

**Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts**

**Christine Gölz**

**Wie Evgenij Griškovec' „Hemd“  
gemacht ist**

**1** /2009

**Freie Universität Berlin**

## **ARBEITSPAPIERE**

## **DES OSTEUROPA-INSTITUTS DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN**

### **ABTEILUNG KULTUR**

Das Osteuropa-Institut der Freien Universität beschäftigt sich als multidisziplinäres regionalwissenschaftliches Zentralinstitut in Forschung und Lehre mit den Gebieten Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas.

In der Reihe „**Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts**“ stellt die Abteilung Kultur aktuelle Ergebnisse aus ihrer Arbeit der Öffentlichkeit zur Verfügung (Neue Reihe).

Die Arbeitspapiere erscheinen in unregelmäßiger Folge. Abdruck nur mit Genehmigung des Autors / der Autorin.

Adresse:

Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin

Garystr. 55

14195 Berlin

<http://www.oei.fu-berlin.de/kultur/>

Tel.: ++49 30 838 52076

Fax: ++49 30 838 54036

Mail: [nateisen@zedat.fu-berlin.de](mailto:nateisen@zedat.fu-berlin.de)

© 2009 bei Christine Gölz

Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin

Abteilung Kultur

Herausgeber: Prof. Dr. Georg Witte

Redaktion: Henrike Schmidt, Matthias Schwartz

ISSN 1869-4683

Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts  
der Freien Universität Berlin  
**Abteilung Kultur**

---

**Christine Gölz**

**Wie Evgenij Griškovec' „Hemd“  
gemacht ist**

## Zusammenfassung:

Der Roman *Rubaška (Das Hemd, 2004)* von Evgenij Griškovec schildert einen Tag im Leben des Architekten Aleksandr, an dem es um alles geht und um nichts und der deshalb alltäglicher nicht sein könnte. Präsentiert werden die Ereignisse und die mit ihnen einhergehende emotionale Innenschau vom fiktiven Großstadt-Melancholiker Aleksander selbst, der sich erzählend auf die Suche nach Ordnung und Sinn macht. Die hier vorgestellte Analyse geht der Frage nach, wie der aus der performativen Theaterpraxis stammende Autor in seinem Prosatext einige seiner typischen dramaturgischen Elemente in narrative Verfahren transformiert. Sie fragt danach, ob sich der von der Bühne bekannte Effekt einer geteilten und doch individuellen Identitätskonstruktion auf der Figurenebene mittels Erzählen wiederholen lässt. Die Analyse zeigt, dass zwar eine Reihe „mimetischer“ Verfahren aus den dramatischen Texten und ihrer Aufführung übernommen werden, die in der Bühnenperformanz mit einem identitätsstabilisierenden Ziel eingesetzte Bezugnahme auf geteilte Erinnerungen im Romannarrativ aber durch eine andere Art der intertextuellen Beziehung ersetzt wird. Für den Erzähltext werden Plotschemata evoziert, die entweder ein klares Ziel der Sujetentwicklung vorgeben (das positiv oder negativ sich lösende Ende einer Liebesgeschichte oder eines Thrillers) oder die intertextuell auf eine identitätsstiftende heroische Mythenstruktur verweisen und sowohl der Romanwelt des Sozialistischen Realismus als auch der Gegenkultur der 1960er Jahre entstammen können. Mit Hilfe dieser narrativen Mustern versucht der Erzähler des Romans seiner Geschichte eines einzelnen Tages Kohärenz und sich selbst Bedeutung zu geben. Da allerdings die im Roman vorgeführten Ordnungsbemühungen in der Konfrontation mit kontingenten Alltagserfahrungen, zu denen auch der Tod gehört, ins Leere laufen, bleibt dem „Helden unserer Zeit“ nur die Flucht in eingeschobene Traumsequenzen, die im Rückgriff auf Identitätsmuster der sowjetischen Vergangenheit heroische Taten gestalten und der Hauptfigur ebenso wie dem (russischen) Leser vertraut sind. Mit seinem eklektischen Umgang mit narrativen Schablonen und dem imaginierten Heldentum auf Zeit, dessen illusionärer Charakter nicht unaufgedeckt bleibt, bietet der Romantext als Ganzes ein (wenn auch prekäres) sinnstiftendes Erzählmuster für den Lebenstext eines Großstadt-Subjekts am Beginn des 21. Jahrhunderts.

## **Autorin:**

**Dr. Christine Gölz** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Osteuropa-Institut, Abteilung Kultur, und am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin. Forschungsinteressen: der osteuropäische Beitrag zur internationalen Erzähltheorie (Autortheorien), russische Literatur und Kultur (Schwerpunkt: Poetik der klassischen Moderne, Lyrik des 20. Jahrhunderts, zeitgenössische Literatur), Geschichte des russischen Kinos sowie die Semiotik der sowjetischen Kindheit in der heutigen Kultur. Ausgewählte Publikationen: *Anna Achmatova. Spiegelung und Spekulationen*. Frankfurt a. M. 2000, *Filme der Kindheit – Kindheit im Film* (Tagungsband gemeinsam mit A. Tippner und K. Hoff), Frankfurt a. M. (erscheint 2009), „Kindheit und ‚Großer Vaterländischer Krieg‘ – Erzählstrategien zur Demythologisierung eines sowjetischen Mythos bei Michail Kononov, Pavel Pepperštejn und Sergej Anufriev“. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 65,2 (2007/2008), „Reisen in Zeiten des Bürgerkriegs: Marina Cvetaevas Tagebuchprosa“. In: W. Kissel (Hg.): *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2009. (christine.goelz@fu-berlin.de)

## **Inhalt:**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. Erinnern, Erzählen und Zeigen – Von der Bühne zum Buch .....</b>                              | <b>8</b>  |
| <b>2. Ein Tag im Leben des Architekten S.....</b>   | <b>10</b> |
| <b>3. Das Subjekt im 21. Jahrhundert – Großstadtmonaden.....</b>                                    | <b>12</b> |
| <b>4. <i>Love and Crime</i> oder wie die Abenteuer des „normal'nyj čelovek“ motiviert sind.....</b> | <b>15</b> |
| <b>5. „Dort war alles gut!“ – Heroische Erzählmuster und die „Realität des Lebens“ .....</b>        | <b>17</b> |
| <b>6. Literatur .....</b>   | <b>24</b> |

## 1. Erinnern, Erzählen und Zeigen – Von der Bühne zum Buch

*Rubaška* (Das Hemd)<sup>1</sup>, Evgenij Griškovec' erster *fiktionaler Erzähltext*, erscheint 2004 unter dem Etikett „Roman“. Bis dahin galt der Autor als Shooting-Star der russischen Theaterszene, seine dramatischen Texte fanden auf der Bühne und in Buchform ein breites Publikum. Griškovec' Erfolgsgeschichte begann 1998 mit seinem Stück *Kak ja s-el sobaku* (Wie ich einen Hund gegessen habe)<sup>2</sup>, das er selbst auf der Bühne als erzählte Erinnerung realisierte. Mit diesem Monodrama und mit seinen weiteren dramatischen Texten, vor allem aber mit deren Aufführung, gilt Griškovec als Mitbegründer oder gar als Hauptvertreter eines Theaterstils, den die Kritik in der Tradition des britischen „verbatim-theatre“ sieht und „neue Dramaturgie“ bzw. „neues Drama“ nennt.<sup>3</sup> Im Kontext dieser Richtung, die sich seit mehreren Jahren als *teatr.doc* auch institutionell in der russischen Theaterszene etabliert hat, werden neben Griškovec die Brüder Oleg und Vladimir Presnjakov, Maksim Kuročkin, Ivan Vyrypaev u. a. genannt. Griškovec selbst bezeichnet sich allerdings nicht als neuen Dokumentalisten oder neuen Dramatiker, sondern als „neuen Sentimentalisten“<sup>4</sup>, ein Label, das inzwischen in der Forschung auch zur Charakterisierung anderer Vertreter des aktuellen literarischen Prozesses in den Jahren um 2000, wie z. B. Timur Kibirov oder Sergej Gandlevskij, herangezogen wird. Unabhängig von der noch nicht abgeschlossenen Suche nach einer typologisch begründeten Kategorisierung lässt sich zum derzeitigen Zeitpunkt zumindest soviel festhalten: Mit ausgesprochen ‚bekenntnishafte‘ und absolute Aufrichtigkeit inszenierendem Gestus stellen die Vertreter dieser Richtung die Frage nach dem Subjekt und seiner Konstitution unter post- oder genauer postpostmodernen Bedingungen in den Mittelpunkt ihrer textuellen und theatralischen Praktiken.

