

Tomaš Glanc (Prag)

INSPEKTION DER WÖRTER/ SCHREIBWEISE HALLUZINATION

Anhand eines einzelnen Beispiels, der Texte der Gruppe „Inspektion Medizinische Hermeneutik“ spürt diese Skizze einer Linie in der Geschichte der Literatur nach, die als psychedelischer Realismus zu bezeichnen wäre.

Ältere, konventionelle Untersuchungen narkotischer Literatur haben nach dem biographischen und gesellschaftlichen Kontext gefragt oder sich um eine thematisch-motivische Charakterisierung bemüht. Aus den Ansätzen der Soziologie der Literatur und der Motivforschung sind denn auch die bisher wichtigsten Schriften zu dieser Problematik entstanden wie z.B. Meyer Howard Abrams: *The Milk of Paradise. The effect of Opium Visions on the Works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson and Coleridge* (Cambridge – Massachusetts 1934), Virginia Berridge and Griffith Edwards: *Opium and the People. Opiate Use in Nineteenth-Century England*. (New York, London 1981), Alethea Hayter: *Opium and the Romantic Imagination. Addiction and Creativity in De Quincey, Coleridge, Baudelaire and Others* (London 1968) oder Elizabeth Schneider: *Coleridge, Opium and Kubla Khan* (Chicago 1953). Bereits an den Titeln erkennt man, welche Autoren bisher im Mittelpunkt der Erforschung der ‚Narkoliteratur‘ standen, bzw. welche Autoren der Weltliteratur ihre Erfahrung mit Opium und anderen Drogen bekannten, sie zu einem Bestandteil ihrer Selbstdarstellung und zum Gegenstand ihrer Werke gemacht haben. Eine besondere Aura der Narkoliteratur entstand später in der (französischen) Moderne (Le grand jeu u.a.) und vor allem im Schaffen der „beat generation“, bei Burroughs, Ginsberg, Kerouac, Orlovsky, (Castaneda) u.s.w., wo die berausenden Exzesse eine emanzipatorische Kraft gewonnen haben, die auch für die Ideologie des LSD (Timothy Leary) und der holotropischen Atmung (Stanislav Groff) relevant ist.

Als Ergänzung und Alternative zu diesen kontextuellen und thematischen Analysen der Rauschgifte in der Literatur bietet sich aber noch ein anderer Zugang an, der nach einer spezifischen narkotischen Semantik fragt, d.h. nach einem Bedeutungskomplex und zugleich nach einer besonderen Schreibweise. So gesehen wären nicht die konkreten Drogen wichtig, sondern die Besonderheit der Poetik, die mit den veränderten Bewußtseinszuständen in Zusammenhang steht. Will man

so eine Linie in der zeitgenössischen russischen Literatur nachvollziehen, so hat man mit Texten wie Andrej Monastyrskijs *Kaširskoe šosse*, Vladimir Sorokins *Dostoevsky trip*, Pelevins Kurzprosa und Romanen, Pavel Krusanov und anderen ebenso zu tun wie mit den Werken von Pavel Pepperštejn. Anhand der letzteren wird nun im folgenden der Frage nachgegangen, wie Halluzination als ein zentraler Topos in der literarischen Bearbeitung der veränderten Bewußtseinszustände zu einer Schreibweise wird.

Die „kollektive“ Autorschaft der Schriften und die Installationen der Gruppe soll in diesem Kommentar bewußt fast ausschließlich auf die Person des Moskauer Künstlers Pavel Pepperštejn reduziert werden. Die „überpersönliche“, institutionelle und bürokratische Selbststilisierung der IMH (mit Stempeln, einem eigenen hermetischen Jargon¹ und der hierarchisch privilegierten Position dreier Inspektoren) scheint eher ein kunststrategischer Zug zu sein als reale Zusammenarbeit verschiedener Autoren.²

Die Gründe, Gewinne und potentielle Verluste einer solchen Gruppenfiguration zu analysieren liegt aber jenseits der Grenzen der hier gestellten Aufgabe.

Die IMH wird im kulturellen Kontext im allgemeinen als Phänomen der bildenden Kunst angesehen, obwohl in ihrer Produktion Texte einen zentralen Platz einnehmen. Auch Bilder und Installationen können oft als *Visualisierungen von Texten* betrachtet werden, als narrative Illustrationen (analog zu jenen aus Märchen- und anderen Kinderbüchern, die eine wichtige Inspiration für die Poetik der Gruppe darstellen), als spezifische „anschauliche“ Vergrößerungen bestimmter Begriffe, textueller Verfahren oder Formulierungen. Das Motto „Text als Illustration“ gilt als altbekannte Dominante des Moskauer Konzeptualismus.

Was ist das Auffallende an der Narrativik der IMH? Ihre *Quantität* (Aufzeichnung zahlreicher Gespräche, thematische Bände, Kommentare, Roman, Gedichte, Aufsätze...) stellt scheinbar nur eine äußerliche, „physische“ Charakteristik dar. Tatsächlich jedoch steht der *Umfang* mit der *Semantik* in einem engen Zusammenhang: unser Verständnis „gleitet“ über eine unerfaßbare Menge, die Texte verweisen aufeinander und signalisieren dadurch unsere (in jedem Fall) *defizitäre Lesart*. Sie operieren dazu oft mit esoterischen oder quasi-esoterischen

¹ Vgl. Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy. Moskva: Ad Marginem, 1999.

² Nikolaj Šeptulin, Redakteur der Zeitschrift *Mesto pečati* (die überwiegend dem Kontext des Moskauer (Neo)Konzeptualismus und seiner Reflexion gewidmet ist) und Herausgeber mehrerer Texte der IMH und über sie, bemerkt zu Recht, daß das Nichtdifferenzieren zwischen Individuellem und Kollektivem nicht der „Realität“ entspricht und fügt sogar hinzu, daß die Gruppe seit 1998 allein in der Person Pepperštejns verkörpert wird (Zur Gruppe gehörten in den zehn Jahren ihrer Existenz von 1988-1998 „offiziell“ vor allem Jurij Lejdermann, Sergej Anufriev und Vladimir Fedorov.); s. <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/pepper.bio.htm>

Begriffen, Formulierungen und Hinweisen, mit kaum dechiffrierbaren Zusammenhängen und Zitaten, so daß unsere Rezeption sich immer als unzureichend, ungenügend, unvollkommen, unvollendet und unvollständig erweisen muß. Dazu gehört noch eine bunte Palette der verschiedensten Diskurse (über die in der Literatur über die IMH oft geschrieben wird), die in ihren Werken benutzt werden oder auf die angespielt wird, angefangen von chinesischer Mythologie und russischen Märchen über negative Theologie, Sherlock Holmes, Carrolls *Alice in Wonderland* und *Buratino* bis hin zu Psychoanalyse, Dekonstruktion und Paraphrasen von Lacanschen und Deleuzeschen Denkfiguren, die in die eigene Mythopoetik einbezogen werden und (auf ironische Art und Weise) ihre quasiwissenschaftliche Topik garantieren.³

Diese textzentriert rituelle Haltung könnte als eine „medizinisch“ *hygienische Depotentialisierungsstrategie* verstanden werden: Aus der russischen Tradition kennen wir die absoluten Privilegien des Buchstabens und des verbalen Ausdrucks. Hirt und Wonders fassen die traditionellen Konzeptionen der russisch-orthodoxen Theologie – die im übertragenen Sinn aber auch für die privilegierte Stellung des literarischen Diskurses der letzten zweihundert Jahre gelten – lapidar mit dem Terminus „das Heiligkeitsprivileg der Schrift“ zusammen und erklären: „Der Schrift eignet eine wesensmäßige Nähe zum unsichtbaren Göttlichen“ (Hirt/Wonders 1998: 9). Und es könnte scheinen, daß die IMH dieses absolute Primat des Wortes und des Buchstabens in ihren „textzentrierten“ und „textbesessenen“ Projekten mit aller Kraft realisiert. Dadurch ist es ihr möglich, das obengenannte Primat mit all seinen Affekten, Effekten und Defekten zu zeigen und damit nicht weiter an seiner beherrschenden, ideologischen, usurpierenden Rolle zu partizipieren (was sich selbstverständlich besonders auf die Arbeiten bezieht, die die sowjetische Machtmythologie thematisieren).

