

UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
WYDZIAŁ NEOFILOLOGII
INSTYTUT FILOLOGII GERMAŃSKIEJ

mgr Andriej Kotin

**Literarischer Außenseiter in der deutschen und russi-
schen Prosa des 19-21. Jahrhunderts. Narratologische
Fallstudien**

**Rozprawa doktorska napisana pod kierownictwem
dr hab., prof. Uniwersytetu Zielonogórskiego Pawła Zimniaka**

POZNAŃ 2011

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1 Theoretischer Interpretationsrahmen	8
1.1 Zur Begriffsklärung – Der Außenseiter im sozialen, historischen und philosophischen Kontext.....	8
1.2 Literarischer Außenseiter als Forschungsobjekt.....	19
1.2.1 Der Außenseiter als Erzählinstanz – Zum narratologischen Discourse.....	19
1.2.2 Zur Typologie des Außenseiters – Der erzählte Außenseiter im deutsch-russischen Konnex	29
1.3 Der literarische Außenseiter als Kulturphänomen – Zusammenfassung	49
2 Raum und Literatur – Zum Forschungsstand und Interpretationsrahmen	52
2.1 Jurij M. Lotmans Theorie des künstlerischen Raumes	52
2.2 Raumdarstellung in fiktionalen Texten.....	57
2.2.1 Struktur und Präsentation des Raumes	57
2.2.2 Raumsemantisierung und Raumsymbolisierung.....	61
2.2.3 Funktionalisierung von Räumen.....	64
2.3 Raum und Außenseiter – zwischen Mimesis und Performanz	68
2.3.1 Der Innenraum des Außenseiters und seine Darstellung in literarischen Texten	68
2.3.2 Äußere Räumlichkeit als der erlebte Raum des literarischen Außenseiters	73
2.3.3 Der literarische Außenseiter jenseits der überschrittenen Raumgrenze	77
2.4 Der literarische Außenseiter im Lichte des modernen Raumverfahrens – Fazit	80
3 Der erzählte Außenseiter in Michail Lermontows <i>Ein Held unserer Zeit</i> und Hermann Hesses <i>Der Steppenwolf</i>	82
3.1 Der Außenseiter als Vertreter seiner Epoche – Zum historisch-kulturellen Paradoxon des Außenseitertums	82
3.1.1 Das Außenseiterbild im Vorwort zu <i>Ein Held unserer Zeit</i> und im Nachwort zu <i>Der Steppenwolf</i>	82
3.1.2 Die Relation „Außenseiter – Kleinbürgertum“ im <i>Tractat vom Steppenwolf</i>	86
3.2 Der literarische Außenseiter als psychologische Instanz.....	89
3.2.1 Petschorin und Haller als Grenzübergänger	89

3.2.2 Der mentale Außenseiterrraum am Beispiel von Harry Haller und Grigorij Petschorin.....	93
3.3 Das Außenseitersein als eine „Krankheit“ – zu den kognitiv-emotiven Aspekten des Außenseitertums	109
3.3.1 Petschorins Selbstanalyse	109
3.3.2 Harry Haller und das „befreiende Lachen“ – Der Außenseiter zwischen dem individuellen und dem transpersonalen Bewusstsein	120
3.4 Der klassische und der frühmoderne Außenseiter – zu den strukturell-semantischen Beziehungen der analysierten Romane	130
4 Der Alkoholiker als Außenseiter im deutschen und im russischen kulturellen Raum am Beispiel von Hans Falladas <i>Der Trinker</i> und Venedikt Erofeevs <i>Moskau – Petuški</i>	132
4.1 Die gattungsspezifischen Merkmale der literarischen Außenseiterdarstellung	132
4.1.1 Das Außenseiterwerden als Niedergang – Zum Aufbau des <i>Trinkers</i>	132
4.1.2 Die Poetik des Außenseitertums bei Venedikt Erofeev	144
4.2 Die Sucht als Grund bzw. Folge des Außenseitertums.....	151
4.2.1 Der Trinker und sein Milieu	151
4.2.2 Veničkas Außenseitertum aus der soziokulturellen Perspektive	157
4.3 Frauenbilder und Liebesmotive bei Fallada und Erofeev	165
4.4 Der literarische Außenseiter im „Übermensch“-Diskurs	170
4.4.1 Der ‚poetische Naturalismus‘ von Falladas <i>Der Trinker</i>	170
4.4.2 Erofeevs Protagonist zwischen Stolz und Demut – Deutsche ‚Spuren‘ in <i>Moskau – Petuški</i>	177
5 Der literarische Außenseiter im erzählten Gegenwartsraum der Moderne – Uwe Tellkamps <i>Der Eisvogel</i> und Zahar Prilepins <i>Sankja</i>	186
5.1 Der Außenseiter zwischen Postmodernismus und Pop.....	186
5.1.1 Wiggo Ritter als Produkt und Widersacher der Popkultur	186
5.1.2 Sascha Tischin – der postsowjetische Außenseiter.....	195
5.2 Die postmoderne Welt als Handlungsraum für den neuen Außenseiter	200
5.2.1 Der erzählte und der erlebte Raum bei Tellkamp und Prilepin	200
5.2.2 Tellkamps Außenseiter als sozial engagierter Philosoph.....	207
5.2.3 Die kultur-politischen Ansichten von Sascha Tischin	211
5.3 Der Außenseiter und die Adoleszenz – Zu den altersspezifischen Nuancen des Außenseitertums	217
5.3.1 Wiggo Ritters ‚ewige Adoleszenz‘	217

5.3.2 Sascha Tischin auf dem Weg von der Adoleszenz zum Erwachsensein	222
5.3.3 Der erzählte Gefühlsraum und die Frauenfiguren in <i>Der Eisvogel</i> und <i>Sankja</i>	228
5.4 Die Protagonisten von Uwe Tellkamp und Zahar Prilepin – psychologisches Gesamtporträt des postmodernen Außenseiters	234
Schlussbemerkungen.....	235
Quellenverzeichnis.....	238
1. Zitierte und erwähnte Quellen	238
a) Primärliteratur	238
b) Sekundärliteratur	241
c) Spezialliteratur	245
d) Websites.....	246
2. Benutzte Quellen.....	246
a) Primärliteratur	246
b) Sekundärliteratur	247
Streszczenie rozprawy doktorskiej pt. „Autsajder literacki w niemieckiej i rosyjskiej prozie XIX-XI wieku. Badania narratologiczne“	249

Einleitung

Die vorliegende Dissertation ist der Entwicklung des literarischen Außenseiters im deutsch-russischen kulturellen Raum gewidmet und bezieht sich auf Prosatexte aus dem 19., 20. und 21. Jh. Unter dem literarischen Außenseiter wird dabei eine Figur verstanden, die die Grenzen des gegebenen kulturellen Raumes überschreitet bzw. die Normen einer gegebenen Gesellschaft bricht. Der Begriff des kulturellen Raumes umfasst sowohl die fiktive, werkimmanente Räumlichkeit, als auch den realen soziokulturellen Raum, dessen Besonderheiten den individuellen Erlebnis- und Erfahrungsbereich des künstlerischen Subjekts determinieren und begrenzen. Auf der narratologischen Ebene kann man diese Raumdifferenz, Robert Weismann folgend, in die Sozial- und die Individualperspektive¹ einteilen. Damit ist die Spezifik erzählerischer Vermittlung der Außenseiterfigur auf der mentalen Ebene bzw. auf Gefühls- und Handlungsebene verbunden sowie das Verhältnis zwischen dem erzählten und dem erzählenden Außenseiter in der Ich-Erzählsituation, die in den Außenseiterromanen sehr oft vorherrscht. Die Hauptfrage, der in der Analyse von drei Romanpaaren deutscher und russischer Prosa nachgegangen wird, betrifft diejenigen Veränderungen und Modifikationen, die bei der literarischen Darstellung des Außenseiterportraits besonders markant ausgeprägt sind. Weismanns Unterscheidung zwischen der fiktiven Kategorie des *point of view*, oder Erzählwinkels, und der realen Kategorie des Erzählerstandpunktes² ist hier für die Wie- und Was-Differenzierung besonders bedeutend. Beides – d.h. die Art und Weise, wie der Außenseiter und sein Raum beschrieben werden sowie die semantische Aufladung der erzählten Geschichte – wird aus einer doppelten Perspektive untersucht, die nicht nur der erzähltechnischen, sondern auch der soziokulturellen Komponente Rechnung trägt. Dies ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass diese Arbeit narratologisch und zugleich komparatistisch orientiert ist und unter anderem Texte analysiert, die kraft ihrer Verankerung in den betreffenden russischen Subkulturen einer weiteren, außertextuellen Erläuterung bedürfen. Das Ziel ist, erstens, herauszufinden, inwiefern die Sozial- und die Individualperspektive voneinander abhängig sind, und

¹ Vgl. Weimann, Robert: *Erzählerstandpunkt und point of view. Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman*. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 10, 1962, S. 130.

² Vgl. ebd.

zweitens, die Entfaltung der Figur des literarischen Außenseiters von der Mitte des XIX. Jh. bis zur Postmoderne zu verfolgen.

In zwei ersten, einführend-theoretischen Dissertationsteilen wird der allgemeine Forschungsstand zum Phänomen des Außenseiters im sozialen, historischen und philosophischen Kontext präsentiert und mit den wichtigsten Standpunkten der modernen Raumdiskussion in Verbindung gesetzt. Daraus wird ersichtlich, dass der Außenseiter als Untersuchungsobjekt sogar in den Disziplinen, wo der Begriff schon seit langem gängig ist (wie z.B. in der Soziologie), ein weitgehend unerforschtes Feld darstellt. Das Problematische ist eine eindeutige, interdisziplinäre Definition des Außenseiters. Soziokulturell gesehen, kann man den Außenseiter als eine Persönlichkeit bezeichnen, die sich dem Allgemeinen widersetzt oder dem Allgemeinen entflieht, ihr eigenes Leben jenseits jeglicher sozialer Gruppen führt und ihre eigenen, vom akzeptierten „Durchschnitt“ weit entfernten Ziele konsequent verfolgt. Auf die Literaturwissenschaft übertragen bedeutet diese Widersetzung eine semantische, sujetkoordinierende Grenzüberschreitung. Der Unterschied zwischen dem literarischen und dem sozialen oder historischen Außenseiter entspricht im hohen Grade dem Unterschied zwischen dem sozialhistorischen Raum und seinem künstlerischen Entwurf in einem fiktionalen literarischen Text. Ohne diesen Unterschied zu beachten, kann man leicht zu falschen Rückschlüssen kommen, die auf isolierten Textelementen, nicht aber auf dem Text als einer geschlossenen narrativen Ganzheit basieren. Die narratologische und die komparative Methode sind sich darin einig, dass „eine „intuitive“ oder unmittelbare Erkenntnis isolierter Dinge“³ unmöglich ist. Die Komparatistik betrachtet Dichtungen als Artefakte, die „sich von Natur aus im Vergleich ergeben“⁴. Die narratologische Perspektive mit ihrer klaren Differenzierung zwischen Figur, Erzähler und Autor bietet ein präzises methodologisches Vorgehen, um diese Artefakte entsprechend (d.h. als eine fiktive, vom Autor kreierte Erzählwelt) analysieren zu können. Bei dieser Analyse steht immer der Text und nicht etwa seine Wirkung auf den Rezipienten oder willkürliche Überinterpretationen im Ausgangspunkt. Deshalb ist es bei der Untersuchung des literarischen Außenseiters wichtig, den komparatistischen Ansatz und die narratologische Methodologie als eine gekoppelte Doppelstrategie zu verwenden.

