

Franziska Thun-Hohenstein

VARLAM ŠALAMOV'S ARBEIT AN EINER POETIK DER OPERATIVITÄT, TEIL 1

In Varlam Šalamovs Erzählung *Zolotaja medal'* (*Die Goldmedaille*, 1966) aus dem Zyklus *Voskrešenie listvennicy* (*Die Auferweckung der Lärche*) der *Kolymskie rasskazy* (*Erzählungen aus Kolyma*, 1954 – Anf. der 1970er Jahre) gibt es eine Textstelle, die den Bericht des Ich-Erzählers über das Leben der Sozialrevolutionärin Natal'ja Krymova unterbricht und eher wie ein inkorporiertes Fragment aus einem programmatischen Manifest wirkt:

Eine Erzählung ist ein Palimpsest, der all seine Geheimnisse bewahrt. Die Erzählung ist ein Anlass zur Zauberei, ist Gegenstand der Hexerei, ein lebendiges, noch nicht totes Ding, das den Helden gesehen hat. Dieses Ding kann im Museum eine Reliquie sein; auf der Straße: ein Haus, ein Platz; in einer Wohnung: ein Bild, eine Fotografie, ein Brief...

Das Schreiben einer Erzählung ist eine Suche, und in das trübe Bewusstsein des Hirns muss der Duft des Halstuchs, Schals oder Umschlagtuchs eingehen, das der Held oder die Heldin verloren hat.

Eine Erzählung ist eine *paleja* und keine Paläographie. Die Erzählung gibt es nicht. Was erzählt, ist das Ding. Selbst im Buch, in der Zeitschrift soll die materielle Seite des Textes ungewöhnlich sein: das Papier, die Schrift, die Nachbarartikel. (Šalamov 2011, 200)

Рассказ – это палимпсест, хранящий все его тайны. Рассказ – это повод для волшебства, это предмет колдовства, живая, еще не умершая вещь, видевшая героя. Может быть, эта вещь – в музее: реликвия; на улице: дом, площадь; в квартире: картина, фотография, письмо...

Писание рассказа – это поиск, и в смутное сознание мозга должен войти запах косынки, шарфа, платка, потерянного героем или героиней.

Рассказ – это палея, а не палеография. Никакого рассказа нет. Рассказывает вещь. Даже в книге, в журнале необычна должна быть материальная сторона текста: бумага, шрифт, соседние статьи.

(Šalamov 2004, 2, 222)¹

¹ Bei den Zitatnachweisen von Varlam Šalamov, die sich auf die sechsbändige Werkausgabe beziehen, steht die Nummer des entsprechenden Bandes nach der Jahreszahl.

Šalamovs Definition der Erzählung stützt sich auf vier Begriffe – Palimpsest, *paleja* in Opposition zur Paläographie und Ding –, die auf verschiedene Literaturkonzepte verweisen. Ist der Begriff ‚Palimpsest‘ als implizite Anspielung auf die Poetik des Akmeismus und den von Šalamov verehrten Dichter Osip Mandelštam lesbar, so bilden die Begriffe *paleja* und vor allem ‚Ding‘ (*vešč’*) den Fluchtpunkt der Argumentation. Sie lenken den Blick auf die ästhetischen Avantgarden der 1920er Jahre: *paleja* – die Bezeichnung für eine Kompilation von Apokryphen – lässt sich als Anspielung auf das Montageprinzip deuten, ‚Paläographie‘ als Stichwort für die Abgrenzung von der klassischen Erzähltradition und ‚Ding‘ als ein expliziter Hinweis auf die Programmatik der *literatura fakta*, der Literatur des Faktums der zwanziger Jahre. Deren zentrale Forderung bestand, mit Renate Lachmann gesprochen, darin, die Realität „selbst als Dokument, als Faktum“ zu verstehen, „das sich selbst ins Wort setzt.“² Das Postulat der Unvermitteltheit der faktographischen Literatur klingt nach in Šalamovs Formulierung: „Was erzählt, ist das Ding.“

Mehrfach bekräftigte Šalamov in seinen poetologischen Reflexionen den Dokumentcharakter der „neuen Prosa“ – ein Begriff, mit dem er vor allem seine *Erzählungen aus Kolyma* charakterisierte: „Die neue Prosa ist das Ereignis selbst, der Kampf und nicht seine Beschreibung. D.h. – ein Dokument, die unmittelbare Teilnahme des Autors an den Ereignissen des Lebens. Eine Prosa, die erlebt ist wie ein Dokument“³ (Šalamov 2004-2005, 5, 157). Bezogen auf den Status des Autors forderte Šalamov – ebenso wie die Vertreter der *literatura fakta* –, der Autor habe nicht Beobachter des Lebens, sondern selbst Akteur zu sein, eine Forderung, der er Ausdruck verlieh in der metaphorischen Gleichsetzung des Autors der *Erzählungen aus Kolyma* mit „Pluto, der der Hölle entsteigt“ (Schalamow 2009, 20; „Pluton, podnjavšijsja iz ada“; Šalamov 2004-2005, 5, 151). An anderer Stelle ist die Rede von einer Prosa, „die durchlitten ist wie ein Dokument“ (Schalamow 2009, 31; „proza, vystradannaja kak dokument“; Šalamov 2004-2005, 5, 157) und von den *Erzählungen aus Kolyma* als der „Wahrheit des lebendigen Lebens“ (*pravda živoj žizni*; Šalamov 2004-2005, 5, 155).

Die zu Beginn zitierte Textstelle aus der Erzählung *Die Goldmedaille* wirft eine Reihe von Fragen auf: Warum greift Šalamov, der sich im Rückblick auf eigene Erfahrungen im Umfeld des LEF entschieden von der Faktographie distanziert hat, in den poetologischen Reflexionen auf deren Begrifflichkeit zurück? Im Hinblick auf die Poetik der *Erzählungen aus Kolyma* ist zu fragen: Welche Funktion kommt den expliziten (in bestimmten Begriffen manifest wer-

² Vgl. Lachmann 2011, 98.