Im Vollzug der Aufführung von Griškovec' Theaterstücken entsteht – und das scheint mir nun ein spezifischer Charakterzug der Werke eben dieses Autors zu sein – der

---

<sup>1</sup> Griškovec, Evgenij: *Rubaška. Roman*. Moskva: Vremja 2004 (Dt. von Beate Rausch: Jewgenij Grischkovez, *Das Hemd*. Zürich: Ammann 2008). Im Weiteren durch Seitenangaben im Text zitiert.

<sup>2</sup> Siehe: Griškovec, Evgenij: *Kak ja s-el sobaku i drugie p'esy*. Moskva: ZebraE/Ėksmo/Dekont+ 2003, hier 5-47.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Lipoveckij, Mark: *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v kul'ture 1920-2000ch godov*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie 2008; „Novaja drama. Seansu otvečajut ...“ In: *Triumf skorosti. Seans* 29/30 (2006) (<http://seance.ru/category/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>, letzter Zugriff Mai 2009).

<sup>4</sup> Vgl. z. B. Artur Solomonovs Interview: „Evgenij Griškovec: Kogda pogib ‚Kursk‘, ja rešil otložit' prem'eru“. In: *Gazeta* 19.11.2001 ([http://www.smotr.ru/net2001/net2001\\_gr\\_gzt.htm](http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_gzt.htm), letzter Zugriff Mai 2009). Zur

Effekt einer gemeinsamen und dabei doch individuellen ‚performativen Identität‘. Dies ereignet sich, indem der auf der Bühne agierende Autor in seinen intimen, minimalistisch inszenierten Bühnenmonologen (die auch bei mehreren Schauspielern immer noch vorrangig monologisch sind) sich und seine Erinnerung dem Publikum mitteilt und diese Erinnerungen gleichzeitig mit dem Publikum teilt. Dieses Heraufbeschwören einer geteilten und doch eben gerade nicht kollektiven Identität basiert auf der Grundlage von im Erzählen evozierten Alltagsobjekten und Alltagsbeobachtungen, von Emotionen und ritualisierten Handlungen, von Kindheitsepisoden und Schlüsselszenen üblicher Traumata, die einerseits aufs Äußerste intim und individuell zu sein scheinen und doch ganz offensichtlich zu den Erinnerungen nicht nur der letzten sowjetischen Generation gehören.<sup>5</sup> Die solcherart über Retrospektion verlaufende Identitätskonstruktion, die auf der Bühne und in Interaktion mit dem Zuschauerraum stattfindet, nimmt allerdings – zumindest gilt dies für das erste Monodrama *Kak ja s-el sobaku* – ihren Ausgang bei den Traumata der sowjetischen Vergangenheit, die als Auslöser für die während des gemeinsamen Theaterabends kompensierte Identitätskrise angenommen werden können.<sup>6</sup> Die traumatische, sich der direkten Semantisierung entziehende Erfahrung von struktureller Gewalt erhält ihre Kontur durch einkreisendes Erinnern, durch stockendes und repetitives Evozieren von banalen Details des Alltags. So wird im mimetisch-narrativen Modus des dramatischen Textes diese Gewalterfahrung auf der Bühne repräsentierbar und in den Identitätsentwurf integriert. Diesen Schluss legt der große Erfolg dieses ersten Theaterstückes nahe, der sich – soweit dies den Rezensionen und den im Internet geäußerten Zuschauerkommentaren zu entnehmen ist – auf das Paradox eines hohen Wiedererkennungsgrads bei gleichzeitiger Fokussierung auf das Eigene, Intim-Persönliche gründet, und damit auf einen Identität generierenden oder bestätigenden Effekt. Dabei entsteht dieser persönlich-kollektive Identitätsentwurf überhaupt erst in der Kommunikation Performer – Zuschauer und ist somit an den perfor-

---

Konzeptionalisierung der auf die Postmoderne folgenden Epoche als „Neo-Sentimentalismus“ siehe u. a. Ėpštejn, Michail: „Proto-, ili Konec ruskogo postmodernizma“. In: *Znamja* 3 (1996), 196-209.

<sup>5</sup> Evgenij Griškovec' Zielpublikum scheint, das legt der aktive Einsatz „junger“ Kommunikationsmedien wie Blog und Videoclip nahe, nicht nur seine Generation der Vierzigjährigen zu sein. Eine Ausweitung des „literaturnyj byt“ ins Ru.net ist allerdings nicht nur bei ihm, sondern auch bei einer ganzen Reihe weiterer etablierter Autoren der russischen Literaturszene gängige Praxis, unabhängig von deren Generationszugehörigkeit. Auch ist Griškovec' Publikum nicht ausschließlich auf Menschen mit einer „russischen“ bzw. „sowjetischen“ Sozialisation beschränkt. International feierte der Theaterautor und Schauspieler auf Festivals mit seinen Theaterstücken beachtliche Erfolge.

<sup>6</sup> In seinem Vortrag *Trauma – Performance – Identity: The Theatre of Evgenij Grishkovets* zieht Mark Lipoveckij auf einer Tagung, die der Erinnerungspoetik im post-totalitären Erzählen gewidmet war, den nachvollziehbaren Schluss, Griškovec' erstes Theaterstück stelle den Versuch dar, durch den inszenierten individuellen Erinnerungsvorgang eben dieses an die Performanz gebundene teilende (Mit-/Teilen der gemeinsamen sowjetischen Erfahrung zur einzig greifbaren Grundlage einer Identitätsbildung sowohl auf persönlicher als auch interpersönlicher Ebene zu machen (vgl. [http://conference.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Lipovetsky\\_abstract.pdf](http://conference.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Lipovetsky_abstract.pdf), letzter Zugriff Mai 2009).



mativen Akt der Bühnendarstellung gebunden. Dieser lässt sich zwar in Form von Aufnahmungsmitnahmen reproduzieren<sup>7</sup>, nicht aber vollständig in einen nur gedruckt vorliegenden Text übertragen. Denn in der verschriftlichten Form können weder die evokativen Gegenstände den Prozess des Erinnerens über manifest bleiben noch die Identitätsherstellung im realisierenden Vollzug zwischen performierendem Subjekt und sich spiegelnden Rezipienten stattfinden.

Umso interessanter also, an einem fiktionalen *narrativen* Text desselben Autors zu verfolgen, wie Identitätswürfe in einer anderen medialen Form vorgestellt werden, wie sich dadurch die Frage nach dem Subjekt auf die Figurenebene verschiebt und innerhalb des Rahmens einer Geschichte *erzählt* wird.