Die letzten drei Kapitel der Arbeit bilden eine vergleichende Analyse von jeweils zwei Romanen deutscher und russischer Autoren: *Ein Held unserer Zeit* von Michail Lermontov

³ Brodsky, Claudia: Komparatistik im multikulturellen Kontext. In: Zelle, Carsten (Hrsg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 31.

⁴ Ebd.

tow und *Der Steppenwolf* von Hermann Hesse; *Moskau-Petuški* von Venedikt Erofeev und *Der Trinker* von Hans Fallada; *Sankja* von Zahar Prilepin und *Der Eisvogel* von Uwe Tellkamp. Bei jedem Romanpaar stützt sich die Untersuchung auf diejenigen Aspekte, die für die Außenseiterdarstellung in den gewählten Texten narratologisch wie inhaltlich charakteristisch sind: der Übergang vom ‚klassischen‘ zum ‚postklassischen‘ Außenseiter, die Sucht als Grund und Folge des Außenseitertums sowie das Phänomen des ‚neuen‘, postmodernen Außenseiters. Unter dem klassischen Außenseiter wird ein stolzer Einzelgänger im Sinne Byrons verstanden, dessen geistiges Kapital der mentalen Begrenztheit seines nächsten Milieus überlegen bleibt. Die Wahl der Texte ist beim ersten Paar durch eine Reihe unübersehbarer Ähnlichkeiten auf der strukturellen, inhaltlichen und rezeptiven Ebene bedingt. Sowohl *Der Steppenwolf* als auch *Ein Held unserer Zeit* wurden zu ‚Kultromanen‘ ihrer Epoche; beide gehören zu den wichtigsten Außenseiterromanen deutscher und russischer Literatur. Die Gegenüberstellung scheint umso interessanter und aufschlussreicher zu sein, als die Entstehungszeitdistanz zwischen den Werken beinahe hundert Jahre beträgt: *Ein Held unserer Zeit* wurde 1840, *Der Steppenwolf* 1927 veröffentlicht. Während beide Texte strukturell gesehen mehrere erzähltechnische Gemeinsamkeiten aufweisen (Vor- und Nachwort eines fiktiven Herausgebers, wechselnde Erzählperspektive, Verwendung von Rahmenerzählung usw.), bilden die Hauptfiguren verschiedene Außenseitertypen. An diesem Beispiel wird die Entwicklung des reflektierenden Außenseiters der ersten „psychologischen Romane“ zum ‚postklassischen‘ Außenseiter der psychoanalytischen Moderne (erste Hälfte des 19. Jh.) verfolgt.

Beim Vergleich von Falladas und Erofeevs Romanen ist nicht der Alkoholismus an sich bedeutend, sondern er steht vielmehr stellvertretend für die Sucht als solche, deren Verhältnis zur erstrebten inneren Freiheit des Außenseiters von Paradoxen bestimmt ist. Ähnlich ist hier nur der Zustand der erzählten Außenseiter (die Alkoholabhängigkeit, die ihr ganzes Leben von innen her bestimmt) und die Ich-Erzählsituation. Im Unterschied zu Falladas schrittartigem Studium des gesellschaftlichen und moralischen Untergangs, ist aber Erofeevs „Poem“ ein philosophisch-religiöses Mysterium, eine metaphysische Tragikomödie, dessen Außenseiter eine eigenartige Mischung aus einem wandernden Trinker und einem inspirierten Prediger bildet. Bemerkenswert ist auch Folgendes: obwohl die beiden Romane zeitlich näher zueinander stehen, als das vorhergehende Paar, sind die Unterschiede sowohl in der Außenseiterdarstellungsart als auch in den Innenwelten der Außenseiterfiguren gravierend. An der narratologisch-vergleichenden Analyse von *Moskau-Petuški* und *Der Trinker* wird sichtbar, wie eng das Wie und das Was eines literari-

schen Textes zusammenhängen, sodass hinter dem scheinbar gleichen Außenseitertypus in der Tat zwei unterschiedliche, teilweise gar oppositionelle Außenseiterkonzepte stehen können.

Das letzte Romanpaar stammt aus den Jahren 2008 (*Der Eisvogel*) und 2009 (*Sankja*). Die in den Texten von Uwe Tellkamp und Zahar Prilepin geschilderten Außenseiter agieren in einem qualitativ anderen soziokulturellen Raum, wo das als revolutionärer Grenzübergang verstandene Außenseitertum auf die Probe gestellt wird, denn alle möglichen Grenzen wurden längst aufgehoben, alle Normen verletzt, und selbst der Begriff der Norm wird in dieser neuen, postmodernen Wirklichkeit stets in Frage gestellt. Die allverpflichtende Toleranz und Demokratie haben jedoch nicht dazu geführt, dass die Figur des literarischen Außenseiters aus dem Blickfeld verschwand. Im Gegenteil: der Außenseiter ist heute so populär, wie nie zuvor. Aber seine äußeren wie inneren Intentionen nehmen eine völlig andere Richtung an. Der Unterschied zwischen dem postmodernen Außenseiterbild (sei es in russischer oder in deutscher Prosa) und ihren ‚klassischen‘ bzw. ‚postklassischen‘ Vorläufern ist so gewaltig, dass angesichts dieser globalen Wende die transkulturellen Ähnlichkeiten innerhalb der gewählten Romanpaare sichtbarer werden. Daher knüpft der Vergleich von Prilepins und Tellkamps Protagonisten zugleich an das Problem der literaturhistorischen Außenseiterentwicklung an, das im dritten Kapitel der vorliegenden Dissertation ihre Formulierung findet.

1 Theoretischer Interpretationsrahmen

1.1 Zur Begriffsklärung – Der Außenseiter im sozialen, historischen und philosophischen Kontext

Der Außenseiter als Untersuchungsobjekt stellt ein weitgehend unerforschtes Phänomen dar. In seiner soziologisch-geschichtlichen Studie *Lebensgeschichte als Appell* postuliert Klaus Beckmann:

Die Existenz von nichtbürgerlichen Denk- und Subjektivitätsformen im bürgerlichen Zeitalter ist durch die Geschichts- und Sozialwissenschaften kaum thematisiert worden; theoretisch-systematische Überlegungen in diesem Problemfeld etwa aus der Philosophie fehlen ebenfalls.⁵

⁵ Bergmann, Klaus: *Lebensgeschichte als Appell. Autobiographische Schriften der kleinen Leute und Außenseiter*. Westdt. Verl., Opladen 1991, S. 13.

Bedeutend in der angeführten Aussage ist die Bezeichnung „das bürgerliche Zeitalter“ als Opposition zu den „nichtbürgerlichen Denk- und Subjektivitätsformen“. Der Außenseiter wird dadurch in gewisse „Abhängigkeit“ vom (Klein)Bürgertum gebracht. Beckmann folgend, wird die Entstehung des Außenseitertypus nur durch die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft ermöglicht, denn erst in der frühbürgerlichen Epoche gerät das Individuum selbst in den Blick, betrachtet sich als ein Individuum, reflektiert darüber⁶. Historisch gesehen, redet man von einer bürgerlichen Gesellschaft ab einer konkreten Etappe in der geschichtlichen Entwicklung, und zwar ab der Aufklärung, die den Übergang vom Mittelalter zu der sog. „Neuen Geschichte“ bezeichnet. Nach Beckmann kann diese Geschichtsstufe als die „Geburtstunde“ des – europäischen – Außenseiters gelten. Auch Hans Mayer, der Autor der bisher wohl umfassendsten literaturwissenschaftlichen Außenseiterstudie, stimmt diesem Gedanken einigermaßen zu, wenn er behauptet:

Es nimmt sich aus wie ein Denkparadox und ist doch geschichtliche Wirklichkeit gewesen: daß die Anerkennung von Lebensrecht und Würde der existentiellen Außenseiter am besten in jener Ära gesichert war, da adlige Aufklärer unter dem Ancien Regime die bürgerlichen Forderungen vertraten⁷.

Werner Mahrholz postuliert dagegen, dass die Rahmenbedingungen für die Außenseiter-Existenz erweitert werden sollten:

Der Individualismus als Lebensform, in dem Sinne, wie der Begriff von uns durchgehend verwandt wird, gründet sich auf die seelische Tatsache, daß in manchen Zeiten der Geschichte das Gefühl der Einsamkeit und des Ansichgestelltseins bestimmend für die Stellung des Menschen zum Leben und zur Welt überhaupt wird. Individualismus in diesem Sinne, ist die Lebensform der Einsamkeit als ewig und unabänderlich gesetzt.⁸

Von Mahrholz werden zwei wichtige Merkmale des Außenseitertums herausgestellt: die **Einsamkeit** des Außenseiters sowie die **Unabhängigkeit** des „ewigen und unabänderlichen“ Außenseiter-Phänomens von einer bestimmten historischen Epoche. Dass es nun erst im 17. Jh. dazu kommt, dass gewisse Individuen sich auf einmal als Außenseiter wahrnehmen, ist freilich schwer vorstellbar. Die „Geburt“ des Außenseiters durfte ein langer und komplizierter Prozess gewesen sein. Es kann dabei die berechtigte Frage auftreten: wieso weiß man dann so wenig bzw. nichts über die Außenseiter der vorbürgerlichen Epochen? Die Antwort darauf ist mit den Haupttendenzen der Aufklärung unmittelbar verbunden. Im Zeitalter einer sowohl individuellen wie gesellschaftlichen geistigen

⁶ Ebd., S. 44.

⁷ Meyer, Hans: *Außenseiter*. Suhrkanp Verlag, Frankfurt am Main 1975, 2007, S. 27.

⁸ Mahrholz, Werner: zitiert nach: ebd., S.53.

Emanzipation wird ermöglicht, unartikulierte oder verschwiegene Erscheinungen ans Licht zu bringen. So hätte die Drogenodyssee von De Quincey⁹ nur in einer aufgeklärten, urbanisierten Gesellschaft veröffentlicht werden können. Zahlreiche Tabus, die mehrere Jahrhunderte brauchten, bevor sie gebrochen werden konnten, hielten die Entwicklung der Kunst – und dadurch die Informationsverbreitung – zurück. So gesehen kann man sämtliche „Hexen“, „Zauberer“ und „Ketzer“ als Außenseiter des Mittelalters betrachten. Eine solche Behandlung scheint auch insofern gerechtfertigt zu sein, als einige von den Opfern der Inquisition heutzutage als große Künstler und Wissenschaftler anerkannt sind. Der italienische Dichter und Denker Giordano Bruno (1548-1600), der wegen Magie und Ketzerie auf einem Scheiterhaufen hingerichtet wurde, ist hier eines der bekanntesten Beispiele. Geht es um die femininen Außenseiter, so wäre die französische Nationalheldin Johanna von Orléans (1412-1431) an erster Stelle zu erwähnen.

