

Unterwanderungen der Postmoderne.
Viktor Pelevins literarische Werke
als Arbeitsfelder von Ostensivität

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

von

Marco Klüh

aus Friedberg/Hessen

Saarbrücken 2012

Relations are more real and more important than the things which they relate.

E. Fenollosa, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry (FENOLLOSA 1918: 22)

*Сегодня самый замечательный день,
О нем написано в тысяче книг:
Слева небеса, справа пустота,
А я иду по проволоке между них.*

*АКВАРИУМ, „Обещанный день“
(Album Пушкинская 10, 2009)*

Der Dekan: Prof. Dr. Roland Marti
Berichterstatter: Prof. Dr. Roland Marti
PD Dr. Raoul Eshelman
Prof. Dr. Walter Koschmal
Tag der Disputation: 24. Juli 2012

Inhalt

1. Die Postmoderne und ihre Transzendierung

1.0 Vorbemerkungen	5
1.1 Semiotik und Innovation	9
1.1.1 <i>Das genetische Verhältnis von Moderne und Postmoderne</i>	9
1.1.2 <i>Die unabschließbare Semiose</i>	10
1.1.3 <i>Das Problem des Neuen</i>	20
1.2 Bestehende Ansätze eines Paradigmenwechsels	53
1.2.1 <i>„новая искренность“/ „трансмодернизм“</i>	53
1.2.2 <i>„постпостмодернизм“/ „афтерпостмодернизм“</i>	57
1.2.3 <i>„потенциализм“/ „протеизм“</i>	63
1.2.4 <i>„поздний постмодернизм“</i>	68
1.3 Jenseits der Repräsentation: ostensive Kommunikation	73
1.3.1 <i>Der Begriff des Ostensiven bei I. Osołobó</i>	73
1.3.2 <i>Der Begriff des Ostensiven bei E. Gans</i>	77
1.3.3 <i>Der Begriff Ostensivität in dieser Arbeit</i>	78

2. Ostensivität in der Prosa Viktor Pelevins

2.0 Von der Theorie zur Empirie	81
2.0.1 <i>Ein Musterbeispiel literarischer Ostensivität („Зигмунд в кафе“)</i>	81
2.0.2 <i>Über das weitere Vorgehen</i>	90
2.1 Resonanzen mit Carlos Castanedas <i>Nagualismus</i>	99
2.1.0 <i>Pelevin und Castaneda</i>	99
2.1.1 <i>Resonanzen mit Castaneda 1: die Welt als Gefängnis („Желтая стрела“)</i>	107
2.1.2 <i>Resonanzen mit Castaneda 2: die Welt als Geheimnis (Жизнь насекомых)</i>	131
2.2 „A is not A, therefore it is A“: die Logik des Buddhismus (Чапаев и Пустота)	153
2.2.1 <i>Zur Illusorität des Identischen</i>	153
2.2.2 <i>Identität und Nicht-Identität: Чапаев и Пустота strukturalistisch, poststrukturalistisch und subkonstrukturalistisch (post-poststrukturalistisch) gelesen</i>	157
2.2.3 <i>Buddhistisches Schießen: wer ist Pet’ka?</i>	169

2.3 Zeigen und Wahrnehmen: zum Verhältnis von Autor und Leser	181
2.3.1 <i>Metaphys(iolog)ische Narratologie 1: wo ist Pet'ka?</i>	181
2.3.2 <i>Metaphys(iolog)ische Narratologie 2: Autorinstanz, Figurenstatus und Leser im Roman T</i>	183
2.3.3 <i>Metaphys(iolog)ische Narratologie 3: die Position von Leser und Autor in der Logik des Ostensiven</i>	194
3. Nachbemerkung	201
Literatur	203

1. Die Postmoderne und ihre Transzendierung

Артефакты [...] не растут, не созревают, не становятся взрослыми. Минутя молодость и зрелость как возрастные фазы роста, артефакты из «новых» фазу становятся «старыми» (через маргинальную ступень «уже не новых» и «еще не старых» вещей), но, как и все сущее, подобно дереву, животному и человеку, они подвержены процессам разрушения «под действием времени». Не все в мире растет, но все в нем меняется «в силу времени».

S. Lixæn, Старое и ветхое (LIXÆV 2010: 125).

1.0 Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit Prosawerken des zeitgenössischen russischen Schriftstellers Viktor Pelevin – unter dem leitenden Gesichtspunkt, inwiefern diese Werke Ausdruck einer nicht mehr postmodernen kulturellen Formation seien. Als allgemeiner Prüfstein von Post-Postmodernität soll ein abstraktes Grundprinzip ermittelt werden, das *Ostensivität* heißen wird.

Ein kultureller Epochenwechsel, der etwas auslbt, was vor dem Hintergrund der Postmoderne neu sein soll, stellt ein Thema dar, dessen man sich nicht ernsthaft annehmen kann, ohne dem eigentlichen Untersuchungsgegenstand eine Erörterung grundlegender theoretischer Sachverhalte vorzuschicken. Dabei steht keineswegs im vornhinein fest, daß diese Vorüberlegungen unter allen Umständen *kunsttheoretischer* Art sein müßten; zweifellos könnten auch diverse technische, gesellschaftlich-politische oder andere Innovationen als Indikatoren eines kulturellen Epochenwandels ins Auge gefaßt werden. Daß sich diese Arbeit dennoch auf eine kunsttheoretische Diskussion beschränkt, ist der stillschweigend favorisierten Annahme geschuldet, ein epochaler Fortschritt trete im Bereich der Kunst – speziell in der Literatur – schlicht besonders augenfällig hervor.

Mit dieser ersten Grundannahme ist eine zweite Prämisse verbunden, welche den Charakter von Kunstwerken selbst betrifft: Kunstwerke, darunter literarische Werke, werden im folgenden durchwegs als *Zeichen* verstanden – was spätestens seit MUKAŘOVSKÝ 1936 als phänomenologisch legitimiert gelten darf. Demgegenüber werden die *praktischen Dinge des Alltags* (obgleich sie mitunter auf kunstfertige Weise hergestellt werden) zwar als Kulturgegenstände begriffen, nicht aber als interpretationsbedürftige, auf höhere Bedeutungen verweisende semiotische Gebilde. Daß Kunstwerke über ihre Zeichenfunktion hinaus hinwiederum auch in einem ganz anderen Licht betrachtet werden können, nämlich als Spielsteine axiologischer oder ökonomischer Ordnungen, ist nicht zu bestreiten – man kann mit Peter Hacks für jedes Kunstwerk fragen: „Was kostet die Kunst, und weshalb kostet sie, was sie kostet?“ (HACKS 1997: 5); jedoch sollen derartige nicht-semioti-

sche Zugänge zur Kunst in dieser Arbeit nicht kultiviert werden. Vielmehr bietet es sich an, die notwendigen theoretischen Vorüberlegungen in prinzipiell *semiotische* Bahnen zu lenken; im Sinne von größerer entwicklungsgeschichtlicher Stichhaltigkeit soll hierbei bis zu den Anfängen der Semiotik in der Moderne ausgeholt werden, d. h. bis hin zu Ferdinand de Saussure. Auf diese Weise visiert der erste Teil dieser Arbeit das Ziel an, zunächst die zeichentheoretischen Voraussetzungen für etwas Neues nach der Postmoderne auszuloten (siehe Abschnitt 1.1.2), um dann, in einem weiteren Schritt, dieses Neue in einem allgemeinen, auch vergangene Epochen umfassenden Mechanismus der künstlerischen Innovation zu verankern (siehe Abschnitt 1.1.3).

Aus Gründen, die im Verlauf der semiotisch geführten Diskussion ersichtlich werden, ist das Vorgehen methodologisch von der Überzeugung getragen, daß die Postmoderne nur kraft einer folgerichtigen Durchdringung – in deren Ergebnis: durch *Unterwanderungen* –, und nicht mit Hilfe eines ihr konträr zuwiderlaufenden Gegenentwurfs überwunden werden kann. Dies läßt es erst recht als geboten erscheinen, literaturtheoretische Positionen der Vergangenheit, insbesondere den *status quo* jener einst bahnbrechenden Richtung der postmodernen Kritik, wie ihn die Derridasche Dekonstruktion verkörpert, bei der Bestimmung des veranschlagten Paradigmenwechsels nicht außer acht zu lassen (vgl. 1.1.2). Zugleich kann schwerlich darauf verzichtet werden, wesentliche Thesen des Philosophen und Medientheoretikers Boris Groys in die Überlegungen mit einzubeziehen. Namentlich die Studien *Über das Neue* (GROYS 1992) und *Unter Verdacht* (GROYS 2000) halten, obwohl sie keine fertigen Theorien der Post-Postmoderne offerieren, vielversprechende Ansätze bereit, die zum Zweck einer rationalen Durchdringung – zur gedanklichen Appropriation, als Vorbedingung jeder Überwindung – der Postmoderne nutzbar gemacht werden können. Die für unser Anliegen wichtigsten Groysschen Denkanstöße sollen, sofern sie für unsere semiotische Argumentation fruchtbar sind, im Abschnitt 1.1.3 aufgegriffen und ihrerseits rational durchdrungen, d. h. *weitergedacht* und *radikalisiert* werden. Daß Groys selbst nicht allorts einer semiotischen Perspektive anhängt (besonders in *Über das Neue* operiert er vordergründig mit axiologischen Kategorien), stellt hierfür kein Hindernis dar. Der Abschnitt 1.1.3 schließt mit einer begrifflichen Etikettierung des kulturellen Paradigmenwechsels, wie er sich aus dem *Zuendedenken* der Postmoderne sowie der Groysschen Standpunkte ergibt.

Zur Berücksichtigung des Gegebenen gehört auch, daß nicht achtlos an bereits existierenden Theorien der Post-Postmoderne vorübergegangen wird. Unter 1.2 sind daher federführende Ansätze der russischen literaturtheoretischen und philosophischen Kritik versammelt, die eine Ablösung der Postmoderne z. T. schon seit längerem für (mehr oder weniger) realisiert erachten.

Schließlich wendet sich das letzte Kapitel des theoretischen Teiles (1.3) zwei bereits vorliegenden Konzeptionen des *Ostensiven* zu – und damit einer begrifflichen Formel für dasjenige Grundprinzip, das in Pelevins Werken als Aktionsradius der Unterwanderung der Postmoderne

faßbar gemacht werden soll. Indem das Ostensive einerseits im Rahmen des Konzepts einer asemiotischen Kommunikation (Ivo Osolsobě), andererseits im Zusammenhang mit der Sprachursprungstheorie der Generativen Anthropologie (Eric Gans) rekapituliert wird, wird es als Inbegriff einer *prä-semiotischen Ur-Situation* handhabbar, die jeder Repräsentation vorausgeht.

1.1 Semiotik und Innovation

1.1.1 Das genetische Verhältnis von Moderne und Postmoderne

Eine der einfachsten Paraphrasen dessen, was sich hinter dem Begriff *Postmoderne* verbirgt, ist *Dynamik*. Beide Hauptwörter bezeugen *per se* Bewegung: literaturgeschichtlich – den Schritt weg von der Moderne, über sie hinaus (unter stillschweigender Aufrechterhaltung des Bezugs zu ihr: *post-modern*); kinetisch – eine Sphäre unablässigen Wirkens beliebiger Triebkräfte (mit dem etymologisch eingewobenen Verweis auf die energetische Impulsgebung als Ausgangspunkt von Bewegtheit schlechthin, vgl. δύναμις: „Vermögen, Kraft“, „Fähigkeit“, „Einfluß“ etc.).

Ist alles im Fließen begriffen, ist nicht mehr leicht von positiver Identität zu sprechen. Zudem versucht die Postmoderne in ihrer Auseinandersetzung mit den vermeintlich stabilen Entitäten der Moderne nichts weniger, als diese durch stabilere Gegenkonzepte zu ersetzen – oder etwa, sie dialektisch zu überwinden, um so, in Form einer Verquickung von Inbeziehungsetzung und Lossagung, zu einer neuen, tragfähigen Synthese zu gelangen. Vielmehr denkt sie die Moderne schlicht zu Ende, führt die ontologischen Verwicklungen vor Augen, die an die Oberfläche treten, wenn das epistemologische Projekt des Modernismus (vgl. McHALE 1987: 1-25) in der ihm inhärenten Logik konsequent entfaltet wird.¹ Die Postmoderne re/präsentiert kraft dieses Ansinnens nie *eine neue Bedeutung*, die für sich genommen originär wäre (es sei denn die Idee der generalisierten Entsagung jeglicher ganzheitlichen Bedeutung); und kein Diskurs, der im postmo-

¹ Vgl. die bündige Umschreibung und gleichzeitige Schärfung von McHales These durch Lipoveckij: „модернист проблематизирует адекватность восприятия и понимания мира, обнажает текучесть и релятивность того, как познается и интерпретируется реальность, тогда как постмодернист, последовательно развивая этот тезис, превращает эпистемологические вопросы в онтологические. [...] Если в модернизме текуче сознание, а мир неподвижен, то в постмодернизме неустойчивым становится и мир — его, казалось бы, незыблемые очертания“ (LIPOVECKIJ 2008: 20-21). Während McHale für den Epochenwechsel im übrigen eine Art Quantensprung verantwortlich sieht – „push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions“ (McHALE 1987: 11) –, hält Lipoveckij die Genese der Postmoderne aus der Moderne für eine weitgehend geradlinige, kontinuierliche Entwicklung. Als komplexe, epochenübergreifende analytische Figur dient ihm hierbei der paralogische Mechanismus der *explosiven Aporie* (s. LIPOVECKIJ 2008: 45-69). – Vgl. ebenso WELSCH 1990, der versucht, die Kontinuität von Moderne und Postmoderne über Ausprägungen von *Pluralität* (variiierend lediglich im Grad ihrer Relevanz) plausibel zu machen: „[Der Grundgehalt der Postmoderne] – Pluralität – ist von der Moderne des 20. Jahrhunderts selbst schon propagiert worden [...]. In der Postmoderne wird dieses Desiderat der Moderne nun in der Breite der Wirklichkeit eingelöst. Daher ist die Postmoderne im Gehalt keineswegs anti-modern und in der Form nicht einfach trans-modern, sondern ist als die exoterische Einlösungsform der einst esoterischen Moderne des 20. Jahrhunderts zu begreifen“ (WELSCH 1990: 6). Vgl. schließlich GROYS 1992, der die Auffassung vertritt, die Postmoderne bedeute die *Unmöglichkeit* der Moderne, nicht deren Überwindung (GROYS 1992: 167-168). Dieser Auffassung liegt die Annahme zugrunde, das moderne Denken gehe „im Unterschied zu dem der meisten vorangegangenen Jahrhunderte von der Voraussetzung aus, daß sich die universelle Wahrheit in der Gegenwart oder Zukunft offenbaren kann, nicht nur in der Vergangenheit“ (GROYS 1992: 24). Insofern die Postmoderne aber genau solchen neuen Wahrheiten entsagt, verlängere sie schlicht den utopistischen Ansatz der Moderne – nehme sie für sich insgeheim doch in Anspruch, gerade im Verzicht auf das Neue wiederum selbst neu zu sein: „Deshalb ist der modernistische Utopismus, der die unveränderliche Herrschaft eines bestimmten Neuen in allen künftigen Zeiten immer wieder aufs neue proklamiert, auch dann nicht überwunden, wenn er einfach von der postmodernen Utopie vom Verzicht auf jegliches Neue in allen künftigen Zeiten abgelöst wird“ (GROYS 1992: 9-10).

deren Pluralitätsdenken eine Rolle spielte, könnte mit guten Gründen von räumlich oder zeitlich benachbarten Diskursen abgekoppelt und als etwas fortan in sich selbst Ruhendes isoliert werden. Vom Streben nach feststehenden Bedeutungen in der Moderne vererbt sich auf die Postmoderne allein die Überzeugung, nichts außer „Spuren“ nachvollziehen zu können, wobei diese Spuren semantisch

nie selbst *als solche* zum Vorschein [kommen] [...]. [Sie sind] das, was sich in dem *als solches* ihres Namens oder ihres Erscheinens nicht aneignen lassen kann, sondern was überdies die Autorität des *als solches*, überhaupt des Anwesens der Sache selbst in ihrem Wesen bedroht (DERRIDA 1972a: 51).

War, kurzum, ein wichtiges Anliegen der Moderne noch das Erreichen semantisch stabiler *Ziele* (man denke an den teleologischen Impetus avantgardistischer Utopien), so ist es das Geschäft des postmodernen Kritikers/Schriftstellers, gerade die Unmöglichkeit dessen zu demonstrieren, daß dauerhafte Ziele je erreicht werden. Und wenn auch der postmoderne Analytiker ein *Telos* insgeheim im Sinn behält, so geschieht dies nicht länger in der Form einer möglichen *Präsenz*, sondern stets in negativem Sinne, als *Präsenz einer Absenz*.²

1.1.2 Die unabschließbare Semiose

Steht also – ganz im Sinne von McHale – im Mittelpunkt des modernistischen Denkens die Generierung immer neuer *Bedeutungen*³, so kommt man – will man verstehen, was überhaupt Bedeutung sei – kaum ohne eine *Semiotik* aus. Andererseits beschreibt die Überzeugung der Postmoderne, nie bis zu einer letzten Bedeutung hin durchstoßen, sondern allenfalls die *Bedingungen* beim Versuch ihrer Genese⁴ herausarbeiten zu können, nichts anderes als den Weg einer (nicht abschließbaren) *Semiose*. Zur Veranschaulichung der jeweils unterschiedlichen Akzentsetzungen bietet sich ein kurzer Blick auf die Zeichenlehre Ferdinand de Saussures, des Begründers der modernen Lin-

² Vgl. hierzu die Beobachtungen des bulgarischen Philosophen Atanas Igov, welcher der Absenz eine Grenzposition zwischen Sein und Nicht-Sein zuschreibt: „отсъстващото оставя следи в действителността ни и позволява да надзърнем през воала, да хвърлим поглед отвъд ограничеността на една ситуация, която изпитва някаква липса, а също така и да разкрием онтологическата стойност на едно отсъствие зад пропускливата и отместваща се негова граница“ (IGOV 2002: 6); „в отсъствието битието е подплашено не от нищото, а от невъзможността за цялостност, това не е нищност, а *личност*, не нищета или липса, а *личност*“ (IGOV 2002: 8). Auf diese Ontologie der Absenz wird noch zurückzukommen sein (siehe v. a. Anm. 34, 1.1.3).

³ Als typische Fragestellungen dieses *epistemologischen* Interesses nennt McHale für die Literatur der Moderne Überlegungen wie „How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? [...] What is there to be known?; Who knows it?“ (MCHALE 1987: 9).

⁴ Ein solches Vorhaben ist laut McHale „post-cognitive“; die dominanten Fragen hier sind *ontologischer* Natur und können beispielsweise lauten: „What is a world?; What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ? [...] What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?“ (MCHALE 1987: 10). Vgl. auch MOCHIZUKI 2000, der anhand verschiedener russischer Romane zeigt, daß es in der Postmoderne mehr um das (*In-*)*Fragestellen an sich* als um die Ermittlung beständiger Antworten, d. h. Bedeutungen, geht: „postmodernist fiction [...] is designed as a mechanism to pose [...] [ontological] questions about the world and not as a mechanism to answer these questions. It is rather designed to show the impossibility to get any authentic answers to our problems“ (MOCHIZUKI 2000: 84).

gustik, sowie auf deren logische Radikalisierung durch Derridas postmoderne Strategie der *différance* an.

*

Saussure definiert das Zeichen als eine feste Vereinigung zweier Bestandteile: des *signifiants* (Signifikant, „Bezeichnung“, Sa) auf der Ausdrucksebene und des *signifiés* (Signifikat, „Bezeichnetes“, Se) auf der Inhaltsebene. Der reale Referent, auf den verweisend ein Zeichen sich beziehen könnte, spielt in dieser Konzeption keine Rolle und wird aus dem rein sprachlich-kognitiv operierenden Modell ausgeklammert.

Die Natur der intrinsischen dichotomischen Verbindung von Sa und Se wird durch zwei wichtige Grundsätze spezifiziert: 1.) „Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig“ (SAUSSURE 1916: 79) – mit anderen Worten, die Verbindung von Sa und Se beruht nicht auf kausalen Prinzipien wie etwa dem der Ikonizität oder der Indexikalität, sondern auf kaum hinterfragbaren und in ihrem Wesen völlig arbiträren Konventionen. 2.) „Das Bezeichnende, als etwas Hörbares, verläuft ausschließlich in der Zeit und hat Eigenschaften, die von der Zeit her bestimmt sind“ (SAUSSURE 1916: 82). Anders als im Falle nicht-sprachlicher Zeichen (z. B. bei Piktogrammen) sind die sprachlichen Zeichen folglich nicht unmittelbar erfassbar, sondern beanspruchen für sich eine gewisse Ausdehnung. Diese Ausdehnung ist bei gesprochener Sprache eine zeitliche, bei geschriebener Sprache eine räumliche Größe.⁵ Schon einfachste Sinnbekundungen werden so zu linearen Verkettungen von sich untereinander unterscheidenden, aufeinanderfolgenden Einzelelementen.

Wenngleich das Saussuresche Zeichen von der außersemiotischen Größe der Referenz getrennt ist, so ist doch eine Trennung von Sa und Se nicht denkbar. Saussure bringt dies besonders deutlich durch die Metapher vom „Blatt Papier“ zum Ausdruck:

Die Sprache ist ferner vergleichbar mit einem Blatt Papier: das Denken ist die Vorderseite und der Laut die Rückseite; man kann die Vorderseite nicht zerschneiden, ohne zugleich die Rückseite zu zerschneiden; ebenso könnte man in der Sprache weder den Laut vom Gedanken noch den Gedanken vom Laut trennen; oder es gelänge wenigstens nur durch eine Abstraktion, die dazu führte, entweder reine Psychologie oder reine Phonetik zu treiben (SAUSSURE 1916: 134).

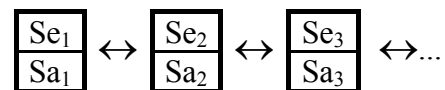
Die Einheit des sprachlichen Zeichens erscheint damit, trotz seiner arbiträren Definiertheit und zeitlichen Linearität, als unerschütterlich. Zeichen lassen sich offenbar gleich mehreren Blättern

⁵ Hat man es mit geschriebener Sprache zu tun, so tritt die räumliche Dimension der Zeichen besonders deutlich in den *kenematisch* verschrifteten Alphabet-Sprachen hervor, als deren systematische Bezugsebene immer bedeutungsunterscheidende Einheiten dienen. Doch kommen auch logographische bzw. *plerematische* Schriftsysteme, deren Bezugspunkt eine bedeutungstragende Einheit ist (z. B. das Chinesische), nie ohne eine gewisse Räumlichkeit aus: der Platz, den ein einzelnes Zeichen auf der Oberfläche seines medialen Trägers einnimmt, ist hier allenfalls geringer (s. hierzu YAN 2002: 156-160). Es gibt also kein Schriftzeichen, das bar jeder räumlichen Ausdehnung wäre.

in einem Aktenordner aufeinanderstapeln, zumindest aneinanderreihen, mit der Folge, daß sich so ihr Bedeutungsgehalt vermehrt und zu immer neuen sinnhaften Aussagen formt.⁶ Bereits Saussure muß hierbei jedoch einräumen, daß der semantische Gehalt sich nun gerade nicht in den einzelnen Zeichen (als Bausteinen einer größeren Struktur) lokalisieren läßt; vielmehr liege jeder Bedeutung ein Verhältnis bloßer *Verschiedenheit* zugrunde:

Alles Vorausgehende läuft darauf hinaus, daß es in der Sprache nur Verschiedenheiten gibt. Mehr noch: eine Verschiedenheit setzt im allgemeinen positive Einzelglieder voraus, zwischen denen sie besteht; in der Sprache aber gibt es nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder. Ob man Bezeichnetes oder Bezeichnendes nimmt, die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären, sondern nur begriffliche und lautliche Verschiedenheiten, die sich aus dem System ergeben. Was ein Zeichen an Vorstellung oder Lautmaterial enthält, ist weniger wichtig als das, was in der Gestalt der andern Zeichen um dieses herum gelagert ist (SAUSSURE 1916: 143-144).

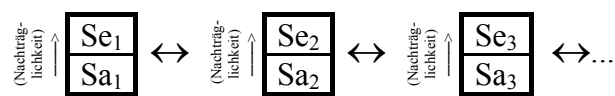
Freilich entschärft Saussure diesen umfassenden Relationalismus kurz darauf wieder: „Obgleich Bezeichnetes und Bezeichnung, jedes für sich genommen, lediglich differentiell und negativ sind, ist ihre Verbindung ein positives Faktum“ (SAUSSURE 1916: 144). Jede Erzeugung von Bedeutung bzw. eines „Systems von Werten“ (SAUSSURE 1916: 144) scheint demnach über den jeweiligen Wirkungskreis der einzelnen Zeichenkomponenten hinwegsehen zu können. Was nötig wird, um aus dem Zusammenspiel reiner Differentialitäten einen positiven Gehalt zu schmieden, ist eine Kette von (mentalen) *Präsenzen*. Eine solche Verkettung saturierter semiotischer Glieder läßt sich vereinfacht so darstellen:



Erst die Erhebung der separaten Zeichen zu in sich abgeschlossenen positiven Einheiten, d. h. Entitäten, Präsenzen, macht es also möglich, daß Saussures Semiotik einen scheinbar stabilen Begriff des Zeichens vertreten kann. In der Tat tritt jedes separate Zeichen für sich genommen, aber auch jedes komplexe Zeichengebilde als Ganzes (nach Saussure ein „Wertesystem“) immer als ein kleines bzw. großes *Telos* auf, als eine in sich geschützte Einheit inmitten blanker Querweise – erscheint es doch stets als ein Ergebnis einer syntagmatischen Korrelation.

⁶ Für eine frühe Unterscheidung von *Bedeutung* und *Sinn* vgl. FREGE 1892. Im Gegensatz zu Freges analytisch-sprachphilosophischem Ansatz wird in dieser Arbeit, wohlgernekt, von der Vorstellung Abstand genommen, daß es Zeichen gebe, die zwar einen Sinn, womöglich aber keine Bedeutung haben („Die Worte ‚der von der Erde am weitesten entfernte Himmelskörper‘ haben einen Sinn; ob sie aber auch eine Bedeutung haben, ist sehr zweifelhaft“ [FREGE 1892: 28]). Was Frege mit *Bedeutung* meint, wäre nach unserer Auffassung besser *Referenz* zu nennen, und dem Fregeschen *Sinn* entspricht, was wir unter *Bedeutung* verstehen. In ihren Grundzügen zu bejahen ist aber die bei Frege durchschimmernde Idee eines hierarchischen Funktionsverhältnisses zwischen *Bedeutung* und *Sinn*: daß die *Bedeutung* eine atomistische, invariable Einheit sei, während der *Sinn* eines Ausdrucks mit dessen jeweils aktuellen Kontexten variere (also eine übergeordnete semantische Größe darstelle, welche die jeweilige Umgebung eines Zeichens mitberücksichtigt). Vgl. die Weiterentwicklung der Fregeschen Überlegungen durch J. Lyons, der den *Sinn* eines Ausdrucks als „eine Funktion der Sinne seiner Teillexeme und ihres Vorkommens in einer bestimmten grammatischen Konstruktion“ definiert (LYONS 1977: 218).

Besieht man sich die dank dieser Korrelation hervortretenden (vermeintlichen) semiotischen Identitäten jedoch näher auf ihre paradigmatische (bei Saussure „assoziative“) Dimension, so muß man feststellen, daß sie auch hier aufgrund bedeutungsleerer Relationen je erst *zustandekommen*. Tatsächlich herrscht keine Unmittelbarkeit im Verhältnis von Sa und Se. Weist nämlich das „Bezeichnende“ (Sa) eine zeitliche Ausdehnung auf, wie Saussure selbst bemerkt, so kann kein Se (als imaginär zugeordnete Bedeutung) mit diesem synchron gehen; jedes Se ist seinem ‚materiellen‘ Gegenstück Sa immer nur nach-, nicht gleichgeordnet – einerlei, wie groß oder gering der Abstand zwischen beiden auch sein mag. Es ist kein Inhalt ohne Ausdruck. Der sensible Signifikant erscheint als primär, das intelligible Signifikat als sekundär:



Nicht weniger stark kann der Saussuresche Zeichenbegriff auch auf der syntagmatischen Achse erschüttert werden. Hier liegt aufgrund des Gesagten (s. das obige Zitat SAUSSURE 1916: 143-144) bereits auf der Hand, weshalb die vermeintliche Identität des Zeichens nicht in diesem selbst wurzelt, sondern wie sie erst aus der Wechselbeziehung zu anderen Zeichen heraus gebildet wird. Als das eigentliche Wesen des separaten Zeichens tritt folglich nicht ein wie auch immer gefülltes *So-Sein* hervor, sondern schlicht sein *Anders-Sein*. Sind alle Zeichen aber bloß *anders* als jene, die sie umgeben, so wird es unmöglich, dem Arbeitsfeld der Andersartigkeit je eine Grenze zu setzen; auf der Grundlage des schieren *Anders-Seins* lassen sich beliebig viele neue Zeichen produzieren.

Derartige kritische Schlüsse aus dem noch um eine gewisse Statik bemühten Saussureschen Ansatz unterziehen das linguistische Lehrgebäude des Strukturalismus somit einer Dynamisierung. In dieselbe Richtung weisen sämtliche *post*-strukturalistischen Projekte der Postmoderne – unter denen sich das Verfahren der Derridaschen *Dekonstruktion* als besonders wirkungsmächtig erwiesen hat.

*

Derridas Vortrag „Die *différance*“ (gehalten am 27. Januar 1968 vor der *Société française de philosophie*, dt. erstmals abgedruckt in DERRIDA 1972a) geht auf die Saussuresche Zeichenlehre zwar nur am Rande explizit ein, knüpft aber direkt an die in ihr angelegte Differentialität des sprachlichen Zeichens an. Ausgangspunkt ist für Derrida die Einführung eines *neuen Zeichens*, des Kunstworts *différance* (im Unterschied zur frz. orthographisch richtigen Form *différence*). Mit dieser Neubildung verfolgt Derrida einen doppelten Zweck: erstens wird kraft der nicht-kodifizierten orthographischen Form sichtbar, daß der eingeführte Neologismus von einer Ableitung herrührt (aus *différer*,

vgl. auch die Kontrastierungen mit *différent*, *différend*, *différent*, *différée*, DERRIDA 1972a: 34-35) – und *abgeleitet* sind nach Derridas Auffassung alle Zeichen. Zweitens kann so der Eindruck erweckt werden, es sei die *Schrift*, die vor dem gesprochenen Wort über Priorität verfüge, und nicht umgekehrt (schließlich offenbart sich die Differenz zwischen *différance* und *différence* erst in geschriebener Form, da der Unterschied zwischen beiden Wörtern lautlich nicht wahrnehmbar ist). Zu beiden Punkten sollen, ohne daß hierbei Derridas Argumentation in allen Einzelheiten rekapituliert werden müßte, einige Überlegungen angestellt werden:

1.) Es ist gleichermaßen folgerichtig wie aufschlußreich, daß Derrida einen seiner vermeintlichen Hauptbegriffe, die *différance*, unter genau dasjenige Joch zwingt, welchem er gemäß dem allumfassenden Wirken eben jener *différance* sämtliche Zeichen unterworfen sieht. Denn in demselben Ausholen, in dem ein Grundriß des dekonstruktivistischen Denkens entsteht, verflüchtigt sich zugleich diejenige Bedeutungsstiftung, die als Etikettierung jener vermeintlich neuen philosophischen Denkweise just hätte dienen können: der Begriff *différance* weist nach Maßgabe dessen, worauf er referiert, jedwede Begrifflichkeit von sich. Dies wird leicht einsichtig, wenn man sich vorstellt, Derrida hätte versucht, die *différance* durchaus auf einem noematischen Podest thronen zu lassen – was ihr als Sinnbild einer neuen Theorie auf den ersten Blick wohl zugestanden hätte. Man hätte es unweigerlich mit einem Versuch zu tun gehabt, eine neue Ganzheit, eine neue *Präsenz*, ein neues „positives Faktum“ zu schaffen. Damit aber wäre eine genau so geartete, künstliche Schein-Entität veranschlagt worden, wie sie bereits seit Saussure fragwürdig – und seit Derridas Vortrag „Die *différance*“ nicht länger haltbar ist:

die *différance* ist nicht. Sie ist kein gegenwärtig Seiendes, so hervorragend, einmalig, grundsätzlich oder transzendent man es wünschen mag. Sie beherrscht nichts, waltet über nichts, übt nirgends eine Autorität aus. Sie kündigt sich durch keine Majuskel an. Nicht nur gibt es kein Reich der *différance*, sondern diese stiftet zur Subversion eines jeden Reiches an (DERRIDA 1972a: 47).

Auch wenn die *différance* „nicht ist“, gibt es nichtsdestoweniger auch „keine Präsenz vor und außerhalb der semiologischen Differenz“ (DERRIDA 1972a: 38). Was demgegenüber *ist*, ist folglich ein unbegrenztes *semiotisches Meer*⁷, dessen konstitutiven Segmente nie auf ein *erstes Zeichen* (einen Ursprung) oder ein *letztes Zeichen* (ein Ziel)⁸ zu rekurrieren vermögen, sondern im endlosen Spiel ihrer gegenseitigen Differenzqualität nur auf ihresgleichen zurückverweisen. Denn was auch

⁷ Eine andere Metapher hierfür wäre die Figur des *Rhizoms*, ausführlich beschrieben in DELEUZE/GUATTARI 1980: 11-42. Vgl. auch den Vorgang der *Deterritorialisierung* (s. DELEUZE/GUATTARI 1972: 286ff. u. ö.).

⁸ Beides wäre ein *transzendentes Signifikat*. Vgl. u. a. DERRIDA 1967a: 38, wo es heißt: „Das ‚primum signatum‘ ist Signifikat in einem bestimmten ‚transzendentalen‘ Sinn [...], den alle Kategorien oder alle determinierten Bedeutungen, jede Lexik und jede Syntax, also jeder sprachliche Signifikant implizieren, der mit keinem von ihnen einfach verschmilzt, über den aber durch jeden von ihnen sich ein Vorverständnis gewinnen läßt, der gegenüber allen epochalen Bestimmungen, die er erst ermöglicht, irreduzibel bleibt.“ An anderer Stelle charakterisiert Derrida das „transzendente Signifikat“ als ein Gebilde, „das von seinem Wesen her nicht auf einen Signifikanten verweist, sondern über die Signifikantenkette hinausgeht, und das von einem bestimmten Zeitpunkt an nicht mehr die Funktion eines Signifikanten hat“ (DERRIDA 1972b: 56). Vgl. auch DERRIDA 1967b: 425-426.

immer als der Ursprung eines Zeichens gedacht werden mag, kann doch in jedem Falle nur ein Phänomen der außersemiotischen Gegenwart sein, worauf das Zeichen kraft seiner repräsentativen Anlage erst referiert. Jeder Rekurs auf einen Referenten bedeutet aber zwangsläufig *Aufschub*. Liegt die Nachträglichkeit beim Saussureschen dyadischen Zeichen noch im Verhältnis von Sa und Se verborgen, so schlägt sie hier, im Zuge der Semiose der Postmoderne, als unheilbares Symptom des flottierenden, nicht transzendierbaren Zeichens voll durch:

Die *différance* bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ‚gegenwärtige‘ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt, wobei die Spur sich weniger auf die sogenannte Gegenwart bezieht, als auf die sogenannte Vergangenheit, und durch eben diese Beziehung zu dem, was es nicht ist, die sogenannte Gegenwart konstituiert: es selbst ist absolut keine Vergangenheit oder Zukunft als modifizierte Gegenwart. Ein Intervall muß es von dem trennen, was es nicht ist, damit es es selbst sei, aber dieses Intervall, das es als Gegenwart konstituiert, muß gleichzeitig die Gegenwart in sich selbst trennen, und so mit der Gegenwart alles scheiden, was man von ihr her denken kann, das heißt, in unserer metaphysischen Sprache, jedes Seiende, besonders die Substanz oder das Subjekt (DERRIDA 1972a: 39).

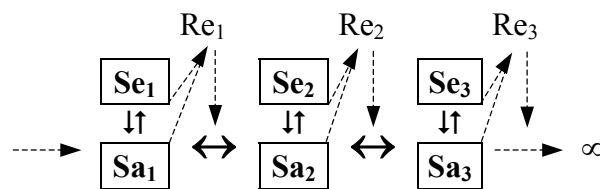
Jeder Versuch, der Instabilität der Sa-/Se-Beziehung Herr zu werden, d. h. eine für das Zeichen positive Wesenheit zu retten, geht ins Leere. Indem eine Zeichensetzung von sich aus immer nur zu *Re*-Präsentationen, nie zu *Präsentationen* führt, springt die auf der paradigmatischen Achse angelegte Spaltung des Zeichens auf die syntagmatische Achse um; denn ist das Zeichen nicht länger durch einen unmittelbaren Bezug auf seinen Referenten zu *identifizieren*, so tritt seine *differenzierende* Qualität auf der syntagmatischen Ebene umso deutlicher hervor.

Im Augenblick, wo ein Zeichen entsteht, beginnt es damit, sich zu wiederholen. Sonst wäre es kein Zeichen, es wäre nicht, was es ist, das heißt dieser Mangel an Selbstidentität, der regelmäßig auf dasselbe verweist. Das heißt auf ein anderes Zeichen, das seinerseits aus seiner Aufteilung geboren wird (DERRIDA 1967c: 446).

Das Spiel der Differenzen setzt [...] Synthesen und Verweise voraus, die es verbieten, daß zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn, ein einfaches Element als solches *präsent* wäre und nur auf sich selbst verwiese. Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen, sei es auf dem Gebiet der gesprochenen oder auf dem der geschriebenen Sprache. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes ‚Element‘ – Phonem oder Graphem – aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der *Text*, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren (DERRIDA 1972b: 66-67).

An die Stelle des metaphysischen ersten oder letzten Zeichens – einer Stätte gesicherter, authentischer Bedeutung – tritt ein unendliches dilatorisches Zeichenspiel. Man erhält ein semiotisches Netz ohne Anfang und Ende: einen *Text*, dessen historischer Beginn nie wird ausfindig gemacht werden können. „Der Text ist in seiner Masse dem Sternenhimmel vergleichbar, flach und tief

zugleich, glatt, ohne Randkonturen, ohne Markpunkte“ (BARTHES 1970: 18; vgl. Anm. 7 samt zugehörigem Haupttext). Weigert man sich, dies zu akzeptieren, und fahndet man weiter nach jenem Ursprung, welcher die Quelle der ersten und jeder nachfolgenden Signifikation sein könnte, so trägt man gemäß der Logik der *différance* dennoch nur zur Vervielfältigung dessen bei, wovon man je hat ausgehen müssen. Denn jedes Vorhaben, eine für ein beliebiges Textteilstück grundlegende Bedeutung zu ermitteln, läßt unweigerlich erkennen, inwieweit diese vermeintlich autonome Bedeutung von den differierenden Bedeutungen der ihr benachbarten Textteilstücke abhängig ist, d. h. vom *Kontext*. Da aber alles zu etwas anderem benachbart ist, und da zugleich alles für etwas anderes als ein Zeichen fungieren kann, schlußfolgert Derrida, *alles sei Text*: „*Ein Text-Außeres gibt es nicht*“ (DERRIDA 1967a: 274). Der Poststrukturalismus kennt nichts, was ohne eine textuelle, d. h. semiotische Vermittlung zugänglich würde. Ein solches Universum endloser Zeichenverkettungen, das keine Trennung von Innen- und Außenwelt mehr kennt, kann – reduziert man es zu zweidimensionaler Linearität – so dargestellt werden:



2.) Da die Derridasche *différance* also – anders, als Saussure dies noch für die Verbindung von Sa und Se proklamiert hatte – keine eigene positive Bedeutung mehr trägt, sondern als *prä-semantischer* Mechanismus beschreibt, wie das, was man gemeinhin für Bedeutung hält, durch das Wechselspiel mit anderen, ebenso dependenten Bedeutungen ontologisch bedingt ist, verlagert sich im postmodernen Denken das Hauptaugenmerk *weg vom Se* (vgl. das modernistische Streben, neue Bedeutungen zu generieren), *hin zum Sa* (zu Signifikantenketten als Effekt der endlosen Exegese von Bedeutungs-Produziertheiten). Man könnte aus diesem Grund geneigt sein, als letztmögliche Bastion von Authentizität nun – statt wie einst das kompakte Saussuresche Zeichen [Sa + Se] – den einzelnen Zeichenbestandteil Sa anzusehen; erscheint doch der ‚materielle Zeichenträger‘ Sa angesichts der Dynamik der Signifikation als offenbar letzter verlässlicher Bezugspunkt.

In der Tat spricht einiges für die Rechtmäßigkeit einer solchen Annahme. Die Form des Derridaschen Kunstworts *différance*, die vom kodifizierten Wort *différence* nur im Schriftbild, nicht in der Aussprache abweicht (s. o.), kann und muß zuallererst als eine klare Parteinahme für den Buchstaben und gegen den Laut verstanden werden. Denn wenn die spezifische (obgleich nicht endgültig fixierbare) fachliche Bedeutung des Wortes *différance* aus dem Unterschied zu u. a. *différence* erwächst, so führt die homophone lautliche Wiedergabe beider Wörter nicht weiter, sondern täuscht und verschleiert. Der Unterschied, auf den es eigentlich ankommt, wird in der gespro-

chenen Sprache, der Rede, verborgen; semiotische Funktionalität erlangt das Wort *différance* ausschließlich in geschriebener Form. Bei all dem muß man sich freilich hüten, Buchstaben mit Sa und Laute mit Se gleichzusetzen; ebenso falsch wäre es, hinter Sa ein geschriebenes Wort, hinter Se ein gesprochenes Wort zu vermuten. Worum es Derrida hier geht, ist vielmehr die Kritik des Saussureschen Phonozentrismus, d. h. die Dekonstruktion des in Saussures Zeichenlehre implizierten Hierarchiegefälles zwischen *Schrift* und *Rede*.⁹ Wie Saussure nämlich noch in der Einleitung seiner *Grundfragen* betont, habe sich die Sprachwissenschaft allein für die lautliche Erscheinungsform von Sprache zu interessieren:

Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen. Nicht die Verknüpfung von geschriebenem und gesprochenem Wort ist Gegenstand der Sprachwissenschaft, sondern nur das letztere, das gesprochene Wort allein ist ihr Objekt (SAUSSURE 1916: 28).¹⁰

Daß Saussure der Rede kategorische Priorität vor der Schrift einräumt, verwundert nicht, wenn man an den modernistischen Impetus der Wahrheitssuche denkt; scheint doch gerade die Rede dafür prädestiniert zu sein, Authentizität auszudrücken, und suggeriert doch nur ein Akt des Sprechens die ontologische Unumstößlichkeit eines präsentischen Subjekts, das einen Sprechakt vermeintlich je hervorbringt. Die Schrift hingegen degradiert vor diesem Hintergrund zum bloßen Werkzeug, zu einem technischen Mittel des nachträglichen Fixierens und Repräsentierens dessen, was je gesagt wurde oder hätte gesagt werden können:

Speech is seen as in direct contact with meaning: words issue from the speaker as the spontaneous and nearly transparent signs of his present thought, which the attendant listener hopes to grasp. Writing, on the other hand, consists of physical marks that are divorced from the thought that may have produced them. It characteristically functions in the absence of a speaker, gives uncertain access to a thought, and can even appear as wholly anonymous, cut off from any speaker or author (CULLER 1982: 100).

Derrida sieht in dieser Bevorzugung der Rede bekanntlich ein Charakteristikum der gesamten abendländischen Metaphysik, d. h. des Logo- bzw. Phonozentrismus, dessen Grundlage immer eine Metaphysik der Präsenz ist:

Die Stimme und das Stimm-Bewußtsein – das heißt das Bewußtsein überhaupt als Selbst-Präsenz – stellen das Phänomen einer Selbst-Affektion dar, die als Unterdrückung der *Differenz^[11] erlebt wird. Dieses *Phänomen*, diese mutmaßliche Unterdrückung der *Differenz, diese

⁹ *Rede* und *Schrift* werden von Saussure als komplementäre Möglichkeiten zur Realisation (*parole*) eines sonst nur ideell existenten sprachlichen Systems (*langue*) projiziert und müßten daher bei der Erforschung des Zeichens in gleicher Weise als Arbeitsmaterial geeignet sein. Saussures auffällige Präferenz, im Kontext der *Rede* von *parole* zu sprechen (vgl. SAUSSURE 1916: 13, 17 u. ö.), legt obendrein nahe, daß auch in der übergeordneten Dichotomie, d. h. zwischen *langue* und *parole*, keine echte Symmetrie herrsche.

¹⁰ In welchem Umfang die Saussuresche Zeichenkonzeption tatsächlich im Lautlichen wurzelt, zeigt OESTERREICHER 1998: 211-216; für eine strukturelle Kritik der *parole-langue*-Dichotomie (s. Anm. 9) vgl. JAMESON 1972: 22-33.

¹¹ Die Übersetzer von *De la grammatologie*, Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, entschieden sich für „*Differenz“ als deutsches Pendant von *différance*. Vgl. ihre Anmerkung in DERRIDA 1967a: 44.

erlebte Reduktion der Opazität des Signifikanten sind der Ursprung dessen, was man die Präsenz nennt. *Présent* ist, was nicht dem Prozeß der *Differenz unterworfen ist. Man glaubt, von der Gegenwart (dem Präsens) aus die Zeit denken zu können, indem man die umgekehrte Notwendigkeit, die Gegenwart von der Zeit aus als *Differenz zu denken, ausschaltet (DERRIDA 1967a: 285).

Wenn das System der Saussureschen Linguistik nun also eine Grenze zwischen a) dem Bereich der primären, nicht auf andere Signifikanten angewiesenen *Rede* und b) dem Bereich der sekundären, parasitären *Schrift* zieht, so müßten im Sinne einer umfassenden Reinheit der Kategorien alle Merkmale des sprachlichen Zeichens (als einer prominenten Angelegenheit von Sprachwissenschaft) weniger deutlich in schriftlicher Form, sondern weitaus vordergründiger über dessen lautliche Realisation festzumachen sein. Hier steht Saussure jedoch vor argumentativen Schwierigkeiten. Genau besehen verhält es sich nämlich umgekehrt, denn sowohl die Arbitrarität als auch die Differentialität des Zeichens können viel prägnanter mit Hilfe der Schrift demonstriert werden als anhand von gesprochenen Lauten (vgl. hierzu SAUSSURE 1916: 142-143; s. auch Anm. 9). Die dekonstruktivistische Kritik an Saussures Semiotik bringt an den Tag, daß

writing, which Saussure claimed ought not to be the object of linguistic enquiry, turns out to be the best illustration of the nature of linguistic units. Speech is to be understood as a form of writing, an instance of the basic linguistic mechanism manifested in writing. Saussure's argument brings about this reversal: the announced hierarchy that makes writing a derivative form of speech, a parasitic mode of representation added to speech, is inverted, and speech is presented, explained, as a form of writing (CULLER 1982: 101).

In Derridas eigenen Worten: „Die Idee der [...] Arbitrarität des Zeichens [...] kann vor der Möglichkeit der Schrift und außerhalb ihres Horizontes nicht gedacht werden“ (DERRIDA 1967a: 78).

Sobald sich aber erweist, daß die Rede durch genau diejenigen Merkmale gekennzeichnet ist, die der Schrift zugesprochen werden, so ist die vermeintlich stabile Opposition *Rede* vs. *Schrift* in ihrer strategischen Relevanz dekonstruiert (vgl. CULLER 1982: 109). An die Stelle zweier, wie es scheint, autarken und uneinnehmbaren Hochburgen von Bedeutung – wobei der semantische Gehalt *des einen* das genaue Gegenteil *des anderen* impliziert (Rede ist Rede, weil sie nicht Schrift ist, *vice versa*) – tritt eine Wechselbeziehung gegenseitiger Bedingtheit: *die Rede wird zum Aufschub der Schrift, und die Schrift wird zum Aufschub der Rede.*¹² Der präsentischen Kategorie der *ontologischen*

¹² Hiermit dürfte deutlich werden, daß Derridas Hinwendung zur *Schrift* schwerlich etwaigen graphophilen Präferenzen entspringt. Auch zielt die starke Exposition des Buchstabens mitnichten auf einen Gegenentwurf zum Phonozentrismus. Der Rekurs auf den Signifikanten ist vielmehr strategischen Erfordernissen geschuldet und dient allein dazu, die Bedingtheit der Signifikate zu entlarven. Letztlich kann daher auch von einem *Primat des Signifikanten* keine Rede sein: „Dies besagt nicht, daß umgekehrt der Signifikant fundamental oder primär wäre. ‚Primat‘ oder ‚Priorität‘ des Signifikanten wäre ein unhaltbarer Ausdruck; ihn unlogisch gerade in der Logik zu formulieren, die er mit unbestreitbarer Berechtigung destruieren will, wäre absurd. Rechtmäßig kann der Signifikant dem Signifikat niemals vorangehen, denn damit wäre er nicht mehr Signifikant, und der Signifikant ‚Signifikant‘ besäße kein einziges mögliches Signifikat mehr. Das Denken, das sich in dieser unmöglichen Formel ankündigt, ohne daß es ihm gelänge, sich darin niederzulassen, muß sich also auf andere Weise ausdrücken; es kann dies zweifellos nur, indem es der Idee des Zeichens selbst, des ‚Zeichens von‘ mißtraut, die immer dem verhaftet bleiben wird, was hier in Frage gestellt ist, also Annäherung bleiben wird, wenn es die ganze Begriff-

Wahrheit verbleibt hierbei nur noch die Figur ihrer Negation: ontologisch wahr ist allein mehr, daß es keine an ein festes Sinnzentrum gebundene Wahrheit geben kann; präsent ist höchstensfalls eine *Absenz* (vgl. Anm. 2, 1.1.1 sowie Anm. 34, 1.1.3, samt Haupttext).

Nun ist es Derrida zufolge so, daß sich sämtliche binären Oppositionen des abendländischen Denkens auf vergleichbare Weise dekonstruieren lassen. Der angedeutete Versuch, den gegebenen Gegensatz *Rede* vs. *Schrift* in ein übergeordnetes metaphysisches Konzept der *ontologischen Wahrheit* zu überführen, liefert hierfür die beste Bestätigung. Auch *Wahrheit* erweist sich als dehierarchisierbar – sei es, daß sie nur mehr in ihrer eigenen Negation aufscheint, sei es, daß sie für marginale oder exzentrische (also *nicht* zentrale) Positionen nachgewiesen wird (vgl. CULLER 1982: 154), sei es, daß sie von einem historisch wandelbaren diskursiven Regelwerk abhängig gemacht wird (wie z. B. in M. Foucaults *Les mots et les choses*, vgl. dt. FOUCAULT 1966). Nicht anders als bei der *différance* mündet jeder Versuch, eine soeben dekonstruierte binäre Opposition mit Hilfe einer anderen, übergeordneten, autoritativeren Opposition (z. B. *Wahrheit* vs. *Nicht-Wahrheit*) zu ‚retten‘, nur in der Fortschreibung des Systems. Völlig zum Erliegen kommen die Gegensätze bei all dem allerdings nicht:

Man könnte auf diese Weise alle Gegensatzpaare wieder aufgreifen, auf denen die Philosophie aufbaut und von denen unser Diskurs lebt, um an ihnen nicht etwa das Erlöschen des Gegensatzes zu sehen, sondern eine Notwendigkeit, die sich so ankündigt, daß einer der Termini als *différance* des anderen erscheint, als der andere, in der Ökonomie des Gleichen unterschieden/aufgeschoben (*différé*), das Intelligible als von dem Sinnlichen sich unterscheidend (*différant*), als aufgeschobenes Sinnliches (*différé*); der Begriff als unterschiedene/aufgeschobene – unterscheidende/aufschiebende Intuition (*différée – différante*); die Kultur als unterschiedene/aufgeschobene – unterscheidende/aufschiebende Natur (*différée – différante*); jedes andere der Physis – *techné, nomos, thesis*, Gesellschaft, Freiheit, Geschichte, Geist, usw. – als aufgeschobene Physis (*différée*) oder als unterscheidende Physis (*différante*) (DERRIDA 1972a: 43).

Jedes Gegensatzpaar besteht somit auch nach seiner Dekonstruktion fort. Außer Kraft gesetzt wird jedoch die vermeintliche Eigenschaft beider Pole, sich als konträre Entitäten gegenüberzustellen und durch eine unverrückbare Trennungslinie klar voneinander geschieden zu sein. So beschreibt die Dekonstruktion binärer Oppositionen eine hinsichtlich der *différance* umgekehrte, im Effekt aber gleichgerichtete Bewegung: während als Ausgangspunkt der *différance* eine feste Bedeutungseinheit vorgegeben zu sein scheint, die im unendlich differierenden Spiel der Signifikanten relativiert wird, erledigt sich im Fall der Dekonstruktion binärer Oppositionen eine von vornherein gegebene (vermeintlich stabile) Differenz in der Aufweichung ihrer Grundpositionen. Bezeugt die *différance* die gegenseitige Relationalität aller Zeichen – mit der Folge, daß kein Einzelzeichen länger als alleinstehender Träger von Bedeutung erscheinen kann (sondern nur mehr von „Spuren“) –, so enthüllt die Dekonstruktion binärer Oppositionen die wechselseitige Infiziertheit

lichkeit destruiert, die sich um den Begriff des Zeichens (Signifikant und Signifikat, Ausdruck und Inhalt usw.) anordnet“ (DERRIDA 1967a: 36).

eines jeden Poles mit den Charakteristika des jeweils anderen Poles. Kurz: die *différance* entschleiert die pluralistische Bedingtheit jeder monolithischen Bedeutung – und macht aus dem Ganzheitlichen das Vielfältige. Die Dekonstruktion binärer Oppositionen indes verwischt die hierarchischen Grenzen dualistischer Systeme – und führt so das Unterschiedene an die Schwelle der Ununterscheidbarkeit.

1.1.3 Das Problem des Neuen

Wenn die Arbeit der *différance* bzw. die dekonstruktivistische Einebnung binärer Oppositionen dazu führt, daß beliebige Sinnzentren erschüttert werden können, so wird es überaus schwierig, die Möglichkeit aufrechtzuerhalten, daß etwas kulturell Neues produziert werde. Will man sich nicht damit begnügen, als das Neue schlicht eine Rekombination von Elementen aus dem Fundus des je Dagewesenen zu verstehen, sondern fordert man für das Neue eine *ontologische Andersartigkeit* – welche zwar auf das schon Dagewesene kontrastiv Bezug nähme, darüber hinaus aber die Überschreitung einer gewissen Hürde bedeutete, jenseits deren die Fülle des je Dagewesenen als in sich abgeschlossen und passé erschiene –, so entzieht die poststrukturalistische Theorie der Erwartung einer solchen *Neu*-heit rasch den Boden. Denn jedes Andere ist beim Spiel der Differenzen schon immer da, ist selbst immer schon in die Dynamik des endlosen Andersseins involviert, außerhalb deren kein ‚größeres Andere‘ denkbar ist: „Es gibt nur mehr das Spiel, das Spiel hat alles verschluckt und alles, was Anspruch erhebt, außerhalb des Spiels zu liegen, wird als Gegen-Spiel verdächtigt“ (HANSEN-LÖVE 2004: 151). Was auch immer sich anschickt, der Kultur der Postmoderne entgegenzutreten, scheint seine innovative Kraft sofort zu verlieren, indem es von derselben postmodernen Kultur, welche es gerade noch zu überwinden trachtete, als eine bloß weitere Windung in der unendlichen Spirale der Differenzen appropriiert wird:

If literary postmodernism can be defined as McHale wishes to define it, as a riotous cacophony of conflicting discourses or ‘heterotopia’ of incompatible geographies, then a strange kind of constraint is being exercised to leave the category of the literary an unanalysed or unanalysable blank, or as an elastic frame which expands obediently to contain every kind of subversion (CONNOR 1989: 131).

Die Kultur der Postmoderne nimmt hinsichtlich jeder zukünftigen, als *neu* projektierten künstlerischen Produktion mithin einen parasitären Charakter an, der in seiner Perfidie nicht ohne weiteres zu brechen ist.¹³ Dabei soll keineswegs bestritten werden, daß es nicht doch möglich sei, auch

¹³ Ein ähnlicher Parasitismus wird der Postmoderne gelegentlich auch in bezug auf die Vergangenheit attestiert – vgl. z. B. eine Klage Umberto Ecos: „Unglücklicherweise ist ‚postmodern‘ heute ein Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann. [...] Außerdem gibt es, wie mir scheint, eine Tendenz, ihn historisch immer weiter nach hinten zu schieben: Erst schien er auf einige Schriftsteller oder Künstler der letzten zwanzig Jahre zu passen, dann gelangte er, rückwärts durch die Jahrzehnte wandernd, allmählich bis zum Beginn des Jahrhunderts, dann ging er noch weiter zurück, und er ist immer noch unterwegs; bald wird die Kategorie des Postmodernen bei Homer angelangt sein“ (ECO 1988: 75).

heute Kunstwerke zu schaffen, die in ihrer Machart nicht mit der postmodernen metaphysikkritischen Ästhetik konform gingen. Nichts dürfte einem Künstler, der halbwegs sein Handwerk versteht, leichter fallen als die Schaffung eines Werkes, dessen Strukturiertheit sich dem unablässigen Spiel der Differenzen widersetzt, dessen offenbar stabile Ideologie von einem autoritativen Zentrum getragen wird, und in dem also Hierarchien zuverlässig wiederhergestellt zu sein scheinen. Allein, es würde jedem halbwegs versierten Praktiker der kritischen Theorie nicht weniger leicht fallen, sämtliche diese logozentristisch begründeten Ordnungen in ein Gewebe wechselseitiger Bedingtheiten aufzulösen, d. h. sie zu dekonstruieren.¹⁴ Eine ganz andere Frage wäre bei all dem natürlich, inwieweit es einem so *gewollt* nicht-postmodernen Kunstwerk, das sich auf den *status quo ante* der Postmoderne beruft, gelingen kann, gegenüber dem Vorwurf der Trivialität zu bestehen.

Sollte die Dynamik des postmodernen Systems es also nicht nur erlauben, daß dieses System ständig verletzt wird, sondern die fortschreitende Systemverletzung selbst zu ihrem Prinzip erheben, so wird einerseits jede produktive Auseinandersetzung zwischen Neuem und Altem stillgelegt. Ohne ein gewisses Ringen zwischen Alt und Neu kommt eine Entwicklung jedoch nie aus – so daß Fukuyamas berühmte These vom *Ende der Geschichte*¹⁵ sich zu bewahrheiten scheint:

für die Postmoderne bedeutet das Ende der Geschichte [...] die Verabsolutierung des [durch die Zeit auftretenden] Unterschieds ohne Veränderungen, resp. das Variieren als Veränderung im Rahmen des sich unentwegt wiederholenden Gleichen, das seine innere Konfiguration verändert, nicht aber seine Gesamtfiguration (ZAJAC 1993: 23).

¹⁴ Dasselbe Schicksal der Dekonstruierbarkeit teilen auch theoretische Modelle des literarischen Epochenwandels, sofern sie auf der Vorstellung beruhen, daß in der Aufeinanderfolge einer literaturgeschichtlich etablierten und einer sich abzeichnenden innovativen Epoche ein bipolares Wechselspiel von *Eigenem* und *Anderem* wirksam ist. Was ein erwartetes, *neues Andere* im Detail ausmachen könnte, kann nämlich nie ermessen werden, ohne daß man in prä-postmoderne Denk- und Beschreibungsmuster zurückfiele – und im *Anderen* stets nur den direkten, systemhaft gegebenen Opponenten des *Eigenen* zuliebe. Vgl. z. B. den Periodisierungsversuch von ZIMA 1993, der die Aufeinanderfolge von Moderne und Postmoderne mit Hilfe eines Wechsel von *Ambivalenz* zu *Indifferenz* erklärt, und der offen bekennt, inwieweit diese Sichtweise selbst noch modernistisch ist: „Die hier vorgeschlagene [...] Periodisierung ist aus einem Diskurs der Kritischen Theorie hervorgegangen, deren Standort [...] in der Moderne anzusiedeln ist“ (ZIMA 1993: 310). Vgl. als ein weiteres Beispiel das Evolutionsmodell von VELDHUES 1997, welches die Geschichte der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts als eine Alternation von *ideologistischen* und *ästhetistischen* Formationen beschreibt. Insofern hier beide Optionen als gleichberechtigt gelten, scheint die Verlängerung dieses Modells über seinen zeitlichen Rahmen hinaus legitim – und so eine wiederum modernistisch-utopische Vorhersage möglich zu sein: als Nachfolger der *ästhetistisch* geprägten Epoche der Postmoderne steht für die baldige Zukunft, so Veldhues, eine erneut *ideologistische* kulturelle Formation zu erwarten.

¹⁵ In Fukuyamas *politikwissenschaftlichem* Ansatz figurieren als Arenen eines solchen prä-postmodernen Ringens freilich eher die Systemkonfrontation zwischen der Sowjetunion und den USA zu Zeiten des Kalten Krieges bzw. der Hegelsche Antagonismus von Herr und Knecht; beide diese Arten von Konfliktrichtigkeit würden in dem zusehends realisierten postmodernen „*Ideal* der liberalen Demokratie“ (FUKUYAMA 1992: 11) besänftigt. (Für eine Kritik dieses Ansatzes vgl. z. B. ANDERSON 1992, ROTERMUNDT 1994: 143-154, NEDEL’ 2002: 243). *Systemtheoretische* Inspektionen des geschichtlichen Endes bieten daneben GUMBRECHT 1985 und NIETHAMMER 1989; unter *zirkulatorisch-ökonomischem* Gesichtspunkt widmet sich derselben Fragestellung WURM 2001 (v. a. 311-316); und als Beispiel einer *literaturwissenschaftlichen* Beschreibung von *Posthistoire* sei F. Jamesons wegweisender Beitrag „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“ genannt, innerhalb dessen anhand von E. L. Doctorows Roman *Ragtime* (1974) deutlich wird, wie sich der postmoderne Geschichtsbegriff in einer Perpetuierung der Gegenwart auflöst (vgl. JAMESON 1984: 66-70). Inwieweit mit dem *Ende der Geschichte* auch eine Stagnation des Fortschritts des theoretischen Denkens einhergehe, erörtert z. B. BOLZ 2001.

Andererseits kann gerade die Unmöglichmachung des Neuen durch die Postmoderne als ein besonders maliziöser Schachzug aufgefaßt werden, sich auf nicht wiederholbare Weise eines echten, neuen Terrains zu bemächtigen. Im kategorischen Verzicht auf das Neue vollführe die Postmoderne so eine Potenzierung des utopischen Gestus der Moderne, wodurch Neues für ein weiteres Mal realisiert werde; allerdings sei dieses weitere Mal aufgrund der sich anschließenden Konsequenz, man werde von nun an ohne Neues auskommen müssen, zugleich *das letzte Mal*. Genau dieses Argument führt Boris Groys in seiner theoretischen Abhandlung *Über das Neue ins Treffen* (vgl. GROYS 1992: 9ff. sowie Anm. 1, 1.1.1), weshalb er sich in eine Metaposition versetzt sieht, die es ihm gestattet, bei der Ausschließung des Neuen seitens der Postmoderne von einer diskursiven Taktik zu sprechen, welche selbst wiederum einem allgemeinen Mechanismus der Innovation unterliegt.

Hierbei ist einem eventuellen Mißverständnis vorzubeugen. Daß mit dem Zeitalter der Postmoderne das Neue tatsächlich *zum letzten Mal* in Erscheinung trete (worin die Postmoderne im Verhältnis zur Moderne neu sei), kann von einer allgemeinen Theorie der Innovation nicht vordergründig behauptet werden. Würde eine solche Aussage als die eigene Perspektive verteidigt, so verstieße diese Theorie gegen ihren Anspruch auf historisch universelle Validität – erwiese sie sich doch als von den Kontexten bestimmter Kunstepochen (d. h. von ihren Untersuchungsobjekten) präjudiziert, mit der Folge, daß nun nicht mehr *mit*, sondern lediglich *nach* der Postmoderne nichts Neues mehr entstehen könnte. Groys operiert jedoch von höherer Warte aus, zudem in entgegengesetzter Richtung. Sein Unterfangen, die postmoderne Preisgabe des künftigen Neuen *per se* als Innovation auszuzeichnen, erfordert nämlich keineswegs, daß er die zugrundeliegende fatalistische Einschätzung teilen müßte. Im Gegenteil: Groys gelingt vielmehr eine *Zähmung* der offenen postmodernen Dynamik, indem er die postmoderne Ausschließung des Neuen zu einer Chiffre reduziert, deren Handhabung selbst wieder einen Schritt zu etwas erneut Neuem darstellt. Der ständige Aufschub, die ständige *différance* springt angesichts der Groys'schen Theorie kultureller Innovation gleichsam in eine neue Statik um, zur „Gleichheit in der Andersartigkeit“ (GROYS 1992: 42, 94, 137). Für Groys ist die Geschichte also gerade insoweit nicht beendet, als sie sich namentlich durch eine Theorie des Neuen fortschreiben läßt – eine Theorie, dergegenüber die poststrukturalistische Demontage von Entitäten als bereits veraltet wirkt.

An diesem Punkt erscheint es freilich als rätselhaft, wie es denn möglich sein sollte, den Parasitismus der Postmoderne einem umfassenderen Innovationsmechanismus zu unterwerfen, ihn hierdurch in eine höhere Ordnung einzubinden und so eine neue Metaposition zu eröffnen. Und in der Tat scheint Groys' Theoriegebäude wieder nur auf einer binären Opposition zu fußen – und damit auf einer Basis, die durch Dekonstruktion zum Einsturz zu bringen sein müßte. Dafür, daß Innovation sichtbar werde und erklärt werden könne, postuliert Groys nämlich zwei konträ-

re, sogar „komplementär[e]“ (GROYS 1992: 56) Reiche: das Reich der *valorisierten Kultur* (den Raum des *Archivs*) und das Reich des *außer-kulturellen Alltäglichen* (den Raum des *Profanen*). Hierbei verwendet der Kunsttheoretiker Groys den Begriff *Archiv* durchaus buchstäblich, denotiert durch ihn materielle Aufbewahrungsstätten des kulturellen Gedächtnisses, wie Museen oder Bibliotheken. *Profan* sei demgegenüber alles, was außerhalb der kulturellen Archive liege.¹⁶

Innovation besage vor diesem Hintergrund nichts anderes, als daß die Grenze zwischen Archiv und Profanem überschritten werde¹⁷, d. h., daß etwas zuvor Alltägliches sich in ein Kunstwerk verwandelt und Eingang ins Archiv gefunden habe.¹⁸ Diese Grenzüberschreitung gehe stets mit einer Veränderung des bestehenden Wertesystems einher, welche umso deutlicher zu spüren sei, desto profaner der transponierte Gegenstand oder Diskurs ursprünglich gewesen sei. Sehr

¹⁶ A. Hansen-Löves Kommentar zur Groysschen Kunst- und Kulturökonomie geht, „wenn weitergedacht werden darf“ (HANSEN-LÖVE 2004: 163), einen Schritt hierüber hinaus, insofern Hansen-Löve den Groysschen medientheoretischen Ansatz (die Unterscheidung des *Archivs* vom *Profanen*) mit dessen von P. Čaadaev inspirierten geistesgeschichtlichen These in Zusammenhang bringt, Rußland konstruiere sich als *leer* im Vergleich zu dem über originäre Identitäten definierten Westen (vgl. ausführlich GROYS 1995a: 7-36, speziell S. 19: „Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als habe das Thema ‚Rußland und der Westen‘ nur regionale Bedeutung und könne deshalb für die Philosophie und Kulturtheorie außerhalb Rußlands nicht interessant sein, da die Philosophie auf der Suche nach allgemeinen Wahrheiten und universalen Gesetzen des Denkens sei. Indessen basiert der Anspruch auf Allgemeingültigkeit eines bestimmten rationalen, logischen und wissenschaftlichen Denktypus auf dem Glauben, daß das Subjekt dieses Denkens das cartesianische rationale Ich sei oder die Kantsche transzendente Subjektivität oder eine andere Form der ‚reinen Vernunft‘. Eben dieser Glaube wird jedoch in der russischen Philosophie als spezifisch westlich beschrieben, während die russische Philosophie die Frage nach dem realen Subjekt des Denkens und der Kultur stellt [...]. Rußland ist aus der Sicht der russischen Philosophie kein Teil des Westens und schränkt deshalb allein durch seine Existenz den westlichen Anspruch auf Allgemeingültigkeit des Denkens ein. Darin besteht für sie ihr spezifischer philosophischer Auftrag. In gewissem Sinn ist die russische Philosophie die philosophisch formulierte Antiphilosophie.“ Dem Thema der „Antiphilosophie“ widmet sich erneut GROYS 2009. Daneben vgl. für kulturelle Selbstkonstruktionen Rußlands GÖLZ 2003, HANSEN-LÖVE 1999, MATVEEVA 2000, NOHEJL 2009: 13-44, RYKLIN 1999). – HANSEN-LÖVE 2004 zieht also den Schluß, daß im Sinne einer inneren Logik des Groysschen Denkens Rußland als das *Profane* des Westens aufgefaßt werden könne – und der Westen als das *archivierende* Museum Rußlands: „*Obne Museum keine Installation, ohne Westen kein Osten*. Der Westen, das Abendland ist jenes ‚Rijksmuseum‘, dem das riesige aber leere Reich des Nichts als Appendix anhängt [...]. Während der Osten in ethnographischer Wildheit verharrte, *erstarrt der Westen zum Museum des Anderen*“ (HANSEN-LÖVE 2004: 148-149). Wiewohl eine solche Gleichsetzung Rußlands mit dem Profanen und des Westens mit dem Archiv durch Groys selbst nur angedeutet wird (vgl. v. a. GROYS 1991: 18-20, 141-148 und GROYS 1995b), soll hier dahingestellt bleiben, wie diese Korrelation eventuell zu untermauern wäre, bzw. welche kritischen Fragen umgekehrt an sie gerichtet werden könnten. Für uns ist Hansen-Löves Studie in erster Linie deshalb bemerkenswert, da sie exemplifiziert, wie aus verschiedenen gelagerten Groysschen Denkansätzen ein ganzheitliches Theoriegebäude entstehen kann, wenn nur die einzelnen Stränge folgerichtig „weitergedacht“ werden. Einen ähnlichen Versuch der Unifizierung unternimmt, wie zu sehen sein wird, auch diese Arbeit.

¹⁷ Das Wesen der *Innovation* erinnert damit an die Lotmansche Definition von *Ereignis* („событие“): „*Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля*“ (LOTMAN 1970: 282). Für weitere Parallelen zwischen Groys und Lotman vgl. WITTE 2000.

¹⁸ Den umgekehrten Fall, daß etwas kulturell Valorisiertes aus dem Archiv in den Raum des Profanen zurückfalle, bespricht Groys nur beiläufig. Seiner Meinung nach produziere eine solche Transformation „Müll“ bzw. „Gegenstände der Massenkultur“: „Der Müll unserer Zivilisation entsteht übrigens nicht nur dadurch, daß die ständigen Versuche zur Kultivierung der Außenwelt die Ströme der kulturellen Produktion in den profanen Raum leiten, die in ihm zu Müll werden“ (GROYS 1992: 111); „Kunstwerke oder theoretische Diskurse, die die *Innovation* ihrer Zeit nicht kennen oder nicht berücksichtigen, werden aus dem kulturellen Gedächtnis verdrängt sein und in den profanen Raum als Gegenstände der Massenkultur überwechseln, obwohl sie als kulturelle Werte erdacht wurden und sogar eine Zeitlang als solche funktioniert haben können“ (GROYS 1992: 114). Insbesondere die zweite Variante wirft Zweifel auf, da eine Separierung der Massenkultur vom kulturellen Gedächtnis kaum zu begründen ist.

eindrücklich veranschauliche dies beispielsweise Marcel Duchamps Ready-made *Fontäne*, ein umgestülptes – und so seiner zuvor beträchtlichen Profanität wie auch seiner alltagsweltlichen Funktionalität beraubtes – Pissoir. Das innovative Kunstwerk kennzeichne folglich eine innere Spannung, die aus einer jeweils neuartigen Kombination von a) einer Inbezugsetzung zur kulturellen Tradition und b) einem nicht abbrechenden Rekurs auf die profane Herkunft des neuen Artefakts erwachse:¹⁹

[In Duchamps Arbeit sind] stets zwei Schichten von Verweisen enthalten. Die eine Schicht verweist auf die valorisierte kulturelle Tradition, die andere auf den profanen, wertlosen Raum, der mit der „Wirklichkeit an sich“ assoziiert wird. [...] Die Tradition wird in der *Fontäne* auf zwei unterschiedliche Weisen weitergeführt. Zunächst einmal wählt Duchamp aus der Fülle der alltäglichen Gegenstände als Objekt ein Pissoir, das formal am radikalsten mit der hohen künstlerischen Tradition bricht. [...] Gleichzeitig wird die Tradition in der *Fontäne* auch positiv fortgesetzt. Durch ein System der kulturellen Verweise – sei es auf die buddhistische Ikonographie^[20], sei es auf die erotischen, „tabuisierten“ und damit sakralisierten Konnotationen – erhebt Duchamps Ready-made den Anspruch, positiv an die hohe kulturelle Tradition anzuknüpfen. Erst durch diesen Anspruch gewinnt auch der ästhetische Wertkontrast seine volle Bedeutung [...]. Die Innovation bedeutet also eine Strategie, die eine positive mit einer negativen Fortsetzung der Tradition dergestalt verknüpft, daß sowohl die Kontinuität wie auch der Bruch mit der Tradition mit maximaler Deutlichkeit und Intensität formuliert werden (GROYS 1992: 86-88).

Bezieht das Kunstwerk also seine „Wirkung nicht aus einem äußeren, wertfreien Prinzip, sondern aus der Spannung zwischen verschiedenen Wertebenen in sich selbst“ (GROYS 1992: 70), so gerät

¹⁹ Hier wird ersichtlich, inwieweit Groys in seiner Studie *Über das Neue* selbst noch dem poststrukturalistischen Denken verpflichtet ist – entspricht doch prinzipiell (a) der *différance* und (b) einer Nachverfolgung von *Spuren* (s. den Beginn des Abschnitts 1.1.3). Allerdings sind Groys zwei Dinge zugute zu halten: 1.) Eine Kombination von Elementen zweierlei Provenienz kommt keiner immanenten Rekombination bzw. Permutation im Archiv der künstlerischen Tradition mehr gleich, zumal der ‚impulsgebende‘, äußere profane Raum nie in seiner ganzen Fülle wird überblickt werden können. Dies gilt freilich nur so lange, wie das Profane und das Archiv sich als konträre Räume gegenüberstehen. 2.) Groys erhebt den Anspruch, durch seinen theoretischen Ansatz nicht nur jüngere künstlerische Phänomene, sondern sämtliche Innovationen der Kulturgeschichte zu erfassen. Dabei ist eine gewisse Ähnlichkeit zum spätformalistischen (ebenfalls auf historische Allgemeingültigkeit pochenden) Konzept der *literarischen Evolution* Jurij Tynjanovs nicht zu übersehen. Denn auch Tynjanov scheidet die Kunst, speziell die Literatur, vom Alltäglichen, indem er die „Literatur als Reihe, als System ansieht, das mit anderen [auch außerliterarischen] Reihen und Systemen in Korrelation steht“ (TYNJANOV 1927: 459/461). Literarische Evolution bedeute dann, daß einzelne Glieder eines literarischen Systems ihre Korrelation zu anderen Systemen verändern, wodurch es zu Ablösungen von Systemen komme. „Diese Ablösungen haben von Epoche zu Epoche bald einen langsameren, bald einen sprunghaften Charakter und setzen keine plötzliche und völlige Erneuerung und keinen Tausch der formalen Elemente, sondern eine neue Funktion dieser formalen Elemente voraus“ (TYNJANOV 1927: 459). Wie Tynjanovs Beispiel des Freundesbriefs zeigt, kann eine solche Veränderung der Korrelation zwischen literarischer und anderen (literarischen wie außerliterarischen) Reihen zur Folge haben, daß die Grenze zwischen Kunst und Leben überschritten wird. Sei nämlich der Freundesbrief im Rußland des 18. Jahrhunderts zunächst noch ein außerliterarisches Milieufaktum gewesen, so habe sich, beginnend mit N. Karamzins *Письма русского путешественника* (1791/92), seine Form als eine literarische Gattung kanonisiert (vgl. TYNJANOV 1924: 419ff.). Nicht anders als im Falle des Duchampschen Pissoirs besteht der Freundesbrief hierbei im außerliterarischen Leben weiter (vgl. TYNJANOV 1924: 421). Im Raum des Groysschen *Archivs* bzw. innerhalb der Tynjanovschen *literarischen Reihe* hingegen sieht sich der transponierte Gegenstand einer *neuen Wertung* unterzogen (Groys) bzw. hat eine *neue Funktion* erlangt (Tynjanov). Inwieweit beide Theoretiker, Groys und Tynjanov, als Urheber von Kulturökonomien des zirkulären Austauschs miteinander übereinstimmen, legt Barbara Wurm dar (vgl. WURM 2001: 322-325).

²⁰ Vgl. dazu Groys einige Absätze vorher: „So erkannten manche Zeitgenossen Duchamps in der Form seiner *Fontäne* die Umrisse der ikonenhaften Madonna oder der im Osten weitverbreiteten und seinerzeit auch im Westen sehr beliebten Darstellung des sitzenden Buddha“ (GROYS 1992: 85).

die Innovation als solche zu einer völlig unberechenbaren, inprädictablen Angelegenheit. Diese Unschärfe scheint zunächst einen Mangel in Groys' Theorie darzustellen – doch sie entpuppt sich bei näherem Hinsehen als deren eigentümliche Stärke (und bezeugt die innovative Kraft der Theorie): War es gemäß der Dekonstruktion nämlich noch so, daß jede Form von semiotischer Bewegung, d. h. jeder Versuch, eine neue Bedeutung zu generieren, immer nur *Spuren* (re)produzierte, so erlangt das innovative Kunstwerk im Groys'schen Sinne einen neuen axiologischen Stand. Insofern diese neue Werthaftigkeit einer neuen Valorisation im Innern des Kunstwerks entspringt, werden einerseits jene Spuren, welche das Kunstwerk noch an den Raum des Profanen binden, für sich genommen irrelevant – das Kunstwerk ist *kein im Alltag funktionierendes Ding* mehr.²¹ Andererseits bewirkt das neue Kunstwerk auf der Seite des Archivs kraft seiner Innovativität eine Umwertung des bisherigen Wertesystems – es ist ein *binzukommendes, neuartiges Zeichen*. An die Stelle identitätsloser Spuren, die stets nur *différance* bekundeten, tritt so eine neue, die Tradition modifizierende valorative Einheit²², von der von vornherein nur gewiß ist, daß sie irgendwann durch eine wiederum neue Valorisation abgelöst werden wird, wobei diese erneute Innovation sich vom Überkommenen nicht nur wird unterscheiden (differieren), sondern in Form eines „innovativen Tauschs“ (vgl. GROYS 1992: 117ff.) mit ihm auch erneut wird ‚auseinandersetzen‘ müssen.

Problematisch bleibt nach wie vor die binäre Gegensätzlichkeit der Räume. Muß die Innovation, wie Groys betont, möglichst tief aus dem Reservoir des Profanen schöpfen, um im Umfeld des Archivs besondere Wirkung zu entfalten, so erscheint das Profane als das Authentische – und das kulturell Archivierte als das Abgeleitete, Nachrangige oder Künstliche. Einen solchen Schluß legt auch Groys selbst nahe: „Aufrichtigkeit, Unmittelbarkeit und Lebensechtheit eines Kunstwerkes bedeuten, daß es auf die außerkulturelle Wirklichkeit, auf das Profane und Neue verweist“ (GROYS 1992: 113).²³ Auf der anderen Seite gilt jedoch namentlich der Raum der archivierten Kultur als wertvoll, ja sogar als hierarchisch strukturiert, im Gegensatz zum diffusen und minderwertigen Raum des Profanen: „Die Mechanismen des Neuen sind [...] jene Mechanismen, die

²¹ Vgl. Groys: „Die Innovation operiert nicht mit den außerkulturellen Dingen selbst, sondern mit den kulturellen Hierarchien und Werten. Die Innovation besteht nicht darin, daß etwas zum Vorschein kommt, was verborgen war, sondern darin, daß der Wert dessen, was man immer schon gesehen und gekannt hat, umgewertet wird“ (GROYS 1992: 13-14).

²² Vgl. Groys: „Die Valorisierung der profanen Dinge und Zeichen in einer bestimmten kulturellen Tradition setzt jedoch voraus, daß die profanen Dinge ihren Wert zuerst von ihr selbst und in ihrem Kontext erhalten. Wenn die profanen Dinge in irgendeinem anderen Kontext einen Wert haben, so werden sie, beziehungsweise ihr gesamter eigener Kontext dort zunächst entwertet, damit sie anschließend im System des kulturellen Gedächtnisses neu valorisiert werden können“ (GROYS 1992: 100).

²³ Vgl. ebenso eine andere Passage: „Der Verweis auf das Profane als das Innovative und Authentische wird heute in der Kultur nur als ein bestimmter Reklametrick benutzt, als Mittel, um den kulturellen Status einer bestimmten Sache zu erhöhen. In der ökologischen Krise erhält das Profane in gewissem Sinn einen noch höheren Wert als das Kulturelle – weil es seltener ist“ (GROYS 1992: 98). Hier deutet sich bereits eine Umkehrung der Positionen an.

das Verhältnis zwischen dem valorisierten, hierarchisch aufgebauten kulturellen Gedächtnis einerseits und dem wertlosen profanen Raum andererseits regeln“ (GROYS 1992: 56). Schließlich wird die so wichtige eindeutige Unterscheidbarkeit vollends fragwürdig:

In jedem Kunstwerk lassen sich [...] eine valorisierte und eine profane Schicht aufdecken, die beide in einem verzwickten Verhältnis zueinander stehen und gelegentlich sogar die Plätze tauschen, wenn sich die kulturelle Perspektive ändert, aus der das betreffende Kunstwerk betrachtet wird. Doch nirgends verfließen diese Schichten in eine, nirgends bilden sie eine echte Synthese (GROYS 1992: 91).

Das Profane tauscht sich ständig gegen die Kultur aus, deshalb ist das Profane ebensowenig keine [sic] selbständige Größe wie die Kultur selbst (GROYS 1992: 145).

Die Kultur und ihr Anderes [das Profane] werden jedesmal aufs neue unterschieden. Zwischen beiden existiert kein fester natürlicher Unterschied. Jedesmal finden wir die Welt hierarchisch in die valorisierte Kultur und den profanen Raum aufgespalten vor. Jedesmal versuchen wir, zwischen beiden zu vermitteln und diesen Bruch zu überwinden. Und jedesmal verändert sich infolge dieses Vermittlungsversuchs die Grenze zwischen der Kultur und dem Profanen, ohne jedoch beseitigt zu werden (GROYS 1992: 153).

Wenn im Verhältnis von Profanem und Archiviertem mal das eine, mal das andere bevorzugt wird, ja wenn beides gar miteinander vertauscht werden kann, so ist nicht einsichtig, wie die axiologische Separatheit der Räume länger aufrechtzuerhalten sei. Deshalb stellt sich die Frage, ob Groys nicht selbst wieder nur der Dekonstruktion das Wort redet, von der er sich als ihr theoretischer Bezwingler doch hatte absetzen wollen. Man vergleiche das zurückliegende Zitat – „zwischen beiden existiert kein fester natürlicher Unterschied“ – mit einem anderen Passus:

Derrida zum Beispiel definiert das Archiv nicht als Werte, die explizit in Museen, Bibliotheken oder ähnlichen Kulturhorten aufbewahrt werden, sondern eher als eine unendliche Textualität, in welcher *der hierarchische Unterschied zwischen dem kulturell Valorisierten und dem Profanen ausgelöscht* wird [Hervorhebung von mir, M. K.] (GROYS 1992: 136).²⁴

Auch das darauffolgende Argument trägt kaum dazu bei, die von Groys geforderte Abgegrenztheit der Räume zu untermauern:

Es wurde aber bereits gezeigt, daß die Gleichheit in der Andersartigkeit ihrerseits ein Effekt des innovativen Tauschs ist, demzufolge das Profane dieselbe strukturelle Organisation auf der Ebene des Unbewußten erhält, die das valorisierte kulturelle Gedächtnis auf der Ebene des Bewußtseins hat. Postmoderne Theorien nehmen der Innovation ihre Schärfe, aber sie sind selbst ein Ereignis der Innovation – die sie auf eine sehr traditionelle Weise als letztmögliche begründen wollen (GROYS 1992: 137).

²⁴ In der Tat läßt sich auch in einer späteren Schrift Derridas, in *Dem Archiv verschrieben* (im Original *Mal d'Archive*), nachlesen, inwiefern eine strikte Trennung zwischen einem archivarischen Innenraum und einem nicht zum Archiv gehörigen Außenraum *per se* fragwürdig sei. Unter Berufung auf seine frühere Studie „Freud und der Schauplatz der Schrift“ (DERRIDA 1966) stellt Derrida fest: „*Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.* [...] Das Archiv arbeitet allzeit und *a priori* gegen sich selbst“ (DERRIDA 1995: 25-26); „die technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung [...]. Die Archivierung bringt das Ergebnis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet“ (DERRIDA 1995: 35); und „man erlebt nicht mehr in derselben Weise, was sich nicht mehr auf dieselbe Weise archivieren läßt. Der archivierbare Sinn läßt sich ebenfalls und vorab von der archivierenden Struktur mitbestimmen“ (DERRIDA 1995: 38).

Für unsere Erörterung der Problematik des Neuen ergibt sich an diesem Punkt ein gewisser Widerspruch. Einerseits überzeugt Groys' Theorie in ihrer retrospektiven Domestikation der Postmoderne (diese sei neu in ihrer Präention, letztmals etwas Neues zu realisieren); denn daß die poststrukturalistische Metaphysikkritik sich nahtlos in einen übergeordneten Mechanismus von Innovation einfügt, kann die Adäquatheit sowie die eigene Innovationsleistung der Groysschen Theorie des Neuen nur bestätigen. Andererseits scheint das Begriffssystem, auf welches Groys sich bei der Beschreibung von Innovation stützt, sich von selbst zu dekonstruieren. Um diesen Zwiespalt zu überbrücken, sollte es sich lohnen, den Groysschen Ansatz zu überdenken bzw. zu radikalieren.

*

Wie zurückliegend skizziert wurde, resultiert ein neues Kunstwerk laut Groys stets aus einer Grenzverletzung. Wird ein Ding über eine Grenze hinweg verschoben, so zieht dies aber immer auch nach sich, daß es in eine neue Nachbarschaft gelangt (nichts anderes geschieht während des von Groys beschriebenen Einbruchs des Profanen ins Archiv). Eine solche Nachbarschaft – zumal falls semiotischer Natur (und um eine solche handelt es sich im Groysschen Archiv, da dort alles zeichenhaft ist) – heißt *Kontext*. Für das Phänomen der Innovation kann daher (statt daß mit dem *Profanen* und dem *Archiv* zwei für sich stehende Bereiche propagiert würden) auch ein *kontextuelles Kontinuum von Dingen und Zeichen* zugrundegelegt werden, bei dem die Artefakte der Kunst (als Zeichen) am *einen Ende* (z. B. am oberen Rand) des Kontinuums beheimatet sind – und die alltäglichen Gebrauchsgegenstände (deren Zweck sich in Praktikabilität erschöpft) am gegenüberliegenden, *anderen Ende* (z. B. am unteren Rand). In direkter Nachbarschaft zu wertvollen Kunstwerken befinden sich so wiederum nur Kunstwerke, und in Gesellschaft der gewöhnlichen Dinge begegnen nur ebenso gewöhnliche, andere Dinge. Natürlich kommt ein solches lineares Bild erneut nicht ohne zwei zueinander oppositionelle Pole aus; jedoch tut diese Polarität dem Kontinuum als einer in beide Richtungen offenen Skala keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil: stehen sich nicht länger fest umrissene Räume (Entitäten), sondern nur mehr in ihrer Latitüde unbestimmbare Extrempunkte gegenüber, so ist es schwerlich möglich, eine auf einer bestimmten Höhe fixierte Grenze zu eruieren, zu deren beiden Seiten jeweils der *ausschließliche Bereich der Zeichen* bzw. der *ausschließliche Bereich der Dinge* lägen. Vielmehr gerät kraft der zwischen beiden Extrempunkten bestehenden *Kontinuität* die Materialität der ‚profanen‘ Welt mit ihrer Diskursivität, d. h. mit der Immaterialität der semiotischen Welt, in einen graduell vermittelten Zusammenhang sich fortsetzender *Kontiguität*.²⁵

²⁵ Ein solches Kontinuum, welches die Brücke von den asemiotischen Phänomenen der Welt hin zu den Trägern semiotischer Repräsentationen schlägt, darf (trotz allem Anschein von Ähnlichkeit, s. Anm. 17) nicht mit dem

Nun hat Groys fraglos darin recht, daß es in der Vergangenheit immer Ereignisse, Innovationen gegeben hat – und es sie vermutlich auch in Zukunft geben wird. Wird nun also ein Element von ‚unten‘ nach ‚oben‘ verschoben, d. h. ein profanes Ding aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in eine neue, *artifizielle* Nachbarschaft gestellt, so verwandelt sich dieses Ding (auch hierin hat Groys sicherlich recht) in ein Kunstwerk. Und gewiß ist der sich im Zuge dieser Transformation einstellende Effekt umso verblüffender, je weiter das Transpositum dabei von seiner vorherigen kontextuellen Herkunft entfernt wird (mit Groys’ Worten: je profaner es war). In seiner Art ist dieser Effekt jedoch der einer *neuen Bloßgestelltheit* (und dies wird von Groys allenfalls angedeutet): wann immer im Ding-Zeichen-Kontinuum eine möglichst maximale Wegstrecke von ‚unten‘ nach ‚oben‘ zurückgelegt wird, macht die Neupositionierung eines Dinges seine für gewöhnlich mitrezipierte asemiotische Kontextgebundenheit nämlich einen Augenblick lang unsichtbar.²⁶ Ein profanes Ding, das dergestalt zu einem semiotischen Kunstwerk wird, er-

Lotmanschen Konzept der *Semiosphäre* vermengt werden (vgl. LOTMAN 1984). Was Lotman unter „семиосфера“ versteht – einen semiotisch homogenen und gleichsam organischen Raum, dessen semiotisches Leben sich sowohl im eigenen Inneren als auch in der Interaktion mit anderen, angrenzenden Semiosphären abspielt –, nimmt in unserer Sicht nur das *eine*, nämlich das zeichenhafte Ende des Kontinuums ein. Und während für Lotman besonders die kompakten *Grenzgebiete* benachbarter Semiosphären interessant sind (hier gehen die markantesten semiotischen Prozesse unter größtmöglicher Beschleunigung vonstatten), verdient im kontextuellen Kontinuum von Dingen und Zeichen vielmehr die *Überwindung großer Entfernungen* Beachtung. Trotzdem sorgt vielleicht für Verwirrung, daß der Begriff des Kontinuums auch bei Lotman fällt: „четкие и функционально однозначные системы в реальном функционировании не существуют сами по себе в изолированном виде. [...] Они функционируют, лишь будучи погружены в некий семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. Такой континуум мы [...] называем семиосферой“ (LOTMAN 1984: 6). Anders als der von uns propagierte Kontinuitätszusammenhang zwischen dem Asemiotischen und dem Semiotischen erstreckt sich Lotmans Kontinuumsbegriff also auf die rein innersemiotische Ebene. So verwundert nicht, daß Lotman sich mit dem Vorkommen eines asemiotischen *Dinglichen* höchst selten befaßt. Noch in der Abhandlung „О семиосфере“ wird das ‚Außersemiotische‘ zumindest erwähnt, freilich ohne daß seine Beschaffenheit näher erläutert würde: „однородность и индивидуальность [...] подразумевают ограниченность семиосферы от окружающего ее внесемиотического или иносемиотического пространства“ (LOTMAN 1984: 7-8). – Ein weiteres Beispiel der Erwähnung des *Asemiotischen* bei Lotman ist der mit Boris Uspenskij gemeinsam verfaßte Artikel „Миф – имя – культура“ (LOTMAN/USPENSKIJ 1973), der einen Versuch darstellt, das Mythologische vom Deskriptiven zu unterscheiden, indem ersteres auf das Prinzip der Identifikation, zweiteres auf das der Übersetzung (im weitesten Sinne des Wortes) zurückgeführt wird. Für das mythologische Denken werde so ein „специфический тип семиозиса“ maßgeblich, „который сводится в общем к процессу номинации: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени“ (LOTMAN/USPENSKIJ 1973: 284). Ausgehend vom Vorgang der Nomination sehen sich Lotman und Uspenskij also veranlaßt, der mythologischen Sprachschicht (der alle Eigennamen angehören) die Qualität einer gewissen ‚Nicht-Zeichenhaftigkeit‘ zuzusprechen – „данный слой [...] выступает как первичный, естественный, не-знаковый“ (LOTMAN/USPENSKIJ 1973: 287) –, bzw. den Mythos als eine Alternative zum semiotischen Denken anzusehen: „устойчивость мифологических текстов можно объяснить тем, что, являясь порождением специфического номинационного семиозиса, — когда знаки не приписываются, а узнаются, и самый акт номинации тождествен акту познания, — миф в дальнейшем историческом развитии начал восприниматься как альтернатива знаковому мышлению“ (LOTMAN/USPENSKIJ 1973: 295-296). Für unsere Belange kann dennoch davon abgesehen werden, das Verhältnis von (mythologischen) Eigennamen und (deskriptiven) Wörtern näher zu erörtern. Vielmehr muß betont werden, daß auch jeder Name – nicht anders als eine beliebige Deskription – ein *Zeichen* ist (wiewohl ein besonderes): also etwas Eigenes vorstellt, das auf etwas Anderes verweist. Von Asemiotizität in dem für uns relevanten Sinn kann also auch bei mythologischen Eigennamen nicht die Rede sein.

²⁶ Der Berliner Sprachwissenschaftler Jürgen Trabant formuliert dies – ebenfalls auf Duchamps Ready-made *Fontaine* Bezug nehmend – so: „Ein Gebrauchsgegenstand, das Urinoir, wird dem praktischen Lebenszusammenhang entzogen und in einer Kunstausstellung präsentiert. In dieser Extremform macht der als ästhetischer

scheint zunächst immer als ein *für sich stehendes, eindringlich fühlbares Ding*²⁷ – und erlangt erst infolge der Miteinbeziehung seines neuen Kontexts die Fähigkeit zur Repräsentation, dank der es vorübergehend (für etwas länger als nur einen Augenblick) zum innovativen Kunstwerk wird. Aufgrund seiner forcierten Fühlbarkeit fängt das in eine semiotische Umgebung versetzte Ding dabei gleichsam an, zu seinem Rezipienten zu *sprechen*. „Ich bin ein Ding“, scheint es als erstes zu äußern – und verweist dadurch auf seine wahre materielle Beschaffenheit. Erst unter bewußter Berücksichtigung des neuen kontextuellen Umfelds vernimmt man schließlich: „Trotzdem bedeute ich etwas!“

So, wie die ‚Erhebung‘ eines Alltagsgegenstands aus ihm letztlich einen Träger eines (auf etwas anderes als sich selbst verweisenden) semiotischen Gehalts schaffen kann, ist auch die umgekehrte Bewegung, die ‚Erniedrigung‘ eines archivierten Kunstwerks zu einem Ding des alltäglichen Milieus, möglich. Groys’ Argumentationsführung legt nahe, dieser Fall komme vergleichsweise selten vor; zudem vertritt er die Ansicht, ein ehemaliges Kunstwerk werde im profanen Raum zu „Müll“ bzw. zu einem „Gegenstand der Massenkultur“ (vgl. Anm. 18). Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, daß dieser Einschätzung widersprochen werden kann. Zum einen findet eine derartige ‚Erniedrigung‘ heute recht häufig statt – man denke z. B. an klassische Konzerte, die in stillgelegten Eisenbahnbetriebswerken gegeben werden, oder an Gemäldeausstellungen in ehemaligen Fabrikhallen. Derartige kontextuelle Verwerfungen gehen heute niemals in Ermangelung herkömmlicher Spiel- oder Schaustätten vonstatten, sondern müssen als Indiz einer recht hintergründigen Absicht verstanden werden, die danach trachtet, den Rezipienten auf eine spezifische Weise in den Bann zu schlagen.

Zum anderen ist es nicht uninteressant, den Vorgang einer solchen vermeintlichen Herabwürdigung kurz auch in seiner abstrakten Regularität nachzuvollziehen. Was geschieht mit einem erlesenen Kunstwerk, beispielsweise einem betagten Ölgemälde, das in den Augen des Publikums seine frühere Innovationskraft verloren hat, wenn es dem bewahrenden Raum des Museums entnommen und hinaus in die Natur verfrachtet wird – an eine Steilklippe, auf eine Waldlichtung, an den Fuß eines Vulkans etc.? Oder nicht in die Natur, sondern an den zutiefst kulturellen (aber ebenfalls nicht semiotisch-archivarischen) Ort einer frequentierten Straßenkreuzung? Nicht anders als im Fall der ‚Aufwertung‘ des Dinglichen zum Zeichen begönne auch das nun zum Ding

Gegenstand präsentierte Gebrauchsgegenstand eben das Wesen des Ästhetischen deutlich: das Suspendieren der lebenspraktischen Zusammenhänge zum Zwecke einer Betrachtung des Gegenstandes als solchen, die wir ästhetische Kontemplation nennen“ (TRABANT 1998: 50).

²⁷ Vgl. hierzu E. Kondrat’evs kunsthistorische Begutachtung ‚metaphysischer Stilleben‘: „Вырывая узнаваемые предметы из привычного контекста, «метафизики» придавали им новый характер, окутывали атмосферой таинственности. «Метафизическая школа» в живописи демонстрировала стремление к воссозданию сущности предмета, его своеобразной экспрессии через утверждение образа автономности. Такой способ презентации знакомых и обыденных предметов вызывал эффект «остранения», становился путем к редукции внешних качеств и рациональных толкований“ (KONDRAT’EV 2008: 234).

herabgesetzte Zeichen zu *sprechen*: „Ich bin/ich war ein Kunstwerk! Ich habe einst etwas Großes bedeutet! Ich gehöre eigentlich ins Museum!“ – so oder ähnlich könnte dieses Sprechen in der Vorstellung der zufällig, sporadisch oder scharenweise vorbeikommenden Passanten vernommen werden. Was sich hier zuerst Geltung verschafft, ist also der *Zeichencharakter* des seiner kontextuellen Heimat beraubten Werkes; gleichzeitig verebbt recht zügig der Nachhall des eingebüßten, früheren semiotischen Kontexts. Kaum hat jedoch der Betrachter diese Zeichenhaftigkeit durchschaut, so wird sich seine Aufmerksamkeit auf die Dinglichkeit des Objekts richten. „Ob es nicht durch den einsetzenden Regen beschädigt werde? Ob die Straßenbahn es nicht gleich überrollt? Ob es nicht als ein Ärgernis beiseite geschafft werden sollte?“ – so oder ähnlich könnten die Überlegungen lauten, die ein wachsamer Passant wohl für sich still formulierte.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die erste Art der Deplazierung – die Einbringung des Dinglichen in die Kunst – zwar zunächst für eine Potenzierung dieser Dinglichkeit sorgt. Im Ergebnis führt die Inszenesetzung von Materialität im semiotischen Kontext der Kunst jedoch dazu, daß das Ding sehr bald beginnt, seine frühere gebrauchsgegenständliche Funktionalität abzulegen, und für sich ebenfalls semiotische Signifikanz reklamiert. Diese Bedeutungshaftigkeit ist im Ausgangspunkt von Innovativität immer *leer*; sie erschöpft sich in der Botschaft der *Bedeutungshaftigkeit an sich*. Daß dieselbe Materialität in naher Zukunft vermittels Neukontextualisierung tatsächlich als Träger einer wie auch immer gearteten, spezifischeren Bedeutung dienen wird, ist als hiervon unabhängig zu sehen, da die *Bedeutungshaftigkeit an sich* immer nur einen Impuls für alle überhaupt denkbaren Bedeutungstiftungen abgeben kann, aber nie die Funktion eines individuellen Kernes wird ausüben können, aus dem heraus einprogrammierte semantische Identitäten sich je entfalten. Kraft der auf Dauer unausweichlichen Verankerung des Dinges in einem für es neuen Kontext ergibt sich die Wirkung eines *neuen Zeichens*.

Aus dem umgekehrt verlaufenden Fall der Deplazierung, der ‚Herabsetzung‘ eines semiotischen Kunstwerks auf das Niveau der Dinge, ertönt dagegen zunächst die Reminiszenz einer kulturell archivierten Semiotizität, insofern das Kunstwerk hier seines vorherigen zeichenhaften Rahmens entledigt ist. Wieder tritt für eine Weile ans Licht, was unmittelbar *ist*: ein Kunstwerk ist ein künstliches Werk und gehört als solches nicht in eine Moorlandschaft. Hat der Rezipient aber erkannt, daß das vorgefundene Objekt in seiner neuen Umgebung eigentlich fehl am Platze ist, so wendet sich sein Raisonement von jedem Versuch, die *Bedeutung* der kontextuell deplazierten Zeichenhaftigkeit zu ermitteln, ab – und überaus *praktischen Fragen* zu: ob er die Leinwand nicht in Sicherheit bringen solle, um sie vor aufziehendem Unwetter zu schützen; ob er sie womöglich teuer verkaufen könne; ob er sie etwa mutwillig zerstören solle; was irgend sonst noch mit ihr anzustellen wäre. Ein in die kontextuelle Ödnis verschobener *Spitzweg* etwa bezöge so seine innova-

tive Wirkung vielmehr als eine Verkörperung einer *neuen Dinghaftigkeit*, denn als ein mit der Repräsentation einer bestimmten Bedeutung beladenes Artefakt.²⁸

*

Boris Groys läßt seine Theorie der Innovation nicht mit dem Essay *Über das Neue* ihr Bewenden haben. Unter dem Titel *Unter Verdacht – eine Phänomenologie der Medien* erscheint einige Jahre darauf ein Essay, der sich ein weiteres Mal mit dem Problem des Neuen befaßt – doch diesmal weniger aus einer axiologischen als aus einer medienontologischen, d. h. semiotischen Blickrichtung heraus (s. GROYS 2000). Als Ausgangspunkt dient hier eine Beobachtung, die sich, obgleich sie etwas im Grunde Selbstverständliches zur Sprache bringt, als überaus folgenreich erweisen wird:

Jedes Zeichen bezeichnet etwas und weist auf etwas hin. Aber gleichzeitig verbirgt jedes Zeichen auch etwas – und zwar nicht die Abwesenheit des bezeichneten Gegenstands, wie ab und zu behauptet wird, sondern schlicht und einfach ein Stück der medialen Oberfläche, die dieses Zeichen materiell, medial besetzt. Damit verstellt das Zeichen den Blick auf den medialen Träger, der dieses Zeichen trägt. Die mediale Wahrheit des Zeichens zeigt sich daher erst dann, wenn dieses Zeichen eliminiert, entfernt wird – und auf diese Weise ein Einblick in die Beschaffenheit des Trägers möglich wird. Die mediale Wahrheit des Zeichens zu erfahren bedeutet, dieses Zeichen abzuschaffen, wegzutragen – es wie ein Stück Schmutz von der medialen Oberfläche wegzuwischen (GROYS 2000: 22).

Als logische Konsequenz zieht diese *verhüllende* Eigenschaft der Zeichen eine nicht unerhebliche Präzisierung über den Raum des Archivs nach sich:

Auf den ersten Blick befinden sich die Zeichenträger des Archivs topografisch gesehen innerhalb des Archivraums – wie Bücher in einer Bibliothek, Leinwände in einer Gemäldegalerie oder Videogeräte und Computer in einer Videoinstallation. Doch dieser Eindruck täuscht. Nicht Bücher sind Teil des Archivs, sondern Texte; nicht Leinwände, sondern Gemälde; nicht die Videoapparatur, sondern bewegte Bilder. Die Zeichenträger des Archivs gehören nicht zum Archiv, denn sie bleiben hinter der medialen Zeichenoberfläche verborgen, die sie dem Be-

²⁸ Noch ein Wort zu den angeführten Beispielen von Kunstdarbietungen in Industriebrachen. Nach allem Gesagten sollte sich mit Hilfe derartiger *performances* im Grunde keine Steigerung, sondern eine weitgehende Auslöschung von semiotischer Ästhetizität erzielen lassen. Allerdings muß bedacht werden, daß auch Farbkleckse an der Wand einer Fabrikhalle oder vielstimmige Töne unter dem Fördergerüst einer Steinkohlenzeche nicht als schiere Singularitäten zustandekommen, um anschließend zur Schau gestellt zu werden, sondern daß sie – ungeachtet der Dinglichkeit des neuen Kontexts – selbst wieder in einen institutionellen Rahmen eingebettet sind. Diese erneut *zeichenhafte* Einfassung wird vom Publikum zudem leicht wahrgenommen (Dirigenten treten weiterhin im Frack auf, die wertvollsten Exponate sind weiterhin durch Panzerglas oder Alarmanlagen geschützt usw.). Die vordergründig amusealen Austragungsstätten derartiger Veranstaltungen verwandeln sich aufgrund einer solchen Eingerahmtheit also wieder in ‚kleine Museen‘. Sollte eine *performance* jenseits der Galerien und Opernhäuser aber *doch* einmal ohne semiotische Einfassung auskommen (denkbar wäre z. B. ein Jazzkonzert auf einem Bahnhof, das nicht von einem Kapellmeister geleitet wird, und bei dem auch keiner der Musiker – über die Tatsache ihrer musikalischen Aktivität hinaus – als Darbieter eines semiotischen Kunstwerks gekennzeichnet ist), so würde dies der *Repräsentationalität*, welche ja jedem Kunstwerk innerhalb seines gewöhnlichen Kontexts zu eigen ist, tatsächlich Abbruch tun. Vgl. die Überlegungen V. Savčuks, der *performances* als „искусство действия“ (SAVČUK 2008a: 502) beschreibt, bei dem die Grundeigenschaft von Zeichenhaftigkeit, d. h. eben jene Repräsentationalität, aufgehoben ist: „Там, где традиционное изобразительное искусство предполагает в отношении к реальности художественную *репрезентацию*, перформансист в большей мере чувствует *идентичность*. Его действия не являются представлением состояния человека, они и есть сами эти состояния“ (SAVČUK 2008a: 506).

trachter des Archivs bieten. Oder anders gesagt: Der Archivträger gehört nicht zum Archiv, weil er zwar die Archivzeichen trägt, aber seinerseits kein Archivzeichen ist (GROYS 2000: 19).

Was Groys hierdurch zum Ausdruck bringt, erscheint nur auf den ersten Blick als überraschend. Gewiß suggeriert das Archiv zunächst, es verwahre materielle Exponate. Geht man indes von dem Archivbegriff ab und rückt man eine *kontinuierlich-kontextuelle Sphäre der Kunst* an dessen Stelle, wie dies oben geschehen ist, so wird unmittelbar einsichtig, daß hier nur *Semiotisches* am Werk sein kann. Zwar kommt auch die Sphäre der Zeichenhaftigkeit nicht ohne eine materielle Träger-schaft, also Dinge, aus. Jedoch spielen die Dinge hier ausschließlich für diejenige Dauer eine Rolle, für die sie als Transporteure einer zum bestehenden Zeichenkontext hinzuzufügenden Bedeutung auftreten – wobei sie, wie gesehen, die Aufmerksamkeit nur vorübergehend auf sich selbst ziehen.

Für das Wesen der Innovation erhellt hieraus zweierlei: 1.) Keine Neuerung ist imstande, ihr Neu-Sein unbegrenzt lang aufrechtzuerhalten. Ist die neue Bedeutung zum Bestand des Archi-vierten erst einmal hinzugefügt – auf nichts anderes zielt Innovation ab –, so wirkt das Neue nicht länger als neu, und seine innovative Wirkkraft ist erloschen. 2.) Bedeutet das Ergebnis der Innovation zugleich das Zum-Erliegen-Kommen der Innovation, so hat man es mit dem Vor-gang einer *Unterschlagung* zu tun. Einerseits kommt die Innovation nie ohne den Import des Ding-lichen, des Asemiotischen, ins Archiv aus; andererseits beherbergt jedes Archiv *per definitionem* nur Zeichen. Streng genommen muß daher, wann immer Kunst geschaffen wird, irgendwo eine be-stimmte Dinglichkeit auf der Strecke bleiben. Solange ein Kunstwerk als neu erscheint, besticht es durch einen Geltungsdrang, der durch nichts außer sich selbst zu legitimieren ist. Das Neue hebt sich auf stets unerwartete Weise von seiner Nachbarschaft ab; es erstrahlt geradezu kraft seiner asemiotischen Präsenz, mit deren Hilfe es die bestehende Ordnung des Archivs untergräbt. Weil der semiotische Kontext (das Archiv) einer solchen Infragestellung seiner Natur aber immer dadurch begegnet, daß er gleichsam semiotische Fangschlingen auswirft, also Referenz- und Dif-ferenzbezüge, die er mit der Zeit auch dem *a priori* asemiotischen Ding auferlegt, verliert selbst das innovativste Kunstwerk irgendwann seine subversive Kraft. Seine Dinglichkeit – das Verursa-chungsprinzip der ästhetischen Subversion – verschwindet buchstäblich in der Versenkung, wird übertüncht, abgedämpft. Etablierte, traditionelle Kunst verkörpert so immer eine Form trügeri-scher Oberflächlichkeit, welche das einst fühlbare *Ursprüngliche, Authentische, Ontologische* überdeckt. Je dicker diese Deckschicht über dem *Ursprünglichen, Authentischen, Ontologischen* wird, desto höher ist der erlangte Grad an Zeichenhaftigkeit.

Für Groys erhalten die Zeichen des Archivs somit – zusätzlich zum *äußeren Außenraum* des Profanen – einen *inneren Außenraum*, ein mediales Anderes, das dem allmählichen Verlust der dinglichen Präsenz Rechnung trägt, und das nach der wahren ontologischen Herkunft fragt:

Hinter der Zeichenoberfläche des Archivs lässt sich also ein dunkler, *submedialer Raum* vermuten, in dem absteigende Hierarchien von Zeichenträgern in dunkle, undurchsichtige Tiefen führen. Dieser dunkle, submediale Raum bildet das Andere des Archivs, allerdings ein anderes Anderes verglichen mit dem profanen Raum außerhalb des Archivs, von dem im Kontext der Ökonomie des Neuen die Rede war [Hervorhebung von mir, M. K.] (GROYS 2000: 18-19).

