

Il'ja Kukul'in

Schmerzregulierung

Zur Traumaverarbeitung in der sowjetischen Kriegsliteratur

Die Geschichte des Kriegsthemas in der sowjetischen Literatur ist eine Geschichte der Verdrängung der existentiellen Verstörung, welche die Grenzerfahrung des Kriegs hervorgerufen hatte. Die Beschreibung emotionalen und körperlichen Leids, die in den 1930er Jahren der Zensur unterlag, wurde hingegen durch den Krieg möglich gemacht und schrittweise in die Literatur übernommen. Während die von der Zensur genehmigte, aber gleichwohl inoffizielle Literatur versuchte, das Trauma des Kriegs als solches zu thematisieren, wob die offizielle Literatur der Brežnev-Zeit aus den leidvollen Erfahrungen der Kriegsgeneration einen neuen sowjetischen Legitimationsmythos. Nur jene Literatur, die keine Chance hatte, die Zensur zu passieren, drückte eine existentielle Verunsicherung aus, welche die sowjetische Identität untergrub. An ihre Themen und ihre Ästhetik knüpft die Kriegsliteratur der 1990er Jahre an.

Wie wurde die traumatische, einer Beschreibung nur schwer zugängliche Erfahrung des Großen Vaterländischen Kriegs in der russischen Literatur interpretiert? Mit welchem Sinn wurde sie in den Jahrzehnten nach Kriegsende aufgeladen? Wie kehrte das Kriegsthema in den 1990er Jahren in die russische Literatur zurück und wurde zum alltäglichen Brot der Leser? All diese Fragen sind in der Literatur- und Kulturgeschichte kaum behandelt worden, obwohl sie erlauben, die Mechanismen der Abgrenzung von Erlaubtem und Tabuisiertem aufzudecken – dessen, was Leser und Autoren für „zulässig“ bzw. „untragbar“ in einem literarischen Werk hielten. Zudem sollte sich zeigen, wie die sowjetische Literatur sich das Leben aneignete und es verarbeitete, insbesondere auch seine traumatischen, unbequemen, von der Sowjetideologie „nicht vorgesehenen“ Seiten. Der Große Vaterländische Krieg war der bedeutendste Einbruch einer „systemfremden“ Wirklichkeit in das Leben von Millionen von Menschen.

Wir haben es mit zwei ähnlichen, aber doch zu trennenden Textkorpora zu tun, der „unzensierten Literatur“ (*nepodcenzurnaja literatura*), die der inneren und äußeren Zensurbehörde erst gar nicht unterworfen wurde, und der „inoffiziellen Literatur“ (*neofficial'naja literatura*), die zwar offiziell genehmigt war, aber einen inoffiziellen Subtext barg. Als „inoffizielle Literatur“ kann man Werke bezeichnen, die zwar mit dem Ziel verfaßt wurden, auch veröffentlicht zu werden, die es sich jedoch zur Aufgabe machten, authentische persönliche oder kollektive Erfahrungen zu vermitteln, statt eine soziale und ideologische Anpassung zu propagieren. Der „unzensierten

Il'ja Kukul'in (1969), Literaturkritiker, Redakteur der Zeitschrift *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Moskau
OSTEUROPA, 55. Jg., 4–6/2005, S. 235–255

Literatur“ sind hingegen jene Texte zuzuordnen, deren Autoren bewußt die Grenzen der sowjetischen Ästhetik verletzen; selbst wenn diese Texte zur Publikation eingebracht worden wären, hätten sie nie die Zensur passiert.

Von jener Seite des Krieges, die nichts mit dem Sieg des sowjetischen Staats zu tun hat, sondern mit Angst und menschlichem Leid, hat Lev Gudkov gesagt, sie sei „in eine Art ‚Unterbewußtsein‘ der Gesellschaft abgetaucht, zu einem ‚blinden Fleck‘ der offiziellen Erinnerung geworden“.¹ Was Literatur und Kunst betrifft, erscheint mir dies allerdings ungenau: Die „inoffizielle Kunst“ und vor allem die „inoffizielle Literatur“ begann schon während des Krieges, neue Verfahren zu erproben, mit denen die Kriegserlebnisse der Menschen – und nicht der Triumph des sowjetischen Staates – erfaßt und darstellbar gemacht werden sollten. Nicht umsonst sprach Gudkov von „offizieller Erinnerung“. Paradoxerweise bildete in der Sowjetunion die „unzensierte Literatur“ die strukturierende Basis nicht nur der offiziellen, sondern auch der inoffiziellen Erinnerung. Da alle Quellen über die Geschichte, die nicht offiziell genehmigt waren, als verboten galten, wurde die Literatur – als „persönliche“ Äußerung – unweigerlich zu einer Instanz, die privates, biographisches Erinnern indirekt legitimierte. Dazu bedurfte es keiner äsopischen Sprache. Es genügten systematische Auslassungen, besondere Charaktere und eine bestimmte Akzentsetzung, die es dem Leser erlaubten, das Angedeutete weiterzudenken. Selbst veröffentlichte Werke über den Krieg – ja sogar solche, die zum offiziellen sowjetischen Kanon gehörten – verwiesen viele Leser direkt oder in Andeutungen auf ihre persönliche Erfahrung, so daß sie mit Begeisterung „zwischen den Zeilen“ das herauslasen, was in den Zeitungen und im Radio keine Erwähnung fand. Manche Werke funktionierten besonders offensichtlich „in zwei Registern“ – dem offiziellen und dem inoffiziellen: Aleksandr Tvardovskijs Verserzählung *Vasilij Terkin*, zahlreiche Gedichte und Prosawerke von Konstantin Simonov, die Lyrik von Michail Isakskij oder Viktor Nekrasovs schon kurz nach dem Krieg entstandene *povest' V okopach Stalingrada* (In den Schützengräben von Stalingrad).²

Dieses Zwischen-den-Zeilen-Lesen war Bestandteil eines stillschweigenden Arrangements zwischen Lesern, Schriftstellern und dem Staat, das, wie es scheint, in der ersten Hälfte der 1940er Jahre entstand. Es sei daran erinnert, daß sich die Führungselite der Partei und des Staats in den ersten Kriegsmonaten dazu gezwungen gesehen hatte, die Zensur zu lockern und zuzulassen, daß Gedanken und Gefühle in die Literatur Eingang finden, die zwar im Geist der sowjetischen Rhetorik umcodiert waren, aber doch nicht der Ideologie entsprachen.³

Es ist hier nicht meine Absicht, die nichtkanonischen oder innovativen Deutungen des Zweiten Weltkrieges in der russischen Literatur der vergangenen sechzig Jahre zu untersuchen. Geschichtsphilosophische Fragen interessieren mich nur dann, wenn sie unter dem Einfluß einer zunächst spontan entstandenen, später bewußt geschaffenen neuen literarischen Anthropologie aufgeworfen wurden, die unkonventionelle, häufig

¹ Lev Gudkov: *Pobeda v vojne. K sociologii odnogo nacional'nogo simbola*, in: ders.: *Negativnaja identičnost'.* Stat'i 1997–2002. Moskva 2004, S. 20–59, hier S. 38. Siehe auch den Beitrag von Lev Gudkov in diesem Heft, S. 56–72.

² Vgl. Igor' Višneveckij: *Častnaja vojna: Golosa, kotorye ja slyšu*, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 3/2002, S. 249–257.

³ Zu diesem Schluß kommt Mariëtta Čudakova in einer ausführlichen Studie: „*Voennoe*“ stichotvorenje Simonova „*Ždi menja*“ (ijul' 1941 g.) v literaturnom processe sovetskogo vremeni, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 6/2002, S. 223–259.

unheroische und sogar antihistorische Bilder vom „Menschen im Krieg“ entwarf. Unberücksichtigt bleiben daher bedeutende Werke wie Vasilij Grossmans Roman *Žizn' i sud'ba* (Leben und Schicksal)⁴ oder Vjačeslav Ivanovs Gedichtzyklus *Rimskij dnevnik 1944 goda* (Römisches Tagebuch des Jahres 1944).

Emotionale und existentielle Verstörung

Einige scharfsinnige Beobachter mit Gespür für Geschichte erwarteten schon Ende der 1930er Jahre einen Krieg auf dem Gebiet der Sowjetunion – und nicht bloß ein „Scharmützel auf fremdem Territorium“.⁵ Insgesamt jedoch war die sowjetische Literatur – wie überhaupt die gesamte sowjetische Propagandamaschinerie – auf einen Verteidigungskrieg vollkommen unvorbereitet. So sah sich die sowjetische Literatur 1941–1945 vor die Aufgabe gestellt, eine Vielzahl psychologischer Erschütterungen zu verarbeiten, zu erklären und in Zusammenhänge zu stellen, welche die Schemata der sowjetischen Ideologie nicht vorgesehen hatten.

Die sowjetische Literatur, die sich in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre herausgebildet hatte, war ein festgefügt Propagandasystem, das eine soziokulturelle Anpassung erreichen sollte.⁶ Nicht nur wurden der Staatsterror und alle Fakten, die der herrschenden Ideologie widersprachen, aus der Literatur verbannt. Jegliches unangenehme Erlebnis wurde umkodiert. Krankheit wurde als Prüfung verstanden, die es zu bestehen galt, um wieder in Reih und Glied zu stehen, Tod als ein Opfer – man denke an Nikolaj Ostrovskij oder Boris Polevojs *Povest' o nastojaščem čeloveke* (Der wahre Mensch). Liebe mochte unerwidert bleiben, doch verursachte sie kein Gefühl der Vereinsamung. Körperliche Leiden wurden als Folge von Verwundungen oder Krankheit beschrieben, aber nicht als Teil der alltäglichen menschlichen Existenz,⁷ weshalb der „Alltag des Körpers“ bei den Klassikern des Sozialistischen Realismus in der Regel als Attribut negativer Helden vorkommt – etwa in der pseudo-tolstojanischen Beschreibung des schmutzigen Unteroffiziers Fendong in Aleksandr Fadeevs *Molodaja gvardija* (Die junge Garde).⁸ Genauso verboten war die Beschreibung von Ängsten, die nicht einem eng umrissenen

⁴ Siehe dazu den Beitrag von Klaus Städtke in diesem Heft, S. 257–264.