Aus diesen Beispielen wird klar, dass die angesprochene Einsamkeit, wenngleich einen unbestreitbaren, so doch nicht den einzigen kennzeichnenden Zug des Außenseitertums bildet. Es gibt diverse Auffassungen zum Begriff „Außenseiter“. Das deutsche Soziologie-Lexikon definiert den Begriff folgendermaßen:

Außenseiter

1. in der → Soziometrie ist der Nichtgewählte, Isolierte; ein A. in der untersuchten → Gruppe;
2. Personen, die aufgrund äußerer Merkmale oder Verhaltensweisen, die den allgemeinen Vorstellungen von Normalität widersprechen, als abweichend definiert und von → Interaktionen mehr oder weniger ausgeschlossen werden oder sich selbst zurückziehen und dadurch → marginale → Positionen einnehmen;
3. insbesondere Personen, die sich selbst aus sozialen Beziehungen intentional herausdefinieren und freiwillig und bewusst Verhaltensweisen praktizieren und → Einstellungen haben, die als absonderlich – aber noch nicht als extrem abweichend – betrachtet werden.¹⁰

Mit anderen Worten werden die Außenseiter in der Soziologie in zwei Gruppen eingeteilt. Als Außenseiter gelten **a)** diejenigen, die aus der gegebenen Gesellschaft ausgeschlossen werden und **b)** diejenigen, die sich selbst als Außenseiter empfinden und sich jeglicher sozialer Zugehörigkeit entziehen. Der soziologischen Definition entnommen, sind die Vertreter der zweiten Gruppe Außenseiter per excellence. Entscheidend ist dabei die Tatsache, dass ihre Verhaltensweise bewusst und freiwillig praktiziert wird. Hans Meyer geht

⁹ De Quincey, Thomas: *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*. London Magazine, London 1821

¹⁰ Reinhold, Gerd; Lamnek, Siegfried; Becker, Helga (Hrsg.): *Soziologie Lexikon*. R. Oldenbourg Verlag, München 1997, S. 38.

zwar von demselben Unterscheidungsprinzip aus, jedoch bekommen bei ihm die beiden Gruppen eine andere sprachliche Identifizierung. Meyer bezeichnet sie als *intentionelle* und *existentielle* Außenseiter. Dies wird am Beispiel der altgriechischen Epik veranschaulicht:

Weit davon entfernt, den Alltag munter-normaler Kinder zu reflektieren, *handelte die Schaubühne der Griechen ausschließlich von den anomalen Außenseitern*. Hier bereits lässt sich die Teilung in Welten der Komödie und Tragödie zugleich als Gegensatz zwischen den intentionellen und den existentiellen Außenseitern verstehen.

Die Komödienhelden des Aristophanes sind *willentliche* Einzelgänger und Sonderlinge. [...] Die Protagonisten der Tragödie hingegen sind Vorformen des existentiellen Außenseitertums insofern, als sie zumeist unter dem Götterfluch stehen, die tragische und daher unlösbare Konstellation nicht eigentlich gewollt haben.¹¹

Die Grenzen zwischen den beiden Gruppen sind aber oft fließend. Howard Becker versteht diese zwei Pole nicht unbedingt als voneinander abgetrennte Gruppierungen, sondern vielmehr als *Stufen* in der Außenseiterentwicklung:

[...] abweichendes Verhalten *entwickelt* sich im sozialen Kontext über eine komplizierte Folge von Einstellungsveränderungen erst allmählich. Obgleich die meisten Menschen häufig Impulse zu abweichendem Verhalten verspüren, werden nur vergleichsweise wenige tatsächlich zu Außenseitern, durchlaufen also konsequent jenen Lernprozeß, durch den sich aus der Selbsterfahrung des eigenen abweichenden Verhaltens schließlich die permanente abweichende Motivation ergibt.¹²

Die These besagt, dass das abweichende Verhalten sich im Laufe des menschlichen Lebens durch mehrere Stadien entfaltet. Aus dieser Perspektive betrachtet, kann sich die „frei“ ausgewählte Außenseiterstellung in der Wirklichkeit als ein logisches, unvermeidliches Ergebnis der äußeren Ausgestoßenheit erweisen. Becker „sieht abweichendes Verhalten – und das gilt für menschliches Verhalten generell – also stets als kompliziertes Schauspiel, an dem sich viele Akteure beteiligen.“¹³ Daher sollten nach Becker nicht nur die Außenseiter, sondern auch unbedingt diejenigen untersucht werden, die die Regeln setzen, die dann später von den Abweichenden gebrochen werden. Die Entstehung von diesen Regeln und Normen erscheint in dem Zusammenhang auch sehr wichtig. So schreibt Thomas Luckmann in der Einleitung zu Beckers soziologischer Außenseiter-Studie:

¹¹ Vgl. Meyer, Hans: *Außenseiter*. S. o., S. 13.

¹² Thure von Uexküll und Ilse Grubich-Simitis: *Zu diesem Buch* – siehe als Vorwort in: Becker, Howard Saul: *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*. Fischer, Frankfurt am Main 1973, S. V.

¹³ Ebd., S. VI.

In der Alltagswirklichkeit sind also normal geordnete Verhältnisse die Regel: sie stehen im Erwartungshorizont aller auf sie bezogenen Erfahrung. Diese Wirklichkeit ist eine menschliche Konstruktion. Menschlich heißt hier nicht «der Mensch» als Individuum (das war eine idealistische Voreingenommenheit), auch bezieht sich das Wort nicht auf die Gattung als solche (das ist eine materialistische Vereinfachung). An der Konstruktion geordneter Verhältnisse ist etwas anderes «menschlich»: Menschen werden zu Menschen in intersubjektiven Vorgängen, im gesellschaftlichen Handeln, das sowohl Arbeit wie Kommunikation in Einheit umfaßt. Spezifische Gruppen von Menschen, miteinander und gegeneinander handelnd und denkend suchen – in der Bemühung zu überleben und Bedürfnisse zu befriedigen – in ihrem Handeln und Denken einen über diese Bemühung hinausgehenden Sinn – und *verleihen* ihm somit einen Sinn.¹⁴

In dieser Auffassung sind die gesellschaftlichen Normen und Konventionen als subjektivierte Wirklichkeitsvorstellungen- bzw. Erfahrungen zu verstehen. Im Prozess ihrer Entwicklung sowie ihrer Anpassung an die Sinnbedürfnisse der jeweiligen Gegenwart entstehen allgemein anerkannte Ordnungen, die auf bestimmten Grundstrukturen der menschlichen Existenz basieren. Da aber jeder Mensch trotzdem ein Individuum bleibt (und, wie oben bereits erwähnt, ab einer gewissen Geschichtsperiode alle Rechte und sogar Ermutigungen dazu hat, sich als solches zu empfinden), sind die Abweichungen von diesen festgesetzten Ordnungen kaum zu vermeiden. „Die Abweichungen dieser Art werden nur in völlig isolierten Gesellschaften [...] nicht bemerkt.“¹⁵ Es besteht aber ein wesentlicher Unterschied zwischen „bemerken“ und „verarbeiten“ Abweichungen. So z.B. schätzt Meyer den sozialen Einfluss auf das Phänomen des Außenseiters als eine kleinbürgerliche Vereinfachung des Problems ein, aus der schließlich die Ignorierung des *wahren* Außenseitertums folgt:

Die Medea oder Phädra der Seneca, sein Hercules und seine Atriden wurden zur Bildungsdichtung für römische Bürger. Die tragischen Außenseiter der Griechen degenerierten zur literarischen Erbaulichkeit. Ihre kathartische Funktion hatten sie eingebüßt.

Der *christliche* Monotheismus kennt den Außenseiter nur im Bereich der Glaubenseinheit. [...] Alles wird reduziert auf ein Innen oder Außen in bezug auf die Welt des Corpus christianum. Innerhalb dieser Gemeinschaft ist *allein das intentionelle Außenseitertum denkbar*. Monstren durch ihre Taten und Meinungen sind sündhafte Menschen. Nur ein einziges existentielles Monstrum bevölkert die Welt der Evangelien: der verräterische Apostel *Judas Ischarioth*. [...] Sein Außenseitertum erscheint in allen Abschilderungen und Deutungen kaum als jämmerliche Willensentscheidung für den Verrat, weit eher als providentielle Rollenerfüllung. Dadurch wird Judas zur Inkarnation des durch Gottesmord unrettbar befleckten

¹⁴ Lückmann, Thomas, siehe: Ebd., S. XI.

¹⁵ Ebd., S. XII.

jüdischen Volkes. *Der Jude wird zum Judas*. Seine Identität ist diejenige eines existentiellen Außenseiters.¹⁶

Meyer schlägt eine retrospektive Entdeckung der Außenseiterfiguren der Weltgeschichte vor. Dabei ist der Unterschied zwischen den fiktiven Mythos-Helden, wie Hercules oder Medea, und den realen historischen Persönlichkeiten, wie Judas, nicht relevant. Ähnlich nennt Meyer in einer Reihenfolge solche „Kunstfiguren“, wie Faust, Hamlet, Eulenspiegel und Jeanne d’Arc¹⁷. Zwar scheinen sie sowohl auf der faktual-fiktionalen, als auch auf der kulturellen Ebene durch mehrere Faktoren getrennt zu sein, „gemeinsam ist ihnen allen, dass sie Fremdheit in der bestehenden Gemeinschaft bedeuten. Verurteilt werden sie nicht durch eine strukturell und ideologisch feindliche Gegenschicht, sondern durch Ihresgleichen“¹⁸. Der Begriff „Außenseiter“ wird damit durch ein neues wichtiges Merkmal erweitert, nämlich die **Fremdheit**. Diese bildet wiederum einen logischen Zusammenhang mit den Aufklärungsidealen, von denen eines der bedeutendsten eben die Gleichheit war. Die Erhebung der Gleichheit zu einem unbestrittenen allgemeinen Wert hat neue Begrenzung und Aussonderung zur Folge. Bergmann schreibt dazu:

Das Bürgertum wurde immer wieder der immanenten Widersprüchlichkeit seiner proklamierten Ideen gewahr und versuchte qua Definition auszusondern, wer als *Mensch als solcher* anzusehen ist und wer nicht. Selbst die radikalen Denker der Leveller suchten nach Begründungen, um Domestiken und Almosenempfänger von den Bürgerrechten auszuschließen.¹⁹

Die Aufklärung und insbesondere die daraus resultierende Herausbildung des Bürgertums führten zur neuen „Menschendefinition“. Diese basierte zwar auf liberalen Postulaten der Gleichheit und Freiheit, aber in ihrer fast dogmatischen Unbeugsamkeit könnte sie mit der Heiligen Inquisition „konkurrieren“. In diesem Lichte scheint das „Gemisch“ von realen und fiktionalen Außenseitern bei Meyer sinnvoll. Das Schlüsselwort ist hier die **Grenzüberschreitung**. Ob sie nun in geschichtlicher oder literarischer Dimension ihren Niederschlag findet, ist – in dem Fall – zweitrangig. Außerdem besteht eine permanente Wechselwirkung zwischen den faktualen und den literarischen Außenseitern. Jeanne d’Arc ist einerseits eine historische Person, andererseits wurde sie zur Protagonistin mehrerer Romane, Filme usw. Interessanterweise ist die gegenseitige Wirkung – wenn das Historische vom Künstlerischen beeinflusst wird – ebenfalls nicht selten vorhanden:

¹⁶ Meyer, Hans: *Außenseiter*. S. o., S. 15-16.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Bergmann, Klaus: *Lebensgeschichte als Appell*. S. o., S. 45.