Zwischen diesen zwei Außenräumen des Archivs besteht allerdings ein grundsätzlicher Unterschied. Der profane Raum liegt für den Blick des Betrachters unverborgен da, sodass die Dinge des Lebens stets mit den Archivdingen verglichen werden können. Hingegen bleiben die Zeichenträger hinter den Zeichen, die von ihnen getragen werden, verborgen. Der Archivträger ist dem Blick des Betrachters konstitutiv entzogen. Der Betrachter sieht nur die mediale Zeichenoberfläche des Archivs – den medialen Träger dahinter kann er nur vermuten. Das Verhältnis des Betrachters zum submedialen Trägerraum ist deswegen seinem Wesen nach ein Verhältnis des *Verdachts* [Hervorhebung von mir, M. K.] (GROYS 2000: 19-20).

Aus diesem Grund ist es nur folgerichtig, daß die Rezeption von Kunstwerken immer mit einem Eindruck von *Unaufrichtigkeit* einhergeht – und zwar umso emphatischer, desto stärker diese Kunstwerke ihre einstige innovative Kraft bereits eingebüßt haben:

Wenn bestimmte Menschen immer nur wiederholen, was man von ihnen schon hundertmal gehört hat, entsteht nicht der Eindruck, dass sich dabei ihr verborgenes Denken manifestiert – vielmehr erwecken sie den Verdacht, dass sie anders denken, als sie sprechen. Noch weniger entsteht der Eindruck der Aufrichtigkeit, wenn von Repräsentanten einer Institution oder einer Kultur ständig und gebetsmühlenartig wiederholt wird, was zum festen und allgemein bekannten Bestandteil ihrer Identität gehört. Genauso unaufrichtig wirken Texte, Bilder oder Filme, die entsprechend den bekannten Konventionen angefertigt sind und die Erwartungen, die wir ohnehin an solche kulturellen Produkte richten, bloß bestätigen – und zwar auch dann, wenn diese Texte, Bilder und Filme etwas zeigen, das im Sinne der Referentialität durchaus „wahr“ sein könnte. [...] Aufrichtigkeit hat mit der Referentialität der Zeichen, also mit der Frage nach der „Übereinstimmung zwischen Zeichen und Referent“, nichts zu tun. Aufrichtigkeit bezieht sich nicht auf den signifikativen, sondern auf den medialen Status der Zeichen – auf das, was sich unter diesem Zeichen verbirgt. [...] Das Übliche, Traditionelle, Repetitive verdeckt den submedialen Raum wie ein undurchsichtiger Schutzschild – und schafft damit den Effekt der Unaufrichtigkeit. Wenn sich keine Bewegung, keine Verschiebung, keine Verstörung auf der medialen Fläche bemerkbar machen, scheint das submediale Subjekt²⁹⁾ vollkommen still zu sein

²⁹⁾ Obgleich die Veranschlagung eines „submedialen Subjekts“ zum Prüfstein dessen avancieren könnte, ob Groys die endgültige Abkehr von der Immanenz der *différance* geglückt sei, spielt hier die Frage, ob eine solche gottähnliche Instanz als eine stabile Größe jenseits des materiellen Zeichenuntergrunds Bestand haben könne, eine zweitrangige Rolle und soll vorerst nicht verfolgt werden. Festzuhalten bleibt aber Groys' maßgebliches Argument – gemäß welchem dem submedialen Subjekt in der Tat ein ontologischer Status zuerkannt wird, der nicht mehr poststrukturalistisch zu desavouieren ist: „Alle Zeichen haben auch eine sinnentleerte, asemantische, rein formale und zugleich rein materielle Seite – jenseits jeder Signifikation. [...] Die meisten poststrukturalistischen Theorien geben zwar vor, diese Ebene der reinen Materialität der Zeichen und der technischen Operationalität der Medienökonomie zu beachten. Aber sie thematisieren in der Regel nur die negativen Auswirkungen dieser Materialität und Operationalität auf die Übertragung der Information. Sie gehen nämlich quasi-automatisch davon aus, dass das Subjekt der Medienökonomie ein Sprecher ist, der das Ziel hat, eine Mitteilung, einen Sinn, eine Intention, eine Information zu übertragen – und warnen es davor, dass es wegen der Materialität der Zeichen nicht im Stande sein wird, die Identität seiner Intention im Akt der medialen Kommunikation zu sichern. Die Materialität der Zeichen und die sinnentleerte Operationalität der Medien werden hier also nur als Gefahr für das Subjekt eingeschätzt, als Bedrohung der Sinnidentität seiner Mitteilung. Die Materialität der Zeichen kann aber im Gegenteil auch als Bedingung für das Zustandekommen einer anderen, nicht-sinngebenden Subjektivität gesehen werden, die sich auf einer rein manipulativ-operationellen Ebene bewegt und eigene Absichten – insofern sie welche hat – im submedialen Dunkeln verbirgt. Die Sinneffekte, die dabei auf der medialen Oberfläche entstehen und nur indirekt auf eine verborgene Arbeit der Manipulation hinweisen können, sind deswegen nicht unbedingt als beabsichtigt anzusehen – vielmehr handelt es sich dabei um einen semantischen *collateral damage*, wie solche Effekte in der heutigen Militärsprache bezeichnet werden“ (GROYS 2000: 46-47). –

– und gerade diese innere Stille macht den submedialen Raum ganz besonders verdächtig (GROYS 2000: 68-69).

Umgekehrt bedeutet dies ebenso, daß *Aufrichtigkeit* am ehesten dann vermittelt wird, wenn das neue Kunstwerk auf seiner Oberfläche Zeichen versammelt, die als fremd, schockierend oder offensichtlich verlogen erscheinen – mit anderen Worten: wenn der Verdacht des Betrachters, er habe es mit etwas Trügerischem zu tun, von vornherein bestätigt wird:³⁰

Als Fenster zum submedialen Inneren eines Zeichenträgers, der auf seiner medialen Oberfläche einen bestimmten Zeichenkontext trägt, dienen für den Betrachter solche Zeichen, die sich in diesem Kontext erstens als neu, ungewöhnlich, unerwartet und zweitens als arm, niedrig und vulgär zeigen, in welchem Sinne immer. Solche Zeichen richten unseren Blick nämlich nach unten, in die Tiefe – und suggerieren dadurch einen Einblick ins Innere (GROYS 2000: 73).

Wenn also gerade die augenfällig unglaubwürdigen Zeichen dazu taugen, die Anschauung einer neuen Aufrichtigkeit (einer scheinbar neuen Wahrheit) hervorzurufen, so läßt sich schwerlich behaupten, der Umgang des Betrachters mit diesen Zeichen müsse alleinig von einem epistemologischen Interesse geleitet sein. Zum Zuge kommt nicht weniger ein *ontologischer Zwang*, der dazu auffordert, bis zum Wesen dessen durchzudringen, was bei der Genese des Kunstwerks unterschlagen wurde. Die Erwartung der ‚submedialen Wahrheit‘ ist nämlich nicht mehr an die Verheißung einer neuen, semantisch gehaltvollen Bedeutung geknüpft (vgl. Anm. 3, 1.1.2), sondern rührt von einer direkten Auseinandersetzung mit dem Unbekannten her, welches beim Rezipienten, wenn nicht existentielle Furcht, so doch zumindest profundes Mißtrauen weckt. Daher wird der Betrachter mit den auf ihn einstürmenden Insignien des unsichtbaren Anderen nicht in derselben Weise verfahren, wie er es mit den vertrauten, bedeutungshaften Zeichen zu tun gewohnt ist:

Groys widmet sich diesem Punkt später erneut (vgl. GROYS 2000: 113ff., 208ff.), das postmoderne Schlagwort vom *Tod des Autors* (vgl. BARTHES 1967) aufgreifend; allerdings zieht er aus der *Unmöglichkeit* (Barthes) bzw. aus der *absichtlichen Entäußerung* (Groys) von *subjektiver Auktorialität* die zum Poststrukturalismus diametral entgegengesetzten Schlüsse. Seiner Auffassung nach erfolgt der Verzicht auf auktoriale Einzigartigkeit nämlich allein zu dem Zweck, daß der Autor zum „Botschafter des Mediums“ werde: „nur derjenige Autor [kann] als erfolgreich gelten, der seine ‚eigene‘, auktoriale, subjektive Botschaft am radikalsten ausschaltet – und ausschließlich als Botschafter des Mediums auftritt. Oder anders gesagt: Gerade der Autor, der seine lebendige ‚Persönlichkeit‘ am konsequentesten abtötet, hat die größte Chance, den Tod der Autorschaft gut zu überleben“ (GROYS 2000: 210). „Das Zitieren fremder Zeichen vermittelt [...] viel stärker den Eindruck einer machtvollen Autorschaft, als wenn der Autor bloß so genannte ‚eigene Gedanken‘ vorträgt, die gerade, weil sie bloß seine eigenen sind, ansonsten niemanden interessieren“ (GROYS 2000: 114). Was es mit der sinnentleerten *Botschaft des Mediums* auf sich hat, wird sich im folgenden alsbald erweisen.

³⁰ Vgl. hierzu, als Nachlese zum Buch *Unter Verdacht*, ein Gespräch zwischen Boris Groys und Thomas Knoefel, in dessen Verlauf Groys subsumiert: „Meine zentrale Hypothese lautet, dass unser ursprüngliches Verhältnis zu den Medien durch einen tiefen Verdacht der geheimen Manipulation gekennzeichnet ist – ein Verdacht, der zum Misstrauen als der primären Grundhaltung den Medien gegenüber führt. Und der Effekt des spontanen Vertrauens entspringt demselben Verdacht. Wir beginnen den Medien nämlich erst dann zu vertrauen, wenn sie diesen Verdacht bestätigen und vielleicht noch überbieten – wenn sie von sich aus selbstkritisch, selbstanklagend, selbstdenunzierend auftreten. Dann sagen wir ganz spontan und ohne eine solche Selbstanklage nach ihrer Übereinstimmung mit der Realität zu überprüfen: Aha, das klingt endlich glaubwürdig, so muss es wirklich sein. Wir glauben also den Medien erst dann, wenn sie unseren eigenen verdächtigenden Blick reflektieren – und, wie uns dann scheint, einen tiefen Einblick in ihr eigenes manipulatives Inneres gewähren“ (GROYS 2002a: 161).

dort ist es das Streben nach *epistemologischem Wissen*, hier die Suche nach *ontologischer Gewißheit*.³¹ Mithin markiert die Epistemologie – sofern sie als einziger Weg des Umgangs mit semiotischen Gebilden beschränkt wird – einen Holzweg, da mit ihren Mitteln niemals jene Barriere überwunden werden kann, jenseits deren der medienontologische Verdacht endgültig ausgeräumt würde. Will man seinerseits dem Medientheoretiker Groy's Glauben schenken³², so kann das eigentliche Anliegen eines Kunstbetrachters heute nur mehr darin bestehen, *den Dingen auf den Grund zu gehen*, d. h. nicht mehr dem postmodernen Spiel ontologischer Bedingtheiten nachzuforschen (s. Anm. 4), sondern zu dem unverrückbaren, letztgültigen ontologischen Fundament hin durchzustoßen, das hinter jeder Farbschicht, hinter jedem Fernsehbild, hinter der Druckfarbe jeder Buchseite seiner Entblößung harret.

Die fremden, unseriösen Oberflächenzeichen innovativer Kunstwerke erwecken also nur in demjenigen Maß den Eindruck von Aufrichtigkeit, in dem sie ihrer eigenen Medialität selbst Geltung verschaffen:

Die formale Beschaffenheit des Phänomens der Aufrichtigkeit [bleibt] immer die gleiche: Es handelt sich um ein Auftauchen fremder, niederer und bedrohlicher Zeichen in einem vertrauten Kontext. Hier wird das verborgene Medium zur Botschaft, wobei unter „Medium“ eigentlich das Submediale gemeint ist, d. h. die tragende Infrastruktur, die hinter der Zeichenschicht, die die mediale Oberfläche bedeckt, verborgen bleibt (GROYS 2000: 87).

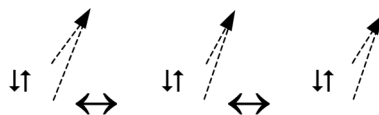
³¹ Da sich das unsichtbare Andere laut Groy's nicht nur in der Rezeption innovativer Kunst offenbart, sondern als medialer Träger unter der Oberfläche sämtlicher Kunstwerke weilt, wäre es am treffendsten, den submedialen Verdacht als einen Zustand der Schwebung zwischen epistemologischen und ontologischen Belangen zu umschreiben. Der Usus, in Erscheinung tretende Zeichen kognitiv zu erfassen, begründet hierbei den epistemologischen Anstoß; die im selben Augenblick einsetzende Skepsis hinsichtlich deren Zuverlässigkeit, d. h. die Ahnung, daß das Kunstwerk sich nicht in seiner semiotischen Oberflächendimension erschöpfe, konstituiert hingegen ein ontologisches Moment. Es besteht also offenkundig die Möglichkeit, etwas zu wissen; zugleich aber wird diese Möglichkeit vom wahrnehmenden Subjekt unter Zweifel gestellt: daß dieses Wissen die *Ultima ratio* sei, wird nicht geglaubt. Namentlich aus dieser Kluft erwächst jene Furcht, von der die Rede war. – Vgl. hierzu das erste Kapitel der kultursemiotischen Studie S. Gusevs (GUSEV 2002: 29-143), das in der Feststellung mündet: „страх [перед неизвестным] является одной из форм становления самосознания [...], посредством которого люди осмысливают свое бытие-в-мире“ (GUSEV 2002: 141).

³² Vgl. die zurückliegende Anm. 31. – Groy's Theorie stellt natürlich selbst wieder ein verdächtiges semiotisches Gebilde dar. Gerade aufgrund der Extravaganz ihrer Argumentationsführung scheint jedoch ein gewisses Zutrauen geboten zu sein. Denn was auch immer sich im Verlauf der medienontologischen Erörterung als nahezu unglaublich geriert (z. B. das Axiom, die vom submedialen Verdacht gestiftete Unruhe werde durch offene Unaufrichtigkeit beschwichtigt), erwirkt in der Rückkoppelung des eigenen Rezeptionsprozesses die Bescheinigung namentlich seiner *Glaubhaftigkeit*. Denn wann immer der Leser der Groy'schen Thesen sich dabei ertappt, daß er deren Richtigkeit in Frage stellt, entspringt hieraus wieder nichts anderes als deren Affirmation. Anders gesagt: Der Rezipient kann an Groy's Medienphänomenologie glauben oder nicht; falls er *nicht* an sie glaubt, bekräftigt sich trotzdem, was diese Phänomenologie besagt, und er muß fortan *erst recht* an sie glauben. – Daß hinter der Textoberfläche des Buches *Unter Verdacht* tatsächlich eine ganz andere Absicht stecke, als nur etwa der Wunsch, eine neue, objektive Wahrheit zu verbreiten (d. h. eine besonders adäquate sprachliche Beschreibung der Welt zu popularisieren), gibt Boris Groy's übrigens freimütig zu: „[T. K.:] Herr Groy's, wir wollen heute über einige elementare Fragen und Grundprobleme der Philosophie sprechen. [...] Was ist Ihr Verständnis von und Ihr Antrieb zur Philosophie? [B. G.:] Ich kann diese Frage mit einem Wort beantworten: Selbsterhaltung. Ich meine hier: das Streben nach Unsterblichkeit. Und als Mittel: die Selbstpositionierung im philosophischen Feld“ (GROYS 2002b: 7).

Dieses zur Botschaft gewordene Medium ist freilich – sollte mit ihm auch das bloße Wähnen des Verdachts gemeint sein³³ – immer nur ein *un*-bedeutendes Ding: eine leere Leinwand, ein schwarzer Bildschirm, eine blanke Druckseite etc. Wenn Groyss also fragt: „Was verbirgt sich hinter dem Zeichen als einem materiellen Gegenstand, als einem Schmutzfleck, als einer Art Fliege, die auf der undurchsichtigen Oberfläche des ontologisch Verborgenen sitzt – und zwar jenseits jeder möglichen Bedeutung dieses Zeichens?“ (GROYS 2000: 43), so kann hierauf nun geantwortet werden: Es ist jener transzendente Raum, in dem die gegenseitige *Inbeziehungsetzung von Signifikant und Signifikat* überhaupt erst vonstatten geht.

For Groyss, signs are no longer composed of signifiers and signifieds that freely combine and disperse in the endless ebb and flow of signification. Rather, signs have the purpose of conveying to us something fundamental and mysterious about being without or ever really being able to pinpoint what that relation is. Groyss calls this profound, hidden realm *below the signifier-signified relation* the “submedial space” [Hervorhebung von mir, M. K.] (ESHELMAN 2008: 166).

Konnte sich das Neue in der Moderne noch auf *neue Bedeutungen* (d. h. auf individuelle Summierungen binär strukturierter, aber in sich nicht spaltbarer semiotischer Entitäten) berufen, und lief die Dekonstruktion dieser Bedeutungseinheiten in der Postmoderne auf den unentwegten Nachvollzug immer nur der *Bedingtheiten* von je anvisierten Bedeutungen (und damit auf die Entzweiung der Zeichenbestandteile) hinaus, so ist nun ein weiterer Schritt in einer insgesamt linearen historischen Entwicklung vollzogen: ans Licht tritt, was die *Voraussetzung* ist sowohl für jede semiotische Identität als auch für deren Aushebelung durch die *différance*: der *leere Verweis* auf das ‚semiotisch Andere‘, die *reine Kommensurabilisierung* von Sa und Se, die *schiere Idee von Referentialität*. Die Figur dieser Voraussetzung *sub signo* ist der *Pfeil*.



Wann immer bislang von *Dinglichkeit* die Rede war, war dies also ein Begriff für das *Nicht-Zeichenhafte*, oder genauer, für eine pure *Latenz von Zeichenhaftigkeit*. In voller Tragweite bedeutet dies, daß

³³ Hier klingt nebenbei eines derjenigen Kriterien an, welche den Groysschen Ansatz von jener gleichlautenden, aber anders zu verstehenden Formel *The medium is the message* unterscheiden, die 1964 von M. McLuhan (vgl. MCLUHAN 1964: 17-35) zur Diskussion gestellt wurde: McLuhans Mediendiskurs kennt keinen *Verdacht*. „Der unreflektierte Optimismus von McLuhans Medienauffassung manifestiert sich [...] vor allem in seiner [...] Behauptung, dass das Medium die Botschaft ‚ist‘. Diese Behauptung bedeutet nämlich nichts anderes, als dass alle Medien zu jeder Zeit immer schon absolut aufrichtig sind – man muss die Zeichen ihrer Aufrichtigkeit nur richtig lesen und verstehen“ (GROYS 2000: 91). McLuhans Theorie bewegt sich so gesehen auf allein epistemologischem Grund und ist nicht imstande, jene ontologische Brisanz zu erklären, von der in Anm. 31 die Rede war. Darüber hinaus ist zu bedenken, daß die Aussage von der Medialität des Mediums laut McLuhan zu der vom Sprechersubjekt eigentlich intendierten semantischen Aussage schlicht hinzutritt, bzw. diese überlagert. Die Ermittlung der McLuhanschen *Botschaft des Mediums* muß also mit Hilfe einer einfachen Substraktion gelingen können: „Die medialisierte Botschaft minus der intendierten Botschaft ergibt die Botschaft des Mediums“ (GROYS 2000: 92). Ausführlicher zur Emanzipation Groyss’ von McLuhan siehe GROYS 2000: 88-101.

alle Zeichen zwar wesentlich trügerisch sind, daß sie sich im selben Zug jedoch, Gespinsten gleich, auf einer Oberfläche tummeln, unterhalb deren eine leere, aber *unzerstörbare ontologische Basis* kalkuliert werden muß. Zutage tritt eine Verlagerung der einstigen Gewichte: sah die Epoche der Postmoderne die Welt noch als durch und durch semiotisch an und verfuhr sie mit ihr im Sinne einer Präsenz der *Absenz*, so richtet sich der durch die Ontologie des medialen Verdachts eröffnete Blick auf eine chthonische *sub-* oder *prä-semiotische Welt*, deren Dasein mittels der an ihrer Oberfläche angehäuften Zeichen lediglich *verstellt* wird. Dies steht für eine *Präsenz* der Absenz (siehe oben, Anm. 2, 1.1.1).³⁴

Wurde das *Neue* in der Postmoderne also deshalb nie erreicht, weil für die endlos weiterverzweigende Arbeit der *différance* kein Halten war, so schiebt der Regreß auf das Grundprinzip jener Dynamik (von welcher eingangs die Rede war), d. h. der Schritt zurück zur *Triebkraft* der semiotischen Operationen, dem unaufhörlichen Flottieren einen metaphysischen Riegel vor. Freilich entspricht diese Blockade keiner von außen hinzukommenden Umzäunung mehr, keinem kämpferischen Gegenentwurf³⁵, der danach trachtete, bekannte Territorien unter ausgewechselten Auspizien neu abzustecken. Was sich stattdessen vollzieht, gleicht vielmehr einem Abtauchen in die Tiefe der Semiotik, einer Limitierung von innen heraus; kurz: einer *Untervanderung der Postmoderne*.

*

Dreierlei steht noch aus, wodurch die Erörterung des Problems des Neuen abgeschlossen werden soll. Es ist dies 1.) die Erinnerung an ein sprungartiges, ein ‚saltatorisches‘ Verfahren; 2.) ein möglicher Einwand, den es zu entkräften gilt; 3.) eine bilanzierende Evaluation der Sukzession des Neuen.

1.) Im Verlauf der zurückliegenden Diskussion des medienontologischen Verdachts ist womöglich ein wenig in Vergessenheit geraten, worauf der Effekt dieses Verdachts überhaupt zurückzuführen ist. Dabei ist es fraglos so, daß es in letzter Konsequenz keine entscheidende Rolle spielt, ob sich der Verdacht an einem innovativen oder traditionellen Kunstwerk entzündet (im letzteren Fall versagt das Kunstwerk dem verdächtigenden Subjekt lediglich jenen affirmativen

³⁴ Damit der formelhafte Vergleich nicht zu unnötigen Mißverständnissen führt, sei expliziert, daß *Absenz* nicht in beiden Fällen dasselbe meint. Waltet in der Postmoderne eine ‚Präsenz der *Absenz*‘, so ist das als eine Abstraktion der postmodernen Metaphysikkritik zu verstehen: Nichts kann im klassischen Sinne länger präsent sein, da dies die Herrschaft eines unumstößlichen Logos zementierte; gegeben ist nur mehr das *Nicht-Präsente*. In diesem Sinne spricht Derrida von der ‚abwesenden Präsenz‘ (DERRIDA 1967c: 449 u. ö.). Umgekehrt hebt die medienontologische Sichtweise das *Präsente* hervor; diese *Präsenzhaftigkeit* bezeichnet jedoch nichts Handgreifliches mehr – sie *bezeichnet* überhaupt nicht mehr –, sondern verkörpert das zu jeder semiotischen Erscheinungsform *asemiotische Vorausgängige*. Hierin scheint eine durchwegs metaphysische Perspektive auf.

³⁵ Vgl. Anm. 12. In dieser Hinsicht stimmt das Verhältnis der *Post-Postmoderne* zur Postmoderne mit demjenigen der Postmoderne zur Moderne überein. Man hat es zwei Male mit einer Radikalisierung, mit einem Zu-Ende-Denken des jeweils Vorangehenden zu tun – weshalb es als gerechtfertigt erscheint, ein *genetisches* Verhältnis für die Aufeinanderfolge der einzelnen Entwicklungsstufen anzusetzen (vgl. Abschnitt 1.1.1).

Reflex, der durch die aufrichtig *unaufrichtige* Siehgeltendmachung des Innovativen gewährt wird, vgl. Anm. 31). Dementsprechend verdankt sich das Aufkommen des medienontologischen Verdachts – einerlei, ob im Fall des innovativen oder des traditionellen Kunstwerks – der genuin selben Tauschhandlung, nämlich der Verschiebung von etwas aus einem durchgängig dinglichen in einen durchgängig semiotischen Kontext. Als Ursprung des asemiotisch Anderen tritt so ein bloß *weit Entferntes* innerhalb des (auf herkömmliche Weise nicht dekonstruierbaren) Universums dinglich-semiotischer Kontinuität zutage. In seinem Bau ähnelt dieses Universum einem Fächer, dessen Ränder entweder einander berühren (zusammengeklappt)³⁶ – oder aber in konträre Richtungen spiegelbildlich auseinanderstreben (aufgeschlagen).

Prangt dieser Fächer, wie üblich, in voller Entfaltung, so wird durch jede kontextuelle Neupositionierung eine bestimmte Wegstrecke zurückgelegt. Die Beschaffenheit des Weges ist hierbei unerheblich; was allein zählt, ist die vom Ausgangs- gen Zielpunkt weisende Transposition an sich. Zur abstrakten Figur einer solchen Bewegung wird daher wieder der *Pfeil*, der auch hier nichts versinnbildlicht außer der leeren Impulsgebung jeder möglichen Bedeutung schlechthin. Das Andere entsteht aus dem Inneren des Eigenen *im Sprung*, erhebt sich in ballistischer Kurve, landet auf entlegenem Gebiet – und endet abrupt in der Qualität des Neuen.

2.) Der jähe Einbruch des Asemiotischen (oder zumindest das Einfallen signifikativer Boten des Fremden) in einen etablierten Zeichenkontext schafft somit unentwegt neue semiotische Vakua – submediale Räume, die dazu dienen, ontologische Zweifel zu säen. Zur selben Zeit erweist sich aber namentlich die traditionelle Kunst als zur Schürung des medienontologischen Verdachts besonders imstande. Doch kann der anscheinende Widerspruch leicht gelöst werden. Während das *etablierte Kunstwerk* nämlich ein Aufkommen des Verdachts zu verhindern sucht – es bombardiert seinen Betrachter geradezu mit dem Gegenteil von offenen Verdachtsmomenten, d. h. mit ‚verschleiernden‘ Zeichen, und zwar dergestalt, daß diese Zeichen sofort als semiotische Einheiten zu identifizieren sind, die nach Interpretation verlangen –, gesteht die *Innovation* ihre eigene Verdächtigkeit offenherzig ein – und wendet den wahrnehmenden Blick unmittelbar jener Tiefendimension zu, auf der jegliche Semiotizität erst aufbaut. Diese Bestätigung des Verdachts ist daher auch als ein „strategisches Moment“ (WURM 2001: 326) zu begreifen, dessen Aufgabe es

³⁶ Fällt die Sphäre der Dinge mit der Sphäre der Zeichen zusammen, so gibt es substantiell entweder *nichts* (weder Dinge noch Zeichen) – oder die Welt ist magisch (Dinge und Zeichen sind *eins*): „Для мага-кудесника нет границ между мыслью, словом и делом: *идея*, которую мыслит кудесник, направляет его мощь... Эта идея фиксируется в *слове*, представляющем собою эманацию *воли* кудесника — самостоятельный центр сил, особого рода природный дух, посылаемый из себя кудесником... Более того, *слово кудесника суть сама вещь, о которой сказано его слово!*.. Поэтому оно всегда есть *имя*... *Имя вещи — суть субстанция вещи!*.. Поэтому, *манипулируя с именем вещи, маг манипулирует с ее субстанцией*... Вот чем объясняется мощь мага: он владеет субстанциями вещей“ (KARPUNIN 2004: 60). Vgl. die hiermit kongruierende Definition von Magie, wie sie in der *Северная энциклопедия* gegeben wird: „Основа магии — признание всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости явлений и предметов окружающего мира“ (АКБАЛ’ЯН [Sost.] 2004: 526). Für eine Unterscheidung von *Magica* und *Ritualia* siehe ferner TRABANT 1996: 130-135.

ist, die Aufmerksamkeit des Betrachters ständig neu zu binden, um so für die *Dauer des Archivs* zu sorgen (vgl. GROYS 2000: 13-18). Nur wenn die Aufmerksamkeit stets dadurch neu erregt wird, daß Zeugnisse vermeintlicher Aufrichtigkeit hervortreten, können im übrigen auch die bereits sedimentierten Bestände der Kunst als besonders verlogen wirken.

Noch einmal sei betont, daß zwischen beiden Spielarten von Kunst trotz allem kein substantieller Unterschied besteht. Was früher einmal innovativ war, ist heute traditionell, und das heute noch Innovative wird sich schon bald in das Traditionelle verwandelt haben (vgl. das diesem Teil voranstehende Motto). Beides markiert bloß diachron ungleiche Zustände – und damit *verschiedene Routen* für das Nahen des Submedialen. Schlägt das Innovative bei der Offenbarung von Submedialität schlicht den kürzestmöglichen Weg ein, so fordert das Traditionelle eine semiotische Umschweife: der Betrachter dringt zum Submedialen nicht vor, ehe er nicht die auf der Oberfläche schwirrenden Zeichen als Trug entlarvt hat.

Wenn Submedialität also – offen oder unterschwellig – das Wesen jeglicher Kunst bestimmt, so könnte sich hieraus der Einwand erheben, das Theorem der Unterwanderung des Zeichens sei selbst gar nichts so Neues. Und in der Tat: Wie kann ein aktuelles Kunstwerk eine innovative Qualität für sich beanspruchen, wenn es auf dieselbe Weise zustandekommt wie sämtliche Kunst vor ihm? Stellt die Theorie des Submedialen nicht bloß eine neue deskriptive Überlagerung einer sonst unverändert gebliebenen empirischen Welt dar? Bedeutet die Losung von der *Unterwanderung der Postmoderne* nicht bloß eine Reformulierung des poststrukturalistischen Konzepts der *Post-histoire*?

Um derartigen Vorhaltungen entgegenzutreten, muß an den kulturgeschichtlichen Wechsel von der Moderne zur Postmoderne zurückgedacht werden. Auch der theoretische Diskurs der Postmoderne nimmt nämlich für sich in Anspruch, auf *mehrere* Kunstepochen anwendbar zu sein. Derrida erstreckt seine brillanten Analysen keineswegs allein auf zeitgenössische Denker, sondern dekonstruiert viel ausgiebiger gerade die theoretischen Systeme seiner Ahnherren (Freud, Heidegger, Rousseau, Saussure etc.). Wie im Abschnitt 1.1.2 umrissen wurde, erwächst hieraus eine Kritik metaphysischer Entitäten – des Phonozentrismus, des Logozentrismus, des Phallozentrismus (mit LYOTARD 1979 gesprochen: eine Kritik der für die prä-postmoderne abendländische Kultur sinnstiftenden *Metaerzählungen*) –, welche, wie Derrida demonstriert, nie umhin können, labile binäre Oppositionen ins Feld zu führen. Dennoch würde kaum ein Kulturhistoriker ernsthaft darauf verfallen, Freuds, Heideggers, Rousseaus etc. Schriften als *postmodern* zu bezeichnen. GleichermäÙe realisiert – um noch einmal Saussure ins Spiel zu bringen – die Zeichenlehre der Moderne nirgends selbst den letzten logischen Schritt hin zur *différance*, obwohl sie den Impuls hierfür unstreitig birgt.

Für die poststrukturalistische Theorie lassen sich somit diverse Prinzipien benennen – *Verlust von Authentizität, Fragmentarität der Wahrheit, Debierarchisierung, Tod des Subjekts, Ende der Geschichte* etc. –, die zwar alle zu spezifischen Leitwörtern der Postmoderne geworden sind, deren Erarbeitung sich aber potentiell *transhistorischen* Perspektiven verdankt. Gelingt es einer Theorie, erstmalig Prinzipien zu formulieren, mit deren Hilfe auch vergangene Diskurse unter neuem Blickwinkel zu beleuchten sind, so ist den Anforderungen von Innovation Genüge getan. In diesem Sinn konnte die Dekonstruktion in den 1970er Jahren als etwas Neues erscheinen, ohne daß sie sich in ihren Analysen ausschließlich neuen Materials hätte bedienen müssen.

Ein wenig anders ist es, aus verständlichen Gründen, um die Praxis künstlerischer Produktion bestellt. Freilich werfen ältere Kunstwerke ihre Schatten voraus und zeitigen – neben dem regulären negativen, zur Emanzipation aufrufenden Anreiz – gelegentlich auch eine positive Wirkung auf die Machart nachfolgender Kunst. Umgekehrt ausgedrückt heißt dies, daß auch innovative Kunstwerke in der Lage sein können, einen Hauch des Transhistorischen zu verströmen. Fraglich ist nur, inwiefern sich hierin Innovativität bezeugte – und nicht eher ein Mangel an ästhetischem Wagemut. Wann also postmoderne Kunst je als neu erschien, so geschah dies stets aus dem Grund, daß sie namentlich jene neuen Sichtweisen, die sich auf der Seite der Theorie in Form von postmodernen Innovationsprinzipien herauskristallisierten, *in den Vordergrund ihrer eigenen Ästhetik rückte* (formalistisch gesprochen: diese zu ihrem *dominanten Konstruktionsprinzip* erhob).³⁷ Ein postmoderner Roman, wie z. B. Venedikt Erofeevs ‚поэма‘ *Москва – Пемуку* (1973), ist nicht besser oder schlechter als seine literarischen Vorbilder³⁸ dekonstruierbar; was ihn indes

³⁷ Hier soll nicht um jeden Preis auf dem Standpunkt insistiert werden, ein Fortschritt auf der Ebene des theoretischen Diskurses habe die zeitgleich gepflegte künstlerische Praxis determiniert. Möglicherweise trifft dies zwar zu (wie sonst hätte z. B. Derridas Dekonstruktion namentlich bei dem über 70 Jahre älteren Saussure ihren Ausgangspunkt *finden können*, und nicht etwa in einem Roman wie J. Cortázars *Rayuela* [1963] *finden müssen*?). Andererseits läßt sich auch die gegenteilige Ansicht plausibel machen – daß es also die künstlerische Praxis gewesen sei, welche die Erneuerung des theoretischen Diskurses inspiriert habe. (Zur Schwierigkeit, zwischen beiden Optionen eine sichere Entscheidung zu treffen, vgl. auch KARY 1998: 298-299). Überblickt man allerdings die hier zugrundegelegte zeitliche Klammer in voller Ausdehnung (von der Moderne über die Postmoderne bis hin zur veranschlagten Form von *Post-Postmoderne*), so wird deutlich, daß der Epochenwechsel sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene als eine *folgerichtige Zuspitzung* des jeweils Vorangehenden erklärt werden kann. Die Frage ‚nach dem Ei und dem Huhn‘ erübrigt sich daraufhin nach Maßgabe dessen, als diese *genetische* Auffassung dazu geeignet ist, die beschriebene Unschärfe im Verhältnis von Theorie und Praxis zu nivellieren: beide ‚Schienen‘ der Postmoderne, die theoretische wie die praktische, kommen parallel zu einem äquivalenten Ergebnis, nämlich zur Explikation resp. Demonstration der *Bedingtheit von Bedeutung* (und es ist für den Grad der Innovativität irrelevant, wie ausgiebig die postmoderne Theorie derartige Bedeutungs-Bedingtheiten auch aus prä-postmodernem Material zu extrahieren vermag). – Im Sinne der submedialen Dimension unterhalb der Zeichen, also der heute aktuellen Bekundungsform des Neuen, soll auf der konzeptuellen Genetik der kulturellen Evolution freilich bestanden werden. Idealerweise beschreibt diese Evolution, einem Eisenbahngleis ähnlich, die ungebrochene Entwicklung des Gegenwärtigen aus dem Vergangenen bis hin ins Zukünftige; beide Schienen figurieren dabei erneut als Teilstück eines *Pfeiles*, dessen ultimative Zuspitzung genau so lange ausständig bleibt, als Dinge, Zeichen und deren beider Betrachter existieren. – Daß die so restituierte geschichtliche Linearität zugleich ihrerseits als Zuspitzung, d. h. als evolutionäre Überwindung der postmodernen rhizomatischen Zerästelung zu verstehen ist, dürfte offensichtlich sein (vgl. Anm. 7).

³⁸ Zu diesen zählen u. a. A. Radiščevs *Путешествие из Петербурга в Москву* (1790) oder N. Gogol's *Мертвые души* (1842). Für unzählige weitere intertextuelle Bezüge vgl. den voluminösen Kommentar von VLASOV 2000.

erst als spezifisch *postmodern* auszeichnet (und so als *neu* von einem Werk des Sentimentalismus, der Romantik – und eben auch der Moderne – etc. abhebt), ist, *daß er diese Dekonstruierbarkeit unablässig selbst vorführt*.³⁹

Analog ist über die heute innovative Kunst zu folgern, daß sie in namentlich derjenigen Hinsicht innovativ ist, in welcher sie dem von Groys beschriebenen Phänomen des medienontologischen Verdachts – d. h. der programmatischen Unterschreitung des Zeichens – *vordergründig* bzw. *„konstruktionell“ Ausdruck verleiht*. Daß die Dimension des Submedialen auch für Kunstwerke der Vergangenheit in Rechnung gestellt werden kann, belastet diese neue Erscheinungsform von Innovativität nicht. Denn während die Submedialität in der traditionellen Kunst ausschließlich als verborgenes ontologisches Moment zum Tragen kommt, *findet sie sich in der aktuellen innovativen Kunst zusätzlich auf der semiotischen Oberfläche wieder*. Das heute neue Kunstwerk gesteht sein tiefendimensionales Wesen selber ein, indem es die Untergrabung seiner Zeichenhaftigkeit zum eigenen Thema macht.

3.) Bringt man die Überlegungen der beiden vorausgehenden Punkte mit dem zuvor skizzierten Verlaufsschema der Innovation in Verbindung (vgl. v. a. die Anm. 35 und 37), so besteht ein weiteres Mal die Gefahr, daß man einem Irrtum aufsitzt. Man könnte nämlich den Eindruck gewinnen, der allgemeine Fortgang der Kultur werde paradoxal aus zwei heterogenen Vorgängen gespeist: der *konsequenten Radikalisierung des jeweils Vorherigen* einerseits (der *genetischen* Auffassung von Entwicklung) – und der *jähen, inprädictablen Schöpfung des Neuen* *vermittels Neukontextualisierung* andererseits (der *„saltatorischen“* Auffassung von Entwicklung). So schlecht diese Auffassungen miteinander vereinbar zu sein scheinen, verwirklichen sie beide dennoch eine wesensgleiche Bewegung. Damit dies zumindest ansatzweise deutlich wird, ist auch hier wieder ein Rückblick auf die jüngere Kulturgeschichte vonnöten.

Wenn also jede kulturelle Innovation auf dem Eindringen von etwas Fremdem, Asemiotischem in die Sphäre des Semiotischen beruht, so läßt sich endlich die Frage stellen, was dieses Fremde denn im Fall der *Postmoderne* explizit gewesen sei.⁴⁰ Mehrere Antworten sind möglich, doch wollen wir uns, der besseren Überschaubarkeit halber, auf eine Formulierung beschränken:

³⁹ Man erinnere sich an Paul de Man: „The deconstruction is not something we have added to the text but it constituted the [postmodern] text in the first place“ (DE MAN 1979: 17). – Speziell für Erofeevs Roman wird dies ausführlich bestätigt von LIPOVECKIJ 2008: 285-325; vgl. insbesondere das dortige Fazit: „Пример «Москвы – Петушков» явственно свидетельствует о том, что взрывная апория между трансцендентальной установкой и радикальной критикой трансцендентальных означаемых обеспечивает оригинальность русского постмодернизма [...]. Автор, находящийся в пустом центре, конституируется как «середина контраста», как зона непримиримого противоречия между несовместимыми интерпретациями одних и тех же коллизий и конфликтов“ (LIPOVECKIJ 2008: 324).

⁴⁰ Eine derartige Konkretisierung der ‚profanen Ursprünge‘ von kulturellen Innovationen ist etwas, was Groys aus seinen eigenen Abhandlungen weitgehend ausklammert. Die im gegebenen sowie im nachfolgenden Absatz des Haupttexts gemachten Aussagen erfüllen – neben ihrem Stellenwert innerhalb der eigentlichen Argumentation – auch den Zweck, diese Lücke im Groysschen Denksystem zu schließen.

Das an der Genese der Postmoderne maßgeblich beteiligte asemiotisch Fremde war *das politische Ideologem der Demokratie*.⁴¹

In gleicher Weise kann gefragt werden, was zuvor bei der Herausbildung der *Moderne* die Funktion eines asemiotisch Anderen habe erfüllen können. Ruft man sich den teleologischen Impetus der Moderne – also das Streben nach utopischen, hierarchisch konstruierten (d. h. um ein Zentrum gruppierten) Bedeutungen – ins Gedächtnis, so liegt es nah, hierfür den Einbruch eines *quasi-göttlichen*, d. h. eines *säkularisierten Schöpfertums* verantwortlich zu machen. Insofern die Erschaffung neuer Substantialitäten bis dato allein Gott oblag, tritt hier die *Religion* als impulsgebender asemiotischer Bereich auf den Plan.⁴²

⁴¹ Daß das politische Phänomen der Demokratie in der Tat als etwas aufzufassen sei, was nicht unmittelbar dem *semiotischen* Bereich der Kultur zugehört, kann in verschiedener Hinsicht manifestiert werden. Vgl. beispielsweise das Vorwort zu einem jüngeren Werk des Petersburger Philosophen Grigorij Tul'činskij, in dem M. Ėpštejn die Totalität des menschlichen Handelns in drei Gebiete gliedert: Sei das Objekt der Beschäftigung a) die *Natur*, so dienen zu ihrer Investigation die *Naturwissenschaften* – mit der Praxis der *Technik*; sei es b) die *Gesellschaft*, so würde diese untersucht durch die *Sozialwissenschaften* – mit der Praxis der *Politik*; sei es schließlich c) die *Kultur*, so erforschten diese die *Geisteswissenschaften* – mit der Praxis der ‚*Kulturpolitik*‘ (ein von Ėpštejn neu geprägter Begriff, s. ĖPŠTEJN 2002: 10-11). Vgl. ferner T. Eagleton, der das Aufkommen der poststrukturalistischen Theorie vornehmlich von *soziologisch-politischen Konditionen* abhängig macht, und weniger von innerliterarischen bzw. literaturtheoretischen Entwicklungen (s. EAGLETON 1983: 141-144). Für die Seite der literarischen Praxis vgl. ein Urteil der weißrussischen Kritikerin I. Skoropanova: „Постмодернистское «многоязычие» служит разрушению национальных оппозиций, соединяет их на плюралистической основе. Таким образом, постмодернизм [...] ориентирует на мирное, равноправное сосуществование инакового в контексте единой парадигмы полинационального масштаба“ [Hervorhebungen von mir, M. K.] (SKOROPANOVA 2001: 312). – So wie diese drei Ansätze *Kultur* von *Nicht-Kultur* (Ėpštejn) bzw. *semiotisch-Kulturelles* von *asemiotisch-Kulturellem* (Eagleton, Skoropanova) unterscheiden, liegt also auch unserer Argumentation ein Kulturverständnis zugrunde, das demjenigen der *Interpretativen Anthropologie* prinzipiell entgegensteht. Deren prominentester Vertreter, Clifford Geertz, definiert Kultur bekanntlich als ein durchgängig semiotisches System, dessen Untersuchung nicht auf die Ermittlung abstrakter kultureller Gesetzmäßigkeiten zielt, sondern menschliche Handlungsformen mit Hilfe detaillierter Daten als ein zeichenhaft-bedeutendes, soziales Tun beschreibt. So wird Kultur als Ausdrucksform bestimmter Sinnstiftungen und Selbstrepräsentationen *wie ein Text lesbar*, wobei dieses Lesen immer auch ein Deuten impliziert (für Einzelheiten s. GEERTZ 1973; zur Kritik einer solchen textwissenschaftlichen Behandlung von Kultur vgl. z. B. FUCHS/BERG 1993: 43ff., GOTTOWIK 1997: 205ff., FECHNER-SMARSLY 1999, KRAMER 2000: 107-115). Demgegenüber stützt sich unsere Argumentation auf einen Kulturbegriff, demzufolge Kultur als ein semiologisch abgestuftes Sammelbecken für *stark Semiotisches* (die Kunst), *schwächer Semiotisches* (im Alltag verbreitete Zeichen, die in erster Linie praktischen Nutzen haben, aber dennoch nicht ohne eine gewisse Semiotizität auskommen, z. B. Straßenverkehrsschilder) sowie *beinahe Asemiotisches* (Dinge, die unter Anwendung kultureller Techniken entstanden sind, z. B. ein Stapel gepolterten Holzes, ein Reißverschluss, eine Rangierlokomotive usw. usf.) erscheint. Je nachdem, *wo* auf der Skala des kontinuierlichen Übergangs zwischen Dingen und Zeichen etwas angetroffen wird, überwiegt dann seine *semiotische* oder seine *praktische* Funktion. Vgl. die einleitenden Bemerkungen unter 1.0.

⁴² Nicht umsonst gilt für beide großen Strömungen der russischen avantgardistischen Kunst, Futurismus und Akmeismus, gleichermaßen, daß sie als zeichenhafte Kondensationen eines *subjektiven Demiurgentums* zu charakterisieren sind, und zwar ungeachtet ihres diametral verschiedenen Bezugs zur Vergangenheit: Propagierende der Futurismus i. a. eine Kunst des Vergessens, so pflegte der Akmeismus eine Kunst des Erinnerns, dergemäß die neue Welt infolge einer literarischen Reskription der vergangenen Welt entstehen sollte. Zur Illustration des ersteren vgl. beispielsweise das kubo-futuristische Manifest *Пощечина общественному вкусу*: „Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно. [...] Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности“ (BURLJUK/KRUČENYCH/MAJAKOVSKI [et al.] 1912: 50); für den Akmeismus hingegen vgl. z. B. das akmeistische Manifest *Наследие символизма и акмеизм*: „ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежчасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение [...]. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь бог ста-

Für beide Epochenkonfigurationen ist also festzuhalten, daß das Asemiotische im Zuge seines Transfers in Richtung Zeichenhaftigkeit je *seinerseits zuendegedacht* wird. Nicht der Wunsch, neue, utopische Bedeutungen zu generieren, ist als der eigentliche ‚Anlaß‘ der Moderne zu eruiieren, sondern der *Wille zur quasi-göttlichen Rekreation der Welt*.⁴³ Ebenso stellt für die Postmoderne nicht eine skrupulöse Rekapitulation von Bedeutungs-Bedingtheiten den ersten Beweggrund dar, sondern die *politische Idee von der Gleichrangigkeit aller*. Was sich im Ergebnis auf der Seite der Kunst vollzieht, ist somit stets die logische Realisierung eines völlig unkünstlerischen Anstoßes. Mit anderen Worten: die innovative Kunst setzt mit semiotischen Mitteln immer nur um, was fern von ihr in asemiotischer Form bereits vorliegt.

Hierbei bleibt das jeweilige impulsgebende asemiotische Feld von den Auswirkungen des Transfers natürlich in genau demjenigen Maß nicht unberührt, als ein bestimmtes Übertragungsmuster an Fahrt aufnimmt. Gerieren sich beispielsweise immer mehr Kunstproduzenten als Demiurgen, so hört das säkularisierte Schöpfertum zusehends auf, asemiotisch anders zu sein, und siedelt irgendwann gänzlich an den Pol der Zeichen um. *Es wird chiffriert*.⁴⁴ Eine erneute Innovation verlangte dann danach, von anderswoher zu schöpfen – woher aber genau, ist im aktuellen Wendepunkt der Erneuerung nie zu sagen. Daß im Fall der Postmoderne gerade die politische Idee der Demokratie eine neue Quelle der Innovation bilden würde, war mitnichten vorherzusehen; und wer auch immer bislang zu diesem Schluß kam, stand seinerseits schon auf höherem Posten, von wo aus sich ihm ein Rückblick ermöglichte, dessen Ausformulierung eben stets zu

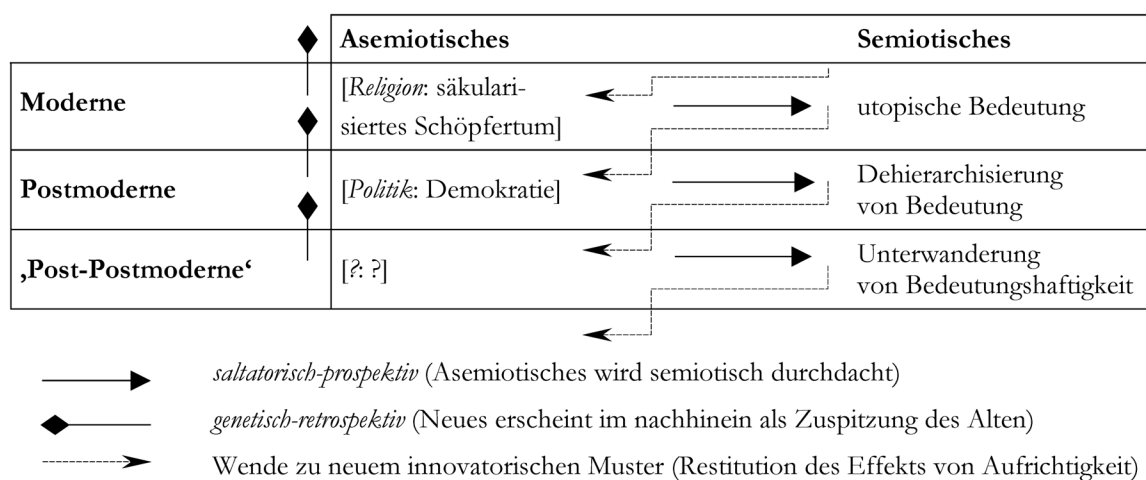
новится богом живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого бога“ (GUMILEV 1913: 42-43). – Ein Transfer des Religiösen ins Ästhetische ist daneben auch für die Entstehung des Russischen Formalismus (der führenden *Literaturtheorie* der frühen russischen Avantgarde, s. die zurückliegende Anm. 37 sowie den Haupttext zur nachstehenden Anm. 55) in Rechnung zu stellen; s. hierzu eine Beobachtung R. Grübels: „Остается еще указать на тот факт, что как эстетика, так и литературоведение начала XX века находились в контексте религии искусства. Уже название статьи-манифеста формалиста Виктора Шкловского *Воскрешение слова* дает контрафактурное превращение религиозной модели в эстетическую. Начало статьи гласит: «Задача футуризма — воскрешение вещей [...]» (GRJUBEL' 2010: 70; für das Zitat aus „Воскрешение слова“ s. ŠKLOVSKIJ 1914: 2).

⁴³ Vgl. Groys' erste Monographie, *Gesamtkunstwerk Stalin*, die (im Gegensatz zum ‚Deformationsmodell‘, welches etwa CLARK 1981 oder IVASHKIV 2007 befürworten) um die These kreist, die Ablösung der historischen Avantgarde durch die totalitäre Kultur des Stalinismus sei ein folgerichtiger Entwicklungsschritt im Sinne einer *Verwirklichung* des utopistischen Impetus der Moderne gewesen: „Die Welt, wie sie die Macht, die sich in Rußland mit der Oktoberrevolution durchgesetzt hatte, zu schaffen versprach, sollte nicht nur gerechter werden oder den Menschen eine größere ökonomische Sicherheit bieten, sie sollte auch, und das war vielleicht noch wichtiger, schön werden; die Unordnung und das Chaos früherer Zeiten sollten einem harmonischen, künstlerisch durchorganisierten Leben weichen“ (GROYS 1988: 7). Ob die neue Welt dann auch wirklich gerechter, sicherer oder schöner geworden sei, wie dies die Avantgardisten in Aussicht stellten, ist für unsere Belange zweitrangig; wichtig ist hier der Schöpfungswille als solcher.

⁴⁴ Vgl. hierzu die geschichtssemiotischen Überlegungen B. Uspenskij's, der dafür plädiert, kulturelle Entwicklungen immer als eine Semiotisierung einer asemiotischen Wirklichkeit zu begreifen: „Geschichte (im Sinne der *historia rerum gestarum*) ist vor allem Interpretation der Vergangenheit. Wenn sich die Ereignisse der beschriebenen Wirklichkeit in zeitlicher Abfolge – von der Vergangenheit zur Gegenwart – entfalten, so setzt das geschichtliche Bewußtsein den umgekehrten Gedankengang – von der Gegenwart zur Vergangenheit – voraus. Das geschichtliche Bewußtsein hat dabei notwendigerweise eine *Semiose* zur Voraussetzung [...]. Die Geschichte ist ihrer Natur nach semiotisch, insofern sie eine bestimmte Semiotisierung der Wirklichkeit – die Verwandlung des Nicht-Zeichens in ein Zeichen, der Nicht-Geschichte in Geschichte – voraussetzt“ (USPENSKIJ 1991: 8).

Chiffren führt (vgl. den Beginn dieses Abschnitts). Dem Optimismus gelegentlich betriebener literaturgeschichtlicher Prophetie zum Trotz (s. Anm. 14), trifft viel mehr aber eine *zurückhaltende Sichtweise* zu: Jede Einsicht darein, weshalb eine bestimmte Entwicklung so und nicht anders verlaufen sei, muß eine Feststellung *ex post facto* sein. Eine solche Feststellung gleicht stets einer *Entdeckung* und verbürgt in jedem Fall einen eigenen Wert – auch dann, wenn die Art der mit ihr eingehenden Chiffrierung sich später als inadäquat herausstellen sollte. Warum dies so ist, wird in Kürze klar werden.

Zuvor aber soll der eingeschlagene Weg der Argumentation fortgesetzt und die Abfolge der künstlerischen Entwicklung in einem vereinfachten Schema fixiert werden:



Das Gesamtbild des künstlerischen Fortschritts zeitigt also ein komplexes Gefüge aus vorwärts- und rückwärtsgewandten Kräften. Auf dem ‚inneren‘ Niveau der Innovation vollführt sich die Verpflanzung eines asemiotischen Prinzips in die Sphäre der Zeichen; dies ist ein vorwärts-gewandter Sprung (*saltatorisch-prospektiv*), in dessen Folge sich das Wesen des Ausgangsprinzips zwar radikalisiert, nicht aber *ad hoc* dessen Herkunft preisgegeben wird. *Woher* der Impuls des Innovativen ursprünglich stammt, ist exakt so lange unbekannt, als die Innovation innovativ ist. Anders gesagt: Ist die Provenienz des asemiotischen Anschubs einer Innovation einmal aufgedeckt, so neigt sich die Frist des betreffenden Novums ihrem Ende zu – und das vormalig Neue muß durch eine weitere Impulsgebung abgelöst werden. Der Prozeß dieser Aufdeckung beginnt immer in dem Augenblick, da ein Kunstwerk aufhört, seinen Betrachter im Eindruck der Aufrichtigkeit zu fesseln. In heutiger Zeit tritt dieser Augenblick genau dann ein, sobald der Betrachter anfängt, einen medienontologischen Verdacht zu hegen – und ihm sozusagen *nachgeht*.

Auf der ‚äußeren‘ Seite der kulturellen Evolution spiegelt sich die innovatorische Bewegung in formaler Umkehrung wider. Bekannt ist immer nur ein vergangener Ausgangspunkt, nie aber der Status dessen, *wohin* sich diese Basis zwingend entwickeln müßte. Ein verlässlicher Blick in die

Zukunft ist insofern unmöglich, als das, was je aktuell neu ist, stets erst im nachhinein begrifflich erfaßt werden kann. Ist aber einmal eine neue Chiffre gefunden (wir besitzen Chiffren für die gesamte Kulturgeschichte bis hin zur Postmoderne), so ist das unablässige Voranpreschen der Erneuerung eine Zeitlang gebannt, und man darf sich freuen, das nahezu Jetzige (welches unlängst noch uneinsahbar war) als Fortsetzung des Vergangenen abstrahiert – und hierdurch sich selbst für eine Weile an jene Vorhut der Geschichte katapultiert zu haben, von der aus man hoffen mag, bald zum Zeugen des wiederum Neuen – d. h. des allerneuesten Neuen – zu werden.⁴⁵ Freilich ist eine derartige Freude von begrenzter Dauer: Kaum hat man eine jüngst vergangene Erscheinung so *ad acta* gelegt, sieht man sich schon in die nächste, unvorhersehbare Innovation verwickelt, und die Aufgabe der Chiffrenbildung stellt sich von vorn.

Wo auch immer man also den Faden der kulturellen Evolution aufnimmt, ist man niemals imstande, von der Vergangenheit auf die Gegenwart zu schließen.⁴⁶ Auch eine *Chiffre* wird nur eronnen, indem man ein kürzer Vergangenes mit dem länger Vergangenen vergleicht, also vom Jetzt auf zwei unterschiedliche Schichten des Früheren schaut (*genetisch-retrospektiv*). Daß dabei das kürzer Vergangene als eine logische Zuspitzung des länger Vergangenen zutage tritt, verkehrt diese Blickrichtung nicht – bliebe doch das resultativ aufscheinende projektive Moment aus einer allein vorwärtsgewandter Sicht heraus völlig unersichtlich. Noch einmal: Man wird der Tragweite eines Epochenwechsels nur gewahr, wenn man sich rückblickend in die Vergangenheit versetzt und erst von dort die gerade vergangene Gegenwart als deren folgerichtige Fortsetzung erkennt.

Die auf der ‚äußeren Ebene‘ der Evolution statthabende *lineare Entwicklung* repetiert somit im selben Maß die *inprädictable Figur des Sprunges*, wie die ‚innere Ebene‘ der Innovation *im Sprung* das *genetische Prinzip der logischen Kausalität* verwirklicht. In letzter Konsequenz heißt dies: die kulturelle Evolution geht auf ein immer neues Aufscheinen kurzzeitiger, aber vorher ungekannter *Präsenzen* zurück.

⁴⁵ Hierin erweist sich der Selbstwert eines jeden Urteils *ex post facto* über die kulturelle Vergangenheit. Denn auch wenn man sich bei einer derartigen *Entdeckung* formal ‚irren‘ sollte (solche Irrtümer unterlaufen auch ausgewiesenen Kennern des Kulturbetriebs ständig, was einen der Gründe für die in Fachkreisen nicht abebbenden polemischen Auseinandersetzungen zu speziell literarischen Tendenzen der jüngsten Vergangenheit darstellt), so erlangt man doch auch durch einen ‚Fehlversuch der Geschichtsbändigung‘ unverminderte Gewißheit darüber, was das Wesen eines jeden kulturellen Fortgangs ausmacht: ein unaufhörliches Entschwinden der Gegenwart – und damit nichts anderes als das Verstreichen der alltäglichen, lebensweltlichen Zeit.

⁴⁶ Diese Folgerung trifft sich mit den gegen die verbreitete historistische Geschichtsauffassung gerichteten Forderungen Vilém Flussers: „Bisher sind wir gewöhnt, die Gegenwart von der Vergangenheit her zu erklären. Wir sagen, die Gegenwart ist ein Resultat dessen, was früher geschehen ist. Wenn wir aber annehmen, wie wir ja müssen, daß die Zeit von der Zukunft herkommt, dann ist diese Erklärung unmöglich. Wir müssen statt dessen die Gegenwart aus der Zukunft erklären. Zum Beispiel können wir die Jakobiner nicht aus der Feudalzeit heraus erklären, sondern wir müssen sie erklären aus der Zeit des Bolschewismus. Erst die Bolschewiken haben gezeigt, was in den Jakobinern angelegt war; die Erklärung für die Französische Revolution ist die russische Revolution“ (FLUSSER 2001). Vgl. ebenso nochmals USPENSKIJ 1991 (s. Anm. 44): „damit die Ereignisse der Gegenwart tatsächlich als historische angesehen werden, muß man sie aus der Sicht der zu (re)konstruierenden Zukunft betrachten. In jedem Fall ist die Richtung des historischen [nicht *historistischen*, M. K.] Denkens retrospektiv, dem natürlichen Ablauf der Ereignisse entgegengesetzt“ (USPENSKIJ 1991: 33).

Nun könnte man leicht auf den Gedanken verfallen, der eigentliche Antrieb für jedes Voranschreiten sei darin zu sehen, daß unausgesetzt neu zum Asemiotischen hin ausgegriffen werden müsse, sobald sich die Vitalität einer innovativen Transposition einmal verbraucht hat. Die *Wende zum neuen innovatorischen Muster* – d. i. die Exploitation eines neuen, differenten Feldes der Impulsgebung infolge der Semiotisierung des vorigen Feldes – scheint dabei der Funktionsweise der *différance* durchaus nahe zu kommen. Tatsächlich wird aber die endlose Arbeit der *différance* geradezu unterbunden. Man erinnere sich:

Die *différance* bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ‚gegenwärtige‘ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt (DERRIDA 1972a: 39).

Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen [...]. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes ‚Element‘ [...] aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert (DERRIDA 1972b: 66-67).

Keines der am Spiel der *différance* beteiligten Elemente ist demnach fähig, kraft transzendentaler Andersartigkeit hervorzustechen bzw. aus der Reihe des in ubiquitärer Differentialität Gleichförmigen auszuscheren. Das umfassende Verhältnis im semiotischen Universum der Postmoderne ist die rhizomatische Verknüpftheit in alle Richtungen und über sämtliche jemals für plausibel gehaltenen Grenzen hinweg.

Nach dem heutigen Stand der Dinge kann dieses zentrifugale Wuchern der postmodernen Zeichen nun aber in zweierlei Hinsicht außer Kraft gesetzt werden – und zwar a) von ‚oberhalb‘ der *différance* (sozusagen prä-poststrukturalistisch) sowie b) von ‚unterhalb‘ der *différance* (post-poststrukturalistisch):

a) Die inprädictable, gleichsam kontingente Aktivierung eines neuen Terrains innovatorischer Impulsgebung stellt gegenüber der *différance* immer eine Einbahnstraße dar. Besieht man den Vorgang der Erzeugung innovativer Kunst aus der Nähe, so zeigt sich, daß von der neuerlangten Zeichenhaftigkeit selbst kein Signal ausgeht, welches umgehend auf die Sphäre des Asemiotischen zurückwirkt. Die einzige Triebkraft, die sich in diesem Prozeß geltend macht, ist die Aufeinanderfolge von stets in eine Richtung zielenden Transpositionen. Auch die Tatsache, daß jeder ursprüngliche Herd beliebiger asemiotischer Invasoren irgendwann die Fronten quert, d. h. als Chiffre vom semiotischen Diskurs vereinnahmt und so ‚entwaffnet‘ wird, bedeutet für die innovative Kunst nur, daß ein früheres impulsgebendes Feld sich geleert hat – doch dies verdreht nicht die immer gleiche Gerichtetheit, der sich die Entstehung von fortwährend neuartiger und zunehmend subtiler Kunst verdankt.

Zu einer *Untervanderung* der *différance* ist dieses prä-poststrukturalistische Argument freilich nicht berufen. Wieder scheint das Geschehen von einem einfachen Dualismus (Semiotizität vs. Asemiotizität) regiert zu werden, was viel eher dafür spricht, daß der skizzierte innovatorische Sprung seinerseits dekonstruktivistisch zu unterlaufen sei. Und dennoch muß unter den gegebenen Umständen jedes ‚différencierende‘ Voranschreiten stagnieren; denn direkt greifbar ist nichts außer einem temporären, aber präsentischen Ziel, dessen Ausgangspunkt nie früher zutage tritt, als bis nicht ein weiteres Ziel schon erreicht wäre. Der Konnex, welcher das Verhältnis beider Ziele auf irgendeine Weise reglementieren könnte, bleibt im Dunklen. Mit Derridas Worten: jedes Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, behält zwar das Merkmal des vergangenen Elements an sich, aber es läßt sich ausdrücklich *nicht* durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen, *da die Zukunft völlig unwägbar ist*.

Man beachte in diesem Zusammenhang eine Passage aus Aleksandr Sekackijs mystifikatorisch-philosophischer Anthropologie *Дезертиры с Острова Сокровищ*:

Одним из немногих философов, подчеркивающих роль глубинной комбинаторики, был Шопенгауэр. В книге «Мир как воля и представление» присутствует эскиз теории, согласно которой множество преобразующих сил находится «в связке», в состоянии стойкой нейтрализованности, обессиленности встречными силами.⁴⁷ Выход из связки вызывает всплеск активности, чаще всего катастрофической, — эта активность затем прекращается наступающей нейтрализацией или *успокаивается* в результате выгорания исходных материалов. Но иногда, случайно или преднамеренно, вырвавшаяся из связки сила замыкается в следующую устойчивую комбинацию, способную извлечь из недр сущего нечто воистину новое. По мнению Шопенгауэра, так, например, было *извлечено на свет* электричество, дремавшее от сотворения мира среди возможных следствий законов природы. Надо было просто соединить два, три или четыре «проводочка», чтобы заработали в конце концов все электростанции мира (SEKACKIJ 2006: 343-344).

Wie durch die Schlagwörter „комбинаторика“ und „связка“ deutlich wird, spielt hier erneut das Phänomen des *Kontexts* eine Rolle (s. oben, Haupttext vor Anm. 25). Anders, als die durchwegs (kon)textuell denkende Postmoderne nicht müde wird zu demonstrieren, ist nun aber keine Rede mehr davon, daß dieser Kontext endlos fortgesponnen werden müsse, daß es aus ihm kein Entrinnen gebe – daß also der Kontext *alles* und außerhalb seiner Abmessungen *nichts* sei. Vielmehr erscheint die Idee des Kontextuellen (sowohl in unserer Diskussion als auch bei Sekackij⁴⁸) als ge-

⁴⁷ Dieser Gedanke kommt am ehesten in § 26 des I. Teils des Schopenhauerschen Hauptwerks zum Ausdruck. Siehe SCHOPENHAUER 1819/44, I: 187-198.

⁴⁸ Der den sog. *Petersburger Fundamentalisten* angehörende Philosoph und Schriftsteller A. Sekackij entwirft auch in seinem nachfolgenden Buch, *Два ларца, бирюзовый и нефритовый* – einer angeblichen Übersetzung alter chinesischer Spickzettel, deren Gebrauch angehenden Staatsdienern bei Eignungsprüfungen habe zu Erfolg verhelfen sollen –, zahlreiche Bilder einer *daoistischen* Kontexthaftigkeit. Hierfür nur ein Beispiel: „В любой последовательности поступков, последующий поступок мы склонны считать причиной предыдущего, но эта наша склонность ни в коей мере не является знанием, скорее, она служит его заменой. Знание начинается с понимания того, что сам ритм регулярности важнее непосредственного случайного повода, вызывающего смену одного положения вещей другим. Мудрость же состоит в том, чтобы распознать ритм и принять его к сведению, не подпевая. Особое внимание требуется, когда регулярность прерывается, но это происходит, как правило, не из-за сорных, первых попавшихся причин, а из-за того, что нечто,

rade dadurch relevant, daß die kontextuelle Gebundenheit von etwas gelockert werde, daß etwas seinem Kontext entrissen werde⁴⁹ – und daß dieses *Etwas* erst im Nachspiel seiner neugewonnenen, vorübergehenden Freiheit re-kontextualisiert und so re-restringiert werde.

b) Wenn daher im Endeffekt weniger zählt, was und wohin etwas kontextuell transponiert werde, als die Tatsache dieser Verschiebung selbst, so wird jede kategorielle Unterscheidung zwischen Zeichen und Dingen jäh unerheblich.⁵⁰ Denn bevor man eine beliebige ontologische Aussage wagt, was denn letztgültig sei – Zeichen oder Dinge (oder beides?) –, ist vielmehr derjenige Mechanismus in Augenschein zu nehmen, der die Genese eines neuen Zeichens (oder eines neuen Dinges) überhaupt erst initiiert. Diesen Mechanismus verkörpert aber schlicht jene leere Bewegung, deren ‚ontologische Wahrheit‘ (siehe oben, den Haupttext nach Anm. 12) sich stets in einem *Unterhalb* erschöpft. Das fundamentale Wesen dieser Bewegung bekundet sich weder in der direkten Affirmation eines originär-asemiotischen Ausgangspunkts, noch in der Apotheose eines semiotisch-teleologischen Zieles, sondern stets im Jenseits von allen nur denkbaren derartigen Ausgangs- und Zielpunkten; kurz: *in deren beider Transzendierung*.

Strebte die Postmoderne noch danach, die traditionelle Trennung von Alltag und Kunst zu annullieren, indem sie beide als universell vernetzte Repräsentanten – d. h. als eingeebnete, sich unaufhörlich aneinanderreihende Zeichen – des jeweiligen anderen verstand⁵¹, so wird jetzt das

прежде незаметное и скрытое, созревает, набирает силу и наконец вырывается из-под власти привычного ритма. Тогда наступает время иного сущего, которое, заявив о себе, обретает регулярность“ (SEKACKIJ 2008: 170-171). (Daß es sich bei *Два ларца, бирюзовый и нефритовый* um eine „изыщная «китайская» стилизация“ handelt, und nicht, wie im Vorwort behauptet, um eine Übertragung eines chinesischen Ausgangstexts, unterstreicht BARZACH 2010: 315. Auch V. Gubajlovskij hält es zumindest für möglich, daß „вся эта книга — мистификация Секацкого“ [GUBAJLOVSKIJ 2008: 194]. Im Buch selbst ist eines der deutlichsten Indizien hierfür die Erwähnung eines gewissen Нал’ По – mit dem niemand anderes als Sekackijs ‚fundamentalistischer Mitstreiter‘ und Schriftstellerkollege Нал’ Podol’skij gemeint sein kann: „«Люблю все испорченное» — не раз говорил хорошо известный в Срединной империи путешественник и сочинитель Наль По“ [SEKACKIJ 2008: 218]. In der Tat begegnet die Phrase „я люблю все испорченное“ in Podol’skij’s Roman *Книга легиона* [s. PODOL’SKIJ 2004: 331]. Mithin wurde *Два ларца, бирюзовый и нефритовый* denn auch mit dem *Andrej-Belj-Preis für Literatur* des Jahres 2009 ausgezeichnet – vgl. hierzu eine anonyme Notiz in *Russian Life*, Bd. 52, Heft 1, 2009, S. 12, sowie SAVČUK 2008b. Zur künstlerischen Bewegung des *Petersburger Fundamentalismus* siehe die in Anm. 88, 2.1.1, genannte Literatur.)

⁴⁹ Nicht nur parenthetisch lesen wir bei Sekackij von der Verwandtschaft zwischen Dichter und Dieb: „Признанным поэтом становится только вор, воистину обладающий ловкостью, владеющий необходимыми уловками и умеющий замечать следы [...]. Легкий опыт поэзии именно подсматривается и выкрадывается — и если обворованные даже не догадываются о своей пропаже, перед нами как раз высшее искусство. Например, когда рыбак лунной ночью выбирает заброшенные сети, поэт, присутствующий при этом, похищает у него выскальзывающую из ячеек луну. И в конечном итоге продает ее дороже, чем рыбак свою рыбу“ (SEKACKIJ 2008: 212-213). Vgl. den oben beschriebenen Vorgang der *Unterschlagung*.

⁵⁰ Zurück bleibt jene Aufeinanderbezogenheit an sich, die jeder Form von postmoderner Ununterscheidbarkeit des vermeintlich Unterschiedlichen vorausgeht. Genau dieser Regreß erlaubt es übrigens, das Verhältnis von Zeichen und Dingen, von Kunst und Alltag, mit dem innersemiotischen Verhältnis von theoretischem Diskurs und künstlerischer Praxis gleichzusetzen (vgl. Anm. 37). Auf beiden Ebenen ist nicht länger die Opposition einander gegenüberstehender Entitäten entscheidend, sondern die dazwischen liegende *prä-oppositionelle Gerichtheit*.

⁵¹ Ein besonders eindrückliches Beispiel für diese Vernetzung ist der Aufruf L. Fiedlers, alle in der traditionellen ästhetischen Wertehierarchie bestehenden Berührungspunkte gegenüber der Populärkultur abzulegen (s. FIEDLER 1969). Der russische Kritiker V. Kuricyн vergleicht das textuelle Verhältnis zwischen Kunst und Alltag üb-

substituierende Ausholen dieser Repräsentation selbst hintertrieben. Steht man einem heute innovativen Kunstwerk gegenüber, so ist es nicht länger wichtig, *daß* ein Ding in den semiotischen Kontext eingedrungen ist und dort als ein neuer Zeichenträger auftritt (wiewohl ein solcher Statuswandel weiterhin als das abschließende Ergebnis einer jeden Innovation zu registrieren bleibt), sondern vielmehr, daß kraft dieser Transposition die *Oberflächlichkeit*, d. h. *die ontologische Verlogenheit von Zeichenhaftigkeit schlechthin* zum Vorschein kommt. War das bestimmende Prinzip der Postmoderne also der unaufhaltsame Aufschub zum immer Anderen (in seiner totalen Differentialität aber letztthin Gleichrangigen), so wird das Flottieren der *différance* nun durch Momente des Stillstands ausgebremst. Eine zwar vorübergehende, jedoch von der Dekonstruktion nicht antastbare neue Präsenzhaftigkeit macht sich geltend. Es ist dies nicht die phono-, logo- oder phallozentristische Präsenz von *etwas*, sondern *der leere Grundmodus des semiotischen Bedeutens per se*. Die Chiffre hierfür wird im folgenden sein: *das Ostensive*.⁵²

Mehr soll über das Ostensive einstweilen nicht gesagt werden – das übernächste Kapitel 1.3 wird sich dem Wesen dieses Musters semiotischer Unterschwelligkeit aufs neue widmen. Am En-

rigens mit einer ‚invertierten Matreška‘: „«Текст» описывает «мир», так же как и «текст» описывается «миром», «текст» и «мир» находятся внутри друг друга — этакая инвертированная матрешка, каждая из двух частей которой заключает в себе другую. Постмодернизм — культура, замкнутая на самой себе, а «окружающая реальность» — тоже часть культуры, живущая и оцениваемая по эстетическим законам. Как нет в постмодернизме фиксирования объекта и субъекта, так нет в нем и «результата»: постмодернистский текст — не готовая вещь, а процесс взаимодействия художника с текстом, текста с пространством культуры, с материей духа, текста с художником и с самим собой; если что и может быть итогом этого взаимодействия, так только изживание всякой материальности, превращение элементов процесса и самого процесса в единую духовную субстанцию“ (KURICYN 1992: 226). Kuricyn ahnte 1992 wohl kaum, wie treffend er hiermit die Postmoderne bereits *chiffrierte*.

⁵² Wenn die reine Bewegtheit zwischen zwei Punkten *an sich* in den Vordergrund rückt, sollte es auch möglich sein, Ausgangs- und Zielpunkt miteinander zu vertauschen, ohne daß dies für das Wesen der neuen Kunst größere Verwerfungen nach sich zöge. In der Tat konnten wir ansatzweise sehen, daß aus der umgekehrten Form der Verschiebung – der Verbringung eines Kunstwerks in die asemiotische Welt der Dinge – Effekte resultieren, die denjenigen der semiotischen Unterwandertheit nicht unähnlich sind (s. Anm. 28 sowie den Haupttext der ihr vorangehenden Seite). Das Beispiel eines des zeichenweltlichen Kontexts enthobenen Ölgemäldes konnte anheimstellen, daß auch hier ein tiefendimensionaler Impuls zur Wirkung kommt: nicht der Impuls der bloßen Bedeutungshaftigkeit, sondern der *Impuls purer Dinghaftigkeit*. Parallel zum zurückliegenden Grundriß des Neuen in der Kunst wäre es somit möglich, eine weitgehend symmetrische Theorie der *dinglichen Innovation* zu entwickeln, deren Hauptaussage darin bestehen könnte, daß auch *Erfindungen* – denenzufolge innovative Dinge in Umlauf gelangen – auf Dekontextualisierungen beruhen, wenn sie von Erfolg gekrönt sein sollen (vgl. das Stichwort *Elektrizität* im obigen Zitat SEKACKIJ 2006: 343-344). Einen vergleichbaren Erklärungsansatz der *technischen Innovation* hat übrigens auch B. Groys vorgelegt (s. GROYS 1997); analog zu der in *Über das Neue* vertretenen These, jede künstlerische Innovation komme durch eine Valorisierung des Profanen zustande, legt Groys nämlich auch jeder technischen Neuerung einen Tauschvorgang zwischen *kodifizierten Techniken* und *profanen Praktiken* zugrunde. Dabei stellen die profanen Praktiken freilich wieder etwas zum Archiv der etablierten Technik *weit Entferntes* dar: „Die Kritik an der existierenden Technik kommt [...] aus unterschiedlichen Lebensbereichen und Lebenssituationen und kann deswegen durchaus in sich widersprüchlich sein, so daß sie sich nicht in eine lineare Ordnung einfügen läßt. Ich würde nicht für ein zeitliches, sondern für ein räumliches Modell der technischen Innovation plädieren, bei dem die Innovation als eine Reaktion verstanden wird auf widersprüchliche kritische Forderungen, die aus den unterschiedlichen Richtungen an die Technik gerichtet sind“ (GROYS 1997: 16). – Da jedoch nicht Mechanismen des technischen Fortschritts, sondern Fragen des kunstgeschichtlichen Epochenwandels Gegenstand unserer Überlegungen sind (vgl. die Vorbemerkungen unter 1.0), kann von einer detaillierten Darstellung des dinglichen Innovationsprozesses hier abgesehen werden.

de der Erörterung des Problems des Neuen sei vielmehr noch nach einem begrifflichen Nenner gefragt.

*

Mit welcher übergeordneten Chiffre soll also die *heute neue Kunst* belegt werden? Die hier verfochtene These besagt, daß diese Kunst eine Kunst der formalen Unterwanderung sei – auf daß dem parasitären Wuchern der Postmoderne Einhalt geboten werde, wie dies bis vor nicht allzu langer Zeit noch unvorstellbar schien. Wir erinnern uns erneut: Um eine derartige *Überwindung* der Postmoderne überhaupt begründen zu können (d. h. um die Postmoderne in ihrer semiotischen Ungezügelterheit als Epoche zu domestizieren), ist ein doppelter Schritt vonnöten: zuerst ein kleinerer zurück, dann ein größerer nach vorn (vgl. Anm. 46 samt Haupttext). *Zurück* wandert der Blick in die Vergangenheit; der daraufhin *vorwärts*gewandte Schritt zielt auf die Wiederkehr im Jetztzeitpunkt. Doch wann immer man für eine Weile auf das Vergangene zurückgeschaut hat, findet sich das neue Jetzt stets um diejenige Zeitspanne gen Zukunft verschoben, die dieser Rückblick hat verstreichen lassen. Damit *ist eine neue Zukunft immer gegeben*, sobald man nur an das Vergangene gedacht hat. Jedes nachträgliche Urteil über das Alte bringt, dem Ankerrad eines Uhrwerks gleich, eine neue zeitliche Kluft⁵³ ins Spiel, dank welcher sich wieder und wieder neue Retrospektionen/Prospektionen vollziehen. Mithin erscheint ein morphologisch zweiteiliger Begriff als günstig.

Darüber hinaus gedeiht die neue Epoche nicht auf verbrannter Erde, sie bedarf keiner *tabula rasa*, sondern repetiert zwangsläufig den genetischen Bezug der Postmoderne zur Moderne.⁵⁴ Aus diesem Grund empfiehlt sich eine unmittelbare Anbindung an vorhandene Begriffe.

Ist die Kunst der Moderne als praktische Erscheinungsform von *Formalismus* bzw. *Strukturalismus*⁵⁵ zu begreifen, so spiegelt sich das zu ihr genetische Verhältnis der Postmoderne im Fah-

⁵³ Jeder Rückblick folgt demselben Muster: von Gegenwart₁ auf Vergangenheit₁, von Vergangenheit₁ auf Gegenwart₂; dann z. B. von Gegenwart₂ auf Gegenwart₁ (≡ Vergangenheit₂) und von dort auf Gegenwart₃ usw. Von jeder Gegenwartⁿ⁺¹ wird somit im nachhinein eine *leere Klammer* zur Gegenwartⁿ ersichtlich, deren Natur wiederum die eines *Pfeiles* ist (vgl. nochmals Anm. 37). Anders formuliert: Einsicht in Gegenwartⁿ kann erst dann genommen werden, wenn bereits Gegenwartⁿ⁺¹ erreicht ist.

⁵⁴ Nur ein *genetischer* evolutionärer Ansatz ist imstande, für jenen Holismus zu bürgen, dessen Funktionsweise sich nicht im dualistischen Spiel der *différance* verfängt. Hierin gründet das fundamentale Paradox der Überwindung der Postmoderne: Die postmoderne Metaphysikkritik kann nicht anders entkräftet werden als dadurch, daß sie *metaphysisch zuendegedacht* bzw. *zugespitzt* wird. Versuchte man aber, an ihrer Statt einen *Gegenentwurf* herkömmlicher Transzendentalität zu lancieren (vgl. Anm. 35, mit Haupttext) – was auf eine ‚klassische‘ Reetablierung des direkten Anderen hinauslief –, so endete man *nolens volens* bei der Statuierung eines bloß weiteren Dualismus, dessen Diskreditierung den Routiniers der Dekonstruktion nur geringe Mühe bereiten würde. Binaristisches Denken muß daher in einer Weise radikalisiert werden, die nicht zur Vermehrung der Binarität beiträgt, sondern zu einer neuen Beruhigung der Oppositionen führt. Dies gelingt durch den Ausbruch in die Tiefe der Relationen. Ein retrospektiver Schritt zurück wird so zum prospektiven Fort-Schritt.

⁵⁵ Die Problematik der Abgrenzung von Formalismus und Strukturalismus soll hier nicht nachgezeichnet werden. Vgl. klärend SPECK 1997, der Formalismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus mit Hilfe der Parameter „Determination von unten“ (Sinnbildung durch einzelne *Verfahren*) und „Determination von oben“ (Valorisation von Verfahren vermöge ihres Beitrags zur *Sinnbildung*) in einen alternierenden Zusammenhang bringt.

nenwort *Poststrukturalismus* wider (vgl. nochmals Abschnitt 1.1.1). Schnürt man alle Fäden zum Bündel, so bietet sich für die *post*-postmoderne Zeit endlich als Chiffre an: *Subkonstrukturalismus*. *Sub-* versprachlicht den unverzichtbaren Regreß⁵⁶; *-kon-* steht für die gewonnene leere, aber konstruktive Basis, von der aus Neues zu entstehen vermag⁵⁷ – und leitet zugleich den begrifflichen Zusammenhang mit *(Post)Strukturalismus* ein.

Von welchem kontextuell fernen, impulsgebenden Feld die Herausbildung des *Subkonstrukturalismus* initiiert worden sei, soll im ersten Kapitel des Hauptteils dieser Arbeit (2.1) behandelt werden.⁵⁸ Als exemplarische Untersuchungsobjekte werden dabei Prosawerke eines der führenden russischen Schriftsteller der Gegenwart dienen: des Moskauer Viktor Pelevin.

⁵⁶ Dies meint *räumlich*: die Unterwanderung des Zeichens (als zeitliches Ergebnis von Innovation); *zeitlich*: den geschichtlichen Rückblick (als räumlich-lineare Voraussetzung zur Einsicht in Innovation).

⁵⁷ Dies meint *räumlich*: den vorwärtsgewandten Sprung (als zeitlichen *Ur-Sprung* der Innovation); *zeitlich*: die kunstgeschichtliche Erschließung einer Gegenwartⁿ (als lokalen Endpunkt einer vollzogenen Chiffrierung, kraft welcher zugleich auch immer die nachfolgende Gegenwartⁿ⁺¹ projiziert ist).

⁵⁸ Hiermit sei eine inhaltliche Ausfüllung der in der zurückliegenden Graphik plazierten Fragezeichen in Aussicht gestellt. Zu diesem Zweck wird es weniger darum gehen, möglichst viele intertextuelle Einzelbezüge nachzuweisen (d. h. implantierte Kontexte ausfindig zu machen), sondern darum, eine ‚ideelle Quelle‘ des Ostensiven aufzuspüren.

1.2 Bestehende Ansätze eines Paradigmenwechsels

1.2.1 „Новая искренность“ / „трансматериализм“

Wenn sich unsere Aufmerksamkeit alsbald der russischen literarischen Praxis zuwenden wird, so kann es kein Fehler sein, zunächst auf der Seite des aktuellen russischen literaturtheoretischen Diskurses nach Erklärungen des kulturellen Epochenwandels zu suchen (vgl. Anm. 37, 1.1.3). In der Tat scheint sich namentlich die russische Kritik für die Kategorie des kulturell Neuen – und damit für Auswege aus der Postmoderne – besonders zu interessieren.⁵⁹ Nachfolgend soll eine Reihe bestehender Ansätze in knapper Form angesprochen werden.

Eine der ersten Stimmen, die nicht nur die Subjekt-, Hierarchie- und Entwicklungsfeindlichkeit der Postmoderne beklagt⁶⁰, sondern auch den Gedanken eines epochalen Neubeginns verlautbaren läßt, ist die der Moskauer Kritikerin *Natal'ja Ivanova*.⁶¹ Ivanovas Auffassung zufolge läßt die Postmoderne bereits in den 1990er Jahren Ermüdungserscheinungen erkennen:

Вот уже в течение какого-то вполне обозримого времени [...] говорят об определенной усталости постмодернизма. Действительно, практически исчерпан обыгрыш соцреализма. Соцарт в лице Дмитрия Александровича Пригова наращивает тексты исключительно инерционным путем — и продолжает стремиться к исполнению повышенных обязательств по количеству [...], упорно избегая (скажем так) нового качества. [...] Нельзя не признать, что все более и более предсказуемой становится стратегия творческого поведения и все более и более узким набор «инструментов» в постмодернистской литературе. Тексты [...] читаются лишь как литературное дежа вю (IVANOVA 1998).

Die direkte Reaktion hierauf, so Ivanova weiter, sei eine neosentimentalistische Suche nach *новой Aufrichtigkeit* gewesen: „Новая искренность“^[62] и неосентиментализм постулируют возвращение к «человекоцентризму»^[63]. Пoesия и проза бывших постмодернистов возвращаются

⁵⁹ Das beste Beispiel hierfür ist Boris Groys selbst, der, 1947 in Ost-Berlin geboren, in Leningrad studierte und an verschiedenen Leningrader und Moskauer Instituten wissenschaftlich tätig war, bevor er 1981 in die Bundesrepublik Deutschland emigrierte.

⁶⁰ Derartigen Klagen oder Beschimpfungen, die an die Adresse der Postmoderne gerichtet sind, begegnet man in der russischen Kritik der letzten 10-15 Jahre auf Schritt und Tritt. Vgl. exemplarisch die Artikel von ARCHANGEL'SKIJ 1997, BASINSKIJ 1996, 1997, 1999, ČIŽOVA 2003, NEMZER 1999, RODNJANSKAJA 1999, die alle einen Verlust traditioneller Werte betrauern, für den sie Autoren wie namentlich Pelevin (dessen Werke sie, wohlge-merkt, für typisch *postmodern* halten) verantwortlich machen. Zur Kritik dieser konservativen Literaturkritik selbst vgl. z. B. IVANOVA 1993, KORNEV 1999, PAVLOV 1999: 90-91, ŠARGUNOV 2004: 43-45; für eine kritische Betrachtung speziell der Basinskijschen Positionen siehe HERKELRATH 1997: 95-100.

⁶¹ Einzelheiten ihres publizistischen Werdegangs verzeichnet ČUPRININ 2009: 334-336.

⁶² Siehe hierzu den Beitrag von Elena RUTTEN 2008, die das Aufkommen einer gesteigerten Ernsthaftigkeit in der postsowjetischen russischen Literatur auf sozioökonomische Prozesse zurückführt, welche bereits durch die Gorbačevsche *perestrojka* in Gang gesetzt worden sind. Vgl. ebenso NOVIKOVA 2010, die meint, für die gegenwärtige russische Prosa eine Rückkehr zu modernistischen Mustern diagnostizieren zu können: „В русской прозе самых последних лет намечалась отчетливая ориентация на поэтику „классического“ модернизма 1920–1930-х годов [...]. С точки зрения содержания — тяготение к вселенским обобщениям, к „вечным“ темам, отказ от тотальной иронии“ (NOVIKOVA 2010: 286-287).

⁶³ Vgl. die Untersuchungen Ljudmila VJAZMITINOVA 1999 und 2005, die feinsinnig bezeugen, wie sehr auch die jüngere russische Lyrik um eine Heilung des subjektiven Ichs besorgt ist: „О «поколении 90-х» иногда пи-

от маски и персонажа — к человеку, к поиску *смысла жизни*“ (IVANOVA 1998). Selbst ausgemachte Postmodernisten (wie Mark Charitonov, Genrich Sapgir, Evgenij Popov u. a.) seien im Zuge dieser Akzentverschiebung dazu übergegangen, sich einer *neorealistischen* Schreibweise zu befleißigen⁶⁴ und Genres wiederzubeleben, deren immanente Subjektorientiertheit bisher als mit den diskursiven Strategien der Postmoderne inkompatibel galt: des Tagebuchs, des Freundesbriefs, des Reiseberichts u. ä.: „Словесный артистизм [...] унаследован «новым реализмом», развившимся в лоне ПМ [= постмодернизма], от самого ПМ, но преобразен иным значением и смыслом, вновь открываемыми ценностями“ (IVANOVA 1998). Wie Ivanova anhand der Werke Oleg Ermakovs und Dmitrij Bakins verdeutlicht, macht dieser neue Realismus von einer spezifischen Metaphorik Gebrauch: „метафоричность пронизывает все уровни текста“ (IVANOVA 1998).⁶⁵ Demgemäß fokussiert sich Ivanovas Begriffsbildung im Terminus *Transmeta-realismus*:

шут, что они решали проблему «новой искренности». Это вызвано тем, что, не отказываясь от поисков в области формы, они вернули поэзии традиционное лирическое содержание, основанное на идущем из глубины «я» личном высказывании“ (VJAZMITINOVA 2005).

⁶⁴ Von einem derartigen Gesinnungswandel ist bei E. Rutten auch in bezug auf Vladimir Sorokin zu lesen: „from the early 1990s onwards the [...] non-reader oriented Sorokin did start to express concern about reaching an audience. Today, he has reverted his public image into that of an openly repenting ex-postmodernist [...]. Although, to my knowledge, Sorokin himself has never explicitly identified with *new sincere* tendencies, in interviews he does create such a suggestion: his tendency to dissociate himself from postmodernism coincides with the emphatically expressed wish [...] to write for “sincere people [...]”, or “normal people” with “sincere feelings [...]”“ (RUTTEN 2008: 206). – Ähnlich restaurative Funktionen impliziert auch Lipoveckij's Terminus des „neo-baroque“ (anders als bei MEL'NIKOVA 2007): „In the late 1990s, the mutual gravitation of conceptualism and neo-baroque became [...] obvious. Both trends were driven by the necessity to try to restore the reality which had been destroyed by the aggression of simulacra. This common ground of an artistic search generated a new merger between the neo-baroque's re-mythologization and the conceptualist's deconstruction. The most demonstrative examples of this process can be found in the latest works of two leading writers of these trends – in *Generation 'P'* by Victor Pelevin and *Goluboe salo* [...] by Vladimir Sorokin“ (LIPOVETSKY 2001: 42). Zur neuen, neokonservativistischen Ernsthaftigkeit in Sorokins jüngeren Romanen *Лед* (2002), *Путь Бро* (2004) und *23 000* (2006) (die gemeinsam die *Ледяная трилогия* bilden, s. SOROKIN 2009) vgl. ferner LIPOVECKIJ 2008: 613-681. „«Ледяной» Сорокин озадачивает не тем, что Кирилл Решетников назвал «колеблющимся градусом серьезности», а наоборот, отсутствием таких [...] колебаний [...]. Сам Сорokin [...] подчеркивает серьезность и «позитивность» своего ледяного цикла: [...] «Можно сказать, что раньше я создавал миры и уничтожал их, да? И в этом заключался мой литературный процесс. Здесь же я просто создаю мир и люблюсь им. Для меня это ново»“ (LIPOVECKIJ 2008: 617).

⁶⁵ Dies erinnert an die literarische Strömung des *Metametaphorismus*, welche in den 1970er Jahren von den Lyrikern Ljudmila Chodynskaja, Elena Kacjuba, Konstantin Kedrov, Ivan Ždanov u. a. begründet wurde und bis heute produktiv ist. Das Hauptanliegen der Metametaphoristen besteht, kurz gesagt, im Versuch, „to engender and define a unified ontology of people and things in the development of a general ontology to whose creation the efforts (acknowledged or not) of the poetry of the first half of the century were devoted“ (ARISTOV 1995: 219-220). Einerseits scheint der Metametaphorismus so um einen unmittelbaren Anschluß an den Utopismus der historischen Avantgarde, insbesondere an den des russischen Kosmismus, bemüht zu sein – man denke etwa an die *Философия общего дела* Nikolaj Fedorovs oder ähnliche Projekte jener Zeit (für einen guten Überblick s. HAGEMEISTER 2005). Andererseits läßt sich die metametaphoristische Poetik auf eine verrätselnde Totalverkettung reduzieren, welche sich in der ubiquitären Zeichenhaftigkeit der Postmoderne spiegelt und somit dem Relationalismus der *différance* in nichts nachsteht: „The key to meta-metaphor, which is common in all trends of the avant-garde, is man's involvement with the universe akin to the feeling the American astronaut had on the moon: I was part of space, he said, and space was part of me [...]. The world is bound by the finest astral threads, and anagrammes – the meta-metaphors of sound and sense – form a total continuous rhyme that comprises the entire poetic space“ (KEDROV 1989: 118-119). Siehe auch KEDROV 2000.

Трансметареализм [...] отличается от реализма эпигонского не только «поисками истины», но и особой художественной стратегией [...]. Экзистенциальное отчаяние, напряженность чувств, интенсивность страданий? Да, конечно. Но еще и обязательное и необходимое слияние по крайней мере трех качественных характеристик:

- развертывание текста как единой многоуровневой метафоры;
- интеллектуализация эмоциональной рефлексии;
- проблематизация «проклятых вопросов» русской классики [...].

Преодолевая постмодернистскую ситуацию, трансметареализм вбирает то, что наработано постмодернистами, — интертекстуальность, гротеск, иронию. Только подчиняет все эти усвоенные и преодоленные элементы сверхзадаче (IVANOVA 1998).

Ein solcher Versuch, ein neues Aufrichtig-Sein subjektiver Botschaften mit der offenen Form postmodernen Schreibens zu versöhnen, wirft jedoch Probleme auf. Einerseits bildet die „сверхзадача“ – das Primat eines glaubhaften sprachlichen Ausdrucks von Subjektivität – mit den formalen Charakteristika der Postmoderne einen hierarchisch strukturierten Dualismus aus, der mühelos dekonstruiert werden kann: Aufrichtigkeit, die sich aus untergeordneten, zumal ironischen Bausteinen zusammenfügt, ist nicht mehr aufrichtig. Andererseits kann trotzdem nicht auf die Wahrung einer stilistischen Kontinuität zwischen Postmoderne und Transmetarealismus verzichtet werden, da andernfalls die transmetarealistische Kunst gänzlich auf die literaturgeschichtliche Stufe traditioneller realistischer Mimetik zurückfielen. Wofür man sich auch einsetzen mag – zugunsten des Postulats einer neuen Aufrichtigkeit (und damit zuungunsten literarischer Innovativität) oder zugunsten einer kontinuierlichen Weiterentwicklung des literarischen Stiles (und damit zuungunsten der Tragfähigkeit des Restaurationsversuchs ganzheitlicher Subjektivität) –, erreicht man doch nie eine einheitliche Lösung. Der Transmetarealismus zerschellt in seinen Ansprüchen entweder an der Szylla der trivialen Imitation prä-postmoderner Muster (vgl. den Beginn des Abschnitts 1.1.3) oder an der Charybdis der bloßen Fortschreibung postmoderner Metaphysikkritik. Einen Weg der Mitte gibt es für ihn nicht.

Wie eine neue literarische Ernsthaftigkeit zu realisieren sei, ist auch für den Kulturwissenschaftler Michail Ėpštejn⁶⁶ von Interesse. Hierbei bringt Ėpštejn ausgerechnet den Konzeptualisten Dmitrij Prigov wieder ins Spiel, dessen Werk bei Ivanova noch als Inbegriff einer überholten postmodernen Schreibweise galt:

As early as the second half of the 1980s, Dmitry Prigov, the leader of the Moscow conceptualists, called for a change of direction toward a “new sincerity.”⁶⁷ Turning away from strict conceptualist schemas, which parodied models of Soviet ideology, the new movement was to strive for a lyrical assimilation of these dead layers of being and consciousness. This sincerity is *new* because it presupposes the death of the traditional sincerity, in which the inspired poet identi-

⁶⁶ Für die wichtigsten Daten zu Ėpštejns Leben und Werk s. ĆUPRININ 2009: 614-616.

⁶⁷ In der Tat hat Prigov seit 1984 unter der Rubrik „Новая искренность“ mehrere Samizdattexte verfaßt. Laut Monastyrskij enthält das „предупреждение“ zu dieser Textgruppe folgende Definition: „в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо «новой искренностью»“ (MONASTYRSKIJ [Sost.] 1999: 64-65).

fied with his hero. However, at the same time, this *new sincerity* transcends the pointed alienation, the impersonalism, the quotedness proper to conceptualism. The new sincerity belongs to a post-quotation art, to a new, “shimmering aesthetics” [...]. This “scintillating” aesthetics, reminiscent of the glimmering irony-as-seriousness present in the work of Erofeev (“trans-irony”), leads us into the sphere of “trans-lyricism”, which is foreign to both modernism and post-modernism. This “post-postmodern” neo-sentimental aesthetics is defined not by the sincerity of the author or the quotedness of his style, but by the mutual interaction of the two (EPSTEIN 1999: 457).

Mit Hilfe eines solchen Konzepts von „trans-irony“ versucht Ěpštejn also, die Neuheit der *neuen Aufrichtigkeit* zu retten. Inwieweit der hieraus aufkommende „post-postmodern[ism]“ die post-moderne Unmöglichmachung stabiler Entitäten jedoch vielmehr verschärft, als daß er die Tür zu etwas kategoriell Neuem aufstieße, bleibt auch bei Ěpštejn nicht lange verborgen:

For postconceptualism, quotationality is the initial axiom, grounding all subsequent lyrical hypotheses. If conceptualism enacted the way in which the most important, lofty words had been turned into clichés, then the radical courage of postconceptualism is to be found in the way it takes up these same clichéd words and uses them in their literal meaning, which has by now split into two: into a “dead” meaning and into a “born-again” meaning. Lyrical sincerity and sentimentality die out in these clichéd words, in order that death be trampled by death, so to speak. [...] [Postconceptualism] is the next stage of development of Erofeev’s trans-irony. It is the phase in which words, having been turned inside-out by carnival, reclaim their primary meaning: but this primary meaning is already detached, otherworldly, virtual (EPSTEIN 1999: 459-460).

Metaphorisch gesprochen steht hinter Ěpštejns Thesen somit die Auffassung, es könne ein neuer Glaube entstehen, triebe man den Teufel nur eifrig genug mit dem Beelzebub aus. An die Stelle des vormaligen Präfixes *post-* (in *Postmoderne*, *Posthistoire* etc.) tritt *trans-*: „trans-subjectivity,” “trans-idealism,” “trans-utopianism,” “trans-originality,” “trans-lyricism,” “trans-sentimentality” (EPSTEIN 1999: 461). Mit welcher Leichtigkeit aber beliebige, konträr gegen die Postmoderne gerichtete Konzepte von derselben Postmoderne vereinnahmt werden, dürfte inzwischen sinnfällig geworden sein (vgl. den zurückliegenden Abschnitt 1.1.3). Durch Gegensteuern ist dem postmodernen Parasitismus nicht zu entrinnen; will man dem Flottieren der *différance* ein Ende setzen, so hilft nichts Differentes. Auch Ěpštejns Argumentation geht daher in einem allumfassenden, post-modernen Relationalismus auf: „Nevertheless, these “trans” phenomena seek to come to self-expression in the form of repetition. Paradoxically as it may sound, it is precisely through repetition that they reclaim their primacy and authenticity“ (EPSTEIN 1999: 461). Wieder ist es so: was Authentizität im Innersten kennzeichnet, nämlich Einmaligkeit, kommt nicht zum Vorschein, ohne daß diese Einmaligkeit zugleich ihrem Widerpart, der Wiederholbarkeit, Geltung verschaffte. Dies ist *noch* postmodern, *nicht* post-postmodern.

1.2.2 „постпостмодернизм“/„afterпостмодернизм“

Nachdem Michail Ėpštejn das Epitheton *post-postmodern* als einer der ersten artikuliert hat, dauert es nicht lange, bis diese Chiffre in den Arbeiten anderer Kritiker wiederkehrt. Binnen einem Jahr erscheinen zwei größere Monographien über die russische Postmoderne (KURICYN 2000, MAN'KOVSKAJA 2000), deren Schlußkapitel jeweils dem „постпостмодернизм“ gewidmet sind.

Der aus Novosibirsk stammende Schriftsteller und Literaturkritiker *Vjačeslav Kuricyn*⁶⁸ greift dabei als Ausgangspunkt jenes Problem wieder auf, an dem Ėpštejns Ansatz des „post-postmodern[ism]“ argumentativ zu scheitern drohte:

[Постмодернистская] рефлексия не имеет предела, поскольку постмодернист не имеет оппонента. Смысл незамыкаем, и каждый законченный текст, каждое высказывание есть насилие над смыслом, заслон интерпретации, террористическое усекновение семантической бесконечности. Чтобы замкнуть смысла, нужен враг или конкурент. У постмодерниста, смешивающего жанры, нет конкурентов: он готов признать и оправдать все, что угодно (KURICYN 2000: 258).

Demnach ist es nur stimmig, daß Kuricyn unter „постпостмодернизм“ lediglich eine Verlängerung – also eine Präzisierung oder Verdichtung – der Postmoderne versteht:

Если исходить из того, что мы по-прежнему существуем в «ситуации постмодернизма», тот постмодернизм [...] мы можем обозначить как героический этап этой эпохи (этап обретения имени), а постпостмодернизм — как его более спокойное развитие, как мирную жизнь (KURICYN 2000: 256)

Я называл здесь постпостмодернизмом, как и предупреждал в начале текста, не какое-то принципиально новое состояние мира, а уточнение, уплотнение представлений, конец героической эпохи постмодерна, конец битвы за места под солнцем, у кормушек, на экранах и на страницах. Постмодернизм победил, и теперь ему следует стать несколько скромнее и тише (KURICYN 2000: 270).

So verwundert nicht, daß Kuricyn über die spezifischen Merkmale des vermeintlich neuen „постпостмодернизм“ im Grunde schweigt. Wovon er statt dessen spricht – über *political correctness*, über Ironie, die Bedingtheit von Wahrheit, eine Vermischung der Genres etc. –, läßt sich wieder als ein Abriß über die *Postmoderne* lesen. Die Voranstellung eines zusätzlichen *пост-* an den ohnehin präfigierten Epochenbegriff *пост-модернизм* zieht für Kuricyn keinen qualitativen Wechsel nach sich.⁶⁹

⁶⁸ Für die wichtigsten bio-bibliographischen Daten vgl. ČUPRININ 2009: 395-397.

⁶⁹ Zur Veranschaulichung genügt es, einen Blick auf jenen Vergleich zu werfen, den Kuricyn zwischen dem Konzeptualismus und Viktor Pelevin zieht: „Усилия концептуализма и соц-арта обернулись и искомой деидеологизацией отношения к соцреализму. [...]. Эта деидеологизация оказалась способной заменять былую соцреалистическую тотальность такими же тотальными соцартистскими симулякрами [...]. Но открытия соц-арта и концептуализма способны продолжаться не только лишь как новая пародийная тотальность, но и как инструменты для построения новых индивидуальных проектов. Скажем, Виктор Пелевин обильно пользуется «открытиями» предшественников, но не мешает дискурсы, а просто заимствует технологии. [...] Пелевин все эти приемы ставит на службу занимательности повествования: цитаты превращаются в композиционные приемы, постмодернистская «деконструкция идеологий» — в психологию и историческую убедительность, концептуально важное говорение с разных точек зрения,

Inhaltsreicher fällt die Auffassung von *postpostmodernismus* in der zweitgenannten Monographie aus. *Nadja Man'kovskaja* hält die Ablösung der Postmoderne aufgrund dreier Entwicklungslinien für gegeben: 1.) der Entstehung von „технообразы“ (s. MAN'KOVSKAJA 2000: 307-309), 2.) einer Verabsolutierung von „виртуальная реальность“ (s. ebda. 310-326) sowie 3.) der Herausbildung eines neuen „транссентиментализм“ (s. ebda. 326-327).⁷⁰ Letzteres ist mit der Suche nach *neuer Aufrichtigkeit* bzw. mit dem Konzept des *Transmetarealismus* zu identifizieren (inklusive der anzumeldenden Kritik) – und braucht nicht nochmals erörtert zu werden.⁷¹

Was indes unter „технообразы“ zu verstehen ist, kann in Zusammenschau mit der zweiten Entwicklungslinie, der allumfassenden *Virtualisierung der Welt*, gesehen werden. Ein „технообраз“ komme immer dann zustande, wenn zeitgenössische, digitale Technologien in ein neugeschaffenes Kunstwerk einfließen. Hieraus resultiere, daß

отличие технообразов от традиционных «текстообразов» [...] [состоит] в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующим знания «способа применения», художественно-эстетического инструментария, «инструкции». Если образ сопряжен с интерпретацией, finito, линейным распространением, то технообраз — с интерактивностью, виртуальным процессом, сетевым способом распространения [...]: свободу интерпретации вытесняет необходимость интерактивного вмешательства аудитории. Ведь без знания ею инструкции, «способа применения» артефакта, то есть правил взаимодействия с инсталляцией, поведения при перформансе, хэппенинге, приемов виртуальных манипуляций и т. д., «события» искусства может и не произойти (MAN'KOVSKAJA 2000: 308).

Dies scheint nun in der Tat auf einen *post-post*modernen Entwicklungsschritt hinzudeuten. Gehen wir nach wie vor davon aus, daß die Kunst der Postmoderne auf semiotischen Umsetzungen des *politischen* Prinzips der Demokratie beruht, so könnte der Einbruch von etwas *Technischem* in die Kunst durchaus einen Paradigmenwechsel markieren. Indem eine neue, interaktiv handhabbare Kunst zum Handeln auffordert, gebärdet sie sich als *Ding* – und es bliebe lediglich zu fragen, ob man es hierbei nicht eher mit einer Verschiebung von Kunst ins Reich der Technik zu tun habe als mit einer Implantation von Technik in die semiotische Sphäre der Kunst. So oder so kann

«дискурсивные игры» — в... как бы это выразиться... тонкое проникновение во внутренний мир мухи и скарабея“ (KURICYN 2000: 262-263). Werden maßgebliche Verfahren der Postmoderne auf diese Weise ‚konstruktiv verinnerlicht‘, so ist dies bestenfalls als moderater Entwicklungsschritt zu bewerten. Daß mit Pelevin nun aber möglicherweise *doch* die Produktion einer qualitativ neuen Literatur beginnt, wird immerhin insoweit indiziert, als Kuricyn bei der Wahl seiner Formulierungen zögert.

⁷⁰ Ähnlicher Kriterien – vor allem der Figur einer paradoxen Verbindung von Virtualität und Realismus – bedient sich übrigens auch die kroatische Literaturtheoretikerin D. Oraić Tolić bei der Statuierung eines „post-postmodernizam“ für die kroatische Literatur. Vgl. v. a. das Kapitel „Virtualni realizam – hrvatski post-postmodernizam“ in der 2005 erschienenen Arbeit *Muška moderna i ženska postmoderna* (ORAIĆ TOLIĆ 2005: 207-264).

⁷¹ Man'kovskaja steht ihren Vorrednern Ivanova und Ėpštejn auch in der Wortwahl nahe: „появление [транс-сентиментализма] в отечественной культуре связано с процессами перерастания концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т. д. Характерными особенностями этого российского варианта постпостмодернизма представляются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, синтез лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования [...]“ (MAN'KOVSKAJA 2000: 326-327).

aber nicht das imperative Signal in Abrede gestellt werden, das von einem solchen Artefakt ausgeht.

Doch was geschieht bei dieser Interaktion von Rezipient und Kunstwerk wirklich? Man'kovskaja läßt keinen Zweifel daran, worauf es letzten Endes ankommt: „Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания“ (MAN'KOVSKAJA 2000: 311). Der Rückkopplungseffekt des Schaffens- auf den Rezeptionsprozeß führt zu einer Aushebelung des ontologischen Gefälles zwischen Künstler und Museumsgänger, zwischen Autor und Leser⁷² – und endet bei einem „новый тип эстетического сознания“, der so neu nicht mehr ist: eine Verlagerung der Sinnstiftungshoheit zugunsten des Lesers wird auch von postmodernen Theorien propagiert.⁷³ Die imperative Wirkung der von Man'kovskaja auf den Plan gerufenen „технообразы“ ist also nur von kurzer Dauer: ein Rezipient, der durch einen anfänglichen Appell zur ‚Teilhabe am Kunstwerk‘ stimuliert ist, hört umgehend auf, je wieder Adressat des vorausgegangenen Aufrufs zu sein, sobald er infolge seiner Interaktion zum Mit-Schöpfer geworden ist. Allenfalls ließe sich sagen, daß jener Appell erst für ein *zweites Publikum* wieder wirksam wird – nachdem sich der ursprüngliche Künstler mit seinem ‚debütierenden‘ Rezipientenkreis in diffuser Komplizenschaft vereinigt hat.

Der so in Gang gesetzte, unabschließbare Verkettungsprozeß korrespondiert vollauf mit der Arbeitsweise der *différance*. Jeder die Kunstgalerie neu betretende Besucher, der gegenüber dem zur Schau gestellten „технообраз“ ein potentiell Anderes hätte verkörpern können, geht seiner äußeren, rezeptiven Haltung verlustig, indem das Kunstwerk ihn veranlaßt, eine Position einzunehmen, die zu derjenigen des Künstlers äquivalent ist. Trägt aber der Rezeptionsvorgang immer nur zur Vermehrung eines gleichförmigen Kollektivs von Ko-Autoren (vgl. WOODMANSEE 1992: 308-312) bei, so ist nicht mehr zu unterscheiden, was Aktion, was Reaktion ist, und es gibt bald *nur noch Künstler* – ebenso, wie infolge der *différance* alles zum Zeichen wird. Der Versuch, das Wesen der Interaktion zu durchdringen (geschweige denn, ihr ein Ende zu setzen), mündet in der Vorantreibung des interaktiven Prozesses selbst – und damit in einer Nivellierung des Gegensatzes von Kunst und Nicht-Kunst, an deren Ende keine ontologische Wahrheit mehr möglich ist.

⁷² In der literarischen Kunst ist eine *faktische* Nivellierung von Autor- und Leserposition natürlich nur im Fall eines offenen, elektronisch gespeicherten und ohne Medienwechsel vermehrbaren *Hypertexts* möglich. Vgl. aus der umfangreichen Literatur hierüber beispielsweise EDE/LUNSFORD 1990, DOUGLAS 1994 oder FABLER 1997 – und speziell für den russischen Kontext SASSE 1999 oder WURM 2003. Vorbehalte gegenüber einem Prestigeverlust der auktorialen Position meldet, auch noch im Fall elektronischer Hypertexte, WINKO 1999 an.