Die textuelle Praxis der IMH evoziert eine Auffassung des Schreibens als uneingeschränkte, ungelenkte *Selbstproduktion*, als eine absolute Autonomie, die nach eigenen Gesetzen ihre verschlossene, selbständige, halbesoterische, personifiziert gesagt „solipsistische“ Initiative entfaltet. Das Textcorpus vermehrt, vergrößert und vervielfältigt sich wie der süße Brei im Töpfchen aus dem bekannten Märchen. Von dieser Erscheinung nehmen auch die hochautoritativen Betrachter der Vatergeneration des Moskauer Konzeptualismus Notiz: Der Maler Il'ja Kabakov spricht davon, daß die Medhermeneuten alles in Büchern niedergeschrie-

³ „Telos“ eines solchen Umgangs mit den Diskursen ist nicht methodologische Willkürlichkeit, Streben nach Erreichen eines allumfassenden Vokabulars oder bloße Ironie, sondern eine „superutopische Teleologie“, die Pepperstejn als „Grundlage unseres Experimentierens“ bezeichnet. Es geht um ein literarisch-ideologisches „Paradies der Diskurse“, das aber nicht vor dem Hintergrund irgendeiner Hölle situiert ist, sondern vor jenem des „anderen Paradieses“, das die „anästhesierten Zonen der Kultur“ darstellen (Inspekcija 1997: 17).

ben haben, die zusammen eine „phantastische märchenhafte Bibliothek bilden“ (Tupicyn, Kabakov 1998: 95). Der Hauptdarsteller der einflussreichen Gruppe „Kollektivnye dejstvija“ Andrej Monastyrskij erwähnt als die Grundlage der medhermeneutischen Praxis einen „moščnyj tekstovoj stvol“, einen mächtigen Textstamm (Monastyrskij 1998: 102).

Die Texte okkupieren das Territorium des Bildes (medhermeneutische Objekte, Installationen, Ausstellungen), heben die Grenzen zwischen verschiedenen Diskursen (Arten, Gattungen, Typen des Schreibens) oder Fachsprachen auf. Die Zielgerichtetheit der unendlichen Erklärungsmodelle löst sich in einer solchen selbstgenügsamen Textmasse auf („*Textautarkie*“). Man kann von einer *Hypertrophie* des Schreibens sprechen, deren Folge eine *Textkorpulenz* im Sinne eines Exzesses der Akkumulation ist.

Das Komplement zur Korpulenz bildet natürlich die *Diät*. Der *Überschuß* ruft zwangsläufig eine Gegenstrategie zu seiner *Kompensation* hervor als einzige Möglichkeit des Überlebens, der Selbstbewahrung. Es ist kein Zufall, daß ein Textband Pepperštejns *Dieta starika* (*Die Diät des Greises*) heißt und vom Essen handelt. Die von der Poetik der IMH privilegierten Altersgruppen sind ohne Zweifel „stariki“ (Greise) und „deti“ (Kinder). Diese Polarisierung als eines der Leitmotive der Tätigkeit der IMH hat die Installation „Das Rohr oder Allee des langen Lebens“ in der Prager Ausstellung „Uchod, uljot, isčeznovenie“ (Abgang, Abzug, Verschwinden, 1995) anschaulich demonstriert (das Kunstwerk versinnbildlicht die Wesen von unmöglichem, extrem niedrigem oder hohem Alter). Diese beiden Lebensabschnitte sind auf der physiologischen Ebene bemerkenswerterweise stark von *Atrophie-Prozessen* gekennzeichnet. Nicht nur die Senilität, sondern auch die Kindheit bringt eine erhöhte atrophische Aktivität mit sich. Bezüglich der Beliebtheit der „stariki“ und „deti“ soll auch angemerkt werden, daß hier die Medhermeneuten ein Objekt thematisieren, dessen Eigenschaft (Atrophie) zu ihrer Schreibweise (oder ‚Postschreibweise‘) wird.

Die Diät als Schreibweise macht sich bei der IMH in der Tendenz zu einer *semantischen Leere* („pustotnyj kanon“) bemerkbar, die jedoch keineswegs als Unsinn, Absurdität oder Nirvana, sondern eher als Potenz, als implizite Eigenschaft des Schreibens zu betrachten ist.

Es zeigt sich also, daß bei der IMH mindestens genauso wichtig wie eine Analyse der Hypertrophie des Schreibens und der Textualität auch die *Kehrseite* derselben Medaille, ihre „negative“ Variante oder „Schattenalternative“ ist: eine *Hypotrophie*, die in der *Atrophie des Schreibens*, des Textes gipfelt. *Trefo* bedeutet griechisch „ich (er)nähre“, *atrofos* „schlecht genährt“, Atrophie wird übersetzt mit „Zugrundegehen“ – dem Gegenteil einer übermäßigen Ernährung, eines Wucherns, der Hypertrophie. Atrophie ist gewöhnlich mit einer Altersstufe oder mit bestimmten Umständen verbunden (z. B. atrophieren bei der Geburt eines Kindes mehrere seiner embryonalen physiologischen Strukturen; das

Greisenalter bringt dann natürlich verschiedene atrophische Veränderungen mit sich).

Atrophie meint in unserer Auffassung selbstverständlich kein quantitatives, sondern ein *semantisch typologisches Merkmal*. In der unendlichen Flut von Worten - Konzepten, Diskursen, Hinweisen und Fabeln – offenbart sich die für die medhermeneutische Mythopoetik *konstitutive mehrdeutige Leere* („pustota“;⁴ „pustotnyj kanon“ etc.). Das Äußere – Markante, Evidente, Offensichtliche (Hypertrophie) – und das Innere – Implizite, Latente, Merkmalhaltige (Atrophie) – sind schwer voneinander zu trennen. (Eine solche Unentscheidbarkeit, Unentschlossenheit stellt, wie sich noch zeigen wird, eine Bedingung für die Semantik der Halluzination dar.) Die Halluzination, die so oft in den Texten der IMH bzw. P. Pepperštejns die Bedeutung des Textes kanalisiert, erscheint als ein *alternatives Medium* in Bezug auf das Schreiben. Spezifisch für diese *Medienkonkurrenz von halluzinativer „Leere“ contra „Fülle“ des Schreibens* (oder: die Auffassung der Hypotrophie – Entleerung, als Supplement der Hypertrophie, der Menge der Diskurse, der „Textbesessenheit“) ist selbstverständlich, daß sie schriftlich realisiert wird. Das Phänomen „Schreibweise Halluzination“, bei dem die Halluzination als eine „andere“ Artikulation im Gegensatz zum „Schreiben“ verstanden werden kann, stellt also etwas grundsätzlich Unmögliches dar. Das entspricht aber letzten Endes der Selbstbezeichnung der IMH, die ihre Tätigkeit als eine „Superutopie“ begreift.

