

KÖRPER UND ZEICHEN

DIE MISSWIEDERGEBURT DES AUTORS NACH SEINEM POSTMODERNEN TOD

Viktor Jerofejew gebührt Anerkennung für seine präzise Auseinandersetzung mit der heutigen Situation in der russischen Literatur. Ich möchte aber das von ihm aufgestellte Problem vom nationalen Aspekt in den internationalen transferieren. Mein Anliegen ist, das Böse, auf das der russische Mensch exklusive Urheberrechte beansprucht, sozusagen zu entnationalisieren. Eine der Besonderheiten der russischen Orthodoxie - sowohl der konfessionellen, als auch der säkularen - besteht in ihrer Bereitschaft, die Sünden der ganzen Welt auf sich zu nehmen. Die Russen befreien die anderen vom Bösen, indem sie das Böse monopolisieren. So sagt der Staretz Sossima aus Dostojewskis Roman "Die Brüder Karamasow": "[...] nimm dich und mache gerade dich verantwortlich für alle Menschensünde"¹. Ihm schließt sich Majakowski an: "[...] bekenne ich heut:// - 'ich, // ich allein verdien jede Sühn// fürs Krachen zermalnten Lebens in Schmerzen.'"² Es ist sicher kein Zufall, daß der Tyrann Iwan der Schreckliche Kirchenchoräle verfaßte und ein anderer Tyrann, Stalin, ein russisch-orthodoxes Priesterseminar besuchte. Warum die russische Orthodoxie zu einer mit dem Bösen vertrauten Kultur wurde, ist eine spezielle Frage, die ich hier nicht zur Debatte stellen werde. Vielleicht liegt die Ursache darin, daß die christlich-orthodoxen Staaten - Rußland unter dem tatarischen und Byzanz sowie die Balkanstaaten unter dem türkischem Joch - in ihrer Religion keine Kraft erkennen konnten, die das Böse zu besiegen vermochte. Es besteht jedenfalls kein Zweifel, daß die Russen sich nach ihrer Niederlage im Kampf gegen die Tataren mit allem Eifer bemühten, die eigene Religion zu verbessern: Mal erhoben sie den heiligen Nikolaus den Gerechten in den Rang eines zweiten Gottes, mal reformierten sie - wie es Nikon tat - die kirchlichen Rituale, mal kritisierten sie, so wie Leo Tolstoi, die Kirche oder propagierten, wie Dmitri Mereschkowski, das *Dritte Testament* usw.

Mit einem Gefühl der Eifersucht reagierte der Westen auf die Revolution in Rußland, die dort 1917 begann. Nur so läßt sich die Verbreitung der bolschewistischen Parteien im Westen erklären. Im 20. Jahrhundert verlor der Westen sein Urheberrecht auf radikale historische Erneuerungen, das er während der Französischen Revolution erobert hatte, und ist mit diesem Verlust nie fertig geworden. Der Westen kam jedoch nicht mit der Imitation des Bolschewismus zurecht, sondern orientierte sich an seinem eigenen revolutionären Geist, der anders war als jener, der sich in Rußland durchsetzte und dort zur Realität wurde. Der Wettstreit mit der russischen Revolution wurde zum Inhalt der deutschen staatlichen Rassenpolitik in den 30er Jahren, die der Hoffnung Lenins auf Befreiung aller Unterdrückten entgegengesetzt wurde. Und dieselbe Konkurrenz, wenn auch völlig anders ausgerichtet und mit einem anderen Ergebnis als bei den Nazis, ist im postmodernen Intellektualismus im Frankreich der 60er Jahre sichtbar. Zu jener Zeit erschienen in Paris mehr philologische Abhandlungen als Romane. Die Semiotik - die Lehre von den Zeichen und Texten - triumphierte über die Zeichen und Texte selbst.