⁷³ Man denke an die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule – „Jede Lektüre wird [...] zu einem Akt, das oszillierende Gebilde des Textes an Bedeutungen festzumachen, die in der Regel im Lesevorgang selbst erzeugt werden“ (ISER 1970: 234) – oder an R. Barthes' *Tod des Autors*: „Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser“ (BARTHES 1967: 192).

Namentlich hierin meint Man'kovskaja aber die Grundlage einer post-postmodernen Kultur- etappe ausmachen zu können. Ihr Votum für eine neue Geordnetheit und Ganzheit fällt im Sinne genau dieser ubiquitären Gleichförmigkeit: „Новая эстетическая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеальной упорядоченностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом“ (MAN'KOVSKAJA 2000: 312).⁷⁴ Daß jede Verwischung von Grenzen jedoch ihrerseits nichts anderes darstellt als einen aleatorischen Schritt in Richtung von Entropie, also das postmoderne Chaos nur anreichert, wird dabei verkannt.⁷⁵ Der „замкнутый цикл, обеспечивающий бесприпятственные взаимопереходы реального и ирреального“ (MAN'KOVSKAJA 2000: 313), dessen Herleitung Man'kovskaja rechtfertigen zu können glaubt, ist gerade *keine* abgeschlossene, zyklische Figur. Denn sollte es wirklich zutreffen, daß sich „взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве“ (MAN'KOVSKAJA 2000: 312) vollziehen, so wird es sinnlos, daß von Kategorien wie „бытие“ oder „небытие“ fortgesetzt die Rede ist – und noch sinnloser, daß inmitten eines von beidem die gesicherte Existenz einer *Insel der virtuellen Kunst* geltend gemacht wird. Die von Man'kovskaja geschilderte Situation bezeichnet viel eher die einer universonen, expandierenden Virtualität, welche sich jeden gegen sie anrennenden Gegner einverleibt – sei ein solcher Gegner auch eine transzendente Kategorie wie „бытие“ oder „небытие“.⁷⁶ Somit muß Man'kovskajas Apotheose der Virtualität als eine Akzeleration der Postmoderne beurteilt werden – und nicht als ein gangbarer Weg zu deren Überwindung.

*

⁷⁴ Zu einer vergleichbaren Einschätzung kommt Vladimir LAPENKOV 2002: „ПМ [= постмодернизм] не умер, хотя «пахнет» уже иначе. Он меняется вместе с обществом, но на своем, «отеческом» (символическом), уровне. Чистая ирония и игра слов [...] парадоксальным образом обогатилась путем редуцирования, появился «гармоничный» язык амбивалентных значений“.

⁷⁵ Zieht man erneut die Figur des *Rhizoms* hinzu, so zeigt sich, wie sehr Man'kovskaja der im Grunde modernistischen Auffassung anhängt, daß Dualismen auch in der Postmoderne stabil seien. Deleuze/Guattari heben dagegen die *Temporalität* aller postmodernen Dualismen hervor: „Wir ziehen den einen Dualismus nur heran, um den anderen zu verwerfen. Wir benutzen den Dualismus von Modellen nur, um zu einem Prozeß zu gelangen, in dem jedes Modell verworfen wird. Wir brauchen immer wieder geistige Korrektoren, die die Dualismen auflösen, die wir im übrigen nicht festlegen wollten, durch die wir nur hindurchgehen. Um zu der Zauberformel zu kommen, die wir alle suchen: *Pluralismus* = *Monismus*, und dabei durch alle Dualismen hindurchzugehen, die der Feind sind, aber ein unbedingt notwendiger Feind, das Mobiliar, das wir immer wieder verschieben“ (DELEUZE/GUATTARI 1980: 35). Anders gesagt: „Постмодернистская философия [...] ориентирует на «плюрализм/монизм» — представление о множественности становящейся истины, фактор «примирения непримиримого»“ (SKOROPANOVA 2006: 84).

⁷⁶ Vgl. die Bestimmung von *Virtualität* durch Flusser: „Der Begriff ‚virtuell‘ fischt im Trüben – nämlich in jener grauen Zone zwischen Möglichem und Wirklichem, zwischen Potentiellem und Realem [...]. Wenn wir von virtuellen Räumen sprechen, dann meinen wir, daß wenigstens in den Bereich des Denkbaren und vielleicht sogar schon des Machbaren die Möglichkeit drängt, alternative Welten herzustellen, sie der Konkretizität immer näher zu bringen, so daß sie immer virtueller in jenem Sinne werden, von dem ich gesprochen habe. Bis wir in einer Pluralität von Welten leben werden, von denen keine konkreter oder weniger konkret als die andere sein wird, angesichts derer die Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion keinen Sinn mehr haben wird“ (FLUSSER 1991: 167, 170). – Vgl. auch Teil 2 in McHales Postmoderne-Monographie, „Worlds“, darin besonders Kapitel 3, „In the zone“ (MCHALE 1987: 43-58).

Daß aus einer ‚Überdrehung‘ der Postmoderne ein Epochenwandel erwachsen könne, wird auch im Jahr 2009 noch für möglich gehalten. „Неумолимая скорость не падит никого. Ирония новационной энтропии обратилась и против своего культурно-идеологического воплощения — постмодернизма“ – schreibt der in Nižnij Novgorod tätige Philosoph *Vladimir Kutyrev* (KUTYREV 2009: 103) einleitend zu seiner Abhandlung über „afterпостмодернизм“ (vgl. KUTYREV 2009: 122-148).⁷⁷ In jüngerer Vergangenheit habe sich nämlich herausgestellt, daß der fortwährende Aufschub der *différance* zwar eine Rationalisierung des Chaos („упорядоченность“ bei Man’kovskaja, s. o.) bewirkt habe – daß im selben Zuge jedoch auch die letzte noch verbliebene menschliche Komponente aus den Windungen dieses Spieles vertrieben worden sei:

Отождествление-различение приводят к образованию предметных образов и понятий, которые далее взаимодействуют по законам человеческой логики и психологии, обусловленных природой означаемого и означающего, то есть «присутствием». Это мыслящее Бытие. След-отсрочка, черточка-промежуток [= *différance*] открывают возможность обработки хаоса посредством бесчисленных комбинаций грамм безотносительно к присутствию. Они в нем не нуждаются. Это бытийствующая Мысль. Обработка хаоса есть его организация, образование порядка. И следовательно — *рационализация*. Рациональность — конечная цель чистого мышления. Но она *несоразмерна человеку*, замкнута на себя и выходит за пределы его логики [...]. Мы видим игру различий вместо игры вещей и физических сил. Программирование вместо теоретизирования. Дошедшее до автоматизма писание вместо мышления. Вместо философии — грамматику. Иначе говоря, осуществленную деконструкцию. [...] Мы свидетели торжества паразита, который после гибели хозяина умер сам. От истощения. Пиррова победа — момент истины, раскрывающий бессмысленность всей деконструктивистской затеи. В этом источник слухов о смерти постмодернизма [Hervorhebungen von mir, M. K.] (KUTYREV 2009: 120-121).⁷⁸

⁷⁷ In seiner Begriffswahl ist Kutyrev Marina Možeiko verpflichtet, die der neuen Epoche ein weiteres Mal eine enge Verwandtschaft mit der Postmoderne bescheinigt: „AFTER-POSTMODERNISM [...] в своем оформлении во многом стимулирован таким феноменом современной культуры постмодерна, как «кризис идентификации», и содержательно разворачивается как генерирование программ преодоления последнего“ (MOŽEJKO 2001: 8). Daß ein solcher Wechsel zur Zeit stattfindet, hält Možeiko aufgrund zweier *transformativer Vektoren* für manifest, nämlich a) dem „вектор программного неоклассицизма, т. е. «культурного классицизма в постмодернистском пространстве» (М. Готдинер), предполагающий существенное смягчение критики референтальной концепции знака“ (MOŽEJKO 2001: 8) sowie b) dem „коммуникационный вектор, смещающий акцент с текстологической реальности на реальность коммуникативную и центрирующийся, в связи с этим, вокруг понятия Другого“ (MOŽEJKO 2001: 8). Nach allen unsererseits angestellten Überlegungen erscheint jedoch keine dieser beiden Entwicklungslinien als geeignet, einen gangbaren Ausweg aus der Postmoderne zu weisen. Wie der Abschnitt 1.1.2 gezeigt hat, ist es um die Reanimation von Bedeutung infolge einer neuen Inthronisierung der *Referenz* nicht gerade einfach bestellt – da hilft auch Gottdieners *urban semiotics* wenig (zu Gottdiener im Kontext der Post-Postmoderne vgl. STRUKOVA 2008: 229). Kaum anders verhält es sich mit der diskursethisch-hermeneutischen Argumentation Karl-Otto Apels, auf welche der zweite *transformative Vektor* zurückgreift: „Апелевская версия постмодернистской парадигмы смягчает примат лакановского «судьбоносного означающего» над означаемым, восстанавливая в правах классическую для философской герменевтики и генетически восходящую к эзегетике презумпцию понимания как реконструкции имманентного смысла текста, выступающего у Апеля презентацией содержания коммуникативной программы игрового и коммуникативного партнера“ (MOŽEJKO 2001: 9). Daß in der Epoche der Postmoderne jede hermeneutische Kampagne einer ‚Rekonstruktion der immanenten Textbedeutung‘ zu zeichentheoretischen Verwicklungen führt, muß hier wohl nicht eigens erläutert werden. Für eine allgemeine Kritik der hermeneutischen Zirkelbewegung siehe z. B. MÜLLER 1990.

⁷⁸ Kutyrevs These, die Epoche der Postmoderne habe aus sich selbst heraus, sozusagen selbstverschuldet, für ihr eigenes Ableben gesorgt, kann wiederum als eine Verlängerung des nietzscheanisch-modernistischen Topos vom Tod Gottes aufgefaßt werden: „Деконструктивизм по своему месту в развитии человеческого духа

Sollte es also möglich sein, daß der Parasitismus der Postmoderne sogar im Zuge seines eigenen Zusammenbruchs noch triumphiert – worin besteht dann das Wesen der nachfolgenden Epoche, des *afternostmodernizm*? Kutjrev benennt zwei „новационно-прогрессистские линии“ (KUTYREV 2009: 124), deren jeweilige Verlaufsform die Postmoderne auf einander ähnliche Weise zu Ende bringe; dies sind 1.) die Linie einer *totalen Potentialität* und 2.) wiederum die Linie einer *totalen Virtualität*. Beide diese Entwicklungslinien sollen hier nur im Ansatz rekapituliert werden – wobei es sich anbietet, mit dem zweiten Punkt zu beginnen.

Das Problem allumfassender Virtualität erscheint bei Kutjrev in einer recht tiefgründigen Sicht. Anders als seine Vorrednerin Man'kovskaja prononciert Kutjrev ein ontologisches Gefälle, dessen die Genese eines virtuellen Erzeugnisses ursprünglich bedürfe:

Технически под виртуальной реальностью (ВР) имеется в виду искусственное трехмерное изобразительно-звуковое воспроизведение предметных форм материального мира во взаимодействии с нашим сознанием, включая его деятельность по симуляции несуществующего, воображаемого.^[79] ВР существует до тех пор, пока продуцируется и воспринимается каким-либо субъектом, т. е. «здесь и сейчас» (KUTYREV 2009: 129).

Folglich umfaßt die grundsätzliche Erscheinungsform von Virtualität nach Kutjrevscher Lesart nur *eine* ‚Hälfte des Seins‘ – das wahrnehmende subjektive Bewußtsein⁸⁰ –, während die reproduzierte materielle Welt die hierzu komplementäre *andere* ‚Seins-Hälfte‘ verkörpert. Die virtuelle Realität stößt also so lange an Grenzen, wie es etwas gibt, das reproduziert werden kann. Je nachdem, ob man einer materialistischen oder einer idealistischen Denkweise⁸¹ anhängt, erweise sich das Virtuelle entweder als sekundär oder als primär, nicht aber als total:

Отождествляясь с идеальным, означающим и субъективностью, она [= ВР] остается частью, зависящей от целого, порождением какой-то иной реальности. Это с точки зрения материализма и позитивизма. Если же идеальное считать Абсолютом, то и виртуальное надо трактовать как первичное, порождающее, придавать ему универсальный, онто-субстанциальный статус. Препятствие здесь — присутствие, «реальная реальность», отвергнуть которую виртуалисту труднее, чем при «обыкновенном» трансцендентализме (KUTYREV 2009: 130-131).

Wenn jedoch eine derartige Vertauschung der Ränge denkbar wird, d. h., wenn neben der landläufigen Auffassung, man habe es beim Virtuellen mit etwas Abgeleitetem (mit etwas von einer

как раз занят закрытием данной эпохи и разглядыванием, очерчиванием, пропагандой контуров новой, постчеловеческой. За смертью Бога следует смерть знака. Точнее, это завершение смерти Бога в его третьей, разумной ипостаси. Общая смерть Бытия, существовавшего «неслиянно и нераздельно» в виде природы, человека и их духа“ (KUTYREV 2009: 118).

⁷⁹ Hiermit ist das Baudrillardische *Simulakrum* (eine hyperreale Kopie von etwas, das es als Original nicht gibt) eingeschlossen. Siehe ausführlich BAUDRILLARD 1978.

⁸⁰ „мы свидетели [...] переквалификации в виртуальную реальность «половины» бытия, определявшуюся в метафизике как сознание, идеальное и субъект. Переквалификации в нее означающего“ (KUTYREV 2009: 130).

⁸¹ Eine im gegebenen Zusammenhang aufschlußreiche Gegenüberstellung beider Denkweisen unternimmt KARPUNIN 2004: 27-36.

anderen ‚Seinshälfte‘ Hervorgebrachtem) zu tun, nun auch die ontologisch gegensätzliche Position in Betracht kommt – die des *Primats* der Virtualität –, so ist es nicht mehr weit bis zur erneuten *Totalisierung von Virtualität*: in dem Moment, da denkbar wird, daß eine von einer ‚realen Realität‘ generierte virtuelle Realität *selbst* Realität generiert, wird alles vermeintlich Nicht-Virtuelle überflüssig. Die einst stabil scheinenden Kategorien *des objektiv Geschaffenen* bzw. *der subjektiven Wahrnehmung* (der Instanzen *Kunstwerk* und *Rezipient*) fallen – wie dies auch im Zusammenhang der „технообразы“ deutlich wurde – in eins:

Все является игрой одной сущности — виртуального, которая субстанциализируется и универсализируется. И чем дальше виртуальная философия разворачивается, обрастая понятийным аппаратом, тем яснее видно, что виртуальный мир претендует быть не одним из миров, а единственным [...]. Универсализация VR делает ненужной «вторую половину» бытия, определяющуюся в метафизике как субстанциальное и объективное. Как озаглавленное (KUTYREV 2009: 131-132).

Zur folgerichtigen Neubeurteilung des Subjekts werde daher eine „разработка топологии субъекта“ nötig, in welcher das Subjekt als „складка, скручивание, «складка складки» объективных структур“ (KUTYREV 2009: 132) zu qualifizieren sei. Diese Topologie „ликвидирует оппозицию тела и духа, объективного и субъективного, отражая «сплавление» человека с техникой в сфере высоких технологий и выражает его «качественно», на языке математики или компьютерной графики“ (KUTYREV 2009: 132). Sie liquidiert damit das menschliche Subjekt in seiner traditionellen, humanistischen, werthaften Bestimmung.⁸²

Über die Wesensmerkmale des *afterpostmodernismus* bilanzierend, gelangt Kutjrev so zu der Einschätzung, daß dessen „высшим достижением является потенциалистско-виртуалистское философствование, обосновывающее возникновение новой «постреальной реальности»“ (KUTYREV 2009: 133). Hierin gibt sich zugleich der zentrale Anknüpfungspunkt an die erstgenannte ‚after‘-postmodernistische Entwicklungslinie kund, an die des *Potentialismus*.

1.2.3 „потенциализм“/„протеизм“

Wann immer Kutjrev von *totaler Potentialität* bzw. von der *Philosophie des Möglichen* spricht, rekurriert dies auf *Michail Ėpštejns* (s. oben, Anm. 66) antisubstantialistisches Konzept des *Proteismus*⁸³ (vgl. ĖPŠTEJN 2001a, 2001b). Dieses Konzept setze, so Kutjrev, bei der Annahme an, daß „всякая метафизика [...] опирается на тождество, на нечто, существующее с необходимостью и субстанциально — бытие, жизнь, идею, феномен и т. п. Деконструкция, опираясь на раз-

⁸² Vgl. die Arbeiten G. TUL’ČINSKIJS (v. a. 2002 und 2006), die genau solche transhumanistische Entwicklungen zum Thema haben.

⁸³ Der *Proteismus* ist im Unterschied zum oben zitierten Artikel EPSTEIN 1999 weniger als ein analytischer literaturwissenschaftlicher Forschungsbeitrag anzusehen, sondern stellt eher ein persönliches Plädoyer zugunsten einer neuen Kulturformation dar. Inwieweit Ėpštejns Thesen des Jahres 2001 von seinen eigenen, 1999 getroffenen Feststellungen divergieren, soll hier nicht zum Diskussionsgegenstand gemacht werden.

личие, стремится уничтожить эту самость, но как таковая существовать без нее не может“ (KUTYREV 2009: 125). Tatsächlich, so Ėpštejn, sei die Philosophie aber keineswegs verpflichtet,

связывать себя с миром сущего и должного, с действительностью и с необходимостью. Призвание философии, которое открывается перед ней в посткритическую эпоху, — третья модальность, мир возможного. *Философия до сих пор старалась объяснять или изменять мир, тогда как собственное ее дело — умножать возможные миры* (ĖPŠTEJN 2001a: 53-54).

Hierbei läßt Ėpštejn allerdings unerwähnt, daß im selben Zug auch etwas *unmöglich* wird – nämlich jede Betrachtung von *Präsenz*. Was sich als hyperbolische Fortschreibung eines Marxschen Bonmots⁸⁴ anläßt, endet in einer quasi-empirio-kritizistischen Skepsis gegenüber dem Festhalten an all dem, was in der Vergangenheit als metaphysischer Grund des Gegebenen eine Rolle spielte: „Не держаться определенного взгляда на вещи — это, пожалуй, и есть подлинное мировоззрение. Видеть — значит менять точку зрения. *Один* взгляд на вещи — почти что слепота“ (ĖPŠTEJN 2001a: 153).⁸⁵ Die Unrast des Blickes wird so zu einem Manöver, jedweden me-

⁸⁴ „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kömmt drauf an, sie zu *verändern*“ (MARX 1932: 7).

⁸⁵ Konzentriert sich der Blick auf einen festen Brennpunkt, so gilt dies für Ėpštejn als Ausdruck von totalitaristischem Zwang. Vgl. seine in den 1980er Jahren verfaßte allegorisch-mythopoetische Kritik am Sowjetsystem *Великая Сось*: „Одна крылатая фраза Совича из совцов облетела весь мир: «Неподвижный зрачок видит главное, а подвижный — только частности». Дисциплина Взгляда вообще занимает огромное место в мировоззрении совичей и практике повседневной жизни. Существуют преподаватели Взгляда, проводятся уроки Взгляда. На праздниках Взгляда собравшиеся совичи в течение всей праздничной ночи вперяют зрачки *в одну общую цель*, сверяя единство взглядов. [...] В дисциплине Взгляда самое главное — достижение прямоты, чтобы зрачок был обращен к предмету строго перпендикулярно и буравил его насквозь. [...] Совичи отмечают, что младенец, как правило, рождается с блуждающим, рассеянным взглядом и что последующее созревание организма ведет к его затвердению“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (ĖPŠTEJN 1994: 27-28). Hinter dem in Rechnung gestellten allgemeinen Ziel, welches die Blicke aller auf sich zu bannen habe, verbirgt sich natürlich nichts anderes als die „selige Insel des Kommunismus“ (vgl. die gleichnamige dokumentarische Erzählung von V. TENDRĖAKOV 1988), die allein denjenigen eine glückbringende Heimstätte verheißt, deren Sozialisation gemäß der sowjetischen politischen Ideologie erfolgt ist. – Hinsichtlich der unkonventionellen Begrifflichkeit muß erklärend angemerkt werden, daß Ėpštejn in *Великая Сось* alle ihm relevant erscheinenden Gesellschaftsschichten der Sowjetunion metaphorisch um das Morphem {сов} herum gruppiert, wodurch eine (etymologisch falsche) Beziehung zwischen ‚сова‘ und ‚совет‘ suggeriert wird. Dieses Wortspiel hat ohne Zweifel stark zur Verbreitung des Neologismus *совок* beigetragen (vgl. ELISTRATOV 2000: 436-437: „**СОВО́К**, -вкá, м. [...] Советский человек. [...] По одной из версий, сл. придумано А. Градским, который вынужден был, распивая спиртное с друзьями во дворе, воспользоваться детским совком вместо стакана“. Siehe übrigens auch Pelevins frühen Essay „Джон Фаулз и трагедия русского либерализма“: „Совок — вовсе не советский или постсоветский феномен. Это попросту человек, который не принимает борьбу за деньги или социальный статус как цель жизни“ [PELEVIN 2005a: 338]). Vgl. ferner AKSYONOV 1993, der, den Beginn der russischen Postmoderne auf den Zerfall der Sowjetunion datierend, für die Postmoderne in Rußland den Begriff „postsovism“ vorschlägt: „perhaps it would have been more appropriate to call the present fashionable trend not “postmodernism” but “postsovietism” or, even better, according to the rules of Moscow jargon, “postsovism”“ [AKSYONOV 1993: 20; s. im selben Sinne auch MOZUR 2002: 59-60]). – Ein Glossar der Ėpštejnschen Terminologie findet sich im Anhang der 2006 veröffentlichten Neuausgabe von *Великая Сось*, S. 157-159: „Хочу поделиться с читателями предположением о причастности «Великой Сови» к возникновению этого слова. [...] Сось (образовано по типу «Русь», «чудь») — это страна сов, а также тех племен, которые почитают их как своих тотемических предков, проводят обряды совения и сами подолгу совеют, уподобляясь своим полночным пращурам. Слово «совки» возникло не само по себе, а в гнезде нескольких родственных слов, обозначающих разные великосовские типы или социальные группы. Приведу их названия и определения. **Совичи** — общее название всех обитателей страны Великая Сось и потомков Великой Совы, обожествляющих его как своего тотемического предка и ведущих ночной образ жизни. **Совцы** — верхняя, правящая группа великосовского общества, восседающая на самой вершине Старого Дуба [...]“ (ĖPŠTEJN 1994: 157).

taphysischen Grund, Ursprung etc. *nicht länger zu sehen*. Ein bewußter Verzicht auf jede Fokussierung bedeutet aber ebensoviel, wie sich für das Zurückliegende von vornherein blind zu stellen (und gerade nicht, daß die Erblindung infolge einer auf etwas Gewesenes gerichteten Ballung von Aufmerksamkeit eintrete) – was also dasselbe meint, wie *dank* jener Blindheit aufzugehen in einer unaufhörlich zukunftsgewandten, wünschenswerterweise nicht arretierbaren Jetzt-Situation. Als begriffsprägenden Prototyp dieser Haltung nennt Ėpštejn mithin *Proteus*, den „бога морей и зыбей, способного принимать облик различных существ, превращаться в огонь, воду, дерево, животных“ (ĖPŠTEJN 2001b: 188). In dessen schierer Wandlungsfähigkeit, die sich in der Inkarnation immer neuer Gestalten ergeht – also im Stadium einer ungebundenen Anfänglichkeit (in der *Möglichkeit als solcher*) – erblickt Ėpštejn denn auch die Grundzüge unserer heutigen, post-postmodernen Kultur:

Уже в середине 1990-х годов [...], интеллектуальная инициатива стала переходить к новому поколению — первопроходчикам виртуальных миров. *III, поколение интернета*, перестало интересоваться деконструкцией, тончайшим расщеплением словесных волосков с целью доказать, что в них нет ни грана «означаемого», «реального». ПИ предоставило «мертвецам хоронить своих мертвецов», устремившись к тем новым, фантастическим, пост-реальным, точнее, прото-виртуальным объектам, которые оно само могло конструировать. В мир, где, казалось, не могло быть уже ничего нового, вдруг ворвалась конструктивная новизна, пафос бурного заселения новых территорий психореальности, инфореальности, биореальности (ĖPŠTEJN 2001b: 181).

Протеизм — это альтернатива тому «пост-» (постмодернизм, постструктурализм, постутопизм, постиндустриализм...), которое отталкивалось от прошлого — и вместе с тем было зачаровано им, не могло выйти из его магического круга. **Прото-**соизмеряет себя с предстоящим и наступающим, а не с прошедшим. [...] Протеизм — это не только метод исследования, но и сфера самосознания: сам субъект воспринимает себя как отдаленный прообраз какого-то неизвестного будущего, и его отношение к себе проникнуто духом эмбриологии и археологии. Мы — эмбрионы будущих цивилизаций, и одновременно мы — их древнейшие реликты, примитивные зачатки того, что впоследствии приобретет полноту формы и ясность смысла (ĖPŠTEJN 2001b: 187).

Современный человек уже умеет многое из того, что когда-то приписывалось только ангелам: мчаться быстрее ветра и звука, передавать на расстоянии свой голос и мысль. Человеку еще не хватает свободы от видовых физиологических потребностей, способности пересекать границы разных миров, выходить в иные измерения. Но человек постепенно учится изменять состав своего тела, облекаться в более тонкую, эфирную плоть — и тем самым превращается в **ангелоида**, ангелоподобное существо. [...] Виртуальность — это первая, начальная стадия **техноангеличности**. Мы входим в виртуальные миры сначала своим зрением, слухом, затем нюхом, вкусом, осязанием — а выйдем оттуда уже с преображенной плотью, уже сверхъестественным существом, *антропоангелом*. [...] Виртуальность — высший технический продукт цивилизации; ангелизм — начало сверхъестественного бытия, которое восходит по ступеням ангельской иерархии к Всетворцу (ĖPŠTEJN 2001b: 191).

Nicht nur der Mensch, sondern mit ihm auch die proteistische Kultur als solche erhebt sich demnach regelrecht in die Lüfte. Während das proteistische Subjekt sich zunehmend mit der Instanz des göttlichen Schöpfers zu assimilieren scheint, kommt der Kulturgeschichte nun endgültig jener

Boden einer stabilen metaphysischen Präsenz abhanden, in deren Desavouierung sich bereits die Epoche der Postmoderne hartnäckig erging. Es ist, als ob der proteistische Künstler sich jedes nur vorstellbaren Vergangenheitsbezugs entledigen wollte, um mit aller Macht zu einer Freiheit für *alles* zu gelangen, dessen ontologische Basis sich in einer absoluten Negation von Ontologie erschöpft: in einer *Apotheose des Nichts*.⁸⁶ Eine geglückte Apotheose des Nichts aber hieße: eine Präsenz der *Absenz* (s. Anm. 34, 1.1.3).

Vor dem Hintergrund des zuvor Gesagten (die Rede war von der Unmöglichkeit jeder Betrachtung von Präsenz) wirft eine solche Schlußfolgerung über den Proteismus freilich Fragen auf. Hierunter sind für unsere Belange folgende Fragen besonders relevant: Läuft der Proteismus nicht auf dieselbe leere Impulshaftigkeit hinaus, wie sie für den *Subkonstrukturalismus* in Rechnung gestellt wurde? Erlaubt der Proteismus nicht ebenfalls, daß an den Schnittstellen evolutionärer Entwicklung immer neue, *vorübergehende Präsenzen* zutage treten – so, wie dies unter 1.1.3 als Effekt der Wechselwirkung saltatorisch-prospektiver und genetisch-retrospektiver Kräfte ins Auge gefaßt wurde? Fällt die reine Potentialität nicht auf genau jene prä-semiotische Leerstelle zurück, welche der Entstehung aller Zeichen vorausgeht?

So eng verwandt Épštejns Proteismus mit unserem *subkonstrukturalistischen* Ansatz zu sein scheint, gibt es doch mehrere miteinander zusammenhängende Gründe, die uns dazu veranlassen, alle formulierten Fragen mit nein zu beantworten. Ein erster Grund erwächst aus der fundamentalen Verschiedenheit der geschichtsphilosophischen Einstellung des Proteismus und des Subkonstrukturalismus. Wo Épštejns Konzept nämlich eine völlige Abschottung gegenüber der Vergangenheit propagiert – auf daß die Zukunft keiner einzigen ihrer ungezählten, einmal zu verwirklichenden *Möglichkeiten* beraubt werde (schließlich zöge jeder zeitliche Rückblick die Aufmerksamkeit des Schauenden von einer potentiellen Form des Kommenden ab; s. das Stichwort *Blindheit*) –, dort schätzt der unter 1.1.3 erarbeitete Ansatz die Vergangenheit deshalb für wert, da sie ihm in nachträglicher Sicht stets als die entwicklungslogische Grundlage eines zurückliegenden Neuen erscheint. Inkriminiert der Proteismus das Verhältnis der Postmoderne zur Moderne so-

⁸⁶ Ebenso resümiert Kutjrev: „Если творчество есть актуализация замысла и говорит «будь» чему-то сущностному, то потенциализм создает произвольные конструкты, переводящие творческий акт в сослагательное наклонение. В плане модальности они противоположны: первое делает возможное действительным, а второе превращает действительность в возможность. [...] Иерархия бытийности переворачивается. Трансцендентное не «возможный опыт», как у Канта, а «опыт возможного». Опыт как продукт мышления — не больше. Иерархия не просто переворачивается, она исчезает — вместе с бытием, ибо максимумом возможного обладает, как известно, *ничто*. Это предельное воплощение чистых возможностей, абсолютная потенция, и если исходить из нее, мир есть «все по имени ничто». Вот фундаментальная гарантия от «фундаменталистской угрозы»! Потенциализм по своей тенденции — *нигиология*. К ней приходит, хотя об этом не объявляет, М. Эпштейн“ [Hervorhebungen von mir, M. K.] (KUTJREV 2009: 127). – Vgl. gleichfalls das defätistische Urteil D. Šamanskijs: „«Постпостмодернизм» означает лишь то, что на месте вроде бы исчерпанного [...] себя постмодернизма не явилось *ничего*. Складывается впечатление, что последнее художественное, интеллектуальное усилие российской литературы было в самом деле настолько велико, что после него возможна уже только усталость“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (ŠAMANSKIJ 2006).

mit als das eines *Bruches* („«пост-» [...], которое отталкивалось от прошлого“, s. o.), so hält der Subkonstrukturalismus eine epochenübergreifende, *stringente Entwicklung* für gegeben, innerhalb deren ein neues Stadium immer von demjenigen Moment an ersichtlich wird, in dem die Entstehung von etwas erneut Neuem sich gerade abzeichnet. Ein dynamisches Zusammenspiel verschiedener Zeitebenen, welcher sich die für den Subkonstrukturalismus charakteristische Impulshaftigkeit – und, hiermit verbunden, das Auftauchen temporärer Präsenzen – verdankt, kann im nur vorwärts gewandten Blick des Proteismus zu keiner Zeit zustandekommen.

Aus derselben Abgehobenheit vom Vergangenen folgt zweitens, daß man es beim Proteismus mit einem Versuch einer umfassenden Substitution, d. h. einer *Überwindung* der Vergangenheit zu tun hat. Die *tabula rasa* seiner absoluten Potentialität erscheint so bestenfalls als *post-semiotische*, nicht aber als *prä-semiotische* Leerstelle des Möglichen. Demgegenüber beschreibt der auf ein *Unterwandern* hin orientierte Subkonstrukturalismus die epochalen Wechsel des 20. Jahrhunderts nie als eine Bewegung nach oben, sondern stets als Zuspitzung oder Durchdringung in die Tiefe: die *Postmoderne* entthront prä-semantisch die utopische Bedeutungshaftigkeit der Moderne (im Nachweis der kontextuellen Bedingtheit jeder Bedeutung); die *Post-Postmoderne* unterwandert prä-semiotisch die Bedeutungs-Bedingtheit der Postmoderne (in einer möglichst weit reichenden Reduktion von Repräsentationalität).

Drittens wiederholt das negierende Verhältnis des Proteismus zur Postmoderne zwar die von ihm als Abstoßungsverhältnis deklarierte Beziehung der Postmoderne zur Moderne.⁸⁷ Eine *genetische Entwicklungslinie* (vgl. das Schlagwort *Embryologie* im obigen Zitat ĚPŠTEJN 2001b: 187) bildet sich angesichts dieser zweimaligen Negativität jedoch nicht heraus. Vielmehr läuft der Proteismus gerade *wegen* seiner ausschließlichen Zukunftsorientiertheit Gefahr, von der Postmoderne erneut als ein eindimensionaler Gegenentwurf vereinnahmt zu werden. „Для постмодернизма [...] все идет в одну колбѹ“ (LARK 1998: 94). Tatsächlich kann in einem Fazit einer weiteren Publikation Ěpštejns jede Notation von „постмодернизм“ durch „протеизм“ ersetzt werden, ohne daß dies zu essentiellen Falschaussagen führte:

Постмодернизм, с его неприятием всяких утопий, сам был последней великой утопией, именно потому, что он ставил себя **после** всего, завершал все собой. На место утопий, которые еще только прорывались в будущее [...], постмодернизм поставил самого себя, как уже осуществленную утопию всеприятия. [...] Постмодернизм — это содержание утопии, совпавшее с ее модусом, это сверхистория не там и потом, а здесь и сейчас (ĚPŠTEJN 2000: 286).

⁸⁷ Vgl. ein Statement des russisch-kanadischen Schriftstellers Michail Iossel: „Прелесть постмодернизма в том, что убить его невозможно — возникает постпостмодернизм и т. д. Можно наклеить и какие-то другие ярлыки — например, metafiction, металитература, короче говоря, литература, опирающаяся на то, что уже написано. Ведь постмодернизм — это опора на то, что уже создано“ (LOGOŠ 2008).

Auch wenn Ěpštejn in zahlreichen Formulierungen Wert darauf legt, daß der Proteismus nicht *nach etwas*, sondern *am Anfang von allem Zukünftigen* stehe, bedeutet dies in letzter Konsequenz, daß sich auch der Proteismus zu einem Endpunkt der Geschichte erennt (in durchwegs postmoderner Manier); daß er also ein weiteres Mal einen letzten Horizont abzustecken versucht, jenseits dessen keine spätere Neuentwicklung mehr denkbar ist. Kraft der bewußten Ausblendung des jeweils unmittelbar Vergangenen würde ein *künftiger Proteismus* sich nämlich nie vom *gegenwärtigen Proteismus* unterscheiden können, sondern in der blanken Abgelöstheit vom je Gewesenen stagnieren. Demgegenüber beläßt das *subkonstrukturalistische* Geschichtsverständnis die ferne Zukunft zwar nicht minder im Dunklen; aber es trägt in sich immerhin die Gewißheit, *daß* irgendwann etwas Neues eintreten werde – welcher Art dieses erneut Neue auch immer sein möge.

Schließlich bewerkstelligt die Hypostasierung des proteistischen Subjekts zu einer transzendenten Instanz keine überzeugende Wiederherstellung einer anti- oder post-postmodernen Subjektmetaphysik. Sollte der Mensch sich tatsächlich in ein „ангелеподобное существо“ (s. oben, ĚPŠTEJN 2001b: 191) verwandeln, so zeugte dies in seiner Tendenz ein weiteres Mal von einer bloßen Außerkraftsetzung früherer Hierarchien. Der Effekt einer metaphysischen *Einebnung qua Überhöhung* unterschiede sich vom Ergebnis der dekonstruktivistischen Metaphysikkritik lediglich in der Richtung, über die er erzielt würde: unternimmt die Dekonstruktion eine Dehierarchisierung *von oben nach unten*, so verflüssigt sich der hierarchische Unterschied im Proteismus *von unten nach oben*. Auch wo es nur noch Götter gibt, sind alle gleich.

1.2.4 „поздний постмодернизм“

Zusammenfassend läßt sich über die skizzierten Ansätze schließen, daß keiner von ihnen eine ‚echte‘ Post-Postmoderne theoretisch zu untermauern vermag. Die unter 1.1.3 aufgezählten Charakteristika der Postmoderne – *Verlust von Authentizität, Fragmentarität der Wahrheit, Dehierarchisierung, Tod des Subjekts, Ende der Geschichte* – sind, wenngleich in variierender Ausprägung, auch für die erörterten Konzepte noch gültig. Anstatt von *постпостмодернизм* bzw. *афтерпостмодернизм* zu sprechen – wodurch ein kategorieller Quantensprung (vgl. MCHALE 1987: 11, s. Anm. 1, 1.1.1) bzw. ein irreversibler ‚выход из связки‘ (vgl. SEKACKIJ 2006: 344, zitiert nach Anm. 47) impliziert würde –, erscheint es daher als angemessener, N. Ivanovas, V. Kuricyns, N. Man’kovskajas, V. Kutyrevs und M. Ěpštejns Ansätze unter dem terminologischen Dach einer *späten Postmoderne* zu subsumieren. Dieser Oberbegriff wäre geeignet, die Qualität des Neuen in lediglich demjenigen Maße zum Ausdruck zu bringen, als eine Präzisierung, Verdichtung (oder auch eine Schärfung der Konturen) der Postmoderne hat stattfinden können (s. nochmals das obige Zitat KURICYN 2000: 270). Ein gewisser Fortschritt wäre durch diesen ‚kleinen Schritt‘ gleichwohl indiziert – sei es der Beginn einer *Beruhigung der heroischen Anfänge* (s. KURICYN 2000: 256), sei es die Ankunft bei einem

Stadium kulturgeschichtlicher *Reife*: „Нынешний постпостмодернизм, на мой взгляд, всего лишь новая фаза развития того же мироощущения, его зрелости“ (ADAMOVIČ 2001: 165).⁸⁸ Was ein Konzept des *поздний постмодернизм* jedoch nicht leisten kann, ist, einen in seiner Qualität derart fundamentalen Entwicklungsschub zu begründen, wie er durch die *subkonstrukturalistische Unterwanderung* der Postmoderne zur Diskussion gestellt wird.⁸⁹

⁸⁸ Es verwundert daher nicht, daß M. Adamovič, dieselbe Kritikerin, an anderer Stelle schwankt, ob die Werke des Petersburger Prosaikers Andrej Dmitriev noch der Postmoderne, oder nicht bereits der Post-Postmoderne zuzuordnen seien: „в общей игре участвуют [...] литературные имена, которые к собственно постмодернистским можно отнести с большой натяжкой — и лишь постольку, поскольку они оказались захвачены дежурными мифологемами постмодерна, но «игру» повели иначе. К прозаикам такого рода относится, скажем, Андрей Дмитриев. Можно было бы и здесь говорить о постпостмодернизме, но опасаясь смешения понятий — ибо постмодернизм внутри собственной эстетики тоже развивается и приносит плоды своего «пост», — я предпочитаю уже высказанное кем-то дежурное название «неореализм»“ (ADAMOVIČ 2002: 409). Zum Stichwort *Neorealismus* s. oben, den Haupttext vor Anm. 64.

⁸⁹ Für den Terminus *поздний постмодернизм* treten auch MEREŽINSKAJA 2006 und LIPOVECKIJ 2008: 455-530 ein. Dabei begründet die Kiever Literaturwissenschaftlerin Merežinskaja die *späte Postmoderne* v. a. durch das Kriterium einer neuen, ironischen Selbstreflexivität: „хотя постмодернизм воспринимается как целостная система, но уже достаточно отстраненно: не как объект яростной борьбы [...], но как материал для *самонародии* на «себя прежнего». Объектом обыгрывания становится сама теория и ее знаковые фигуры“ (MEREŽINSKAJA 2006: 114). Als eines der anschaulichsten Beispiele dient ihr übrigens Viktor Pelevins *Povest' „Македонская критика французской мысли“* (PELEVIN 2003: 265-303), deren Textoberfläche in der Tat eine Desakralisierung poststrukturalistischer Theoreme sinnfällig macht: „культовая фигура Ж. Бодрийяра превращается в «Бодрийкра» — «по аналогии с термином симулякр»; *деконструкция* представлена как «разборка» — этот «термин» наполнен криминальными коннотациями“ (MEREŽINSKAJA 2006: 115). Daß eine solche Quadratur der Ironie schwerlich Ausgangspunkt für eine *post-postmoderne* Literaturepoche sein kann, wurde dargelegt; zu einer argumentativen Basis für eine *späte Postmoderne* mag sie sich eignen.

M. Lipoveckij beobachtet Ähnliches, formuliert dies aber tiefgründiger: „В культуре 2000-х постмодернистское противостояние бинарным оппозициям трансформируется в *псевдо-деидеологизацию*, на деле означающую подрыв прежде всего либеральных дискурсов и «эстетические» симпатии к экстремистским феноменам домодерного или тоталитарного характера. Примечательно, что эта «политкорректность навыворот» нередко использует постмодернистскую маску иронии, как бы подмигивая читателю: ведь это же «стеб» — разве можно воспринимать все, что происходит, всерьез?“ (LIPOVECKIJ 2008: 490-491). Was hierdurch erreicht werde, sei eine „перекодировка постмодернистских приемов, которые не только опустошаются, но и превращаются в особую форму культурной коммуникации, позволяющую зрителю/читателю, с одной стороны, ускользнуть от прямой идеологической идентификации с героями, сохраняя иллюзию иронической дистанции («стеб»), а с другой, не просто сопереживать герою, но вовлекаться в его сюжет как в *ритуальное событие* — на иррациональном, *псевдо-деидеологизированном* уровне“ (LIPOVECKIJ 2008: 497). An die Stelle einer postmodernen Relativierung des Zentrums durch die Peripherie könne im Sinne dieser Umkodierung also die ‚Mythologie‘ eines *aggressiven Zentrums* treten, das seinen Machtbereich gegen eine vermeintlich böse Peripherie hin ausdehnt – d. h. sozusagen eine Deideologisierung in verkehrter Richtung anstößt (vgl. LIPOVECKIJ 2008: 491).

Ist Pelevin schon einmal im Gespräch, so soll an dieser Stelle nicht versäumt werden, wenigstens kurz auf eine Reihe von Forschungsbeiträgen hinzuweisen, die zwar keine Theorie der *Post-Postmoderne* entwickeln, die aber der Pelevinschen Prosa einen *post-postmodernen* oder mindestens *spätpostmodernen* Status zusprechen: (1) Einer der ersten Kritiker, die Pelevins Prosa aus einer der Postmoderne gegenüber kritischen Haltung heraus behandeln, ist (1a) KORNEV 1997. Bereits die frühen Romane *Жизнь насекомых* (PELEVIN 1995: 153-351) und *Чаноев и Пустота* (PELEVIN 1996a) brächten literaturgeschichtlich eine „чужовищную мутацию“ (KORNEV 1997: 244) ans Licht, und in der Person Pelevins sei ein „монстр“ zu sehen, „который парадоксальным образом сочетает в себе все формальные признаки постмодернистской литературной продукции, на сто процентов использует свойственный ей разрушительный потенциал, но в котором ничего не осталось от ее расслабляющей скептической философии“ (KORNEV 1997: 244). Obwohl Pelevin von postmodernen Konstruktionsprinzipien wie Zitathaftigkeit oder Parodie fortgesetzt Gebrauch mache, erhebe er Anspruch auf „ту «суверенную внутреннюю территорию», которой для постмодернистов не существует. [...] Это собственное внутреннее место Пелевин и дзэн-буддисты называют Пустотой. Отождествление с нею [...] и есть конечная цель“ (KORNEV 1997: 250). Eine derartige Identifikation beruht freilich auf der Vorstellung einer *Присенз* – wenngleich hinter dieser Präsenz nichts anderes als *Leere* steht. Indem Kornev so

die Rückkehr eines zwar leeren, aber nicht dekonstruierbaren transzendentalen Signifikats für möglich erachtet, beschreitet er, wiederum als einer der ersten, tatsächlich den Weg einer *Untervanderung* der Postmoderne. „Пелевин покушается на сам постмодернизм в его непорочной сущности. Он осуществляет *подмену* внутри него самого“ (KORNEV 1997: 252). Verständlicherweise wird in dieser frühen Studie nicht schon auch das Wesen eines umfassenden Innovationsmechanismus verhandelt, welcher jenem ‚Angriff‘ auf die Postmoderne zugrundeliegt. Deshalb ist jedoch nicht weniger bemerkenswert, wie Kornev schildert, daß inmitten der präsentischen, buddhistischen *Leere* jedes Suchen oder Wissen in *Glauben* umschlage: „Пустота Пелевина так навсегда и останется пустотой — для того, кто примет ее из его рук. Абсолютное сомнение он подменяет сомнением относительным. Но относительное, ограниченное сомнение — это вообще уже не сомнение, это религиозная вера“ (KORNEV 1997: 253). Autoren wie Pelevin, die ihre Leser auf diese Weise zu einer gläubigen Haltung nötigen (statt länger an den Verstand des Lesers zu appellieren), nennt Kornev Vertreter eines „Русский Классический Пострефлексивный Постмодернизм“ (KORNEV 1997: 254). (1b) Eine vergleichbare Auffassung von einer Divergenz zwischen postmodernen Verfahren und etwas Nicht-Postmodernem, nämlich einem *modernistischen Inhalt*, kommt auch in der Untersuchung von Cynthia SIMMONS 2000 zur Sprache. Über Pelevins Debütroman *Омон Ра* (1993) (s. PELEVIN 1995: 21-152 bzw. PELEVIN 1996b, I: 5-110) schließt sie: „Yet it is Pelevin’s *Omon Ra*, stylistically postmodern, that offers the modernist ‘way out.’ The SWAT-Team/Sun God Ra, who carries within him the pearl of the universe of socialism, sets out on the Moscow subway to give rise to another new day. Modern or postmodern?“ (SIMMONS 2000: 9). Leider erläutert Simmons nicht, inwieweit der Ausweg, welchen der Held Omon Krivomazov tatsächlich findet, die stilistische Postmodernität der Textoberfläche unbeschadet übersteht – oder eben nicht. (Im übrigen spielt der Name *Омон Ра*, den Krivomazov von seinem Vater und von einem Vorgesetzten erhält, wohl weniger auf den Sonnengott *Ra* als auf den ägyptischen Götterkönig *Amon(-Ra)* an; vgl. hierzu z. B. RAK 2004: 117-118). (1c) Inwieweit Pelevins Roman *Чанаев и Пычмома* dem metaphysischen Impetus einer *buddhistischen Initiation* verpflichtet ist, interessiert im Zusammenhang mit der Frage nach Post-Postmodernität (neben Kornev) auch Henrieke STAHL 2006: „[Pelevins] Arbeiten [...] weisen einen klaren inhaltlichen wie formalen Bezug zur Postmoderne auf. Zugleich sind sie [...] metaphysisch geprägt und in Strukturmustern von Initiationsformen aufgebaut, worin sich Pelevins persönliche Orientierung an buddhistischer Spiritualität niederschlägt. Die teleologische Bewegung zum Ziel der Initiation, die Fokussierung auf die zu initiiierende Hauptperson, die lineare Stufenabfolge des Weges sowie die dadurch mitgebrachte Hierarchisierung in Handlungsablauf und Personenkonstellation [...] bilden aber einen eklatanten Widerspruch zu den Grundsätzen der europäischen Postmoderne, die sich dem Bruch mit Teleologie sowie Metaphysik [...] zugunsten einer dezentralisierten und unaufhebbar beweglichen offenen Pluralität verschrieben hatte“ (STAHL 2006: 683). Allerdings führt Stahls nähere Analyse zu einem zunächst ernüchternden Ergebnis: wichtige Bestandteile der buddhistischen Lehre (wie z. B. das Verständnis des Lebens als einer Zeit des Leidens) seien in *Чанаев и Пычмома* ausgeblendet, und das Benehmen mehrerer Romanfiguren offenbare gar eine direkte Mißachtung buddhistischer Verhaltensmaximen (wie etwa des Gebots der Alkoholabstänze). Kurz: „im Roman wird also offensichtlich ein literarisch motivierter Pseudobuddhismus entwickelt“ (STAHL 2006: 699). Was sich hinter dieser Einschätzung verbirgt, ist mithin eine Auffassung des Buddhismus als eines Kompendiums dogmatischer Gebote, das sich, sofern die Gebote befolgt werden, anscheinend eignen könnte, dem postmodernen Werteverlust – und damit der Postmoderne an sich – programmatisch entgegenzutreten. Mit anderen Worten: H. Stahl sieht in *Чанаев и Пычмома* einen Versuch, „die postmodernistische ‚Leere‘, die ein metaphysisches Vakuum darstellt, wieder mit Transzendenz [anzufüllen]“ (STAHL 2006: 700). Daß dieses Unterfangen am Ende sogar *тотъ* dem fehlenden Authentizitätscharakter des Buddhismus-Bezugs gelinge, kann jedoch nur unter einer Änderung der Blickrichtung nachvollzogen werden: während Stahl anfangs noch von einer Konfrontation der Postmoderne mit einem nicht-postmodernem, buddhistischen Gegenentwurf ausgeht, muß sie, nachdem sich in ihrer Textanalyse eine Überwindung der Postmoderne mit Hilfe eines buddhistischen *Anderen* nicht bewahrheitet, auf eine rein ästhetische Betrachtungsweise zurückgreifen, um für Pelevin eine gewisse Nicht-Postmodernität weiter proklamieren zu können: „Der Pseudobuddhismus des Romans wird nicht als Gegenargument eingesetzt. Denn er wird nicht in gleicher Weise wie die anderen Richtungen von Kommunismus, modernen Medien, Postmoderne usw. entwertet, indem der Leser den fiktiven Charakter des Buddhismus im Roman, ohne direkte Hinweise, allein aus der Differenz zum realen Buddhismus selbst erschließen muss. Die Romanganzheit wird nicht etwa wieder in spielerische Beliebigkeit aufgelöst, sondern als ästhetisches Konstrukt bewusst gemacht, das den Freiraum der Kunst nutzt und damit der Gefahr einer ideologisierenden Vereinnahmung des Literarischen vorbeugt“ (STAHL 2006: 700-701). So haben wir es bei H. Stahls Beitrag also mit einer Vermengung von zwei Denkansätzen zu tun, deren erster (die Gegenüberstellung von postmoderner Metaphysikkritik und buddhistischer Metaphysik) explizit als unergiebig verworfen wird, während der zweite Denkansatz lediglich darauf abzielen kann, sozusagen eine Selbst-Initiation – d. h. eine bestimmte mentale Aktivität – des Lesers zu veranschlagen, um hiermit eine nicht mehr postmoderne Verbindlichkeit bzw. Ereignishaftigkeit zu legitimieren, die infolge der ästhetischen Konstruktion des Romans im Leserbewußtsein Raum gewinnt. Der erste Denkansatz beruht auf einem modernistischen Muster von Konzept und Gegenkonzept, während der zweite Ansatz prinzipiell in die Richtung der von uns behandelten subkonstrukturalistischen *Untervanderung der Postmoderne* weist. Allerdings bleibt Henrieke Stahl der Frage,

wie eine solche Selbst-Initiation des Rezipienten als ein unausweichlicher Effekt der Textkonstruktion zu erklären sei, eine genauere Antwort schuldig. (Der Bezug von Pelevins Prosa zur paradoxen Logik des Buddhismus wird im Kapitel 2.2 thematisiert werden; zur Leser-Initiation und einer hieraus eventuell abzuleitenden neuen Wirkmächtigkeit des Autors siehe den Abschnitt 2.3.3). (2) Unter Bezugnahme auf KORNEV 1997 weckt auch das Vorwort der ersten Monographie über Pelevin (BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008) die Erwartung, Pelevins Prosa würde nun unter dem Blickwinkel einer *post*-postmodernen Entwicklungsstufe studiert: „сходится Пелевин с постмодернизмом, может быть, только «во внешней форме» и в том тотальном неприятии социума и всего человеческого жизнеустройства в его современных формах, которое декларируют «новые» писатели. Если постмодернисты, главным образом, удовлетворяются осознанием «нигилизма», деконструкции внешнего мира, то Пелевин создает свой мир. Если постмодернисты, говоря о разрушении внешнего мира, одновременно имеют ввиду и полное уничтожение мира внутреннего, то Пелевин не приемлет отрицания некоей позитивной сущности человека, внутренней психологической осмысленности субъекта“ (BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008: 6). Leider kann der sich anschließende Argumentationsverlauf diese Erwartung nicht erfüllen; im Gegenteil, Pelevin wird mehrmals ausdrücklicher als „постмодернист“ apostrophiert (vgl. BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008: 46, 60, 122, 126-127, 156 u. ö.). (3) Zwei weitere Stimmen erwähnen Pelevin im Zusammenhang mit einer explizit *post*-postmodernen Literatur: (3a) Der russische Kritiker Sergej ANTONENKO 1998 vergleicht unter der Fragestellung „постпостмодерн?“ Pelevins *Чанаяв и Пустота* mit Milorad Pavićs *Hazarški rečnik* (1984); hierbei zieht er allerdings den Schluß, daß beide Romane uneingeschränkt der Postmoderne zuzurechnen seien: „В итоге получается, что роман Пелевина действительно о пустоте, но не о пустоте метафизической, не о пустоте мира. Он — о пустоте привычного нам космоса новоевропейской культуры. Пелевин обращается к цитированию иных традиций, но не может прорваться к ним, всецело оставаясь за колючей проволокой постмодерна. Его проблема в том, что традиция не терпит, когда к ней подходят с постмодернистскими технологиями, пытаясь слепить из нее какой-нибудь «гипертекст»“ (ANTONENKO 1998: 178). Welche Art von Literatur dann aber *post*-postmodern genannt werden könne, bleibt bei Antonenko vage und scheint auf eine bloße Steigerung von Postmodernität hinauszuweisen: „Эпоха постмодерна стала своеобразным постскриптумом, P. S., «после-написанным», в культуре Нового времени. Но «прибавление» было запечатано в то же письмо. Похоже, что сегодня дописывается P. P. S. этого послания, постскриптум к постмодерну, пост-постмодерн“ (ANTONENKO 1998: 180). (3b) WILLIAMSON 2001 bespricht gleichfalls *Чанаяв и Пустота*, und zwar unter dem Gesichtspunkt, inwieweit in der gegenwärtigen Literatur neue didaktische Tendenzen auszumachen seien, die geeignet wären, dem ‚kalten Ästhetizismus‘ der Postmoderne zuwiderzulaufen: „We seem to be entering an age of reaction against the chilly aestheticism of much postmodern fiction [...]. A new generation of writers is now emerging, many of whom seem to believe that instruction can and should be one of the purposes of fiction“ (WILLIAMSON 2001: 174). Einen solchen instruktiven Wert gewinnt Williamson auch Pelevins Roman ab, wobei eine all dem zugrundeliegende Fundierung des Epochenwechsels seinerseits jedoch ausbleibt: „Pelevin’s method in this challenging and delightful novel is earnest statement, proclamation, assertion; his emphasis is on rhetoric rather than story-line. *Buddha’s Little Finger* [so der Titel der US-amerikanischen Übersetzung von *Чанаяв и Пустота*; in Großbritannien erschien der Roman unter *The Clay Machine Gun*, M. K.] offers a powerfully direct example of fiction as argument“ (WILLIAMSON 2001: 179). (Zur Frage der didaktischen Qualitäten von *Чанаяв и Пустота* s. auch ŠILOVA 2007). (4) Schließlich begegnen Wortmeldungen, die anhand von Pelevin wieder das Problem eines aufrichtigen, ‚realistischen‘ Schreibens aufgreifen (vgl. die Erörterung des *Transmetarealismus* N. Ivanovas zu Beginn dieses Abschnitts): (4a) Zwei russische Literaturkritiker belegen Pelevins Prosa mit dem Schlagwort *Turborealismus* – freilich ohne zu verdeutlichen, was hierunter zu verstehen sei (die Kritik fällt im einen Fall rein polemisch, im anderen Fall mystifikatorisch-essayistisch aus): „Какой вам Пелевин беллетрист! — кричат его фанаты из числа помешанных на Стругацких, дзен-буддизме и интернетовских пугуковинах. — Это «новое слово», «*турбореализм*», «проза мерцающих смыслов!» [Hervorhebung von mir, M. K.] (BASINSKIJ 1997); „Единственная фотокарточка, донесшая якобы до нас изображение Неизображаемого в его первом земном воплощении — Виктора Пелевина — объявлена Яшмовым, 2-А категории, Императорским Указом кощунственной, оскорбляющей религиозные и эстетические чувства граждан Поднебесной и, соответственно, несуществующей. Немногочисленные сектанты из числа так называемых *турбореалистов*, для которых упомянутая фотокарточка является центром многочисленных медитативных методик, и еще более немногочисленные постмодернистствующие фанатики, дерзнувшие включить изображение Неизображаемого в свой унылый пантеон, подпадают ныне под действие Е. И. В. Указа и преследуются по всей строгости закона — вплоть до принудительного рецензирования ПСС Юрия Бондарева и Эдуарда Лимонова“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (KULLE 1998: 75). Vermutlich besteht eine ironische Verbindung zwischen beiden Publikationen (man beachte die Formulierung „из числа“ in beiden Fällen). Mit „фотокарточка“ könnte dann das „компьютерный портрет Виктора Пелевина“ (BASINSKIJ 1997) gemeint sein, welches den Basinskijschen Artikel illustriert. Mehr als eine schemenhafte Gesichtshälfte, umrandet von chaotischen Strukturen, ist in diesem Porträt nicht zu erkennen. (4b) Eine greifbarere Position bezieht die Krakauer Literaturwissenschaftlerin Katarzyna Duda, die direkt danach fragt, inwieweit Pelevin in *Generation ,П‘* (PELEVIN 1999)

Wenn also die erörterten Versuche der russischen Kritik, einen post-postmodernen Paradigmenwechsel zu fundieren, als Konzeptionen einer *späten Postmoderne* gebündelt werden können, so läßt sich ihnen ein Verständnis von kultureller Entwicklung zugrundelegen, demnach die Herausbildung des Neuen aus einer *Steigerung des Alten* erwartet wird – als ein qualitativer Schub *nach vorn* und *nach oben*.⁹⁰ Auch wir halten das kulturell Neue für ein (nachträglich ersichtliches) Ergebnis einer Vorwärtsbewegung; was indes die Vertikale betrifft, so plädieren wir dafür, den Wechsel von der Postmoderne zur Post-Postmoderne (wie auch den Wechsel von der Moderne zur Postmoderne) als einen Schritt *nach unten* zu begreifen: als ein Zuendenken, welches dem Wesen des jeweils gerade Vergangenen *auf den Grund geht*.⁹¹ Der Postmoderne auf den Grund zu gehen aber heißt (nach allem, was wir unter 1.1.3 gesagt haben), nach dem *leeren Grundmodus des semiotischen Bedeutens per se* zu fragen. Diesen Grundmodus des Bedeutens, genauer, das *Deuten an sich*, nennen wir *Ostensivität* – und finden dafür terminologischen Rückhalt sowohl in den kommunikationstheoretischen Studien des tschechischen Theaterwissenschaftlers Ivo Osolsobě, als auch in der Sprachursprungstheorie des US-amerikanischen Romanisten und Begründers der *Generativen Anthropologie* Eric Gans.

einer mimetisch-realistischen Schreibweise zu neuem Leben verholpen habe: „w jakim stopniu autor występuje tu jako postmodernista, a w jakiej mierze znacznie postmodernizm przekracza, ewoluując w stronę realizmu i pisząc niejako scenariusz dla Rosji końca ubiegłego stulecia?“ (DUDA 2004: 208). Ihre Antwort fällt eindeutig aus: „Pielewin — fotograf rzeczywistości, jej diagnosta, łącząc elementy realizmu i postmodernizmu, zobrazował rozległe obszary realiów współczesnej Rosji“ (DUDA 2004: 217). Bei all dem bleibt jedoch außen vor, daß man aus der bei Duda durchschimmernden, radikal-materialistischen Perspektive letztlich jede Form von säkularer künstlerischer Literatur als eine mimetische Abbildung einer sich wandelnden Wirklichkeit begreifen könnte (eingeschlossen sogar die romantische *Veräußerung des Inneren*, wie sie beispielsweise durch F. Schlegels Begriff der „neuen Mythologie“ [vgl. SCHLEGEL 1800: 312-313] beschrieben worden ist). Ob literarische Werke tatsächlich immer auf mimetische Reflexe reduziert werden können, d. h. inwieweit eine solche Sichtweise nicht vielmehr zu narratologischen Problemen führte, kann an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden (s. hierzu z. B. MACHEREY 1976); ob es darüber hinaus zweckmäßig sei, zu behaupten, „że przeniknięcie elementów postmodernistycznych do tradycyjnej poetyki realistycznej zrodziło z prozy Pielewinowskiej zupełnie nową, niepozbanioną wartość jakości“ (DUDA 2004: 208), wirft zusätzliche Zweifel auf – erscheint doch das Eindringen von Formelementen eines erreichten kulturgeschichtlichen Stadiums in eine ältere, eventuell noch nachwirkende Tradition kaum als tauglich, den aktuellen Status einer Kultur zu erneuern.

Neben all diesen Ansätzen beurteilt eine Vielzahl anderer Untersuchungen Pelevins Prosa als uneingeschränkt *postmodern*; Beispiele hierfür sind ADAMOVIČ 2002: 412-413, APTEKMAN 2006: 673-674, BERG 2000: 298-307, BORENSTEIN 2004, BORTNJUK 2011, BOŽANKOVA 2001: 120-131, BRINTLINGER 2004, BROUWER 2008, BURKHART 2007, BURKHART/SCHMIDT 2007, DALTON-BROWN 1997: 226-233, DALTON-BROWN 2006 und 2011, DESJATOV 2002, EFROSININ 2006, GJUNTER 2002, HALEWSKA 2005, IŠIMBAEVA 2001, IVASHKIV 2007, JACENKO 2001: 73-74, KANEVSKAJA 2000, KASPĚ 2005, KHAGI 2008, KLEINE-NATHLAND 2009, KOLESNIKOFF 2008, LIVERS 2002 und 2010, MÉLAT 2001, MØRCH 2005, MULLAN 2006, NOORDENBOS 2008a und 2008b, PARTS 2004, PAVLOV 1999, PAVLOV 2003, POPOVSKA 2003, SKOROPANOVA 2006: 99-103, UFFELMANN 1999 und 2011, WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ 2007: 5-8, ZOLOTONOSOV 2004.

⁹⁰ Am schwächsten ausgeprägt ist die Tendenz zur Überhöhung der Postmoderne in Ivanovas Ansatz (s. 1.2.1); am deutlichsten sichtbar wird sie bei Ėpštejn (s. 1.2.3).

⁹¹ Vgl. den Haupttext nach Anm. 32, 1.1.3. – Die Progression in die Tiefe korrespondiert übrigens mit dem Geschichtsverständnis der Chinesen (zumindest in der Form, in der hiervon bei A. Genis die Rede ist): „Разительнее всего Китай отличает от запада ориентация во времени. Если мы помещаем будущее перед собой, а прошлое позади себя, то для китайцев прошлое обозначается словом «шан» — «верх», то есть время для них течет сверху вниз“ (GENIS 1997: 180).

1.3 Jenseits der Repräsentation: ostensive Kommunikation

1.3.1 Der Begriff des Ostensiven bei I. Osolsobě

Um zu verstehen, wie ein sprachliches Zeichen entstehen kann, ist es hilfreich, sich nochmals die Schaffung eines Kunstwerks zu vergegenwärtigen (s. den Abschnitt 1.1.3): ein Ding verläßt seine dingliche Umgebung und gelangt in die semiotische Sphäre der Kunst, wo es alsbald selbst einen zeichenhaften Charakter annimmt:

Der Gebrauch von Dingen [...] als [...] Zeichen ist ein ganz alltäglicher Vorgang, aber in der Kommunikationsform, die wir Ausstellung nennen, geschieht er systematisch [...]; Museen erzählen über die Vergangenheit, indem sie z. B. eine Brotschneidemaschine ausstellen [...]. Für die Arbeiterfamilie damals war die Brotschneidemaschine natürlich kein Zeichen, sondern ein Gebrauchsgegenstand. Aber wie alles andere konnte sie zu einem Zeichen werden [...]. Durch ihren Ortswechsel ins Museum wird die Brotschneidemaschine zu einem ostensiven Zeichen. Die Museumsleute stellen sie aus, um uns damit etwas zu erzählen (KJØRUP 2002: 45).

Dieselbe Dinghaftigkeit liegt auch Osolsoběs Begriff der *ostensiven Kommunikation* zugrunde – mit dem entscheidenden Unterschied, daß es laut Osolsobě nicht eines Museums oder sonstigen Archivs bedarf, um mittels Dingen kommunizieren zu können, sondern nur des Dinges selbst:

Náš život se skutečně neobejde bez jazyka nebo bez toho, co [...] sémantikové zahrnují pod pojem znak; je tím skutečně prosycen, ale to neznamena, že každé sdělení se děje prostřednictvím znaku. Vždyt' při ostenzi – například při ostenzivní definici, při ostenzivním sdělení významu termínu⁹² – to hlavní, to podstatné, to vlastní sdělení nepředáváme gestem, ale ukazovanou věcí samou (OSOLSOBĚ 1967: 5).

Sollte es also möglich sein, daß allein durch das *Zeigen eines Dinges* eine Information übermittelt werde – welche Information könnte dies sein? Es ist nicht verwunderlich, daß es sich bei dieser Information nur um die Zurschaustellung des Dinges selbst handeln kann:

Je-li ostenze přenášení informace, pak se zdá, že jde o předávání informace bez zprávy, o přenos, při němž jako nositel informace neslouží *zpráva* o skutečnosti (systému, věci, události), ale sdělovaná událost (systém, předmět, věc), sdělovaná skutečnost *sama*. Avšak nechceme-li připustit možnost sdělování bez prostředníka, jímž je zpráva, a uvědomíme-li si, že nositel informace = zpráva (ex definitione), pak ostenze je takové sdělování, při němž jako *zpráva* slouží sdělovaná skutečnost sama (OSOLSOBĚ 1967: 6-7).

Folglich muß zwischen *Ostension* und *Repräsentation* kategorisch unterschieden werden: während die ostensive Kommunikation sich eines dinglichen *Originals* bedient, bringt die Repräsentation

⁹² Das Beispiel der *ostensiven Definition* geht, wie Osolsobě selbst erläutert, auf B. Russells *Human Knowledge* (1948) sowie auf L. Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* (1953) zurück und meint eine Begriffserklärung durch das Deuten auf geeignete Objekte: „Ostenzivní definice, o níž bývá v učebnicích logiky jen zmínka, je vlastně nejprimitivnější a nejzákladnější způsob jak zavést význam termínu: *ukázáním věci*, kterou termín označuje. Je to vlastně ‚definice‘ *designátem samým*“ (OSOLSOBĚ 1967: 3; vgl. auch OSOLSOBĚ 1976: 64). – Etymologisch ist der Begriff *Ostension* „based on the Latin “*ostendo*”, “*ostendere*” ‘to show’ – [and] means showing, displaying, pointing to, exhibiting“ (OSOLSOBĚ 1976: 63).

eine *Substitution des Originals*, einen zeichenhaften Originalersatz, zur Geltung. So gesehen ist die Repräsentation immer unvollständig („neúplná“):

„teorém reprezentace“ [...] stanoví, že událost, o níž jde, je při sdělování *reprezentována* zprávou, při čemž každá možná reprezentace události je vždy neúplná: úplnou reprezentací může být jen událost sama [...]. Ostenze počítá právě s touto krajní možností, při níž vůbec není třeba událost „reprezentovat“, tedy „znovuzpřítomňovat“, protože je „*praesens*“, je *přítomna* a stačí ji tedy prostě *prezentovat*, ukázat (OSOLSOBĚ 1967: 5).⁹³

The showing of the ORIGINAL particular thing is OSTENSION or PRESENTATION [...]; the showing of ANOTHER thing instead of the original, even of a thing from the same class, or from the same “natural kind”, the same series or the same type, moreover of a thing perfectly similar to the original “*comme deux gouttes d'eau*”, is not ostension (or “presentation”) but REPRESENTATION (OSOLSOBĚ 1976: 67).

Daß jede Repräsentation eine Translation einer Präsenz zu etwas nicht mehr Präsentem, zu etwas *Re-Präsentierendem* bedeutet, versteht sich von selbst und kann mit Hilfe zahlloser semiotischer Kompendien bestätigt werden.⁹⁴ Was aber hat es dann mit der (ontologisch ‚vollständigen‘) *Präsenz* des Ostensiven, die *nicht* mit einem sekundären Platzhalter, sondern mit einem dinglichen Original selbst operiert, auf sich? Werfen wir hierfür einen Blick auf ein Beispiel, das Osolsobě gibt, um die Ostension von der Pseudoostension abzugrenzen:

Jiný příklad: rokoková paruka, to byla ostenze. Lidé tehdy ukazovali: mám paruku, splácím daň módě a dobrému tónu, dělám, čím jsem povinen svému stavu – nosím paruku. Naproti tomu paruka, která má zakrýt pleš, nemá být rozpoznána jako paruka a její nošení není tedy ostenze paruky, ale „negace“ ostenze pleše, pseudoostenze vlasů (OSOLSOBĚ 1967: 9-10).

Ob das Beispiel unglücklich gewählt ist oder nicht – schon ergeben sich in Osolsoběs Konzeption des Ostensiven Unstimmigkeiten. Eine Perücke, getragen zur Zeit des Rokoko, gewährleistet als mitgeteilte Wirklichkeit („sdělovaná skutečnost“) durchaus eine Weitergabe einer bestimmten Information („přenášení informace“) – jedoch sicher nicht in der Art, daß diese Informationsübermittlung *ohne Nachricht* ausgekommen wäre („předávání informace bez zprávy“). Wer im historischen Kontext des Rokoko eine Perücke trug, wollte womöglich zwar nicht seine eventuelle Kahlköpfigkeit verbergen; ebenso unplausibel aber ist, er habe auf die Perücke nur deshalb zurückgegriffen, um sie *um des Zeigens willen* vorzeigen zu können. Der eigentliche Beweggrund für die Verhüllung des vorhandenen oder ausgefallenen Haupthaars lag wohl vielmehr darin, daß die Perücke auf eine bestimmte *Bedeutung* verwies – auf eine Bedeutung, welche die Person, die sie auf dem Kopf trug, gesellschaftlich auszeichnete; und dies ist eine Nachricht, die seitens vieler Pe-

⁹³ Vgl. auch später im Text: „můžeme pak definovat i ostenzi, totiž jako sdělování pomocí *originálu*“ (OSOLSOBĚ 1967: 18).

⁹⁴ Vgl. exemplarisch nur zwei Definitionen von *Repräsentation*: „Every r[epresentation] is a mediation; all r[epresentation]s are formalizations and symbolizations. It is precisely in the nature of a symbol that it be radically unlike that for which it stands“ (BROGAN 1993: 1040); „representation is always *of* something or someone, *by* something or someone, *to* someone“ (MITCHELL 1990: 12). Es ist somit kein Fehler, wenn man das Wesen der Repräsentation auf das seit dem Mittelalter geläufige Axiom von Zeichenhaftigkeit schlechthin reduziert: *aliquid stat pro aliquo*.

rückenträger gewiß gern in die Welt geschickt wurde („čím jsem povinen svému stavu“). Der Hinweis auf den sozialen Stand ihres Trägers macht die Perücke in diesem Beispiel folglich zu einem Mittel der *Repräsentation*, deren Nachricht keineswegs auf eine Präsentation der ‚Perückenhaftigkeit‘ der Perücke beschränkt ist, sondern die ebenso durch andere zeichenhafte Substitutionen eines dinglichen Originals (z. B. durch eine besondere Wahl der Kleidung, die Rokokotracht) mittelbar, d. h. *paraphrasierbar*, ist. Wir ersehen hieraus, daß ein zunächst asemiotisches Ding, sobald es in einen bestimmten (z. B. höfischen) *Kontext* eintritt und dort gezeigt wird, semiotisch werden und – entgegen Osolsoběs Beteuerungen – beginnen kann, auf etwas anderes zu verweisen als sich selbst. Kurz: So, wie jedes Ding sich in ein semiotisches Kunstwerk verwandelt, wenn es in einem Museum ausgestellt wird, hebt jeder Gebrauchsgegenstand zu *repräsentieren* an, sobald er in eine zeichenhafte Umgebung gerät. Das von Osolsobě angeführte Gegenbeispiel zur Ostension, das pseudoostensive Tragen eines Haarersatzes in heutiger Zeit, weist übrigens gleichfalls eine gewisse Semiotizität auf; kraft der um Unauffälligkeit bemühten Funktionalität seiner kosmetischen Intention steht dieser Vorgang aber viel näher an der proklamierten Asemiotizität von Gebrauchsgegenständen, als dies bei der Rokokoperücke zu beobachten war.

Auch wenn wir Osolsoběs Diktum von der zeichenlosen Kommunikation i. a. akzeptieren wollen – „the theory of ostension is conceived as a theory of non-signs. The extrasemiotic and, in a sense, pre-semiotic character of our theory must appear as a sheer anti-semiotics“ (OSOLSOBĚ 1976: 68) –, scheint es also schwierig zu sein, überzeugende Beispiele für Ostensionen ausfindig zu machen, deren Nachricht tatsächlich ohne Repräsentationalität hinkommt. Nichtsdestoweniger ordnet Osolsobě der ostensiven Kommunikation überaus vieles zu:

Výstavy, výkladní skříně, vystavování zboží, instalování sbírek, prohlídky, přehlídky, předvádění, provádění [...], demonstrace ve všech významech tohoto slova (vraky v USA ponechávané u některých silnic a výmluvně vypovídající o místech častých nehod), zoologické zahrady, botanické zahrady, striptýzy, šaty, móda, artistika, sportovní podívané, spartakiády, veřejná vystoupení, triumfy, parády, vysoké podpatky, výška sukní, šaty vůbec, obnažení vůbec, prezentace u odvodu, odmaskování na maškarádě, fasády, rokokové paruky, nová móda paruk, účesy, plnovousy, výzdoba, tetování, módní zrcadlové brýle, zkrátka všechno ukazování věcí (movitých i nemovitých), všechno ukazování lidí živých i mrtvých, novorozených i popravovaných, pranýřovaných i oslavovaných, vítaných – a obligátní fotografie s dítětem v náručí – i vyprovázených, to vše patří k běžným (nebo poměrně běžným) úkazům našeho každodenního Balnibarbi.⁹⁵ A to vše je ostenze (OSOLSOBĚ 1967: 7-8).

⁹⁵ Gemeint ist die absurde Reform von *Balnibarbi* aus dem dritten Teil „A Voyage to Laputa, Balnibarbi, Luggnag, Glubbudrib, and Japan“ der *Travels into Several Remote Nations of the World* (1726) (kurz: *Gullivers Reisen*), die gelegentlich als Illustration einer nicht-zeichenhaften Kommunikation zitiert wird (vgl. OSOLSOBĚ 1967: 4-5; vgl. auch OSOLSOBĚ 2002: 15-42). Anbei die entsprechende Passage im englischen Original: „The other [Project], was a Scheme for entirely abolishing all Words whatsoever: And this was urged as a great Advantage in Point of Health as well as Brevity [...]. An Expedient was therefore offered, that since Words are only Names for *Things*, it would be more convenient for all Men to carry about them, such *Things* as were necessary to express the particular Business they are to discourse on. And this Invention would certainly have taken Place, to the great Ease as well as Health of the Subject, if the Women in Conjunction with the Vulgar and Illiterate had not threatned to raise a Rebellion [...]. Such constant irreconcilable Enemies to Science are the common

Die Aufzählung kann um weitere, sogar ausgesprochen semiotische Bereiche verlängert werden: ostensiv ist nach Osolsobě ebenso der Mensch⁹⁶, das Theater⁹⁷, ja die gesamte Kunst.⁹⁸ Somit ist es nicht erstaunlich, daß Osolsobě das Ostensive letztlich nur sehr allgemein definieren kann: „Ostenzi jsme definovali jako dávání k dispozici poznávací aktivitě, vnímání a poznání“ (OSOLSOBĚ 1967: 10); „As a distinctively human form of communication, that is one of those forms presupposing that the receiver and/or the sender are human beings, i. e., beings acquiring knowledge, ostension can be defined as the GIVING OF SOMETHING TO THE COGNITIVE DISPOSAL OF SOMEBODY“ (OSOLSOBĚ 1976: 66). Ebenso wie W. Mitchells Definition der *Repräsentation* (siehe die zurückliegende Anm. 94), verdankt sich die Ostension immer einer menschlicher Interaktion. Inwieweit Osolsoběs Ansatz nun aber konsequent genug durchdacht ist, um eine Kommunikationsform außerhalb – *vor* oder *jenseits* – der deklarativen Zeichenhaftigkeit der Repräsentation zu begründen, ist eine Frage, der skeptisch begegnet werden muß. Gleichwohl besteht Osolsobě auf der konstitutiven Rolle des Ostensiven für die Entstehung von Sprache:

Language, in contrast to other sign systems depending on language, is a sign system independent of any other sign systems, however it is a system DEPENDING ON OSTENSION. This holds not only about language as a whole, whose semantics is anchored in ostensive definitions, but, first of all, about all situational discourse anchoring in the parallel ostensive message showing the speaker, the receiver, both of them HERE and NOW, showing even the verbal message, HERE and NOW, and referring to all of them by means of indexical words or “shifters” and by the metalinguistic devices of the language, including performatives, which themselves are shown as well (OSOLSOBĚ 1976: 73).

Vztah ostenze a jazyka, to je ovšem celý komplex otázek [...], které tu můžeme jen naznačit. Zcela stranou musíme nechat otázku vývojové (fylogenetické) *priority*; možná, že ostenze je ve svých předchůdcích starší než jazyk, možná, že klíčem k vzniku a vývoji jazyka je ostenze nástrojů, této specificky lidské nové skutečnosti, vyrobené člověkem, skutečností, spojující přítomnost své výroby s budoucností svého použití či přítomnost svého použití s minulostí své výroby (OSOLSOBĚ 1967: 16).

People. However, many of the most Learned and Wise adhere to the new Scheme of expressing themselves by *Things*; which hath only this Inconvenience attending it; that if a Man's Business be very great, and of various Kinds, he must be obliged in Proportion to carry a greater Bundle of *Things* upon his Back, unless he can afford one or two strong Servants to attend him. I have often beheld two of those Sages almost sinking under the Weight of their Packs, like Pedlars among us; who when they met in the Streets would lay down their Loads, open their Sacks, and hold Conversation for an Hour together; then put up their Implements, help each other to resume their Burthens, and take their Leave“ (SWIFT 1955/59, XI: 185-186).

⁹⁶ „Koneckonců to nejdůležitější, co lze dát k dispozici poznávací aktivitě druhého, má člověk k dispozici všude: *sebe samého*“ (OSOLSOBĚ 1967: 10).

⁹⁷ „Už nejstarší postřehy spojují ostenzi [...] s *divadlem* [...]. V zájmu přesnosti je ovšem třeba říci, že ostenze a všechno to ‚velké divadlo světa‘ je jen natolik divadlem, nakolik je *podstatou* divadla právě jen pouhé ukazování (ukazování toho, co je a jaké to je). Slova ‚show‘ a ‚kazaliště‘ se zdají napovídat, že ukazování jednou z podstat divadla skutečně je“ (OSOLSOBĚ 1967: 14). Zum Zusammenhang zwischen Ostension und dramatischer Kunst siehe auch OSOLSOBĚ 2002: 90-137.

⁹⁸ „Akceptovali jsme – předpokládáme – pojem ostenze. Budiž tedy řečeno, že umělecké dílo je *vždy*, v každém případě *věc na sdělování*, věc na ukazování, *věc k ostenzi*“ (OSOLSOBĚ 1967: 20). Vgl. ebenso die Besprechung von OSOLSOBĚ 1967 durch HORÁLEK 1973.

In der zweiten Konzeption des Ostensiven, die nachstehend umrissen werden soll – dem Ansatz der *Generativen Anthropologie* von Eric Gans –, wird das ostensive Zeichen an der Entstehung der menschlichen Sprache in der Tat maßgeblich beteiligt sein.

1.3.2 Der Begriff des Ostensiven bei E. Gans

Eric Gans' Theorie des Ursprungs der menschlichen Sprache⁹⁹ ist weitläufig und reich an vielerlei Anknüpfungspunkten – zu René Girards Theorie des mimetischen Begehrens, zur Theorie der sprachlichen Repräsentation, zu evolutionären sozialwissenschaftlichen Ansätzen u. a. –, die kollateral zu unserer Blickrichtung alle mit Gewinn verfolgt werden könnten. Aus argumentationsökonomischen Gründen wollen wir uns jedoch allein dem Begriff des Ostensiven zuwenden, uns auf das Wesentliche konzentrieren und die Erörterung auf die in ESHELMAN 2001: 234-240 und ESHELMAN 2008: 4-6 gebotene Zusammenfassung stützen.

Der Ausgangspunkt für Gans' Sprachursprungstheorie ist eine vorsprachliche Ursituation, in der zwischen mehreren Individuen ein Konflikt um ein allgemein beehrtes Ding ausbricht:

Gans posits the existence of an originary scene in which two protohumans, who up to now have no language, become involved in a potentially violent, uncontrollable conflict over some object – something that René Girard calls mimetic rivalry [...]. Under normal circumstances a violent struggle would result, with one protohuman asserting himself over the other by means of physical force. In this particular case, however, one of the potential combatants emits a sound intended to represent the desired object. If the second protohuman in turn accepts this sound as a representation or substitute for the desired object, the sound becomes a sign and the conflict may be temporarily deferred. The two antagonists have transcended their animal status by agreeing on a sign representing and temporarily replacing a bone of contention; through their act of spontaneous agreement they also lay the foundations for all future acts of semiosis, and hence for all culture and ritual. At the same time, because of its violence-deferring power, the *ostensive sign* acquires a supernatural valence. Its co-creators, who are unable to reflect on their own role in its creation, ascribe it a transcendent origin, or what Gans calls the name-of-God. The point is not whether the sign is *really* of divine origin; it's that the sign could be; it marks not only the boundary line between the human and the animal but also between the immanent, real world and an outside, possibly transcendent one. Although empirically unprovable one way or another, the transcendent explanation of the sign remains an originary fact that we, too, as secular individuals have no choice but to take seriously [Hervorhebung von mir, M. K.] (ESHELMAN 2008: 4-5).

Entscheidend ist, daß diese erste, ostensive Zeichensetzung eine performative Wirkung hat, die auf Reziprozität, nicht auf der Bedeutung des gesetzten Zeichens beruht. So gesehen haben wir es beim ostensiven Zeichen zwar sehr wohl mit einer Ersetzung, nicht aber mit einer bereits funktionstüchtig bezeichnenden Repräsentation des Dinges zu tun. Dementsprechend kann das ostensive Zeichen – außer auf das beehrte Ding – nicht zugleich auf (noch nicht existente) andere Zeichen verweisen; es ist im Augenblick seiner Entstehung frei von allen Mechanismen der *différance*.

⁹⁹ Vgl. GANS 1981 passim, ferner GANS 1985: 13-39, 103-128, GANS 1993: 62-85, GANS 1997: 13-29, 51-63.

Folglich ist das „ostensive Zeichen im Sinne von Gans [...] nicht deshalb wahr, weil es einem bestimmten Einzelding adäquat entspricht oder auf einen idealen, transzendentalen Inhalt verweist, sondern weil es auf das Menschliche schlechthin [...] verweist“ (ESHELMAN 2001: 237). In seiner anthropologischen Dimension ist das Ostensive zugleich ein Garant für einen Glauben, der nicht aus einer „zu dekonstruierende[n] Selbsttäuschung [erwächst], sondern [...] im ursprünglichen Akt der Semiose selbst [verankert ist]“ (ESHELMAN 2001: 237). Parallel zur metaphysischen Kategorie des Glaubens erlaubt es die ostensive Signifikation somit, von einer nicht-bedeutungshaften *Präsenz* zu sprechen, die,

although the product of a specific event, is in itself a pure “space” of signification, an awaiting of the sign-in-general. The specific character of the first signs to fill this space do not determine [sic] its possible future contents, once it is accepted that the presence is independent of these contents, which can therefore evolve in directions that will tend to reflect this formal independence (e. g., logic) (GANS 1981: 19).

Was Gans hier anhand der weiteren Evolution des ersten Zeichens andeutet, ist, daß auch in den modernen Kulturen noch Reflexe der verbindlichen Ur-Zeichensetzung spürbar seien; Gans erforscht diese generativen Weiterentwicklungen anhand einer Vielzahl kultureller Erscheinungen aus den Bereichen des Films, der Ökonomie, der Politik, der Religion, der Philosophie etc.¹⁰⁰ Im allgemeinen aber kann das ostensive Zeichen seine präsentische Qualität nur vorübergehend aufrechterhalten; wie ausführlich in GANS 1981: 76-196 und GANS 1985: 112-128 nachzulesen ist, entsteht aus ihm, als nächsthöhere linguistische Form, zunächst ein *imperatives Zeichen* (ein ostensives Zeichen, dessen dinglicher Referent durch ein Bild ersetzt ist) und daraufhin die bereits mit voller Repräsentationalität ausgestattete *Deklaration*.

1.3.3 Der Begriff Ostensivität in dieser Arbeit

Wann immer im folgenden von *Ostensivität* die Rede sein wird, so ist diese Begriffsverwendung weder von Osolsoběs noch von Gans' Konzeption des Ostensiven weit entfernt. Da aber bereits zwischen Osolsoběs und Gans' Auffassungen des Ostensiven gewisse Unterschiede bestehen, seien hier einige pragmatische Präzisierungen unseres Ostensivitätsbegriffs vorgenommen.

Wir stimmen sowohl mit Osolsobě als auch mit Gans darin überein, daß im Mittelpunkt der ostensiven Kommunikation eine nicht hinterfragbare *Präsenz* stehe. Während diese Präsenz aus Osolsoběs Sicht aus der reinen Asemiotizität eines gezeigten Dinglichen rührt, entsteht das transzendente Ereignis der Präsenz bei Gans aus der semiotisch vermittelten Beschwichtigung eines sozialen Konflikts um einen allgemein begehrten Gegenstand. Die gewaltfreie Sublimation des Konflikts erhebt die Beteiligten vom ontologischen Stand des Animalischen zum Stand mensch-

¹⁰⁰ Seine jeweils neuesten Forschungsergebnisse erscheinen in regelmäßigen Abständen in der 1995 ins Leben gerufenen Internetzeitschrift *The Journal of Generative Anthropology* (<http://www.anthropoetics.ucla.edu>).

licher Subjektivität. In beiden Ansätzen übt das gezeigte Dingliche die Funktion eines Originals aus, wobei für Gans' Verständnis zu betonen ist, daß die originäre performative Wirkung des Ostensiven weniger aus der Anschauung des präsentierten Dinges an sich hervorgeht als aus einer Oszillation zwischen Ding- und Zeichenhaftigkeit, welche die ostensive Zeichensetzung zu einem ganzheitlichen semiotisch-asemiotischen Akt der Designation macht. Angesichts der primordialen Präsenzhaftigkeit gilt beiden Theoretikern als axiomatisch, daß das Ostensive im ersten Moment seiner Entstehung keine repräsentationale Bedeutungskraft aufweist. Während Gans jedoch die spätere Herausbildung von Repräsentationalität (bzw. Deklarativität) aus einer Weiterentwicklung des Ostensiven erklärt, begnügt sich Osolsobě mit der synchronen Unterscheidung von zeichenhafter (repräsentationaler) und nicht-zeichenhafter (ostensiver) Kommunikation.

Wir wollen unser hieran angelehntes Verständnis von Ostensivität, wie es in der anstehenden Auseinandersetzung mit Pelevins Prosa zum Tragen kommen wird, durch vier Grundsätze spezifizieren:

- 1.) Es gibt ein (scheinbar) räumlich und zeitlich präsent Ding (die Existenz dieses Dinges wird, wie sich zeigen wird, erst durch ein Wahrnehmungsverhältnis begründet), dessen ursprüngliche Bestimmung ist: daß mit ihm etwas *getan* werde.
- 2.) Dieses Ding wird *gezeigt*. Der Effekt dieses Zeigens entspricht demjenigen Effekt, der sich bei der Darbietung eines Dinges in einem entfernten semiotischen Kontext einstellt. An die Materialität des gezeigten Dinges knüpft sich, kraft repräsentationaler Überlagerung, die Entstehung eines neuen Zeichens.
- 3.) Aus der rudimentären Semiotisierung des Dinglichen entsteht ein energetisches Feld der *Wahrnehmung*: das Zeigen des Dinges macht sich als eine Verweisung geltend; die Wahrnehmung des Gezeigten ist eine Interiorisierung dieser Verweisung, die als Echo nie ausbleibt.
- 4.) Wo eine spezifische Wahrnehmung ist, *wird* ein Subjekt. Das Subjekt existiert, weil es wahrnimmt; es ist – versteht man Wahrnehmung als ein Springen vom *einen* zum *anderen* – das Ergebnis eines Sprunges.

2. Ostensivität in der Prosa Viktor Pelevins

И тут произошло чудо — перед его мысленным взором вдруг открылся на секунду огромный, каких не бывает на земле, белый с золотом спортивный зал со свисающими с потолка золотыми кольцами — и там, в пустоте между ними, было какое-то невидимое присутствие, по сравнению с которым все славянские и не очень базары не имели ни ценности, ни цели, ни смысла.

V. Pelevin, „Краткая история пэйнтбола в Москве“
(PELEVIN 2005a: 181)

2.0 Von der Theorie zur Empirie

2.0.1 Ein Musterbeispiel literarischer Ostensivität („Зигмунд в кафе“)

Die Idee, Pelevins Prosa mit *Ostensivität* in Zusammenhang zu bringen, ist nicht neu. Bereits 2001 führt R. Eshelman anhand der Erzählung „Зигмунд в кафе“ (PELEVIN 1998: 335-341 bzw. PELEVIN 1996b, I: 343-349) vor, wie eine symbolische, nach höheren Bedeutungen fragende Lesart (und damit jede hieran anknüpfende, die Ganzheitlichkeit solcher Bedeutungen demontierende dekonstruktivistische Lesart) von vornherein vereitelt werden kann, wenn auf der Textoberfläche statt symbolisch aufgeladener Bedeutungszentren leere, ostensive Zeichensetzungen begegnen. Ironischerweise scheint die erstmalige Lektüre von „Зигмунд в кафе“ dem Leser jedoch geradezu anzuraten, tiefenstrukturelle symbolische Ordnungen zutage zu fördern (was in der Postmoderne stets auf Operationen hinauslief, die diese Ordnungen zu erschüttern hätten):

In einem Caféhaus in Wien sitzt jemand namens Sigmund und beobachtet Bedienung und Kundschaft des Cafés. Es handelt sich um jeweils drei Paare: einen betuchten bürgerlichen Besucher und seine Begleiterin, zwei spielende Kinder (einen Jungen und ein Mädchen) sowie die Besitzerin des Cafés und den Kellner. Jedes Paar führt eine Reihe hoch suggestiver, sehr detailliert beschriebener Handlungen aus, woraufhin Sigmund jedes Mal „aga“ („aha“) ruft. Diese Szene wiederholt sich insgesamt sieben Mal, bis Sigmund sein „aga“, „aha“ schließlich aus vollem Halse schreit und damit die Aufmerksamkeit und den Ärger sämtlicher Anwesenden auf sich zieht. Daraufhin erfährt man, daß Sigmund keineswegs der bekannte Wiener Psychoanalytiker ist, sondern ein Papagei, der außer dem Wort „aga“ nur zwei Phrasen eitlen Selbstlobs beherrscht: „Зигмунд — молодец“ und „Зигмунд — умница“ (ESHELMAN 2001: 242-243).

Jede auf einen (dekonstruierbaren) symbolischen Sinn hin ausgerichtete Rezeptionshaltung, derzufolge Zigmunds „Aga!“-Rufe als Hinweise auf etwas Unterbewußt-Bedeutendes aufzufassen wären, endet also in einer Sackgasse. Denn hat man die wahre, zu psychoanalytischer Reflexionsarbeit völlig unfähige Natur des „Aga!“-Rufers erst einmal durchschaut (der Text läßt dem Leser keine Wahl: „Какой у вас красивый попугай“ [PELEVIN 1998: 341]), so wird es absurd, hinter den geschilderten Handlungen weiterhin die Freudsche Autorität zu vermuten. Daß nament-

lich ein unbedarfter Papagei den Part jener autoritativen Instanz übernimmt, welche mit Hilfe der Interjektion „Aga!“ vermeintlich sinnträchtige Geschehnisse hervorhebt, läuft buchstäblich auf einen *Aha-Effekt* hinaus, dessen symbolische Aussagekraft nichtig ist und der daher die Aufmerksamkeit des Lesers auf die interjektiven Einwürfe selbst zurückfallen läßt. Mit anderen Worten: Solange man nicht anerkennt, daß in der Hauptsache nicht irgendwelche, durch „Aga!“ be-deuteten symbolischen Handlungen signifikant sein können, sondern daß man es vielmehr mit einem *Deuten auf diese Handlungen selbst* zu tun hat, geht man an der Pointe der Erzählung vorbei.

Sigmunds „aga“ trägt eindeutig die Züge eines *ostensiven Zeichens*, wenngleich eines nicht ganz gelungenen. Das „aga“ erzeugt Wahrheit durch den unmittelbaren Hinweis auf einen begehrten oder beachtenswerten Gegenstand; es hat kein Signifikat, keinen Sinn, sondern schafft einen autoritativen, quasi-sakralen Mechanismus, der von den Gegenständen ablenkt und dazu auffordert, mit irgendwelchen Inhalten ausgefüllt zu werden [Hervorhebung von mir, M. K.] (ESHELMAN 2001: 243).

Es ist in der Tat entscheidend, daß das ostensive Zeichen kein Träger einer signifikativen Bedeutung ist, sondern daß es einen dieser Bedeutung *vorausgehenden* „quasi-sakralen Mechanismus“ in Kraft setzt. Anders als Eshelman würde ich jedoch nicht meinen, daß Zigmunds Ostension ‚nicht ganz gelingt‘ (nach unserem Verständnis kann eine ostensive Zeichensetzung nur dann ‚nicht gelingen‘, wenn sie nicht wahrgenommen wird). Daß Eshelman zu einer solchen Einschätzung kommt, hängt mit seiner Auffassung dessen zusammen, worauf Zigmunds „Aga!“-Rufe vermeintlich *hin*-deuten: „Sigmund, wie es scheint, wendet diesen Mechanismus falsch an, indem er ihn nach außen richtet. Sein ‚aga‘ ist ein Palindrom, das in (zwei) falsche Richtungen zeigt: mal in die Richtung von symbolischem Sinn und mal in die Richtung von Vogeldreck“ (ESHELMAN 2001: 244). Gewiß erweist sich der Papageienkäfig am Ende als völlig verschmutzt („клетку свою всю обгадил. Чистого места нет“ [PELEVIN 1998: 341]); daß dies so sei, wird von der Wirtin allerdings erst dann zur Sprache gebracht, da Zigmund bereits sein letztes „aga“ ausgestoßen hat. Nimmt man also doch noch einmal jene vermeintlich symbolischen Handlungen unter die Lupe, die durch Zigmunds „Aga!“-Rufe markiert werden, so stellt sich heraus, daß in sämtlichen sieben Fällen etwas zum Tragen kommt, was als Gegenstand oder Handlung erneut auf etwas *zu zeigen* imstande ist¹ – und zwar kraft einer fast immer vertikalen Bewegung. Siehe PELEVIN 1998:

¹ Im Abschnitt 1.1.3 wurde wiederholt Gewicht darauf gelegt, daß alltägliche Gegenstände oder Erscheinungen keine interpretationsbedürftigen Zeichen seien. Wenn hier nun – innerhalb der Pelevinschen Fiktion – Gegenstände, die von Grund auf praktikabel, d. h. asemiotisch sind, eine zeigende Funktion annehmen, so widerspricht dies dennoch nicht dem Gesagten. Man hat es – wiederum innerfiktional – mit *Zeichenverwendungen* zu tun, denen stets vorausgeht, daß die betreffenden Dinge in ein ihnen fremdes kontextuelles Umfeld verschoben werden. Daß aber aufgrund von *Verschiebungen im dinglich-zeichenhaften Kontinuum* sowohl ein beliebiges Ding zum Zeichen als auch ein beliebiges Zeichen zum Ding werden kann, ist nicht in Zweifel zu ziehen (vgl. Anm. 25, 1.1.3). Hinzu kommt, daß (entsprechend der ureigensten Qualität des Kontinuums, *kontinuierlich* zu sein) auch die Sphäre der Zeichen Abstufungen kennt, denengemäß die ‚klassischen‘ Zeichen der Repräsentation einen höheren Semiotizitätsgrad aufweisen als etwa solche Zeichen, deren Verweisungscharakter auf reiner Indexikalität oder gar Ikonizität beruht. Dabei nimmt etwas, was nur insoweit semiotisiert ist, auf daß es *bedeutungslos*

- 1.) „Дама [...] поставила зонт в угол, отчего-то *повернув его ручкой вниз* [...]. — Ага, — тихо сказал Зигмунд и покачал головой“ (335);
- 2.) „Девочка сидела напротив, [...] схватила за ножки ближайший стул, подтянула его к себе и стала двигать им по полу, слегка *подталкивая* мяч его ножками. Один раз толчок вышел слишком сильным, мяч покати́лся в сторону мальчика, и его шаткое сооружение *обрушилось на пол* [...]. Мальчик поднял голову и *погрозил сестре кулаком*, в ответ на что она открыла рот и *показала ему язык* [...]. — Ага, — сказал Зигмунд и перевел взгляд на мужчину с бакенбардами и его даму“ (336);
- 3.) „[Кавалер] выпил еще один стакан вина и стал аккуратно *заправлять сигарету в конический красный мундштук*, который он держал между мизинцем и безымянным пальцем. — Ага! — сказал Зигмунд и уставился в дальний угол зала“ (337);
- 4.) „хозяйка взмахнула руками и чуть не *полетела на пол* [...]; бледная от испуга хозяйка *прыгнула на паркет* и обессиленно замерла в успокаивающем объятии напарника. — Ага! Ага! — громко сказал Зигмунд и уставился на пару за столиком“ (338-339);
- 5.) „Его спутница с интересом наблюдала за происходящим, машинально *тыкая тонкой деревянной шпилькой* в лежащую на тарелке голову рыбы. Еще раз набрав полные легкие дыма, господин *выпустил две тонкие длинные струи*, одна из которых прошла сквозь верхнее, а другая сквозь нижнее кольцо [...]. — Ага! — воскликнул Зигмунд, и господин, повернувшись, смерил его заинтересованным взглядом“ (339-340);
- 6.) „Мальчик по-прежнему возился с кубиками, только теперь он строил из них не дом, а *длинную невысокую стену*, на которой через равные промежутки стояли оловянные солдатки с *длинными красными плюмажами*. [...] Девочка сидела к брату спиной и рассеяно покусывала *за хвост* чучело небольшой канарейки. [...] — Ага! — беспокойно крикнул Зигмунд. — Ага! Ага!“ (340);
- 7.) „На этот раз на него покосился не только господин с бакенбардами [...], но и хозяйка, которая *длинной палкой поправляла шторы* на окнах [...]. [На стене] висело [...] непонятно как *попавшее* сюда авангардное полотно — *вид сверху* на два открытых рояля, в которых лежали мертвые Буннюэль и Сальвадор Дали, оба со *странно длинными ушами*. — Ага! — изо всех сил закричал Зигмунд. — Ага! Ага!! Ага!!!“ (340) [alle Hervorhebungen von mir, M. K].

Ungeachtet der vielfältigen Äquivalenzbeziehungen, welche sich aus diesen pseudo-symbolischen Angelpunkten der Erzählung ableiten ließen (vgl. z. B. die ausgestreckte Zunge des Mädchens vs. die langen Ohren der Leichen Buñuels und Dalís; die in sich zusammenfallenden Bauklötze des Jungen vs. den knapp abgewendeten Sturz der Wirtin; die Zurhandnahme einer Zigarettenspitze durch den bürgerlichen Herrn vs. den Gebrauch einer Gardinenstange durch die Wirtin; das Herumstochern im Fischgericht seitens der Dame vs. das Knabbern am Schwanz eines ausgestopften Kanarienvogels seitens des Mädchens u. a.), wird somit deutlich, wie sich die Ostensivität der interjektiven Einwüfe in Richtung des vermeintlich symbolischen Gehalts einzelner Handlungs-

zeige – ein *ostensives Zeichen* – den untersten Rang von Zeichenhaftigkeit ein, weit entfernt von der vollwertig bedeutenden Repräsentation. Dies erklärt übrigens, weshalb hier von ostensiven *Zeichen* (und nicht von ostensiven *Dingen*) die Rede ist, obgleich mit einigem Recht auch die Auffassung vertreten werden kann, es handle sich bei der Ostension um eine *anti-semiotische* Art von Kommunikation, welche gänzlich ohne Zeichen auskomme (so OSOLSOBÉ 1976: 68; siehe den zurückliegenden Abschnitt 1.3.1).

sequenzen schlicht ‚verlängert‘. Selbst dann, wenn man unbeirrt fortfährt, nach Signifikanzen jenseits der Interjektion ‚Aga!‘ zu fragen, kommt durch dieses Bestreben noch immer keine zuvor verborgene, symbolische Bedeutung ans Licht. Was das ostensive Zeichen in Pelevins Erzählung referentiell anzeigt, dient erneut nur als Mittel des Zeigens.

Die Erzählung ‚Зигмунд в кафе‘ versinnbildlicht so auf paradigmatische Weise im kleinen, was im Verlauf der subkonstrukturalistischen Innovation allgemein vonstatten geht: die im Raum des Cafés sich vollziehenden *deutenden Handlungen* (wie etwa das Herausstrecken der Zunge) bzw. die in das Café von außen hereingetragenen *zeigenden Gegenstände* (wie etwa der verkehrt herum abgestellte Regenschirm) dienen gleichsam als dingliche Basis für die an ihnen ansetzende Erzeugung eines urtümlichen, nicht von vornherein in die Kontextualisierungsarbeit der *différance* entwickelten ostensiven Zeichens (vgl. die zurückliegende Anm. 1, 2.0.1). Daß dieses neugesetzte Ur-Zeichen ‚Aga!‘ speziell auf dinglichen Trägern fußt, die selbst eine zeigende Qualität aufweisen, schützt es darüber hinaus davor, daß ihm im Zuge einer hartnäckig nach Bedeutungen fahndenenden Interpretation womöglich doch wieder ein symbolischer Gehalt zugeschrieben werden könnte (wodurch der Grundstein für eine Dekonstruktion gelegt wäre). Eine derartige Semantisierung käme, um noch einmal mit Groys zu sprechen, dem Unterfangen gleich, das ostensive Zeichen medialisieren zu wollen, genauer: seine ‚sinnentleerte, asemantische, rein formale und zugleich rein materielle Seite – jenseits der Signifikation‘ (GROYS 2000: 46) mit einer repräsentationalen Oberflächlichkeit auszustatten. Sollen subkonstrukturalistische Kunstwerke indes, wie unter 1.1.3 postuliert, Ausdrucksformen von submedialer *Prä-Semiotizität* sein können, so müssen sie Mittel aufbieten, die eine derartige, auf den Fuß folgende Repräsentationalisierung zumindest abbremsen, wenn nicht gar unterbinden helfen. Dies geschieht in Pelevins Erzählung, um es kurz zu sagen, dadurch, daß eine leere Verweishaftigkeit thematisiert wird (‚Aga!‘), die sich *ibrerseits* einem Verweisen verdankt (dem Eindringen zeigender Gegenstände in eine als Café bestimmte Sphäre bzw. der dortigen Ausübung nicht gerade typischer, deutender Handlungen). Noch kürzer gesagt: die Erzählung *zeigt* ein bedeutungsleeres *Zeigen*. Ihre literarische *Be-*deutung ist ein bedeutungsleeres *Be-*deuten.

Es gibt noch eine zweite Rückkoppelung des Ostensiven in ‚Зигмунд в кафе‘. Indem Zigmund seinen ‚Aga!‘-Rufen kontinuierlich wachsenden Nachdruck verleiht, rückt er am Ende selbst in den Mittelpunkt der Wahrnehmung: ‚Теперь на него смотрели уже со всех сторон — и не только смотрели. С одной стороны к нему приближалась хозяйка с длинной палкой в руке, с другой — господин с бакенбардами‘ (PELEVIN 1998: 340). In diesem Zusammenhang spricht auch Eshelman von einer ‚erfolgreiche[n] Zurückbiegung des ostensiven Mechanismus auf sich selbst‘ (ESHELMAN 2001: 244), aufgrund deren die ‚wiederholte Fehlanwendung des ostensiven ‚aga!‘‘ (ESHELMAN 2001: 244) suspendiert werde: ‚in dem Moment, als das ostensive

Zeichen auf sich selbst zurückzuverweisen vermag, als Einheit von Subjekt und Objekt, von Ding und Zeichen, wird das Oszillieren zwischen den Polen des Banal-Materiellen und des symbolhaften Scheins aufgehoben“ (ESHELMAN 2001: 244).

Während der erste Reflex des Ostensiven sich also darin erschöpft, die Ostension in der Tiefe ihrer dinglichen Ausgangsbasis als *ostensives Echo auf Ostensivität* abzusichern, scheint dieser zweite Reflex – die Rückverweisung des Ostensiven auf einen ‚Sender‘ – nun einen ganz anderen, nach oben gewandten Weg zu beschreiten. Tatsächlich gleicht der (unsichtbare) *Ursprung* des ersteren jedoch exakt dem *Effekt* des anderen (vgl. die nachfolgende Anm. 6, 2.0.1): Wiewohl der Leser zunächst nicht weiß, wer eigentlich der Urheber der „Aga!“-Rufe ist, steht doch außer Zweifel, daß jedes einzelne „Aga!“ von einer Beobachtung herrührt – also dadurch initiiert ist, daß dieses oder jenes Gesehene be-merkt wird. Als *Ursprung* einer ostensiven Zeichensetzung ist so immer ein *Akt der Wahrnehmung*² zu bestimmen.

Freilich wird in der Erzählung ein selektierendes Beobachten von seiten Zigmunds nirgends thematisiert. Explizit wahrgenommen wird, wenn man es genau besieht, nur ein einziges Mal – und zwar in der Folge des zweiten, zum *ostensiven Echo auf Ostensivität* umgekehrt verlaufenden Reflexes: indem das ostensive Zeichen „Aga!“ aufgrund seiner gesteigerten Prononciertheit anfängt, auf einen vermeintlich zurechnungsfähigen, subjektiven Produzenten zurückzuweisen, ist nämlich die Voraussetzung dafür geschaffen, daß Zigmund in der Wahrnehmung *anderer* präsent wird, sprich: daß nun diese anderen *ihrerseits* beginnen wahrzunehmen. Ein *Wahrnehmungsverhältnis zu initiieren* ist somit zugleich der *Effekt* der Ostension. In sprachlicher Hinsicht erlangen denn auch nur diejenigen beiden Beteiligten Subjektstatus, die von dem Papagei ausdrücklich Notiz nehmen, ja die sich ob ihrer Wahrnehmung Zigmunds gar zu einem kurzen Dialog hinreißen lassen. Beide – der bürgerliche Herr und die Cafébesitzerin – sind damit die einzigen, die in ihrer direkten Rede zwar wenig, aber ‚normal‘ sprechen:

— Какой у вас красивый попугай, — сказал хозяйке господин с бакенбардами. — А какие он еще слова знает?

— Много всяких, — ответила хозяйка. — Ну-ка, Зигмунд, скажи нам еще что-нибудь.

Она подняла руку и просунула кончик толстого пальца между прутьями.

— Зигмунд — молодец, — кокетливо сказал Зигмунд, на всякий случай передвигаясь по жердочке в дальний угол клетки. — Зигмунд — умница.

² Osolsobě zufolge wäre dies die Wahrnehmung eines dinglichen Originals, welches vermittels Ostension präsentiert und so den jeweils beteiligten Kommunikationspartnern mit-*geteilt* wird: „Sharing is generally considered as an inevitable precondition of all communication [...]. [Sharing is] a situation, in which one and the same object, in the philosophical sense of ‘object’, is given at the cognitive disposal of at least two subjects [...]. Ostension itself, obviously, can be defined in terms of sharing, most likely as INDUCED SHARING“ (OSOLSOBĚ 1976: 70-71). In diesem Punkt stimmt auch Eric Gans mit Osolsobě überein: „Thus a visible element of reality is singled out from a neutral ground as requiring action, or minimally, attention of some kind. In the model created by the ostensive, the recognition of the designated object is assumed to be sufficient to incite such action“ (GANS 1981: 83).

— Умница-то умница, — сказала хозяйка, — а вот клетку свою всю обгадил. Чистого места нет.

— Не будьте так строги к бедному животному. Это ведь его клетка, а не ваша, — приглаживая волосы, сказал господин с бакенбардами. — Ему в ней и жить. (PELEVIN 1998: 341).

Dieser Logik entspricht völlig, daß sich auch Zigmund genau in demjenigen Augenblick einer rudimentär repräsentationalen Sprache befleißigt („ЗИГМУНД — МОЛОДЕЦ“, „ЗИГМУНД — УМНИЦА“), in dem er durch eine zeigende Geste seiner Besitzerin hierzu animiert wird („Она подняла руку и просунула кончик толстого пальца между прутьями“). Dieser Fingerzeig muß von Zigmund seinerseits als ein ostensives Zeichen wahrgenommen werden.³ Interessanterweise verbindet der Vogel diesen einzigen Fall, in dem er sich in normaler, prädikativer Signifikation übt, mit einem Ortswechsel: er ‚verschiebt‘ sich selbst in eine abseitige Ecke des Käfigs („на всякий случай передвигаясь по жердочке в дальний угол клетки“) – ganz, als ob er, eigentlich der prä-semiotischen Sphäre der Ostension zugehörig, so seinen Status an die ihm unbekannteren Erfordernisse der semiotischen Sphäre von Repräsentation anzupassen vermöchte.

Wenn sich Subjektivität mithin stets im Nachklang einer wie auch immer gearteten *Wahrnehmung* anzeigt, so ist es mit der substantiellen Seinshaftigkeit eines für sich stehenden Ichs, welche dem Subjekt traditionell⁴ zugesprochen wird, nicht mehr weit her. Namentlich an diesen Autonomie-Zentrismus des Subjekts hatte auch die Dekonstruktion schon ihr Instrumentarium angelegt. Nun aber scheint sich – anstatt daß das lang gehegte Primat des Subjekts in einer der Postmoderne direkt entgegengesetzten Form⁵ *neu gestützt* (bzw. auf dekonstruktivistische Weise *erneut gestürzt*) würde – eine Umkehr abzuzeichnen, die mit dem Jenaer Philosophen Lambert Wiesing (s. WIESING 2009) auf folgende Formel gebracht werden kann: „nicht das Subjekt ist der Grund seiner Wahrnehmung – die Wahrnehmung ist der Grund des Subjekts und seiner Wirklichkeit“ (URBICH 2009).⁶

³ Man erinnere sich daran, in welcher Weise sich die Wirtin und der bürgerliche Gast zuvor dem Papagei nähern: „С одной стороны к нему приближалась хозяйка с длинной палкой в руке, с другой — господин с бакенбардами“ (PELEVIN 1998: 340). Wieder kommen *zeigende* Dinglichkeiten zum Einsatz – im Fall der Wirtin offensichtlich (vgl. die lange Stange), im Fall des Herrn nur andeutungsweise (vgl. die sich in vertikaler Richtung erstreckenden Koteletten).

