIRTSCHAFTLICHENVERWENDUNGDERWWALD
RESSOURCENUNDÜBEREINPROJEKTFÜRGRUNDLAGENEINESSWALD
GESTZESDERRUNION 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.



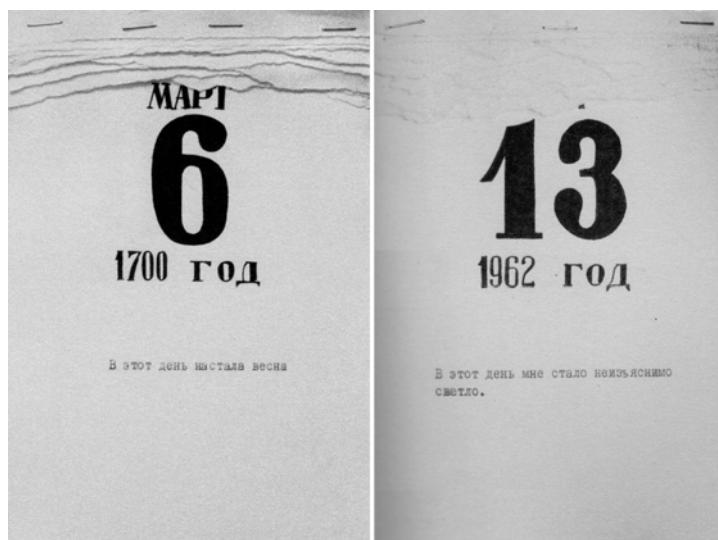
106 Dmitrij Prigov, handschriftliche Manipulation der Seite 2 der »Pravda« vom 17. Juni 1977. [Hervorhebungen BQ]

¹⁰⁷ Dmitrij Prigov's »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. SfE 2018, S. 65–78.

Zur gleichen Zeit entsteht auch Prigovs Serie »Kalender« (»Kalendar«) (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 Jahrstage 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 »August/21/1900 god« (21. August Jahr 1900): »V étot 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 Chronophobia Voraussetzung ist.

Abb. 44 (links): Dmitrij A. Prigov: Serie »Kalendar« ab. ca. 1978, »6 März/An diesem Tag begann der Frühling«: Privatarchiv Prigov Foundation.

Abb. 45 (rechts): Dmitrij A. Prigov: Serie »Kalendar« ab. ca. 1978, »13 1962/An diesem Tag erfüllte mich unbeschreiblicher Frohsinn«: Privatarchiv 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 Ferfitschkin« (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 nie-mals 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. Popov: 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 читал отрывной календарь. Каждый день по листику – сказал я. – А я – Марселя Пруста на английском языке, – сказал Химков.«

¹¹⁰ Jewgeni Popov: Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitschkin, dt. von Rossemarie Tietze, Frankfurt a.M.: Fischer 1991. Evgenij Popov: Duša patriota ili različne poslanja 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 Aksénov, 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 Kanevskaia, 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 »Mariñas 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 Kanevskaia: »The Diary of a Writer from Těplyj Stan. The Beautifulness 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

Außerhalb befindlich – 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 Brežnevs Tod, drehende Roman »Duša patriota, ili Rasličnye poslanija k Ferfickinu« (1991) (»Das Herz des Patrioten oder Diverse Sendschreiben an Ferfitschkin«, 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: Popow, 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 Těplý 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 »Zeitungroman« (»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 typografischer 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 »Literurnaja 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 »Literurnaja Gaze-ta« 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« (»zastoj«) 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 »Außerhalb befindlichkeit« 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 Literator«). J. Popow: Wunderschönheit, S. 280; 295–296; E. Popov: Prekrasnost', S: 306–307; S. 318. Vgl. dazu Viktor Erofeev: »Desyat' let spustja«, in: Metropol'. Literurnyj 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 zitierenden 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 Ausgeschlossensein durch das Exzerpieren aus offiziellen Druckwerken 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 *Ausnahmehrscheinung*, noch wegen einer Allgemeinheit vom Typ ›zeit oder artypisch‹ 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 Partikulare

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 temporele 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 Chihai, 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. 306-369, hier: S. 380.

