

Andrea Meyer-Fraatz

SCHEINTOD/T IM MUSEUM (ANDREJ BITOV, *PUŠKINSKIJ DOM*)

I

Andrej Bitovs Roman *Puškinskij dom* beginnt mit einer Szenerie des Todes: Über der „ausgestorbenen Stadt“¹ kommt der nach dem Kamikazeflieger benannte Wind „Gastello“ auf und bahnt sich, „tote Barken am Ufer schaukelnd“,² seinen Weg durch das zerborstene Fenster in den verwüsteten Museumssaal des Puškinhauses, in dem sich der leblose Körper des Protagonisten, Lev Nikolaevič Odoevcev, im allgemeinen Leva genannt, befindet: „[...] ничком лежал шкаф, раскинув дверцы, а рядом с ним, на рассыпанных страницах, безжизненно подломив под себя левую руку, лежал человек. Тело.“ (Bitov 1996, II, 8f.). Diese vermeintliche Leiche wird detailliert beschrieben –

На вид ему было лет тридцать, если только можно сказать „на вид“, потому что вид его был ужасен. Бледный, как существо испод камня – белая трава... в спутанных серых волосах и на виске запеклась кровь, в углу рта заплесневело. В правой руке был зажат старинный пистолет, какой сейчас можно увидеть лишь в музее... другой пистолет, двуствольный, с одним спущенным и другим взведенным курком, валялся поодаль, метрах в двух, причем в ствол, из которого стреляли, был вставлен окуроч папиросы „Север“. (Bitov 1996, II: 9),

und am Ende fragt sich der Erzähler: „Не могу сказать, почему эта смерть вызывает во мне смех... Что делать? Куда заявить?“ (Bitov 1996, II, 9)

Das Eingangskapitel von Černyševskijs Roman *Čto delat'*, auf den die Überschrift und das Motto des Prologs, nicht zuletzt die rhetorische Frage im Anschluss an die Bemerkung über den Lachen hervorrufenden Tod verweisen, schildert einen Tod, der sich im nachhinein als nur scheinbar erweist. Das Lächerliche, das Bitovs Erzähler an dem vermeintlichen Tod empfindet, kann auf die Ähnlichkeit mit dem Klassiker des sowjetischen Literaturkanons zurückgeführt werden und somit andeuten, dass auch dieser Tod keiner ist; zudem greift der Erzählerkommentar der in vieler Hinsicht lächerlichen Vorgeschichte

¹ „над вымершим городом“, Bitov 1996, II, 7.

² „раскачивал у берегов мертвые барки“, Bitov 1996, II, 8.

des geschilderten Todes vor, die in den drei sich anschließenden Teilen des Romans aufgerollt wird.

In den drei Epilogen des Romans erweist sich der Tod des Protagonisten tatsächlich als Scheintod: Das Geräusch des vom Wind zerschlagenen Fensters bringt im ersten Epilog in den leblosen Körper Leben zurück, aber noch ist der Protagonist angesichts des Scherbenhaufens, den er und sein Widersacher angerichtet haben, verzweifelt (Bitov 1996, II, 311-314). Die beiden weiteren Epiloge bilden Versionen und Varianten dieser Wiedererweckung, die die Beseitigung des Schadens und den ersten Arbeitstag Levas nach der Nachtwache schildern (Bitov 1996, II, 318-325; 326-337).

Nicht nur der Protagonist erlebt einen scheinbaren Tod und eine sogar dreifache Wiedererweckung. Auch sein Großvater, Modest Platonovič Odoevcev, sowie der Nachbar und vorübergehende Ersatzgroßvater Dmitrij Ivanovič Juvašov, genannt Onkel Dickens, erstehen gleichsam bzw. buchstäblich von den Toten wieder auf: der Großvater durch seine Rückkehr aus der Lagerhaft, die Levas Eltern dem Sohn verschwiegen, indem sie ihn kurzerhand für tot erklärt haben, Onkel Dickens im zweiten Epilog, nachdem er in einer „Version und Variante“ zum ersten Teil bereits gestorben ist. Voraussetzung für die Wiederkehr beider aus Lagerhaft und Verbannung ist wiederum ein Todesfall: derjenige Stalins.

Der offensichtliche Scheintod zumindest zweier Figuren auf der thematischen Ebene des Romans (über Onkel Dickens sagt der Erzähler, dass er nach „Gebrauch“ wieder sterben werde und rechtfertigt dessen Wiederbelebung damit, dass jener lediglich in einer „Version und Variante“ gestorben sei, Bitov 1996, II, 324) steht metaphorisch für das eigentliche Hauptthema dieses „Museumsromans“ (oder „Romanmuseum“?), russisch „roman-muzej“: den Tod³ und die (Hoffnung auf) Wiedererweckung der 1917 gestorbenen russischen Literatur und Kultur. Bereits im ersten Kursiv von A.B. wird im Anschluß an die Hervorhebung der Genrebezeichnung „roman-muzej“ eine Leseanweisung gegeben, die den gesellschaftlichen Kontext, in welchem sich der Roman selbst, aber auch seine dargestellte Welt befinden, hervorhebt und die Wechselwirkung zwischen beiden Sphären unterstreicht. Der abgebildete Zeitungsausschnitt über das karakalpakische Sonett und die Puškin-Rezeption in Mittelasien (Bitov 1996, II, 10) stellt in seiner Fragmentenhaftigkeit gleichsam ein totes Stück Text dar, und die fragmentarischen Schriftzüge des Namens Puškin suggerieren die erneute Tötung des russischen Dichters durch seine Sowjetisierung.⁴ Die postulierte Mög-

³ Mitiša't'ev bezeichnet im Streit mit Leva die russische Literatur metaphorisch als Leiche: „мы один труп русской литературы жрем“ (Bitov 1996, II, 305).

⁴ Zur „Reprivatisierung“ Puškins durch Bitov s. Meyer-Fraatz 2000b. In der Diskussion des Vortrags haben R. Lachmann und E. Greber im Zusammenhang mit diesem Zeitungsausschnitt von einer karnevalesken Intertextualität gesprochen. Zweifellos weist Bitovs hochintertextueller Roman Züge der von Bachtin beschriebenen menippeischen Satire auf. Es

lichkeit, einen solchen Text an eine beliebige Stelle des Romans einfügen zu können, ohne den Lesefluß dadurch zu stören, lässt sich als programmatisch für den Status der Literatur im Romankonzept verstehen: Mit der Genrebezeichnung, nicht zuletzt aber mit dem Titel „Puškinskij dom“ wird deutlich, dass der eigentliche Protagonist des Romans nicht Lev Odoevcev, sondern die russische Literatur ist.

Die russische Literatur wird seit dem 19. Jahrhundert bezeichnet als das Haus, das Puškin gebaut hat;⁵ zudem ist das „Puškinhaus“ auch in diesem Roman das Institut für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Protagonist einer seiner Mitarbeiter. Damit wird zugleich auf die politische Dimension des Themas, den staatlich reglementierten Umgang mit Literatur in der UdSSR, verwiesen, zu der auch ein Literaturkanon gehört, bei dem Černyševskijs Roman *Čto delat?*, auf den im Prolog sowohl durch den Titel als auch durch das Motto und schließlich durch die Schilderung des leblosen Körpers hingewiesen wird, an herausgehobener Stelle steht. Das Vorhandensein des Kanons impliziert jedoch auch Autoren und Texte, die ihm nicht angehören und die gleichsam totgeschwiegen werden. Im Roman geht es sowohl um die durch Kanonisierung als auch durch Verschweigen getötete russische Literatur, mit anderen Worten, um ihren Tod und ihre Wiedererweckung.