## 2. Ein Tag im Leben des Architekten S.

Der Roman *Rubaška* bedient – völlig gattungskonform, wenn auch eher lakonisch – die für Erzählprosa konstitutiven Merkmale wie Vermittlung, Reihung, Motivierung und Ereignishaftigkeit. Er weist also einen vermittelten Handlungsverlauf in Form einer Ereigniskette auf, die an einen konstanten Protagonisten geknüpft ist: Ein Ich-Erzähler berichtet nach dem Muster „Ein Tag im Leben des XY“ von einem mehr oder weniger gewöhnlichen Tag im Moskau von heute, einem Tag, den ein „normal'nyj čelovek“ (wie der Autor seinen Heldentypus bezeichnet<sup>8</sup>) vom morgendlichen Aufwachen bis in die frühen Morgenstunden des folgenden Tages durchlebt. Die Stationen, die Aleksandr bzw. Sanja bzw. Saša, ein Architekt in den späten Dreißigern, auf der Handlungsebene durchläuft, sind eher unspektakulär und bilden daher auch eine nur schwach verknüpfte Sujetkette: Aleksandr erwacht an einem Wintermorgen, fährt zum Flughafen, holt dort seinen Freund Maksim ab, trifft in einem Café einen Bekannten, verliert einen Auftrag, lässt sich die Haare schneiden, hat eine Autopanne, fährt mit der Metro zu einer seiner Baustellen und regelt dort ein Problem mit seiner Brigade, telefoniert oder will telefonieren oder telefoniert doch lieber nicht, fährt wiederholt Taxi, isst mit Maks in einem Restaurant zu Abend, wartet in einem anderen Restaurant auf sein nicht zustande kommendes Rendezvous, besucht mit seinem Freund ein Konzert in einem

---

<sup>7</sup> Griškovec' Theaterstücke liegen nicht nur als Bücher, sondern auch in Form von Mitschnitten auf DVDs und als Filmdateien im Internet vor.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. unlängst in einem Interview mit Grigorij Zaslavskij „Nelinejnaja žizn'. Evgenij Griškovec o puke dome, blogach i maternych slovach“. In: *Nezavimsimaja gazeta. Antrakt* 16.1.2009 ([http://antrakt.ng.ru/people/2009-01-16/9\\_grishkovets.html](http://antrakt.ng.ru/people/2009-01-16/9_grishkovets.html), letzter Zugriff Mai 2009).

Klub und betrinkt sich, gerät in eine Massenkarambolage, ohne ernstlich verletzt zu werden, betrinkt sich in einer Bar weiter und landet schließlich wieder in seinem Bett.

Die der Tagesstruktur entlang sich größtenteils chronologisch entfaltende fiktive Welt wird beinahe durchgehend vom Ich-Erzähler Saša mit interner Fokalisierung präsentiert. Obgleich die Darstellung retrospektiv erfolgt (es sich also nicht um einen reinen *stream of consciousness* handelt), scheint dabei bis auf wenige Abschnitte, in denen das Erzählen anders verfährt, keine zeitliche Differenz zwischen erzählendem und erlebendem bzw. erzähltem Ich zu bestehen. Der Erzähler Saša gibt somit vor, direkt aus dem Moment und dem Wissen heraus zu berichten, in dem die Figur Saša handelt oder fühlt. Dieser beinahe totale Zusammenfall von Erleben und Erzählen, den Genette aufgrund der zurückgenommenen Brechung des Geschehens durch das erzählende Bewusstsein „dramatischen Modus“ nennt, weist funktionale Ähnlichkeiten zur Mimetik der Griškovec'schen Aufführungspraxis auf und ist verantwortlich dafür, dass im Roman das detaillierte *Zeigen* von Dingen und Geschehensmomenten das deutende *Erzählen* von Ereignissen dominiert. Mit ihrem mimetischen Charakter, der als partielle Hybridisierung der Prosagattung aufgefasst werden kann, nähert sich die Diskursgestaltung des Narrativs dem dramatischen Diskurs der Griškovec'schen Monodramen an. Auch dort lässt sich eine solche Hybridisierung, allerdings in umgekehrter Richtung, beobachten, zeichnen sich die Monodramen ja gerade durch ihren hohen narrativen Anteil – dem Erzählen der Erinnerungsfragmente – aus. Während letztere das Zeigen nur noch als Initialmoment für ein Erzählen einsetzen, bewegt sich der Erzähltext genau andersherum von seinem narrativen Prinzip her in Richtung mimetischer Darstellung in der scheinbar ungebrochenen Wiedergabe des direkt Erlebten. Allerdings gibt es in Bezug auf den Akt des Erinnerns einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Textsorten. In der Spezifik des Griškovec'schen Theaters wird durch den dramatischen Modus der Erinnerungsvorgang an sich akzentuiert und in seinem Vollzug gezeigt: Die Darstellung auf der Bühne ist auf die Gegenwart des Erinnerns bezogen. Die eigentliche Handlungsgegenwart (Diegesis) hingegen, der Gegenstand der Erinnerung, wird dabei gerade nicht nachgespielt, sondern ausschließlich und mit deutlicher Hinwendung an das Publikum erzählt und mit indexikalischen Zeichen (durch Requisiten – wie das zum Markenzeichen gewordene Matrosenschiffchen oder durch Gesten) evokiert. Im narrativen Text des Romans hingegen ist der in den Theaterstücken so stark gemachte Erinnerungsvorgang durch die sich entfaltende Geschichte mit ihren Situationen und Geschehensmomenten eigentlich vollständig überdeckt. Und ebenfalls abweichend von den Verfahren der ‚performativen Identitätsstiftung‘ auf der Bühne, die

im Kontakt von Performer und Publikum und damit in Form der Metalepse über die Grenze des dramatischen Textes hinweg stattfindet, entsteht bei der Lektüre des Romans über weite Strecken der Eindruck, der Erzähler Aleksandr erzähle sich seine Geschichte und damit seinen Identitätswurf selbst – und nicht einem wie auch immer – textimmanent oder extradiegetisch – gestalteten Zuhörer bzw. einer Leserin, die als bestätigendes Gegenüber unabdingbarer Teil der Bühnenstücke sind.

### 3. Das Subjekt im 21. Jahrhundert – Großstadtmonaden

Durch die Einführung von erzählendem und erzähltem Ich entwirft *Rubaška* einen ‚schwach‘ zu nennenden Erzähler, der dem von ihm wiedergegebenen Geschehen ausgeliefert zu sein scheint. Saša, der im Zentrum des Geschehens steht, ist nicht in der Lage, seine Geschichte einer befriedigenden nachträglichen Ordnung und Sinnstiftung zu unterziehen, wie dies zum Beispiel ein heterodiegetischer Erzähler oder ein mit großem zeitlichen oder ideologischen Abstand erzählender homodiegetischer Erzähler mit seinem Erzähltext tun könnte. Doch nicht nur die Wiedergabe ist personal, entsprechend der internen Fokalisierung ist auch der erzählte Raum in diesem Roman in seiner Gestaltung am Erzählerbewusstsein bzw. am wahrnehmenden Bewusstsein der Personen orientiert. Obgleich der Handlungsort Moskau ist, die – wie Saša feststellt – „allergrößte“, ja „zu große“ Stadt (dt. 267), sind die Räume, von denen erzählt wird, klein und durch die direkte Wahrnehmung der Figur determiniert. Dabei umgeben die erzählten Räume wie ineinander geschachtelte, geschlossene Hüllen das Individuum, das sich in dieser riesigen Stadt trotz Umhüllung oder vielleicht gerade deshalb dennoch isoliert und einsam fühlt: „Чем больше город, тем сильнее одиночество“ (ibid.; „Je größer die Stadt, desto krasser die Einsamkeit“, dt. 254).