Einen Zugang zu der Frage, auf welche Art und Weise die Atrophie in der Hypertrophie präsent ist, wie sich im Text das Entleeren des Schreibens realisiert, bieten die verschiedenen Verfahren der *Visualisierung* in den Werken der IMH an, die letzten Endes auch die Zugehörigkeit der textzentrischen bzw. schreibbesessenen künstlerischen Aktivitäten der Gruppe zum Kontext der bildenden Kunst rechtfertigen. Michail Ryklin, der prominente und ständige Kommentator und Interpret der medhermeneutischen Tätigkeit, schreibt (1998a: 8):

Zrenie i pis'mo značimy drug dlja druga v silu razdel'nosti, kotoraja dostigaet svoego apogeja v tot moment, kogda oni, kak komu-to možeet prigreziťsja, sovpadajut, isšezajut drug v druge. (Das Sehen und das Schreiben sind füreinander bedeutsam kraft ihrer Unterschiedlichkeit, die ihr Apogäum in dem Moment erreicht, in dem sie, wie es einem scheinen kann, zusammenfallen, ineinander verschwinden.)

Auch die *Inspektion* selbst kann man als eine gewisse Visualisierung betrachten.

Die Mehrzahl der Versuche, die Gruppe zu verstehen und ihre Rolle innerhalb eines kulturellen Kontextes zu interpretieren, geht vom zweiten und dritten Wort des Namens aus: das Adjektiv „medizinisch“ gibt Anlaß zu vielen Erwägungen zum Thema Kunst als Krankheit oder Kommentar als Heilmittel (Groys

⁴ V. Fedorov charakterisiert den Moskauer Konzeptualismus als „ästhetische Apologie der Leere, die auf einem neuen, frischen, posttotalitären Material aufgebaut ist“ (Inspekcija 1997: 13).

1998: 82-84) bzw. Kommentar als Diagnose der Pathologie. Hier bietet sich die Opposition „Krankheit – Simulation“ an (Kabakov in: Tupicyn, Kabakov 1998: 90). Die „Medizin“ neigt zur Analyse der kulturellen Reichweite solcher Begriffe wie Schizophrenie, Psychedelik, Neurose usw.

Die „Hermeneutik“ wiederum provoziert eine Beschreibung interpretativer, des-interpretativer und antiinterpretativer Verfahren, mit deren Hilfe die Gruppe ihre *diagnostische Tätigkeit* durchführt (vor allem in Bezug auf die zahlreichen Diskurse, an denen sie sich als Parasit beteiligt). „...Čto by ty ni skazal, uže učteno imi samimi – ogovoreno, opisano, otrefleksirovano i t.p.“ („Was auch immer du sagst, sie haben alles schon in Betracht gezogen – diskutiert, beschrieben, reflektiert u. ä.“), sagt Il'ja Kabakov über die Medhermeneuten (Tupicyn, Kabakov 1998: 89).

Das dritte (bzw. erste) Wort, „Inspektion“, verweist scheinbar am ehesten auf die bürokratische und autoritative Stilisierung der Gruppe (Inspektor als amtlicher Aufseher), die die *Simulation als des-ideologisierendes Mittel* nutzt. Das Wort Inspektion hat jedoch auch eine direkte Bedeutung. *Inspecto* wird übersetzt mit „etwas anschauen“, „es durchschauen“, „etwas immer wieder betrachten“, „mit dem Blick erforschen“; *inspectantibus nobis* bedeutet „vor unseren Augen“. Es ist bekannt, daß die Tätigkeit der IMH zu Beginn der achtziger Jahre gerade mit solchen wörtlich aufgefaßten Inspektionen begann, als Inspektoren verschiedene Orte besuchten, sie betrachteten und sie nach einer fünfstufigen Zensurenkala bewerteten, ohne daß sie jedoch die Ergebnisse in irgendeiner Art veröffentlicht hätten (vgl. Pepperštejn in: Tupicyn 1997: 194).

Aus dieser Perspektive zeigt sich das Schreiben als eine „Decktätigkeit“ („Deckschicht“, „Deckfläche“), das seine eigene Intention gleichzeitig annähert, d. h. durch die Schrift artikuliert, ebenso aber auch entfernt (weil das Schreiben als Sinnggebung durch die – psychedelischen – Visualisierungen unterlaufen wird). Diese eigentliche Absicht besteht dann in der (halluzinatorischen) Inspektion selbst, im *sozercanie*, Anschauen. Die Inspektion erscheint als besondere Visualisierung des Sinngehalts, als kulturelle Praxis oder semantisches Verfahren, das als *visio* oder *inspecto* mit dem Schreiben konkurriert. Dieses „Schauen“ bedeutet kein phänomenologisches, kein wissenschaftliches und auch kein rein physiologisches Tun. Es ist auch nicht als Ekphrasis, Prosopopoeia oder andere rhetorische Figur zu betrachten. Es geht um den Text, um das Schreiben, das sich als Halluzination – aber nicht als deren Beschreibung, Narrativierung oder andere Bearbeitung – versteht. Psychedelik, Halluzination (Illusion), Schizophrenie – das sind die *Wahrnehmungstopoi*, die Pepperštejns Texten ihren einzigartigen Charakter verleihen.

Eine Anleitung zum Verständnis des medhermeneutischen Charakters von Schreiben und Text findet sich in Pepperštejns Aufsatz „Likovanie, ličiko, ličin-ka“ („Jubeln, Gesichtchen, Larve“, Pepperštejn 1996b: 249-256). Seinen Be-

trachtungen legt der Autor Pavel Florenskijs Triade aus dessen Abhandlung über die Ikonostasis zugrunde – „lik“, „lico“, „ličina“ („lik“: Aussehen, vor allem des Heiligen, aber auch der Schein; „lico“: Gesicht; „ličina“: Maske) – und fährt mit der Interpretation des „geistigen Porträts“ in der russischen Literatur fort.

Alle anderen Aspekte dieses tiefblickenden Essays über Kunst, Geld, Salon, Korruption, Mystik und Metaphysik, dem Gogol's Erzählung *Das Porträt* zugrunde liegt, müssen wir beiseite lassen, um uns einem speziellen Moment der Interpretation widmen zu können. Pepperštejn schlägt vor, die Geschichte über den käuflichen Maler Čartkov als die Geschichte der Kunst von der Romantik bis zur Gegenwart zu betrachten (Pepperštejn 1996b: 224–226). Ohne näher auf Einzelheiten einzugehen, richten wir unser Augenmerk auf die postmoderne Phase (nach Pepperštejn seit Andy Warhol), die in die Erzählung eintritt, als Čartkov im Sterben liegt. Dabei halluziniert er, und in seiner Halluzination vervielfältigt sich das Titelporträt bis ins Unendliche, bedeckt die Wände und die Decke des Ateliers und wird zu einer Ikonostasis, bei deren Beschreibung Florenskij angefangen hatte.

Der Impetus von Pepperštejns Umgang mit den Implikationen der Halluzination besteht nicht in der Fortsetzung oder Ironisierung dieser unendlichen Reproduzierbarkeit, sondern geht einem Schritt weiter: zur Thematisierung, zur Inspektion einer Kunstepoche, in der *die Halluzination zur Artikulation wird*. Trotzdem sollten wir aber im Zusammenhang mit diesem Aufsatz bei der Beschreibung, Auslegung oder Erklärung der Halluzination von einem Kunstverfahren sprechen, während die anderen Texte (z. B. die *Diät des Greises*) dieselbe Erscheinung direkt zur Geltung bringen.