³ Unveröffentlichte Übers. von Gabriele Leupold. Vgl. im Original: „Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть – документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ.“

denden) wie den impliziten (aus einer Analyse der narrativen Verfahren zu rekonstruierenden) Rückgriffen auf Verfahren der Operativität zu? Welche Unterschiede weist Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität zum Konzept der operativen Faktographie auf?

Thesenartig lässt sich sagen, dass Šalamov narrative Verfahren der Evidenz-erzeugung, wie sie von den Vertretern der faktographischen Literatur proklamiert wurden, einsetzt, um den Status seines literarischen Textes als ein „künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen“ (Šalamov 2009, 110; „chudožestvennoe suždenie o mire, dannoe avtoritetom podlinnosti“, Šalamov 2004-2005, 5, 274) zu stabilisieren, zusätzlich zu der Autorität, die seinem Text aus der Position der (literarischen) Zeugenschaft eines Kolyma-Überlebenden bereits zukommt. Bedenkt man, dass Šalamov seinem fiktionalen Text denselben Status zusprach wie dem Überlebenden selbst – den eines Dokuments –, so lenkt das die Aufmerksamkeit nicht allein auf den Status des Autors als Zeuge, sondern vor allem auf die sprachlichen Eigenheiten der fiktionalen Texte, wobei deutlich wird, wie sehr Šalamov auf die performative Kraft des literarischen Wortes setzt.

1. Šalamov und die *literatura fakta* in den 1920er/1930er Jahren

In der Šalamov-Forschung bildet diese Phase bis heute einen blinden Fleck, obgleich auf den Einfluss von Terminologie und poetischem Instrumentarium des LEF (vor allem des Montageprinzips) auf die *Erzählungen aus Kolyma* bereits hingewiesen wurde (vgl. Michajlik 2009). Die in den dreißiger Jahren publizierten frühen Skizzen und Erzählungen Šalamovs sind bislang noch nicht untersucht.

Šalamovs nachträgliche Polemik gegen die literarische Faktographie geschah im Namen einer Wahrung der Autonomie der Literatur und richtete sich gegen ihre Verpflichtung auf Zeitungsarbeit, eine Forderung, die für Šalamov vor allem mit Sergej Tret'jakov verbunden war. In seinen Erinnerungen (1961) erwähnt Šalamov, er habe sich mit einem Brief an Tret'jakov gewandt, um bei ihm Antworten zu finden auf seine Zweifel an der Berechtigung von Dichtung, die Osip Brik und vor allem Vladimir Majakovskij bei ihm geweckt hätten. Sein Fazit aber fällt negativ aus, da es im „Novyj LEF“ unter Tret'jakov noch dogmatischer zugegangen sei als im „LEF“ unter Majakovskij. Šalamov bezeichnet Tret'jakov als „Puristen und Fanatiker“ („purist i fanatik“), als „prinzipiellen Skizzenautor“ („principal'nyj očerkist“), als „faktovik“, als „Ritter und Propagandist[en] des Dokuments, des Faktums, der Zeitungsinformation“ („byl ryčarem-propagandistom dokumenta, fakta, gazetnoj informacii“; Šalamov 2004-2005, 343), der keinerlei Zweifel zugelassen habe.

Auffallend ist, dass Šalamov hier explizit als Dichter argumentiert: Wegen seiner eigenen Widerspenstigkeit und weil ihm die Gedichte leid getan hätten, heißt es auch in einem anderen autobiographischen Text, sei er nicht lange zu den Treffen bei Tret'jakov gegangen (Šalamov 2004-2005, 4, 305). Befreit vom „geistigen Joch“ der „literarischen Fakten“, habe er dann „voller Zorn“ Gedichte geschrieben – über den Regen, die Sonne, kurz über alles, was im LEF verboten gewesen sei.⁴ Diese habe allerdings niemand drucken wollen. Letztlich habe er, so Šalamov, selbst erkennen müssen, dass der Vorwurf der Epigonenhaftigkeit nicht falsch gewesen sei. Der Bericht über diese Episode seiner Biographie bricht mit einem seltsamen, eher sarkastisch zu lesenden und unvollendet gebliebenen Satz ab: „Das Leben verlangte nach einer krassen Wende und ich fand diese [...]“.⁵

Welcherart diese „Wende“ war, ist bekannt: Im Februar 1929 wurde Šalamov verhaftet und wegen „konterrevolutionärer Agitation und Propaganda“ zu drei Jahren Lagerhaft verurteilt, die er in einem Lager im Nordural, in der Region um den Fluß Wischera verbrachte. Šalamov kehrte 1932 nach Moskau zurück, wo er bis zu seiner zweiten Verhaftung 1937 als Journalist tätig war. In diesen Moskauer Jahren konnte Šalamov einige Artikel und Skizzen (*Očerki*) in Zeitschriften wie *Für Stoßarbeit (Za udarničestvo)* oder *Für Wirtschaftskader (Za promyšlennye kadry)* sowie erste Erzählungen publizieren (z.T. unter verschiedenen Pseudonymen).⁶