Bereits die erste Erwähnung einer räumlichen Dimension in der erzählten Welt etabliert einen solchen engen, scharf konturierten Raum: „Увидел край подушки, ткань наволочки, близко-близко к открытому глазу“ (5; „Ich sah den Rand des Kissens, den Stoff des Bezugs, ganz nahe am offenen Auge.“, dt. 7). Der eigene Körper tritt als einer der ersten dieser das Ich umgebenden Räume auf, dank ihm kann sich das Subjekt von innen her in Abgrenzung zum Außen erfahren: „Проснулась голова. Я ощутил только голову. И в этой голове был я“ (6; „Mein Kopf war wach. Ich spürte nur meinen Kopf. Und in diesem Kopf war ich.“, dt. 8). Im Fortgang der Handlung wird diese Funktion das titelgebende Hemd übernehmen, das nach dem Anziehen nicht

etwas zur zweiten Haut wird und mit dem Körper verschmilzt, sondern durch die störenden Härchen unter dem Kragen die ganze Zeit über als nicht abzulegende Hülle und Grenze zum Außen wahrnehmbar bleibt. Auf diesem Hemd hinterlassen im Laufe des Tages dann auch die Zusammenstöße des Ich mit der Außenwelt ihre Spuren. Zum Sinnbild eines solchen einsamen Subjekts in der Megapolis wird die als „arme Frau“ bezeichnete Stimme der telefonischen Abwesenheitsansage, über die der Ich-Erzähler räsoniert und die in ihrer Rolle der Überbringerin schlechter Nachrichten für immer wie in einem Telefonhörer eingesperrt ist. Selbst dort, wo sich die Bewohner durch den großen Stadtraum zu bewegen beginnen, zeichnet sie der Erzähltext als Körper, die im Innenraum von Transportmitteln, die sich wiederum in Metroschächten oder auf klar definierten Ringstraßen fortbewegen, unterwegs sind. Am häufigsten bedienen sich die Protagonisten für diese Stadtraumdurchquerung des eigenen oder eines fremden Autos. Diese Fahrzeuge stellen nach dem Körper und seiner Bekleidung die nächste Umhüllung für das Großstadtsubjekt dar (der Gegenspieler Michail z. B. fährt nicht nur, er lebt regelrecht in seinem Auto). Entsprechend werden diese Hüllen von innen heraus erzählt, wir erfahren vom Zustand ihres Innenraums – von der Sauberkeit der Sitze, der Musik, dem Geruch. Von außen betrachtet können diese Umhüllungen in anthropomorphisierter Form ihre Besitzer vertreten:

Это была большая машина, вся засыпанная снегом. Вдруг «дворники» совершили обычный полукруг и обратно. Показалось, что автомобиль открыл глаза. Это был тот самый Мерседес. Странно, мне никогда морды «мерседесов» не казались зловещими. Самодовольными, надменными, высокомерными, сытыми, кучными и сонными казались, но зловещими никогда. (175)

Ein großer Wagen, der vollkommen eingeschneit war. Plötzlich vollführten die Scheibenwischer je einen Viertelkreis hin und einen zurück. Es war, als hätte das Auto die Augen geöffnet. Es handelte sich um ebenjenen Mercedes. Merkwürdig, die Mercedes-Schnauzen waren mir noch nie böseartig vorgekommen. Selbstzufrieden, überheblich, arrogant, satt, langweilig und etwas verschlafen waren sie mir erschienen, aber niemals böseartig. (dt. 168)

Die Großstadtmonaden, die der Leserin im Roman begegnen, sind auf der Suche nach Freundschaft und Liebe und bleiben doch allein in ihren Hüllen: So ist das Ziel des „Abschlepp-Spiels“ eben nicht, die Frauen mit nach Hause zu nehmen, sondern im Gegenteil, die Begegnung im Modus des uneinlösbaren Versprechens zu belassen und einsam zurückzubleiben. Die von Saša begehrte Frau, die auf ihre Stimme im Telefonhö-

rer begrenzt bleibt und die im Roman nicht einmal einen Namen erhält, ähnelt hierin auf erschreckende Weise der so bedauerten Frau hinter der Telefonansage. Selbst der Herzensfreund Maks erweist sich als zur falschen Zeit in der Stadt, auch ihn treiben die Einsamkeit und seine missglückte Ehe dazu, sein Glück in der Hauptstadt zu suchen.

Der Ich-Erzähler Aleksandr reiht in seinem Erzählbericht nun allerdings nicht nur alle die kleinen Details seines Tagesablaufs aneinander, sondern er ist zudem und zeitweise vorrangig mit emotiver Selbstbeobachtung und mit der Kommentierung des eigenen Handelns und vor allem Fühlens beschäftigt. Hier bildet das Narrativ im Erzählertext den empfindsamen Gestus der Selbstbeschau ab, den die neo-sentimentalistische Bühnengestalt „Griškovec“ als Performer seiner dramatischen Texte auf der Bühne für den zur Einfühlung aufgeforderten Zuschauer inszeniert. Im Roman empfindet der heftig verliebte Saša, der sich im Laufe des erzählten Tages Klarheit darüber verschaffen wird, ob seine Gefühle auf Gegenliebe stoßen, seinen emotionalen Zustand als kaum erträglich und völlig inkompatibel mit den Anforderungen des Alltags, angefangen bei der Versorgung seines Körpers bis hin zum Engagement für seine Arbeitsaufgaben. Und wie der Griškovec'sche Performer versucht auch der fiktive Saša durch sein aufzählendes Erzählen Sinn in die kontingente Realität zu bringen. Er verfolgt dabei eine Reihe von Strategien, von denen die augenfälligsten die folgenden sind: das Aufstellen von Regeln, die ein „richtig“ und „falsch“ erkennen lassen; die axiologische Zuordnung zu den Polen „gut“ und „schlecht“ (im übrigen die beinahe einzigen qualitativen Attribute in der an Adjektiven armen Sprachwelt des Romans) und die Suche nach Mustern, nach plot-Schemata, nach denen erzählt und gelebt werden kann.

Diese Erzählmuster sind sowohl in der Struktur des gesamten Romantextes und seiner Sujetmotivierung zu finden als auch in den eingeschobenen Episoden, die eine zweite Sinnebene eröffnen. Beide Varianten dieses Verfahrens, Ordnung und Sinn herzustellen, sollen in den beiden folgenden Abschnitten genauer betrachtet werden.

#### **4. *Love and Crime* oder wie die Abenteuer des „normal'nyj čelovek“ motiviert sind**

Der von den einzelnen Stationen des Tagesablaufes gebildete Sujetverlauf unterliegt einem ansteigenden Spannungsbogen, der gleich zweifach motiviert ist: Zum einen durch die alle Handlungen und Gedanken unterschwellig oder offen bestimmende Verliebtheit des Ich-Erzählers, zum anderen aus dem sich im Laufe des Tages steigernden Gefühl der Gefahr und Bedrohung. Entsprechend regulieren zwei Erzählmuster diese Spannung.