⁴ Um genau zu sein: des substantielle Subjektbegriff durchzieht die abendländische Metaphysik seit der Kopernikanischen Wende (vgl. BOLZ 1988: 165-170).

⁵ Vgl. die Anm. 54 im ersten Teil dieser Arbeit.

⁶ Pelevins ostensive Prosa unterwandert somit nicht allein die postmoderne Zeichenhaftigkeit, sondern auch das Subjekt in seiner herkömmlichen Konstitution, das gegen die unendliche Proliferation der Zeichen eventuell als immun (oder zumindest als immunisierbar) zu denken gewesen wäre. Will man es weit treiben, so kann man den *Ursprung* und den *Effekt* der ostensiven Zeichensetzung – also das, was gleichsam an die freigewordene Stelle von vermeintlich souveräner Subjektivität rückt – sogar mit dem unter 1.1.3 beschriebenen Modell des künstlerischen Fortschritts zusammenführen. Die Entstehung des an ein dingliches Fundament gebundenen ostensiven Zeichens korrespondiert in formaler Hinsicht nämlich durchaus mit der prospektiven, *saltatorischen Bewegung* der Innovation: *ad hoc* sichtbar ist allein das Ergebnis – die Inkraftsetzung einer neuen Ostension –, nicht aber zugleich der je vorangegangene Ausgangspunkt. Tatsächlich wird in „ЗИГМУНД в кафе“ die genuine Voraussetzung für Zigmunds „Ага!“-Rufe – die Wahrnehmung eines zeigenden Gegenstands bzw. einer deutenden Handlung – nirgends expliziert, sondern kann immer erst im nachhinein erschlossen werden (vgl. den

Geht die Wahrnehmung der Subjektivität voraus, so kann es zudem kaum anders sein, als daß das ontologisch selbe Nachrangigkeitsverhältnis auch für das Objektive gelte. Im Sinne einer einheitlichen phänomenologischen Blickrichtung kann auch jedes Objekt erst dann als gegeben angesehen werden, wenn es wahrgenommen ist (man denke nochmals an die Auszeichnung bestimmter Objekte durch deutende „Aga!“-Rufe). Vgl. hiermit übereinstimmend eine Passage aus der bereits erwähnten Pelevin-Monographie:

Элементы [...] художественного мира, который складывается в рассказах Пелевина, как бы не существуют «объективно» и «сами по себе», но опосредованы сознанием воспринимающего их субъекта, целиком зависимы от способности индивида «моделировать» свой мир. «Реальность» рассказов Пелевина представляет собой не совокупность *всех* реальный существующего мира, а *только тех*, которые выделяет (замечает, постигает) субъект (BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008: 81).

So zeichnet sich ein Zirkelschluß ab (s. Anm. 6, 2.0.1), demgemäß ein wahrzunehmendes Objekt allein dann existiert, wenn es ein wahrnehmendes Subjekt gibt, und ein wahrnehmen-könnendes Subjekt erst dann, wenn ein wahrnehmbares Objekt ersichtlich ist.⁷ Hängt nun aber sowohl das Subjektive als auch das Objektive von einem *primordialen Zustand der Wahrnehmung* ab, so hat man es mit einer Metaphysik der *Prä-Substantialität* zu tun, die es als unmöglich erscheinen läßt, auch nur irgendeine kategorielle Trennlinie zwischen Subjekt und Objekt länger aufrechtzuerhalten. Das Subjekt scheint in demselben Maße ‚zu einem Objekt degradieren‘ zu können, wie das Objekt anscheinend ‚in ein Subjekt hochtransformiert‘ zu werden vermag.⁸

Haupttext nach Anm. 2). Ist das ostensive Zeichen aber einmal da, so knüpft sich an es ein nur retrospektiv zu verfolgender Faden, kongruent zum *genetischen Verlauf* der Evolution: das ostensive Zeichen bildet einen bekannten Ursprung, dessen folgerichtiges Entwicklungsziel sich erst in demjenigen Moment zu erkennen gibt, da ein neues ostensives Zeichen gesetzt ist – bzw. da die bis zur Formierung einer neuen kulturellen Etappe nötige Zeitspanne zurückgelegt ist. (Hierdurch erklärt sich übrigens, weshalb der Leser bei jedem Versuch der Interpretation von „ЗИГМУНД в кафе“ genau so lange im Dunklen tappt, wie er in althergebrachter Weise nach einem verborgenen symbolischen Sinn sucht. Diese Sinnsuche ist durch frühere kulturelle Formationen konditioniert – durch die der Postmoderne und auch noch durch die der Moderne.) Ein solcher Moment des paradigmatischen Wechsels (der ein Moment der *Entdeckung* ist, vgl. 1.1.3) ist heute gekommen, und die Benennung des Zieles der sich in Pelevins Prosa überall hin fortsetzenden Ostensivität wird möglich: es ist die Einsicht darin, daß die Ostension bei Pelevin lediglich als Sichtbarmachung von *Ostensivität an und für sich* wahrgenommen werden kann. Mehr noch: diese Einsicht gerinnt geradezu aus der kognitiven Zwangslage, daß das Ostensive kraft der Nichtigkeit seines Repräsentationalitätsgrads unmittelbar *wahrgenommen werden muß*. So ergibt sich ein Zirkelschluß unterhalb der binären Sa-/Se-Dimension des Zeichens, kraft dessen Kreisbewegung zu genau demjenigen Punkt zurückgefunden wird, von dem aus alles seinen Ausgang nahm: zu der durch Ostensivität hervorgerufenen *Wahrnehmung*/zu der *Wahrnehmung* des Ostensiven. (Vgl. in diesem Zusammenhang den *Ouroboros* in PELEVIN 2004: 101, 102, 163, 363, 377, eine sich selbst in den Schwanz beißende Schlange, die als alchemistisches Symbol für die Einheit des Einen mit Allem steht [näheres z. B. bei HEUSSER 1976: 48-58 oder ROCHMISTROV (Sost.) 2008: 130, 198-199]; ein solcher Ouroboros zierte auch den Buchdeckel der 2005 aufgelegten Neuausgabe von PELEVIN 2004). Es entsteht eine nicht zu durchbrechende Präsenzhaftigkeit, die, sollte sie auch keine klassische Präsenz dauerhaft restituierter Subjektivität mehr gewährleisten, eine *Präsenz des leeren Deutens an sich* ist: von einem Punkt weg, zu einem Punkt hin. In Begriffen der Wiesingschen Phänomenologie gesprochen heißt dies, daß es zwar keine Autonomie des Subjekts (mehr) gibt, wohl aber eine Autonomie von dessen *Grund*.

⁷ Zu dieser Interdependenz paßt ein Satz aus dem daoistischen *Zhuangzi*: „Gäbe es keinen ‚Anderen‘, dann gäbe es kein ‚Ich‘. Gäbe es kein ‚Ich‘, wäre da nichts, was den ‚Anderen‘ wahrnähme“ (MAIR [Hrsg.] 1994: 52).

⁸ Ein positiver Ausdruck dieses dynamischen Wechselverhältnisses findet sich bei D. Burkhart, die über *Иллюзия* (PELEVIN 2005b) resümiert: „Der Träger des Schreckenshelms ist im Akt der Autopoiesis gleichzeitig

Dennoch ist es offenkundig verfrüht, den Begriff des Subjekts im Zusammenhang mit Pelevins Prosa gänzlich aufzugeben. Auch wenn sich im Beispiel von „Зигмунд в кафе“ alles um leere Ostensivität dreht, geschieht doch etwas, treibt etwas an. Obwohl keine der handelnden Personen das Geschehen vollauf beherrscht, kommt doch eine Instanz in Sicht, welche den ostensiven Wirkmechanismus auf besonders tiefgründige Weise durchdrungen zu haben scheint: Zigmund.

Gleichzeitig stellt der unwissend-wissende Papagei über den Großteil des Erzähltexts hinweg die einzige fiktionale Figur dar, die eine engere Identifikation des Lesers mit sich erlaubt bzw. erzwingt. Solange nämlich der Leser damit befaßt ist, nach einem etwaigen, durch „Aga!“⁹ bedeuteten Sinn zu forschen, muß ihn insgeheim auch die Frage danach umtreiben, wer jener Zigmund in Wirklichkeit sei. Man wird daher schwerlich behaupten können, die Erzählung müsse aufgrund ihrer ‚Sinnlosigkeit‘ wirkungslos im Leserbewußtsein verpuffen.⁹ Immerhin hat ihr der Leser ja – *bevor* er zu der Einsicht gelangt ist, die Erzählung könne getrost als ‚sinnlos‘ vergessen werden – für eine Weile seine Aufmerksamkeit geschenkt. Paradoxerweise ist derselbe Leser genau deshalb dazu genötigt, gedanklich *eine weitere Weile* mit der Erzählung zuzubringen: Es ist unmöglich, etwas Wahrgenommenes in genau demjenigen Augenblick zu vergessen, in dem sich das Wahrgenommene als irrelevant erwiesen hat – und mithin zum Vergessen freigegeben ist.

Pelevins Werke setzen also, indem sie auf innovative Weise Ostensivität inszenieren, auch für das kommunikative Verhältnis von Autor und Leser neue Parameter in Kraft. Es spricht einiges dafür, daß sich diese Parameter als prädestiniert erweisen werden, um auf einen neuralgischen Punkt der postmodernen Narratologie – die Frage der Autorschaft¹⁰ – ein neues Licht zu werfen (s. Anm. 29, 1.1.3).

Produzent und Produkt seiner eigenen Wahrnehmung. Denn gemäß konstruktivistischer Auffassung gibt es keine vom Wahrnehmenden unabhängige, objektive Umwelt; das menschliche Gehirn stellt sich quasi selbst her und erfindet die Welt“ (BURKHART 2007: 66). Vgl. sinngemäß, wenngleich negativ formuliert, BURKHART/SCHMIDT 2007: 64-65: „Der Träger des Schreckenshelms ist gleichzeitig Produzent und Produkt seiner eigenen Wahrnehmung. Dies kommt einer Absage an die Existenz einer objektivierbaren Außenwelt oder ‚Wahrheit‘ gleich [...]. Keine der Personen kann sich sicher sein, ob ihr Gegenüber existiert, oder ob es sich um eine ‚Internet-Marionette‘ handelt. Die Figuren können sich nicht einmal ihrer eigenen Existenz versichern“. In ähnlichen negativen Begriffen schlägt sich derselbe Vorgang bei A. Genis so nieder: „Автор делает читателя свидетелем череды кризисов. Сперва он демонстрирует исчезновение «объективной реальности». Затем на глазах пораженных зрителей автор растворяет в воздухе и субъект познания — собственно личность. Заведя нас в эту гносеологическую пропасть, художник оставляет читателя наедине с пустотой“ (GENIS 1999: 90). Vgl. ferner einen Beitrag von R. Hansen-Kokoruš, die über *Жизнь насекомых* bemerkt: „[Hier] wird eine Kausalbeziehung als verhängnisvoll prinzipiell umgedreht, werden Objekt- und Subjektbezug ausgetauscht. Zugleich werden dadurch Ursache und Wirkung zwischen einzelnen Handlungssequenzen auf eine Weise verkettet, dass sich damit die Frage nach Sinnbezügen nicht mehr ernsthaft stellt“ (HANSEN-KOKORUŠ 2003: 285).

⁹ Vgl. die Feststellung, zu der D. Majboroda namentlich anhand von „Зигмунд в кафе“ kommt: „цель, преследуемая Пелевиным, выходит за пределы только игры значений или фиксации двусмысленности ситуации, он пытается осуществлять нечто вроде терапии, излечения от болезненного влияния многочисленных семиотических систем [...], и именно поэтому его тексты производят такой большой общественный резонанс“ (МАЈБОРОДА 2004: 366).

¹⁰ Spätestens mit BARTHES (1967) und FOUCAULT (1969) geht die poststrukturalistische Theorie bekanntlich davon ab, in der Persönlichkeit des Autors eine integrale außertextuelle Größe zu sehen, die als sinnstiftende In-

stanz Herr über ihr eigenes sprachliches Produkt ist (s. ausführlicher hierzu z. B. JAPP 1988, FOHRMANN 1990). Zuvor hatten, wie gleichfalls bekannt, schon die Strukturalisten der realen Autor-Person kein Gewicht mehr zugemessen, insofern es ihnen um die Ermittlung von intratextuellen Äquivalenzen und den aus ihnen gebildeten Bedeutungen ging. Der strukturalistische Begriff von Auktorialität erschöpfte sich daher weitgehend in der Herauspräparierung eines „impliziten Autors“ (s. BOOTH 1961, Kap. 3; vgl. auch DIENGOTT 1993a, 1993b sowie als Kritik NÜNNING 1993, 2001), eines von aller biographischen Faktizität losgelösten Brennpunkts sämtlicher Sinngrößen innerhalb des Textganzen. – Sollte der Autor indes wirklich zu einem kompulatorischen „Schreiber“ degradieren (so BARTHES 1967), bzw. sollten literarische Texte eine diskursive „Autor-Funktion“ mal besitzen, mal nicht (so FOUCAULT 1969), muß dies jedoch nicht zwangsläufig in einer Diskreditierung von Auktorialität münden; ebenso möglich wäre es, hiervon auf das exakte Gegenteil einer solchen Diskreditierung zu schließen: Man könnte mit gleichem Recht behaupten, die dezentrierte Beschaffenheit eines Textes à la ‚wie von heteronomer Schreiberhand geschrieben‘ (Barthes) bzw. à la ‚mit diskursiver Autor-Funktion ausgestattet oder nicht‘ (Foucault) müsse sich einer *besonders gestaltungsmächtigen Autor-Position* verdanken, welche vermöge ihrer unerschütterlichen Subjektivität Mittel und Wege gefunden hat, die eigene Subjekthafte auf der Oberfläche des von ihr geschaffenen Textes bloß zurücktreten zu lassen. Inwieweit ein solcher Schluß gerechtfertigt sei, läßt sich nicht leicht beweisen; immerhin aber gibt es Stimmen, welche aus einer ähnlichen Blickrichtung heraus den postmodernen *Tod des Autors* in Frage stellen. Vgl. beispielsweise (1) den „metaphys(iolog)ischen“ Ansatz von DEUTSCHMANN 2001, der dem narratologischen Problem eines Erzählens *post mortem* gewidmet ist, und dem zufolge Erzählsubjekte *zwei* Tode sterben können: „[Der] erste Tod ist der Tod als Herausfallen aus dem Symbolischen, aus dem System des großen Anderen, die Entbundenheit von der Verbindlichkeit von Sprache und Sozialem“ (DEUTSCHMANN 2001: 423-424); dieser Tod tritt ein, wenn der Erzähler stirbt, der Erzählfluß aber fortgesetzt wird. Den zweiten Tod bedeute dann das Ende auch des Erzählens. Indem Deutschmann im Zuge eines gleichsam syllogistischen Argumentationsmanövers von intratextueller Subjektivität auf die Autor-Subjektivität außerhalb des Textes schließt, kann er bilanzieren: „Autoren, die von den realen Lesern allenfalls nur mehr als ‚Urheber‘ des Werks angesehen werden, schicken [...] ihre Erzählerfiguren gleichsam in ‚Stuntman‘-Funktion in den Tod. In dieser Funktion würden sie die Autoren auch im zweiten Tod vertreten können, der darin besteht, nicht einmal gelesen zu werden, also nicht mehr im Gedächtnis von Lesern vorhanden zu sein“ (DEUTSCHMANN 2001: 427). Daß sich jenseits der Textgrenze ein am Ende *doch* berechnendes Ich verberge, wird durch Deutschmann so zumindest angedeutet. (2) Die Auffassung, der Autor könne einen zweifachen Tod sterben, teilt auch M. GOUGH 1997, wenngleich in anderer Hinsicht: „The two senses in which the author may be metaphorically “killed”, as it were, which could be thought of as two separate alleged deaths, are: (a) with respect to its capacity as a particular person to be innovative, or original in the sense of being the originating source of a new type of creation; and (b) with respect to its understanding what it is doing (or has done), or what is happening around it“ (GOUGH 1997: 227). Als Zielscheibe der Bartheschen Attacke auf die Gottgleichheit des Autors läßt sich somit eine „omnipotence, as reflected in sense (a) above, and omniscience, reflected in sense (b)“ benennen (GOUGH 1997: 228). Der poststrukturalistischen Kritik versucht Gough dann ein Konzept von Subjektivität entgegenzuhalten, welches das Subjekt durch einen Dualismus von „core“ und „periphery“ (vgl. GOUGH 1997: 228) bestimmt, wobei „core“ die Möglichkeit „of privileged access in the form of indubitability regarding one’s own present time conscious states“ umfaßt (GOUGH 1997: 228). Anstatt daß „core“ unausweichlich durch „periphery“ bedingt werde, d. h., anstatt daß der Tod des Autors im Sinne von (b) stets auch seinen Tod im Sinne von (a) nach sich zöge, postuliert Gough folglich eine Unverbrüchlichkeit des Selbsts, die von der Indeterminiertheit der Sprache unberührt ist, da dieses Selbst dasjenige sei, was der Wahrnehmung von Sprache und aller anderen möglichen Objekte immer vorausgehe: „[The core’s] being self-conscious in its activity separates it fundamentally from the other participants or elements of the play, such that it *does* succeed in pinning itself down conceptually as *this self-consciousness* just at that time when it is self-conscious, and whatever is the public object of which the subject is also conscious. I might be unsure what sign to use to refer to an object, and the sign I use might not have the determinate meaning necessary to fix the reference I want, but I can be certain that I am conscious of myself and of something else to which I am trying to refer“ (GOUGH 1997: 236). (3) Unter wieder offenkundig postmodernen Vorzeichen steht dagegen die Studie von B. TEUBER 2002, welche das Phänomen Autorschaft unter dem Gesichtspunkt des *Opfers* (im Bezug auf G. Bataille) erörtert. Hierbei versucht Teuber, gleichsam aus einer doppelten Verneinung heraus auf einen positiven Grund zu schließen – nämlich die postmodernen ‚Todesfälle‘ (den Tod Gottes, des Subjekts, des Autors) als „allegorische Inszenierungen eines Opferungsbegehrens [zu fassen], das ein Begehren nach Selbstaufopferung nicht etwa aus-, sondern einschließt. Als Allegorien geben solche ‚Todesnachrichten‘ nicht ihren eigentlichen, sondern immer nur ihren uneigentlich buchstäblichen Sinn zu lesen, hinter dem etwas ganz Anderes steht“ (TEUBER 2002: 140). Dementsprechend könne die gesamte poststrukturalistische Metaphysikkritik als entschärft gelten: „Der Raum der literarischen Dekonstruktionsarbeit siedelt sich offenbar weit unterhalb dessen an, was über aller Präsenz steht, also nicht in einem heroischen ‚Jenseits‘ [...], sondern [...] ‚diesseits‘ [...] der Trennung des Heiligen vom Profanen. Solch inessentielle Bescheidenheit wirkt nach dem Ende so vieler ‚großer Erzählungen‘ – und wäre es die vom ‚Tod des Autors‘ – ungemein sympathisch“ (TEUBER 2002: 141). (4) Nicht von Opfern (zu welchen auch etwa ein *Sacrificium intellectus* zu zählen wäre), sondern, im Gegenteil,

2.0.2 Über das weitere Vorgehen

Die zurückliegenden Beobachtungen und Überlegungen lassen es als zweckmäßig erscheinen, die weitere Auseinandersetzung mit Pelevins Prosa in drei Arbeitsschritte zu gliedern:

1.) Wie die Inaugenscheinnahme von „ЗИГМУНД В КАФЕ“ deutlich gemacht hat, reicht es für ein tieferes Verständnis von Ostensivität im subkonstrukturalistischen Sinn nicht aus, schlicht eine auf der Textoberfläche anzutreffende Interjektion wie „Aga!“ zu identifizieren, die womöglich gar ostensiv funktioniert.¹¹ Vielmehr müssen Pelevins Werke – sofern Ostensivität als ihr Grundmerkmal zu bestimmen sein soll – als umfassende Arbeitsfelder des Ostensiven faßbar werden; d. h. sie dürfen sich die subversive Wirkung von Ostensivität nicht nur in der Form eines erzähl-technischen Details zunutze machen, sondern müssen der ostensiven Logik – welche die Logik eines bedeutungsleeren Zeigens ist – auch dort Ausdruck verleihen, wo kein ostensives Einzelzeichen wie „Aga!“¹² unmittelbar zum Vorschein kommt. Eine solche Verabsolutierung des Prinzips der Ostension, einer prä-semiotischen Verweiskraft, kann daher nur im Bild einer *universellen energetischen Spannung* münden, aus deren ubiquitärer Präsenz heraus sich Subjekte konstituieren, indem sie wahrnehmen – und Objekte, indem sie wahrgenommen werden. Das Aufkommen von Subjektivität resp. Objektivität *dank Wahrnehmung* kann hierbei ein solches Spannungsverhältnis

von persönlicher Verantwortung ist im selben Zusammenhang schließlich bei M. Freise die Rede: „Культурный процесс двадцатого века, начиная с формализма и кончая постструктурализмом, имел одну цель: отвязаться от автора для того, чтобы тем самым отвязаться от его наиболее существенной категории: от ответственности [...]. Однако ничто не заменит авторство: огромное усилие придать человеку культурную идентичность, дать ему лицо. Безграничный культурный интертекст не содержит и не хранит эту идентичность. Нужен центр, вокруг которого смысл может кристаллизоваться. Такой центр — автор. А как восстановить его? Для этого нам нужен бахтинский термин ответственности“ (FRAJZE 1996: 32). – Für eine Kritik speziell des Foucaultschen Ansatzes, die Inkonsistenzen in dessen argumentativer Logik aufzeigt, vgl. zusätzlich NESBIT 1987: 240ff. und LAMARQUE 1990: 328ff.

¹¹ Interjektionen weisen naturgemäß eine gewisse Affinität zum Ostensiven auf, da auch sie ein Grenzgebiet zwischen den sprachlichen Zeichen und den nicht-sprachlichen Dingen besetzen: „Es ist ihr zweifelhafter ‚artikulatorischer‘ Charakter, der sie am Rand der Sprache ansiedelt bzw. ihre Sprachlichkeit einschränkt [...]. Als unfertige und ‚rohe‘ vokale Zeichen scheinen sie wie Überreste aus einer vorsprachlichen Zeit in unsere sprachliche Zeit hineinzuragen“ (TRABANT 1998: 115, für näheres s. ebda. 116-129).

¹² Derartige *scheinbar* prä-semiotische Einzelzeichen sind auch in postmodernen Texten oft anzutreffen; man denke z. B. an diverse Prigovsche *Alphabete* (insbesondere an das 49., 57. oder das 60. Alphabet, s. PRIGOW 1992: 150-181). Das 49. Alphabet beginnt so: „А-ца-ца А / Ба-ца-ца Б / Ва-ца-ца В / Га-ца-ца Г / Да-ца-ца-ца-ца Д / Е-це-це Е [...]“ (PRIGOW 1992: 150). Wie F. Tchouboukov-Pianca nachweist, erfüllen die quasi-interjektiven Lautäußerungen bei Prigov jedoch nicht die Funktion einer Unterwanderung des Zeichens in leerem Zeigen, sondern sind, im Gegenteil, ein Ergebnis von graphomanischer Zeichenüberproduktion (vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995: 102-105); mit anderen Worten: diese Zeichen „erliegen einer massiven Diskursivierung“ (HANSEN-LÖVE 1997: 434). Vgl. auch WITTE 1994, der über Prigovs Alphabete urteilt: „Es kommt zum weitgehenden Autoritätsverlust des Texts im Zuge seiner inflationären Ausdehnung, einer Grenzauflösung zwischen Heiligem und Profanem [...]. Was bleibt, ist ein blindes Umherirren in diskordinierten Diskursfragmenten, von Prigov auch stimmlich inszeniert in den auditiven Versionen seiner ‚Azbuki‘: Das Sprechen wird zum Hineinstottern in *zufällige*, im ganz wörtlichen Sinne: zu-fallende Lexeme. [...] Die Alphabete Prigovs lassen sich unter diesem Aspekt als programmatischer Gegenentwurf zum archaischen Sprachideal der Avantgarde verstehen, die zu den Buchstaben und Lauten als ‚Ur-Elementen‘ der Sprache vordringen wollte“ (WITTE 1994: 47-49). Ausführlich bekräftigt werden diese Thesen durch KÜPPER 2000: 147-180.

überhaupt erst erfahrbar machen, insofern es, Kathode und Anode ähnlich¹³, der wechselseitigen Verweishaftigkeit zwischen beiden einen Raum gibt.

Zugleich ist – falls Wort gehalten werden soll (s. Anm. 58, 1.1.3) – danach zu fragen, woher Pelevin den außerliterarischen Anstoß für die literarische Umsetzung eines solchen prä-semiotischen Spannungsverhältnisses hat beziehen können. Gesucht ist also etwas, das geeignet wäre, aus dem Vorgang der Repräsentation sowohl das repräsentierende Zeichen als auch den repräsentierten dinglichen Bezugspunkt gewissermaßen auszuklammern, um statt dessen die reine, zwischen beiden liegende *Aufeinanderbezogenheit an sich* zu versinnbildlichen.¹⁴ Es wird das Ziel des ersten Arbeitsschritts sein, als einen wesentlichen Träger solch einer *ostensiven Impulsgebung des Ostensiven* die spirituelle Phänomenologie des Anthropologen Carlos Castaneda zu bestimmen (s. die Abschnitte 2.1.0 bis 2.1.2).

2.) Wenn es keine Kategorie mehr gibt, mit deren Hilfe Subjekt und Objekt zuverlässig voneinander zu unterscheiden wären, so erscheint es als sachgerecht anzunehmen, daß beide nicht anders können als unter dem gemeinsamen Nenner einer allumfassenden spätpostmodernen *Virtualität* ineinanderzuzießen (vgl. das Ende des Abschnitts 1.2.2 sowie die dort aus KUTYREV 2009 zitierten Textpassagen). Allerdings gibt es noch einen zweiten Modus der Subjekt-Objekt-Nichtunterscheidung, an den angelegt der Begriff der Virtualität nicht mehr recht fruchten will: den *buddhistischen*. Befragt man den *Vijñānavāda*, die Bewußtseinslehre des Mahāyāna-Buddhismus¹⁵, nach der Beschaffenheit von Realität, so erfährt man, daß alles *Geist* sei:

¹³ Der Vergleich mit Elektroden hinkt in der entscheidenden Hinsicht, daß elektrische Pole immer konträr zueinander geladen sind, d. h. über einen von vornherein festgelegten semantischen Inhalt (–/+) verfügen. So kommt denn auch jede sich zwischen Kathode und Anode aufbauende Spannung erst *infolge* dieser gegensätzlichen Aufgeladenheit zustande. Beim Subjekt-Objekt-Verhältnis im Rahmen unserer Diskussion geht dagegen die Spannung der Polarität voraus, weshalb der ‚Kontrast‘ zwischen Subjekt und Objekt nicht inhaltlicher Natur (–/+) ist, sondern ein bedeutungsleeres, rein räumliches Intervall (↔) umschließt. Vgl. Anm. 7 unter 2.0.1.

¹⁴ Damit keine Mißverständnisse aufkommen: Eine Versprachlichung von schierer, *prä*-repräsentationaler *Aufeinanderbezogenheit* ist selbst wieder eine Repräsentation. Dies in Frage zu stellen, würde ebensoviel bedeuten wie zu bestreiten, daß Pelevins Texte literarische Werke, d. h. semiotische Gebilde, seien. Was jedoch nicht in Abrede gestellt werden kann, ist der novatorische Charakter eines solchen literarischen Repräsentierens von Prä-Repräsentationalität – schließlich liegt es im Wesen jeder künstlerischen Innovation, daß durch sie etwas der Kunst zuvor Fremdes verarbeitet wird. Vgl. den auf Anm. 39 folgenden Absatz im Haupttext von 1.1.3.

¹⁵ Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht ausführlich auf die historische Entwicklung sowie die Herausbildung verschiedener Schulen des Buddhismus eingegangen werden. Allgemein werden drei große Schulrichtungen unterschieden: *Hīnayāna* (*Kleines Fahrzeug*), *Mahāyāna* (*Großes Fahrzeug*) und *Vajrayāna* (*Diamantenes Fahrzeug*). Während der Hīnayāna-Buddhismus im 6. Jahrhundert v. Chr. entstand und eine elitäre Lehre predigt, derzufolge nur wenige Adepten ins Nirvāṇa zu gelangen vermögen, sieht der ab dem 1. Jahrhundert v. Chr. sich ausbreitende Mahāyāna-Buddhismus die Heilsfindung für viele lebende Wesen gegeben, was durch den Beistand von *Bodhisattvas* (bereits Erlösten, denen das Heil der anderen am Herzen liegt) begünstigt wird. Laut der Lehrmeinung des Vajrayāna-Buddhismus schließlich (seit dem 3. Jahrhundert n. Chr.) können erlöste Wesenheiten sogar mit Hilfe sogenannter Keimformeln ‚ideiert‘ werden, wodurch der Heilsuchende in den Stand versetzt werde, sich ohne fremdes Zutun selbst zu erlösen – indem er sich mit jenen projizierten Wesenheiten gleichsetzt und so die eigene Erleuchtung erlebt. Zu all dem siehe detailreich CONZE 1953, 1962 und 1980, BAPAT 1956, SANGHARAKSHITA 1957, ROBINSON/JOHNSON 1970, SCHUMANN 1976, IKEDA 1977 u. a. Wann immer in dieser Arbeit von Buddhismus gesprochen wird, ist die Schulrichtung des *Mahāyāna* gemeint (es sei denn, eine andere Schulrichtung wird ausdrücklich genannt).

Der Vijñānavāda [...] versteht den Begriff Geist (citta) allumfassend. Wenn das Laṅkāvatāra-sūtra erklärt, *alles* sei ‚nur Geist‘ (cittamātra), dann ist damit gesagt, es gibt nichts, das nicht wesentlich Geist wäre. Sämtliche Bereiche der Wirklichkeit, auch das Subjekt und *auch das Absolute*, sind ausschließlich Geist. Geist (citta) ist die Wirklichkeit schlechthin (SCHUMANN 1990: 75-76).

Die konkrete ‚Beschaffenheit des Geistes‘ ist dementsprechend *Leere*:

Was wir als Widerspiegelung der Außenwelt im Kopf tragen und ‚Dinge‘ nennen, sind subjektive Realitäten, deren Beschaffenheit davon abhängt, ob unsere Sinnesorgane verlässlich arbeiten und unser Denken die Signale korrekt zu Bildern kombiniert.

Die Subjektivität der empirischen Dinge, der Umstand, daß sie ‚von der Vorstellung hervorgebracht‘ (kalpanā viṣhāpita) sind [...], ist der Grund dafür, daß ihnen die ‚Eigennatur‘ (svabhāvātā) fehlt. Wie in der Person kein Ich, keine Seele als bleibendes Etwas zu finden ist, so ist in den Dingen keine Eigennatur zu entdecken: ‚Ohne Selbst‘ (anātma) und ‚ohne Eigennatur‘ (asvabhāva) besagen das gleiche. ‚Allen Dingen ist Nichtselbstheit eigen‘ [...]. Analog zur empirischen Person, die ‚leer‘ (śūnya) ist, weil ihr die Seele fehlt, sind die empirischen Dinge ‚leer‘, weil sie ohne Eigennatur sind (SCHUMANN 1990: 43).

Der Zusammenfall von Subjekt und Objekt in der buddhistischen Leere ist also deshalb nicht mit deren beider Aufgehen in postmoderner Virtualität zu verwechseln, da letztere – im Gegensatz zu ersterer – keinen ontologischen Grund verkörpert, sondern einen solchen Grund vollständig negiert¹⁶ (vgl. die Definition des Virtuellen durch V. Flusser, Anm. 76, 1.2.2). Auch mit V. Kutyrev ist unter dem Virtuellen nicht ein von vornherein Gegebenes zu verstehen, sondern eine Substantialisierung des eigentlich Falschen, ein sekundär Universalisiertes, ein totaler Aufschub von Realität (vgl. KUTYREV 2009: 131). Resultiert das Verschwinden von Subjekt- und Objekthaftigkeit in der späten Postmoderne somit aus dem Zustand eines unheilbaren Truges, so gilt dem Buddhisten gerade das Beharren auf deren beider Unterscheidung als leidbringende Illusion; was im Buddhismus indessen ‚wahrhaft‘ ist, ist eine der Aufspaltung in Subjekt und Objekt *vorausehende* Präsenz von *cittamātra*, *śūnyatā* – eine Präsenz der *Nichtselbstheit*, des *Nicht-Identischen* –, sprich: eine nicht-substantielle Präsenz von *Leere*.

Insofern diese leere Präsenz als ein Wirken schierer Daseinskräfte – der sogenannten *nichtbedingten Dharmas* (vgl. z. B. SCHUMANN 1990: 33-34, 45-48; CONZE 1953: 123-127) – umschrieben

¹⁶ Für eine ausführliche Gegenüberstellung der postmodernen Virtualität – die allenfalls darin leer ist, daß sie die Realität in ein Gebilde kontextueller Bedingtheiten überführt und so als metaphysische Entität zunichte macht (vgl. die Erörterung des Kutyrevschen „afterпостмодернизм“, 1.2.2) – mit dem buddhistischen *śūnyatā* (Leerheit) vgl. GLASS 1995. Siehe auch, speziell im Zusammenhang mit Pelevin, KORNEV 1997, wo die Pelevinsch-buddhistische Leere das Epitheton „östlich“ erhält, der postmoderne Leerheitsbegriff M. Foucaults hingegen „westlich“ genannt wird: „Коренная разница между Фуко и Пелевиным состоит в том, что Фуко ничет, а Пелевин уже знает. Пустота Фуко ничего не обещает, но в один прекрасный момент может превратиться во все что угодно [...]. Пустота Пелевина так навсегда и останется пустотой — для того кто примет ее из его рук. Абсолютное сомнение он подменяет сомнением относительным. Но относительное, ограниченное сомнение — это вообще уже не сомнение, это религиозная вера [...]. У Фуко это пустота западная, у Пелевина — восточная. Западная пустота, неудовлетворенная и и насмешливая, — и восточная пустота, самоуглубленная и спокойная“ (KORNEV 1997: 253, z. T. bereits zitiert in Anm. 89, 1.2.4). Eine übereilte *Gleichsetzung* von buddhistischem *śūnyatā* und postmoderner Metaphysikkritik findet sich hingegen bei D. Uffelmann: „The intermingling between bureaucratic reality and game world leads the narrator to a questioning of all realities so typical in Pelevin [...]. This might well be interpreted as one more Buddhist or post-modern ideological statement about the illusiveness of *any* reality“ (UFFELMANN 2011: 126).

werden kann, eröffnet auch sie eine Raumbeziehung¹⁷: von dauerhafter Existenz ist im Buddhismus nie ein ausschließliches Links oder Rechts, ein Oben oder Unten (jede solche Einzelposition wäre durch die jeweilige Gegenposition *bedingt*), sondern allein das, was infolge der zwischen beiden herrschenden Spannung in der Mitte liegt: „Alle Buddhisten folgen dem ‚Mittleren Weg‘, bemühen sich, die beiden extremen Positionen von ‚Sein‘ und ‚Nichtsein‘ zu meiden, und suchen nach einem irgendwo zwischen ‚es ist‘ und ‚es ist nicht‘ angesiedelten Standort“ [im Original Präteritum, M. K.] (CONZE 1962: 314-315).¹⁸ Objekte *sind* also von Subjekten unterschieden, und sie *sind* es gleichzeitig *nicht*; wären beide entweder ausschließlich voneinander verschieden oder ausschließlich miteinander identisch, so wäre dies weiterhin durch ein Identitätsdenken zu erfassen, das Extrempositionen (wie *Sein/Nichtsein, Subjekt/Objekt, oben/unten* usw.) manifestiert, welche zur leeren Präsenz des Nichts nachrangig sind – und damit illusionär. Anders gesagt: es gibt eine temporäre Position des Objekts, und es gibt eine temporäre Position des Subjekts; ontologisch Bestand hat aber nur, was als raumschaffendes Intervall die konträren Identitäten beider Pole erst ins Leben ruft. Der nachträgliche begriffliche Ausdruck für dieses Intervall seinerseits kann folglich nur ein Paradoxon, eine „absolutely contradictory (self-) identity“ (RAUD 2003: 131) sein. Wie sich die buddhistische Logik der *Nicht-Unterscheidung des Unterschiedlichen* bzw. der *Unterscheidung des Nicht-Unterschiedlichen* (s. SUZUKI 1990: 22ff.) in Pelevins Prosa niederschlägt, soll im Kapitel 2.2 zur Sprache kommen.

3.) Die in dieser Arbeit zur Diskussion gestellte literarische *Untermwanderung* der Postmoderne ist immer auch als eine Bewegung zu begreifen, die darauf gerichtet ist, die postmoderne Relativierung von Sinn zuendzudenken, zu radikalisieren, d. h. ihr auf einem vorher nicht erreichten Niveau ein neues Gesicht zu geben. Bezeichnenderweise mündet aber jede Form von ‚zuendege-dachter Sinn-Relativierung‘ – sofern ihr ein neuer gedanklicher Schritt wirklich zugrundeliegt –

¹⁷ Vgl. eine Studie A. Masaos über die „logic of Absolute Nothingness“ im Denken des japanischen Philosophen Nishida Kitarō. Masao veranschaulicht hier die Räumlichkeit des buddhistischen Leerheitsbegriffs im Vergleich mit Hegel: „To Hegel, the Idea is the ultimate concrete universal which subsumes everything in its self-unfolding. In one sense we may say that Hegel’s Idea is the place in which all things lie, and hence the most subsumptive place. Insofar as this place in which all things lie is nothing other than the “Idea” or “*absoluter Geist*,” but not yet “absolute nothingness,” we must still ask about the *place* in which *that Idea itself* lies. Since the ultimate Idea is the most subsumptive place in which all things exist, the place in which this Idea lies cannot be a substantial place. Rather, it must be the place of *no-thingness* [...]. [But] the Idea itself is not a mere something (*etwas*); as the concrete universal with a dialectical character, it includes the principle of self-negation within itself and therefore has a fundamental character of unobjectifiable no-thingness. Accordingly, the place in which *this Idea* lies cannot be the place of relative nothingness, i. e., “nothingness” as a counterconcept to “somethingness”. Rather, it must be Absolute Nothingness, which is completely beyond the duality of somethingness and nothingness, and encompasses even Hegel’s Idea with its character of nothingness. This ultimate place which is Absolute Nothingness but not the Idea, is the final concrete universal [...]. Absolute Nothingness itself is place: nothing else can be called the true place“ (MASAO 1995: 171-172). Vgl. auch NAGATOMO 2000: 232.

¹⁸ Die *sarvāstivādins* (Adepten der ältesten buddhistischen Schule in der Frühzeit des Hīnayāna) betrachteten *ākāśa*, den einzig existenten unendlichen Raum, noch rudimentär materialistisch: als ein „feinstoffliches, ätherisches Fluidum, welches ewig und allgegenwärtig ist. Dieser Äther wird selbst durch nichts getragen [...], trägt aber all die anderen Urelemente“ (CONZE 1962: 234).

nicht darin, daß die Relativität des Sinnes erhöht werde, sondern bewirkt, daß die ubiquitäre Bedeutungs-Bedingtheit der Postmoderne in sich selbst zusammenfällt.¹⁹ Auch wenn für die Epistemologie der Pelevinschen Werke also keine Restitution der metaphysischen Subjektidentität zu erwarten ist, muß in diesen Werken doch etwas zur Geltung kommen, was als ein abstrakter Träger einer Transformation auftreten kann, ohne seinerseits eine diskrete, in sich geschlossene Entität zu verkörpern. Mit anderen Worten: die *Unterwanderung*, welcher die subkonstrukturalistische Kunst den *status quo* der Postmoderne unterzieht, ist eine Form von *Aktion*, die um ihrer eigenen ontologischen Fundiertheit willen eines *über-personalen Agenten* bedarf. Buddhistisch gesprochen: jede Erzählung einer Heilsfindung endet mit einem Verlöschen des Ichs – und stellt dennoch eine besondere Art der Ichfindung dar.

Auf die Textualität von subkonstrukturalistischen Werken bezogen heißt dies, daß zwar keine ganzheitliche *Sinnhaftigkeit* wiederhergestellt werden kann (dies käme einem mehr oder minder plumpen Gegenentwurf zur Postmoderne gleich, vgl. Anm. 54, 1.1.3), daß aber zum Nachweis der Nichtigkeit von Sinn etwas *passieren*²⁰ muß. In Anlehnung an die von Pelevin selbst verwendeten Begriffe „сверхчеловеческое“ (s. die Erzählung „Фокус-группа“, PELEVIN 2003: 337), „сверхоборотень“ (s. durchgängig PELEVIN 2004) und „сверхчеловек“ (s. PELEVIN 2006: 213 sowie den ebda. auf dem Buchdeckel gegebenen Untertitel „Повесть о настоящем сверхчеловеке“²¹) soll dieser epistemologisch-ontologisch neue Stand als *Supersubjektivität* charakterisiert werden. Es ist dies „the standpoint of knowing without a knower and seeing without a seer – in other words, the standpoint of consciousness that is truly the subject, not the object, of the consciousness“ (MASAO 1995: 168). Inwiefern die *Passage zur Supersubjektivität* es metaphysisch verschmerzbar macht, daß man zuvor den herkömmlichen Subjektbegriff als Sinnbild einer Illusion hat fahren lassen müssen, wird bereits in den Abschnitten 2.1.1 und 2.1.2 anklingen; in den Mittelpunkt der Erörterung soll dieser Aspekt am Ende des Kapitels 2.2 treten.

¹⁹ *Sinn* verhält sich hier anders als *Ironie*. Man erinnere sich an die Besprechung von N. Man'kovskajas Konzept der Post-Postmoderne unter 1.2.2. Vgl. auch die Entstehung von Glauben aus einer Relativierung des Zweifels, wie sie im Zitat KORNEV 1997: 253 in der zurückliegenden Anm. 16 zum Ausdruck kommt.

²⁰ *Passieren* ist hier, wie deutlich werden wird, im doppelten Wortsinn zu verstehen: als *Geschehen* wie auch als *Durchschreiten*.

²¹ Dieser Untertitel spielt einerseits auf den sozialrealistischen Kriegsroman *Повесть о настоящем человеке* (1946) von Boris Polevoj an, andererseits auf den postmodernen Trivialroman *Духless. Повесть о ненастоящем человеке* (2006) von Sergej Minaev, der wenige Wochen vor *Амниф, В'* veröffentlicht wurde. Für den Bezug zu Polevoj vgl. KASPER 2007: 119; einen guten Überblick über Minaevs Roman bietet EISMANN 2007. – Einen thematischen Zusammenhang mit Polevojs *Повесть о настоящем человеке* weist übrigens schon Pelevins Debütroman *Омон Ра* (1993) auf: in beiden Romanen verlieren sowjetische Piloten ihre Beine durch Amputation (nach dem historischen Vorbild des Fliegerleutnants Aleksej Mares'ev, vgl. MELICHOV 1993) – und werden erst so zu „настоящие люди“. Mithin verwundert es nicht, daß in *Омон Ра* sogar Polevojs Name fällt: „Ребята! [...] Вспомните знаменитую историю легендарного персонажа, воспетого Борисом Полевым! Того, в чью честь названо наше училище! Он, потеряв в бою обе ноги, не сдался, а, встав на протезы, Икаром взмыл в небо бить фашистского гада! Многие говорили ему, что это невозможно, но он помнил главное — что он советский человек! [...] А мы, летно-преподавательский состав [...], обещаем: мы из вас сделаем *настоящих людей* в самое короткое время!“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1996b, I: 26).

Wenn wir von der literarischen Darstellung einer Transzendierung des Subjekts sprechen, stellt sich jedoch ebenso die Frage, *von wem* bzw. *wie* die Einsicht in die Illusorität des subjektiven Ichs vermittelt werden könnte. Mit anderen Worten: Wer wäre imstande, die Werdung eines Buddhas zu schildern, und in welcher Weise könnte dies geschehen? Eine immanente Instanz, die als Verfechter eines rein sprachlich organisierten Wissenstransfers aufträte, scheidet offenbar aus: käme doch jeder Versuch, das Nirvāṇa durch Prädikationen zu *repräsentieren*, der Erzeugung eines sehr zweifelhaften Sinnes gleich. Wo Nirvāṇa ist, funktioniert keine Sprache mehr:

Western mysticism and Buddhism are among those approaches which deny that God, Brahman, Nirvāṇa, or whatever, can be understood by rational means. Instead some kind of “direct intuition” is favoured, which is preceded, accompanied or followed by a transformation of the entire personality. Moreover, it is claimed that neither the intuition itself, nor its “content”, nor the result of the transformation, can be grasped by language or thought (KÜGLER 2003: 98-99).

On the other hand, the word “Nirvāṇa” has been used by many people, in verbal and written communication, and it is still being used so. This indicates that the word probably does have a linguistic function. To delineate this function, we may think of the well-known parable of the raft [...] which is one of the most influential texts of Mahāyāna.^[22] According to these texts, the Buddha has taught that his teaching should be regarded as a raft which must be left behind after the river is crossed. In this picture, most scholars of Buddhism identify Nirvāṇa with the other shore that has been reached by the traveler, implying that the word “Nirvāṇa” denotes the other shore [...]. Although the word “Nirvāṇa” may be regarded as a tool, it is none of description. To put it differently, the word does not refer to the raft, it *is* the raft.^[23] Speaking less metaphorically, the word has no referential (descriptive) function; it only has *transformative* function (KÜGLER 2003: 108-109).

Die Glaubenslehre des Mahāyāna-Buddhismus erlaubt es dennoch, Fragen nach dem *durch wessen Hilfe?* und dem *wie?* der Erleuchtung zu beantworten: Anstelle eines immanenten Beherrschers der Sprache wird die Existenz von „*Transzendenten* Bodhisattvas [angenommen], die die Vollendung verwirklicht haben und jederzeit imstande wären, zu verlöschen – wenn sie wollten“ (SCHUMANN 1990: 168; s. Anm. 15, 2.0.2). Um den im Saṃsāra leidenden Wesen zur Erlösung zu verhelfen, bedienen sich die ‚*Transzendenten* Bodhisattvas‘ denn auch „raffinierter Kunstgriffe“ (SCHUMANN 1990: 170), zu welchen es gehört, daß sie ihre Erlösungsmeditationen auf *Leerheit* (*śūnyatā*), *Zeichenlosigkeit* (*animitta*) und *Wunschlosigkeit* (*apraṇihita*) richten (s. SCHUMANN 1990: 170 und ausführlich CONZE 1962: 78-94). Speziell der japanische Zen-Buddhismus, eine Ausprägung des Mahāyāna, kennt daneben vier weitere, ‚irdischere‘ Hilfspraktiken zur Erlösung, bei denen als autoritative Instanz ein Zen-Meister (*Roshi*) im Hintergrund steht; diese sind: „Zazen (Meditation

²² Unter den im Pāli-Kanon überlieferten Reden Siddhārtha Gautamas, des bekanntesten historischen Buddhas, findet sich dieses Gleichnis im zweiten Textstück, dem *Majjhimanikāya*. Eine deutsche Neuübertragung jüngerer Datums liegt mit der Ausgabe ZUMWINKEL (Hrsg.) 2001 vor; dort erscheint die betreffende Passage in Band I, S. 270-271.

²³ Das Bild vom Nirvāṇa als einem zwischen zwei Ufern pendelnden Floß korrespondiert vollkommen mit der primordialen Gespanntheit zwischen zwei zueinander konträren Polen, von der in Anm. 13 sowie im Haupttext vor Anm. 18 (beides 2.0.2) die Rede war.

im Sitzen), Koans²⁴ (Probleme jenseits der Logik), Sanzen (private Unterredung mit dem Meister) sowie gewöhnliche körperliche Arbeit im Kloster und in den Gärten“ (BANCROFT 1979: 11). Aus all dem folgt, daß eine ausschließlich *sprachliche Repräsentation* von Lehrwissen kein zentrales Moment auf dem Weg zur buddhistischen Erlösung darstellt.²⁵

Bei unserem Untersuchungsgegenstand, der Prosa Viktor Pelevins, hat man es nun aber eindeutig mit Phänomenen der Sprache zu tun, mit künstlerischen Repräsentationen (vgl. Anm. 14, 2.0.2). Dies scheint für die ‚buddhistische Schicht‘ der betreffenden Werke sofort jede Ernsthaftigkeit auszuschließen. Und sollte in diesen Werken dennoch etwas wie *Supersubjektivität* – buddhistisch: die Transformation eines Ichs zur Ichlosigkeit – zutage treten, so liegt es nahe, daß über ihren Autor nichts Ergiebigeres gesagt werden könnte als dies: er müsse wohl ein ‚Bodhisattva der Sprache‘ bzw. ein ‚Roshi des Wortes‘ sein.

Was hier ironisch und widersinnig klingt, bleibt dennoch bestehen. Tatsächlich geht es auch in Pelevins Prosa (wie in einer Bodhisattva-Meditation oder einer Zen-Übung) vorderhand nicht darum, daß ihr Verfasser dem Leser eine unbekannte, mit welchen Inhalten auch immer gefüllte symbolische Bedeutung übermittelt; ebensowenig erschöpft sich seine Kunst in einer postmodernen Zurschaustellung der Relativität dieser Bedeutung. Was Pelevins neue Art von Literatur vielmehr auszeichnet, ist, daß ihr Leser anhand der durch sie gebotenen ‚Reduktionsstufe‘ von Repräsentation zur Wahrnehmung *der ostensiven Verweishaftigkeit an der Schwelle zur Bedeutungshaftigkeit* – d. h. zur Wahrnehmung *der phänotypischen Basis des Repräsentierens* – genötigt ist, welche den submedialen Vorraum jeder Inbeziehungsetzung von Signifikant und Signifikat bildet und damit den Ausgangspunkt von sprachlicher Signifikation schlechthin markiert. Der vom Autor auf den Leser ausgeübte Zwang, es bei der Rezeption eines subkonstrukturalistischen Kunstwerks mit *prä-semiotischer* (oder höchstensfalls rudimentär-semiotischer) Verweishaftigkeit zu tun zu bekom-

²⁴ Für eine allgemeine Definition des Kōans vgl. das *Lexikon des Buddhismus*: „Kōan (jap., chin. Kung-an), wörtlich: ‚öffentlicher Aushang‘; im chin. → *Zen-Buddh.* während des 10.-11. Jh. entstandene lit. Gattung (meist paradoxer Natur), die Episoden, kurze Aussprüche oder Dialoge (→ *Mondo*) sowie dazugehörige kommentierende Worte umfaßt“ (SCHMIDT-LEUKEL 1998: 240). Mit der linguistischen Eigenart dieser Textgattung befaßt sich TSENG 1997: Kōans als Erscheinungsformen von ‚Anti-Sprache‘ betrachtend, legt Tseng dar, inwiefern „the structure of koans both symbolizes and enables the activity they represent“ (TSENG 1997: 185). – Gute Kōan-Sammlungen in deutscher Sprache sind die Editionen YÜZEN (Hrsg.) 1975 oder YÜAN-WU 1128.

²⁵ Dies gilt (entgegen dem ersten Anschein) auch für *Sanzen*: „In regelmäßigen Abständen [...] geht der Schüler zum Sanzen, einer Unterredung mit dem Roshi (Meister), der ihn auffordert, sein Verständnis des ihm zugeteilten Koans zu demonstrieren. Meistens muß dies ohne Erklärung geschehen, obwohl Worte verwendet werden können, denn es geht um das unmittelbare Zeigen. Der Roshi antwortet dann auf dieselbe Weise, manchmal mit einer beiläufigen Bemerkung, manchmal mit einem Schlag seines Stockes, manchmal mit einem Brüllen und manchmal mit Schweigen“ (BANCROFT 1979: 11-12). Vgl. zur Sprachskepsis des Zen-Buddhismus auch HAN 2002: 7-8 sowie die ebda. an späterer Stelle erläuterte Spezifik von Zen-Gedichten (Haikus): „Im Gegensatz zu Es-Gedichten [Rekurs auf Heidegger] *verweisen* die Haikus auf nichts, auf kein unverfügbares *Substantiv* [...]. Das Es-Gedicht verrät [...] noch ein Ich, das in einem totalen Verlust des sinnhaften Bezuges der Welt als einer impersonalen, anonymen Größe ausgesetzt ist [...]. In den Es-Gedichten drängt sich eine totale Bezugslosigkeit auf, während die Haikus eine Bezüglichkeit, eine freundliche Verhältnishaftigkeit artikulieren“ (HAN 2002: 79-80).

men – jenseits der analytischen Reichweite herkömmlicher Interpretation –, mündet dabei in einem Begriff von Autorschaft, welcher das postmoderne Credo vom *Tod des Autors* überwindet: Nicht ist länger die „Geburt des Lesers [...] zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*“ (BARTHES 1967: 193), sondern umgekehrt, das Wiedererstarken des Autors mit einer *Bemächtigung des Lesers*: „идея [Пелевина] в том, чтобы навязать читателю свою волю, заставить его играть по своим правилам“ (SVERDLOV 2003: 41). Zu diesem neuen, von *Auktorialität* geprägten Autorschaftsbegriff wird das dritte und letzte Kapitel des Hauptteils dieser Arbeit hinführen.

2.1 Resonanzen mit Carlos Castanedas *Nagualismus*

2.1.0 Pelevin und Castaneda

So wie es im Rahmen dieser Arbeit nicht neu ist, Pelevins Texte mit Ostensivität in Zusammenhang zu bringen (s. den Beginn von Abschnitt 2.0.1), stellt es auch kein Novum dar, auf die enge Verbindung zwischen Pelevins Prosa und den Schriften Carlos Castanedas hinzuweisen.²⁶ Die grundlegende empirische Tatsache, auf die zur Bescheinigung dieses Bezugs immer wieder hingewiesen wird, besteht darin, daß Pelevin an einer russischen Neuübersetzung einiger Bücher Castanedas beteiligt war. Als einer der ersten erwähnt dies V. Kullé (in gewohnt ängstlicher Weise, s. Anm. 89, 1.2.4): „Известно [...], что частицу своего драгоценного времени Неизображаемый [Пелевин] посвятил редактированию перевода книг мексиканского^[27] Учителя Карлоса Кастанеды (связь его учения с этим культом заслуживает отдельного исследования)“ (KULLÉ 1998: 76). Nüchterner äußert sich über dieselbe Übersetzertätigkeit G. Nechorošev:

Пелевин готовил к изданию трехтомник Карлоса Кастанеды. За основу он взял известный по «самиздату» перевод Максимова, но исходный текст практически переписал. По словам знатоков, перевод Максимова очень точный, но «нечитабельный» и действительно — очень выиграл после пелевинской редакции (NECHOROŠEV 2001: 29.8.2001).²⁸

Natürlich sagt der bloße Nachweis dessen, daß Pelevin Castanedas Schriften kennen muß, noch nichts darüber aus, welche Rolle diese Schriften für Pelevins literarisches Schaffen gespielt haben mögen. In dieser Frage ist die Forschung bis dato zu nur spärlichen Ergebnissen gekommen. Drei russischsprachige Beiträge gehen ihr immerhin im Ansatz nach: die ausschließlich elektro-

²⁶ Der Medhermeneutiker Pavel Pepperštejn geht, wie uns T. Glanc wissen läßt, sogar so weit, das Phänomen Pelevin *ohne* Castaneda für ‚unmöglich‘ zu halten: „Пепперштейн в беседе с А. Гольдштейном (опубликованной в израильском русскоязычном журнале «Зеркало») говорит о Пелевине: «Он в целом невозможен без Кастанеды и, добавляю, без огромной популярности Кастанеды в России. Он невозможен без американской психоделической революции, без хиппи, битников, без Керуака, Воннегута, Лилли, Тимоти Лири, Теренса Маккены... ну и вообще без всей этой мощной ризомы [...]».“ (GLANC 2001: 265).

²⁷ Carlos Castaneda stammte nicht aus Mexiko, sondern wurde am 25. Dezember 1925 in Cajamarca/Peru geboren. 1951 emigrierte er in die USA, wo er nach dem Militärdienst und der Teilnahme am Korea-Krieg zunächst darum bemüht war, als bildender Künstler Karriere zu machen. Spätestens seit 1957 – dem Jahr, in dem er begann, an der UCLA Ethnographie zu studieren – interessierte er sich verstärkt für den Stellenwert psychotroper Pflanzen in den Kulturen mittelamerikanischer Indianer. Zum Zweck intensiver Feldforschungen verbrachte er längere Zeiträume im Norden Mexikos, ehe er sein Studium 1973 mit der Verteidigung seiner Dissertation formal abschloß. Das empirische Material, das dieser Dissertation zugrundelag, diente auch als Vorlage für große Teile von *Journey to Ixtlan* (CASTANEDA 1972). Etwa zur selben Zeit brach Castaneda den Kontakt zu Verwandten, Freunden und Bekannten weitgehend ab und führte fortan ein von aller Öffentlichkeit zurückgezogenes Leben. Jedoch publizierte er in regelmäßigen Abständen weitere, inhaltlich aufeinander aufbauende Bücher, deren letztes, *The Wheel of Time* (CASTANEDA 1998), eine Zusammenfassung seiner kumulativen Lehre in Form von ausgesuchten Sentenzen darstellt. Castaneda starb am 27. April 1998 in Westwood, Kalifornien. – Zu diesen und weiteren biographischen Informationen vgl. SMOLIKOV 2005: 7-25.

²⁸ Nechoroševs Artikel stellt die bis heute ausführlichste Biographie Pelevins dar, die insbesondere über den Beginn von dessen schriftstellerischem Werdegang interessante Details mitteilt. Für allgemeiner gehaltene biographische Auskünfte vgl. BELJAKOV 1999, BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008: 161-163, BONDARENKO 2004, COWLEY 2000, ČUPRININ 2009: 476-478, YUZEFOVICH 2004: 40.

nisch veröffentlichte Schriftfassung eines Vortrags von A. Belov, gehalten an der Universität von Čerepoveck (BELOV 2004), sowie je ein Zeitschriftenartikel von N. Nagornaja und S. Šljachova (NAGORNAJA 2001, ŠLJACHOVA 2005).

Belovs Beitrag weckt von seinem Titel her die größeren Hoffnungen auf eine Klärung des Verhältnisses zwischen Pelevin und Castaneda. Gleichfalls auf Pelevins redaktionelle Arbeit an Castaneda hinweisend, hält Belov sogar (übereinstimmend mit der Einschätzung P. Pepperštejns, s. Anm. 26) eine ausdrückliche „неизбежность разговора о влиянии творчества Кастанеды на творчество Пелевина“ (BELOV 2004) für gegeben. Mithin benennt er diverse „мексиканские мотивы“ (BELOV 2004), die speziell für den Roman *Жизнь насекомых* von Bedeutung seien, und deren offensichtlichstes im Bild des *Adlers*²⁹ zutage trete. Im allgemeinen gelangt Belov aber zu der Auffassung, daß sich der Einfluß Castanedas auf *Жизнь насекомых* vor allem anhand einer einzelnen Textpassage aus *Journey to Ixtlan* erweisen lasse:

ни этот, ни другие приведенные выше примеры из Кастанеды не оказали такого влияния на целостный замысел романа, какое оказал на него упомянутый мною еще в начале доклада фрагмент из «Путешествия в Икстлан», фрагмент, который, как мне кажется, вообще послужил стимулом или, по крайней мере, одним из стимулов для написания «Жизни насекомых» (BELOV 2004).³⁰

Zweifellos kann sich der Leser von *Жизнь насекомых* an die in *Journey to Ixtlan* zum Ausdruck gebrachte Gleichheit von Mensch und Insekt erinnert fühlen; und auch die landschaftliche Szenerie scheint weitgehend übereinzustimmen. Zielt man also, wie Belov dies tut, auf eine konzeptionelle oder inhaltliche *Ähnlichkeit* („сходство“, BELOV 2004) zwischen Pelevins und Castanedas Texten ab, so ist dem zunächst nicht zu widersprechen. Jedoch sollte hierüber hinaus weiters gefragt werden, welche Funktion das Ähnlichkeitsverhältnis für Pelevins Fiktion letztlich erfülle. Belov gibt sich allzu rasch damit zufrieden, das durch Similarität begründete Verhältnis als ein schlicht *intertextuelles* zu konstatieren: „мы имеем полное право утверждать, что он [роман «Жизнь насекомых»] относится к той категории текстов, более-менее адекватное понимание которых без учета интертекстуальных связей неосуществимо“ (BELOV 2004).

²⁹ Näheres hierzu später, siehe 2.1.2.

³⁰ Der Deutlichkeit halber sei das fragliche Castaneda-Fragment hier aus dem US-amerikanischen Original zitiert: „The sun was already low. My eyes were tired. I looked down at the ground and caught sight of a large black beetle. It came out from behind a small rock, pushing a ball of twice its size [...]. I observed the insect for a long time and then I became aware of the silence around me. Only the wind hissed between the branches and leaves of the chaparral. I looked up, turned to my left in a quick and involuntary fashion, and caught a glimpse of a faint shadow or a flicker on a rock a few feet away [...]. I had the weird sensation that the shadow instantly slid down to the ground and the soil absorbed it as a blotter dries an ink blotch. A chill ran down my back. The thought crossed my mind that death was watching me and the beetle [...]. The beetle and I were not that different after all. Death, like a shadow, was stalking both of us from behind the boulder. I had an extraordinary moment of elation. The beetle and I were on a par. Neither of us was better than the other. Our death made us equal. My elation and joy were so overwhelming that I began to weep. Don Juan was right. He had always been right. I was living in a most mysterious world and, like everyone else, I was a most mysterious being, and yet I was no more important than a beetle“ (CASTANEDA 1972: 294-295).

Nicht von einer Mehrzahl sich durchdringender Texte, sondern von einer Vielzahl virtueller Welten ist demgegenüber bei N. Nagornaja die Rede. Die *Kunst des Träumens*, die als ein konstitutives Element des von Castaneda dargebotenen spirituellen Weltbilds erkannt werden kann (siehe CASTANEDA 1993, näheres hierüber später), gerät so in den Sog postmoderner Pluralitätsvorstellungen:

поэтика сновидения связана с постмодернистскими теориями фрагментарности и маргинальности. В постмодернизме сновидения утрачивают романтическую окраску, становятся во многом пародийными, игровыми, хотя и не перестают быть «вторым миром», просто эти миры «легализируются» в повседневности. Будучи возможными, виртуальными, сохраняют статус «отдельной реальности» (NAGORNAJA 2001: 165).

So gesehen erscheint es durchaus als stimmig, ganz im Sinne von McHales „worlds“ (vgl. Anm. 76, 1.2.2) auch bei Castaneda nach Anhaltspunkten für divergierende, dezentral miteinander verwobene Welten Ausschau zu halten – und sie über den Begriff der „«врата» сновидения“, der „gates of dreaming“ (CASTANEDA 1993: 20ff.)³¹ denn auch zu finden: „Кастанеда описывает «врата» сновидения, которые одни за другими должен миновать сновидец, выходящий в пространство иного измерения“ (NAGORNAJA 2001: 160). Aus unserer Sicht ist hierzu allerdings zweierlei zu bemerken: Für die Erläuterung des Bezugs zwischen Pelevin und Castaneda berücksichtigt Nagornaja die sich über zehn Bücher entfaltende Lehre Castanedas nur bruchstückhaft; denn wiewohl sich in Castanedas ca. 3000 Seiten umfassenden Schriften mancherlei wiederholt, reicht es doch nicht aus, unter ihnen *The Art of Dreaming* als einen einzigen Bezugspunkt herauszugreifen, um Castanedas Relevanz für Pelevin näher zu bestimmen. Hiermit hängt als zweiter Kritikpunkt zusammen, daß Nagornaja in ihrer Analyse auf ontologischen Abstufungen oder Differenzen beharrt, die bei Castaneda keine solchen sind. Freilich kennt Castanedas Wirklichkeitsauffassung Pforten, Zonen, Ebenen u. dgl.; doch was all diesen Varietäten von Räumlichkeit stets zugrundeliegt, ist ein allenfalls topographisch, nicht aber substantiell zu differenzierendes *Fließen von Energie* (vgl. das Zitat in Anm. 31, 2.1.0).

Eingedenk des mit dem Schlagwort *Totalität von Energie* anklingenden esoterischen Charakters von Castanedas Schrifttum sei schließlich auf eine dritte Einschätzung verwiesen, welche die Beziehung zwischen Pelevin und Castaneda zwar nicht erklärt, die aber die Bestimmung dieses Bezugs in eine völlig andere, semantisch ‚nichtige‘ Richtung lenkt: „Повесть «Желтая стрела» [PELEVIN 1993] [...] соотносится с мистическим учением К. Кастанеды, что сводит объяснительную силу любого подхода к нулю, поскольку [...] понимание мистического абсурдно само по себе“ (ŠLJACHOVA 2005: 51). Und wirklich: wie sollte fortgesetzt von *Intertextualität*

³¹ Im ganzen ist bei Castaneda von sieben „gates of dreaming“ (Traumpforten) die Rede: „Don Juan explained that there are entrances and exits in the energy flow of the universe and that, in the specific case of dreaming, there are seven entrances, experienced as obstacles, which sorcerers call the seven gates of dreaming“ (CASTANEDA 1993: 22).

gesprochen werden können – also von einer „semantische[n] Explosion, die in der Berührung der Texte geschieht“, einer „Erzeugung ästhetischer und semantischer Differenz“, einer „[Störung] der Oberfläche des Intratextes“ (alle Zitate aus LACHMANN 1984: 134) –, wenn es im sinn-exportierenden, älteren Text weder um Ästhetik, noch um Semantik so recht zu gehen scheint? Andererseits: auf welche Weise könnten Begriffe der Intertextualitätstheorie wie *Überdeterminierung* oder *Doppelkodierung* länger auf den sinn-importierenden, jüngeren Text angewandt werden, wenn sich am Ende herausstellt, daß dieser mit Bedeutungen im üblichen Sinn nur mehr wenig zu schaffen hat; ja wenn die eigentliche und letzte Bedeutung dieses literarischen Textes sich gerade in einer *Unterwanderung von Semiotizität* erschöpft?³²

Wir erinnern uns an das im Abschnitt 1.1.3 skizzierte theoretische Modell. Gemäß der dort vertretenen Auffassung entsteht Kunst immer aus einer Verschiebung von etwas weit Entferntem in die Sphäre der künstlerischen Zeichen. Für die Kunst der Moderne wurde als dieses Entfernte ein *säkularisiertes Schöpfungstum*, für die Kunst der Postmoderne das *politische Prinzip der Demokratie* benannt. Beide bildeten innerhalb des Kontinuums von Dingen und Zeichen Felder aus, welche in die semiotische Sphäre der Kunst nicht eher begannen überzusiedeln, als daß sie zum Zweck der Generierung neuer (moderner resp. postmoderner) künstlerischer Zeichen semiotisch aktiviert wurden. Soll unser Modell Bestand haben können, so dürfen Castanedas Schriften also kaum als Erscheinungsformen von Kunst zu bezeichnen sein. Tatsächlich gibt es ernsthafte Gründe, die nahelegen, bei diesen Schriften besser nicht von literarischer Kunst zu sprechen – und dies, obgleich Pelevin selbst sie „первоклассная литература“ nennt.³³

Das hierbei entscheidende Argument liegt – mit den Termini R. Jakobsons gesprochen – in der Dominanz der *referentiellen*, und nicht der für die Kunst spezifischen *poetischen* Funktion. *The Teachings of Don Juan* (CASTANEDA 1968) und alle sich hieran anschließenden Bücher Castanedas sind eben nicht auf eine ästhetische „message for its own sake“ (JAKOBSON 1960: 25) ausgerich-

³² Besieht man Pepperštejns Aussage, Pelevin sei ohne Castaneda *unmöglich* (vgl. die zurückliegende Anm. 26), im Licht der konzeptualistisch-medhermeneutischen Grundannahme, die „ganze Kunst des 20. Jahrhunderts [...] [sei] kommentarbedürftig und damit krank“ (GROYS 1993: 229), so kann die Diagnose vom Einfluß Castanedas auch dahingehend verstanden werden, Pelevins Texte seien als ein zu Castanedas Texten hinzukommender Kommentar aufzufassen, bzw. umgekehrt, Castanedas Texte könnten nachträglich zur Kommentierung der Pelevinschen Prosa funktionalisiert werden. Auf jeden Fall aber stellt die konzeptualistische Sichtweise ein beständiges Kontextualisierungsstreben in Rechnung, dessen die unsererseits favorisierte Blickrichtung entbehrt: die folgenden Absätze werden zeigen, daß das Verhältnis zwischen Castaneda und Pelevin besser als eine Neukontextualisierung von etwas zuvor *Kontextfremdem* – und damit ursprünglich als ein Vorgang der *Dekontextualisierung* (vgl. den Haupttext um Anm. 48/49, 1.1.3.) – erfaßt werden sollte. (Siehe auch V. Kuricyns Gegenüberstellung Pelevins mit dem Konzeptualismus, Anm. 69, 1.2.2).

³³ Siehe den frühen Essay „Икстаан – Петушки“ (PELEVIN 2005a: 285-290, hier: 285). Die von Pelevin gezielte Anerkennung muß natürlich nicht um jeden Preis wörtlich verstanden werden, sondern ist mit V. Kullè oder A. Sekackij auch als ein indirekter Akt des „заметание следов“ (KULLÈ 1998: 75; SEKACKIJ 1997a: 79) zu sehen: Gilt Carlos Castaneda erst einmal als ein *Schriftsteller*, so treten seine Texte in ein Homologieverhältnis zu Pelevins eigener Prosa – und können gemäß der in dieser Arbeit verfolgten Logik von künstlerischem Fortschritt nicht mehr als ein entferntes, *nicht-künstlerisches* Feld enttarnt werden, welches eine literarische Innovation in Gang gesetzt hat. – Vgl. auch Anm. 49, 1.1.3.

tet, sondern konzentrieren sich auf die Abbildung einer weitaus umfassenderen ‚Information‘: „[Castaneda asserts] a reality which impinges on this one and threatens it by *phenomenal* means“ (MURRAY 1981: 181).³⁴ Insofern mit dieser ‚Realität‘ adäquat nur umgegangen werden kann, indem man sie entweder *akzeptiert* oder *nicht akzeptiert*³⁵ (und nicht, indem man sie einer nach Bedeutungen forschenden Interpretation unterzieht), wird deutlich, daß Castanedas Schriften zwar sehr wohl Zeichen sind; daß die Referenz dieser Zeichen jedoch auf etwas ausgreift, was mit autotelisch-literarischer Semiotizität nur mehr wenig gemein hat, und was insbesondere jede ontologische Bedingtheit von Fiktionalität weit von sich weist: Hinter den Castanedaschen Zeichen steht eine spirituelle Wirklichkeit, deren sprachliche Beschreibung nichts anderes sein soll als ihr möglichst unverzerrter *Abdruck* oder *Schattenwurf* in der Form eines Textes.³⁶ Diese spirituelle Wirklichkeit kann selbst nicht dekonstruiert werden, da sie, sofern man sie akzeptiert, jeder Sprache vorausgeht. Akzeptiert man sie indes nicht, so erübrigt sich auch jeder Versuch ihrer Dekonstruktion.

Von dem spezifischen, durch Castaneda eröffneten *asemiotischen Feld der Spiritualität* (s. Anm. 58, 1.1.3) spannt sich folglich ein ununterbrochener Faden bis zur Prosa Viktor Pelevins, also zu einer neuen Form von literarischer Kunst, die – obgleich sie sich in der Semiotisierung dieses Feldes auf nichts anderes stützt als auf wiederum sprachliche Repräsentationen – ein vorher inaktives nicht-künstlerisches Prinzip als Impulsgeber für die Produktion innovativer literarischer Zeichen in Kraft setzt. Mit anderen Worten: *semiotisch durchdacht* wird bei Pelevin namentlich das, was sich referentiell *hinter* den durch Castaneda gesetzten Zeichen verbirgt – eine die Wirklichkeit selbst betreffende, zu akzeptierende oder auch abzulehnende ‚Totalität von Energie‘. Indem dies geschieht, kann Pelevins Bezugnahme *auf* diese Textzeichen jedoch nicht länger als ein herkömmliches Intertextualitätsverhältnis (mit allen hiermit einhergehenden Verkomplizierungen von Sinn) bestimmt werden, sondern erscheint als eine reine Spiegelungsbeziehung, deren Funktionsweise

³⁴ Castaneda selbst äußert sich so: „This work is [...] a reportage and should be read as a reportage. The system I recorded was incomprehensible to me, thus the pretense to anything other than reporting about it would be misleading and impertinent. In this respect I have adopted the phenomenological method and have striven to deal with sorcery solely as phenomena that were presented to me. I, as the perceiver, recorded what I perceived, and at the moment of recording I endeavored to suspend judgment“ (CASTANEDA 1971: 25).

³⁵ Zur Glaubhaftigkeit des Castanedaschen Realitätsentwurfs s. TIMM 1977: 42-47 oder SMOLIKOV 2005: 99-106.

³⁶ Es wäre daher ein Fehlschluß, wenn man sagte, die Zeichenhaftigkeit der Castanedaschen Schriften würde es *per se* verlangen, daß diese Schriften innerhalb des dinglich-zeichenhaften Kontinuums nun doch wieder in die Nähe der stark semiotischen Sphäre der Kunst zu positionieren wären. Zur Entkräftung eines solchen Einwands sei darauf aufmerksam gemacht, daß auch das *säkularisierte Schöpfertum* der Moderne – ebenso wie das *politische Prinzip der Demokratie* der Postmoderne – als impulsgebende Felder eines neuen Niveaus künstlerischer Produktion von jeher auch Texte (d. h. Zeichen) beherbergten, für deren Herkunft nie das hohe semiotische Zeichenreservoir der traditionellen Kunst in Rechnung gezogen werden konnte. Für die Moderne zählen zu solchen textuellen Zeugnissen des ursprünglich Asemiotischen z. B. die in Anm. 42, 1.1.3, erwähnten plakativen Manifeste; für die Postmoderne vgl. z. B. legislative Textdokumente demokratisch organisierter Staaten, die – sofern sie, wie üblich, politisch korrekt formuliert sind – eine rechtliche Gleichstellung aller Staatsangehörigen gewährleisten sollen.

die einer semantisch nicht-deformativen *Resonanz* ist.³⁷ Nochmals anders gesagt: was Castaneda in der Form nicht-literarischer Texte verfaßt hat, dient Pelevin als Hilfsmittel zur literarischen Repräsentation von *Prä-Repräsentationalität* nach Maßgabe dessen, als Castanedas Schriften ihrerseits frei von Interpretationsbedürftigkeit sind.³⁸

Wann immer Pelevin in seinen Prosawerken also ein Element aus Castanedas Lehre anklingen läßt, d. h., wann immer er Castaneda direkt oder indirekt zitiert, fungiert die hieraus erwachsende Zeichenhaftigkeit gleichsam als ein Sprungbrett dafür, daß an das fiktional Dargestellte abermals bloß *geglaubt* werden kann. Welche wörtlichen Bedeutungen dabei durch die betreffenden Sprachzeichen realisiert werden, spielt eine ebenso untergeordnete Rolle, wie dies bei der Absicherung der Ostension mit Hilfe des *ostensiven Echos auf Ostensivität* (s. 2.0.1) zu beobachten war.³⁹ So tritt als eigentlicher Ausgangspunkt der Impulsgebung ein doch wieder *Dingliches* hervor, ein Jenseits von Textualität: „Философия пелевинских повестей и рассказов подразумевает [...] не подтекст, а надтекст, то есть настоящий предмет, который отбрасывает тень в виде текста“ (SOLOMINA 1998: 92). Unserer Auffassung zufolge fällt der Schatten freilich nicht von oben nach unten, sondern schlägt von unten nach oben durch: ausgehend von dinglicher Asemiotizität (dem allumfassenden Fließen von Energie), Zwischenhalt einlegend bei deren referentieller Versprachlichung (den Texten Castanedas), pflanzt sich die Verweiskraft dieses Schattens fort bis zu einem Hochpunkt künstlerischer Innovation: zur literarischen Inszenesetzung ostensiver Verweishaftigkeit, welche sich sowohl im impulsgebenden Feld der spirituellen Totalität von Energie als auch in der semiotisierenden Verschiebung dieses Feldes selbst widerspiegelt.

³⁷ Vgl. hierzu eine Rezension des Literaturkritikers D. Poliščuk: „книги Пелевина всегда представляют определенный интерес, заметно отличаясь в лучшую сторону от творений отечественных сочинителей постмодернистского круга, к которым его обычно причисляют. Ведь при всех его иронии, цитатности, интертекстуальности, создании виртуальных миров-симулякров, деконструкции любых идеологем, издевательстве над читателем и т. п. [...], у него есть что-то за душой [...] помимо слов. Причем повторяет он это свое «настоящее» с настойчивостью и последовательностью, какие не всегда встретишь у наших писателей-традиционалистов и даже почвенников. Оно прочитывается во всех крупных текстах Пелевина и едва ли не во всех рассказах как инвариант одного и того же архитипического сюжета, — меняются лишь словесные оболочки“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (POLIŠČUK 2005: 173).

³⁸ Die Notwendigkeit einer Herausarbeitung von *Sinn* würde eine literarische Vieldeutigkeit bezeugen, welche umso komplexer ausfällt, desto ästhetischer ein Kunstwerk ist (d. h. desto höher es auf der Skala der Zeichenhaftigkeit im oberen Bereich des Zeichen-Ding-Kontinuums zu liegen kommt). Demgegenüber kann die von Castanedas Texten transportierte Doktrin gewiß paraphrasiert, zusammengefaßt, mit anderen spirituellen Lehren verglichen werden – besonders mit denen von Georgij I. Gurdžiev (1877-1949), Śri Aurobindo (d. i. Aurobindo Ghose, 1872-1950) oder Satprem (d. i. Bernard Enginger, 1923-2007); aber sie läßt sich schwerlich in derselben Weise *interpretieren*, wie sich dies für den sachgerechten Umgang mit literarischen Texten gebietet. Vgl. K. Horálek's Unterscheidung literarischer und nicht-literarischer Texte: „Obsah nébánsnického textu může být adekvátně reprodukován jinými slovy, u básnického textu to možné není“ (HORÁLEK 1973: 28).

³⁹ Ähnlich bestimmt D. Poliščuk (s. Anm. 37) das Pelevinsche „что-то за душой“ bzw. „настоящее“: es gehe um „ситуации поиска и выбора веры“ sowie um eine Hinwendung zu „восточным учениям, многие из которых предлагают не столько веру, сколько конкретную психофизическую «практику»“ (POLIŠČUK 2005: 173). Für den Umgang mit Pelevin stellt also auch Poliščuk ein schlechthiniges *Glauben* und *praktische Techniken* in den Vordergrund und nicht ein auf die Ermittlung bestimmter Inhalte zielendes *Interpretieren* und *Verstehen*.

Bevor auf die wichtigsten Resonanzen der Castanedaschen Lehre bei Pelevin eingegangen werden soll, bietet es sich an, in kurzer Form einen Einblick darein zu geben, wovon Castanedas Bücher handeln.

Castaneda nimmt seinen anthropologischen Bericht unter dem Titel *The Teachings of Don Juan* (CASTANEDA 1968) im Sommer 1961 auf. Als ursprünglichen Anlaß, einen »brujo«⁴⁰ – spanisch für *Zauberer*, *Schamane* oder *Medizinmann* der Yaqui-Indianer – aufzusuchen, nennt Castaneda den Wunsch, näheres über den Gebrauch von Heilpflanzen zu erfahren (vgl. CASTANEDA 1968 und 1971). Die erwarteten botanischen Auskünfte erhält er vom kontaktierten »brujo« Juan Matus, genannt Don Juan, jedoch nur beiläufig; in der Hauptsache wird Castaneda von Don Juan als Schüler auserkoren⁴¹ und in die rational nicht erklärbare Realitätsauffassung der Yaqui-Indianer eingeführt.

Die essentielle Grundlage der Yaqui-Lehre bildet die Überzeugung, daß die Wirklichkeit, wie sie der westlich sozialisierte Mensch täglich als normal erlebt, *Schein* ist: „We are perceivers [...]. The world that we perceive [...] is an illusion. It was created by a description that was told to us since the moment we were born“ (CASTANEDA 1974: 101). Um seinen Schüler Carlos diese Illusorität am eigenen Leib spüren zu lassen, versetzt Don Juan ihn mit Hilfe psychotroper Pflanzen (Peyote, Datura und Mixturen von Pilzen) in vorher ungekannte Bewußtseinszustände. Carlos versucht anfangs noch, diese Anschläge auf seinen Verstand abzuwehren, indem er sich die Jenseits-Erfahrungen als Halluzinationen erklärt (vgl. CASTANEDA 1968, 1971). Vom dritten Buch an (CASTANEDA 1972) kommen indes keine Drogen mehr zum Einsatz; es wird zunehmend klar, daß die magische Welt der »brujos« unabhängig von allen psychotropen Wirkstoffen existiert.

Ist die uns vertraute, rational erfaßbare Welt nur scheinhaft, was gilt dann als wahr? Don Juan zufolge verfügen »brujos« über die Fähigkeit, das Universum als das *wahrzunehmen*, was es schlechterdings ist: ein unablässiges *Fließen von Energie* (s. Anm. 31, 2.1.0). Diese Fähigkeit nennt Don Juan »Sehen« (»seeing«) – eine Technik des Bewußtseins, die grundsätzlich von jedermann erlernbar sei (vgl. CASTANEDA 1971: 176-187), und deren Beherrschung den Menschen zu einem »Wissenden« (»man of knowledge«, vgl. CASTANEDA 1968: 143-152) mache:

⁴⁰ Zentrale Begriffe, die in Castanedas Lehre immer wieder begegnen, sind in diesem Kapitel durch »« gekennzeichnet. Umgrenzen die spitzen Anführungszeichen deutsche Übersetzungen der Originaltermini, so gehen diese auf die bei Fischer erschienene, von Céline und Heiner Bastian (CASTANEDA 1968), Thomas Lindquist (CASTANEDA 1971, 1972, 1974, 1977, 1981, 1984, 1987, 1993, 1998) bzw. Manfred Ohl und Hans Sartorius (CASTANEDA 1997) besorgte deutsche Castaneda-Ausgabe zurück.

⁴¹ Don Juan führt als Lehrer (gemeinsam mit einer Lehrmeisterin) einen »Zug« von 16 »brujos« an (vgl. CASTANEDA 1981: 181; CASTANEDA 1984: 237; CASTANEDA 1993: vii-xi), wobei Carlos für ihn eine besondere Rolle spielt, da er dazu bestimmt ist, sein Nachfolger zu werden, um dann seinerseits einen »Zauberer-Zug« anzuführen. Zu dieser Gruppe, die Carlos später leitet, gehören u. a. die Frauen Taisha Abelar und Florinda Donner-Grau, von denen ebenfalls je ein Buch erschienen ist (vgl. ABELAR 1992, DONNER-GRAU 1985).

Don Juan's particular interest in his second cycle of apprenticeship was to teach me to "see". Apparently in his system of knowledge there was the possibility of making a semantic difference between "seeing" and "looking" as two distinct manners of perceiving. "Looking" referred to the ordinary way in which we are accustomed to perceive the world, while "seeing" entailed a very complex process by virtue of which a man of knowledge allegedly perceives the "essence" of the things of the world (CASTANEDA 1971: 16-17, vgl. ebda. S. 49-58).

So reduziert sich alles zu energetischen Tatsachen, und auch der Mensch erweist sich als nichts anderes, denn als eine bestimmte Energiekonfiguration: „[Don Juan] said that for a seer human beings were either oblong or spherical luminous masses of countless, static, yet vibrant fields of energy“ (CASTANEDA 1987: 227). Indem »Sehen« den ontologischen Grund der Welt enthüllt (vgl. CASTANEDA 1984: 65: „*Seeing* is to lay bare the core of everything“), übersteigt es die rational erfassbare Medialität gewöhnlicher optischer Sichtbarkeit: „*Seeing* is a bodily knowledge. The predominance of the visual sense in us influences this bodily knowledge and makes it seem to be eye-related “ (CASTANEDA 1981: 42); „everybody falls prey to the mistake that *seeing* is done with the eyes“ (CASTANEDA 1984: 66). Ebenso ist das »Gesehene« unabhängig von Sprache: „*Seeing* is not a matter of talk“ (CASTANEDA 1971: 130). Nicht eine Re-Interpretation, sondern eine von rationalem Interpretieren freie Realitätswahrnehmung macht das Wesen des »Sehens« aus: „Дон Хуан считал, что восприятие энергетических эманаций является не новой системой интерпретации реальности, а именно наиболее чистым, незамутненным восприятием реальности“ (SMOLIKOV 2005: 73); „*seeing* is a peculiar feeling of knowing [...], of knowing something without a shadow of doubt“ (CASTANEDA 1984: 17).

Don Juan bezeichnet das »Sehen« der »brujos« auch als die »zweite Aufmerksamkeit« (»the second attention«, vgl. v. a. CASTANEDA 1977: 272-316; CASTANEDA 1981: 15-31, 175-190, 249-267; CASTANEDA 1993: 1-20, 241-260) bzw. den »zweiten Ring der Kraft« (»the second ring of power«, vgl. v. a. CASTANEDA 1977: 266-271) – während er unter der »ersten Aufmerksamkeit« (»the first attention«, vgl. v. a. CASTANEDA 1981: 15-33, 131-153, 249-267; CASTANEDA 1984: 73-86, 113-131) bzw. dem »ersten Ring der Kraft« (the »first ring of power«, vgl. v. a. CASTANEDA 1972: 240-254; CASTANEDA 1977: 266-269) die gewöhnliche menschliche Wahrnehmung der oberflächlichen Illusorität der Welt versteht. Da Don Juan wiederholt energetische Tatsachen schafft, die auf der Ebene der rationalen Wahrnehmung (der »ersten Aufmerksamkeit«) Unerhörtes zur Folge haben, sieht sich sein Schüler Carlos zusehends gezwungen, an die spirituelle Lehre der Yaqui zu glauben.

Der Weg des Schülers, der darauf hinzielt, daß dieser Schüler selbst zu einem »sehenden brujo« wird, heißt bei Castaneda »der Weg des Kriegers« (»the warrior's way«, vgl. CASTANEDA 1971: 63, 173; CASTANEDA 1972: 232; CASTANEDA 1974: 16, 27, 34, 58, 80, 100, 109, 155, 156, 235, 248, 273; CASTANEDA 1981: 183, 292; CASTANEDA 1987: 171; CASTANEDA 1993: 138-139).

Für diesen Weg entscheidet man sich nur ein Mal (oder nie), es gibt kein Zurück ins alltägliche Leben: „We choose either to be warriors or to be ordinary men. A second choice does not exist“ (CASTANEDA 1977: 271). Kennzeichnend für den »Krieger« ist »Makellosigkeit« (»impeccability«, s. CASTANEDA 1974: 188-194, 276-280; CASTANEDA 1977: 168-184, 272-284; CASTANEDA 1981: 115-123, 215-224; CASTANEDA 1984: 178-181; CASTANEDA 1987: 98-100, 148-153, 248-250): die Bereitschaft, in jedem Augenblick des Lebens das »letzte Gefecht« (the »last battle«, vgl. v. a. CASTANEDA 1972: 105-115) zu führen. Hierbei ist sich der »Krieger« unausgesetzt seiner Sterblichkeit bewußt. Doch er darf hoffen, dem Tod entrinnen zu können: „A warrior dies the hard way [...]. His death must struggle to take him. A warrior does not give himself to it“ (CASTANEDA 1974: 80). Bisweilen kann es also sein, daß ein »Krieger« seinen Tod bezwingt; die »Freiheit«, die der »Krieger« dann erlangt, ist grenzenlos. Erreicht wird diese »Freiheit« durch die »dritte Aufmerksamkeit« (s. CASTANEDA 1981: 15-33, 175-190 u. a.) – eine ultimative Bewußtwerdung.

2.1.1 Resonanzen mit Castaneda 1: die Welt als Gefängnis („Желтая стрела“)

Jim Morrison beschreibt in einer seiner „Notes on Vision“ das Leben als eine Autofahrt:

Modern life is a journey by car. The Passengers change terribly in their reeking seats, or roam from car to car, subject to unceasing transformation. Inevitable progress is made toward the beginning (there is no difference in terminals), as we slice through cities, whose ripped backsides present a moving picture of windows, signs, streets, buildings. Sometimes other vessels, closed worlds, vacuums, travel along beside to move ahead or fall utterly behind (MORRISON 1969: 170).

Die Fahrt in einem rollenden Gehäuse wird für die Insassen zu einem Dasein in Gefangenschaft.

In Pelevins Povest’ „Желтая стрела“ ist die Bildlichkeit ganz ähnlich. Wie es sich für sowjetische Verhältnisse gehört, fährt die Menschheit nur nicht im Privatwagen, sondern mit dem Zug. Pelevins Reisende sitzen nicht als Fahrer am Steuer, sie leben zusammengepfercht im Waggon.⁴² Den Fahrplan zu bestimmen, vermag niemand von ihnen – oder etwa doch?

Zunächst sieht es in der Erzählung jedoch keineswegs so aus, als spiele sich alles im Eisenbahncoupé ab:

Андрея разбудил обычный утренний шум — бодрые разговоры в туалетной очереди, уже заполнившей коридор, отчаянный детский плач за тонкой стеной и близкий храп. Несколько минут он пытался бороться с наступающим днем, но тут заработало радио. Заиграла музыка — ее, казалось, переливали в эфир из какой-то огромной общешитовской кастрюли (PELEVIN 1998: 9).⁴³

⁴² Mit demselben Bild setzt übrigens der Erstlingsroman „Россия: общий вагон“ der aus Perm’ gebürtigen Autorin Natal’ja Ključareva ein (s. KLJUČAREVA 2006). Trotz einigen Ähnlichkeiten auf der Handlungsebene soll zwischen beiden Erzähltexten hier aber kein Vergleich gezogen werden – wiewohl eine Gegenüberstellung sicherlich aufschlußreich wäre. Dies gilt umso mehr, als Ključarevas Roman noch offen postmodernen Erzählverfahren folgt: „Текст [...] движется по цепочке: один персонаж завязывает на себе историю другого, и так они, длинной вереницей, идут в обрыв“ (PUSTOVAJA 2007: 181).

⁴³ Erstmals 1993 in *Новый мир* veröffentlicht, wird „Желтая стрела“ der Einfachheit halber aus der gleichnamigen, auflagenstärkeren Buchausgabe PELEVIN 1998 zitiert, die auch eine Vielzahl anderer Prosatexte enthält.

„обычный утренний шум“, „детский плач [...] и близкий храп“, d. h. der sich immer gleich vollziehende Übergang des gerade Erwachten von Schlaftrunkenheit in die Realität des hereinbrechenden Tages – all dies vermittelt dem Leser vielmehr das typische Bild einer sowjetischen *коммуналка*. Diese Vorstellung wird auf den folgenden Seiten gefestigt. Andrej, der Protagonist, plaudert mit seinen Mitbewohnern, belegt einen Platz in der Warteschlange vor der Gemeinschafts-toilette, fragt nach den neuesten Nachrichten. Bevor er sich anschickt, frühstücken zu gehen, stellt er unmotiviert fest: „а потом надо было зайти к Хану — к нему имелось какое-то смутное дело“ (PELEVIN 1998: 12).

Im Restaurant angekommen, macht Andrej eine scheinbar gewöhnliche Beobachtung; im Kopf des mit Castaneda vertrauten Lesers läuten indessen alle Warnglocken:

Горячий солнечный свет падал на скатерть, покрытую липкими пятнами и крошками, и Андрей вдруг подумал, что для миллионов лучей это настоящая трагедия — начать свой путь на поверхности солнца, пронестись сквозь бесконечную пустоту космоса, пробить многокилометровое небо — и все только для того, чтобы угаснуть на отвратительных останках вчерашнего супа. А ведь вполне могло быть, что эти косо падающие из окна *желтые стрелы* обладали сознанием, надеждой на лучшее и пониманием беспочвенности этой надежды — то есть, как и человек, имели в своем распоряжении все необходимые для страдания ингредиенты [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1998: 12).

Andrej »sieht«. Er »sieht« den tatsächlichen energetischen Bau der Welt – *gelbe Pfeile*; bei Castaneda: »weiße Linien« (»white lines«).

The sun was almost over the horizon. I was looking directly into it and then I saw the “lines of the world.” I actually perceived the most extraordinary profusion of fluorescent white lines which crisscrossed everything around me. For a moment I thought that I was perhaps experiencing sunlight as it was being refracted by my eyelashes. I blinked and looked again. The lines were constant and were superimposed on or were coming through everything in the surroundings. I turned around and examined an extraordinarily new world. The lines were visible and steady even if I looked away from the sun (CASTANEDA 1974: 298, vgl. Anm. 30, 2.1.0).

Die Gewährwerdung elektromagnetischer Wellen allein weist den Resonanzbezug zu Castaneda noch nicht nach. Doch Andrej fährt fort:

Может быть, я и сам кажусь кому-то такой же точно желтой стрелой, упавшей на скатерть. А жизнь — это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу. И вот я падаю, падаю, уже черт знает сколько лет падаю на стол перед тарелкой, а кто-тоглядит в меню и ждет завтрака... (PELEVIN 1998: 12).

Selbst einem Lichtstrahl gleich, überwindet Andrej die illusorische Trennung zwischen seinem Ich (als vermeintlich sehendem Subjekt) und der Welt (als vermeintlich gesehenem Objekt). Im Sinne der Lehre Don Juans spricht er einfach aus, was ontologisch gilt:

“What’s this other mode of seeing men, don Juan?”
“Men look different when you *see*. The little smoke will help you to *see* men as fibers of light.”
“Fibers of light?”

“Yes. Fibers, like white cobwebs. Very fine threads that circulate from the head to the navel. Thus a man looks like an egg of circulating fibers. And his arms and legs are like luminous bristles, bursting out in all directions.”

“Is that the way everyone looks?”

“Everyone. Besides, every man is in touch with everything else, not through his hands, though, but through a bunch of long fibers that shoot out from the center of his abdomen. Those fibers join a man to his surroundings; they keep his balance; they give him stability. So, as you may see some day, a man is a luminous egg whether he’s a beggar or a king and there’s no way to change anything” (CASTANEDA 1971: 33-34).⁴⁴

Der Mensch stellt laut Don Juan nichts vom ihn umgebenden Kosmos kategoriell Verschiedenes dar. Er ist sowohl gleich unter seinesgleichen (egal, ob ‚Bettler‘, ob ‚König‘), als auch von derselben energetischen Essenz wie alles andere. Was einzig existiert, ist die energetische, substantiell leere *Wahrnehmung*. Die Leere dieser Wahrnehmung „reflects *infinity*“ (CASTANEDA 1997: 73).

Das »Sehen« des energetisch Gewahrbaren kommt bei Pelevin vielerorts⁴⁵ zur Sprache, und es würde unsere Erörterung unüberschaubar machen, wenn auf sämtliche Belegstellen eingegangen würde. Auf zwei Erzählungen soll aber doch expositorisch verwiesen werden – auf „Онтология детства“ (PELEVIN 1998: 222-232) und auf „Иван Кублаханов“ (PELEVIN 1998: 292-301) –, bevor die Argumentation zu „Желтая стрела“ zurückkehren wird.

*

Wie bei „Желтая стрела“ ist bei „Онтология детства“ nicht sofort ersichtlich, worum es in der Erzählung eigentlich geht bzw. in welcher fiktionalen Räumlichkeit ihr Geschehen situiert ist:

Рассказ «Онтология детства» начинается таким образом, что очень не сразу становится понятным, о чем идет речь и где происходят события. Тема детства, звучащая в заглавии,

⁴⁴ Für weitere Beschreibungen der energetischen Verfassung des Menschen vgl. CASTANEDA 1971: 130-131; CASTANEDA 1974: 39; CASTANEDA 1981: 24, 46; CASTANEDA 1984: 120 oder CASTANEDA 1993: 14. Darüber hinaus unterrichtet Don Juan seinen Schüler auch über das energetische Aussehen von Tieren oder Pflanzen; siehe hierfür vor allem CASTANEDA 1984: 161-169.

⁴⁵ Einschlägige Passagen finden sich z. B. in der Kurzerzählung „Встроенный напоминатель“ (PELEVIN 1998: 381-384): „Человек [...] — результат сложения самых грубых, медленных колебаний, дающих физическое тело [...], с более тонкими и быстрыми, составляющими то, что раньше называлось душой“ (PELEVIN 1998: 382); im Roman *Чапаяв и Пустота*: „Пологает, что способен видеть и чувствовать недоступное «мирянам». Например, в складках штор или скатерти, в рисунке обоев и т. д. различает линии, узоры и формы, дающие «красоту жизни»“ (PELEVIN 1996a: 130); im Roman *Generation ,П‘*: „Татарский увидел свой ум — это было ярко-белая сфера, похожая на солнце, но абсолютно спокойная и неподвижная. Из центра сферы к ее границе тянулись темные скрученные ниточки-волоконца. Татарский понял, что это и есть его пять чувств“ (PELEVIN 1999: 50); im Roman *Священная книга оборотня*: „И в то же самое время я безмятежно осознала, что происходящее — просто игра отражений, рябь мыслей, которую гонят привычные сквозняки ума, и, когда эта рябь разгладится, станет видно, что не существует ни сквозняков, ни отражений, ни самого ума — а только этот ясный, вечный, всепроникающий взор, перед которым нет ничего настоящего“ (PELEVIN 2004: 169); in der Erzählung „Зал поющих кариатид“ (PELEVIN 2008: 5-118): „Она находилась в двух местах одновременно. Одним местом был малахитовый зал. Другим — залитое ослепительным солнцем пространство, о котором трудно было сказать что-то определенное [...]. Если окружающее можно было с чем-то сравнить, то разве с мультиками, которые рисует медиапейер «Виндоус», прокручивая файлы mp3. Но, несмотря на свою крайнюю необычность, это пространство сразу же пришлось Лене по душе, потому что волны разноцветных огней, все время возникавшие в нем, каким-то образом переживались как счастье, которое постоянно меняло цвет и форму — но не переставало быть счастьем и совсем не надоедало“ (PELEVIN 2008: 47-48).

a priori programmiert ein Gefühl eines gewissen Umrötens und Glückes. Und der Beginn der Erzählung entwickelt sich gerade in diesem Augenblick. Der Autor konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die Details, die so charakteristisch für die Kindheit sind, die Augen des Kindes sehen die Welt zwischen zwei Ziegeln, ein Dreieck der Sonne an der Wand, sichtbar durch das Fenster der Staubpartikel im Licht der Sonne wie eine besondere Welt und d. h., und damit taucht er uns in die Welt der Kindheit ein, die uns umgibt. Alles ist gewohnt in dieser Welt, ruhig und gewöhnlich (BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008: 82).

Was beide Texte dann thematisch verbindet, ist das Bild des Gefängnisses. Steht für dieses Bild in „Желтая стрела“ noch der Zug – „Желтая стрела“ — это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем“ (PELEVIN 1998: 17) –, so ist es in „Онтология детства“ das von einem pränatalen Urzustand unaufhörlich wegführende Leben selbst:

И вот из зыбкого тумана забывающегося детства выплывает — как при наведении фокуса — понимание того, что ты родился и вырос в тюрьме, в самом грязном и вонючем углу мира. И когда ты окончательно понимаешь это, на тебя начинают в полной мере распространяться законы твоей тюрьмы (PELEVIN 1998: 230-231).

„Спокойно и обыкновенно“ (s. o.) kann demnach höchstensfalls dasjenige sein, was ganz am Anfang des Lebens steht, bzw. was der Abfahrt des Zuges vorausgegangen sein muß – sein Stillstand während der Abfertigung. Die Sujets beider Erzähltexte bringen so eine Degradation in Anschlag, gemäß welcher der Mensch sich von einem authentischen ontologischen Grundzustand (der Pränatalität/dem Stehen des Zuges) kontinuierlich entfernt. Mithin liegt es nah zu schließen, daß es ein zentrales Anliegen von Pelevins literarischen Repräsentationen sei, zu jenem undifferenzierten Ursprung zurückzugelangen bzw. diesen wiederherzustellen: „Автор [...] проживает в тексте автобиографию-жизнь, перемещается в художественном пространстве, переходя из времени детства (тюрьма) во время вечности (свобода, мысль), активизируя этим свою память и память читателя“ (BEZRUKOV 2007: 73). In formaler Hinsicht trägt diesem Streben in „Желтая стрела“ auch die rückläufige Kapitelnumerierung Rechnung, welche, bei 12 einsetzend, mit 0 endet – der Zahl der ewigen Leere.

Für die ‚Ontologie der Kindheit‘ bedeutet dies folgerichtig, daß vom unverfälschten Sein in Freiheit – im Gegensatz zu der zusehends Gestalt annehmenden Unfreiheit im Gefängnis des menschlichen Lebens – umso mehr noch erhalten ist, desto weniger Zeit seit der Geburt verflossen ist. Der Erwachsene aber kann sich an das in frühester Kindheit noch nachklingende Echo von Freiheit nur mehr *erinnern*.⁴⁶ Dementsprechend verwundert nicht, daß auch in „Онтология детства“ eine der ersten Kindheitserinnerungen des Erzählers um das energetische Strahlen der Sonne kreist:

⁴⁶ Daß bei Pelevin der Prozeß der Befreiung mit einer *Erinnerung* zusammenhängt, bezeugt auch L. Filippov: „Following the author, we experience the sadness of a timeless feeling, an immortal feeling [...] of primordial days... The days of childhood, perhaps, or a deeper, nonmaterialized, prehuman, prenatal existence. In any case, the *goal* is precisely there. That picture had existed beforehand, before any act of creation, and it is an artist's business to find the forgotten fragment and something within himself corresponding to it – in other words, to remember“ (FILIPPOV 1999: 89). BOŽANKOVA 2008: 180 spricht im selben Kontext von *Nostalgie*.

Самое удивительное, конечно, — это солнце. Главное — даже не ослепительное пятно в небе, а идущая от окна полоса воздуха, в которой висят пушистые пылинки и мельчайшие скрученные волоски. Их движения до того округлы и плавны (в детстве, кстати, видишь их рой издали с удивительной ясностью), что начинает казаться, будто есть какой-то особый маленький мир, живущий по своим законам, и то ли ты сам когда-то жил в этом мире, то ли еще можешь туда попасть и стать одной из этих сверкающих невесомых точек (PELEVIN 1998: 223).⁴⁷

Mit der Geburt des Menschen⁴⁸ bricht gleichsam der Kosmos entzwei: in das pränatale Jenseits⁴⁹, welchem das Kleinkind noch nahe ist, und in die ‚reale‘, äußere Welt der Subjekte/Objekte, die sich in ihrer ganzen Vielfalt dadurch ausbildet, daß sie dem Kind von den Erwachsenen als eine solche kumulativ erklärt wird (vgl. das Zitat aus CASTANEDA 1974: 101, 2.1.0). Die Gewißheit über „какой-то особый маленький мир“, über die wahre Welt jenseits der Illusorität des rational Erfassbaren, ist im Bewußtsein des Kindes nichtsdestoweniger als körperliche »Erinnerung« gespeichert – eine Erinnerung, die, so Don Juan, zwar ein Leben lang erhalten bleibt, doch im Lauf der Zeit zusehends verschüttet und immer schwerer abrufbar wird.⁵⁰

⁴⁷ Ähnlich beginnt die Erzählung „Гость на празднике Бон“ (PELEVIN 2003: 355-369): „Несколько маленьких красных шариков висят в воздухе недалеко от моих глаз. Их цвет чист, их форма совершенна. Они очень красивы. Я гляжу на них и вспоминаю то, что было раньше.“ Vgl. Anm. 115, 2.1.2.

⁴⁸ Pelevin bezeichnet in einem Interview die Geburt als das „schlimmste Trauma, das der Mensch haben kann“ (LEHMANN 1999).

⁴⁹ Psychoanalytische Deutungsansätze müssen fehlschlagen, da sie nicht jenes transzendente Nichts erfassen, welches der Castanedaschen Wirklichkeitsauffassung zufolge *vor* der Zeugung und *hinter* dem Tod des Menschen harret, und in dem der Mensch »formlos« (vgl. u. a. CASTANEDA 1977: 156-165), d. h. nicht als Mensch existiert. Vgl. die in ABELAR 1992: 98-100 geführte Diskussion, ob eine erinnernde »Rekapitulation« (eine mentale Technik der »brujos«, ihr gesamtes Leben an einem inneren Auge vorüberzuziehen lassen; vgl. CASTANEDA 1974: 235-237; CASTANEDA 1981: 287-298; CASTANEDA 1987: 136-147; CASTANEDA 1997: 142-159; CASTANEDA 1993: 146-152) nicht mit der Psychotherapie verglichen werden könne – was ausdrücklich verneint wird. Welch geringes Ansehen die Psychoanalyse innerhalb von Pelevins Werken genießt, zeichnet sich übrigens schon in der Erzählung „Зигмунд в кафе“ ab (s. 2.0.1); vgl. zusätzlich eine Stelle aus *Жизнь насекомых*: „в центре мировой научной полемики [...] оказались два самых гнусных ругательства древнекоптского языка [...], «sigmund freud» и «eric bern», в переводе означающих [...] «вонючий козел» и «эректированный пенис»“ (PELEVIN 1995: 323). Siehe ferner diverse Passagen aus *Священная книга оборотня*, darunter speziell folgende: „Основывать анализ своего поведения на теориях Фрейда — примерно как опираться на пейотные трипы Карлоса Кастанеды. В Кастанеде хоть сердце есть, поэзия. А у этого Фрейда только пенсне, две дорожки на буфете и дрожь в сфинкторе. Буржуазия любит его именно за мерзость. За способность свети все на свете к заднице“ (PELEVIN 2004: 193).

⁵⁰ Don Juan erklärt dies damit, daß sich das Wahrnehmungsvermögen des Menschen zunehmend so konditioniert, daß es sich an eine bestimmte »Form« (an jene ‚objektive‘, für den »brujos« illusorische Welt) anpaßt (vgl. CASTANEDA 1993: 1-19; ABELAR 1992: 49-50). Von der auf diese Weise eingeübten »ersten Aufmerksamkeit« ist das »Sehen« der Welt, wie sie ist, qualitativ unterschieden, so daß der Mensch – will er sich an seine Abkunft aus eben jener transzendenten energetischen Welt »erinnern« – wieder in genau denselben Zustand der »zweiten Aufmerksamkeit« zurückversetzt werden muß, in dem er sich zu jener Zeit befunden hat. Dies kann unkontrolliert durch die Einnahme von Rauschmitteln oder aufgrund von (Geistes-)Krankheiten erfolgen. Planvoll zu erlernen ist die Praktik der »Erinnerung« jedoch nur über den »Weg des Kriegers«. In diesem Fall ist von entscheidender Bedeutung, daß eine »Erinnerung« durch Impulse oder »Schläge« (»blows«) seitens eines Lehrers gezielt hervorgerufen werden kann. Als Impulse vermögen wie auch immer geartete Schlüsselbegriffe aus dem in »zweiter Aufmerksamkeit« Erlebten zu dienen; die »Schläge« hingegen stellen eine spezifische Technik der Yaqui-Zauberer dar: „Don Juan explained that the [...] blow has to be delivered on a precise spot [...]. Also, the blow has to be delivered by a [sorcerer] [...] who sees“ (CASTANEDA 1984: 117). Der Schlag des Zauberers, den dieser einem Schüler versetzt, um ihn sich an etwas ohnehin Gewußtes »erinnern« zu lassen, wird noch eine besondere Rolle spielen.

Предметы не меняются, но что-то исчезает, пока ты растешь. На самом деле это «что-то» теряешь ты, необратимо проходишь каждый день мимо самого главного, летишь куда-то вниз — и нельзя остановиться, перестать медленно падать в никуда⁵¹ — можно только подбирать слова, описывая происходящее с тобой (PELEVIN 1998: 231).

Bemerkenswerterweise verkümmern in dieser Ontologie ausgerechnet die *Wörter* – also das, woraus jede literarische Kunst (und damit jeder Pelevinsche Erzähltext) besteht – zu einem nachträglichen Behelf, durch welchen der ontologischen Insuffizienzentwicklung zwar entgegengewirkt, nicht aber von Grund auf Einhalt geboten werden kann.⁵²

Dieselbe Degenerationsbewegung kommt in der Erzählung „Иван Кублаханов“ zum Tragen. Während der Erzähler von „Онтология детства“ sich an sein früheres Leben als an das eines schon geborenen Kindes »erinnert«, schildert „Иван Кублаханов“ den Vorgang der Subjektwerdung von Beginn an: „Первый момент был подобен вечности⁵³ — никаких событий за эту вечность не произошло, и она была заполнена чистым существованием, лишенным каких бы то ни было качеств“ (PELEVIN 1998: 292). Angesichts dieses reinen Seins, der reinen

⁵¹ Das abwärts gerichtete Fallen kann topographisch mit Ramas Treppensteigen/Aufzugsfahrten in *Амнир, В* in Beziehung gesetzt werden. Wann immer Rama über eine Treppe/einen Aufzug in ein höheres Stockwerk gelangt, folgt darauf eine belehrende Unterweisung seitens eines »Wissenden«; vgl. Passagen der Seiten 25, 162, 183, 256, 257, 258, 314, 325 aus PELEVIN 2006: „Стрелка указывала в подворотню. Я зашел в арку и увидел на асфальте другую зеленую стрелку — в глубину двора [...]. На асфальте перед дверью была еще одна зеленая стрелка. Такие же были и на лестнице“; „В хамлете Эналия Маратовича не было никакой мебели, если не считать лестницы-стремянки“; „Здесь есть лифт [...]. Он поднимет вас в гараж моего дома“; „Там, куда указывала Иштар, находился не вход в следующую алтарную комнату, а дверь лифта“; „Аверь закрылась, и лифт тронулся вверх“; „Эналия Маратович встретил меня у лифта“; „Озирис жил в большом дореволюционном доме недалеко от Маяковки. Лифт не работал, и мне пришлось идти пешком на шестой этаж“; „Чтобы появилась купюра в сто долларов, должен появиться и тот, кто на нее смотрит. Это как лифт и противовес“. Zum letzten Zitat siehe auch Anm. 7, 2.0.1.