Meines Wissens hat sich Šalamov nie detailliert über die eigene Zeitungsarbeit unter den Bedingungen des in den dreißiger Jahren schärfer werdenden ideologischen und politischen Drucks geäußert. Im Rückblick aber rechnete er prinzipiell mit dem „Zeitungsarbeiter“ ab, da dieser – im Unterschied zu den Schriftstellern, die „Richter der Zeit“ („sud'i vremeni“) wären – stets ein „Helfer seiner Herren“ sei („pomoščnik svoich chozjaev“; Šalamov 2004-2005, 4, 307). In einem Brief an Irina Sirotinskaja aus den sechziger Jahren warf er den Vertretern der Literatur des Faktums eine Voreingenommenheit bei der Auswahl der Fakten vor, ohne jedoch zu berücksichtigen, dass deren Eintreten für das Faktum in der Literatur eine deutliche Polemik gegen die damals zunehmenden magischen Züge in der offiziellen Sowjetkultur beinhaltete: Fakten, schreibt Šalamov, „in ihrer Zeitungs-Verklärung“ zu suchen oder anzuhäufen, wie es die Faktographen („faktoviki“) praktizierten, bedeute letztlich eine „im voraus kalkulierte Verzerrung“: „Es gibt kein Faktum ohne seine Darlegung, ohne die

⁴ Übers. aus dem Russ., wenn nicht anders vermerkt – F. Th.-H. „Избавленный от духовного гнета ‚литературных фактов‘, я яростно писал стихи – о дожде, о солнце, о всем, что в Лефе запрещалось“ (Šalamov 2004-2005, 4, 306).

⁵ „Жизнь требовала некоего резкого поворота, и я нашел его [...]“ (die eckigen Klammern stehen in der russ. Publikation; ebd., 307).

⁶ Vgl. die Liste der Publikationen in Band 1 der russischen Werkausgabe (Šalamov 2004-2005, 1, 660-663).

Form seiner Fixierung.⁷ Die Vehemenz und der prinzipielle Charakter dieser Polemik gegen die Literatur des Faktums kann m.E. symptomatisch als Abrechnung mit der eigenen Zeitungsarbeit der dreißiger Jahre gelesen werden. Diese Erfahrung hat das in den Erinnerungen gezeichnete Bild des „Zeitungsarbeiters“ Sergej Tret'jakov zweifellos mitgeprägt.

Šalamovs Skizzen und Artikel der dreißiger Jahre können bei den heutigen Lesern, vor allem nach einer Kenntnis der *Erzählungen aus Kolyma*, Verunsicherungen auslösen. Die oftmals appellative Form der Titel – obgleich bislang nicht feststeht, ob diese von Šalamov selbst stammen – unterscheidet sich nicht von der offiziellen propagandistischen Rhetorik der dreißiger Jahre: „Alte Arbeiter – erzieht die Jugend“ („Starye rabočie – vospityvajte molodež“, 1932), „Der Kampf um die richtige Zeit. Die 2. Uhrenfabrik“ („Bor'ba za vernoe vremja. 2-j časovoj zavod“, 1933), „Befreien wir uns von der ‚Importabhängigkeit‘“ („Osvobodimsja ot ‚importnoj zavisimosti‘“, 1932). Die letztgenannte Skizze wendet sich z.B. an die Moskauer Arbeiter. Sie ist rhetorisch im Stil eines Aufrufs verfasst und fordert dazu auf, dem Beispiel der Arbeiter des Molotov-Werkes zu folgen, die auf ihrem Werksgelände Gemüse anbauen, um auf diese Weise vom teuren Gemüse der „kulački-ogorodniki“⁸ (ein ironisch gemeinter Begriff für diejenigen, die Gemüse aus ihrem eigenen Garten verkaufen) unabhängig zu werden. Die Arbeiter und Arbeiterinnen des Werkes, so wird im Text bekräftigt, „werden 1932 Gemüse aus ihrem eigenen Gemüsegarten essen“ (Šalamov 1932a, 22). Trotz einiger humoristischer Töne – so werden die Gemüsesorten, die verschiedenen Werkabteilungen zugeordnet sind, z.B. mit solchen Charakteristika versehen, wie „jugendliches Gemüse“ (Erbsen) oder „solide Kulturen“ (Kartoffel, Weißkohl) – kann von einem ironisch-subversiven Subtext nicht die Rede sein. Argumentationslogik und Metaphorik sind geprägt von einer klaren didaktischen Haltung und einer plakativ-verkürzten Weltsicht.

Durch die rhetorischen Figuren der Propagandasprache klingt allerdings die von Šalamov in den zwanziger Jahren geteilte Hoffnung auf eine schnelle revolutionäre Veränderung der Welt nach. In „Alte Arbeiter – erzieht die Jugend“ wird beispielsweise dem jungen, noch unerfahrenen Arbeiter vom Lande, der von dort in die Stadt, an die Werkbank kommt, die Perspektive aufgezeigt, wie er – durch die tätige Unterstützung der „alten Arbeiter“ – sein Leben mit dem Lebensrhythmus der Werkhalle, der Fabrik und des gesamten Landes synchronisieren könne: „Die Aufgabe einer planmäßigen Umgestaltung des Menschen,

⁷ „Но копить факты, ‚искать факты‘ в их газетном преобразении, как это делали когда-то фактовики. Но ведь это – искажение, расчисленное заранее. Нет никакого факта без его изложения, без формы его фиксации“ (Šalamov 2004-2005, 6, 489).