Hamlet und Don Quijote erweisen sich als unausgeschöpft: selbst durch Shakespeare und Cervantes. [...] Solche Figuren der Grenzüberschreitung vermögen in doppelter Weise auch die historische Grenzüberschreitung zu provozieren. Entweder durch Neu- und Nachformung eines Modells, wie im Falle der Jungfrau von Orleans, der Don Juan oder Faust. Oder durch permanente, im Zeitwandel auch die geistigen Wandlungen markierende Neuinterpretationen. Das ist an Hamlet, Shylock und Don Quijote zu demonstrieren.²⁰

Ein Außenseiter erscheint daher im entsprechenden historischen und kontextualisierenden Umfeld immer als „Gegenpol“ zu diesem Umfeld, als jemand, der die von diesem Umfeld bestimmten Grenzen, zu durchbrechen versucht bzw. unbewusst durchbricht. Der Außenseiter kann dem Prinzip der Gleichheit niemals gehorchen, denn das Anderssein ist eben das Kennzeichnende an ihm. Vor diesem Problem stand plötzlich die liberale Gesellschaft der Aufklärungsepoche: die mittelalterlichen Vorurteile wurden abgeschafft, doch die Zahl der Unangepassten wurde nicht geringer. Im Gegenteil: das Problem der Außenseiter wurde im bürgerlichen Milieu immer aktueller. Nach Meyer waren die Versuche, das Außenseitertum zu bekämpfen, in der Aufklärung genauso aktiv, wie in den früheren Epochen. Die Methoden waren allerdings anders, und zwar viel schlauer. Die Aufklärer begriffen etwas, was ihren „Vorgängern“ noch nicht klar war, nämlich, dass eine offene Konfrontation die erwünschte Lösung des Konfliktes kaum bieten kann. Statt gegen die „Sonderlinge“ zu kämpfen, versuchten sie die Außenseiter durch die Bildung zu „zähmen“:

Shakespeares Caliban ist im 18. Jahrhundert nicht mehr der „Stranger“, sondern ein Erzieher zur allgemeinen Humanität: eine Herausforderung. Die edlen Wilden bei Montesquieu in den „Lettres persanes“, bei Voltaire, oder bei J.M. Lenz im „Neuen Menoza“ sollten die Einübung in der Gleichheit befördern, nicht bloß in einer „Toleranz“, welche den Außenseiter und Anderen zwar erträgt, aber nicht integriert.²¹

Die aufklärerische Auseinandersetzung mit dem Außenseiterphänomen sieht Meyer als eine relativ „milde“ Methode, deren Endziel in der Integrierung des Außenseiters in die „normale“ Gesellschaft bestand. Natürlich ist auch *das* eine Anpassung des von Natur aus Unangepassten – eine auf Paradoxen beruhende Vereinfachung des Problems. Trotzdem, meint Meyer, war das nachfolgende Verhältnis zur Außenseiterproblematik in ihrer schroffen Abweisung viel zurückgezogener, als die „humanen“ Mittel der Aufklärer:

Die bürgerliche Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts hat alles zurückentwickelt. Es war nicht allein das Prinzip der wirtschaftlichen Konkurrenz, das Ungleichheit voraussetzte, nicht Egalität. Auch nicht die Bürgertugend, die sich sittenstolz dem aristokratischen Laster entgegenstemmte. Entscheidender blieb, daß

²⁰ Meyer, Hans: *Außenseiter*. S. o., S. 17.

²¹ Ebd., S.29.

die zerstörte feudale Hierarchie durch eine neue, bürgerliche ersetzt werden mußte, die nur auf wirtschaftlicher Ungleichheit aufgebaut werden konnte: im Rahmen allgemeiner Rechtsgleichheit. Sie verwandelte die Frau in eine parasitäre Sklavin, da sie kein Geld verdient und verdienen soll. Sie bekämpfte die jüdische Emanzipation durch Bildung und Besitz. Fremdenfeindlich von Anfang an, wurde sie zunehmend nationalistischer. [...] Von nun an gab es Art und Abart, lebenswertes und unwertes Leben. Jeder Außenseiter wurde zur Provokation.²²

Abgesehen davon, dass vieles in Meyers Aussage eher auf Emotionen, als auf Argumente, ausgerichtet ist, spornt der Gedanke, dass das Schicksal der Außenseiter im 19.-20. Jh. aussichtsloser aussah, als in der Aufklärungszeit, zum Nachdenken an. Die Frage ist, ob die weitere geschichtliche Entwicklung etwas definitiv Neues oder vielmehr die logische Fortführung der von der Aufklärung angefangenen Bahn darstellt. Das Letztere scheint wahrscheinlicher zu sein, denn die historischen Epochen dürfen ja nicht als voneinander „abgerissene“ Fragmente betrachtet werden, sondern als eine konsequente Entwicklung. Auf jeden Fall kann man durch diese ontologische Konfrontation zwischen dem Außenseitertum und der Aufklärung die „Forschungslücken“, auf die nicht nur von Beckmann, sondern auch von Bernd Roeck, dem Autor einer sozial-geisteswissenschaftlichen Untersuchung *Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten*, hingewiesen wird, teilweise schließen²³. Den Außenseiter-Begriff erklärt Roeck wie folgt:

Allen diesen Menschen ist gemeinsam, dass sie sich in der Minderheit befinden, daß sie vielleicht sogar allein stehen in einer sozialen Umwelt, zu der sie zugleich gehören und auch nicht. Sie sind Teil gesellschaftlicher Formationen, ohne jedoch in diese wirklich integriert zu sein. Das Maß, in dem sie Distanzierung erfahren, abgelehnt, gar verfolgt werden, mag unterschiedlich intensiv sein; daß sie aber distanziert, „an den Rand gedrängt“ werden, ist konstitutiv für ihr Dasein [...]²⁴

Auch hier erscheint die **Ausgeschlossenheit** aus einem bestimmten sozialen Kreis als ein konstitutives Außenseitermerkmal. Unterschiedlich ist nur der Grad dieser Absonderung. Das Verhältnis der Gesellschaft zu den „Unangepassten“ hängt sowohl von der historischen Epoche, als auch von der gegebenen Gesellschaft, ihrer Kultur und Traditionen ab. Roeck gibt zwar zu, dass die Außenseiterexistenz ein universelles, weltweites Phänomen ist, für ihn ist es aber „kein exotisches Sondergebiet, kein bizarrer Seitenzweig einer sonst an <normalen> Gegenständen orientierten Historiographie“²⁵. Das Außenseitertum ist, Roeck folgend, weder ein notwendiger Dauerzustand noch etwas, womit man schon immer geboren wurde. Er unterscheidet zwischen den *tatsächlichen* und den *imaginären*

²² Ebd.

²³ Roeck, Bernd: *Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten*. Vandenhoeck & Ruprecht, Goettingen 1993.

²⁴ Ebd., S. 8.

²⁵ Ebd., S. 7.

Randgruppen. Zu den ersten zählt er z.B. Zigeuner und Juden. Mit anderen Worten sind es Gruppen von Menschen, die im Laufe der Geschichte eine permanente, historisch dokumentierte Intoleranz bzw. Verfolgung erleben. Etwas Anderes sind die „imaginären“ Außenseiter. Das sind, so Roeck, gewisse Randgruppen, die zwar als Außenseiter betrachtet wurden, aber nur in einer bestimmten Epoche, wobei es in der Tat um bloße „Missverständnisse“ ging. Diese führten jedoch zu realen, bedauernswerten Folgen. So schreibt Roeck folgendes über die sog. „Hexen“ in der mittelalterlichen Welt:

Die <imaginäre Gruppe> par excellence ist die <Sekte> der <Hexen>. Die Meinung, es habe wirklich Gemeinschaften von Frauen gegeben, die sich dem Teufel, der schwarzen Magie, ergeben hätten, kann wenig Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Die der Hexerei bezichtigten Frauen und Männer waren im Sinne der Anklage unschuldig. Die meisten unglücklichen Opfer der großen Verfolgungen des 16. und 17. Jahrhunderts hatten mit Teufelspakt, Nachtflug oder Schadenszauber gewiß nichts im Sinn. Doch handelte es sich zweifellos häufig um Personen, die in irgendeiner Hinsicht bereits Außenseiter waren – alte, alleinstehende Frauen, Menschen mit einem körperlichen oder psychischen Leiden [...]²⁶

Der „imaginäre“ Außenseiter ist also eine Gestalt, die aufgrund einer gesellschaftlichen „Verblendung“, sozial-kultureller Zurückgezogenheit – allgemein: aufgrund der Epochenspezifik – mit dem Randstatus etabliert wird. Roecks Vision sieht zwar „optimistischer“, aber nicht überzeugender, als die von Meyer, aus. Besteht die ganze Problematik des Außenseitertums in falsch zugeordneten „Etiketten“, so bleibt Meyers Schlüsselfrage immer noch ohne Antwort: warum machte die Aufklärung – eine Zeit der allgemeinen Emanzipation und Befreiung – der Außenseiterexistenz kein Ende? Wie kommt es dazu, dass in einer Gesellschaft, die alles toleriert und jedem Menschen gleiche Rechte und Entwicklungsmöglichkeiten bietet (wenigstens zu bieten behauptet), stets diejenigen geboren werden, die von der Mehrheit abgegrenzt sind und, obwohl ins Soziale äußerlich integriert, innerlich allein und un- bzw. missverstanden werden?

Nachdem einige wesenhafte Züge der Außenseiter behandelt wurden, wäre es sinnvoll, **die Gründe des Außenseitertums** zu hinterfragen. Diese Frage liegt eher im philosophischen Bereich, denn sie betrifft nicht den äußeren Ausdruck des zu untersuchenden Problems, sondern sein unmittelbares Wesen. Abgesehen von der eindeutigen sportlichen Definition, überrascht Duden mit einer wichtigen Bemerkung, die sich zwar einer unbestreitbaren Konkretisierung entzieht, aber unser bisheriges Außenseiterbild wesentlich erweitern kann. Nach Duden ist ein Außenseiter „[...] *abseits der Gesellschaft, einer Gruppe*

²⁶ Ebd., S. 8.

*Stehender; jmd., der seine eigenen Wege geht*²⁷. Diese Bezeichnung erweist sich, verglichen mit der aus dem Sportbereich, als durchaus aufschlussreich. Den sportlichen Außenseiter erklärt Duden als den „*Wettkampfteilnehmer, dessen Gewinnchancen gering zu veranschlagen sind* [...]“²⁸. Der Unterschied zwischen den beiden Außenseitertypen ist offenkundig. Stellt man sich die Gesellschaft als ein gut organisiertes System mit gemeinsamen Zielen und Interessen vor, so ist die Realisierung von diesen Interessen auch ein gewisser „Wettkampf“, in dem der Eine die Winner-Stellung einnimmt und der Andere als „Loser“ von der Liste „gestrichen“ wird. Dieser „Verlierer“ ist aber, Duden folgend, kein Außenseiter im wahren Sinne des Wortes. Der „ideelle“ soziale Außenseiter geht „**seine eigenen Wege**“ (siehe den Verweis unter der Fußnote 23). Er beteiligt sich nicht am allgemeinen Wettkampf; er verliert nicht im Spiel um ein bestimmtes gemeinsames Gut – sein Interesse liegt in einem anderen Bereich, der mit den „populären“ Bestrebungen wenig gemein hat. Sein Leben ist keineswegs ziellos, denn jeder **Weg** setzt auch ein **Ziel** voraus. Nur sind es völlig andere Ziele und deshalb auch total unterschiedliche Wege. Hinsichtlich eines solchen Außenseiterporträts legt der Artikel von Jean-Michel Sallmann *Der Heilige – ein gesellschaftlicher Außenseiter*²⁹ einige interessante Thesen vor. Sallmann warnt vor einer verallgemeinernden Außenseiter-Definition, indem er folgendes behauptet:

Der Begriff «Außenseiter» gehört zu denen, deren Gebrauch in gravierender Weise außer Kontrolle geraten ist, denn es ist riskant, eine Norm zu definieren und damit das Maß der Abweichung im Verhältnis zu dieser Norm. Wenn aber ein Individuum oder eine Gruppe aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung oder ihres Verhaltens nicht dem Bild entsprechen, das sich die Historiker von der Gesellschaft vergangener Zeit machen, dann greifen sie auf diesen Begriff zurück, der auf so vieles zu passen scheint und eine bequeme Möglichkeit bietet, der Frage auszuweichen, was wir mit unseren Analysemethoden erreichen können. So sind ganze Teilbereiche historischer Gesellschaften als Außenseitergruppierungen eingestuft worden: Straftäter, ethnische Minderheiten, Soldaten, Einsiedler, Frauen, sogar die Armen. Das läuft schließlich auf eine Menge Leute hinaus.³⁰

Diese Aussage berührt gleichsam mehrere bedeutende Aspekte:

²⁷ *Duden*. Deutsches Universales Wörterbuch. Herausgegeben und bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion unter der Leitung von Günther Drosdowski. Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, 1989, S. 191.