⁵² Allein das kindliche Bewußtsein ist von der Nachträglichkeit – Derrida würde sagen: *Supplementarität* – des Signifikationsvorgangs noch frei: „Когда начинаешь читать, еще не текст направляет твои мысли, а сами мысли — текст“ (PELEVIN 1998: 225). Zum Begriff des *Supplements* vgl. DERRIDA 1967a: 244-282, darunter v. a.: „Das Supplement fügt sich hinzu, es ist ein Surplus; Fülle, die eine andere Fülle bereichert, die Überfülle der Präsenz. Es kumuliert und akkumuliert die Präsenz [...]. Aber das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so, wie wenn man eine Leere füllt“ (DERRIDA 1967a: 250); „[durch die] Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz, der ursprünglichen Wahrnehmung“ (DERRIDA 1967a: 272). – Vgl. die Erläuterung der postmodernen Semiose des Aufschubs im Abschnitt 1.1.2.

⁵³ Siehe nochmals BEZRUKOV 2007: 73 (zitiert im Haupttext vor Anm. 46, 2.1.1). – Interessant wäre eine Erörterung von Pelevins Ewigkeitsbegriff auch in einer Zusammenschau mit *Generation, П*: „Оказалось, что вечность существовала только до тех пор, пока Татарский искренне в нее верил, и нигде за пределами этой веры ее, в сущности, не было. Для того чтобы искренне верить в вечность, надо было, чтобы эту веру разделяли другие, — потому что вера, которую не разделяет никто, называется пшизофренией“ (PELEVIN 1999: 14). Auf eine längere textübergreifende Betrachtung soll aus argumentationsökonomischen Gründen verzichtet werden; man beachte aber, wie sich auch hier ein Objektives – das überaus abstrakte Objektive *Ewigkeit* – namentlich in der Folge von *Wahrnehmung* konstituiert (s. nochmals Anm. 7 mit zugehörigem Haupttext, 2.0.1). – Für eine Untersuchung der verschiedenen Zeitbegriffe im Roman *Generation, П* vgl. ferner den Beitrag von A. ÈRASTOVA 2002, dessen Fazit abermals die Kraft der *Erinnerung* betont: „По Пелевину, мир иллюзорен, образ его строится на общественной иллюзии [...]. Татарский так и не сумел осознать, что единственный способ противостояния бесчеловечному времени — память о вечности“ (ÈRASTOVA 2002: 240). Freilich läßt Èrastova nichts davon verlautbaren, daß das Erinnern bei Pelevin auch unter dem spirituell-Castanedaschen Blickwinkel betrachtet werden kann.

Wahrnehmung, gilt das mit der Zeugung einsetzende Leben als ‚сон‘: als eine temporäre Illusion, die es erfordert, die Vorzeichen von Schlafen und Wachen, von Schein und Sein zu vertauschen:

главным источником знаний о мире [...] был никогда не стихающий шум. Часто бывало так, что резкий звон вдруг вырывал его [Ивана Кублаханова] из безмятежного бодрствования, где не было ни времени, ни пространства, ни прочей атрибутики его видений, и он обнаруживал, что опять вывалился из реальности в [...] пространство сна, мокрое и тесное, чавкающее и стучащее сотнями разных звуков (PELEVIN 1998: 294).

In diesen leidvollen ‚сон‘ verwandelt sich irgendwann alles: das Leben des Subjekts Ivan Kublachanov hat begonnen. Zuvor glich alles einem authentischen ‚бодрствование‘, frei und undifferenziert, raum- und zeitlos. Und doch besteht der Unterschied zwischen Wachen und Schlafen nur oberflächlich: Was immer sich im Albtraum des menschlichen Lebens geltend macht, ist bloß eine vorübergehende, illusorische »Form« des energetischen Eines (vgl. die zurückliegende Anm. 50). Ivan Kublachanov ist selbst nichts anderes:

Иван Кублаханов был просто мгновенной формой, которую принимало безымянное сознание, — но сама форма об этом ничего не знала. А ее жизнь, как и у остального сонма теней, была почти чистым страданием. Разумеется, это страдание было ненастоящим и мимолетным, но таким же был и сам Иван Кублаханов, ничего не знавший о своей иллюзорности — потому что знать было некому (PELEVIN 1998: 299).

Positiv formuliert: Die Menschwerdung Ivan Kublachanovs hebt in demjenigen Augenblick an, in dem die undifferenzierte Wahrnehmung des formlosen Seins („бодрствование, где не было ни времени, ни пространства, ни прочей атрибутики его видений“) dazu übergeht, *subjektiv* zu werden, d. h. in dem Ivan Kublachanov erstmals zwischen sich (als einem wahrnehmenden Subjekt) und dem Wahrgenommenen (als einem wahrnehmbaren Objekt) unterscheidet. Diese Unterscheidung findet bereits im Mutterleib statt – und läßt den Uterus als einen Prototyp von Begrenztheit erscheinen:

желая познать окружающий мир, он послал в него длинные протуберанцы, которые вскоре наткнулись на препятствие, вынудившее их согнуться и сложиться. Оказалось, что мир его сновидений тоже имеет границу и его тюрьма — или крепость — довольно тесна (PELEVIN 1998: 293).

Subjektiv wahrzunehmen heißt vor diesem Hintergrund, daß eine Energiekonfiguration aktiv wird – dergestalt, daß sie ‚Protuberanzen‘ ausschickt, die auf die sie umgebenden, qualitativ aber nicht andersartigen Energiefasern treffen. Die Gefängnismauern verlieren ihren Schrecken: sie sind selbst *nichts anderes*, sie trennen von *nichts*, was *anders* wäre.

Den energetischen Bau der Welt zu »sehen«, zieht für den »Sehenden« folglich nach sich, daß er sich in dieser Welt weitaus freier bewegen kann, als wenn er im Zustand der gewöhnlichen, »ersten Aufmerksamkeit« befangen bliebe. Geht das energetische Bündel des »sehenden« Ichs völlig im Universum der »weißen Linien« auf, so kann es sogar sein, daß es gelingt, die unzu-

längliche »menschliche Form« für immer zu transzendieren.⁵⁴ Mit diesem Hoffnungsschimmer im Gepäck kehren wir zu Andrej aus „Желтая стрела“ zurück.

*

Andrej begibt sich also, einem inneren Ruf folgend, an dessen Ursache er sich lediglich nicht »erinnern« kann (vgl. das obige Zitat: „а потом надо было пойти к Хану — к нему имелось какое-то смутное дело“), zu Chan. Bevor Chan selbst in Erscheinung tritt, deuten gewichtige Anzeichen auf seine Autorität in ontologischen Belangen hin: die Tür zu seinem Zimmer ist mit einem aufwärtsgerichteten Pfeil versehen – „царапиной, похожей на обращенную вверх стрелу“ (PELEVIN 1998: 16).⁵⁵

Andrej stellt die trübsinnige, alltägliche Frage nach dem Sinn des Lebens, beklagt den eintönigen Lauf der Zeit. Chan erklärt die so gestellte Frage⁵⁶ jäh für nichtig, indem er Andrej einen rhetorischen ‚Impuls‘ versetzt: „Скажи-ка мне быстро, [...] что такое желтая стрела?“ (PELEVIN 1998: 17). Allein, Andrejs »Erinnerungs«-Mechanismus kommt noch nicht in Gang; Chan greift zu einem verlässlicheren Mittel:

— Ну-ка встань.

— Зачем?

— Встань, встань, — повторил Хан и вылез из-за стола. Андрей поднялся на ноги, и Хан довольно грубо схватил его за воротник и несколько раз *тряхнул*.

— *Вспомни*, — сказал он, — почему ты сюда пришел?

⁵⁴ „Видно, побегу иногда удаются, но только в полной тайне, и куда скрывается убежавший, не знает никто, даже он сам“ (PELEVIN 1998: 232). Mit der Transzendierung der »menschlichen Form«, der *Passage zu Subjektivität*, ist also keinesfalls der Tod gemeint – und am wenigsten ein bewußt gewünschter, gezielt herbeigeführter Suizid. Vgl. den Beginn des 3. Kapitels von *Чанов и Пустота*, wo der Divisionskommandeur Čapaev am Klavier eine Melodie spielt, die Pet’ka an die Unmöglichkeit der Selbsttötung gemahnt: „Я понял вдруг, что у любой мелодии есть свой точный смысл. Эта, в частности, демонстрировала метафизическую невозможность самоубийства — не его греховность, а именно невозможность“ (PELEVIN 1996a: 81). Vgl. gleichfalls Pelevins mystifikatorische Skizze „Мардонги“ (PELEVIN 1998: 259-264), in der Selbstmörder (unter einer ähnlichen Vertauschung der Vorzeichen wie bei „Иван Кублаханов“) *Frühgeburten* genannt werden: „убийство рассматривается как кесарево сечение, а самоубийство — как преждевременные роды“ (PELEVIN 1998: 263).

⁵⁵ Chan übernimmt, wie für Pelevins Prosa typisch, den Part des »brujos«, des Lehrers Don Juan, während Andrej die Rolle des suchenden Schülers, Carlos, spielt. Ein analoges Lehrer-Schüler-Verhältnis begegnet z. B. in „Затворник и Шестипалый“ (PELEVIN 1998: 57-95) zwischen Затворник und Šestipalyj, in *Жизнь насекомых* zwischen Dima und Mitja, in *Чанов и Пустота* zwischen Čapaev und Pet’ka. Vgl. zum Thema der Initiation in *Чанов и Пустота* auch STAHL 2006: 690-697.

⁵⁶ Vgl. den von A. Sekackij vorgelegten Essay „Смысл вопроса «в чем смысл жизни?»“, welcher die Frage nach dem Sinn des Lebens als ein Relikt unsinniger kindlicher ‚Warum-Fragen‘ behandelt: „вопрос «в чем смысл жизни?» оказывается сохраненным «взрослым» коррелятом детских вопросов типа «почему французы говорят по-французски?»“ (SEKACKIJ 2009: 30). Auch für Sekackij beschreitet so jede denkbare Beantwortung der Sinnfrage, zumal wenn sie einen semantisch stabilen Gehalt zu postieren versucht, einen Irrweg. Sinn komme nie in der Antwort, dafür aber in der Sinnfrage selbst zum Vorschein, losgelöst von jeglicher inhaltlichen Spezifik: „по поводу *смысла* жизни, смерти или, скажем, природы мы можем сказать лишь, что смысл этот, имеющийся или отсутствующий, не может быть выражен в виде ответа на вопрос «в чем смысл жизни?». Но зато сам вопрос обнаруживает смысл, хотя и несобственный, совершенно не зависящий от содержания ответа и связанный лишь с готовностью отвечать всерьез“ (SEKACKIJ 2009: 20). Für ein umfassendes Verständnis der selbst wiederum *tiefsinnigen* Thesen Sekackijs vgl. ebda. passim.

— Убери руки, — сказал Андрей, — что ты, одурел? Я просто так зашел.
 — Где мы находимся? Что ты сейчас слышишь?
 Андрей отодрал его руки от своей куртки, недоуменно наморщился и *вдруг понял*, что слышит ритмично повторяющийся стук стали о сталь, стук, который и до этого раздавался все время, но не доходил до сознания.
 — Что такое желтая стрела? — повторил Хан. — Где мы?
 Он *развернул* Андрея к окну, и тот *увидел* кроны деревьев, бешено проносящиеся мимо стекла слева направо.
 — Ну?
 — Подожди, — сказал Андрей, — подожди.
 Он схватился руками за голову и сел на диван.
 — *Я вспомнил*, — сказал он. — «Желтая стрела» — это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем [Hervorhebungen von mir, M. K.] (PELEVIN 1998: 17).

Chan verfährt mit Andrej in derselben Weise, wie der »brujó« Don Juan es viele Male mit dem Lehrling Carlos tut: Er rüttelt ihn, packt ihn an den Schultern, fordert ihn auf, sich zu »erinnern«, kurzum: er verschiebt mit Hilfe des »Schlages der Zauberer« (vgl. Anm. 50, 2.1.1) Andrejs Bewußtsein vom Niveau der »ersten Aufmerksamkeit« auf das der spirituellen Wahrnehmung in »zweiter Aufmerksamkeit«. In Castanedas Terminologie heißt diese Verschiebung, die stets von einem physischen Stoß⁵⁷ herrührt, »Nagualschlag« (»the nagual's blow«):

Don Juan explained that in order for our first attention to bring into focus the world that we perceive, it has to emphasize certain emanations selected from the narrow band of emanations where man's awareness is located. The discarded emanations are still within our reach but remain dormant, unknown to us for the duration of our lives [...]. [The old seers] realized that a nagual man or a nagual woman, by the fact that they have extra strength, can push the emphasis away from the usual emanations and make it shift to neighboring ones. That push is known as the nagual's blow [...]. The force of the push creates a dent in the cocoon and it is felt like a blow to the right shoulder blade, a blow that knocks all the air out of the lungs“ (CASTANEDA 1984: 116-117).⁵⁸

Durch den »Nagualschlag« erlangt Andrej Zugang zu dem, was er selbst ist: einem Bündel vibrierender Energie, das mit dem umliegenden Kosmos in direktem Kontakt steht. Auf diese Weise *ent-grenzt* – man könnte auch sagen: aus dem Kontext des spezifisch Menschlichen gelöst⁵⁹ –, wird die Wahrnehmung dessen möglich, was immer schon wahrzunehmen war, und was lediglich nicht zur normal-menschlichen »ersten Aufmerksamkeit« drang.

Als oberflächliche, literarisch repräsentierte ‚Wahrheit‘ entwirft Pelevin in „Желтая стрела“ somit eine einfach nachzuvollziehende Allegorie. Die Menschheit sitzt, ohne es zu wissen, in einem auf sie zugeschnittenen Gefährt gefangen: in einem der Katastrophe zurasenden Zug. Dabei wäre sie durchaus imstande, sich der Beschränktheit ihrer Lage bewußt zu werden, begäbe sie

⁵⁷ Siehe nochmals den Artikel SEKACKIJ 2009, dessen Schlußsätze lauten: „Либо в жизни вообще нет никакого смысла. Либо засуньте *этот ваш* смысл себе в задницу“. Auch dies entspricht – sieht man einmal von der Grobheit des Ausdrucks ab – einem körperlichen Schlag.

⁵⁸ Für näheres zum »Nagualschlag« vgl. CASTANEDA 1977: 38; CASTANEDA 1981: 168, 315; CASTANEDA 1987: 41, 180; ABELAR 1992: 166-167.

⁵⁹ Siehe den Haupttext zwischen den Anm. 48 und 49, 1.1.3.

sich auf eine spirituelle Ebene der Wahrnehmung. Der Leser indes sieht sich infolge des Gleichnischarakters der Povest' in eine doppelte Beobachterposition versetzt. Von außen auf den Zug blickend, den anscheinend niemand verlassen kann, gewinnt er einerseits eine auktoriale, göttliche Sicht (*Perspektive 1*). Andererseits muß er, sobald er den Text „Желтая стрела“ allegorisch auf sein eigenes Leben bezieht, zumindest zu zweifeln beginnen, ob er nicht selbst ein ebensolcher Insasse eines verhängnisvollen Vehikels sei, dem zu entfliehen die Erzählung ihm in letzter Konsequenz anheimstellt (*Perspektive 2*). Wo aber läge dann ein möglicher Fluchtpunkt? Wie könnte eine Welt der Freiheit aussehen? Welches Sinnbild würde sich eignen, den allegorischen Vergleich folgerichtig zu verlängern – und die innerhalb der fiktionalen Raumordnung als gewöhnliche Realität faßbar gemachte Transzendenz (die Landschaft außerhalb des Zuges)⁶⁰ in eine ‚echte Transzendenz‘ zu überführen? In ein Jenseits, das zur nicht-fiktionalen Realität vorrangig wäre, und das (als das Resultat des allegorischen Analogieschlusses) einer Außenwelt der Außenwelt des Zuges entspräche?

Es liegt auf der Hand, daß die Erzählung „Желтая стрела“ nicht dazu taugt, diese Fragen sinnhaft zu beantworten, zumal, wenn man sie als Text analytisch zu interpretieren versucht. Erneut erweist es sich als für Pelevins Prosa spezifisch, daß der Aufbau symbolischer Ordnungen in seinen Angelpunkten unterbunden wird. Denn es ist für die subkonstrukturalistische Funktionstüchtigkeit der Povest' irrelevant, wie eine ‚wirkliche‘, außerfiktionale Transzendenz beschaffen sein könnte (Pelevin ist kein Geograph himmlischer Gefilde, wie dies etwa A. Sekackij über Vadim Nazarov vermerkt, s. SEKACKIJ 2001); wichtig ist vielmehr, daß der Leser genötigt ist, es mit dem Vorgang des *Transzendierens an sich* aufzunehmen: gleichgültig, welche Sichtweise er bei seinem Umgang mit „Желтая стрела“ bevorzugt, bewegt er sich immer entweder der Transzendenz zu (*Perspektive 2*), oder er kommt schon von ihr (*Perspektive 1*).

Dem in die Fiktion eingeschlossenen Protagonisten steht freilich allein der zur Transzendenz hinführende Weg offen. Dabei wird die innerfiktionale Bewußtwerdung darüber, daß der Protagonist ein Passagier eines sinistren Fahrzeugs sei, maßgeblich durch akustische Impulse stimuliert: „Андрей [...] вдруг понял, что слышит ритмично повторяющийся стук стали о сталь, стук, который и до этого раздавался все время, но не доходил до сознания“ (PELEVIN 1998: 17; s. o.). Andrej hört den (Voll)Zug des Lebens: das Rattern der rollenden Räder der *Желтая стрела*. Für den Leser indes stellt dieses Räderrattern als solches nichts Aufsehererregendes dar – hat der Leser doch die Möglichkeit, jene höhere Haltung einzunehmen, welche die Grenzen

⁶⁰ Was für den Leser alltägliche Realität ist – die Außenwelt des Zuges –, gibt sich dem Protagonisten Andrej erst allmählich zu erkennen. Dabei scheint diese Welt in besonderer Weise *leer* zu sein: „То, что он видел в окне, когда смотрел назад, — участок насыпи, украшенный каким-нибудь уносящимся в прошлое кустом и деревом, — был точкой, где он находился секунду назад, и если бы вагон, в котором он ехал, был последним, то там осталась бы только *пустота* и покачивающиеся ветки по бокам от рельсов“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1998: 28).

des fiktionalen Schauplatzes übersteigt. Den in *Желтая стрела* Einsitzenden aber muß das (normalerweise unhörbare) Räderrattern wie ein okkultes Phänomen vorkommen. Unter der Überschrift „ТОТАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ“ stößt Andrej in der Armeeweitschrift „Путь“⁶¹ dann auf eine Offenbarung:

Стук колес, сопровождающий каждого из нас с момента рождения до смерти, — это, конечно, самый привычный для нас звук. Ученые подсчитали, что в языках различных народов имеется примерно двадцать тысяч его имитаций, из которых около восемнадцати тысяч относится к мертвым языкам; большинство из этих забытых звукоочетаний даже невозможно воспроизвести по сохранившимся скудным, а часто и нерасшифрованным записям. Это, как сказал бы Поль Саймон, *songs, that voices never share*. Но и существующие ныне подражания, имеющиеся в каждом языке, конечно, достаточно разнообразны и интересны — некоторые антропологи даже рассматривают их на уровне метаязыка, как своего рода культурные пароли, по которым люди узнают своих соседей по вагону (PELEVIN 1998: 29-30).⁶²

Wieder erscheint die Sprache als ein Mittel zur Nachahmung eines primären Grundsignals (vgl. den Haupttext zwischen den Anm. 51 und 52): eines *Dröhnens der Transzendenz*, eines *Orgelpunkts des Seins*, eines „глубинный шум Океаноса“ (SEKACKIJ 2005: 125)⁶³, oberhalb dessen sich jeder Versuch der sprachlichen Imitation als akustisches Spielwerk von Obertönen geriert. Dabei ist die Grundschwingung ein namentlich *dingliches Klingen*: was rattert, sind stählerne Räder.⁶⁴ Die frü-

⁶¹ Pelevin fügt in fast jeden seiner Erzähltexte Versatzstücke vermeintlich fremder Quellen ein. Es ist richtig, daß hierbei, wie A. Genis bemerkt, die fremde Instanz umso Maßgeblicheres vorbringt, desto unglaubwürdiger sie auftritt: „Наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюрки, речь парторга на собрании“ (GENIS 1999: 89). Genis deutet dies als eine Umsetzung des C. G. Jungschen *synchronischen Prinzips*, deren Konsequenz die *Außerkräftsetzung des Zufalls* sei (vgl. ebenso NAGORNAJA 2001: 164-165). Man kann es aber auch so sehen: je unseriöser eine Redeinstanz wirkt, desto geringer ist ihre illusorische Subjekthaftigkeit – und desto größer ihre potentielle Nähe zum undifferenzierten energetischen Grund. – Vgl. ferner den Schluß der Erzählung „Ассасин“ (PELEVIN 2008: 231-286): „*Вещи, которые, как нам кажется, распределяются важными и духовно продвинутыми людьми, на самом деле приходят к нам из источника, о котором мы даже не имеем понятия*“ (PELEVIN 2008: 276).

⁶² Die zitierte Quelle trägt den Titel „Путь“ nicht umsonst – wird doch die Zurücklegung einer Wegstrecke in der Erzählung zum Bildnis des Lebens *par excellence*. Zusätzlich erscheint die Titelgebung auch im universistischen Licht des Daoismus als passend: das chinesische Wort *Dao* bedeutet vor allen Dingen „Weg“ (vgl. z. B. GELDSSETZER/HONG 1998: 90-93). Man beachte in diesem Zusammenhang eine Studie F. Stevensons über *Zhuangzi* (s. MAIR [Hrsg.] 1994), das prominenteste daoistische Konvolut. Unter Einbeziehung der Chaostheorie gelingt es Stevenson, *Dao* als „background noise“ intelligibel zu machen: „*Dao* is already not silence but also not yet a full-fledged „rational discourse“; it is the noise [...] out of which „language“ or „meaningful sounds“ emerge“ (STEVENSON 2006: 308). „Стук колес“, der „самый привычный для нас звук“ hat genau diesen primordialen ontologischen Stand inne.

⁶³ A. Brown verweist in diesem Zusammenhang auf die Sphärenmusik der Pythagoreer (s. BROWN 2006: 546) – auf jene antike Vorstellung, derzufolge der Kosmos durch harmonische Entfernungsverhältnisse zwischen den einzelnen Planeten strukturiert sei und daher von einer unhörbaren Musik erfüllt sein müsse (für näheres hierzu siehe z. B. ZIPP 1985 oder MEYER-BAER 1970: 7-28, 70-86).

⁶⁴ Vgl. die Unterscheidung von *asemiotischen* und *semiotischen Klängen* bei S. Šljachova: „Фоносферу можно определить как некий звуковой континуум, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях, заполненный разнотипными биологическими (неосознаваемые человеком) и семиотическими (осознаваемые человеком) звуковыми системами [...]. Наукой, которая позволяет определить свойства взаимосвязи природного и семиотического, при каких условиях биологическое не-семиотическое становится семиотическим, является фоносемантика“ (ŠLJACHOVA 2005: 51). Šljachovas Auffassung von Kontinuität korrespondiert völlig mit dem von uns unter 1.1.3 propagierten Kontinuum zwischen Dingen und Zeichen.

hesten an dieser Dinglichkeit einsetzenden Zeichen bilden *Urformen von Sprache* aus, deren ältestes, vorbabylonisches Stadium freilich nicht mehr zur Verfügung steht. Erhalten ist aber das Verfahren ihrer Erzeugung – die *Ostension*. Zudem scheinen auch die heutigen Sprachen noch ostensive Reflexe auf das Ur-Geräusch zu bewahren:

А вот как стучат колеса в разных странах мира:
В Америке — «джинджерэл-джинджерэл».
В странах Прибалтики — «па-дуба-дам».
В Польше — «пан-пан».
В Бенгалии — «чуг-чунг».
В Тибете — «дзог-чен».
Во Франции — «клик-клик».
В тюркоязычных республиках Средней Азии — «бир-сум», «бир-сом» и «бир-манат».
В Иране — «авдаль-халлаж».
В Ираке — «джалал-идди».
В Монголии — «улан-далай». (Интересно, что во Внутренней Монголии колеса стучат совсем иначе — «унгер-хан-хан».)
В Афганистане — «накшбанди-накшбанди».
В Персии — «карнак-зебуб».
На Украине — «тріх-тарарух».
В Германии — «врилль-шрапш».
В Японии — «додеска-дзен».
У аборигенов Австралии — «тулуп».
У горских народов Кавказа, и, что характерно, у басков — «дарлан-бичесын».
В Северной Корее — «улду-чу-чхе».
В Южной Корее — «дулду-кван-ум».
В Мексике (особенно у индейцев уичотль) — «тональ-нагваль».
В Якутии — «тыдын-тыгыдын».
В Северном Китае — «цао-цао-тан-тиен».
В Южном Китае — «дэ-и-чань-чань».
В Индии — «бхай-гхош».
В Грузии — «коба-цап».
В Израиле — «таки-бац-бубер-бум».
В Англии — «клик-о-клик» (в Шотландии — «глюк-о-клок».)
В Ирландии — «бла-бла-бла».
В Аргентине... [...]

Андрей перевел взгляд в самый низ страницы, где длинные столбцы перечислений заканчивались коротким заключительным абзацем:

«Но, конечно, красивее, задушевнее и нежнее всего колеса стучат в России — «там-там». Так и кажется, что стук указывает в какую-то светлую зоревую даль — там она, там, ненаглядная...» (PELEVIN 1998: 30-31).

Die Auflistung geographisch variierender Resonanzen wird zu einem völkerkundlichen Sonogramm. Doch sind dann die einzelnen Elemente dieses Sonogramms noch ostensive Zeichen? Oder stellen die verschiedenen Klangformen nicht bereits wieder *Repräsentationen* vor, die jeweils dasjenige Land charakterisieren, in dem sie auftreten – also stets etwas *be-deuten*? Die einzig angemessene Antwort auf diese Frage liegt in der Mitte: Man hat es fast durchgängig⁶⁵ mit Zeichen zu tun, die *an der Schwelle* von Ostensivität zu Repräsentationalität situiert sind: schon sind sie kei-

⁶⁵ Ausnahmen wären etwa „джинджерэл-джинджерэл“ oder „тулуп“, die in ihrer Semantizität kodifiziert sind, also tatsächlich etwas repräsentieren.

ne ersten, bedeutungslosen Ostensiva einer Urszene mehr, noch nicht funktionieren sie als vollwertig-bedeutungsrepräsentierende *Sinn-Einheiten*.⁶⁶ Wo immer man dennoch einen semantischen Gehalt zu erkennen meint, scheint dieser zwar mit kulturtypischen Realien verbunden zu sein⁶⁷; doch übersteigt die Aussagekraft dieser Resonanzen nur in Ausnahmefällen (s. Anm. 65) das Niveau einer impliziten Andeutungshaftigkeit:

Стук колес является [...] культурным знаком, который несет коннотативные смыслы, способные прикрепляться не только к знакам естественного языка, но и к различным материальным предметам, выполняющим практическую функцию и становящимся тем самым знаками-функциями [...]. Эти смыслы диффузны и латентны, никогда прямо не называются и потому могут либо актуализироваться, либо не актуализироваться в сознании воспринимающих (ŠLJACHOVA 2005: 55).

Macht man hingegen keinen semantischen Inhalt aus, so bleibt semiotisch nichts anderes übrig, als mit dem betreffenden Sprachmaterial wie mit reinen Onomatopoetika zu verfahren – also wie mit Zeichen, deren Bedeutung in nichts anderem besteht als in einer sprachlichen Verwirklichung von akustischer Ikonizität.

All dies stellt – wie man nun meinen könnte – den Vorgang der Ostension als den einer prä-semiotischen Ur-Situation jedoch keineswegs in Frage. Das durch den Binnentext der ‚Totalen Anthropologie‘ gegebene Verzeichnis sprachlicher Resonanzen zeigt schlicht, daß ostensive Ur-

⁶⁶ Vgl. Pelevins Ausführungen über das Wesen solcher *Sinn-Einheiten* in „Зомбификация“ (Pelevin zieht in diesem Essay Parallelen zwischen den Einwirkungen der kommunistischen Ideologie auf das Bewußtsein des *Номо советикус* und dem Zustand der völligen Ausgeliefertheit, in welchen das Opfer eines haitianischen Voodoo-Zaubers gerät; s. PELEVIN 2005a: 297-333): „Язык содержит «единицы смысла» (термин Карлоса Кастанеды), используемые в качестве строительного материала для создания лексического аппарата, соответствующего культуре психической деятельности. Эти «единицы смысла» уже есть — они сформированы в далекой древности [...]; [...] энергия связи смысловых единиц [...] как раз и поддерживает то, что называют национальным менталитетом, формируя ассоциативные ряды, общие для всех носителей языка“ (PELEVIN 2005a: 320-321). In der Tat begegnet der Begriff der *Sinn-Einheit* bei Castaneda wörtlich: „I mentioned that my need to talk about my perceptions under the influence of psychotropic plants was due to an interest in elucidating a hypothesis of my own. I was convinced that with the aid of such plants he [don Juan] had provided me with memories of inconceivable ways of perceiving. Those memories, which at the time I experienced them may have seemed idiosyncratic and disconnected from anything meaningful, were later assembled into *units of meaning*. I knew that don Juan had artfully guided me each time, and that any assembling of meaning was made under his guidance“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (CASTANEDA 1974: 240; vgl. ebenso CASTANEDA 1971: 18). Auch bei Castaneda gilt die Sprache folglich als etwas Nachgeschobenes, als eine Zusammenballung oder Formung, die mit dem vorsprachlichen Eigentlichen nie kongruent sein kann. Siehe nochmals 2.1.0, besonders den Satz vor Anm. 36.

⁶⁷ „Создаваемая В. Пелевиным заумь часто оказывается мотивированной стандартными клише массового сознания“ (ŠLJACHOVA 2005: 54). Šljachova legt auch dar, worin die Bedeutungshaftigkeit von einer Reihe von Zuschreibungen bestehen könnte: „стук колес поезда в Грузии — *коба-цап* (кличка Сталина — «Коба» + цап «схватить, укусить»); в Англии — *клик-о-клик* (трансформация файв-о-клок + clack «щель»); во Франции — *клик-о-клик* (шампанское «Вдова Клико»); в Польше — *пан-пан* (стандартное обращение); в Северной Корее — *уду-чу-чхе* (идеология чучхе); в Японии — *додеска-дзен* (фильм А. Куросавы (додеска) + дзен-буддизм); в Южной Китае — *дэ-и-чань-чань* (чань-буддизм); во Внутренней Монголии — *унгер-хан-хан* (барон Унгерн + хан «титул»)“ (ŠLJACHOVA 2005: 54). Im letztgenannten Beispiel tritt darüber hinaus ein Bezug zum Roman *Чанев и Пустота* zutage; in dessen siebenten Kapitel begegnet Pet'ka dem fiktiven Baron Jungern fon Šternberg, „защитник Внутренней Монголии“ (PELEVIN 1996a: 254). Zur Biographie des historischen Barons Roman Fedorovič Ungern fon Šternberg (1886-1921), der von 1919 bis 1921 die berühmteste *Азиатская конная дивизия* anführte, vgl. z. B. МАКЕЕВ 1934, ŠAJDICKIJ 1963, SOKOLOV 2006.

Zeichen sich rasch zu inhaltsschweren Repräsentationen, zu »Sinn-Einheiten« weiterentwickeln.⁶⁸ Deutlich wird zugleich aber, daß auch diejenigen sprachlichen Reflexe, die bereits direkt oder latent verständlich, d. h. interpretierbar sind (vgl. Anm. 65 und 67), von keinem anderen Ursprung herrühren als jene Sprachformen, deren ostensive Asemantizität noch nicht bedeutungshaft überdeckt worden ist. Sowohl das (noch) Ostensive als auch das (schon) Repräsentative gehen auf dieselbe asemiotische Impulsgebung zurück: auf das vorsprachliche Räderrattern der *Желтая степь*.

*

Worin besteht dann der *literarische Sinn*⁶⁹ des Sonogramms? Man wird, will man auf diese Frage antworten, der konzeptionellen Logik der Erzählung nicht gerecht, wenn man nicht erneut ihre mehrfache Perspektivität bedenkt:

Solange der fiktionale Handlungsträger Andrej nicht »sieht«, daß sich sein Leben in den engen Abteilen eines Schnellzugs abspielt, müssen für ihn sämtliche Aussagen der ‚Totalen Anthropologie‘ tatsächlich okkult bleiben. Es wäre aus diesem inneren fiktionalen Blickwinkel heraus etwas völlig Unerfindliches, aus unterschiedlichen lautlichen Resonanzen fremder Züge irgendwelche Bedeutungen herauszulesen. Vielmehr müßten sich die fremden Züge und Länder selbst als Abteilungen innerhalb der *Желтая степь* wiederfinden – und zwar ohne daß Andrej hiervon etwas wissen könnte. Es gäbe auf dieser Bewußtseinsstufe weder ein Rattern von Rädern, noch ostensive Zeichen, die dieses Rattern reflektieren. Der Text der ‚Totalen Anthropologie‘ erschiene, laut gelesen, als ein bedeutungsloses lautliches Rauschen – und in Schriftform als eine Ansammlung unverständlicher Hieroglyphen.

Im Zustand der »zweiten Aufmerksamkeit« dagegen wird das Fahren des Zuges vernehmlich, was es ermöglicht, die Entstehung der verschiedenen Sprachen aus jener ostensiven Echolalie heraus zu begreifen, deren immerwährender Impulsgeber ein nicht hinterfragbares Basisgeräusch ist. Die Subsumierung von beidem – des Räderratterns wie auch der ostensiven Zeichen – unter den gemeinsamen Nenner eines *energetischen Schwingens* macht es dann allerdings unerheblich, ob die resonierenden Sprachzeichen auch etwas bedeuten (oder zumindest auf etwas anspielen). Ihr wahres Wesen beschließt sich in einem asemantischen Vibrieren.

Schließlich verfügt auch der von außen auf das fiktionale Geschehen blickende Leser – auf ihn allein kommt es an – über zwei Möglichkeiten, mit der ‚Totalen Anthropologie‘ umzugehen. Der immanente, postmoderne Ansatz bestünde darin, daß der Leser unverdrossen fortfährt, nach Bedeutungen Ausschau zu halten, um das Sonogramm womöglich als eine Verkettung von Prädi-

⁶⁸ Dies stimmt mit Eric Gans' Auffassungen über die Evolution der Sprache überein; vgl. 1.3.2.

⁶⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang Anm. 14, 2.0.2.

kationen – und die einzelnen Sprachreflexe als Bausteine eines ironischen Spiels – zu entlarven. Dies hieße, jedes transzendente Grundsignal in Abrede zu stellen und den konnotativen Gehalt der dann *angeblich* urtümlichen Sprachformen auf eine immanente, kraft rhizomatischer Kontiguität (s. Anm. 7, 1.1.2) leicht zugängliche Zeichenhaftigkeit zurückzuführen. Was sich im Traktat der ‚Totalen Anthropologie‘ als sprachlicher Reflex auf eine allgemeinverbindliche Grundschwingung aus gibt, wäre so lediglich ein Ausdruck von Kontexthaftigkeit: ein *Kon-notieren*, als dessen referentielle Grundlage stets nur andere Zeichen eruiert werden könnten.⁷⁰ Dieses Szenario – es ist das Szenario der *différance* – geriete freilich durch die in der Erzählung immer deutlicher werdenden Konturen des Zuges *Желтая стрела* zusehends in Zweifel.⁷¹

Demgegenüber ruft die transzendente, gleichsam göttliche Perspektive (parallel zu dem während der postmodernen Lektüre aufkommenden Zweifel) einen ontologischen Verdacht wach: Könnte er, der Leser, nicht selbst einem Passagier eines transzendenten Zuges gleichen? – eines Zuges, dessen Räderrattern ihm im Zustand gewöhnlicher Wahrnehmung zwar nicht zu Ohren komme, nichtsdestoweniger aber durch Elementarformen der menschlichen Sprache reflektiert werde? Wäre vor diesem Hintergrund nicht *jede* Sprachäußerung ein Abklatsch, ein Zerrbild? Diese zweite Art des Umgangs mit den Dikta der ‚Totalen Anthropologie‘ liefe darauf hinaus, daß statt nach oberflächlichen Bedeutungen vielmehr nach der transzendenten Herkunft des impulsgebenden Signals zu suchen wäre.

Interessanterweise bedeutet eine derartige Verschiebung im Leserbewußtsein (die sich dem mentalen Nachvollzug einer raschen Aufeinanderfolge von Hypostasierung und Dehypostasierung verdankt) nicht nur, daß die funktionelle Logik der Erzählung erfaßt wurde; sie bezeugt zugleich, daß die Lektüre etwas bewirkt hat. Die Pövest’ „Желтая стрела“, ein interpretationsbedürftiges literarisches Werk, hat es erreicht, daß sich ihr Leser, sofern er sich dem Erzähltext gebührend zuwenden will, von zentralen Konstituenten des Interpretierens hat abwenden müssen. Einerlei, welche Perspektive derselbe Leser zu teilen geneigt ist (die innerfiktionale Figurenperspektive der »ersten« oder der »zweiten Aufmerksamkeit«, die außerfiktionale metaphysikkritische oder metaphysisch-göttliche Perspektive), kommt doch stets heraus, daß es um herkömmliche Bedeutungen gar nicht mehr geht – sondern um ein *bedeutungsloses lautliches Rauschen*, um ein *asemantisches Vibrieren*, um ein *denotativ leeres Konnotieren*, um die *Impulsgebung eines prä-semiotischen Ursprungs*. Der Kunstgriff, den Rezipienten von semiotischen Operationen abzuhalten und ihn statt-

⁷⁰ Man nehme z. B. den Wiederhall des Räderratterns in Georgien: „коба-цап“ verwies den Interpreten zu Iosif V. Džugašvilis Decknamen *Koba*, von dort aus zu weiteren Decknamen *David*, *Nišeradže*, *Ivanovič*, *Stalin* u. a., zur Anthroponymik von Untergrundkämpfern, zur Semiotik des Pseudonyms usw., usf. – also stets bloß zu neuer Zeichenhaftigkeit.

⁷¹ Aus dekonstruktivistischer Sicht verkörperte die Instanz eines solchen Zuges ein *transzendentes Signifikat* (vgl. Anm. 8, 1.1.2, mit zugehörigem Haupttext). Was die zunehmende Konturierung der *Желтая стрела* betrifft, so vgl. das Zitat in der kommenden Anm. 88 („начинаем ползать по контуру“).

dessen in Modi reiner Verweishaftigkeit zu verwickeln, korrespondiert aber mit dem Vorgang der Ostension: mit der Genese von Zeichenhaftigkeit im Stadium noch nicht ausgebauter Repräsentationalität. Mit anderen Worten: Indem die *Povest'* vorrangig nicht mehr auf die Übermittlung eines bestimmten semantischen Gehalts abzielt, rücken programmatisch diejenigen Mechanismen an dessen Stelle, welche die Herausbildung von Semantizität selbst erst initiieren. Anders als bei der unendlichen Proliferation der Zeichen in der Postmoderne tritt hierbei nicht die Unmöglichkeit oder das Scheitern einer stabilen Bedeutungshaftigkeit in den Vordergrund, sondern das *Prinzip der ostensiven Verweishaftigkeit an sich*, durch das auch die dekonstruktivistische Strategie einer alleserfassenden Sinn-Relativierung erst vorausgesetzt wird.

Ein solches Verweisen, d. h. ein semantisch leerer Sprung vom *Einen* zum *Anderen* – wobei sowohl das *Eine* als auch das *Anderere* so gut wie bedeutungslos sind –, kommt unter den Elementen des Sonogramms übrigens auch in formaler Hinsicht zum Tragen. Keiner der zitierten sprachlichen Reflexe ist nicht mindestens zweisilbig, und außer „*«тулуи»*“ sind sämtliche Echos durch Trennstriche gegliedert. Der Leser springt also von einem *Ersten* zu einem *Zweiten*, folgt der Linie des Striches – und wird (in der Regel) dennoch nicht mit einer Erkenntnis von Sinn belohnt. In einem besonderen Fall blitzt am Ende aber doch eine Bedeutung auf:

Но, конечно, красивее, задушевнее и нежнее всего колеса стучат в России — «там-там». Так и кажется, что стук указывает в какую-то светлую зоревую даль — там она, там, ненаглядная... [...] «Там-там, — стучали колеса под мокрым заплеванным полом, — там-там, там-там, там-там, там-там, там-там, там-там, там-там, там-там...» (PELEVIN 1998: 31).

Das gleichsam zum Mantra gesteigerte „там“ scheint als repräsentationales, in allen gängigen russischen Wörterbüchern geführtes Lexem folglich eine zusätzliche Ausnahme zu bilden (s. die zurückliegende Anm. 65) – dergestalt, daß es kraft seiner klaren Verständlichkeit sämtliche semiotischen Rudimentärformen ringsum in den Schatten stellt. Tatsächlich macht „там“ aber geradezu einen Kulminationspunkt von Ostensivität aus: „там“ transportiert – obgleich es eine voll funktionstüchtige »Sinn-Einheit« ist – keine Information substantiell-qualitativer Art, sagt nichts über ein *dieses* oder *jenes*, über ein *so* oder *anders* aus, sondern repräsentiert ein Zeigen an sich: *dort!*⁷² So tritt gerade dasjenige Element des Sonogramms, das unter allen sprachlichen Resonanzen am unmißverständlichsten bedeutungshaft ist, doch wieder in den Dienst von Ostensivität. Nur deshalb nimmt „там“ in der Liste der sprachlichen Urformen in der Tat eine herausragende Stellung ein.⁷³

⁷² Ein ähnlicher Vorgang wurde im Abschnitt 2.0.1 als *ostensives Echo auf Ostensivität* beschrieben.

⁷³ Bezeichnenderweise ertönt der sprachliche Widerhall «там-там» namentlich in Rußland. Vgl. die Čaadaevsche These von der Nicht-Arretiertheit und der Formlosigkeit der russischen Kultur: „Не кажется ли, что всем нам не сидится на месте. Мы все имеем вид путешественников. Ни у кого нет определенной сферы существования, ни для чего не выработано хороших привычек, ни для чего нет правил; нет даже домашнего очага; нет ничего [...] прочного, ничего постоянного; все протекает, все уходит, не оставляя следа“ (ČAADAEV 1836: 41; vgl. auch Anm. 16, 1.1.3). In Pelevins Prosa schlägt dieser vermeintliche Mangel freilich in einen Vorteil um.

Schließlich muß aus der Reihe der Resonanzen noch eine weitere Notation als besonders merkmalfhaft, ja als besonders *bedeutsam* hervorgehoben werden: „В Мексике (особенно у индейцев уичотль) — «тональ-нагваль».“ Ist man mit Castanedas Schriften vertraut, so erkennt man sofort ein Begriffspaar wieder, dem in Don Juans Lehre überaus großes Gewicht zukommt: »Tonal«/»Nagual«.⁷⁴ Es ist für die Beschreibung der Castanedaschen Resonanzen in Pelevins Prosa unerläßlich, auf dieses Paar von »Sinn-Einheiten« einen näheren Blick zu werfen:

“This is my *tonal*,” don Juan said, rubbing his hands on his chest.
 “Your suit?”
 “No. My person.”
 He pounded his chest and his thighs and the side of his ribs.
 “My *tonal* is all this.” [...]
 “The *tonal* is the organizer of the world,” he proceeded. “Perhaps the best way of describing its monumental work is to say that on its shoulders rests the task of setting the chaos of the world in order [...]. At this moment, for instance, what is engaged in trying to make sense out of our conversation is your *tonal*; without it there would be only weird sounds and grimaces and you wouldn’t understand a thing of what I’m saying.” (CASTANEDA 1974: 122)

Das »Tonal« ist somit das, was den Menschen zum Menschen macht. Es ist die »menschliche Form«, welche das Subjekt dadurch von der Umwelt scheidet, daß sie ihn jene als etwas Objektives wahrnehmen läßt. „The *tonal* begins at birth and ends at death“, betont Don Juan mehrere Male (CASTANEDA 1974: 124, 141, 266). Energetisch korreliert mit dem »Tonal« folglich der Zustand der »ersten Aufmerksamkeit«, d. h. diejenige Wahrnehmungsstufe, auf welcher der Mensch so strukturiert ist, daß er *Желтая стрела* als schmutzige Kommunalwohnung wahrnimmt, und nicht als das, was sie eigentlich ist: als Zug, der zur zerstörten Brücke rast.

The *tonal* makes the world only in a manner of speaking. It cannot create or change anything, and yet it makes the world because its function is to judge, and assess, and witness. I say that the *tonal* makes the world because it witnesses and assesses it according to *tonal* rules. In a very strange manner the *tonal* is a creator that doesn’t create a thing. In other words, the *tonal* makes up the rules by which it apprehends the world. So, in a manner of speaking, it creates the world (CASTANEDA 1974: 125).

Man könnte in Begriffen der Phonologie sagen, das »Tonal« sei derjenige Filter, der aus akustischen Schwingungen Phone und aus diesen Phoneme macht. Es ist Lexik, Grammatik, ja Sprache; es markiert den Übergang vom Ostensiven zum Repräsentativen.⁷⁵

Auch der Begriff »Nagual« ist als solcher »Tonal«. Gemeint ist mit »Nagual« jedoch etwas anderes: etwas, was *vor* jeder Signifikation liegt, und worüber man mit sprachlichen Mitteln daher nur negative Aussagen machen kann (vgl. CASTANEDA 1974: 128-129):

“If the *tonal* is everything we know about ourselves and our world, what, then, is the *nagual*?”
 “The *nagual* is the part of us which we do not deal with at all.”

⁷⁴ Der Terminus »Nagual« begegnete bereits im »Nagualschlag«; s. die Anm. 58 in diesem Abschnitt.

⁷⁵ Ausführlicher zum »Tonal« s. CASTANEDA 1974: 105-162 und CASTANEDA 1977: 272-316; s. auch SMOLIKOV 2005: 47-50.

“I beg your pardon?”
 “The *nagual* is the part of us for which there is no description – no words, no names, no feelings, no knowledge.” [...]
 “Would you say that the *nagual* is the mind?”
 “No. The mind is an item on the table.^[76] The mind is part of the *tonal*. Let’s say that the mind is the chili sauce.”
 He took a bottle of sauce and placed it in front of me.
 “Is the *nagual* the soul?”
 “No. The soul is also on the table. Let’s say that the soul is the ashtray.”
 “Is it the thoughts of men?”
 “No. Thoughts are also on the table. Thoughts are like the silverware.” [...]
 “Is the *nagual* the Supreme Being, the Almighty, God?” I asked.
 “No. God is also on the table. Let’s say that God is the tablecloth.”
 He made a joking gesture of pulling the tablecloth in order to stack it up with the rest of the items he had put in front of me [...].
 “If the *nagual* is not any of the things I have mentioned,” I said, “perhaps you can tell me about its location. Where is it?”
 Don Juan made a sweeping gesture and pointed to the area beyond the boundaries of the table. He swept his hand, as if with the back of it he were cleaning an imaginary surface that went beyond the edges of the table.
 “The *nagual* is there,” he said. “There, surrounding the island.” (CASTANEDA 1974: 126-127; vgl. auch CASTANEDA 1977: 282-287)

Wohin weist also Don Juans Hand? Sie weist gestisch auf das, was »formlos« ist (s. Anm. 49), was selbst keine praktischen oder semiotischen Funktionen erfüllt, aber der Herausbildung beliebiger »Formen« ontologisch zugrundeliegt: auf die undifferenzierte *Totalität von Energie*. „The *nagual* is there, where power hovers“ (CASTANEDA 1974: 127). Vom Standpunkt des »Tonal« aus gesehen ist der grenzenlose, durch „there“/„там“ angezeigte Raum mit jener Transzendenz identisch, die jeder Mensch im Augenblick seiner Geburt verläßt, die jeden Menschen im Tod wieder einholt, und zu der dem Subjekt auf der Bewußtseinsstufe der »ersten Aufmerksamkeit« bloß jeder Zugang verwehrt ist.⁷⁷ Im »nagualistischen« Stadium des »Sehens« dagegen wird die Unterscheidung zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen *hier* und *dort* hinfällig, da alles ein vibrierendes Ganzes ist.⁷⁸ Don Juans Handbewegung ist erneut ein *Zeigen an sich*.

⁷⁶ Das Gespräch zwischen Don Juan und Carlos findet in einem Restaurant in Mexico City statt.

⁷⁷ In „Желтая стрела“ figuriert als dieses Jenseits die Außenwelt des dahinrasenden Zuges. Vgl. hierzu den Dialog, den zwei Nebenfiguren – eine Mutter und ihre Tochter – am Rande einer Beerdigung führen: „[Девочка] глядела в окно, иногда поворачиваясь к стоящей рядом матери, одетой в турецкий спортивный костюм. «Мама», спросила вдруг она, «а что там?» «Где там?» спросила мама. «Там», сказала девочка и ткнула кулаком в окно. «Там-там», с ясной улыбкой сказала мама. «А кто там живет?» «Там животные», сказала мама. «А еще кто там?» «Еще там боги и духи», сказала мама, «но их там никто не видел». «А люди там не живут?», спросила девочка. «Нет», ответила мама, «люди там не живут. Люди там едут в поезде». «А где лучше», спросила девочка, «в поезде или там?» «Не знаю», сказала мама, «там я не была». «Я хочу туда», сказала девочка и постучала пальцем по стеклу окна. «Подожди», горько вздохнула мать, «еще попадешь»“ (PELEVIN 1998: 31-32).

⁷⁸ Vgl. als Erläuterung ABELAR 1992: 188: „Perhaps this leaf will help clarify things [...]. Its texture is dry and brittle; its shape is flat and round, its color is brown with a touch of crimson. We can recognize it as a leaf because of our senses, our instruments of perception, and our thought that gives things names. Without them, the leaf is abstract, pure, undifferentiated energy. The same unreal, ethereal energy that flows through this leaf flows through and sustains everything. We, like everything else, are real on the one hand, and only appearances on the other.“ Siehe hierzu auch CASTANEDA 1977: 284: „gazing at leaves fortifies the second attention“.

An diesem Punkt tritt nun erstmals ein benennbarer Zweck der literarisch ausgelebten Ostensivität zutage: ostensive Verweishaftigkeit zu inszenieren ist wie *an die Prä-Semiotizität des transzendenten Ursprungs zu »erinnern«*, es ist ein »Nagualschlag« zur Ausschaltung des formhaften »Tonals«, eine Sprengung aller durch Bedeutungen gezogenen Grenzen. Nach wie vor bleibt der Vorgang der Ostension der Ausgangspunkt für die Werdung von Zeichen; zugleich aber avanciert das Ostensive zum einzigen Mittel, um an den Beginn dieser Signifikationsprozesse irgend zurückzugelangen.⁷⁹ Ebenso wie *Nirvāṇa* (vgl. die Zitate aus KÜGLER 2003, 2.0.2) ist auch »Nagual« nicht mit Hilfe positiver Aussagen zu repräsentieren. Erst die Rekapitulation der Entstehung von Sprache im Ostensiven zwingt ihren Adressaten zurück an die Schwelle des Sprachlichen, an die Grenzen des Gefängnisses *Желтая стрела* – kurz: an diejenige Urstätte, von der aus sowohl die menschliche Sprache als auch das scheinbar zum tragischen Ende verurteilte menschliche Dasein einst ihren Anfang nahmen. Auf paradoxe Weise wird genau hierdurch, d. h. aufgrund der Möglichkeit einer Repräsentation von *Prä-Repräsentationalität*⁸⁰, der ontologische Wert der Sprache erneuert. In der Epoche der Postmoderne war dieser ontologische Wert noch nichtig – hätte er sich doch allein nach der Eigenschaft der Sprache bemessen können, ein unermüdlicher Motor der *différance* zu sein.

Indem das ostensive Zeichen „ТАМ-ТАМ“ in der Erzählung „Желтая стрела“ gleichzeitig nach vorn wie zurück weist – *nach vorn* als Wiederhall des Räderratterns in Rußland in Richtung einer sich entfaltenden Repräsentationalität (deren Funktionskraft anfangs noch rudimentär ist), *zurück* als kodifizierter Inbegriff von Verweishaftigkeit in Richtung eines transzendenten Urzustands –, kennzeichnet es einen Wendepunkt im Erzählverlauf. Andrej beginnt von hier an, Wege zu suchen, den fahrenden Zug zu verlassen, um schließlich ganz in die durch „ТАМ-ТАМ“ ausgewiesene Freiheit überzutreten. Anstatt nur kontemplativ zu »sehen«, beginnt er zu handeln.

Seine Ausstiegsmöglichkeiten erkundend, klettert Andrej mehrmals durch ein Fenster vom Waggoninneren auf das Dach des Zuges:

Он уже давно мог повторить все необходимые движения с закрытыми глазами⁸¹, но все равно каждый раз ему на несколько секунд становилось не по себе. В оккультных книгах,

⁷⁹ Vgl. die unter 2.0.1 als *zweite Rückkoppelung des Ostensiven* beschriebene Rückverweisung der Ostension auf ihren Impulsgeber.

⁸⁰ *Prä-Repräsentationalität* darf nicht mit dem *Nicht-Repräsentierbaren* verwechselt werden. Jeder Versuch, das Nicht-Repräsentierbare mimetisch, d. h. auf substantialistisch-bedeutungshaftem Weg repräsentieren zu wollen, wäre ab einem gewissen Punkt zum Scheitern verurteilt. Vgl. Anm. 14, 2.0.2.

⁸¹ Andrej praktiziert »the art of stalking«, die »Kunst des Pirschens«, wie sie Don Juan v. a. in *The Eagle's Gift* seinem Schüler Carlos vermittelt: „The art of *stalking* was introduced to me as a set of procedures and attitudes that enabled one to get the best out of any conceivable situation“ (CASTANEDA 1981: 10). Insgesamt kennt die Lehre der Yaqui sieben Prinzipien des »Pirschens«: „The first principle of the art of *stalking* is that warriors choose their battleground [...]. A warrior never goes into battle without knowing what the surroundings are.

которые продавали в тамбуре у ресторана, эта процедура была описана очень запутанно и таинственно, со множеством иносказаний [...]. Самым простым эвфемизмом происходящего было выражение «ритуальная смерть». В каком-то смысле так оно и было — то же самое происходило с умершим, которого выдвигали из окна, чтобы сбросить на насыпь (PELEVIN 1998: 39-40).

Andrej »pirscht« sich an die Grenze von Zug und Außenwelt, von »Tonal« und »Nagual«. Dabei stützt ihn das »Tonal« (das Dach des Zuges) buchstäblich noch – wiewohl er bereits am »Nagual« teilhat.

Die Fähigkeit, dem Gefängnis der *Желтая стрела* für eine Zeitlang durch eine Dachluke zu entkommen, ist nicht Andrej allein zu eigen. In der Ferne erblickt er andere Passagiere, die sich ebenfalls auf ihren Waggonächern niedergelassen haben:

Андрей узнал нескольких человек и помахал в ответ. В обычном смысле знаком он ни с кем не был — все общение с людьми, которых они с Ханом встречали наверху, сводилось к обмену приветственными жестами (PELEVIN 1998: 40).

Laut Don Juan gibt es im »Nagual« keine menschliche Sprache, jedenfalls nicht in der Form, in der wir sie kennen. Pelevin hält sich daran: kommuniziert wird im transzendenten Raum des »Naguals« nur über Gesten, d. h. mittels kinetischer, deiktischer Zeichen.

Während eines seiner bald routinemäßigen Ausflüge auf das Zugdach wird Andrej Zeuge eines erstaunlichen Vorfalls:

Поезд мчался к реке или, может быть, узкому ответвлению озера, над которым был перекинут странный мост — у него были очень низкие ограждения, еле доходившие до крыши поезда. Андрей подумал, что их, наверно, можно было бы перепрыгнуть, и в тот самый момент, когда ему в голову пришла эта мысль, человек с соломенной шляпой на шнурке сильно оттолкнулся от крыши, оторвался от вагона и перелетел над ограждением моста (PELEVIN 1998: 42).

Vom davonfahrenden Zug aus verfolgt Andrej, wie neben dem Strohhut wenig später auch der Kopf des Mannes aus dem Wasser auftaucht – eines Magiers, der sich auf diese Weise Freiheit verschafft hat.⁸² Chan hingegen hält nicht viel von dieser Art des Ausstiegs. Seiner Ansicht nach

[...] To discard everything that is unnecessary is the second principle of the art of *stalking* [...]. The third, that a warrior, aware of the unfathomable mystery that surrounds him and aware of his duty to try to unravel it, takes his rightful place among mysteries and regards himself as one“ (CASTANEDA 1981: 280-281; vgl. für die übrigen vier Prinzipien ebda. 282-298 sowie CASTANEDA 1987: 88-106).

⁸² Von seiner Beschreibung her erinnert der Mann an einen Indianer – wenn nicht gar an Don Juan: „Don Juan looked like an Indian peon. His straw hat, his worn-out shoes, his old khaki pants and plaid shirt were those of a gardener or a handyman“ (CASTANEDA 1987: 95). Im übrigen ähnelt die Szene sehr der Manier, in welcher der Priester Paisij (d. i. Graf T.) im Roman *T* (PELEVIN 2009) erstmalig seinem Verfolger Knopf entkommt: „Отец Пансий выглянул в окно. Впереди была широкая река — поезд уже подъезжал к мосту. «Отлично», пробормотал он. В дверь ударили, и отец Пансий заспешил [...]. Раздался сильнейший удар, и дверь слетела с петель. В купе ввалились люди с револьверами в руках — их было много, и они мешали друг другу. Прежде, чем они добрались до стола, отец Пансий сильно оттолкнулся от него ногами и выбросился из поезда [...]. За фермами моста видна была спокойная, будто застывшая на лаггерротипе, река под сенью высоких перистых облаков. Над водой, как полный ветра зонт, парила фиолетовая ряса отца Пансия. Скользя по воздуху огромной белкой-летягой, он приближался к поверхности воды“ (PELEVIN 2009: 12-13). Auch der Strohhut wird später in *T* als ein Attribut des Grafen genannt: „«Граф Т., зна-

ist „подниматься на крышу не только бесполезно, но, скорее, даже вредно, потому что там человек оказывается только дальше от возможности по-настоящему покинуть поезд“ (PELEVIN 1998: 41). Doch wie kann dies gelingen, „по-настоящему покинуть поезд“?

Der ‚echte‘ Weg in die »Freiheit« ebnet sich für Andrej unerwartet und von ihm unbeabsichtigt. Etwas nie »Gesehenes« rückt in sein Blickfeld: „За окном творилось что-то странное — такого Андрей не видел еще никогда. Поезд шел через ночной город по низкой эстакаде, отделенной от улиц железной решеткой“ (PELEVIN 1998: 53). Mit Andrej geschieht etwas, was selbst durch das Begriffspaar der »ersten« und »zweiten Aufmerksamkeit« nicht hinreichend bestimmt werden kann. Doch auch hier bleibt Pelevins Verbindung zu Castaneda gewahrt: Andrej tritt in ein Stadium ein, in dem *alles* möglich wird: Er erreicht das Wahrnehmungsniveau der »dritten Aufmerksamkeit« – denjenigen Bewußtheitsgrad, in dem die »brujos« das Gefängnis des »Tonals« auf immer verlassen:

[Don Juan] made a threepart [...] division of our consciousness. He called the smallest the first attention, and said that it is the consciousness that every normal person has developed in order to deal with the daily world; it encompasses the awareness of the physical body. Another larger portion he called the second attention, and described it as the awareness we need in order to perceive our luminous cocoon and to act as luminous beings. [...] He called the last portion, which was the largest, the third attention – an immeasurable consciousness which engages undefinable aspects of the awareness of the physical and the luminous bodies. [...] He added that the battlefield of warriors was the second attention, which was something like a training ground for reaching the third attention (CASTANEDA 1981: 24).

Wie aber geht diese totale Bewußtwerdung des Ichs vonstatten? Für „Желтая стрела“ liegt die Antwort in einem einzigen Satz: „И в эту секунду он понял, что не стоит в пустом коридоре

чит... А я вас по-другому представлял». «И как же?» «Да как графа Т. обычно изображают. В соломенной шляпе, с двумя револьверами.» (PELEVIN 2009: 198); „Над столом [...] висела сфера, похожая на большой воздушный шар с прозрачными стенками. Внутри находился граф Т., в том самом виде, в каком его обычно изображают: с двумя револьверами по бокам и соломенной шляпой за плечами“ (PELEVIN 2009: 371). – Über die zwei Revolver ergibt sich darüber hinaus eine Verbindung zum *makedonischen Schießen*, das in der Prosasammlung *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда* zweimal eine Rolle spielt – einmal im Roman „Числа“ (PELEVIN 2003: 7-264, siehe 50), das andere Mal in „Македонская критика французской мысли“ (PELEVIN 2003: 265-303). In „Македонская критика французской мысли“ heißt es zunächst über Nasratulla Nafikov, den Vater des Protagonisten: „Но ему не дали умереть своей смертью — прямо в палате больницы его добил снайпер. Шептались, что это был сам Александр Солоник, прозванный Шурой Македонским за свой необыкновенный талант к стрельбе по-македонски — с двух рук не целясь“ (PELEVIN 2003: 266). An derselben Schußtechnik orientiere sich dann, so der Erzähler, die ‚Kritik‘ des französischen Geistes durch Nasratullas Sohn, Kika Nafikov: „Философская часть «Македонской критики» — это попытка низвергнуть с пьедестала величайших французских мыслителей прошлого века. Мишель Фуко, Жак Деррида, Жак Лакан и так далее — не обойдено ни одно из громких имен. Названием работа обязана методу, которым пользуется Кика, — это как бы стрельба с двух рук, не целясь [...]. Достигается это оригинальным способом: Кика имперсонифицирует невежду, никогда в жизни не читавшего этих философов, а только слышавшего несколько цитат и терминов из их работ. По его мысли, даже обрывков услышанного достаточно, чтобы показать полную никчемность великих французов [...]. При этом Кика стремится сделать свой пасквиль максимально наукообразным и точным, уснащая его цитатами и даже расчетными формулами“ (PELEVIN 2003: 271). (Gepägt wurde der Begriff *makedonisches Schießen* wohl durch Vladimir Bogomolovs Kriegsroman *В августе сорок четвертого*; siehe dort v. a. das 67. Kapitel: „Таманцев ездил в Москву и показывал там свое искусство в стрельбе по-македонски“ – und ebda. die Anmerkung: „Стрельба по-македонски — стрельба на ходу из двух пистолетов по движущейся цели“ [BOGOMOLOV 1974, II: 72]). Vgl. den Abschnitt 2.2.3.

поезда, а лежит на диване своего купе и *видит сон* [Hervorhebung von mir, M. K.]“ (PELEVIN 1998: 54). Andrej »träumt«.

»The art of dreaming«, die »Kunst des Träumens«, stellt in Castanedas Schriften die wichtigste, zugleich aber auch die komplizierteste Technik der »brujos« dar, in die »Freiheit« der Unendlichkeit einzugehen. Dabei meint »Träumen« im Castanedaschen Sinn etwas anderes, als was man alltagssprachlich unter Träumen versteht: „„Dreaming“ [...] [is] the transformation of ordinary dreams into affairs involving volition. Dreamers, by engaging their “attention of the nagual” and focusing it on the items and events of their ordinary dreams, change those dreams into “dreaming”“ (CASTANEDA 1977: 269). Don Juan hilft Carlos immer wieder, sich in den Zustand dieses *luziden Träumens* zu versetzen. „[To] become aware that we’re falling asleep, suspended in darkness and heaviness“ (CASTANEDA 1993: 23) markiert dabei den ersten Schritt: die »erste Pforte des Träumens« (»the first gate of dreaming«) ist überwunden. Laut Don Juan gibt es insgesamt sieben »Pforten des Träumens« (vgl. Anm. 31, 2.1.0); in *The Art of Dreaming* kommen vier davon zum Tragen.

You reach the second gate of dreaming when you wake up from a dream into another dream (CASTANEDA 1993: 40).

At the third gate of dreaming [...] you begin to deliberately merge your dreaming reality with the reality of the daily world. This is the drill, and sorcerers call it completing the energy body. [...] Dreamers begin forging the energy body by fulfilling the drills of the first and second gates. When they reach the third gate, the energy body is ready to come out, or perhaps it would be better to say that it is ready to act (CASTANEDA 1993: 142).

Passiert der »Träumer« auch die »vierte Pforte«, so wird möglich, was in „Желтая стрела“ mit Andrej geschieht:

Don Juan explained that, at the fourth gate of dreaming, the energy body travels to specific, concrete places and that there are three ways of using the fourth gate: one, to travel to concrete places in this world; two, to travel to concrete places out of this world, and, three, to travel to places that exist only in the intent of others (CASTANEDA 1993: 200).

Indem sich das Bewußtsein in einen immateriellen »Energiekörper« verlagert, wird der »Träumer« zuvor unvorstellbarer Handlungen fähig. Dieser »Energie-« oder »Traumkörper« ist nichts anderes als der *magische Doppelgänger*, der als vergleichbare energetische Handlungsinstanz auch in zahlreichen anderen mystischen Theorien und literarischen Werken auftritt.⁸³

Что-то было не так. Что-то случилось, пока он спал. Андрей поднялся с дивана, помотал головой и вдруг понял, что вокруг стоит оглушительная тишина. Колеса больше не стучали. Он поглядел в окно и увидел неподвижную ветку с большими черными листьями в квадратном пятне света, падавшего из окна. Поезд стоял (PELEVIN 1998: 55).

⁸³ Beispiele aus der Literatur sind der von Pelevin geschätzte (vgl. GROB 1999) *Golem*-Roman (s. MEYRINK 1915: 122, 170, 218-219, 267, 278), J. L. Borges' Erzählungen „Las ruinas circulares“ („Die kreisförmigen Ruinen“) (s. BORGES 1944: 46-52) und „La escritura del dios“ („Die Inschrift des Gottes“) (s. BORGES 1949: 100-105) oder auch der Roman *Kristnihald undir Jökli* (*Am Gletscher*) des Isländers H. Laxness (s. LAXNESS 1968: 134).

Das Wahrnehmungsniveau der »dritten Aufmerksamkeit« läßt die Welt still stehen⁸⁴; das Räder-
rattern, ihr Grundgeräusch, ist verstummt. Andrej entkommt der »Rille« (»furrow«) des »Rades
der Zeit«⁸⁵ (»the wheel of time«):

[Florinda⁸⁶] said that the wheel of time is like a state of heightened awareness which is part of
the other self [des »Energiekörpers«] [...], and that it could physically be described as a tunnel
of infinite length and width; a tunnel with reflective furrows. Every furrow is infinite, and there
are infinite numbers of them. Living creatures are compulsorily made, by the force of life, to
gaze into one furrow. To gaze into it means to be trapped by it, to live that furrow.
She asserted that what warriors call *will* belongs to the wheel of time. It is something like the
runner of a vine, or an intangible tentacle which all of us possess. She said that a warrior's final
aim is to learn to focus it on the wheel of time in order to make it turn. Warriors who have suc-
ceeded in turning the wheel of time can gaze into any furrow and draw from it whatever they
desire [...]. To be trapped compulsorily in one furrow of time entails seeing the images of that
furrow only as they recede.⁸⁷ To be free from the spellbinding force of those grooves means
that one can look in either direction, as images recede or as they approach (CASTANEDA 1981:
307-308).

Zur transzendenten Instanz des wahren »Kriegers« wird also erst derjenige, dem es geglückt ist,
von den Fesseln der Temporalität seines immanenten Daseins loszukommen. Wie jede zum Pri-
mat erhobene *Subjektivität* (vgl. den Haupttext vor Anm. 6, 2.0.1) geht damit auch die scheinbar
durch nichts zu kompromittierende, vermeintlich von jeglichem Bewußtsein unabhängige Größe
der *Zeit* ihres Autonomiestatus verlustig. Es zeigt sich, daß beide – Subjektivität wie Zeit – in glei-
cher Weise je erst von jenem Spannungsverhältnis konstituiert werden, das bei Castaneda »Auf-
merksamkeit« heißt und bei uns unter *Wahrnehmung* firmiert. Denn genau wie gemäß der Castane-
dasch-Pelevinschen Ontologie jede Subjektivität auf einer Gewahrwerdung sich unterscheidender
»Formen« beruht (als besonders »formhaft« treten die durch Differenzbeziehungen ermöglichten
sprachlichen Repräsentationen auf), bannt auch hinsichtlich der Zeit der Blick auf das *Segmentale*
(auf die »Rille«) den Blickenden in Grenzen. »Form« verursacht Trennung, und die Wahrneh-
mung des Getrennten begründet ein individuell umrissenes Ich in einer spezifischen temporären
Verankerung. Wird hingegen das *Ganze* »gesehen«, so ist der Unterschied zwischen »Sehendem«
und »Gesehenem« aufgehoben, und die wahrnehmende Kraft realisiert sich von allen räumlichen
und zeitlichen Zwängen als frei.⁸⁸

⁸⁴ Für Einzelheiten über das »Anhalten der Welt« (»stopping the world«) s. CASTANEDA 1972: 7-14, 168-171, 275-
290; CASTANEDA 1977: 285-291; CASTANEDA 1987: 185; CASTANEDA 1997: 104, 213.

⁸⁵ *Rad der Zeit* ist zugleich die Übersetzung für *Kālacakra* – ein astrologisches System im Rahmen des Vajrayāna-
Buddhismus (vgl. allgemein z. B. SCHUMANN 1976: 227-228, detailliert BERZIN 1997); s. Anm. 115, 2.1.2.

⁸⁶ D. i. Florinda Donner-Grau (s. Anm. 41, 2.1.0).

⁸⁷ Vgl. den Wortlaut eines Briefes, den Andrej liest, kurz bevor er zu »träumen« beginnt: „ТЫ ЕДЕШЬ СПИ-
НОЙ ВПЕРЕД И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО“ (PELEVIN 1998: 54). Das Moment
des unablässigen Zurückblickens korrespondiert übrigens völlig mit dem im Abschnitt 1.1.3 skizzierten Vor-
gang der künstlerischen Evolution; vgl. die *genetisch-retrospektive* Komponente im schematischen Gesamtbild des
kulturellen Fortschritts.

⁸⁸ Dieselbe Ontologie kommt, wenngleich an etwas abgelegener Stelle, auch bei Pavel Krusanov zur Sprache. In
einem Essay über das Leben des Leningrader Musikers Georgij Ordanovskij, des Kopfes der Rockgruppe РОС-
СИЯНЕ, schreibt Krusanov: „Только в юности человек способен впитать дух и счастливо ушпавается им,

Hieraus darf jedoch nicht geschlossen werden, daß ein Wechsel von der Wahrnehmung des Begrenzten/des »Formhaften«/des *So-Seins*/des Immanenten (des »Tonals«) zur Wahrnehmung der »formlosen« Unendlichkeit/des *Nicht-Irgendwie-Seins*/des Transzendenten (des »Naguals«) mit einer totalen Entäußerung von Subjektivität einherginge.⁸⁹ Ein derartiger Wechsel markiert vielmehr einen *Sprung*⁹⁰ – eine Selbsttranszendierung des Ichs –, und dies ist eine mit einem ‚Restbestand‘ von Subjektivität konform gehende *Aktion*. Dabei stellt die Verlagerung des Bewußtseins vom abgesteckten Territorium der menschlichen Physis in die räumliche und zeitliche Unbegrenztheit des energetischen »Traumkörpers« *per se* keine ostensive Zeichensetzung dar; aber sie entspricht erneut einer *Verschiebung* – in deren Folge erst jene Klammer aufscheint, welche das »Tonal« zum »Tonal« macht und das »Nagual« zum »Nagual«. Hiermit figuriert diese Verschiebung ihrerseits als der durch nichts zu hintergehende ontologische Grund.

Anhand des in der ‚Totalen Anthropologie‘ entworfenen Sonogramms realisiert die Instandsetzung von prä- oder rudimentär-semiotischer Ostensivität selbst ein ebensolches Spannungsverhältnis: sie inszeniert das Verhältnis einer lautlichen Präsenz zu ihrer ersten *Bezeichnung*. Zwar verläuft diese ostensive Verhältnishaftigkeit vom präsenten ontologischen Grund aus weg (und hin zur semiotischen *Re-präsentation*); doch strebt sie gerade in denjenigen Fällen, wo sie den Bogen besonders weit in die Richtung von Repräsentationalität zu spannen scheint (bei „там-там“, „тональ-нагваль“), doch wieder einer Unterwanderung von Bedeutungshaftigkeit zu. Im Fall von „там-там“ macht sich ein lexikalisch kodifiziertes Verweisen geltend; im Fall von „тональ-нагваль“ ein die Bewegung der Ostensivität zurückbiegender Regreß auf das energetische

пусть даже в одиночку, безрассудно воплощая его в собственной судьбе; в более зрелые годы мы принимаем лишь *форму* и, как и положено неوفитам, начинаем ползать по контуру, обмеряя внешние параметры мироздания новообретенной линейкой. С возрастом закрываются, что ли, какие-то дверцы, и мир с его стремлением захватить человека в свой бешеный круговорот остается снаружи — остается и, отсеченный, превращается в *зрелище*. При закрытых дверцах, наблюдая мирскую бурю в щелочку [vgl. Castanedas Begriff der »Rille«] (некоторые делают из этой щелочки театральную ложу), можно стать ценителем каких-то ее завихрений, но нельзя самому стать порывом, движением — нельзя стать той самой причиной, благодаря которой эти завихрения вихряются“ (KRUSANOV 2006: 15). – Pavel Krusanov gilt neben Aleksandr Sekackij (vgl. die Anm. 48 und 49, 1.1.3) als führender Autor des *Petersburger Fundamentalismus*; weitere Mitglieder sind – nach Krusanovs eigenen Angaben (s. KRUSANOV 2004: 50) – die Schriftsteller Sergej Korovin, Sergej Nosov, Na’ Podol’skij (vgl. Anm. 48, 1.1.3), Vladimir Reksan, Tat’jana Moskvina sowie episodisch Il’ja Stogov, Vadim Nazarov und Andrej Levkin (vgl. Anm. 142, 2.2.2). E. Boroda zählt zu dieser Bewegung außerdem den Maler Valerij Val’ran und den Kunstkritiker Andrej Chlobystin (vgl. BORODA 2009: 51). Ein allgemein stilprägendes *fundamentalistisches Manifest* ist die zweiseitige „Имперская хартия“, die N. Podol’skijs Roman „Хроники Незримой Империи“ (PODOL’SKIJ 2005) vorangestellt ist. Für näheres zum *Petersburger Fundamentalismus* siehe BORODA 2009, DERGAČEVA 2006, GOLYNKO-VOL’FSON 2003, KOKŠENEVA 2002, MÛRCH 2008, SARASKINA 2002, ŠUBINSKIJ 2001: 308-309.

⁸⁹ „The theme of the decentering of the subject [...] should not lead to the disappearance of the self as agent“, fordert auch GIDDENS 1987: 165 (von einem sozialwissenschaftlichen Ansatz her). Ähnlich äußert sich L. Wiesing: „Mit dem Primat der Wahrnehmung wechselt das Interesse zwar vom Subjekt der Wahrnehmung zur Wirklichkeit dieses Zustands des Wahrnehmens selbst – doch gerade diese Abwendung vom Subjekt geschieht, um mehr über das Subjekt zu erfahren“ (WIESING 2009: 119). Vgl. den Haupttext nach Anm. 21, 2.0.2.

⁹⁰ Andrej springt wirklich: „Андрей прыгнул на насыпь“ (PELEVIN 1998: 56).

Eine. In ihrer semantischen Identitätslosigkeit, genauer: in ihrer beiderseitigen *Ursächlichkeit für semantische Identität*, sind sich beide Richtungen des Verweisens gleich.

So ist auf dem Wahrnehmungsniveau der »dritten Aufmerksamkeit« tatsächlich etwas „не так“ (PELEVIN 1998: 55, s. o.), besitzt keine vielsagende semantische Qualität, sondern ist nur mehr ein Sinnbild für ein leeres Verweisen: ein *Pfeil* („стрела“), ein *Streifen* („полоса“):

Андрей спрыгнул на насыпь. Как только его ноги ударились о гравий, которым были присыпаны шпалы, сзади раздалось шипение сжатого воздуха, а еще через секунду лязгнули растянувшиеся сочленения между вагонами. Поезд тронулся и стал медленно набирать ход. Андрей отошел на несколько метров в сторону и посмотрел на «Желтую стрелу».

Со стороны она действительно походила на сияющую электрическими огнями стрелу, пущенную неизвестно кем неизвестно куда. Андрей посмотрел в ту точку, откуда появлялись вагоны, а потом в ту, где они исчезали, — с обеих сторон не было видно ничего, кроме темной пустоты.^[91]

Он повернулся и пошел прочь. Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле^[92], а в небе у горизонта появилась светлая полоса. Громыканье колес за спиной постепенно стихало, и вскоре он стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше: сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов [Hervorhebungen von mir, M. K.] (PELEVIN 1998: 56).

Das *Supersubjekt* Andrej gelangt in die Welt der ‚echten Klänge‘.⁹³ Es betritt die geheimnisvolle, zirpende Welt der Insekten – und setzt seine Schritte gen »Freiheit«.

2.1.2 Resonanzen mit Castaneda 2: die Welt als Geheimnis (ЖИЗНЬ НАСЕКОМЫХ)

Die Welt der Insekten ist das vordergründige Thema in Pelevins 1995 erschienenem, nach *Омон Ра* (1993) zweiten Roman *Жизнь насекомых* (PELEVIN 1995: 153-351). Wer in dessen 15 Episoden indes „Fabeln im traditionellen Sinne erwartet, wo Tiere zu Trägern menschlicher Eigenschaften werden und auch sonst ihre unliebe Last mit allem Menschlichen haben“, wird, wie E. Rathgeb richtig bemerkt, „enttäuscht werden“ (RATHGEB 1998). Den Roman über einen intertextuellen Bezug zu Josef und Karel Čapeks allegorischer Komödie *Ze života hmyzu* (1927) zu deuten oder zu behaupten, er sei dem moralischen Impetus von I. Krylovs Fabel „Стрекоза и муравей“ (1811) verpflichtet⁹⁴ (für beides vgl. GENIS 1995: 213-214), heißt vorschnell zu urteilen.

⁹¹ Vgl. das Zitat in Anm. 60, 2.1.1: „если бы вагон, в котором он ехал, был последним, то там осталась бы только пустота и покачивающиеся ветки по бокам от рельсов“. Auch hier besteht eine leere Spannung – zwischen beiderhands schwankenden Zweigen.

⁹² „широкое поле“ kann als eine Umschreibung des *Reinen Landes* gelesen werden. Im *Amida-Buddhismus*, einer neben dem Zen-Buddhismus zweiten Glaubensrichtung des japanischen Mahāyāna, wird unter dem *Reinen Land* das Reich des Absoluten – im Gegensatz zur Formhaftigkeit der alltäglichen Welt – verstanden (vgl. z. B. SANGHARAKSHITA 1957: 368-380, CONZE [Hrsg.] 1957: 164-168 und ausführlicher ZOTZ 1991). Daß das russische begriffliche Pendant *Чистая земля* auch mit „(чистое) поле“ paraphrasiert werden kann, belegt das Lied „Максим-лесник“ der Petersburger Rockgruppe АКВАРИУМ: „Сведи меня скорей с Максимом-лесником, / может, он подскажет как в чисто поле выйти“ (Album *Снежный лев*, 1996).

⁹³ Siehe den Haupttext vor Anm. 63, 2.0.2.

⁹⁴ Nahegelegt wird diese Zuordnung u. a. durch die an Krylovs Fabel angelehnte Sentenz „МУРАВЕЙ МУРАВЬЮ — ЖУК, СВЕРЧОК И СТРЕКОЗА“ (PELEVIN 1995: 229).

Wenn die Handlungsträger in *Жизнь насекомых* also keine Insekten mehr sind, die symbolisch das Verhalten von Menschen charakterisieren, ist dann zu folgern, man habe es mit ständigen Grenzüberschreitungen zu tun, mit einem endlosen „Vexierspiel“⁹⁵, bei welchem die Akteure mal Mensch, mal Insekt sind, d. h. „abwechselnd deren spezifische physische Eigenschaften [besitzen]“ (HANSEN-KOKORUŠ 2003: 281)? Zu einer solchen Deutung verleitet zumindest der Beginn der Erzählhandlung: Auf dem Balkon eines Pensionats am Strand der Krim treffen zwei Einheimische, Artur und Arnol'd, mit dem Amerikaner Sэм zusammen. Allem Anschein nach menschliche Individuen, setzen die drei plötzlich zu einem erstaunlichen Sprung an:

Уверенным спортивным движением он [Сэм] вскочил на перила балкона и сел, свесив в пустоту ноги. Двое остальных, вместо того чтобы удержать его, влезли на ограждение сами. Артур проделал эту операцию без труда, а Арнольду она удалась только со второй попытки, и сел он не так, как первые двое, а спиной к двору, словно для того, чтобы голова не кружилась от высоты.

— Вперед, — сказал Сэм и прыгнул вниз. [...]

Окажись у этой сцены свидетель, он, надо полагать, перегнулся бы через перила, ожидая увидеть внизу три изувеченных тела. Но он не увидел бы там ничего, кроме восьми небольших луж, расплющенной пачки от сигарет «Приморские» и трещин на асфальте.

Зато если бы он обладал нечеловечески острым зрением, то смог бы разглядеть вдалеке трех комаров, улетающих в сторону скрытого за деревьями поселка (PELEVIN 1995: 158-159).

Die Annahme abrupten Wechsel zwischen *per se* konsolidierten Identitäten würde also bedeuten, am Prinzip der Subjektidentität insoweit noch festzuhalten, als das Romanpersonal in jedem Moment *entweder* als menschlich *oder* als insektenhaft aufzufassen wäre. Gleichzeitig würde hiermit jedoch – behielte man die einzelnen Menschen/Insekten über längere Zeit hinweg im Auge – das Identitätsprinzip erodieren. Die aristotelische Logik erlaubt es nicht, daß etwas mit sich selbst Identisches ($A = A$) je *nicht* verschieden von etwas anderem sei; mit derselben Macht, mit welcher gilt, daß $A = A$ ist, gilt auch, daß $A \neq B$ sein muß (vgl. HOFFMAN 2001: 126). Auf der Kategorie

⁹⁵ Mit Hilfe der durch diesen Begriff konnotierten Totalinversionen deutet C. Engel den Subjektstatus des Protagonisten Saša in „Принц Госплана“ (PELEVIN 1998: 96-144) – eines Angestellten des sowjetischen Versorgungsministeriums (Госснаб), der ein Computerspiel spielt, bei dem er in die Rolle eines Prinzen schlüpft, um eine in einem Labyrinth gefangene Prinzessin zu befreien. Dabei sind der „Prinz, als Spielfigur im Computerspiel, und Saša, als Hauptfigur in der Erzählung, [...] nur anfänglich durch die Monitorwand getrennt. Sie machen einen Angleichungsprozeß durch, in dessen Verlauf zunehmend unklarer wird, wer wen steuert – ob Saša den Prinzen mit der Tastatur des Computers oder aber die Sehnsucht des Prinzen die Entscheidungen Sašas“ (ENGEL 1999: 336). Engel löst das Problem der Subjektidentität also im Bild eines unaufhörlichen Kippens auf – von Saša zum Prinzen und umgekehrt –, im *Vexierbild*, bei dem, aller ‚Angleichung‘ zum Trotz, beiden Polen für sich genommen (d. h. unabhängig von der Möglichkeit ihrer Vertauschung) noch eine bestimmte Identität zu eigen ist. Der nahtlose Wechsel von einer Identität zur anderen mündet folglich in einer postmodernen „Ununterscheidbarkeit von Realität, Illusion und Fiktion“ (ENGEL 1999: 337). – Ähnliches meint A. Korotkova auch für den Helden der Erzählung „Проблема верволка в средней полосе“ (PELEVIN 1998: 190-221) feststellen zu können (wobei sie allerdings die Erzähler und Autor verwechselt): „Повествование ведется от третьего лица (автор — наблюдатель, свидетель), но иногда мысли автора и героя смешиваются и очень трудно различить: кто переживает, а кто — ведет рассказ“ [KOROTKOVA 2007: 353]). Einen mit Engels Deutung übereinstimmenden Schluß zieht ferner G. McCausland im Hinblick auf *Жизнь насекомых*: „Like ‘The Prince of Gosplan,’ *The Life of Insects* [...] suspends us between two realities. The heroes of the novel appear by turns as human beings and as insects [...]. There is no pattern to this alternation, nor are there any consistent signals given to mark the passage between the two modes“ (MCCAUSLAND 2000: 227-228).

der Identität des Subjekts einerseits implizit zu bestehen, sie andererseits offen in Frage zu stellen, entspräche aber einer postmodernen Dezentralisierung (mit Lipoveckij gesprochen: einer *Paralogie*, vgl. LIPOVECKIJ 2008: 45-47; s. auch Anm. 1, 1.1.1): statt daß fortgesetzt von *Entitäten* die Rede sein könnte, ginge es nur mehr um Dokumentationen dessen, auf welchen sich verzweigenden Pfaden – sprich: abhängig von welchen kontextuellen Faktoren – jene metaphysische Größe, die wir Identität nennen, immer nur *im Begriff ist*, sich zu konstituieren.⁹⁶ Bei einer stabilen Ontologie langt ein derart unabschließbarer Nachvollzug nie an; das mit sich selbst Identische – der vermeintlich unverzichtbare Grundstein von ontologischer Stabilität – wird zu einem unerreichbaren Desiderat.

Demgegenüber befürwortet V. Kullé eine anthropologisch-entomologische Einheit, wodurch ein gemeinsames ontologisches Fundament zumindest nicht kategorisch ausgeschlossen ist:

Вопреки вековой литературной традиции, комары, мухи, навозные жуки, клопы и мотыльки, населяющие роман, не являются аллегориями — это реальные «магические двойники» реальных людей; герои Пелевина не совершают перехода от человека к насекомому и обратно [...], — они на самом деле существуют одновременно как люди и как насекомые (KULLÉ 1998: 79).

Die Funktionsweise dieser Einheit ist ein Geheimnis; sie zu verstehen gleicht der Lösung eines Rätsels. Ob im Fall einer erfolgreichen Enträtselung noch von *Identität* gesprochen werden kann, ist freilich fraglich und sei vorerst dahingestellt. Vielmehr ist zunächst die erneute Erwähnung des magischen Doppelgängers bemerkenswert (vgl. den Haupttext vor Anm. 83, 2.1.1). Denn das Spiegelungsverhältnis von Doppelgängertum kommt in *Жизнь насекомых* in der Tat zum Tragen – wobei die Parallelität zwischen *Mensch* und *Insekt* bloß eine von mehreren Spielarten ausmacht:

Так, муха Наташа прихлопывает, не заметив, комара Арчибальда и потом плачет над его уже вполне человеческим изуродованным телом, так официантка выбрасывает в объедки липучку с наташиным мушиным трупом на глазах у вполне человеческого москита Сэма (KULLÉ 1998: 79).

Besonders stichhaltig läßt sich die unauflösbare Gleichzeitigkeit von Mensch und Insekt anhand des neunten Kapitels, „Черный всадник“, untermauern. Hier treten die Wanzen Nikita und Maksim gleichermaßen als Subjekte wie auch als Objekte ihres Handelns auf: sie rauchen diverse

⁹⁶ Vgl. den Beitrag von K. Livers, der als das grundlegende Kompositionsprinzip des Romans *Жизнь насекомых* „the search for an undisputed *Ur*-territory of the self [which] is limited to unsuccessful attempts to lift meaning from a host of pre-digested narratives“ (LIVERS 2002: 4) ansieht. Vgl. ebenso Livers' jüngere Arbeit „The Tower or the Labyrinth“ (LIVERS 2010), die Pelevins Romane *Generation* ‚П‘ und *Амнир* ‚В‘ als Hybride deutet, bei denen „postmodern parody exists side by side with a decidedly traditionalist longing (à la Gogol, Dostoevsky, or Tolstoy) to inhabit a place outside of language, and beyond the vagaries of contemporary ‘diskurs’“ (LIVERS 2010: 479-480). In Anlehnung an Christopher J. Locketts Thesen zu einer *konspirativen Imagination* lasse sich diese postmoderne Zweiheit von Spielerischem und Ernst, von Ironie und Aufrichtigkeit (vgl. die Erörterung von N. Ivanovas Konzept des *Transmetarealismus* unter 1.2.1), mit den Metaphern *Labyrinth* und *Turm* beschreiben: „Lockett identifies the twin poles of conspiracy's hybrid structure as the tower and the labyrinth. The tower [...] ‘embodies a privileged perspective – an elevated, exclusive view from above,’ whereas the labyrinth models the impossibility of transcendent, absolute knowledge“ (LIVERS 2010: 480).

„планы“ (Marihuana), in denen sich wiederum Wanzen tummeln – und rauchen damit letztlich sich selbst.⁹⁷ Bildlich wird dies dadurch vermittelt, daß sich beide Kiffer auf der Flucht vor der Miliz in einer Betonröhre verstecken, wo sie am Ende, durch Glutwellen hin- und hergerissen und von beißendem Rauch umnebelt⁹⁸, umkommen (vgl. PELEVIN 1995: 277-278).⁹⁹ Zuvor aber meldet sich „aus dem Off“ noch eine Stimme, „deren Träger wohl der göttliche Raucher bzw. ein rauchender Gott ist“ (OBERMAYR 2004: 586):

— Неужели ты думаешь, — послышался громовой и одновременно задушевный голос из отверстия, в которое стягивался дым, — что я хочу тебе зла?

— Нет, — закричал Максим, вжимаясь в бетон от подступившего жара, — не считаю! Господи, прости!

— За тобой нет никакой вины, — погремел голос. — Думай о другом (PELEVIN 1995: 278).

Existiert also doch eine höhere subjektive Instanz, deren selbstbestimmtem Tun die beiden Wanzen in einseitiger Abhängigkeit unterworfen sind? Es scheint so. Brigitte Obermayr übersieht allerdings, daß dieselben Worte kurz darauf ein zweites Mal fallen; und diesmal wird klar, daß die Mücke Sëm es ist, die sie äußert.¹⁰⁰ Daß innerhalb der Fiktion von *Жизнь насекомых* eine trans-

⁹⁷ Vgl. CASTANEDA 1971: 222-231; CASTANEDA 1977: 259-261; hier raucht Carlos (die Energie von) Don Juan bzw. umgekehrt.

⁹⁸ In Castanedas Schriften ist »Rauch« (»smoke«) oder »Nebel« (»fog«) ein untrügliches Indiz für den Raum des »Naguals«. Vgl. CASTANEDA 1971: 204-212; CASTANEDA 1972: 152-165; CASTANEDA 1977: 259-261, 287-289; CASTANEDA 1981: 108-111; 154-163; 232-240; CASTANEDA 1984: 254-258 u. ö. – Siehe bei Pelevin z. B. auch (a) Tatarskijs Besteigung des Zikkurats am Ende von *Generation „П“*: „На одном из склонов облака был узкий конический выступ, похожий на башню, видную сквозь туман. В Татарском что-то дрогнуло — он вспомнил, что когда-то и в нем самом была эфемерная небесная субстанция, из которой состоят эти белые гора и башня“ (PELEVIN 1999: 276); (b) Juan’ Mëns Abstieg in eine scheinbar halluzinierte Schneelandschaft in der Erzählung „Нижняя тундра“ (PELEVIN 2005a: 188-216): „Он спускался очень долго. Сначала вокруг ничего не было видно, а потом туман разошелся [...]. И вдруг со всех сторон налетели белые летучие мыши“ (PELEVIN 2005a: 202); (c) den Bericht der Heldin A Chuli in *Священная книга оборотня* über ihr früheres Dasein in China, welchen sie auf die Erkenntnis folgen läßt, sie sei nun berechtigt, sich als „сверхоборотень“ zu bezeichnen: „Вокруг был туман [...]. Выскочив из паланкина, я направилась к источнику звука, иногда останавливаясь и буквально поджимая хвост от удивительной, ни с чем не сравнимой красоты вечера“ (PELEVIN 2004: 333); (d) den gemeinsamen Flug Ramas und Mitras nach „Хартланд“ im Roman *Амнир, В’* (der Begriff *Heartland*, der in *Амнир, В’* metaphorisch für eine leere Innerlichkeit steht, wurde durch den britischen Geographen H. Mackinder geprägt und entstammt der geopolitischen Diskussion über die territoriale Ausdehnung des russischen Machtbereichs; vgl. BASSIN 2002: 15ff. und 30): „«Где мы?» — спросил я Митру. «Рядом с Рублевкой», — ответила он. «Понятно, — сказал я, — где же еще... А почему вокруг этот туман? Я никогда такого не видел“ (PELEVIN 2006: 158); (e) den Beginn der Erzählung „Кормление крокодила Хуфу“, PELEVIN 2008: 119-152, in welcher die Protagonisten an ihrem Ziel – bei einem taubstummen Trickkünstler, mit dem nur mittels Gesten kommuniziert werden kann – erst anlangen, nachdem sie ausgedehnte Nebelschwaden durchquert haben.

⁹⁹ B. Obermayr interessiert sich hier v. a. für die Reaktion des Lesers: „Entweder wir orientieren uns an den Größenangaben, verlassen uns auf sie und nehmen so am Phantasma eines göttlichen Riesenjoints teil, oder aber wir bemerken eine Verwandlung unserer Helden – in Hanfflöhe etwa – und sind dabei, wie sie aufgeraucht werden: Jedenfalls sind wir mit Maxim und Nikita mittendrin, bzw. ebenso ‚voll drauf‘: Wollen wir uns das Geschehen vorstellen, läuft der Film vom Jointinneren ab, und immer wieder sind wir irritiert durch die Längen- und Größenangaben in Metern“ (OBERMAYR 2004: 585). Siehe auch den im selben Sammelband erschienenen Beitrag von M. Goller, in dem von einer vergleichbaren Irritation die Rede ist: „In *Das Leben der Insekten* wird morphing zu einem zentralen Verfahren, durch das die Entscheidung, ob es sich bei den Protagonisten denn um Fliegen oder um Menschen handelt, stets perspektivisch erschüttert wird“ (GOLLER 2004: 273).

¹⁰⁰ Sëm bietet Nataša einen Joint an, den diese nur zögerlich annimmt. Daraufhin Sëm: „Неужели ты думаешь [...], что я хочу тебе зла?“ – und mit Rücksicht auf den durch Nataša verschuldeten Tod Arčibal’ds – „За тобой нет никакой вины [...]. Думай о другом“ (PELEVIN 1995: 280).

zendenten, das Dasein der einzelnen Figuren regierende Autorität aufscheine, kann hierdurch widerlegt werden. Auch gibt es in *Жизнь насекомых* keine Figur, die ausschließlich menschlich wäre.¹⁰¹ In einem zweiten Spiegelungsverhältnis treten folglich einzelne Menschen/Insekten-Figuren *zueinander* als Doppelgänger auf: Sëm und Nataša (vgl. Anm. 100) sowie Maksim und Nikita konsumieren auf paradoxe Weise alle denselben Joint. Analog werden Sereža, der sich im zwölften Kapitel nach Amerika gräbt, sowie Miťja, ein Tagfalter, unterschiedslos unterschieden als Zikade (vgl. PELEVIN 1995: 281/287/315, 303/317 und v. a. 318/336¹⁰²) – und am Ende gar ununterscheidbar vom Falter Dima in der Libelle Dmitrij (vgl. PELEVIN 1995: 351).

Schließlich führt uns eine dritte Spiegelung zur Kosmologie des Castanedaschen Nagualismus zurück. Erstaunlicherweise besteht eine weitere Art des Doppelgängertums nämlich im Verhältnis der Figuren zu einer *Mistkugel*. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Szene, wo Artur und Arnol'd nach ihrem Kameraden Sëm Ausschau halten, nachdem dieser ausgiebig vom alkoholgesättigten Blut Nikolajs genossen hat:

— Может, сел на попутку и в Феодосию уехал? — нарушил молчание Артур.
 — Может, может, — отвечал Арнольд. — Все может.
 — Гляди, — сказал Артур, — не он?
 — Нет, — всмотревшись, сказал Арнольд, — не он. Это статуя волейболиста.
 — Да нет, дальше, у ларька. Из кустов выходит.
 Арнольд увидел крупный предмет, издали похожий на большой навозный шар. Предмет вывалился из кустов, покачиваясь докатился до скамейки и плюхнулся на нее, вытянув вперед странно тонкие ноги.
 — Садимся, — сказал Арнольд.
 Через минуту они [...] сели на лавку по бокам от толстяка. Несомненно, это был Сэм (PELEVIN 1995: 166).

Der „навозный шар“ ist Sëm; er versinnbildlicht nichts anderes als Sëms »Energiekörper«, den Artur und Arnol'd kurzzeitig »sehen«.

Dieselbe metaphorische Ersetzung des undifferenziert-Energetischen durch das weitgehend amorphe Material ‚Mist‘¹⁰³ nimmt in der zweiten Episode, „Инициация“, systematische Züge an: Während eines Spaziergangs im Nebel (vgl. die zurückliegende Anm. 98) gibt ein Vater seinem

¹⁰¹ Selbst der vordergründig menschliche „клиент“ (PELEVIN 1995: 249), an dessen Blut sich die Mücken Artur, Arnol'd und Sëm gütlich tun, ist zugleich die Ameise Nikolaj (vgl. PELEVIN 1995: 161/226).

¹⁰² 318, Sereža: „[...] избавиться от ощущения, что копает крыльями воздух [...]“; 336, Miťja: „[...] избавиться от ощущения [...], что он копает крыльями пустоту“.

¹⁰³ Wieder ebnet das Niedere den Weg zur Erkenntnis (vgl. Anm. 61, 2.1.1). In der Mistkugel eine Anspielung auf die Existenzphilosophie zu sehen, welche man möglichst schnell von sich stoßen müsse (so KORNEV 1997: 250-251), erscheint demgegenüber als eine interpretative Assoziation, die zum Wesentlichen in Pelevins Prosa nicht vordringt. Ähnliche Bedenken sind hinsichtlich der Thesen M. Bergs und K. Livers' angebracht: „Сравним использование брикетов с калом Сорокиным [...] и Пелевиным в романе «Жизнь насекомых», где те же брикеты кала не что иное, как израсходованная жизнь и удобрение для будущего“ (BERG 2000: 300-301); „While the child begins the story curious to discover the meaning of life [...], by the time he attains adulthood at the end of the episode, he has already succeeded in merging his life with the mythologized ball of dung [...]. Rather than continue on the path of self-interrogation, he gradually joins the eternal circle of Myth whose meaning had been passed down to him by his father“ (LIVERS 2002: 7).

Sohn – beide sind Mistkäfer – von Zeit zu Zeit Portionen von Mist; der Sohn sammelt die väterlichen Gaben in einer Tüte (s. PELEVIN 1995: 171). Was für reale Skarabäen immerhin denkbar wäre, trifft – sofern Mist für »Energie« steht – gemäß der Castanedaschen Ontologie auch für das menschliche Leben zu: Eltern übergeben, ob sie wollen oder nicht, ihren Kindern mit der Geburt einen Teil ihrer »Energie« und werden dadurch ‚unvollständig‘: „an incomplete person is one who has children [...]. An incomplete person has a hole in the stomach [...]. A sorcerer can see it as plainly as you can see my head“ (CASTANEDA 1977: 118).

Im weiteren Verlauf der „Инициация“ konfrontiert der Junge seinen Vater mit einer Reihe von Fragen, welche dieser allein dadurch beantwortet, daß er ihm fortlaufend neue »Energie«-Rationen zuteilt. Der Sohn, der sich auf diese Weise energetisch vervollständigt, »weiß« bereits, „что мы только думаем, что идем на пляж, а никакого пляжа на самом деле нет“ (PELEVIN 1995: 173), und er »sieht« in der Ferne ein *hellblaues Licht* (hierzu später¹⁰⁴). Mit einem Mal aber fällt dem Jungen die gesamte Last zu Boden, sein Mist rollt aus der Tüte. Der Vater zeigt sich hierüber nicht erzürnt, im Gegenteil:

— Вот ты и стал взрослым, — помолчав, сказал отец и вручил сыну новую пригоршню навоза. — Считай, сегодня твой второй день рождения.

— Почему?

— Теперь ты уже не сможешь нести весь навоз в руках. У тебя теперь будет свой Ёа, как у меня и мамы.

— Свой Ёа? — спросил мальчик. — А что такое Ёа?

— Посмотри сам.

Мальчик внимательно поглядел на отца и вдруг увидел рядом с ним большой полупрозрачный серо-коричневый шар.

— Что это? — испуганно спросил он.

— Это мой Ёа, — сказал отец. — И теперь такой же будет у тебя. [...] Когда привыкнешь, поймешь, что это самая реальная вещь на свете. А состоит он из чистого навоза (PELEVIN 1995: 174-175).

Der Junge ist in das Geheimnis des Lebens initiiert: auch er verfügt nun über den »Energiekörper«; er »weiß« dies und »sieht«. Zwischen dem ‚wahren Ich‘ („Ёа“)¹⁰⁵ und der Welt besteht weder eine Grenze noch ein qualitativer Unterschied¹⁰⁶:

— А где я буду находить навоз? — спросил мальчик.

— Вокруг, — сказал отец и указал рукой в туман.

— Но там же никакого навоза нет, папа.

— Наоборот, там один навоз (PELEVIN 1995: 175).

¹⁰⁴ Vgl. den Haupttext zu Anm. 114.

¹⁰⁵ Das Wortspiel zwischen „Ёа“ und „я“ ist weder gut zu transkribieren noch ohne weiteres in andere Sprachen zu übertragen. Pelevins Übersetzer ins Deutsche, Andreas Tretner, beläßt es für „Ёа“ beim „Ya“ (vgl. die im Jahr 2000 bei Reclam Leipzig veröffentlichte Übersetzung *Das Leben der Insekten*, S. 28ff.).

¹⁰⁶ M. Goller schreibt: „Die Homophone Ja (Я) und Ya (Ёа) machen graphematisch einen Unterschied vor, der gleichzeitig auch eine Abstraktion und Ausweitung des androiden Mistkäfers oder des insektenhaften Jungen ist, bis dieses Ich ununterscheidbar von der Umgebung geworden ist. Mensch oder Mistkäfer ist hier schon längst nicht mehr die Frage. Die Grenze zwischen Ich und Welt schwimmt nebelhaft (der ganze Ausflug von Vater und Sohn ist von schlechtem, nebelhaftem Wetter begleitet [vgl. Anm. 98]), es steht der Unterschied von Mistkugel und Weltkugel und eigener Position in Frage“ (GOLLER 2004: 281).

Mist ist „Йа“, und „Йа“ ist die ganze Welt. Um dessen gewahr zu werden, d. h. „чтобы все вокруг стало навозом“ (PELEVIN 1995: 175), bedarf es der »zweiten Aufmerksamkeit«. Wie auf dieser Stufe der spirituellen Bewußtheit sichtbar wird, ist auch das gewöhnliche Ich, „я“, nichts anderes als „Йа“:

— Хорошо, — сказал мальчик, — если ничего, кроме навоза, нет, то кто же тогда я? Я-то ведь не из навоза.

— Попробую объяснить, — сказал отец, погружая руки в шар и передавая сыну еще горсть. — Правильно, вот так, ладошками... Теперь погляди внимательно на свой шар. Это ты и есть. [...] Твой Йа и есть твой ты (PELEVIN 1995: 177).¹⁰⁷

Das „Йа“ spiegelt das „я“ – und stellt dennoch nichts anderes dar als das, was ringsum einzig existiert. „Йа“ wird so zum Inbegriff des *Spiegelns selbst*, über welches hinaus es nichts gibt: „the energy of our world wavers. It scintillates. Not only living beings but everything in our world glimmers with an inner light of its own“ (CASTANEDA 1993: 175). „Йа“ ist alles und überall.¹⁰⁸

Йа есть у всех насекомых. Собственно говоря, насекомые и есть их Йа. Но только скарабей в состоянии его видеть. И еще скарабей знают, что весь мир — тоже часть их Йа, поэтому они и говорят, что толкают весь мир перед собой (PELEVIN 1995: 179).

Gemäß der Castanedaschen Logik sind Skarabäen bei Pelevin potentielle »Nagual«-Wesen: »brujos«, die imstande sind, andere auf dem »Weg des Kriegers« zu führen.

Mit den beiden Mistkäfern geschieht nun aber etwas. Die Bewegungen seines Vaters nachahmend, vergräbt der Junge seine Hände immer tiefer im „Йа“, bis er schließlich von seinem energetischen „Йа“-Körper überrollt wird. Als er sein vorheriges Bewußtsein wiedererlangt, begrüßt ihn der Vater mit „Доброе утро [...]. Как спалось?“ (PELEVIN 1995: 180). Wie Andrej in

¹⁰⁷ Man könnte an dieser Stelle einhaken, das „Йа“ sei wohl mit der Leibnizschen Monade verwandt. Für die Monade ist indes ein „Appetit“ (LEIBNIZ 1714: 17 u. ö.) konstitutiv, denn ihr wohnt ein Streben, ein Ergreifen inne. Indem die Monade vorstellend die Welt ergreift, setzt sie ein autonomes Ich voraus („die Monaden [müssen] irgendwelche Qualitäten haben“; „jede Monade [muß] von jeder anderen verschieden sein“ [LEIBNIZ 1714: 13, 15]). Individuellen Kraftzentren gleich, gelten die Monaden zudem als in sich geschlossen, als von außen nicht zu beeinflussen („Die Monaden haben keine Fenster, durch die irgend etwas ein- oder austreten könnte“ [LEIBNIZ 1714: 13]). Kraft dieser separierenden Eigenschaften haben die Monaden also nur wenig mit dem ontologischen Grund einer *Totalität undifferenzierter Energie* zu tun. Dementsprechend wird in Pelevins Prosa das Monadische mehrfach karikiert: In *Чанаев и Пустота* versucht Чанаев wiederholt, Pet'ka durch Fangfragen nach dem ontologischen Stand des Ichs zu konsternieren, wogegen Pet'ka sich anfangs noch verstandesmäßig zur Wehr setzt: „Если угодно, я полагаю себя... Ну скажем, монадой. В терминах Лейбница.“ Doch Чанаев hakt nach: „А кто тогда тот, кто полагает себя этой мандой? [...]“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1996a: 171). Vgl. ebenso die in *Generation* „П“ entwickelte „Оранус“-Theorie: „С точки зрения этой дисциплины каждый человек является клеткой организма, который эконоμισты древности называли маммоной. В учебниках фронта полного и окончательного освобождения его называют просто ORANUS (по-русски — ротожона) [...]. Императив существования орануса как целого требует, чтобы его клеточная структура омывалась постоянно нарастающим потоком денег: Поэтому оранус [...] развивает подобие простейшей нервной системы, так называемую «медиа», основой которой является телевидение. Эта нервная система рассылает по его виртуальному организму нервные воздействия, управляющие деятельностью клеток-монад“ (PELEVIN 1999: 107-108). (Im Zusammenhang „фронта полного и окончательного освобождения“ vgl. erneut *Чанаев и Пустота*, dessen fiktives Vorwort mit „Урган Джамбон Тулку VII, Председатель Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения“ [PELEVIN 1996a: 9] unterschrieben ist; ein „Урган Джамбон Тулку VI“ tritt übrigens im Roman *T* auf, s. PELEVIN 2009: 184-194, 293-310.)

¹⁰⁸ Vgl. – auch im Blick auf die vorangehende Anm. 107 – HAN 2002: 64: „Jedes Seiende spiegelt in sich alle anderen Seienden. [...] Diese Spiegelungen finden ohne Begehren, ohne *appetitus* statt.“

„Желтая стрела“ beginnt der kleine Skarabäus zu »träumen«, genauer: er begibt sich, zwischen Wachen und »Träumen« mehrmals wechselnd, in einen zwischen beidem oszillierenden Bewusstseinszustand. Im Zuge der so gesteigerten »Aufmerksamkeit« setzen Vater und Sohn ihr Gespräch als „большой шар“ und „маленький шар“ fort. Plötzlich wittern sie eine näherrückende Gefahr:

- [...] Опять.
- Что? — спросил маленький.
- Шаги. Не слышишь?
- Нет, не слышу. Где?
- Впереди, — ответил большой шар, — как будто слон бежит (PELEVIN 1995: 181).

Das Donnern der Schritte wird lauter, auch die kleine Kugel hört es: „Впереди раздался громopodobный удар [...], и навозный шар увидел огромную красную туфлю с острым каблучком, врезавшимся в бетон в нескольких метрах впереди“ (PELEVIN 1995: 182). Es kommt, wie zu erwarten; die Vater-Mistkugel wird unter einem Schuhabsatz zerdrückt:

Мальчик закричал от страха и поднял взгляд. Над его головой мелькнула тень, и на миг ему показалось, что он видит красную туфлю с темным пятном на подошве, уносящуюся в небо, и еще показалось, что в невероятной высоте, куда взмыла туфля, возник *силуэт огромной расправившей крылья птицы* [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1995: 183).

Der Vater des kleinen Skarabäus stirbt in Übereinstimmung zur »Regel des Naguals« (»The Rule of the Nagual«, s. CASTANEDA 1981: 175-190): ihn ereilt der »Adler« (s. Anm. 29, 2.1.0).

The power that governs the destiny of all living beings is called the Eagle, not because it is an eagle or has anything to do with an eagle, but because it appears to the seer as an immeasurable jet-black eagle, standing erect as an eagle stands, its height reaching to infinity [...]. The Eagle is devouring the awareness of all the creatures that, alive on earth a moment before and now dead, have floated to the Eagle's beak, like a ceaseless swarm of fireflies, to meet their owner, their reason for having had life. The Eagle disentangles these tiny flames, lays them flat, as a tanner stretches out a hide, and then consumes them; for awareness is the Eagle's food. The Eagle, that power that governs the destinies of all living things, reflects equally and at once all those living things. There is no way, therefore, for man to pray to the Eagle, to ask favors, to hope for grace. The human part of the Eagle is too insignificant to move the whole (CASTANEDA 1981: 176-177).

Der »Adler« ist demnach nicht Gott. Er verkörpert keine transzendente Instanz, sondern versinnbildlicht schlicht denjenigen Mechanismus, der wirksam ist, sobald das Spannungsverhältnis zwischen Leben und Tod, zwischen »Tonal« und »Nagual«, zwischen „я“ und „Яа“ einmal in sich zusammenfällt. Jedes Ende eines menschlich-insektenhaften *So*-Seins gleicht einem totalen Verlust von »Form«¹⁰⁹ – und einen gewissen Unterschied macht nur aus, ob der Vorgang des Sterbens »gesehen« wird oder nicht.