Am Ende seiner Ausführungen (ebd.: 256) verkündet Pepperštejn das atrophische Ende der zeitgenössischen Kunst (das er in einem Zusammenhang mit dem Untergang der Sowjetunion sieht) im Jahre 1991. Atrophisch ist das Ende deshalb, weil die Kunst seiner Meinung nach zum Zustand vor dem Anfang der eigenen Agonie (in der Romantik) zurückkehrt, zum Zustand der „ličinka“, der Larve.

Kann die Aufgabe des Künstlers auch eine distanziert thematisierende Teilnahme an der atrophierenden und halluzinierenden Kunstsprache sein?

Ein Text, der eine Halluzination generiert, kann potentiell auch selbst zur Halluzination werden und atrophieren, sich in semantischer Hinsicht in etwas *auflösen*, was „durch“ ihn oder „über“ ihm existiert, in etwas, was dem Medium der Halluzination entspricht; der Text ist dann nur ihre bloße Spur, ihre Aufzeichnung. Für unsere Aufgabe ist ein konkreter Umgang mit halluzinativen Aspekten bei den Medhermeneuten wichtiger als deren Voraussetzungen, obwohl der Zusammenhang mit vergleichbaren Erscheinungen aus dem Kontext der aktuellen russischen Kultur außer Zweifel steht: Es soll genügen, die Texte von Andrej Monastyrskij, die Prosa von Julia Kissina, die halluzinatorische Topik bei Viktor

Pelevin, Sergej Bolmat oder Pavel Krusanow oder die Tagung zur zeitgenössischen russischen Kunst unter dem Titel „Psychedelische Revolution“ (Krasnojarsk 1999) zu erwähnen. (Eine andere Frage ist die nach dem Zusammenhang solcher Tendenzen mit der Psychedelik in der Kunst der 60er Jahre, weil man in unserem Falle über eine *zweite* psychedelische Revolution spricht, wobei eben die beträchtlichen Unterschiede zu der ersten Welle der Psychedelik von Bedeutung sind.)

Zu Beginn der „Einführung in die Ideotechnik“ (Ideotechnika 1994: 16) sprechen die Autoren von einer „Oberfläche“ der Texte, was von einer Neigung zur visuellen Umkodierung des Buchstabens / des Textes zeugt. Auf dieser Oberfläche läßt sich ihrer Meinung nach ein gemeinsamer Nenner („obščee mesto“) festmachen: die häufigen Bemerkungen über das „phantomhafte“ Wesen dieser oder jener Erscheinung. Mit Hilfe von Attributen wie „phantomatisch“, „halluzinativ“, „phantasmatisch“ usw. werden den Autoren zufolge u. a. zahlreiche „Inhalte der Motivationen, Horizonte der Repräsentation, Interpretationsblöcke, Materialien vielfältiger Visualisierungen, illustrative Methoden, Arten des Ausmalens“ usw. beschrieben.

Ein *Phantom* ist ein verkörperetes Gebilde der Vorstellungskraft, ein Trugbild, eine Vision. Die Medhermeneuten definieren die Ideologie, einen ihrer „Schlüsselbegriffe“, als ein „Feld kollektiver Phantome“ (Ideotechnika 1994: 24). Einen weiteren ihrer zentralen „Ansätze“, die *Psychedelik*, bezeichnen sie wiederum als gestörte, verstimmte Ideologie. In einem Abriß der allgemeinen Strategie des medhermeneutischen Schreibens sprechen Hirt und Wonders (1998: 39) von narkotischer Versenkung und psychedelisierender Nacherzählung. Diese Ansätze könnte man um einen dritten Begriff erweitern, auf den die Autoren selbst an vielen Stellen in ihren Texten verweisen und der aus unserer Perspektive heraus eine Schlüsselrolle einnimmt: die *Halluzination*.

Die Halluzination, eine „Wahnvorstellung“, eine Wahrnehmung ohne reale Veranlassung, die den Eindruck einer realen Existenz suggeriert, stellt ein häufiges Vefahren bei Pepperštejn dar und ist einer der Schwerpunkte im medhermeneutischen Milieu wie auch bei anderen Autoren der zeitgenössischen russischen Kunstszene. Als „illustratives“ Beispiel dafür können Vladimir Fedorovs Aussagen im *Korridor des ‚Zauberbergs‘* dienen, einem Dialog, den er mit P. Pepperštejn geführt hat (Inspekcija 1997: 10-29, hier 11-13). Der Leser wird hier dargestellt als jemand, der „dem Text gegenüber blind“ („slep v tekste“) ist und nur durch den Begleiter (den Autor) erfährt, was passiert. „Und das ist die Situation der rechten Halluzination“, schließt Fedorov, der für sich selbst eine Autorposition entwirft, die nicht durch die Rolle des Autors als „Agens“ („dejatel“) der Kultur gekennzeichnet ist, sondern durch die der „Halluzination der Kultur“, als „kleines und liebes Trugbild“. Das entspricht übrigens auch dem Entwurf des

Dialogs. An dessen Anfang stellt Pepperštejn eine „psychedelische“ Auslegung des Romans von Thomas Mann vor, während Fedorov die Rolle irgendeines „Bazillus“ der Diskussion spielt, der den besprochenen Text nicht gelesen hat und nur manche Momente des Gesprächs radikalisiert.

Halluzinatorisches Bewußtsein ermöglicht die verschiedensten Verschiebungen der Subjektivität, der Wahrnehmung, der Schreibweise. In Pepperštejns Text *Passo i detriumfacija* (*'Passo' und Detriumphierung*, 1985), der „der erste völlig in der Gattung des Diskurses geschriebene Text“ ist (Pepperštejn 1998a: 149), werden verschiedene *Ambiguitäten* des Bewusstseins / der Produktion von Bedeutung beschrieben: Ein Subjekt lebt in unbemerkter Harmonie mit den Dingen; ein anderes nimmt die Feindschaft der Dinge als Spiegelung der inneren Dramen seiner eigenen Existenz wahr. Dieses zweite Subjekt findet die Ursachen aller äußerlichen Widernisse und Entbehrungen („ukol“, Pepperštejn 1998a: 82) in sich selbst. Ein dritter Typ ist charakterisiert durch eine „Leidenschaft oder Manie zu den Dingen“. Literarische Darstellungen solcher Modelle von der Beziehung zu den Dingen findet man Pepperštejn zufolge bei Thomas Mann (Harmonie, „Verhüllen“) bzw. bei Franz Kafka (Haß) oder Jorge Luis Borges und Marcel Proust (Fixierung). Die ganze Typologie der Beziehungen zwischen den Gegenständen und dem Subjekt in *Passo i detriumfacija* (der Neologismus „passo“ bedeutet „passive Aktivität“ der Dinge, deren „Seele“, „Wesen“, „geheime Eigenschaften“ usw.; s. Pepperštejn 1998a: 89) zielt auf ein latent *halluzinatorisches Zusammenfließen* von Bewußtem und Unbewußtem, Äußerem und Innerem, Sichtbarem und Unsichtbarem, Passivem und Aktivem ab. Dieses Postulat wird am Ende des Textes im Bezug auf Andersens Märchen explizit formuliert (ebd.: 92): „cholod veščej skryvaet v sebe osoboe galljucinatornoe teplo“ (die Kälte der Dinge birgt eine besondere halluzinatorische Wärme in sich). Gegenstände, denen bei Andersen Leben eingehaucht wird (und mit dem Entstehen dieser Texte entstand seiner Meinung nach potentiell auch schon die Welt Walt Disneys, s. ebd.: 149), hält Pepperštejn für die Festsetzung des psychedelischen Programms des 20. Jahrhunderts.