Der russische Totalitarismus nach 1917, aber auch der italienische, deutsche und spanische, stellten einen Versuch dar, eine solche Realität zu schaffen, in der das Zeichen objektiv nichts bedeutet. Es war eine Welt der **Propaganda**, eine Welt, in der die Zeichen nicht zu ihrem unmittelbaren Zweck benutzt wurden, eine Welt der bewußt falschen, sich selbst kompromittierenden und keinen referentiellen Wert besitzenden Texte, zu denen auch die Romane des sozialistischen Realismus gezählt werden. Das totalitäre System zwang den Menschen zu einer eigenartigen Askese, zur Enthaltensamkeit von der Verifikation der Zeichen. "Mahatma Propagandi" - so wurde Goebbels in einem Scherz der 30er Jahre genannt. Als eine der Definitionen von Totalitarismus kann der folgende Satz dienen: Die Idee einer alles bezwingenden Ganzheit entsteht dann, wenn der Gegensatz der Dinge, das Zeichen, unwahr ist. An ein propagandistisches Zeichen **glaubt** man gerade deshalb, weil es sich **rational** nicht begreifen und in kein Verhältnis zur Realität bringen läßt. *Credo quia absurdum*. Das unausrottbare Bedürfnis zu glauben, das aus der Einbildung Kraft erwächst, macht aus dem Menschen ein Opfer der Propaganda.

Der semiotische Wandel, der sich in Frankreich zu Beginn der 60er Jahre vollzog, war eine Antwort auf die russische Revolution und deren Fortsetzung - auf das nichts darstellende Zeichen im "Schwarzen Quadrat" von Malewitsch ebenso wie auf das Zeichen, das zu einem Verfälschungsmittel der anschaulichen Agitation in der Lenin- und Stalinzeit wurde. In Paris entstand eine neue Art des Totalitarismus: die Diktatur der Philologie. Der Philologe hat in der Gesellschaft den Platz des Propa-

gandisten eingenommen. Während der Propagandist die Zeichen manipuliert, um die Menschenmasse den Zeichen zu unterwerfen, manipuliert der Philologe die Zeichen mit dem Ziel, diese sich selbst zu unterwerfen. Der Propagandist überschätzt die Urhebererschaft. Der Philologe expropriert sie. Das propagandistische Zeichen, das keine objektive Bedeutung hat, gehört voll und ganz seinem Subjekt. Im Zuge der philologischen Revolution verwischt sich der Autor im Schatten seines Interpreten. Für einen als **Diktator** auftretenden Philologen ist jenes Zeichen wichtig, das seine Existenz auch ohne Subjekt (Aussage) durchsetzen kann. Ich erlaube mir, das Bekannte zu erwähnen: Jacques Derrida hatte in seiner "De la Grammatologie" dem mündlichen Wort den Nimbus genommen und das schriftliche verabsolutiert. Roland Barthes ("S/Z") und andere Philologen öffneten den literarischen Text für mannigfaltige - gleichwohl gerechtfertigte - Leserinterpretationen: Auch wenn der Autor in seinem Werk präsent ist, ist er dies bloß, um sich selbst zu widerlegen, seine Zielsetzung zu widerrufen, die Mono-Thematik seiner Sprache zu sprengen und auf die Rolle des transzendentalen Subjekts zu verzichten. Für Michel Foucault ("L'archéologie du savoir") sind die Diskurse anonym: Sie beinhalten nicht "das schöpferische Subjekt", sie stellen bloß die Realisierung jener transformationellen Möglichkeiten dar, über die sie selbst verfügen. In dem Ausmaß, in dem der Mensch sich bemühe, das Subjekt einer semiotischen (symbolischen) Tätigkeit zu sein, ignoriere er die Offensichtlichkeit seines eigenen Todes, behauptete Jean Baudrillard in "L'échange symbolique et la mort". Es habe die Zeit der *Simulakren* begonnen - jener Imitationen, die die Stellung des authentischen Schaffens usurpieren -, erklärte Gilles Deleuze in "Logique du sens". So wie das einzelne Subjekt über die Zeichen, die es benutzt, nicht verfüge, *autorisiere sich* auch die Gesellschaft im Ganzen nicht mehr in "der großen Erzählung" (im Mythos, im Epos usw.), betont Jean-François Lyotard in "La condition postmoderne". Der Philologe, ein Koautor ohne Autor, ein Statthalter ohne Herrscher, wurde geblendet von der Idee des Pluralismus, der Proliferation der Macht, der narzißtisch-schizoiden Polyarchie, in die sich der totalitäre Personenkult verwandelte. In Rußland ging der gleiche Prozeß wie in Frankreich vorstatten. 1962 bildete sich hier die Moskau-Tartuer Schule der Semiotik. Rußland hatte nicht die Absicht, seinen Revolutionsgeist, der Millionen Opfer kostete, an den Westen abzutreten.

