

Matthias Meindl

POLITISCHE NARRATIVE UND INSZENIERUNGEN IN AKTUELLER RUSSISCHER LITERATUR

Bei der Vorstellung seines neuen russischen antiutopischen Romans im Literarischen Colloquium Berlin Anfang 2008 erklärte ein Autor, dass der Roman eine spezifisch russische Tradition der Machtausübung widerspiegeln. Die Macht („vlast“), das seien in Russland immer ‚sie‘ („oni“), man rede von der Macht also immer mittels des Personalpronomens Plural der dritten Person und drücke somit ihre Abgesondertheit aus. Es gibt häufig eine Art narzisstischer Ökonomie in derartigen deutsch-russischen Dialogen. Wie Slavoj Žižek feststellt, ist das im Demokratisierungsprozess begriffene Osteuropa eine Art Ichideal, der Punkt, von dem aus sich der Westen in seiner lebenswerten, idealisierten Form erlebt (Žižek 2000, 594). Aber auch im Bild des ewig autoritären Russlands, dem einmal mehr die Transition zur Demokratie nicht gelingt, integriert der westliche Gesprächspartner jubulatorisch sein Selbst. Diese Ökonomie regelt auch den Diskurs in unserem Beispiel und lässt den deutschen Gesprächspartner an dieser Stelle eben nicht explizieren (seinem russischen Gesprächspartner und sich selbst), wie man denn hier von ‚der Macht‘ spräche (würde er denn antworten: „Ihr in Reußen sprecht über Eure Potentaten mit ‚sie‘, während wir in Preußen vom ‚Staat‘ als Verkörperung von Vernunft und Notwendigkeit sprechen“?).

Die vor allem im deutschen Feuilleton und im Literaturbetrieb gepflegte Praxis, anhand von Werken der Belletristik Russland die Krise zu diagnostizieren, ist sehr fragwürdig. Regelmäßig wirft die Lektüre eines neuen antiutopischen Romans aus Russland die Stirn des Verlagsangestellten, des Übersetzers und des Rezensenten in Sorgenfalten und nur die zu erwartende Nachfrage scheint tröstlich. Die Diagnose des ‚Demokratiedefizits‘ und der ‚sozialen Ungerechtigkeit‘ trifft dabei immer ins Schwarze. Die kritische Nachfrage aber sollte lauten – und diese ist umso mehr am Platz, wenn es, wie hier, um das Politische der Literatur im wissenschaftlichen Kontext geht: Warum sich mit Vampiren, Opričniks und literarischen Putin-Stellvertretern beschäftigen, wenn es doch eine gut informierte politologische Literatur gibt, die schärfer als die belletristische Literatur Herrschaftsverhältnisse in Russland zu analysieren vermag? Überhaupt: Welchen spezifischen Beitrag vermag fiktionale Literatur zu einer Analyse von politischer Macht leisten? Oder umgekehrt – sollte unser Interesse doch dem litera-

rischen Analyse-Gegenstand gelten: Ist dieser denn lediglich als imaginatives Epiphänomen der politischen Prozesse zu betrachten?

‚Narrative‘ und ‚Inszenierungen‘ waren die Leitbegriffe unseres Workshops am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Zusammenarbeit mit der Slawistik der Humboldt-Universität im Sommer 2009. Diese Begriffe waren nicht eng gefasst, sondern sollten lediglich heuristische sein, anhand derer die ‚Politisierung‘ von aktueller russischer Literatur konkreter beschrieben werden sollte. Gemäß einer axiomatischen Definition von Pierre Bourdieu zielt das politische Handeln darauf ab, „Repräsentationen der sozialen Welt zu schaffen und durchzusetzen, mit denen die Vorstellungen der sozialen Akteure und damit die soziale Welt selbst beeinflusst werden können“ (Bourdieu 2010, 11). Politisches Handeln beruht auf diesen ‚Repräsentationen der Welt‘, die sich die Akteure freilich gemäß ihren Interessen und ihrer ‚objektiven‘ sozialen Position schaffen, ohne die sie aber keine politische Subjektivität entfalten könnten. Zwischen „Beschreiben und Vorschreiben“ (ebd.) besteht der grundsätzliche Nexus der Performativität. Weil die Literatur gleichfalls Repräsentationen der sozialen Welt schafft und Subjektivität vermittelt, kann sie auch politisch wirken. Diese Verwandtschaft von Politik und Literatur ist aber keine geradlinige. Als Bajan Širjanov 1996 den ersten seiner seine Drogenerfahrungen in einem adäquaten Stil verarbeitenden Romane *Nizšij pilotaž* im Internet veröffentlichte, intendierte er sicher nicht, die ‚Putin-Jugend‘ Iduščie vmeste („die gemeinsam Schreitenden“) herauszufordern. Andererseits hingegen entfalten oft gerade Romane, die sich an den Themen und Begebenheiten des politischen Felds orientieren, kaum politische Wirkung, sondern dienen etwa der Unterhaltung. Unser Workshop machte einzelne Stichproben betreffend was eigentlich passiert, wenn Literatur sich an eine ‚politisierte‘ Öffentlichkeit richtet, wobei hier das ‚politisiert‘ nur sehr bedingt meint, dass in der Gesellschaft konkrete Handlungsmöglichkeiten erarbeitet würden, vielmehr erscheint das ‚Politische‘ als ein medial befeuertes Imaginäres. Der Begriff ‚Narrative‘ verwies dementsprechend vor allem auf die Vielzahl politischer oder pseudopolitischer Sujets in der erzählenden Prosa, wobei sich hier das Augenmerk besonders auf die Konjunktur der Antiutopie in der aktuellen Russischen Literatur der 2000er Jahre richtete (s. den Beitrag von Schwartz/ Weller).