²⁸ Ebd.

²⁹ Sallmann, Jean-Michel: *Der Heilige – ein gesellschaftlicher Außenseiter?* In: Lehmann, Hartmut/ Trepp, Anne-Charlott (Hg.): *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*. Vandenhoeck / Ruprecht, Goettingen 1999, S. 559-575.

³⁰ Ebd., S. 559.

- 1) Die Definition des Außenseiterbegriffs ist mit der Notwendigkeit der Normdefinition untrennbar verbunden.
- 2) Da die Norm (besonders bei einer retrospektiven Analyse von vergangenen Epochen) schwer festzustellen ist, scheint eine eindeutige, strenge Definition des Außenseiters, so Sallmann, ein riskantes Unternehmen zu sein.
- 3) Bei einer ernst betrachteten, umfassenden Außenseiterdefinition sollten mehrere Merkmale des Außenseitertums – nicht nur die Abgetrenntheit des Individuums bzw. einer Gruppe von Individuen von der Gesellschaft – berücksichtigt werden.

Die „Verengung“ des Außenseiterbegriffes auf konkrete, für den Außenseiter allein charakteristische Züge führt, in Verknüpfung mit der erwähnten Duden-Definition, zur Schlussfolgerung, dass das Außenseitertum schließlich jedoch die Frage der **Wahl** ist. Ob diese Wahl nun frei oder unter Druck getroffen wird, ist eine andere Sache, die später an konkreten Text-Beispielen näher betrachtet wird. An dieser Stelle ist es von Bedeutung, den „Außenseiter par excellence“ von den „imaginären“ Außenseitern abzusondern. Nicht aber nach Roecks Verfahrensweise, bei der ein Zigeuner ein tatsächlicher, eine Hexe dagegen ein „missverstandener“ Außenseiter ist. Diese Methode scheint insofern abwegig zu sein, als, falls man sich ihrer bedient, auch die Straftäter – nach Sallmans treffender Bemerkung – zu den Außenseitern gezählt werden sollten, denn sie wurden ja immer von der Gesellschaft verfolgt und verurteilt. Die Verbrecher gehen aber in der Tat keine „eigenen Wege“. Ihre Methoden zur Befriedigung von Wünschen sind zweifellos anders als bei der Mehrheit der Menschen; ihre Ziele sind jedoch dieselben, wie die eines durchschnittlichen Bürgers: sei es Geld, Ruhm oder gar Ruhe. Auch Zigeuner, Juden etc. sind in diesem Sinne keine Außenseiter. Kraft gewisser Stereotype und Vorurteile wurden bzw. werden sie in der Gesellschaft immer wieder verfolgt oder verdächtig angesehen. Dies geschieht aber erstens nicht nach ihrer eigenen Entscheidung, zweitens sind die allgemeinen Bestrebungen dieser Randgruppen wiederum dieselben, die bei ihren Verfolgern: Freiheit, Anerkennung, Gleichberechtigung u. ä. Ähnlich sieht die Situation bei Frauen oder Armen aus. Frauen haben im Laufe der Geschichte um ihre legitimen Rechte gekämpft, also haben sie dadurch die Legitimierung dieser Rechte an sich (die natürlich durch die Gesellschaft und nicht anders erfolgte) anerkannt. Genauso streben die Armen danach, reicher zu werden und damit das natürliche menschliche Verlangen nach Wohlstand zu realisieren.

Anders verhält es sich mit den Außenseitern. Der Außenseiter erscheint dann, wenn die Grundlagen der menschlichen „Normalität“ in Frage gestellt werden. Ein Armer, der aus freiem Willen arm bleibt; ein Jude, der von seinem Volk verfolgt wird; ein Gauner, der – nicht um sich an die „anständige“ Gesellschaft anzupassen, sondern aus uneindeutigen, oft unklaren privaten Gründen sein kriminelles Leben aufgibt, – das sind die „wahren“ Außenseiter. Sie können zwar in jeder von den erwähnten Gruppen erscheinen, bilden aber nie bzw. selten ihre eigene Gruppe. Streng genommen ist der „tatsächliche“ Außenseiter immer ein Einzelfall und keine Gruppierung. Es geht hier um eine Persönlichkeit, die sich dem Allgemeinen widersetzt oder dem Allgemeinen entflieht, ihr eigenes Leben jenseits jeglicher sozialer Gruppen führt und ihre eigenen, vom akzeptierten „Durchschnitt“ weit entfernten Ziele konsequent verfolgt.

1.2 Literarischer Außenseiter als Forschungsobjekt

1.2.1 Der Außenseiter als Erzählinstanz – Zum narratologischen Discourse

Die Außenseiterfigur wird aus narratologischer Perspektive analysiert. Dabei geraten folgende Aspekte und Fragen in den Blickpunkt:

- 1) Die Definition des literarischen Außenseiters.
- 2) Die Spezifik erzählerischer Vermittlung der Außenseiterfigur:
 - a) auf der mentalen Ebene;
 - b) auf der Ebene der Gefühle;
 - c) auf der Ebene der Handlung.
- 3) Das Verhältnis zwischen dem „erzählenden“ und dem „erzählten“ Außenseiter.

Die Literaturwissenschaft kennt keine eindeutige Außenseiterdefinition. Dies unterscheidet sie von anderen Disziplinen, die den Begriff „Außenseiter“ in ihrem terminologischen System benutzen. Zwar gibt es z.B. in der Soziologie mehrere Außenseiterauffassungen, jedoch könnten die meisten davon auf Beckers erschöpfende Phänomendarstellung zurückgeführt werden:

Alle gesellschaftlichen Gruppen stellen Verhaltensregeln auf und versuchen sie zu gewissen Zeiten, unter gewissen Umständen – durchzusetzen. Gesellschaftliche Regeln definieren Situationen und die ihnen angemessenen Verhaltensweisen, indem sie einige Handlungen als „richtig“ bezeichnen, andere als „falsch“ verbieten. Wenn eine Regel durchgesetzt ist, kann ein Mensch, der in dem Verdacht steht, sie verletzt zu haben, als besondere Art Mensch angesehen werden, als eine Person,

die keine Gewähr dafür bietet, daß sie nach den Regeln lebt, auf die sich die Gruppe geeinigt hat. Sie wird als *Außenseiter* angesehen.³¹

Als Außenseiter werden demgemäß diejenigen Personen bezeichnet, die die Verhaltensregeln einer bestimmten Gruppe von Menschen verletzen bzw. zu verletzen versuchen. Eine Menschengruppe wird dabei in der Regel im weiteren Sinne, also als *die Gesellschaft* verstanden. Aus dieser Sicht gibt es viel Gemeinsames zwischen dem *sozialen* und dem *literarischen* Außenseiter. In beiden Fällen erweist sich das Durchbrechen gewisser Grenzen (die in der Soziologie als „Regeln“ bezeichnet werden) als relevant für die Außenseiterstellung. Entscheidend ist hier jedoch die Frage, *von wem* die jeweilige Ordnung festgesetzt wurde. In dem Begriffsbereich der Soziologie ist es natürlich die Gesellschaft, die sämtliche Regeln formuliert und später als allgemeingültige konventionelle Normen durchsetzt. Auf der Ebene der Narratologie werden die Rollen anders verteilt. Da es sich hier um eine fiktive Welt eines literarischen Textes handelt, werden alle „Menschen“ automatisch zu den vom Autor selektierten und konfigurierten *Figuren*. Konsequenterweise bekommt der Außenseiter bei dieser Konfiguration eine Art „Sonderstellung“, worauf Meyer hinweist:

Literatur gehorcht der Kategorie des Besonderen. Das gilt für die schöpferische Subjektivität wie für die Besonderheit von Form und Gehalt. Sie behandelt stets Ausnahmefälle. Alle kulturpolitischen Appelle, die zur Gestaltung von kaum gebrochenen Alltagsexistenzen aufgefordert hatten, sind an dieser Konstellation gescheitert.³²

Meyers Feststellung stellt den Außenseiter in den Mittelpunkt der Literatur. Es sind nicht die Regeln, sondern eben die Ausnahmen, die als zentrale Erzählobjekte der literarischen Texte ausgewählt werden. Es scheint klar zu sein, dass ein Außenseiter immer eine Ausnahme aus einer bestimmten Mehrheit bildet. Indem er den Normen dieser Mehrheit nicht gehorcht, bricht er die kulturell-ethischen Grenzen der Gruppe, zu der er kraft verschiedener Gründe gehört. Sieht man den literarischen Außenseiter als einen solchen *Grenzübergänger*, so ist er auch nach Jurij Lotman ein obligatorisches Element für den Aufbau des Sujets:

*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.*³³

³¹ Becker, Howard Saul: *Außenseiter*. S.o., S. I.

³² Meyer, Hans: *Außenseiter*. S.o., S. 13.

³³ Lotman, Jurij: *Die Struktur künstlerischer Texte*. Stuttgart: UTB 1993, S. 332.