Das hauptsächliche Faszinosum der Dinge / Gegenstände, denen der Zyklus *Cholod i veščī* (*Kälte und Dinge*) gewidmet ist, besteht in der *Inkompetenz der sprachlichen Bezeichnungen* in der Rede über sie. Die Dinge / Gegenstände provozieren eine *Atrophie der Bezeichnung, der Sprache, des Schreibens*. Pepperštejn behauptet (ebd.: 88): „Govorja o veščach, my pol'zuemsja slovamī, no podspudno želaem ‚govorit' veščami‘ – ‚govorit' veščami o veščach.“ (Wenn wir über Dinge sprechen, benutzen wir Wörter, heimlich aber wünschen wir uns, ‚durch die Dinge zu sprechen‘, über die Dinge mit Hilfe der Dinge zu sprechen). Zehn Jahre später, in „Led v snegu“ („Eis im Schnee“), der Beilage zu *Passo i detriumfacija*, hat der Autor seine These präzisiert: die Dinge / Gegenstände sind

„besslovesny“ („sprachlos“, „wortlos“, ebd.: 161). In einer pseudo-etymologischen Lektüre erscheint das Wort „predmet“ (Gegenstand) selbst als eine Artikulation des Zustandes vor jedem Bezeichnungsprozeß – „pred-met“ als ‚Vor-zeichen‘ (russ. „pred“ = vor), „pred-metka“ (russ. „metka“ = Zeichen). *Die Dinge / Gegenstände in Pepperštejns Mythopoetik illustrieren, vermitteln, realisieren oder stellen die Hypotrophie / Atrophie des Schreibens, der Sprache, jeder sprachlichen Bezeichnung dar.* Sie verschwinden im „pustotnyj kanon“ (Kanon der Leere).

Worin aber besteht die privilegierte Rolle des „pustotnyj kanon“?

In seinem Text „Ot indeksa k seansu - risunki na poljach fotografij“ („Vom Index zur Séance – Zeichnungen auf den Rändern von Photographien“, 1999), der eine Einführung zur Ausstellung *Sladkaja t'ma (Süße Dunkelheit)* in der Moskauer Galerie Obscuri Viri darstellt (Pepperštejn 1999: 50-51), erklärt Pepperštejn den „Kanon der Leere“ als „glavnoe detišče MG“ (Hauptfrucht der Arbeit, „Hauptkind“ der MH).

Das erste ausgestellte Objekt der IMH (1988) hieß „Kniga za knjigoj“ („Buch hinter dem Buch“), und Pepperštejn kommentiert es folgendermaßen:

Das Objekt demonstriert die Struktur des Leere-Kanons der MH, indem die Bücher (Informationsblöcke, Serien) nicht unmittelbar aufeinander folgen, sondern von leeren Zwischenräumen, von Pausen ‚durchsetzt‘ sind, wobei die Breite jedes Zwischenraums die Dicke des folgenden Buches etwas übertreffen soll.

Diese Strategie ist nicht nur Idee einer Ausstellung, sondern auch eine treffende Selbstcharakterisierung der Tätigkeit der Gruppe im allgemeinen. Durch Reihen von Büchern, Texten und Wörtern scheint eine konstituierende Leere hindurch, die Heimat der *Inversionen, Konversionen* und *Diversionen*, in denen das *Halluzinatorische* eine führende Rolle spielt.

Die Bedeutung des Objektes „Kniga za knjigoj“ („Buch hinter dem Buch“) besteht einerseits darin, daß die Bücher zum nicht lesbaren Objekt der Inspektion, der Beobachtung werden, daß sie *ihre eigene Schriftlichkeit unterminieren*, andererseits darin, daß diese visualisierten Bücher durch die *Leere* bestimmt, reguliert, hervorgerufen werden. Der Sinn dieser *hypertrophischen* (nämlich *dicken, gemästeten*) Bücher ist jener *Überhang*, jene *Übermacht*, die die Leere über sie hat, indem sie eine *Atrophie* bewirkt, die *hinter* oder *in* der vordergründigen *Hypertrophie* verborgen ist. Und es ist kein Zufall, daß es zur spektakulären *Hypertrophie* des Buches gerade innerhalb des ersten, initiatorischen und konstituierenden Projektes der IMH kam.

Die IMH hat in der „supplementären Logik“ des Schreibens (Topik des Randes, des Echos, der Digressionen, der Ambiguitäten, der Diskontinuität usw., wie bei Derrida, Johnson u. a. thematisiert) das Moment des ‚Minusverfahrens‘ hervorgehoben, d.h. nicht Vervielfältigung, „Dezentralisierung“ der Bedeutungsfa-

cetten, sondern *Strategie des Verschwindens, Gleitens, der Entleerung bzw. Depotenzialisierung, Restrukturalisierung der Bedeutung.*

Halluzination, eine *Produktion* (von Bildern, Texten, Bedeutungen), die bei Pepperstejn als ein den Sinn konstituierendes Verfahren verstanden werden kann, entsteht aus einem *Zwischenzustand*. Es geht um das Gebiet zwischen Bewußtsein und Unbewußtem, zwischen Wachzustand und Traum, Gedächtnis und Vorstellung, Innen und Außen, Produktion und Rezeption. Halluzination ist eine Bedeutung, die als *Zwischenprodukt* in der *Zwischenzeit*, als *blinder Fleck / toter Winkel der Semiosis* entsteht.

Diese *Abwesenheit von Zugehörigkeit*, das *Werden aus dem Defizit* belegen anschaulich einige Werke der IMH, wie z. B. „Pustye ikony“ („Leere Ikonen“, 1993). Hier findet zwar keine explizite Halluzination statt, es geht jedoch um eine Konzeption, bei der die Garantie der Mitteilung, ihre ‚Balance‘ entfernt ist. Der Autor hat in seinem Kommentar diese Situation prägnant beschrieben: „Auf der Ausstellung der MH in der Galerie L waren kleine Photographien orthodoxer Ikonen ausgestellt, von denen unauffällig sämtliche anthropomorphen Darstellungen entfernt waren (geblieben waren nur ‚Landschaften‘, ‚Attribute‘, Darstellungen von Nimbussen, ‚Heiligenscheinen‘, ‚Altären‘ und anderer ‚Geisteskräfte‘ mit mehr oder weniger abstrakter Ikonographie“ (Inspektion 1998: 68).