Das Muster „Mann erobert Frau, es kommt zum Happyend“ ist für eine ganze Reihe von Aktionen der Hauptfigur verantwortlich, angefangen bei der Wahl des Hemds, das zur Voraussetzung einer gelingenden Begegnung werden soll, bis hin zum unterlassenen Telefonanruf, da dieser bei ungünstiger Aufnahme das Ende dieser Sujetlinie bedeuten könnte. Dieses narrative Muster, das nicht nur die Figur steuert, sondern auch in Teilen die Lektüreerwartung (zumindest die meine), wird allerdings auf unerwartete Weise unterlaufen: Weder wird es am Ende erfüllt, noch wird ihm widersprochen. Vielmehr findet der Protagonist „die richtigen Worte“ und erhält auch die richtige Antwort – und doch kommt es nicht zur erwarteten Begegnung und dem Happy End zu zweit. Vielmehr verläuft sich diese Sujetkette in den banalen Alltäglichkeiten dieses Tages: Der Abend ist zu fortgeschritten, das Gesicht zu ramponiert, der Alkoholpegel zu hoch, das Hemd zu dreckig, und in die große Aufrichtigkeit haben sich schon eine ganze Reihe Notlügen geschlichen. So gilt auch der letzte Anruf schon nicht mehr „IHR“, sondern dem Freund. Und selbst die Ersetzung ‚Freund gegen Geliebte‘ gelingt nicht. Zum guten Schluss meldet sich am anderen Ende lediglich die „Tetja“.

Das zweite, über Spannung die Handlung organisierende Moment ist ein unbestimmtes, beunruhigendes Gefühl, das am Morgen die Scheinwerfer einer sich gleichzeitig mit Aleksandr in Bewegung setzenden Limousine auslösen. Diese Unruhe wird im Laufe des Tages zur Gewissheit, beobachtet und verfolgt zu werden. Aleksandr aktiviert (ebenso wie die Leserin) zur Stabilisierung der diffusen Verunsicherung das Erzählmuster eines (wenn auch ziemlich lahm sich entfaltenden) Thrillers. Und auch hier kommt es nicht zur endgültigen Einlösung. Die aufgebaute Spannung einer lauernden Gefahr kulminiert und löst sich schließlich – anders als das aktivierte Erzählmuster erwarten ließe – nicht etwa in einem Showdown mit dem Verfolger, sondern in der für

Saša glimpflich verlaufenden Karambolage, in die peripher auch der dunkle Mercedes des Verfolgers involviert ist. Für eine kurze Zeitspanne kümmern sich Verfolger und Verfolgter gemeinsam um die Verletzten. Der Verfolger Michail erklärt sich im Weiteren sogar bereit, Maks und Saša ein Stück bis zur nächsten Bar mitzunehmen – wodurch sich die von ihm ausgehende Gefahr endgültig auflöst.

Die eigentliche Bedrohung manifestiert sich allerdings ebenfalls in eben dieser Episode und zwar in der direkten Begegnung mit dem Tod, die hier als existentielle Erfahrung jenseits von zur Verfügung stehenden Erzählmustern gestaltet wird. Saša berührt bei der Rettungsaktion einen der Verletzten und spürt ihn sterben. Dieses Einbrechen des absolut Unkontrollierbaren in die Lebensordnung lässt sich, wie der Fortgang des Geschehens vorführt, auf der primären Handlungsebene nicht mehr in eine erzählte Ordnung überführen, auch wenn dies Saša, der Erzähler, zuerst einmal versucht. Er wechselt das Erzählmuster und entlehnt es einem anderen Erzählmedium, Bezugspunkt ist jetzt nicht mehr ein literarisches Narrativ, sondern das Kino. Allerdings beschreibt die den Thriller ersetzende und außer Kraft setzende Deutung auch nichts anderes als ein Ende: „То, что происходило вокруг, стало похоже на финал американского фильма, когда на дороге стоят много каких-то машин с мигалками...“ (243; „Was um mich herum vor sich ging, ähnelte auf einmal dem Finale eines amerikanischen Films, in dem viele Autos mit Blaulicht mitten auf einer Straße stehen ...“, dt. 231 f.). Die herbeizitierte Schlussequenz eines Films, die ja in der Regel von einer Kamerafahrt in die Totale und dann ins Schwarzbild, dem absoluten Ende des Films, abgeschlossen wird, hält somit auch keine Erklärung für den Einbruch der Verabsolutierung des „Schlechten“ bereit. Saša wird es daraufhin konsequenterweise in der Handlung physisch übel und er verliert das Bewusstsein.

Я вспоминал то ощущение прикосновения к разбитому, изломанному телу. Мне стало нехорошо... Звуки для меня стихли. [...] Я отошёл еще чуть-чуть в сторону, почувствовал под рубашкой, на спине, холодный пот. Меня согнуло и стошнило. Желудок был практически пуст, только жидкость. Меня скрючило ещё раз, потом я сделал несколько шагов, упал на колени, а следом в обморок. (243 f.)

Ich dachte an das Gefühl, das ich hatte, als ich den schwerverletzten, zerbrochenen Körper berührte. Mir wurde ganz anders ... Alle Geräusche waren für mich verstummt. [...] Ich ging noch etwas weiter weg, unter dem Hemd, auf dem Rücken, spürte ich kalten Schweiß. Ich krümmte mich, mußte mich übergeben. Mein Magen

war praktisch leer, da kam nur Flüssigkeit. Ich krümmte mich noch einmal, dann machte ich ein paar Schritte, ging in die Knie und wurde ohnmächtig. (231 f.)

Damit gibt das „sehende“ und „sprechende“ Subjekt die Kontrolle über seine Erzählung vollständig ab: Gegen diesen Abbruch eines kohärenten Erzählablaufes setzt der Text an dieser Stelle der Ohnmacht seines schwachen Protagonisten ein Verfahren ein, das als Kompensation ein sinnstiftendes Muster in einem eingeschobenen Narrativ liefert und eine sekundäre Handlungsebene etabliert. Der dem Geschehen auf der Handlungsebene so vollständig ausgelieferte Saša findet sich in einer traumartigen Sequenz wieder, in der er – mit geschlossenen Augen – an einem anderen Ort und in einer anderen Zeit ein Held sein darf.

## **5. „Dort war alles gut!“ – Heroische Erzählmuster und die „Realität des Lebens“**

Diese eingeschobene Episode einer Binnenerzählung ist nicht die einzige ihrer Art. An Handlungsunterbrechungen weist der Kurzroman mehrere, sehr unterschiedliche Formen auf: Zum ersten lassen sich Regelwerke, Handlungs- und Lebensanweisungen finden, zum zweiten retrospektive Einschübe zur Akzentuierung von Schlüsselthemen und zum dritten Binnensujets, die Variationen eines heroischen Narrativs von echten Männertaten in einer klar nach Gut und Böse, Freund und Feind geordneten Welt darstellen. Diese Einschübe treten neben die Sequenzen der Erzählerrede, die sich direkt auf die Handlung oder den Gefühlshaushalt des Protagonisten beziehen, und flankieren diesen Handlungsverlauf, ohne die primäre Geschichte voranzutreiben.

Die erste Gruppe umfasst Exkurse, die im Erzählertext oder im zitierten Dialog zwischen den beiden Freunden, aber auch in Form eines Autorkommentars in einer Fußnote auftreten können. In diesen Ausführungen werden Überlegungen angestellt, die vorrangig mit Ordnungen und Regeln zu tun haben: z. B. wie das Hemingway-Spiel richtig zu spielen ist, wie man einen „modischen“ Mojito mixt, welche Zigarre man raucht, wie man seine Wohnung oder seinen Kofferraum aufräumt u. ä.