Die Pistole, die neben dem leblosen Protagonisten liegt und in deren Lauf ein Zigarettenstummel der „Proletenmarke“ „Sever“ steckt, laut Chances (1993, 223) ein Zeichen für die Ermordung der russischen Adelskultur, ist diejenige, mit der Puškin im Duell erschossen wurde. Dies sowie die zerbrochene Totenmaske Puškins verweisen darüber hinaus auf den Kult, der um *den* russischen Nationaldichter getrieben wird, der im Titel des Romans auftaucht und über den der Protagonist seine Dissertation schreibt. Zugleich stellen sie Gegenstände dar, die im Museum bewahrt werden. Dass es sich bei der Totenmaske, wie sich im zweiten Prolog herausstellt, um eine von unzähligen Kopien handelt, verdeutlicht die bloße Zeichenhaftigkeit des Kults, dem kein „realer“ Gegenstand mehr zugrunde liegt, sondern der wie die gesamte Sowjetkultur einem Simulacrum gleicht. Damit erweist er sich als Verflachung des einst ernsthaft betriebenen Kults um den früh getöteten Dichter, als Sinnentleerung einer einst elementaren kulturellen Praxis.⁶

wird sich jedoch im Zusammenhang mit der Thanatopoetik des Romans erweisen, dass in *Puškinskij dom* Bachtins Karnevalismusprinzip eher konterkariert als umgesetzt wird (s.u.).

⁵ In „Achilles i čerepacha“ zitiert der Erzähler Puškins im Sterben geäußerte Worte „Il faut que j'arrange ma maison“ und identifiziert die russische Literatur, Peterburg (Leningrad) und Russland mit dem Puškinhaus (Bitov 1996, II, 342): „[...] и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия, – все это, так или иначе, ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца...“ Das Wesentliche fehlt bezeichnenderweise.

⁶ Zum Totenkult um Puškin und seine Tradition bis in 20. Jahrhundert s. Kissel 2004, 23-95.

Der Scheintod des Protagonisten, das Museum und die russische Literatur sind die thanatopoetischen Komponenten von Bitovs Roman. Es wird sich herausstellen, dass der (Schein)Tod von Romanfiguren allegorisch für den scheinbaren Tod der russischen Literatur (und Kultur) steht, der ihr durch ihre politische Reglementierung in der Sowjetzeit zuteil wurde. Dabei kommen zwei konkurrierende, hier aber eher komplementäre Museumsbegriffe zum Tragen, vor deren Hintergrund sich die subversive Strategie des Autors entfaltet: der negative der russischen Avantgarde, der einer impliziten Kritik unterzogen wird, und der positive von Nikolaj Fedorov. Dank dem letzteren kommt zudem eine utopische Komponente ins Spiel. Geleistet wird dies alles von einem „wiedererweckten“ Autor: Im Gegensatz zu Bitovs bis dahin erschienenen Texten, in denen der Erzähler keine von den Figuren abweichende oder überhaupt wahrnehmbare Position einnahm, ist er jetzt deutlich im Text präsent, und die Initialen A.B., mit denen die kursiv gedruckten Kommentare zum Geschehen versehen sind, stehen offensichtlich stellvertretend für den realen Autor, der so seine Macht über den eigenen Text demonstriert. Der im Bartheschen Sinne „tote Autor“ der Moderne ist gleichsam wiedererweckt worden.⁷ Es wird sich zeigen, dass diese thanatopoetischen Komponenten, die auf einer Metaphorisierung bzw. Allegorisierung von Todesmotiven basieren, charakteristisch sind für Bitovs Gesamtwerk.

II

Der im Roman stets präsente, jedoch nunmehr tote Übervater Stalin hat mit dem sozialistischen Realismus auch den klassischen sowjetischen Literaturkanon geschaffen. Levas Auseinandersetzung mit den Folgen des Stalinismus in der eigenen Familie wird wiederum zur Allegorie auf den Stalinismus in der Literatur. Seine namen- und gesichtslosen Eltern – im Gegensatz zu anderen Figuren des Romans werden weder ihre Namen erwähnt, noch werden sie detailliert beschrieben – haben sich bedingungslos angepasst und den Großvater verraten, um selbst als Philologen Karriere machen zu können. Damit stehen sie für die Literatur des sozialistischen Realismus der Stalinzeit, die kaum Werke von Belang hervorgebracht hat und deren Autoren sich zum größten Teil keine großen Namen gemacht haben. Der Großvater, der zu Beginn der 60er Jahre rehabilitiert wird und dessen Werk eine Renaissance erlebt, lässt sich auch nach der Haftentlassung nicht korrumpieren. Er steht, ähnlich wie Onkel Dickens, für andere Autoren, deren Werk oder deren Person im Stalinismus zeitweise ganz oder teilweise Tabu waren. Von beiden Figuren werden in den Anhängen zu den verschiedenen Teilen, gleichermaßen auch von Leva, Texte abgedruckt, die

⁷ Zur Autorproblematik bei Bitov s. Meyer-Fraatz 2000a, zu *Puškinskij dom* bes. 354-358.

einen bestimmten Typus von Literatur und bestimmte Haltungen repräsentieren. Alle drei Figuren erleben im Verlauf des Romans eine Auferstehung.

Der sowjetische Kanon der „klassischen russischen Literatur“ ist zunächst präsent in den Überschriften des Prologs sowie des ersten und des zweiten Teils. Die Motti zu diesen Teilen stellen jeweils Zitate aus den alludierten Werken, „Čto delat“, „Otcy i deti“ sowie „Geroj našego vremeni“ dar, die auf je unterschiedliche Weise in einem thematischen Zusammenhang mit dem Tod stehen: Das Černyševskij-Zitat stammt aus dem Eingangskapitel mit dem fingierten Selbstmord, genauer, es ist der erste Satz des Romans; das Turgenev-Zitat zeigt Vater und Mutter Bazarov am Grab ihres Sohnes,⁸ und das Lermontov-Zitat betrifft Pečorins Reaktion auf den Tod seines Pferdes. Indem die Motti einen Todesbezug aufweisen, bestätigen sie implizit ihren Status als Museumsstücke, die der Museumsroman bzw. das Romanmuseum ausstellt: „С табличками отделов: „Медный всадник“, „Герой нашего времени“, „Отцы и дети“, „Что делать?“ и т. д. по школьной программе... Экскурсия в роман-музей... Таблички нас ведут, эпитафии напоминают...“ Der explizite Hinweis auf die Motti unterstreicht, dass es sich um tote Ausstellungsstücke bzw. deren Etiketten handelt, um eine geführte Exkursion nach dem Schulprogramm,⁹ mit anderen Worten um die verstaatlichte russische Literatur im Literaturmuseum. Damit greift A.B. den Museumsbegriff der russischen Avantgarde auf, für die das Museum ein Friedhof toter Gegenstände ohne Bedeutung für die Gegenwart darstellt.¹⁰ Im Verständnis der Avantgarde gehört Kunst bekanntlich nicht ins Museum, sondern ins Leben (vgl. Flaker 1989).