⁸ Der Begriff ist abgeleitet von *kulak* (wörtlich: die Faust), einer pejorativ gebrauchten Bezeichnung für den Mittelbauern, der im Zuge der Zwangskollektivierung ab Ende der zwanziger Jahre als Klasse vernichtet werden sollte.

der Suche des direktesten, kürzesten Weges zum Menschen einer neuen sozialistischen Qualität stellt sich uns in ihrer gesamten Größe.“⁹

Es fällt schwer, einen Bezug zur eingreifenden Operativität als einer „literarischen Figur“ im Sinne Sergej Tret’jakovs herzustellen, mit dem Ziel, dass „sich das Objekt durch die Analyse ändert und daß der Analytiker selbst sein Objekt geändert verläßt“ (Mierau 1976, 117). Die Skizzen beschwören zwar das eingreifende soziale Handeln des Menschen und bekräftigen dabei die Beteiligung jedes Sowjetmenschen an der Produktion der „neuen Welt“, aber die konkreten Beispiele werden meist aus einer Beobachterperspektive beschrieben und entsprechend den damaligen ideologischen Postulaten gedeutet. Allerdings sind die Verfahren, mit denen in diesen Skizzen das Faktische sprachlich inszeniert wird (wie z.B. mit Hilfe ausführlicher Darstellungen technischer und organisatorischer Abläufe) oder durch die Einbeziehung von Tabellen, Fotografien oder Fotos (von Maschinen, Werkhallen usw.) in den Texten präsent wird, erst noch detaillierter zu untersuchen. Es stellt sich die Frage nach der Funktion von Verfahren der Fiktionalisierung, die in einigen der *očerki* offengelegt werden. In der Skizze *Drei Briefe* (*Tri pis'ma*, 1933), in der es thematisch um den Kampf gegen Ausschuss in der materiellen Produktion geht, führt Šalamov den fiktiven Erzähler Andrej ein, der ins Geschehen involviert ist. Lässt sich das als eine bewusste Hinwendung zu den Prinzipien der operativen Skizze deuten – im Sinne der Teilhabe des Autors (und des Lesers) an der Produktion neuer Fakten? Aber von welchen Fakten ist in der Skizze die Rede? Und welcher Effekt der sprachlichen Wirkung ist in den verwendeten rhetorischen Figuren intendiert? Im ersten Brief, beispielsweise, schreibt Andrej an den Freund: „Und Du als Gewerkschafter und guter Stoßarbeiter musst die Schwänzer ohne Gewissensbisse in den Ausschuss abgeben. Das sind Ausschuss-Menschen.“¹⁰

Šalamovs Erfahrungen während der Haft im Moskauer Butyrka-Gefängnis und im Lager an der Wischera scheint in diesen Skizzen keinerlei Spuren hinterlassen zu haben.

2. Verfahren der Operativität in den *Erzählungen aus Kolyma*

In den nach der zweiten Lagerhaft verfassten *Erzählungen aus Kolyma* verhält es sich anders. Mit der Suche nach narrativen Möglichkeiten an der Nahtstelle zwischen Faktum und Fiktion öffnete sich Šalamov einen Freiraum für radikale

⁹ „Задача плановой работы переделки человека, отыскания наиболее прямой, наиболее короткой дороги к человеку нового социалистического качества, встает перед нами во весь рост“ (Šalamov 1932b, 25).

¹⁰ „И ты как профорг и хороший ударник должен без зазрения совести прогульщиков сдавать в брак. Это бракованные люди“ (Šalamov 1933, 15).

poetologische Neuansätze, um die im Sozialismus proklamierte Koppelung von Ideologie und realistischen Darstellungsprinzipien aufzusprengen.

Šalamov hat die Zerstörung des Menschen im Lager am eigenen Leibe erlebt, präziser gesagt, die durch menschliches Eingreifen ausgelöste Transformation des Menschen in „Menschenmaterial“ (ein Begriff, der in den 1920er Jahren von vielen, darunter auch von Sergej Tret'jakov verwendet wurde). In der Erfahrung der Depersonalisierung, der buchstäblichen Verdinglichung (*oveščestvlenie*) des Menschen liegt m.E. ein, wenn nicht gar das entscheidende, auslösende Moment für Šalamovs Arbeit mit literarischen Verfahren der operativen Poetik. Die Verfahren einer literarischen Operativität zielten darauf ab, wie Tret'jakov es in seinem programmatischen Aufsatz *Die Biographie des Dings* (*Biografija vešči*, 1929) formuliert hatte, das durch die eingreifende (soziale) Tätigkeit des Menschen veränderte Ding ins Wort zu setzen:

Also, nicht der Mensch, das Einzelwesen, geht durch den Aufbau der Dinge, sondern das Ding wandert durch die Formation der Menschen. Hierin liegt die literarische Methode, die uns fortschrittlicher erscheint als die Methoden der klassischen Belletristik. (Tretjakow 1991, 106)

Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей – вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики. (Tret'jakov 1972, 70)

Tret'jakov zufolge meint die „Biographie des Dings“ demzufolge dezidiert keine chronologische Erzählung, vielmehr handelt es sich um eine Projektion von Zeiten auf Raum, in deren Ergebnis eine Art „synoptischer Karte“ der Veränderungen entsteht (Sasse 2011, 268). Der (an den Veränderungen beteiligte) Autor soll aus Tret'jakovs Sicht an den gleichen Ort zurückkehren und das Neue ins Zentrum der Darstellung rücken. Ein intendierter Effekt der wiederholten Blicke auf die Dinge ist ein Empathieverzicht, eine Depersonalisierung der individuellen Eindrücke. „In der ‚Biographie des Dings‘“, heißt es bei Tret'jakov, „erhält die Emotion den ihr gebührenden Platz und wird nicht als persönliches Erlebnis empfunden“ (Tretjakow 1991, 105).¹¹

In Anlehnung an Tret'jakovs Denkfigur von der „Biographie des Dings“, lässt sich zugespitzt formulieren: In den *Erzählungen aus Kolyma* schreibt Šalamov die ‚Biographie des Menschen als Ding‘. Dabei vermag diese Formel keineswegs die Vielschichtigkeit von Šalamovs künstlerischer Analyse der Existenz des Menschen im Lager zu erfassen. Es ist das buchstäblich am eigene Körper „durchlebte“ Wissen um die Verletzbarkeit des Menschen,¹² die Šalamovs

¹¹ „В ‚биографии вещи‘ эмоция становится на подобающее ей место и ощущается не как личное переживание“ (Tret'jakov 1972, 69).