⁵ So dichtete Aleksandr Rivin um 1940: „Es kommt ein großer Krieg, / wir flüchten uns in den Keller.“ (Vot pridet vojna bol'saja, / zaberemsja my v podval). Zitiert nach der Übersetzung von Kay Borowsky in: Russische Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Kay Borowsky und Ludolf Müller. Stuttgart 1983, S. 550–551. – Im Frühjahr 1941 beschwor Daniil Charms seine Freundin, die Malerin Alisa Poret, Leningrad zu verlassen, weil der Stadt „das Schicksal von Coventry“ bevorstehe; Alisa Poret: *Vospominanija o Danile Charmse*. Moskva 1980.

⁶ Siehe dazu Evgenij Dobrenko: *Metafora vlasti. Literatura stalinskoj epochi v istoričeskom osveščennii*. München 1993. – Boris Dubin: *Slovo-Pis'mo-Literatura*. Moskva 2001, S. 135–154, 262–272. – Ders.: *Intellektual'nye gruppy i simvoličeskie formy*. Moskva 2004, S. 59–132.

⁷ Einer der schwerwiegendsten Anschuldigungen, welche die Literaturkritik der 1930er Jahre erhob, war der Vorwurf des „Biologismus“. Selbst ein so helllichtiger Kritiker wie Lev Pumpjanskij beschuldigte Jurij Oleša nach der Veröffentlichung seines Romans *Zavist'* (Neid) der „biologistischen Abweichung“. Lev Pumpjanskij: *Osnovnaja ošibka romana „Zavist'“*, in: ders.: *Klassičeskaja tradicija*. Moskva 2000, S. 552, 556.

⁸ Für entsprechende Beispiele aus der sowjetischen Filmproduktion vgl.: Oksana Bulgakova: *Fabrika žestov*. Moskva 2005, S. 205. – Zu Fadeevs Roman siehe den Beitrag von Michail Ryklin in diesem Heft, S. 165–177.

Repertoire zulässiger Ängste entstammten, so daß die Figuren nicht zu Individuen mit einer Persönlichkeit wurden. Anstatt zu versuchen, die Situation des modernen Menschen zu begreifen, wurde eine rhetorisch-ideologische Projektion erzeugt, die darauf abzielte, eine neue – spezifisch sowjetische – kollektive Identität zu schaffen und zu stabilisieren. Diese programmatische Funktion der sowjetischen Literatur zog aufgrund ihrer psychologischen Normierungs- und Beschränkungsabsichten eine rhetorische Reduktion des Subjekts nach sich.

Im Grunde genommen übertrug sich diese Reduktion nicht nur auf das beschriebene, sondern auch auf das schreibende Subjekt: Der Schriftsteller sollte lernen, vor vielem die Augen zu verschließen und sich keiner Selbstanalyse zu unterziehen, oder aber die Ergebnisse seiner Analyse nicht in sein Schreiben einfließen zu lassen.

Die rußländische Kriegsliteratur geht auf zwei Themenfelder ein, die vor Ausbruch des Krieges tabuisiert waren, die man als das anthropologische und das soziale Thema bezeichnen könnte. Zum „anthropologischen“ Thema gehören vor allem unkontrollierte und unvorhersehbare Erfahrungen wie Angst, physisches und psychisches Unwohlsein (Schmerz, Hunger, Kälte), die Erschütterung des Weltbildes der Vorkriegszeit, Aggressivität, in der sich in Extremsituationen das „Tierische“ im Menschen äußern kann. Zur Herausbildung der Anthropologie des Krieges trug auch eine neue Erfahrung der Körperlichkeit bei: An der Front und im Hinterland entdeckt man die Anfälligkeit und drückende Last des eigenen Leibes, zugleich aber fühlt man sich als Teil eines einzigen leidenden Kollektivkörpers.

Im Zentrum des sozialen Themas steht der staatliche Druck auf alle Schichten der Gesellschaft, der die Belastungen durch den Krieg oft noch unerträglicher machte: Terror und Nötigung an der Front (Politkommissare, Himmelfahrtskommandos) und im Hinterland (Zwangsumsiedlung ganzer Völker, „Schutzhaft“ und Gefängnisstrafen für „defätistische Reden“), Repressionen gegen Kriegsgefangene, gegen Soldaten, die Anschluß an ihre Truppe verloren hatten oder sogar gegen Menschen, die in den zeitweise besetzten Gebieten lebten.

Hier soll das anthropologische Thema im Vordergrund stehen, obgleich es oft nicht vom sozialen Kontext zu trennen ist. Versuchte ein Schriftsteller neue Empfindungen, Gedanken und Gefühlsregungen literarisch zu erfassen, wobei er bewußt oder unbewußt fast immer den sozialen Kontext berücksichtigte, so verletzte er unweigerlich die Grenzen der ideologischen Schemata. Dies konnte dazu führen, daß er auch begann, über die sowjetische Identität nachzudenken und gemeinsam mit seinen aufmerksamen Lesern das reduktionistische Schema der Sowjetliteratur verließ. Es spielt keine Rolle, ob diese Werke die sowjetische Identität des Subjektes oder das Selbstverständnis als Mensch der europäischen Moderne in Frage stellten: Die Problematisierung von Identität als solcher zerstörte das sowjetische Weltbild.

Der Zusammenhang von erlebtem Leid und Identitätskrise wurde in Kunst, Literatur und Philosophie erstmals nach dem Ersten Weltkrieg thematisiert:

Die Soldaten von Remarque und Hemingway brachten aus dem Krieg eine tragische Enttäuschung über den Patriotismus mit. [. . .] Der Krieg hatte sie gelehrt, nur an das Existentielle zu glauben – an das Leben, den Tod, die Liebe.⁹

⁹ Petr Vajl und Aleksandr Genis: 60-e. Mir sovetskogo čeloveka. Moskva 1996, S. 95–96.

Wohl nirgendwo anders ist diese krisenhafte Spannung so an die Grenze getrieben worden wie in Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1926), wo dieser zeigt, daß das eigenste und unbestimmte (also nicht entfremdete) Dasein des Menschen das Sein zum Tod ist und daß diese Haltung eine Basis für Kritik an der Ordnung des Alltags bietet.¹⁰

Die Beschreibung bedrückender und schockierender Erfahrungen in der Literatur läßt sich in zwei Typen unterteilen: emotionale Verstörung (Angst, Schmerz, Haß, moralische Konflikte) und existentielle Verstörung (Identitätsprobleme; das Gefühl, daß eine Welt zusammengebrochen ist und das Leben keinen Sinn mehr hat; das quälende Wissen, daß der Verlust unwiederbringlich ist). In der „Lagerprosa“ stehen Aleksandr Solženicyn beziehungsweise Varlam Šalamov für diese beiden Typen literarischen Schreibens. In der Regel sind jedoch beide Typen in einem Roman oder im Gesamtwerk eines Schriftstellers vermischt, so daß eine Zuordnung schwierig ist; schwierig, aber möglich – wenn man die Mechanismen der inneren und der äußeren Zensur und der künstlich organisierten Interaktion von Literatur und Gesellschaft in der Sowjetunion analysiert.

Im folgenden möchte ich vor allem die These verfolgen, daß die Geschichte des Kriegsthemas in der sowjetischen Literatur bis zur Perestrojka eine Geschichte der Eingliederung und Anpassung der emotionalen Verstörung war, wodurch der sowjetischen Identität eine neue Grundlage geliefert werden sollte. Gleichzeitig war sie eine Geschichte der Verdrängung der existentiellen Verstörung. Dennoch drang dieser zweite Typ immer wieder und in immer neuer Form ins literarische Bewußtsein ein. In den 1990er Jahren wurde er klammheimlich rehabilitiert, jedoch nicht reflektiert und daher auch nicht als solcher identifiziert. Was die beiden Typen der Beschreibung von Leiden und Schrecken des Krieges unterscheidet, ist nicht das Material, sondern der Standpunkt, das Verhältnis zum Material. In den sowjetischen Zensuredaktionen wurden beide Formen des Schreibens als „Remarquismus“ und „Naturalismus“ abqualifiziert, die existentielle Verstörung wurde jedoch viel konsequenter unterdrückt.

Die Geburt eines neuen Subjekts

Schon in den ersten Monaten des Krieges rückten unangenehme und sogar katastrophale Erlebnisse in das kulturelle Bewußtsein, ohne daß zwischen emotionaler und existentieller Verstörung unterschieden worden wäre. Wichtiger war, diese Erlebnisse als persönliche Erlebnisse zu erfassen und zu beschreiben, als unteilbarer Bestandteil des alltäglichen Erlebens jedes einzelnen Menschen und nicht als etwas, was nur fiktiven Helden geschieht, die in abstrakten, von der Propaganda ersonnenen Räumen Krieg führen.

Beschreibungen von unkontrollierter Angst und Verlorenheit, die Menschen im Krieg überkommen, waren der russischen literarischen Tradition nicht fremd. Sie finden sich vor allem in Lev Tolstoj's *Sevastopol'skie rasskazy* (Sevastopoler Erzählungen), in Ansätzen auch in der Prosa von Vsevolod Garšin. Die sinnlose Grausamkeit und das Wüten tierischer Instinkte im Bürgerkrieg (1919–1921) hatten Artem Veselyj und Isaak Babel' dargestellt und ästhetisch reflektiert. Von weitaus größerer Bedeutung

¹⁰ Martin Chajdegger: *Bytie i vremja*. Moskva 1997, S. 249–266. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 2001. § 53: Existenzialer Entwurf eines eigentlichen Seins zum Tode, S. 260–266.

für die Schriftsteller – für jene, die sich der Zensur unterwarfen und jene, die unter Zensur standen – war es zu reflektieren, was die Menschen in *diesem* Krieg, in *dieser* Zeit empfanden – und niemals zuvor empfunden hatten. Dieser Ansatz führte zu einer entscheidenden ästhetischen und philosophischen Entdeckung. Man könnte sie als die Entdeckung der irrationalen – oder absurden – Psychologie des Menschen bezeichnen:

- An der Front und im Hinterland bemerkten die Menschen während eines panischen Rückzugs oder einer überhasteten Evakuierungen, wie zahlreiche unkontrollierte, oft nicht rational erklärbare Gefühle sie zu beherrschen begannen.
- Der Kriegsalltag ließ eine neue Einstellung zum Tod entstehen. Die Soldaten und die unter dem Krieg leidende Zivilbevölkerung begannen, die menschliche Existenz als über alle Maßen zerbrechlich und vergänglich zu betrachten; der Tod hingegen, der einen jeden jederzeit treffen konnte, war ganz offensichtlich etwas Zufälliges. (Bei den Massenverhaftungen der 1930er Jahre schien das Verschwinden der Menschen gleichfalls unvorhersehbar, doch für jene, die verschont blieben, handelte es sich eben nur um ein Verschwinden, und nicht um ein qualvolles Sterben vor aller Augen.¹¹) Daher richtete sich das Interesse für eine Person nicht mehr so sehr auf diese oder jene Eigenschaft, sondern lediglich auf den Umstand, daß diese beständig dem Tod ins Auge sah und diese Konfrontation jäh mit dessen Sieg enden konnte.¹²
- Diese neue Optik machte es erforderlich, die „kleinen“ Empfindungen des Alltags festzuhalten, den eigentlichen Stoff der alltäglichen Welterfahrung. Eines der eindrucksvollsten Beispiele für ein solches Schreiben über den Krieg ist die Erzählung *V okopach Stalingrada* (1944; dt.: In den Schützengräben von Stalingrad, 1948) von Viktor Nekrasov. Am eindrucksvollsten sind dort nicht jene Szenen, die Mut oder Feigheit im Kampf schildern, sondern die einzige Episode, die in einer Feuerpause spielt. Eine solche Haltung zur beschriebenen Wirklichkeit führt unweigerlich zu einer Entideologisierung des Textes. Bei Nekrasov bestimmt die Ideologie das Bewußtsein der Figuren, doch nicht dasjenige des Autors: Im Schützengraben hängt ein Stalinporträt, doch es wird in einer Reihe mit zahlreichen anderen Gegenständen erwähnt, als eines von vielen Details, und bleibt unkommentiert. Dies ist die Rückseite von Nekrasovs Wahrnehmung des Stoffs, aus dem der Alltag gewoben ist.
- Im Verlaufe des Krieges wurde das Leben vor dem Krieg, das den Hintergrund für die Wahrnehmung des Geschehens bildete, radikal umgewertet. Es wurde wiederentdeckt, faktisch neugeschaffen und war unüberhörbar – bisweilen auch nur sehr leise – als „zweite Stimme“ in den meisten Werken über den Krieg wahrzunehmen.
-

¹¹ Siehe dazu die präzise Analyse anhand von Schilderungen aus dem Ersten Weltkrieg, in dessen Verlauf das sinnlose Massensterben im Krieg erstmals ins kulturelle Bewußtsein drang: Peter Sloterdijk: *Kritika ciničeskogo razuma*. Ekaterinburg 2001, S. 461ff. Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*. Band 2. Frankfurt/Main 1983, S. 791ff.

¹² Exemplarisch ist die Lyrik Jan Satunovskijs. Nur selten wurde die neue Wahrnehmung des Todes so unmittelbar und ungemildert beschrieben. Jan Satunovskij: *Rublenaja proza*. Sbornie stichotvorenij. München 1994.

Мы, пройдя через кровь и страдания,
Снова к прошлому взглядом приблизимся,
Но на этом далеком свидании
До былой слепоты не унизимся.

Слишком много друзей не докличется
Повидавшее смерть поколение,
И обратно не все увеличится
В нашем горем испытанном зрении.¹³

Wir gehen durch Blut und durch Leiden,
da rückt die Vergangenheit wieder näher heran.
Doch bei diesem fernen Wiedersehen
Emiedrigen wir uns nicht zur einstigen Blindheit.

Zu viele Freunde ruft sie nicht zurück,
Die Generation, die den Tod sah,
Und nicht alles wird wieder groß,
in unsrem leidgeprüften Blick.

Konstantin Simonov
Budto smotriš v binokl' perevernutyj, 1941

Wichtiger als die Erinnerung an das wirkliche Leben der Vorkriegszeit war die Schaffung eines neuen Bildes von dem anderen, unwiederbringlich verlorenen Dasein. Der neue Held bezog seine Kriegserfahrung fortwährend auf dieses fiktive Vorbild, das seine Wahrnehmung des Krieges zwangsläufig in ein doppeltes Koordinatensystem rückte: Auf der einen Achse wurde die Wahrnehmung der Wirklichkeit aus Sicht des Vorkriegsbeobachters abgebildet, des „Menschen aus einem anderen Leben“, auf der anderen Achse die Kriegserfahrung, die sich herkömmlichen Deutungsmustern entzog und hier erstmals in Worte gegossen wurde. Die vielleicht genaueste und umfassendste Beschreibung dieses doppelten Blicks lieferte Ion Degen in einem seiner Gedichte. Von Beruf Arzt, verfaßte er während des Krieges Lyrik und Prosa. Gegen Ende der 1940er Jahre wurde er sich bewußt, daß er niemals gedruckt werden würde und gab das Schreiben auf. Jenes Gedicht wurde nicht veröffentlicht, gleichwohl war es ohne Nennung eines Autors – erst Anfang der 1990er Jahre wurde es Degen zugeschrieben – weit verbreitet. Es wurde in Abschriften an allen Fronten gelesen:

Мой товарищ, в смертельной агонии
Не зови понапрасну друзей!
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей.

Ты не плачь, не стони,
Ты не маленький,
Ты не ранен, ты просто убит.
Дай на память сниму с тебя валенки,
Нам еще наступать предстоит.

Mein Kamerad, höre auf,
im Todeskampf nach deinen Freunden zu rufen.
Laß mich besser meine Hände wärmen
Über deinem dampfenden Blut.

Weine nicht, stöhne nicht,
Du bist kein Kind.
Bist nicht verletzt, sondern einfach tot.
Gib deine Filzstiefel her zum Andenken,
Es ist noch ein weiter Weg bis zum Sieg.

Ion Degen, *Moj tovarišč, v smertel'noj agonii* . . .

Nicht, daß dieses Gedicht unheroisch oder defätistisch wäre: Die letzte Zeile deutet an, daß das lyrische Subjekt gefaßt ist und bereit zum Weiterkämpfen ist. Was schockiert, ist, daß ungeschminkt darauf verwiesen wird, wie sehr das ethische Empfinden des Menschen angesichts der Allgegenwart des Todes im „Arbeits“-Alltag auf Pragmatismus reduziert ist.

Degens Gedicht kennt ein handelndes Ich, es ist aus der Perspektive eines überlebenden Soldaten geschrieben und richtet sich an einen Gefallenen. Die Ästhetik Degens

¹³ Zitiert nach Konstantin Simonov: *Stichi, poëmy, vol'nye perevody*. Moskva 1964.

steht der Brechtschen Verfremdungstechnik nahe, die ihre Adressaten zu einer sozialkritischen Reflexion veranlassen soll.¹⁴ Doch Degen ist radikaler als Brecht. Er zwingt den Leser nicht nur, für eine Weile die Erlebnisse der Figur nachzuerleben und etwas Mitgefühl zu zeigen, sondern darüber hinaus ähnliche Gedanken und Gefühle aus der eigenen Erfahrungswelt aufzudecken. Gewiß trauerten viele aufrichtig um ihre toten Kameraden, und die Gedichte über den Verlust eines nahen Menschen als einer singulären Erfahrung waren nicht heuchlerisch.¹⁵ Degen will hingegen nicht nur Trauer ausdrücken. Er will die Leser – und den Autor selbst – dabei „erwischen“, wie sich ihre Einstellung zum Leben und zum Tod ändert. Diese neue Einstellung soll bewußt gemacht und legitimiert werden, ohne daß sie erklärt und gerechtfertigt wird. Für jene Soldaten, die zur psychologischen Reflexion neigten, hatte diese Legitimation „ohne Rechtfertigung“, welche die humanistische Haltung keineswegs in Frage stellte, eine wahrhaft kathartische Wirkung.

Im Bewußtsein vieler Menschen koexistierten zwei Modelle, mit denen sie ihrer Katastrophenerfahrung Sinn verleihen konnten. Diese mochten sich im einen oder anderen Fall ergänzen, konnten aber auch in einen heftigen Konflikt geraten. Das erste Modell entstand unter Einwirkung der Propaganda, die einhämmerte, daß alles Leiden durch den künftigen Sieg gerechtfertigt oder zumindest aufgewogen werde. Von solchen Parolen waren Hunderttausende überzeugt. Sie wollten glauben, daß das eigene und das fremde Leid durch den kommenden Triumph schon jetzt gerechtfertigt sind. Das zweite Modell grenzte sich von der Vorstellung ab, daß die Erfahrungen des Kriegs – gute wie schreckliche – eine eigene Bedeutung hätten. Auf der Basis genau dieses Modells entstand eine grundsätzlich neue Ästhetik der Darstellung des Kriegs. Man erkennt unschwer, daß diese beiden Modelle auf den beiden Vorstellungen von einer Literatur über den Krieg beruhen: dem Schreiben über emotionale Verstörung und dem Schreiben über existentielle Verstörung.

Einen besonderen Blick auf den Krieg entwickelten jene Autoren, die schon vor 1941 versucht hatten, eine neue Psychologie des Alltags und ein neues Subjekt zu entwerfen, das in einer Welt lebt, in der Alltag Albtraum bedeutet. Die Beschreibung eines solchen Menschen legte a priori eine gewisse Verfremdung nahe, die wohl jedoch auf anderem Wege erreicht wurde als bei Degen. Hier sind in erste Linie Jan Satunovskij, Georgij Obolduev und Lidija Ginzburg zu nennen. So beobachtet der Held Satunovskijs in einem Gedicht von 1939 an sich selbst folgendes:

Вчера, опаздывая на работу,
я увидел женщину, ползавшую по льду,
и поднял ее, а потому подумал: ду-
рак, а вдруг она враг народа?

Вдруг? А вдруг наоборот?
Друг, или, как сказать, обыватель.
Обыкновенная старуха на вате,
шут ее разберет.

Gestern, später als sonst auf dem Weg zur Arbeit,
sah ich eine Frau auf dem Eis ausrutschen.
Ich half ihr hoch, dachte dann aber: Du
Idiot, vielleicht ist sie ja ein Volksfeind?

Vielleicht? Vielleicht auch nicht, sondern
Ein Freund, ja was, eine Einwohnerin.
Eine einfache Alte in Wattejacke,
Wer wühlt sich da schon durch.

1939

¹⁴ Bertolt Brecht: *Malyj organon dlja teatra*, in: ders.: *Teatr*: V 5 t. T. 5, č. 2. Moskva 1965, S. 183–196. – Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*, in: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Bd. 6: *Schriften*, Frankfurt/Main 1997, S. 519–552.

