

Wolfgang Stephan Kissel

**„PLUTO, NICHT ORPHEUS“: DER TOD DES DICHTERS  
IN VARLAM ŠALAMOV'S ERZÄHLUNGEN AUS KOLYMA**

I.

Varlam Šalamovs *Erzählungen aus Kolyma* geraten in letzter Zeit verstärkt in den Blick der literaturwissenschaftlichen Forschung.<sup>1</sup> Die sechs Zyklen mit den Titeln *Erzählungen aus Kolyma*, *Das linke Ufer*, *Der Spatenkünstler*, *Skizzen einer verbrecherischen Welt*, *Die Auferstehung* und *Der Handschuh oder KR-2* entstanden über einen langen Zeitraum von 1954 bis 1972, wurden jedoch als ästhetische Einheit konzipiert.<sup>2</sup> Das Gravitationszentrum der Erzählungen sind Sterben und Tod der Zwangsarbeiter, zumeist in Folge von Hunger, Kälte, Erschöpfung oder physischer Gewalt. Auf dem Weg zur Arbeit durch eisige Kälte, bei der Arbeit in den Gold-, Zinn und Uranbergwerken, auf den Pritschen, in den Krankenstationen, im Lager wird überall gestorben, hier sind „Arbeit und Tod Synonyme“ (Bd. I, 413).<sup>3</sup> Die tägliche Wiederholung von Sterbeszenen nimmt dem Tod die Aura des Außergewöhnlichen, nivelliert und banalisiert ihn. Es stellt sich unausweichlich eine Monotonie des Sterbens ein, die den Tod so vieler Menschen gleich-gültig, beiläufig, beliebig werden lässt. Der banale Lagertod des einzelnen Gefangenen wird kaum noch wahrgenommen, sondern gehört zum normalen Ablauf des Lageralltags. Während im Schutzraum der Zivilisation Sterben und Tod mit kulturell variablen Ritualen umkleidet werden, um die Überlebenden vor den traumatisierenden Wirkungen zu schützen, zerstört das Lager diese Schutzhülle. Die Promiskuität der sterbenden Körper und die Banalität des massenhaften Todes gehören zu den Charakteristika der „Lagerzivilisation“, die in Wirklichkeit eine Antizivilisation ist, weil sie grundlegende

<sup>1</sup> Vgl. etwa E.V. Volkova, *Tragičeskij paradoks Varlamba Šalamova*, Moskva 1998 und Ljuba Jurgenson, „Spur, Dokument, Prothese. Varlam Šalamovs ‚Erzählungen aus Kolyma‘“, *Ost-europa*, 57, Heft 6, 2007, 169-182.

<sup>2</sup> Vgl. Jurgenson, op. cit., 169: „Die sechs Zyklen der ‚Erzählungen aus Kolyma‘ bilden ein Ganzes ...“

<sup>3</sup> Die in Klammern nach den Zitaten aus den *Erzählungen aus Kolyma* gesetzten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Varlam Šalamov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva 1998.

Übereinkünfte zivilisierten Zusammenlebens außer Kraft setzt bzw. in ihr Gegenteil verkehrt.<sup>4</sup>

Šalamov war selbst ein Überlebender dieser Lagerwelt: Er verbrachte achtzehn Jahre als Gefangener im Gulag, davon vierzehn in der nordostsibirischen Verbannungsregion Kolyma. Seine Prosazyklen konzipierte er mit äußerster Folgerichtigkeit aus der Perspektive eines Autors, der von den Toten zurückgekehrt ist. Daher bewahren und entfalten die Zyklen im konkreten und übertragenen Sinn ein „ÜberLebenswissen“, d.h. in diesem Fall ein singuläres Wissen über Sterben, Tod und Rückkehr ins Leben.<sup>5</sup> Dieses singuläre Wissen macht Šalamov in einem künstlerischen Manifest *Über Prosa* von 1965 explizit zur Grundlage seiner neuen Erzählkunst, die bezeichnenderweise bestimmte avantgardistische Positionen zum Verhältnis von Leben und Kunst noch einmal radikalisiert:

Der Schriftsteller ist nicht Beobachter, nicht Zuschauer, sondern ein Teilnehmer am Drama des Lebens, ein Teilnehmer nicht im Gewand des Dichters, nicht in der Rolle des Dichters.

Pluto, der der Hölle entsteigt, und nicht Orpheus, der in die Hölle hinabsteigt.<sup>6</sup>

Der Autor, der sein Überleben „glücklichen Zufällen“ verdankt, weiß, dass Menschen Bedingungen trotzen können, unter denen Tiere zugrunde gehen. Am Rande des Todes gibt es Zustände des Noch-Lebens, Schwundstufen, Extremformen kurz vor dem Verschwinden, die man als *vita minima* bezeichnen kann. Der „dochodjaga“, der physisch und psychisch völlig erschöpfte Mensch, in dem die meisten Emotionen und Erinnerungen an ein früheres Leben abgestorben sind und allenfalls noch ein wütender Überlebenswille bzw. ein Automatismus des Weiterlebens von Augenblick zu Augenblick fortbesteht, verkörpert im konkreten Sinn diese *vita minima*.<sup>7</sup> Er befindet sich nahe am absoluten Nullpunkt oder hat ihn schon als ein „lebender Leichnam“ (živoj trup) durchschritten, wenn auch die wichtigsten Körperfunktionen noch aufrecht erhalten werden. In der Erzählung *Typhusquarantäne* wird ein gewisser Andreev, der aus

<sup>4</sup> Vgl. dazu Vf., „Der Zivilisationsbruch als Kategorie der russischen Kultur- und Literaturgeschichte“, E. Goebel / W. Klein (Hrsg.), *Literaturforschung heute*, Berlin 1999, 153-164 und Vf., „Literatur und Zivilisationsprozeß: Das Beispiel Rußland im 20. Jahrhundert“, Ch. Solte-Gresser et alii (Hg.), *Von der Wirklichkeit zur Wissenschaft: Aktuelle Forschungsmethoden in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*, Münster 2005, 253-272.

<sup>5</sup> Diesen Begriff hat in letzter Zeit vor allem der Romanist Ottmar Ette in einer Reihe von Arbeiten entfaltet vgl. ders., *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin, 2004, hier insbesondere 189-225.

<sup>6</sup> Hier zitiert nach Varlam Šalamov, „Über Prosa“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 190.

<sup>7</sup> Zur Übersetzung von „dochodjaga“ vgl. Gabriele Leupold, „Anatomie einer Zurückhaltung: Varlam Šalamov übersetzen“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 195-201, hier 200.

den Bergwerken zurückgekehrt ist, als „Vertreter der Toten“ („predstavitelem mertvecov, I, 166) bezeichnet, der Dinge weiß oder gesehen hat, die die anderen Gefangenen, denen der Gang in Bergwerke und Fördergruben noch bevorsteht, besser nicht wissen sollten.

Unter seltenen, günstigen Bedingungen, wenn er adäquate medizinische Hilfe erhält, sich lange Zeit ausruhen kann und vor allem, wenn sein Überlebenswille geweckt und gestärkt wird, kann der „dochodjaga“ ins Leben zurückkehren. Dies widerfuhr dem Autor, der sich für Sanitätskurse qualifizieren konnte, so dem Dauereinsatz im Bergwerk entging und langsam von seiner schweren Pellagraerkrankung genesen konnte. Ohne diese Rettung und allmähliche Rückkehr wären die Erzählungen nicht geschrieben worden. Die Figur der Rückkehr ins Leben bzw. des Rückkehrers von den Toten, des „dochodjaga“, steht im Zentrum eines komplexen Verweiszusammenhangs, der sich aus der Anordnung der Zyklen allmählich, Erzählung um Erzählung, herauschält. Für den Schriftsteller ist diese Rückkehr wesentlich eine Rückkehr zu den Worten, zur Sprache. Auch aus diesem Grund werden in den Verweiszusammenhang intertextuell zahlreiche Vorläufertexte einbezogen, denn die Figur des „lebenden Leichnams“ wurde schon lange vor Šalamov in der Lyrik, im Drama und der Erzählkunst der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts auf je eigene Weise realisiert und variiert: Die Avantgarden der zwanziger Jahre, wie z.B. Oberiuten erfanden eine Vielzahl solcher Figuren, die von jenseits der Grenze auf das menschliche Leben zurückblicken.

Zu seinen literarischen Vorgängern unterhält der überlebende Autor Šalamov ein ambivalentes und agonales Verhältnis.<sup>8</sup> So beruft er sich in *Über Prosa* einerseits explizit auf die Poetik der Avantgarde, vor allem die poetische Prosa Andrej Belyjs, dessen Theorie und Praxis des Prosarhythmus er in abgeschwächter und abgewandelter Form rezipiert, doch vertritt er im Gegensatz zu Belyj eher eine Poetik der Verknappung, des Lakonismus, die vieles ausspart oder nur andeutet. Šalamov war auch Lyriker und veröffentlichte nach seiner Rehabilitation Gedichte in *Novyj mir* und anderen Kulturzeitschriften und Almanachen, also im legalen offiziellen Gosizdat. Seine Erzählzyklen allerdings konnten nur im Samizdat kursieren.

