

Susanne Frank

VARLAM ŠALAMOV'S ARBEIT AN EINER POETIK DER OPERATIVITÄT, TEIL 2

Anhand von drei Texten möchte ich der Frage nach der Arbeit Šalamovs an der Poetik der Operativität nachgehen. Es handelt sich dabei um Texte aus verschiedenen Zyklen der *Kolymskie rasskazy* (*Erzählungen aus Kolyma*), die – ganz allgemein gesprochen – die Beziehung zwischen Lagerhäftling und Gerätschaft im GULAG-Goldbergbau der Kolyma schildern. Zwei von ihnen, „Tačka I“ und „Tačka II“ („Schubkarre I“ und „Schubkarre II“ aus dem Zyklus *Perčatka* (*Der Handschuh*)) – weisen, Šalamovs dezidiert Abgrenzung zum Trotz, starke Bezüge zur Gattung der operativen Skizze auf. „Artist lopaty“ („Künstler der Schaufel“) ähnelt dagegen einem klassischen fiktionalen Text, einer Erzählung.

Alle drei, so meine These, folgen Tret'jakovs Konzept der „Biografija veščii“ („Biographie des Dings“), nach welchem das Ding den Menschen als Held literarischer Darstellung ersetzen sollte, ironisch und führen den GULAG als Ort der konsequenten Umsetzung der von Aleksej Gastev in den 1920er Jahren entwickelten tayloristischen Prinzipien der Arbeitsökonomie vor. In der nach diesen Prinzipien entwickelten Beziehung zwischen Lagerhäftling und Arbeitsgerät entdecken die Texte den Grund und eigentlichen Mechanismus der Vernichtung des Menschen. Zugleich erzählen „Tačka II“ und „Artist lopaty“ davon, dass die die Arbeitsökonomie optimierende Verschmelzung von Mensch und Maschine (aus „tačka“ („Schubkarre“) wird im Russischen ganz einfach durch eine Extension „tačečnik“, was im Deutschen „Schubkarrenfahrer“ heißt) auch ein Mittel – das einzige – des Überlebens im Lager wurde. „Tačka II“ berichtet weiterhin davon, dass durch die Verschmelzung von Arbeiter und Gerätschaft die Erinnerung geprägt wird und ein Gedächtnis entsteht, dessen Träger vor allem der Körper des Lagerhäftlings ist. Gerade weil der Körper sich erinnert, weil er das, was ihm eingepreßt ist, nicht vergessen kann, bleibt (die Erinnerung an) das Lager präsent.

Um diesen Körper, so meine zweite These, geht es Šalamov auch in einem poetologischen Sinn, denn Šalamov beansprucht für seine Kolyma-Texte denselben Status, den er dem von der Lagerhaft geprägten Körper zuschreibt: sie sollen nicht dokumentarisch sein, sondern ein Dokument. Damit jedoch – so

eine dritte These – greift Šalamov die von Gastev in seinen poetologischen Texten und wenig später von Tret'jakov als Theoretiker und Praktiker der *literatura fakta* entwickelte Poetik der Operativität auf und erhebt – genau wie diese – für seine Texte einen performativen Anspruch. D.h. Šalamov stellt einerseits den GULAG als (pervertierte) Realisierung der avantgardistischen/arbeitswissenschaftlichen Konzepte der Arbeitsökonomie und des Maschinenmenschen dar, andererseits greift er mit seinem Konzept der Literatur („neuen Prosa“) als Dokument den performativen Anspruch der Poetik der Operativität auf und wendet ihn in eine diametral entgegengesetzte Richtung: „dar-stellend“ wie die Faktographen¹, greift Šalamov nicht ein, sondern bezeugt, indem er den Text zum Äquivalent des durch die Lagerrealität gezeichneten Körpers macht.

Ich möchte diese Thesen nun in drei Schritten erläutern, indem ich Šalamovs Bezugnahmen 1. auf die tayloristischen Ideen Aleksej Gastevs zur Arbeitsökonomie und sein futuristisches Konzept des Maschinenmenschen und 2. auf die Maximen der „literatura fakta“ (Tret'jakov) aufzeige und 3. nachweise, dass und wie Šalamov die Strategien der operativen Poetik in eine performative Evidenz-Poetik des Bezeugens umwendet.

1

„Tačka I“ berichtet, wie es dem Staat gelungen ist mithilfe des GULAG-Systems den Goldbergbau der Kolyma so voranzutreiben, dass die Ergebnisse des geographisch benachbarten Goldschürfgiets während des sog. „Goldrauschs“ am Klondike übertrafen. Der hochkomplexe poetisierte Prosatext – ich komme darauf später zu sprechen – nimmt gleichsam die Perspektive des Staates ein und fragt nach den Möglichkeiten, mit maximaler Effizienz die Bodenschätze des Landstrichs auszubeuten. Dabei werden Schlüsselbegriffe sowohl des Gastevschen Projekts der Arbeitswissenschaften als auch des Tret'jakovschen Konzepts der Operativität aufgeführt: wie z.B. „Kolonisierung“, „Arbeitsorganisation“, „Fließband“, „Ökonomie der Arbeitskraft, Planerfüllung:

Eine Million Menschen an die Kolyma zu bringen und ihnen Arbeit über den Sommer zu geben ist schwer, aber möglich. Aber was sollen diese Leute im Winter tun? Saufen in Dawson*? Oder in Magadan? Womit hunderttausend, eine Million Menschen im Winter beschäftigen? Das Klima

¹ Darauf verweist Susanne Strätling in ihrem Aufsatz zur Poetik des Werkzeugs im Konstruktivismus (Strätling 2010, 324), wo sie aus einem als Merz-Brief edierten Manifest El Lisitskys von 1925 zitiert, in dem dieser mit aller Ironie die „darstellende“ und nicht „darstellende“ Funktion der Kunst als Binsenweisheit darstellt: „Es wäre zum mindesten unproduktiver Zeitverlust, wenn man heute beweisen wollte, dass man nicht mit eigenem Blut und einer Gänsefeder zu schreiben braucht, wenn die Schreibmaschine existiert. Heute zu beweisen, dass die Aufgabe jedes Schaffens, so auch der Kunst, nicht Darstellen, sondern Darstellen ist, ist ebenfalls unproduktiver Zeitverlust.“ (Lisitsky 1925, 205)

an der Kolyma ist extrem kontinental, die Fröste im Winter bis zu sechzig Grad, und bei fünfundfünfzig ist ein Arbeitstag. [...] („Die Schubkarre I“, 380)

Wie das Land kolonisieren?

Im Jahr 1936 wurde die Lösung gefunden. [...] (381)

Ingenieure errechneten die optimale Bewegung der Schubkarre, die Zeit für das Beladen der Schubkarre [...] (ebd.)

Der Staat organisierte die Häftlingsarbeit [...] (ebd.)

Das war zu berechnen – wie viele Leute muss man zum Beladen, zum Fördern abstellen. Reichen zwei Mann in der Gruppe aus, oder braucht man drei.

In dieser Goldmine wurde an der Schubkarre immer gewechselt. Ein originelles, ununterbrochen laufendes Fließband. (ebd.)

Darum hatte man, um den Plan herauszuschlagen, alle technischen und supertechnischen Rezepte durchdacht. (382)

[usw.]

„Tačka II“ schildert dann aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, der 1938 und 1939 in diesem Goldbergbau Schubkarrenfahrer war, aus verschiedenen Zeitperspektiven und in verschiedenen Tonlagen diese Arbeit und die Beziehung des Schubkarrenfahrers zu seinem Gerät. Und kommt zu der Einsicht, dass das Schubkarrenfahren das einzige ist, was er in der Zeit der Lagerhaft richtig gelernt hat, der einzige Profit sozusagen dieser qualvollen Zeit, dass dieser Bezug zum Gerät sich allerdings so in seinen Körper eingepägt hätte, dass er v.a. über ihn die Erinnerung an das Lager unauslöschlich mit sich herumtrage.