Analog eingerichtet, dieses Mal unter direkter Erwähnung der Halluzination, scheint die Installation „Problema trofeja“ („Das Problem der Trophäe“) aus demselben Jahr (1993) zu sein. Im Kommentar wird gesagt, es seien drei große, weiße, unbemalte Bilder ausgestellt gewesen,

... anstelle der Leinwand war ein elastischer Trikotstoff aufgezogen. In jedes der ‚Bilder‘ war ein Objekt eingelegt, das durch sein Gewicht den weichen Stoff sackartig ausbeulte und über den Rahmen hinausging. All das erzeugte den Eindruck von ‚Bildern, die mit Objekten schwanger gehen‘. Die Installation ist dem Bestreben gewidmet, ‚den Gegenstand jenseits der Grenzen der Gegenständlichkeit zu erkunden‘, irgendeine materielle ‚Trophäe‘ mitzubringen von der Reise ins ‚Transzendente‘ (ob das der Tod ist, der Schlaf, die Halluzination oder aber der illusorische Raum, den die Kunst schafft). (Inspektion 1998: 62)

Die verborgene ‚materielle Trophäe‘ bleibt unzugänglich. Es sind die ‚Informationsblöcke‘ aus der Installation „Buch hinter dem Buch“, ‚defizitäre‘ Bücher, nämlich Bücher, die geschlossen sind und von leeren Zwischenräumen, blinden Flecken / toten Winkeln, abwesender Balance und Verbindung beherrscht werden.

Physiologisch gesehen werden als häufige Ursachen der Halluzination Schlaflosigkeit oder Dehydratation angeführt, d.h. der *Verlust der psychosomatischen Balance*. Auch die *halluzinatorische Phantastik* der medhermeneutischen Schriften zeichnet sich durch eine fehlende Balance aus – z. B. in der Beziehung

zu jeder nichtphantastischen Narrativik (vgl. u. a. den Roman *Mifogennaja ljubov' kast, Die mythogene Liebe der Kasten*, eine Prosa von den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges, wo keine Figuren, sondern Bilder kämpfen – Hirt/Wonders 1998: 39). Das Fehlen einer für die „klassische“ Phantastik charakteristischen kontextuellen Begründung des Phantastischen wird hervorgerufen durch die Dominanz des „*pustotnyj kanon*“ als ein Unterlaufen, ein Infragestellen jedes einzelnen Diskurses (Geschichte, Ideologie, Märchen, Wissenschaft, Kunst usw.). Die abwesende Balance leitet eine neue Balance ein – *die Balance der Draufsicht, der Metaposition*. Das Schreiben produziert Bedeutungen, die Halluzination löst sie in ihre (scheinbare) Willkürlichkeit auf. Von einer Hypotrophie oder sogar Atrophie des Schreibens kann in jenem Moment die Rede sein, in dem die Halluzination nicht Objekt des Schreibens ist, sondern im Gegenteil *das Schreiben, Objekt, Mittel, Instrument der Halluzination ist*.

So ist z.B. das Prosastück *Bublik (Die Brezel)* mit einer „Mitteilung“ (spravka) eingerahmt, die eine an der Halluzination orientierte Lektüre suggeriert. Sie weist darauf hin, daß „Brezel“ im Milieu derer, die halluzinogene Stoffe einnehmen, als Slangbezeichnung für den „Nulltrip“ verwendet wird, d. h. für das unerwartete Ausbleiben des halluzinativen Effektes nach Einnahme des Präparats. Als eine solche *sich selbst entleerende Halluzination* ist die ganze Prosa zu lesen, an deren Ende sich herausstellt, daß die beiden Helden am Rand des Abgrunds nur Teile eines Metallrohres sind, die auf dem Tisch liegen.

Diese rahmende *Geste der entleerenden Pointe* hat ihre Entsprechung auch in der Fabel der Erzählung. Beide Figuren sind eng mit der Literatur und mit halluzinativen Zuständen verbunden. Figur 1 ist ein leidenschaftlicher Leser, den aber an der Literatur nicht interessiert, „wie es in Wirklichkeit war“, sondern „was weiter geschieht“ (Pepperštejn 1998a: 245). Der Ausdruck „Fortsetzung folgt“ ist für ihn die magische Formel seines Glaubens. Das Faszinierende am literarischen Schreiben scheint in seinem Falle nicht die Erzählung, sondern das Kommende, Künftige, die Möglichkeit des Anderen, die Grenzüberschreitung zum „Folgenden“ zu sein. Diese Sucht führt ihn nicht nur zu Mord und Vergewaltigung, sondern vor allem zu Drogen, zu „stübem Opiumquahl“ („sladkij opiumnyj dym“, ebd.: 245). Für den naiven Leser von Hugo, Scott und Dumas (ebd.: 246) wird die Lektüre zur Droge. Das Lesen und der Drogenrausch fließen ineinander. Der Held unternimmt einen Weg vom geschriebenen Wort (vom Lesen der Bücher; ebd.: 245) zu halluzinativen Geschichten (vgl. die Legende über einen Hippie mit dem Beinamen Folterer, die nach einer Opiuminjektion erzählt wird, wobei nicht mehr klar ist, was ‚geschieht‘, was nur als ‚Märchen‘ erzählt wird und was Produkt der Opiumsucht ist; ebd.: 246).

Die ganze Geschichte ist außerdem als *Gedächtnisoffenbarung* stilisiert. Die *Halluzination*, das *Narkotische* und die *Erinnerung* sind in einem Dreieck ver-

knüpft, die Worte sind wie „sodium amybarbital“ - eine halluzinogene Droge, die tiefgelagerte Erinnerungen hervorruft. Der ‚Zair‘, ein seltsamer und variabler Gegenstand aus der gleichnamigen Erzählung von Borges (dessen Einzigartigkeit darin besteht, daß er unter keinen Umständen zu vergessen ist), funktioniert in der Pepperštejnschen Interpretation (ebd.: 85) ähnlich – er initiiert eine tiefe Spur im Gedächtnis, die den Unterschied zwischen „Realität“ und „Bewußtseinsprodukt“ aufhebt.

Literatur als Halluzination entleert nicht nur die eigenen Helden und „Ideen“, sondern auch das eigene Ich. Der Held, der „zu stark mit Narkotika durchsetzt“ ist (ebd.: 247) und (scheinbar) als Mensch in der Erzählung aufgetreten ist, stellt fest, daß er eigentlich nie ein Mensch wurde. Der Folterer beseitigt „das ganze Zentrum des Körpers“ (ebd.), so daß die Person (aufgrund des Opiums) zu einer Mohnbrezel wird, zu einem leeren Rahmen. So wie die Sucht der Figur 1, durch die halluzinatorische Steigerung des Bedürfnisses zu erfahren, „welche Fortsetzung folgt“, zum Löschen und Entleeren ihrer selbst führt, so verschwindet am Ende der Erzählung - halluzinatorisch unmotiviert – auch die ganze Szenerie der Geschichte, entsprechend der anfänglichen Mitteilung (dem Motto) über die Brezel, d.h. dem Nulltrip.

Die Erklärung der Halluzination geht vom Modell eines gestörten Gleichgewichts aus (disturbance of balance).⁵ Der Strom von unbewußtem Denken, von Erinnerungen und Emotionen ist soweit angeregt, daß sein Eindringen (intrusion) in das Bewußtsein nicht mehr abzuwenden ist. Dieser Zustand entsteht also durch das Versagen einer Schutzfunktion (failure of protection).

Im Bezug auf den Text und auf das Schreiben bedeutet das Halluzinatorische einen Diskurs, der sich jede beliebige Denk- und Schreibweise aneignet, jede „empirische“ Logik, Kausalität, Rationalität und Ordnung in der halluzinierenden Visualität auflöst und eine eigene, „andere“ Ordnung etabliert. Das Schreiben des Textes und die sozusagen „schriftliche Bedeutung“ ist bei Pepperštejn immer mit Visuellem (und oft eben mit Halluzinatorisch-Psychedelischem) konfrontiert.