Durch Anspielungen auf Puškins *Pikovaja dama*, auf Dostoevskijs *Zapiski iz mertvogo doma*, auf Čechovs *Ostrov Sachalin* entstehen intertextuelle Verbindungen mit der „klassischen Literatur“ des 19. Jahrhunderts, aber die Beobachtungen zum Überlebenskampf korrigieren oder widerlegen in vieler Hinsicht die zentrale Vorstellung einer Perfektibilität des Menschen bzw. der menschlichen Gesellschaft. Šalamov wirft der „klassischen Literatur“ sogar vor, sie habe die ethischen Reserven des modernen Menschen sträflich überschätzt und diese

<sup>8</sup> Vgl. dazu ausführlich Ulrich Schmid, „Nicht-Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 87-105.

Überforderung sei an den Gewaltexzessen des 20. Jahrhunderts nicht unschuldig. Die Erzählungen tragen somit eine eigene Kritik an der (russischen) Aufklärung und ihrem Verlauf vor.

In der ersten Erzählung des letzten Zyklus *Der Handschuh* zieht Šalamov eine Art von Summe seiner Anthropologie und grenzt sich scharf von allen Vorgängern ab:

Das Prinzip meines Jahrhunderts, meiner persönlichen Existenz, meines ganzen Lebens, die Schlußfolgerung aus meiner persönlichen Erfahrung, die Regel, die ich mir durch diese Erfahrung angeeignet habe, kann in wenigen Worten wiedergegeben werden. Erst muß man die Ohrfeigen zurückgeben und nur in zweiter Linie die guten Gaben. Man muß sich an das Böse erinnern, bevor man sich an das Gute erinnert. Sich an das Gute hundert Jahre, aber an das Böse zweihundert Jahre erinnern. Dadurch unterscheide ich mich von allen russischen Humanisten des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>9</sup>

Šalamov nimmt die Aufgabe, das Zwischenreich zwischen Leben und Tod darzustellen, nicht durch ein großes Tableau in Angriff, sondern er lässt es aus Splintern, kubistischen Facetten und verschiedenen Blickwinkeln hervorgehen. Er beobachtet nicht nur die Physiologie des Sterbens, sondern auch die Physiologie des (knappen) Überlebens, des Am-Tode-Entlang-Lebens, des Am-Tode-Vorbei-Lebens. Der versehrte, verletzte, verstümmelte, ausgelaugte Körper ist immer noch am Leben, Körper, der überlebt, wie der Körper des Autors, der durch die Erfahrung der Goldbergwerke und Zinngruben ging und diese in immer neuen Anläufen niederschrieb.

Šalamov ist weit in die Todeszone des 20. Jahrhunderts vorgestoßen. Da das Überleben unter Lagerbedingungen inmitten des Sterbens der anderen geschieht, hat ein Überlebender notwendigerweise viele Menschen sterben sehen, ihren Tod aus mehr oder weniger großer Nähe miterlebt oder beobachtet. Daher verfügt er über ein Wissen, das seinen Vorläufern fehlte, und seine Beobachtungen zu Sterben und Tod sind von außergewöhnlicher Exaktheit, häufig auch von nahezu wissenschaftlicher, medizinischer Nüchternheit. Die kürzeren und längeren Erzähleinheiten umkreisen immer wieder den Überlebenswillen des „dochodjaga“, der letzte physische und psychische Reserven aktivieren muss, um einige Stunden oder Tage länger auszuharren. In der Lagerzone von Kolyma gleichen die Formen menschlichen Überlebens der sibirischen Vegetation, Moos und Flechten auf felsigem Grund, ja in ihrer Erstarrung, Versteinierung oder Vereisung gleichen sich Menschen selbst anorganischen Formen an. Die Widerstandsfähigkeit der Vegetation, die lange Zeit mit einem Minimum an Wasser auskommt und auf unfruchtbar steinigem Boden gedeihen kann oder im Extrem-

<sup>9</sup> Šalamov, op. cit., Bd. II, 306/307, (Übersetzung des Verf.)

fall die Härte von Stein und Fels bieten am ehesten einen Vergleich für die Zähigkeit des menschlichen Überlebenswillens.

Dem Autor liegt nicht an erbaulichen Betrachtungen über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens im Sinne eines „*media in vita in morte sumus*“, sondern er entwickelt eine Physiologie des Lebens und Sterbens unter extrem lebensfeindlichen Bedingungen; erst vor der Kontrastfolie dieser Physiologie erhält ein nicht zu unterdrückendes Bedürfnis nach Überschreitung des rein Physiologischen seine ganze Bedeutung.

## II.

Nach der Art der Todesursachen und Todesarten lassen sich verschiedene Aspekte des Sterbevorganges unterscheiden, die iterative, durative und perfektive Aspektformen des russischen Verbsystems bedingen. Die Iteratio, die Wiederholung, ist die grundlegende Figur, die der Überlebende seinem eigenen Sterben und seiner Rückkehr von den Toten abgewinnt, aus ihr leitet sich die Entscheidung für die zyklische Struktur der Erzählungen ab, die Iteratio stellt eine Übereinstimmung zwischen den Wiederholungen der Erzählungen und der monotonen Wiederholung des Sterbens im Lager her.<sup>10</sup> So wie sich Sterben und Tod aneinanderreihen, reihen sich Biographiefragmente der Lagerinsassen aneinander. Die zyklische Kurzprosa ist damit eine der wesentlichen Antworten Šalamovs auf die Frage, wie man den Lagertod trotz seiner vollständigen Banalisierung erzählen kann. Aus immer neuen scheinbar zusammenhanglosen, in Wirklichkeit aber motivisch miteinander verknüpften Erzählungen entsteht beim Leser langsam eine Vorstellung davon, dass er sich von den gewohnten, außerhalb der Lagerwelt gültigen Vorstellungen von menschlichen Habituskonstanten, Charakter oder Biographie, kurzum vom Begriff des Subjekts verabschieden muss.

Unter den Bedingungen des Lagerlebens verliert das Individuum seine physische und psychische Autonomie, sein Körper ist nur noch Teil eines Kollektivkörpers. Der Verlust der Intimität bedeutet auch Verlust von Würde und Scham, die Häftlinge streiten um ein Stück Brot, bespucken sich, treten, schlagen, beißen einander, Vergewaltigungen spielen sich vor aller Augen ab. Die Zerstörung der Intimsphäre, die Zersetzung einer schützenden Zone um den Körper des einzelnen Menschen erzeugt zugleich eine allgegenwärtige Aggressivität. Gerade wegen der erzwungenen Nähe herrschen unter den Gefangenen meist Feindseligkeit und Hass, denn der benachbarte Körper ist ein gefährlicher Konkurrent

<sup>10</sup> Dieses Verfahren ist umso wirkungsvoller, als es an die Ursprünge der Schrift anknüpft, vgl. William V. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge, Massachusetts / London, England, 323: „Writing [...] gives power to an utterance by providing a number of repetitions, potentially a very large number of repetitions.“

bei der Nahrungsaufnahme. Die Gefangenen belauern einander um ein Stück Brot, das den Schwächeren oft genug gestohlen wird. Den anderen essen zu sehen, verdoppelt die Qualen des Hungers, der Gedanke an die Ration des Mitgefangenen ist unerträglich, man verfolgt jeden Bissen, jeden Brotkrümel, der in den Mund des anderen wandert, bis er hinuntergeschluckt wird.<sup>11</sup>

Gibt die Iteration, die Wiederholung, das Prinzip der unabhängigen, aber untereinander motivisch-thematisch verknüpften Erzähleinheiten unterschiedlicher Länge vor, so bestimmt oder bedingt die Dauer des Sterbens das Verhalten vieler Häftlinge, ihre psychophysische Verfassung. Vor allem dem Hunger- und Kältetod eignet ein durativer Aspekt, denn beide Todesarten töten ihre Opfer in der Regel nicht schnell oder plötzlich, sondern bei einer Mindestzufuhr von Nahrung und einem nächtlichen Schutz vor Kälte relativ langsam, oft erst im Laufe von Monaten oder gar Jahren. Der Verhungerte und Erfrierende wird allmählich von einer Vielzahl von Ausfallserscheinungen und Krankheiten heimgesucht, Parasiten, Pellagra, Skorbut, Osteomyelitis in Folge von Erfrierungen der Extremitäten zermürben den Widerstand und treiben die Sterbenden in eine tiefe animalische Wut, ja nicht selten in den Wahnsinn.