¹³³ Georges Didi-Huberman: Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II. Übers. v. Markus Sedlacek, 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. VI., 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 zurückgeföhrte, 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 Anekdot

Die exzerperierenden Interventionen des Zeitgenossen ins Zeitgeschehen, die ›liebevollen‹, 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 Kontingenzen.«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 – vorgeschrrieben ist. Allein der ›Kontingenziport‹, 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 Lektürehänomen. 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 Kontingenziimports 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 Ausschnithafte 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 »Literurnaja 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 Jahresskapitel fehlen in der deutschen Ausgabe einzelne Zeitungsabschnitte – wohl nach dem Motto, dass auch bereits mit zwei Dritteln des Textes der russischen Ausgabe die ›Botschaft‹ klar sei.

¹⁴⁰ E. Popov: Prekrasnost', S. 75 »МЕЛОРИАЦИЯ ЗЕМЕЛЬ – КОРЕННОЙ 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 programmati-schen Beiträgen auf einzelne Absätze, wie im folgenden Zitat aus dem Kapitel des Jahres

142 J. Popow: 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 че-ловеком 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 Immergeleichen, in der die große Formel als Kurzmeldung erscheint, markiert das kristallin Momenthafte zunächst nur in dieser Ausschnitthaf tigkeit 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 inhaltsvoller.

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 Brežnev's: 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 ausschnittschaften 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. Jurčák: 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 zu folge 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 er setzenden 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 BREJSCHNEW 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

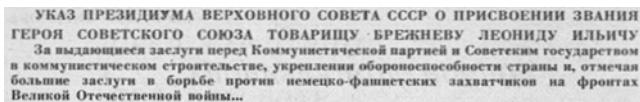
¹⁴⁷ Vgl. M. Homberg: Augenblicksbilder, S. 121, sowie die kurze Analyse zu Alexander Kluges ›Vermischte Nachrichten‹, ebd., S. 138.

¹⁴⁸ Vgl. André Jolles: Einfache Formen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958. Hermann Bausinger: Formen der ›Volkspoesie‹, 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: Éjdos 1992.

¹⁴⁹ A. Jurčák: 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 Evgenej 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 vorgeschrivenen 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 Dostoevskij sei es gewesen, »to make the topical timeless« – und somit kunstfähig.

152 E. Popov: Prekrasnost', 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 Lichac'ev 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 »Synopse« des sowjetischen Lebens »nach bestimmtem Plan und unter

154 Vgl. die Überlegung bei Homberg, Augenblicksbilder, S. 138.

155 J. Popow: Wunderschönheit, S. 215, E. Popov: Prekrasnost', S. 231: »Исполнилось 80 лет со дня рождения И. Бабеля.«

156 J. Popow: 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 »aktuellerem 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 predpriyatie«) angespielt, das Lizaveta Nikolaevna in Dostoevskij's »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 vedenadcati 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. Popov: *Wunderschönheit*, S. 9; E. Popov: *Prekrasnost'*, S. 5: »Прекрасность жизни устроена следующим образом: каждая глава включает в себя: 1. Текст, ориентированная 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 Stipendiumsauszahlung 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 mitgeschleppten 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 Gorbačevs 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, Zeitungslesende 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 erstarre«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 verzweifelten 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 Zeitungslesen 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 Weltraumflug eine keineswegs ressourcensparende epochale Meisterleistung verbracht 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 metatiterarischem 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 gasha* 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 Gorbacév, 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 Augabe 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 изобилиющим 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 давшего рассказчика, который, съевшись и подняв воротник демисезонного пальто, оставляя на свежевыпавшем 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 Erzählinstantz 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 Inhalt 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 diktiert? 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 пыльне Москве-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 »dreiundvierzig 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: »Бог с тобой, убогий, что написано первом, разбирается бюром. 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: отправляйся 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, замкнишь, слушайся меня. Имеешь право идти в кино, концертный зал, театр, прогуляться под ручку с барышней. Чаще 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 »Außerhalb befindlichkeit«. 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 realer Autor und Erzähler und/oder Figur – ist die Aufhebung der Unterscheidung zwischen faktischer/faktueller 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 fiktionalen Pakt legitimierte Referenzlosigkeit anderseits, gleichermaßen und gleichzeitig wirksam. Anders als in der hetero-referentiellen Standard-situation im historischen Roman etwa, wo in der Regel die Fiktionalisierung den Referenzenhorizont dominiert¹⁸⁶, stehen im Schlüssel des Autofiktionalen beide Horizonte (fiktional und faktuell) zur Verfügung. Dieses gleichzeitig und gleichermaßen im Fiktionalen wie im Faktischen Präsent- und Vorhandensein, diese paradoxale 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 Avanessian, Anke Hennig: Präsens. 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 »selbsterhaltenen 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 Žeke« 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 gab¹⁹². Diese Verschränkung aus biographischer und mediengeschichtlicher 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 Herkunftsstadt, 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 schöngestigten 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 Perekelkino 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 Name »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 Immergeleichen, 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 rasširennogo zasedaniija sekretariata MO SP SSSR ot 22 janvarja 1979 goda (podgotovka teksta, publikacija, vstop. 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 Herkunftsname von »Ich, Jewegeni Anatoljevitj« 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 »Literurnaja 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 »Literurnaja Gazeta«; erhielt 1972 den von der »Literurnaja Gazeta« vergebenen Preis »Zolotoj tel'enok«, 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 »Vorošilograd«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 punktuelles, offensichtlich vielleicht auch zeitdeckend dokumentiertes Vorkommen des Namens »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 Aksenov, 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. Popow: Wunderschönheit, S. 280; E. Popov: Prekrasnost', S. 306-307.