Neben den von Russlands Schicksal bewegten antiutopischen Narrativen sollte aber auch analysiert werden, wie bestimmte kursierende Narrative eher politischer Öffentlichkeit (Verschwörungstheorien, populärgeschichtliche Erklärungsversuche) in die Literatur Einzug halten. Wie komplex solche literarischen Anverwandlungen sind, wird in den Beiträgen immer wieder deutlich, etwa wenn in Dmitrij Gluchovskijs Roman *Metro* (2005) eine typische orthodoxe Perestrojka-Verschwörungstheorie – von den bolschewistischen Dämonen der Revolutionszeit – zum esoterischen Leitwissen einer obskurantistischen Geisteseli-

te wird (s. den Beitrag von Schwartz/Weller). Der Begriff der Inszenierung sollte den Blick auf das literarische Leben lenken und zumal auf die Person des Autors, die freilich in den Debatten der kulturellen Öffentlichkeit sehr viel leichter zum Vehikel ‚transitiver‘ politischer Interventionen werden kann als der literarische Text selbst. Dabei sollte für den Literaturwissenschaftler hier eigentlich nicht die sterile ideengeschichtliche Aufarbeitung der mehr oder weniger konsistenten politisch-philosophischen Ansichten eines Autors interessant sein, als vielmehr das Verhältnis seiner aktiv oder unfreiwillig politisierten *persona* zum literarischen Werk. Um dies hier zu konkretisieren, sei auf den Schriftsteller und Politiker Édouard Limonov verwiesen, der in einem großen, im Gefängnis geschriebenen Artikel für die *Literaturnaja gazeta* vielleicht nur vorgeblich ironisch auf die große Ehre verweist, nun in der langen Reihe in Lefortovo eingekerkelter großer Schriftsteller zu stehen (s. Limonov 2001).

Besonders interessant ist in seiner Aufzählung der Name Kondratij Ryleevs (1795-1826), denn anhand dieses Dichters und dekabristischen Revolutionärs hatte der im Umkreis der russischen Formalisten tätige Literaturwissenschaftler Viktor Gofman die Politisierung der Lyrik nach bzw. parallel zu Puschkin untersucht. Der äußerst bemerkenswerte Aufsatz Gofmans „Ryleev-Poët“ zeichnet sich dadurch aus, dass er auf dem Fundament immensen Wissens über das poetische Feld der Zeit, die Entwicklungen der Lyrik aufzeigt, welche den bestimmten politischen ‚Gestus‘ (Gofman 1929, 28: „žest“) Ryleevs – „Ja ne poët, a graždanin“ („Nicht Dichter bin ich, sondern Bürger“) – ermöglichten und die Lyrik zum politischen Verständigungsmittel im Dekabristismus machten. Gofman zeigt einerseits, welche ‚formalen‘ Voraussetzungen in der Sinnkonstitution der Lyrik das Bild oder ‚Image‘ („obraz“) des revolutionären Dichters bei Ryleev ermöglichten, und wie andererseits die Projektion der biographischen Persönlichkeit auf diesen „Helden“ („geroj“) dazu beitrug.¹