In der Tat sind die Zitate, abgesehen von ihrem Bezug zum Thema des Todes, im Sinne eines semantischen Mehrwerts wenig ergiebig. Zwar suggeriert derselbe kursiv gesetzte Kommentar, der mit den zitierten Worten von der Führung durch den „roman-muzej“ endet, eingangs eine gegen den Strich gebürstete Lektüre Lermontovs, insbesondere seines Vorworts zu *Geroj našego vremeni*, jedoch erweist sich der Bezug von Bitovs Roman im gleichnamigen Kapitel auf den Prätext als eher banal. Ein „Held unserer Zeit“ ist auch in Bitovs Roman lediglich eine Worthülse, die zur stehenden Wendung ohne jede Dynamik geworden ist. Die bei Knarr (1984, 87-90) verglichenen Abschiedszenen Pečorins und Mëris bzw. Levas und Al'binas verdeutlichen dies: Die in Bitovs Roman geschilderte Episode erweist sich als blasser Abklatsch des Lermontov-

⁸ Chances 1993, 212 sieht hierin ein Indiz für Levas Tod; damit wird er Bazarov äquivalent gesetzt. Dagegen spricht jedoch Levas dreimalige Wiederauferstehung in allen drei Epilogen.

⁹ Zum Schulprogramm der in *Puškinskij dom* zitierten und alludierten Texte s. Griffiths 2006.

¹⁰ So bereits gedeutet von Spieker 1996, 113ff. Als Friedhof toter Gegenstände fasst auch Groys 1997, 9 das Museum auf, sofern es sich nicht um ein Kunstmuseum handelt: „Alle Museen, nur nicht Kunstmuseen, sind Friedhöfe der Dinge: Was dort gesammelt wird, ist seiner Lebensfunktion beraubt, also tot. Das Leben des Kunstwerks beginnt dagegen erst im Museum: Es ist von Anfang an ein Leben nach dem Tode“.

tovschen Prätextes.¹¹ Gleiches gilt für *Väter und Söhne* und *Čto delat'*: Auf Turgenjovs Roman ist der Generationenkonflikt zu beziehen, in dem Bitovs Protagonist eine eher klägliche Rolle spielt; auf Černyševskij verweist außer dem Prolog auch Levas pragmatischer Umgang mit seinen drei Frauen, mit dem Unterschied, dass er Černyševskijs im Roman demonstriertem Prinzip des rationalen Egoismus nicht entspricht, denn Leva ist weit davon entfernt, Faina mit Mitišat'ev zu teilen oder sie ihm gar zu überlassen, im Gegenteil, es kommt zum Duell um die Frau, um die beide Protagonisten rivalisieren. So lassen sich die Verhaltensweisen der Figuren, die sich immer wieder an literarischen Vorbildern orientieren, ohne sie zu erreichen, allenfalls auf ein weiteres Museumsverständnis zurückführen, wie es Boris Groys als typisch für den Stalinismus und danach formuliert hat: In der Totalisierung der Ablehnung alles Vergangenen und der Schaffung einer traditionslosen Welt sind seiner Auffassung nach Museumswelt und Lebenswelt in der Sowjetgesellschaft eins geworden, und zwar nicht durch eine Ausdehnung der Kunst auf die Lebenswelt, sondern durch deren Musealisierung (vgl. Groys 1997, 158).

Bezeichnenderweise führt der kursiv gesetzte Kommentar den exakten Titel *Mednyj vsadnik* als erstes Beispiel für die etikettierenden Täfelchen an, die die Überschriften des Romans nach den Worten von A.B. darstellen. Der Titel des dritten Teils lautet jedoch *Bednyj vsadnik* – eine Kontamination aus *Mednyj vsadnik* und *Bednye ljudi*, aus denen jeweils ein Zitat als Motto angeführt wird, das sich nicht unmittelbar auf den Tod bezieht; allenfalls hat das Dostoevskij-Zitat, das den letzten Brief Devuškins ankündigt, etwas mit einem Ende zu tun. In der Zwischenüberschrift zum letzten Epilog wird die Kontaminierung umgekehrt: Sie lautet *Mednye ljudi* (Bitov 1996, II, 326). Mit dieser Kombination von Puškin und Dostoevskij, die zudem mit einem fehlenden Todesbezug einhergeht, kommt beiden Autoren eine Sonderstellung zu. Steht das korrekte Zitat des Titels von Puškins Poem noch für den kanonisierten Puškin, der im Geburtsjahr von Autor und Held anlässlich seines 100. Todestages als *sowjetischer* Nationaldichter gefeiert wurde und damit in das Museum der übrigen toten Autoren gehört, lässt sich seine Kombination mit Dostoevskij als Versuch der Wiederbelebung verstehen. Dostoevskij ist der einzige russische „Realist“ des 19. Jahrhunderts, dessen Werk in der Stalinzeit nicht gedruckt wurde. Erst in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erschien eine – damals noch immer nicht ganz vollständige – Akademieausgabe seiner Werke. Im Rahmen der „klassischen“ russischen Literatur nimmt er also in der Sowjetzeit eine Sonderstellung ein. Er gehört nicht in das Museum, durch das eine öffentliche Führung organisiert wird und wird im entsprechenden „Kursiv“ von A.B. auch nicht erwähnt. Als zeitweise totgeschwiegener Autor gehört Dostoevskij zu den lebendigen

¹¹ Chances (1993, 218f.) weist außerdem auf das Motiv des weitergegebenen Ringes hin, das sich bei Bitov wiederholt.

Klassikern. Wenn ein Werktitel Puškins mit einem solchen von Dostoevskij verschmolzen wird, so impliziert dies zugleich auch eine Art Wiederbelebung des kanonisierten Autors und seines Werks durch eine nicht „verstaatlichte“ Lektüre. Im Namen Puškins, der als Namensgeber der Institution des Puškinhauses einerseits für das kanonisierte Literaturverständnis steht, wird diese offiziöse Seite der russischen Literatur andererseits mit einem individuellen Zugang verknüpft. Auf Dostoevskij beziehen sich des weiteren die Überschrift, „Nevidimye glazam besy“ und mehrere Motti (Bitov 1996, II, 265), die dem Roman *Besy* entstammen, einem Roman, der in der Sowjetunion nicht unzensuriert erscheinen konnte und zu dessen 100. Jahrestag des Erscheinens Bitov *Puškinskij dom* angeblich habe fertigstellen wollen (vgl. Chances 1992, 466).¹²

Der im Museum des Schulkanons tote Autor Puškin wird somit gleichzeitig zum Leben außerhalb des Kanons wiedererweckt. Durch die Integration in den eigenen Roman als einem lebendigen Stück Literatur gilt dies jedoch letztlich für alle Autoren, die Eingang in den Museumsroman (das Romanmuseum) gefunden haben.