¹⁵ So handelt eines der aufwühlendsten Werke der 1940er Jahre – Pavel Antokol'skijs Verserzählung *Syn* (Sohn) – vom Sohn des Dichters, der im Krieg fiel.

Jan Satunovskij, *Včera, opazdyvaja na rabotu...*,

Die Neuerung in Satunovskijs reifen Gedichten – als sein erstes reifes Gedicht bezeichnete Satunovskij das 1938 entstandene *U časovogo ja sprosil* . . . (Ich fragte den Wächter . . .) – bestand darin, daß er nicht besondere oder intensive Gefühle zum „Kristallisationspunkt“ der Poesie erklärte, sondern jede Form des Erlebens, insbesondere dann, wenn es die Menschen aus dem Gefängnis des ideologisch verordneten und gesellschaftlich normierten Daseins ausbrechen ließ. Diese Schriftsteller hatten selbstverständlich gute Voraussetzungen, die Erfahrung des Kriegs zu beschreiben.

Kaum eine Schriftstellerin hat die Bedingungen eines Verzichts auf Kriegs- und Siegesrhetorik so tief durchdacht wie Lidija Ginzburg in ihren *Zapiski blokadnogo čeloveka* (Aufzeichnungen eines Blockademenschen). Mit ihrem nahezu vollständigen Verzicht auf Rhetorik und Heroisierung nimmt Ginzburg ohnehin eine Sonderstellung in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts ein. Nur sie stellte sich bewußt die Aufgabe, die Verschiebung der Emotionen, die Veränderung des kompletten Gefühlshaushalts und der Beziehungen zwischen den Menschen in einem kriegführenden Land und einer belagerten Stadt detailliert zu beschreiben:

Für viele war es ein stets unerreichbarer Traum gewesen, ihr Leben und Arbeiten zu ordnen. Die Kraft hatte nicht gereicht, das Leben zu entrümpeln. Doch nun befreite man sein Leben von allerlei Plunder, von mancherlei Ersatzstoffen und Täuschungen, von Unstimmigkeiten in der Liebe, von den Belastungen durch einen zweiten oder dritten Beruf, von der quälenden Ruhmsucht [. . .] Nun hatten wir, die wir soviel Zeit verloren hatten, die unausgefüllt, und doch keine Muße war.¹⁶

Was Satunovskij mit Ginzburg verbindet, ist besonders ihr Verständnis der alltäglichen privaten Reflexion als ein mikrohistorisches Ereignis. Ginzburg war der Ansicht, daß ein solches Empfinden während des Krieges verbreiteter war als in den 1930er Jahren. Dies ist wohl der Grund, warum die *Zapiski* so „sozial“ erscheinen und viel eindringlicher an das kollektive Empfinden appellieren als Ginzburgs „introvertierte“ Aufzeichnungen und Essays aus den 1930er Jahren. So brachte der Krieg für Satunovskij, Ginzburg und die wenigen Gleichgesinnten persönliches Leid, in eine Schaffenskrise stürzte er sie jedoch nicht: Ästhetisch waren sie auf ihn vorbereitet.

„Vermenschlichung“ und Krise der Ideologie

Die offizielle Rhetorik, welche die Bevölkerung zu härtester, ja sklavenmäßiger Arbeit und außergewöhnlichen Heldentaten mobilisieren sollte, war so erfolgreich, weil sie auf elementare menschliche Instinkte setzte: überleben, siegen, die Toten rächen. Die von der Zensur zugelassene Literatur umrahmte die neuen psychologischen Modelle mit Appellen, unerbittlich im Namen des Sieges und der Rache zu kämpfen.

¹⁶ Lidija Ginzburg: *Zapiski blokadnogo čeloveka*, in: dies.: *Čelovek za pis'mennym stolom*. Leningrad 1990, S. 529. Deutsch zitiert nach Lidia Ginzburg: *Aufzeichnungen eines Blockademenschen*. Aus dem Russischen von Gerhard Hacker. Frankfurt/Main 1997, S. 28. Neuen Forschungen zufolge entstanden die Aufzeichnungen im wesentlichen in den Jahren 1963–1964. Das Manuskript entstand allerdings während der Blockade 1942–1943.

Diese Kontextualisierung übernahm die offizielle Propaganda, welche die Gesellschaft, das Stalinsche Rußland und das vorrevolutionäre, „ewige“ Rußland in eins setzte.¹⁷ Der Patriotismus, der in den ersten Monaten nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion mit elementarer Gewalt ausbrach, ließ sich um so leichter instrumentalisieren, als die sowjetische Propaganda bereits nach der Unterzeichnung des Ribbentrop-Molotov-Pakts auf eine – sozialistisch umkodierte – national-imperialistische Position umgestellt worden war. Eine solche propagandistische Ausschlichtung des elementaren Patriotismus findet sich beispielsweise in der Publizistik Aleksej Tolstojs:

Gegen den totalen Krieg stemmte sich die Kraft des Volkskriegs. Gegen die entfesselte Bestie stemmte sich die sittliche Kraft des von Liebe zur Heimat und zur Wahrheit erfüllten sowjetischen Volks. Gegen die terroristische Organisation von Sklaven- und Zwangsarbeit stemmte sich die Organisation der freiwillig erbrachten, unendlich machtvollen Arbeit des ganzen Volks. Da sitze ich hier auf dem hohen und steil abfallenden Volgaufer, am Fuße des Denkmals von Valerij Čkalov [. . .] Zu seiner Rechten – der alte weiße Kreml [von Nižnij Novgorod; I. K.] mit seinen gedrungenen Türmen. Von hier erhob sich in den schwersten Jahren das Volk, um den Staat zu verteidigen.¹⁸

Literatur, Kritik und Publizistik schenkten der Lücke zwischen der totalitären Ideologie und dem inoffiziellen, individuellen Patriotismus selten Beachtung. Einer der wenigen Fälle, in denen die ihrer Natur nach grundsätzlich verschiedenen Positionen von Individuum und Staat offen zur Sprache kam, ist das berühmte, am 22. Juni 1941 entstandene Gedicht *Molitva* (Gebet) von Nikolaj Glazkov:

Господи, вступи́ся за Советы,
защити́ страну́ от вы́сших рас,
потому́ что все Твои́ заветы́
наруша́ет Гитлер ча́ще нас.

[. . .]

Чтобы́ мы, пророки́ и поэты́,
за Оте́чественную́ войну́
воздвигали́ памятник Побе́ды
не нам, не нам -- а имени́ Твоему́.¹⁹

Herr, beschütze die Sowjets,
bewahre das Land vor den Herrenmenschen,
denn all Deine Gebote,
bricht Hitler noch öfter als wir.

[. . .]

Damit wir, die Propheten und Dichter,
für den Vaterländischen Krieg
ein Siegesmonument errichten –
Nicht uns, nicht uns – Dir zum Dank.

Nikolaj Glazkov, *Molitva*

Ob Glazkov „ich“ (das Individuum) oder „wir“ („Propheten und Dichter“) schreibt, sein Blickwinkel war in jedem Fall inoffiziell, nichtstaatlich, unkonventionell („Ich sitze unterm Tisch und blicke auf die Welt“). Mit diesem Blickwinkel stellte Glazkov in dem Gedicht *Molitva* – am ersten Tag des Krieges – die sowjetische Legitimation des kämpfenden Subjekts in Frage: Anstatt zum „heiligen Krieg“ aufzurufen, behaupt-

¹⁷ Siehe dazu Evgenij Dobrenko: Grammatika boja – jazyk batarej, in: Dobrenko, *Metafora vlasti* [Fn. 6], S. 210–312.

¹⁸ Aleksej Tolstoj: *Nas ne odoleeš!* In: ders.: *Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Tom 10. Moskva 1961, S. 492.

¹⁹ Zitiert nach *Strofy veka.: Antologija ruskoj poezii*. Moskva 1995.

tet er, daß Gottes Gebote von allen verletzt werden, auch die Sowjets also ihre Sünden haben, so daß es lediglich darum ging, daß Hitler schlimmer ist.

Die Menschen an der Front und im Hinterland, die sich für die Rettung des Landes, ihrer Kinder und der herrschenden Eliten einsetzten, benötigten moralische Unterstützung²⁰ und neue Deutungsräume, die den Leiden, die sie auf sich nahmen, einen Sinn gaben. Solche Räume eröffneten das Kino und die Literatur.²¹ Ungeachtet der riesigen Popularität des Kinos während des Krieges kam der Literatur dabei die ästhetische Vorreiterrolle zu.²² Im Gegensatz zu Filmaufführungen, Symphoniekonzerten oder Operaufführungen erforderte das Schreiben und die Rezeption literarischer Werke keinen besonderen Aufwand (Gedichte wurden im Krieg buchstäblich „auf den Knien“ geschrieben), und da die Literatur im Unterschied zum Kino viel privater und spontaner ist, eignete sie sich viel besser für eine vielgestaltige Aneignung und Verarbeitung der Kriegserlebnisse.

In der zensurbereinigten Presselandschaft der Kriegsjahre ließen die führenden sowjetischen Ideologen eine Art Sublimat der Verstörung zu. Es handelte sich in erster Linie um Beschreibungen des Privatlebens, die in der Literatur vor dem Krieg nahezu völlig fehlten. Nach solcher Literatur lechzten die Männer wie Frauen, die sich nach ihren Familien sehnten. Exemplarisch für dieses Schreiben stehen die Gedichte von Konstantin Simonov und die populären Lieder der Kriegszeit. Und auch die Verserzählung Aleksandr Tvardovskijs, deren Titelheld Vasilij Terkin wider das Reglement allzeit zum Saufen und Scherzen bereit ist, konnte ganz offensichtlich nur veröffentlicht werden, weil die Zensur neue Maßstäbe anlegte.

Die vertraulichen Anklänge in diesen Werken ergaben sich aus einer individuellen Einstellung zum literarischen Schaffen, zur Realität der modernen Großstadt und sogar zu den Parolen der stalinistischen Propaganda. Diese Einstellung war gerade für jene Generation sowjetischer Schriftsteller charakteristisch, die in den Kriegsjahren die literarische Bühne betrat. Michail Kul'čickij, Pavel Kogan oder Michail Lukonin, die alle erstmals Ende der 1930er Jahre mit ersten Werken hervortraten, betrachteten die offizielle sowjetische Rhetorik als natürliche Fortsetzung der romantischen Mythologie von Revolution und Bürgerkrieg. Die Gedichte Lukonins, Kul'čickijs oder Semen Gudzenkos stellten die „passable“ Variante der harten „Körperpoesie“ Satunovskijs und Degens dar:

... и выковыривал штыком
из-под ногтей я кровь чужую.