Diese Begriffe mögen nach dem Einsetzen der strukturalistischen Erzählforschung der 1960er Jahre nicht mehr scharf genug erscheinen; der Rückgang zum späten Formalismus und seinen literatursoziologischen Versuchen zeigt dennoch das Desiderat an, im Hinblick auf Politisierungseffekte, gerade unter den Bedingungen einer Medienlandschaft, in der das Lesen des literarischen Werks selbst in den Hintergrund gedrängt wird, über die Wechselbeziehungen von biographischer Person, medialem Image des Autors und Textproduktion und -rezeption erneut nachzudenken. Wenn die Literaturwissenschaft dies bisher vernachlässigt, dann vor allem wegen einer Art *déformation professionnelle* (Bourdieu) – weil sie ihre eigenen professionellen Maßstäbe für die Lektüre eines literarischen Textes, die sie ja performativ in der Unterrichtssituation erzeugt, den von den Texten intendierten Lesern unterstellt, welche diese Maßstäbe wenig beach-

¹ Zum komplexen Verhältnis ‚biographischer‘ und ‚literarischer Persönlichkeit‘ in der Theorie des späten Formalismus s. auch Hansen-Löve 1996, 414-425.

ten. Und dies gilt bei Weitem nicht nur für das Feld der populären Literatur. Wenn etwa Kirill Medvedev im komplexen Langgedicht „3%“ (s. den Beitrag von Meindl) eine Art politischer Subjektivität erzeugt, dann hängt dies auch mit dem Performieren des Textes in politischen Zusammenhängen (etwa bei einer antifaschistischen Kunstausstellung) zusammen – im Publikum kennt man ihn als linken Verleger und politischen Aktivist. Der Begriff des ‚lyrischen Ichs‘ verliert bei der Interpretation von Medvedevs Werk deshalb nicht seine Notwendigkeit, deutlich wird jedoch seine Sterilität spürbar.

Zwischen „politischem Feld und künstlerischem Feld keinen Unterschied machen“ – genau darin bestünde, nach Pierre Bourdieu „die Definition von gesellschaftlich engagierter Kunst“ (Bourdieu 1999, 151): das ist ein wirkungsmächtiger Imperativ im gegenwärtigen literarischen Leben Russlands. Und leider entfaltet er seine Wirkung in Russland, mit seiner ideologisch unübersichtlichen Landschaft, anders als im historischen Kontext der 1968er Revolution, also nicht unter einer Hegemonie linker Emanzipationsgedanken. Und so muss besonders sorgfältig analysiert werden, was ‚Politisierung‘ im Einzelnen bedeutet. Den Gegensatz zwischen Limonovs Show und Kirill Medvedevs behutsamem Experimentieren mit den Grenzen der Felder ließe sich vielleicht gewinnbringend anhand der berühmten Unterscheidung Walter Benjamins von „Ästhetisierung der Politik“ vs. „Politisierung der Kunst“ (Benjamin 1980, 508) bestimmen, die weniger direkt auf das Ideologische abhebt als darauf, inwiefern das ästhetische Gebilde der Gemeinschaft die Selbstreflexion ermöglicht, oder lediglich den Ritualwert des Kultwerks wieder einsetzt.

Das intellektuelle, am westlichen Post-/Marxismus orientierte Projekt Kirill Medvedevs wird bei den meisten Lesern dieses Bandes/Dossiers mehr Verständnis finden als Limonovs Selbstinszenierung. Letztere verdient jedoch aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive die gleiche Beachtung und Geduld des Interpreten, nicht zuletzt, weil es sich um ein kulturelles Phänomen handelt, dessen soziale und geographische Reichweite über die Moskauer und Petersburger Intelligenzija hinausgeht. Hinter dem Radikalismus, der flagranten Zitierung von Symbolen geächteter totalitärer Regime könnte man insbesondere anhand der ästhetischen Produktion im Umkreis der *Limonka*, der Zeitschrift Limonovs, die Komplexität dieses Ausdrucks von Marginalität während einer Zeit der Hegemonie des Nationalismus analysieren. Auf die Wirkung eines den ‚radical chic‘ nachfragenden medialen Rummels wird man das Phänomen Limonov nicht reduzieren können. Dazu ist es zu facettenreich, und zu komplex ist das soziale Begehren, auf das er antwortet.