Die Lagerinsassen werden in Šalamovs Darstellung zudem nicht nur von der offiziellen staatlichen Hierarchie, bestehend aus Wachen, Aufsehern, Kommandanten, kontrolliert und schikaniert, sondern mindestens ebenso von sog. „blatari“, den Berufskriminellen, die ein Lager im Lager bilden und denen Šalamov einen ganzen Zyklus gewidmet hat: *Skizzen aus der Welt des Verbrechens* (*Očerki prestupnogo mira*). Die „blatari“ demütigen, quälen und ermorden politische Häftlinge mit stiller Billigung der Lagerleitung und meist ohne Angst vor wirksamer Strafverfolgung.

Diese Welt schreitet Šalamov mit Hilfe der von ihm entwickelten einzigartigen Prosaform aus: Der lateinische Terminus „Iteratio“ scheint auch deshalb adäquat und heuristisch weiterführend, weil er einerseits Wiederholung, Reihung bedeutet, andererseits das Etymon „iter“ Weg, Bewegung, Reise in sich birgt. Šalamov begibt sich mit seinen Erzählungen auf einen Weg durch die Antizivilisation der Lager. Wenn man die Überschriften und Inhalte der Erzählungen überprüft, ergeben sie einen Gang durch die Lagerwelt in kleinen Abschnitten: Eine literarische Topographie des Lagers entsteht so z. B. konkret aus den Ortsangaben ( wie z. B. *Na predstavku, Tajga zolotaja, V priemnom pokoe, Tropa, Pričal ada, Gorod na gore, Vodopad* ), aber auch aus den häufigen Hinweisen auf Fauna und Flora (*Stlannik, Medvedi, Belka, Voskrešenie listvennicy, Utka*), auf Nahrungsmittel (*Suchim pajkom, Jagody, Šerri-brendi, Sguščennoe moloko, Chleb, Kusok mjaso*), auf Funktionen in der Lagerhierarchie (*Načal'nik bol'nicy, Načal'nik politupravljenija, Podpolkovnik Fragin, Voennyj komissar*), auf Werk-

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Šalamov, op. cit., Bd. I, 13.

zeuge (*Artist lopaty*, *Tačka I*, *Tačka II*) oder auf Ärzte und Krankheiten (*Šokovaja terapija*, *Tifoznyj karantin*, *Anevrizma aorty*).

Einem ebenso einfachen wie grundlegenden Strukturprinzip wird eine Vielzahl von Wirkungen abgewonnen. Motive, Geschehnisse, Konstellationen, Biographiebruchstücke, Namen, Physiognomien, Krankheiten und Todesarten tauchen in Abwandlungen in allen Zyklen immer wieder auf, manchmal bis in die Wortwahl, bis in wörtliche Zitate. Die Iteration in Verbindung mit dem Wandern von Motiven verhindert eine feste Zuordnung von Charakteristika zu einer Person. Neben dem Sujet des seriellen Todes variieren die Erzähleinheiten auch die Erscheinungen der *vita minima*, des knappen Überlebens immer wieder neu, so dass in der Summe eine polyperspektivische Betrachtung des Geschehens entsteht. Šalamov löst mit diesem avantgardistische, Erzählverfahren jeglichen überwölbenden Zusammenhang auf und setzt dagegen auf wiederkehrende Muster. Den großen Bogen der Prosaepopöe, wie ihn das kanonisierte Modell der Erzählkunst Tolstoj's, aber auch die Zeitgenossen Šalamovs, Grossman und Solženicyn repräsentieren, verwirft er explizit als untauglich für sein besonderes Vorhaben.<sup>12</sup>

Weit innerhalb des Gesamtwerks, in der zweiten Erzählung des dritten Zyklus, die *Der Schaufelkünstler (Artist lopaty)* überschrieben ist, in der Nähe des architektonischen Zentrums legt der Autor wichtige Motive und Hintergründe für das iterative Verfahren offen. Der Titel der Erzählung *Grabrede (Nadgrobnoe slovo)* verweist auf die kulturelle Praxis des Totengedenkens und der Gedenk- oder Grabrede. Als Grabreden vor nichtexistenten Gräbern für anonyme Tote, deren Namen und Todesumstände ohne die Erzählkunst Šalamovs dem endgültigen Vergessen anheimfallen müssten, lassen sich viele der *Erzählungen aus Kolyma* lesen.

Der erste Satz lautet: „Alle sind tot.“ „Vse umerli...“ Die perfektive Vergangenheitsform ist begründet durch den resultativen bzw. egressiven Aspekt. In den folgenden Sätzen und Passagen erinnert sich der Erzähler an verstorbene Lagergenossen, deren Tod immer mit der gleichen Formel evoziert wird: Auf das Prädikat „umer“ in betonter Initialstellung folgt der Name des Verstorbenen, oft vollständig mit Vornamen, Patronymikon und Familiennamen, in einigen Fällen nur mit Vor- und Familiennamen, seltener nur mit einem Rufnamen. Dann stellen sich Einzelheiten zu diesen Personen ein, Alter, Beruf oder soziales Umfeld, physiognomische Charakteristika, oft Begleitumstände ihres Todes:

<sup>12</sup> Zu dieser Auseinandersetzung vgl. Klaus Städtke, „Sturz der Idole- Ende des Humanismus? Literaturmodelle der Tauwetterzeit: Solženicyn und Šalamov“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 137-155.

Все умерли...

Николай Казимирович Барбэ, один из организаторов Российского комсомола, товарищ, помогавший мне вытащить большой камень из узкого шурфа, бригадир, расстрелян за невыполнение плана участком, на котором работала бригада Барбэ, по рапорту молодого начальника участка, молодого коммуниста Арма – он получил орден за 1938 год и позже был начальником прииска, начальником управления – большую карьеру сделал Арм. У Николая Казимировича Барбэ была бережно хранимая вещь – верблюжий шарф, голубой длинный теплый шарф, настоящий шерстяной. Его украли в бане воры – просто взяли, да и все, когда Барбэ отвернулся. И на следующий день Барбэ поморозил щеки, сильно поморозил – язвы так и не успели зажить до его смерти ... (I, 369)

Es folgen Namen wie z. B. Dmitrij Nikolaevič Orlov, ehemaliger Referent Kirovs, Semen Alekseevič Šejnin, Ökonom, „ein guter Mensch“, Ivan Nikolaevič Fedjachin, Organisator der ersten Kolchose in Rußland, mit dem der Autor zusammen im Zug und auf dem Schiff den Transport in die Lager durchstand, Derfel', ein französischer Kommunist, Mitarbeiter der Presseagentur TASS, der schon in den Steinbrüchen von Cayenne eine Strafe verbüßt hat und der eines Tages von einem einzigen Schlag eines Wächters niedergestreckt und getötet wird, Fric David, ein freundlicher Holländer, der vor Hunger und Erschöpfung im Stehen einschläft und schließlich wahnsinnig wird, Sereža Klivanskij, ein Universitätskommilitone de Autors, den er zehn Jahre später im Gefängnis wieder sehen sollte, und weitere Namen.<sup>13</sup> Dabei stellt sich heraus, dass den sich erinnernden und schreibenden Autor mit jedem der Verstorbenen eine Episode, bisweilen eine Geste der Hilfe, der Solidarität, des Verständnisses, bisweilen des verzweifelten Aufbegehrens gegen die mörderische Wirklichkeit des Lagers verbindet. So hat Barbé ihm geholfen, einen großen Stein aus einer Schürfstelle herauszuheben; ein gewisser Rjutin hat mit ihm zusammengearbeitet, obwohl er den geschwächten Erzähler stützen mußte und durch diesen behindert wurde. Der überlebende Schriftsteller kannte die Toten, sie waren für Augenblicke oder Tage und Wochen seine Lagergenossen, seine Gesprächspartner; sein Überleben ist mit ihrem Tod verbunden.

Die Namensnennung, knappe Angaben zur Person, bisweilen auch Ausführungen zum Verhältnis von Verstorbenem und Autor und die Nennung der To-

<sup>13</sup> Hier einige weitere Beispiele aus der Erzählung: „Умер Дмитрий Николаевич Орлов, бывший референт Кирова“ (I, 369). „Умер экономист, Семен Алексеевич Шейнин, добрый человек“ (I, 370). „Умер Иван Яковлевич Федяхин“ (I, 371). „Умер Дерфель. Это был французский коммунист, бывавший и в каменоломнях Каиенны“ (I, 372). „Умер Фриц Давид“ (I, 373). „Умер Сережа Кливанский, товарищ мой по первому курсу университета, с которым мы встретились через десять лет в этапной камере Бутырской тюрьмы“ (I,373). „Умер бригадир Дюков“ (I,373). „Умер Павел Михайлович Хвостов“ (I,375). „Умер ли Володя Добровольцев, пойнтист?“ (I, 378).

desumstände machen die ganze „Totenrede“ aus und legen zugleich die Verfahren eines weit ausgreifenden, verästelten Totengedenkens offen, das die gesamten Erzählungen durchzieht. Die Bedeutung des Totengedenkens für die narrative Poetik Šalamovs lässt sich dabei besonders eindringlich an einer Figur demonstrieren, die im Zentrum der russischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts angesiedelt war: an der Figur des sterbenden und toten Dichters.