²¹³ Vasilij Aksenov/Andrej Bitov/Viktor Erofeev/Fazil' 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 »vnekoplektnyj«: »nekoplektnyj« bedeutet unvollständig, »vne komplektnyj« jedoch macht die Negation ambivalent (vgl. »vnenchachodimost'«).

²¹⁴ Vgl. V. Erofeev: Desyat', 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 Erstausgabe: 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 альб. без вмешательства цензуры.« (Die Herausgeber [...] schlugen dem Schriftstellerverband der UdSSR diesen Almanach ohne Einmischung der Zensur zur Veröffentlichung vor.)

²¹⁶ V. Erofeev: Desyat', S. 9: »Разгром ›МетроПоля‹, с одной стороны, – пик, кульминация застоя; с другой – все уже было на излете, при последнем издыхании.«

²¹⁷ J. Popow: Wunderschönheit, S. 287; E. Popov: Prekrasnost', S. 312: »Nedostizimost'« bliskujuščego idealu.«

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. Popov: Wunderschönheit, S. 297, E. Popov: Prekrasnost', S. 319.

²²⁰ Vgl. dazu u.a. M. Zalambin: Delo.

²²¹ J. Popov: Wunderschönheit, S. 295; E. Popov: Prekrasnost', S. 318: »Не надо варить пропагандистский суп из замызганного топора и представлять заурядную политическую провокацию забо́той 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.

dung 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 »Literurnaja 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 [...].«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: *Desyat'*, S. 8. Vgl. dazu auch: Dokumente in »Naš sovremmenik« 4 (1999).

²²³ J. Popow: 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: *Literurnaja 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. Popow: Wunderschönheit, S. 9.

1961,²²⁵ und der Ernennung Michail Gorbačevs zum Generalsekretär der KPdSU²²⁶ im Jahr 1985.²²⁷ Dazwischen liegen die nicht ganz freiwillige Übernahme der Ämter Nikita Chruščevs 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 PARTEI POLITISCHEN

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. Popow: *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 Chruščev, gefolgt von jener Mitteilung in der »Pravda« vom 16.10.1984, wonach man der Bitte Chruščevs 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. Popow: *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. Popow: *Wunderschönheit*, S. 335; E. Popov: *Prekrasnost'*, S. 362.

²³¹ »Metropol' 1979«, in: *Literaturnyj al'manach Metropol'*, Moskau: Tekst 1991, S. 14-15, hier: 15: »Муторная 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 VERÖFFENTLICHEN 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 Dan kesbekundung ob seiner Verdienste für die sowjetische Literatur. Die Reihe der Aufzählungen entsprechender Ausschnitte wäre fortzusetzen, wobei vor allem deren dichte Auseinanderfolge 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 dieser 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 fortzeugen zu lassen«²³⁷ gehören, bekommt die inventarisierende Verlistung nun eine explizite

²³³ J. Popov: 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. Popov: Wunderschönheit, S. 311; E. Popov: Prekrasnost', S. 331.

²³⁶ V. Erofeev: Desyat', S. 9: »Разгром „Метрополя“, с одной стороны, – пик, кульминация застоя; другой – все уже было на излете, при последнем издыжании.« (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 Selbstheroisierung 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: Grübel, 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 Gegenwartlosigkeit 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 različne poslanija k Ferfičkinu« (»Das Herz des Patrioten. Oder diverse Sendschreiben an Ferfičkin«). 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 Faktuelles einander nicht nur überkreuzen, sondern in unauflösbareren 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: »Hypermnemonik. 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. Popow: 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. Brežnevs 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 Parallelie 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 Autofunktionalität in »Duša patriota« hebt prototypisch an, und gerät zunehmend in einen Bezug zum Datum »10. November 1982«, dem Todestag Leonid Brežnevs.