Deswegen ist es auch besonders interessant, dass sich Olga Matich in ihrem Beitrag über Édouard Limonov dem ‚Realen‘ (the ‚real‘) als einem Schnittpunkt verschiedener ästhetischer Strategien nähert, mittels derer sein Schreiben die postmoderne Ästhetik hinter sich lässt. Limonov treibt schon seit seinem Kult-

roman *Èto ja, Èdička* aus dem Jahre 1979 ein Spiel mit seiner biographischen *persona*. Die mythopoetische Gestalt Èdičkas wurde in den 1990er Jahren im Bürgerkrieg in Jugoslawien um den vom Tod angezogenen Abenteurer, im Bürgerkrieg in Transnistrien gar um den Freischärler, im vom Bürgerkrieg bedrohten Russland 1993 um den Putschisten und danach schließlich um die Gestalt des radikalen Führers einer Politik ästhetisierenden, radikalen Jugendbewegung, der National-Bolschewistischen Partei, erweitert. Limonov konnte nicht mehr nur die Grenzen des guten Geschmacks, sondern auch die zwischen Kunst und Politik hinter sich lassen. 2001 wegen unerlaubtem Waffenerwerb und Aufruf zum Staatsstreich verhaftet, schrieb Limonov im Gefängnis eine ganze Reihe von Büchern. Zwei davon, *Kniga vody* (2002) und *Po tjur'mam* (2004), analysiert Olga Matich in ihrem Beitrag. Insbesondere in *Po tjur'mam* beweist Limonov eine besondere Beobachtungsgabe. In den Beschreibungen des Gefängnisalltags und seiner Mitinsassen, in der Repräsentation abjekter Marginalität, taucht das ‚Reale‘ als Ergebnis des radikalen Limonov’schen Experiments mit der eigenen Biographie auf. Im ‚Realen‘ bündeln sich viele seiner Strategien – Tabubruch, Faszination für Gewalt, aber auch die Erzeugung einer authentisch affektiven Auktorialität. Dabei steht es allerdings, so möchte man Matichs Themen fortspinnen, in einem komplexen Spannungsverhältnis zu Limonovs Mythopoetik. Unter den Bedingungen des in Russland besonders hohlen Spektakels des politischen Felds erscheint Limonov aktuell tatsächlich als einer der wenigen namhaften, vom Kreml’ unabhängigen Akteure im politischen Feld. Limonovs Eifer, sich in die Mitte des Geschehens zu werfen, dazu sein Habitus, sich permanent selbst in seinen Schriften zu bespiegeln – eine Aufgabe, die Limonov mittlerweile zum Teil an die Massenmedien outsourcen konnte – lassen ein merkwürdiges Vexierbild entstehen. In diesem erscheint das Virtuelle real, und – zumindest dem Beobachter mit Reflexionsgabe – das Reale virtuell.²

Warum aber haben Grenzgänge zwischen literarischem und politischem Feld in Russland aktuell eine solche Konjunktur? Die Voraussetzungen der politischen Signifikanz der Literatur in der Sowjetunion – die Repression der politischen Dissidenz und eine systematische staatliche Vorzensur – bestehen nicht mehr.³ Ist der Grund eine spezifische russische, weit in die vorrevolutionäre Zeit

² Das ‚Virtuelle‘ wird hier nicht im Sinne Jean Baudrillards gebraucht, weil dessen Theorie eine nicht haltbare Isolierung medialer Effekte von den von Marx kommenden Grundlagen der Gesellschaftsanalyse vollzieht. ‚Virtuell‘ wird hier gebraucht im Sinne des ‚Spektakulären‘ Debords. Für Guy Debord ist der Schein Ergebnis der sich im kapitalistischen Verwertungsprozess und der Spezialisierung auftuenden Kluft zwischen gesellschaftlicher Praxis und ihrer Repräsentation. Das Spektakel kann nicht „als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern begriffen werden“ (Debord 1996, 14), die Massenkommunikationsmittel sind lediglich die Spitze des Eisbergs. Das ‚Bild‘, wie Debord das Spektakel oft abstrakt nennt, ist der „Tätigkeit der Menschen“ (ebd., 19) entzogen.