III

Mit der Metapher der Wiedererweckung wird der Name Nikolaj Fedorovs aufgerufen, dessen Philosophie des gemeinsamen Werks bekanntlich die Wiedererweckung der Väter zum Ziel hat. Bitov hat in einem Interview von 1988 auf die Bedeutung Fedorovs für sein Werk hingewiesen: „Но кто, пожалуй, все-таки питает, так это Николай Федоров. И питает странно. Никто его не читал, и на всех он повлиял. [...] Идея воскрешения мертвых – одна из самых работающих идей“ (Bitov 1988, 34). Eng mit der Wiedererweckung der Väter ist Fedorovs Museumsverständnis verbunden. Für ihn spielt das Museum eine zentrale Rolle im Zuge der Vorbereitung auf die Auferweckung der Väter: Die Exponate sind für ihn keine toten Gegenstände, sondern Zeugnisse vergangenen Lebens, das wiedererweckt werden soll. Ebenso sind für Fedorov Bücher stets Zeugnisse vergangenen Lebens (sofern die Autoren bereits biologisch tot sind) und verdienen daher besonderen Respekt. Indem sie das Wissen der Menschheit speichern, kommt ihnen im Rahmen des „gemeinsamen Werks“ eine ganz besondere Funktion zu. Das Museum steht bei Fedorov also im Dienste der Bekämpfung des Todes und der Errettung und Vollendung der Welt durch die Unsterblichwerdung des Menschen, eine Aufgabe freilich, die die ihm zeitgenössischen Museen seiner Auffassung nach noch nicht geleistet haben. Für Fedorov ist das Museum kein Friedhof für tote Exponate, im Gegenteil, durch seine

¹² Weitere Bezüge zu Dostoevskij außer bei Chances 1992 auch bei Stone Nakhimovsky 1988.

ideale Lage auf einem Friedhof soll es an die einst Lebenden erinnern und deren Wiedererweckung geistig vorbereiten.¹³

Die Literatur- und Kulturpolitik des Stalinismus hatte zur Folge, dass zahlreiche Autoren entweder physisch vernichtet und in der Folge sie und ihr Werk totgeschwiegen wurden oder zumindest bestimmte Texte nicht erscheinen konnten. Dazu gehörte der erwähnte „Klassiker“ Dostoevskij (der seinerseits im 19. Jahrhundert zur Kanonisierung Puškins als Nationaldichter mit seiner Rede zur Enthüllung des Moskauer Puškinkendmals erheblich beigetragen hatte, vgl. Dostoevskij 1984). Insbesondere betraf dies aber eine Reihe von Autoren der russischen Avantgarde, deren Namen und Werke z.T. bis über die Brežnevzeit hinaus tabuisiert waren, wie z.B. Andrej Belyj, Nikolaj Gumilev, der größte Teil des Werks von Osip Mandel'stam, einige Texte Anna Achmatovas, die Obériuten (abgesehen von Zabolockij und der Literatur für Kinder), wichtige Werke von Andrej Platonov, aber auch Emigranten wie z.B. Vladimir Nabokov. Sofern einzelne Texte gedruckt vorlagen, gehörten sie jedoch keinesfalls zum sowjetischen Literaturkanon und waren nur wenigen interessierten Lesern zugänglich. Einige dieser totgeschwiegenen Autoren erweckt der Roman *Puškinskij dom* durch intertextuelle Anspielungen gleichsam im Untergrund des Subtextes wieder zum Leben. In zwei Fällen ist dies eng mit den im Rahmen der dargestellten Welt ebenfalls wiedererweckten Figuren des Großvaters und des Onkel Dickens verknüpft.

Onkel Dickens heißt, wie bereits erwähnt, mit vollem Namen Dmitrij Ivanovič Juvašov. Die Initialen dieses Namens sind identisch mit denjenigen von Daniil Ivanovič Juvačev, und darüber hinaus sind Vatername und Nachname identisch bzw. nahezu identisch. Onkel Dickens könnte beinahe der wieder-auferstandene Daniil Charms sein: Ähnlich wie der Obériut hat er ein Faible für englische Kultur, kleidet sich trotz seiner materiellen Armut sehr penibel und akkurat und schreibt äußerst kurze Prosatexte. Obwohl *Metelica* nicht nur durch den Titel, sondern auch durch das dargestellte Geschehen primär Bezüge zu Puškins *Metel'* aufweist, und zwar im Sinne einer naiven, unfreiwilligen Parodie, lässt sich die lakonisch formulierte, zur Schau gestellte Naivität, vor allem der abschließende Kommentar „И все же это все очень грустно, мой дорогой читатель“ (Bitov 1996, II, 122) als naive Paraphrase ähnlich resümierender, bei Charms jedoch höchst sarkastischer Sätze wie „Читатель, вдумайся в эту басню и тебе станет не по себе“ (Charms 1997, II, 87) auffassen.¹⁴ Auch seine

¹³ Fedorovs „Philosophie des gemeinsamen Werks“ ist zusammengefasst bei Hagemeister 1989, 59-127.

¹⁴ Die Parallele soll nicht überstrapaziert werden, denn die Berührungspunkte sind sehr klein und würden einer gründlichen Analyse nur bedingt standhalten; assoziativ lässt sich eine Ähnlichkeit gleichwohl konstatieren. Der zweite Text, „Zerkalo“ (Bitov 1996, II, 122-123) erinnert eher an eine Bunin-Paraphrase. Auch mit Bunin wäre ein Autor aufgerufen, dessen

Rolle als exzentrischer Clown, die er im gemeinsamen Leben mit der Familie Odoevcev spielt, lässt sich mit dem Habitus von Daniil Charms in Verbindung bringen.¹⁵

Der Großvater ist zwar als verbannter und Anfang der 60er Jahre rehabilitierter Philologe mit der Person Michail Bachtins verknüpft. Chances weist darauf hin, dass Bitov in einem Gespräch mit ihr erwähnt habe, die Parallelen zwischen dem fiktiven und dem realen Wissenschaftler beschränkten sich auf dieses biographische Faktum (1993, 232). Mehrere Autoren haben jedoch weitere Parallelen, solche zwischen Theoremen Bachtins und der Faktur des Romans erkannt. Chances selbst (1993, 233) erwähnt das Verhältnis von Autor und Held, das Bachtin in seiner ein Jahr vor Bitovs Beginn der Arbeit an „Puškinskij dom“ erschienenen Dostoevskij-Studie behandelt. Ihrer Ansicht nach gehe es Bitov dabei weniger um die Stellung des Autors im Werk als um die des Schriftstellers im Leben. Am ehesten ist der Bezug zu Bachtins Ausführungen über das Verhältnis von Autor und Held in Bitovs Roman jedoch als ironisierend zu verstehen, etwa wenn in *Puškinskij dom* die Wehrlosigkeit und Stummheit des Helden im Verhältnis zum Autor betont wird (vgl. Bitov 1996, II, 339), während Bachtin von der Dialogizität des den Helden betreffenden Autorworts spricht: Aus einem gleichberechtigten Dialog wird ein totalitäres Herrschaftsverhältnis (vgl. Meyer-Fraatz 2000a, 357f.).

Der Vatersname Platonovič verweist andererseits auf den Autor Andrej Platonov, dessen Hauptwerke *Čevengur* und *Kotlovan* erst Ende der 80er Jahre in der Sowjetunion erscheinen konnten und der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs kaum noch gedruckt worden war. In den 60er Jahren erschienen erneut Auswahlbände seiner Erzählprosa, in denen erstmals die von Gor'kij 1934 abgelehnte Erzählung „Musornyj veter“, die Schilderung eines im Nationalsozialismus verfolgten Physikers, der buchstäblich zu menschlichem Müll wird, abgedruckt wurde (vgl. Platonov 1966). Im Zusammenhang mit Levas Besuch beim Großvater bilden Müll und Wind, wie ich an anderer Stelle bereits dargelegt habe, zentrale Motive und damit ebenfalls Intertextualitätssignale, die auf Platonov verweisen und im Bezug insbesondere auf die genannte Erzählung eine äußerst harsche Kritik am Sowjetsystem implizieren (vgl. Meyer-Fraatz 1999, 409).