Außerdem treten im Textverlauf retrospektive Einschübe auf, die in Form von kürzeren Rückblicken oder über entfaltete Vergleiche die innere Berichterstattung über den ak-



tuellen Handlungsfortgang unterbrechen – und die zweite Gruppe von Einschüben bilden. Diese Mikrosujets können zum Beispiel verallgemeinerte Kindheitserinnerungen sein, die in ihrer überindividuellen Form den Erinnerungssequenzen aus den dramatischen Texten Griškovec' ähneln.

Мысль была точно такой же, как когда просыпаешься в первый день каникул, которых ты так ждал... Вот просыпаешься и думаешь: «А почему мне не весело, почему я не рад, где счастье, которого я так ждал?... Наверное, я заболел!...» (5)

Ein Gedanke, wie er dir beim Aufwachen am ersten Tag der Ferien kommt, die du so sehnsüchtig erwartet hast ... Du wirst wach und denkst: „Warum bin ich nicht froh, warum freue ich mich nicht, wo ist das Glück, auf das ich mich so gefreut habe ...? Wahrscheinlich bin ich krank ...!“ (dt. 7)<sup>9</sup>

Neben solcherart allgemeinem Rückgriff auf die Vergangenheit, die Erzähler und Rezipient idealerweise teilen, weist der Text auch retrospektive Episoden auf, die sich auf die Vorgeschichte der beiden Haupthelden beziehen. Allerdings stehen diese Episoden in keiner aktionalen Verbindung zum eigentlichen Handlungsablauf, der ja letztlich weniger durch die Sujetverknüpfung als von außen – nämlich vom Fortgang des Tages – her organisiert ist. Auch das explikative Potential der Rückblenden ist für die Psychologie der Figuren und ihr Handeln, also für das eigentliche Geschehen, relativ gering. Allerdings setzen diese Episoden zusätzliche thematische Akzente oder verstärken sie

---

<sup>9</sup> Mit diesem Vergleich wird bereits am Beginn des Textes ein für die Deutung des Romans relevantes Thema eingeführt: die in der Realität nicht einzulösende Erwartung bzw. Hoffnung und die Enttäuschung eben darüber, also das Frustrationsmoment, wenn Selbst- oder Lebensentwurf auf Kontingenz stoßen. Dies lässt das gesamte Projekt des in *Rubaška* erzählten Tages als ein fragliches Unterfangen erscheinen: Wird doch keine der Orientierungen an bekannten sinnstiftenden Mustern, weder die an der glücklichen Liebeserzählung, noch die am Thriller, noch die an den heroischen Opfernarrativen letztlich im eigentlich jeweils zu erwartenden Ende eingelöst, erst recht lassen diese Muster den Protagonisten nicht glücklich und damit außergewöhnlich werden. Dies scheint mir auch eine gewisse Einklammerung der Deutung nötig zu machen, die Mark Lipovetskij (2007 u. 2008) eigentlich überzeugend für das bisher vorliegende Werkkorpus von Griškovec vorschlägt, eine Interpretation, die hier nur ganz kurz angerissen werden soll: In den aktuellen Texten Griškovec' meint Lipovetskij die zunehmende Tendenz zu erkennen, sich von der ursprünglichen performativen Strategie eines erinnernden Einkreisens des Realen im Lacan'schen Sinne wegzubewegen. Diese Strategie hatte in den ersten Stücken noch im Vordergrund gestanden. Dort war mittels dieses Verfahrens trotz eines unaussprechlichen Schreckens das Reale als Grundlage der gemeinsamen existentiellen Erfahrung und einer kollektiven Identität sichtbar geworden. In den folgenden Texten habe sich Griškovec in Richtung einer nostalgischen Rückwendung auf die Vergangenheit bewegt, durch die das Reale gebändigt und in die symbolische Ordnung eines heroischen Narrativs übersetzt werde. Paradoxerweise geschehe diese Transzendierung von Geschichte durch Rückgriffe auf thanatologische Diskurse wie Krieg und institutionalisierte Gewalt, deren Logik – insbesondere der Opfertod – als heroische, idealisierte und mit Sinn erfüllte Symbole zu internalisierten Bestandteilen der neuen Identitätsentwürfe werden, was sich besonders in *Drednauty* und *Rubaška* zeigen lasse. – Da diese Identitätsentwürfe allerdings nur eingeklammert auftreten und sich die stabilisierenden Narrative in den Banalitäten des Alltags verlaufen, Lipovetskij aber von einer gelingenden Selbstentwurfsstrategie ausgeht, muss diese Auslegung in ihrer Radikalität zumindest für den narrativen Text *Rubaška* mit einem Fragezeichen versehen werden.

– wie z. B. das Thema Peripherie/Provinz vs. Zentrum/Moskau; Einsamkeit; nicht glückende Liebe; Freundschaft etc. und – indem sich in diesen Passagen der Erzähler Saša von seinem erlebenden Ich weg und auf den Leser zu bewegt – erhalten auch sie die bereits aus den dramatischen Texten bekannte Identifikationsaufforderung.

In diesen Analepsen kommen dementsprechend textuelle Verfahren zum Einsatz, die auch den dramatischen Texten des Autors eigen sind. Die Rückblicke können z. B. die Form einer Du- oder Ihr-Erzählung aufweisen – eine Erzählform, die in einer Metalepse die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Textebene verwischen kann und den angesprochenen Rezipienten in gewisser Weise zum Protagonisten der erzählten Handlung macht. Dadurch wird eine starke Identifikation mit dem geschilderten Geschehen provoziert. Zudem suggeriert das an diesen Stellen verwendete gnomische Präsens eine Verallgemeinerbarkeit des Erzählten. Es ließe sich sogar die weiterführende Hypothese aufstellen, dass diese im Roman immer wieder praktizierte Hinwendung zum Leser, die eine Wiedererkennbarkeit eigener Erfahrung impliziert, auch *Rubaška* als Ganzes zum applizierbaren Erzählmuster werden lässt, das dem Rezipienten/der Rezipientin angeboten wird, um mit seiner Hilfe dem eigenen Leben zumindest für einen kurzen Moment Bedeutung zuzuschreiben. Eine mögliche weitere Funktion dieser mehr oder weniger expliziten Hinwendung zum Leser in den Einschüben kann in einer Signalwirkung gesehen werden, mit diesen Binnensujets weitere Subtexte und narrative Muster zu aktualisieren. Der oben zitierte Vergleich, der über die Kindheitserinnerung hergestellt wird, liefert für die Semantik des Erzähldiskurses nicht nur eine Vorausdeutung auf das letztliche Scheitern der an Mustern orientierten Erwartungen aufgrund der immer wieder einbrechenden Kontingenz. Man mag in ihm auch die mehrfach gebrochene intertextuelle Verbindung zu Solženicyns *Den' Ivana Denisoviča* (Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič) sehen, dessen Erzählstruktur an den Ereignissen eines Tages entlang ja als Folie den gesamten Roman organisiert. In der Episode des erinnerten Ferienbeginns entsteht die Verbindung über die motivische Verknüpfung von Erwachen und Krankfühlen und die schrittweise Etablierung der erzählten Welt aus den verschiedenen Sinneseindrücken des Erwachenden.<sup>10</sup>

An einer dritten Gruppe von Einschüben ist ihre ordnungs- und sinnstiftende Funktion am deutlichsten zu sehen. Drei auf jeweils zwei Episoden aufgeteilte Binnenerzählun-