³ Sicherlich unterliegen insbesondere die Fernsehkanäle einer Art Selbst-/Zensur, und kritischer oder gar investigativer Journalismus ist in Russland ein gefährliches Gewerbe. Fraglich

zurückgehende Tradition eines „hypertrophen literarisch politischen Nexus“ (Parthé 2004, 1: „hypertrophied literary-political nexus“), der Habitus des Dichters/Schriftstellers als *truth teller*? Wird dieser Habitus beharrlich von den Feldern kultureller Produktion reproduziert, obgleich schon nach dem Prozess gegen Julij Daniél' und Andrej Sinjavskij sich die politische Dissidenz als Bürgerrechtsbewegung mehr und mehr von ihren Wurzeln in der inoffiziellen literarischen Kultur entfernte (s. Daniél' 2002)? Liegt es dennoch an der weitgehenden Gelenktheit des politischen Felds, das sich gegen zivilgesellschaftliche Interventionen abriegelt hat, so dass der Widerstand in eine Off-Culture verlegt wird? Gibt es einen Nachholbedarf bei den Künstlern im Bezug auf die im Stalinismus auf grausame Weise zerrissene Traditionslinie der Avantgarden, die im Westen noch diverse Spätavantgarden (vor allem den Situationismus) ausbildete, bevor sie in der Postmoderne versandete?⁴

Trifft Russland, mit Boris Groys (2005) gefragt, die ‚postkommunistische Situation‘ in besonderem Maße, nachdem es gezwungen wurde, aus der postapokalyptischen Zukunft des Kommunismus, nach dem Ende der Geschichte, in die historische Gegenwart zurück zu kehren, die sich aber ihrerseits, mangels einer tragfähigen Utopie, gleichfalls am Ende der Geschichte wähnt? All diese Erklärungen stellen einzelne Bausteine zu einem Gebäude dar, das von vornherein zum Einstürzen verurteilt ist. Zumal in Zeiten der Globalisierung ist Russland kein separat zu betrachtender Kosmos mehr. Medvedevs apokalyptische Erzählung in „3%“ speist sich aus der Tradition apokalyptischer Verweissysteme in der russischen Literatur (vgl. Hansen-Löve 1996b) genauso wie aus dem westlichen post-/marxistischen Nachdenken über ‚Universalismus‘ bei Isaac Deutscher und Alain Badiou, und seine Bezugnahme auf den apokalyptisch-utopischen Sprechgestus kennt wenig Ironie, sicherlich jedoch keinerlei postkommunistischen Zynismus. Als Verleger antwortet Kirill Medvedev mit seinem Freien Marxistischen Verlag, der im Wesentlichen westliche post-/marxistische Literatur herausgibt, auf ein spezifisch russisches Defizit: das Abreißen eines kritischen linken Diskurses im Stalinismus und die Identifizierung alles Linken mit der offiziellen sowjetischen Ideologie in den 1990er Jahren. Es ist dies eine besondere kulturelle Situation, in der aus Medvedevs Sicht viel Nachholbedarf be-

aber muss erscheinen, ob die exzessive Gewalt gegen Journalisten oder gar ihre Ermordung, welche Russland, mit leichter Verbesserung gegenüber 2009, immer noch nur Platz 140 im Ranking von Reporter ohne Grenzen für das Jahr 2010 belegen lässt (im Feld mit Kolumbien, Afghanistan und der Demokratischen Republik Kongo), wirklich wie der Bericht der Organisation andeutet, auf eine enge staatliche Kontrolle zurückzuführen ist („The system remains as tightly controlled as ever“, Reporters without Borders 2010, 2) oder nicht vielmehr auf rivalisierende und korrupte Strukturen. Die EU-Gründungsmitglieder Frankreich und Italien nehmen in dem Bericht wegen grober Einflussnahme der politischen Führung auf die Medienberichterstattung übrigens nur Platz 44 und 49 ein.

⁴ Vgl. für eine Klassifizierung bestimmter Modi der Wiederanknüpfung an die Avantgarde-Tradition im postsowjetischen Russland: Arns 2003.

steht – das heißt jedoch nicht, dass man nur nachholen würde. Weder eine einfache Wiederkehr noch ein einfaches Nachholen der Geschichte kann es geben. Oder erlauben wir uns einen Seitenblick in die Kunstszene. Mit *Čto delat'* ist ein personell schwer eingrenzbares Netzwerk von Künstlern und Intellektuellen entstanden. Sicher fordern sie für manchen westlichen Beobachter überraschend vehement die Notwendigkeit des Engagements der Kunst ein: diese besondere Vehemenz kann mit gewissem Recht als ein Produkt der russischen sozialen Missstände interpretiert werden.⁵ Das größte Interesse und die nötigen Mittel für ihren politisch-künstlerischen Aktionismus finden sie jedoch bei Ausstellungsmachern und Intellektuellen im Westen⁶ (wo die politische, sozial engagierte Kunst schließlich seit den 1990er Jahren, insbesondere seit ihrer Popularisierung durch die documenta X, eine akzeptierte und auch gut vermarktete Strategie der Kunstproduktion ist – s. Kube Ventura 2002), während der weitgehend kommerzialisierte künstlerische Sektor in Russland ihnen kaum die Möglichkeit der Realisierung ihrer Projekte ermöglicht.