Die fast zehn Jahre früher entstandene Erzählung „Artist lopaty“ („Künstler der Schaufel“) schildert eine Episode im Leben eines Lagerhäftlings im Goldbergbau, der neu einer Brigade zugeordnet wurde, dem Brigadier aufgrund seiner Arbeitseinstellung und Sorgfalt positiv auffällt, von ihm Unterstützung in Form einer Hochstufung in der Essenzuteilung erhält, dann jedoch – aufgrund menschlicher Schwäche oder Hinterhältigkeit von Seiten des Brigadiers – um eine weitere anerkennende Zuteilung grausam betrogen wird.

Die Einführung des Protagonisten in „Künstler der Schaufel“ mit dem sprechenden Namen „Krist“ zeigt diesen aus der hier mit der Perspektive des Brigadiers interferierenden Erzählerperspektive bei der Vorbereitung der Gerätschaft, der Schaufel, für die Arbeit. Schritt für Schritt, so meine These, folgt diese minutiös deskriptive Passage Aleksej Gastevs Anweisungen zum richtigen Arbeitsverhalten in dessen programmatischer *pamjatka* „Kak nado rabotat“ (Merkblatt „Wie soll man arbeiten“). Dort wie in anderen Programmschriften verfocht Gastev, der Begründer und Haupttheoretiker des CIT („Central'nyj Institut Truda“)², ein dem „arbeitsökonomischen System“ von Frederick W.

² Dieses von Gastev 1921 als „wissenschaftlich-didaktisches Zentrum zur wissenschaftlichen Organisation der Arbeit“ gegründete Institut diente der Rationalisierung und Standardisie-

Taylor analoges Konzept der Ökonomisierung der Arbeit(sabläufe), welches mithilfe von rationaler Durchdringung, Selbstkontrolle und trainierender Einübung die Automatisierung eines mechanisch und kräfteökonomisch optimierten Bewegungsablaufs vorsah. Durch solche eingeübte Bewegungsabläufe im Umgang mit der Gerätschaft, die Gastev in Anlehnung an Pavlov „bedingte Reflexe“ oder auch „Einstellungen“ nannte, sollte ein Maschinenmensch entstehen, der mit sehr wenig Energieaufwand sehr viel leisten könnte: „Wir meinen, dass die lebende Maschine Mensch so abgestimmt, so eingestellt werden kann, dass für die Arbeit nur ein Minimum des Nervenimpulses und sogar ein Minimum jeglicher Energiezufuhr notwendig ist“ (Übers. aus Velminskij/von Herrmann 2011).³

Gastevs programmatische *pamjatka* „Wie man arbeiten soll“ beginnt mit folgenden Anweisungen:

1. Сначала продумай всю работу досконально. 2. Приготовь весь нужный инструмент и приспособления. (*Kak nado rabotat'*, 2)

1. Denke zunächst den ganzen Arbeitsablauf gründlich durch. 2. Bereite alle nötigen Instrumente und Vorrichtungen vor. (Übers. S. Frank)

In Šalamovs Beschreibung wird die Beziehung Krist's zum Arbeitsgerät als durch lange Erfahrung quasi reflexartig eingeübte – hier scheint auch das für Gastev zentrale Konzept des bedingten Reflexes durch – und dabei hoch emotionale, ja geradezu erotische erkennbar:

[...], [...] Krist machte sich eine Schaufel zurecht, wie er sie tausendmal zuvor zurechtgemacht hatte, er schickte den kurzen Stiel mit Heft, der an der amerikanischen Spatenschaufel befestigt war, zum Teufel, schlug diese Schaufel mit dem Beilrücken auf einem Stein etwas platter, wählte aus der Menge der in der Schuppenecke stehenden Stiele einen langen, sehr langen neuen Stiel, schob den Stiel in das vorgesehene Loch, befestigte ihn, stellte die Schaufel mit dem abgewinkelten Blatt an die eigenen Füße, maß ab und markierte, »zeichnete« den Schaufelstiel auf der Höhe des eigenen Kinns und hackte ihn entsprechend dieser Markierung ab. Mit dem scharfen Beil feilte und glättete Krist sorgfältig den Kopf des neuen Handgriffs. [...] („Künstler der Schaufel“, 71)

[...], [...] Крист приладил себе лопату, как тысячу раз прилаживал раньше, сбил к черту короткую ручку с упором, укрепленную на аме-

nung von Arbeitstechniken und –methoden, die zur selben Zeit auch von den amerikanischen Theoretikern der Arbeitsökonomisierung Frederick Taylor und Henry Ford – mit letzteren stand Gastev in Briefkontakt – erforscht und propagiert wurden.

³ „Мы полагаем, что живая человеческая машина может быть так налажена, так установлена, что при работе может требоваться минимум нервного импульса и даже минимум всякого рода энергетического воздействия.“ (Gastev 1924, 132)

риканской лопате-совке, обухом топора разогнул этот совок чуть пошире на камне, выбрал длинный-длинный новый черенок из множества стоящих в углу сарая черенков, вдел черенок в кольцо лопа-ты, укрепил его, поставил лопату изогнутой под углом лопастью к собственным ногам, отмерил и пометил, «азначил», черенок лопаты против собственного подбородка и по этой отметке отрубил. Острым топором Крист стер, тщательно загладил торец новой рукоятки. [...] („Artist lopaty“, 448)

Diese affektiv aufgeladene, quasi-erotische Beziehung zum Gerät entspricht ebenfalls Gastev, in dessen Darstellung sie geradezu als Voraussetzung von Verschmelzung und Effizienz erscheint. Dies wird besonders in Gastevs quasi-pane-gyrischer Arbeits-Lyrik deutlich, etwa in dem Gedicht „Ja poljubil“ (1917): „Ich lernte dich lieben, eisernes Getöse, / [...]“ (Übers. aus Velminskij / von Herrmann 2011)⁴

Während „Artist lopaty“ durchgängig deskriptiv gehalten ist, geht der Erzähler in „Таčka II“ von einer erinnernden Beschreibung über zu einem an ein gleichgestelltes Gegenüber gerichteten belehrend-instruktiven Imperativ, der der *pamjatka* Gastevs entspricht:

Auf den zentralen Steg musste man geschickt herausfahren: die Schubkarre von seinem Steg her schieben, wenden, ohne das Rad in die Hauptspur zu führen, die in der Mitte des Bretts abgerieben ist und sich als schmales Band oder Schlange hinzieht – übrigens, Schlangen gibt es nicht an der Kolyma –, vom Schurfgraben bis zur Förderbrücke, ganz vom Anfang bis ganz ans Ende, bis zum Trichter. Wichtig war, wenn man die Schubkarre bis zum zentralen Steg gefahren hatte, sie zu wenden, sie dabei mit den eigenen Muskeln im Gleichgewicht zu halten und sich im richtigen Moment in die irre Jagd auf dem zentralen Steg einzureihen – dort wird ja nicht überholt, nicht überflügelt, es gibt keinen Platz zum Überholen, und du musst deine Karre im Galopp hoch, hoch, hoch über den langsam auf den Stützen ansteigenden zentralen Steg, unentwegt hoch fahren, im Galopp, damit dich die gut Genährten oder die Neulinge nicht vom Weg abbringen. („Die Schubkarre II“, 389)

Выехать на центральный трап надо было уметь: ... Важно было, пригнав тачку к самому центральному трапу, повернуть ее, удерживая в равновесии собственными мускулами, и, поймав момент, включиться в бешеную гонку на центральном трапе – там ведь не обгоняют, не опережают, – нет места для обгона, и ты должен гнать свою тачку вскачь вверх, вверх, вверх по медленно поднимающемуся на подпорках центральному трапу, неуклонно вверх, вскачь, чтобы тебя не сбили с дороги те, кого хорошо кормят, или новички. („Таčka II“, 657)

⁴ „Я полюбил тебя, рокот железный. [...]“ (Gastev 1918, 114).