### III.

Eine Grabrede eigener, singulärer Art erhält ein berühmten Dichter unter den vielen anonymen Toten in der Erzählung *Cherry Brandy* (*Šerri-brendi*) aus dem Jahre 1958, die zum ersten Zyklus gehört und offensichtlich vom Endstadium eines Hungertodes handelt. Im ersten Satz, der nur aus den beiden Worten „U-miral poët“ besteht, ist die imperfektive Vergangenheitsform durch den durativen Aspekt motiviert. Entsprechend wäre ins Deutsche zu übersetzen: „Der Dichter lag im Sterben.“ Über diesen sterbenden Dichter erhalten wir mehr Informationen als über die meisten anderen Gestalten der Zyklen. Während die Biographiebruchstücke in den meisten Erzählungen keine oder nur tentative Zuordnungen erlauben, kann man in diesem besonderen Fall einige Indizien für eine wahrscheinliche Identität zusammentragen. Von seinen Zeitgenossen wird der todgeweihte Lagerhäftling als bedeutendster russischer Dichter des 20. Jahrhunderts bezeichnet, und er selbst scheint diese Einschätzung zu teilen:

Но если уж ему, как видно, не придется быть бессмертным в человеческом образе, как некая физическая единица, то уж творческое-то бессмертие он заслужил. Его называли первым русским поэтом двадцатого века, и он часто думал, что это действительно так. Он верил в бессмертие своих стихов. (I, 63)

Der Titel der Erzählung *Šerri-brendi* verweist konkret auf ein Gedicht Osip Mandel'stams, das auf den März 1931 datiert ist und zum Zyklus der *Moskauer Gedichte* oder *Moskauer Hefte* gehört. Die Eingangstrophe lautet: „Ja skažu tebe s poslednej / prjamotoj / vse liš' bredni, šerri-brendi, / angel moj“.<sup>14</sup> Nach Angaben von Nadežda Mandel'stam entstand es während eines Zechgelages und weist auf den ersten Blick Anklänge an ausgelassene bacchantische Dichtung auf. „Šerry-brendi“ war wohl eine Art von häuslichem Synonym für „Unsinn“, wofür auch das paronomastische Spiel mit dem russischen Wort „bredni“ „Unsinn“ im Refrain der ersten und letzten Strophe spräche.<sup>15</sup> Das Gedicht ist an eine junge Frau gerichtet, die auch als „Engel Mary“ angeredet und zum ausgelas-

<sup>14</sup> Osip Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach*, Tom pervyj, Stichtovorenija, Moskva 1990, 170/171.

<sup>15</sup> Vgl. den Kommentar ebd., 509.

senen Mittrinken animiert wird: „pej kokteli, / duj vino“. Doch mischen sich in die heiteren Töne düstere Ahnungen, der Name Mary selbst verweist auf die gleichnamige Protagonistin in Puškins *Ein Fest während der Pest* (*Pir vo vremja čumy*), und der Galgenhumor von Menschen in hoffnungsloser Lage macht sich in vielen Versen bemerkbar. Die überschäumende Lebenslust verbirgt nur notdürftig abgrundtiefe Melancholie: „Schande“ (*sromata*) und „Elend“ (*niščeta*) überschatten das Leben des sowjetischen „poète maudit“ und seiner Gefährtin.<sup>16</sup> Dabei wird bereits mit dem Epigraph „Ma voix aigre et fausse ...“, ein Vers aus *Sérénade*, einem Gedicht des Zyklus *Poèmes saturniens*, Paul Verlaine zitiert, der französische poète maudit, den der junge Mandel'stam den anderen französischen Modernen vorzog und dem er sich besonders in den dreißiger Jahren durch eine Bruderschaft im Elend verbunden wusste.<sup>17</sup>

Šalamov setzt die Linie der Verelendung des ausgestoßenen Dichters in seiner Erzählung fort, aber auch die Linie der Bejahung einer dichterischen Berufung, die Mandel'stam ins Lager führen musste. Der Dichter verstarb nach heutigem Kenntnisstand am 27. Dezember 1938 im Transitlager „Vtoraja rečka“ bei Vladivostok, alles scheint also darauf hinzudeuten, dass die Erzählung seine letzten Stunden beschreibt, dennoch wird er niemals eindeutig bei seinem Namen genannt, es bleibt ein fundamentaler Vorbehalt, ein starkes, unabdingbares Element der Fiktion, für das auch der Chronotopos der „tranzitka“ steht, wie das Durchgangslager von den Häftlingen „liebervoll“ genannt wird. Zwischen Gefängnis und Arbeitslager bildet es einen Raum relativer Freiheit, den der sterbende Dichter nicht mehr verlassen will und wird. Er ist zu schwach für die Schiffsreise und offiziell zum Überwintern im Transitlager belassen worden. Mit seinem nahenden Tod ist er einverstanden, denn er ahnt, was ihm im Fall des Weiterlebens bevorstünde: In seinem Delirium erscheint ihm der Gesichtsausdruck eines Mithäftlings im Gefängnis, der die Lager bereits kennen gelernt hatte und den Streit, ob Gefängnis oder Lager furchtbarer sei, nur mit einem grausamen Lächeln beantwortete.

Да, он догадывался кое о чем из того, что ждало его впереди. На пересылке он многое успел понять и угадать. И он радовался, тихо радовался своему бессилию и надеялся, что умрет. Он вспомнил давний тюремный спор: что хуже, что страшнее – лагерь или тюрьма? Никто ничего толком не знал, аргументы были умозрительные, и как жестоко улыбался человек, привезенный из лагеря в ту тюрьму. Он запомнил улыбку этого человека навсегда так, что боялся ее вспоминать. (I, 64/65)

<sup>16</sup> Einige Interpreten lesen dieses Gedicht auch als Abschied von der europäischen Welt Petersburgs und sehen in Mary eine parodistisch „erniedrigte“ Elena. Vgl. etwa V.V. Musatov, *Lirika Osipa Mandel'stama*, Kiev 2000, 353-356.

<sup>17</sup> Zur Verlaine-Rezeption in diesem Gedicht vgl. Ralph Dutli, *Ossip Mandelstam*, Zürich 1985, 89-98.

Der Chronotopos der „Tranzitka“ öffnet aber auch einen Raum der literarischen Fiktion. Das Thema des Fieberwahns an der Grenze von Leben und Tod wird zum Leitmotiv der Erzählung, die in mehrfachem Sinn einen Schwellentext repräsentiert. Der Text versetzt den Leser unmittelbar in das sich auflösende Bewusstsein des sterbenden Dichters, der auf den Holzpritschen einer Schlafbaracke seinem Ende entgegendämmert. Im ersten Absatz werden die Lage des Sterbenden, die Bewegungen der Hände und Finger, die vom Hunger aufgedunsenen Hände, die Veränderungen der Physiognomie, die „hippokratische Maske“ beschrieben:

Поэт умирал. Большие, вздутые голодом кисти рук с белыми бескровными пальцами и грязными, остросшими трубочкой ногтями лежали на груди, не прячась от холода. Раньше он совал их за пазуху, на голое тело, но теперь там было слишком мало тепла. Рукавицы давно украли; для краж нужна была только наглость – воровали среди бела дня. Тусклое электрическое солнце, загаженное мухами и закованное круглой решеткой, было прикреплено высоко под потолком. Свет падал в ноги поэта – он лежал, как в ящике, в темной глубине нижнего ряда сплошных двухэтажных нар. Время от времени пальцы рук двигались, щелкали, как кастаньеты, и ощупывали пуговицу, петлю, дыру на бушлате, смахивали какой-то сор и снова останавливались. Поэт так долго умирал, что перестал понимать, что он умирает. (I, 63)

Der sterbende Dichter liegt unter einer „trüben elektrischen Sonne“ (tuskloe élektričeskoe solnce), offensichtlich die Deckenbeleuchtung der Schlafbaracke, zugleich aber eine Allusion auf die Wendungen von der „schwarzen Sonne“, die Mandel'stam in einer Reihe von Prosatexten wie *Puškin i Skrjabin* (1915) und Gedichten wie z.B. *Éta noč' nepopravima* (1916) verwandte, ein apokalyptisch-eschatologisches Motiv, das Endzeit und Epochenende zusammenführte.<sup>18</sup> Die „trübe elektrische Sonne“ ist von Fliegen verdreckt, ein Motiv, das in der russischen Literatur überhaupt, besonders aber in der Moderne reiche thanatopoetische Konnotationen besaß, die hier aufgenommen und in die Lagerwelt übertragen werden.<sup>19</sup> Die Fliegen stehen aber auch metonymisch für den allgegenwärtigen Schmutz des Lagers und für zahllose andere Insekten wie Mücken, Wanzen, Läuse, die die Häftlinge im wörtlichen Sinne bis aufs Blut quälen, was gerade Šalamov oft beschreibt. Die Todesinsekten verfinstern dem Dichter in seiner letzten Stunde die Sonne, die für ihn, der bereits wie in einem Sarg („Kas-

<sup>18</sup> Vgl. Hansen-Löve, Aage, „Mandel'stams Thanatopoetics“, R.Vroon, John Malmstad (ed.), *Readings in Russian Modernism*, M. 1993, 121-158, hier besonders 142-148.