¹² Erinnert sei an Šalamovs Formel von der Prosa, „die durchlitten ist wie ein Dokument“.

Sprecherposition bestimmt: Sein Erzähler (oftmals ein Erzähler-Ich) berichtet über die Veränderungen, die der Mensch unter Lagerbedingungen an sich selbst registriert, denen er sich immer wieder entgegen zu stemmen sucht, obgleich seine schwindenden Kräfte ihn diesen Kampf vielfach verlieren lassen. Es geht Šalamov in den Erzählungen demnach nicht nur um die Zerstörung des Menschen, sondern ebenso um die Suche nach Möglichkeiten des Überlebens unter den Extrembedingungen der Kolyma, am „Pol der Grausamkeit“ im GULag. Anders formuliert: Šalamov inszeniert in den *Erzählungen aus Kolyma* die Verdinglichung des Menschen im Lager mit Mitteln der literarischen Fiktion auf eine Art und Weise, die das literarische Wort mit einer „Autorität des Authentischen“ (Schalamow 2009, 110) ausstattet und den Leser durch dessen performative Kraft – im Sinne der Faktographie – unmittelbar mit der Lagerwelt konfrontiert, ihn in diese regelrecht hineinzieht.

Die Ähnlichkeiten zwischen Tret'jakovs und Šalamovs poetologischen Thesen und narrativen Verfahren sind mitunter frappierend.¹³ Programmatisch formuliert Šalamov in dem Essay *Über Prosa (O proze, 1965)*, in den *Erzählungen aus Kolyma* „werden Menschen ohne Biographie, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft dargestellt, dargestellt im Moment ihrer Gegenwart [...]“ (Schalamow 2009, 26).¹⁴ In demselben Text präzisiert er diesen Gedanken, indem er von den Erzählungen sagt, sie „sind die Darstellung neuer psychologischer Gesetzmäßigkeiten im menschlichen Verhalten, von Menschen unter neuen Bedingungen [...]“ (Schalamow 2009, 24).¹⁵

Die Erzählung *Sentenz (Sentencija, 1965)* – sie steht als letzte Erzählung im zweiten Zyklus *Linkes Ufer (Levyj bereg)* – beginnt unvermittelt mit einer Szene, in der die Situation der Häftlinge in der Unterkunft einer *komandirovka*, einer Lager-Außenstelle, aus der Perspektive eines Ich-Erzählers dargestellt wird:

Menschen tauchten auf aus dem Nichts – einer nach dem anderen. Ein Unbekannter legte sich neben mich auf die Pritsche, wälzte sich nachts an meine knochige Schulter, gab mir seine Wärme – ein paar Tropfen Wärme – und erhielt dafür meine. Es gab Nächte, in denen mich gar keine Wärme erreichte durch die Fetzen der Steppjacke, der Wattejacke, und am Morgen sah ich meinen Nachbarn an wie einen Toten und wunderte mich ein wenig, daß der Tote lebt, auf einen Anschnauzer aufsteht, sich anzieht und demütig dem Kommando folgt. Ich hatte wenig Wärme. Wenig Fleisch

¹³ Auf Šalamovs Arbeit mit dem zum Symbol werdenden Detail, auf das subtile Netz der Wiederholungen in den *Erzählungen aus Kolyma* kann ich an dieser Stelle nicht ausführlicher eingehen.

¹⁴ „Здесь взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего, взяты в момент их настоящего [...]“ (Šalamov 2004-2005, 5, 154).

¹⁵ „‘КР’ – это изображение новых психологических закономерностей в поведении человека, людей в новых условиях [...]“ (Šalamov, 2004-2005, 5, 153).

war auf meinen Knochen geblieben. Dieses Fleisch reichte nur noch für Bitterkeit – das letzte der menschlichen Gefühle. Nicht Gleichgültigkeit, sondern Bitterkeit war das letzte menschliche Gefühl – das, welches den Knochen am nächsten ist. (Schalamow 2008, 285)

Люди возникали из небытия – один за другим. Незнакомый человек ложился по соседству со мной на нары, приваливался ночью к моему костлявому плечу, отдавая свое тепло – капли тепла – и получая взамен мое. Были ночи, когда никакого тепла не доходило до меня сквозь обрывки бушлата, телогрейки, и поутру я глядел на соседа, как на мертвеца, и чуть-чуть удивлялся, что мертвец жив, встает по окрику, одевается и выполняет покорно команду. У меня было мало тепла. Не много мяса осталость на моих костях. Этого мяса достаточно было только для злости – последнего из человеческих чувств. Не равнодушие, а злость была последним человеческим чувством – тем, которое ближе к костям. (Šalamov 2004-2005, 1, 399-400)

Emotionslos und distanziert berichtet der Ich-Erzähler, wie er, ein ehemaliger *dochodjaga*, verwundert an sich registrierte, wie das Leben ganz allmählich in seinen Körper zurückkehrte, wie die Gleichgültigkeit verschwand und eines nach dem anderen Gefühle wie Schmerz, Angst oder Neid zu ihm zurückkehrten. Die Möglichkeit einer Rückkehr ins Leben bindet das Erzähler-Ich hier an das plötzliche Auftauchen eines Wortes, das ihm zwar zunächst unverständlich blieb, dessen Entstehung er aber im Körper genau lokalisiert:

Ich war erschrocken, überwältigt, als in meinem Hirn, hier – ich erinnere mich deutlich daran, unter dem rechten Scheitelbein –, ein Wort entstand, das vollkommen untauglich war für die Tajga, ein Wort, das ich selbst nicht verstand, ebensowenig wie meine Kameraden. Ich brüllte dieses Wort, auf der Pritsche stehend, an den Himmel gewandt, an die Unendlichkeit: ‚Sentenz! Sentenz!‘ (Schalamow, 2008, 291)