Gastev fährt fort mit Anweisungen zur Optimierung der Körperposition während des Arbeitsvorgangs, durch die der Energieverbrauch auf ein Minimum reduziert werden kann:

4. Lege die Werkzeuge in strenger Ordnung zurecht. 5. Suche bei der Arbeit nach einer angenehmen Körperposition: Achte auf deine Einstellung, setze dich, wenn es möglich ist; wenn du stehst, stelle die Füße so, dass du gut abgestützt bist. [...] 8. Arbeite nicht bis zur völligen Erschöpfung. Schiebe gleichmäßige Pausen ein. (Übers. v. S. Frank)

4. Инструмент располагай в строгом порядке. 5. При работе ищи удобного положения тела: наблюдай за своей установкой, по возможности садись; если стоишь, то ноги расставляй, чтобы была экономная опора. [...] 8. Не работай до полной усталости. Делай равномерные отдыхи. (Gastev 1921, 2)

Im selben behrenden Imperativ wendet Šalamov sich in „Tačka II“ an den Leser als potentiellen „tačečnik“ und klärt ihn über den perfekten, den ökonomischsten Arbeitsablauf auf:

Du musst die Schubkarre mit den Griffen nach oben schleudern, wenn du sie über dem Trichter ausleerst – der größte Schick! –, und dann die leere Schubkarre auffangen und rasch beiseite gehen, um dich umzuschauen, ein wenig Atem zu holen [...] („Die Schubkarre II“, 390)

[...] Atme irgendwie durch, wenn du die Schubkarre säuberst oder den anderen den Weg freimachst, [...] (ebd.)

[...] denk daran – die Kunst des Schubkarreschiebens besteht auch darin, dass man die leere Karre über den Leersteg keineswegs so zurückfährt, wie man die beladene gefahren hat. Die leere Schubkarre muss man aufrichten, mit dem Rad voran schieben. Dann hat man eine Atempause, Kräfteersparnis und Abfluss des Bluts aus den Armen. Zurück kommt der Karrenschieber mit erhobenen Armen. Das Blut fließt ab. Der Karrenschieber schont seine Kräfte. (ebd.)

Ты должен бросать тачку ручками вверх, опустив ее вовсе над бункером, – самый шик! – а потом подхватить пустую тачку и быстро отходить в сторону, чтобы осмотреться, передохнуть немножко, [...] („Tačka II“, 657)

[...] Отдохни как-нибудь – чистя тачку или давая дорогу другим, [...] (ibid.)

[...] помни – искусство возить тачку состоит и в том, что назад пустую тачку по холостому трапу надо катить совсем не так, как ты катил груженую. Пустую тачку надо перевернуть, толкать колесом вперед, положив пальцы на поднятые вверх ручки тачки. Здесь и есть отдых, экономия сил, отлив крови из рук. Возвращается тачечник с поднятыми руками. Кровь отливает. Тачечник сохраняет силы. (658)

Šalamov greift Gastevs Konzept des bedingten Reflexes bzw. der Einstellung ganz eindeutig auf, wenn er explizit von der Automatisierung der Bewegungen als Grundvoraussetzung des „Schubkarrenfahrers“ spricht:

Solange der Automatismus dieser Bewegung, dieser Übertragung der Kraft auf die Schubkarre, das Schubkarrenrad, nicht entwickelt ist – ist man noch kein Karrenschieber. („Die Schubkarre II“, 394)

Пока не выработается автоматизм этого движения, этого посыла силы на тачку, на тачечное колесо – тачечника нет. („Тачка II“, 660)

Damit entspricht Šalamovs Darstellung dem Kern der Gastevschen Konzeptualisierung der Arbeitsorganisation.

Die Parallele geht aber noch weiter, denn Šalamov ästhetisiert den Umgang mit der Gerätschaft in Analogie zu Gastev, und zwar in doppelter Weise: Erstens nimmt der Protagonist/die Protagonisten die Arbeitsszenerie ästhetisch wahr. Analog zu dem bereits zitierten Gedicht „Ja poljubil“ (1917), in dem es heißt: „Ich lernte dich lieben, eisernes Getöse, / Des Stahles und Steines feierlichen Klang, [...]“ und in dem der Lärm der Maschinen als Musik wahrgenommen wird: „[...] Unruhiges, rebellisches Feuer / Der Hymnen von Maschinen, ihren schneidigen Klang“ (Übers. v. Velminskij/von Herrmann 2011)⁵, empfindet auch der Protagonist aus „Artist lopaty“, Krist, den Lärm der Maschine, in deren Rhythmus er mit seinem eigenen Arbeitsablauf involviert ist, als Musik:

[...] Die Hände hoben die Schaufel hin und her, und in das melodische Knirschen von Metall auf Stein kam ein beschleunigter Rhythmus. Die Schaufel kreischte und knirschte, Stein rutschte beim Schwenken von der Schaufel und fiel zurück auf den Schubkarrenboden, und der Boden antwortete mit einem hölzernen Ton, und dann antwortete Stein auf Stein – diese ganze Musik der Schürfgrube kannte Krist gut. [...] („Künstler der Schaufel“, 71)

Руки заносили лопату раз за разом, и в мелодичный скрежет металла о камень вошел учащенный ритм. Лопата визжала, шуршала, камень сползал с лопаты при взмахе и снова падал на дно тачки, а дно отвечало деревянным стуком, а потом камень отвечал камню – всю эту музыку забоя Крист знал хорошо. („Artist lopaty“, 448f.)

Und zweitens werden die mit dem Arbeitsgerät nach Gastevschem Muster verschmelzenden GULAG-Arbeiter als „Artisten“ gezeigt, deren Umgang mit der Gerätschaft v.a. auch künstlerisch-ästhetische Qualität hat. Bereits mit dem Titel

⁵ „Я полюбил тебя, рокот железный. / Стали и камня торжественный звон, / Лаву [...] Огонь беспокойный мятежный Огонь / гимнов машинных, их бравурный тон“ (Gastev 1918, 114).

der Erzählung „Artist lopaty“ antwortet Šalamov auf Gastev, der sein Manifest *Poëzija rabočego udara* (*Poesie der Stoßarbeit*) mit der Forderung abschließt: „Делайтесь артистами работы!“ („Werdet Artisten der Arbeit!“) (Gastev 1918, 269)⁶ Und ebenso wie vom „Artisten der Schaufel“ spricht Šalamov in „Таčka II“ von der „Kunst des Schubkarrenfahrens“ („[...] искусство возить тачку состоит и в том, [...]“) („Таčka II“, 658).⁷ Schubkarrenfahren erweist sich als eine Art Äquilibristik, die die Einheit von Fahrer und Karre im Gleichgewicht erfordert.⁸ Schließlich folgt Šalamov Gastev sogar in dessen radikaler Ausschließlichkeit der artistischen Verschmelzung mit genau einer Gerätschaft. Hatte es bei Gastev in *Poëzija rabočego udara* geheißten:

[...] werde Meister genau einer Operation, [...] dann wirst Du mit Fakten und nicht mit Theorie sprechen. (Übers. v. S. Frank)

[...] стань мастером хоть одной операции, [...] тогда ты будешь говорить фактами, а не зубрежкой. (Gastev 1918, 230),

so gilt dies auch für Šalamovs Schubkarrenfahrer in „Schubkarre II“: Genau Eines, ein Einziges, betont der Ich-Erzähler, hätte er als Lagerhäftling auf der Kolyma gelernt, Schubkarrenfahren.⁹ Genau an dieser Stelle wird deutlich, dass Šalamov zwar Gastevs Konzepte aufgreift, sie aber gegen den futuristischen/ utopistischen Strich bürstet: Denn an erster Stelle steht hier in diametralem Gegensatz zur Utopie der idealen Verschmelzung von Mensch und Arbeitsgerät die

⁶ Programmatisch erhebt Gastev die Forderung nach dem Artistischen in den Arbeitsbewegungen, denn das allein erscheint ihm als Garant von Effizienz: „Каждый должен быть гимнастом. Это дает телу ловкость, конструктивность, приучает каждый мускул и всю психику в целом к наибольшему коэффициенту полезного действия, вырабатывает автоматический регулятор движений [...]. Фартовость, пластичность движений – признак культуры человеческой машины“ (Gastev 1918, 231).