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 Autofunktionalität 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. Popow: 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 heißt: Es werden eine Reihe möglicher Familiennamen aufgezählt, von denen »Popov« einer, der letztgenannte, ist.

²⁴⁷ J. Popow: 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. Popow: 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 Pugačeva (*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 poët 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 entspinnenden 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. Popow: Herz, S. 108; E. Popov: Duša, S. 131.

²⁴⁹ J. Popow: Herz, S. 77; E. Popov: Duša, S. 94.

²⁵⁰ J. Popow: 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 prahlte, 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 Različne 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 Leserpublikum in eine Kommunikation kommen, kann aber nur Leser vom Typ Ferfičkins erwarten.« Der Name »Ferfičkin« ist durch das doppelte »F« mit Objektem [»fu« für »Pfui«] 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 Vergangenem 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‹ handelt²⁵³, 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 auszuslöschen, 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, сия сам и сия 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 гаолян‹ 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 Jugend-erinnerungen 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; »traurnye 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 erstaunenden Gang – tja, und jetzt?* Mir bleibt einzige Hoffnung, dass das Leben mir soviel Stoff zuschustert, dass ich meine tägliche Norm ums 2-, 3-, 4-, 5fache übererfülle! Werde die Meinen wie auch Fremde beschreiben, da zwischen massenhaft Geschichten einschalten, mit einem Wort, wirst sehen, ich zieh mich aus der Affäre...

Weil ich nämlich meine Sendschreiben an Dich, Ferfitschkin, 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. Popow: 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 Auseinandersetzung 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) konfligieren, 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 anfangt 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 getätigthat. 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 Abendaugabe der »Izvestija« (mit Trauerporträt) gekauft habe. J. Popow: Herz, S. 82; E. Popov: Duša, S. 100.

266 Vgl. dazu auch das Kapitel zu Vasilijs 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 »Kalenderblatt«,
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 absätzelangen 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 Heftrömans. In hoher Auflage wurden und werden im Sinne der öffentlichen Kulturpolitik lesenswerte Prosatexte in einem billigen und leicht zu handhabenden Medium verbreitet.

269 J. Popow: 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 Erzählers 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-Erzählers. Die Datierung von Staatsereignis und die des Schreibereignisses werden so gleich wichtig, gleichberechtigt.

Autofiktionale Zeitgenossenschaft konfiguriert sich in diesem Fall über die datumskünstlerische Genauigkeit, mit der die Eigenzeit des Erzählers 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, träfen nicht zu, habe er doch am »10.« noch gar nichts vom Ereignis gewusst und könnte 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 Zweiteten«) 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 bedauert, 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 – утром 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, плевать я хотел, чтоб отделять, точные эпитеты искать, образы, ситуации... Хватит, наискосся... [...] 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 ·irrt²⁸¹ er durch die Gegend um das Bol’soj Theater und den Kreml», 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«/ihm« sehen, erklärtermaßen treibt sie nunmehr der Wunsch, »Zeugen des historischen Ereignisses zu werden«²⁸². Absperrungen, Umleitungen und Menschen schlängeln (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« (»bessmyslno«) 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 Peripherie. Die Staatstrauer verabsolutiert die Statik und Starre der nun endgültig zum Stillstand gekommenen »Zastoj«-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. Popow: Duša, S. 182: »[...] нам не выпадет стать свидетелями исторического события.«

²⁸³ J. Popow: Herz, S. 109; E. Popow: Duša, S. 134.

²⁸⁴ J. Popow: Herz, S. 169; E. Popow: Duša, S. 194. »Planschema«, ebd., S. 198.