Werk erst nach dem Tauwetter und auch zu jenem Zeitpunkt noch nicht vollständig erscheinen konnte.

¹⁵ Man kann davon ausgehen, dass Bitov während der Arbeit an *Puškinskij dom* von Charms' Werk und Person wusste. Zum einen entstammt er dem Leningrader Intellektuellenmilieu, in dem mündliche Überlieferungen über den in derselben Stadt agierenden Autor kursiert haben dürften; zum andern sind in den 60er Jahren beschlagnahmte Texte von Charms aus dem KGB-Archiv entwendet und ins Ausland geschuggelt worden (s. die Publikationen in *Československá Rusistika* 1969). Es versteht sich von selbst, dass sie in Abschriften kursierten.

Chances (1993, 224) weist darüber hinaus auf Vladimir Odoevskijs *Pestrye rasskazy* hin, auf dessen Erzähler Irenej Modestovič Gromozejko sich des Großvaters Vorname beziehe. Auch in diesem Fall wird der Großvater mit einem offiziell problematischen Autor der Romantik äquivalent gesetzt, der vor dem Hintergrund des Realismuspostulats zu den offiziell totgeschwiegenen Dichtern und im Gegensatz zur offiziellen Puškin-Rezeption nicht zu den „Vorläufern“ des sozialistischen Realismus gehört.

Ähnlich verhält es sich mit Nabokovs Roman *Dar*. Auf ihn verweist zum einen der Prolog mit seinem Černyševskij-Bezug, zum andern entwickelt auch dieser Roman eine hier nur kurz in der Anmerkung anzureißende Thanatopoetik im Zusammenhang mit dem thematisierten Schreibprozeß eines russischen Schriftstellers in der Emigration, der quasi zu seiner Wiedergeburt als Autor führt, nachdem er verschiedene Schreibstile verworfen hat.¹⁶ Bitov selbst sieht in Nabokov denjenigen, der die traditionelle russische Literatur vor dem Aussterben bewahrt hat.¹⁷ Insbesondere die subversive Wiedererweckung Nabokovs im Zusammenhang mit Černyševskij macht deutlich, dass der Roman eine schematische Trennung zwischen Literaturkanon und nicht offizieller Literatur zu überwinden sucht. Ähnlich wie im Falle Puškins geht es letztlich auch bei Černyševskij um die gegen den Strich gebürstete Lektüre eines kanonisierten Autors und damit dessen Wiedererweckung außerhalb des Literaturkanons. Im Unterschied zu den „Etiketten“ des Literaturkanons, die als Überschriften und Motti zur Schau gestellt werden, erfolgen die Anspielungen auf die nicht kano-

¹⁶ Die grundlegende thanatopoetische Funktion der Literatur lässt sich stark vereinfacht folgendermaßen skizzieren: Der Protagonist verfolgt in einer imaginären Biographie die Spuren des verstorbenen, in seiner Vorstellung jedoch lediglich verschollenen Vaters (eine für Nabokov typische Verschiebung autobiographischer Fakten, die im Zusammenhang mit der Figur des Modest Platonovič bei Bitov umgekehrt werden: Der Großvater wird für tot erklärt, ist aber gleichsam nur in Lager und Verbannung „verschollen“). Das Projekt dieser Biographie lässt der Protagonist jedoch, in der Metaphorik der vorliegenden Untersuchung formuliert, ebenso wie zuvor den Plan einer literarischen Verarbeitung des Selbstmordes von Jaša, zugunsten der Černyševskij-Biographie sterben, die wiederum einem in verschiedener Hinsicht toten Autor gewidmet ist. Dabei durchläuft Nabokovs Protagonist Godunov-Čerdincev drei Phasen der russischen Literatur, die für ihn nacheinander obsolet werden, die postsymbolistische Moderne seiner Gedichte – Paperno (1992, 297) ordnet Fedors Gedichte der Puškinzeit zu – die Romantik von Puškins *Putešestvie v Arzrum* und schließlich die es-saistische Prosa der Černyševskij-Biographie. Aus den verworfenen, imaginären Texten und dem in den Roman integrierten Text der Biographie sowie der Rahmenhandlung wird gleichsam eine neuartige Literatur, der Roman *Dar* wiedergeboren, der Roman, den Fedor am Ende konzipiert. Die literarische „Evolution“ Godunov-Čerdincevs beschreibt mit der erwähnten Abweichung Paperno 1992; im Titel von Bukhs 1990, „Roman-oboroten“ kommt über die Werwolfmetapher eine Annäherung an das Motiv der Wiedergeburt zum Ausdruck. Hirsch (2000, 67) zitiert Bitov, der Nabokov auf dem allgemeinen Friedhof der Kultur als unsterblich bezeichnet hat. Darüber hinaus lassen sich vordergründig bestimmte parallele Motive wie etwa die Dreiecksgeschichte Jaša – Rudolf – Olja beobachten, bei der das Todesmotiv, hier in Gestalt des Selbstmords, eine zentrale Rolle spielt.

¹⁷ Ausführlich legt dies Hirsch 2000 dar.

nischen Autoren zwangsläufig subtiler (man darf nicht vergessen, dass Bitov seinen Roman eigentlich veröffentlichen wollte) und sind vor dem Hintergrund der Situation der 1960er/70er Jahre nur für Eingeweihte überhaupt erkennbar.

IV

Im Kursiv, das dem dritten Teil des Romans vorangestellt ist, wird das Schreiben des Romans *Puškinskij dom* explizit mit dem Bau eines Hauses äquivalent gesetzt, freilich eines Hauses, das niemals fertig wird und das, kaum angefangen, schon Ruine, also gleichsam tot ist. Dieses wiederum wird mit einer nicht endenden Schwangerschaft verglichen, bei der das Kind im Mutterleib „ermüdet“: „Но, ах, я устаю, все устаёт... Устаёт топор, устаёт бревно, устаёт жена, ребенок устаёт в чреве. Уже лень родится – устаёт само время“ (Bitov 1996, II, 245). Wiederholt taucht mit Bezug auf Levas Nachtwache im Institut der Satz auf „А в Пушкинском доме и не живут. Один попробовал...“ (Bitov 1996, II, 246, 247). Mit anderen Worten: Im Puškinhaus kann man nicht leben, sondern, wie Levas Beispiel zeigt, allenfalls sterben. Aber so wie das Haus, das überdies als Allegorie für das Sowjetimperium gedacht ist, niemals fertig wird,¹⁸ so kommt auch der Roman niemals zu einem Ende, was sich nicht zuletzt in den drei Epilogen zeigt. In diesem niemals endenden Hausbau bzw. Roman ist aber auch der Tod, wie sich gezeigt hat, nicht endgültig.