⁷ Dort führt er insbesondere diesen Aspekt des Artistischen narrativ aus und inszeniert, den Bewegungsablauf beschreibend, die Verschmelzung von Arbeiter und Gerät. Nähe ergibt sich daraus, dass der Arbeiter sein Gerät bzw. dessen konsitutiven Bestandteil, das Rad, nicht sieht, sondern „fühlt“: „Колеса тачечник не видит, только чувствует его, и все повороты делаются наугад с начала до конца пути. Мускулы плеча, предплечья годятся для того, чтобы повернуть, переставить, подтолкнуть тачку вверх на эстакадном подъеме. В самом движении тачки по трапу эти мускулы – не главные“ („Таčka II“, 660).

⁸ „Единство колеса и тела, направление, равновесие поддерживается и удерживается всем телом, шеей и спиной не меньше, чем бицепсом.“ ebd.).

⁹ Diese Kompetenz allerdings hat sich so tief in den Körper eingeschrieben, dass sie nicht verlernt werden kann: „[...] «Раздевайтесь-ка и покажите этим шляпам, что колымчанин все умеет, обучен любой работе».

– Нет, – сказал я. – На Колыме я обучен только катать тачку. И кайлить камень.

Действительно, никаких знаний, никакого умения не принес я с Колымы.

Но всем своим телом я знаю, умею и могу повторить, как катать, как возить тачку.“ (ebd.)

radikale Be- und Einschränkung das „nichts außer“, mit welchem die Erwartung an die Lagererfahrung als Schule des Lebens, als nützliches Überlebenstraining brüskiert wird.

Auf der einen Seite betont der Text, dass die Arbeit durch Einübung und Automatisierung der Bewegungsabläufe im Umgang mit der Gerätschaft leichter und weniger anstrengend werde. Dadurch wird betont, dass solche Arbeitsökonomie auch die Überlebenschancen steigert („[...] der Schubkarrenfahrer [atmet] unterwegs [d.h. während er die Schubkarre führt] durch“; „Die Schubkarre II“, 392). Auf der anderen Seite heißt es, man könne die Schubkarre nur „hassen“, da die Arbeit mit ihr wie jede physische Arbeit dort wegen des ‚Kolyma-Beigeschmacks der Versklavung‘ über alle Maßen erniedrigend sei.¹⁰ Und gerade die Schubkarre sei es, die „uns die Kräfte nahm, den Rest gab, uns zu *dochodjagi* machte.“ („Die Schubkarre I“, 384)¹¹

In dem folgenden Satz, der den Inhalt des oben zitierten – wenige Zeilen später – nur leicht variiert, wird weiterhin deutlich, dass es eben nicht nur um Einübung zur Arbeitsökonomisierung geht, sondern um den längerfristigen Effekt dieser Automatisierung, die hier verstanden wird als eine Prägung, eine Zeichnung, die sich als unauslöschliches Körpergedächtnis manifestiert:

An die erworbenen Fertigkeiten [d.h. an die bedingten Reflexe im Sinne Gastevs] aber erinnert sich der Körper sein Leben lang, ewig.
(„Die Schubkarre II“, 394)

Приобретенные же навыки тело помнит всю жизнь, вечно.
(„Таčka II“, 660)

Damit, so scheint mir, realisiert Šalamov zugleich auch Tret’jakovs Vision der Verdinglichung des Menschen, der nicht mehr „einsam und isoliert durch die Ordnung der Dinge hindurchgeht“, sondern vielmehr selbst von den Dingen durchdrungen wird, der ein Mensch gewordenes Ding ist und als solches wiederum Dinge herstellt.¹² Und Šalamov zeigt die Realisation dieser avantgar-

¹⁰ „Die Schubkarre kann man nicht mögen. Man kann sie nur hassen. Wie jede körperliche Arbeit, ist die Arbeit des Karrenschiebers maßlos erniedrigend wegen ihres Sklaven-, ihres Kolyma-Akzents. [...]“ („Die Schubkarre II“, 384).

„Тачку нельзя любить. Ее можно только ненавидеть. Как всякая физическая работа, работа тачечника унизительно безмерно от своего рабского, колымского акцента [...]“ („Таčka II“, *Perčatka, ili KR-2*, 654).

¹¹ „[...]“, хотя именно сменная тачка лишала нас сил, добивала, заставляла превращаться в доходяг “ („Таčka I“, 652).

¹² „Итак, не человек одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, - вот методологический литературный прием, представляющий нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики.“ (Tret’jakov 1929, 72)
„Wir brauchen Bücher über unsere ökonomischen Ressourcen, über Dinge, die zu Menschen werden und über Menschen, die Dinge herstellen.“ (Übers. S.Frank)
„Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые

distischen Vision als Dystopie: Im System des Lagers ist der Mensch tatsächlich Maschine – und damit im Sinn der Argumentation von Franziska Thun-Hohenstein: „Material“ – geworden,¹³ oder besser gesagt, zum Rädchen in einer Riesenmaschine. Zusammen mit zwei, drei anderen bildet er ein „zveno“, ein Glied, im Megamechanismus des lebendigen Fließbands. Genau das aber ist es, was ihm den Tod bringt.

2

Mindestens ebenso wichtig wie die Neukonzeptualisierung des Menschen als Maschine bzw. Ding war für Gastev – der ja zunächst v.a. auch ein futuristischer Dichter war – und für Tret'jakov die Parallelisierung zwischen Mensch und Wort, die Konzeptualisierung des poetischen Wortes/Textes als Instrument nicht der Abbildung und Repräsentation der Wirklichkeit, sondern des Eingreifens, der Neukonstruktion derselben. Beide verstanden die poetische/künstlerische Sprache als Produktivkraft, als Instrument der Tat, der Schaffung von Tat-Sachen. Mit einer Poetik der Operativität bzw. „Fabrizität“¹⁴, die sich mit Konzepten wie „Faktum“, „Ding“ gegen Fiktion richtete und mit Konzepten von „Tat“ und „Operativität“ Erzählen und Zeigen, kurz Repräsentation durch Präsentifikation und Eingreifen und Bauen überbot, wollten die Autoren der 1920er Jahre die Grenzen der traditionellen Literatur überschreiten und das Literarische als Phänomen der alten Zeit hinter sich lassen. Dafür war auch das Konzept eines neuen Autors zentral, eines Autors, der nicht mehr ein distanzierter – vermeintlich alles überblickender, aber gerade deshalb nichts verstehender – Beobachter sein sollte, sondern vielmehr ein Spezialist mit eigener Erfahrung, der genau wusste, wovon er sprach. Nur ihm wurde die Fähigkeit zugesprochen, mit seinen Texten den Anforderungen einer operativen Poetik gerecht zu werden.