<sup>19</sup> Zum Nexus von Fliegen und Tod vgl. Hansen-Löve, Aage, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, II. Band: *Mythopoetischer Symbolismus*, I. Kosmische Symbolik, Wien 1998, hier vor allem 532-534.

ten“) in der tiefen Finsternis der unteren Pritschenreihe liegt, nur noch als trübe Funzel am Barackenhimmel brennt. Der stolze Sonnenmythos der Symbolisten, die mit Vorliebe am Zentralgestirn ihre mythopoetischen Künste erprobten, ist hier auf eine erbärmliche Schwundstufe geschrumpft.<sup>20</sup>

So wie die Lebenskräfte verebben und noch einmal, mehrmals zurückkehren, Atem und Herzschlag stocken und wieder einsetzen, bestimmt eine wellenförmige Bewegung von Aufbruch und Wiederkehr den Rhythmus der Erzählung. Aus der dissoziativen Gedankenfolge bzw. den Gedankenketten gewinnt man eine Ahnung von den Delirien des Hungertodes, dem allmählichen Verlust des Wirklichkeitssinnes, aber auch von der angespannten Denkarbeit, den tiefen Einsichten, den Visionen von Unsterblichkeit, zu denen das Bewusstsein bis kurz vor dem vollständigen Verlöschen noch in der Lage ist:

Жизнь входила в него и выходила, и он умирал. Но жизнь появлялась снова, открывались глаза, появлялись мысли. Только желаний не появлялось. Он давно жил в мире, где часто приходится возвращать людям жизнь – искусственным дыханием, глюкозой, камфорой, кофеином. Мертвый вновь становился живым. И почему бы нет? Он верил в бессмертие, в настоящее человеческое бессмертие. Часто думал, что просто нет никаких биологических причин, почему бы человеку не жить вечно... Старость – это только излечимая болезнь, и, если бы не это не разгаданное до сей минуты трагическое недоразумение, он мог бы жить вечно. Или до тех пор, пока не устанет. А он вовсе не устал жить. Даже сейчас, в этом пересыльном бараке, «транзитке», как любовно выговаривали дешёвые жители. (I, 62)

Der Sterbende nimmt wahr, denkt, fühlt, beobachtet, formuliert, aber die Objekte seines Denkens und Wahrnehmens entgleiten ihm immer rascher, die Grenze zwischen Außenwelt und Innenwelt verfließt. Überaus charakteristisch für Šalamovs exakte Beobachtung der Gedankentätigkeit unter äußerstem physischen und psychischen Druck sind die Gedankenblitze, die durch das Bewusstsein des Sterbenden schießen, ganze Kaskaden von Assoziationen, Erinnerungen, Bildern, Worten:

Иногда приходила, болезненно и почти ощутимо проталкиваясь через мозг, какая-нибудь простая и сильная мысль – что у него украли хлеб, которой он положил под голову. И это было так обжигающе страшно, что он готов был спорить, ругаться, драться, искать, доказывать. Но сил для всего этого не было, и мысль о хлебе слабела... И сейчас же он думал о другом, о том, что всех должны везти за море, и почему-то опаздывает пароход, и хорошо, что он здесь. И так же легко и зыбко он начинал думать о большом родимом пятне на лице дневального барака. Большую часть суток он думал о тех событиях,

<sup>20</sup> Zum symbolistischen Sonnenmythos vgl. ebd., 147-241.

которые наполняли его жизнь здесь. Видения, которые вставали перед его глазами, не были видениями детства, юности, успеха. Всю жизнь он куда-то спешил. Было прекрасно, что торопиться не надо, что думать можно медленно. (I, 61/62)

Die subjektiv schier endlose Dauer des Sterbens bewirkt, dass den Sterbenden immer tiefere Gleichgültigkeit erfasst. Schließlich vergisst er, dass er im Sterben liegt. Das vergangene Leben, der Ruhm als Lyriker, alle irdischen Mühen liegen hinter ihm, sind nur noch „Mäusegetrippel“ (*myš'ja begotnja*), ein Zitat aus einem Gedicht Aleksandr Puškins aus dem Jahr 1830, *Verse, nachts bei Schlaflosigkeit geschrieben* (*Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonicy*), ein Gedicht, das angetrieben wird von metaphysischer Unruhe und ängstlichem Fragen nach dem Lebenssinn. Auch Fedor Tjutčev, dessen Verse „Blažen, kto posetil sej mir / V ego minuty rokovye“ im Bewusstsein des Sterbenden auftauchen, hat Gedichte (*Bessonica* 1829 und 1873) über die existentielle Einsamkeit des schlaflosen Menschen verfaßt. Die Motive Einsamkeit, Schlaflosigkeit und dichterische Inspiration hat schließlich Mandel'stam selbst bearbeitet, so in dem Gedicht „*Bessonica, Gomer, tugie parusa*“ aus seinem ersten Zyklus *Kamen'*. Mit Hilfe dieses motivisch-thematischen Zusammenhangs wird der Text über den Lagertod des Dichters aufgeladen mit Anspielungen auf die klassische Lyrik und ihre Fortsetzung in der Moderne:

Равнодушие давно владело им. Какими все это было пустяками, «мышьей беготней» по сравнению с недоброй тяжестью жизни. Он удивлялся себе – как он может думать так о стихах. Когда все уже было решено, а он это знал очень хорошо, лучше, чем кто-либо? Кому он нужен здесь и кому он равен? Почему же все это надо было понять, и он ждал... и понял. (I, 63)

Das für die Klassik und Romantik zentrale Thema der Inspiration erfährt nun auf der Totenpritsche eine physiologisch-somatische Deutung. Während das Leben den sterbenden Dichter in Wellen („otliv“, „priliv“) verlässt und zu ihm zurückkehrt, geht er vollkommen im gegenwärtigen Moment auf- und schafft seine letzten Verse, die nur noch in seinem Bewusstsein vorhanden sind, auftauchen und wieder verschwinden. Im Hier und Jetzt des Sterbens werden ihm letzte Einsichten in das Wesen seiner dichterischen Berufung zuteil. Die Verse waren für ihn „lebensspendende“ Kraft, im physischen Sinn Inspiration, also Einatmen, Empfangnis des Lebensodems:

... поэт понял, что сочиняет сейчас настоящие стихи. А что в том, что они не записаны? Записать, напечатать – все это суета сует. Все, что рождается небескорыстно, – это не самое лучше. Самое лучше то, что не записано, что сочинено и исчезло, растаяло без следа, и только творческая радость, которую ощущает он и которую ни с чем не

спутать, доказывает, что стихотворение было создано, что прекрасное было создано. Не ошибается ли он? Безошибочна ли его творческая радость? (I, 64)

## IV.

Der Dichter aus *Cherry-Brandy* stirbt auf den Lagerpritschen der „tranzitka“, seine Nachbarn warten ungeduldig auf seinen Tod, dann wird man ihn in einem Massengrab verscharren. Auf ein öffentliches Leichenbegängnis, irgendeine Art von Begräbnis kann der Dichter nicht hoffen. Die Antizivilisation des Lagers hat eine fundamentale Dimension menschlicher Kultur ausgelöscht: das Begräbnisritual. Nur die menschliche Spezies bestattet ihre Angehörigen. Der beträchtliche Aufwand an kostbaren Ressourcen und Zeit, der in diese Praxis investiert wird, deutet auf eine existentielle Notwendigkeit. Alle menschlichen Gesellschaften sind herausgefordert, den Tod in irgendeiner Weise wieder ins Leben einzubetten. Da der Tod für das Individuum nur immer als Tod der anderen, nicht als eigener denkbar ist, tritt uns der eigene Tod als das vollkommen Andere gegenüber, das sich dem Verstehen radikal verweigert und den Sinn unseres Lebens potentiell negiert. Daher muss der Tod als das schlechthin Natürliche jedes Mal aufs neue durch Symbole und Rituale, d.h. durch Kultur bearbeitet und auf diese Weise in die soziale Sphäre reintegriert werden.<sup>21</sup>

Schon um der Kohäsion des gesellschaftlichen Gewebes willen dürfen Verstorbene in der Regel nicht einfach verschwinden. Die Sorge, die die Lebenden den sterblichen Überresten ihrer Toten angedeihen lassen, muss sozial vermittelbar sein und möglichst von einer Generation an die nächste weitergegeben werden. Durch kulturelle Transformationsleistungen wird die physische Auslöschung eines Menschen für die Hinterbliebenen zumindest erträglicher, so dass sie meist den bedrohlichen Ausnahme- oder Zwischenzustand, die traumatische Erfahrung von Verlust oder Beraubung bewältigen und allmählich ins „gewöhnliche“ Leben zurückfinden können. In dieser exemplarischen Krisen- und Schwellensituation lenken und leiten Rituale das Verhalten der Individuen über weite Strecken und entlasten den Einzelnen von Entscheidungen, die ihn leicht überfordern könnten.<sup>22</sup> Das Begräbnisritual bereitet so auch den Boden, auf dem die menschlichen Kulturen und Gesellschaften gründen.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Zur vergleichenden kulturanthropologischen Darstellung von Trauer- bzw. Begräbnisritualen ist vor allem heranzuziehen die Monographie von Metcalf, Peter/ Huntington, Richard, *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge 1991.