So wie der Protagonist, Onkel Dickens und der Großvater nur scheintot sind, ist auch die russische Literatur und Kultur nach 1917 nur scheinbar gestorben. Dies bestätigt der Großvater im Gespräch mit Leva, wenn er behauptet, es habe durch die Revolution keinen Bruch gegeben (vgl. Bitov 1996, II, 68). Zwar gibt es im dritten Teil unter Aufbietung zahlreicher Zitate aus der umfangreichen russischen Duellliteratur – wiederum implizit in Verbindung mit dem Todesthema – einen regelrechten Showdown zwischen Leva, dem Vertreter der Adelskultur des vorrevolutionären Russland und Mitišat’ev, dem Proleten. In diesem dritten Teil, in dem am Vorabend der Revolutionsfeiertage das Puškinhaus auf den Kopf gestellt wird, könnte man einen weiteren Bezug zu Bachtin erkennen, und zwar im Prinzip der Karnevalisierung. Aber auch hier wird Bachtin, ähnlich wie beim Verhältnis von Autor und Held, eher negiert als bestätigt. Kennzeichnend für den Karneval ist nämlich die Umkehrung der bestehenden hierarchischen Verhältnisse. In Levas Auseinandersetzung mit Mitišat’ev ist davon jedoch nichts zu erkennen. Mitišat’ev nennt Leva ironisch zwar immer wieder

¹⁸ Hier findet sich ein weiterer Bezug zu Platonov: auch in *Kotlovan* wird der „obščesocialističeskij dom“ nicht vollendet. Das im Mutterleib ermüdende Kind bei Bitov lässt sich beziehen auf das am Ende von Platonovs *Kotlovan* sterbende Kind. Während letzteres für die Enttäuschung der in den Sozialismus gesetzten Hoffnung steht, drückt die Metapher der Ermüdung die Stimmung in der Sowjetgesellschaft des Poststalinismus aus.

Fürst und erkennt damit scheinbar die traditionelle Hierarchie an. Tatsächlich aber demonstriert er seine Macht der „Diktatur des Proletariats“, wenn er am Ende Leva mit der Pistole von d'Anthès tötet (so auch Chances 1993, 223¹⁹). Sein „postmortales Leben“ in den Epilogen verdankt Leva allein der Willkür seines Autors, der ihn fortan nicht mehr als „literarischen Held“, sondern als „Mensch“ definiert.²⁰ Somit ist in den beiden letzten Epilogen und in der Beilage „Achilles i čerepacha“ die Ebene des Zeitschriftenausrisses erreicht, der im Prolog zitiert worden ist. Mit anderen Worten, im real existierenden Sozialismus kann es kein tragisches (oder auch nur tragikomisches) Ende des Helden geben, sondern lediglich dessen Funktionieren in der Gesellschaft.

Bei der sehr ernsten Auseinandersetzung zwischen den beiden Rivalen Leva und Mitišat'ev handelt es sich um heikle Themen, die in der damaligen Zeit nicht öffentlich ausgesprochen werden konnten, und es wird deutlich, dass der aus dem Proletariat stammende Mitišat'ev den aus dem Adel stammenden Leva abgrundtief hasst. Das Lachen, das Levas (vermeintlicher) Tod im Pro- und Epilog beim Erzähler hervorruft, ist nicht vergleichbar mit dem von Bachtin beschriebenen Karnevals-lachen (vgl. Bachtin 2002, 143), zum einen, weil es keinen erhabenen Gegenstand betrifft, zum andern, weil es keine befreiende Funktion hat. Levas Wiedereingliederung ins bzw. sein Verbleib im Sowjet-system nach dem von ihm völlig unbeabsichtigten, in keiner Weise rituellen Exzess (das kollektive Ritual findet – auch in Bachtins Theorie – draußen, auf dem (Schloß)platz und auf den Straßen statt) ruft bei der Figur wie auch beim Leser Beklemmung hervor. Man kann geradezu von einer anti-karnevalistischen Inszenierung von Levas Tod im Museumssaal sprechen, denn Leva erhebt mit der Duellforderung Mitišat'ev gleichsam in den nicht mehr existierenden Adelsstand (was dieser auch konstatiert, vgl. Bitov 1996, II, 307), zudem ist die symbolische Proletarisierung der Adelskultur, die durch die „Sever“-Zigarette im Lauf der Pistole zum Ausdruck kommt, unumkehrbar. Nach seiner Wiedererweckung und der wundersamen Beseitigung der Spuren der nächtlichen Auseinandersetzung führt Leva sein angepasstes Leben im Institut weiter.

Leva und Mitišat'ev bilden also keine karnevalistische Mesalliance, sondern stellen im Grunde komplementäre Seiten ein und derselben Figur dar;²¹ deutlich wird dies auch in der eingangs bereits zitierten Replik Mitišat'evs, in der er u.a. davon spricht, beide würden ein und dieselbe Leiche der russischen Literatur

¹⁹ Chances (1993, 235) macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass Mitišat'ev durch sein destruktives Verhalten im Museumssaal zum buchstäblichen Zerstörer oder, um in der Metaphorik der vorliegenden Untersuchung zu bleiben, Mörder der russischen Literatur wird.

²⁰ „Итак, Лева-человек очнулся, Лева-литературный герой – погиб. Дальнейшее есть реальное существование Левы – и загробное – героя“ (Bitov 1996, II, 316).

²¹ Mit Bezug auf die Bemerkung A.B.s, Leva nehme bei näherer Betrachtung immer mehr Züge seines Rivalen Mitišat'ev an, vertreten mehrere Verfasser die These des Doppelgängertums beider Figuren, so z.B. Knarr 1984, 70 ff. oder Mondry 1989, 15.

fressen. Insofern lässt sich Levas Duelltod in gewisser Weise mit dem fingierten Selbstmord bei Černyševskij vergleichen, mit dem Unterschied, dass es sich bei Leva um einen symbolischen Tod handelt. Mitišaťev bzw. der Mitišaťev in Leva, der nur im Romangeschehen eine eigenständige Figur darstellt, tötet das traditionelle Erbe der russischen Adelskultur in Leva. Dessen erfolgreiche endgültige Sowjetisierung zeigt sich in seiner nur im Inhaltsverzeichnis angedeuteten Karriere als Akademiemitglied. Bei Černyševskij dient Rachmetovs fingierter Selbstmord dem persönlichen Glück seiner Ehefrau, die durch die möglich gewordene Verbindung mit dem wirklich geliebten Mann auch der Gesellschaft besser dienen kann. Der Tod des „Fürsten“ Leva dient seiner Karriere, aber um den Preis der persönlichen kulturellen Verarmung. Aufgrund der Tatsache, dass Levas Tod nicht endgültig ist, lässt sich dennoch eine Paralle zum fingierten Selbstmord bei Černyševskij ziehen. Auf diese Weise schlosse sich der Kreis zwischen erstem Epilog und Prolog, gäbe es nicht die beiden anderen Epiloge. Aber auch sie weisen insofern auf Černyševskij zurück, als die vollständige Beseitigung der Schäden einen eher utopischen Charakter haben dürfte, wie auch der Roman *Čto delat'*.

