

Implizite und explizite Axiologie der Narration

Kleists Bach-Anekdote sowie die Erzählungen

»Černaja lošad' s belym glazom« von Vladimir Sorokin
und »Ruke« von Ranko Marinković

Rainer Grübel

1. Vorüberlegung zur Explizitheit und Implizitheit der Axiologie des Erzählens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Axien der narrativen Personage

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Axien des narrativen Raums

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. Zeit als dominante narrative Axie

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

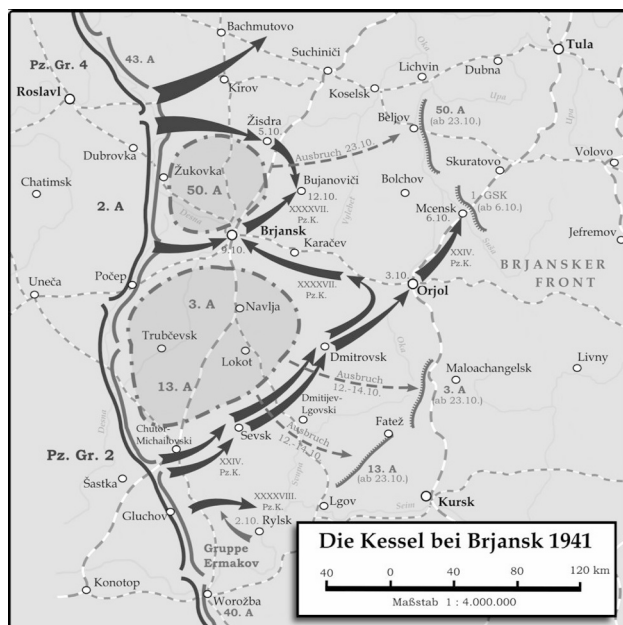
На Немизѣ снопы стелють головами, молотять чеши харалужными,
на тоѣ животь кладуть, вѣють душу отъ тѣла.
Немизѣ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посяни,
посяни костями Рускихъ сыновъ. (Zalizinjak 2007: 405-6)

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

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

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

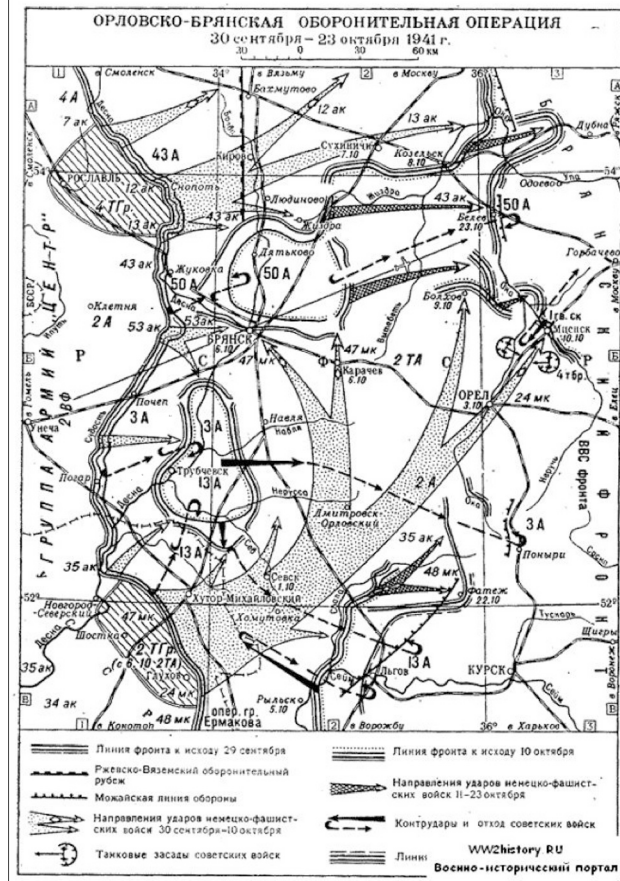
Abbildung 1



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

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

Abbildung 2



»Каждый вечер Даша отрывала листок календаря, висящего на стене рядом с часами-ходиками и деревянной рамки с фотографиями. В рамке были отец в солдатской форме, мать и отец с цветами и пририсованными целующимися голубями, деда Яков с винтовкой на Первой мировой и он же со старым председателем на ярмарке в Брянске, танк «КВ», Сталин, Будённый и актриса Любовь Орлова.

Отец поднял Дашу, она оторвала листок с календаря.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4. Die Sprache als narrative Axie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»A koga je uvrijedio?«

»Koga? Našu čast!«

»Ah, čast! Ovu, na rukavu?«

»Na rukavu? Što na rukavu?«

»Čast na rukavu.«

»Kakvu čast na rukavu?«

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

»Ne, to je čast!«

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

»No, a zar je to malo?«

»Malo je.«

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

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