... und ich kratzte mit dem Bajonett
fremdes Blut unter meinen Nägeln hervor.

Semen Gudzenko, *Kogda na smert' idut – pojut*

Diese Schriftsteller präsentierten als Alternative zum Subjekt der sowjetischen Propaganda ein „inoffizielles“, privates Individuum, dem im Krieg erneut sein inoffizielles Dasein, aber auch sein sowjetisches Wesen bestätigt wurde. Hier manifestierte sich eine Haltung, die aus dem Leiden hervorgegangen war und sich der leeren Demagogie

²⁰ Mariëta Čudakova vergleicht die individuelle Liebeslyrik, die während des Krieges wieder erlaubt war, mit der zusätzlichen Wodkaration, die Soldaten vor einem Sturmangriff erhielten. Čudakova, „Voennoe“ stichotvorenje [Fn. 3], S. 239.

²¹ Zum sowjetischen Kino der Kriegszeit siehe den Beitrag von Neja Zorkaja in diesem Heft, S. 319–335.

²² Ausführlich dazu Oksana Bulgakova: *Fabrika žestov*. Moskva 2005, S. 205.

der Literaturgeneräle vom Schlage eines Aleksandr Kornejčuk oder eines Petr Pavlenko – der das Drehbuch für den Film *Vzjatje Berlina* (Die Eroberung Berlins) schrieb – widersetzte. Der Krieg wurde zu einer allgemeingültigen Initiation, welche die nationale Katastrophe zumindest teilweise kompensieren konnte. Teilweise, wußten diese Schriftsteller doch, daß die Toten nicht zurückzuholen sind.

И твои костыли, и смертельная рана сквозная,
и могилы над Волгой, где тысячи юных лежат, -
это наша судьба, это с ней мы ругались и пели...

[...]

А когда мы вернемся -- а мы возвратимся с победой,
все, как черти, упрямы, как люди, живучи и злы,
пусть нам пива наварят и мяса нажарят к обеду,
чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.

Мы поклонимся в ноги родным истрадавшимся людям,
матерей расцелуем и подруг, что дождались, любя.
Вот когда мы вернемся и победу штыками добудем --
все долюбим, ровесник, и ремесла найдем для себя.²³

Und deine Krücken, und der tödliche Durchschuß,
und die Gräber über der Volga, wo Tausende Jungen liegen, -
das ist unser Schicksal, mit ihm haben wir gestritten und gesungen . . .

[. . .]

Und wenn wir zurückkehren – und wir werden siegreich zurückkommen,
sind alle wie Teufel, stur, wie Menschen, zäh und böse,
sie sollen uns Bier brauen und Fleisch grillen,
damit überall die Tische auf ihren Eichenfüßen sich biegen.

Wir verneigen uns vor unseren Nächsten, die litten,
Die Mütter und Mädchen, die uns voll Liebe erwarteten, küssen wir.
Ja wenn wir erst zurückkehren und den Sieg mit dem Bajonett erringen –
werden wir alles wieder lieben, und finden schon unsern Platz.

Semen Gudzenko, *Moe Pokolenie* (Nas ne nužno žalet' . . .), 1945

Die Beschreibung der Grausamkeiten des Kriegs wird bei Gudzenko durch diese Utopie des Sieges aufgewogen, in der bereits die Melodie der Literatur des Spätstalinismus anklingt. Als eine Art Gegenentwurf dazu kann man folgendes Gedicht von Nikolaj Pančenko auffassen, der 1944 ebenfalls das Ende des Kriegs vorwegnahm:

И где-нибудь, в чужой квартире,
мне скажут:

– Милый, нет чудес:
в скупом послевоенном мире
всем сердца выдано в обрез.

Und irgendwo, in einer fremden Wohnung,
sagt man mir:

– Lieber, es gibt keine Wunder:
nach dem Krieg, da wird gegeizt,
es bleibt für alle wenig Herz

Nikolaj Pančenko,
Ballada o rasstreljanom serdce, 1944

²³ Zitiert nach Antalogija russkogo lirizma. XX vek. Moskva 2000.

Nach dem Krieg: Kampf um die Erinnerung

Nach dem Ende des Kriegs begann ein langjähriges Tauziehen zwischen nonkonformistischen Schriftstellern und den Parteiideologen um den Sinn, der dem Krieg verliehen werden sollte, und seine Adaption in die Literatur. Die Elite akzeptierte die neuen „Spielregeln“, die während des Kriegs entstanden waren, und unterstützte jene Autoren, die das traumatische Erinnern nach Maßgabe der sowjetischen Rhetorik modellierten. Die Schriftsteller, die mehr Gewissen hatten und sich auf eine ethische und ästhetische Suche begaben, versuchten in den kommenden Jahrzehnten, jene Erfahrungen zu beschreiben, die infolge der rhetorischen Reduktion verschwiegen wurden, im „toten Winkel“ blieben. Sie zogen augenblicklich vernichtende Kritik auf sich; die Erfahrungen, die sie beschrieben, wurden daraufhin tabuisiert. Von entscheidender Bedeutung ist, daß auch die zur Heuchelei erzogenen Leser der Ansicht waren, Literatur müsse, gerade in „schwierigen Zeiten“, die Ideale hochhalten, und der Verdrängung dieser Literatur zustimmen.

Der Krieg lieferte den Anstoß zu einer Umgestaltung des rhetorischen Projekts der sowjetischen Literatur. Dieses wurde bekanntermaßen nach Ende des Kriegs rasch wieder zum Leben erweckt und verschärft. Dabei waren gerade in der Nachkriegszeit existentielle Probleme erstmalig zum Gegenstand unabhängiger Reflexion geworden. Um so härter fiel die Reaktion des Staates aus.

Ein charakteristisches Beispiel für eine solche Reflexion, die von der Kritik unterbunden wurde, ist das Schicksal der povest' *Dvoe v stepi* (Zwei in der Wüste) von Emmanuil Kazakevič, die 1948 in der Zeitschrift *Znamja* erschien. Sie handelt von einem jungen Leutnant, der bei einem ungeordneten Rückzug die Verbindung zu seiner Einheit verliert und vom NKVD als Deserteur festgenommen wird, obwohl er verzweifelt versucht, wieder in den Kampf zu ziehen. Im Hauptteil wird er von einem kasachischen Soldaten zum Stab der Einheit eskortiert. Der Soldat versucht mit aller Kraft, den ihm Anvertrauten zu hassen, und kann doch sein Mitleid nicht unterdrücken. Am Ende wird der Leutnant durch ein Wunder (ein Angriff der Faschisten) vor der Erschießung gerettet und kämpft tapfer weiter.

Kazakevič wurde heftig attackiert, in erster Linie natürlich aufgrund des Themas. Die Tatsache, daß in der Sowjetunion jemand zum Tode verurteilt werden konnte, der unschuldig war – und sei es aufgrund eines Irrtums – durfte nicht erwähnt werden. Gleichzeitig wurde damit aber auch die Beschreibung des existentiellen Schmerzes und der Einsamkeit „unterdrückt“ und gewaltsam dem Vergessen anheimgestellt, die ein Mensch empfindet, den seine „eigenen Leute“ umbringen wollen.

Ein weiteres Beispiel ist die Erzählung *Vozvraščenie* (Die Rückkehr, ursprünglicher Titel: Sem'ja Ivanova, Familie Ivanov) von Andrej Platonov. Sie beschreibt, wie Familien während des Krieges und danach zerfielen, da die Männer lange Zeit von ihren Frauen getrennt waren. Während des Krieges schrieb Konstantin Simonov „tröstliche“ Gedichte über die Trennung. Doch die Erwähnung eines so schmerzlichen Themas in den Gedichten selbst eines so berühmten Schriftstellers stieß bei „wachsamen“ Lesern auf Ablehnung und Unverständnis: Wie konnte man erlauben, daß so etwas gedruckt wird?²⁴ Umso heftiger waren die Angriffe gegen den stets unter Verdacht stehenden Platonov, der mit seinen Helden mitfühlte und – im Unterschied zu

²⁴ Siehe eingehender dazu Čudakova, „Voennoe“ stichotvorenije [Fn. 3], S. 241–244.

Simonov – ungeschminkt und ohne Euphemismen die Wirklichkeit beschrieb. Die Zerrüttung der Familien war im Krieg in die Folklore eingegangen. Das bekannte Lied *Temnaja noč'* (Dunkle Nacht) wurde folgendermaßen variiert: „Du wartest daheim/ doch lebst nicht allein . . .“ (Ty menja ždeš', a sama s lejtantom živeš' . . .). Wie in der Volksdichtung üblich, zumal in Parodien, wurde die entscheidende sozialpsychologische Tatsache beim Namen genannt, doch nicht reflektiert. Eine ästhetische Durchdringung – nicht zuletzt auch die Reflexion der Identität –, wie sie Platonov in seiner Erzählung leistet, war hingegen verboten.

Die vereinte Anstrengung der Autoren, der Kritik und der Zensur sowie auch der Leser, die die Schrecken des Krieges vergessen wollten, bewirkte, daß die Erfahrung der Katastrophe nicht ins gesellschaftliche Bewußtsein integriert wurde und die Züge eines unbewältigten kollektiven Traumas (im Sinne der Psychoanalyse) annahm. Dieses Trauma wurde sogar von der sogenannten „Leutnantsprosa“ (*lejtantskaja proza*) der 1950er und 1960er Jahre (Jurij Bondarev, Vasilij Bykov, Grigorij Baklanov, Boris Balter, Bulat Okudžavas Erzählung *Bud' zdorov, školjar!*) nicht vollständig reflektiert. Schreckliche Erlebnisse und das Eingeständnis eigener und fremder Schwäche werden in diesen Werken meistens dadurch „ausgewogen“, daß sie den jungen, erst heranreifenden Helden zugeschrieben werden.