Den Beweis für die Möglichkeit einer Wiedererweckung der russischen Literatur erbringt der Autor mit seinen zahlreichen Verweisen auf totgeschwiegene Autoren und Werke im Subtext sowie die „Wiedererweckung“ der durch den Kanon getöteten Werke durch ihre völlig neue Kontextualisierung im vorliegenden Roman. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Metatextualität und das Anhängen „fremder“ Texte, nämlich solcher der Figuren. Die metatextuellen Passagen liefern wichtige Schlüsselbegriffe, die die Äquivalentsetzung von Romanfiguren und Romanmotiven mit der Problematik des Museums, des Todes und der Wiedererweckung nahelegen: das nie fertig werdende Haus, das im Mutterleib ermüdende Kind, der Begriff des „roman-muzej“. Somit stützen die „fremden“ Texte die These von der toten und wiederzuerweckenden russischen Literatur.

Dies gilt insbesondere für den letzten Text des Romans, ein weiterer Ausschnitt aus dem Aufsatz „Bog est“, von dem ein Fragment bereits im „Kursiv“ nach dem ersten Teil abgedruckt ist. In ihm vertritt Modest Platonovič Odoevcev die These, dass d'Anthès Puškin durch seine Kugel gegossen habe: „Народный художник Дантес отлил Пушкина из своей пули“ (Bitov 1996, II, 349). Erst durch den gewaltsamen Tod des Dichters sei das Nationaldenkmal Puškin geschaffen worden. Sein Tod sei notwendig gewesen, damit er als Nationaldichter wiedererstehen konnte. Freilich, in Bitovs Roman ist der Nationaldichter Puškin zunächst nicht zum Leben, sondern zum Tode wiedererweckt. Erst in der Kombination mit Dostoevskij erstet er zum „wahren“, individuellen Leben auf. „Гибель – есть слава живого! Она есть граница между культурой и жизнью“ (ebd.). Der Tod ist die Grenze zwischen Kultur und Leben. Erst durch den

Tod kann Leben zur Kultur werden, nicht umgekehrt: Im Puškinhaus kann man nicht leben; Literatur bzw. Kultur ist tot, wenn sie für das Leben missbraucht wird, wie etwa im sowjetischen Museumsbegriff oder auch im Umgang mit Literatur im sowjetischen Alltag. Der Phönixvergleich am Ende des Textes unterstreicht dies: Ohne den Tod der russischen Literatur nach 1917 gäbe es keine „klassische russische Literatur“. Ohne den Scheintod des Doktoranden Leva gäbe es kein Akademiemitglied Lev Odoevcev, das durch sein Wirken die klassische Literatur am Leben erhält und für die Jubiläumsausgabe von *Puškinskij dom* 1999 ein Nachwort schreibt.²² Ohne den Tod der klassischen russischen Literatur und der klassischen Avantgarde gäbe es schließlich auch nicht den Roman *Puškinskij dom*.

V

Die Thanatopoetik des Romans *Puškinskij dom* steht in engem Zusammenhang mit der noch ungeschriebenen, erst ansatzweise in verschiedenen Arbeiten über den Autor formulierten Poetik von Bitovs Gesamtwerk (z.B. Chances 1993, Spieker 1996, Meyer-Fraatz 1999, 2000a). Auf den Zusammenhang mit der Autorproblematik wurde eingangs bereits hingewiesen. So wie Bitov in seiner frühen Erzählung „Jubilej“ einen Autor buchstäblich sterben lässt (Bitov 1963, 182-195) und dabei Barthes Theorem vom Tod des Autors gleichsam thematisch antizipiert,²³ lässt er in *Puškinskij dom* mit Leva, dem Großvater und Onkel Dikkens gleich drei Autoren der dargestellten Welt sterben und wiedererstehen. Zugleich nimmt er durch seine mit „A.B.“ gezeichneten Kursive Stellung zum Geschehen und zum Romankonzept und macht sich damit als Autor bemerkbar. Mit der metatextuellen Konzeption wird also gleichsam die Wiedergeburt des Autors inszeniert.²⁴

Der Kreislauf von Tod und Wiedergeburt erinnert zudem an das Prinzip der „abfalllosen Produktion“, das hundertprozentige Recycling aller Dinge, das PP in einem der Dialoge mit DD in *Oglašennye* wiederholt postuliert (Bitov 1996, IV, 165-206). Der Zusammenhang von Müll und Tod kommt in der russischen Sprache bereits durch den Ausdruck „urna“ für Mülleimer zum Ausdruck, bei Bitov im Roman *Uletajuščij Monachov. Roman-punktir: Monachov beobachtet*

²² Implizit kommt hierin die Hoffnung des Autors auf eine zukünftige offizielle Anerkennung seines Romans zum Ausdruck, und in der Tat gehört *Puškinskij dom* inzwischen zu den in Lehrbüchern behandelten „Klassikern der Postmoderne“ (z.B. Skoropanova 2001, 113-144).

²³ Bitovs Frühwerk ist dadurch gekennzeichnet, dass sich der Autor hinter dem Text verbirgt und die Figuren in erster Person bzw. durch einen personalen Erzähler unkommentiert sprechen lässt, um sich damit vom allwissenden Erzähler des sozialistischen Realismus abzugrenzen (s. Meyer-Fraatz 2000a, 353f.).

²⁴ Auch hier antizipiert Bitov ein literaturwissenschaftliches Theorem, das im Titel von Burke 1998 formuliert ist: *The Death and Return of the Author*. Smirnov (1995) spricht im Zusammenhang mit Bitov von der „Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“.

aus dem Flugzeugfenster, wie ein zu spät gekommener Passagier auf dem Flugfeld tödlich verunglückt. Während er mit den anderen Passagieren das Flugzeug wieder verlassen muß, fällt ihm ein überquellender Mülleimer, „urna dlja mutora“ (Bitov 1996, I, 323) ins Auge, der ihm zusammen mit anderen Sinneswahrnehmungen seine Lebendigkeit bewußt macht. Der Friedhof aus der letzten Erzählung des Romans, *Vkus*, ist mit Müll übersät (Bitov 1996, I, 366).²⁵ Levas lebloser Körper liegt nach der Auseinandersetzung mit Mitišat'ev in einem Haufen Müll; der eingangs aus dem Prolog zitierte Wind, der schließlich durch das zerbrochene Fenster des Puškinhauses dringt, hat unterwegs bereits Müll aufgewirbelt. Einzig durch Recycling werden die entsorgten Gegenstände gleichsam vor dem Tod bewahrt. Durch das intertextuelle Recycling werden die toten Klassiker zum Leben erweckt.

Als letzte Aufgabe des überflüssig gewordenen Künstlers sieht Bitov in seiner Rede „Versuch einer Utopie“ das Ausmalen der Kläranlagen an (vgl. Bitov 1992: 10).²⁶ Damit wäre die Brücke geschlagen zu einem weiteren wichtigen Aspekt einer Werkpoetik Bitovs, der Utopie.