Der Aufstand der Zeichen-Decodierer ist seinem Wesen nach konterrevolutionär. Er erinnert an einen Bürgerkrieg, an einen Aufstand gegen den Aufstand: In der Kultur, dort, wo das Ersetzende (der Mensch) dem Ersetzten (der Natur) einen Sinn gibt, gehört das Recht auf die echte Revolution (die immer antianthropologisch ist) nur dem Natürlichen (was die Ökologen und lange vor ihnen Rousseau und Thoreau begriffen haben). Die Revolution, die der Westen im 20. Jahrhundert von Rußland erbte, konnte nicht mit der Erhebung der Philologen zu Herrschern des Denkens ins Stocken geraten - sie mußte über sich selbst herfallen: In den 80er Jahren wurde sie zu einem Aufstand des Körpers gegen das Zeichen.

Das 20. Jahrhundert, das durch eine permanente Machtumverteilung gekennzeichnet wird, begann mit der Verdummung und Aushöhlung des Zeichens. Es ging weiter mit der Stärkung des Zeichens in der Funktion des dem Menschen einzig gewährten Instruments, mit dessen Hilfe er die Welt regieren kann, eines Werkzeuges, das über diejenigen, die es verwenden, herrscht und das nur dem Philologen allein gefügig ist. Das 20. Jahrhundert endet nun mit der Akzeptanz der Erkenntnis, daß der Mensch von seinem Körper nicht frei werden kann, egal wie intensiv er sich mit den Zeichen beschäftigen mag. Das Problem der Macht zeigt sich in unserem Jahrhundert in seinem ganzen Ausmaß, indem es das betrifft, was alle besitzen - Zeichen und Körper. Wem genau gehört unter solchen Umständen die Macht? - Jedem und keinem; einer auserwählten Rasse und den nationalen Minderheiten, die in einer postmodernen Gesellschaft zur Landesverwaltung zugelassen werden; einem Weltstaat, den Stalin nach Kants Modell aufbauen wollte, und einem Terroristen, der gegen die Allmächtigkeit der Industriestaaten kämpft. Wenn die Kultur das Zeichen und den Körper in den Vordergrund rückt, wird das Machtproblem konkret nicht mehr zu lösen sein.

Zurück zur Literatur und Philosophie. Man darf nicht vergessen, daß gerade der ehemalige Philologe sich nun des Körpers, welcher jetzt zu einem Ausgangspunkt fürs Denken wurde, bewußt wird. Vom Standpunkt eines ehemals allmächtigen Philologen ist der menschliche Körper ein Monstrum, ein Ungeheuer, es besteht aus dionysischen Teilen, die - nachdem sie wieder *eins* wurden - nicht mehr zueinander passen. Eigentlich ist der Körper im Zeichen zu retten. Ein monströser Körper ist einer, der nicht zu retten ist. Man kann ihn weder verändern oder verbessern, noch semiotisch bearbeiten oder kodieren. Die Bildsprache der Hollywood-Filme hat viele Gemeinsamkeiten mit der Sprache der Spät-Philosophie Jacques Derridas. In "La main de Heidegger" (1988) besteht Derrida - mit Bezugnahme auf unsere rechts/linksseitige Asymmetrie - auf der Monstrosität des Menschen. Für S. Žižek ("Die

Grimassen des Realen", 1993) bildet die Ungeheuerlichkeit des Körpers - und nur sie allein - das Reale am Menschen, das, was "der symbolischen Ordnung" widersteht. Die Geschichte der Zeichen, für die Michel Foucault sich in "Les mots et les choses" begeisterte, hat in seinen späteren Werken quasi sich selbst historisiert, - als er in "Histoire de la Sexualité" das Problem der päderastischen Initiation aufwarf und sich mit der Geschichte des perversen Körpers befaßte. Die zeitgenössische russische Philosophie machte, abweichend von den Aufgaben der Moskau-Tartuer Semiotik, zu ihrem Hauptthema den Terror, der außer dem Körper kein anderes Objekt hat (siehe z. B. "Terrorlogiki", M. Ryklin, Tartu-Moskau 1992).