Я был испуган, ошешломлен, когда в моем мозгу, вот тут – я это ясно помню – под правой теменной костью – родилось слово, вовсе не пригодное для тайги, слово, которого и сам я не понял, не только мои товарищи. Я прокричал это слово, встав на нары, обращаясь к небу, к бесконечности: – Сентенция! Сентенция! (Šalamov, 2004-2005, 404)

Der Ich-Erzähler, heißt es weiter, brauchte eine Woche, um den Sinn des lateinischen Wortes „Sentenz“ zu erfassen, das für etwas Festes wie einen Sinnspruch oder ein Votum steht und somit einen Widerstand gegen die Lagerwelt markiert, in der alle Maßstäbe verschoben sind und die Fragilität des Menschen wie seiner Sprache evident geworden ist.¹⁶ Es vergingen allerdings noch viele Tage, bis er lernte, immer neue Worte aus der Tiefe seines Hirns aufzurufen:

¹⁶ Ein durchgängiges Thema in *Sentenz* ist der Zerfall bzw. die Rückkehr der Sprache im

Jedes kam mit Mühe, jedes entstand plötzlich und für sich. [...] Jedes kehrte einzeln zurück, ohne die Begleitung anderer bekannter Wörter, und entstand zuerst auf der Zunge und dann – im Gehirn. (Schalamow, 2008, 294)

Каждое приходило с трудом, каждое возникало внезапно и отдельно. [...] Каждое возвращалось поодиночке, без конвоя других знакомых слов, и возникало раньше на языке, а потом – в мозгу. (Šalamov, 2004-2005, 1, 405)

Es ist symptomatisch, dass das Auftauchen neuer Worte hier als physiologischer Vorgang und nicht als Ergebnis eines mentalen Aktes beschrieben wird.

Zwar betont Šalamov in seinen poetologischen Reflexionen, jede Erzählung sei „ein Dokument über den Autor“ (Schalamow 2009, 17; „dokument ob avtoru“; Šalamov 2004-2005, 5, 149) und hebt damit die singuläre Erfahrung des Autors hervor. Auch knüpft er in zahlreichen Aussagen Authentizität an die Fähigkeit des Autors, die Gefühle von einst, d.h. des Häftlings im Lager (und er ergänzt: in der richtigen Reihenfolge) wieder zum Leben zu erwecken. In Übereinstimmung mit seinen programmatischen Zielen erkundet Šalamov in den *Erzählungen aus Kolyma* aber nicht die Seelenlage der Figuren, vielmehr werden Gefühle – wie alles, was den Menschen ausmacht, selbst das Denken – als physische bzw. physiologische Vorgänge dargestellt. Die Physiologisierung ist dabei eines der von Šalamov bevorzugten literarischen Distanztechniken, um die Operationen, durch die der Mensch im Lager zum *dochodjaga* gemacht wurde, in ihrer brutalen Materialität sichtbar, fühlbar zu machen.

Mehrfach hat Šalamov thematisiert, dass der Mensch im Lager nur durch den Instinkt lebe und folglich auf seinen Körper hören müsse, um zu überleben. In einem Brief an Aleksandr Kremenskij (1972) schreibt er:

Alles wird an der Seele überprüft, an ihren Wunden, alles wird am eigenen Körper überprüft, an seinem Gedächtnis, das in den Muskeln, in den Armen sitzt und manche Episoden wieder auferweckt. Ein Leben, an das man sich mit dem gesamten Körper erinnert, nicht nur mit dem Gehirn. Diese Erfahrung ans Licht zu bringen, wo das Gehirn dem Körper zur unmittelbaren realen Rettung dient, und der Körper wiederum dem Gehirn, in dessen Windungen er Sujets aufbewahrt, die man besser vergessen sollte. (Schalamow 2009, 105)

Все проверяется на душе, на ее ранах, все проверяется на собственном теле, на его памяти, мышечной, мускульной, воскрешающей какие-то эпизоды. Жизнь, которую вспоминаешь всем телом, а не только мозгом. Вскрыть этот опыт, когда мозг служит телу для непосредственного реального спасения, а тело служит, в свою очередь,

мозгу, храня в его извилинах такие сюжеты, которые лучше было бы позабыть. (Šalamov 2004-2005, 6, 581)

Die nachträgliche Rekonstruktion des im Lager Erlebten ist für Šalamov untrennbar an sichtbare wie unsichtbare Einschreibungen der Terror- und Gewaltpraktiken in den menschlichen Körper gebunden. Ein wiederkehrendes Motiv in den *Erzählungen aus Kolyma* ist die Verformung des Körpers bzw. von Körperteilen, insbesondere der Hände, die durch Kälte, Hunger und Schwerstarbeit ihre natürliche, menschliche Gestalt verloren hatten und gleichsam zum Anhängsel des Arbeitsgeräts geworden waren. In *Typhusquarantäne (Tifoznyj karantin, 1959)*, der letzten Erzählung des ersten Zyklus, heißt es von den Händen des Protagonisten Andreev, sie hätten sich auf die Dicke des Griffs einer Schaufel oder einer Hacke gekrümmt:

Beim Essen hielt er den Löffelgriff, wie auch all seine Kameraden, mit den Fingerspitzen, wie eine Prise, und hatte vergessen, daß man einen Löffel auch anders halten kann. Die Hand, die lebendige, glich einem Prothesenhaken. Sie vollführte nur die Bewegungen einer Prothese. (Schalamow 2007, 269-270)

Во время еды рукоятку ложки он держал, как и все его товарищи, кончиками пальцев, щепотью, и забыл, что можно держать ложку иначе. Кисть руки, живая, была похоже на протез-крючек. Она выполняла только движения протеза. (Šalamov 2004-2005, 1, 209)¹⁷

Das Motiv kehrt z.B. in der Erzählung *Das Thermometer von Griška Logun (Termometr Griški Loguna, 1966)* aus dem Zyklus *Die Auferstehung der Lärche (Voskrešenie listvennicy)* wieder, in der vom Ich-Erzähler berichtet wird, dass er erst wieder mühsam anfangen konnte Buchstaben zu formen, nachdem er den Bleistift mit einem dickeren Lappen umwickelt hatte, um den Stiel einer Spitzhacke oder einer Schaufel zu imitieren.