²⁸⁵ J. Popow: Herz, S. 158; E. Popow: 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. Popow: 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. Pri-gow, 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, kalendarisches Pointe: Die Tatsache, dass der finale Showdown in Belaovo 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 хороший, — сказал, облизнувшись.« Aber auch etwas raffiniertere Repliken, wie folgender kurzer Austausch über eine Assoziation mit dem Gesehenen – wobei sich als Verbindungsgrund zwischen »Брежнев« und »Фассбinder« die mehr oder weniger aktuelle Tatsache erweist, dass beide bereits tot sind (Rainer Werner Fassbinder verstarb im Juni 1982): »Вспоминали фильм. Чей фильм? Я его не видел. Нет, не Фассбinder. Фассбinder мой сверстник. Он умер тоже.«

²⁸⁸ J. Popow: Herz, S. 174: »Mir bleibt nur noch, meine Pflicht zu erfüllen, das heißt, Dir, Ferfitschkin, 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 процесии.«

²⁸⁹ J. Popow: Herz, S. 177; E. Popov: Duša, S. 207: »Военные подняли гроб. Реквием./Начальство. Гроб устанавливают на орудийный лафет./Где Новый Вождь? Толпа мелькает. Обнажены сабли./Загудела автомашина, но оказалось, что на улице. (Близ дома Д.А. Пригова, а не в телевизоре.)/Заглядывают, машут руками. На заднем плане. Надевают шапки, снимают./Военные и музыка действуют четко. Штатские суетятся.«

Die Zeilen »13 Uhr oo. AUS...« (»13 časov oo 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 Entmenschlichung zu Remontage und Zeitgenossenschaft. Die Tageszeitung in der Prosa im 20. Jahrhundert

Die Beziehung zwischen periodischer Presse und literarischem Text ist literaturhistorisch wie literarästhetisch 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 ›belieferten‹

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 Ferfickinu«, in: Volga. Ežemesjačnyj literaturno-chudožestvennyj i obščetvenno-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) typografisch variiert wird. Vor allem wird das Wort »sovremennost'« (Gegenwart) im Zentrum des Blattes deutlich des Präfixes »so« (wörtlich »mit«) entleidigt. 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 unberachtet. 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 Dostoevskij's »Dnevnik pisatelja« (»Tagebuch eines Schriftstellers«, 1873-1881)²⁹⁸ festgestellt wurde, dass es sich um den Versuch handele, 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 Dostoevskij's 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, Rezeptionskulturn« 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 Kürze und »Präsenzsuggestion«, 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, herannährender, 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 Sozialrealismus, wie ich sie im Abschnitt »Montage zwischen Avantgarde und Sozialrealismus« 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. Bulgakov: *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 Serdiuksoldaten in einer kühnen Attacke eine Bande von eineinhalbtausend Mann zerschlagen. Zwei Mann wurden gefangen genommen. 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 рес-селя 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 »entsele[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 Depersonalierung und Desubjektivierung.³⁰⁹ Die modernistische Entmenschlichung des Erzählers 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 sensuell 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. Niklaus Müller: *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 Müller 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 Gleichtartig 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 kontingennten 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 Kukulin, 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 Erzähler-schlendrian 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/Schwarze, 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. Trilogie 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 Kukulin: Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury, Moskau: NLO 2015, hier: Kapitel 3, hier: S. 300: »Épičeskoe polifoničeskoe agitacionnoe iskusstvo«. Kukulin weist für Aleksandr Solženicyns Tetralogie der Geschichte der Revolution, »Krasnoe Koleso«, eine enge Verbindung zu Sergej Ėjzenštejns Montageästhetik nach. Hierzu hebt Kukulin hervor, wie stark Ėjzenštejns Montage-Verfahren an das Anliegen, die neue, revolutionäre Zeitdynamik darzustellen, gebunden war. Solženicyn wende zwar einerseits Ėjzenštejns Verfahren an, so Kukulin, kehre dabei aber den utopischen Enthusiasmus, mit der Ėjzenštejn die revolutionäre Dynamik zeigte, in eine »katastrophische« Dynamik. Ebd., S. 334. Kukulin nennt Solženicyn vor diesem Hintergrund sogar einen »weißen Ėjzenštejn« Ebd., S. 332-333.

oben skizzierten modernistischen Mutationen des anthropomorphen Erzähl(er)prinzip. 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 Öffentlichkeit³¹³ verhandelt. Autofiktion kann, zumal mit Blick auf ihre Rolle im spätsowjetischen Kontext, als Strategie einer »selbsterhaltenden Mimikry³¹⁴ 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 letristische, 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 »Ausruber/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 unterscheide, 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, exzerpierten Bewusstsein wird die Konkurrenz zwischen 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 gazetoj«), 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 könnten. 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 Zeitzugnis: 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 faktuellen 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.