So beginnt z.B. sein Text „Griby. Otčet o priključenii“ („Pilze. Meldung über das Abenteuer“) mit einem Gedicht, das der Held in seinem tiefen Morgenschlaf träumt, im einem Zustand also, der als der „psychedelischste von allen“ gilt („glubokij utrennij son, v ljubom slučae, javljaetsja samym psihodeličeskim sostojaniem iz vsech vozmožnych“, Pepperštejn 1998a: 220). Nicht zufällig konstatieren Theoretiker der Halluzination deren *Ähnlichkeit mit dem Traum*. Eine Übereinstimmung besteht in der „dramatischen Reduktion“ der „mentalenen Stimulation“, das heißt für unseren Kontext in der „dramatischen Reduktion“

⁵ Als Quelle zum Phänomen der Halluzination wurde hier und im folgenden die *Encyclopaedia Britannica* '99, Multimedia Edition, Stichwort „Halluzination“, herangezogen.

(Diät, Atrophie, pustota) der ‚Skriptualität‘ der Bedeutung (Skriptualität ist hier eine den Sinn schriftlich stiftende Logik). Einen brillanten Beitrag zur Poetik traumhalluzinatorischer Zustände bzw. Schreibweisen stellt Pepperštejn's Text „Predatel‘ Ada“ („Der Verräter der Hölle“, aber auch: „Der Verräter Ada“) dar, in dem die Unentscheidbarkeit zwischen Traum und Halluzination zu einem einzigartigen Film wird. Diesen hat der Autor sozusagen im eigenen Gesicht „gesehen“, auf der Leinwand seiner geschlossenen Augen (jedoch keineswegs im Schlaf), und er nennt ihn „Hirnprojektion“ (Pepperštejn 1996a: 193).

In der „Meldung über das Abenteuer“ wird außerdem auch der Prozeß des Lesens scheinbar unmotiviert von halluzinatorischem Eindringen betroffen. Der Held identifiziert C. G. Jung, dessen Buch er liest, mit Dr. Watson, „der seinen Holmes verraten hat (welcher natürlich Freud war).“ („Postepenno on okončateľno otoždestvljalsja v moem soznanii s doktorom Vatsonom, predavšim svoego Cholmsa (kotorym, estestvenno, byl Frejd)“ (Pepperštejn 1998a: 221).

Als dritter Schritt des mit der Halluzinationstopik durchsetzten Exposés kann die Szene betrachtet werden, in der der Brief des „jungen Künstlers“ gelesen wird. Während es im ersten Falle (psychedelischer Morgentraum) um eine fast „klassische“ Halluzination geht und das zweite Beispiel (Jung alias Watson) die Halluzination des Lesens aufgrund der Rezeption thematisiert, stellt die Geschichte mit dem Brief eine andere, in gewissem Sinne noch radikalere Version der Werdens einer Halluzination dar. Hier, nach einigen Anspielungen auf Zitate westlicher Philosophen (die im weiteren als „samouverennyj bred“ (selbstsicherer Unsinn) charakterisiert werden) im Brief, spielt sich eine halluzinatorische Transformation der Schrift selbst, d.h. der die Bedeutung garantierenden materiellen Instanz der Kommunikation, ab:

Kompjuternyj šrift, pervonačal'no černo-belyj i četkij, stal raznocvetnym i raz'ezža-juščimsja, postepenno mne stalo kazat'sja, što pis'mo napisano ot ruki, cvetnymi černilami i dovol'no nerazborčivo. Inogda éta iljuzija isčezala. (ebd.: 222) (Die Computerschrift, ursprünglich schwarzweiß und deutlich, wurde verschiedenfarbig und zerstreut, und nach und nach schien es mir, als sei diese Schrift von Hand geschrieben, mit farbiger Tinte und ziemlich unleserlich.)

Die Textproduktion (Gedicht, Geträumtes im Morgenschlaf), Textrezeption (Lektüre von C. G. Jung) sowie die Materialität der Schrift (im Brief) werden von der Macht der halluzinierenden Visualität okkupiert, die aber als eine mit einem weitgehenden interpretatorischen Potential erscheint: „Vse vešči nemedlenno, kak toľko moj vzgljad padal na nich, vydavali mne svoi sokrovennyje tajny.“ („Alle Sachen haben mir sofort, sobald mein Blick auf sie fiel, ihre verborgenen Geheimnisse preisgegeben“). Eine konsequente Folge dieser Grammatik der Halluzination ist natürlich ein Inzweifelziehen der Identität des Helden. Wir er-

fahren (ebd.: 223), daß der Erzähler kein Mensch ist und auch nie einer war, sondern ein halluzinatorisches Wesen.

Die Geschichte der Intoxikation entfaltet eine Konzeption der Halluzination als die einer Verletzung der Balance zwischen Bewußtem und Unbewußtem, Wachzustand und Traum usw., in der schriftlich kodifizierte (Brief des Künstlers) oder als Schrift lesbare (Buch von Jung) Nachrichten in einer „leeren“, halluzinatorisch-psychedelischen Visualität (vgl. das „zu stark veränderte Sehen“, ebd.: 225, Inspektion des Gewissens mit Hilfe eines Strahls, ebd., das „Strahlsehen“, „lučevoe zrenie“, ebd.: 226 usw.) zerfließen. Das Verlassen dieses Zustands zeichnet sich durch ambivalente Konnotationen aus: es ist Befreiung und Krankheit (nicht eingehaltene Diät) gleichzeitig.

Die Darstellung des Halluzinatorischen hat bei Pepperštejn keine axiologische Bestimmung. Markant ist aber in seinen Werken die Figur der „Reduktion im Überfluß“. Eine Halluzination, die eine Menge von Bildern produziert, entsteht als „drastische Reduktion“ des Stromes der Sinne, der Informationen. Die *Reduktion* in Pepperštejns Texten ist die *Distanz zur Skripturalität* mittels einer Menge von Zitaten, Hinweisen, Diskursen, die aber die eigentliche psychedelische Szenerie der Erzählung initiieren.

Ein halluzinatorisch-reduktionistischer Zugang zur Möglichkeit der Repräsentation kommt auch am Ende der *Istorija poterjannogo zerkal'ca* (*Geschichte vom verlorenen Spiegel*) zum Tragen. Es wird hier scheinbar eine Erzählung vorgeführt, die stark in der Tradition der literarischen (märchenhaften) Phantastik verankert ist, aus einem reichlichen Zitatenschatz schöpft (Puškin, Andersen, andere Märchen usw.) und in der kindlich unbändiges Einbildungsvermögen triumphiert. Am Ende des Textes zeigt sich aber, daß der Spiegel, der Hauptheld der Geschichte, nicht nur ein „sehender“ Gegenstand mit einem wunderbaren und spannenden Schicksal ist, sondern auch Quelle, Agens einer exklusiven Darstellung, die eben mit der Halluzination zu tun hat.