<sup>22</sup> Vgl. Alois Hahn, *Einstellungen zum Tod und ihre soziale Bedingtheit. Eine soziologische Untersuchung*, Stuttgart 1968.

<sup>23</sup> Vgl. dazu etwa Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago 2003, XI: „...humans bury not simply to achieve closure and effect a separation from the dead but also and above all to humanize the ground on which they build their worlds and found their histories.“

Die Tragweite der Auslöschung des Rituals und deren Bedeutung für das besondere Totengedenken der *Erzählungen aus Kolyma* lässt sich aber ganz erst ermessen, wenn man berücksichtigt, dass der historische Dichter Mandel'stam das Thema des Dichtertodes in dem frühen Essay *Puškin und Skrjabin* aus dem Jahr 1915 bearbeitet hat: Mandel'stam gründet seinen Essay auf die Epochenanalogie des Goldenen und des Silbernen Zeitalters, deren Dreh- und Angelpunkt die Beziehung zu Puškin ist. In Analogie zur oft betonten Namensgleichheit zwischen Alexander dem Großen, Aleksandr Blok und Aleksandr Puškin reiht Mandel'stam Aleksandr Skrjabin und Aleksandr Puškin ein in die Genealogie des russischen „Hellenismus“. <sup>24</sup> Durch diesen Leitbegriff werden z.B. Innokentij Annenskij's russische Übersetzungen griechischer Tragödien, Vjačeslav Ivanov's Interpretation des Dionysos-Mythos, Erwin Rohde's *Psyche* und Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* aufgerufen. Skrjabin verkörpert den auf russischem Boden wiedergeborenen Dionysos, seine Dichtungen und Kompositionen, sein gesamtes rauschhaftes Schaffen repräsentiert das von Nietzsche geforderte Gesamtkunstwerk, – so wie hundert Jahre zuvor Puškins Dichtung. Doch durch all die literarischen Allusionen hindurch lässt sich erkennen, mit welchem unbedingten Ernst Mandel'stam sich den archaischen Vorstellungen von Opfertod, Wiedergeburt, Lebenszyklen, Erneuerung des Lebens durch das Opfer annähert.

Das Bild der „nächtlichen Sonne“, das zur griechischen Tragödie, namentlich zu Euripides' Phädra führt, leitet Mandel'stam aus Puškins heimlichem, nächtlichen Begräbnis ab. Der seit Odoevskij etablierte Vergleich Puškins mit der „Sonne der russischen Dichtung“ wird zu einem oxymoralen Bild, das den Tod des Dichters und den Glanz seines Werkes, griechische Tragödie und russische Geschichte verschmilzt. Umsonst harrt der gewaltige Marmorsarkophag der Isaaskathedrale des Sonnenkörpers. Die sterbliche Hülle des Dichters wurde heimlich fortgeschafft, bei eisigem Frost und in völliger Finsternis verschwindet er aus der Hauptstadt. In der Bild- und Symbolsprache des Essays ist der „Leichenraub“ ein Hinweis darauf, dass der Hellenismus und das „puškinianstvo“ auf russischem Boden stets bedroht sind, da eine „byzantinische Staatsmacht“ die Sonne verdunkelt:

Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпевания прах поэта.

<sup>24</sup> Vgl. Paperno, Irina, „Puškin v žizni čeloveka Serebrjanogo veka“, B. Gasparov, R.P. Hughes, I.Paperno (eds.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden to the Silver Age*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, 19-51.

Я вспоминаю картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ последней греческой трагедии, созданной Еврипидом – видение несчастной Федры.

В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами, но – уввы! – это не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом в час мировой войны, Федра-Россия ...<sup>25</sup>

Das Oxymoron erweitert Mandel'stam zu einer Kette thanatopoetischer Assoziationen, deren Glieder heißen: Totenfeier, Finsternis, nächtliche Sonne, Sonnenherz, russisches Volk, Gedächtnis. Skrjabins und Puškins Tod entzündet jedes Mal eine Sonne über dem russischen Volk, vereint es in Pietät, und die Persönlichkeit des Künstlers weitet sich im Augenblick des Todes zum Symbol des ganzen Volkes. Aber zu dieser Leistung bedarf es der Nachwelt, bedarf es des Gedenkens der vielen, die das physische Ende eines einzelnen Menschen in einen genuin russischen Akt der „sobornost“<sup>26</sup> verwandeln. Dann steht das Sonnen-Herz des Sterbenden für immer im Zenith des Leidens und des Ruhmes still:

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два превращения одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы.<sup>26</sup>

Doch verweist das Oxymoron der „nächtlichen Sonne“ auch auf die ägyptische Mythologie, die den Silberglanz des Mondes als „nächtliche Sonne“ bezeichnete.<sup>27</sup> Russlands Verbindung zu Europa, zum Christentum und damit zur Geschichte bleibt heikel. Daher geht es immer wieder darum Verbindungen, „Brücken“ (wieder)herzustellen zwischen der (alt)russischen Vergangenheit, dem Hellenismus und der Gegenwart. Skrjabin inkarniert das hellenische Erbe Russlands, verbindet Hellas mit dem russischen Mittelalter, mit den Altgläubigen, die sich als Selbstopfer darbringen und im Sarg verbrennen.

Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христи-

<sup>25</sup> Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach* 1990, Tom vtoroj, 157.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Vgl. dazu die Belege aus der russischen und den Weltliteraturen in Bd.3, 404-413, wo für die oxymorale Verbindung des „Nykthelios“ griechisch-jüdische, byzantinisch-russische Beispiele angeführt werden.

анства обусловлена тем, что он безумствующий эллин. Через него Эллада породилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах.<sup>28</sup>

Mandel'stams Nekrolog auf Skrjabin gehört zu den Texten, die die Grundlage für einen förmlichen Kult des toten Dichters in der russischen Moderne legen. Das Bild des „rasenden Hellenen“, das auf die Dionysos-Mysterien verweist, führt hin zu der Vorstellung vom Opfertod als Schaffensakt. So wie die Altgläubigen sich für ihren Glauben im Sarg verbrannten oder verbrennen ließen, so muss der moderne Künstler bereit sein, für sein Werk den Opfertod anzutreten, ja er muß seinen Tod als Höhepunkt des Werkes anlegen.

Auch Mandel'stam selbst dürfte zu diesem Zeitpunkt eine ähnliche hochfliegende Haltung zum Tod eingenommen und sich gewünscht haben, dereinst seinen Tod als letzten Akt seines Werkes und Schöpfertums zelebrieren zu können. Indem er den Tod des Künstlers als „höchsten Akt seines Schöpfertums“ preist und in die „Kette seiner schöpferischen Leistungen“ einreicht, radikalisiert Mandel'stam das symbolistische „žiznetvorčestvo“. Wollten die Symbolisten das Leben zu einem Kunstwerk machen, so überbietet Mandel'stam dieses an sich schon kühne Unterfangen und dehnt die Grenze der Kunst über das Leben in den Tod hinein aus:

Я хочу говорить о смерти Скрябина, как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует исключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее заключительное звено.<sup>29</sup>

In der Nennung Mnemosynes, der griechischen Muse des Gedenkens und der Dichtung findet die thanatopoetische Assoziationsreihe des gesamten Essays ihren Abschluss: In der Totenfeier kommt das kulturelle Gedächtnis gleichsam zu sich selbst.<sup>30</sup> Sterben heißt Erinnern, Erinnern heißt Sterben. Der Tod Skrjamins wird zum „höchsten schöpferischen Akt“ aufgewertet.

Dieser überhöhte Dichter- bzw. Künstlertod als Kultursymbol wird in der Erzählung *Cherry-Brandy* völlig fragwürdig:

Самое главное, что он еще не умер. Кстати, что значит: умер как поэт? Что-то детски наивное должно быть в этой смерти. Или что-то нарочитое, театральное, как у Есенина, у Маяковского. Умер как актер – это еще понятно. Но умер как поэт? (I, 64)

<sup>28</sup> Mandel'stam, op. cit., 158.

<sup>29</sup> Ebd., 157.