Anhand weniger kurzer Textstellen möchte ich nun zeigen, dass Šalamov genau dieses Literaturverständnis und genau diese Maximen in seinen Reflexionen über „neue Prosa“, die er als „Lagerprosa“ versteht, aufgreift und, auf ihnen aufbauend, an die Stelle von „Faktum“ und „Ding“ sein Konzept des „Dokuments“ setzt: In einem kurzen autobiographischen Text von 1934 spitzt Tret'jakov das Programm seiner performativen Poetik auf den Paradigmenwechsel vom Beobachten zum Bauen zu:

Habe ich vor dem ersten Fünfjahrplan meine Werke als Beobachter, als Vorbeireisender, sozusagen als Vertreter eines künstlerischen Schiedsgerichtshofs geschrieben, so hat mich der Fünfjahrplan in die Aufbaupro-

делаются людьми, и о людях, которые делают вещи“ (ebd.).

¹³ Vgl. Thun-Hohensteins Beitrag in diesem Band.

¹⁴ Vgl. Strätling 2010, 319.

zesse hineingezogen und mich gelehrt, nicht ‚zu erzählen‘, sondern ein gleicher in der Reihe der Bauleute zu sein [...]. (Tret'jakov, 1934, 141).¹⁵

Genau diesen Begriff des „vorbeireisenden“ und nur „flüchtig betrachtenden“ Autors wählt auch Šalamov in seinen Reflexionen „Über [Lager-]Prosa“ als Gegenbegriff, dem er sein Verständnis des Autors, der durch Erfahrung zum Schreiben legitimiert ist, entgegenhält:

Das Musterbeispiel eines [...] schriftstellernden Touristen ist Hemingway, so viel er auch in Madrid gekämpft hat. Man kann kämpfen und ein aktives Leben führen und zugleich „draußen“ sein, trotzdem „darüber“ oder „abseits“ stehen.

Die neue Prosa verwirft dieses touristische Prinzip. Der Schriftsteller ist kein Beobachter, nicht Zuschauer, sondern Teilnehmer am Drama des Lebens, ein Teilnehmer nicht im Gewand des Schriftstellers, nicht in der Rolle des Schriftstellers. („Über Prosa“, 190)

Образец [...] писателя-туриста – Хемингуэй, сколько бы он ни воевал в Мадриде. Можно воевать и жить активной жизнью и в то же время быть «вовне», все равно – «над» или «в стороне».

Новая проза отрицает этот принцип туризма. Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник и не в писательском обличье, не в писательской роли. („O proze“, 151)¹⁶

Genau wie für Tret'jakov und Gastev ist für Šalamov „Literatur“, das „Literarische“, das, was es zu vermeiden gilt:

Es gibt nicht eine Zeile, nicht einen Satz in den *Erzählungen aus Kolyma*, die „Literatur“ wären. („Über Prosa“, 193)

Ни одной строки, ни одной фразы в «КР», которая была бы «литературной» – не существует. („O proze“, 154)

[...]: ich schreibe keine Erinnerungen. Es gibt keinerlei Erinnerungen in den *Erzählungen aus Kolyma*. Ich schreibe auch keine Erzählungen – genauer gesagt, ich bemühe mich, nicht eine Erzählung zu schreiben, sondern etwas, das nicht Literatur wäre. („Über Prosa“, 194)

¹⁵ Das russ. Original ist nicht publiziert, der Text wurde auf Deutsch erstveröffentlicht in: *Illustrierte Sammelbände WOKS*, Heft 7-8 (1934), 135-137, hier 135; vgl. dazu Susanne Strätling 2011, 312.

¹⁶ Oder, an anderer Stelle im selben Text: „Eine zeitgenössische neue Prosa kann nur von Leuten geschaffen werden, die ihr Material perfekt kennen, [...]“ („Über Prosa“, 190). „Современная новая проза может быть создана только людьми, знающими свой материал в совершенстве – [...]“ („O proze“, 150).

[...]: я не пишу воспоминаний. Никаких воспоминаний в «КР» нет. Я не пишу и рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой. („О прозе“, 157)

Genau wie die Autoren der 1920er Jahre grenzt auch Šalamov seine Texte gegen den Roman ab – während sich jene auf Tolstoj als veraltetes Roman-Paradigma bezogen hatten, nennt Šalamov Faulkner exemplarisch als Symptom des Verfalls der großen Form. Tret'jakov erklärt, der Roman, den er unter Idealismusverdacht stellt, müsse durch die „Biographie des Dings“ ersetzt werden, und an anderer Stelle: das Epos der aktuellen Gegenwart sei die Zeitung (und nicht mehr der Roman wie zu Tolstoj's Zeiten). Šalamov erklärt mit einem simplen konstatierenden Satz den Roman für tot¹⁷:

Der Roman ist tot. Und keine Kraft auf der Welt wird diese literarische Form wiedererwecken.

Menschen, die durch Revolutionen, Kriege und Konzentrationslager gegangen sind, läßt der Roman gleichgültig. („Über Prosa“, 183).

Роман умер. И никакая сила в мире не воскресит эту литературную форму.

Людам, прошедшим революции, войны и концентрационные лагеря, нет дела до романа. („О прозе“, 144)

Was aber setzt Šalamov an die Stelle, an der es Tret'jakov und Gastev um die (positive) Bestimmung der Poetik selbst ging, d.h. dessen, was der Text macht, und seiner Wirkung?¹⁸ Wie Susanne Strätling treffend schreibt, tritt bei Gastev „an die Stelle der reproduktiven Darstellung produktive Herstellung“ bzw. an die Stelle der „Repräsentationsästhetik der Darstellung eine Präsentationsästhetik der Da-Stellung“.¹⁹ Und bei Šalamov? Šalamov grenzt seine Texte selbst ganz dezidiert von der faktographischen Gattung der Skizze ab²⁰. Dennoch

¹⁷ Es wäre eine eigene Untersuchung wert, den gleichlautenden letzten Satz aus dem Finale von Vladimir Sorokins Roman *Roman*, mit dem Jahrzehnte später wiederum ein Ende der Literatur angezeigt wird, als Šalamovzitat zu interpretieren.

¹⁸ Tret'jakov formulierte die Poetik der operativen Skizze so: „Nach meiner ersten Reise in die Kolchosa wurde mir klar, daß man zum Schreiben Wissen braucht. [...] So wurden meine Skizzen aus Reportagen eines Beobachters zu Arbeitsausweisen eines Teilnehmers. [...] Ich nahm teil an Sitzungen [...]. Ich hielt Massenversammlungen [...] ab [...]. Ich sprach in Versammlungen [...]. Ich war Mitglied der Musterungskommission [...]. Ich inspizierte Lesehütten [...]. Ich entwarf einen Plan [...]. Ich leitete Kongresse [...]. Ich organisierte [...]. Den informierenden Skizzenschreiber löst so der operierende Skizzenschreiber ab. [...] D.h. das Leben nicht bloß abzubilden, sondern es zugleich neu zu bilden“ (Tret'jakov 1931, 19ff.).

¹⁹ „[...] the shift from an aesthetic of reproductive representation to one of production; and [...] the turn from a (mimetic) representational aesthetic to a (self-evident) presentational one“ (Strätling 2010, 323).

²⁰ „Mit einer Reportage hat die Prosa der *Erzählungen aus Kolyma* nichts zu tun. Reportage-

zeichnet sich in seinen Reflexionen über [Lager-]Prosa quasi als Konsequenz der Überlegungen zu dem, was Literatur nicht mehr sein soll und kann, eine Poetik ab, die in Analogie zur „operativen Poetik“ auf Performativität, auf „Da-Stellen“ und Präsentifikation abzielt. So z.B. in Formulierungen wie:

Die Erzählungen aus Kolyma – das i s t das Schicksal von Märtyrern, die keine Helden waren und wurden. („Über Prosa“, 192) (Hervorhebung von mir, S.F.)