Es ist dabei zu beachten, dass ein Ereignis in Lotmans System (wie auch bei Michael Scheffel und Matias Martinez) als „die kleinste unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus“³⁴ zu verstehen ist. Dies ermöglicht zugleich den ersten Versuch, den literarischen Außenseiter zu definieren. Lotmans Logik folgend ist der literarische Außenseiter nämlich *eine Figur, die über die Grenze eines semantischen Feldes des gegebenen Textes versetzt wird*. Besonders anschaulich wird dies in den Märchen, wo das *Verbot*, bestimmte Handlungen auszuführen (anders formuliert: bestimmte Grenzen zu überschreiten) fast immer den Schwerpunkt bzw. einen der Schwerpunkte der Erzählstruktur bildet. Die Grenze kann real, d.h. sichtbar sein (z.B. ein Wald, den man nicht betreten darf) oder auch metaphorisch, wie in dem Kunstmärchen von Michael Ende *Die Vollmondlegende*. Da gibt ein scharfsichtiger Eremit einem verfolgten Räuber folgenden Rat:

Als der Räuber den Einsiedler das nächste Mal besuchen kam, erklärte ihm der:
 “Du darfst von nun an nie mehr in der Nacht des Vollmondes hierher kommen, lieber Sohn. Das musst du mir versprechen.“³⁵

Es findet sich wohl kein einziger Märchentext, in dem die Regeln oder Bedingungen dieser Art eingehalten werden. In dieser Hinsicht sind alle Märchen voll von Außenseitern: sowohl den existentiellen (sämtliche Bösewichte, die von Anfang an zur Niederlage und Verdammnis bestimmt sind), als auch den intentionellen (z. B. die jungen Liebenden, die sich dem Willen ihrer Eltern widersetzen). Trotzdem kann man von den Märchenfiguren als literarischen Außenseitern nur mit großem Vorbehalt reden. Es sollten daher auch andere Merkmale des literarischen Außenseiters festgestellt werden, die den Untersuchungsrahmen entsprechend einengen würden. Sind die Gründe der Grenzenüberschreitung in einem Märchen leicht erklärbar (Liebe, Neugier, Unbedachtheit), so ist der Außenseiter als Protagonist mehrdimensional, seine Motivierungen können dem Leser zunächst völlig unklar scheinen, sein Verhalten fasziniert und schockiert zugleich, wie in Süßkinds Kultroman *Das Parfüm*³⁶. Folgende Aussage von Becker bezieht sich zwar auf den sozialen Außenseiter, kann aber auch dem narratologischen Außenseiterbild zugerechnet werden:

Der Außenseiter – der von Gruppenregeln Abweichende – ist Gegenstand vieler Spekulationen, Theorien und wissenschaftlicher Untersuchungen. Laien möchten von Menschen mit abweichendem Verhalten wissen: Warum verhalten sie sich so? Wie können wir uns ihre Regelverletzungen erklären? Was führt sie dazu, verbotene Dinge zu tun? Wissenschaftliche Forschung hat versucht, Antworten auf diese Fragen zu finden. Sie hat dabei die allgemein gebilligte Voraussetzung übernom-

³⁴ Ebd., S. 330.

³⁵ Ende, Michael: *Die Vollmondlegende*. Weitbrecht Verlag, Stuttgart/Wien: 1993, S. 23.

³⁶ Süßkind, Patrick: *Das Parfüm*. Auflage: 46, Zürich: Diogenes Verlag 1994.

men, daß bei Handlungen, die Sozialregeln verletzen (oder zu verletzen scheinen) etwas inhärent Abweichendes (qualitativ Verschiedenes) im Spiel ist.³⁷

Die Erwähnung des „qualitativ Verschiedenen“ ist entscheidend für die Außenseiterdefinition. Der Außenseiter, so Becker, ist seinem Wesen nach *anders*. Geht man der Frage nach, *warum* die literarischen Außenseiter das Verbotene tun, so kann die Antwort in zwei Hauptrichtungen gesucht werden:

- 1) Die Funktionalität des Außenseiters im Text.
- 2) Der allgemeine Außenseiterdiskurs.

Wie man sieht, betrifft die erste Richtung das „Wie“ des Erzählens, die zweite hingegen das „Was“, die Inhaltsebene. Zuerst wird also nach der Funktion der Außenseiterfigur gefragt. Diese Frage scheint insofern von Bedeutung zu sein, als der künstlerische Raum sich von dem realen definitiv unterscheidet. Deshalb ist der literarische Außenseiter nicht nur eine Gestalt, sondern auch ein *Mittel* der Erzähltechnik; eine Texteinheit mit einer konkreten, ihr zugewiesenen Rolle. Diese Rolle besteht überwiegend darin, dass der Außenseiter als Grenzübergänger gewisse semantische Grenzen des Textes bricht, was seinerseits der Sujetbildung dient. In dieser Funktion tritt er sozusagen als „handlungsnormierendes“ Element auf. Das ist aber nicht die einzige Funktion des literarischen Außenseiters. Bedeutend ist, dass die „Position“ des Außenseiters in einem künstlerischen Text der sozialen Außenseiterlage entgegengesetzt ist. Alle soziologischen Definitionen sind darin einig, dass der Außenseiter sich immer *am Rande* der Gesellschaft befindet, seine Anstrengungen liegen außerhalb des „Interessensfeldes“ der Mehrheit. Dagegen steht der Außenseiter in einem literarischen Text unbedingt *im Zentrum* des Geschehens; ein Außenseiter als eine Randfigur scheint unvorstellbar zu sein. Im Gegenteil: alle anderen Figuren werden in der Regel entweder aus der Perspektive des Außenseiterprotagonisten beschrieben oder jedenfalls in enger Verbindung mit ihm dargestellt. Die Handlung wird auf ihn fokussiert. Der Außenseiter steht im Mittelpunkt des Erzählens, der „point of view“ der Darstellung wird in seinem Bewusstsein fixiert. Der subjektive Blickpunkt kann mit verschiedenen Methoden erreicht werden. Es kann beispielsweise ein „klassischer“ Ich-Erzähler sein (oder – nach Genette – eine homodiegetische bzw. interdiegetisch-homodiegetische Stimme). Da solche Erzähltechniken wie der innere Monolog oder der sog. „Bewusstseinsstrom“ bei den motivationalen Fragen der Entwicklung von den

³⁷ Becker, Howard Saul: *Außenseiter*. S.o., S. 3.

Außenseiterfiguren sehr behilflich sein können, bietet die interdiegetische Perspektive eine breite Palette von Möglichkeiten, sowohl den mentalen Raum des Außenseiters, als auch seine äußeren Raumerlebnisse zu widerspiegeln. In E.T.A. Hoffmans *Elixier des Teufels*³⁸ wird der Mönch Medardus zum Außenseiter durch die Einmischung von dämonischen Kräften, deren Versuchung er nachgibt. Seine Abkehr vom „rechten“ Weg fängt mit einem Schluck des magischen Getränkes an und führt schließlich zu Mord, Verrat usw. Die innere Zerrissenheit des Protagonisten bestimmt die Narratologie der Geschichte insofern, als die Stimme des Erzählens dem Gewissen von Medardus gleichgestellt wird. Der Protagonist wird daher nicht von einem gleichgültigen Beobachter verurteilt, der das Geschehene nur berichtet (bei Stanzel als der neutrale Erzähler definiert). Er *selbst* ist sein eigener Richter, der Leser sieht alle Geschehnisse, die inneren Kämpfe einschließlich, mit den Augen der Hauptfigur (das sog. *showing* erfolgt dabei auch auf der psychologischen Gedanken- bzw. Gefühlsebene). In einem romantischen Schauerroman dienten die „Stilgriffe“ solcher Art, außer den erwähnten perspektivistischen Zielen, natürlich auch dem für diese Gattung unentbehrlichen Spannungsaufbau sowie der allgemeinen „Verdüstung“ der Atmosphäre. Für die Darstellung der Außenseiterinstanz ist aber vor allem die Frage der Fokalisierung entscheidend. Dies sei an einem Beispiel demonstriert. Nachdem Medardus Aurelie (die Frau, in die er verliebt war) tötet, fängt der zweite Abschnitt des zweiten Teils des Romans – *Die Buße* – mit folgendem Bekenntnis an:

Eine sanfte Wärme glitt durch mein Inneres. Dann fühlte ich es in allen Adern seltsam arbeiten und prickeln; dies Gefühl wurde zu Gedanken, doch war mein Ich hundertfach zerteilt. Jeder Teil hatte im eignen Regen eignes Bewußtsein des Lebens, und umsonst gebot das Haupt den Gliedern, die wie untreue Vasallen sich nicht sammeln mochten unter seiner Herrschaft. Nun fingen die Gedanken der einzelnen Teile an, sich zu drehen wie leuchtende Punkte, immer schneller und schneller, so daß sie einen Feuerkreis bildeten, der wurde kleiner, so wie die Schnelligkeit wuchs, daß er zuletzt nur eine stillstehende Feuerkugel schien. Aus der schossen rotglühende Strahlen und bewegten sich im farbichten Flammenspiel. «Das sind meine Glieder, die sich regen, jetzt erwache ich!» So dachte ich deutlich [...] Jetzt erst vermochte ich die Augen zu öffnen. Die Glockentöne dauerten fort – ich glaubte noch im Walde zu sein, aber wie erstaunte ich, als ich die Gegenstände umher, als ich mich selbst betrachtete. In dem Ordenshabit der Kapuziner lag ich in einem hohen, einfachen Zimmer [...]³⁹

Sowohl aus narratologischer, als auch aus räumlicher Sicht ist es eine sehr kennzeichnende Textstelle. Auf den ersten Blick mag die Beschreibung des inneren Zustandes von

³⁸ Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixier des Teufels*. Ditzingen: Reclam 2003.

³⁹ Ebd., S. 231.

Medardus höchst emotional, mit der Figur „verschmelzend“ scheinen. Bei einer näheren Betrachtung wird jedoch sichtbar, dass die Stimme des Erzählers – trotz „bunter“ Metaphern und gewisser „Holprigkeit“ der Auslegung – in der Tat sehr ausgewogen, wenn nicht distanziert ist. Dass Medardus innerlich extrem leidet, unterliegt keinem Zweifel. Es ist aber im gewissen Sinne nicht derselbe Medardus, der darüber berichtet. Zwischen dem erzählten und dem erzählenden Medardus besteht eine bedeutende Zeitkluft, die dem Erzähler erlaubt, seine eigene geistige Krise fast mit nüchterner Sachlichkeit eines Therapeuten zu beschreiben. Der „Zerfall“ des Ichs des Protagonisten wird von einem durchaus aufmerksamen, beherrschten und künstlerisch begabten homodiegetischen Erzähler dargestellt. Dieser Technik bedient sich Hoffmann nicht permanent. An anderen Stellen des Romans wird die Distanz zwischen der Stimme und der Erzählinstanz auf einmal abgeschafft:

Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!⁴⁰

Den Zustand, der hier geschildert wird, nennt man in der modernen Psychologie „Persönlichkeitsstörungen“ – ein Phänomen, das bei sämtlichen literarischen Außenseitern oft vorkommt. Dies zeugt nochmals von der Kompliziertheit und Uneindeutigkeit der Außenseiterfiguren. Am Beispiel solcher psychologischer Verwirrungen sieht man, wie stark sich die Außenseiterinstanzen sogar in einem phantastischen Roman von den Märchen-Außenseitern unterscheiden. Bemerkenswert sind auch die Raumerlebnisse in den *Elixieren*. Medardus variiert die ganze Zeit zwischen den offenen und den geschlossenen Räumen: zwischen der Welt und dem Kloster (beides im weiten Sinne). Dabei hängen die stets wiederkehrenden Gewissensbisse mit dem Klosterraum zusammen, und das Gefühl der eigenen Rechtfertigung, der sorglose Freiheitsgenuss ist mit dem Freiraum der Natur bzw. der Dörfer und Städte verbunden. So klingt Medardus’ Stimme kurz nach der Ermordung von Viktorin, dem Liebhaber der Baroness:

Als die ersten Strahlen der Sonne durch den finsternen Tannenwald brachen, befand ich mich an einem frisch und hell über glatte Kieselsteine dahinströmenden Bach. Das Pferd, welches ich mühsam durch das Dickicht geleitet, stand ruhig neben mir, und ich hatte nichts Angelegentlicheres zu tun, als das Felleisen, womit es bepackt war, zu untersuchen.⁴¹

Die im angeführten Abschnitt dargestellte Szene ist, atmosphärisch gesehen, von einer hellen, entspannten Stimmung dominiert. Die Aufmerksamkeit wird nicht mehr auf das

⁴⁰ Ebd., S. 63.

⁴¹ Ebd., S. 85.

Innere des Protagonisten, sondern auf die äußeren Details fokussiert. Diese „Kleinigkeiten“ – die Sonne, der Bach, das Pferd – bilden jedoch keine bloße Kulisse, sondern spiegeln die innere Ruhe der Hauptfigur wider. Die Erzählerstimme scheint aufrichtig und vertraulich, sie harmonisiert mit dem seelischen Zustand von Medardus.