Wenn die Denker von heute sich keinem Nachdenken über den Körper widmen, dann philosophieren sie über *das Mediale*, - nicht über die Zeichen, sondern über die Mittel und Wege für deren Verbreitung, über physische Bedingungen der semiotischen Aktivität, wie dies Norbert Bolz in "Philosophie nach ihrem Ende" (1992) und Friedrich Kittler in "Drakulas Vermächtnis" (1993) tun.

Die Philologie der 60er Jahre wurde durch die Philosophie der 80er u. 90er Jahre abgelöst. Die Philosophie mit ihrem Anspruch auf eine referentiell angebundene und dabei allumfassende Wahrheit konnte häufig nicht begreifen, wie mit den Zeichen umzugehen ist: ob sie sie für eine Lüge (Nominalismus) halten oder als absolute Entsprechung der Wirklichkeit (Realismus) betrachten sollte. Die Philosophie der Gegenwart befreite sich von diesem Dilemma. Die einzige Aufgabe, die die zeitgenössische Philosophie sich stellt und die sie auch löst, ist, unseren Körper und *das Mediale* zu begreifen. Nach einer Definition Marshall McLuhans stellen alle Medien Ausweitungen unseres Körpers, unserer menschlichen Sinne, dar ("Understanding Media", 1964). Wir sind heute Zeugen eines außerordentlichen Interesses an Philosophie, das umso mehr steigt, je mehr das Existentielle des Menschenkörpers über die Zeichen - das Sein über den Schein - die Oberhand gewinnt.

Im Mittelpunkt der derzeitigen russischen Literatur des Bösen steht der Körper. In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich durch nichts von einer weltumfassenden geistigen Bewegung von der Semiotik zur Somatologie, vom Begriff des Sems zum Begriff der *déssimination*.

Wie sich die klassischen Theorien des Bösen auch voneinander unterscheiden mögen, sie alle sehen dessen Anfang in der Beschränkung des Individuums auf sich selbst: in der Aneignung eines fremden Eigentums (Leibniz); im "Naturgesetz", das jeden Einzelnen den anderen entgegensetzt (Hobbes), oder umgekehrt, im Übergang der Menschen aus einem Naturzustand der allgemeinen Gleichheit zum Kulturschaffen, das die einen zum Nachteil der anderen hervorhebt (Rousseau); oder in persönlicher "Willkür" und "Selbstliebe" (Kant); in der Freiheit des Menschen, die Geschichte so zu gestalten, wie er will (Schelling); im In-sich-gehen des menschlichen Bewußtseins (Hegel) usw. In der Philosophie tritt als das Böse das Nicht-Allgemeine, das Besondere am Menschen auf - an jenem Menschen, der sich von Gott, von der Natur, der Gesellschaft und der ganzen Menschheit losgelöst hat. *Conditio sine qua non* zu dieser Besonderheit des Menschen ist die Einzigkeit, die faktische Unersetzbarkeit unserer Körper.

Darüber, daß genau der Körper das Böse ist, schrieb Wladimir Solowjow in seiner Abhandlung "Obsij smysl iskustwa" (1890) (Der allgemeine Sinn der Kunst - A.d.Ü.). Der Körper, dachte Solowjow, unterliege dem physischen Zerfall, der nur im Ästhetisieren überwunden werde. Die zeitgenössischen Autoren, die von Viktor Jerofejew unter einem Hut gesammelt wurden, sind der Meinung, daß Ästhetik unfähig sei, das Böse zu überwinden. Das Böse heißt: der Körper. Die russische Literatur der Gegenwart ist jener Platz, wo die Ästhetik ihre Machtlosigkeit zugibt.