Wenn Šalamov über die eigene Poetik spricht, tut er das oftmals in Begriffen der menschlichen Physis wie Haut, Pore, Nerv, Blut oder Ader. Der Autor, heißt es in *Über Prosa*, müsse „sein Material mit der eigenen Haut erforschen – nicht nur mit dem Geist, nicht nur mit dem Herzen, sondern mit jeder Pore seiner Haut, mit jedem Nerv“ (Schalamow 2009, 15).¹⁸

Die narrative Inszenierung des Körpers als Ort, in den sich Terror und Gewalt eingeschrieben haben, ist nur ein Aspekt. Indem Šalamov den Autor mit Pluto, dem Herrscher der Unterwelt, gleichsetzt, markiert er sein Sprechen als

¹⁷ Zur Metapher der Prothese als Symbol der Grenzsituation des Menschen im Lager zwischen Leben und Tod vgl. Jurgenson 2007.

¹⁸ „[...] автор должен исследовать свой материал собственной шкурой – не только умом, не только сердцем, а каждой порой кожи, каждым нервом своим“ (Šalamov 2004-2005, 5, 148).

eines, das gleichsam aus dem Tod heraus erfolgt. Es ist der prekäre Status des Subjekts im Lager, der hier zum Ausgangspunkt des Erzählens wird (vgl. Thun-Hohenstein 2011). Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Instanz des Autors. In *Der Handschuh* (*Perčatka*; 1972) aus dem gleichnamigen letzten Zyklus wird der Handschuh aus der toten Haut, der von der Hand des chronisch unterernährten Häftlings abgezogen wurde, zu einem vielschichtigen Symbol an der Nahtstelle zwischen Text und Körper. Streng genommen bewahrt allein dieser abgestorbene Handschuh das Wissen des Häftlings auf, da die Spuren des erlittenen Leids in ihn regelrecht eingraviert sind. Dieser Handschuh, „der in Formalin oder Spiritus im Museum liegen sollte“, liege jedoch statt dessen „im anonymen Eis“ (Schalamow 2011, 294).¹⁹ Diese Tatsache veranlasst Šalamov zu der Frage, wer denn dann die Erzählung schreibe. Und vor allem: Wer hat das Recht zu schreiben? Šalamov markiert den grundlegenden Unterschied zwischen dem Körper, der die Erfahrung im Lager gemacht hat, und jenem, der sie im Nachhinein aufschreibt:

Mit dem toten Handschuh konnte man keine guten Verse oder gute Prosa schreiben. Der Handschuh selbst war Prosa, Anklage, Dokument, Protokoll.

Aber der Handschuh kam um an der Kolyma – und darum auch wird diese Erzählung geschrieben. Der Autor verbürgt sich dafür, dass das daktyloskopische Muster an beiden Handschuhen dasselbe ist. (Schalamow 2011, 334)

Мертвой перчаткой нельзя было написать хорошие стихи или прозу. Сама перчатка была прозой, обвинением, документом, протоколом. Но перчатка погибла на Колыме – потому-то и пишется этот рассказ. Автор ручается, что дактилоскопический узор на обеих перчатках один. (Šalamov 2004-2005, 2, 310)

An die Stelle der nicht mehr vorhandenen materiellen Spur (des toten Handschuhs) tritt die im Nachhinein (von der Hand im neuen Handschuh) geschriebene Erzählung. Sie wird zu dem Ort, an dem die Erinnerung konstituiert und bewahrt wird. Indem Šalamov das identische daktyloskopische Muster auf beiden Handschuhen hervorhebt, bekräftigt er den Dokumentcharakter seines literarischen Textes. Ist der Textkörper für Šalamov ein Äquivalent zum Körper des Überlebenden, so ist das Lager in diesen ebenso eingraviert wie in den Körper des Überlebenden.

Vor diesem Hintergrund scheint es m.E. produktiv zu sein, Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität im Hinblick auf das intendierte Wirkungskonzept weiter zu untersuchen. Eingangs hatte ich theseartig formuliert, dass es die

¹⁹ „Разве можно держать перо в такой перчатке, которая должна лежать в формалине или спирте музея, а лежит на безымянном льду“ (Šalamov 2004-2005, 2, 284).

Verdinglichung des Menschen im Lager gewesen sei, die Šalamov auf Verfahren der Operativität zurückgreifen ließ. Im Hinblick auf die Frage nach der beabsichtigten Wirkung lässt sich noch eine andere Spur verfolgen, insbesondere, wenn man Šalamovs Ziel einer Wiedererweckung des Gefühls von einst in Betracht zieht: „Das Gefühl muss zurückkommen und die Kontrolle durch die Zeit, den Wandel der Wertungen besiegen. Nur unter dieser Voraussetzung kann man das Leben wiedererwecken“ (Šalamov 2009, 21f.).²⁰ Bedenkt man diese Zielsetzung, so lässt sich sagen, dass Šalamovs literarische Distanztechniken wie der Empathieverzicht oder die Physiologisierung – deren Ähnlichkeiten zur operativen Poetik Sergej Tret'jakov auf der Hand liegen – ihre Kehrseite in einer gesteigerten Wirkungsabsicht haben.