«КР» – это судьба мучеников, не бывших и не ставших героями. („О прозе“, 148)

Šalamovs Vergleich seiner Texte mit Dokumenten – den er in mehreren Texten wiederholend variiert hat – scheint mir die Parallele und zugleich die Differenz auf den Punkt zu bringen. So heißt es in der Erzählung „Der Handschuh“ („Перчатка“, 1972):

[...], die Baracken [wurden] der Erde gleichgemacht, der rostige Stacheldraht aufgewickelt und an einen anderen Ort gebracht. Auf den Ruinen der Serpantinka blüht das Waldweidenröschen – die Feuerblume, Blume des Vergessens, der Feind der Archive und des menschlichen Gedächtnisses.

Hat es uns gegeben?

Ich antworte: »ja« – mit der ganzen Beredsamkeit des Protokolls, mit der Haftung und Strenge des Dokuments. („Der Handschuh“, 293)

[...] бараки сровнены с землей, ржавая колючая проволока смотана и увезена куда-то в другое место. На развалинах Серпантинки процвел иван-чай – цветок пожара, забвения, враг архивов и человеческой памяти.

Были ли мы?

Отвечаю: «были» – со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа. („Тачка II“, 589)

Und in seinem Essay über Prosa finden wir diese Zeilen:

hafte Stücke sind dort eingefügt zum höheren Ruhm des Dokuments, doch nur hier und da, jedesmal datiert, kalkuliert. Das lebendige Leben wird auf völlig andere Art und Weise aufs Papier gebracht als in der Reportage. In den *Erzählungen aus Kolyma* gibt es keine Beschreibungen, gibt es kein Zahlenmaterial, keine Folgerungen, nichts Publizistisches. [...] Obwohl selbstverständlich jedes Faktum in den *Erzählungen aus Kolyma* unumstößlich ist“ („Über Prosa“, 187).

„К очерку никакого отношения проза «КР» не имеет. Очерковые куски там вкраплены для вящей славы документа, но только кое-где, всякий раз датированно, рассчитанно. Живая жизнь заводится на бумагу совсем другими способами, чем в очерке. В «КР» отсутствуют описания, отсутствует цифровой материал, выводы, публицистика. [...] Хотя, разумеется, любой факт в «КР» неопровержим.“ („О прозе“, 147).

Man muß und kann eine Erzählung schreiben, die von einem Dokument nicht zu unterscheiden ist. [...] („Über Prosa“, 188)

Нужно и можно написать рассказ, неотличимый от документа. [...] („О прозе“, 148)

Und weiterhin:

Das am eigenen Blut Durchlittene erscheint auf dem Papier wie ein Dokument der Seele, umgewandelt und beleuchtet vom Licht des Talents. („Über Prosa“, 190)

Выстраданное собственной кровью входит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта. („О прозе“, 151)

Šalamov beschließt diesen Essay mit der Forderung, die neue Prosa müsse „durchlitten sein wie ein Dokument“ („проза, выстраданная как документ“). In einem dritten und letzten Schritt soll nun die These, Šalamov entwickle eine der Poetik der Operativität in Hinblick auf Strategien von Performanz äquivalente Poetik des Dokuments als Zeugnis, mit einigen analytischen Bemerkungen zu den „Schubkarren“-Texten untermauert werden.

3

Über Gastevs poetologisches Konzept hat Susanne Strätling geschrieben, sein Konzept einer produktiven Sprache, die sich im fabrizistischen Bild der Arbeit an der Werkbank realisiert, zielt neben der Entgrenzung des Wortes in die Welt auch auf die Revision dessen, was Darstellbarkeit in der Literatur heißen kann.²¹ Mit dem Begriff des Werkzeugs arbeite Gastev an der Medialität literarischer Evidenz, bei der es um neue Sichtbarkeitsformen und die Überschreitung des Registers der Lesbarkeit ginge:

[...]their literality verges on a vividness that extends to the plasticity of the artifact, through which the word is transfigured to a palpable object. This does not imply mimetic reductionism, but a shift in the mode of experience of literature from reading to seeing and feeling. (Strätling 2010, 319)

Genau diesen Anspruch, so scheint mir, erheben auch Šalamovs Texte, die *in toto* Dokumente, Zeugnisse sein sollen. Obwohl „Tačka I“ und „Tačka II“ eher

²¹ „The concept of a productive language realized in the fabricistic image of work at the workbench is part of a poetics, which uses the tool to develop the mediality of literary *evidentia*. It not only outlines new forms of textual performance, but also new forms of textual visibility. 'Worked' texts, as well as 'working' texts, can hardly be considered readable in the classical sense; [...]“ (Strätling 2010, 319).

als Skizzen denn als Erzählungen zu bezeichnen sind – sie sind stark deskriptiv, erfassen systematisch ein Milieu, einen ‚Beruf‘, sie bewerten das Beschriebene verallgemeinernd-typisierend, in „Tačka II“ werden allgemeine Betrachtungen durch eingelagerte Dokumente oder durch Erzählungen, einzelne Erlebnisse betreffend, unterbrochen – sprengen sie doch die Gattung der Skizze sehr deutlich, und zwar durch ihre poetische Dichte, durch die Vielzahl der poetischen Verfahren, die diesen Texten eine zusätzliche darstellerische Kraft verleihen und die – so meine These – als Elemente einer Poetik der Performativität zu werten sind.

Alle drei zitierten Texte sind mehrfach durch formelhafte Sätze (Autozitate) miteinander verwoben: „Tačka I“ und „Tačka II“ insbesondere durch „Золотой сезон короток“. „Artist lopaty“, der als erstes entstand, ist mit diesen durch die merkwürdige, von Šalamov auf den Lagerjargon zurückgeführte Formel, mit der „Tačka II“ fast beginnt:

Die Maschine OSO –
zwei Griffe, ein Rad. („Die Schubkarre II“, *Der Handschuh*, 383)

Машина ОСО –
две ручки, одно колесо. („Tačka II“, *Perčatka, ili KR-2*, 652)

Diese formelhaften Wendungen dienen jedoch nicht nur der Verflechtung der Texte untereinander, sondern tragen in der Wiederholung zu ihrer Rhythmisierung bei, die auch mithilfe anderer Verfahren wie anaphorischen Verknüpfungen, syntaktischen Parallelismen und Lautwiederholungen erzielt wird. Vgl. z.B.:

Золотой сезон короток. Золота много – но как его взять. („Tačka I“, *Perčatka, ili KR-2*, 650)

[...] работа с тачкой требует [...] отдачи. („Tačka II“, 654)

Noch wichtiger aber scheint mir die in der Visualität der Schrift gegebene mediale Dimension des Textes und jene Verfahren, die auf dieser visuellen Ebene zum Tragen kommen. Denn insbesondere auf dieser Ebene kann der Text performativ Evidenz erzeugen und als Textkörper zum Äquivalent des Körpers werden, in den sich die Erfahrung des Lagers eingepreßt, eingeschrieben hat, und damit zum Dokument und Zeugnis dieser Erfahrung. Šalamov nutzt die Möglichkeiten der Schrift stark und offensichtlich. Das beginnt bei der Gliederung des Textes: Oft bilden einzelne, kurze Sätze für sich eine Zeile, so dass optisch der Eindruck eines Hybrids zwischen Prosa und Versdichtung entsteht. Durch diese Anordnung der Zeilen wird noch deutlicher, wie stark die Bausteine

der Texte – z.B. durch Wiederholung, Variation und Erweiterung – miteinander verwoben sind.