¹⁰⁹ Dies gilt besonders plastisch für Insekten – sie werden häufig zerquetscht oder verschluckt. Hierfür ist der Tod des Mistkäfers nur eines von mehreren möglichen Beispielen in *Жизнь насекомых*. Trägerin des todbringenden Schuhs ist übrigens Marina, eine junge Ameise (die vor ihrer ersten Paarung noch über Flügel verfügt): „Расправив полупрозрачные крылья, она сделала в воздухе прощальный круг, взглянула напоследок в бесконечную синеву над головой и стала выбирать место для посадки. [...] Посадка чуть не кончилась ката-

Der Sohn des Skarabäus »sieht« also die Silhouette des »Adlers« im Ereignis des Todes eines anderen – seines Vaters. Was aber geschieht, wenn ein Bewußtsein zum »sehenden« Zeugen dessen wird, wie ihm selbst der Tod begegnet? Die Antwort hierauf ergibt sich aus den Episoden zu Dima und Mitja (den Kapiteln 4, 7, 11, 14), denen in *Жизнь насекомых* nicht nur wegen ihres Umfangs besonderes Gewicht zukommt.

*

Die Erzählung über die Falter Dima und Mitja setzt wieder mit einer Spiegelung ein: „Зеркало в тяжелой раме из тусклого дерева, висевшее над спинкой кровати, казалось совершенно черным, потому что отражало самую темную стену комнаты. Иногда Митя щелкал зажигалкой, и по черной поверхности зеркала проходили оранжевые волны“ (PELEVIN 1995: 198). Mitja begibt sich ins Freie, strebt nach dem Licht der hell erleuchteten, bevölkerten Tanzfläche eines sowjetischen Kulturparks. Als er auf dem Weg kurz innehält und zurückblickt, sieht er, daß

светлая линия дороги доходила до вершины холма и обрывалась, а дальше были видны черные силуэты гор. Одна из гор, та, что справа, напоминала со стороны моря *огромного бронированного орла*, наклонившего голову вперед; с катера, который ходил по вечерам мимо, бывали иногда заметны непонятные огни на вершине — наверное, там стоял маяк [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1995: 199-200).

Auch Mitja »sieht« den »Adler« – diesmal sogar buchstäblich. Würde er dem »Gesehenen« den Rücken zukehren, so befände sich der »Adler« auf einer Anhöhe links hinter ihm. An einem solchen Ort harret der Tod auch bei Castaneda:

[Don Juan] told me to turn around casually and look *at a boulder to my left*. He said that my death was there staring at me and if I turned when he signaled me I might be capable of seeing it.

строфой, потому что в плитках попадались металлические решетки для стока воды, и Марина чудом не угодила в одну из них тонким каблучком. Коснувшись ногами земли, она быстро побежала вперед, стуча красными каблучками по бетону, метров через тридцать погасила инерцию, остановилась и огляделась“ (PELEVIN 1995: 185-186). – Vgl. ebenso eine Szene aus der Erzählung „Зал поющих кариатид“, in welcher die Protagonistin Lena wiederholt von der Vision einer wundersamen Gottesanbeterin – eines nicht-sprachlich kommunizierenden, supranaturalen Über-Insekts – überwältigt wird: „Оказалось, что в самом конце жизни богомол начинал летать [...]. Во время полета на него иногда бросалась из темноты жуткая черная тень [d. i. der »Adler«, M. K.], стараясь проглотить его. В этом не было ничего страшного, даже наоборот — по какой-то причине, которой Лена пока не понимала, такая гибель казалась благом“ (PELEVIN 2008: 91). Auch Lenas Visionen sind nichts anderes als Momente des »Sehens«, in dessen Folge abermals ein »Energiekörper« hervortritt: „Было две Лены. Одна стояла на малахитовой тумбе в углу пустого подземного зала, упираясь руками в каменный блок над головой. А другая находилась в потоке живого солнечного света и держала ладони сложенными перед грудью [...]. Никакого противоречия между двумя Ленами не было. Но между ними имелась большая разница. Там, где Лена была человеком, она была фальшивой каменной бабой [...]. А там, где Лена была богомолем, она была... Вот там она была человеком. Во всяком случае, именно так хотелось сказать“ (PELEVIN 2008: 48). – Zur Aufhebung eines »formhaften« *So-Seins* s. auch den Schluß des zurückliegenden Abschnitts 2.1.1.

He signaled me with his eyes. I turned and I thought I saw a flickering movement over the boulder. A chill ran through my body, the muscles of my abdomen contracted involuntarily and I experienced a jolt, a spasm [Hervorhebung von mir, M. K.] (CASTANEDA 1972: 54).¹¹⁰

Derselbe Berg wird am Ende der Schauplatz für die Handlung des vorletzten Kapitels, „Второй мир“, sein. Zunächst aber kommt es zu einer weiteren Spiegelung; Mitja trifft auf sein *alter ego*, Dima:

— [...] Ты кого-нибудь ждешь?
Дима помотал головой.
— Пройдемся?
Дима кивнул. [...]
К луне по морю шла широкая и прямая серебряная дорога, цветом напоминающая крылья ночного мотылька.
— Красиво, — сказал Митя.
— Красиво, — согласился Дима (PELEVIN 1995: 203).

Von der Schönheit des »gesehenen« Lichtstrahls inspiriert (wobei dieser Strahl erneut an ein geflügeltes, »adler«-gleiches Wesen gemahnt), räsonieren Mitja und Dima über die scheinbare Dualität von Licht und Dunkelheit. Je nachdem, für welches von beidem man sich entscheide, werde man entweder zum Tag- oder zum Nachtfalter: „Мы делимся на ночных и дневных именно по тому, кто из нас летит к свету, а кто — к тьме. К какому, интересно, свету ты можешь лететь, если думаешь, что вокруг и так светло?“ (PELEVIN 1995: 204) Dima antwortet hierauf selbst:

Если ты думаешь, [...] что мы куда-то летим, а не просто идем по пляжу, то ты, без всякого сомнения, летишь в темноту. Точнее, кружишься вокруг навозного шара, принимая его за лампу (PELEVIN 1995: 204).

Ein vorgezeichneter, zielführender Weg, an dessen Ende eine ultimative Lichtquelle liegt, scheint somit nicht zu existieren.¹¹¹ Solange der energetische »Doppelgänger« als etwas vom Selbst Getrenntes, als etwas substantiell *Anderes* (als eine mehr oder weniger weit entfernte Lampe) aufgefaßt wird, fördert dies eine bestimmte Objektivität zutage, d. h. eine Form von »Tonal«, Nicht-Erkenntnis, Dunkelheit. Das ‚Ziel‘ muß zwangsläufig etwas im eigenen Selbst Gegebenes sein, etwas, was im Lauf der Zeit lediglich vergessen oder verschüttet wurde: „Как будто раньше было в жизни что-то удивительно простое и самое главное, а потом исчезло“ (PELEVIN 1995: 205; vgl. das Zitat aus „Онтология детства“ vor Anm. 47, 2.1.1). Dennoch baut sich infolge der Rückführung des Ichs auf seinen ontologischen Grund eine Spannung auf – ein Verhältnis, das in seiner *vom Illusorischen* (dem Semiotischen) *zum Authentischen* (dem Prä-Semiotischen) weisenden Gerichtetheit einer ostensiven Umkehrung der Ostension entspricht.

¹¹⁰ Auch Boris Grebenščikov muß Castaneda gelesen haben; vgl. das Lied „25 к 10“ von АКВАРИУМ: „И мне так сложно бояться той, / что стоит за левым плечом [...]; что до той, что стоит за плечом, / перед нею мы все равны“ (Album *Акустика*, 1982).

¹¹¹ Bereits der kleine Mistkäfer hatte ja die Existenz des Strandes in Frage gestellt: „мы только думаем, что идем на пляж, а никакого пляжа на самом деле нет“ (PELEVIN 1995: 173).

Die Suche nach der absoluten Quelle des Lichtes dauert auch in „Памяти Марка Аврелия“, dem siebenten Romankapitel, an. Dima belehrt Mitja:

Настоящий свет — любой, до которого ты долетишь. А если ты не долетел хоть чуть-чуть, то к какому бы яркому огню ты до этого ни направлялся, это была ошибка. И вообще, дело не в том, к чему ты летишь, а в том, кто летит. Хотя это одно и то же (PELEVIN 1995: 237).

In den Vordergrund tritt so der Flug als solcher, eine Metapher für schlechthinnige Bewegung. Prompt steuert Mitja auf die in der Ferne glosenden Lichter zu:

— Слушай, [...] а куда мы сейчас направляемся? Огней ведь уже нет.
— Как это нет, — сказал Дима, — если мы к ним летим.
— Какой смысл к ним лететь, если их не видно? [...]
— Тогда нас тоже не будет. Тех нас, которые к ним полетели.
— Может, эти огни просто были не настоящие, — сказал Митя.
— Может быть, — сказал Дима, — а может, мы были не настоящие (PELEVIN 1995: 239).

Die vom eigenen Sein unterschiedenen Lichter erweisen sich abermals als Trugbilder. An der Stelle von Erleuchtung erwartet den Falter Mitja der Tod; er bedroht ihn (wieder »adler«-ähnlich) in Gestalt einer Fledermaus¹¹²:

Митя ощутил беспричинную тоску и беспокойство, помотал головой и понял, что уже долгое время слышит странный пронзительный лай. Этот лай был очень громким, но таким тонким, что ощущался не ушами, а животом [...].
— А что это?
— Летучая мышь, — сказал Дима (PELEVIN 1995: 239-240).

Angsterfüllt beginnt Mitja, selbst gellende Schreie auszustoßen – er *spiegelt* das Verhalten des geflügelten Todbringers. Und wirklich: „Морда в расщелине исчезла, и Митя услышал быстро удаляющееся хлопанье крыльев“ (PELEVIN 1995: 243). Doch die Fledermaus kehrt zurück, Mitja ahnt es: „несмотря на эйфорию от неожиданной победы, [он] испытывал нехорошее предчувствие“ (PELEVIN 1995: 243-244). Zudem läßt sie sich nun nicht länger durch Schreie abschrecken, „даться от нее было совершенно некуда“ (PELEVIN 1995: 244). In seiner Not ist Mitja zur Erkenntnis geradezu gezwungen:

Что я могу делать, чтобы она исчезла? [...] Чтобы исчез я, ей достаточно перестать свистеть... Я — это то, что она слышит... Чтобы исчезла она... Может, тоже надо перестать что-то делать? [...]
Митя зажмурился и неожиданно увидел *ясный голубой свет* — словно он не закрыл глаза, а, наоборот, закрыты они были раньше и вдруг, открывшись от страха, впервые заметили что-то такое, что находилось перед ними всегда и было настолько ближе всего остального, что делалось из-за этого невидимым. И одновременно в его голове пронеслось мгновенное *воспоминание*^[113] [Hervorhebungen von mir, M. K.] (PELEVIN 1995: 244).

¹¹² Vgl. auch eine Passage aus *Амиф, В*: „я вспомнил, что в детстве знал обо всем этом [s. nochmals das Zitat vor Anm. 47, 2.1.1]. Я видел вампиров, пролетающих сквозь мои сны, и понимал, что они отнимают самое главное в жизни. Но человеку было запрещено помнить про это наяву — и поэтому, просыпаясь, я принимал за причину своего страха висящий над кроватью веер, похожий на большую летучую мышь...“ (PELEVIN 2006: 346-347).

¹¹³ Vgl. Anm. 50, 2.1.1.

Was muß geschehen, damit die von der Fledermaus ausgesandten Schallwellen Mitja nicht länger orten? Der Falter Mitja muß aufhören, »formhaft«-falterhaft zu sein, muß selbst zu einer elektromagnetischen Welle werden. Tatsächlich: Mitja »sieht« den Grund seines »formlosen« energetischen Ichs: ein *klares hellblaues Licht*.¹¹⁴ Das Ich erschöpft sich – ganz wie die Mistkugel – darin, eine Anballung bzw. ein Knotenpunkt des einzigen ‚Materials‘ zu sein, das Castanedas Nagualismus kennt. In „Инициация“ stand für dieses ‚Material‘ noch metaphorisch Mist; bei Mitja/Dima ist es »Energie«. Don Juan nennt diesen Knotenpunkt, in welchem die Energie des Universums konvergiert, »the point of brilliance« oder »the assemblage point«, deutsch: »Montagepunkt«.

Perception occurs when the energy fields in that small group immediately surrounding the point of brilliance extend their light to illuminate identical energy fields outside the ball [des »Energiekörpers«]. Since the only energy fields perceivable are those lit by the point of brilliance, that point is named “the point where perception is assembled” or simply “the assemblage point.” (CASTANEDA 1987: 14).

Über die »Sinn-Einheit« der »Emanationen« ergibt sich der Zusammenhang zum »Adler«:

There is no objective world, but only a universe of energy fields which seers call the Eagle’s emanations and are in essence bubbles of luminescent energy; each of us is wrapped in a cocoon that encloses a small portion of these emanations. The awareness is achieved by the constant pressure that the emanations outside our cocoons, which are called emanations at large, exert on those inside our cocoons. That awareness gives rise to perception, which happens when the emanations inside our cocoons align themselves with the corresponding emanations at large. [...]

Perception takes place [...] because there is in each of us an agent called the assemblage point that selects internal and external emanations for alignment. The particular alignment that we perceive as the world is the product of the specific spot where our assemblage point is located on our cocoon (CASTANEDA 1984: 114-115).¹¹⁵

¹¹⁴ Siehe die Besprechung der Episode „Инициация“ (im Haupttext um Anm. 102). Im Rückblick auf das unter 2.1.1 thematisierte Bild des Lebens als Fahrt in einem rollenden Gefängnis kann nochmals an АКВАРИУМ gedacht werden; die erste Strophe des Liedes „Голубой огонек“ lautet: „Черный ветер кружит над мостами, / черной гарью покрыта земля. / Незнакомые смотрят волками, / и один из них, может быть, я. / Моя жизнь дребезжит, как резина, / а могла бы лететь мотыльком; / моя смерть ездит в черной машине / с голубым огоньком“ (Album *Навигатор*, 1995).

¹¹⁵ Für näheres zum »Montagepunkt« s. CASTANEDA 1984: 113-184; CASTANEDA 1987: 136-154; CASTANEDA 1993: 57-81; CASTANEDA 1997: 141-186 sowie SMOLIKOV 2005: 34-41. – Wie beim »Sehen« können auch hinsichtlich des »Montagepunkts« nicht sämtliche bei Pelevin begegnenden Belegstellen für die Erörterung des Pelevin-Castaneda-Bezugs behandelt werden. Beispielhaft sei nur auf drei markante Textpassagen aus *Священная книга оборотня* verwiesen: (1) Bereits für die mysteriösen Umstände der Textüberlieferung von *Священная книга оборотня* wird im fiktiven Vorwort ein hellblaues, von Kugelblitzen begleitetes Wetterleuchten protokolliert, das stark an „ясный голубой свет“ (PELEVIN 1995: 244) erinnert: „Граждане наблюдали над деревьями голубоватое свечение, шаровые молнии и множество пятицветных радуг. Некоторые из радуг были шарообразными (по показаниям свидетелей происшествия, цвета в них как бы просвечивали друг сквозь друга)“ (PELEVIN 2004: 3-4). (2) Im weiteren Handlungsverlauf findet der »Montagepunkt« erneut in der von Lord Kriket entwickelten Wolf-Fuchs-Theorie seinen Niederschlag – und zwar unter Herstellung eines Bezugs zum tantristischen bzw. hinduistischen *cakra* (im Mahāyāna-Buddhismus steht *cakra* polyvalent für *Rad*, *Samsāra* oder auch für *Buddha*; der Tantrismus hingegen, eine Lehrrichtung des Vajrayāna-Buddhismus, versteht unter *cakra* – ebenso wie der Hinduismus – Energiezentren, die an bestimmten Stellen des menschlichen Körpers fixiert sind; s. für den Tantrismus z. B. CONZE 1953: 190, für den Hinduismus z. B. SATPREM 1964: 52-57; vgl. auch Anm. 85, 2.1.1): „человек — не просто физическое тело с нервной системой, замкнутой на восприятии материального мира. На тонком плане человек представляет собой психоэнергетическую структуру, которая состоит из трех энергетических каналов и семи психических центров, называемых чакрами [...]. Эта тонкая структура не

Ontologisch Bestand hat demnach nichts außer Verschiebungen und Spiegelungen. Der »Montagepunkt« stellt kein substantiell definiertes Zentrum dar, er ist nichts, was verändert oder zerstört werden könnte (vgl. das Zitat vor Anm. 44, 2.1.1) – denn sterblich ist nur die menschliche (bzw. tierische oder pflanzliche) »Form«, die ihn überlagert, und die letztlich allein dafür verantwortlich ist, daß der »Montagepunkt« an einer bestimmten Stelle verharrt. Der »Montagepunkt« kann lediglich *verschoben* werden: Ruht er in seiner Normalposition, erfäßt das wahrnehmende Bewußtsein die fokussierten Energieströme mit Hilfe der »ersten Aufmerksamkeit«; es nimmt so die Welt wahr, wie für seine jeweilige »Form« (als Mensch, Tier oder Pflanze) üblich, und begründet ein Leben im »Tonal«. Verlagert sich der »Montagepunkt« an eine andere Stelle, verschiebt sich auch die Wahrnehmung, und es wird möglich, daß das Bewußtsein »sieht«. ¹¹⁶ Zu »sehen« heißt dann, daß dieses Bewußtsein seine eigenen »Form«-Grenzen überwindet und erkennt, daß es selbst nichts anderes ist als jene strahlende Energie, die sich im »Montagepunkt« perzipiert und reflektiert: ¹¹⁷

«Господи, — подумал Митя, с усилием открывая глаза, — какие еще мыши...»
Он висел в пятне ярко-синего света, словно на нем скрестились лучи нескольких прожекторов. Но никаких прожекторов на самом деле не было — источника света был он сам. Митя поднял перед лицом руки — они сияли ясным и чистым светом [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1995: 245).

Mitja scheint sein endgültiges Ziel erreicht zu haben. Doch besteht das eigentliche Ziel überhaupt im Erreichen eines endgültigen Zieles? Brächte ein räumliches Telos nicht bloß eine neue, allenfalls verfeinerte »Form« hervor? In der Tat ist Mitjas Erleuchtung nur von kurzer Dauer: „руки [...] сияли ясным и чистым светом, и вокруг них уже крутились крошечные серебристые

только регулирует духовную жизнь человека, но и отвечает за то, каким ему представляется окружающий мир“ (PELEVIN 2004: 208-209). (3) Schließlich bedient sich *Священная книга оборотня* in einer dritten Szene sogar unverblümt der Castanedaschen Terminologie: „Да, попал ты, бедолага. [...] Двигай теперь точку сборки в позицию стяжания Святого Духа“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 2004: 301). *Точка сборки* ist das russische lexikalische Pendant für »assemblage point«. – Vgl. auch das Zitat in Anm. 47, 2.1.1.

¹¹⁶ „The assemblage point can be moved from its usual position on the surface of the luminous ball to another position on the surface, or into the interior. Since the brilliance of the assemblage point can light up whatever energy fields it comes in contact with, when it moves to a new position it immediately brightens up new energy fields, making them perceivable. This perception is known as *seeing*. [...] When the assemblage point shifts, it makes possible the perception of an entirely different world – as objective and factual as the one we normally perceive“ (CASTANEDA 1987: 15-16). Don Juan schildert in *The Fire from Within* (vgl. v. a. dessen achttes Kapitel, CASTANEDA 1984: 132-144) ausführlich, welche Verschiebungen des »Montagepunkts« zu welchen Weltwahrnehmungen führen. So mache eine seitliche Verschiebung finstere Phantomwelten erfahrbar; eine Verlagerung nach unten erlaube es, tierische Gestalt anzunehmen. Gelingen es jedoch, den »Montagepunkt« nach oben zu bewegen, so eröffne sich die unbeschreibliche Ansicht der energetischen Unendlichkeit. – Siehe hierzu auch SMOLIKOV 2005: 50-72.

¹¹⁷ Spätestens hier wird übrigens der Unterschied zwischen diesem ‚resonatorischen ›Sehen‹ und M. Épštejns *unstem Blick* (vgl. Anm. 85 samt Haupttext, 1.2.3) deutlich. Während der »Seher« bei Castaneda bzw. Pelevin wesentlich am »Gesehenen« teilhat, also von einem einheitlichen ontologischen Fundament aus ein energetisches Flimmern wahrnimmt (welches sowohl den »Seher« selbst umfaßt als auch seinerseits die jedem »Sehen« zugrundeliegende Verweiskraft ist), trainiert der Blickende bei Épštejn ein dezidiertes Nicht-Fokussieren, beäugt auf flimmernde Weise das Feststehende – als ob er bewußt vor jeglichem Gleichklang zurückwiche.

мушки^[118], непонятно откуда взявшиеся на такой высоте над морем“ (PELEVIN 1995: 245). Aus dem transzendenten Zustand der All-Einheit pendelt Mitja ins Reich der »Formen« zurück; er hat sich in einen Leuchtkäfer verwandelt: „Вот только одного я не могу понять. Я стал светлячком только что или на самом деле был им всегда?“ (PELEVIN 1995: 247). Obgleich die leere Präsenzhaftigkeit des energetischen Brennpunkts, welchen das spirituelle Bewußtsein als ontologischen Ursprung erkennt, nicht als solche in Frage gestellt werden kann, kommt die Erzählhandlung nach der mit dieser Erkenntnis einhergehenden Nichtung des Ichs nicht zum Erliegen. Die nachfolgenden Kapitel 11 und 14 („Колодец“ und „Второй мир“) geben Raum für weitere Verschiebungen.

*

In „Колодец“ ersetzen zwei Käfer das gerade erst etablierte Spiegelungsverhältnis zwischen Mitja als einem Falter, der nach dem Licht strebt, und Mitja als einem Leuchtkäfer, der eben jenes Licht ausstrahlt, durch eine andere Reflexion; das hierzu nötige Wissen haben sie aus »Träumen« gewonnen:

— Что нового в твоих снах? — спросил [...] первый.
 — Много чего, — сказал второй. — Вот сегодня, например, я обнаружил далекий и очень странный мир, откуда нас тоже кто-то увидел.
 — Неужели? — спросил первый.
 — Да, — ответил второй. — Но тот, кто нас увидел, принял нас за две красные лампы на вершине горы (PELEVIN 1995: 296).

So wie Artur, Arnol'd und Arčibal'd anscheinend Mitja umschwirren (s. Anm. 118), fliegt Mitja vermeintlich in Richtung der leuchtenden Käfer. Worauf es ankommt, ist wieder nur ein Doppeltgänger Verhältnis. Mutmaßend, was Mitja als nächstes zu tun gedenke, fahren die Käfer fort:

— Он, — сказал второй, — собирается прыгнуть в колодец номер один.
 — Интересно, — сказал второй, — а почему в колодец номер один? Он ведь точно так же может прыгнуть в колодец номер три.
 — Да, — подумав, сказал первый, — или в колодец номер девять.
 — Или в колодец номер четырнадцать, — сказал второй.— Но лучше всего, — сказал первый, — это прыгнуть в колодец номер сорок восемь^[119] (PELEVIN 1995: 296-297).

¹¹⁸ Jene „мушки“ sind Artur, Arnol'd und Arčibal'd aus der sich anschließenden Episode „Убийство насекомого“.

¹¹⁹ Die Zahl 48 verweist auf die »Emanationen« des »Adlers«. Don Juan erläutert in *The Fire from Within* den Bau der irdischen Welt: „The Eagle's emanations are always grouped in clusters [...]. The old seers called those clusters the great bands of emanations. They aren't really bands, but the name stuck. [...] For instance, there is an immeasurable cluster that produces organic beings. The emanations of that band have a sort of fluffiness. They are transparent and have a unique light of their own, a peculiar energy. They are aware, they jump. That's the reason why all organic beings are filled with a peculiar consuming energy [...]“. „Are there many of these great bands, don Juan?“ [...] „As many as infinity itself [...]“. Seers have found out, however, that in the earth there are only *forty-eight* such bands“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (CASTANEDA 1984: 161-162). Im übrigen trägt jeder »brujo« stets 48 Maiskörner bei sich: „Forty-eight is our number [...]. That's what makes us men“ (CASTANEDA 1974: 42).

Während Mitja den beiden zuhört, »träumt« er selbst. Plötzlich aber weckt ihn Dima auf, stößt ihn in den Rücken. Dima versetzt Mitja einen »Nagualschlag« und verschiebt so dessen »Montagepunkt«. ¹²⁰ Mitja fällt daraufhin in einen herumliegenden hohlen Schädel, den „колодец“¹²¹:

Он падал спиной вперед [s. Anm. 87, 2.1.1], хватаясь руками за рыхлые стены, падал очень долго, но вместо того, чтобы упасть на дно, впал в задумчивость. Время не то исчезало, не то растянулось — все, что он видел, менялось не меняясь [...]. То, что видел Митя, больше всего напоминало эти картонные круги: последним, самым верхним кругом был испуг от падения в колодец, предпоследним — опасение [...], до этого была досада [...]; еще раньше — страх перед летучей мышью, наслаждение [...], озадаченность [...], тоска [...], и так — ниже и ниже, за один миг — сквозь всю жизнь, сквозь все сплюсцившиеся и затвердевшие чувства, которые он когда-либо испытал (PELEVIN 1995: 299-300).

Ebenso wie Andrej am Ende von „Желтая стрела“, »sicht« auch Mitja das »Rad der Zeit«. Das Inventar all dessen, was bislang seine »Form« ausgemacht hatte, zieht vor dem inneren Auge seines transzendenten Ichs als Abfolge von Schimären vorüber. Alles je Erlebte und Gefühlte, jede geschichtliche Abfolge von Ereignissen degradiert zu trägerischen Schichten, die eine nach der anderen abgetragen werden. Mitjas Bewußtsein sinkt zu einer allem vorangehenden Grenzenlosigkeit herab: „Пройдя сквозь бесчисленные снимки жизни к точке рождения, оказавшись в ней и заглянув еще глубже, чтобы увидеть начало, он понял, что смотрит в бесконечность. У колодца не существовало дна. Никакого начала никогда не было“ (PELEVIN 1995: 301).¹²²

¹²⁰ „The nagual's blow is of great importance, [...] because it makes that point move. It alters its location“ (CASTANEDA 1984: 124). Vgl. das Zitat CASTANEDA 1984: 116-117 vor Anm. 58, 2.1.1. – Einen ebensolchen Schlag erteilt übrigens der Schwarze Baron, Jungern fon Šternberg, dem Erzähler Pet'ka in *Чанев и Пустота*: „Я опять поглядел в просвет между двумя опалывшими земляными буграми. И тут барон неожиданно толкнул меня в спину. Я полетел вперед и повалился на землю [...]. В следующий момент какая-то зрительная судорога прошла по моим глазам; я зажмурился, и в темноте передо мной вспыхнули яркие пятна, как это бывает, если пальцами надавить на глаза или сделать резкое движение головой“ (PELEVIN 1996a: 258).

¹²¹ Ein „колодец“ begegnet auch in einigen anderen Werken Pelevins – z. B. in *Омон Па* (kurz vor Omens vermeintlicher Mondlandung: „оказалось, что я [...] все быстрее и быстрее проваливаюсь в черный колодец, вцепившись в руль велосипеда и ожидая, когда его несуществующие колеса беззвучно врежуются в Луну“, PELEVIN 1996b, I: 80), in *Чанев и Пустота* (unterwegs ins Reich des Schwarzen Barons scheint es Pet'ka, „что мы медленно падаем в бесконечный зеленый колодец“, PELEVIN 1996a: 246), in „Нижняя тундра“ („путь к духу Полярной Звезды лежит через колодец в снежной степи. Нужно спуститься в этот колодец, а что дальше — не знает никто“, PELEVIN 2005a: 200-201), in „Ассасин“ (PELEVIN 2008: 231-286) (durch einen „колодец“ führt hier der Weg in das vermeintliche Paradies, welches den assassinischen Gottesknecht zum Lohn für die von ihnen begangenen Bluttaten verheißen ist, vgl. PELEVIN 2008: 268-271), in *Амнир, В!*: „Я понял, что если не сделаю над собой усилия и не проснусь, то так и провалюсь навсегда в этот черный колодец, и уже не важно будет, спал я или нет“ (PELEVIN 2006: 153); „какая бездна была глубже — черный колодец Хартланда, куда я начал спуск, или зияющее очко универсама, где я работал грузчиком?“ (PELEVIN 2006: 205-206). Vgl. als Erläuterung zum letzten Textbeispiel den Unterpunkt (d) in Anm. 98, 2.1.2.

¹²² Vgl. Pelevins Erzählung „Свет горизонта“ (PELEVIN 2007), die eine explizite Fortsetzung des Romans *Жизнь насекомых* darstellt. Erneut über die ontologische Grundlage ihres Daseins räsonierend, bedienen sich Dima und Mitja hier des Begriffs des *Horizonts*, um die Illusorität der immanenten Welt in Worte zu fassen: „Есть такое понятие — «свет горизонта». Это свет, который не может ни улететь, ни упасть. Остановившийся свет, про который не знает никто, кроме него самого“ (PELEVIN 2007: 265); „на горизонте событий [теоретически можно находиться] сколько хочешь. Но [...] граница движется. Это как археологические слои — над одним горизонтом событий появляется другой, над другим — третий... Неподвижный свет, кото-

Sämtliche einschränkende, ordnende Kategorien wie *Subsequentialität* und *Identität* verlieren mit einem (»Nagual«-)Schlag ihre vorherige Geltung. Was bleibt, ist das ahistorische und ichlose Wahrnehmen im Fokus des »Montagepunkts«:

— Но я не вижу того, что я нашел, — сказал Митя.

— Потому что ты нашел то, что видит^[123], — ответил Дима. — Закрой глаза и посмотри.

— Куда?

— Куда хочешь.

Митя закрыл глаза и увидел в образовавшейся темноте [...] *ярко-синюю точку*. Она была неподвижной, но ее можно было странным образом направить на что угодно.

Митя услышал треск цикады, направил синюю точку на него и вдруг вспомнил далекий вечер, когда он встал на ноги, — а произошло это очень рано, сразу же после того, как он вылутился из яйца и упал на землю с дерева, в ветке которого началось его существование [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1995: 302).

Noch aber steht Mitja sein »letztes Gefecht« (s. 2.1.0), der Sieg über den Tod, erst bevor:

— Видишь ли, — сказал Дима, — своими недавними действиями ты растревожил одно очень могущественное существо. Ему все это ужасно не понравилось. И сейчас оно явится за тобой [...].

— Кто это?

— Труп, — сказал Дима как нечто само собой разумеющееся (PELEVIN 1995: 337).

Das Ringen mit dem Tod, dem »Adler«, wird im Kapitel „Второй мир“ beschrieben. Aber auch dieser Kampf kreist nur um ein Spiegelbild: Mitja „похлопал Диму по плечу, и тот медленно обернулся. Это был не Дима“ (PELEVIN 1995: 341). Was Mitja vor Augen hat, ist sein eigenes Gesicht; es ist „синее и усталое“ (PELEVIN 1995: 341). Zweimal packt ihn der Tod an der linken Schulter (s. das obige Zitat CASTANEDA 1972: 54) und beginnt, ihn zu würgen. Wie mit der Fledermaus verläuft die Auseinandersetzung in zwei Phasen: Mitja tut zuerst dasselbe, würgt seinerseits den Tod. Dann aber richtet er seine Aufmerksamkeit auf „одно из плясавших перед его глазами цветных пятен“ (PELEVIN 1995: 344); er »sieht« sein energetisches »Doppel«, die Mistkugel, „и отлично знал, что с этим делать“ (PELEVIN 1995: 344):

Осторожно, чтобы не увязли руки, он нажал на поверхность шара — тот стронулся с места удивительно легко, — подкатил его к обрыву и толкнул вперед.

Шар прокатился несколько метров по крутому склону, оторвался от него и исчез из виду. А через несколько долгих мгновений снизу долетел громкий всплеск.

Митя огляделся. Димы нигде не было видно. Потом он заметил слабый дрожащий свет, мелькнувший в расщелине между двумя скалами [...]. Огонек тронулся ему навстречу, и через несколько шагов его вытянутая рука с быстро нагревающейся зажигалкой уперлась в непонятно как оказавшееся здесь зеркало в тяжелой полукруглой раме из темного дерева (PELEVIN 1995: 344-345).

Дмитрий сунул руки в карманы и пошел дальше. С его крыла сорвалась чешуйка и, качнувшись под ветром, приземлилась на покрытый облетевшими листьями бетон. Она была размером примерно с ладонь, с одного края лиловая, расщепленная на несколько темнеющих к концу хвостов, а с другого — белая, плавно сходящаяся в сияющую точку.

рый был границей черной дыры вчера, падает в нее сегодня“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 2007: 269-270).

¹²³ Vgl. die in „Принц Госплана“ von Saša formulierte Frage: „Но когда я туда залезу, где я найду того себя, который хотел туда залезть?“ (PELEVIN 1998: 109)

...Завтра улечу
В солнечное лето,
Буду^[124] делать все, что захочу.
(PELEVIN 1995: 351)

*

Am Ende der Spiegelungen von Dima/Mitja steht somit ein Ganzes – Dmitrij –, das einen überindividuellen Energiepunkt („сияющую точку“) aufleuchten läßt, von dem aus alle »Formen« („все, что захочу“) je ermöglicht werden. Dieser leere Fokus ist das, von wo aus jede Realität – und erst recht jede Sprache, die auf eine Abbildung dieser Realität zielt – kraft Wahrnehmung initiiert wird; er ist der Anfangsimpuls für beliebige, vom Undifferenzierten zum Differenzierten hinweisende Intervalle. Gleichzeitig ist dieser Punkt jedoch nicht *etwas*, ist keine Monade (vgl. Anm. 107) und kein Kern, der ein prägendes Zentrum für das aus ihm Erwachsene sein könnte: er ist selbst eine bloße Spiegelung, ein Strahlen.

Wer also erwartet hat, daß das Geschehen in *Жизнь насекомых* mit einer Kristallisation des Ichs zu einer positiven, klar umrandeten und in sich ruhenden Entität enden würde¹²⁵, wird – insofern er dabei in Kategorien von *Identität* und *Sinn* gedacht hat – abermals enttäuscht werden (vgl. den Beginn des Abschnitts 2.1.2). Genau hieraus erklärt sich, weshalb Mitja/Dima den spirituellen »Energiekörper«, die Mistkugel, letztlich von sich stößt¹²⁶ (vgl. das Zitat KORNEV 1997 in Anm. 103, 2.1.2). Denn als „Йа“ »gesehen«, verfügt diese Kugel, obzwar von ihrer Umgebung nicht substantiell unterschieden, noch über gewisse Ausmaße, Konturen – und daher wiederum über eine »Form«. Wann immer aber das Energetische »formhaft« wird, geht hiermit eine Täuschung einher (auch der Begriff »Energie« ist, da »Sinn-Einheit«, trügerisch), insofern hierdurch das, was »formlos« ist (als sprachlicher Ausdruck: eine weitere »Sinn-Einheit«), von immer nur neuer, separierender Stationarität verstellt wird.¹²⁷

¹²⁴ In der Ausgabe PELEVIN 1996b, II: 158 steht „Будду“ – ein Druckfehler, ein Zufall? A. Genis bemerkt hierzu: „Замаскированный под опечатку «Будда» попал в последнюю строку романа в качестве ключа, переводящего саркастическую прозу Пелевина в метафизический регистр“ (GENIS 1995: 214).

¹²⁵ So z. B. Livers: „Of all the characters in *The Life of Insects* only Mitya is able to construct a narrative of his own. The firefly’s quest for identity ends with an image of the self as absolute presence“ (LIVERS 2002: 20).

¹²⁶ – und daraufhin an genau denjenigen Punkt zurückkommt, von dem sein Streben einst ausgegangen war; vgl. die Passagen „Зеркало в тяжелой раме из тусклого дерева, висевшее над спинкой кровати, казалось совершенно черным, потому что отражало самую темную стену комнаты. Иногда Митя щелкал зажигалкой, и по черной поверхности зеркала проходили оранжевые волны“ (PELEVIN 1995: 198) versus „Огонек тронулся ему навстречу, и через несколько шагов его вытянутая рука с быстро нагревающейся зажигалкой уперлась в непонятно как оказавшееся здесь зеркало в тяжелой полукруглой раме из темного дерева“ (PELEVIN 1995: 345). Die Zyklizität dieser Bewegung gleicht der Figur des *Ouruboros*, die in Anm. 6, 2.0.1, angesprochen wurde.

¹²⁷ Vgl. eine Belehrung des Zen-Meisters Rinzai: „Weggefährten, der wahre Buddha hat keine Gestalt. Das wahre Dharma hat keine Form. Ihr macht nichts anderes, als auf die Spitze eures Wahngbildes vom Leben noch weitere Einbildungen draufzusetzen. So verläuft euer Lebensweg in der genormten Welt des Scheins, nicht des Seins“ (YÜZEN [Hrsg.] 1975: 61). Allein aus diesem Gebot der absoluten Formlosigkeit erklärt sich denn auch jene frappierende Forderung Rinzaïs, deren Befolgung mit einem Wegstoßen des Castanedaschen »Energiekörpers« gleichgesetzt werden kann: „Treffst ihr den Buddha, dann tötet ihn“ (YÜZEN [Hrsg.] 1975: 65).

Statt daß also das Wegschieben des „Йа“ (und jede etwaige weitere Verschiebung) von der Hoffnung motiviert wäre, irgendwann zu einem beständigen, substantiellen Ruhepunkt durchzudringen – dies entspräche einem *modernistischen* (einem prä- oder anti-postmodernen) Gestus –, bzw. statt daß angesichts der Hinfälligkeit einer solchen Hoffnung die einzelnen Verschiebestationen als unaufhörlich scheiternde Angelpunkte kompromittiert würden – so das Pathos aller *postmodernen* Kunst –, macht sich bei Pelevin das *Wegschieben* oder *Weggehen selbst* als ontologische Essenz geltend. Die Kinetik des *Wegschiebens* oder *Weggehens* spiegelt die Energetik des *Strahlens*, und auch dieses Spiegeln selbst ist nichts anderes. Freiheit heißt für Pelevins Figuren daher nicht, ein verheißungsvolles Ziel zu erreichen, sondern, von jenem Punkt, der zuvor als ein Ziel hat erscheinen können (und der *an sich* oft Ernüchterung bereithält), *weiterzugehen*.¹²⁸ Dies bedeutet dennoch nicht, daß ein ‚nicht-zielhaftes Ziel‘ nicht zugleich erreicht würde: *Supersubjektivität* zu erlangen zeigt an, dort angelangt zu sein, wo weder *dort* noch *hier* länger voneinander unterschieden sind. Anders gesagt: das Pelevinsche Supersubjekt realisiert ein Ziel, das nie ein objektiv erreichbares Ziel hat sein können. Entschließt man sich, dies weiterhin *ein Ziel* zu nennen, so bleibt hin-

¹²⁸ Dies erkennen auch K. Kuznecov und L. Bugaeva an, wiewohl beide Pelevins Prosa der Postmoderne zuordnen: „Уход и означает обретение другого: даже если этим другим оказывается сам герой. Порочный замкнутый круг [постмодернистских] перекодировок ведет к поискам выхода из него через конструирование другого как «сверх-Я» героя“ (KUZNECOV 2007: 180); „В финале многих произведений Пелевина [...] происходит «выпадение» героя за рамки реальности. Герой то ли исчезает, то ли умирает, то ли освобождается, то ли переходит на другой уровень сознания. В «Шлеме ужаса» происходит «слив» и трансформация системы лабиринта, в который помещены герои книги, в «Зале поющих карнатид» внутренняя энергия героини Лены освобождается в момент, когда ей помогают «скинуть» человеческое тело, в «Ассасине» Али «выпадает» из уготованной ему роли ассасина и сбегает из «рая»“ (BUGAEVA 2011: 267). – Weitere Beispiele dafür, daß Pelevins Helden ihren Weg fortsetzen, nachdem sie ein vermeintliches Ziel erreicht haben, sind (1) Saša in „Принц Госплана“ (nachdem er das geheime Prinzessinnengemach ausfindig gemacht, die Prinzessin selbst sich aber als eine armselige Modellpuppe entpuppt hat; vgl. PELEVIN 1998: 135-136); (2) in „Затворник и Шестипалый“ die gleichnamigen Hühner (nachdem sie ihrem Gefängnis, einer Geflügelzuchtanlage, bereits entronnen sind; vgl. PELEVIN 1998: 95); (3) Omon in *Омон Па* (nachdem er den Trug seines Mondflugs durchschaut und sich in einem Moskauer U-Bahn-Schacht wiedergefunden hat; vgl. PELEVIN 1996b, I: 109-110); (4) Pet'ka in *Чапаяе и Пустота* (nachdem er durch den Sprung in den „УРАЛ“ die buddhistische Erleuchtung erlangt hat): „Пошатываясь, я прошел через двор и вышел на улицу. Броневик Чапаева стоял как раз на том месте, где я ожидал его увидеть [...]. Я кивнул, повернулся к двери и припал к глазку. Сначала сквозь него были видны только синие точки фонарей, прорезавших морозный воздух, но мы ехали все быстрее — и скоро, скоро вокруг уже шуршали пески и шумели водопады милой моему сердцу Внутренней Монголии“ (PELEVIN 1996a: 397-398); (5) Vavilen Tatarskij in *Generation, II* als „Туборг Мэн“ (nachdem er dem ‚Drachen‘ [d. i. dem »Adler«] ins Auge geschaut hat): „Татарский в распахнутой на груди белой рубашке идет по пыльной тропинке под стоящим в зените солнцем. Внезапно в голову ему приходит какая-то мысль. Он останавливается, прислоняется к деревянной изгороди и вытирает платком пот со лба. Проходит несколько секунд, и герой, видимо, успокаивается — повернувшись к камере спиной, он прячет платок в карман и медленно идет дальше к ярко-синему горизонту“ (PELEVIN 1999: 301); (6) Stepa Michajlov im Roman „Числа“ (nachdem er den zuvor seine gesamte Lebensführung prägenden Zahlen 34 und 43 abgeschworen hat [s. hierzu KOŠEL'/KUKULIN 2003: 318; KRONGAUZ 2006]): „Через минуту, уже в пальто и шляпе, он открыл входную дверь, сделал шаг наружу и замер на пороге. На улице был первый день весны [...]. Выйдя из-под сени деревьев, он зажмурился от солнца и голубизны. В ясной пустоте над дорогой висел диск, похожее на маленькое светило. Он нестерпимо сиял, отражая солнечные лучи“ (PELEVIN 2003: 262-263). – In den drei letztgenannten Beispielen setzt das Weitergehen wohlgermerkt nicht ein, ehe nicht erneut das blaue Strahlen des »Montagepunkts« zum Vorschein kam: „были видны только синие точки фонарей“; „идет дальше к ярко-синему горизонту“; „зажмурился от солнца и голубизны“.

ter dieser Benennung nichts als ein Transzendieren zurück, zu dem kein Weg hinführt außer dem eines ebensolchen Transzendierens: ein bloßes *Verweisen*, *Verschieben*, *Überqueren*.

Ein verabsolutiertes Überqueren steht irgendwann auch jedem Castanedaschen »Krieger« bevor. Worauf es dann ankommt, ist lediglich, der *Verschiebung an sich* gewahr zu werden – und sie unter höchster Bewußtheitsanspannung (der »dritten Aufmerksamkeit«) zu vollziehen:

Don Juan explained that the rule [of the Nagual] was not a tale, and that to *cross over* to freedom did not mean eternal life as eternity is commonly understood – that is, as living forever. What the rule stated was that one could keep the awareness which is ordinarily relinquished at the moment of dying. Don Juan could not explain what it meant to keep that awareness, or perhaps he could not even conceive of it. His benefactor had told him that *at the moment of crossing*, one enters into the third attention, and the body in its entirety is kindled with knowledge. Every cell at once becomes aware of itself [Hervorhebungen von mir, M. K.] (CASTANEDA 1981: 182).

The Eagle, although it is not moved by the circumstances of any living thing, has granted a gift to each of those beings. In its own way and right, any one of them, if it so desires, has the power to keep the flame of awareness, the power to disobey the summons to die and be consumed. Every living thing has been granted the power, if it so desires, to seek an opening to freedom and *to go through it*. It is evident to the seer who sees the opening, and to the creatures *that go through it*, that the Eagle has granted that gift in order to perpetuate awareness [Hervorhebungen von mir, M. K.] (CASTANEDA 1981: 177).

Hier nun offenbaren sich diejenigen Parallelen zwischen den drei Castanedaschen »Aufmerksamkeits«-Niveaus und der Ontologie des sprachlichen Zeichens, die maßgeblich dafür sind, Pelevins literarische Werke als *Arbeitsfelder von Ostensivität* zu chiffrieren: Die Welt auf der Wahrnehmungsstufe der »ersten Aufmerksamkeit« wahrzunehmen heißt, illusorische »Formen« zu sehen – Formen, die repräsentierend dasjenige überlagern, was selbst nicht repräsentiert, sondern sich in einer prä-semiotischen Verweiskraft (im »formlosen« energetischen Strahlen des »Naguals«) erschöpft. Ob es also die »formhafte« objektive Welt ist, die ins Blickfeld rückt, oder ein repräsentierendes Zeichen – das *eine* (gemäß Castaneda) wie das *andere* (übereinstimmend zur postmodernen Metaphysikkritik) bringt immer einen Trug in Umlauf. Ein illusorisches Subjekt rezipiert eine oberflächliche »Form« bzw. ein ontologisch unaufrichtiges Zeichen.

Dagegen wird das für alle Zeichen konstitutive Verweisen sichtbar, sobald in »zweiter Aufmerksamkeit« »gesehen« wird. Zu »sehen« entspricht so einem Rekurs auf den Startpunkt der Entstehung des Zeichens: einer Rückkehr an diejenige Schwelle, wo die Ostension zur Repräsentation umschlägt. Insofern aber auch das »Gesehene« rudimentär »formhaft« ist, birgt es aus semiotischer Sicht eine zumindest latente Repräsentationalität: *noch* sind die »sehende« Instanz und das »Gesehene« voneinander getrennt. Ein ostensives Zeichen wird, so scheint es, von einer Seite gesetzt und von anderer Seite aus wahrgenommen.

Schließlich gleicht das an Authentizität nicht mehr zu übertreffende Wahrnehmungsniveau der »dritten Aufmerksamkeit« einer Verabsolutierung des Prä-Semiotischen selbst – genauer: des Ostensiven in seinem allerersten Anheben – und markiert als maximale Unterlaufung des Trüge-

rischen (des Objektiv-»Formhaften« bzw. des Repräsentativen) ein leeres, aber tragendes ontologisches Fundament. Dieses Fundament erschöpft sich im *Verweisen an sich*: es ist da weder ein zu bezeichnendes einzelnes Ding, noch etwas, wodurch ein solches Ding definitorisch bezeichnet würde, denn zutage tritt allein der von allem losgelöste Akt des Bezeichnens selbst – ein leeres *Be-deuten*. Mit Castanedas Worten: existent ist weder ein »Adler«, noch jemand, der den »Adler« »sähe«, sondern nur die Oszillation zwischen beidem. Daher ist der Kampf mit dem Tod, wenn überhaupt, ein Kampf mit sich selbst; *Wahrnehmendes* („Bekämpfendes“) und *Wahrgenommenes* („zu Erkämpfendes“) sind eins.

Indem nichtsdestoweniger auch in Castanedas Schriften fortgesetzt vom »Adler«, von »Kriegern«, von »Energiekörpern« etc. die Rede ist, treten zwar nach wie vor semiotische Größen auf den Plan. Schriftdokumente kommen nicht umhin, sich repräsentationaler semantischer Einheiten zu bedienen (s. die besagten »Sinn-Einheiten«, Anm. 66, 2.1.1), wenn sie in irgendeiner Weise *verstanden* werden wollen. Worauf es in Anbetracht der sich wiederholt vollziehenden Unterwanderung (der Transzendierung der »ersten Aufmerksamkeit« durch die »zweite Aufmerksamkeit«, der Transzendierung der »zweiten Aufmerksamkeit« durch die »dritte Aufmerksamkeit«) aber eigentlich ankommt, ist nicht, daß die Bedeutungshaftigkeit der in Anspruch genommenen Begriffe gefestigt werde, sondern vielmehr, daß sich zeigt, inwiefern diese Begriffe immer nur zeichenhafte Gerinnungen des von jeher Nicht-Zeichenhaften sind, ja inwiefern sämtliche Begriffe *nie mehr* als derartige nachträgliche Bedeutungsgerinnungen sein können.¹²⁹ Castanedas Lehre demonstriert, daß eine Wahrnehmung von Realität stets auf etwas gründet, was *per se* jedem Eindruck von Objektivität vorausgeht. Als zugrundeliegend erweist sich beim Wechsel von der »ersten« zur »zweiten Aufmerksamkeit« eine noch materialistisch faßbare Totalität von »Energie« (vgl. Anm. 18, 2.0.2); beim Wechsel von der »zweiten Aufmerksamkeit« zur »dritten« ist es das schiere *Verweisen*, *Verschieben*, *Überqueren* selbst (wofür das »Energetische« beim ersten Übergang noch als Metapher stand). Ebenso wie das Überlagernde (die trügerische »Form«) ist daher auch das Zugrundeliegende genau so lange illusorisch und tritt als ein *Nicht-mehr-* bzw. als ein *Noch-nicht-wieder-Authentisches* hervor, bis das Überlagernde seinerseits nichts anderes mehr ist als der leere Sprung zum Ereignis der Überlagerung – und das Überlagerte eine leere Figur des bloßen

¹²⁹ Dementsprechend stellt auch Don Juan – die autoritative Lehrerinstanz in Castanedas Büchern – den Zeichencharakter eines dieser Bücher in Abrede. Dies zeigt sich deutlich anhand seiner Vorliebe, Bücher nicht als Zeichenkonvolute zu behandeln (d. h. zu versuchen, sie zu *verstehen*), sondern, wie Carlos uns wissen läßt, sie als *Dinge* für sehr profane Zwecke zu benutzen: „I had brought him a copy of my book. Without any preliminaries I took it out of my brief case and handed it to him. “It’s a book about you, don Juan,” I said. He took it and flipped through the pages as if they were a deck of cards. He liked the green color on the dust jacket and the height of the book. He felt the cover with his palms, turned it around a couple of times, and then handed it back to me. I felt a great surge of pride. “I want you to keep it,” I said. He shook his head with a silent laugh. “I better not,” he said, and then added with a broad smile: “You know what we do with paper in Mexico”“ (CASTANEDA 1971: 29).

Überlagertseins. Erst ein solcher Sprung, der einer ostensiven Verweishaftigkeit entspricht, hebt die Kluft zwischen dem Authentischen und dem Trügerischen auf. Semiotisch gesprochen heißt dies, daß das ontologische Gefälle zwischen einem beliebigen Ding und jedem Zeichen, das dieses Ding repräsentiert, bis zu demjenigen Punkt Bestand hat, ab welchem der Repräsentation nichts weiter verbleibt, als das Phänomen der Repräsentationalität selbst zu repräsentieren – während das Repräsentierte seinerseits nur mehr qualitätslos *zeigt*. Jede Unterscheidung von Repräsentierendem und Repräsentiertem, von Zeichen und Ding, wird hier hinfällig.

Um es erneut anders zu formulieren: Castanedas Bücher sind Zeichen, die uns die Welt als eine Formwerdung des Formlosen erklären, als eine Semiotisierung des Asemiotischen, als eine zunehmend verstellende Überlagerung des Unverstellten. Dabei ist es entscheidend, daß dieser Prozeß, der als eine *Deplazierung* in einem *asemiotisch-semiotischen Kontinuum* beschrieben werden kann (s. Anm. 59, 2.1.1, samt Haupttext), nur dadurch umzukehren ist, daß dieselbe Deplazierung *als solche* zum tragenden Prinzip erhoben wird: zur wahren Basis des Illusorischen (zum ostensiven Ausgangspunkt der semiotischen Repräsentation) gelangt man nicht zurück, indem man in deren Richtung immer neue bedeutungstragende repräsentationale Zeichen, d. h. neue Illusionen ausschickt (vgl. den Haupttext um Anm. 80, 2.1.1; vgl. auch Anm. 127, 2.1.2). In einer derartigen Anhäufung bloß hinzukommender Signifikationen ergeht sich freilich jedes Kunstwerk der Postmoderne. Demgegenüber etablieren in Pelevins Prosa literarische Spiegelungen des »Nagualschlags«, der Verlagerung des Bewußtseins in einen »Traumkörper« etc. Techniken, die die in der Postmoderne vergebliche Suche nach einer *Archi-Bedeutung* (nach dem *transzendentalen Signifikat*, s. Anm. 8, 1.1.2) nicht nur einstellen, sondern die ein ostensives, bedeutungsleeres *Verweisen als solches* in Kraft setzen, das auch dem dilatorischen Nachvollzug immer länger werdender Signifikantenketten (und der hiermit einhergehenden Dehierarchisierung aller involvierten Bedeutungen) noch vorausgeht. Diese Techniken zielen daher nicht auf die Errichtung von Zentren neuer symbolischer Wahrheit, begründen kein anti-postmodernes Gegenkonzept, sondern sie restituieren – indem sie darauf hinauslaufen, daß ein *leeres Spiegeln* zwischen zwei (illusorischen) Polen *an sich* zur Anschauung kommt¹³⁰ – eine inhaltlich zwar nichtige, aber ontologisch gültige Basis. Diese Basis liegt *unterhalb* des postmodernen Zeichenspiels.

¹³⁰ Man denke an einige Passagen zurück, in denen Pelevin oben zitiert wurde. Vgl. aus *Жизнь насекомых*: „Митя огляделся. Димы нигде не было видно. Потом он заметил *слабый дрожащий свет, мелькнувший в расщелине между двумя скалами*“ (PELEVIN 1995: 345); vgl. aus „Желтая стрела“: „если бы вагон, в котором он ехал, был последним, то там *осталась бы только пустота и покачивающиеся ветки по бокам от рельсов*“ (PELEVIN 1998: 28; s. die Anm. 60 und 91, 2.1.1). Und wenn sich auch zwischen den Polen nichts spiegelt, so begegnet stattdessen ein *Zeigen*. Vgl. aus „Онтология детства“: „этот *вертикальный барашек в щели между кирпичами* и был первым утренним приветом“ (PELEVIN 1998: 222, indirekt zitiert über BOGDANOVA/KIBAL’NIK/SAFRONOVA 2008: 82); vgl. aus „Зигмунд в кафе“: „[Кавалер] выпил еще один стакан вина и стал аккуратно заправлять сигарету в *конический красный мундштук*, который он держал *между мизинцем и безымянным пальцем*“ (PELEVIN 1998: 337); „Она подняла руку и *просунула кончик толстого пальца между прутьями*“ (PELEVIN 1998: 341) (alle Hervorhebungen von mir, M. K.). In diese Reihe fügt sich überaus deutlich auch eine Textstelle

Castanedas Schriften eröffnen folglich – wie jetzt noch spezifischer gesagt werden kann¹³¹ – ein außerliterarisches Feld der *technischen Spiritualität*, dessen Wesen es ist, eine Transzendierung zu initiieren, ohne hierfür in erster Linie auf interpretationsbedürftige semiotische Neubildungen zurückgreifen zu müssen. Pelevin indessen treibt die Geschichte der russischen Literatur voran, indem er *qua* dieser technischen Spiritualität namentlich dasjenige Transpositum in das Feld der literarischen Zeichen verschiebt, das seinerseits eine analoge Verschiebung gerade ontologisch begründet. So ergibt sich auch im großen, was im kleinen als *ostensives Echo auf Ostensivität* beschrieben wurde (vgl. 2.0.1 sowie den Haupttext zu Anm. 72, 2.1.1): ein sich repetierender Wiederhall des immer nur *Hallenden* – und nicht eine Fortpflanzung des mit Bedeutungen gespickten, die Maschinerie der *différance* unaufhörlich antreibenden *Repräsentativen*.

So können die durch Fragezeichen vertretenen Leerstellen im Schaubild des künstlerischen Fortschritts (s. den Abschnitt 1.1.3) gefüllt werden. Für Pelevins Prosa ist einzutragen: [*technische Spiritualität*: Ostensivität].

aus *Амниф*, *В'* ein: „В людях дрожала красная спираль энергии, тлеющий разряд между тем, что они принимали за действительность, и тем, что они соглашались принять за мечту. Полюса были фальшивыми, но искра между ними — настоящей“ (PELEVIN 2006: 345). – Man beachte ebenso die Form der Maultrommel in „Нижняя тундра“, die Einrichtung des „хамлет“ Ènlil' Maratovičs erneut in *Амниф*, *В'* oder die Fertigungsweise der „Книга Жизни“ (PELEVIN 2009: 30) im Roman *T*: „Старик [...] протянул Юань Мэну маленький блестящий предмет. Это было металлическое полукольцо, от которого отходили два стержня, между которыми был вставлен тонкий стальной язычок. С первого взгляда он напомнил Юань Мэну что-то очень знакомое“ (PELEVIN 2005a: 205); „На высоте моих плеч находился широкий медный обруч, прикрепленный к потолку тремя штангами [...]. Почему-то при первом взгляде на это металлическое кольцо делалось ясно, что передо мной очень древняя вещь“ (PELEVIN 2006: 162); „Это была крохотная золотая книга, наполовину утопленная в вырезанном из белой яшмы цветке — так, что выходило похоже на колокольчик с непропорционально большим языком. Висела она на золотой цепочке. Вещь была очень старой“ (PELEVIN 2009: 349).

¹³¹ Vgl. den Haupttext unter 2.1.0 zwischen den Anm. 35 und 37 sowie Anm. 58, 1.1.3.

2.2 „A is not A, therefore it is A“: die Logik des Buddhismus (*Чапаев и Пустота*)

2.2.1 Zur Illusorität des Identischen

Wenn in *Жизнь насекомых* die Umriss des Subjektiven unscharf werden, weil jede individuelle fiktionale Figur den ontologischen Status einer trügerischen Nachrangigkeit offenbart, entspricht dies bis hierhin einer Demontage traditioneller metaphysischer Ganzheitlichkeit (im Sinne einer postmodernen Dezentralisierung). Daß Pelevins Werke mit dieser Infragestellung des Subjektiven aber nicht ihr Bewenden haben, sondern daß sie in der Hauptsache dazu dienen, primordiale Spiegelungsverhältnisse faßlich zu machen, die ihrerseits nur vermeintlich von Subjektidentitäten abhängig sind (und die vielmehr jedes Aufkommen von Subjektivität erst legitimieren – wodurch eine inverse, *post*-postmoderne Subjektmetaphysik instandgesetzt ist), kann auch mit Hilfe der buddhistischen Leerheitslehre (*śūnyatāvāda*) veranschaulicht werden. So wie Castanedas Schriften es ermöglichen, den für Pelevins Fiktion maßgeblichen ontologischen Grund nicht in einem *Identischen* zu lokalisieren, sondern ihn auf ein leeres *Verweisen, Verschieben, Überqueren – ein Transzendieren an sich* – herabzuführen, kann auch die paradoxe Logik des Buddhismus Licht auf ein transzendentes Seiendes werfen, welches der immanenten Kategorie des Subjekts nicht nur nicht bedarf, sondern jeder Subjektidentität vorausgeht. Einen prägnanten Ausdruck für diese ‚buddhistische Unterwanderung‘ des Subjekts bildet die Formel „A is not A, therefore it is A“, welche der Religionswissenschaftler Shigenori Nagatomo (NAGATOMO 2000) aus dem *Sūtra der Vollkommenheit der Weisheit*¹³² (*Vajraccedhikāprajñāpāramitā*) abstrahiert.¹³³ Die intrigante Paradoxie dieser For-

¹³² Das *Sūtra der Vollkommenheit der Weisheit* ist eines der prominentesten Schriftzeugnisse des Mahāyāna-Buddhismus; landläufig wird es auch *Diamant-Sūtra* genannt, was von einem amphibolischen Verständnis des *Vajra* herührt: „Der Vajra ist wörtlich der Donnerkeil, den Indra, genau wie Zeus und Thor mit großem Erfolg als Waffe benutzt. Er ist unzerbrechlich und bricht alles andere. In der späteren buddhistischen Philosophie wird das Wort benutzt, um eine Art übernatürlicher Substanz zu bezeichnen, die so hart ist wie ein Diamant, so klar wie leerer Raum und so unwiderstehlich wie ein Donnerkeil“ (CONZE 1953: 170). Dementsprechend erklärt sich der Sanskrit-Titel *Vajraccedhikāprajñāpāramitā*: „the first component of the title, *vajraccedhikā*, means to ‘cut like a diamond’ or to ‘sunder like a thunderbolt’ where ‘diamond’ or ‘thunderbolt’ is used metaphorically to designate the power of severing all doubts and attachments from the cognitive activity of the human being [...]. The second component of the title, *prajñāpāramitā*, [...] designates the ‘perfection of wisdom’, where wisdom (*prajñā*) operates in the form of knowledge that is non-discriminatory in nature“ (NAGATOMO 2000: 215). Vgl. ebenso den Sūtext selbst: „Dieses Sūtra soll *Der Diamant, der die Illusion durchschneidet* genannt werden, denn es hat die Kraft, alle Illusionen und alle Betrübisse zu durchschneiden und uns zum Ufer der Befreiung zu bringen“ (THICH 1988: 20). – In chinesischer Fassung wurde das Sūtra übrigens bereits 868 n. Chr. gedruckt und zählt damit zu den ältesten Druckerzeugnissen der Menschheitsgeschichte (s. ROBINSON/JOHNSON 1970: 105).

¹³³ Diese Abstraktion stellt keine weitreichende exegetische Leistung dar, sondern verallgemeinert schlicht mehrere auf der Textoberfläche des Sūtras begegnende, stereotype Aussagen. Siehe in der von dem vietnamesischen Zen-Meister Thich Nhât Hanh besorgten Übersetzung (THICH 1988: 11-36) die Abschnitte 8, 9, 10, 13, 17, 20, 21, 23 und 31. Hieraus nur drei Beispiele: „Ein harmonisches, schönes Buddha-Feld schaffen bedeutet in Wirklichkeit nicht ein harmonisches, schönes Buddha-Feld schaffen. Und darum nennt man es: ein harmonisches, schönes Buddha-Feld schaffen“ (Abschnitt 10, S. 18); „Was der Tathagata [skrt. *Tathagata*: „der so Gekommene“ oder „der so Gegangene“ (s. CONZE 1953: 32-33), ein Synonym für den historischen Buddha *Siddhartha Gautama*] die höchste, vollkommene Weisheit genannt hat, ist in Wirklichkeit nicht die höchste, vollkommene Weisheit. Und darum ist sie wirklich die höchste, vollkommene Weisheit“ (Abschnitt 13, S. 20); „Das, was der

mel (sowie der ihr zugrundeliegenden buddhistischen Lehraussagen) kann über einen gedanklichen Dreischritt erschlossen werden:

(1) $A = A$. Damit die Idee einer Identität A etabliert werden kann, muß alles, was *nicht* die Idee der Identität A ist, von A unterschieden und als Nicht- A aus der Identität A ausgeschlossen werden: $A \neq B$.

When the idea of a self is affirmed, in order to legitimise its act of affirmation, it must implicitly negate all that is not the idea of a self. Or conversely, when the idea of a self is negated, this act of negation must implicitly affirm all that is not the idea of a self. That is, when A is affirmed as A , for example, it means that its isolation is accomplished only in a domain where there is not- A . In other words, A is topicalised by a thematic intentionality chosen out of this domain. Where there is no A in a domain, it would be meaningless to affirm that A is A (NAGATOMO 2000: 225).

(2) $A \neq A$. Da also jede Idee einer Identität A nur möglich ist, wenn die *Affirmation von A* und die *Negation von Nicht- A* (d. h. von B) in ein Wechselspiel zueinander treten, bei dem jeweils das eine im Vordergrund und das andere im Hintergrund steht, wird im Zuge jeder Identitätskonstitution entweder explizit affirmiert und implizit negiert oder explizit negiert und implizit affirmiert. Für den Prozeß der Identifikation als solchen resultiert hieraus die Figur eines inneren Widerspruchs:

in order for any thing to qualify as an A , whether it is perceptual or conceptual in nature, the act of discernment must embrace both affirmation and negation [...]. What this analysis informs us, then, is that any thematic interest, when either affirmed or negated, is *realised* as such [...] as an instance of 'the self-identity of contradiction'¹³⁴ (NAGATOMO 2000: 226).

Eine Identifikation von A gelingt also nie, ohne daß zugleich A *nicht* identifiziert würde. Doch auch wenn man die Differenz der Identität A zu jeglichem B ausblendet und auf einem reinen Identischsein von A mit sich selbst beharrt, kommt man nicht allein mit A aus. Jede Identifikation von A mit A bringt *per se* ein Zaudern, eine Kluft ins Spiel, kraft deren das erste A gleichsam zum Subjekt, das zweite A gleichsam zum Objekt des Identifikationsprozesses wird. Nach Maßgabe dessen, daß ein *Subjekt A* (ein erstes A) aber immer etwas anderes ist als ein *Objekt A* (ein zweites A), führt die Gleichsetzung von beidem zum Zwischenstand $A = \text{Nicht-}A$ bzw. $A = B$ bzw. $A \neq A$:

When A is taken to be self-same, i. e. 'A is the same as A', there must be a logical moment of self-reflexivity between the first occurrence of A and the second occurrence of A [...]. That is, they must be conceptually juxtaposed with each other, wherein there must be a conceptual 'distance' between the first occurrence of A and the second occurrence of A , whether the self-sameness is taken numerically or qualitatively. The establishment of the self-sameness in this

Tathagata eine Auffassung von einem Selbst, eine Auffassung von einer Person, eine Auffassung von einem Lebewesen oder eine Auffassung von einer Lebensspanne nennt, ist ihrem Wesen nach nicht die Auffassung von einem Selbst, von einer Person, von einem Lebewesen oder von einer Lebensspanne. Und deshalb wird sie Auffassung von einem Selbst, Auffassung von einer Person, Auffassung von einem Lebewesen oder Auffassung von einer Lebensspanne genannt“ (Abschnitt 31, S. 35).

¹³⁴ R. Raud verwendet hierfür den Ausdruck „absolutely contradictory (self-) identity“ – zitiert am Ende des Absatzes 2.) im Abschnitt 2.0.2.

regard is a bridging act of identification between these two occurrences. One must function as a subject and the other must function as an object in the subject-predicate relationship, and the former must be used as a standard to measure the latter to determine if they are the same with each other. In this case, the act of identification stands outside of the domain in which the self-sameness is to be asserted (NAGATOMO 2000: 226).

(3) $A \neq A, \Rightarrow A$. Ist ein absolutes „standing on its own“ (NAGATOMO 2000: 227) von A ausgeschlossen, so bedeutet dies, daß von A nicht ohne einen Kontext gesprochen werden kann, innerhalb dessen A als A hervorgehoben wird (vgl. [1]). Insofern die Frage nach einer Identität A jedoch nicht um ein kontextuelles Nicht-A kreist, sondern um A (vgl. [2]), muß die Antwort auf die Frage nach A immer lauten, daß jedes A identitätslos ist (und dann auch umgekehrt: daß alles Identitätslose A ist). Kraft seiner Identitätslosigkeit ist A dann sowohl A als auch dasselbe wie Nicht-A.¹³⁵ Andersherum gesagt: A ist weder identisch mit A, noch ist es identisch mit etwas, was etwas anderes wäre als A. Von einem beständigen Unterschied zwischen A und Nicht-A zu sprechen, ist daher ebenso irrig wie zu behaupten, es gebe diesen Unterschied nicht. Und dennoch ist A nicht einfach *nichts*. Aus buddhistischer Sicht ist A immer beides, A *und* Nicht-A (und *weder* das eine, *noch* das andere) – also sowohl mit sich selbst identisch als auch von sich verschieden (bzw. weder von sich verschieden, noch mit sich selbst identisch) –, und kann nie ausschließlich A (ein mit sich selbst identisches A) oder ausschließlich *nichts* (ein mit sich selbst identisches Nicht-A) sein.

A and not-A are the same insofar as they are both non-substantial, in which case they are not ‘two’, but ‘one’. They are both empty of substance. In virtue of this fact, it is possible for the mediator [...] to identify himself/herself in a place where ‘this’ is ‘that’ and ‘that’ is ‘this’. Nevertheless, there is a difference between the place in which ‘this’ and ‘that’ occur and the actual occurrences of ‘this’ and ‘that’ in that place. In this respect, they are not ‘one’, but ‘two’. Taken together, it is an instance of discrimination by non-discrimination, i. e. the fact that ‘this’ and ‘that’ are distinctly in the place. And yet, it is also non-discrimination by discrimination, i. e. the fact that the place reveals both ‘this’ and ‘that’ because of their emptiness (NAGATOMO 2000: 237).

Wann immer also die Idee einer Identität A etabliert wird, zieht dies gemäß der Logik des *Vajracēdbikāprajñāpāramitā* eine Transzendierung von A nach sich, deren Ergebnis nicht eine Besiegung der Identität A ist, sondern die Hervorkehrung des Identifikationsvorgangs selbst. So leuchtet ein, weshalb die Sprache des Sūtras zwischen Bejahung und Verneinung „oszilliert“ (s. SCHUMANN 1976: 174): wann immer etwas identifiziert wird, bringt dies Gleichungsmomente ins Spiel ($=, \neq$), die hinsichtlich einer beliebigen Entität A *präexistent* sind. Das Wesen dieser Gleichungs-

¹³⁵ N. R. Glass erfaßt dieses Paradoxon als eine *positive Differenzierung* im Sinne einer analogen „logic of the heart“, im Unterschied zur *negativen Differenzierung* der digitalen „logic of the mind“: „While the negative differentiation of a digital or particle system is a process by which particles or objects differ from one another, the positive differentiation of an analog or wave system is the process by which things differ from themselves“ (GLASS 1998: 391).

momente ist das eines prä-substantiellen Spannungsverhältnisses, einer leeren Kräftebeziehung zwischen zwei (illusorischen) Polen (\leftrightarrow).¹³⁶

Den paradoxen Sinngehalt des *Diamant-Sūtras* in eine dreiteilige, intelligible Ordnung zu überführen, stellt nun freilich seinerseits einen Versuch dar, aus einem Alogischen etwas *irgendwie Logisches* zu machen (sprich: eine ideelle Identität zu kreieren), und es wäre interessant zu erfahren, was ein *Transzendenter Bodhisattva*¹³⁷ uns über Nagatomos Studie zu sagen hätte. Schließlich ist die Formel „A is not A, therefore it is A“ für den gläubigen Buddhisten weniger dadurch richtig, daß sie gleichsam dialektisch hergeleitet werden kann, als aus dem Grund, daß sie dem Standpunkt Rechnung trägt, alles Individuelle – d. h. im weitesten Sinne alles Identische – sei leidbringend: „Es ist die Grundüberzeugung aller in Indien entstandenen Religionen, daß das individuelle Dasein leidhaft ist und jeder bemüht sein sollte, dem Leiden und der Wiedergeburt zu entrinnen. Nur *ein* Ziel ist wahrhaft erstrebenswert: Das Verlöschen“ (SCHUMANN 1990: 16-17). Indem jenes Verlöschen, das Nirvāṇa, aber weder eintreten kann, wenn $A = A$ (ein mit sich selbst identisches und daher leidbringendes A) ist, noch, wenn $A = B$ (ein mit sich selbst identisches und daher leidbringendes Nicht-A) ist, wird die in der Formel „A is not A, therefore it is A“ verborgene Gleichzeitigkeit von Identität und Nicht-Identität erneut bekräftigt. Jede statische Trennung von Subjekt und Objekt, d. h. jede einseitige Fixierung auf eine von mehreren sich gegenüberstehenden Identitäten, ist zu vermeiden. Auch das Nirvāṇa *ist* Nirvāṇa – und *ist* es zugleich *nicht*:

Wer denkt, daß sich an dem Erlösten mit dem Übertritt vom Samsārisch-Bedingten zum Nirvānisch-Unbedingten ein Wandel vollzogen habe, unterliegt einem Irrtum. Der Erlöste hat zwar die Freiheit gewonnen, nicht aber seine Natur geändert, denn beide, Samsāra und Nirvāṇa, sind Leerheit und unverschieden“ (SCHUMANN 1990: 67).¹³⁸

¹³⁶ Vgl. als Illustration dieser Kräftebeziehung den berühmt gewordenen Ausruf „Es‘ schießt!“ in E. Herrigels *Zen in der Kunst des Bogenschießens*: „Verstehen Sie jetzt“, fragte mich einmal der Meister nach einem besonders guten Schuß, „was es bedeutet: ‚Es‘ schießt“, „Es‘ trifft?“ – „Ich fürchte“, erwiderte ich, „daß ich überhaupt nichts mehr verstehe, selbst das Einfachste wird verwirrt. Bin ich es, der den Bogen spannt, oder ist es der Bogen, der mich in höchste Spannung zieht? Bin ich es, der das Ziel trifft, oder trifft das Ziel mich? Ist das ‚Es‘ in den Augen des Körpers geistig und in den Augen des Geistes körperlich – ist es beides oder keines von beiden? Dies alles: Bogen, Pfeil, Ziel und Ich verschlingen sich ineinander, daß ich sie nicht mehr trennen kann. Und selbst das Bedürfnis, zu trennen, ist verschwunden. Denn sobald ich den Bogen zur Hand nehme und schieße, ist alles so klar und eindeutig und so lächerlich einfach...“ – „Jetzt eben“, unterbrach mich da der Meister, „ist die Bogensehne mitten durch Sie hindurchgegangen.“ (HERRIGEL 1948: 77). – Ein ich-loses Schießen ist auch das *make-donische Schießen* (vgl. Anm. 82, 2.1.1): statt daß der Schütze (ein Subjekt) einen Revolverlauf auf ein bestimmtes Ziel (ein Objekt) richtete, feuert er, ohne zu zielen, zwei Waffen gleichzeitig ab. Daß die Finger beider Hände zwei Abzüge im selben Augenblick betätigen, macht den Schuß unkontrollierbar, löst das Schießen von jeder subjektiven Treffabsicht und unterstreicht die ‚Schußhaftigkeit‘ des Schusses. Vgl. Anm. 13, 2.0.1.

¹³⁷ Vgl. den Haupttext zwischen den Anm. 23 und 24, 2.0.2.

¹³⁸ Vgl. hierzu die soteriologischen Reflexionen Nāgārjunas – eines der bis heute einflußreichsten buddhistischen Denker – in seinen *Merkeversen zur mittleren Lehre* (*Madhyamaka-kārikā*). Siehe darunter insbesondere den 25. Abschnitt („Das Erlöschen“), der in dem Satz gipfelt: „nirvāṇa ist von samsāra nicht im geringsten unterschieden; samsāra ist von nirvāṇa auch nicht im geringsten unterschieden“ (NĀGĀRJUNA 1912: 168-175, hier: 173).

So gibt es aus buddhistischer Sicht keine Möglichkeit, Wahrhaftes über die Erscheinungsformen des Daseins¹³⁹ zu äußern, ohne sich derselben Widersprüchlichkeit zu bedienen, die Nagatomo aus seiner Betrachtung des *Diamant-Sūtras* gewinnt. Es gibt keine andere Möglichkeit – wohl aber gibt es die der dynamischen Paradoxie: A muß A und Nicht-A zugleich sein. A verlischt im *Verweisen, Verschieben, Überqueren* von A: „Es gibt kein Sein, sondern nur ein Fließen“ (SCHUMANN 1976: 118); mit Herrigel gesprochen: es gibt keinen Schützen und kein Ziel, sondern nur ein Schießen – doch dieses Fließen, dieses Schießen *ist*.

2.2.2 Identität und Nicht-Identität. Чапаев и Пустота *strukturalistisch, poststrukturalistisch und post-poststrukturalistisch (subkonstrukturalistisch) gelesen*

Die buddhistische Logik „A is not A, therefore it is A“ kann also auch anhand der Subjektkonstitution des Personals von *Жизнь насекомых* nachvollzogen werden. Wie der Abschnitt 2.1.2 gezeigt hat, fallen in diesem Roman sämtliche Formen von Subjektivität auf Spiegelungsverhältnisse zurück, die suggerieren, daß *etwas* ist, was zugleich etwas *anderes* zu sein vorgibt: (1) Ein Mensch scheint ein Insekt zu sein und ein Insekt ein Mensch, beide sind gleichermaßen dasselbe wie auch voneinander unterschieden.¹⁴⁰ (2) Der für Nikita und Maksim verhängnisvolle Joint scheint von Sém und Nataša geraucht zu werden, ebenso rauchen ihn Nikita und Maksim selbst; was beide Perspektiven verbindet, ist das periodische Inhalieren des Rauches/der Rhythmus der auftretenden Glutwellen. (3) „Ња“ scheint das wahre „я“ zu sein und ist dennoch vom herkömmlichen „я“ verschieden; am Ende erhält namentlich „Ња“ den entscheidenden Stoß gen Abgrund, wodurch „я“ seiner spezifischen Form verlustig geht.

¹³⁹ Die vielgestaltige Objektwelt wird im Buddhismus und speziell im Daoismus oft unter dem Begriff der *zehntausend Dinge* subsumiert; vgl. z. B. MAIR (Hrsg.) 1994: 303-310, WILHELM (Hrsg.) 1924: 289, § 5.

¹⁴⁰ Die sich auf ein Vexierspiel berufende Lesart (vgl. Anm. 95, 2.1.2) würde die hierzu konträre Betrachtungsweise nahelegen: ein Mensch ist *kein* Insekt, ein Insekt *kein* Mensch; dennoch scheinen beide in *Жизнь насекомых* auf die Figur einer *entweder-oder-Identität* zurückzufallen (vgl. den auf Anm. 95 folgenden Haupttext), welche die metaphysische Größe der Identität einerseits voraussetzt und andererseits diskreditiert. Hiermit wird zugleich deutlich, wieso die postmoderne Identitätsskepsis etwas völlig Unbuddhistisches ist: während die buddhistische Leerheitslehre eine Präsenz *jenseits* aller Identität kennt, fördert das poststrukturalistische Denken immer nur die *Absenz* vermeintlicher Präsenzen zutage (vgl. Anm. 34, 1.1.3, samt Haupttext). Mit N. R. Glass' Worten: „The enlightment or emptiness [in Buddhism] [...] is associated with [...] pure experience and presencing, while the emptiness [in postmodernism] [...] is associated with deconstruction, difference and the critique of presence“ (GLASS 1995: 1). Der postmoderne Begriff der Leere steht folglich für eine bloße Lückenhaftigkeit, die zwischen den einzelnen Stationen der unaufhaltsamen *différance*-Bewegung zum Vorschein kommt, und die seitens der Apologeten der Dekonstruktion – insofern keine der Lücken für sich genommen endgültig sein kann – als Diskrepanz diagnostiziert wird (s. Anm. 16 sowie den Haupttext zwischen dem Zitat SCHUMANN 1990: 43 und Anm. 17, 2.0.2; erinnert sei ebenfalls an IGOV 2002, Anm. 2, 1.1.1: „в отсъствието битието е подплашено не от нищото, а от невъзможността за цялостност, това не е нищност, а *лунност*, не нищета или липса, а *лунсота*“). – Daß unablässige Grenzüberschreitungen, d. h. Hinzufügungen von immer neuen Lücken zu den bereits bestehenden, etwas sind, was auch begrüßt werden kann, sei übrigens nicht in Abrede gestellt. Das hierfür wohl bekannteste Beispiel ist L. Fiedlers programmatischer Aufsatz „Cross the Border. Close the Gap“, der für eine Überbrückung der Gräben zwischen etablierter, hoher Kultur und populärer Alltagskultur eintritt (vgl. FIEDLER 1969). Eine derartige Relativierung kultureller Hierarchien, die als *Kontextualisierungsstreben* (s. den Haupttext vor Anm. 49, 1.1.3, Anm. 32, 2.1.0) aufgefaßt werden kann, langt dennoch nicht bei einer Restitution von *Präsenz* an.

Alle drei Spiegelungsverhältnisse in *Жизнь насекомых* geben somit einer räumlichen Spannung Raum: zwischen Menschen und Insekten, zwischen einer Figur A und einer Figur B, zwischen „я“ und „Яа“. Dabei verdankt sich die sprachliche Darstellung dieser Spiegelungen einem heterodiegetischen Erzähler, der außerhalb der Spiegelungsbeziehungen zu verharren scheint und sich als ein von ihnen unabhängiger Beobachter geriert. Diese vorgebliche Autonomie des Erzählers gegenüber der durch ihn dargebotenen fiktionalen Welt scheint für *Жизнь насекомых* der letzte Ort subjektiver Stabilität zu sein – und nähert den Ursprung des Erzählens an die Position des realen, schöpferischen Autors an.¹⁴¹

In Pelevins darauffolgendem Roman, *Чапаяев и Пустота*, ist dies anders. Hier meldet sich einer der titelgebenden Protagonisten selbst zu Wort: den Roman erzählt in weiten Teilen Petr Pustota (Pet’ka), ein am Geschehen unmittelbar teilhabender Ich-Erzähler. Soll also auch die Fiktion von *Чапаяев и Пустота* auf ein *Verweisen, Verschieben, Überqueren* reduziert werden können, bzw. soll in ihr die identitätsunterwandernde buddhistische Logik „A is not A, therefore it is A“ zum Tragen kommen, so muß hiervon nun auch die homodiegetische Erzählinstanz betroffen sein.

In der Tat wird auch die Konstruktion von *Чапаяев и Пустота* von Spannungen bestimmt, die sich nicht nur in der räumlichen, sondern auch in der zeitlichen Dimension geltend machen:

Chapaev i Pustota shifts back and forth through the nebulous void between dream and reality. The hero, Pyotr Pustota (his surname means “emptiness” in Russian), wakes up in 1991 in a Moscow mental hospital, imagining himself to be an officer serving in Chapaev’s legendary army in the year 1919 (MOZUR 2002: 62).¹⁴²

¹⁴¹ Behält man das spezifische Verhältnis von Pelevin und Castaneda im Blick, das im Abschnitt 2.1.0 als das einer *semantisch nicht-deformativen Resonanz* beschrieben wurde (s. den Haupttext vor Anm. 37), so steigen hinsichtlich der Auktorialität des realen Autors Pelevin – falls man unter Auktorialität eine künstlerische Individualität mitversteht – natürlich Fragen auf. Nichtsdestoweniger soll die vor dem Hintergrund dieses Resonanzverhältnisses scheinbar folgewidrige, *anti*-postmoderne Rede von Auktorialität auch bei uns ihren Platz haben (der Begriff ist nicht zufällig schon einmal gefallen, vgl. das Ende des Abschnitts 2.0.2). Diese Diskussion soll aber nicht hier geführt werden; ihr wird der Abschnitt 2.3.3 – die letzte Rubrik in der Auseinandersetzung mit Pelevins Prosa – vorbehalten sein.

¹⁴² So wie der Roman *Жизнь насекомых* zunächst vermuten ließ, es könnte seinem Verständnis förderlich sein, wenn man ihn mit Josef und Karel Čapeks *Ze života hmyzu* oder mit den Krylovschen Fabeln vergleiche, scheint auch die Figurendisposition von *Чапаяев и Пустота* eine umfassende intertextuelle Analysearbeit anzuraten. Um den Rotgardisten Vasilij Čapaev, seinen Adjutanten Pet’ka, die Maschinengewehrschützin Anka (sowie teilweise um deren militärischen Mitstreiter Grigorij Kotovskij) ranken sich in der sowjetischen Populärkultur zahllose Legenden und Mythen, die in ihrer Gesamtheit – analog etwa zum *Petersburger Text* im Sinn von TOPOROV 1984 – einen regelrechten *Čapaev-Text* bilden, zu dem Dmitrij Furmanovs Roman *Чапаяев* (1923), der gleichnamige Kinofilm der Brüder Vasil’evy (1934), V. Petrovs Propagandafilm *Чапаяев с нами* (1941) sowie aus jüngerer Zeit z. B. Vasilij Aksenovs Erzählung „Корабль мира «Василий Чапаяев»“ (AKSENOV 1998: 159-177), Eduard Volodarskij Roman *Страсти по Чапаяеву* (VOLODARSKIJ 2007) und wiederum Pelevins Roman *T* zu rechnen sind (vgl. in *T* das Intermezzo des Nihilisten „Василий Чапаяев“ gegen Ende des 23. Kapitels, PELEVIN 2009: 313-319). Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang auch Andrej Levkins Essay „Чапаяев: место рождения — Рига. (Новое о Г. И. Гурджиеве)“ (LEVKIN 2000: 56-72), in welchem die Existenz Čapaevs samt der an seiner Person ansetzenden „народной «Чапаяевщины»“ (LEVKIN 2000: 70) auf die Schaffung eines okkulten ‚Gurdžiev’schen Objekts‘ (‘ГО’) zurückgeführt wird: „Основные интересы Гурджиева в его рижский период были связаны с исследованиями «центров» человека, с проблемами их взаимодействия, а

Jedoch erweckt der Beginn des Romans keineswegs den Eindruck, er werde aus einem Traum heraus erzählt. Der Erzähler Pet'ka eröffnet seine Erzählung, die zunächst eindeutig auf die Zeit des russischen Bürgerkriegs zu datieren ist, vielmehr mit einer scheinbar gewöhnlichen Erinnerung¹⁴³:

Тверской бульвар был почти таким же, как и два года назад, когда я последний раз его видел — опять был февраль, сугробы и мгла¹⁴⁴, странным образом проникавшая даже в дневной свет. На скамейках сидели те же неподвижные старухи; вверху, над черной сеткой ветвей, серело то же небо, похожее на ветхий, до земли провисший под тяжестью спящего Бога матрац.

Была, впрочем, и разница. Этой зимой по аллеям мела какая-то совершенно степная метель, и попадись мне навстречу пара волков, я совершенно не удивился бы. Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно — оттого, наверно, что на груди у него висел красный фартук с надписью: „Да здравствует первая годовщина Революции“ (PELEVIN 1996a: 10).

Mehr als 370 Seiten später wird Pet'ka als geheilt aus der psychiatrischen Klinik entlassen¹⁴⁵; dieses Ereignis ist zweifelsfrei dem Erzählstrang der 1990er Jahre zuzuordnen.¹⁴⁶ Dennoch »erinnert« sich Pet'ka hier in ganz ähnlicher Weise:

также — перераспределения соответствующей энергии [...]. В связи с этим Гурджиев предпринял удачную попытку создания андроидов с неполным набором центров [...]. Известно, что первым удавшимся ГО был получивший впоследствии имя Чапаева“ (LEVKIN 2000: 59-60; für eine frühe umfassende Darstellung der mystischen Lehre Gurdžievs vgl. den Bericht *В поисках чудесного* seines Schülers Petr USPENSKIJ 1949; s. auch Anm. 38, 2.1.0). Levkins Text trägt also nicht nur zur Legendenbildung über Čapaev bei, zum „Sprung aus der Geschichte in die sowjetische Mythologie“ (RATHGEB 1999), sondern unterwirft den historischen Ausgangspunkt selbst einer Mystifikation – und bewerkstelligt so eine besonders weit reichende Fortschreibung des *Čapaev-Texts*. Letzteres gilt auch für die vordergründig auf *Pelevins* Roman gemünzten Verballhornungen „Чапаев и простота“ (SERGEEV 1997) und *Чанай и эзотика* (ein Rockalbum, das 2002 von КАРАСОН auf den Markt gebracht wurde). – Darüber hinaus bietet *Чанай и Эзотика* auch abseits des *Čapaev-Texts* viele intertextuelle Anknüpfungspunkte: „Если перечислить хотя бы частично набор культурологических реалий романа, получится нео-Даль в транскрипции Элочки-Людоедки, либо словарь той же Элочки в степени *n*, где *n* — количество услышанных книг. Вот некоторые названия: [...] Юнг, Ницше, Шварценеггер, «Юм, Беркли, Хайдеггер» (крут чтения Пустоты), Бердяев, Брюсов, Л. Толстой, Б. Гребенщиков, мантра и т. д.“ (ZAKURENKO 1998: 95). Wie im Fall von *Жизнь насекомых* soll jedoch keiner dieser intertextuellen Verbindungslinien nachgegangen werden. Die nachstehende Argumentation wird zeigen, daß es in der Hauptsache erneut weder um ein Additiv an Bedeutungshaftigkeit geht, das sich aus der Gegenüberstellung des Romans mit dem *Čapaev-* oder mit einem anderen Text gewinnen ließe, noch um eine schiere Relativierung dieser Bedeutungshaftigkeit, sondern daß auch *Чанай и Эзотика* auf eine *Unterwanderung von Bedeutungshaftigkeit* hinausläuft – wodurch dieser Roman zu einem weiteren Exempel einer post-postmodernen, ostensiven Kunstform wird. Nur beiläufig sei daher auf EMEL'JANENKO 1998 und BELIKOV/ČAPAEVA 2010 verwiesen, die viel Wissenswertes über das Leben des historischen Feldkommandeurs Vasilij Ivanovič Čapaev mitzuteilen haben.

¹⁴³ Diese Erinnerung kann viel eher als »Erinnerung« im Castanedaschen Sinne (vgl. Anm. 50, 2.1.1) aufgefaßt werden, denn als ein halluzinatorischer „dream“ im Verständnis Mozurs.

¹⁴⁴ Vgl. Anm. 98, 2.1.2.

¹⁴⁵ Der Gang in die Freiheit (vgl. Anm. 128, 2.1.2, samt Haupttext) wird wie folgt geschildert: „Двери на волю растворились до такой степени буднично, что я испытал некоторое разочарование. За этими дверями оказался *пустой заснеженный двор, окруженный бетонным забором*, в котором, прямо напротив нас, зеленели большие металлические ворота, отчего-то украшенные красными звездами“ [Hervorhebungen von mir, M. K.] (PELEVIN 1996a: 383). Auch dieser am Ende gewonnene Freiraum stellt einen leeren Zwischenraum inmitten einer seitlichen Umzäunung dar (vgl. Anm. 130, 2.1.2, samt Haupttext).

¹⁴⁶ Auch diese Datierung stützt sich auf eindeutige Realien; vgl. exemplarisch eine Szene kurz nach Pet'kas Entlassung: „Довольно долго я сидел на лавке, размышляя, как быть. Уже начинало темнеть, и на крышах знакомых домов (их было довольно много вокруг) загорались огромные электрические надписи на каком-то диком волапоке — «SAMSUNG», «ОСА-СО А», «OLBI»“ (PELEVIN 1996a: 386).

Тверской бульвар был почти таким же, как и тогда, когда я последний раз его видел — опять был февраль, сугробы и мгла, странным образом проникавшая даже в дневной свет. На скамейках сидели неподвижные старухи, стерегущие пестро одетых детей, занятых затяжной сугробной войной; вверху, над черной сеткой проводов, висело близкое-близкое к земле небо.

Была, впрочем, и разница, которую я заметил, дойдя до конца бульвара. Бронзовый Пушкин исчез, но зияние пустоты, возникшее на месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников. Там, где раньше был Страстной монастырь, теперь тоже была пустота, чуть прикрытая чахлыми деревьями и безвкусными фонарями (PELEVIN 1996a: 385-386).

Die Erzählerfigur Pet'ka *ist* also Pet'ka – sie reklamiert Subjektintegrität kraft ähnlich wiederkehrender Erinnerungen – und sie *ist* es zugleich *nicht*: die zwischen den einzelnen Erinnerungen verfllossene Zeit macht es biologisch unmöglich, daß Pet'ka ohne Alterungserscheinungen sowohl an das zaristische, an das sowjetische als auch an das postsowjetische Moskau zurückdenken kann. Anders gesagt: der Erzähler Pet'ka ist Pet'ka aufgrund seiner gleichbleibenden personalen Erzählhaltung in beiden Handlungssträngen; zugleich aber kann Pet'ka – als eine mit sich selbst identische Figur – nicht sowohl der Protagonist des Jahres 1919 als auch ein Patient einer Nervenheilanstalt der 1990er Jahre sein. Fiel in *Жизнь насекомых* das offenbar Unterschiedliche (Insekt vs. Mensch, Figur A vs. Figur B, „я“ vs. „Я“) in eins ($A \neq B \rightarrow A = B$), so differiert in *Чаноев и Пустота* das offenbar Identische von sich selbst¹⁴⁷ ($A = A \rightarrow A \neq A$).

Wenn aber Pet'ka mit sich selbst ebenso identisch ist wie nicht-identisch, so ist es unsinnig, von einer „Alternation zwischen Realistik und Phantastik“ (WABER 1999: 183) zu sprechen. Eine solche Unterscheidung würde, gleichgültig, welche Zeitebene man für real und welche für phantastisch erachtete, durch Pelevins Roman einen Schnitt ziehen, zu dessen Seiten immer entweder das ausschließlich *Echte* (A) oder das ausschließlich *Illusionäre* (B)¹⁴⁸ – in jedem Fall aber etwas mit sich selbst Identisches, das vom jeweils anderen klar unterschieden ist – zu liegen käme: $A \neq B$. Angesichts dessen, daß jede Trennung von Realem und Phantastischem darüber hinaus ein ontologisches Nachrangigkeitsverhältnis in Kraft setzt, demzufolge das Reale den Status des *Primären*

¹⁴⁷ Vgl. die zurückliegende Anm. 135.

¹⁴⁸ Auf einer solchen Unterscheidung fußt auch M. Lipovecki's Argumentation: „Пустота не знает, какая из известных ему реальностей реальна, а какая фиктивна. Но он сам выбирает для себя тот мир, в котором он — комиссар Чапаева, и следует этому выбору со всей возможной последовательностью“ (LIPOVECKIJ 1999: 210; s. sinngemäß LIPOVETSKY 2001: 44). Ebenso urteilen O. Bogdanova/S. Kibal'nik/L. Safronova, wobei sie zur Begründung eine bloß höhere Wahrscheinlichkeit bemühen: „может быть, что душевнобольному Пустоте «из 1990-х» видятся события прошлого (1918–1919 годов), в которых он якобы сам участвовал. Но мы помним, что весь роман-воспоминание написан им же, Петром Пустотой, в 1923–1925 годах, следовательно, Пустота — скорее чапаевец, и это, кажется, его наиболее реальная сущность“ (BOGDANOVA/KIBAL'NIK/SAFRONOVA 2008: 127-128). (Wie ein Erzählersubjekt sich an etwas *Zukünftiges* erinnern könne, bleibt hier freilich rätselhaft). – Vgl. andererseits erneut MOZUR 2002: 62 (im Haupttext vor Anm. 142), der, gleichfalls *Realität* und *Traum* voneinander abgrenzend, für die gegenteilige Lösung des Veritabilitätsproblems plädiert. Mit Mozur stimmt auch A. Brintlinger überein: „Set in the 1990s, Pelevin's novel examines the inmates and methods of treatment at a Moscow madhouse. The narration switches back and forth between this “real” time and the delusional time of Pelevin's main hero, who believes that he is actually living in 1919-20 as a somewhat unwilling participant in the Russian civil war“ (BRINTLINGER 2004: 44).

und das Phantastische den des *Sekundären* erhält, böte eine solche Auffassung zugleich eine offene Angriffsfläche für die Metaphysikkritik der Dekonstruktion.¹⁴⁹

Von hier aus ist der Weg nicht mehr weit, bis die einander vermeintlich ausschließenden Seinssphären *ununterscheidbar* werden. Hatte man zuvor für das Reale A und für das Phantastische B gesetzt (bzw. umgekehrt), so gilt nun: A = B.

Die beiden Welten werden als Alptraum Petrs in der jeweils anderen Welt erinnert; aus der Sicht des ersten Stranges erscheint die Geschichte im Irrenhaus als krankhafte Traumphantasie und umgekehrt die Čapaev-Geschichte als schizophreniebedingter Wahnsinn. Bis zum Schluss wird unentscheidbar für die eine oder andere Seite damit gespielt, welcher Strang bzw. welche Episoden als Realitätsebene und Bewertungsmaßstab für den anderen eingesetzt werden könnten (STAHL 2006: 687).¹⁵⁰

Während der erste dieser beiden Zugänge zu Pelevins Roman also die Suche nach dem Wahren, Bedeutenden in den Mittelpunkt stellt und damit *modernistische*¹⁵¹ Züge trägt (Ziel dieses strukturalistischen Ansatzes ist die unzweideutige Identifikation des Wahren entweder mit A oder mit B), so ist die Demontage eben jener Bedeutungshaftigkeit (insofern sie die Bedeutung A mit der Bedeutung B konfrontiert und in einer Demonstration der wechselseitigen Bedingtheit beider Bedeutungssphären mündet) eine Sache der *Postmoderne*. Nach poststrukturalistischer Lesart tritt

¹⁴⁹ Einem scharfsinnigen Analytiker wie Derrida würde es leicht fallen, ähnlich wie bei der Opposition von *Schrift* und *Rede* in Saussures Denken, auch für die Bipolarität von *Realität* und *Phantastik* darzustellen, inwiefern das *eine* jeweils die Merkmale des *anderen* aufweist – wie also die Konstitution des *einen* immer vom *anderen* infiziert ist. Vgl. den Schluß des Abschnitts 1.1.2.

¹⁵⁰ Ähnlich äußern sich E. Pavlov, A. Mørch, E. Pronina, C. Keller, N. Kleine-Nathland: „If the protagonist Piotr Pustota considers himself a decadent poet living and acting at the time of the Russian Civil War, then this version of reality is just as good as the one imposed on him by Timur Timurovich Kanashnikov, the shock therapist who treats him for schizophrenia in a post-Soviet mental clinic“ (PAVLOV 1999: 94); „In this novel the main character Petr Pustota is living in two different realities simultaneously. In one of these realities he becomes a commissar serving under the war hero Čapaev during the Civil War that followed the October Revolution in Russia. In another reality he is a psychiatric patient in Post-Soviet Russia. When Pustota is awake in one of these realities, he experiences the other as recurrent dreams“ (MØRCH 2005: 63); „«Чапаев и Пустота» начинается с весьма реалистического описания одного февральского дня 19-го года. И когда читатель, доверившись автору, уже захвачен реальностью происходящего, действие начинает приобретать все более сюрреалистические черты и, достигнув апогея абсурда, вдруг обрывается и переносится почти на сто лет вперед в палату для душевнобольных, где герой находится на излечении. Вслед за тем действие столь же неожиданно перескакивает назад в 19-й год. Сходный принцип повествования находим в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», где сюжет также разворачивается в двух временных пластах [...]. Но, в отличие от «Мастера и Маргариты», субъект действия у Пелевина при переходе от одной реальности к другой не меняется. Это два измерения одной личности, нерасторжимое целое. Герой живет сразу в обеих реальностях“ (PRONINA 2003: 10); „Bulgakows großer Roman ‚Der Meister und Margarita‘ [...] stand Pate für die doppelbödigen Inszenierungen von Pelewins ‚Buddhas kleiner Finger‘ [so der Titel der deutschen Übersetzung von *Čapaev u Pustota*, M. K.]. Hier wie dort pendelt das Romangeschehen zwischen der (realeren?) Irrenhauswelt und der (irrealeren?) normalen Welt, dort wie hier kippt die Handlung spielerisch ins Phantastische: Bei Bulgakow ist es eine Hexen- und Teufelswelt, in der buchstäblich alles möglich wird, bei Pelewin sind es ineinander gleitende Traumwelten [...]. Der Roman ist von so vielen Realitäten, wirklichen und fiktiven, durchdrungen, dass die gesamte Handlung zum Traumspiel wird“ (KELLER 2000); „Der Roman handelt von dem Helden Pjotr Pustota, der sich durch plötzlich eintretende Zeitsprünge zum einen im Revolutionsjahr 1917 befindet, sowie zeitweise auch im Moskau der Gegenwart [...]. Welche Zeitperioden die realen und welche nur geträumt sind, ist nicht erkennbar“ (KLEINE-NATHLAND 2009: 66-67).

¹⁵¹ Siehe nochmals Lipoveckij (vgl. Anm. 148): „Петр Пустота — почти романтический образ модерниста; подлинного поэта, творца, избирающего пустоту как предельное выражение философской свободы“ (LIPOVECKIJ 1999: 210).

in *Чанакс и Пычмома* nicht eine phantastische Zeit zur realen, eigentlichen Zeit hinzu, sondern beide Zeitebenen verschmelzen zu einem unauflösbaren Knäuel des Illusionären. Die einstigen Platzhalter für das Reale und für das Phantastische – die um ca. 70 Jahre auseinanderliegenden Erzählstränge – bleiben zwar formal bestehen; welcher Erzählstrang aber gegenüber welchem anderen vorrangig sei, wird zu einer Frage, deren eindeutige Beantwortung unmöglich geworden ist: „Viktor Pelevin’s fiction is notorious for a dually structured world in which two realities undermine each other“ (UFFELMANN 2011: 117).

Aber auch dieser postmoderne Ansatz kann nochmals unterwandert werden. Wenngleich die Geschehnisse während des Russischen Bürgerkriegs und die der 1990er Jahre gleichermaßen illusionär sind, gibt es doch etwas, was zwischen ihnen liegt: *Sprünge*.

Der Leser, der anfangs noch die beiden Welten nach Traum und Wachen, Schein und Sein zu unterscheiden sucht, wird bald von der Aussichtslosigkeit eines solchen platonischen Ordners überzeugt: Es sind Sprünge zwischen gleichberechtigten Bewußtseins- und Zeitwelten. Sowohl die Zeitdifferenz als auch die Sprünge von einem Bewußtseinsspiel zu einem anderen mit anderem kulturellem Hintergrund machen diese inter- und intrapersonalen Übergänge zu Momenten interkultureller Übersetzung/Über-setzung. Ein Reales, ein Original, einen Etext, an den sich der Leser halten könnte, gibt es dabei nicht (UFFELMANN 1999: 329).

An der Bewertung dieser Sprunghaftigkeit entscheidet sich die epochale Zuordnung des Romans: Beklagt die postmoderne Textauffassung den Verlust des Realen und des Originals, so ist dies ein Ausdruck für die Absenz eines substantiellen Desiderats. Hier zeigt der Sprung einen Mangel an, figuriert als ein Sinnbild defizitärer Lückenhaftigkeit (vgl. die zurückliegende Anm. 140). Wendet sich indes der Blick von der Substantialität der über Sprünge aufgesuchten Eckpfeiler A vs. B (Realität vs. Phantastik, Wachen vs. Traum, Sein vs. Schein etc.) ab und dem *Springen selbst* zu, tritt damit eine Wirkkraft ans Licht, die nicht nur dem substantialistischen Denken der Moderne, sondern auch dem substanzkritischen Denken der Postmoderne noch vorausgeht. Dieser *post-post-structuralistische*, *subkonstrukturalistische* Ansatz unterzieht die Metaphysikkritik der Postmoderne einer ebensolchen Kritik, wie einst die postmoderne Metaphysikkritik den metaphysischen Impetus der Moderne attackiert hat. Denn während die Postmoderne nach den *Voraussetzungen* einer modernistisch-stabilen Bedeutung A fragt und erweist, inwiefern die Diskretheit dieser Bedeutung erst aus einem kontextuellen Wechselspiel mit B erwächst, erkennt der Subkonstrukturalismus im Sprung zwischen zwei semantischen Polen A und B ein *Verweisen*, *Verschieben*, *Überqueren* wieder (zumal, wenn diese Pole in ihrer semantischen Relevanz ununterscheidbar sind) und begreift, daß eine kontextuelle Bedingtheit von A oder von B nicht hat zur Geltung kommen können, *bevor* nicht ein semantisch leeres Spannungsverhältnis zwischen beiden wirksam geworden ist. Gilt also der Moderne als Original noch ein *Original* (im Unterschied zur Fälschung), nimmt dessen Platz in der Postmoderne der *Verlust von Originalität* ein. Für den Subkonstrukturalismus indes spielt Originalität im traditionellen Wortsinn keine Rolle mehr; statt von der indivi-

duellen Qualität eines Originals zu sprechen, wäre nur mehr die Rede von desubjektivierter, reiner Ursprünglichkeit i. S. v. *origo* angebracht. Als ein solches, von kontextuell bedingter Identität entbundenes und daher allenfalls *leeres Original* tritt nun die Verhältnishaftigkeit selbst auf – der *Sprung* zwischen zwei irrelevanten Polen *als solcher* (=, ≠; ↔).¹⁵²

Soll für *Чанаев u Пычмома* also weder der epistemologische Wahrheitsgehalt der miteinander konfrontierten Erzählstränge, noch die aporetische Einsicht in die ontologische Ununterscheidbarkeit dieser Erzählstränge maßgeblich von Belang sein, so kann demgegenüber freilich eingewandt werden, daß im Verlauf des Romans aber sehr vieles *geschieht*. Wir haben es auch bei *Чанаев u Пычмома* mit einem handlungsorientierten Erzähltext zu tun, d. h. mit einem Konglomerat von Narrativen, die symbolisch gedeutet werden können, bzw. mit Anklängen an Mythen und andere Diskurse, deren Einbeziehung in eine Textanalyse zu vielfältigen interpretatorischen Ergebnissen führen kann. Kurz: so, wie es bei jedem postmodernen Text möglich ist, ihn unter modernistischen Vorzeichen zu lesen, kann auch Pelevins Prosa rezipiert werden, als sei sie postmodern oder gar noch modern. Es wird folglich das Ziel der nachstehenden Argumentation sein, ein weiteres Mal deutlich zu machen, inwiefern jede modernistisch-strukturalistische und jede postmodern-poststrukturalistische Lektüre an der sich in Pelevins Prosa entfaltenden ostensiven Logik vorbeigeht.

*

Was also umfaßt die zeitliche Klammer zwischen den 1990er Jahren und dem Russischen Bürgerkrieg in *Чанаев u Пычмома*? Der Roman besteht aus zehn Kapiteln, deren zeitliche Situiertheit konsequent alterniert¹⁵³: während die Handlung der numerisch ungeraden Kapitel 1, 3, 5, 7 und 9

¹⁵² Vgl. die scharfsichtige Beobachtung A. Antonovs, der Pelevins Texte schon früh als Ausdrucksformen von „внуяз“, d. h. „внутренний язык“ (ANTONOV 1995: 125), liest: „вся проза Пелевина представляет собой непрерывную череду разного рода «переходов границ», по ту и другую сторону которых брезжат одинаково призрачные миры, отчего по-настоящему реальным оказывается только сам момент «перехода»“ (ANTONOV 1995: 136).

¹⁵³ Eine strukturelle Sprunghaftigkeit kommt also bereits an jeder Kapitelgrenze zum Tragen. D. Uffelmann charakterisiert diese Kapitelanschlußtechnik, bei der zwischen jedem endenden und jedem darauffolgenden Kapitel eine *Übersetzung* (ein *Sprung* in unserer Begrifflichkeit) vonstatten geht, als „Dominopoetik“: „Der übersetzte Text ist jeweils nur mit der einen Seite des Dominosteins, welcher das zwischen sprachliche [sic] Scharnier [...] darstellt, an den zu übersetzenden gebunden, da er an den letzten voraufgehenden [sic] Dominostein anschließen muß. Wie jedoch das Scharnier selbst beschaffen ist, wieviele Augen die andere Hälfte zeigt und welchen weiteren Anschluß sie ihrerseits folglich fordert, ist unvorhersagbar. Übersetzung wird [...] zu einem kontingenten Produkt, dergestalt kontingent, daß nicht nur die Konturen des Edukts zur Gänze verschwimmen, sondern völlig verschiedene Erzählungen mit gänzlich unterschiedlichem Personal und Chronotop herauskommen, die sich nun an einem minimalen Punkt, eben dem Dominoanschluß, häufig dem Wecken [...] des jeweiligen, aber nicht identischen Bewußtseins, überschneiden“ (UFFELMANN 1999: 331). Wir stimmen mit dieser Auffassung insoweit überein, als daß auch wir die Natur des Übersetzens bzw. Springens an sich für *leer* – und die Qualität des Endpunkts der durch diesen Sprung initiierten Entwicklung für *unvorhersagbar* – halten. Die Divergenz zwischen Uffelmanns und unserem Ansatz beginnt dort, wo Uffelmann den Verlust (oder die Unmöglichkeit der Rückkehr) eines substantiellen „Edukts“ beklagt. Vgl. die Gegenüberstellung der postmodernen und der post-postmodernen Herangehensweise auf den zurückliegenden Seiten.

in den Jahren des Russischen Bürgerkriegs spielt und die Geschichte einer von Čapaev geleiteten, spirituellen Initiation Pet'kas¹⁵⁴ erzählt, findet sich Pet'ka im Erzählstrang der postsowjetischen Zeit – in den gerade nummerierten Kapiteln 2, 4, 6, 8, 10 – als Krankenhausinsasse in der Gesellschaft dreier anderer Patienten wieder: des Homosexuellen Marija (Kapitel 2), des arbeitssuchenden Alkoholikers Serdjuk (Kapitel 6) und des Mafiabosses Volodin (Kapitel 8).¹⁵⁵ Das Erzählerbewußtsein wird in beiden Erzählsträngen mithin von einer Frage der Selbsterkenntnis¹⁵⁶ bestimmt, deren einfachste Formulierungen lauten: *Wer bin ich?* bzw. *Wo bin ich?*¹⁵⁷

Werfen wir für die Frage nach dem bedeutungshaften *Geschehen*¹⁵⁸ des Romans zuerst einen Blick auf das zweite Romankapitel. Im Mittelpunkt steht hier die bizarre Suche einer männlichen Marija, deren Name von dem Titel einer mexikanischen Seifenoper herrührt, nach einem Bräutigam, der geeignet wäre, mit ihr die ‚alchemistische Ehe‘ einzugehen. Eingeleitet wird diese Suche durch ein Gewirr von Begriffen und Wörtern:

Мария не поняла почти ничего из того вихря понятий, который ей открылся [...]. Слова были такие — «прекрасная дама» (здесь было понятно, о ком идет речь), «незнакомка» (тоже), потом мерцало слово «Жених» (почему-то с большой буквы), потом слово «Гость» (тоже с большой), дальше висело непонятное словосочетание «алхимический брак» (PELEVIN 1996a: 59-60).

Als der verheißene Bräutigam erweist sich bald der Bodybuilder und TV-Star Arnol'd Švarcenegger. Švarcenegger besteigt das Cockpit einer senkrechtstartenden Harrier-Maschine und entführt

¹⁵⁴ Vgl. den Beitrag H. Stahls, die *Čapaev* und *Пустота* als „Initiationsroman“ interpretiert (s. STAHL 2006: 690-697). Stahl verweist auf das fiktive Vorwort des Romans (vgl. Anm. 107, 2.1.2) – in dem es heißt: „целью написания этого текста было не создание «литературного произведения», а фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни“ (PELEVIN 1996a: 7) – und knüpft hieran die These, der Čapaev-Erzählstrang sei von einem der Postmoderne zuwiderlaufenden, positiv-inhaltlichen Gegenkonzept getragen, das „einen neuen, metaphysisch legitimierten Totalitätsanspruch in sich birgt“ (STAHL 2006: 690-691). Siehe hierzu die Besprechung des Stahlschen Ansatzes im Rahmen der Diskussion von Forschungsbeiträgen zu Pelevin, Punkt (1c), Anm. 89, 1.2.4.

¹⁵⁵ I. Rodnjanskaja sieht in diesen insgesamt vier Charakteren (Pet'ka eingeschlossen) typische Repräsentanten der ‚vier Modi der russischen Seele‘: „четыре пациента психушки [...] являют собой четыре социальных модуля «русской души»: человек массы, мечтательный босяк, «новый русский» и, конечно же, российский интеллигент с его «раздвоением ложной личности» и позывом освободиться от «так называемой внутренней жизни»“ (RODNJANSKAJA 1996: 214).