---

<sup>10</sup> In der von Lipoveckij vorgeschlagenen Deutungsperspektive wäre dies ein Verweis auf einen Text, der nicht nur formal ein narratives Muster für den gesamten Roman liefert, sondern der das Thema der in der Vergangenheit liegenden Traumatisierung durch Gewalt (hier die kollektiv verdrängte Geschichte des GULAG) als Subtext in das „Unbewusste“ dieses Romans verschoben vorführt.

gen unterbrechen in Form von (Tag-)Träumen das Sujet und etablieren sekundäre Handlungsebenen. Mit der Haupthandlung sind sie durch die drei Protagonisten Saša, Maks und die von Maks geliebte „SIE“, die im Rahmen und in den Binnenerzählungen namenlos bleibende Frau, verknüpft: Während Saša sich auf Maks zubewegt und diesem schließlich begegnet, wird die Abwesenheit der Frau in dieser Männerwelt – anders als in der Realität des Wachzustands – gerade als „gut“ und richtig vorgeführt. Außerdem besteht eine Verbindung durch transformierte Motive: Die warme Luft aus dem Föhn wird zum Wüstenwind; der vor dem Einschlafen verspürte Durst kehrt als eiserne Brandy-Ration im Traum wieder, die vor Eintreffen des Freundes nicht angerührt werden darf; die Erschöpfung, die in der Handlungsgegenwart zum Kurzschlaf oder Tagtraum geführt hat, taucht im Schlafbedürfnis in den Binnenhandlungen wieder auf etc. Bei unterschiedlicher motivischer Ausfüllung – mal ist es eine Rettungsaktion im Nordmeer, mal eine militärische Wüstenexpedition, mal eine Fahrt an die Front, sind die weit in der Vergangenheit liegenden Sujets immer demselben Muster verpflichtet und nach einem einfachen Schema erzählt: Es geht um die Möglichkeit, für den Freund oder die Heimat eine heroische Tat zu vollbringen, die es wert ist, das eigene Leben zu opfern. Hier weiß der Held im Unterschied zu den Großstadt-Monaden, wer er ist und was er zu tun hat. In den klar auf die Figurengruppen verteilten Antagonismen, in der einfachen Psychologie der Protagonisten und der schematischen Anlage des Sujets lässt sich ohne Schwierigkeiten das Erzählmuster soz-realistischer Heldenepen und damit ein in seiner programmatischen Heroik sinnerfüllter Lebensentwurf wiedererkennen, der nicht nur Teil einer sowjetischen Sozialisation war, sondern zu einem gewissen Grad auch heute wieder im neuen russländischen Patriotismusprojekt eine Rolle spielt. Hier lässt also Griškovec seinen frustrierten, „normalen“ Großstadt-Menschen auf ein Muster setzen, das in seiner leitenden Funktion bzw. in der zeitweisen Außerkraftsetzung und ihrer unlängst erfolgten Reaktivierung auch für das (russische) Lesepublikum geteilte Erfahrung ist.

Die Themen „Bewährung“, „Freundesdienst“ und „Todesmut“ bestimmen in diesen Träumen die Handlung ebenso wie der Kampf mit der übermächtigen Natur oder dem Feind – dem klaren Gegenspieler also, der sich ja in der Handlungsgegenwart des Wachzustands nicht zeigen will. Diese Themen bedienen mit ihrem Männlichkeits- und Abenteuerkult ein Erzählmuster, das man „à la Pseudo-Hemingway“ nennen könnte. „Pseudo“, weil dieses Muster sich meines Erachtens nach weniger auf die realen Texte Hemingways bezieht als vielmehr auf einen für die sowjetische Kultur ab den 1960ern Jahren relevanten Hemingway-Mythos – und damit auf eine vom Autor, Protagonisten

und Lesepublikum mehr oder weniger direkt und unvermittelt geteilte Vergangenheit. Allerdings kann man durchaus auch von einer Bedeutsamkeit der Hemingway'schen Poetik für den lakonischen Stil des gesamten Romans, für seine Konkretetheit, die abgeschwächte Sujethaftigkeit und die Fülle an Leerstellen sprechen. Man könnte sogar in *Fiesta* einen konkreten Subtext sehen, denn dort behandelt Hemingway ganz explizit die Frage nach dem möglichen Sinn einer kontingenten Realität und nach der Position des Subjekts in ihr, und er lässt in diesem Roman seinen Helden für kurze Momente das verlorene Paradies in seinen Jugendträumen und in echten Männerfreundschaften finden. Beide Aspekte sind auch in *Rubaška* vorhanden, wenn auch in einer aufgeschobenen oder letztlich nicht eingelösten Art und Weise. Ich meine aber, dass das Wesentliche an den intertextuellen Folien, die Griškovec' Roman aufweist, gar nicht ihre semantische Füllung ist, sondern die am intertextuellen Verfahren deutlich werdende Inbezugsetzung zu narrativen Mustern an sich.

Relevant scheinen für den Roman und seine Protagonisten Muster zu sein, die in der Vergangenheit bereits als – sowohl kollektiv als auch individuell funktionierende – identitätsstiftende Mythen gedient haben. Ebenso wie die mythischen Heldennarrative des soz-realistischen Romanparadigmas ein Bezugspunkt für die heroischen Binnenerzählung sind, ist der Bezugspunkt im Falle des Hemingway-Spiels nicht so sehr Hemingways Textwelt als vielmehr der sowjetische Hemingway-Mythos des Tauwetters. Damit wird ein Mythos aktiviert, der schon einmal die Spielanleitung für eine ganze Generation lieferte, wie Aleksandr Genis und Petr Vajl' in ihrer Arbeit über die 1960er Jahre ausführlich darstellen.<sup>11</sup> Die Annahme, dass es vorrangig um die Orientierung an Mustern und deren identitätserzeugende oder identitätsstabilisierende Funktion geht, könnte auch erklären, dass dieses Spiel bei Griškovec ganz anders als in den 1960er Jahren und auf sehr eigentümliche, nämlich geradezu pedantisch auf Regeleinhaltung getrimmte Weise realisiert wird. Denn die „Helden unserer Zeit“ tragen ja gerade nicht den für Hemingway signifikanten legeren Rollkragenpulli, den Bart und die Pfeife, die in der stilisierten Nonkonformität der Šestidesjatniki imitiert wurden. Vielmehr ist es das Hemd, das glatte Gesicht und die Zigarre sowie ein formvollendetes und doch lässiges Verhalten (also eigentlich der Verhaltenskodex des Dandy); Es ist auch nicht das mit Hemingway verknüpfte, in unkonventionellen Formen des Alltagsleben eingelöste Abenteuer, die Befreiung von Reglementierung, die Auflösung des großen Stils im unernsten Spiel der 60er. Im Gegenteil, bei Griškovec geht es lediglich um das immer

---

<sup>11</sup> Vajl', Petr; Aleksandr Genis: *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie  
<sup>3</sup>2001 (Kap. Perevernutyj ajsberg. Amerika, 64-74).

wieder hinausgeschobene Versprechen, die Hoffnung, den Traum von einer potentiellen Sicherheit, die Orientierung an Regeln (des Stils) zu bieten scheint – und damit an Rollenbildern von Männern, die allerdings entweder beständig aus eben dieser Rolle fallen oder eigentlich doch schon wissen, dass es so, wie es Spiel und Regeln vorgeben, nicht ausgehen wird.