Wenn man die Verfahren der Lautwiederholung genauer betrachtet, erkennt man, dass sie z.B. gerade in „Та́чка I“ und „Та́чка II“ eine starke ikonische Dimension erhalten – und zwar nicht aufgrund von Onomatopöie, sondern weil sie den Gegenstand, um den es geht, in seiner Struktur wiedergeben und damit verkörpern. Das gilt insbesondere für jene Formulierung, die bereits in „Artist lopaty“ genannt wurde und dann den Anfang und Ausgangspunkt von „Та́чка II“ bildet. Die Schubkarre wird hier, wie bereits erwähnt, mit der im Lager dafür üblichen Metapher als „машина ОСО – две ручки, одно колесо“ („Maschine OSO – zwei Griffe, ein Rad“) bezeichnet. Gleich im Anschluss wird „ОСО“ als Abkürzung für „особое совещание при министре, нарком ОGPU“ („Sonderberatung beim Minister, Volkskommissar der OGPU“) erklärt („Та́чка II“, 652), jene Behörde, durch deren Unterschrift ein Angeklagter ohne Gerichtsverfahren in die Straflager des GULAG auf der Kolyma und anderswo verbannt und damit quasi zum Tode verurteilt werden konnte.

In der allerersten Zeile des Textes nennt Šalamov die Schubkarre „Symbol der Epoche, Emblem der Epoche“ – und zwar in einer von pathetisch-hymnischen Rhythmus getragenen Quasi-Verszeile: „Тачка – символ эпохи, эмблема эпохи, арестантская тачка“ (ebd.).

Die Buchstabenkombination „ОСО“ ist ein Ikon der Schubkarre: Sie veranschaulicht die Symmetrie des Geräts: das Rad in der Mitte, die Griffe links und rechts. Aber „ОСО“ soll mehr sein als ein Abbild: „ОСО“ verkörpert bzw. ist die Schubkarre im Text, der als Zeugnis der erzwungenen Arbeit mit diesem Gerät fungiert. Denn in „ОСО“ ist semantisch alles enthalten: nicht nur die symmetrische Struktur der Schubkarre, sondern auch die in der Abkürzung versteckte Bedeutung der Arbeit mit ihr als Instrument von Unterdrückung und Vernichtung. Ergänzt und erweitert wird „ОСО“ im Text durch zahlreiche Varianten zweier sich symmetrisch um einen Konsonanten gruppierender „О“s, die jeweils zugleich Teile von Schlüsselwörtern der Charakterisierung des GULAG-Systems bilden:

Золотой сезон короток. Золота много – [...]. („Та́чка I“, 650)

[...], не потому, что «не положено», а от голода, от холода, [...]. (ibid.)

В сороковом году ... градус был снижен [...]. (ebd., 651)

Как колонизовать край? (ebd.)

Золотой сезон короток. Со второй половины мая до половины сентября – три месяца всего. (ebd.)

Но что золото? [...] (ebd.)

Берзин стал не искать путей, а строить дорогу, шоссе колымское сквозь болота, горы и моря ... (ebd.)

Ähnliches lässt sich über Šalamovs Umgang mit dem Titelwort „Tačka“ und dem Wort für Schubkarrenfahrer, *tačečnik*, sagen. Der Titel scheint ganz der Tret'jakovschen Forderung gerecht zu werden, den Menschen durch das Ding als Held der Erzählung zu ersetzen, der Forderung, das Ding sollte als den Menschen durchdringendes, der Mensch als von der Maschine durchdrungener gezeigt werden. Indem er den Schubkarrenfahrer, *tačečnik*, ins Zentrum von „Tačka II“ stellt, treibt Šalamov Tret'jakovs Strategie auf die Spitze: *tačečnik* bezeichnet zugleich den Schubkarrenfahrer, der in den Bewegungen der Handhabung der Karre mit dieser 'Maschine' verschmolzen ist – der Gattung des *očerk* (der Skizze) gemäß wird hier ein sozialer bzw. professioneller Typus entworfen: der Schubkarrenfahrer eben. Aber zugleich verkörpert *tačečnik* als Wort in Šalamovs Textur diese Verschmelzung. Im Wortkörper *tačečnik* manifestiert sich die im Lager aufgezwungene, aber fortan nie wieder ablegbare Verschmelzung mit dem Gerät als physische Identität des Häftlings /Ich-Erzählers:

[...] Ich bin ein Karrenschieber von hoher Qualifikation. [...] („Die Schubkarre II“, *Der Handschuh*, 384)

Der Karrenschieber, an die Schubkarre gekettet – das ist das Emblem der *katorga* auf Sachalin. Aber Sachalin ist nicht die Kolyma. [...] (ebd.)

[...], [...] die Arbeit des Karrenschiebers [ist] maßlos erniedrigend wegen ihres Sklaven-, ihres Kolyma-Akzents. [...] (385)

[...] Der Steg ist stabil befestigt, damit die Bretter nicht durchhängen, damit das Rad nicht eiert, damit der Karrenschieber seine Schubkarre rennend rollen kann. (388)

[...] Zurück kommt der Karrenschieber mit erhobenen Armen. Das Blut fließt ab. Der Karrenschieber schont seine Kräfte. (390)

Darum atmet der Schubkarrenschieber unterwegs durch. (392)

Das Rad sieht der Karrenschieber nicht, er spürt es nur, und alle Wenden werden auf gut Glück gemacht. [...] (394)

Solange der Automatismus dieser Bewegung, dieser Übertragung der Kraft auf die Schubkarre, das Schubkarrenrad, nicht entwickelt ist – ist man noch kein Karrenschieber. (ebd.)

[...] Sie hatten einen Konstruktionsfehler – der Karrenschieber konnte sich nicht aufrichten, wenn er die Karre schob –, die Einheit von Körper und Metall war verfehlt. [...] (395)

[...] Das Sieben machen nicht die Schubkarrenschieber, überhaupt lässt man die Achtundfünfziger gar nicht in die Nähe des Goldes. [...] (399)

Der Schubkarrenschieber muss die Schubkarre spüren, den Schwerpunkt der Schubkarre, ihr Rad, die Richtung des Rades. Das Rad sieht ja der Karrenschieber nicht – weder unterwegs, mit der Ladung, noch zurück. Er muss das Rad spüren. [...] (402)

Я – тачечник высокой квалификации. [...]. („Tačka II“, *Perčatka, ili KR-2*, 653)

Тачечник, прикованный к тачке, – это эмблема каторжного Сахалина. Но Сахалин – не Колыма. [...] (ebd.)

[...], работа тачечника унизительна безмерно от своего рабского, колымского акцента. [...] (654)

[...] Трап укреплен неподвижно, чтобы доски не провисали, чтобы колесо не вильнуло, чтобы тачечник мог прокатить свою тачку бегом. (656)

[...] Возвращается тачечник с поднятыми руками. Кровь отливает. Тачечник сохраняет силы. (658)

Поэтому тачечник отдыхает в пути. (659)

Колеса тачечник не видит, только чувствует его, и все повороты делаются наугад [...]. (660)

Пока не выработается автоматизм этого движения, этого посыла силы на тачку, на тачечное колесо – тачечника нет. (ibid.)

[...] В их конструкции была ошибка – тачечник не мог распрямыться, толкая тачку, – единства тела и металла не получилось. [...] (661)

[...] Бутарят не тачечники, да и к золоту близко пятьдесят восьмую не подпускают. [...] (663)

Тачечник обязан чувствовать тачку, центр тяжести тачки, ее колесо, ось колеса, направление колеса. Колесо ведь тачечник не видит – и в дороге, и с грузом, и назад. Он должен чувствовать колесо. [...] (665)

Diese wenigen Beispiele mögen hier zur Stützung meiner These reichen, dass Šalamov in seinen Kolymatexten eine performative Evidenzstrategie verfolgt, die die von Tret'jakov und Gastev propagierte Poetik der Operativität in ihren wichtigsten Prämissen aufgreift und sie dabei in die der Intention des Eingreifens diametral entgegen gesetzte Richtung des Bezeugens transformiert: Mithilfe einer neuen Poetik will Šalamov genau wie die Avantgardisten es gewollt hatten, das angestammte Terrain des Literarischen verlassen, Repräsentation durch Präsentation ersetzen. Als Garant dafür wird bei beiden nicht nur der Text selbst gesehen, sondern der Autor, der nicht als durchreisender Beobachter, sondern als aktiver Teilnehmer, Insider und bei Šalamov als Zeuge dem Text Autorität verleiht: bei Tret'jakov die Autorität des Faktischen, bei Šalamov die Autorität des Zeugnisses bzw. Dokuments oder, wie dieser selbst formuliert, die „Autorität des Authentischen“.²² Dank dieser Autorität wird den sich als Textkörper präsentierenden, sowohl die fiktionale Erzählgattung wie die faktuale Skizzen-gattung sprengenden Texten Šalamovs die Potenz zuteil, Dokumente zu sein, Zeugnisse jener gewaltsamen Übergriffe, an deren Anfang die avantgardistische Poetik der Tat stand.