¹⁵⁶ Um eine solche Selbsterkenntnis kreist auch das dem Roman vorangestellte Motto: „Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся в никуда по багровой закатной степи, я часто думаю: где Я в этом потоке? Чингиз Хан“ (PELEVIN 1996a: 5).

¹⁵⁷ Diese Fragen positiv zu beantworten, ist das Anliegen der klassischen Subjektmetaphysik. Speziell nach dem *wo?* des Bewußtseins fragt z. B. Feuerbachs anthropologischer Materialismus: „Wo bin ich? ist die Frage des erwachenden Bewußtseins, die erste Frage der Lebensweisheit. Beschränkung in Raum und Zeit ist die erste Tugend, die Ortsdifferenz die erste Differenz des Schicklichen vom Unschicklichen, die wir dem Kinde, dem rohen Menschen beibringen [...]. Mit dem Wo entsteht mir erst der Begriff des Raums. Wo? ist allgemein, gilt von jedem Ort ohne Unterschied, und doch ist Wo bestimmt [...]. Ich bin nicht dort, weil ich hier bin – dieses Nichtdortsein ist also nur eine Folge von dem positiven, ausdrucksvollen Hiersein“ (FEUERBACH 1843: 99).

¹⁵⁸ Der Begriff des *Geschehens* kann hier, um genau zu sein, im Sinne der von W. Schmid vorgeschlagenen Präzisierung der formalistischen Dichotomie *Fabel* vs. *Sujet* verstanden werden, d. h. als der „fiktionale Rohstoff der narrativen Bearbeitung“ (SCHMID 1982: 94) – bzw. noch genauer als „die amorphe Gesamtheit der Situationen, Personen und Handlungen, die im Erzählwerk explizit oder implizit dargestellt oder logisch impliziert sind“ (SCHMID 2005: 241-242).

Marija, die sich auf dem Rumpf des Düsenjägers niederläßt und dort an eine aufragende Antenne klammert, auf einen abenteuerlichen Flug, der in einer Kollision mit dem Moskauer Fernsehturm Ostankino endet. Kurz vor dem Aufprall bricht Švarcenegger die Beziehung zu Marija ab: „*You are fired*“ (PELEVIN 1996a: 76).

Wollte man dieses Narrativ nun im Sinne einer modernistischen oder postmodernen Lesart interpretieren, so könnte man, je nachdem, ob man nach der *Bedeutung* oder nach der *Relativität einer aufscheinenden Bedeutung* hinter dem Geschehen fragt, entweder beide Figuren als Repräsentanten zweier aufeinandertreffenden Kulturen deuten (Marija als Vertreterin einer labilen, russischen Kultur¹⁵⁹, die durch eine ‚alchemistische Verschmelzung‘ mit dem Fremden eine stabile Identität zu erlangen sucht; Švarcenegger als Vertreter einer dominierenden, in sich ruhenden, westlichen Kultur¹⁶⁰); oder aber man könnte die so gebildete semantische Opposition wieder untergraben, indem man die Merkmalshaftigkeit beider Figuren in einen größeren außerfiktionalen Kontext einbindet, um vorzuführen, inwiefern die Kennzeichen der einen Figur zugleich die Kennzeichen der anderen sind.¹⁶¹

Fördert die strukturalistische bzw. die poststrukturalistische Interpretation des Geschehens also ein statisches System von Bedeutungen bzw. ein dynamisches Geflecht kontextueller Quer-

¹⁵⁹ Vgl. V. Desjatov: „Пелевинская Мария — [...] вариант набокховской Машеньки, олицетворяющей Россию (фамилия писателя называется в начале главы), это блоковская «прекрасная дама» (59), «царевна» из стихотворения «Отдых напрасен. Дорога крута» (1903 или 1904), которое неточно цитируется в романе (60 «незнакомка», 59) — героиня не столько знаменитого стихотворения, сколько одноименной пьесы, где она названа Марией“ (DESJATOV 2002: 192).

¹⁶⁰ Vgl. Kleine-Nathland: „Schwarzenegger befindet sich [...] im sicheren Innern des Flugzeuges, für Maria allerdings ist dort kein Platz mehr [...]. Die Situation verdeutlicht die Tatsache, dass der ‚Weg nach oben‘ für Russland ein enormes Risiko darstellt [...]. Während des Fluges nimmt Arnold keine Rücksicht auf Maria. Sie ihrerseits empfindet die Situation als eine Prüfung, die sie bestehen muss, um an seiner Seite bleiben zu dürfen“ (KLEINE-NATHLAND 2009: 75). Vgl. ferner S. Pavlov, der durch die Annäherung Marijas (Rußlands) an Švarcenegger (an den Westen) das russische kulturelle Gedächtnis bedroht sieht: „Пелевин — один из тех, кто пересаживает России чужую душу [...]. На наших глазах происходит гибель русского народа, утратившего историческую память, отказавшегося от собственного прошлого и постепенно растворяющегося в безликой толпе «глобального» человечества“ (PAVLOV 2003: 184).

¹⁶¹ Für Marija läßt sich argumentieren, sie sei eigentlich *männlich* – vgl. den Kommentar Timur Timurovič Kanašnikovs, des Klinikdirektors: „В вашей палате будет крайне интересное событие — групповой сеанс с Марией [...]. Было бы самым банальным случаем, если бы не подсознательное отождествление с Россией плюс комплекс Агамемнона с анальной динамикой“ (PELEVIN 1996a: 54). Die kontextuelle Verbindung zum Ehedrama zwischen Agamemnon und Klytaimestra, in welchem der Mann Agamemnon durch die Hand der Frau Klytaimestra zu Tode kommt (s. den ersten Teil der Aischyleischen Tragödien trilogie *Oresteia*), kongruiert freilich nur dann mit der ‚Ex-Termination‘ Marijas durch den Terminator Švarcenegger, wenn auch umgekehrt Švarcenegger *weibliche* Züge annimmt. Ein entsprechendes, unmißverständlich weibliches Attribut fällt Švarcenegger in der Tat zu, wenn man als eine weitere kontextuelle Verbindung Ivan Reitmans Kinofilm *Junior* (USA 1994) ins Spiel bringt: der Kinoheld Schwarzenegger wird in diesem Film schwanger. (Dies wird auch in Pelevins Roman erwähnt: „когда я его увидел опять, он уже был, страшно сказать, беременным — видимо, встреча с Марией не прошла для него даром“, PELEVIN 1996a: 80). – Einen anderen Ansatz der Dekonstruktion eines als Dichotomie angelegten Sinngefüges verfolgt Desjatov: „Параллели между пьесой Блока и романом Пелевина завуалированы прямой ссылкой на мексиканский сериал. Высокую культуру Пелевин, как и подобает постмодернисту, рядит в одежды массовой. И получается, что Блок имеет непосредственное отношение к понятию «блокбастер», фигурирующему в тексте главы“ (DESJATOV 2002: 192; siehe das Zitat ebda. in Anm. 159).

bezüge zutage, welche die Stabilität derselben Bedeutungen erschüttern, so bleibt in beiden Fällen jedoch außen vor, daß jede Form von Semantizität im gegebenen Romankapitel erst aus der Gegenübergestelltheit der Figuren *an sich* entsteht. Dies gilt umso mehr, als die zunächst *unterschiedlichen* Figuren Marija (A) und Švarcenegger (B) kraft der Vertauschung ihrer Geschlechtszugehörigkeit *ununterscheidbar* werden ($A = B$ und $B = A$, d. h. $A \neq A$ und $B \neq B$). Wieder haben wir es mit einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Identität und Nicht-Identität zu tun ($A \neq A \Rightarrow A$ und $B \neq B \Rightarrow B$), wodurch viel mehr die schiere, jeden Identifikationsvorgang erst eröffnende *Inbeziehungsetzung* hervorgekehrt wird, als daß 1.) eine wie auch immer geartete Identität Marijas oder Švarceneggers im Sinne einer modernistischen Teleologie gefestigt würde, bzw. als daß 2.) die postmoderne Entlarvung der Nicht-Identität des vermeintlich Identischen dem aufscheinenden Geltungsanspruch jener Inbeziehungsetzung auch nur annähernd Rechnung tragen könnte. Denn was jede Vorstellung von Identität oder Nicht-Identität immer erst ermöglicht, ist weder identisch noch nicht-identisch, sondern einfach *präsent*. Diese Präsenz tritt hervor im Aufeinandertreffen beliebiger Entitäten, die keine Entitäten sind, ehe sie nicht aufeinander getroffen sind – im *Kollidieren an sich*.

Tatsächlich wird die Begegnung beider Figuren Marija und Švarcenegger durch eine Kollision nicht nur vorausgesetzt, sondern sie endet auch mit einer solchen:

В следующий момент¹⁶² его лицо рванулось назад, и невообразимая сила понесла Марию прочь от самолета, который за несколько секунд превратился в крохотную серебряную птицу¹⁶³, соединенную с ней длинным шлейфом дыма.¹⁶⁴ Мария повернула лицо вперед и увидела наплывающий на нее шпиль Останкинской телебашни (PELEVIN 1996a: 76).

Dennoch ist nicht ohne Belang, *was* miteinander kollidiert: zusammen prallen einerseits der pfeilartige, senkrechtstartende Düsenjäger – das gemeinsame Gefährt der sich im Aufeinandertreffen konturierenden Subjektidentitäten, das zudem mit einer emporragenden Antenne und einer Rakete¹⁶⁵ ausgestattet ist – und andererseits der steil in die Höhe weisende Fernsehturm Ostankino. Ein *ostensiv Zeigendes*, das eine räumliche Dimension eines vom Ding zum Zeichen gerichteten Verweissens begründet, kollidiert mit einem *ostensiv Zeigenden* – und auch das Kollidieren seinerseits steht für nichts anderes als eine leere Verweiskraft. Diese Figur des aus einem *Zeigen* hervorgehenden *Zeigens* kann erneut als *ostensives Echo auf Ostensivität* chiffriert werden.¹⁶⁶

¹⁶² Unmittelbar vorher wurde Marija von Švarcenegger ‚gefeuert‘ – salopp gesprochen: *abgeschossen*; vgl. die zurückliegende Anm. 136.

¹⁶³ Als Vogel gleicht das Flugzeug dem »Adler« (vgl. den Haupttext zwischen den Anm. 109 und 110, 2.1.2).

¹⁶⁴ Vgl. Anm. 98, 2.1.2.

¹⁶⁵ „Ракета своей расширяющейся головной частью немного напоминала антенну, с которой она [Мария] имела дело несколько минут назад“ (PELEVIN 1996a: 76).

¹⁶⁶ Vgl. die Rede vom Widerhall des immer nur *Hallenden* im vorletzten Absatz des Haupttextes 2.1.2.

Übrigens bleibt die Häufung spitzer, zeigender Gegenstände auch auf der Textoberfläche des Romans nicht unausgesprochen. Der während des „grupповой сеанс с Марией“ (s. die zurückliegende Anm. 161) anwesende Militärpsychiater Smirnov stellt fest:

Я бы обратил внимание [...] на четко выраженный фаллический характер того, что пациенту постоянно мерещится х...й.^[167] Заметили? То антенна, то ракета, то Останкинская башня (PELEVIN 1996a: 77).

Hierauf Professor Kanašnikov:

Вы, военные, слишком прямолинейны [...]. Не все так просто. Как говорится, умом Россино не понять — но и к сексуальному неврозу тоже не свести. Так что не будем спешить. Важно то, что налицо катарсический эффект (PELEVIN 1996a: 77).

Hierauf wieder Smirnov: „Да, [...] даже стул сломался“ (PELEVIN 1996a: 77). Und erneut der Professor:

Именно [...]. Когда заблокированный патологический материал выходит на поверхность сознания, он преодолевает сильное сопротивление, поэтому часто бывают видения катастроф, всяких столкновений — вот как сейчас. Самый верный признак того, что мы движемся в верном направлении (PELEVIN 1996a: 77-78).

Als die ‚richtige Richtung‘ erweist sich so die *Gerichtetheit als solche*. Dabei ist der gen leere Gerichtetheit weisende ‚kathartische Effekt‘ – das ‚Tor zur Freiheit‘¹⁶⁸ – weder von Begriffen und Wör-

¹⁶⁷ Vgl. die Beschriftung eines der beiden Geschützwagen, mit denen Pet'ka und Šараев sowie Anna und Kotovskij in das Reich des Barons Jungern fon Šternberg fahren (s. Anm. 67, 2.1.1, Anm. 120, 2.1.2): „Я заметил на борту тачанки эмблему — круг, разделенный волнистой линией на две части, черную и белую, в каждой из которых помещался маленький кружок противоположного цвета. Кажется, это был какой-то восточный символ. Рядом была крупная надпись, грубо намалеванная белой краской: СИЛА НОЧИ, СИЛА ДНЯ / ОДИНАКОВА ХУИНЯ“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1996a: 251-252). – Fast wie ein *déjà lu* liest sich hierzu eine Szene aus „Числа“, in der Степа Michajlov eine Schatulle mit *Lingamen* in Augenschein nimmt: „на стол легла продолговатая коробка, обитая узорчатым желтым шелком [...]. «Что это?» спросил Степа. «Это священный лингам победы», ответила Мюс [...]. Степа открыл коробку. Внутри, в аккуратных углублениях, лежали три пластиковых члена — синий, красный и зеленый [...]. Их покрывали надписи мелкой вязью — не то санскрит, не то тибетское письмо. Степа взял один член в руку [...]. Положив член назад в коробку, он еще раз оглядел всю композицию, и заметил по углам четыре одинаковых медных кружка с изображением китайского символа «Инь-Ян»“ (PELEVIN 2003: 110-111). Nicht weniger bemerkenswert ist die Weise, in der eines dieser Lingame später zum Einsatz kommt: „Степа выхватил из кармана синий лингам, направил его в небо и с ревом сжал изо всех сил, как бы пытаясь выстрелить последней пулей в главную мразь невидимого мира, ответственную за все его муки. И тогда высоко над его головой что-то сверкнуло. А через несколько секунд донесся глухой раскат грома“ (PELEVIN 2003: 216). Auch hier verschafft sich ein Verweisen *als solches* Geltung: Степа schießt mit einem blauen, zeigenden Gegenstand in den Himmel; der sich mit diesem Gegenstand spiegelnde blaue Himmel erwidert den Schuß durch ein akustisches, donnerndes Echo. – Bedenkt man darüber hinaus, daß das Sanskritwort *liṅgam* auch „Beweismittel“, d. h. *Argument*, bedeuten kann (vgl. BÖNTLINGK/ROTH 1855: 541, dort als dritte Bedeutungsvariante), so wird in diesen Zusammenhang zusätzlich eine Strophe des Liedes „Трамонта-на“ von АКВАРИУМ aufschlußreich: „Одна женщина преподавала язык Атлантиды, / сидя на крыше. / Соседи видели, как каждую ночь / к ней слетаются йоги и летучие мыши. / Один священник вступил с ней в спор; / он втайне всегда желал ее тела. / Когда он вытаскил свой *аргумент*, она засмеялась, она улетела“ [Hervorhebung von mir, M. K.] (Album *Zoom Zoom Zoom*, 2005). Ob in diesem Liedtext nun ein Bezug zu sanskr. *liṅgam* besteht oder nicht – auch das hier hervorgeholte ‚Argument‘ hat nichts mehr mit diskursiver Überzeugungskraft gemein, sondern tritt als dinglicher Träger einer semiotisch maximal reduzierten Wirkkraft auf: einer buchstäblich *nackten Argumentativität an sich* (die seitens der begehrten Frau durch ein *Weggehen* bzw. *fliegen* erwidert wird, vgl. den Haupttext vor Anm. 128, 2.1.2). – Vgl. auch das Zitat SEKACKIJ 2009: 31, Anm. 57, 2.1.1.

¹⁶⁸ Vgl. die zurückliegende Anm. 145, den auf Anm. 82 folgenden Absatz des Haupttextes, 2.1.1, und den Haupttext vor Anm. 128, 2.1.2.

tern, d. h. von verstandesmäßig erfassbaren *Bedeutungseinheiten*, abhängig („умом Россию не понять“¹⁶⁹), noch ergibt er sich aus einer psychoanalytischen Spurensuche, welche die bedeutungshafte Einheit jeder Persönlichkeit in *einander bedingende, neurotische Komplexe* zerlegt („и к сексуальному неврозу тоже не свести“).¹⁷⁰ Vielmehr haben wir es auch hier mit einem *reinen Verweisen* zu tun, dessen semiotisches Pendant der Vorgang der Ostension ist.

*

Ähnlich könnte nun das Serdjuk-Narrativ des 6. Romankapitels behandelt werden. Der augenscheinlich gering qualifizierte russische Trinker Serdjuk bewirbt sich hier um eine Anstellung in der japanischen Firma „*Тайра Инкорпорейтед*“ (PELEVIN 1996a: 199), für die er sich einer gründlichen Aufnahmeprüfung unterzieht. In der Gestalt des Prüfers Kavabata¹⁷¹, des Leiters der Moskauer Firmenvertretung, und des Bewerbers Serdjuk treffen erneut zwei Figuren aufeinander, die unterschiedlicher kaum sein könnten, und zwischen denen ein eindeutiges Hierarchiegefälle zu bestehen scheint.¹⁷² Bei der Lösung der gestellten Prüfungsaufgaben erweist sich Serdjuk jedoch als dem Japaner bei weitem überlegen¹⁷³ – was die ursprüngliche Hierarchie in sich zusammen-

¹⁶⁹ Vgl. den nach Anm. 158 wiedergegebenen Passus PELEVIN 1996a: 59-60 sowie den Dialog um Anm. 181. – Übrigens muß dasselbe Tjutčev-Zitat in *Generation, П’* als Werbeslogan für Vodka der Marke *Smirnoff* erhalten, passend zum Namen des Militärpsychiaters, mit dem Timur Kanašnikov seine Unterredung führt: „УМОМ РОССИЈУ НЫЕ ПОНЯТ, В РОССИЈУ МОЈНО ТОЛКО ВYЕРИТ. «SMIRNOFF»“ (PELEVIN 1999: 77). Der vollständige Vierzeiler Tjutčevs lautet korrekt: „Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить: / У ней особенная статья — / В Россию можно только *верить*.“ (ТЮТЧЕВ 1987: 229)

¹⁷⁰ Vgl. hierzu die Schlußzeilen der zurückliegenden Anm. 167 sowie eine weitere Passage aus „Числа“: „Священным [...] может быть только то, на что указывает стрелка! [...] [Но] нет ничего такого, на что стрелка могла бы указать. Потому понятие святости можно применить только к самой стрелке“ (PELEVIN 2003: 162-163). – Man beachte ferner den „тест на проверку социальной адекватности“ (PELEVIN 1996a: 379), dem sich Pet’ka unterziehen muß, bevor er aus der Klinik entlassen werden kann. Eine der durchwegs unsinnigen Testfragen lautet: „По какому объекту стрелял крейсер «Аврора»? а) Рейхстаг, б) Броненосец «Потемкин», в) Белый дом, г) Стрелять начали из Белого дома“ (PELEVIN 1996a: 380). Natürlich stimmt die historisch korrekte Antwort mit keiner der genannten Optionen überein; wichtiger ist daher wieder, *daß* geschossen wird, und nicht, wer oder was geschossen hat bzw. wohin der Schuß hat treffen sollen. Hierzu paßt, unter Berücksichtigung der gerade zitierten Textstelle PELEVIN 2003: 162-163, der Kommentar zweier Passantinnen zu Pet’kas Erinnerung an jenen Kreuzer *Aврора*: „Look at it, missis Brown! воскликнула девочка, показывая пальцем на страшный черный корабль, «This is Saint Elmo’s fires!» «You are mistaken, Katya», тихо ответила гувернантка. «There is nothing saintly about this ship»“ (PELEVIN 1996a: 380).

¹⁷¹ Entsprechend dem in Anm. 161 skizzierten Vorgehen wäre hier eine Kontextualisierung mit dem literarischen Schaffen des japanischen Nobelpreisträgers Yasunari Kawabata (1899-1972) möglich.

¹⁷² Auch von einer ‚alchemistischen Eheschließung‘ ist erneut die Rede – diesmal freilich nicht mit einer Ikone der westlichen Kultur (Schwarzenegger), sondern zwischen Rußland und dem Osten: „то, что необходимо России на самом деле, — это алхимический брак с Востоком“ (PELEVIN 1996a: 205).

¹⁷³ Auf buddhistisch-paradoxe Weise *weiß* Serdjuk, *ohne zu wissen* (vgl. die Rede vom unwissend-wissenden Papagei Zigmund im Haupttext nach Anm. 8, 2.0.1); siehe hierfür nur ein Beispiel: „«А теперь полагается сложить стихи о том, что вы видите вокруг». Он [Кавабата] закрыл глаза, несколько секунд помолчал, а потом произнес длинную горланную фразу, в которой Сердюк не уловил ни ритма, ни рифмы. «Это примерно о том, о чем мы говорили», пояснил он. «О том, как невидимые кони щиплют невидимую траву, и еще о том, что это куда как реальней, чем этот асфальт, которого, по сути, нет. Но в целом все построено на игре слов. Теперь ваша очередь». Сердюк почувствовал себя тягостно. «Не знаю даже, что сказать», сказал он извиняющимся тоном. «Я не пишу стихов и не люблю их. Да и к чему слова, когда на небе звезды?» «О», воскликнул Кавабата, «великолепно! Великолепно! Как вы правы! Всего тридцать два слова, но стоят целой книги!» Он отошел на шаг и дважды поклонился. «П как хорошо, что я первый прочел

stürzen läßt und die strukturell angelegte Verschiedenheit der Figuren erneut in Ununterscheidbarkeit auflöst. Wie bei Marija und Švarcenegger geht auch das Treffen Serdjuks und Kavabatas scheinbar tragisch aus: es endet mit einem Akt der rituellen Selbsttötung, dem Seppuku, das mit Hilfe eines scharfen, nach oben weisenden Schwertes¹⁷⁴ ausgeführt wird. In der Struktur des Geschehens weist das Serdjuk-Narrativ somit eine weitgehende Parallelität zu Marijas Erlebnissen auf, weshalb auf seine nähere Erörterung verzichtet werden kann.

Von den drei Nebenhandlungen des 1990er-Jahre-Erzählstrangs bleibt nun noch Volodins Geschichte übrig, die von einer durch halluzinogene Rauschmittel beförderten Suche nach „вечный кайф“ (PELEVIN 1996a: 298ff.) berichtet. Anders als das 6. Kapitel wird das Geschehen dieses 8. Kapitels der Ausgangspunkt für einen letzten wichtigen Schritt in unserer Argumentation sein (s. das Kapitel 2.3). Damit die Relevanz dieser neuen argumentativen Windung in ihrer ganzen Tragweite zutage tritt, wird es nötig sein, daß wir uns zuvor dem Čapaev-Erzählstrang widmen. Hierbei mag es genügen, wenn wir drei wesentliche Textstellen zu Rate ziehen – und deren Erörterung mit Pet’kas zweimaliger Erinnerung (am Romananfang und -ende) verbinden, welche die Eckpunkte des zeitlichen Intervalls zwischen 1917 und den 1990er Jahren bildet.

2.2.3 Buddhistisches Schießen: wer ist Pet’ka?

Während innerhalb des Marija- und des Serdjuk-Narrativs hinsichtlich der Frage nach Selbsterkenntnis zwei Mal ein Weg des Zusammentreffens des *einen* mit einem *anderen* vorgezeichnet ist (A im Kontrast zu B), ist Pet’kas Suche nach dem wahren Wesen seiner Identität¹⁷⁵ – der vorgebliche Grund für seine psychiatrische Behandlung im Erzählstrang der 1990er Jahre – im Čapaev-Erzählstrang auf sein eigenes Ich gerichtet (A als A). Anders als Švarcenegger oder Kavabata tritt Čapaev nicht als Widerpart, sondern als ein tatsächlich mit höherer Einsicht begabter Lehrer auf (s. Anm. 55, 2.1.1). Das dem Čapaev-Strang allgemein zugrundeliegende Erkenntnisinteresse gilt daher zunächst der Frage nach dem *wer?* des Pet’kaschen Ichs:

- Что ты называешь «я»?
- Видимо, себя.
- Ты можешь мне сказать, кто ты?

стихи!» сказал он. «После вас ни за что не решился бы! А где вы научились слагать танка?» «Так», уклончиво сказала Сердюк» (PELEVIN 1996a: 211-212).

¹⁷⁴ „Сердюк воткнул меч в живот [...]. «Вот», сказал Кавабата. «А теперь вверх и вправо. Смелей, смелей... Вот так, правильно» (PELEVIN 1996a: 235). Erneut kommt eine reine Gerichtetheit zum Tragen; diesen Schluß erlaubt nicht nur die mit ‚хуй‘ korrespondierende Form des Schwertes (s. Anm. 167), sondern auch die zweimalige Wiederholung des Morphems {прав} – in Erinnerung an „верно[e] направлени[e]“ im Zitat PELEVIN 1996a: 77-78 (vor Anm. 167).

¹⁷⁵ Die Pet’ka attestierte psychische Störung macht sich in beiden Erzählsträngen in Form von Erinnerungslücken bemerkbar. Wie sich im 4. Kapitel herausstellt, hat Pet’ka im Zuge seiner Therapie ein monumentales Schlachtengemälde mit dem Titel „БОЙ НА СТАНЦИИ ЛОЗОВАЯ“ (PELEVIN 1996a: 121) geschaffen; wann er dieses Bild gemalt hat – und daß er an jener Schlacht, die auf der Zeitebene des Čapaev-Erzählstrangs stattgefunden haben muß, auch teilgenommen habe –, ist ihm jedoch nur noch bruchstückhaft bewußt.

— Петр Пустота.
 — Это твое имя. А кто тот, кто это имя носит?
 — Ну, — сказал я, — можно сказать, что я — это психическая личность. Совокупность привычек, опыта... Ну знаний там, вкусов.
 — Чьи же это привычки, Петька? — проникновенно спросил Чапаев.
 — Мои, — пожал я плечами.
 — Так ты ж только что сказал, Петька, что ты и есть совокупность привычек. Раз эти привычки твои, то выходит, что это привычки совокупности привычек? [...]
 — Весь этот разговор довольно примитивен. Мы ведь начали с того, кто я по своей природе. Если угодно, я полагаю себя... Ну, скажем, монадой. В терминах Лейбница.^[176]
 — А кто тогда тот, кто полагает себя этой мандой?
 — Монада и полагает, — ответил я, твердо решив держать себя в руках.
 (PELEVIN 1996a: 171).

Gleichwohl kommen auch Čapaevs Lektionen nicht ohne die Frage *во?*¹⁷⁷ aus:

— Хорошо, — сказал Чапаев, хитро прищуриваясь, — насчет «кто» мы потом поговорим. А сейчас, друг милый, давай с «где» разберемся. Скажи-ка мне, где эта манда живет?
 — В моем сознании.
 — А сознание твое где?
 — Вот здесь, — сказал я, постучав себя по голове.
 — А голова твоя где?
 — На плечах.
 — А плечи где?
 — В комнате.
 — А где комната?
 — В доме.
 — А дом?
 — В России.
 — А Россия где? [...]
 — Ну как где. На Земле. [...]
 — А Земля где?
 — Во Вселенной.
 — А Вселенная где? [...]
 — Сама в себе.
 — А где эта сама в себе?
 — В моем сознании.
 — Так что же, Петька, выходит, твое сознание — в твоём сознании?
 — Выходит так.
 — Так, — сказал Чапаев и расправил усы. — А теперь слушай меня внимательно. В каком оно находится месте? (PELEVIN 1996a: 171-172).

Statt daß also die Suche nach dem Ursprung des Bewußtseins bei einem wie auch immer gearteten feststehenden Ort (wie der Leibnizschen *Monadē*) anlangen könnte, bringt Čapaevs unermüdliches Nachfragen den *Ortswechsel an sich* – ein Springen – zur Anschauung. Zurück bleiben tautologische Zirkelschlüsse¹⁷⁸ („выходит, что это привычки совокупности привычек?“; „выходит,

¹⁷⁶ Vgl. Anm. 107, 2.1.2.

¹⁷⁷ Blättert man zwei Seiten zurück, lernt man die ‚drei Čapaevschen Stoßrichtungen‘ kennen: „«Эх, Петька! Да ты знаешь хоть, как я воюю? [...] Всего есть три чапаевских удара, понял?» [...] «Первый удар — где!» Он сильно стукнул кулаком по столу [...]. «Второй — когда!» Он опять с силой опустил кулак на доски стола. «И третий — кто!» (PELEVIN 1996a: 169). Zur Kinetik des *Stoßens* vgl. den Castanedaschen »Nagualschlag« (im Haupttext zu Anm. 57, 2.1.1) sowie den Vorgang des Wegstoßens des »Formhaften« (besprochen anhand der Spiegelung von „я“ und „Йа“ in *Жизнь насекомых*, s. Anm. 127, 2.1.2, samt Haupttext).

¹⁷⁸ Vgl. den *Ouroboros* in Anm. 6, den Haupttext zu Anm. 7 (beides 2.0.1) sowie Anm. 126, 2.1.2.

твое сознание — в твоём сознании?¹⁷⁹), die ein Raumintervall in Kraft setzen, dessen Ursprung nicht nur nicht mehr lokalisiert werden kann, sondern bei dem sich die Frage nach einem substantiellen Ausgangspunkt von vornherein nicht mehr stellt. Und sollte diese Frage dennoch aufgeworfen werden, so kann die hierauf einzige Antwort lediglich in der Negation von räumlicher Stationarität bestehen: *негде!*

Если весь мир существует во мне, то где тогда существую я? А если я существую в этом мире, то где, в каком его месте находится мое сознание? Можно было бы сказать, думал я, что мир, с одной стороны, существует во мне, а, с другой стороны, я существую в этом мире, и это просто полюса одного смыслового магнита, но фокус был в том, что этот магнит, эту диалектическую диаду негде было повесить.

Ей негде было существовать! [Hervorhebung von mir, M. K.] (PELEVIN 1996a: 181-182)¹⁷⁹

Ein zweites Beispiel für die Nichtung des räumlich-Substantiellen zugunsten der Inszenierung leerer Verweishaftigkeit hält Grigorij Kotovskijs Glycerinlampengleichnis im 7. Kapitel bereit:

Посмотрите на этот воск [...]. Он разогревается на спиртовке, и его капли, приняв причудливые очертания, поднимаются вверх. Поднимаясь, они остывают; чем они выше, тем медленнее их движение. И, наконец, в некоей точке они останавливаются и начинают падать туда, откуда перед этим поднялись (PELEVIN 1996a: 241).

Man stelle sich nun vor, so Kotovskij weiter, die aufsteigenden Wachstropfen verfügten über ein Bewußtsein: „В этом случае у них сразу же возникает проблема самоидентификации“ (PELEVIN 1996a: 241). Um ihr wahres Selbst zu erkennen, müßten die Wachstropfen also einsehen, daß sich ihre Existenz nicht auf irgendeine *Form*¹⁸⁰ gründet, sondern darin erschöpft, ein winziger Teil des undifferenzierten Ozeans des *Formbaren* zu sein:

единственный путь к бессмертию для капли воска, это перестать считать, что она капля, и понять, что она и есть воск. Но поскольку наша капля сама способна заметить только свою форму, она всю свою короткую жизнь молится Господу Воску о спасении этой формы, хотя эта форма, если вдуматься, не имеет к ней никакого отношения. При этом любая капелька воска обладает теми же свойствами, что и весь его объем. Понимаете? Капля великого океана бытия — это и есть весь этот океан, сжавшийся на миг до капли (PELEVIN 1996a: 242).

Plötzlich aber steht Čapaev im Raum:

Резкий грохот, ударивший мне в уши, заставил меня отшатнуться. Лампа, стоявшая рядом с Котовским, взорвалась, облив стол и карту водопадом глицерина [...]. В дверях стоял Чапаев с никелированным маузером в руке [...].

— Хорошо ты говорил, Гриша, про каплю воска, [...] только что ты сейчас скажешь? И где теперь твой океан бытия? (PELEVIN 1996a: 243)

Ähnlich wie zuvor Pet'ka bemüht sich daraufhin auch Kotovskij, mit logischen Mitteln die sich anschließende interrogative Offensive Čapaevs zu parieren, die nur vordergründig auf die Ermitt-

¹⁷⁹ Der nachfolgende Abschnitt 2.3.1 wird über den Aufenthaltsort des Erzählerbewußtseins dennoch spezifisch Auskunft geben.

¹⁸⁰ Vgl. Castanedas Begriff der »Form«, erläutert anhand der Erzählung „Иван Кублаханов“ im Haupttext zwischen den Anm. 53 und 54, 2.1.1.

lung fixierter Ursprünge abzielt. Schließlich wird mit einem weiteren Schlag endgültig deutlich, inwiefern jedes Substantialitätsdenken, das einer positiven Beantwortung derartiger Primalitätsfragen immer zugrundeliegt, tatsächlich irreführend ist. Čapaev schießt ein zweites Mal:

— Форма, воск — кто все это создал? — спросил Чапаев грозно. — Отвечай!

— Ум!¹⁸¹, — ответил Котовский.

— А где он? Покажи.

— Ум — это лампа, — сказал Котовский. — Была.

— Если ум — это лампа, куда ты пойдешь, когда она разбилась?

— Что же тогда ум? — спросил Котовский растерянно.

Чапаев еще раз выстрелил, и пуля превратила стоявшую на столе чернильницу в облако синих брызг [...].

— Да, [...] вот теперь понял. Поправил ты меня, Василий Иванович. Крепко поправил (PELEVIN 1996a: 243-244).¹⁸²

Keine Form hat Bestand, und jenseits von Formhaftigkeit harrt keine in sich geschlossene Instanz, aus welcher das Formhafte hervorginge. Auch das Sinnbild der Glycerinlampe dient wieder nur dazu, zu zeigen, wie jede durch A benennbare Form im *Verweisen*, *Verschieben*, *Überqueren* (hier: im *Zerschießen*) von A verlischt.¹⁸³ Die sich mit diesem Verlöschen spiegelnde ‚Richtigstellung‘¹⁸⁴ der Kotovskijschen Allegorie verdankt sich der Nichtung des Substantiellen; der ontologische Stand dieser Nichtung aber erschöpft sich in einer leeren Impulshaftigkeit – in der Ostensivität des zweimaligen Schießens.¹⁸⁵

Zu diesem ontologischen Stand der leeren Impulshaftigkeit – einem *nicht-zielhaften Ziel* bzw. einem *zielhaften Nicht-Ziel*¹⁸⁶ – dringt das Subjekt jedoch nicht durch, solange es ein räumlich (und

¹⁸¹ Vgl. das Zitat vor Anm. 169.

¹⁸² Eine ebensolche Zerstörung einer Lampe kommt übrigens im Roman *T zur Sprache*: „Кнопф вновь поднял револьвер, тщательно прицелился и выстрелил. Керосиновая лампа, стоявшая на лавке, подскочила и, лопнув, упала на пол. По доскам поползли желто-голубые огненные змеи“ (PELEVIN 2009: 37). Vgl. darüber hinaus eine Stelle aus der Erzählung „Запись о поиске ветра“ (PELEVIN 2003: 370-384): „Весь мир вокруг — [...] театр теней; пальцы фокусника — это слова, а лампа — это ум. В реальности же нет не только предметов, на которые намекают тени, но даже и самих теней — есть только свет, которого в одних местах больше, а в других меньше“ (PELEVIN 2003: 375).

¹⁸³ Siehe oben, den Haupttext nach Anm. 139.

¹⁸⁴ Infolge der zweimaligen Wiederkehr von {прав} steht Kotovskijs Eingeständnis „Поправил ты меня, Василий Иванович. Крепко поправил“ morphologisch nahe am Satz „Так, — сказал Чапаев и расправил усы“ (PELEVIN 1996a: 172), mit dem Čapaev seine vorherige Unterweisung Pet'kas beschließt. Siehe die zurückliegende Anm. 174.

¹⁸⁵ Vgl. die zugespitzte, auf ein ebensolches Schießen hinauslaufende Abwandlung des daoistischen *Schmetterlingsgleichnisses* wenige Seiten später: „«Эх, Петька, Петька», сказал Чапаев, «знавал я одного китайского коммуниста по имени Цзе Чжуан. Ему часто снился один сон — что он красная бабочка, летающая среди травы. И когда он просыпался, он не мог взять в толк, то ли это бабочке приснилось, что она занимается революционной работой, то ли это подпольщик видел сон, в котором он порхал среди цветов. Так вот, когда этого Цзе Чжуана арестовали в Монголии за саботаж, он на допросе так и сказал, что на самом деле он бабочка, которой все это снится [...]». «И что с ним случилось?» «Ничего. Поставили его к стенке и разбудили“ (PELEVIN 1996a: 248-249). Siehe zum Vergleich die entsprechende Passage aus der russischen Übertragung des *Zhuangzi*: „Однажды Чжуан Чжоу приснилось, что он — бабочка, весело порхающая бабочка. Он наслаждался от души и не создавал, что он — Чжоу. Но вдруг проснулся, удивился, что он — Чжоу, и не мог понять: снилось ли Чжоу, что он бабочка, или бабочке снится, что она — Чжоу“ (POZDNEEVA [Red.] 1967: 35; vgl. in der deutschsprachigen Ausgabe MAIR [Hrsg.] 1994 die Seite 64).

¹⁸⁶ Vgl. den Haupttext nach Anm. 128, 2.1.2.

zeitlich) situiertes Subjekt ist. Wessen es zu dieser Transzendierung braucht, ist vielmehr, daß dieses Subjekt seinerseits verlischt, um in jenes Nirgendwo eingehen zu können, das jedem *Jemand* verwehrt ist: „Чтобы оказаться в нигде и взойти на этот трон¹⁸⁷ бесконечной свободы и счастья, достаточно убрать то единственное пространство, которое еще остается, то есть то, где вы видите меня и себя самого“ (PELEVIN 1996a: 269-270). Wie aber kann ein Raum, in dem sich unterscheidende Identitäten A und B einander gegenüberstehen, *beseitigt* werden? Die Antwort ist einfach: Hält man sich vor Augen, daß gemäß der buddhistischen Logik $A \neq A$, => A jede Räumlichkeit durch eine Inbeziehungsetzung zweier Pole *bedingt* ist, so ist für die Beseitigung dieses Raumintervalls schlicht nach dem ihm vorausgehenden *Nicht-Bedingten* zu fragen. Das Nicht-Bedingte des Räumlichen kann aber nur die *Inbeziehungsetzung* der Pole *an sich* sein.¹⁸⁸ Dies führt uns zur dritten Textstelle, der wir hier Aufmerksamkeit schenken wollen, und die für mehrere Übersetzer des Romans ausschlaggebend war, den russischen Titel *Чанаев и Пустота* deutsch mit *Buddhas kleiner Finger*, englisch mit *Buddha's Little Finger* bzw. *The Clay Machine Gun*¹⁸⁹ wiederzugeben.

Gegen Ende der Romanhandlung – nachdem Pet'ka, Čapaev und Anna in einen Brunnen¹⁹⁰ herabgestiegen sind und sich, scheinbar zum Schutz vor einer Horde revoltierender Weber, in ihren Panzerwagen zurückgezogen haben – findet nämlich in der Tat eine *Beseitigung von Raum* statt:

Склонившись над пулеметом, Анна припала к прицелу, и ее лицо исказилось гримасой холодной ярости.

¹⁸⁷ Gemeint ist, wie Čapaevs Mitstreiter Jungern fon Šternberg (s. Anm. 67, 2.1.1) erläutert, der „innere Thron“ eines jeden Menschen, die „Innere Mongolei“: „[...] Представьте себе непроветренную комнату, в которую набилось ужасно много народу. И все они сидят на разных уродливых табуретах, на распатанных стульях, каких-то узлах и вообще на чем попало. А те, кто попроворней, норовят сесть на два стула сразу или согнать кого-нибудь с места, чтобы занять его самому. Таков мир, в котором вы живете. И одновременно у каждого из этих людей есть свой собственный трон, огромный, сверкающий, возвышающийся над всем этим миром и над всеми другими мирами тоже. Трон поистине царский — нет ничего, что было бы не во власти того, кто на него взойдет. И, самое главное, трон абсолютно легитимный — он принадлежит любому человеку по праву. Но взойти на него почти невозможно. Потому что он стоит в месте, которого нет. Понимаете? Он находится нигде“ (PELEVIN 1996a: 269); „позвольте сказать вам напоследок одну вещь. Может быть, самую главную.«Какую?» «Насчет того, куда попадает человек, которому удалось взойти на трон, находящийся нигде. Мы называем это место «Внутренней Монголией» [...]. Внутренняя Монголия называется так не потому, что она внутри Монголии. Она внутри того, кто видит пустоту, хотя слово «внутри» здесь совершенно не подходит“ (PELEVIN 1996a: 281-282). – Denkt man an die spirituelle Suche des Falters Mitja nach der Quelle des Lichtes zurück, so wird deutlich, daß die Besteigung des Thrones der „Inneren Mongolei“ in *Чанаев и Пустота* nichts anderes meint als die in *Жизнь насекомых* verwirklichte Verschmelzung eines ichlos gewordenen Ichs mit dem energetischen Fokus seines »Montagerpunkts«. Vgl. nochmals PELEVIN 1995: 302: „«Но я не вижу того, что я нашел», — сказал Митя. «Потому что ты нашел то, что видит», ответил Дима. «Закрой глаза и посмотри»“ (zitiert vor Anm. 123, 2.1.2; siehe dort ebenso den Haupttext zwischen den Anm. 124 und 127).

¹⁸⁸ Vgl. die Rede von *nichtbedingen Dharmas* im Haupttext vor Anm. 17, 2.0.2.

¹⁸⁹ Zur Variation der englischen Titel vgl. Punkt (3b) in der Diskussion wissenschaftlicher Beiträge zu Pelevins Werk, Anm. 89, 1.2.4.

¹⁹⁰ „Нащупав лестницу, я стал спускаться в холодную сырую темноту. Дно колодца оказалось метрах в двух под уровнем пола; сначала я не мог понять, что мы собираемся делать в этой яме, а потом моя нога, которой я пытался нащупать стену, вдруг провалилась в пустоту“ (PELEVIN 1996a: 359). Zum Stichwort *Brunnen* vgl. Anm. 120, 2.1.2.

— Огонь! Вода! Земля! Пространство! Воздух!^[191] — крикнул Чапаев.

Анна быстро завертела поворотную ручку, и башня с тихим скрипом стала поворачиваться вокруг оси. Пулемет молчал, и я с недоумением посмотрел на Чапаева. Он сделал успокаивающий жест рукой. Башня совершила полный оборот и остановилась.

— Что, заело? — спросил я.

— Нет, — сказал Чапаев. — Просто уже все.

Я вдруг заметил, что не слышу больше ни выстрелов, ни голосов. Абсолютно все звуки, долетавшие снаружи, исчезли [...].

— Это был глиняный пулемет, — сказал Чапаев. — Теперь я могу рассказать тебе, что это такое. На самом деле это никакой не пулемет. Просто много тысячелетий назад, задолго до того, как в мир пришли будда Дипанкара и будда Шакьямуни, жил будда Анагама.^[192] Он не тратил времени на объяснения, а просто указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа. Когда он указывал на гору, она исчезала, когда он указывал на реку, она тоже пропадала. Это долгая история — короче, кончилось все тем, что он указал мизинцем на себя самого и после этого исчез. От него осталась только этот левый мизинец, который его ученики спрятали в кулке глины (PELEVIN 1996a: 363-364).

Я встал и шагнул из двери наружу.

Мы стояли на идеально правильном круге засыпанной сеном земли диаметром метров в семь, который обрывался в никуда. За его границей не было ничего — там был только ровный неяркий свет, про который трудно было хоть что-нибудь сказать [...].

— Смотри внимательно, Петька, — сказал Чапаев.

Анна зажала папиросу в зубах, и у нее в руке появилось маленькое круглое зеркальце. Она подняла его вверх на уровень ствола, и, прежде чем я успел понять, что сейчас произойдет, броневик исчез [...].

— Вот и все, — сказал Чапаев. — Этого мира больше нет (PELEVIN 1996a: 365-366).

Endlich tritt ein Schießen hervor, das in seiner reinen Schußhaftigkeit nicht überboten werden kann: mit *Buddhas kleinem Finger* zu schießen, ist von Nirgendwoher nach Nirgendwohin¹⁹³ zu weisen – ein *Schießen an sich*, bei dem weder die Subjektivität eines Schützen zum Tragen kommt, noch etwas zurückbleibt, was durch den Schuß objektiv getroffen würde. Dennoch hebt auch dieses Schießen formal bei einer *Dinghaftigkeit* an – bei dem in Lehm eingefassten Buddhafinger – und wiederholt so die vom Ding zum Zeichen verlaufende Verweiskraft des Ostensiven. Die Na-

¹⁹¹ Feuer, Wasser, Erde, Raum und Luft (Wind) sind nach buddhistischer Lehrmeinung die Grundelemente des *Nirmāna*, der „grobstoffliche[n] Manifestationen [...] des Absoluten“ (SCHUMANN 1990: 126), d. h. der sichtbaren Welt der *zehntausend Dinge* (s. die zurückliegende Anm. 139). Vgl. hierzu die Erläuterung der *Trikāya-Lehre* (des sog. *Dreileiber-Systems*) in SCHUMANN 1990: 123-126 oder in R. Thurmans Einführung zum *Bar-do thos-grol*, dem *Tibetischen Totenbuch*, in THURMAN (Hrsg.) 1994: 63-89. Siehe auch CONZE 1962: 246, 256-265, SANGHARAKSHITA 1957: 277-292 und NĀGĀRJUNA 1912: 31.

¹⁹² Das zur *Sammlung der kleinen Schriften (Khuddakanikāya)* des Pāli-Kanons gehörige Buch *Buddhavaṃsa* („Genealogie der Buddhas“) enthält, so SCHUMANN 1990: 113-114, eine Liste mit den Namen von 21 Buddhas der Vergangenheit sowie von vier weiteren der Gegenwart; an ihrer letzten Stelle steht *Gautama Śākyamuni* (der allgemein bekannte Buddha *Siddhartha* aus der Familie Śākya), an ihrer ersten *Dīpaṅkara* – ein noch heute verehrter Buddha der Vorzeit („Seine Gegenwart auf der Erde war es nämlich, die den Brahmanen Sumedha bewogen hatte, die Buddhaschaft anzustreben und dereinst als der Buddha Gautama die Lehre erneut zu offenbaren“, SCHUMANN 1990: 115). „Anāgama“ hingegen ist kein Name eines historischen Buddhas; vielmehr bezeichnet *anāgāmi* einen Weg der Buddha-Schülerschaft, bei dem die Erlösung durch eine *Nicht-Wiederkehr* erreicht wurde: „The *Anāgāmi*, or Non-Returner, having burst all five lower fetters, is reborn in one of the Pure Abodes, five heavens at the summit of the “world of form”, and there attains Nirvāṇa without the necessity of incurring another human birth“ (SANGHARAKSHITA 1957: 202). – Vgl. Pet’kas Abschiedssonett „Вечное невозвращение“ (PELEVIN 1996a: 395-396).

¹⁹³ Man erinnere sich an den Titel des Prosa-Sammelbands PELEVIN 2003: *Диалектика Переходного Периода из Никуда в Никуда*.

tur dieser Dinghaftigkeit aber ist *Leere*: so, wie die *Selbstheit* des in Nicht-Wiederkehr (s. Anm. 192) erlösten Buddhas *Nicht-Selbstheit* ist, ist auch ein Finger des in Nicht-Wiederkehr erlösten Buddhas ohne Eigennatur, da kein Teil eines Leeren, für sich genommen, *nicht-leer* sein kann.¹⁹⁴ Und auch die der leeren Dinghaftigkeit dieses Fingers gegenüberstehende *Zeichenhaftigkeit* – die fiktionale Welt – ist leer, bzw. richtiger: sie *wird* leer¹⁹⁵; gibt es doch der paradoxen buddhistischen Logik zufolge nichts, was sich einem leeren Zeigen als etwas *Nicht-Leeres* widersetzen könnte.¹⁹⁶ Die raumschaffende, ihrerseits nicht durch Raumkoordinaten bedingte Verweiskraft *beginnt* bei der Leere und *endet* bei ihr – und sie ist selbst nichts anderes.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang Evgenij Šklovskijs Erzählung „Палец Будды“ (ŠKLOVSKIJ 2008: 218-226), in welcher die Sätze fallen: „Палец Будды — это сам Будда“ (ŠKLOVSKIJ 2008: 221), „Палец — это и есть Будда“ (ŠKLOVSKIJ 2008: 226). Zwar wird in Šklovskijs Erzählung nicht ‚buddhistisch geschossen‘; was eine Gegenüberstellung mit Pelevins Text dennoch reizvoll machen könnte, ist die in „Палец Будды“ wiederholt anklingende Konzentration magischer Kräfte in dem als Reliquie verehrten Buddhafinger. – Ein weiterer Erzähltext, der sich hier zum Vergleich anbietet, ist Vsevolod Ivanovs „Возвращение Будды“ (1923). Ivanovs Povest’ handelt von der Rückgabe einer aus der Mongolei geraubten Buddhastatue; die von einem Petrograder Professor beaufsichtigte Überführung verläuft sich jedoch im kasachischen Steppensand: „Киргизы торопятся, рубят бечевки и скатывают Будду на песок. «Сюда», говорит Нагим-Бей; и они бьют топорами в грудь Будды. В груди Будды ламы часто прячут драгоценности, но грудь Будды пуста. Тогда один из киргизов отрубает золоченые пальцы и сует их в карман штанов [...]. Темной, багровой раненой медью наполнена его [Будды] расколотая грудь [...]. Золотые пальцы его мчатся, ощущая вонючую кожу киргиза. А глаза его обращены вверх, они глядят мимо и выше несущихся песков. Но зачем и кого могут они там спросить: «куда теперь Будде направить свой путь?» Потому что, — Одно тупое, каменное, молчаливое, запахами земли наполненное небо над Буддой. Одно...“ (IVANOV 1923: 97-98). Der sprachlose, nach oben gerichtete Blick der geschändeten, entleerten Buddhastatue spiegelt sich in der Leere des schweigenden Himmels. Vgl. Stepa Michajlovs Gebrauch des blauen Lingams in „Числа“, zitiert in Anm. 167.

¹⁹⁵ Nur eingeschränkt können wir daher der Feststellung M. Sverdlovs, die noch von einer postmodernen Skepsis gegenüber allem Ursprünglichen erfüllt ist, zustimmen: „Глиняный пулемет — хорошая защита для плохой прозы. Под его прищелом слова превращаются в тени слов, в призраки слов“ (SVERDLOV 2003: 35). Hierzu sagen wir: Ja, Pelevins Prosa betreibt keine Stärkung der Bedeutung von Wörtern; nein, diese Prosa zielt aber auch nicht auf eine Beeinträchtigung der semantischen Funktionalität der Wörter ab, sondern inszeniert ein *Zurückgeben* an den Ursprung ihrer Entstehung.

¹⁹⁶ Die umgekehrte, anscheinend substantialistische Variante desselben Gleichgewichtsverhältnisses begegnet in Pelevins Essay „Оружие возмездия“ (PELEVIN 1998: 302-313): „Если поместить перед зеркалом свечу, то в зеркале возникнет ее отражение. Но если каким-то неизвестным способом навести в зеркале отражение свечи — то для того, чтобы не нарушились физические законы, свеча обязана будет возникнуть перед зеркалом из пустоты“ (PELEVIN 1998a: 312). Worauf es auch in diesem Essay ankommt, ist freilich nicht, daß sich eine Kerze aus dem Nichts materialisieren könne, sondern, daß der Möglichkeit dieser Materialisation ein ebensolches Spannungsverhältnis zugrundegelegt wird, wie es sich – wiewohl mit den gegensätzlichen Folgen – im Fall des tönernen Maschinengewehrs zur Geltung bringt.

¹⁹⁷ Demgegenüber ist *tatsächlich* substantialistisch gedacht (vgl. die vorangehende Anm. 196), was M. Koževnikova hinsichtlich der Logik des Buddhismus in *Чанаяв и Пустота* äußert: „можно было бы верить искренности философских поисков, отраженных в диалогах, воспроизводящих в разговорном жанре буддийские логические ходы, если бы не выстрелил пулемет в конце книги. Как это ни парадоксально, Пелевин в своем освоении буддийских идей, с нашей точки зрения, не выдерживает [...] испытания вызовом низкой реальности (нашей сансары — агрессии, тупости, общества и т. п.) [...] — и *отступает* от сансары в нирвану [...]. В итоге, пустота обретается благодаря ловкому технологическому приему [...]. Элементы буддизма и все фрагменты текста связаны иной, чуждой буддизму логикой: логикой противопоставления существам и обществу, воплощающим сансарность бытия избегания неприятного [...] и достижения приятного (блаженства нирваны), — за чем маячит столь знакомое лицо [...] родного эгоизма, то есть на сцену выступают наши, очень свои законы, которые подчиняют себе здесь буддийские понятия и идеи“ (KOŽEVNIKOVA 1998). Es ist richtig, daß eine buddhistische Heilsfindung nicht durch einen qualitativen Ortswechsel vom *Samsāra* zum *Nirvāna* glücken kann (s. hierzu 2.2.1, vor allem Anm. 138). Daß aber auch die in Pelevins Prosa praktizierte Logik nicht einen solchen Ortswechsel untermauert, sondern ein *Verweisen* zwischen illusorischen Entitäten *an sich* zur Anschauung bringt, hat unsere Betrachtung zu zeigen versucht. Da-

Mit anderen Worten: Wir sehen einen Finger, der zeigt; dieses Zeigen ist als solches frei von derjenigen Semantizität, deren fortwährender Effekt die Errichtung und Begrenzung semiotischer Identitäten ist. Gleichzeitig ist der zeigende Finger *Buddha* zugehörig; und der Buddha ist nur dadurch Buddha, daß er *nicht Buddha* ist: $A \neq A, \Rightarrow A$. Das ontologische Fundament des Zeigens ist also wieder ein Zeigen: ein *Verweisen*, *Verschieben*, *Überqueren* ($=, \neq; \leftrightarrow$) all dessen, was zuvor A oder B, d. h. identisch und begrenzt gewesen zu sein schien. Denn zum Buddha zu werden heißt, daß ein Identisches und Begrenztes den Übergang zu Nicht-Identität und Nicht-Begrenztheit *als ein Hinübergeben als solches* verwirklicht, nicht aber kraft Annahme einer neuen Identität und Begrenztheit versucht – und verfehlt – hat.¹⁹⁸ So stützt ein ‚Entgrenztes‘ das *Entgrenzen*, ein ‚Überquert-Habendes‘ das *Überqueren* (wobei weder zwischen dem ‚Entgrenzten‘ und dem *Entgrenzen*, noch zwischen dem ‚Überquert-Habenden‘ und dem *Überqueren* ein Unterschied besteht) – und wir sehen aufs neue, zu welchem Zweck sich die literarische Inszenierung von Ostensivität geltend macht: die Bedeutung der Pelevinschen Prosatexte erschöpft sich in einem bloßen Be-deuten, dessen Adresse die absolute Freiheit von semantischen Identitäten und Grenzen ist. Nochmals anders gesagt: Pelevins Ostensivität *passiert* um jener *Passage* willen, die ‚führt‘, *ohne irgendwo hin zu*

bei kann das leere Verweisen durchaus als ein ‚технологический прием‘, als ein *technisches Verfahren* (vgl. den Schluß des Abschnitts 2.1.2) angesprochen werden. Von einer *Technik* zur Instandsetzung von *Leere* ist wörtlich auch in Pelevins Werwolf-Roman *Священная книга оборотня* die Rede; auf dessen Schlußseiten räsoniert die Protagonistin A Chuli, die teils als minderjährige Prostituierte, teils als Füchsin in Erscheinung tritt (wieder könnte man meinen, man habe es mit einem *Vexierspiel* zu tun, s. Anm. 95, 2.1.2, und Anm. 140, 2.2.2; zur zugrundeliegenden Mythologie chinesischer Fuchsgeistverwandlungen siehe darüber hinaus beispielhaft P'U SUNG-LING 1766): „Я уже говорила, что лисы сами внушают себе иллюзию этого мира с помощью хвоста [s. Anm. 167, 2.2.2]. Символически это выражает знак *уроборос*, [vgl. Anm. 6, 2.0.1] вокруг которого мое сознание вертелось столько веков, чувствуя великую тайну, которая в нем скрыта [...]. Сейчас я передам это непревзойденное учение в надежде, что оно послужит причиной освобождения всех тех, у кого есть сердце и хвост. Эта *техника*, утерянная в незапамятные времена, была вновь открыта мною, лисой А Хули, ради блага всех существ при обстоятельствах, описанных в этой книге. Вот полное изложение тайного метода, известного в древности как *«хвост пустоты»*“ [die beiden letzten Hervorhebungen sind von mir, M. K.] (PELEVIN 2004: 377-378). Hierauf folgt eine dreiteilige Handlungsanleitung, welche den Eigner des „хвост пустоты“ anhält, 1.) das wahre Wesen der Liebe zu erkennen, 2.) nach dieser Erkenntnis die Dimension der Liebe *ad acta* zu legen und Reue ob begangener Fehler zu empfinden und 3.) an einem Tag nach Vollmond sich im Lotossitz auf einem Baumstumpf oder Stuhl niederzulassen, um, „громко выкрикнув свое имя, направить его в хвост, так далеко, как возможно“ (PELEVIN 2004: 379). So besteht auch die Technik des *leeren Schwanzes* in einer *Verweisung des Repräsentationalen* („свое имя“) an die äußerste Spitze dessen, was seinerseits nicht repräsentiert, sondern was – gleich einem Lingam oder ‚Argument‘ im Sinne des in Anm. 167, 2.2.2, zitierten Liedtexts – nur mehr *weist*.

¹⁹⁸ Vgl. das als Rede Siddhārtha Gautamas überlieferte *Gleichnis vom Floß* (s. Anm. 22 und 23 mit Haupttext, 2.0.2), das deutlich werden läßt, wie töricht es wäre, ein Floß nach einer erfolgten Überfahrt festhalten zu wollen. In selber Weise kann der buddhistische Heilsweg weder in einem dauerhaften Anlegen an einem wie auch immer beschaffenen anderen Ufer, noch in einem Anklammern am Wortlaut einer bestimmten Lehre bestehen: „Also, ihr Bhikkhus [Pāli für Sanskrit *bhikṣu*, Bezeichnung für den vollordinierten buddhistischen Mönch], habe ich euch gezeigt, wie das Dhamma [Pāli für Sanskrit *dharma*] einem Floß ähnlich ist, indem es der Überfahrt dient, nicht dem Festhalten. [...] Ihr Bhikkhus, wenn ihr das Gleichnis vom Floß versteht, solltet ihr sogar gute Zustände aufgeben, um wieviel mehr schlechte Zustände“ (ZUMWINKEL [Hrsg.] 2001, I: 271). Für unser Argumentationsziel noch deutlicher übersetzt I.-L. Gunsser in einer älteren Ausgabe: „Ebenso wahrlich, ihr Mönche, einem Floß vergleichbar, wurde von mir die Lehre gezeigt, zum Überschreiten geschaffen, doch nicht, um sich daran festzuklammern. Ihr Mönche, die ihr das Gleichnis vom Floße versteht, sollt selbst die wahre Lehre aufgeben, wie viel mehr dann die falsche“ (GLASENAPP [Hrsg.] 1957: 50-51). Auch Siddhārtha Gautama *zeigt* also nur, „zum Überschreiten“. – Vgl. Anm. 127, 2.1.2.

führen (vgl. Anm. 20, 2.0.2). Diesem entsubstantialisierten Passieren entspricht eine Nicht-Identifikation und Entgrenzung des Subjekts zu demjenigen Ziel hin, das kein Ziel mehr ist: zu *Super-subjektivität*, die ihrerseits nichts anderes bezeichnet als die Verweiskraft des Passierens selbst. Das schiere Passieren aber – die Inkraftsetzung eines leeren Intervalls zwischen dem Stand des (identischen, illusorischen) Subjekts und dem Stand der (nicht mehr an Identität gebundenen) Super-subjektivität – kann *Ostensivität* heißen. Diese Ostensivität wird in Pelevins Prosa, einem Buddhafinger gleich, dem Leser *gezeigt*.

Bevor wir am Ende unserer Auseinandersetzung mit Pelevins Prosa auch auf diese Verlängerung der ostensiven Logik in Richtung des Lesers zu sprechen kommen (s. den Abschnitt 2.3.3), bleiben wir noch für einen Moment bei *Чананев и Пустота*.

Nach dem Schießen mit *Buddhas kleinem Finger* also finden sich Pet'ka, Čapaev und Anna vorerst auf einer Insel des Formhaften wieder („Мы стояли на идеально правильном круге засыпанной сеном земли диаметром метров в семь, который обрывался в никуда“, s. o.). Als Pet'ka daraufhin kurz die Augen schließt und wieder öffnet¹⁹⁹, »sieht« er „Ничего“ – von Čapaev „условн[ую] рек[у] абсолютной любви [...] — Урал“ (PELEVIN 1996a: 368) genannt –, ein *Fließen*:

То, что я увидел, было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность. Она простиралась вокруг нашего острова во все стороны насколько хватало зрения, но все же это было не море, а именно река, поток, потому что у него было явственно заметное течение. Свет, которым он заливал нас троих, был очень ярким, но в нем не было ничего ослепляющего или страшного, потому что он в то же самое время был милостью, счастьем и любовью бесконечной силы — собственно говоря, эти три слова, опухавшие литературой и искусством, совершенно не в состоянии ничего передать. Просто глядеть на эти постоянно возникающие разноцветные огни и искры было уже достаточно, потому что все, о чем я только мог подумать или мечтать, было частью этого радужного потока, а еще точнее — этот радужный поток и был всем тем, что я только мог подумать или испытать, всем тем, что только могло быть или не быть, — и он, я это знал наверное, не был чем-то отличным от меня. Он был мною, а я был им. Я всегда был им, и больше ничем (PELEVIN 1996a: 367-368).

Erst Anna, dann Čapaev und zuletzt der Erzähler Pet'ka tun es schließlich der leeren Verweishaf-tigkeit gleich: ein Sprung vereint sie mit dem Fluß der Formlosigkeit:

Не оставив себе ни секунды на раздумья, я вскочил на ноги, разбежался и бросился в Урал.

Я не почувствовал почти ничего — просто теперь он был со всех сторон, и поэтому никаких сторон уже не было. Я увидел то место, где начинался этот поток — и сразу понял, что это и есть мой настоящий дом (PELEVIN 1996a: 369-370).²⁰⁰

¹⁹⁹ Das Schließen und darauffolgende Öffnen der Augen kann als ein Wechsel vom Wachzustand zum »Träumen« und wieder zum Wachen – und damit als ein Oszillieren zwischen zwei Polen – verstanden werden (vgl. 2.1.1).

²⁰⁰ Pet'kas Sprung in den „Ural“ erinnert übrigens stark an jenen Sprung von einer Felsklippe, den Carlos Castaneda am Ende seines vierten Buches vollführt (vgl. CASTANEDA 1974: 287). In seinen nachfolgenden Büchern beschreibt Castaneda gelegentlich, was er dabei »gesehen« hat: „The plain extended itself monotonously, equal-

Anhand dieses Sprunges in das Fließend-Verweishafte – eines Sprunges, der seinerseits einer verweisenden Bewegung entspricht – kann die im Motto des Romans gestellte Frage „где Я в этом потоке?“ (vgl. die zurückliegende Anm. 156) nun beantwortet werden: *Я и есть этот поток*. Dabei ist das Wesen *этого потока* nicht *etwas*, sondern die *Leerheit des Fließens selbst*.

*

Kehren wir nun zur eingangs angesprochenen zeitlichen Klammer der Pet'kaschen Erinnerungen zurück. Zu Beginn der Erzählhandlung hieß es:

Была, впрочем, и разница. Этой зимой по аллеям мела какая-то совершенно степная метель, и попадись мне навстречу пара волков, я совершенно не удивился бы. Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно — оттого, наверно, что на груди у него висел красный фартук с надписью: „Да здравствует первая годовщина Революции“ (PELEVIN 1996a: 10).

Die von Bäumen gesäumten, zur *ulica Tverskaja* benachbarten Straßen werden von einem Schneetreiben durchzogen; das der Puškin-Statue beigegebene Accessoire kündigt von einem fundamentalen Umsturz der früheren Bedeutungshaftigkeit Puškins und einer Verneinung überkommener kultureller Werte. Auf der Ebene des postsowjetischen Erzählstrangs dagegen verkündet Pet'ka:

Была, впрочем, и разница, которую я заметил, дойдя до конца бульвара. Бронзовый Пушкин исчез, но *зияние пустоты*, возникшее на месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников. Там, где раньше был Страстной монастырь, теперь тоже была *пустота*, чуть прикрытая чахлыми деревьями и безвкусными фонарями [Hervorhebungen von mir, M. K.] (PELEVIN 1996a: 386).

Die Puškinskulptur, die zuvor noch als Träger einer zuerst kulturstiftenden²⁰¹, dann einer kulturrevolutionären Bedeutungshaftigkeit hat dienen können, ist verschwunden: wo ein Denkmal *für etwas* stand, erstrahlt nun *Leere* – „лучши[й] из всех возможных памятников“. Und wieder blinkt diese Leere, „пустота“, inmitten von Bäumen und Straßenlaternen auf.²⁰²

„Пустота“ ist aber zugleich der Name des Helden. So langt Petr Pustota ‚bei sich selbst‘ an, ohne länger ein in Identität begrenztes Subjekt zu sein, das für die Metaphysikkritik der Postmoderne fortgesetzt anfällig sein könnte. Die Erzählerinstanz bürgt so *ibrerseits* für einen *Sprung*, des-

ly to my left and to my right. There was nothing else in sight but an endless, whitish glare. I wanted to look at the ground underneath my feet but my eyes could not move down. I lifted my head up to look at the sky; all I saw was another limitless, whitish surface that seemed to be connected to the one I was standing on [...]. It was as if the whitish surface had swallowed me“ (CASTANEDA 1977: 211-212). – Vgl. auch Anm. 90, 2.1.1.

²⁰¹ Zumindest gilt Puškin als der Begründer der neuen russischen Literatur, und seine poetische Sprache trug maßgeblich zur Entwicklung der russischen Schriftsprache bei – was bis heute kein Standardwerk der russischen Literaturgeschichte unausgesprochen läßt (vgl. über die Zeiten exemplarisch KROPOTKIN 1906: 52, STENDER-PETERSEN 1957, II: 149, STÄDTKE [Hrsg.] 2002: 129).

²⁰² Die seitliche Begrenzung der Leere durch nach oben weisende Gegenständlichkeiten (s. Anm. 130, 2.1.2) ist – neben der *Nicht-Identität* der Zeitebenen – ein Indiz für die gleichzeitige *Identität* des beschriebenen Ortes (Bäume hatten die Straßen um die Tverskaja auch im anderen Erzählstrang umrandet). Die Tverskaja-Straße des Jahres 1919 und die Tverskaja-Straße der 1990er Jahre ist also mit sich ebenso *nicht-identisch* wie *identisch* – und entsprechend der buddhistischen Logik $A \neq A$, $\Rightarrow A$ beidemale *leer*.

sen Wegstrecke sich *vom Illusionären* (von der elitären, das Innere veräußernden²⁰³ Zeichenhaftigkeit der Puškischen Kunst, bzw. von der diesem romantischen Ideal entgegengesetzten utopistischen Zeichenhaftigkeit proletarischer Weltneuschöpfung – dem Ausgangspunkt veränderter, vom Äußeren herrührender Innerlichkeit²⁰⁴) *zu jener Spannkraft hin* erstreckt, die allen denkbaren Idealen, Utopien (und allen metaphysikkritischen Infragestellungen dieser Ideale, Utopien) immer vorausgeht: zur *Leere*, die nicht weiter transzendiert werden kann, sondern die selbst ein *reines Transzendieren* ist. Das ‚eigentliche literarische Zeichen‘ in *Чапаяв у Пустота* (das, wie alle repräsentationalen Zeichen, eine Überlagerung eines ontologischen Grundes darstellt), dieses *subkonstrukturalistisch entdeckte Zeichen*²⁰⁵ also, bezeichnet nur mehr den *leeren Sprung zum Ereignis der Überlagerung*, während das Ontologische, für das dieses Zeichen repräsentierend einzutreten bestimmt ist, letztlich nichts anderes ist als die *leere Figur des bloßen Überlagertseins*.²⁰⁶

Wenn das Oberflächliche und das Zugrundeliegende, das Zeichenhafte und das Nicht-Zeichenhafte in Pelevins Prosa sich auf diese Weise aneinander angleichen – wer ist dann derjenige, der imstande wäre, den Zusammenfall der Sphären zu versprachlichen? Wieder ist die Antwort einfach: der Erzähler Pet’ka ist *никто*, ein Buddha, ein Supersubjekt, das seinen Weg fortsetzt, ohne irgendeiner Ankunft mehr zu bedürfen.²⁰⁷ Da Pet’ka gleichwohl der Erzähler des Romans ist, kann *Чапаяв у Пустота* in der Tat als „первый роман в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте“ (Klappentext PELEVIN 1996a) etikettiert werden. Und dennoch werden wir bald eine eingehendere Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des Erzählens geben können²⁰⁸ – indem wir kundtun, *wo* sich Pet’ka befindet – und müssen für diese

²⁰³ Vgl. den Verweis auf den Schlegelschen Begriff der „neuen Mythologie“ am Ende der Anm. 89, 1.2.4.

²⁰⁴ Dies ist übereinstimmend mit jenem Grundsatz des *dialektischen Materialismus* gemeint, demzufolge die menschlichen Empfindungen Abbildungen der objektiv-realen Außenwelt seien. Man denke an die Forderung der Futuristen, Puškin u. a. ‚vom Dampfer der Geschichte‘ zu werfen (s. das Zitat aus *Пощечина общественному вкусу*, Anm. 42, 1.1.3).

²⁰⁵ Vgl. den Haupttext vor dem Verlaufsschema der künstlerischen Evolution, 1.1.3.

²⁰⁶ Daß als ontologischer, quasi-dinglicher Grund der Pelevinschen Prosa tatsächlich eine *leere Figur des bloßen Überlagertseins* anzusetzen ist, wurde im Blick auf Castaneda als literarisches Echo auf das Prinzip der *Formverdung des Formlosen* beschrieben (vgl. den auf Anm. 129, 2.1.2, folgenden Haupttext). Aus buddhistischer Sicht entspricht dem die *leere räumliche Beziehunghaftigkeit*, die zwischen allen formhaften Identitäten aufscheint (vgl. hierzu den Haupttext nach Anm. 17, 2.0.2), und die sich in ebensolcher, wieder nur *resonatorisch-verlängernder* Weise literarisch fruchtbar machen läßt.

²⁰⁷ Vgl. Anm. 128, 2.1.2, samt Haupttext. Siehe dort insbesondere unter (4) das Zitat PELEVIN 1996a: 398. – Was in Anm. 128 noch nicht erwähnt wird, ist der Zusammenhang, der sich am Romanende auch für die Figuren Čапаяв und Anna mit „пустота“ ergibt: „Чапаяв совершенно не изменился, только его левая рука висела на черной полотняной ленте. Кисть руки была перебинтована, и на месте мизинца под слоями марли [s. die *археологические слои* in Anm. 122, 2.1.2] угадывалась пустота“ (PELEVIN 1996a: 397-398); „«Тебе привет от Анны. Она просила передать тебе вот это.» Нагнувшись, он протянул здоровую руку под сиденье и поставил на стол пустую бутылку с золотой этикеткой, сделанной из квадратика фольги. Из бутылки торчала желтая роза“ (PELEVIN 1996a: 398). Čапаяв stiftet einen seiner Finger für ein künftiges *buddhistisches Schießen*; Anna überreicht ein *leeres Gefäß* mit einer *gelben* – einem *gelben Pfeil* gleichenden (s. den Haupttext vor Anm. 55 sowie die vor Anm. 91 zitierten Sätze aus PELEVIN 1998: 56, 2.1.1) –, *nach oben weisenden* Rose.

²⁰⁸ Vgl. die zurückliegende Anm. 179.

Antwort, die allem Anschein nach eine substantielle, topographische Festlegung erfordert, nicht einmal entkräften, was wir bisher über die Logik des Ostensiven gesagt haben.

2.3 Zeigen und Wahrnehmen: zum Verhältnis von Autor und Leser

2.3.1 Metaphys(iolog)ische Narratologie 1: wo ist Pet'ka?

Wenn Petr Pustota der Erzähler, Čapaev und Anna hingegen erzählte Figuren, d. h. Teil der *erzählten Welt*²⁰⁹ sind, so kann problemlos jeder Zweifel darüber ausgeräumt werden, wo der phänomenologische Aufenthaltsort der beiden fiktionalen Mitstreiter sei:

Где были Чапаев и Анна? Где был зыбкий ночной мир с кафельными стенами и рассыпающимися в прах бюстами Аристотеля? Сейчас их не было нигде, и, больше того, я знал, точно знал, что нет никакого места, где они могли бы существовать, потому что я, именно я [...] и был той возможностью, тем единственным способом, которым все эти психбольницы и гражданские войны приходили в мир. И то же самое относилось к этому мрачному лимбо, к его перепуганным обитателям и к его высокому суровому часовому — все они существовали только потому, что существовал я (PELEVIN 1996a: 266).

Čapaev, Anna und das gesamte übrige Romanpersonal existieren, wie nicht verwunderlich, allein in Pet'kas Bewußtsein. Um zu erkennen, wo indes Pet'ka existiert – auch diese Erkenntnis wird zunächst als eine Binsenweisheit erscheinen – kommen wir schließlich auf das dritte Narrativ des Erzählstrangs der 1990er Jahre in *Čapaev и Пустота* zu sprechen, auf Kapitel 8.

Drei neureiche Gangster – Volodin, Koljan und Šurik – begeben sich in diesem Kapitel auf die Suche nach „вечный кайф“ (PELEVIN 1996a: 298 u. ö.), einer ultimativen Icherfahrung, die durch den Genuß psychotroper Pilze herbeigeführt werden soll. Dabei gehe der Kick, so Volodin, nicht von der konsumierten Droge aus, sondern liege im Konsumenten selbst; er müsse lediglich *freigelegt*²¹⁰ werden:

У нас внутри — весь кайф в мире. Когда ты что-нибудь глотаешь или колешь, ты просто высвобождаешь какую-то его часть. В наркотике-то кайфа нет, это же просто порошок или вот грибочки... Это как ключик от сейфа. Понимаешь? (PELEVIN 1996a: 294).

Entscheidend sei aber, so Volodin weiter, daß aus diesem Kick ein *ewiger Kick* („вечный кайф“) werde: „там, где этот кайф начинается, никакого времени нет“ (PELEVIN 1996a: 297).²¹¹ Wie dies erreicht werden könne, erklärt Volodin anhand eines allegorischen ‚inneren Staatsanwalts‘, ‚inneren Verteidigers‘, ‚inneren Angeklagten‘ – und eines rätselhaften ‚vierten Mannes‘:

— Тут самое главное понять надо, — сказал он, — а как объяснить, не знаю... Ну вот помнишь, мы про внутреннего прокурора говорили?
— Помню. Это который за беспредел повязать может. Как Раскольников, который бабу завалил. Думал, что его внутренний адвокат отмажет, а не вышло.
— Точно. А как ты думаешь, кто этот внутренний прокурор?
Шурик задумался.

²⁰⁹ Für die Terminologie vgl. SCHMID 2005: 48.

²¹⁰ Eine solche Freilegung gleicht erneut einer Aufhebung oberflächlicher Formhaftigkeit; vgl. die Erörterung der Erzählung „Иван Кублаханов“ im Abschnitt 2.1.1.

²¹¹ Vgl. den Haupttext zwischen den Anm. 87 und 88 im Abschnitt 2.1.1.

- Не знаю... Наверно, я сам и есть. Какая-то моя часть. Кто ж еще.
- А внутренний адвокат, который тебя от него отмазывает?
- Наверно, тоже я сам. Хотя странно как-то выходит, что я сам на себя дело завожу и сам себя отмазываю.
- Ничего странного. Так всегда и бывает. Теперь представь, что этот твой внутренний прокурор тебя арестовал, все твои внутренние адвокаты облажались, и сел ты в свою собственную внутреннюю мусарню. Так вот, вообрази, что при этом остается кто-то четвертый, которого никто никуда не тащит, кого нельзя назвать ни прокурором, ни тем, кому он дело шьет, ни адвокатом. Который ни по каким делам никогда не проходит — типа и не урка, и не мужик, и не мусор.
- Ну представил.
- Так вот этот четвертый и есть тот, кто от вечного кайфа претя. II объяснять ему ничего про этот кайф не надо, понял?
- А кто этот четвертый?
- Никто. (PELEVIN 1996a: 300-301)

Um zu diesem ‚Vierten‘ zu werden, müsse man „одновременно никем не становиться и перестать быть никем“ (PELEVIN 1996a: 315), d. h. gleichzeitig *identisch* wie *nicht-identisch* sein. Wer aber ist dann der ‚vierte Mann‘? – Eine sich aus einer auktorialen Perspektive zu Wort meldende Instanz weist zu Beginn des 9. Kapitels den Weg zur Antwort:

II действительно, кто же был этот четвертый? Кто его знает. Может быть, это был дьявол, поднявшийся из вечной тьмы, чтобы увлечь за собой еще несколько падших душ. Может быть, это был Бог, который, как говорят, после известных событий предпочитает появляться на земле инкогнито, и старается, чтобы окружающие его особо не замечали, а общается, как обычно, в основном с мытарями и грешниками. А может быть — и скорее всего — это был некто совсем другой. Некто гораздо более реальный, чем все сидевшие у костра, потому что если никакой гарантии, что Володин, Калян и Шурик, все эти петухи, боги, дьяволы, неоплатоники и двадцатые съезды когда-нибудь существовали, нет и быть не может, то ты, ты, только что сам сидевший у костра, ты-то ведь существуешь на самом деле, и разве это не самое первое, что вообще есть и когда-нибудь было? [Steilschrift von mir, M. K.] (PELEVIN 1996a: 323).

Nehmen wir noch den darauffolgenden Kommentar Čapaevs hinzu, in dessen Folge die Romanhandlung auf die Zeitstufe der Bürgerkriegsjahre zurückpendelt, so erfahren wir es *buchstäblich* – der ‚vierte Mann‘ ist *der Leser*: „Мне кажется, Петька, в тебе слишком много места занимает литератор [...]. Это обращение к читателю, которого на самом деле нет — довольно дешевый ход“ (PELEVIN 1996a: 323).

Natürlich, was auch immer in *Чапаяв и Пустота* geschieht, ereignet sich, während der Roman gelesen wird, ausschließlich in der Leserwahrnehmung. Diese Erkenntnis ist, narratologisch gesehen, tatsächlich ein „дешевый ход“ – macht es doch ein allgemeines Merkmal von künstlerischer Literatur aus, daß alles, wovon in ihr die Rede ist, einen *fiktionalen* ontologischen Status hat. Die Realität literarischer Werke gründet, wie W. Iser sagt, „nicht darin, vorhandene Wirklichkeit abzubilden, sondern darin, Einsichten in diese parat zu halten“ (ISER 1970: 232). Ist eine solche fiktionale Realität erst einmal in die Welt gesetzt²¹², so kann der Ort, an dem jene Einsichten ge-

²¹² Während Niederschrift eines Erzählwerks findet die Realisierung seines Geschehens freilich allein im Autorbewußtsein statt.

wonnen werden, wirklich nur das Bewußtsein des *realen Lesers* sein.²¹³ Daß sich also die in *Чарков и Пучкова* inszenierten Ereignisse, Gedanken, Beschreibungen schlicht in jemandes Imagination abspielen, erscheint als eine rezeptionsästhetische Selbstverständlichkeit, die kaum trivialer hätte ausfallen können.

Und trotzdem rufen sowohl Volodins Anweisung („*одновременно никем не становится и перестать быть никем*“) als auch Čarčevs Kommentar („*обращение к читателю, которого на самом деле нет*“) Irritationen hervor. Denn wie ist es wohl möglich, daß auch der Leser *nirgendwo* existiert? Um diese Frage, die in ontologischer Hinsicht bereits nicht mehr banal ist, zu beantworten – um also zu verdeutlichen, inwiefern die vermeintliche Substantialität eines die Fiktion realisierenden (rezeptionsästhetisch formuliert: eines die Fiktion *konkretisierenden*) Subjekts, die infolge der Hinwendung zum realen Leser anklingt, gemäß der ostensiven Logik der Pelevinschen Prosa wiederum *nichtig* ist –, wollen wir uns, als dem letzten Erzähltext in unserer Auseinandersetzung mit Pelevin, dem 2009 erschienenen Roman *T* zuwenden, der die Suche des Protagonisten nach seiner Realisationsinstanz, nach dem Leser, offen zur Sprache bringt.

2.3.2 Metaphys(iolog)ische Narratologie 2: Autorinstanz, Figurenstatus und Leser im Roman T

Wie kann es eigentlich sein, daß Romanfiguren über ihren Leser reden? Ist ein innerfiktionales Wissen über die außerfiktionale Welt nicht ein Indiz größter ontologischer Fragwürdigkeit? – Die Romanfiguren sind zu solchen Aussagen dann imstande, wenn der *konkrete*, d. h. der *reale Autor* ihnen diese Reden in den Mund legt. Im Normalfall freilich bleibt den Akteuren der Fiktion jede Einsicht in die außerfiktionale Wirklichkeit verwehrt. Kann gemäß diesem narratologischen Normalfall (dessen Grenzziehung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion in jüngeren literarischen Werken oft verwischt wird) ein Roman im weitesten Sinne als eine *Metapher* der wirklichen Welt verstanden werden – d. h. als eine universelle *Sprung-Trope*, welche die Realität (zumindest vorübergehend, für die Zeit der Lektüre) wenn nicht abzubilden, so doch durch ein ästhetisches Gegen-

²¹³ Allgemein kommt in der Ontologie von Fiktionalität als Austragungsort des schriftlich fixierten Erzählgeschehens neben dem *realen Leser* noch der *abstrakte Leser*, nie aber der *fiktive Leser* in Betracht (vgl. die terminologischen Präzisierungen bei SCHMID 2005: 65-71). Ebenso wie der reale Leser ist nämlich auch der abstrakte Leser eine Kategorie der außerfiktionalen Wirklichkeit: „Die Grenze zwischen der fiktiven Welt [...] und der Wirklichkeit, zu der bei all seiner Virtualität der abstrakte Leser gehört, lässt sich nicht überschreiten [...]. Unter dem abstrakten Leser soll [...] der Inhalt jenes Bildes vom Empfänger verstanden werden, das der Autor beim Schreiben vor sich hatte oder – genauer – der Inhalt jener Vorstellung des Autors vom Empfänger, die im Text durch bestimmte indizielle Zeichen fixiert ist“ (SCHMID 2005: 68). Wie bereits angedeutet (vgl. Anm. 212), spielt der abstrakte Leser als Aufenthaltsort des fiktionalen Geschehens aber allenfalls für die Zeit der Niederschrift eines literarischen Werkes eine Rolle – und auch dann nur indirekt, da der Aufenthaltsort des abstrakten Lesers das Bewußtsein des *abstrakten Autors* ist: „Nicht der konkrete Autor, über dessen Intentionen wir wenig wissen, sondern das von ihm geschaffene Werk oder sein abstrakter Autor ist der Träger der Projektion des Leserbilds“ (SCHMID 2005: 66). Was dagegen den *fiktiven Leser* betrifft, so ist „zu betonen, dass der abstrakte Leser grundsätzlich niemals mit dem fiktiven Leser, dem *narrataire*, d. h. dem Adressaten des Erzählers, zusammenfällt“ (SCHMID 2005: 68). Als Adressat des Erzählers gehört der fiktive Leser wiederum der Fiktion an, weshalb er nie selbst den ontologischen Ort des Fiktionalen verkörpern kann.

bild zu *ersetzen* sucht –, so nimmt die metafiktionale Bewußtwerdung darüber, daß es etwas jenseits von Fiktion Gelegenes gebe, zur Realität ein tendenziell *metonymisches* Verhältnis ein, d. h. die Fiktion tritt dann zur Nicht-Fiktion in einen *Kontiguitätsbezug*. So erkennen wir auch in den rhetorischen Stilmitteln Metapher und Metonymie²¹⁴ Grundzüge des modernistischen bzw. des postmodernen Denkens wieder (s. die Abschnitte 1.1.3, 2.2.2), wobei die metaphorische, auf Separatheit pochende *Substitution des einen durch ein anderes* mit der (auf Identität bedachten) Epistemologie der Moderne kongruiert – und die metonymische *Herstellung eines Kontiguitätszusammenhangs* (zwischen zwei ursprünglich inkompatiblen Wesenheiten) dem Verfahren der postmodernen Kontextualisierung entspricht. Vor diesem Hintergrund ist für den Roman *T* also zu fragen, ob in ihm nicht erneut eine Wirkkraft instandgesetzt wird, die sowohl der *Ersetzung* der Nicht-Fiktionalität durch eine (zu ihr als ähnlich veranschlagte) fiktionale Welt, als auch der *inbeziehungsetzenden Vermittlung* zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion (deren Ergebnis durchaus eine ontologisch fragwürdige Ununterscheidbarkeit beider Sphären ist) noch vorausgeht.

Skizzieren wir hierfür das Erzählgerüst des Romans: *T* handelt von der Suche des Grafen T., genannt „Железная борода“ (PELEVIN 2009: 5ff., Allusionen zu Lev N. Tolstoj sind unverkennbar²¹⁵), nach *Optina pustyn*²¹⁶, einem ihm verheißenen Ort geistiger Vervollkommnung, von dem T. weder weiß, wo er zu finden sein soll, noch, was an ihm anzutreffen sei. Diese Suche wird wiederholt durch Kollisionen T.s mit diversen Widersachern, v. a. mit dem Polizeifahnder Ardal'on Knopf, behindert. Wichtiger aber ist T.s Begegnung mit Ariël', einer Figur von wechselhafter Gestalt²¹⁷, die sich dem Protagonisten als *sein Schöpfer* vorstellt: „Я уже представился в прошлый

²¹⁴ Eine umfassende Charakteristik beider Tropen findet sich z. B. bei PLETT 1975: 260-272.

²¹⁵ Man vgl. in diesem Zusammenhang auch eine Vision Pet'kas am Anfang von *Чанаяв и Пустыня* mit einer Szene des 15. Kapitels in *T*: „Мне [...] давно уже приходило в голову, что русским душам суждено пересекать Стикс, когда тот замерзает, и монету получает не паромщик, а кто-то в сером, дающий напрокат пару коньков [...]. Граф Толстой в черном трико, широко взмахивая руками, катил по льду к далекому горизонту; его движения были медленны и торжественны, но двигался он быстро, так, что трехглавый пес, мчавшийся за ним с беззвучным лаем, никак не мог его догнать“ (PELEVIN 1996a: 11-12); „Надо было спешить. Приблизившись к кромке льда, он сел в снег и быстро приладил коньки к ногам [...]. Встав, он вышел на лед, глянул на кирпичную руину и покатил к залитому огнем горизонту [...]. Т. увидел фигуру в серой хламиде с надвинутым капюшоном и странную собаку — вроде большого волкодава, только с уродливыми грыжеподобными мешками по бокам от морды. Эти мешки зашевелились, повернулись, и Т. с омерзением понял, что это еще две головы. Неизвестный в сером отпустил трехголовую собаку, и та проворно побежала к границе льда [...]. Кербер залаял — не так, как лают собаки, а совершенно беззвучно“ (PELEVIN 2009: 167-168).

²¹⁶ In der außerfiktionalen Wirklichkeit bezeichnet *Optina pustyn*' ein bei Kozel'sk, nahe Kaluga, gelegenes Kloster, das im 15. Jahrhundert gegründet und im späten 18. Jahrhundert nach koinobitischer Regel reformiert wurde. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich das Kloster zu einem Wallfahrtsziel zahlloser Gläubigen und zu einem geistigen Zentrum der russischen Orthodoxie, das auf das religiöse Denken namhafter Schriftsteller und Philosophen (darunter L. Tolstoj, F. Dostoevskij und V. Solov'ev) starken Einfluß übte. Siehe für einen allgemeinen Abriss KOZYREV 2007, für die geistesgeschichtliche Bedeutung KOTEL'NIKOV 2002 (darin über Tolstoj vor allem die Seiten 321-333).

²¹⁷ Mal tritt Ariël als unsichtbarer Sprecher (s. PELEVIN 2009: 15-19), mal als kabbalistischer Dichter (s. PELEVIN 2009: 57-69), mal als belebtes Bildnis des Zaren Pavels I. (s. PELEVIN 2009: 85-104), mal als ein (zu einem

раз. Я ваш создатель. Мое имя Ариэль. Как и положено создателю, в настоящий момент я творю вас и мир. Я имею в виду, ваш мир“ (PELEVIN 2009: 46). Von Ariel' erfährt T., er verdanke seine Existenz letztlich der Arbeit eines fünfköpfigen Teams spezialisierter Werbetexter, wobei jeder dieser Skriptoren – hierunter auch Ariel' – in das kommerzielle Projekt, ein neues T(olstoj)-Narrativ auf den Markt zu werfen, seine jeweiligen thematischen Vorlieben einbringe (vgl. das 9. Romankapitel, PELEVIN 2009: 85-104). Allein die Vorstellung, daß Ariel's Behauptungen zutreffen könnten, stürzt T. in ähnliche Zweifel über den Stand seiner Identität, wie dies in *Чанаяв и Пустота* anhand der Erzählerfigur Pet'ka zu beobachten war.

Doch auch T. beginnt ab einem gewissen Punkt, der Formhaftigkeit seines Daseins gewahr zu werden, d. h. zu »sehen« – und erlangt so Zugang zu der ihn vermeintlich erschaffenden Instanz:

Реальность состояла из двух противоположных сил.
 Первой был ветер, ровный и неизменный. Он старался подхватить T. и унести вверх. В нем была прохлада, и он вселял надежду.
 Другой силой была тяжесть, похожая на усталое согласие чего-то огромного и древнего с самим собой. Она была горячей и обессиляющей, и тянула T. вниз.
 В точке, где находился T., обе силы уравновешивали друг друга с аптекарской точностью. Сначала осознание этой странной полярности и было единственной мыслью.^[218] Потом на нее стали накладываться другие. Мыслей становилось все больше, и вскоре они перестали быть заметными — вернее, то, что замечало их, исчезло под их потоком и стало незаметным само [...].
 «И ветер, и тяжесть, несомненно, реальны, потому что я их чувствую. Значит, к чему-то эти силы приложены. Допустим, это и есть я, граф T... Вроде логично. Но откуда берутся эти ветер и тяжесть? Могу я увидеть их источник?»
 Оказалось, что источник уже замечен. Им было сгущение мрака впереди.
 Однако там был не просто мрак.
 Чем дальше T. вглядывался в него, тем больше различал деталей. Сначала он видел просто шар интенсивной черноты, каким-то образом заметный на таком же темном фоне. Затем стало казаться, что в черноте есть нечто белесое, а потом в этой белесости начали проступать розоватые желтоватости^[219], которые постепенно слились в черты огромного человеческого лица. Появились глаза, потом нос, рот — и T. понял, что видит Ариэля.
 (PELEVIN 2009: 135-136).

T. schickt sich daraufhin an, selbst zu schreiben: „T. вообразил кисть в белой лайковой перчатке. Рука в перчатке после некоторой неловкой паузы подняла перо, макнула его в чернильницу и провела по бумаге короткую черту“ (PELEVIN 2009: 163). Der Aufstieg T.s vom

ägyptischen Hermaphroditen äquivalenten – vgl. Knopfs Erzählung im 11. Kapitel) Kater auf (s. PELEVIN 2009: 245-262).

²¹⁸ Vgl. die wenig später sichtbar werdende Ontologie des subjektiven Denkens: „Даже самая короткая остановка в мышлении была жуткой, потому что сознание начинало исчезать. Как выяснилось, оно было чем-то вроде напряжения между полюсами магнита: для его существования нужна была мысль и тот, кто ее думает, иначе сознавать было нечего и некому. Поэтому, чтобы сознание не исчезло, следовало постоянно его расчесывать, заново создавая весь магнит“ (PELEVIN 2009: 157-158). Ein weiteres Mal kommt zur Sprache, wie jede formhafte Existenz auf einem ihr primordialen Spannungsverhältnis beruht (siehe oben, v. a. den Haupttext vor Anm. 18, 2.0.2, Anm. 130, 2.1.2, Anm. 136, 2.2.1).

²¹⁹ Vgl. den unter 2.1.1 beschriebenen Vorgang der Wahrnehmung mittels ‚Protuberanzen‘, die vom »Montagepunkt« (siehe 2.1.2) ausgehen.

marionettenhaften Status einer fiktionalen Figur zum auktorialen Stand eines scheinbar autonomen Textschöpfers wird sogar dann noch aufrechterhalten, als T. eigentlich gestorben²²⁰ ist: von seinem eigenen Tod unbeeindruckt, setzt T. seine Schreibtätigkeit fort.²²¹ Die sich zusehends abzeichnende Vertauschung der anfänglichen Positionen Ariël's und T.s kulminiert in einer direkten Konfrontation:

— Я бы на вашем месте не особо веселился, — сухо сказал Т.
В глазах Ариэля опять мелькнул испуг. Он сделал серьезное лицо.
— У вас очередной припадок богоборчества?
— Да какой вы бог. Вы даже на черта не тянете.
— Давайте только без ярлыков, — сказал Ариэль. — Какой бы я ни был, а я ваш автор, и вы это знаете.
— Вы не мой автор. Вы герой, полагающий себя моим автором. Но у книги есть настоящий автор, который придумывает вас самого.
— Что же, — сказал Ариэль, — может, в каком-то высшем смысле так оно и обстоит. Только мне такой автор неизвестен.
— А мне известен, — сказал Т.
— И кто же это?
Т. улыбнулся.
— Я [...].
Шар, в котором висел Т., стал опускаться вниз, одновременно увеличиваясь в размерах, пока Т. не достиг нормального человеческого роста. Его подошвы коснулись пола, и он оказался стоящим напротив Ариэля.
Теперь комнату разделяла изогнутая прозрачная стена — словно между Т. и Ариэлем повисла огромная линза.
— Как вы это делаете? — спросил Ариэль.
— Так же, как и вы раньше. Я создаю ваш мир, как вы создавали мой.
Т. вытянул перед собой руки, и прозрачная линзоподобная поверхность между ним и Ариэлем выпрямилась, разделив комнату точно надвое.
— Кто дал вам силу?

²²⁰ Vgl. P. Deutschmanns Beitrag zum narratologischen Problem eines *post mortem*-Erzählens (s. Punkt [1] in Anm. 10, 2.0.1). Im Roman *T* erleidet zwar nicht der (heterodiegetische) Erzähler den Tod, sondern die in wörtlicher Rede weitersprechende Hauptfigur; dennoch sind unsere Abschnittsüberschriften 2.3.1 bis 2.3.3 ausdrücklich der Titelgebung des Deutschmannschen Aufsatzes verpflichtet.

²²¹ Vgl. den längeren Dialog mit Dostoevskij, den T. – passend zum Titel der Erzählung „Записки из подполья“ (1864) des *realen* Autors Dostoevskij – in der Unterwelt führt: „То, что вы считаете своими мыслями — на самом деле голоса ваших создателей, которые постоянно раздаются у вас в голове и управляют каждым вашим шагом. Все за вас решают они.« Но каким образом их мысли могут возникать в моей голове?» «Да вот именно таким, каким возникают, Федор Михайлович. Это ведь только формально ваша голова. А на деле — футбольный мяч, которым они играют в свои жуткие игры. И до тех пор, пока вы разрешаете их голосам звучать в своем уме и живете в нарисованном ими мире, вы существуете исключительно для их мелкой выгоды.» [...] «Ну и цинизм [...]». Так что же вы, собственно, открыли?» «Один важный нюанс», сказал Т. «Хоть он [Ариэль] создает мир и нас, мы при желании способны делать это сами [...]» «Вы... Вы это узнали на том свете? После того, как вас убили у лодочной станции?» Т. кивнул. «И вы... Воскресли?» «[...] Скажем так, я вернулся в мир. И теперь я действительно существо иной природы [...]. Она в том, что теперь я создаю себя сам [...]» «А как вы создаете себя и мир?» «Белой перчаткой [...]». Это была первая зацепка. На самом деле чистейшая условность, но без нее ничего не вышло бы [...]» «[...] Ну да ладно, а что было вторым вашим твореньем?» «Стикс.» «С какой целью вы его создали?» «Чтобы перейти его и вернуться в мир.» (PELEVIN 2009: 207-209). Die ‚andere‘, ‚sich selbst schaffende‘ Natur kann als *Supersubjektivität* bezeichnet werden: vermöge der Ideation einer schreibenden Hand sowie des zu überquerenden Grenzflusses Styx, welcher die Lebenden von den Toten scheidet (vgl. die zurückliegende Anm. 215), verwirklicht sich eine Zielvorgabe, die nicht als ein objektives Ziel existiert (hat). Insofern das Supersubjekt dann auch die zu diesem nicht-zielhaften Ziel hinführende *Überquerung* ideiert, vollbringt es eine Selbsterlösung kraft Projektion von Erlösthheit, wie sie der Vajrayāna-Buddhismus für möglich hält (vgl. Anm. 15, 2.0.2).

T. усмехнулся.

— Каббалисты вроде вас, — сказал он, — верят, что есть двадцать два луча творения — или пятнадцать, я не помню. Но на самом деле есть только один луч, проходящий сквозь все существующее, и все существующее и есть он. Тот, кто пишет Книгу Жизни^[222], и тот, кто читает ее, и тот, о ком эта Книга рассказывает. И этот луч — я сам, потому что я не могу быть ничем иным. Я был им всегда и вечно им буду (PELEVIN 2009: 373-374).

So bleibt vom traditionellen Hierarchiegefälle zwischen *Autorinstanz* und *Figurenstatus* in *T* allein ein vom *einen* zum *anderen* weisendes Spannungsverhältnis („напряжени[e] между полюсами магнита“, „один луч, проходящий сквозь все существующее“) zurück, dessen Verlaufsrichtung problemlos umgekehrt werden kann, indem Schöpfer und Geschaffener die Plätze tauschen. Wie wir im Zuge der Gegenüberstellung des poststrukturalistischen und des subkonstrukturalistischen Umgangs mit *Чанаев* и *Пустота* gesehen haben (vgl. den Abschnitt 2.2.2), haben Pelevins Erzähltexte mit dieser Ununterscheidbarmachung vermeintlich unterschiedlicher metaphysischer Größen jedoch nicht ihr Bewenden.²²³ Anhand von *T* erweist sich, daß die Ostensivität der Pelevinschen Prosa auch in narratologischer Hinsicht nicht bei einer metafikcionalen Verflechtung der Sphären haltmacht, sondern daß sie ihrem Leser angeraten scheinen läßt, immer weniger von Fiktion und Wirklichkeit oder von deren gegenseitiger Vermischung überhaupt sprechen zu wollen. Stattdessen tritt für das einstige Gefüge von Schöpfer und Geschaffenem, von Realität und Fiktion, eine *leere Verhältnishaftigkeit* in Kraft, die in ihrer nicht-substantiellen Gerichtetheit bis zum realen Leser hin durchdringt. Aus einem herkömmlichen metaphysischen Blickwinkel heraus mag dieses leere Intervall als okkult und hermetisch erscheinen; von seiten der postmodernen Metaphysikkritik ist es schlicht unangreifbar. Kraft seiner Leerheit überwindet das bloße Verweisen jede Mauer, verlängert sich überall hin – nicht aber als eine endlose Verkettung, als die nie abebbende Zeichenflut der *différance*, sondern als ein *Fließen an sich*, ohne daß linkerhand oder rechterhand des Fließens *irgendetwas* different von etwas anderem wäre.

Plausibel wird die Verlängerung des leeren, ostensiv Weisenden in die Richtung des realen Lesers aber erst dadurch, daß auch in *T* eintritt, was wir eingangs für die ontologische Legitimation von Metafikcionalität gemutmaßt haben: daß der Autor des Romans *T* seine Figuren veranlaßt, über die ihnen völlig unbotmäßige Welt des Lesers zu sprechen:

«Конечно, — думал он [Т.]. — Как я мог не видеть этого раньше? Нет разницы, сколько авторов [...]. Кто бы ни придумывал все то, что я принимаю за себя, все равно для моего

²²² Vgl. Anm. 130, 2.1.2. Wie zuvor das 26. Kapitel von *T* (PELEVIN 2009: 348-361) deutlich werden ließ, hat das gesamte bisherige Romangeschehen im Bewußtsein des ‚wirklichen‘ (nicht weniger fiktiven) Grafen Lev Tolstoj stattgefunden – als ein luzider Traum, indiziert von jener *Книга Жизни*, die ein indischer Gast Tolstoj zum prophetischen Blick in die Zukunft überlassen hat. *Innerhalb* dieses Traumes geht dieselbe *Книга Жизни* am Ende des 3. Kapitels indes als Geschenk der Fürstin Tarakanova an T. über (vgl. PELEVIN 2009: 30).

²²³ Vgl. unsere Überlegungen zu „технообразы“, als deren Effekt im Abschnitt 1.2.2 eine substantialistische *Ver-mehrung eines gleichförmigen Kollektivs von Ko-Autoren* beschrieben wurde. Die sich während der Interaktion von Rezipient und „технообразы“ einstellende *Virtualität* erschöpft sich wirklich in einer Ununterscheidbarwerdung des vorgeblich Unterschiedlichen.

появления необходим читатель. Это он ненадолго становится мной, и только благодаря ему я есть [...]» (PELEVIN 2009: 213).

Hinter dieser Erkenntnis verbirgt sich zunächst eine Einsicht in die simple Logik des Spiegels: so wie sich Ariël' nur dann als Autor gerieren kann, wenn eine scheinbar von diesem Autor abhängige, kreierte Figur (T.) in Sicht kommt (bzw. umgekehrt), ist es auch nur insofern adäquat, den ontologisch nachrangigen Stand einer fiktionalen Figurenidentität zu erwägen, wenn angenommen werden darf, daß außerhalb dieser Fiktion ein realer Leser sei, in dessen Wahrnehmung das Dasein der Figur konkretisiert, d. h. *wirklich werden* könne. Jedes subjektive Sein verlangt nach einem *anderen Sein*, nach einem reflektierenden Gegenpol – als Austragungsort des eigenen Daseins.²²⁴

Die unmittelbare Folge dieser Logik (die vordergründig eine Logik der Dependenz von Substantialität ist) ist, daß auch die Existenz des *Lesers*, dessen Bewußtsein eben noch den Schauplatz eines anderen Seins hat abgeben können (wodurch die Fiktion *wirklich* geworden ist), *ihre* bewußtes Gegenüber erfordert. Und wer auch bislang noch annehmen mochte, daß ein Leser in völliger Autonomie, d. h. ohne eines fremden Austragungsortes seines Daseins zu bedürfen (kurz: ohne durch einen Dritten wahrgenommen werden zu müssen), die fiktionale Existenz einer Romanfigur zu realisieren imstande sei, der ist bereits mit diesem Gedanken einem Trugschluß erlegen. Denn kein Leser kommt, ehe er eine fiktionale Welt rezipieren kann, ohne dasjenige Autorbewußtsein aus, das dieselbe Welt *vor ihm* verwirklicht hat. Mit anderen Worten: der Leser ist niemals fähig, eine fiktionale Figur zu imaginieren, deren Existenz nicht schon vorher imaginiert worden wäre – es sei denn, der Leser würde seinerseits zum Autor. So ist der Leser *für sich genommen* tatsächlich ein „читател[ь], которого на самом деле нет“ (PELEVIN 1996a: 323; siehe 2.3.1).

Betrachten wir eine weitere, etwas längere Textpassage, in der T. sich im Dialog mit der (wiederum fiktionalen) Figur Vladimir Solov'ev über das Verhältnis von Figur und Leser Klarheit verschafft:

— Вам известно, каким способом существует весь мир и мы с вами?

— Да, — сказал Т., — я имею некоторое представление о вашем учении. И считаю даже, что достиг в его практическом применении определенного прогресса.

— О чем вы?

— Я имею в виду распознавание демонов, вторгающихся в ум [...]. Всех их^[225], — Т. брезгливо мотнул головой куда-то в сторону ватерклозетной чашки, — узнаю с первой секунды [...]. Я даже понял, что само это узнавание есть действие пятого демона — того, который отвечает за поток моего сознания. Видите, я узнаю даже узнающего, хотя такому меня никто никогда не учил.

— Замечательно, — сказал Соловьев. — Но научились ли вы видеть самое главное?

²²⁴ Vgl. die in Anm. 7, 2.0.1, zitierte Sentenz aus *Zhuangzi*: „Gäbe es keinen ‚Anderen‘, dann gäbe es kein ‚Ich‘. Gäbe es kein ‚Ich‘, wäre da nichts, was den ‚Anderen‘ wahrnehme“. – Kein A ist ohne B, vgl. 2.2.1.

²²⁵ T. referiert hiermit auf das fünfköpfige Autorenkollektiv, das, der Aussage Ariël's zufolge, für das fiktive Dasein T.s verantwortlich ist (s. oben, den Haupttext zwischen Anm. 217 und 218).

— Вы говорите о читателе, в сознании которого мы возникаем?

Соловьев кивнул.

— А вот это, — сказал Т., — с моей точки зрения чистый софизм. Читатель никак и никогда себя не проявляет в нашей реальности. Зачем нам вообще о нем думать? Такое же бесполезное допущение, как мировой эфир.

— Тогда еще один намек. Прямо в этой камере, на стене... Нет, вы не туда смотрите. Я имею в виду не изображение повешенного за хвост котяры, а надписи, подделанные тюремной администрацией. Давайте поверим на секунду, что они подлинные. Прочтите любую на выбор.

Т. встал и подошел к стене.

— Темновато, — пробормотал он. — Впрочем, видно. Вот: «Пишет раб божий Федька Пятак с Москвы. Зарезал трех солдат за сапоги, завтра сутрева повесят. Прими госпode душу...»

— И что вам по этому поводу приходит в голову?

— Во-первых, — сказал Т., — непонятно, как «Федька ухитрился зарезать за сапоги сразу трех солдат. То ли он резал их спящими, имея виды на три пары, то ли просто стянул сапоги, а убийцей стал, отбиваясь от преследователей... Он как-то очень скомканно описал. Видно, волновался [...].

— Еще какие-нибудь мысли?

Т. подумал.

— Ну, можно еще поразмыслить, почему его так звали — Федька Пятак. Возможно, дело было в том, что он оказывал за пятак какую-нибудь низменную услугу — например, подносил крендель с водкой или топил котят. Он пишет, что он из Москвы — в трущобах вокруг Хитровского рынка действительно встречаются пропащие души, которые на такое способны. А может быть, он был похож лицом на поросенка. Отлично представляю, кстати — такой драный картуз на голове, непременно коричневый, маленькие хитрые глазки, бегающие из стороны в сторону, и вздернутый носик-пяточок с открытыми ноздрями... И сам невелик ростом.

— Вот, — сказал Соловьев, — уже почти добрались. Ведь прямо как живой. Вы его сейчас увидели в своем воображении, да?

— Пожалуй.

— Очень хорошо. Теперь представьте, что предсмертная запись Федьки Пятака — короткий роман. А сам Федька Пятак — его герой. Кем вы являетесь по отношению к этому роману?

— Читателем.

— Вот именно. Только что читателем были вы сами. Но вы знаете, что возникает в сознании читателя, верно? То, что вы принимаете за свое сознание, есть на самом деле сознание читателя. Это не вы прочли сейчас про Федьку Пятака. Это читатель, в воображении которого мы с вами возникаем, увидел его драный коричневый картуз и свиной пяточок. Увидел сквозь вас.

— Допустим. И что? Соловьев выдержал паузу.

— А то, — сказал он тихо, — что читатель, читающий сейчас эту книгу — такой же прозрачный фантом, как и мы с вами. В истинной реальности его нет. Он — такая же промежуточная оптика, какой были вы сами при чтении истории про Федьку.

— Но кто тогда есть?

— Только непостижимость, которая видит вас сквозь читателя — так же, как читатель только что видел Федьку Пятака сквозь вас, граф.

(PELEVIN 2009: 341-342).

Was uns, den Lesern des zitierten Dialogs, hier zu Bewußtsein kommt, ist im Grad seiner Metafiktionalität kaum zu überbieten. Die Unterredung zwischen Т. und Solov'ev erörtert nicht nur den Vorgang einer durch ein literarisches Werk angestoßenen Imagination, sondern läßt zugleich ein fiktional *Imaginiertes* sich seiner eigenen *Imaginertheit* bewußt werden. Indem also hervortritt, daß die innerfiktional imaginierende Figur nur deshalb zu imaginieren vermag, da sie *ihrerseits* in

der Wahrnehmung eines außerfiktionalen Lesers imaginiert wird, erweist sich – nachdem die ontologische Trennlinie zwischen *Autor* und *Figur* annulliert ist – auch das ontologische Gefälle zwischen *Figur* und *Leser* endgültig als hinfällig. Richtiger gesagt: das Verhältnis von Figur und Leser erschöpft sich, so stellt sich heraus, in einer ebensolchen *leeren Verhältnishaftigkeit*, wie sie für die scheinbare Opposition von Figur und Autor ermittelt wurde.

Wenn also der narratologische Normalfall, bei dem ein literarisches Werk als ein *metaphorisches Gegenbild* der außerliterarischen Wirklichkeit in Erscheinung tritt, eine *Ersetzung* der Wirklichkeit (A) durch die fiktionale Welt (B) reklamiert (vgl. den Beginn dieses Abschnitts), so muß der Möglichkeit, daß an eine solche Ersetzung überhaupt gedacht werden kann, die eindeutige Unterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Fiktion, von A und B, vorausgehen ($A \neq B$). Ein solches Denken beruht auf der Kategorie der *Identität*. Wird Fiktionales und Nicht-Fiktionales indes in eine *metonymische Nachbarschaft* zueinander gestellt, so resultiert hieraus, daß beides irgendwann *nicht mehr* unterscheidbar ist, d. h. das ehemals Identische wird einer Infragestellung unterzogen, die bei einer Konstatierung von *Nicht-Identität* anlangt ($A = B$). Wenn aber schließlich in den Vordergrund rückt, daß das *Subjekt* einer imaginativen, fiktionalen Welt (eine lesende Figur) nur insofern existiert, als es gleichzeitig das *Objekt* einer Imagination (des lesenden Lesers) ist – wobei die zweite Imagination gegenüber der ersten Imagination weder etwas voraushat noch ihr in irgendetwas nachsteht –, so haben wir es fortan *weder* ausschließlich mit einer autarken *Identität* des jeweiligen Subjekts und Objekts zu tun, *noch* ausschließlich mit deren beider heterotopischen *Nicht-Identität*, sondern mit einer Gleichzeitigkeit von Identität und Nicht-Identität *unterhalb* der Subjekt- und Objektposition (man könnte auch sagen: mit der *Imagination an sich*), die einer Hervorkehrung des Identifikationsvorgangs selbst entspricht ($A \neq A, \Rightarrow A$). Dies offenbart einen Entwicklungssprung, der sowohl jede traditionelle Konzeption modernistischer Fiktionalität, als auch jede Konzeption postmoderner Metafiktionalität *unterwandert*. In dieser durch Pelevins Prosa praktizierten Logik der *Unterwanderung* geht es, narratologisch gesehen, folglich nicht länger darum, Realität und Fiktion auf postmoderne Weise miteinander zu kommensurabilisieren – und erst recht nicht darum, in prä-postmoderner Manier zu eruieren, was real, was fiktional sei; sondern wichtig ist nur mehr die leere, zwischen allen unterscheidbaren oder nicht-unterscheidbaren Polen aufscheinende Spannkraft, die *als solche* weder irgendetwas anderem *ähnelt* (wie eine Metapher), noch zu irgendetwas anderem *benachbart ist* (wie eine Metonymie). Das einzige, was wir über diese leere Spannkraft sagen können, ist, *daß sie ein Zeigen zeigt*. Die Präsenz des *Zeigens des Zeigens* nennen wir *Ostensivität*.