Maksim formuliert diese erschreckende Erkenntnis, die Einsicht, dass das Leben jenseits von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ – also von Sinn- und Ordnungszuweisungen durch das Subjekt – einfach nur *ist*:

Жизнь – реальная штука! [...] Бетонные блоки, блядь! Понимаешь?! Они реальные. Не плохие, не хорошие, а реальные. [...] Саня, жизнь реальна! Я это понял и так... обломился!.. Потому что... Ну не ради ЭТОГО же всё?! Ты только не упрощай то, что я тебе сейчас сказал. Я сказал тебе, что жизнь реальна! Это не значит, что жизнь бессмысленна, что всё ерунда и мы занимаемся всякой фигнёй. Нет, Саня! Это слишком просто! А вот то, что жизнь реальна... РЕАЛЬНА! Это страшнее... (197 f.)

Das Leben ist eine reale Sache! [...] Scheißbetonblöcke! Verstehst du?! Sie sind real. Nicht schlecht, nicht gut, sondern real. [...] Sanja, das Leben ist real! Ich habe das verstanden und ... das hat mir den Rest gegeben! Weil ... na ja, es ist doch nicht alles DESWEGEN?! Aber versteh da nicht zu einfach, was ich dir jetzt gesagt hab. Ich hab dir gesagt, daß das Leben real ist! Das bedeutet nicht, daß das Leben sinnlos ist, daß alles Blödsinn ist und wir uns nur mit allem möglichen Schrott beschäftigen. Nein, Sanja! Das ist zu einfach! Aber dass das Leben real ist ... REAL! Das ist viel schrecklicher ... (dt. 189)

Um genau diesem Schrecken des Realen und seiner Kontingenz zu entgehen, versucht sich der Griškovec'sche „normal'nyj čelovek“ in die narrativen Muster einer Liebesgeschichte, eines Thrillers, von Kriegs- und Abenteuer-„Bajkas“ hineinzuerzählen und hofft auf Rettung in der Klarheit und Einfachheit dieser idealisierten, mythologisch überhöhten Diskurse, in denen sein Begriff von „gut“ kulminiert:

И вдруг вспомнилось видение, из которого только что вернулся. Там опять было хорошо. Там было так легко и чудесно! Таких ясных, связных и последовательных видений у меня не было никогда. «На сон это не очень похоже», — понял я. Надо было над этим подумать. Потому что там, внутри... ну... внутри того, что я видел, всё было ясно, просто и кристально строго... Но при этом легко! Как мне, тому, который сидел в вагоне московского метро,

нравился тот «Я», который в холодном море... или в пустыне... «Там спасение! — понял я. — Спасение!» (77)

Und plötzlich erinnerte ich mich an die Vision, aus der ich soeben zurückgekehrt war. Dort war es wieder schön gewesen. Dort gong es so leicht und wunderbar zu! Solche klaren, zusammenhängenden und logischen Visionen hatte ich noch nie gehabt, „Das ist gar nicht wie ein Traum“, begriff ich. Ich mußte darüber nachdenken. Denn dort, da drinnen ... na ... darin, was ich sah, war alle einfach und exakt und klar wie Kristall ... Aber dabei ganz leicht! Wie sehr mir, der ich in einem Wagen der Moskauer Metro fuhr, dieses „Ich“ gefiel, das mitten im kalten Meer ... oder in der Wüste ... „Dort ist die Rettung!“ begriff ich. „Die Rettung!“ (dt. 75 f.)

So wie der Performer Griškovec auf seine Vergangenheit zurückgreift, um sich mit diesen Erinnerungen eine Identität herbeizuerzählen, die auch die vergessene, verdrängte oder marginalisierte Vergangenheit seines Publikums miteinschließt, greift im Roman die Figur Saša auf mythogene Erzählmuster der Vergangenheit zurück, mit denen ein identitätsstiftendes Versprechen verbunden ist. Allerdings bestätigt der Roman gerade nicht das Gelingen einer dergestalt konstruierten Identität. Im Gegenteil, diese Rettungsmanöver gelangen je gerade nie bis an ihr versprochenes Ende. Entweder sie verlaufen sich zwischen den „Betonblöcken“ des Alltags (wie im Fall der Muster „Love-story“ und „Thriller“), oder an ihrem vorgeblich heroischen Schluss steht eben auch nur die Konfrontation mit dem sinnentleerten Tod. Selbst auf der Ebene des illusorischen Heldennarrativs ist Saša-Superman wirklich davon überzeugt, dass ihn im Angesicht des Todes noch jemand hören wird: „Некоторое время они могли это слышать, если ветер доносил до них звуки боя..... Кто-то же должен был это слышать.....“ (281; „Eine Zeitlang konnten sie das noch hören, falls der Wind den Gefechtslärm bis zu ihnen trug ... Irgend jemand mußte das doch hören ...“, dt. 267) – so lautet der resignative letzte Satz des Romans. Versteht man im Rahmen der performativen Poetik, für die Griškovec steht, den gesamten Roman als Regelwerk oder Handlungsanweisung und die Figur Saša als (allerdings deutlich männlich „ge-gender-te“) Identifikationsfigur, so sind es diese Ausflüge in die heroischen, mythogenen Narrative des kollektiven Gedächtnisses – ob nun der offiziellen Hochkultur, der Populärkultur oder der subversiven Gegenkultur entnommen –, die den „normalen Menschen“, den empfindsamen, monadischen Großstadt-Subjekten des beginnenden 21. Jahrhunderts die „rettende“ Illusion eines sinnerfüllten, mit anderen geteilten Lebensentwurfs ermöglichen – allerdings nur auf kurze Zeit und im Bewusstsein der letztlichen Uneinlösbarkeit angesichts des sich einem geordneten Erzählen entziehenden, „schrecklichen“ Realen.

## 6. Literatur

Ėpštejn, Michail: „Proto-, ili Konec ruskogo postmodernizma“. In: *Znamja* 3 (1996), 196-209.

Griškovec, Evgenij: *Rubaška. Roman*. Moskva: Vremja 2004 (Dt. von Beate Rausch: Jewgenij Grischkowitz, *Das Hemd*. Zürich: Ammann 2008).

Griškovec, Evgenij: *Kak ja s-el sobaku i drugie p'esy*. Moskva: ZebraE/Ėksmo/Dekont+ 2003.

Lipoveckij, Mark: *Trauma – Performance – Identity: The Theatre of Evgenii Grishkovets* [abstract zur Konferenz „The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration“, Mai 2007, Lund universitet] ([http://conference.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Lipovetsky\\_abstract.pdf](http://conference.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Lipovetsky_abstract.pdf), letzter Zugriff Mai 2009).

Lipoveckij, Mark: *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v kul'ture 1920-2000ch godov*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie 2008.

„Novaja drama. Seansu otvečajut ...“ In: *Triumf skorosti. Seans* 29/30 (2006) (<http://seance.ru/category/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>, letzter Zugriff Mai 2009).

Solomonov, Artur: „Evgenij Griškovec: Kogda pogib ‚Kursk‘, ja rešil otložit' prem'eru“. In: *Gazeta* 19.11.2001 ([http://www.smotr.ru/net2001/net2001\\_gr\\_gzt.htm](http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_gzt.htm), letzter Zugriff Mai 2009).

Vajl', Petr; Aleksandr Genis: *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie <sup>3</sup> 2001.

Zaslavskij, Grigorij: „Nelinejnaja žizn'. Evgenij Griškovec o pokupe doma, blogach i maternych slovac“. In: *Nezavisimaja gazeta. Antrakt* 16.1.2009 ([http://antrakt.ng.ru/people/2009-01-16/9\\_grishkovets.html](http://antrakt.ng.ru/people/2009-01-16/9_grishkovets.html), letzter Zugriff Mai 2009).