Kehren wir aber noch einmal zurück zu der Frage nach den aktuellen literarischen Narrativen und deren Besessenheit für Sujets über politische Macht. Wie sind diese Narrative zu betrachten? Eine anspruchsvolle Antwort auf die Frage, wie die Betrachtung von Literatur die Sphäre der Politik erhellen kann, hat Eva Horn 2007 mit der Studie *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion* vorgelegt. Für Horn nimmt die Analyse der Spionageromane, der politischen Thriller und anderer literarischer und filmischer fiktionaler Genres eine privilegierte Stellung in der „Analytik“ des „Staatsgeheimnisses“ (Horn 2007, 10) ein, denn auf diese Weise erschließe sich „die Struktur einer Wissensform, die Wissen und Unwissen, Wahrheit und Lüge in eine unauflösbare Verbindung bringt“ (ebd., 11) Das ‚Arkane‘ der Macht ist nach Horn das dem Blick der Öffentlichkeit entzogene staatliche Handeln, das, worüber man in den auf Moral perspektivierten Debatten der bürgerlichen Öffentlichkeit nicht reden kann, weil es der Geheimhaltung unterliegt. Stellte das Arkane der Macht in der vorbürgerlichen Zeit eine legitime Herrschaftstechnik dar, stehe es seit der Aufklärung, die Moral und Transparenz zu Maßstäben der Politik mache, unter Generalverdacht. Weil „secret intelligence“, so Horn, nicht primär der Wahrheit verpflichtet sei, sondern der Einführung einer Logik der Feindschaft in den Bereich der Politik diene, sei es in seiner Struktur, seiner „Irrealität“ (ebd., 145) der Fiktion sehr viel näher als es den Produzenten dieses Wissens lieb sein könnte. „Im Reflex seiner Fiktionalisierungen wird damit das politische Geheimnis sichtbar als etwas, das in seinem Kern selbst fiktiv und nicht anders als im Modus des Fikti-

⁵ Vgl. für eine in diese Richtung argumentierende Selbstbeschreibung der eigenen Politisierung ein Interview mit der Künstlerin Natal'ja Peršina-Jakimanskaja (Meindl 2010).

⁶ Vgl. zu den Produktionsbedingungen kritischer engagierter Kunst das Gespräch des Soziologen Aleksandr Bikbov mit Dmitrij Vilenskij von *Čto delat'* (Bikbov/Vilenskij 2009).

ven adäquat thematisiert werden kann“ (ebd., 33). Es ist hier nicht der Ort, den methodischen Ansatz, den disziplinären Schachzug zu diskutieren, eben das Studium der fiktionalen Literatur, nicht die Recherche in den geheimen Staatsarchiven könnte die Struktur des Staatsgeheimnisses enthüllen. Wenn es sich nicht um den Fall handelt, dass ein Film, ein Roman im Modus der Fiktion die skandalöse ‚eigentliche Wahrheit‘ enthüllt – dies geschieht derzeit in dem von einem hypertrophen und korrupten Geheimdienst geplagten Russland oft genug –, sondern darum, dass jede Geschichte nur die halbe Wahrheit, die „cover story“ für eine andere ist (vgl. ebd., 32), so kommt damit vielleicht eigentlich weniger die Struktur des Staatsgeheimnisses in den Blick als seine Phänomenologie im Bezug auf die demokratische Öffentlichkeit. Staatsgeheimnisse können gelüftet werden, oft allerdings erst wenn die, deren Interessen sie dienen, ihre Macht verloren haben oder das Geheimnis seine Sprengkraft verloren hat und längst von den Spatzen von den Dächern gepfeifen wird.⁷