Man hätte die wirklich beeindruckende Auswahl der Texte über das Böse des Körpers, die Viktor Jerofejew zusammenstellte, noch durch weitere Texte ergänzen können, z. B. durch die Erzählung "Der Pfurz" von S. Sakanskij, in der es sich um einen Intellektuellen handelt, der dafür, daß er außer Intellekt noch Körpergase besitzt, mit seinem Leben bezahlt. Man sollte noch eine "Blume des Bösen", Julija Kissina, erwähnen, die einen sehr originellen Diskurs über ein Kind verfaßte, das seine eigenen Eltern tötet - die Körper, die dem anderen Körper das Leben geben, Körper *par excellence*. Auch W. Pelwins Erzählung "Omon Ra" würde in den Sammelband Jerofejews gut passen. In dieser Geschichte wird der Körper des Helden sinnlos in den Kosmos geschleudert und rettet sich, indem er sich selbst in der Leninbibliothek, im Reich der Philologie, wiederfindet. Es gibt noch viele andere Namen, die zu dem von Viktor Jerofejew aufgebauten Paradigma der Autoren gehören könnten.

Der Autoren? Dies ist die zentrale Frage. Die russische Literatur in den 60er und 70er Jahren, aber auch die europäische und die amerikanische, stellten den Tod des Autors in allen möglichen Variationen dar. Andrej Bitow legte dieses Thema seinem Hauptwerk, dem Roman "Puschkinskij Dom" (Puschkin-Haus, A.d.Ü.) zugrunde. In diesem Werk wird die Geschichte eines Mannes erzählt, der sich mit dem Ende der russischen Kultur, das nach Bitows Meinung 1917 anzusetzen ist, als kreativ Schaffender nicht mehr zurechtfindet und sich auf eine philologische (!) Tätigkeit reduziert. Walerij Popow schrieb damals die Erzählung "Awtora!" (Her mit dem Autor! - A.d.Ü.) über den Tod eines Literaten während der Dreharbeiten an einem Film nach seinem Drehbuch. Während die Philologen die Autorenschaft enteigneten, deklarierten die Schriftsteller die Unmöglichkeit des originalen literarischen Schreibens oder sie erlebten sich selbst als tot oder sie führten Gespräche über die Umwandlung der Körper in graphische Zeichen: "Der Mensch wird zu einem Kratzen der Feder auf dem Papier, zu Rundungen, zu Schleifen, zu Keilchen der Buchstaben..." (J. Brodskij, Dezember in Florenz").

Die neue Literatur, die sich von dem, was sie in den 60er Jahren erreicht hatte, trennte, ist eine Literatur des Körpers. Sie ist eine Literatur des Bösen, eine Literatur der widerlichen, stinkenden, verwesenden, analen, anti-intellektuellen, perversen Somatologie, die unaufhebbar ist. Und sie gibt dem Autor die Chance zur Wiedergeburt. Nach seinem Tod wird der Autor als Mißgeburt wiedergeboren, ohne jegliche generative Kraft. Er kommt wieder auf die Welt, ist aber durch seinen Tod gekennzeichnet. Wenn der für jeden einzelnen von uns **einmalige** und **einzigartige** Körper relevant ist, dann ist auch das schaffende **Individuum**, der Autor, relevant. Wenn aber **nur** der Körper relevant ist, dann ist der Schaffende - aus der Sicht der Kultur - defizitär, unvollkommen. In Viktor Jerofejews Roman "Moskauer Schönheit" stirbt einer der Apologeten des sozialistischen Realismus am Infarkt; seine Geliebte wird vom Toten schwanger: Es wird nach dem Tod des Autors also eine absolute physische Insuffizienz geboren. Dmitrij Prigow spielt die Rollen verschiedener, noch vor seiner Zeit schreibender Dichter, mit dem Ziel aus, diese Rollen für *images* zu erklären und ihnen auf diese Weise den Nimbus zu nehmen. Zu Beginn der Zeit der Avantgarde schrieb Ossip Mandelscham davon, daß der 'echte' Puschkin noch nicht geboren wurde. Bei Prigow bekommt Puschkin ein zweites Leben - als unechter, verfälschter und verunstalteter Puschkin. Jewgenij Popow macht die Leser in seinem Buch "Duscha Patriota" (Die Seele des Patrioten - A.d.Ü.) mit einem Romancier bekannt, der wie Orpheus das Jenseits (Moskau in den Tagen von Breshnews Beisetzung) besucht und danach einen Roman beginnt, mit dem Schreiben jedoch nicht weiter kommt. Am Schluß des Romans "Palissandrija" von Sascha Sokolow kehrt ein Literaturnobelpreisträger aus dem Exil in die Heimat zurück und bringt die Überreste der in der Fremde verstorbenen Russen mit; die Wiederkunft Palissandr Dalbergs zum Jüngsten Gericht wird nicht vom Aufstand der Toten, sondern von deren endgültiger Beerdigung begleitet: Der Autor gleicht dem Totengräber. Wladimir Sorokin versetzt den Schriftsteller Wladimir Sorokin in der Novelle "Ein Monat in Dachau" in ein Nazi-KZ, wo dieser raffiniert gefoltert wird. Sorokin der Erste, der Autor der Novelle, verwandelt sich in Sorokin den Zweiten, auch einen Autor, der zu physischer Marter verdammt ist.