In Hinblick auf die Fragestellung der Tagung führt mich dieser Befund zu der Feststellung, dass Šalamov dank der Orientierung an der Poetik der Operativität kein echtes Problem mit einem Undarstellbaren hat, an das literarische Dar-

²² „Diese Prosa ist kein Essay, sondern ein künstlerisches Urteil über die Welt, abgegeben von einer Autorität des Authentischen.“ („Aus den Notizheften“, 110)

„Эта проза – не очерк, а художественное суждение о мире, данное авторитетом подлинности.“ („Zapisnye knižki“, 274)

stellung sich allenfalls negativ annähern könnte. Wie die Operativisten vertraute Šalamov weniger der referentiellen als der performativen Kraft der Sprache. Mit ihrer Hilfe ging es ihm nicht darum, einzugreifen, Tat-Sachen zu schaffen, sondern mithilfe des Textes als Zeugnis da-stellend an die Tat-Sachen des GULAG zu erinnern. In einem Punkt allerdings dreht Šalamov die Programmatik der Operativität nicht nur in Hinblick auf das Ziel um, sondern geht wesentlich über sie hinaus: Denn für Šalamov gibt es keinen Widerspruch zwischen Fiktionalität, poetischer Form und Operativität. Im Gegensatz zu Differenzierung, die Sigrid Weigel zwischen „Zeugnis“ und „Erzeugnis“ vorgenommen hat,²³ gibt es für Šalamov keinen Gegensatz zwischen Zeugnis und Erzeugnis. Vielmehr wird der durch die Autorität des Autors als Zeuge gesicherte Text bei Šalamov nur dank seiner Qualität als transfiguriertes Erzeugnis auch als Zeugnis adäquat wirksam und rezipierbar. Šalamov vertritt daher keine faktographische Position, sondern eine, die die faktische Ununterscheidbarkeit zwischen Zeugnis und Erzeugnis produktiv nutzt, indem sie die Autorität des Textes als Zeugnis auf die Autorität des Autors als Zeugen stützt, seine performative Kraft aber, die als Garant einer adäquaten Rezeption als Zeugnis verstanden wird, mithilfe poetischer Verfahren der Evidenzerzeugung gewährleistet. Nur so wird der Text, das Text-Erzeugnis, als Zeugnis zu einem zuverlässigen Gedächtnisträger.

L i t e r a t u r

- Gastev A.K. 1924. *Trudovye ustanovki*, Moskau 1924. (dt. Übersetzung von Oliver Meckler und Wladimir Velminski, uv.)1921. *Kak nado rabotat'*, Moskau 1966.
- Gastev A.K.1918. *Poëzija rabočego udara*. Moskau 1971. (dt. Übersetzung von Oliver Meckler und Wladimir Velminski, u.a.).
- Lisitsky E. 1925. „Brief, El Lisitsky an Ivan Cichold. (Oktober 1925)“. *Typographische Mitteilungen. Sonderheft: Elementare Typographie*, Dresden 1977, 206. (Reprint Mainz 1986)
- Šalamov 1961. „Zapisnye knizki“, ders. *Sobranie sočinenij*, t.5: Esse i zametki; zapisnye knizki 1954-1979, Moskau 2005, 257-367. (dt. Übers.: „Aus den

²³ „Das Zeugnis nämlich liegt immer jenseits der Form der Aussagen oder der Mitteilung eines Inhaltes, weil es um das Bezeugen einer dem Anderen [...] gerade unzugänglichen Erfahrung geht. Insofern schließt es per se eine Identität mit der Erfahrung des Zuhörenden aus. Es liegt auch jenseits der Historisierung und einer Logik der Evidenz, weil der Gestus des Bezeugens sich fundamental vom Beweis unterscheidet“ (Weigel 2002, 42).

„Es macht einen Unterschied ums Ganze, ob wir es bei einem Text z.B. mit einem Erzeugnis oder einem Zeugnis zu tun haben. Nur, dass es für diese Unterscheidung keine Beweise gibt. Es ist vielmehr eine Frage der Lektüre, [...]“ (ebd., 54).

- Notizheften“, *Über Prosa – Essays*, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Franziska Thun-Hohenstein, mit einem Nachwort versehen von Jörg Drews, Berlin 2009, 109-116.
- Šalamov V. 1964. „Artist lopaty“, *Rasskazy 30-ch godov. Kolymskie rasskazy*, Moskva 2004, 444-455. (dt. Übers.: „Künstler der Schaufel“, *Künstler der Schaufel. Erzählungen aus Kolyma* 3, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg., mit einem Glossar, Anmerkungen sowie mit einem Nachwort versehen von Franziska Thun-Hohenstein Berlin 2010, 65-81)
- Šalamov V. 1965. „O proze“, ders., *Sobranie socinenij, t.5: Esse i zametki; zapisnye knizki 1954-1979*, Moskva 2005, 144-157. (dt. Übers.: „Über Prosa“, aus d. Russ. v. Gabriele Leupold, *Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag, Osteuropa*, 75. Jahrgang, Heft 6, Juni 2007, 183-194)
- Šalamov V. 1972. „Tacka I“, *Kolymskie rasskazy*, Moskau 2005, 650-652. (dt. Übers.: „Die Schubkarre I“, *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 2012, 380-382)
- Šalamov V. 1972. „Tacka II“, *Kolymskie rasskazy*, Moskau 2005, 650-666 (dt. Übers.: „Die Schubkarre II“, *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 2012, 383-403)
- Strätling, S. 2010. „Poetics of the Tool: Word-Work in the Language Laboratories of the Russian Avant-Garde (Aleksij Gastej)“, ders. / Holland J. (Hg.) *Aesthetics of the Tool – Technologies, Figures and Instruments of Literature and Art* (Configurations, Vol.18, No. 3, Fall 2010), 309-325.
- Strätling S. 2011. „Wort und Tat: Sergej Tret’jakovs juridischer Pakt mit der Literatur“, Lörincz Cs. (Hg.), *Ereignis Literatur. Institutionelle Dispositive der Performativität von Texten*, Bielefeld, 307-330.
- Tret’jakov S. 1934 „S. Tretjakov (1934)“, ders., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts* (Hg. v. Heiner Boehncke), Reinbek bei Hamburg 1972, 141-143.
- Tret’jakov S. 1931. „Einleitung zur deutschen Ausgabe“, ders., *Feld-Herren: Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin 1931, 9-23. (russ. Original: ders., *Vyzov. Kolchoznye očerki*, Moskva 1931)
- 1929. „Biografija veščiči“, Čužak N.F. (Hg.), *Literatura fakta : pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskva 2000, 68-72.
- Weigel S. 2002 „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Zur Differenz verschiedener Gedächtnisorte und -diskurse“, dies./Tanner J. (Hg.), *Gedächtnis, Geld und Gesetz. Vom Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges*. Zürich, 39-62.