<sup>30</sup> Vgl. auch C. Cavanagh, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton 1995.

Die Nennung von Esenin und Majakovskij spielt direkt auf die sowjetische Fortsetzung des Dichterkultes an. Beider Selbstmord wurde schon von den Zeitgenossen in Beziehung gebracht und als öffentlichkeitswirksamer Akt aufgefasst. Besonders Majakovskijs Ende war für die Künstler wie für den Staat eine unerhörte Herausforderung, denn es ließ sich nicht vertuschen, beschönigen, kaschieren wie das Ende eines verbannten oder verfemten Dichters: Es handelte sich um das selbstgewählte Sterben, den Freitod eines weithin populären Mannes, eines Volksliebblings, des „Dichters der Revolution“, des „Helden der jungen Sowjetkultur“.<sup>31</sup> Die säkulare Feier des Dichters wurde zur organisierten Abwehr des Todes. Majakovskij, der Lenin nach dessen Tod „lebendiger als alle Lebenden“ genannt hatte, wurde nach seinem eigenen Tod ebenfalls Objekt eines Kults und als Dauerpräsenz im stalinistischen Literaturbetrieb instrumentalisiert. Das totalitäre Gedächtnisritual ließ das Gedenken der unbedingten Lebendigkeit des Dichters zu einer ideologischen Beschwörungsformel erstarren.

Der Boden der Kolyma wurde nicht durch Begräbnisrituale kultiviert, er blieb der Natur überlassen, trotz aller menschenvernichtenden Anstrengungen, ihm Bodenschätze zu entreißen. Im Transitlager stirbt Mandel'stam fernab jeder öffentlichen Wahrnehmung als einer unter Tausenden, die in anonymen Massengräbern verscharrt wurden. Diese neue Art des Dichtertodes wirkt auf Šalamovs poetische Prosa auf vielfältige Weise ein, sie ist präsent in allen Erzählungen in der verstörenden Reduktion des Menschen auf physiologische Vorgänge, gerade in der prämortalen Zone werden die physiologischen Determinanten des Bewusstseins herauspräpariert, so sind die Bewegungen des Dichters unmittelbar vor seinem Tod gleichförmig und unterliegen rein physiologischen Gesetzen:

И он не спеша думал о великом однообразии предсмертных движений, о том, что поняли и описали врачи раньше, чем художники и поэты. Гиппократово лицо – предсмертная маска человека – известно всякому студенту медицинского факультета. Это загадочное однообразие предсмертных движений послужило Фрейдю поводом для самых смелых гипотез. Однообразие, повторение – вот обязательная почва науки. То, что в смерти неповторимо, искали не врачи, а поэты. Приятно было сознавать, что он еще может думать. Голодная тошнота стала давно привычной. И все было равноправно – Гиппократ, дневальный с родимым пятном и его собственный грязный ноготь. (I, 62)

Nur wenige Stunden vor seinem Tod erhält er noch einmal seine tägliche Brotration, die er mit kraftlosen Fingern an den Mund presst, um mit seinen von

<sup>31</sup> Zum Selbstmord in russischer Kultur und Literatur vgl. I.K. Lilly, „Imperial Petersburg, Suicide and Russian Literature“, *SEER*, Vol.72, 1994, 401-423, A. Nesbet, „Suicide as a Literary Fact in the 1920's“, *Slavic Review*, 50, no.4, 1990, 827-835 sowie O.P. Hasty, „Reading Suicide: Tsvetaeva on Esenin and Maiakovskii“, *Slavic Review*, 50, no.4, 1991, 836-846.

Skorbut gelockerten Zähnen in das Brot zu beißen, doch beginnt nur sein Zahnfleisch zu bluten. Er ist nicht mehr in der Lage, die Nahrung zu zerkauen und zu schlucken, aber er saugt und reißt an ihr, als versuche er ein letztes Mal, die Lebenskraft aus der Nahrung in sich aufzunehmen und mit ihr das Leben selbst:

Но когда ему вложили в руки его суточную пайку, он обхватил ее своими бескровными пальцами и прижал хлеб ко рту. Он кусал хлеб цинготными зубами, десны кровоточили, зубы шатались, но он не чувствовал боли. Изо всех сил он прижимал ко рту, запихивал в рот хлеб, сосал его, рвал и грыз... (I,65)

Seine Pritschennachbarn warten längst auf Mandel'stams Tod, um sein Brot an sich zu nehmen, der Sterbende lässt sich nicht von ihnen täuschen, als sie ihn auffordern, mit dem Verzehr des Brotes „bis später“ zu warten, er durchschaut ihre Gier, er weiß, dass er bald sterben wird. Wie in vielen Erzählungen der Kolyma-Zyklen wird nun eine charakteristische Schlusspointe eingebaut, die alle gängigen Moralvorstellung außer Kraft setzt: Nach seinem Tod lassen Häftlinge den toten Dichter (mertvec) zwei Tage regelmäßig bei der Verteilung der Brot ration wie eine Marionette die Hand heben, um so eine zusätzliche Ration zu kassieren:

К вечеру он умер.

Но списали его на два дня позднее, – изобретательным соседям его удавалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца; мертвец поднимал руку, как кукла-марионетка. Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов. (I, 66 )

Der Betrug gelingt so gut, dass auch das offizielle Todesdatum zwei Tage später angesetzt wird als der physische Tod. Die Schockwirkung dieser Pointe, das grausame Spiel mit dem Leichnam des Dichters, der zwecks Nahrungsbeschaffung verwertet wird, steht in schärfstem Kontrast zur kultischen Verehrung des toten Dichters Majakovskij, dessen Leichnam öffentlich ausgestellt wurde, damit eine große Menschenmenge ehrerbietig Abschied nehmen konnte. Im Lager lassen Verhungerte einen Verhungerten wie eine Marionette tanzen, um ihr eigenes Sterben um wenige Tage hinauszuschieben. Wahrscheinlich ist dieser Schluß Fiktion, die ihren Anspruch auf Wahrhaftigkeit, d.h. bei Šalamov auf den Status eines neuartigen semifiktiven, semiauthentischen Dokuments aber gerade durch den Rekurs auf literarische Verfahren der Moderne stützen kann.

## V.

Dass die Figur des sterbenden und toten Dichters in der Erzählung *Cherry Brandy* auftaucht und an die Person des Dichters Mandel'stam gebunden wird, berührt zwei der wichtigsten Themenkomplexe, den innersten Kern der Zyklen: Sprache und Gedächtnis, die vom „dochodjaga“ mühsam wiedergewonnen werden mussten, um Zeugnis ablegen zu können. Sprache und Gedächtnis nahmen in der Mnemopoetik der Akmeisten eine zentrale Stellung ein.<sup>32</sup> Auf die Akmeisten bezieht sich Šalamov explizit bei seinen öffentlichen Aussagen in den sechziger Jahren, mit Nadežda Mandel'stam war er einige Zeit befreundet, seine Bewunderung für den ersten Band ihrer Memoiren hat er bekundet.<sup>33</sup> Mit der Niederschrift dieser Memoiren Anfang der sechziger Jahre wollte Nadežda Mandel'stam nicht nur an den Leidensweg ihres Mannes in den letzten vier Jahren seines Lebens erinnern, sondern auch sein zu diesem Zeitpunkt noch bedrohtes lyrisches Werk vor dem Vergessen bewahren. Die kulturelle und literarische Tradition gewährte ihr Schutz vor der drohenden Sprachlosigkeit, ließ sie nicht nur physisch, sondern auch geistig überleben und die eigene Stimme zurückgewinnen.<sup>34</sup> Šalamov widmet Nadežda Mandel'stam die Erzählung *Sentencija*, die den zweiten Zyklus abschließt und eine Zäsur im Gesamtwerk darstellt. In ihr wird geschildert wie ein „dochodjaga“ erstmals zu Empfindungen, Erinnerungen, Worten, zur Sprache, zu Selbstbewusstsein und Lebenswillen zurückfindet.

Mit der akmeistischen Mnemopoetik sind weitere Bedeutungsschichten der Erzählungen verbunden, die über die Epoche des 20. Jahrhunderts weit hinausgreifen. Innerhalb dieser Mnemopoetik gibt es einen ägyptischen Themenkomplex, der sich in der gesamten russischen Moderne findet und zu dem gerade Mandel'stam Wichtiges beigetragen hat.<sup>35</sup> In mehreren Essays der zwanziger Jahre hatte er die Figur der ägyptischen Großbauten, die mit gewaltigen kollektiven Anstrengungen errichtet wurden, bemüht, um die Besonderheit der sozialistischen Aufbauära zu ergründen.

Im zweiten Zyklus der *Erzählungen aus Kolyma* taucht das ägyptische Motiv in *Potomok dekabristov* auf. Es bleibt allerdings bei einer Anspielung, die der

<sup>32</sup> Vgl. dazu ausführlich Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, 372-403.