Die Hauptperson der lyrischen Fronterzählung war, bevor sie in den Kampf zog, entweder Schüler oder Student. [. . .] Baklanov, Bondarenko und andere gleichaltrige Autoren mit ähnlichen literarischen Vorstellungen schauen mit dem frischen, aufgeregten Blick eines Jugendlichen auf den KRIEG. Dies führte zu einer dramatischen Paradoxie der Darstellung: naturalistische und lyrische Elemente verschmelzen zu einer spezifischen Poetik.²⁵

Diese Strömung gab den Ort vor, an dem das Trauma reflektiert werden sollte: Mit ihr fand die emotionale Verstörung Eingang in die Literatur, nicht aber die existentielle Verstörung.

Eine andere Perspektive hätten jene wenigen Werke aufzeigen können, in denen es das erwähnte „Gleichgewicht“ zwischen „naturalistischen“ und „lyrischen“ Elementen nicht gab: Der Held wurde im Krieg der eigenen Irrationalität und Sterblichkeit gewahr und verliert dieses Gefühl auch nicht wieder, wenn er herangereift ist und der Krieg gewonnen ist.²⁶ Oder die Hauptfigur entdeckte, daß die Spaltung der Gesellschaft im Krieg eine Wunde ist, die nicht verheilt.²⁷ Das Besondere dieser Werke wurde jedoch nicht entdeckt, da sie im Kontext der Prosa der 1960er Jahre wahrgenommen wurden. Die radikalsten Werke, etwa die Erzählungen von Konstantin Vorob'ev, die das sowjetische Subjekt in Frage stellten, wurden scharf kritisiert,²⁸ so daß die Erfahrung, von der sie sprachen, erneut verdrängt wurde.²⁹

²⁵ Naum Lejderman, Mark Lipoveckij: *Sovremennaja russkaja literatura v trech tomach*, tom 1. Moskva 2001, S. 113–115.

²⁶ Ein Beispiel ist etwa Konstantin Vorob'evs *povest' Ubity pod Moskvoj* (1961).

²⁷ Etwa in Viktor Astaf'evs Erzählung *Soldat i mat'* (1959).

²⁸ Der Kritiker G. Broyman etwa warf 1961 Vorob'ev „Pazifismus“ und „unsinnige Überladung mit Schrecken“ vor.

²⁹ Ebenso wurde auch der Holocaust verdrängt. Jene Werke, die ihn zum Thema machten, erregten sofort großes Aufsehen - Evgenij Evtušenkos Gedichtzyklus *Babij Jar*, die darauf basierende 13. Symphonie von Dmitrij Šostakovič, Antonij Rybakovs Roman *Tjaželyj pesok*

Sozialpsychologisch betrachtet hatten die Autoren der „Leutnantsprosa“ praktisch keine andere Wahl, als „ausgewogen“ zu schreiben, und ihr Verdienst ist kaum zu überschätzen: Niemand leistete so viel dafür, daß die Fronterfahrung, die Erlebnisse im Schützengraben aus einer inoffiziellen Perspektive reflektiert wurden. Neben der Lagerprosa war es gerade die „Leutnantsprosa“ der 1960er Jahre, welche die Vorstellung, daß die Erinnerung an ein Trauma ein elementarer Bestandteil des Lebens ist, wieder in der sowjetischen Literatur verankerte. Der Widerstand, den diese Autoren zu überwinden hatten, war riesig. Einige sowjetische Kritiker verlegten sich mehrere Jahre lang voll und ganz auf die Vernichtung der „Leutnantsprosa“. Sie warfen ihr einen „abstrakten Humanismus“ vor, geißelten den „Remarquismus“ und behaupteten, hier werde nicht aus dem Schützengraben, sondern aus einem Maulwurfshügel geblickt.

Eine Literatur, die eine existentielle Verstörung thematisiert, stößt in der Regel bei jedem Publikum auf instinktive Ablehnung – nicht nur beim sowjetischen. Sie wird nur dann breiter rezipiert, wenn sich Kritiker und Philosophen für sie einsetzen.³⁰ Solche Werke stoßen nur dann auf breiten Zuspruch, wenn die Gesellschaft sich in einer Identitätskrise befindet und diese kulturell verarbeiten muß. Zu denken ist an die literarische Bewältigung der nationalen Katastrophe in Deutschland und Japan. Zweifellos durchlief auch die sowjetische Gesellschaft in den 1950er und 1960er Jahren eine Identitätskrise. Der Schock des Krieges wirkte nach, die Ideologie bröckelte, und Zweifel an der kompletten sowjetischen Ordnung kamen auf. Doch jene Literatur, die sich der Zensur unterwarf, verweigerte sich der Reflexion dieser Krise, sie verschwieg und unterdrückte sie weitgehend. Dies gilt im großen und ganzen auch für die „Leutnantsprosa“.

Doch diese Krise gab es. Sie war die Ursache für die große Popularität, derer sich unter den Intellektuellen der 1960er Jahre Bücher und Filme aus dem Ausland erfreuten, welche die Krise gesellschaftlicher Normen und des individuellen Selbstverständnisses nach dem Krieg zum Ausdruck brachten. Andrzej Wajdas Film *Popiół i diament* (Asche und Diamant), die Prosa Heinrich Bölls, Erich Maria Remarques und Ernest Hemingways, Kurt Vonneguts Roman *Schlachthaus 5*.

Die 1970er Jahre: Die kleine Welt und der Wald der Partisanen

Die sozialen Voraussetzungen für eine literarische Reflexion der Kriegserfahrung änderten sich Ende der 1960er grundlegend, als Leonid Brežnev und mit ihm eine neue Parteigeneration an die Macht kamen. Die führenden Köpfe des neuen Aufgebots waren im Durchschnitt jünger als die Chruščev-Eliten und hatten im Krieg in der Regel keine Führungspositionen inne gehabt. Auch wenn sie sich während des Kriegs im Hinterland aufhielten, wußten sie, daß ihre Altersgenossen an der Front stehen und sterben. Die Extremerfahrung des Krieges war der wichtigste emotionale Wert, den die neue Führungsschicht mit nahezu ihrer gesamten Generation teilte.

Als die sowjetische Ideologie in den 1970er Jahren ihrem Niedergang entgegenging, was verschwiegen wurde und doch spürbar war, wurde der Mythos vom Krieg und

– und wurden rasch zu einer „Mangelware“, die man „beschaffen“ mußte. Zur Verdrängung des Holocausts vgl. den Beitrag von Il’ja Al’tman in diesem Heft, S. 149–164.

³⁰ Man denke an die Rolle, die Jean-Paul Sartre bei der Verbreitung von Albert Camus’ Roman *Der Fremde* oder den Dramen Jean Genets spielte.

vom Sieg zum einzigen ideellen Bindemittel der Gesellschaft.³¹ Damit dieser Mythos die Elite und die Menschen außerhalb der Machtsphäre wirklich vereinte, betonte die Ideologie die Solidarität der Kriegsgeneration. Je konservativer die Elite in den folgenden Jahren wurde, desto mehr erhielt der Mythos retrospektive Züge. Der Mythos vom Sieg wurde zur Apologie jener Generation, die den Krieg erlebt hatte; diese Generation, die im Krieg unter großen Leiden erfahren hatte, was wahre Werte sind, erhielt a priori in allem Recht. So konnte das neue Denken, das die Jugendbewegung der 1960er Jahre aufgebracht hatte, ebenso unterdrückt werden wie jene geistigen Strömungen der 1970er Jahre, die auf eine Modernisierung, eine psychische Erneuerung der Gesellschaft und einer Annäherung an den Westen hofften.

Genau diese Funktion erfüllte beispielsweise das in den 1960er Jahren geschriebene Drama *Zabytyj blindaz* von Sergej Michalkov. In dem Stück wird ein vom Westen begeisterter Jugendlicher, der noch keine reflektierte moralische Position hat, von einem gleichaltrigen, aber moralisch reifen Freund bloßgestellt. Ort dieser Szene ist ein Unterstand aus Kriegszeiten, den die Jugendlichen zufällig im Wald entdecken.

Der emotionalen Grenzerfahrung des Krieges kommt hier natürlich eine äußerst wichtige Funktion zu, während die existentielle Verstörung wie ehemals – oder sogar noch gründlicher, als zu Zeiten Chruščevs – als gefährlich galt. Der Krieg wurde zum legitimierenden Gründungsmythos; er sollte zur neuen Basis der sowjetischen Identität werden. Die Propaganda, die auf breite Zustimmung der sowjetischen Bevölkerung stieß, behauptete, daß die Große Tragödie – der Krieg – der Vergangenheit angehöre und die Entbehrungen der älteren Generation diese unangreifbar mache.

1979 wurde in der Zeitschrift *Junost'* (Jugend) Galina Ščerbakovas povest' *Vam i ne snilos'* (Nicht einmal im Traum) veröffentlicht, die zuvor mehrere Jahre in der Redaktion gelegen hatte. Es handelte sich um eine moderne Romeo-und-Julia-Geschichte, die gegen die Heuchelei einer Gesellschaft protestiert, die Jugendlichen das Recht auf eigenes Leben und ihre eigene Tragödie verwehrt. Die heuchlerische Lehrerin konfrontiert die jugendliche Heldin mit dem Vorwurf, der verkürzt bereits im Titel anklingt: Nicht einmal im Traum ahnt ihr, was Leiden bedeutet!“ Dieser Satz richtete sich an die Generation der 1970er Jahre, die wie sich später herausstellte, die letzte sowjetische war. Und die Leser verstanden, daß mit „Leiden“ der Große Vaterländische Krieg gemeint war und hier an einem Grundpfeiler der spätsowjetischen Ideologie gerüttelt wurde: der Unfehlbarkeit der Kriegsgeneration.

Die Eliten des „Brežnev'schen Aufgebots“ brauchten eine neue Kriegsliteratur, die ihre eigene Katastrophenerfahrung legitimieren und es ermöglichen würde, die Solidarität der Kriegsgeneration, die „das Land gerettet hat“, zu schaffen und aufrechtzuerhalten. Die Literatur und das Kino sollten einmal mehr an die Grausamkeit und die Extremerfahrung des Krieges erinnern. Doch zeitigte die Wiederaufnahme des Kriegsthemas Folgen, welche die sowjetischen Ideologen nicht vorhergesehen hatten.

³¹ Grundlegend: Nina Tumarkin: *The living and the dead. The rise and fall of cult of World War II in Russia*. New York 1994. Der Krieg und der Sieg werde heute von den meisten Bewohnern Rußlands als das bedeutendste Ereignis der Geschichte des 20. Jahrhunderts betrachtet. Siehe dazu: Aleksej Levinson: *Ljudi molodye za istoriju bez travm*, in: *Neprikosnovennyj zapas*, 36/2004. – Lev Gudkov: *Pobeda v vojne. K sociologii odnogo nacional'nogo simbola*, in: ders.: *Negativnaja identičnost'*. Moskva 2004, S. 20–58. Siehe auch den Beitrag von Boris Dubin in diesem Heft, S. 219–233.