*

Zum Abschluß unserer metaphys(iolog)isch-narratologischen Überlegungen wollen wir, quasi aus heuristischen Gründen, die auf kategorielle Identität abzielenden Begriffe *Autor*, *Figur* und *Leser* trotz allem weiterverwenden und an jede der drei Instanzen eine letzte Frage knüpfen: 1.) Gibt es für die fiktionale, sich ihrer Fiktionalität bewußt werdende Figur T. einen Weg der Heilsfindung – und falls ja, wohin führt er?; 2.) Welche Folgen ergeben sich aus der Antwort auf die erste Frage für den ontologischen Stand des realen Lesers? und 3.) Wer ist, nach allem Gesagten, der reale Autor des Romans *T*? – Der ersten Frage nehmen wir uns sofort an; den beiden anderen Fragen soll der letzte Baustein unserer Argumentation, 2.3.3, gewidmet sein.

Was also kann die fiktionale Figur T. unternehmen, um in die Freiheit – nach *Optina pustyn'* – zu gelangen? Trat T. zu Beginn der Erzählhandlung dem Leser noch als eine innerfiktional geschaffene Marionette vor Augen, die ihre Existenz dem nicht minder fiktionalen Autor Ariël' verdankte, so war es T.'s erster Schritt in die Richtung ontologischer Unabhängigkeit, die fiktional zur Geltung gebrachte Polarität zwischen Autor und Figur, zwischen einem imaginierenden Subjekt und einem imaginierten Objekt, zu »sehen« und ‚zu seinen Gunsten‘ umzukehren: indem T. sich selbst als einen imaginierenden Autor imaginierte, hörte er innerhalb der fiktionalen Weltordnung auf, ein passives Objekt zu sein (vgl. das auf Anm. 221 folgende Zitat PELEVIN 2009: 373-374). Aber auch der ontologische Stand eines innerfiktional agierenden Autors ist, wie wir festgestellt haben, dependent, denn sein Aufenthaltsort ist stets entweder die Imagination des realen Autors (für die Zeit der realen Textniederschrift) oder die Imagination des realen Lesers (für die Zeit der realen Textlektüre; vgl. Anm. 213). So ist der Status innerfiktionaler Subjekthaftigkeit in jedem Fall zugleich ein Status außerfiktionaler Objekthaftigkeit.

Damit T. dem Wechselspiel von subjektivem und objektivem Dasein entkommt, ist es somit nur naheliegend, daß die anfängliche *Desobjektivierung* (in deren Folge T.'s scheinbar dependentes, objektives Sein sich in ein scheinbar independentes, subjektives Sein verkehrt) von einer *Desubjektivierung* gefolgt wird, die von dem sprachlichen Ausdruck ‚subjektives Sein‘ nur noch *Sein* übrig läßt:

«Теперь я знаю, где искать истинного автора, — подумал он. — Его не надо искать. Он прямо здесь. Он должен притвориться мной, чтобы я появился. На самом деле, если разобраться, нет никакого меня, есть только он. Но этот «он» и есть я [...]. «Eternal mighty I am», как в старом протестантском псалме. Вот только в моем случае строка на время удлинилась до «I am T.». Но «T.» здесь не важен. Важно только «I am». Потому что «I am» может быть и без графа T., а вот графа T. без этого «I am» быть не может. Пока я думаю «I am T.», я работаю подсобным рабочим в конторе Ариэля. Но как только я обрезаю эту мысль до «I am», я сразу вижу истинного автора и окончательного читателя [...].»

(PELEVIN 2009: 368).

Eins zu werden mit demjenigen Ort, an dem die fiktionale Figur einzig existiert – mit dem Bewußtsein des „истинного автора и окончательного читателя“ –, kann mithin nur nach Maßgabe dessen gelingen, daß die Figur form- und identitätslos werden muß. Denn nicht anders als jede

fiktionale Figur ist auch „окончательн[ый] читател[ь]“ – da *nicht existent* (s. o.) – form- und identitätslos. Und in der Tat, zu dem Zeitpunkt, da T. Einblick in das Wesen des „истинного автора и окончательного читателя“ gewinnt, *ist er*, wie wir uns erinnern, bereits *nicht* (s. den Haupttext vor Anm. 220). Die Gleichung von Figurendasein und Leser-dasein, von A und Nicht-A, geht daher darin auf, daß A und Nicht-A gleichermaßen *nicht-identisch* ($A \neq \text{Nicht-A}$, $\text{Figur} \neq \text{Leser}$) wie *identisch* sind ($A = \text{Nicht-A}$, $\text{Figur} = \text{Leser}$). *Nicht-identisch* sind Figur und Leser insofern, als die *eine* Instanz die *andere* imaginiert; *identisch* sind beide in derjenigen Hinsicht, daß sie gleichermaßen imaginierende Instanzen sind, die ihrerseits einer fremden Imagination bedürfen.

So erkennen wir aufs neue, daß Pelevins Epistemologie nicht einem fest umrissenen, verheißungsvollen Zielort zustrebt, ja, daß in seinen Werken nicht einmal der Versuch unternommen wird, einen solchen Ort geodätisch zu vermessen.²²⁶ Anstelle einer feierlichen Ankunft (etwa bei den Starzen der *Optina pustyn'*) haben wir es auch im Roman *T* allein mit *Verweisungen*, *Verschiebungen*, *Überquerungen* zu tun: mit einem Umschlagen von Desobjektivierung zu Dessubjektivierung, mit einem Umschlagen zwischen Figuren- und Leserwahrnehmungen – und letzten Endes mit einem *(Um)Schlagen an sich*, das dem buddhistischen Schießen gleicht, und das weder das *Geschlagene*, noch das *Schlagende* zurückläßt:

Граф, [...] вы спросили об «императоре, распускающем думу» [...]. Эти слова связаны с давней историей: как-то, разговаривая с Джамбоном²²⁷, Соловьев сказал, что четыре благородные истины буддизма²²⁸ в переложении для современного человека должны звучать иначе, чем две тысячи лет назад. Поспорив и посмеявшись, они вдвоем записали такую версию:

- 1) Жизнь есть тревога
- 2) В основе тревоги лежит дума
- 3) Думу нельзя додумать, а можно только распустить
- 4) Чтобы распустить думу, нужен император

[...] Вы спрашиваете, кто этот «император»? Очень просто — тот, кто замечает думу, распускает ее и исчезает вместе с ней. Такой прием называется «удар императора» [...]. Удар наносится не только по думе, но и по самому императору, который гибнет вместе с думой: в сущности, он уходит, не успев прийти, потому что дело уже сделано.

Можно было бы сказать, что «император» — это проявление активной ипостаси Читателя, если хотите — Автора. Однако разница между Читателем и Автором существует только до тех пор, пока дума не распущена, потому что и «читатель», и «автор» — просто мысли. Когда я спросила Соловьева, что же останется, когда не будет ни думы, ни императора, он ответил просто — «ты и твоя свобода» [Steilschrift von mir, M. K.] (PELEVIN 2009: 364-365).

Wenn der *Schlag des Imperators* in gleicher Weise das *Geschlagene* wie den *Schläger* trifft – wer schlägt dann? Und was bedeutet „*распустить думу*“? Holen wir unsererseits kurz aus, um hierauf zu antworten:

²²⁶ Vgl. den Haupttext vor Anm. 128, 2.1.2.

²²⁷ Vgl. Anm. 107, 2.1.2.

²²⁸ Die *Vier edlen Wahrheiten* (Sanskrit: *catvāri āryasatyāni*), von denen Siddhārtha Gautama im Tierpark von Benares predigt (vgl. das *Dharmacakrapravartanasūtra*), sind: „die Wahrheit vom Leiden, seinem Ursprung, seiner Aufhebung und dem Wege zu seiner Aufhebung“ (SCHUMANN 1990: 17). Eine deutschsprachige Fassung der Predigt enthält die Ausgabe GLASENAPP (Hrsg). 1957: 32-34.

Wiewohl T. sich innerhalb der Fiktion zu einem fiktionalen Autor aufschwingt, ist dieser Aufschwung nur möglich, weil der *implizite*, nicht am fiktionalen Geschehen beteiligte Autor dies so gewollt hat. Und daß das Phantom des impliziten (bzw. abstrakten)²²⁹ Autors Träger eines solchen Willens sei, können wir, nach allen Verhältnishaftigkeiten und Spiegelungen, von denen in dieser Arbeit die Rede war, getrost dem *realen* Autor Pelevin zuschreiben. Existent ist der implizite Autor aber allein im Bewußtsein des *realen* Lesers. Wie also kann dann eine imaginierende fiktionale Autorfigur denselben ontologischen Stand erlangen, wie derjenige – sei es der *reale Autor*, sei es der *reale Leser* –, der *ebenso* imaginiert, aber *nicht* der fiktionalen Welt angehört? Die Antwort beginnt damit: dies kann wirklich nur dadurch geschehen, daß „*тот, кто замечает думу, распускает ее и исчезает вместе с ней*“. Setzen wir an die Stelle des mehrdeutigen Wortes „*думу*“ das Wort *слова*, so liegt zum ersten Mal auf der Hand: das *Schreiben* (*Zeigen*) einerseits und das *Lesen* (*Wahrnehmen*) andererseits muß, nachdem die Wörter als Wörter *be-merkt* („*замечаем*“), als *nichtig* erkannt und *ins Nichts entlassen* („*распускаем*“) sind, *beendet werden*. Setzen wir an die Stelle von „*думу*“ hingegen *народное собрание*, so wird zum zweiten Mal deutlich: die Volksversammlung der fiktionalen/impliziten/realen Autoren, der imaginierten/imaginierenden Figuren, der existenten/nicht-existent Leser muß *aufgelöst werden*. Was auf der einen Seite war, muß auf der anderen Seite „*перестать становиться всеми остальными*“ (PELEVIN 1996a: 315). So kommt der Roman *T* dadurch ans Ende, daß der Autor *gezeigt* – der Held aber *wahrgenommen hat* und *weitergeht*. Doch indem dies der Fall ist, hat auch der reale Leser *wahrgenommen* und in seiner Vorstellungskraft einen *Weg zurückgelegt*. Dies gilt umso mehr, als sich die zurückgelegte Wegstrecke als ein Abschreiten eines *leeren Intervalls* erweist: was Pelevins ostensive Prosa repräsentiert, ist *Nicht-Repräsentationalität*, der leere Grundmodus des Repräsentierens an sich. Diese Repräsentation von *Nicht-Repräsentationalität* realisiert sich in der Wahrnehmung des Lesers als *leere Präsenz*.

Wer also den *Schlag des Imperators* ausführt und *wen* dieser Schlag trifft, wird der folgende Abschnitt zeigen. Schauen wir vorher noch zu, wie das Schreiben endet, wie Stille einkehrt, wie der Held die Welt der narratologischen Wirrnis verläßt, wie die Leserwahrnehmung zum Erliegen kommt:

[Г.] заметил, что перчатка^[230] все еще на его руке — уже не совсем белая, а измазанная в травяном соке. Он снял ее и бросил в сторону.^[231]

Перчатка упала в траву, задев стебель, по которому ползла букашка с длинным зеленым брюшком под прозрачными крыльями. Она замерла на месте. Потом, поняв, что опасно-

²²⁹ *Abstrakter Autor* ist Schmid's Terminus für den an W. Booths *implied author* orientierten Begriff *impliziter Autor*; vgl. SCHMID 2005: 49-65, ferner die ersten Sätze der Anm. 10, 2.0.1.

²³⁰ Vgl. den Textausschnitt PELEVIN 2009: 163 (zitiert nach Anm. 217).

²³¹ Vgl. aus *Жизнь насекомых* „Осторожно, чтобы не увязли руки, он нажал на поверхность пара [...], подкатил его к обрыву и толкнул вперед“ (PELEVIN 1995: 344, zitiert zwischen den Anm. 123 und 124, 2.1.2).

сти нет, поползла дальше. Скоро она выбралась в полосу солнца, и на ее крыльях появилась радужная сетка расщепленного света.^[232]

Тогда она занялась чем-то странным — прижалась к стеблю брюшком, подняла голову и стала тереть друг о друга передние лапки. Выглядело это так, словно крохотный зеленый человек молится солнцу сразу двумя парами рук.^[233]

Скорей всего, никакого смысла в этих движениях не было. А может быть, букашка хотела сказать, что она совсем ничтожная по сравнению с малиновым шаром солнца и, конечно, не может быть никакого сравнения между ними. Но странно вот что — это огромное солнце вместе со всем остальным в мире каким-то удивительным образом возникает и исчезает в крохотном существе, сидящем в потоке солнечного света.^[234] А значит, невозможно сказать, что такое на самом деле эта букашка, это солнце, и этот бородатый человек в телеге, которая уже почти скрылась вдали — потому что любые слова будут глупостью, сном и ошибкой.^[235] И все это было ясно из движений четырех лапок, из тихого шелеста ветра в траве, и даже из тишины, наступившей, когда ветер стих.

(PELEVIN 2009: 382-383).

2.3.3 Metaphys(iolog)ische Narratologie 3: die Position von Leser und Autor in der Logik des Ostensiven

Was also soll ein russischer oder deutscher, ein kluger oder dummer, ein mutiger oder ängstlicher – oder was auch immer für ein Leser mit Pelevins Prosa anfangen? Der Leser hat natürlich, wie bei allen literarischen Erzeugnissen, die Wahl: 1.) Er kann versuchen, die ihm vorliegenden Texte zu verstehen bzw. zu interpretieren. In diesem Fall stehen ihm wiederum mehrere Optionen offen: a) er kann danach streben, formale und semantische Äquivalenzen ausfindig zu machen, diese systematisch anzuordnen, um am Ende womöglich einen verifizierbaren Textsinn zu benennen; b) er kann nach logischen Brüchen, nach semantischen Aporien Ausschau halten, Bedingtheiten des *einen* durch ein *anderes* herausstellen, um am Ende womöglich als Zeuge dessen aufzutreten, wie sich ein innerhalb der fiktionalen Welt errichtetes Bedeutungsgerüst von selbst zerstört; c) er kann danach fragen, was den Autor bewogen habe, das betreffende Buch zu schreiben, Informationen über Pelevins biographischen Werdegang einholen und am Ende zu rekonstruieren versuchen, was mit den im Text getroffenen Aussagen wohl gemeint war; d) er kann über seinen eigenen Lektüreprozeß Protokoll führen, notieren, was wie verstanden werden kann, welche semantischen Leerstellen der Text läßt, wie sich der an den Text angelegte Erwartungshorizont im Verlauf des Lesens verändert; e) er kann über das Gelesene nachdenken und versuchen, sich auch ohne eine bestimmte Methodologie einen Reim darauf zu machen – usw., usf. 2.) Er kann andererseits aber auch vernachlässigen, daß man es bei Pelevins literarischen Werken mit Zeichen zu tun hat, um dann, a) wenn diese Zeichen auf Papier gedruckt sind: mit dem

²³² Vgl. das Ende des Romans *Жизнь насекомых* (zitiert vor Anm. 123, 2.1.2).

²³³ Vgl. das Verhalten der Gottesanbeterin in der Erzählung „Зал поющих карнатид“ (zitiert in Anm. 109, 2.1.2): „[Она] находилась в потоке живого солнечного света и держала ладони сложенными перед грудью“ (PELEVIN 2008: 48).

²³⁴ Vgl. das Zitat PELEVIN 1998: 12 (zwischen den Anm. 43 und 44, 2.1.1).

²³⁵ Vergessen wir *Оптина пустынь* nicht: „Оптина Пустынь [...] — это [...] слово, указывающее на то, что за пределами всяких слов“ (PELEVIN 2009: 264).

Druckerzeugnis umzugehen wie z. B. Don Juan (vgl. das Zitat in Anm. 129, 2.1.2), es aus dem Fenster zu werfen, den Buchblock mit Goldschnitt zu versehen etc.; oder, b) wenn ihm der Text in visueller oder akustischer digitaler Form vorliegt: die Schriftart zu ändern, die Festplatte zu formatieren, die Hörbuch-CD einem Freund zu schenken – oder sonst etwas mit dem Datenträger anzustellen. Es gibt *a priori* nichts, was den Leser davon abhalten könnte, sich für eine bestimmte Option der einen oder der anderen Umgangsweise zu entscheiden. Darüber hinaus besteht natürlich immer die Möglichkeit, daß der Leser gar nichts tut – sofern er Pelevins Prosa nicht kennt, ihm die Bücher nicht in die Hände gefallen sind, oder er sich mit ihnen einfach nicht befassen will.

Gehen wir aber vom Normalfall aus: der Leser kann Pelevins Texte zunächst einmal lesen. Der Kontext dieser Texte legt es nah. Man findet Pelevins Werke in der Regel nicht im Kräutergarten, sondern in Bibliotheken oder Buchhandlungen. Sie sind ein Teil der russischen literarischen Kultur. Wenn der Leser also liest, dann bieten sich ihm tatsächlich alle Optionen dessen, wie adäquat mit literarischen Zeichen umgegangen werden kann. Und dennoch ist – einerlei, welche methodologischen oder nicht-methodologischen Präferenzen der Leser hegt – bei allen auf ein semiotisches *Verstehen* gerichteten Umgangsweisen eines gleich: der Leser *nimmt* durch die Lektüre etwas *wahr*.

Festzustellen, daß jedes Lesen *Wahrnehmen* ist, wäre trivial, wenn nicht für Pelevins Prosa selbst das Wechselverhältnis von *Zeigen* und *Wahrnehmen* eine solch starke thematische und strukturelle Relevanz hätte, wie dies unsere zurückliegende Argumentation (wiederum:) *zu zeigen* versucht hat. So gesehen sind Pelevins Romane, insbesondere *T*, nicht nur Reflexionen über das *Schreiben*, sondern ebenso literarische Erkundungen des *Lesens*. Entscheidend ist bei allem Wahrnehmen nämlich, daß das Wahrgenommene nicht auf Kommando vergessen, aus der Erinnerung verbannt werden kann. Das über längere Zeit Wahrgenommene (die Mehrzahl der bis *dato* veröffentlichten Romane Pelevins umfaßt jeweils knapp 400 Seiten) hängt dem, der wahrgenommen hat, immer eine Weile nach.

Was also ist das Besondere daran, daß Pelevins Prosa, mit der adäquat nur dann umgegangen wurde, sofern sie wahrgenommen ist, ihrerseits vom Wahrnehmen handelt? Das Besondere ist der aus der innerfiktional errichteten Logik erwachsende Zwang, das anhand der literarischen Figuren und des fiktionalen Geschehens Wahrgenommene auf die außerfiktionale Wirklichkeit zu übertragen – es *zu verschieben* – und nicht unmittelbar vergessen zu können. Daß namentlich der Roman *T* anheimstellt, daß jedes fiktionale Sein nur dann *zu sein* beginnt, wenn es wahrgenommen wird, nötigt den Leser, ein der Fiktion entstammendes Wahrnehmungsverhältnis wahrzunehmen, das zu der durch seine eigene Lesetätigkeit begründeten Wahrnehmung absolut gleichrangig ist. Der Leser liest im Roman von nichts anderem als dem, womit er selbst, außerhalb der

Fiktion, gerade befaßt ist: einer imaginativen Realisation derjenigen fiktionalen Bewußtheiten, die sich zur selben Zeit einer ebensolchen Realisation bewußt werden. Hieraus folgt, um auf Groys' Konzept des *medienontologischen Verdachts* zurückzukommen (vgl. den Abschnitt 1.1.3), daß verschiedene Verdächtigungen, die von seiten des Lesers dem literarischen Kunstwerk entgegengebracht werden können, nicht nur offen bestätigt werden (was die Pelevinsche Kunst als aufrichtig und neu erscheinen läßt), sondern daß diese Verdachtsmomente sogar *konstruktionell ausgespielt* werden. Bleiben wir kurz beim Roman *T*, um dies zu verdeutlichen.

Indem die ontologischen Rasonnements T.s über Autor, Figur und Leser im Zuge seiner metafikcionalen Expeditionen ins Reich desjenigen, in dessen Wahrnehmung er *real wird*, vom Leser nicht anders als bejaht werden können (wie sonst könnte der Leser auf die mit den eigenen Sinnen wahrgenommene Aussage reagieren, fiktionale Figuren existierten nur im Bewußtsein dessen, der ihre Geschichte schreibt oder liest?), nimmt T.s Auftreten zunächst den Glanz unanzweifelbarer Aufrichtigkeit an.²³⁶ Weshalb sollte der Leser auch an etwas zweifeln, dem er von Anfang an nur beipflichten kann? Der ursprüngliche, banale Verdacht, das auf der Textoberfläche agierende fiktionale Personal sei von Grund auf *nicht real*, wird auf diese Weise vollkommen bestätigt. Wenn aber die fiktionale Figur als unübertrefflich aufrichtig erscheint, könnte sich der ontologische Verdacht des Lesers dann nicht gegen ihn, den Leser selbst, richten? In der Tat, dadurch, daß der Leser im Verlauf der Lektüre von *T* zusehends der Vorstellung gewahr wird, *jede* Form des subjektiven Daseins bedürfe eines fremdsubjektiven Austragungsorts (der Leser wird dieser Vorstellung nicht nur gewahr, sondern er *realisiert* sie im ‚Austragungsort‘ seines eigenen Bewußtseins), muß in ihm zwangsläufig der Verdacht reifen, er existiere womöglich *seinerseits* nur im Bewußtsein eines anderen – im Bewußtsein desjenigen, der ihn, den Leser, ‚liest‘, ohne daß er, der Leser, hiervon Kenntnis haben kann. Dieser Verdacht ist das erste *Anzeichen einer Bemächtigung des Leserbewußtseins* – nicht durch den Text, sondern durch denjenigen, der die Textzeichen in die Welt gesetzt hat: durch den realen Autor Viktor Pelevin (s. den Schluß des Abschnitts 2.0.2).

Nun ist es in Pelevins Fiktionen fast immer so, daß ihre Protagonisten eine Transzendierung durchlaufen, zum *Supersubjekt* werden, eine buddhistische Heilserfahrung machen. Hiermit sind zwei weitere Arten der Bemächtigung des Leserbewußtseins verbunden. Als erstes muß nachgeschoben werden, daß der wahrnehmende Leser die Kompatibilisierung seines Ichs mit dem ontologischen Stand des fiktionalen Helden natürlich auch verweigern kann. Die Verlängerung des – wie es dem Leser vorkommen mag – defätistischen fiktionalen Weltbilds in die Richtung seiner privaten, außerfikcionalen Lebenswelt ist etwas, was der Leser immer ablehnen kann. Die Folge daraus wäre lediglich, daß der Leser dann das der Pelevinschen Prosa zugrundeliegende *Primat der*

²³⁶ Dieser konstruktionelle Schachzug entspricht in etwa dem, was A. Sekackij unter „инъекция-через-открытие“ (SEKACKIJ 1997b: 92) versteht.

prä-substantiellen Wahrnehmung durch ein eigenes, diesem Primat entgegengesetztes *Primat der Leser-subjektivität* bekämpfen müßte. Ein Primat des Subjektiven wird in Pelevins Prosa aber zum einen in vielerlei Hinsicht in Frage gestellt (man denke exemplarisch an Pet'kas oder Mitjas Identitätssuche in *Чанаяв и Пустота* bzw. *Жизнь насекомых*, die beidemale zwar positiv, aber nichts weniger als positivistisch beschieden wird); zum anderen bleibt dem Leser unter diesen Umständen jeder partizipierende Nachvollzug des supersubjektiven Heilserlebnisses verwehrt. Der Leser kann also durchaus auf der Saturiertheit seiner eigenen Existenz beharren; in diesem Fall muß er jedoch hinnehmen, daß er, im Gegensatz zu den Pelevinschen Figuren, *nicht erleuchtet ist*, daß er *die Hauptsache verpaßt hat* – und daß er auf der Erkenntnisstufe jener „foolish, ordinary people“ (NAGATOMO 2000: 214) verbleibt, deren erlösender „perspectival shift“ (NAGATOMO 2000: 232) bislang nicht stattgefunden hat – und vielleicht nie stattfinden wird. Durch all dies wird im Leserbewußtsein eine zum ersten Verdacht analoge Befürchtung genährt: daß das von ihm ins Feld geführte *Primat einer unabhängigen Subjektivität* womöglich doch keine so standhafte Maxime sei.

In Verbindung mit der buddhistischen Erlösung offenbart sich schließlich die dritte Art der Leserbemächtigung, die hier angesprochen werden soll. Sofern sich nämlich der Leser nicht gegen die Übertragung (richtiger: gegen die *Verschiebung*, die *Verlängerung*) der in Pelevins Werken zum Tragen kommenden Logik des Zeigens sperrt; sofern er also dem Verdacht stattgibt, er sei selbst ‚nur‘ ein wahrgenommenes Sein (dessen Subjektwerdung dadurch initiiert werde, daß es seinerseits ein ihm dargebotenes Zeigen wahrnehme); – in diesem Fall also wird die Logik des Ostensiven, derzufolge außer der leeren Verweiskraft zwischen zwei illusionären Polen *nichts* ist, ihrerseits in die außerfiktionale Leserwelt *verschoben* bzw. *verlängert*. Womit wir es dann zu tun haben, ist ein Zirkelschluß, in dessen Folge sich nicht nur das dichotomische (oder das in seiner Dichotomie problematische) Verhältnis von Realität und Fiktion in Nichts auflöst, sondern sich auch die Wahrnehmung des Lesers verändert hat.

Um es noch deutlicher zu sagen: die Logik des ostensiven Zeigens ist, indem sie dem Leser durch die Lektüre der Pelevinschen Prosa zu Bewußtsein kommt, zunächst eine Angelegenheit der Fiktion. Spezifisch für diese Logik ist jedoch, daß sie nicht vor substantiellen ontologischen Grenzen haltmacht, sondern daß sie die Wirkkraft des *prä-substantiellen Verweisens an sich* als ontologisches Fundament installiert, demzufolge jede Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion kollabieren muß. Anders als die Literatur der Postmoderne, deren Texte danach schrien, daß man über sie schreibe, sie analysiere, kommentiere etc., auf daß man ihr diskursives Netzwerk, dessen Knotenpunkte und Verästelungen von allen nachkommenden Analytikern und Kommentatoren nachvollzogen werden müssen, immerzu fortknüpfe – anders also, als diese Einladung zur Förderung der Proliferation des ontologisch Zweifelhaften (des halb Echten, halb Falschen), setzen die Werke Pelevins mit einem Schlag all dem ein Ende: ist die Wahrnehmung des Lesers

verändert, so ändert sich zugleich die Welt, und es wird möglich, das postmoderne Netz der Querverweise von sich abzustreifen, und selbst nur noch ein *Weisen*, ein *leeres Projizieren*, ein *Spiegeln* zu sein. Diese Verlaufsform der dritten Art der Bemächtigung des Lesers könnte auch von Anhängern des *Vajrayāna*-Buddhismus bestätigt werden: Wird eine erlöste Wesenheit ideiert, so kann das heilsuchende Bewußtsein sich in diese Ideation hineinverlagern und sogar dann die Erlösung finden, wenn es diese Ideation eigenmächtig verwirklicht hat (vgl. Anm. 15, 2.0.2). Nicht anders ist es in Pelevins Prosa: der Nachvollzug dessen, wie Pelevins Figuren sich *supersubjektivitätswärts* bewegen, heißt, diese befreiende Bewegung in der Imagination zu verwirklichen, zu ideieren – und *an sich selbst zu vollziehen*. Da zwischen der leeren, projizierenden Ideation auf der Seite des Lesers und der leeren, projizierenden Ideation auf der Seite der Figuren kein wesenhafter Unterschied besteht, steht dieser Weg übrigens auch T. offen (vgl. Anm. 221, 2.3.2). Wieder blicken wir auf ein schiereres Spannungsverhältnis, das keine Festlegung darüber erlaubt, wer von beiden der Erlösung näher stehe: T. oder der Leser?

*

Oder etwa der Autor? Was ist nun noch anderes über denjenigen zu sagen, der gewiß eine ganze Reihe von Erzählungen und Romanen verfaßt hat, dessen subjektiver Stand aber gemäß der Logik, von der diese Erzählungen und Romane getragen sind, wiederum nichtig sein muß? Lassen wir noch einmal einen seiner Erzähler zu Wort kommen:

Впрочем, я никогда особо не понимал своих стихов, давно догадываясь, что авторство — вещь сомнительная, и все, что требуется от того, кто взял в руки перо и склонился над листом бумаги, так это выстроить множество разбросанных по душе замочных скважин в одну линию, так, чтобы сквозь них на бумагу вдруг упал солнечный луч.

(PELEVIN 1996a: 331)

Wiewohl dieses Zitat niemals als Selbstauskunft Pelevins verstanden werden darf – auch der reale Autor Pelevin kann, wenn man die Logik der Ostensivität in seine Richtung verlängert, nur eine spiegelnde Instanz sein. Damit aber gespiegelt werden kann, bedarf es eines vorausgehenden Signals. Dieses Signal empfängt der Schriftsteller Pelevin von Castaneda, der kein Schriftsteller ist, sowie aus der Logik des Buddhismus, die kein poetischer Leitfaden ist, und spiegelt es weiter: von unten, aus dem nicht-literarischen Bereich spiritueller Techniken, nach oben, in den Bereich der literarischen Zeichen – bzw. von oben, von der Sonne, nach unten, auf das zum Zeichen werdende Papier. So, wie der Leser des Romans *T* liest, was er praktiziert – eine *Realisation kraft imaginativer Projektion* –, praktiziert Pelevin das, was er schreibt: eine *Projektion kraft semiotischer Realisation*. Beides sind Kräfte der Verschiebung, und wir erkennen in ihnen auch für das Verhältnis von Leser und Autor ein Spiegeln wieder.

Wieso aber war dann von *Auktorialität*²³⁷ die Rede? Wir bleiben bei dem, was steht: Pelevin spiegelt in die Literatur, wozu er den Impuls aus einer nicht-literarischen Quelle empfangen hat. Diese äußere Spiegelung, welche der Natur einer ersten, ostensiven Bezeichnung eines Dinges, d. h. der Semiotisierung eines Asemiotischen, entspricht, ist ihrerseits eine ontologische Impulsgebung. Damit aber die Ontologie des bloßen Spiegelns, der leeren Verweisung, als die einzig wirksame Kraft hervortreten kann, darf sie nicht länger überlagert, durch Repräsentationen verstellt, durch Subjektivitäten unsichtbar gemacht sein; sie muß sich auch innerhalb ihrer selbst spiegeln. Genau diese Überlagerung, Verstellung, Unsichtbarmachung hat noch Platz auf der Seite des Lesers. Als Gegenpol zu jeder vom Autor ausgesandten Spiegelung hat der Leser die Wahl: er kann noch versuchen, die ihm gezeigten Spiegelungen abzuwehren (eine subjektive Spiegelfehcherei), oder aber er kann schon den Autor sich seines Bewußtseins *bemächtigen* lassen – nicht aber entsprechend der kausalen Kaskade *Autor – Werk – Leser* (s. STÄDTKE 2003: VIII), als unterster Petent auf die möglichst unverfälschte Einsicht in einen stabilen Textsinn; sondern so, daß er *mit* dem Autor (und doch ohne ihn) jenes Reich betritt, wo nichts mehr *be*-deutet, aber alles *be*-deutet.

Damit also der Sonnenstrahl durch die Spalten der Seele falle („выстроить множество разбросанных по душе замочных скважин в одну линию, так, чтобы сквозь них на бумагу вдруг упал солнечный луч“), müssen diese Spalten sich in eine Linie reihen, dem *Hindurchstrahlen* Raum geben. Die Spiegelungen der Sonnenstrahlen auf dem Papier sind *gelbe Pfeile*.²³⁸ Diese Pfeile auszusenden ist nur nicht jedermann berufen; es ist dies die Bestimmung eines *Bodhisattvas*, eines buddhagleichen Wesens, das, mit einem „gänzlich von Weisheit und Mitleid beherrschten Geist versehen, [...] nun ‚Herrschaft‘ über das Universum [gewinnt]“ (CONZE 1962: 341).²³⁹ Ein solcher *Bodhisattva* ist Viktor Pelevin, dessen Autorposition allein im dem Sinne *auktorial* genannt werden soll, als er ein Meister der ostensiven Spiegelungskraft ist.

²³⁷ Vgl. den Schluß des Abschnitts 2.0.2 sowie Anm. 141, 2.2.2.

²³⁸ Vgl. den Abschnitt 2.1.1 sowie Anm. 207, 2.2.3.

²³⁹ Vgl. Anm. 15, 2.0.2.

3. Nachbemerkung

*Нет дорог и нет людей,
Разве только линии идей:
Пусть, ведь линии плавней.*

СЕВЕРО-ВОСТОК, „Линия воды“
(Album Открытый берег, 2008)

Wir haben zu Beginn dieser Arbeit vom Fließen gesprochen: „Ist alles im Fließen begriffen, ist nicht mehr leicht von positiver Identität zu sprechen.“ Wer also erwartet hat, die anhand von Viktor Pelevins Prosawerken nachzuvollziehende *Untermwanderung der Postmoderne* würde bei einer Restitution von metaphysischer Kompaktheit anlangen, ist sicher enttäuscht worden. Vielmehr scheint sich zu bewahrheiten, was M. Amusin über die neuesten Tendenzen der russischen Literatur schließt:

Литература, с трудом поспевая за царицей наук физикой, перешла наконец от атомарно-корпускулярных взглядов к волновым [...]. Не обязательно прибегать к жупелу постмодернизма, чтобы объяснить это. Ни одна страна за последние четверть века не претерпела столько потрясений и метаморфоз, как Россия. Вихрями перемен из ее «жизненного пространства» выдуло всякое постоянство, всякую уверенность, остойчивость. Почва уходит из-под ног, бедному ratio не на что опереться, причинность с логикой заодно, похоже, отдыхают (AMUSIN 2007).

Ja, wir begegnen in Pelevins Prosa Wellen, Erschütterungen und Metamorphosen – und vermischen noch immer das kontemplative Ruhekitzen, das uns, so mag es zumindest erscheinen, die uralte Kunst gelegentlich verheißen hatte.

Und dennoch erreichen wir mit Pelevin einen neuen Grund – was tut es, daß er schwankt? –, und wir entdecken, indem wir Pelevins Werke im zeitlichen Zusammenhang mit der Kunst der Moderne als auch der Postmoderne sehen, eine gerade Linie, die uns für jede verloren gegangene ontologische Robustheit entschädigt. Was wir unter die Chiffre *Subkonstrukturalismus* gezwängt haben, erweist sich als das Prinzip einer nachträglichen, logischen Durchdringung – der Postmoderne seitens Pelevin, der Moderne seitens der Postmoderne –, und wir müssen nicht vor etwas erblassen, das uns völlig unbegreiflich bleibt. Denn jede Durchdringung ist eine Richtigstellung, eine Hervorkehrung des Wesentlichen, eine Schärfung der Konturen – bis nur mehr die Konturen allein zurückbleiben. Der vorwärtsgewandte Schritt führt uns zugleich in die Tiefe, als kehrten wir zum Anfang zurück: wir brechen auf bei der Präsenz, fahren fort zur Absenz der Präsenz – und enden bei der Absenz der Absenz der Präsenz. Immer fällt etwas weg; doch übrig bleibt mehr als genug. Das Muster der genetischen Linie repetiert die Entwicklung des Subjekts:

wir beginnen bei einem vollen Kreis, machen Halt bei der Schnittmenge – und sehen uns mit Pelevin vor einem Pfeil wieder, der nichts ist und alles.

Der Pfeil aber ist immer ein Springen: vom einen zum andern oder vom andern zum einen. Er wird seinen Sprung gewiß noch einmal tun: seien wir gespannt auf die Post-Post-Postmoderne.

Literatur

Die auf den Autornamen folgende Jahreszahl bezeichnet das Jahr der ersten Veröffentlichung – ungeachtet dessen, ob die zitierte Publikation eine Übersetzung, eine Neuauflage oder eine Erstausgabe ist.

- ABELAR, Taisha (1992): *The Sorcerer's Crossing*, New York: Viking Arkana 1992.
- ADAMOVIĆ, Marina (2001): „Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х“, in: *Новый мир* 7/2001, S. 165-174.
- ADAMOVIĆ, Marina (2002): „Соблазненные смертью. Мифотворчество в прозе 90-х: Юрий Мамлеев, Милорад Павич, Виктор Пелевин, Андрей Дмитриев“, in: *Континент* 114, 4/2002, S. 405-419.
- АКБАЛ'ЈАН, Е. R. (Sost.) (2004): *Северная энциклопедия*, Москва: Европейские издания & Северные просторы 2004.
- AKSENOV, Vasilij (1998): *Негатив положительного героя. Рассказы*, Москва: Вагнус 1998.
- AKSYONOV, Vassily [= Aksenov, Vasilij] (1993): „Dystrophy of the 'Thick' and Bespredel of the 'Thin'. Literary Notes“, in: *World Literature Today* 67, 1, 1993, S. 18-23.
- AMUSIN, Mark (2007): „Новая российская футурология“, in: *Звезда* 12/2007, S. 188-199. <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/12/am11.html>>
- ANDERSON, Perry (1992): *Zum Ende der Geschichte*, Berlin: Rotbuch Verlag 1993.
- ANTONENKO, Sergej (1998): „Постпостмодерн?“, in: *Москва. Журнал русской культуры* 8/1998, S. 175-180.
- ANTONOV, Aleksej (1995): „Внуяз“, in: *Грани* 50, 177, 1995, S. 125-148.
- АПТЕКМАН, Marina (2006): „Kabbalah, Judeo-Masonic Myth, and Post-Soviet Literary Discourse: From Political Tool to Virtual Parody“, in: *The Russian Review* 65, 10, 2006, S. 657-681.
- ARCHANGEL'SKIJ, Aleksandr (1997): „Обстоятельства места и времени. Связка рецензий“, in: *Дружба народов* 5/1997, S. 190-193.
- ARISTOV, Vladimir (1995): „Observations on *meta*“, in: BERRY, Ellen E.; MILLER-POGACAR, Anesa (Eds.): *Re-Entering the Sign. Articulating New Russian Culture*, Ann Arbor/MI: The University of Michigan Press 1995, S. 219-226.
- BANCROFT, Anne (1979): *Zen*, München: Kösel-Verlag 1985.
- ВАПАТ, Purushottam Vishvanath (1956): *2500 Years of Buddhism*, New Delhi: The Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting 1956.
- BARTHES, Roland (1967): „Der Tod des Autors“, in: JANNIDIS, Fotis ; LAUER, Gerhard ; MARTINEZ, Matias (et al.) (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S. 185-193.
- BARTHES, Roland (1970): *S/Z*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- BARZACH, Anatolij (2010): „Шорт-лист литературной премии: жанр и текст“, in: *Новое литературное обозрение* 101, 2010, S. 304-320.
- BASINSKIJ, Pavel (1996): „Из жизни отечественных кактусов“, in: *Литературная газета*, 29.5.1996, S. 4.
- BASINSKIJ, Pavel (1997): „Новейшие беллетристы. Виктор Пелевин и Алексей Варламов: не правда ли, крайности сходятся?“, in: *Литературная газета*, 4.6.1997, S. 11.
- BASINSKIJ, Pavel (1999): „Синдром Пелевина. «Новый писатель» – старый, как мир“, in: *Литературная газета*, 10.11.-16.11.1999, S. 11.

- BASSIN, Marc (2002): „Мыслить пространством: Eurasia and Ethno-Territoriality in Post-Soviet Maps“, in: FRANK, Susi K.; SMIRNOV, Igor' P. (Hrsg.): *Zeit-Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturfor- schung aus der Perspektive der Slavistik*, Wien: Wiener Slavistischer Almanach 2002, S. 15-35 (Wiener Sla- wistischer Almanach, Sonderband 49).
- BAUDRILLARD, Jean (1978): „Die Präzession der Simulakra“, in: DERS.: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve Verlag 1978, S. 7-69.
- BELIKOV, Jurij; ČAPAЕVA, Evgenija (2010): „Ностальгия по Чапаеву, или Чудотворец в папахе“, in: *День и ночь* 2/2010. <<http://magazines.russ.ru/din/2010/2/be30.html>>
- BEJAKOV, Aleksej (1999): „Двигатель инженера Пелевина“, in: *Огонек* 17, 17.5.1999. <<http://www.ropnet.ru/ogonyok/win/199917/17-42-44.html>>
- BELOV, Andrej (2004): „К вопросу о влиянии творчества К. Кастанеды на В. О. Пелевина“. <<http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-kastaneda/1.html>>
- BERG, Michail (2000): *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва: Новое литературное обозрение 2000.
- BERZIN, Alexander (1997): *Kalachakra – das Rad der Zeit. Geschichte, Wesen und Praxis des bedeutendsten tantri- schen Initiationsrituals des tibetischen Buddhismus*, Bern; München; Wien: O. W. Barth 2002.
- BEZRUKOV, A. N. (2007): „Временные уровни в рассказе В. Пелевина «Онтология детства»“, in: TRUBINA, L. A. (Red.): *Историческая философия в русской литературе XX и XXI веков: Традиции и новый взгляд. XI Шешуковские чтения*, Москва: МПГУ 2007, S. 72-75.
- BOGDANOVA, Ol'ga; KIBAL'NIK, Sergej; SAFRONOVA, Ljudmila (2008): *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, Санкт-Петербург: Петрополис 2008.
- BOGOMOLOV, Vladimir (1974): „В августе сорок четвертого. Роман“, in: *Новый мир*. Teil 1: 10/1974, S. 3-109; Teil 2: 11/1974, S. 5-95; Teil 3: 12/1974, S. 161-232.
- BÖHTLINGK, Otto; ROTH, Rudolf (1855): *Sanskrit-Wörterbuch. Sechster Theil. Ya – va*, St. Petersburg: Buch- druckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 1871.
- BOLZ, Norbert (1988): „Lebenslauf des Subjekts in aufsteigender Linie“, in: FRANK, Manfred; RAULET, Gérard; VAN REIJEN, Willem (Hrsg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 165-179.
- BOLZ, Norbert (2001): „Jenseits der großen Theorien: das Happy End der Geschichte“, in: SCHRÖDER, Gerhart; BREUNINGER, Helga (Hrsg.): *Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*, Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag 2001, S. 203-215.
- BONDARENKO, Vladimir (2004): „Виктор Пелевин“, in: DERS.: *Живи опасно*, Москва: ПоРог 2006, S. 375-388.
- BOOTH, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/IL; London: The University of Chicago Press 1991.
- BORENSTEIN, Eliot (2004): „Survival of the Catchiest: Memes and Postmodern Russia“, in: *Slavic and East European Journal* 48, 3, 2004, S. 462-483.
- BORGES, Jorge Luis (1944): *Fiktionen. Erzählungen 1939-1944*, Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- BORGES, Jorge Luis (1949): *Das Aleph. Erzählungen 1944-1952*, Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- BORODA, Elena (2009): „Петербургский фундаментализм. Павел Крусанов“, in: *Вопросы литературы* 4/2009, S. 50-61.
- BORTNJUK, O. A. (2011): „СКО-фаустиана В. О. Пелевина: опыт интерпретации“, in: *Вестник ТОГУ* 23, 4, 2011, S. 243-252.

- BOŽANKOVA, Reneta (2001): *Постмодернистичният руски текст*, София: Факел 2001.
- BOŽANKOVA, Reneta (2008): „Носталгични рефлексии в източноевропейската проза през краевековното (XX – XXI век)“, in: *Славянска филология* 24, 2008, S. 173-182.
- BRINTLINGER, Angela (2004): „The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past“, in: *Slavic Review* 63, 1, 2004, S. 43-65.
- BROGAN, T. V. F. (1993): „Representation and Mimesis“, in: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Eds.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton/NJ: Princeton University Press 1993, S. 1037-1044.
- BROUWER, Sander (2008): „What Is It Like to Be a Bat-Author? Viktor Pelevin's *Empire V*“, in: DERS. (Ed.): *Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists. Obrid, September 10-16, 2008. Literature*, Amsterdam; New York: Rodopi 2008, S. 243-256.
- BROWN, Avrahm (2006): „Stoic, Feuerbachian, and Gnostic Cosmologies: Soviet Space According to Gagarin, Aitmatov, and Pelevin“, in: FLEISHMAN, Lazar; MCLEAN, Hugh (Eds.): *A Century's Perspective. Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes*, Stanford/CA: Stanford University Press 2006, S. 533-553.
- BUGAEVA, Ljubov' (2011): „Пелевин: не(о)психоделическа проза о психоделиках“, in: *Die Welt der Slaven* 56, 2, 2011, S. 251-269.
- BURKHART, Dagmar (2007): „Viktor Pelevins *Schreckenshelm* als Relektüre des Mythos vom Minotaurus im Labyrinth“, in: DEUTSCHMANN, Peter (Hrsg.): *Kritik und Phrase. Festschrift für Wolfgang Eismann zum 65. Geburtstag*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 45-70.
- BURKHART, Dagmar; SCHMIDT, Henrike (2007): „Viktor Pelevins dekonstruktivistische Lektüre des Minotaurus-Mythos. Im Labyrinth der Chat-Hölle“, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2007, S. 55-75.
- BURLJUK, D.; KRUCENYCH, Aleksandr; MAJAKOVSKIJ, V.; CHLEBNIKOV, Viktor (1912): „Пощечина обществу на вкус“, in: MARKOV, Vladimir (Hrsg.): *Манифесты и программы русских футуристов / Die Manifeste und Programmschriften der Russischen Futuristen*, München: Wilhelm Fink Verlag 1967, S. 50-51.
- ЃААДАЕВ, Petr Ja. (1836): „Философические письма. Письмо первое“, in: DERS.: *Статьи и письма*, Москва: Современник 1989, S. 38-56.
- CASTANEDA, Carlos (1968): *The Teachings of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press 1973.
- CASTANEDA, Carlos (1971): *A Separate Reality. Further Conversations with Don Juan*, New York: Simon & Schuster 1971.
- CASTANEDA, Carlos (1972): *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*, London; Sydney; Toronto: The Bodley Head 1972.
- CASTANEDA, Carlos (1974): *Tales of Power*, New York: Simon & Schuster 1974.
- CASTANEDA, Carlos (1977): *The Second Ring of Power*, New York: Simon & Schuster 1977.
- CASTANEDA, Carlos (1981): *The Eagle's Gift*, New York: Simon & Schuster 1981.
- CASTANEDA, Carlos (1984): *The Fire from Within*, New York: Simon & Schuster 1984.
- CASTANEDA, Carlos (1987): *The Power of Silence. Further Lessons of Don Juan*, New York: Simon & Schuster 1987.
- CASTANEDA, Carlos (1993): *The Art of Dreaming*, London: Aquarian & Thorsons 1993.
- CASTANEDA, Carlos (1997): *The Active Side of Infinity*, New York: Harper Collins Publishers 1998.

- CASTANEDA, Carlos (1998): *The Wheel of Time. The Shamans of Ancient Mexico, Their Thoughts about Life, Death and the Universe*, Los Angeles: Eidolona Press 1998.
- ČIŽOVA, Elena (2003): „Новая агрессивная идеология“, in: *Вопросы литературы* 1/2003, S. 87-107.
- CLARK, Katerina (1981): *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago/IL; London: The University of Chicago Press 1981.
- CONNOR, Steven (1989): *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell 1997.
- CONZE, Edward (1953): *Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung*, Stuttgart; Berlin; Köln (u. a.): Verlag W. Kohlhammer 1971.
- CONZE, Edward (Hrsg.) (1957): *Im Zeichen Buddhas. Buddhistische Texte*, Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer 1957.
- CONZE, Edward (1962): *Buddhistisches Denken. Drei Phasen buddhistischer Philosophie in Indien*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1988.
- CONZE, Edward (1980): *Eine kurze Geschichte des Buddhismus*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984.
- COWLEY, Jason (2000): „Der Galvanisator. Im gesprungenen Spiegel der Prosa: Porträt des populären russischen Schriftstellers Viktor Pelevin“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.2.2000, S. 20.
- CULLER, Jonathan (1982): *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca/NY: Cornell University Press 1982.
- ČUPRININ, Sergej (2009): *Русская литература сегодня. Новый путеводитель*, Москва: Время 2009.
- DALTON-BROWN, Sally (1997): „Ludic Nonchalance or Ludicrous Despair? Viktor Pelevin and Russian Postmodernist Prose“, in: *Slavonic and East European Review* 75, 2, 1997, S. 216-233.
- DALTON-BROWN, Sally (2006): „The Dialectics of Emptiness: Douglas Coupland's and Viktor Pelevin's Tales of Generation X and P“, in: *Forum for Modern Language Studies* 42, 3, 2006, S. 239-248.
- DALTON-BROWN, Sally (2011): „Illusion – Money – Illusion: Viktor Pelevin and the 'Closed Loop' of the Vampire Novel“, in: *Slavonica* 17, 1, 2011, S. 30-44.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980): *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin: Merve Verlag 1992.
- DE MAN, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/CT; London: Yale University Press 1979.
- DERGAČEVA, Ekaterina (2006): „Фундаментализм с Носовым. По роману Сергея Носова «Грачи улетели»“, in: *Звезда* 12/2006. <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/12/de17.html>>
- DERRIDA, Jacques (1966): „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: DERS.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 302-350.
- DERRIDA, Jacques (1967a): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- DERRIDA, Jacques (1967b): „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: DERS.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 422-442.
- DERRIDA, Jacques (1967c): „Ellipse“, in: DERS.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 443-450.
- DERRIDA, Jacques (1972a): „Die différance“, in: DERS.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen Verlag 1988, S. 29-52.

- DERRIDA, Jacques (1972b): „Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva“, in: DERS.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Graz; Wien: Böhlau 1986, S. 52-82.
- DERRIDA, Jacques (1995): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin: Brinkmann & Bose 1997.
- DESJATOV, Vjačeslav (2002): „Арнольд Шварценеггер – последний герой русской литературы“, in: GELLER, Leonid [= Heller, Léonid] (Red.): *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*, Москва: МИК 2002, S. 190-198.
- DEUTSCHMANN, Peter (2001): „Can I Die in the Book? Metaphys(iolog)ische Narratologie“, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 28-29, 2001, S. 413-429.
- DIENGOTT, Nilli (1993a): „Implied Author, Motivation and Theme and Their Problematic Status“, in: *Orbis Litterarum* 48, 1993, S. 181-193.
- DIENGOTT, Nilli (1993b): „The Implied Author Once Again“, in: *The Journal of Literary Semantics* 22, 1993, S. 68-75.
- DONNER-GRAU, Florinda (1985): *The Witch's Dream. A Healer's Way of Knowledge*, New York: Simon & Schuster 1985.
- DOUGLAS, J. Yellowlees (1994): „How Do I Stop This Thing?: Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives“, in: LANDOW, George P. (Ed.): *Hyper/Text/Theory*, Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press 1994, S. 159-188.
- DUDA, Katarzyna (2004): „Między realizmem a postmodernizmem. Generation ‚P‘ Wiktora Pielewina“, in: *Slavia orientalis* 53, 2, 2004, S. 207-217.
- EAGLETON, Terry (1983): *Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Blackwell 1983.
- ECO, Umberto (1988): „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, in: WELSCH, Wolfgang (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1988, S. 75-78.
- EDE, Lisa; LUNSFORD, Andrea (1990): *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press 1990.
- EFROSININ, Stas (2006): „Виктор Пелевин: «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре». Ультрафикши в эпоху искусства избытка“, in: *Знамя* 11/2006. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ef25.html>>
- EISMANN, Wolfgang (2007): „Trivilliteratur als ‚literarischer‘ Bestseller. Sergej Minaevs Roman *Духless*“, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 35, 2007, S. 51-71.
- ELISTRATOV, Vladimir (2000): *Словарь русского арго (материалы 1980 – 1990-х гг.)*, Москва: Азбуковник; Русские словари 2000.
- EMEL'JANENKO, Vladimir (1998): „Настоящий Чапаев“, in: *Московские новости*. Teil 1: 15.-22.11.1998, S. 18-19; Teil 2: 22.-29.11.1998, S. 18.
- ENGEL, Christine (1999): „Der Text als Vexierbild, oder: Wo steckt Big Brother? Viktor Pelevins Erzählung ‚Принц Госплана‘“, in: KISSEL, Wolfgang Stephan; THUN, Franziska; UFFELMANN, Dirk (Hrsg.): *Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 335-348.
- EPSTEIN, Mikhail [= Ėpštejn, Michail] (1999): „On the Place of Postmodernism in Postmodernity“, in: DERS.; GENIS, Alexander; VLADIV-GLOVER, Slobodanka (Eds.): *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York; Oxford: Berghahn 1999, S. 456-468.
- ĖPŠTEJN, Michail (1994): *Великая Сось*, Самара: Бахрах-М 2006.

- ÉPŠTEJN, Michail (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*, Москва: Издание Р. Элинина 2000.
- ÉPŠTEJN, Michail (2001a): *Философия возможного*, Санкт-Петербург: Алетейя 2001.
- ÉPŠTEJN, Michail (2001b): „Début de siècle, или От пост- к прото-. Манифест нового века“, in: *Знамя* 5/2001, S. 180-198.
- ÉPŠTEJN, Michail (2002): „Культуроника – кристаллизация смысла в технологии свободы“, in: TUL’ČINSKIJ, Grigorij L.: *Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности*, Санкт-Петербург: Алетейя 2002, S. 10-12.
- ÉRASTOVA, A. V. (2002): „Образ времени в романе В. Пелевина «Generation „П“““, in: ZACHAROVA, V. T. (Red.): *Традиции в русской литературе. Межвузовский сборник научных трудов*, Нижний Новгород: НГПУ 2002, S. 236-241.
- ESHELMAN, Raoul (2001): „Thematischer und performativer Minimalismus bei Eric Gans und Viktor Pelevin“, in: GOLLER, Mirjam; WITTE, Georg (Hrsg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slavistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999*, Wien: Wiener Slavistischer Almanach 2001, S. 233-247 (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 51).
- ESHELMAN, Raoul (2008): *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora/CO: The Davies Group Publishers 2008.
- FABLER, Manfred (1997): „Interaktion und Virtualität“, in: KRAPP, Holger; WÄGENBAUR, Thomas (Hrsg.): *Künstliche Paradiese – Virtuelle Realitäten. Künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften*, München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 183-201.
- FECHNER-SMARSLY, Thomas (1999): „Clifford Geertz’ ‚Dichte Beschreibung‘ – ein Modell für die Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?“, in: GLAUSER, Jürg; HEITMANN, Annegret (Hrsg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 81-101.
- FENOLLOSA, Ernest (1918): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, London: City Lights Books 1936.
- FEUERBACH, Ludwig (1843): *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1967.
- FIEDLER, Leslie A. (1969): „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: WELSCH, Wolfgang (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S. 57-74.
- FILIPPOV, Leonid (1999): „Flying with the Hermit. Variations on a Given Theme“, in: *Russian Studies in Literature* 36, 3, 2000, S. 80-96.
- FLUSSER, Vilém (1991): „Im Trüben fischen. Von Virtueller Realität“, in: DERS.: *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Bensheim; Düsseldorf: Bollmann 1995, S. 166-170.
- FLUSSER, Vilém (2001): „Die Gegenwart, die aus der Zukunft kommt [Tonbandprotokoll, 1987 aufgezeichnet und bearbeitet von Jörg Albrecht]“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 30.12.2001, S. 73.
- FOHRMANN, Jürgen (1990): „Über Autor, Werk und Leser aus poststrukturalistischer Sicht“, in: *Diskussion Deutsch* 21/116, 1990, S. 577-588.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
- FOUCAULT, Michel (1969): „Was ist ein Autor?“, in: JANNIDIS, Fotis ; LAUER, Gerhard ; MARTINEZ, Matias (et al.) (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S. 198-229.

- FRAJZE, Mattias [= Freise, Matthias] (1996): „После изгнания автора: литературоведение в тупике?“, in: MARKOVIĆ, V. M.; ŠMID, Vol'f [= Schmid, Wolf] (Red.): *Автор и текст. Сборник статей*, Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета 1996, S. 25-32.
- FREGE, G. (1892): „Über Sinn und Bedeutung“, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* N. F. 100, 1892, S. 25-50.
- FUCHS, Martin; BERG, Eberhard (1993): „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation“, in: DIES. (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 11-108.
- FUKUYAMA, Francis (1992): *Das Ende der Geschichte*, München: Kindler 1992.
- GANS, Eric (1981): *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press 1981.
- GANS, Eric (1985): *The End of Culture. Toward a Generative Anthropology*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press 1985.
- GANS, Eric (1993): *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford/CA: Stanford University Press 1993.
- GANS, Eric (1997): *Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford/CA: Stanford University Press 1997.
- GEERTZ, Clifford (1973): „Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture“, in: DERS.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York: Basic Books 1973, S. 3-30.
- GELDSETZER, Lutz; HONG, Han-ding (1998): *Grundlagen der chinesischen Philosophie*, Stuttgart: Philipp Reclam 1998.
- GENIS, Aleksandr (1995): „Виктор Пелевин: границы и метаморфозы“, in: *Знамя* 12/1995, S. 210-214.
- GENIS, Aleksandr (1997): „Без будущего“, in: DERS.: *Вавилонская башня. Искусство настоящего времени*, Москва: Независимая газета 1997, S. 172-186.
- GENIS, Aleksandr (1999): „Поле чудес. Виктор Пелевин“, in: DERS.: *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*, Москва: Новое литературное обозрение 1999, S. 82-91.
- GIDDENS, Anthony (1987): „Action, Subjectivity, and the Constitution of Meaning“, in: KRIEGER, Murray (Ed.): *The Aims of Representation. Subject/Text/History*, New York: Columbia University Press 1987, S. 159-174.
- GJUNTER, Chans [= Günther, Hans] (2002): „«Симулякр а ля рюс» – роман В. Пелевина *Generation П*“, in: ТРОИЦКИЙ, Ю. (Red.): *XX век и русская литература. Alba Regia Philologiae. К 70-летию Галины Андреевны Белой*, Москва: РГГУ 2002, S. 294-301.
- GLANC, Tomaš [= Glanc, Tomáš] (2001): „Психоделический реализм. Поиск канона“, in: *Новое литературное обозрение* 51, 2001, S. 263-279.
- GLASENAPP, Helmuth von (Hrsg.) (1957): *Reden des Buddha*. Aus dem Pâli-Kanon übersetzt von Ilse-Lore Gunsser, Stuttgart: Philipp Reclam 2004.
- GLASS, Newman Robert (1995): *Working Emptiness. Toward a Third Reading of Emptiness in Buddhism and Post-modern Thought*, Atlanta/GA: Scholars Press 1995.
- GLASS, Newman Robert (1998): „A Logic of the Heart: Re-Reading Taoism and Zen Buddhism“, in: *International Philosophical Quarterly* 38, 4, 1998, S. 383-392.
- GOLLER, Mirjam (2004): „Flüssige Körper. Verortungen und Verformungen des Anthropomorphen (exemplarisch in Literatur und Theorie der letzten Jahrzehnte)“, in: ARNS, Inke; GOLLER, Mirjam; STRÄTLING, Susanne (et al.) (Hrsg.): *Kinetographien*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004, S. 251-284.

- GÖLZ, Christine (2003): „Die Ikone gegen den Spiegel schlagen“. Selbstkonstruktionen Rußlands von Čadaev bis Ter-Oganjan“, in: GALL, Alfred; HENSELER, Daniel; WÖLL, Alexander (et al.) (Hrsg.): *Intermedialität – Identitäten – Literaturgeschichte. Beiträge zum vierten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Freiburg im Breisgau 2001*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2003, S. 10-27.
- GOLYNKO-VOL'FSON, Dmitrij (2003): „Империя сытых анархистов. «Правая мысль» и «левая идея» в современной русской прозе“, in: *Новое литературное обозрение* 64, 2003, S. 173-190.
- GOTTOWIK, Volker (1997): *Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1997.
- GOUGH, Martin (1997): „The Death of the Author and the Life of the Subject“, in: SIMMS, Karl (Ed.): *Language and the Subject*, Amsterdam; Atlanta/GA: Rodopi 1997, S. 227-236.
- GRJUBEL', Rajner [= Grübel, Rainer] (2010): „Мессианизм в религии искусства русского модернизма (изобразительное искусство, философия, литература и музыка)“, in: GRIGOR'EVA, Nadežda; SCHAHADAT, Schamma; SMIRNOV, Igor' P. (et al.) (Hrsg.): *Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste – Medien – Diskurse. Literatur und Philosophie I*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach 2010, S. 49-78 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 76).
- GROB, Thomas (1999): „Lustvoll gegen den Dichterkult. Viktor Pelewin, der Superstar der jungen russischen Literatur“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7.12.1999.
- GROYS, Boris (1988): *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München; Wien: Carl Hanser 1996.
- GROYS, Boris (1991): *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München: Klinkhardt & Biermann 1991.
- GROYS, Boris (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- GROYS, Boris (1993): „Medhermeneutik: Heilung von der Gesundheit“, in: DERS.: *Die Erfindung Rußlands*, München; Wien: Carl Hanser 1995, S. 229-236.
- GROYS, Boris (1995a): *Die Erfindung Rußlands*, München; Wien: Carl Hanser 1995.
- GROYS, Boris (1995b): „Die Musealisierung des Ostens“, in: JACOBS, Rainer; SCHEPS, Marc; ZEHNDER, Frank Günther (Hrsg.): *In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig*, Köln: DuMont 1995, S. 71-84.
- GROYS, Boris (1997): „Technik im Archiv. Die dämonische Logik technischer Innovation“, in: RAMMERT, Werner; BECHMANN, Gotthard (Hrsg.): *Technik und Gesellschaft* (Jahrbuch 9), Frankfurt am Main: Campus Verlag 1997, S. 15-32.
- GROYS, Boris (2000): *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München; Wien: Carl Hanser 2000.
- GROYS, Boris (2002a): „Ökonomie der Glaubwürdigkeit, oder: Das Mana des Verdachts“, in: DERS.: *Politik der Unsterblichkeit. Vier Gespräche mit Thomas Knoefel*, München; Wien: Carl Hanser 2002, S. 159-205.
- GROYS, Boris (2002b): „Der Leichnam des Philosophen“, in: DERS.: *Politik der Unsterblichkeit. Vier Gespräche mit Thomas Knoefel*, München; Wien: Carl Hanser 2002, S. 7-60.
- GROYS, Boris (2009): *Einführung in die Anti-Philosophie*, München; Wien: Carl Hanser 2009.
- GUBAJLOVSKIJ, Vladimir (2008): „Книжная полка Владимира Губайловского. Два ларца, бирюзовый и нефритовый. Перевод и публикация А. К. Секацкого. СПб., «Лимбус пресс»; Издательство К. Тублина, 2008, 248 стр.“, in: *Новый мир* 10/2008, S. 194-195.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1985): „Posthistoire Now“, in: DERS.; LINK-HEER, Ursula (Hrsg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 34-50.

- GUMBLEV, Nikolaj (1913): „Наследие символизма и акмеизм“, in: BRODSKIJ, N. L.; L'VOV-ROGAČEVSKIJ, V.; SIDOROV, N. P. (Red.): *Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сборник материалов*, Москва: Федерация 1929, S. 40-44.
- GUSEV, Stanislav (2002): *Смысл возможного. Коннотационная семантика*, Санкт-Петербург: Алетея 2002.
- HACKS, Peter (1997): *Schöne Wirtschaft. Ästhetisch-ökonomische Fragmente*, Hamburg: Edition Nautilus 1997.
- HAGEMEISTER, Michael (2005): „Unser Körper muss unser Werk sein‘. Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts“, in: GROYS, Boris; HAGEMEISTER, Michael; VON DER HEIDEN, Anne (Hrsg.): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 19-67.
- HALEWSKA, Małgorzata (2005): „Młodość, młodzięz. Stereotypy i wartości. Dzienieżkina – Masłowska – Pielewin“, in: *Slavia orientalis* 54, 3, 2005, S. 417-428.
- HAN, Byung-Chul (2002): *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Stuttgart: Philipp Reclam 2002.
- HANSEN-KOKORUŠ, Renate (2003): „Der Metamorphose-Diskurs in Pelevins *Das Leben der Insekten*“, in: HENN-MEMMESHEIMER, Beate; JOHN, David G. (Hrsg.): *Cultural Link: Kanada – Deutschland. Festschrift zum dreißigjährigen Bestehen eines akademischen Austauschs*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003, S. 279-294.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (1997): „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen‘. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, in: DERS. (Hrsg.): „*Mein Rußland*“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.-6. März 1996 in München*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach 1997, S. 423-507 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44).
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (1999): „Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Rußlandbilder“, in: *Transit. Europäische Revue* 16, 1999, S. 167-185.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (2004): „Vom Rußland-Komplex zum Medium des Verdachts. Zur Kunst- und Kulturökonomie bei Boris Groys“, in: LÜDEKE, Roger; GREBER, Erika (Hrsg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 143-170.
- HERKELRATH, Rolf (1997): „Postmoderne und fundamentalistische Kritik“, in: CHEAURÉ, Elisabeth (Hrsg.): *Kultur und Krise. Rußland 1987-1997*, Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz 1997, S. 91-104.
- HERRIGEL, Eugen (1948): *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, Weilheim/Obb.: Otto Wilhelm Barth-Verlag 1964.
- HEUSSER, Ulrich (1976): *Die frühe Alchimie*, Köln: Hansen 1976.
- HOFFMAN, Frank J. (2001): „Non-Dual Awareness and Logic“, in: *Asian Philosophy* 11, 2, 2001, S. 125-132.
- HORÁLEK, Karel (1973): „K pojmu ‚ostenze‘“, in: *Slovo a slovesnost. Časopis pro otázku teorie a kultury jazyka* 34, 1973, S. 27-29.
- IGOV, Atanas (2002): „Онтология на отсъствието“, in: DERS.: *Онтология на отсъствието. Философски есема*, Пловдив: Жанет-45 2002, S. 5-13.
- IKEDA, Daisaku (1977): *Buddhism, the First Millenium*, Tokyo; New York; San Francisco: Kodansha International 1977.
- ISER, Wolfgang (1970): „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: WARNING, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink Verlag 1975, S. 228-252.
- IŠIMBAEVA, G. (2001): „«Чапаев и Пустота»: Постмодернистские игры Виктора Пелевина“, in: *Вопросы литературы* 6/2001, S. 314-323.

- IVANOV, Vsevolod (1923): „Возвращение Будды. Повесть“, in: *Наши дни. Художественные альманахи* 3, 1923, S. 36-98.
- IVANOVA, Natal'ja (1993): „Пейзаж после битвы“, in: *Знамя* 9/1993, S. 189-198.
- IVANOVA, Natal'ja (1998): „Преодолевшие постмодернизм“, in: *Знамя* 4/1998. <<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/ivanova.html>>
- IVASHKIV, Roman (2007): „Postmodern Approaches to Representation of Reality in Ukrainian and Russian Literatures: The Prose of Yuri Andrukhovych and Viktor Pelevin“, in: *Journal of Ukrainian Studies* 32, 1, 2007, S. 37-61.
- JACENKO, Irina (2001): „Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина «Ника»)“, in: *Мир русского слова* 1/2001, S. 73-84.
- JAKOBSON, Roman (1960): „Linguistics and Poetics“, in: DERS.: *Selected Writings*. Band 3: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, The Hague; Paris; New York: Mouton Publishers 1981, S. 18-51.
- JAMESON, Fredric (1972): *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton/NJ: Princeton University Press 1972.
- JAMESON, Fredric (1984): „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: HUYSEN, Andreas; SCHERPE, Klaus R. (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45-102.
- JAPP, Uwe (1988): „Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses“, in: FOHRMANN, Jürgen; MÜLLER, Harro (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 223-234.
- KANEVSKAJA, Marina (2000): „История и миф в постмодернистском русском романе“, in: *Известия Академии Наук, Серия литературы и языка* 59, 2, 2000, S. 37-47.
- KARPUNIN, Valerij (2004): *Воля к бытию. Онтологический импульс*, Санкт-Петербург: Алетейя 2004.
- KARY, Dunja (1998): „Andrej Bitov: ein postmoderner Präzedenzfall? Periodisierungsmodelle einer sowjetrussischen Postmoderne und Bemerkungen zur Indifferenz“, in: GÖLZ, Christine; OTTO, Anja; VOGT, Reinhold (Hrsg.): *Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 296-323.
- KASPE, Irina (2005): „Низкий обман, или Высокая реальность“, in: *Новое литературное обозрение* 71, 2005, S. 381-385.
- KASPER, Karlheinz (2007): „Terror der Opričnina oder Diktatur der Vampire? Vladimir Sorokin und Viktor Pelevin warnen vor Russlands Zukunft“, in: *Osteuropa* 57, 10, 2007, S. 103-125.
- KEDROV, Konstantin (1989): „The Birth of Meta-Metaphor“, in: *Soviet Literature* 8/1989, S. 117-120.
- KEDROV, Konstantin (1999): *Метакод и метаметафора*, Москва: ДООС 1999.
- KEDROV, Konstantin (2000): *Энциклопедия метаметафоры*, Москва: ДООС 2000.
- KELLER, Christoph (2000): „Im Paradies der Hölle. E-mail-Grüße aus Moskau. Christoph Keller liest Viktor Pelewins Bücher und korrespondiert mit ihm über ‚Generation P‘“, in: *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen* 11. <<http://www.cicero.de/salon/im-paradies-der-hoelle/46042>>
- KHAGI, Sofya (2008): „From Homo Sovieticus to Homo Zapiens: Viktor Pelevin's Consumer Dystopia“, in: *The Russian Review* 67, 10, 2008, S. 559-579.
- KJØRUP, Søren (2002): *Semiotik*, München: Wilhelm Fink 2009.
- KLEINE-NATHLAND, Nadine (2009): *Identitätsproblematik und Dekonstruktion in der russischen Literatur der Postmoderne. Eine literaturwissenschaftliche Analyse ausgewählter Werke von Viktor Pelevin*, Bochum: Univ. Diss. 2009.

- KLJUČAREVA, Natal'ja (2006): „Россия: общий вагон. Роман“, in: *Новый мир* 1/2006, S. 9-72.
- KOKŠENEVA, Kapitolina (2002): „Империя без народа“, in: *Москва. Журнал русской культуры* 7/2002, S. 190-198.
- KOLESNIKOFF, Nina (2008): „Menippean Satire in Russian Postmodernist Prose“, in: *Russian Literature* 64, 1, 2008, S. 47-59.
- KONDRAT'EV, E. A. (2008): „Скрытый артистизм метафизической живописи“, in: KRIVCUN, O. A. (Red.): *Феномен артистизма в современном искусстве*, Москва: Индрик 2008, S. 232-245.
- KORNEV, Sergej (1997): „Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина“, in: *Новое литературное обозрение* 28, 1997, S. 244-259.
- KORNEV, Sergej (1999): „Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина“, in: *Иначе* 3/1999. <http://kornev.chat.ru/pel_bk.htm>
- KOROTKOVA, A. V. (2007): „Комплексный анализ рассказа В. Пелевина «Проблема верволка в средней полосе»“, in: INŠAKOV, O. V. (Red.): *Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Материалы Второй Международной научной конференции, г. Волгоград, 24 – 26 апреля 2007 г.* Band 2, Волгоград: Волгоградский государственный университет 2007, S. 352-357.
- KOŠEL', Marija; KUKULIN, P'ja (2003): „Все ерунда, кроме [Пелевин Виктор. ДПП (NN)]“, in: *Новое литературное обозрение* 64, 2003, S. 317-322.
- KOTEL'NIKOV, Vladimir A. (2002): *Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной*, Москва: Прогресс-Плеяда 2002.
- KOŽEVNIKOVA, M. (1998): „Буддизм в зеркале современной культуры: освоение или присвоение?“, in: *Буддизм России* 27, 1998. <<http://www.buddhismofrussia.ru/HTML/c6-crit.htm>>
- KOZYREV, A. P. (2007): „Оптина пустынь“, in: MASLIN, M. A. (Red.): *Русская философия. Энциклопедия*, Москва: Алгоритм 2007, S. 401-402.
- KRAMER, Jürgen (2000): „Geertz im Kontext. Anmerkungen zur interpretativen Anthropologie eines *Merchant of Astonishment*“, in: *Anglistik. Mitteilungen des deutschen Anglistenverbandes* 11, 1, 2000, S. 97-127.
- KRONGAUZ, M. A. (2006): „«Новая нумерология», или Мода на числа“, in: *Arbor mundi/Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры* 13, 2006, S. 97-107.
- KROPOTKIN, Petr (1906): *Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- KRUSANOV, Pavel (2004): „Легионеры Незримой Империи“, in: DERS.: *Всё прочее – литература*, Санкт-Петербург: Амфора 2007, S. 41-55.
- KRUSANOV, Pavel (2006): „Георгий Ордановский. История черного цвета“, in: DERS.; PODOL'SKIJ, Nał': *Беспокойники города Питера*, Санкт-Петербург: Амфора 2006, S. 9-32.
- KÜGLER, Peter (2003): „The Logic and Language of Nirvāna: A Contemporary Interpretation“, in: *International Journal for Philosophy of Religion* 53, 2003, S. 93-110.
- KULLÉ, Viktor (1998): „Красная магия, или Девять способов написания пероглифа «дерево»“, in: *Литературное обозрение* 268, 1998, S. 75-80.
- KÜPPER, Stephan (2000): *Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus. Il'ja Kabakov, Lev Rubinsštejn, Dmitrij A. Prigov*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.
- KURICYN, Vjačeslav (1992): „Постмодернизм: новая первобытная культура“, in: *Новый мир* 2/1992, S. 225-232.
- KURICYN, Vjačeslav (2000): *Русский литературный постмодернизм*, Москва: ОГИ 2000.

- KUTYREV, Vladimir (2009): *Человеческое и иное. Борьба миров*, Санкт-Петербург: Алетейя 2009.
- KUZNECOV, K. V. (2007): „Рефлексия как «уход» и «уход» как возможность «другого» в постмодернистской прозе (на материале романа Виктора Пелевина «Generation 'П'»)“, in: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена* 43, 1, 2007, S. 176-181.
- LACHMANN, Renate (1984): „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: STIERLE, Karlheinz; WARNING, Rainer (Hrsg.): *Das Gespräch*, München: Wilhelm Fink Verlag 1984, S. 133-138.
- LAMARQUE, Peter (1990): „The Death of the Author. An Analytical Autopsy“, in: *The British Journal of Aesthetics* 30, 10, 1990, S. 319-331.
- LAPENKOV, Vladimir (2002): „До и после. Околосовременные размышления“, in: *Звезда* 9/2002. <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/9/lapen.html>>
- LARK, Oleg (1998): „Постмодернизм как утопический мир без врагов“, in: ROLL, Serafima (Sost.): *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*, Москва: Издание Р. Элинина 1998, S. 79-96.
- LAXNESS, Halldór (1968): *Am Gletscher*, Göttingen: Steidl Verlag 1994.
- LEHMANN, Barbara (1999): „Russland ist nur eine böse Parodie. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Viktor Pelevin über Terror in Moskau, virtuelle Politik und russische Mythen“, in: *Die Zeit* 45, 4.11.1999, S. 53.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1714): *Monadologie*, Stuttgart: Philipp Reclam 1998.
- LEVKIN, Andrej (2000): *Цыганский роман*, Санкт-Петербург: Амфора 2000.
- LIPOVECKIJ, Mark (1999): „Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе“, in: *Знамя* 11/1999, S. 207-215.
- LIPOVECKIJ, Mark (2008): *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов*, Москва: Новое литературное обозрение 2008.
- LIPOVETSKY, Mark [= Lipoveckij, Mark] (2001): „Russian Literary Postmodernism in the 1990s“, in: *Slavonic and East European Review* 79, 1, 2001, S. 31-50.
- LIŠAEV, Sergej A. (2010): *Старое и ветхое. Опыт философского истолкования*, Санкт-Петербург: Алетейя 2010.
- LIVERS, Keith (2002): „Bugs in the Body Politic: The Search for Self in Viktor Pelevin's *The Life of Insects*“, in: *Slavic and East European Journal* 46, 1, 2002, S. 1-28.
- LIVERS, Keith (2010): „The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov“, in: *The Russian Review* 69, 3, 2010, S. 477-503.
- LOGOŠ, Olga (2008): „«Мы стараемся пригласить весь цвет американской литературы». Беседа с Михаилом Иосселем“, in: *Дети Ра* 5/2008. <<http://magazines.russ.ru/ra/2008/5/io20.html>>
- LOTMAN, Ju. M. (1970): *Структура художественного текста*, Москва: Искусство 1970.
- LOTMAN, Ju. M. (1984): „О семносфере“, in: *Ученые записки Тартуского государственного университета* 641 (= *Труды по знаковым системам* 17), 1984, S. 5-23.
- LOTMAN, Ju. M.; USPENSKIJ, V. A. (1973): „Миф – имя – культура“, in: *Ученые записки Тартуского государственного университета* 308 (= *Труды по знаковым системам* 6), 1973, S. 282-303.
- LYONS, John (1977): *Semantik*. Band 1, München: Verlag C. H. Beck 1980.
- LYOTARD, Jean-François (1979): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz; Wien: Böhlau 1986.
- MACHEREY, Pierre (1976): „The Problem of Reflection“, in: *Sub-Stance. A Review of Theory and Literary Criticism* 15, 1976, S. 6-20.

- МАЈБОРОДА, Dmitrij (2004): „Диалогика абсурда (Виктор Пелевин и интеркультура)“, in: BURENINA, Olga (Red.): *Абсурд и вокруг. Сборник статей*, Москва: Языки славянской культуры 2004, S. 349-371.
- MAIR, Victor H. (Hrsg.) (1994): *Zhuangzi. Das Buch der Spontaneität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, Aitrang: Windpferd Verlagsgesellschaft 2008.
- МАКЕЕВ, А. С. (1934): „Бог войны барон Унгерн“, in: VOLKOV, S. V. (Red.): *Белая эмиграция в Китае и Монголии*, Москва: Центрполиграф 2005, S. 34-102.
- MAN'KOVSKAJA, Nadja (2000): *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург: Алетейя 2000.
- MARX, Karl (1932): „Thesen über Feuerbach“, in: DERS.; ENGELS, Friedrich: *Werke*. Band 3, Berlin: Dietz Verlag 1962, S. 5-7.
- MASAO, Abe (1995): „The Logic of Absolute Nothingness. As Expounded by Nishida Kitarō“, in: *The Eastern Buddhist* 28, 2, 1995, S. 167-174.
- МАТВЕЕВА, Anna (2000): „Наши мучительные отношения с Западом“, in: *Художественный журнал* 30-31, 2000, S. 15-18.
- МССАУСЛАНД, Gerald (2000): „Viktor Pelevin and the End of Sots-Art“, in: BALINA, Marina; CONDEE, Nancy; DOBRENKO, Evgeny (Eds.): *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston/IL: Northwestern University Press 2000, S. 225-237.
- МСНАЛЕ, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*, New York; London: Methuen 1987.
- МСЛУХАН, Marshall (1964): *Understanding Media. The Extensions of Man*, Corte Madera/CA: Gingko Press 2003.
- МÉLAT, Hélène (2001): „Generation „ППП“. Пелевин – Пепси – Пустота, Производство – Продажа – Прибыль“, in: WEITLANER, Wolfgang (Hrsg.): *Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3.-5. Dezember 1999*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach 2001, S. 217-229 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 54).
- МЕЛИЧОВ, Aleksandr (1993): „Виктор Пелевин. Омон Ра. «Знамя», 1992, № 5“, in: *Нева* 5-6/1993, S. 335-336.
- МЕЛ'НИКОВА, L. L. (2007): „Необарокко“, in: GRICANOV, A. A. (Red.): *Новейший философский словарь. Постмодернизм*, Минск: Современный литератор 2007, S. 337-338.
- МЕРЕЖИСКАЈА, А. Ју. (2006): „«Поздний» литературный постмодернизм: механизмы смены художественной парадигмы“, in: SKVORCOV, L. V. (Red.): *Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты*, Москва: РАН 2006, S. 113-135 (Ежегодник 2006: Постмодернизм. Парадоксы бытия).
- МЕУЕР-БАЕР, Kathi (1970): *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton/NJ: Princeton University Press 1970.
- МЕУРИНК, Gustav (1915): *Der Golem. Roman*, Berlin: Ullstein 172000.
- MITCHELL, W. J. T. (1990): „Representation“, in: LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (Eds.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago/IL; London: The University of Chicago Press 1995, S. 11-22.
- МОЧИЗУКИ, Tetsuo (2000): „Postmodernism in Russian Prose Literature of the Nineties“, in: HENN, Bettina; KREISEL, Anja; STEINWEG, Dagmar (Hrsg.): *Das Eigene und das Fremde in der russischen Kultur. Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Selbstdefinition in Zeiten des Umbruchs*, Bochum: projekt verlag 2000, S. 63-96.
- МОНАСТЫРСКИЈ, Andrej (Sost.) (1999): *Словарь терминов московской концептуальной школы*, Москва: Ad Marginem 1999.
- МØRCH, Audun J. (2005): „Reality as Myth: Pelevin's *Сараев и Пустота*“, in: *Scando-Slavica* 51, 2005, S. 61-79.

- MØRCH, Audun J. (2008): „In Search of the Grand: Pavel Krusanov“, in: LINDBLADH, Johanna (Ed.): *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration*, Lund: Centre for European Studies at Lund University 2008, S. 127-137.
- MORRISON, Jim (1969): *Die Herren und die Neuen Geschöpfe/The Lords and the New Creatures*, Berlin (West): Karin Kramer Verlag 1981.
- MOŽEJKO, M. A. (2001): „After-Postmodernism“, in: GRICANOV, A. A.; MOŽEJKO, M. A. (Red.): *Пост-модернизм. Энциклопедия*, Минск: Интерпрессервис; Книжный дом 2001, S. 8-9.
- MOZUR, Joseph (2002): „Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction“, in: *World Literature Today* 76, 2, 2002, S. 58-67.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1936): „Die Kunst als semiologisches Faktum“, in: DERS.: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 138-147.
- MULLAN, John (2006): „Tangled Web. Victor Pelevin: *The Helmet of Horror*“, in: *New Statesman*, 20.3.2006, S. 56.
- MÜLLER, Harro (1990): „Zur Kritik herkömmlicher Hermeneutikkonzeptionen in der Postmoderne“, in: *Diskussion Deutsch* 21/116, 1990, S. 589-599.
- MURRAY, David (1981): „Anthropology, Fiction, and the Occult: The Case of Carlos Castaneda“, in: MESSENT, Peter B. (Ed.): *Literature of the Occult. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs/NJ: Prentice-Hall 1981, S. 171-182.
- NĀGĀRJUNA (1912): *Die mittlere Lehre des Nāgārjuna*. Nach der chinesischen Version übertragen von Max Walleser, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1912.
- NAGATOMO, Shigenori (2000): „The Logic of the *Diamond Sutra*: A is not A, therefore it is A“, in: *Asian Philosophy* 10, 3, 2000, S. 213-244.
- NAGORNAJA, N. A. (2001): „Концепция сновидения в рассказах В. Пелевина“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 48, 2001, S. 153-165.
- NECHOROŠEV, Grigotij (2001): „Настоящий Пелевин. Отрывки из биографии культового писателя“, in: *Независимая газета*. Teil 1: 29.8.2001, S. 8; Teil 2: 30.8.2001, S. 8.
- NEDEL', Arkadij (2002): „Дефрагментировать историю“, in: FRANK, Susi K.; SMIRNOV, Igor' P. (Hrsg.): *Zeit-Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturforschung aus der Perspektive der Slavistik*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach 2002, S. 231-243 (Wiener Slawistischer Almanach, 49).
- NEMZER, Andrej (1999): „«Как бы типа по жизни». Generation «П» как зеркало отечественного инфантилизма“, in: *Время MN*, 26.3.1999. <<http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz2/1.html>>
- NESBIT, Molly (1987): „What Was an Author?“, in: *Yale French Studies* 73, 1987, S. 229-257.
- NIETHAMMER, Lutz (1989): *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- NOHEJL, Regine (2009): „Das Andere des Westens“ und die „Arche Noah der Weltkultur“. *Zur Spezifik von Identität und Alterität in russischen kulturgeschichtlichen Diskursen*, München; Berlin: Verlag Otto Sagner 2009
- NOORDENBOS, Boris (2008a): „Breaking into a New Era? A Cultural-Semiotic Reading of Viktor Pelevin“, in: *Russian Literature* 64, 1, 2008, S. 85-107.
- NOORDENBOS, Boris (2008b): „Copy-Writing Post-Soviet Russia. Viktor Pelevin's Work in Postcolonial Terms“, in: BROUWER, Sander (Ed.): *Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists. Obrid, September 10-16, 2008. Literature*, Amsterdam; New York: Rodopi 2008, S. 217-242.
- NOVIKOVA, Ol'ga (2010): „Модерн после постмодерна? Первые шаги литературы XXI столетия“, in: KOHLER, Gun-Britt (Hrsg.): *Blickwechsel. Perspektiven der slavischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*,

- Wien; München; Berlin: Wiener Slawistischer Almanach 2010, S. 283-288 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 78).
- NÜNNING, Ansgar (1993): „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author‘“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 1, 1993, S. 1-25.
- NÜNNING, Ansgar (2001): „Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des ‚impliziten Autors‘“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 42, 2001, S. 353-385.
- OBERMAYR, Brigitte (2004): „Trips: Zu Theorien und Praktiken des Kurz-Mal-Weg (mit Stoff aus Texten von V. Narbikova, V. Pelevin, N. Sadur und Vl. Sorokin)“, in: ARNS, Inke; GOLLE, Mirjam; STRÄTLING, Susanne (et al.) (Hrsg.): *Kinetographien*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004, S. 549-586.
- OESTERREICHER, Wulf (1998): „Grenzen der Arbitrarität. Zum Verhältnis von Laut und Schrift“, in: KABLITZ, Andreas; NEUMANN, Gerhard (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1998, S. 211-233.
- ORAÍĆ TOLIĆ, Dubravka (2005): *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Zagreb: Naklada Ljevak 2005.
- OSOLSOBĚ, Ivo (1967): „Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění“, in: *Estetika. Central European Journal of Aesthetics* 4, 1, 1967, S. 2-23.
- OSOLSOBĚ, Ivo (1976): „On Ostensive Communication“, in: *Studia semiotyczne* 9, 1979, S. 63-75.
- OSOLSOBĚ, Ivo (2002): *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno: Host 2002.
- PARTS, Lyudmila (2004): „Degradation of the Word or the Adventures of an *Intelligent* in Viktor Pelevin's *Generation П'*“, in: *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des slavistes* 46, 3-4, 2004, S. 435-449.
- PAVLOV, Evgeny (1999): „Judging Emptiness: Reflections on the Post-Soviet Aesthetics and Ethics of Viktor Pelevin's *Čapaev i Pustota*“, in: LILLY, Ian K.; MONDRY, Henrietta (Eds.): *Russian Literature in Transition*, Nottingham: Astra Press 1999, S. 89-104.
- PAVLOV, Sergej (2003): „Алхимический брак с Востоком. Православный взгляд на роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота»“, in: *Москва. Журнал русской культуры* 4/2003, S. 176-186.
- PELEVIN, Viktor (1993): „Желтая стрела. Повесть“, in: *Новый мир* 7/1993, S. 96-121.
- PELEVIN, Viktor (1995): *Жизнь насекомых. Романы*, Москва: Вагриус 1998.
- PELEVIN, Viktor (1996a): *Чапаев и Пустота. Роман*, Москва: Вагриус 1998.
- PELEVIN, Viktor (1996b): *Сочинения в двух томах. Band 1: Бубен Нижнего Мира. Роман, рассказы; Band 2: Бубен Верхнего Мира. Роман, повести, рассказы*, Москва: Терра 1996.
- PELEVIN, Viktor (1998): *Желтая стрела*, Москва: Вагриус 1998.
- PELEVIN, Viktor (1999): *Generation ,П': Роман*, Москва: Вагриус 1999.
- PELEVIN, Viktor (2003): *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда*, Москва: Эксмо 2003.
- PELEVIN, Viktor (2004): *Священная книга оборотня*, Москва: Эксмо 2004.
- PELEVIN, Viktor (2005a): *Relics. Раннее и неизданное*, Москва: Эксмо 2005.
- PELEVIN, Viktor (2005b): *Шлем ужаса. Креативфр о Тесеи и Минотавре*, Москва: Открытый мир 2005.
- PELEVIN, Viktor (2006): *Амтир ,В'. Роман*, Москва: Эксмо 2006.
- PELEVIN, Viktor (2007): „Свет горизонта“, in: DERS.: *Жизнь насекомых. Свет горизонта*, Москва: Эксмо 2007, S. 251-287.
- PELEVIN, Viktor (2008): *П'. Прощальные песни политических пигмеев Пиндостана*, Москва: Эксмо 2008.

- PELEVIN, Viktor (2009): Т, Москва: ЭКСМО 2009.
- PLETT, Heinrich F. (1975): *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, Heidelberg: Quelle & Meyer ²1979.
- PODOL'SKIJ, Na' (2004): *Книга легиона*, Москва: АСТ; Санкт-Петербург: Астрель 2004.
- PODOL'SKIJ, Na' (2005): „Хроники Незримой Империи“, in: KRUSANOV, Pavel (Sost.): *Незримая Империя*, Санкт-Петербург: Амфора 2005, S. 133-276.
- POLIŠČUK, Dmitrij (2005): „И крутится сознание, как лопасть“, in: *Новый мир* 5/2005, S. 173-178.
- POPOVSKA, Elena (2003): „Die Welt zwischen den Welten oder die Golems von Moskau. Computer als Realitätserzeuger in Viktor Pelevins *Princ Gosplana* und *Generation ‚P‘*“, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 31, 2003, S. 63-76.
- POZDNEEVA, Ljubov' D. (Red.) (1967): *Чжуан-цзы*, Санкт-Петербург: Амфора 2005.
- PRIGOW, Dmitri [= Prigov, Dmitrij] (1992): *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete*, Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders, Leipzig: Reclam-Verlag Leipzig 1992.
- PRONINA, E. (2003): „Фрактальная логика Виктора Пелевина“, in: *Вопросы литературы* 4/2003, S. 5-30.
- P'U SUNG-LING [= Pu Songling] (1766): „Die Füchsin“, in: VÖLKER, Klaus (Hrsg.): *Werwölfe und andere Tiermenschen. Dichtungen und Dokumente*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 43-57.
- PUSTOVAJA, Valerija (2007): „Скифия в серебре. «Русский проект» в современной прозе“, in: *Новый мир* 1/2007, S. 168-188.
- RAK, Ivan V. (2004): *Египетская мифология*, Москва: Терра 2004.
- RATHGEB, Eberhard (1998): „Pelewins Tierleben. Käfer und andere: Wo die Kreatur nichts Höheres bedeuten soll“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.3.1998, S. 30.
- RATHGEB, Eberhard (1999): „Materialisten im Sonnenstudio. Die Wirklichkeit nach Lenin und danach: Viktor Pelevins Roman ‚Buddhas kleiner Finger‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.3.1999, S. L 3.
- RAUD, Rein (2003): „The Genesis of the Logic of Immediacy“, in: *Asian Philosophy* 13, 2-3, 2003, S. 131-143.
- ROBINSON, Richard H.; JOHNSON, Willard L. (1970): *The Buddhist Religion. A Historical Introduction*, Belmont/CA: Wadsworth ³1982.
- ROCHMISTROV, V. G. (Sost.) (2008): *Книга алхимии. История, символы, практика*, Санкт-Петербург: Амфора 2008.
- RODNJANSKAJA, Irina (1996): „...и к ней безумная любовь...“, in: *Новый мир* 9/1996, S. 212-216.
- RODNJANSKAJA, Irina (1999): „Этот мир придуман не нами“, in: *Новый мир* 8/1999, S. 207-217.
- ROTERMUNDT, Rainer (1994): *Jedes Ende ist ein Anfang. Auffassungen vom Ende der Geschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- RUTTEN, Ellen (2008): „Strategic Sentiments. Pleas for a *New Sincerity* in Post-Soviet Literature“, in: BROUWER, Sander (Ed.): *Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavists. Obrid, September 10-16, 2008. Literature*, Amsterdam; New York: Rodopi 2008, S. 201-215.
- RYKLIN, Michail (1999): „Hinter den Spiegeln. Zur Geschichte der Grenze zwischen Rußland und Europa“, in: *Transit. Europäische Revue* 16, 1999, S. 158-166.
- ŠAJDIČKIJ, Vladimir I. (1963): „Генерал-лейтенант барон Роман Федорович Унгерн-Штернберг фон Пилькау“, in: VOLKOV, S. V. (Red.): *Белая эмиграция в Китае и Монголии*, Москва: Центрполиграф 2005, S. 102-105.
- ŠAMANSKIJ, Dmitrij (2006): „Культура устала от постмодернизма“, in: *Нева* 1/2006. <<http://magazines.russ.ru/neva/2006/1/sha17.html>>

- SANGHARAKSHITA, Maha Sthavira (1957): *A Survey of Buddhism. Its Doctrines and Methods through the Ages*, London: Tharpa Publications 1987.
- SARASKINA, Ljudmila (2002): „Активисты хаоса в режиме Action“, in: *Литературная газета*, 27.2.-5.3.2002, S. 7.
- ŠARGUNOV, S. (2004): „Удава проглотили кролики. Кое-что о «новом Пелевине»“, in: *Вопросы литературы* 5/2004, S. 43-51.
- SASSE, Sylvia (1999): „«АННА КАРЕНИНА НА ПУТИ В РАЙ». Netzkunst, Computerperformances und einige Illusionen von der Elektrifizierung des ganzen Landes“, in: *Die Welt der Slaven* 44, 2, 1999, S. 285-306.
- SATPREM [= Enginger, Bernard] (1964): *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*, Санкт-Петербург: Алетейя 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin; Leipzig: Walter de Gruyter & Co. 1931.
- SAVČUK, V. V. (2008a): „Что исполняет перформанс?“, in: KRIVCUN, O. A. (Red.): *Феномен артистизма в современном искусстве*, Москва: Индрик 2008, S. 497-517.
- SAVČUK, Valerij (2008b): „Писать, очаровать женщину на лету и получить премию Андрей Белого. Речь об Александре Секацком“. <<http://magazines.russ.ru/project/bely/2008/savchuk.html>>
- SCHLEGEL, Friedrich (1800): „Gespräch über die Poesie“, in: DERS.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, München; Paderborn; Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag 1967, S. 284-362.
- SCHMID, Wolf (1982): „Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 9, 1982, S. 83-110.
- SCHMID, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie*, Berlin; New York: Walter de Gruyter 2005.
- SCHMIDT-LEUKEL, Perry (1998): „Kōan“, in: NOTZ, Klaus-Josef (Hrsg.): *Das Lexikon des Buddhismus. Grundbegriffe, Traditionen, Praxis*. Band 1, Freiburg im Breisgau; Basel; Wien: Herder 1998, S. 240.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819/44): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2 Bände, Zürich: Haffmans Verlag 1988.
- SCHUMANN, Hans Wolfgang (1976): *Buddhismus. Stifter, Schulen und Systeme*, München: Diederichs 2005.
- SCHUMANN, Hans Wolfgang (1990): *Mahāyāna-Buddhismus. Die zweite Drehung des Dharma-Rades*, München: Diederichs 1990.
- SEKACKIJ, Aleksandr (1997a): „Я к вам пишу“, in: DERS.: *Сила взрывной волны. Статьи, эссе*, Санкт-Петербург; Москва: Лимбус Пресс 2005, S. 67-88.
- SEKACKIJ, Aleksandr (1997b): „Диверсионно-подрывная миссия художника“, in: DERS.: *Сила взрывной волны. Статьи, эссе*, Санкт-Петербург; Москва: Лимбус Пресс 2005, S. 89-117.
- SEKACKIJ, Aleksandr (2001): „Первопроходец небесной географии“, in: NAZAROV, Vadim: *Круги на воде*, Санкт-Петербург: Амфора 2001, S. 259-270.
- SEKACKIJ, Aleksandr (2005): „Выбор вампира“, in: DERS.: *Прикладная метафизика*, Санкт-Петербург: Амфора 2005, S. 120-193.
- SEKACKIJ, Aleksandr (2006): *Дезертиры с Острова Сокровищ*, Санкт-Петербург: Амфора 2006.
- SEKACKIJ, Aleksandr (2008): *Два ларца, бирюзовый и нефритовый*, Санкт-Петербург; Москва: Лимбус Пресс 2008.
- SEKACKIJ, Aleksandr (2009): „Смысл вопроса «в чем смысл жизни?»“, in: DERS.: *Изыскания. Статьи, эссе*, Санкт-Петербург; Москва: Лимбус Пресс 2009, S. 7-31.

- SERGEEV, Slava (1997): „Чапаев и простота (роман в 2-х частях с итогом и эпилогом)“, in: *Новое литературное обозрение* 28, 1997, S. 260-268.
- ŠILOVA, N. L. (2007): „Традиции жанра видений в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота»“, in: MARKOVA, T. N. (Red.): *Литература в контексте современности. Материалы III Международной научно-методической конференции, 15-16 мая 2007, Челябинск*, Челябинск: ЧГПУ 2007, S. 264-268.
- SIMMONS, Cynthia (2000): „Fly Me to the Moon: Modernism and the Soviet Space Program in Viktor Pelevin's *Omon Ra*“, in: *The Harriman Review* 12, 4, 2000, S. 4-9.
- ŠKLOVSKIJ, Evgenij (2008): *Аквариум*, Москва: Новое литературное обозрение 2008.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1914): „Воскрешение слова/Die Auferweckung des Wortes“, in: STEMPER, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Texte der Russischen Formalisten, Band 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 2-17.
- SKOROPANOVA, I. S. (2001): *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык*, Санкт-Петербург: Невский простор 2002.
- SKOROPANOVA, I. S. (2006): „Русская постмодернистская философская проза конца XX – начала XXI в.“, in: SKVORCOV, L. V. (Red.): *Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты*, Москва: РАН 2006, S. 83-112 (Ежегодник 2006: *Постмодернизм. Парадоксы бытия*).
- ŠLJASNOVA, S. S. (2005): „Семантика звука в повести В. Пелевина «Желтая стрела»“, in: *Вестник Оренбургского государственного университета* 11/2005, S. 51-55.
- SMOLIKOV, Aleksej (2005): *Карлос Кастанеда*, Москва; Ростов-на-Дону: Март 2005.
- SOKOLOV, Boris V. (2006): *Барон Унгерн. Черный всадник*, Москва: АСТ 2006.
- SOLOMINA, Anna (1998): „Свобода: надтекст вместо подтекста“, in: *Литературное обозрение* 269, 1998, S. 92-93.
- SOROKIN, Vladimir (2009): *Ледяная трилогия*, Москва: Астрель; АСТ 2009.
- SPECK, Stefan (1997): *Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- STÄDTKE, Klaus (Hrsg.) (2002): *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002.
- STÄDTKE, Klaus (2003): „Аукториальность. Umschreibungen eines Paradigmas“, in: DERS.; KRAY, Ralph; BERENSMEYER, Ingo (Hrsg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin: Akademie Verlag 2003, S. VII-XXVI.
- STAHL, Henrieke (2006): „Ein Schuss in die ‚Spiegelkugel dieser falschen Welt‘: Postmoderne und Initiation in Viktor Pelevins Roman ‚Чапаев и Пустота““, in: SYMANZIK, Bernhard (Hrsg.): *Studia Philologica Slavica. Festschrift für Gerhard Birkfellner zum 65. Geburtstag*. Teilband II, Berlin: LIT Verlag 2006, S. 683-702.
- STENDER-PETERSEN, Adolph (1957): *Geschichte der russischen Literatur*. 2 Teile, München: Verlag C. H. Beck 1978.
- STEVENSON, Frank W. (2006): „Zhuangzi's Dao as Background Noise“, in: *Philosophy East & West. A Quarterly of Comparative Philosophy* 56, 2, 2006, S. 301-331.
- STRUKOVA, T. G. (2008): „«Поминки» по постмодернизму“, in: GRIGOR'EVA, E. V. (Red.): *Литература в диалоге культур-6. Материалы международной научной конференции, 1-4 октября 2008, Ростов-на-Дону*, Ростов-на-Дону: НМЦ Логос 2008, S. 228-231.
- ŠUBINSKIJ, Valerij (2001): „В эпоху поздней бронзы“, in: *Новое литературное обозрение* 51, 2001, S. 293-314.

- SUZUKI, Daisetz Teitaro (1990): *Wesen und Sinn des Buddhismus*, Freiburg im Breisgau; Basel; Wien: Herder 1998.
- SVERDLOV, M. (2003): „Технология писательской власти. (О двух последних романах В. Пелевина)“, in: *Вопросы литературы* 4/2003, S. 31-47.
- SWIFT, Jonathan (1955/59): *The Prose Works*. Edited by Herbert Davis, Oxford: Basil Blackwell 1955-1959.
- TCHOUBOUKOV-PIANCA, Florence (1995): *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen post-modernen Literatur*, München: Verlag Otto Sagner 1995.
- TENDRJAČOV, Vladimir (1988): „О блаженном острове коммунизма“, in: *Новый мир* 9/1988, S. 20-37.
- TEUBER, Bernhard (2002): „Sacrificium auctoris. Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft“, in: DETERING, Heinrich (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2002, S. 121-141.
- THICH, NHÁT HANH (1988): *Das Diamant-Sutra. Kommentare zum Prajnaparamita Diamant-Sutra*, Berlin: The-seus Verlag 21996.
- THURMAN, Robert A. F. (Hrsg.) (1994): *Das Tibetische Totenbuch oder Das Große Buch der Natürlichen Befreiung durch Verstehen im Zwischenzustand*, Frankfurt am Main: Fischer 2002.
- TIMM, Dennis (1977): *Die Wirklichkeit und der Wissende. Studien über Carlos Castaneda*, Frankfurt am Main: Fischer 1989.
- ТЮТЦЕВ, Ф. И. (1987): *Полное собрание стихотворений*, Ленинград: Советский писатель 1987 (Библиотека поэта. Большая серия).
- ТОРОРОВ, V. N. (1984): „Петербург и «Петербургский текст» русской литературы (Введение в тему)“, in: DERS.: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва: Прогресс; Культура 1995, S. 259-367.
- TRABANT, Jürgen (1996): *Elemente der Semiotik*, Tübingen; Basel: A. Francke Verlag 1996.
- TRABANT, Jürgen (1998): *Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- TSENG, Ming-yu (1997): „Symbolic Discourse: Mystical Writing as Anti-Language“, in: *Language and Literature* 6, 3, 1997, S. 181-195.
- TUL'ČINSKIJ, Grigorij (2002): *Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности*, Санкт-Петербург: Алетейя 2002.
- TUL'ČINSKIJ, Grigorij (2006): „Тело свободы“, in: ЁРШТЕЈН, Michail: *Философия тела*; TUL'ČINSKIJ, Grigorij: *Тело свободы*, Санкт-Петербург: Алетейя 2006, S. 195-421.
- ТЫНЬАНОВ, Jurij (1924): „Литературный факт/Das literarische Faktum“, in: STRIEDTER, Jurij (Hrsg.): *Texte der Russischen Formalisten. Band 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Wilhelm Fink Verlag 1969, S. 392-431.
- ТЫНЬАНОВ, Jurij (1927): „О литературной эволюции/Über die literarische Evolution“, in: STRIEDTER, Jurij (Hrsg.): *Texte der Russischen Formalisten, Band 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Wilhelm Fink Verlag 1969, S. 432-461.
- UFFELMANN, Dirk (1999): „Interkulturelle Übersetzung in der Postmoderne – akademisch (Derrida) und phantastisch (Pelevin)“, in: KISSEL, Wolfgang Stephan; THUN, Franziska; UFFELMANN, Dirk (Hrsg.): *Kultur als Übersetzung. Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 319-334.
- UFFELMANN, Dirk (2011): „Pelevin between Media Determinism and Media Marginality“, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 38, 2011, S. 117-144.

- URBICH, Jan (2009): „Mühe der Anwesenheit. Ohne Wahrnehmung kein Subjekt, sagt Lambert Wiesing“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11.12.2009, S. 14.
- USPENSKIJ, Boris A. (1991): „Geschichte und Semiotik. (Die Wahrnehmung der Zeit als semiotisches Problem)“, in: DERS.: *Semiotik der Geschichte*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991, S. 5-63.
- USPENSKIJ, P. D. (1949): *В поисках чудесного*, Санкт-Петербург: Издательство Чернышева 1992.
- VELDHUES, Christoph (1997): „Zur Evolution der russischen Literatur im 20. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 56, 1, 1997, S. 1-30.
- VJAZMITINOVA, Ljudmila (1999): „В поисках утраченного «Я»“, in: *Новое литературное обозрение* 39, 1999, S. 270-279.
- VJAZMITINOVA, Ljudmila (2005): „Метафизическое позиционирование авторов «поколения 90-х»“, in: *Крещатик* 3/2005. <<http://magazines.russ.ru/kreschatik/2005/3/via23.html>>
- VLASOV, Éduard (2000): „Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки». Спутник писателя“, in: EROFEEV, Venedikt: *Москва – Петушки*, Москва: Вагрус 2000, S. 121-574.
- VOLODARSKIJ, Éduard (2007): *Страсти по Чанаяо. Роман*, Санкт-Петербург: Амфора 2007.
- WABER, Silke (1999): „Funktionen des Grotesken in Viktor Pelewins Roman ‚Buddhas kleiner Finger‘ (Tschapajew i Pustota)“, in: BEITZ, Willi; SCHULZ, Christiane; WABER, Silke (Hrsg.): *Von Dostojewski bis Kundera. Beiträge zum europäischen Roman und zur Romantheorie*, Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 1999, S. 181-189.
- WELSCH, Wolfgang (1990): *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag 1997.
- WIESING, Lambert (2009): *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- WILHELM, Richard (Hrsg.) (1924): *I Ging. Das Buch der Wandlungen*, München: Eugen Diederichs Verlag 1978.
- WILLIAMSON, Eric Miles (2001): „Beyond Postmodernism“, in: *The Southern Review* 37, 1, 2001, S. 174-181.
- WINKO, Simone (1999): „Lost in Hypertext? Autorkonzepte und neue Medien“, in: JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard; MARTINEZ, Matias (et al.) (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999, S. 511-533.
- WITTE, Georg (1994): „Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur“, in: KOTZINGER, Susi; RIPPL, Gabriele (Hrsg.): *Zeichen zwischen Arabeske und Klartext. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs ‚Theorie der Literatur‘, veranstaltet im Oktober 1992*, Amsterdam; Atlanta/GA: Rodopi 1994, S. 35-55.
- WITTE, Georg (2000): „Kulturökonomie und Kultursemiotik. Am Beispiel von Groys, mit Rücksicht auf Lotman“, in: EISMANN, Wolfgang; DEUTSCHMANN, Peter (Hrsg.): *Kultur – Wissenschaft – Russland. Beiträge zum Verhältnis von Kultur und Wissenschaft aus slawistischer Sicht*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000, S. 225-238.
- WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ, Alicja (2007): „Literatura rosyjska na przelomie wieków – stan po transformacji ustrojowej“, in: *Przegląd humanistyczny* 51, 2, 2007, S. 1-19.
- WOODMANSEE, Martha (1992): „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“, in: JANNIDIS, Fotis ; LAUER, Gerhard ; MARTINEZ, Matias (et al.) (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S. 298-314.
- WURM, Barbara (2001): „Ökonomie(n) der Aufmerksamkeit. Russische Valorisierungskonzepte von Šklovskij bis Groyš“, in: WEITLANER, Wolfgang (Hrsg.): *Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3.-5. Dezember 1999*, Wien: Wiener Slawistischer Almanach 2001, S. 311-330 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 54).

- WURM, Barbara (2003): „*Setevye Plenniki*/Netz-Gefangene. Oder: Wie totalitär ist die russische Interaktivität? (Aleksėj Šul'gin, Lev Manovič, Anna Kolosova)“, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 31, 2003, S. 77-96.
- YAN, Zhenjiang (2002): „Der geheime Phono- und Eurozentrismus des Redens von Schrift“, in: GREBER, Erika; EHLICH, Konrad; MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002, S. 151-164.
- YÜAN-WU [= Yuanwu Keqin] (1128): *Bi-yän-lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdenen Felswand*. 3 Bände, München; Wien: Carl Hanser Verlag 1960-1973.
- YUZEFOVICH, Galina (2004): „Victor Pelevin: Genius Temporis“, in: *Russian Life* 47, 6, 2004, S. 40-44.
- YÜZEN, Sötetsu (Hrsg.) (1975): *Das Zen von Meister Rinzai. Aussprüche und Handlungen des Ch'an-Meisters Lin-chi I-hsüan (jap. Rinzai Gigen, gest. 10.1.866)*, Leimen: Werner Kristkeitz Verlag 1990.
- ZAJAC, Peter (1993): „Existiert so etwas wie eine Pulsations-Literaturgeschichte?“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 32, 1993, S. 21-32.
- ZAKURENKO, Aleksandr (1998): „Искомая пустота“, in: *Литературное обозрение* 269, 1998, S. 93-96.
- ZIMA, Peter V. (1993): „Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne. Probleme der Periodisierung“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 32, 1993, S. 297-312.
- ZIPP, Friedrich (1985): *Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*, Kassel: Merseburger 21998.
- ZOLOTONOSOV, Michail (2004): „Вяленький цветочек“, in: *Московские новости* 43, 12.11.2004, S. 23.
- ZOTZ, Volker (1991): *Der Buddha im Reinen Land. Shin-Buddhismus in Japan*, München: Diederichs 1991.
- ZUMWINKEL, Kay (Hrsg.) (2001): *Die Lehrreden des Buddha aus der Mittleren Sammlung (Majjhima Nikāya)*. 3 Bände, Uttenbühl: Jhana Verlag 2001.