Die Literatur mit ihren sich überschlagenden konspirativen Sujets gibt indes vielleicht vor allem den Ausdruck des Unverständnisses und der Ohnmacht des „sujet“ (franz.: Subjekt, Untertan) angesichts des heillosen politischen Prozesses wieder, und wozu sollte man leugnen, dass das „sujet“ erschauernd seine eigene Ohnmacht genießt und wir damit eine jener ästhetischen Funktionen erkennen, in der die negative gesellschaftlich-ethische Valenz neutralisiert wird und der Gegenstand sowie dieser zum Genuss freigegeben wird. In diese Richtung weist der Beitrag von Matthias Schwartz und Nina Weller in diesem Dossier, die eine Art Phänomenologie des Verhältnisses des Subjekts zum Politischen anhand der aktuellen russischen fantastischen Literatur erarbeitet haben. Insbesondere die literarische ‚Mystifizierung‘ der Macht, die Darstellung der Macht im Modus des Mystischen lässt aufhorchen, sind doch eigentlich die „arcana und secreta des Politischen [...], so unergründlich sie im Einzelnen sein mögen, endliche Geheimnisse, lösbare Rätsel, Dinge dieser Welt“ (Horn 2007, 107).

⁷ Weil Macht bei Horn, Giorgio Agamben und Carl Schmitt folgend, im Sinne einer Theorie der Souveränität konzipiert wird, bedingen einander das Öffentliche und das Arkane, der Raum der legitimen Mittel und der rechtsfreie Raum, wechselseitig, wenn sie einander auch inkommensurabel gegenüberstehen (s. Horn 2007, 21). Es ist bezeichnend, dass Horn, die keine Kritik und keine Apologie des Staatsgeheimnisses liefern möchte (s. ebd., 10), im konkreten Fall, in ihrem Kommentar zum Skandal um Wikileaks und Julian Assange, das Staatsgeheimnis weitgehend in Schutz nimmt, weil sie es im Sinne Schmitts (vgl. ebd., 116) als „Betriebsgeheimnis“ (s. Horn 2011) versteht. Diese ‚realistische‘ Haltung ergibt sich insofern durchaus aus ihrer theoretischen Konzeption, als der Staat von vornherein als monolithisch und entweder nur sich selbst und seinem Fortbestehen (Staatsraison) oder dem individuellen Rechtssubjekt des Staatsbürgers (Öffentlichkeit, Recht) verpflichtet erscheint. Dass der Staat aus dem Widerstreit innerhalb der Gesellschaft hervorgeht und Herrschaftsinstrument einzelner ihrer Teile über andere ist, gerät in dieser Theorie weitgehend aus dem Blick.

Wenn auch, wie im Falle Horns, die kulturwissenschaftliche Herangehensweise an literarische Texte sehr produktiv sein kann, so eint die hier in diesem Dossier/Band vereinten Beiträge, dass die Analyse der Funktion der literarischen Texte ergebnisoffen war, ja sogar irreduzibel ästhetische Funktionen herausgearbeitet wurden. So analysiert Anne Krier in ihrem Beitrag den Roman *Sacharnyj kreml'* einerseits innerhalb der Gattungstradition der Anti-Utopie und streicht damit die Warnfunktion des Romans hervor. Das von Sorokin imaginierte Russland im Jahre 2027 versammelt Praktiken des Überwachens und Strafens aus mehreren Jahrhunderten seiner Geschichte, ist eine sich im Bewusstsein neu wöhnende Wiederkehr des immer gleichen autoritären Russland. Krier untersucht jedoch auch sorgfältig die ästhetischen Verfahren Sorokins, der in *Sacharnyj kreml'*, indem er frühere Prosawerke neu schreibt, eine Art Selbstverdauung betreibt. Michail Iampolski hat den *Trash* als postsowjetische Dominante der kulturellen Produktion beschrieben, in der die Geschichtlichkeit der Zeichen in einer mythischen Zeitlosigkeit aufgehoben ist (s. Iampolski 2005; vgl. die Beiträge von Krier und Meindl). Sorokins lustvolle Recycling-Ästhetik hat diese Ästhetik des „Trash“ von Anfang an reflektiert, ja war seine raffinierteste und reflektierteste Ausprägung. Vielleicht ist die Selbstverdauung, die Assimilation der eigenen sowjetischen Texte ein logischer Kulminationspunkt. Jedenfalls könnte aus Kriers Darstellung gefolgert werden, dass Sorokins Roman nicht einfach eine düstere Zukunftsvision ist. Sein Schreiben ist Ausdruck einer bestimmten postmodernen Ökonomie kultureller Produktion in Russland, welche selbst geschichtlich ist. Einerseits bestimmt ein gehöriges Maß an Kontingenz die Geschichte, andererseits scheint unsere Epoche, anders als zur Zeit des Kalten Kriegs und der Konkurrenz der politischen Modelle, wieder deutlich unter der Ägide des – Marx hatte ihn schon in der Einleitung zur *Deutschen Ideologie* analysiert –, Weltmarkts' zu stehen. ‚Mauerbau‘ ist wohl keine genuin russische Reaktion darauf.