Die wichtigste unvorhergesehene – und von der Zensur auch kaum bemerkte – Folge der Aufmerksamkeit für die Tragödie des Krieges war, daß sich die Stoßrichtung des von der Propaganda aufgezwungenen Themas umdrehte: Wenn die Erfahrungen des Großen Vaterländischen Kriegs die *einzigsten* Grenzerfahrungen sind, über die man schreiben darf, dann taugt der Krieg als Metapher zur Beschreibung *jeglicher* Grenzerfahrung. Vor allem in der Prosa Vasilij Bykovs und in den „Kriegsliedern“ Vladimir Vysockijs dient der Krieg als Material zur Schaffung einer totalen Metapher für existentielle Erfahrungen.³²

Bykov und Vysockij schienen das Kriegsthema eigentlich ideologisch einwandfrei darzustellen.³³ Tatsächlich aber wurde in ihren Werken keine historische Erfahrung, sondern die Erfahrung der Gegenwart legitimiert. In einem Kommentar zu seinem Werk erklärte Vysockij, ihn interessiere am Krieg, daß der Mensch dort ständig mit dem Risiko lebe und sich zu bewähren habe.³⁴ In Vysockijs Kriegsliedern werden auf paradoxe – und sehr produktive – Weise zwei Motive verflochten: die zugespitzte Darstellung des individuellen oder kollektiven Ausgeliefertseins (*Jastrebitel'*, *Spasite naši duši*), und die Bereitschaft des einzelnen zu einer Verzweiflungstat, die alleine die Welt ein wenig verändern kann (*My tolkaem zemlju*). Vysockijs Wille, einen Zustand von Verzweiflung und absurdem Hasard zu beschreiben, die Kluft zwischen der Alltagsmoral und dem Verhalten in Extremsituationen zu zeigen, war so groß, daß er ein Lied aus Sicht eines deutschen Soldaten schrieb. Es ist distanziert, aber doch die Psychologie des Soldaten:

По выжженной равнине
За метром метр
Идут по Украине
Солдаты группы “Центр” . . .

Über verbrannte Ebene
Meter für Meter
Zieh durch die Ukraine
Die Soldaten der Heeresgruppe „Mitte“

Niemand hat das Kriegsthema in der sowjetischen Literatur so konsequent verfolgt wie Vasilij Bykov. Seine härtesten Werke schrieb der belarussische Autor in den späten 1960er und den 1970er Jahren: *Krugljanskij most* (1968), *Sotnikov* (1970), *Obelisk* (1972). Bereits in den 1960er Jahren machte Bykov die existentielle Verstörung im Krieg zur Grundlage metaphysischer Gleichnisse. Der Held der frühen Erzählung *Zapadnja* (Der Hinterhalt, 1963) gerät in deutsche Gefangenschaft. Das zentrale Motiv des Romans ist die Beschreibung eines verzweifelten Menschen, der seinen Prinzipien treu bleibt, was ihn aber weder rettet, noch von irgendjemand bemerkt und honoriert werden kann. Endgültig formiert sich die Poetik Bykovs in den 1970er Jahren. Dies hing wahrscheinlich nicht nur damit zusammen, daß das Kriegsthema wieder aktuell war, sondern auch damit, daß das Schreiben in metaphysischen Gleichnissen zu dieser Zeit in der sowjetischen Literatur, insbesondere in der „inoffiziellen“ sehr beliebt war. So nutzte Bykov eine Konjunktur für Zwecke, die dieser Konjunktur zuwiderliefen. Im Unterschied zu Vysockij erhielt Bykov mehrfach staat-

³² Die Lieder von Bulat Okudžava generalisieren das Problem auf andere Weise: Okudžava kehrt immer wieder zu dem Gedanken zurück, daß der Krieg jederzeit in das Alltagsleben einbrechen kann, daß er immer gegenwärtig ist. Auch dies widersprach der Ideologie der 1970er Jahre, die den Krieg in eine absolute, mythologische Vergangenheit versetzte und diese zur grundlegenden Legitimation der aktuellen Ordnung machte.

³³ Dennoch wurde nur ein einziger Text Vysockijs zu seinen Lebzeiten gedruckt: *Na bratskych mogilach ne stavjat krestov*.

³⁴ Diese *spoken words* leiten die erste Schallplatte des Doppelalbums *Synov'ja uchodjat v boj* (1987) ein.

liche Auszeichnungen. Nichtsdestotrotz war seine Bearbeitung des Kriegsthemas recht dissidentisch, verband sie doch die Situation der 1940er mit den 1970er Jahren, was zeitgenössischen Lesern keineswegs entging.

Bykov war wohl der einzige sowjetische Schriftsteller, dessen Schreiben man im engen Wortsinn als existentialistisch bezeichnen kann. In seinem bekanntesten Werk, der *povest'* *Sotnikov*, für die er den Lenin-Orden erhielt, ist der starke und selbstbewußte Rybak stets unzuverlässig, der schwache und „an die Wand gedrückte“ Sotnikov hingegen ist zu allem bereit, da er jegliche Hoffnung und jeden Halt verloren hat.

Nicht zufällig ist in Bykovs reifen Werken körperlicher Schmerz häufig eine Metonymie für existentiell ausweglose Situationen. Der Figur Stepka aus der *povest'* *Krugl-janskij most* schmerzt ständig das Bein, da sein Stiefel gerissen ist, und Sotnikov hat Fieber. Nicht nur kostet es ihn große Anstrengungen, die Aufgabe zu erfüllen, die ihm zugewiesen wurde, bereits der Fußmarsch von Dorf zu Dorf bereitet ihm große Mühe. Diese beiden Helden, die Bykov so wichtig waren, können mit den entschlossenen und selbstsicheren anderen Partisanen (Britvin bzw. Rybak) nicht mithalten.

So rehabilitierten Bykov und Vysockij unter dem Deckmantel der Adaption emotionaler Verstörung die Erfahrung einer existentiellen Verstörung, die sich nicht nur auf den Krieg, sondern auch auf die 1970er Jahre bezog. Das war kein Versteckspiel, sondern ein Blick auf den Krieg aus einer konkreten Gegenwart. Sie verwendeten die Erinnerung an den Krieg – im Falle des 1938 geborenen Vysockij die Vorstellung vom Krieg – als zum Teil aufgezwungenes, zum Teil auch freiwillig gewähltes Mittel zur historischen Reflexion der 1970er Jahre.

Die 1990er Jahre: Belebender Geschichtsschmerz

In den 1990er Jahren verabschiedeten sich einige Schriftsteller vom sowjetischen Paradigma der Kriegsdarstellung. Das Paradigma selbst bleibt freilich für viele Autoren bindend und läßt sich bei Bedarf in aktualisierter Form wieder anwenden. Unerwartet wendeten sich diesem Thema auch junge Autoren zu, die scheinbar nicht das Bedürfnis verspürten, Extremerfahrungen ideologisch zu verschleiern oder in eine metaphorische Beschreibung zu kleiden: Elena Fanajlova, Linor Goralik, Igor' Višneveckij, Arsenij Rovinskij. Sie stülpten das sowjetische Schema komplett um, so daß das Futter des literarischen Soldatenmantels sichtbar wurde: Der Krieg wurde nun zur bedeutendsten und umfassendsten Metapher für existentielle Verstörung. Wurde der Krieg in den 1970er Jahren als Quelle der sowjetischen Identität begriffen, so galt er in den 1990er Jahren als Krisenpunkt jeder Identität oder sogar als Mittel zur Beschreibung ähnlicher wunder Punkte. Die Vorläufer dieser neuen Konzeption des Krieges sind daher auch zweifellos Bykov und Vysockij.

Von den Werken der älteren Autorengeneration, die dem neuen Paradigma entsprechen, verdienen Vasilij Bykovs *povest'* *Stuša* (1992) und besonders der Roman *Prokljaty i ubity* von Viktor Astaf'ev (1990–1994) Erwähnung. Bykovs *povest'* zeigt deutlich die Verbindung zwischen dem neuen Paradigma und dem „Umbau“ der sowjetischen Identität im Geiste der *Perestrojka*. Ein schwerverletzter sowjetischer Diversant, dessen Einheit hinter der deutschen Front agiert, erhält von einem Bauern Unterschlupf in einem Schuppen. Alleine, an der Grenze zwischen Leben und Tod, läßt er sein Leben in der Vorkriegszeit noch einmal an sich vorüberziehen und erinnert sich daran, daß er sich an der Kollektivierung beteiligte, die das belarussische Dorf zerstörte.

Astaf'evs Roman muß im Kontext seiner gesamten späten Prosa gesehen werden, der auch die zwei povesti *Tak chočet'sja žit'* (1995), *Oberton* (1996) und *Veselyj soldat* (1998) zuzuordnen sind. In all diesen Werken setzte Astaf'ev auf eine stilistische Radikalisierung und unterzog sowohl seine eigenen als auch andere gängige Ansätze der Vergegenwärtigung traumatischer Erfahrung einer Revision.

Die Beschreibung der Kriegserfahrung in seinem Roman *Prokljaty i ubity* hat Astaf'ev wahrscheinlich unter dem Eindruck der „Götterdämmerung“ und der Entstehung neuer Grenzen des Literarischen „neu erfunden“. Astaf'ev sprach nicht nur das aus, was zuvor die Zensur verboten hatte, sondern erprobte auch andere Techniken des Gedenkens und Erinnerns und fand zu einer neuen Ästhetik – wenngleich er natürlich schon seit den 1950er Jahren immer wieder versucht hatte, die Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur über den Krieg zu erweitern und die Tabus der Zensur zu brechen.³⁵

Einen außerordentlich wichtigen Platz nehmen in Astaf'evs Roman die Massenkrankheit, das psychisch und physisch quälende Zusammenleben unterschiedlicher Menschen in der Kaserne sowie die Erfahrung ein, daß der Tod im Krieg ein sinnloser Albtraum ist. Die sowjetische Identität wird bei Astaf'ev nicht nur reflektiert, sondern einer scharfen Kritik unterzogen. Freilich werden dem Leser anstelle der sowjetischen Identität in einem fort andere ideologische Konstrukte „untergeschoben“, in erster Linie das abstrakte und ideologisch verbrämte Russentum der Romanfiguren, dem sich nach Astaf'evs Ansicht Menschen unterschiedlichster Nationalität und Kultur zugehörig fühlen können. Die moralische Instanz des Romans wird in zwei Stimmen aufgespalten: die Stimme des Erzählers, ein ideologischer Richter, und die Stimme Ašot Vaskonjans, der, halb Jude, halb Armenier, eine kompromißlose moralische Haltung vertritt und den Krieg als Ursünde der Menschheit und so endlose wie ausweglose Absurdität versteht.