<sup>33</sup> Vgl. auch Pavel Nerler, „Kraft für das Leben und den Tod: Varlam Šalamov und die Mandel'stams“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 229-237.

<sup>34</sup> Vgl. Verf., „Zur Poetik der Memoiren Nadežda Mandel'stams: Biographische Rekonstruktion nach dem Kulturbruch der Stalin-Zeit“, Klaus Städtke (Hrsg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin (Akademie Verlag) 1998, 269-296.

<sup>35</sup> Als neueste Untersuchung zum ägyptischen Themenkomplex in der russischen Kultur der Moderne liegt vor: Lada G. Panova, *Russkij Egipet. Aleksandrijskaja poëtika Michaila Kuzmina*, Moskva 2006.

Leser erst langsam bei der Lektüre weiterer Erzählungen zu entziffern vermag: „Egipetskij trud – mne dovelos' ego videt', ego ispytat' samomu.“ (Bd. I, 251). Sehr viel später, im dritten Zyklus liefert die Erzählung *Ingenieur Kiselev* eine Erklärung der „ägyptischen Fronarbeit“: Ausführlich wird eine Hydraulik beschrieben, die im Alten Ägypten beim Pyramidenbau zum Einsatz kam. Dabei wurden Pferde zum Transport großer Lasten eingesetzt. Auf der Kolyma müssen Menschen die Rolle der Pferde übernehmen, nicht um Pyramiden zu bauen, sondern um Gold, Zinn oder Uran zu fördern.<sup>36</sup>

Die Hauptfigur der Erzählung *Ingenieur Kiselev* wirft ein besonderes Licht auf den „ägyptischen Komplex“: Es handelt sich um einen parteilosen und ungewöhnlich belesenen Ingenieur, der sich freiwillig für sein dreijähriges Praktikum zum Dienst im fernen Osten gemeldet hat. Ohne vorherige Berührung mit Zwangsarbeit und Häftlingen übertrifft er die Aufseher und Wächter an Sadismus, schlägt, quält und tritt die Häftlinge beim geringsten Anlass. Er geistert durch mehrere Erzählungen als ein Schreckgespenst, dessen vorzeitiges Ende von eigener Hand – er bringt sich bei der Verfolgung eines Diebes versehentlich selbst eine tödliche Bauchverletzung bei – die Häftlinge sogar tief unten in den Stollen bejubeln.

Der Typus des gebildeten Ingenieurs, der sich als übler Menschenschinder erweist, passt in das Bild einer Technik, die den Menschen versklavt.<sup>37</sup> In den Erzählungen *Die Schubkarre I* und *Die Schubkarre II*, die zum sechsten Zyklus gehören, erfahren wir, dass der Typus des mitleidlosen Technikers und Konstrukteurs für Šalamov zu den Hauptschuldigen am Desaster der Kolyma gehört. Da es Mitte der dreißiger Jahre allenthalben an Maschinen zur Erschließung des schwierigen Terrains der Goldvorkommen im hohen Norden mangelte, planten die zuständigen Ingenieure zum Ausgleich menschliche Arbeitskraft ein. Ihre Berechnungen nahmen keine Rücksicht auf die Belastbarkeit des „Menschenmaterials“, sondern verfolgten nur die Erfüllung des Plansolls. Die Verhaftungswellen des Großen Terrors 1936-38 versorgten dann die Minen und Bergwerke mit billigen Sklavenarbeitern. Es wird bis ins Detail geschildert, wie die Ingenieure am grünen Tisch ein menschliches Förderband konzipieren, das verheerende Folgen für die Gesundheit der Arbeiter hatte. Šalamov vergleicht die Planungen der Ingenieure für die Ausbeutung der Bodenschätze der Kolyma mit der Entwicklung der Atombombe durch Physiker. In beiden Fällen verliert ein rein technizistisches Denken den Menschen völlig aus dem Blick.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Vgl. I, 424: „Aber wir haben einen Mechanismus, denselben Mechanismus, der schon im Alten Ägypten erlaubte, Pyramiden zu bauen.“

<sup>37</sup> Über eventuelle Querbeziehungen zu Wittvogels Studie über die „orientalische Despotie“ und zum historischen Hintergrund vgl. den Aufsatz von Klaus Gestwa, „Auf Blut und Wasser gebaut. Der hydrotechnische Archipel Gulag“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 239-266.

<sup>38</sup> Vgl. Šalamov, op. cit., Bd. II, 340.

Die Häftlinge, die am menschlichen Förderband „ägyptische Fron“ geleistet und überstanden haben, besitzen ein ähnliches Überlebenswissen, wie die ägyptischen Pyramidenarbeiter. Im sechsten Zyklus beschreibt die Erzählung *Das Schachspiel des Doktor Kuz'menko* Schachfiguren, die der Bildhauer Kulagin im Gefängnis aus Brot fertigte, das seine Zellengenossen zerkauden und solange mit ihrem Speichel durchfeuchten mussten, bis eine Knetmasse entstand, die unter den Händen des Künstlers jede beliebige Form annehmen und eine Härte erreichen konnte wie „der Zement der ägyptischen Pyramiden“ (II, 390).

Diese Stellen ergeben eine Motivkette, die den ambivalenten Charakter der Zwangsarbeit erkennen lässt, der zugleich archaische und hochmodern-technizistische Züge trägt. Sie lassen sich auch als intertextuelle Verweise auf die essayistische Prosa Mandel'stams vom Beginn der zwanziger Jahre lesen, in der er wiederholt die menschlichen Kosten des gesellschaftlichen Umbruchs mit dem Bau der ägyptischen Pyramiden verglich. Damit war ein *tertium comparationis* zwischen der damals weit verbreiteten Metapher vom „Bau einer sozialistischen Gesellschaft“ und der Monumentalität archaischer Architektur gefunden, an das Šalamov anknüpft. Die Erschließung der Kolyma, die Förderung von Gold, Uran und Zinn presst die Zwangsarbeiter bis aufs Blut aus, wird buchstäblich mit den Körpersäften der Gefangenen ins Werk gesetzt. Während die Pyramiden im Zentrum einer Thanatopoetik der altägyptischen Kultur standen, stehen die Lager des Gulag im Dienst eines technischen Experimentes zur Steigerung der Ausbeute an Gold, Zinn und Uran. Das ägyptische Thema der Zyklen, das an die akmeistische Mnemopoetik der zwanziger Jahre anknüpft, führt ins geistige Zentrum der Verbrechen. Schon Mandel'stam hatte aus dem scheinbar unüberbrückbaren Kontrast, der Differenz von ägyptischer Archaik und stalinistischer Moderne einen Aspekt der Ähnlichkeit herausgefiltert und für die Erkenntnis einer fremdartigen, unverständlichen Gegenwart dienstbar gemacht.<sup>39</sup> Bestimmte Varianten moderner Rationalität haben sich von allen menschlichen Rücksichtnahmen abgelöst und im Namen eines ideologischen Prinzips, einer gesellschaftlichen Norm oder eines Produktionsziels gegen andere Menschen gekehrt, deren Vernichtung und Auslöschung entweder in Kauf genommen oder bewusst angestrebt wird.

So lässt sich am thanatopoetisch besonders bedeutsamen „ägyptischen“ Motivkomplex exemplarisch zeigen, wie fein die intertextuelle Verflechtung einzelner Bausteine der Zyklen angelegt ist und wie sehr man für ein angemessenes Verständnis dieser Verflechtung auf eine Kenntnis der russischen Moderne angewiesen ist. Die Erzählungen betten Elemente der kulturellen Symbolik und Praxis wie die Totenrede und den toten Dichter in einen gänzlich neuen Kontext

<sup>39</sup> Vgl. Verf. „Pyramiden in Petropolis. Der ‚Petersburger Text‘ und das Erinnerungsbild Altägyptens“, W.S. Kissel et alii (Hg.), *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke*, Würzburg (Königshausen & Neumann)1999, 141-166, hier 157-163.

des 20. Jahrhunderts und seiner totalitären Systeme ein. Sie brechen dabei jedoch nicht mit der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, sondern knüpfen, wie gezeigt werden konnte, bis in motivische Details an die Mnemopoetik des Akmeismus an. Vom toten Dichter Mandel'stam ziehen sich zahlreiche Fäden zum überlebenden Dichter Šalamov. Aber zugleich ist in der unauflöselichen Spannung zwischen Fiktion und authentischem Dokument, zwischen Rede und Schrift auch die Erkenntnis beschlossen, dass die Sprache an das Geschehen niemals entfernt heranreichen kann.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Die unaufhebbare Differenz zwischen dem leidenden und dem schreibenden Subjekt zeigt Jurgenson op. cit. 173ff. am Beispiel der Erzählung *Der Handschuh*. Die Haut hat sich von der Hand des Pellagrikers wie ein Handschuh gelöst und ist im Eis zurückgeblieben. Während seiner langsamen Genesung ist die Hand, die schreibt, eine andere als die Hand, die die Peinigungen physisch erleiden musste.