Die russische Literatur von heute ist eine Sphinx, die Theben erneut bestraft, ein Monstrum, das sich der Kultur bemächtigte. Sie ist abstoßend. Sie ist aber - für die Ästhetik bis jetzt eine Unbekannte - gleichzeitig außerordentlich faszinierend.

Igor P. Smirnov

1. F. M. Dostojewski, Die Brüder Karamasow, in: F. M. Dostojewski, Sämtliche Werke in zehn Bänden, München 1980, S. 514
2. Wladimir Majakowski, Krieg und Welt, in: Wladimir Majakowski, Werke in zehn Bänden, Dritter Band, Frankfurt a. M. 1980, Seite 71.

Der Autor

...Die Literatur des ausgehenden Jahrhunderts hat die kollektivistischen Möglichkeiten erschöpft. Sie wendet sich ab von allgemeinen hin zu marginalen Werten, vom Kanon zu den Apokryphen, sie zerfällt in Einzelteile. Mitte der siebziger Jahre begann die Ära eines bislang nicht dagewesenen Zweifels - nicht nur am *neuen*, am sowjetischen Menschen, sondern am Menschen überhaupt. Die neue russi-

sche Literatur zweifelt ausnahmslos an allem: an Liebe, Kindern, Glauben, Kirche, Kultur, Schönheit, edler Gesinnung, Mutterschaft, Volksweisheit - das war der Bankrott der volkstümlicher Illusionen, die sich auch während der Sowjetzeit in der Intelligenz gehalten hatten - und schließlich auch am 'langweiligen' Westen. Ihr Skeptizismus wurde mit der Zeit nur noch stärker. Dies war eine doppelte Reaktion auf die wüste russische Wirklichkeit und den maßlosen Moralismus der russischen Kultur.

Die in der klassischen Literatur wohlbehütete Mauer zwischen positiven und negativen Helden bricht zusammen. Jeder kann unerwartet und unmotiviert zum Vehikel des zerstörerischen Keims werden; die entgegengesetzte Bewegung allerdings wird erschwert. Jedes vom Bösen unberührte Gefühl wird in Zweifel gezogen. Man kokettiert mit dem Bösen; viele führende Schriftsteller sind vom Bösen fasziniert oder ihm völlig ausgeliefert. Im sozialistischen Realismus finden einige von ihnen Momente eines grobschlächtigen Charmes, in seinen architektonischen Formen meinen sie wahrhafte ontologische Modelle zu sehen. Schönheit wird abgelöst durch ausdrucksvolle Bilder der Häßlichkeit. Es entwickelt sich eine Ästhetik des Skandals und des Schocks. Es wächst das Interesse am 'schmutzigen' Wort, an Obszönitäten als Zündstoff des Textes. Die neue Literatur schwankt zwischen 'schwarzer' Verzweiflung und zynischem Gleichmut. Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wird die russische Literatur von der *Macht des Bösen* bestimmt.