Ein utopisches Element ist vor allem im Bezug zu Nikolaj Fedorov über die in der vorliegenden Untersuchung heuristisch gebrauchte Metapher der Wiedererweckung der Väter, für die in *Puškinskij dom* die russische Literatur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht, zu erkennen. Ein solches utopisches Element kommt auch in Modest Platonovičs Text *Bog est'* durch den Phoenix-Vergleich zum Tragen. Das Sterben und Wiedererstehen erinnert stark an die klassische Triade Goldenes Zeitalter – schlechte Gegenwart – Wiederherstellung des Goldenen Zeitalters. Sie liegt sowohl der herrschenden Ideologie der Sowjetunion implizit zugrunde (wenngleich der utopische Charakter des Marxismus-Leninismus offiziell stets geleugnet wurde) als auch mehreren Texten Andrej Bitovs. *Čto bylo, čto est', čto budet*, Worte der Überschrift eines 1975 in der Zeitschrift *Avrora* (Bitov 1975) veröffentlichten Romanfragments, enthalten diese Triade implizit, und die „Fortsetzung“ des Romans in Gestalt der Erzählung *Fotografija Puškina* (Bitov 1996, II, 399-437) wiederholt sie, indem sie den Protagonisten, einen Nachfahren Levas, auf den drei Zeitebenen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft agieren lässt. Dieser auf zahlreiche klassische, aber auch russische und sowjetische Utopien anspielende Text macht deutlich, dass die Literatur selbst der einzige Ort der Utopie ist (vgl. Meyer-Fraatz 1996).

²⁵ Im Zusammenhang mit Bitovs später verfassten Essay „Жизнь без нас“, in dem er die gesamte Kultur als einen großen Friedhof bezeichnet (vgl. Hirsch 2000, 67), kommt durch die Schilderung des von Müll verschmutzten Friedhofs in „Vkus“ wiederum eine Zeitkritik zum Ausdruck.

²⁶ Im Text „Popytka utopii“, der als Nachwort zu *Oglašennye* (Bitov 1995, 265-269) abgedruckt ist, fehlt die Passage über das Ausmalen der Kläranlagen.

Der Phoenix-Vergleich Modest Platonovičs, den er am Tage seiner Entlassung aus dem Dienst, unmittelbar vor Antritt seiner Lagerhaft, verwendet, weist also weniger auf Bachtins Karnevalismus hin als auf Blochs „Prinzip Hoffnung“. So lächerlich A.B. im Prolog der Anblick von Levas Leiche erscheint, so lächerlich Levas Verhalten in vieler Hinsicht geschildert wird, so ernst ist doch das Grundthema des Romans, der Tod der russischen Literatur und Kultur unter den Bedingungen des sozialistischen Realismus, und so ernst schließlich auch die sich inzwischen erfüllte Hoffnung auf ihre Wiedergeburt.

L i t e r a t u r

- Bachtin, M.M. 2002. „Problemy poëtiki Dostoevskogo“, *Sobranie sočinenij*, t. 6, (1963), 5-300.
- Baker, H.D. 2000. „Modest Platonovich in Bitov's *Puškin House*. A Theory of History and Culture“, K.L. Ryan u. B.P. Scherr (Hrg.), *Twentieth-Century Russian Literature*, Houndmills, Basingstoke and London, 206-214.
- Bitov, A. 1963. *Bol'soj šar*, Leningrad.
- 1975. „Čto bylo, čto est', čto budet... Istorija odnoljuba. Povest'“, *Avrora*, 1, 25-44.
- 1988. „V poiskach real'nosti. Beseda korrespondenta „LO“ Evg. Šklovskogo s Andream Bitovym“, *Literaturnoe obozrenie*, 5, 32-38.
- 1992. „Versuch einer Utopie“, *Freitag*, 15, 9-10.
- 1996. *Imperija v četyrech izmerenijach*, Bd. I-IV, Char'kov.
- Booker, K.M. u. D. Juraga. 1995. „The House that Bitov Built. Postmodernism and Stalinism in ‚Pushkin House‘“, K.M. Booker u. D. Juraga (Hrg.), *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction. Carnival, Dialogism, and History*, Westport/ Connecticut, 123-143.
- Buhks, N. 1990. „Roman-oboroten': O ‚Dare' V. Nabokova“, *Cahiers du monde russe*, 31/4, 598-624.
- Burke, S. 1998. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh.
- Chances, E. 1991-1992. „The Island and the Ocean: Andrei Bitov and his Allusions to Dostoevsky. The Significance of Dostoevsky for Bitov's Writings“, E.J. Brown u.a. (Hrg.) *Literature, Culture, and Society in the Modern Age: In Honour of Joseph Frank*, 2 Bde, Stanford, 461-477.
- 1993. *Andrei Bitov. The Ecology of Inspiration*, Cambridge.
- Charms, D. 1969. „Proza“, *Československá Rusistika*, 2, 78-84.
- 1997. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 2, Sankt Peterburg.
- Černyševskij, N. 1963. *Čto delat'. Iz rasskazov o novych ljudjach*, Moskva.
- Dostoevskij, F.M. 1984. „Puškin“, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 26, 136-149.
- Flaker, A. 1989. „Alltag (Byt)“, A.F. Graz (Hrg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Wien, 104-117.

- Griffiths, G.S. 2006. „The Monuments of Russian Culture: ‚Pushkin House‘ as the Museum of the Soviet School Curriculum“, *Dissertation Abstracts International*, Section A: The Humanities and Social Sciences, 66, 12, 4403.
- Groys, B. 1997. *Logik der Sammlung*, München.
- Hagemester, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hirsch von, M. 2000. „The Presence of Nabokov in Bitov’s Fiction, Bitov on Nabokov, Nabokov in Bitov“, *Nabokov Studies*, 6, 57-74.
- Kissel, W. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln, Weimar, Wien.
- Knarr, P. 1984. *Gestaltungsprinzipien in dem Roman „Das Puschkinhaus“ von Andrej Bitov*, Mainz (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Meyer-Fraatz, A. 1996. „Das Ende der Utopie? Andrej Bitovs Erzählung „Fotografija Puškina (1799-2099)“, R. Lauer u. G. Schaumann (Hrg.), *Utopie in der russischen Literatur*, im Druck.
- 1999. „Musor‘ v proze Bitova“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, 405-420.
- 2000a. „Von der Selbstreflexivität zur Selbstmystifikation: Aspekte der Autorschaft im Werk Andrej Bitovs“, U. Jekutsch u. W. Kroll (Hrg.), *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 349-364.
- 2000b. „Demythisierung durch Remythisierung? Andrej Bitovs ‚Befreiung Puškins‘ aus der literaturgeschichtlichen Kanonisierung oder ‚Was man über den Hasen wissen muß“, A. Graf u. A. Lauer (Hrg.), *Alexander Puschkin – Werk und Wirkung*, Wiesbaden, 175-198.
- Mondry, H. (Hrg.) 1989. „Literaturnost‘ as a Key to Andrej Bitov’s ‚Pushkin House“, *The Walking Sphinx*, Johannesburg, 3-19.
- Nabokov, V. 1990. *Dar*, Moskva.
- Paperno, I. 1992. „How Nabokov’s Gift is made“, *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank*, Part II, Stanford, 295-322.
- Platonov, A. 1966. „Musornyj veter“, *Izbrannoe*, Moskva, 379-394.
- Skoropanova, I.S. 2001. *Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe spsobie*, Moskva.
- Smirnov, I. 1995. „Körper und Zeichen. Die Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“, *Via Regia*, April, 48-52.
- Spieker, S. 1996. *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov’s Prose*. Frankfurt/M. etc.
- Stone Nakhimovsky, A. 1988. „Looking back at Paradise Lost: The Russian Nineteenth Century in A. Bitov’s ‚Puškin House“, *Russian Literature Triquarterly*, 22, 195-204.