Eine in der Romantik ebenfalls besonders beliebte Variante des personalen Erzählens ist der sog. „Briefroman“. Hoffmann benutzte diese Form in seinem bekanntesten „Nachtstück“ *Der Sandmann*⁴², Goethes *Die Leiden des jungen Werther*⁴³ sind zum größten Teil auch in Briefform verfasst. Dadurch wird stufenweise eine doppelseitige Vertraulichkeit dem Leser gegenüber gewonnen. Anders, als im Falle eines auktorialen Erzählers, entsteht in einem Briefroman beim Leser der Eindruck gewisser Verbindung nicht nur mit der berichtenden, sondern auch mit der handelnden Person (die hier ja identisch sind). Zwar erzählt Werther seinem Freund Wilhelm über den ersten Funken der Liebe zu Lotte, aber die lesende Person empfindet Werthers Worte unwillkürlich als an sie gewendet:

Du solltest raten, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weiß nicht.

Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugegangen ist, daß ich eins der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich, und also kein guter Historienschreiber.⁴⁴

Der Leser-Eindruck, Werther erzähle seine Geschichte nicht Wilhelm, sondern uns (und zwar hier und jetzt) ist, obwohl vom Autor bewusst erzwungen, jedoch wiederum nicht völlig falsch. Werthers Freund ist – auf der Ebene der Form – ein bloßes „Hilfsmittel“, dessen Rolle darin besteht, das Gefühl einer vertrauten Beziehung zwischen dem Leser und der Hauptfigur konsequent steigern zu lassen, ohne dabei im Text sichtbar zu erscheinen. Denn letzten Endes wendet sich der zugleich homo- und autodiegetische Erzähler an die Lesenden und nicht an die fiktive Wilhelm-Figur. Zu beachten ist allerdings, dass trotz der Grenzenverschwommenheit zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, die „Zeitdifferenz zwischen Schreiben und Erleben“ beständig bleibt⁴⁵. Ab und zu verringert sich die Distanz zwischen Erzählen und Handeln, trotzdem liegen die beschriebenen Geschehnisse immer in der – wenn auch relativ nahen – Vergangenheit.

⁴² Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Ditzingen: Reclam 1986.

⁴³ Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag 2008.

⁴⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchges. u. komm. V. Erich Trunz. 12., neubearb. Aufl. München: 1981, S. 19.

⁴⁵ Vgl. Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2005 (6. Auflage), S. 74.

Ein Tagebuch ist ebenfalls eine häufige Lösung bei einer ausführlichen Schilderung der Innenwelt des Außenseiters. Was es aber vom Briefroman unterscheidet, ist die fehlende perspektivistische Mehrdimensionalität. Auch in einem Briefroman muss sie nicht unbedingt vorkommen (und Goethes *Werther* ist ein gutes Beispiel dafür); in einem Tagebuchroman sind die verschiedenen Blickwinkel praktisch ausgeschlossen. Dem Leser bleibt nichts anderes übrig, als die ganze Handlung mit den Augen der erzählenden Hauptfigur zu betrachten. Ein betonenswerter Unterschied zwischen einem Brief- und einem Tagebuchroman erweist sich in einigen Fällen auch durch den herrschenden Erzählton. Ein Brief ist oft mehr auf Emotionen, ein Tagebuch auf Gedanken ausgerichtet. Vergleicht man die Beschreibung des Liebesobjektes in Goethes Briefroman und in Kierkegaards *Tagebuch des Verführers*⁴⁶, so liegt die psychologische Ausgeglichenheit des zweiten im Vergleich zu Werthers fast psycho-narrativem Bewusstseinsbericht auf der Hand:

Noch kann ich mir selbst nicht darüber klar werden, wie sie aufzufassen ist; ich verhalte mich daher ganz still, ganz unauffällig – ja, wie ein Soldat in einer Vedettekette, der sich auf die Erde wirft und dem fernsten Widerhall eines heranrückenden Feindes lauscht. Ich bin eigentlich nicht da für sie – nicht in der Bedeutung eines negativen Verhältnisses, sondern in der Bedeutung gar keines Verhältnisses. Noch habe ich kein Experiment gewagt. Sie sehen und lieben war eins, so heißt es im Roman – ja, das ist wohl wahr, wenn die Liebe keine Dialektik hätte; was aber erfährt man auch über die Liebe aus Romanen? Lauter Lügen, die helfen, die Aufgabe zu verkürzen.⁴⁷

Die eventuelle Frage, was für eine Aufgabe hier gemeint ist, ist durch den Romantitel ausführlich beantwortet. Kierkegaards Einzelgänger ist ein reflektierender Gegensatz zu Werther und seinen romantischen „Variationen“, den ausschließlich emotiv motivierten Außenseitern. Deshalb bedarf er auch keiner Mitteilung seiner Gefühle. Seine Handlungen werden in erster Linie nicht durch das Fühlen, sondern vielmehr durch das Denken bestimmt. Kennzeichnend ist im angeführten Fragment auch die bittere Ironie den Liebesromanen gegenüber. Da Kierkegaards Werk im gewissen Sinne auch ein Liebesroman ist – wenn auch ein philosophischer –, kann man darin den Versuch erblicken, die Textgrenzen zu sprengen und die Verhältnisse zwischen dem Leser und dem Erzähler jenseits der „klassischen“ Narratologie zu gestalten. Dies ist zweifellos eines der Prärogative der homodiegetischen Erzählform.

Die Ich-Form ist also ein häufig benutztes, doch nicht das einzige Mittel, der personalen Innensicht des Außenseiters Ausdruck zu verleihen. Auch die auktoriale Erzählsituation

⁴⁶ Kierkegaard, Sören: *Tagebuch des Verführers*. Ditzingen/Stuttgart: Reclam 1994.

⁴⁷ Ebd., S. 64.

ist dabei durchaus verwendbar. Hier ist zwar die Distanz zwischen dem Erzählenden und dem Erzählten viel größer, als im Fall von einer homodiegetischen Stimme, aber, da der auktoriale Erzähler aus einem (ihm allein zugänglichen) überlegenen Wissen heraus spricht⁴⁸, wirkt die Darstellungsperspektive nicht so begrenzt, es kommt ein erweiterter „point of view“ ins Spiel. Der auktoriale Erzähler *weiß* viel bzw. alles nicht nur über den Außenseiter, sondern auch über die anderen Figuren, mit denen die Außenseitergestalt auf der Handlungsebene verknüpft wird. Einer der ausdrucksvollsten Außenseiter der russischen Exilliteratur des XX. Jh. ist der wahnsinnige Schachspieler in Nabokovs Roman *Lushins Verteidigung*⁴⁹. Nabokov wählt, wie immer, eine sehr ausgefeilte Erzähltechnik aus. Einerseits ist der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler über alle Geschehnisse im Roman erhoben. Ihm sind alle mentalen und vitalen Räume aller Figuren zugänglich. Die wichtigsten Motivierungen, Gedankenketten und Handlungen der zentralen Erzählinstanzen werden deutlich erklärt. Die Gestaltung des Porträts von Lushins zukünftiger Braut ist in dieser Hinsicht sehr kennzeichnend:

Лужин затрубил в платок, раз, еще раз, громко и сочно; затем вытер глаза, щеки, рот и облегченно вздохнул, облокотившись на паровое отопление и глядя перед собой светлыми, влажными глазами. Ей тогда же стало ясно, что этого человека, нравится ли он тебе или нет, уже невозможно вытолкнуть из жизни, что он уселся твердо, плотно, по-видимому, надолго. И вместе с тем она думала о том, как же она покажет этого человека отцу, матери, как это он будет сидеть у них в гостиной, – человек другого измерения, особой формы и окраски, не совместимый ни с кем и ни с чем.⁵⁰

Hier gewinnt die Frauenfigur einerseits eine zentrale Stellung. Andererseits dient es hauptsächlich dem Grundzweck des Erzählens: die Beziehungen zwischen dem Außenseiter und seiner Umwelt aus verschiedenen Perspektiven zu schildern, um das Gesamtbild so vielseitig und -schichtig wie möglich zu präsentieren. Dabei wird Lushins Außenseiterposition durch mehrere Bemerkungen, die eigentlich der Gedankenwelt seiner Verlobten entnommen sind, eindeutig unterstrichen. Lushin ist für sie zugleich seltsam und

⁴⁸ Vgl. Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 53.

⁴⁹ Nabokov, Vladimir: *Maschenka. Zashita Luzina. Priglaschenie na kazn'. Drugie berega. (Maschenka. Lushins Verteidigung. Einladung zur Enthauptung. Andere Ufer)*. «Chud. Lit-ra», Moskau: 1988.

⁵⁰ Originalfassung: Ebd., S. 147: Lushin trompetete einmal und noch einmal in sein Taschentuch, laut, saftig; daraufhin trocknete er seine Augen, Wangen und den Mund und seufzte erleichtert, indem er sich gegen den Heizkörper lehnte und mit seinen hellen, feuchten Augen vor sich hin starrte. Auf einmal wurde ihr klar, dass dieser Mensch – egal, ob er dir gefällt oder nicht – aus deinem Leben unmöglich verdrängt werden kann, dass er darin eine feste, sichere und wohl dauerhafte Stellung eingenommen hatte. Gleichzeitig war es ihr unheimlich daran zu denken, wie sie diesen Menschen ihrem Vater und ihrer Mutter zeigen wird, wie er in ihrem Gästezimmer sitzen wird – ein Mensch aus einer anderen Welt, der eine sonderbare Form und Färbung ausstrahlt, mit niemandem und mit nichts vereinbar. [Übersetzt von A.K.]

anziehend. Sie liebt in ihm eben sein Anderssein, sie verliebt sich in den Außenseiter in ihm, der aus einer „anderen Dimension“ gekommen ist und ihrem Milieu völlig fremd bleiben wird. Mehr noch – er zerstört (wenigstens in ihren Vorstellungen) die Welt, in der ihr Leben bisher verlief:

Она сначала примеряла его так и этак к родным, к их окружению, даже к обстановке квартиры, заставляя воображаемого Лужина входить в комнаты, говорить с ее матерью [...] – и эти воображаемые посещения кончались чудовищной катастрофой, Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли. Квартира же была дорогая, благоустроенная, в бельэтаже огромного берлинского дома.⁵¹

Aus dem angeführten Zitat folgt, dass Lushins Persönlichkeit eine unbestrittene Bedrohung für das Familienhaus seiner Braut ist. Nabokovs Spiel mit der Räumlichkeit ist dabei auch nicht zu übersehen. Dem metaphorischen Bild vom plumpen Lushin, der das Haus mit einer Schulterbewegung zerstört, folgt eine realistische Bemerkung, die sich schon eindeutig auf die reale, gut ausgestattete Wohnung in Berlin bezieht. Dadurch wird erstens sowohl das innere, als auch das äußere Außenseitertum des Protagonisten veranschaulicht; zweitens ist es auch ein diskreter Hinweis auf gewisse Charaktereigenschaften seiner Verlobten, die selbst in einer dafür wohl ungeeigneten Situation praktisch und nüchtern die Folgen einer eventuellen Liebesbeziehung mit dem Protagonisten berechnet. Trotzdem wird ausgerechnet er, der ungeschickte Außenseiter, zu ihrem Ehemann. Um dieses scheinbare Paradoxon zu beseitigen, greift der Erzähler zur versuchten Methode und stellt die innere Welt der zukünftigen Frau von Lushin detailliert dar:

Молодые люди, бывавшие у них, считали ее очень милой, но скучноватой барышней [...] Отцу нравилась ее самостоятельность, тишина и особая манера опускать глаза, когда она улыбалась. Но до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно [...]⁵²

⁵¹ Ebd.: Sie hat ihn zunächst in ihren Gedanken irgendwie an ihre Verwandten, ihre Umgebung, ja an die Wohnungsausstattung angepasst, sie ließ den imaginären Lushin in die Zimmer eintreten, mit ihrer Mutter reden [...] – und diese imaginären Besuche endeten stets mit einer schrecklichen Katastrophe. Mit einem ungeschickten Schulterstoß zerschmetterte Lushin ihr Haus wie ein wackliges Attrappestück, das einen Staubseufzer ausstieß. Dabei war es eine teure und gemütliche Wohnung im Obergeschoss eines Berliner Riesenbaus. [Übersetzt von A.K.]