Dieses (scheinbare) Paradoxon wird verständlicher, bezieht man einen Gedanken des russischen Schriftstellers Andrej Sinjavskij in die Überlegungen mit ein. Sinjavskij hatte 1975 in einem Vortrag über Extremformen der menschlichen Kommunikation unter Bedingungen der Einsamkeit (wie die aus der Lagerpraxis bekannte Selbstverstümmelung, Selbstverzehrung u. ä.) die These vertreten, dass der Abbruch der Kommunikation im Lager eine Sprache „der gesteigerten kommunikativen Bedeutsamkeit“ (jazyk „povyšennoj kommunikativnoj značivosti“; Sinjavskij 2003, 249) hervortreibe. Die Expressivität – formuliert Sinjavskij weiter verallgemeinernd – treibe das literarische Wort von innen heraus an, selbst wenn der Stil äußerlich einfach, ruhig bleibe, und führe letztendlich zu einer Transgression des Stils, des Genres wie des eigenen Lebens.

Šalamovs Sprache in den *Erzählungen aus Kolyma* lässt sich mit Sinjavskij's Worten als Sprache der „gesteigerten kommunikativen Bedeutsamkeit“ charakterisieren: Bezogen auf die intendierte Wirkung arbeitet Šalamov an einer Poetik der Operativität, die insofern auf eine Produktion von Fakten abzielt, als es ihm darum geht, den Leser auf eine Weise unvermittelt mit dem Lager zu konfrontieren, dass sich dieser unter dem Eindruck dessen, was dort mit dem Menschen geschah, verändert. Unter diesem Aspekt ist die Poetik des gesamten Textkorpus wie die Sprache der einzelnen Texte detaillierter zu untersuchen – die Rhythmisierungen, die Wiederholungen ebenso wie das scheinbare Auf-der-Stelle-Treten, die Distanztechniken, mit denen gleichsam Synapsen der Veränderung des menschlichen Körpers im Lager erstellt werden, oder auch die Emotionslosigkeit, die Reduziertheit und Einfachheit der Sprache. Nicht unerwähnt gelassen sei an dieser Stelle, dass Šalamov die performative Macht des Wortes, eigenen Aussagen zufolge, im Schreibprozess gleichsam an sich selbst erprobt hat: Mehrfach verweist er darauf, dass er sich im Schreiben völlig in die Einsamkeit zurückgezogen habe, um sich in den Zustand von einst zurückversetzen zu

²⁰ „Важно воскресить чувство. Чувство должно вернуться, побеждая контроль времени, изменение оценок. Только при этом условии возможно воскресить жизнь“ (Šalamov, 2004-2005, 5, 152).

können; viele Texte habe er regelrecht aus sich herausgeschrien. Šalamov setzt sich auf diese Weise gleichsam als idealen Leser ein, an dem das Wirkungspotential einer Prosa, die „durchlitten ist wie ein Dokument“, manifest geworden ist.

Literatur

- Jurgenson L. 2007. „Spur, Dokument, Prothese. Varlam Šalamovs Erzählungen aus Kolyma“, *Osteuropa* 6, 169-182.
- Lachmann R. 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, Butzer G. / Zapf H. (Hg.), *Theorien der Literatur*, Bd V. Tübingen, Basel 2011, 93-116.
- Michajlik E. 2009. „Nezamečennaja revoljucija“, Prochorova I. / Dmitriev A. u.a. (Hg.), *Antropologija revoljucii. Sbornik statej po materialam Bannyh čtenij žurnala „Novoe literaturnoe obozrenie“ (Moskva, 27. – 29. 03. 2008)*, Moskva, 178-204.
- Mierau F. 1976. *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin.
- Šalamov V. 2004-2005. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- Šalamov V. [Vesten, Al.] 1933. „Tri pis'ma“, *Za udarničestvo* 4, 14-19.
- Šalamov V. [Š., V.] 1932a. „Osvobodimsja ot ‚importnoj zavisimosti‘...“, *Za udarničestvo* 2, 22.
- Šalamov V. [Š., V.] 1932b. „Starye rabočie – vospityvajte molodež“, *Za udarničestvo* 3, 24-25.
- Sasse S. 2010. „Geographie von unten. Geopoetik und Geopolitik in Sergej Tret'jakovs Reiseskizzen“, Marszałek M. / Sasse S. (Hg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Ländern*, Berlin, 261-287.
- Schalamow W. 2008. *Linkes Ufer. Erzählungen aus Kolyma* 2, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, hrsg. v. F. Thun-Hohenstein, Berlin.
- Schalamow W. 2009. *Über Prosa*, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Franziska Thun-Hohenstein, mit einem Nachwort versehen von Jörg Drews, Berlin.
- Schalamow W. 2011. *Die Auferweckung der Lärche. Erzählungen aus Kolyma* 4, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg., mit einem Glossar, Anmerkungen sowie mit einem Nachwort versehen von Franziska Thun-Hohenstein. Berlin.
- Sinjavskij A. 2003. „'Ja' i 'Oni' (O krajnich formach obščenija v uslovijach odinočestva)“, ders., *Literaturnyj process v Rossii. Literaturno-kritičeskie raboty raznyh let*, Moskva, 244-254.
- Thun-Hohenstein F. 2011. „Überleben und Schreiben. Varlam Šalamov, Aleksandr Solženicyn, Jorge Semprún“, Schmieder, F. (Hg.), *Überleben. Historische und aktuelle Konstellationen*, München, 123-145.

- Tretjakow S. 1991, *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin / Weimar.
- Tret'jakov S. 1972. „Biografija vešči“, Čužak N. (Hg.), *Literatura fakta*, München, (Reprint der Ausgabe: Moskva 1929), 66-70.