Am Ende der Lektüre wird man sich mit unvollständigen Befunden zufrieden geben müssen, zumal der kleine Workshop der Berliner SlawistInnen und ihrem Gast aus Amerika keine systematische Antwort anstrebte und keine Konstruktion eines Felds politisierter Literatur leistete. Dafür hofft der Herausgeber, dass die einzelnen, bunten und nach dem Workshop sehr sorgfältig geschliffenen Steine, die hiermit dem Leser vorgelegt werden, dennoch anregen werden, über das große Mosaik ‚Politisierung der aktuellen russischen Literatur‘ nachzudenken.

Mein Dank geht an Prof. Sylvia Sasse, zu dieser Zeit Professorin am Institut für Slawistik der Humboldt Universität zu Berlin, mittlerweile am Slavischen Seminar der Universität Zürich, sowie an Dr. Franziska Thun-Hohenstein vom Zentrum für Literaturforschung, Berlin, für die Hilfe bei Organisation und Finanzierung des Workshops.

Literatur

- Arns, I. 2003. *Object in the mirror maybe closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel: Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Berlin, [Diss., CD-ROM].
- Benjamin, W. (1980) [1939]. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrg.), *Gesammelte Schriften*, Band I, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 471-508.
- Bikbov, A. / Vilenskij, D. 2009. „Proizvodstvo kritičeski angažirovannogo iskusstva: Beseda Dmitrija Vilenskogo i Aleksandra Bikbova“, *Neprikosnennyj zapas*, 5 (69), 171-181.
- Bourdieu, P. 1999. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- 2010. „Beschreiben und Vorschreiben: Die Bedingung der Möglichkeit politischer Wirkung und ihre Grenzen“, Franz Schultheis und Stephan Egger (Hrg.), *Politik: Schriften zur Politischen Ökonomie*, 2, Konstanz: UVK. 7-22.
- Daniël', A. 2002. „Istoki i korni dissidentskoj aktivnosti v SSSR“, *Žurnal'nyj zal*, <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/dan-pr.html>
- Debord, G. 1996. *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat.
- Gofman, V. 1929. „Ryleev-Poët“, Ėjchenbaum, Boris / Tynjanov, Jurij (Hg.). 1929. *Russkaja Poëzija XIX veka: sbornik stat'ej*, Leningrad: Akademija, 1-73.
- Hansen-Löve, A. 1996 [1978]. *Der Russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“, Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hgg.), *Das Ende: Figuren einer Denkform*, München: Fink, 183-250.
- Groys, B. 2005. „Die postkommunistische Situation“, Groys, Boris (Hg. u.a.) 2005a. *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 36-48.
- Horn, E. 2007. *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und modern Fiktion*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch.
- Hugendick, D. / Horn, E. 2011. „Totale Transparenz ist auch totale Überwachung“, *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/kultur/2011-02/interview-eva-horn>
- Iampolski, M. 2005. „Die Gegenwart als Vergangenheit“, Groys (Hg., u.a.) 2005a, 153-167).

- Kube Ventura, H. 2002. *Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: edition selene.
- Limonov, É. 2001. „Otravlenyj podarok. Éduard Limonov: tjuremnyj konflikt pisatelja s obščestvom“, *Literaturnaja gazeta*, 37 (12.-18. Sept.).
- Matic, O. 2005. „Eduard Limonovs Poetik der Verärgerung“, Groys (Hg., u.a.) 2005a, 738-757.
- Meindl, M. 2010. „Wir arbeiten ja mit Menschen. Das sind nicht Leinwände und Farben. Das ist unglaublich schwer: Interview mit Natal'ja Peršina-Jakimanskaja (Gljuklja) aus der Gruppe Factory of Found Clothes und der Gruppe Chto delat“, *Novinki.de*, www.novinki.de/html/zurueckgefragt/Interview_Gljuklja.html
- Parthé, K. 2004. *Russia's Dangerous Texts: Politics Between the Lines*, New Haven: Yale Univ. Press.
- Reporters without Borders. 2010. *World Press Freedom Index*, https://www.reporter-ohne-grenzen.de/fileadmin/rte/docs/2010/101019_Europa_GB.pdf
- Žižek, S. 2000. „Enjoy your nation as yourself!“, *Theories of Race and Racism: A Reader*, London: Routledge. 594-606.