Signifikant ist die Stelle am Ende der Erzählung, wo der Spiegel mit der Flasche aus Andersens Märchen *Die Flaschenpost* verglichen und sogar identifiziert wird (Pepperštejn 1998a: 122). Die Flasche dient (analog zum Spiegel bei Pepperštejn) als Medium des Textes, in diesem Falle einem Hilferuf von Passagieren aus einem untergehenden Schiff. Diese Mitteilung kommt zwar am Ufer, d.h. bei ihren Adressaten an, ihre Lesbarkeit ist aber schwer beeinträchtigt - das Meerwasser hat die Schrift abgewaschen. *Halluzination ist unter anderem auch eine Schrift, die vom Papier des Bewußtseins abgewaschen wurde.*

Weiterhin schlägt irgendein Greis („starik“, Träger des diätischen Verfahrens nach dem Titel von Pepperštejns Band: *Die Diät des Greises*) am Ende der Geschichte eine Umstellung der Silben vor, so daß aus dem Wort „zerkalo“ (Spiegel) „kalozer“ entsteht, was als „kal ozer“, „Exkrement der Seen“, gelesen wird

(„Ozera vseгда kazalis' zerkalami“, „Die Seen erschienen immer als Spiegel“, heißt es im Text; ebd.: 122). „Ozera srut zerkalami v naše soznanie“. („Als Spiegel scheißen die Seen in unser Bewusstsein.“) Gleichzeitig wird „ozero“, (See), in dieser Pseudoetymologie mit Zero, Null identifiziert. Und dann folgt die wichtige Induktion: „Zerkalo' možno ponjat' kak ,nulevoj kal' – bezotčodnoe proizvodstvo obrazov.“ („Der Spiegel kann als ‚Nulllexkrement‘, als abfalllose Produktion von Bildern verstanden werden“). Gleichzeitig geht es aber nicht um die „unschuldige“, „ungebildete“ Widerspiegelung. Im Text ist explizit eine „Bildung“, „Gelehrsamkeit“ (obrazovannost', ebd.: 123) des Spiegels erwähnt. Es wird sogar die Vermutung formuliert, daß er lesen kann. Der Spiegel stellt in der Erzählung nicht die perfekte Repräsentation dar, sondern eine "materialisierte Null". Es kommt zu einer Analogie mit dem „blinden Fleck“ („stepoe pjatnyško“), der in der Gegenspiegelung von zwei Spiegeln entsteht (ebd.: 118).

Die Halluzination bedeutet einen *Kollaps*, eine *Sperrung*, *Deaktivierung der Exklusionsarbeit* des Gehirns. Auch der Spiegel ist, ähnlich wie die Halluzination, als Phänomen zu betrachten, das „alles“ reflektiert. Die *fehlende Exklusion* kann in der Erzählung zwar so wirken, als handelte es sich nur um eine „Anhäufung von Zitaten“ („nagromoždenie citat“, ebd.: 123). Aber gerade die proklamative Phänomenologie des Spiegels als „Nulllexkrement“ desavouiert eine solche traditionell intertextuelle Erklärung. Eher weist das Auge des Spiegels auf die halluzinatorische Leere hin, in der die zwei Erzähler am Ende der Geschichte verschwinden.

Die *semantische Spannung* besteht darin, daß die halluzinatorisch-phantastische Widerspiegelung radikal jede Exklusionstätigkeit (des Gehirns) aufhebt, während das Schreiben selbst völlig vom Prinzip der Exklusion ausgeht. Das Schreiben benutzt ein begrenztes Repertoire von Mitteln für unbegrenzte Bedeutungen; schreiben heißt *auswählen*, *aussuchen*, *herausnehmen*, *herausgreifen* und gleichzeitig auch „*ausgewählt*“ sein, und zwar nicht nur im Kontext des Analphabetismus, sondern auch dort, wo das „künstlerische“ Schreiben des Schriftstellers gemeint ist.

Die IMH arbeitet viel im Kinderdiskurs; neben Märchen sind *Alice im Wunderland*, *Puh der Bär*, *Pinocchio / Buratino* beliebte Quellen, sowie die Kindergeschichten von K. Čukovskij. Auch in der *Geschichte vom verlorenen Spiegel* wird die Inspiration durch Märchen deutlich; sie wird sogar explizit angegeben (Andersen). Die Kinderepik tritt in Korrespondenz mit der *Halluzinationspoetik*. Beide Arten der Narrativik profilieren sich *jenseits der Schriftlichkeit*, ja, eine These über die Natur der Halluzination behauptet, daß diese sogar durch tief eingelagerte (Kindheits)erinnerungen begründet ist, die während der Halluzination unbewußt aktualisiert werden.

„Psychodeliku, v otlīcii ot slitnyh ideologičeskich blokov, nel'zja ,okinut' vzorom' – otšjuda i trudnosti ee redukcii“, („Die Psychedelik läßt sich, im Gegensatz zu kompakten ideologischen Blöcken, nicht ‚mit einem Blick erfassen‘ – daher auch die Schwierigkeiten bei ihrer Reduktion“) lesen wir im Buch der IMH *Ideotechnika i rekreacija, Ideotechnik und Rekreation*, Ideotechnika 1994: 25).

Die Halluzination, die als Produkt, Äußerung, Begleiterscheinung eines psychedelischen Zustandes angesehen werden kann, ist eben wegen ihrer Unfaßbarkeit, wegen des *Zerfließens* bedeutsam. Ihr Resultat kann außer einer offensichtlichen, „oberflächlichen“ semantischen Vervielfältigung auch eine „verborgene“ Entleerung sein. Die Schrift, die sprachliche Bezeichnung wird zum Objekt, über das die Halluzination erzählt, und sie verschwindet in ihm ähnlich wie am Ende von Belyjs' Roman *Petersburg* die Stadt in der Leere verschwindet.

Literatur

- Anufriev, S. / Lejderman, Ju. / Pepperštejn, P. 1994: Inspekcija Medicinskaja Germenevtika, in: *Ideotechnika i rekreacija*, t. 1. Moskva: Obscuri Viri und Izd. Tri kita.
- Groys, B. 1998: Mikrobi iskusstva, in: *Mesto pečati IX*. Moskva: Obscuri Viri.
- Hirt, G. / Wonders, S. 1998: Einführung, in: Hirt, G. / Wonders, S. (Hgg.): *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen.
- Fjodorov, V. / Pepperštejn, P. 1997: Inspekcija „Medicinskaja germenevtika“, Koridor „Volšebnoj gory“ (dialog). In: *Mesto pečati IX*. Moskva.
- Inspektion Medhermeneutik, 1998. Ausstellungen. Katalog*. Kunsthalle Zug.
- Monastyrskij, A. 1998: Praktika „Medicinskoj Germenevtiki“, in: *Mesto pečati XI*. Moskva: Obscuri Viri.
- Pepperštejn, P. 1996: Likovanije, ličiko, ličinka. In: *Wiener Slavistischer Almanach* 38, 249-256.
- 1996a/1998: Predatel' Ada. In: *Zeitschrift* 29, No. 13, 92-98. Siehe auch in: Pepperštejn 1998b, 373-392.
- 1998: *Dieta starika*. Teksty 1982-1997 godov. Moskva: Ad Marginem.
- 1999: Ot indeksa k seansu (risunki na poljach fotografii), in: *Galereja Obscuri Viri, Izbrannye vystavki 1994-1998*. Moskva.
- Ryklin, M. 1998: Triumf detriumfatora. Linija i bukva, in: Pepperštejn, P.: *Dieta starika. Teksty 1982-1997 godov*. Moskva: Ad Marginem.
- Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*. Moskva: Ad Marginem, 1999.
- Tupicy'n, V. 1997: „Drugoe“ iskusstva. Besedy s chudožnikami, kritikami, filosofami: 1980-1995 gg. Moskva: Ad Marginem.
- Tupicy'n, V. / Kabakov, I. 1998: Razgovor o "Medgermenevtike", in: *Mesto pečati XI*, Moskva.