Die Literatur, die einmal nach Feldblumen und Heu duftete, bringt neue Gerüche hervor - Gestank. Alles stinkt: Tod, Sex, Alter, schlechtes Essen, Alltag. Themen wie Gewalt, sadistische Aggression, zerstörte Schicksale treten in den Vordergrund. Rasant steigt die Zahl der Morde, Vergewaltigungen, Verführungen, Abtreibungen, der Szenen, in denen verschiedene Formen von Demütigungen - im Militär, im Gefängnis, überhaupt Randalen -, von sexuellen Abweichungen beschrieben werden. Der Glaube an die Vernunft wird außer Kraft gesetzt, die Bedeutung von Unglücksfällen, ja von Koinzidenz wird größer. Die Schriftsteller interessieren sich immer weniger für die Berufe ihrer Helden, die in der Regel ohne bestimmte Beschäftigung sind und keine schlüssige Biographie haben. Viele Helden sind wahnsinnig oder zumindest geistig nicht ganz zurechnungsfähig. An die Stelle einer psychologischen tritt eine psychopathologische Prosa. Nicht mehr der Gulag, sondern das zerfallende Rußland wird zur Metapher des Lebens...

Wie dem auch sei, die russische Literatur hat zum Ende des 20. Jahrhunderts eine enorme Kenntnis des Bösen angesammelt. Meine Generation ist zum Sprachrohr des Bösen geworden, sie hat es in sich aufgenommen, ihm enorme Möglichkeiten gewährt, sich zu artikulieren. Das war eine unterbewußte Entscheidung. Es hat sich so ergeben. Aber es war notwendig. Daß niemand einen strategischen Plan zur Erschließung des Bösen entwickelt hat, macht eben die Kraft dieser Literatur aus. Klare Gegensätze verschwimmen: Das Leben geht über in den Tod, Glück wird zu Unglück, Lachen zu Tränen. Die Grenze zwischen Mann und Frau verwischt sich. Nicht einmal die "kleinen Unterschiede" sind zu erkennen. Eine Tendenz zu marginalen sexuellen Erscheinungen, zu Perversionen und Tabuverletzungen entsteht. *Satanismus* scheint die Literatur ergriffen zu haben, wie es in der "moralischen" Kritik heißt. In Wirklichkeit hat sich das Pendel - aus historischer Sicht - vom leblosen, abstrakten Humanismus wegbewegt, die hypermoralistische Schlagseite wurde korrigiert. Der russischen Literatur wurde die grelle Seite des Bösen hinzugefügt. Der klassische russische Roman wird niemals mehr als in letzter Instanz gültiges Lehrbuch des Lebens dienen. Die Korrekturen sind verheerend. Um die Macht des Bösen auszudrücken, ist eine neue Generation von nicht eben schwachen Schriftstellern in die russische Literatur eingegangen. Ihre Erzählungen wurden in der Atmosphäre einer ausgehenden Epoche, eines ausgehenden Jahrhunderts, ja Milleniums geschrieben - haben diese Atmosphäre sogar eingeläutet -, und sie sind alle durchdrungen von Ironie und Dekadenz.

Das Böse hat sich artikuliert. Die Literatur des Bösen hat das Ihre getan. Der ontologische Markt des Bösen ist übertoll, das Glas hat sich bis zum Rand mit schwarzer Flüssigkeit gefüllt.

Und weiter?

Viktor Jerofejew

Aus dem Vorwort zur Anthologie "Tigerliebe. Russische Erzähler am Ende des 20. Jahrhunderts", Berlin-Verlag. Im Buch veröffentlicht sind u.a. Erzählungen von Lew Rubinstein, Wladimir Sorokin, Dmitri A. Prigow, und Viktor Jerofejew.

Der Autor

Viktor Jerofejew wurde 1947 in Moskau geboren. Er absolvierte die Philologische Fakultät an der Staatlichen Universität in Moskau. 1979 wurde er wegen der Herausgabe des Samisdat-Almanachs "Metropol" aus dem sowjetischen Schriftstellerverband ausgeschlossen. Sein Roman "Moskauer Schönheit" wurde inzwischen in 20 Sprachen übersetzt. Viktor Jerofejew lebt in Moskau.

¹. F. M. Dostojewski, Die Brüder Karamasoff, in: F. M. Dostojewski, Sämtliche Werke in zehn Bänden, München 1980, S. 514.

². Wladimir Majakowski, Krieg und Welt, in: Wladimir Majakowski, Werke in zehn Bänden, Dritter Band, Frankfurt a. M. 1980, Seite 71.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 25 1995,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>