Eine weitere Methode, mit der Astaf'ev in dem Roman die sowjetische Identität kritisiert, ist der ständige „objektivistische“ Vergleich der Verhältnisse bei der Wehrmacht und in der Roten Armee sowie der Psychologie der Kämpfenden auf beiden Seiten. Dies fügt sich in Astaf'evs kritische Rezeption von Vassilj Grossmans Roman *Žizn' i sud'ba*, einem der wichtigsten Texte, auf die *Prokljaty i ubity* sich bezieht. Auch bei Grossman ist die Gegenüberstellung zweier einander bekämpfender totalitärer Systeme ein Mittel, das Selbstverständnis der Menschen zu untersuchen. Doch bei Astaf'ev ist der Vergleich erheblich von persönlicher Betroffenheit geprägt: Die Deutschen waren die Aggressoren, aber Bedingungen an der Front waren bei ihnen besser als bei „mir“, als bei „uns“ (den Personen, die dem Erzähler nahestehen).

Die 1990er Jahre waren auch für die Erinnerung an den Krieg eine Zeit des Umbruchs. Einerseits starben in diesem Jahrzehnt viele Schriftsteller, die der Kriegsgeneration angehörten. Der Krieg ging aus dem Bereich der persönlichen Erfahrung in den Bereich der Geschichte über, die man aus der Überlieferung und der Literatur kennt, doch nicht aus eigenem Erleben. So wurden die Empfindungen der Menschen im Krieg zu einer der wichtigsten Metaphern für die jungen Autoren der 1990er Jahre, die in der Tradition der „unzensierten“ und der „inoffiziellen“ Literatur stehen. In der Literatur der 1990er Jahre wird das Familiengedächtnis konsequent als ein Erinnern

³⁵ Ein Thema, das Astaf'ev seit den 1950er Jahren beschäftigt, ist der russische „Zweifrontenkrieg“: Gekämpft wurde nicht nur gegen den deutschen Eindringling, sondern – infolge von Revolution und Kollektivierung – auch gegeneinander. Offen kommt dies erst in *Prokljaty i ubity* zur Sprache. Siehe dazu Andrej Nemzer: *Zamečatel'noe desjatiletie*. Moskva 2003, S. 269.

aufgefaßt, das sich gegen den Staat und die offizielle Ideologie richtet. Familienarchive gelten als Speicher unkonventioneller Identität. Jede Form von Identität wird in der postsowjetischen Gesellschaft so gefaßt, wie es die „unzensierte“ Literatur tat: als unkonventionelle Identität, die „den Regeln“ zuwiderläuft. Sie gibt dem Menschen das Gefühl, einem eigenen Weg zu folgen, macht ihm die Geschichtlichkeit der eigenen Existenz bewußt und reißt ihn daher aus der Gesellschaft.

In Elena Fanajlovas Gedicht *Pamjati deda* (Dem Gedenken an meinen Großvater) wird dieses Herausfallen aus der Gesellschaft durch die Deformation der Sprache gekennzeichnet. Die Rückkehr aus dem Krieg – nicht aus irgendeinem, sondern eben aus dem Großen Vaterländischen – wird zu einem Ereignis, das sich in seiner Universalität wiederholt: Die Verstörung und die Zärtlichkeit des heimkehrenden Soldaten werden zur Metapher für die Verstörung und die Zärtlichkeit seiner Enkelin, obgleich diesen andere Ursachen zugrunde liegen. Doch gerade eine solche quälende, nicht augenfällige Verwandtschaft ist das Material der Geschichte.

Eins der wichtigsten Anliegen der jungen Literatur der 1990er Jahre war, die Entfremdung der Menschen voneinander und von der Geschichte zu überwinden. Geschichte wird nun aufgefaßt als „ein Spektakel/ staatlicher Insekten mit zerknitterten Saugrüsseln, / vollgeschmiert im Blütenstaub des Krieges, der Angst und des Phallogozentrismus“ (Stanislav L'vovskij, 1996). Für die Lyriker der 1990er Jahre wurde die Kriegserfahrung zu einer Metapher für die Durchbrechung der Barrieren, die sie von der Geschichte entfremdeten.

солдаты спят и видят Сталинград
и Сталина летящего в ракете
и радуются и животворят
и мучаются как больные дети³⁶

die Soldaten schlafen und sehen Stalingrad
und Stalin, der in einer Rakete fliegt
und freuen sich und erwachen
und quälen sich wie kranke Kinder

Arsenij Rovinskij
Soldaty spjat i vidjat Stalingrad . . .

Astaf'ev zielte auf eine nichtreduzierte Beschreibung des Krieges, die ohne Propaganda daherkommt. Den jungen Autoren der 1990er Jahre wird der nicht reduzierte imaginierte Krieg zum Gradmesser für die Authentizität der Erfahrung, denn die authentische Kriegserfahrung liegt im Verborgenen und ist unerträglich, sie muß zunächst gesucht werden und bedarf dann des inneren Einverständnisses mit der Irrationalität der Welt und des eigenen Seelenlebens.

Was genau kehrt zurück? Nun, irgendwelche Maschinen, ein Mädchen sitzt auf einem Sack mit ihren Klamotten und heult, verlauste lange Haare, die ich nicht habe, ein Kartoffelauge, ‚Marina, die Hunde‘, ein paar Sätze in gebrochenem Deutsch, ein paar in gebrochenem Russisch – nicht ‚Milch u- und Ajer‘, etwas anderes, irgendein ‚Achtung‘, irgendein ‚das Maschinen‘, ein ‚Mach das Maul auf‘. Ein Flugzeug fliegt, in ihm brummt der Motor, uuuuuu! – aber kein Bunker – ein Schober? Ich weiß nicht einmal, was ein ‚Schober‘ ist, Sereža. Verstehst du, da ist so ein seltsames Gedächtnis in mir, kein genetisches Gedächtnis und kein Inkarnationsgedächtnis, vermutlich nicht mal wirklich ein Gedächtnis, sondern so eine innere Informationslage – darüber, was mein Schicksal sein sollte, das ich aber verpaßt habe –

³⁶ Zitiert nach Arsenij Rovinskij: Extra Dry. Moskva 2004.

zufällig, vollkommen zufällig, so zufällig, daß ich irgendwie dafür ausgebildet und angeleitet wurde, einige deutsche Worte gelernt habe und für diese ‚das Maschinen‘ ausgebildet wurde – aber in den himmlischen Sphären bewegte sich etwas, verkeilte sich, und meine Seele schoß um fünfundvierzig Jahre vorbei, und ich war in diesem Augenblick nicht in der Ukraine, als ich nach Deutschland zur Arbeit getrieben werden sollte – ich war noch nirgendwo in diesem Augenblick, – aber die Seele, die Seele, die war, das sag‘ ich dir, die war ausgebildet und angeleitet, wurde herangetrieben-beigetrieben, und wie soll sie jetzt leben, hier steht doch nirgends geschrieben, welche Seite bei Artilleriebeschuß gefährlicher ist?³⁷

In der Literatur der 1990er Jahre erscheint die Überwindung der Selbstentfremdung als ein unendlicher Kampf um die Integrität eines emotionalen und historischen Lebens. Der literarische Held dieses Jahrzehnts ringt darum, das eigene Ich als möglichst konkreten, autopsychologischen Bestandteil einer im fortwährenden Wandel begriffenen, vielstimmigen Welt und als Teil der Geschichte zu begreifen. Das verschafft ihm die Macht zur Liebe, wächst ihm durch Überwindung von Entfremdung doch die Fähigkeit zu, sich zu erinnern und Sympathie zu empfinden.³⁸

Was wir verloren haben

Zur Geschichte der Aneignung und Verdrängung traumatischer Erlebnisse in der „Literatur über den Krieg“ gehören nicht nur Erträge und Entdeckungen, sondern auch Verluste. Ein Teil der Erfahrung, der nicht ins gesellschaftliche Bewußtsein gelangt ist, von Journalisten und Wissenschaftlern nicht erfaßt wurde, scheint für immer verloren – selbst wenn die Texte physisch erhalten geblieben sind. Die Chance, daß in der russischen Literatur Texte auftauchen, die in ästhetischer und moralischer Hinsicht mit Kurt Vonneguts *Schlachthaus 5* oder Heinrich Bölls Roman *Wo warst Du, Adam?* zu vergleichen wären, ist für immer vergeben. Und obwohl die „Leutnantsprosa“ eine kollektive Großtat war, sind die vorgegebenen Spielregeln im sowjetischen Literaturbetrieb derart restriktiv gewesen, daß viele Aspekte der im Krieg verformten Psyche des Menschen „verdrängt“ blieben, weder ästhetisch noch moralisch bewältigt sind.

Diese „Unterdrückung“ kehrte in den 1990er Jahren ins kulturelle Bewußtsein zurück. Mittels psychoanalytischer Begriffe wurde eine gewisse Katharsis erreicht. Autoren verschiedener Generationen begriffen das nichtentfremdete Erinnern an den Krieg als eine Aufgabe, die es aufs Neue und unter veränderten Bedingungen zu bewältigen gilt. Erschwert wurde dies dadurch, daß gerade in der Kriegsliteratur die mangelnde Reflektion des Subjekts eine besonders weit aufklaffende Lücke hinterlassen hatte. Um diese Lücke zu schließen, hofft man seit einiger Zeit auf das Familiengedächtnis als Basis einer gesellschaftlichen – gegen den Staat gerichteten – Identität und strebt nach einer individuellen Historizität.

Aus dem Russischen von Christian Hufen und Volker Weichsel, Berlin

³⁷ Linor Goralik: Elektrizacija, <<http://vernitski.narod.ru/goralic.htm>>.

³⁸ Il'ja Kukuljin: Proryv k nevozmožnoj svjazi, in: Novoe literaturnoe obozrenie, 4/2001, S. 435–458.