⁵² Ebd., S. 148: Junge Männer, die sie besuchten, hielten sie für eine sehr nette, aber etwas langweilige Dame. [...] Dem Vater gefielen ihre Selbständigkeit, Ruhe und eine besondere Manier, die Augen zu senken, wenn sie lächelte. Aber das eigentlich Fesselnde an ihr vermochte bislang keiner zu entdecken: es war dies die geheimnisvolle Fähigkeit der Seele, im Leben nur das wahrzunehmen, was einst in der Kindheit angezogen und gequält hatte, in der Zeit, wenn der Spürsinn der Seele unbeirrt ist; das Kuriose

Die Frage lautet: *wer* bezeichnet die aufgezählten Fähigkeiten als „fesselnd“? Wessen Stimme spricht hier „durch“ die Stimme des Erzählers? Die Annahme, es handelt sich um die (bewusste oder auch intuitive) Empfindung der Hauptfigur, ist nicht grundlos. Denn Lushin ist eben die Verkörperung des „Kuriosen und Rührenden“, er ist eines der hilflosen und unglücklichen Lebewesen, auf deren Leid seine Frau so empfindsam reagiert. Man sieht dadurch, wie Nabokov mittels vielfältiger Methoden aus abwechslungsreichen Perspektiven die zentrale Außenseiterfigur – Lushin – auf allen möglichen Ebenen (der Narratologie, des Raumes, der Figurenkonstellation) untersucht. Ähnliches Verfahren tritt bei der Beschreibung von mehreren literarischen Außenseitern auf.

1.2.2 Zur Typologie des Außenseiters – Der erzählte Außenseiter im deutsch-russischen Konnex

Nach Lotman wird das Bedürfnis, typologische Modelle in einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung zu benutzen, beim vergleichenden Literaturstudium besonders offensichtlich.⁵³ Das typologische Studium, wie es von Lotman verstanden wird, versorgt die Analyse mit einer unerlässlichen Objektivität der Stoff-Behandlung. Sie befreit die Metasprache von der herkömmlichen Erfassungsbegrenztheit, denn „<...> при изучении чуждых нашему непосредственному художественному чувству произведений искусства и культур мы почти всегда в качестве метаязыка используем *свои*, порожденные определенной эпохой и определенной культурной традицией, идеи и представления“⁵⁴. Je weiter aber der beschreibende Kunsttypus vom primären kulturellen Raum entfernt ist, desto plastischer kommt die Eigenart des „Gewöhnlichen“ vor⁵⁵. Exemplarisch kann dies am Beispiel der Außenseitertypologie in der deutschen und in der russischen Literatur veranschaulicht werden. Die Bezeichnung „Außenseiter“ ist sowohl im Russischen, als auch im Deutschen ein Fremd- bzw. Lehnwort. In der russischen Sprache gibt es bis heute keine genaue Entsprechung für den Begriff. In Karl Leins deutsch-

und Rührende auszusuchen; stets ein unaufhaltsames, feinseliges Mitleid zu einem Wesen zu empfinden, das hilflos und unglücklich lebt [...] [Übersetzt von A.K.]

⁵³ Vgl. Lotman, Jurij: *О русской литературе. Статьи и исследования. 1958-1993. (Über die russische Literatur. Aufsätze und Forschungen)*. Sankt Petersburg: „Iskusstvo-SPb“, 1997, S. 766.

⁵⁴ Ebd.: „[...] beim Studium von Kunst- und Kulturwerken, die unserer unmittelbaren künstlerischen Wahrnehmung fremdartig sind, benutzen wir als Metasprache fast immer *eigene*, durch gewisse Epoche und durch gewisse kulturelle Tradition erzeugte Ideen und Vorstellungen“.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 768.

russischem Wörterbuch⁵⁶ wird „der Außenseiter“ entweder als „Outsider“ (kyrillisch buchstabiert) oder als „Individualist bzw. ein in sich zurückgezogener Mensch“ übersetzt. Vor allem die zweite Deutung scheint sehr ungenau zu sein. Eine verschlossene Person muss nicht unbedingt ein Außenseiter sein, wobei viele Außenseiter der Weltgeschichte (besonders in der Pop-Kultur des XX. Jh.) durchaus bekannt waren (man denke an John Lennon oder Andy Warhol). Auch das deutschsprachige Wort stellt keine spezifisch deutsche sprachliche Identifizierung des Begriffes, sondern eher eine direkte Lehnübersetzung aus dem Englischen dar: „Out-sider“ – „Außen-seiter“. Abgesehen von der Definitionsproblematik wird jedoch sichtbar, dass vieles, was mit dem Außenseiterbild assoziiert wird, sowohl in deutscher, als auch in russischer literarischer Tradition seit langem vorhanden ist. In Deutschland brachte der Sturm- und Drang wohl die ersten „vollständigen“ literarischen Außenseiter mit sich. Goethes *Werther*, der seinerzeit eine weitgehende Kult-Verehrung hervorrief, ist zweifellos **der** Außenseiter der deutschen Klassik. Von seiner nächsten Umgebung unverstanden und abgekapselt, bleibt er bis zu seinem tragischen Tod jenseits jeglicher gesellschaftlichen Normen: „Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.“⁵⁷ An Werther lassen sich folgende kennzeichnende Züge des Sturm- und Drang-Außenseiters feststellen:

- junges Alter;
- idealistische Weltanschauung (also auch die damit unweigerlich verbundene Enttäuschung);
- innere Isolierung vom gesellschaftlichen Umkreis;
- ein Freund, der allerdings einen diametralen Gegensatz zum Außenseitertum bildet und sich an die Gesellschaft, die ihn umgibt, problemlos anzupassen weiß. Er verkörpert im Roman die Stimme des Verstandes, die die romantisch eingestellte Hauptfigur zur Vernunft zu bringen versucht;
- Briefwechsel mit dem erwähnten Freund, in dem Werthers Geschichte sowie die Gesamtheit seiner Ideen, Gefühle und Gedanken Widerspiegelung finden;
- leidenschaftliche, jedoch unerwiderte Liebe;
- tragisches Ende.

⁵⁶ Lein, Karl: Nemecko-russkij slovar (Deutsch-Russisches Wörterbuch). Moskau: izd-vo „Russkij jazyk“ 1996.

⁵⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag 2008, S. 106.

Unter der idealistischen Weltanschauung wird eine spezifische Werthierarchie des Innenraumes des Protagonisten verstanden, die nicht nur einen starken emotiven Ausdruck in den Handlungen der Hauptfigur findet, sondern auch die entsprechende theoretische Untermauerung hat. Dies könnte man leicht übersehen, da der Übergang von der emotionell-spontanen Naturbewunderung zum pantheistisch geprägten Philosophieren dank der lyrischen, fließenden Erzählstruktur dem Leser schließlich so harmonisch und selbstverständlich, wie der Hauptfigur, zu sein scheint. Die Briefromanform, in der *Werther* verfasst wurde, erhöht den Intensitätsgrad der Verschmelzung des Rezipienten mit dem führenden bzw. reflektierenden Ich. An folgender Textstelle lässt sich dieser in Gedanken transformierte Gefühlsstrom gut beobachten:

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen, die ich mit ganzen Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größter Maler gewesen als in diesen Augenblicken. [...] mein Freund, wenn's dann um meine Augen dämmert und die Welt um mich Her und der Kimmel ganz in meiner Stele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten – dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel des unendlichen Gottes!⁵⁸

Die bunte emotive Kulisse der angegebenen Aussage sollte die Aufmerksamkeit nicht von der eigentlichen Pointe, mit der die heitere Naturbeschreibung ausklingt, ablenken. Die poetische „Gefühlskette“ endet nämlich mit der dem Gedankengut des Pantheismus entnommenen Schlussfolgerung, die Natur sei „der Spiegel des unendlichen Gottes“. Kennzeichnend ist auch das von Werther analysierte Verhältnis zwischen Kunst und Natur. Er bemerkt, dass seine Kunst unter den intensiven Erlebnissen seines Innenraumes leidet: seine Gefühle seien so stark, überwältigend und ungeordnet, dass sie keinerlei äußeren Ausdruck finden können. Diese Feststellung ist jedoch eine täuschende, denn seine Emotionen werden, wenn auch nicht in Bildern, so in Worten künstlerisch verarbeitet und aufs Papier gebracht. Es ist aber in erster Linie nicht der Inhalt von Werthers Überlegungen, der den Denker in ihm entlarvt, sondern das Wie der Darstellung, d.h. die Form, in welcher die Gedanken der Hauptfigur ausgedrückt werden. Der personale homodiegetische Erzähler ist nicht nur ein Dichter; er ist vor allem ein Philosoph. Werthers Erkenntnis, er könne nicht malen, und trotzdem sei er „nie ein größter Maler gewesen“ zeugt davon,

⁵⁸ Goethe, J. W. von: *Werke in zwölf Bänden. Die Leiden des jungen Werther. Das Märchen. Die Wahlverwandschaften*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1988, S. 9.

dass es sich um einen bewanderten Gelehrten handelt, dem weder die scharfsinnige Selbstanalyse noch allgemeine Belesenheit, was Kunst und Philosophie angeht, fehlt. Es scheint zwar, dass Werther bzw. seine romantischen Nachfolger aus „purem Gefühl“ agieren, in der Tat geht ihren Entscheidungen und sogar ihren Gefühlen ein bestimmtes Weltbild voran. Dieses Weltbild kann man nur annähernd als „idealistisch“ bezeichnen. Es geht dabei weniger um die systematisierte Philosophie des Deutschen Idealismus, sondern vielmehr um das Streben des Außenseiters nach einem *Ideal*, das im Text in der Regel symbolisch dargestellt wird. Auf der Sujetebene des *Werthers* ist Charlotte dasjenige Objekt, das vom Protagonisten begehrt wird. Lottes Gestalt ist aber an sich eher unbedeutend. Wichtig sind die Gefühle, die sie bei Werther hervorruft. Sie erscheint als Bestätigung der Wahrhaftigkeit seiner Träume von der großen „Sturm-und-Drang-Liebe“; zugleich erscheint sie als Verkörperung dieser Träume. Es ist kein tragischer Zufall (wie z.B. in Anton Tschechows *Eine Dame mit dem Hündchen*), dass Werther gerade diese – vergebene – Frau kennen lernt und sich in sie verliebt. Seine bereits geformten Überzeugungen und Vorstellungen führen konsequenterweise zum Konflikt zwischen ihm und seinem Milieu. Mehr noch: auch der tragische Ausgang dieses Konfliktes fügt sich ins philosophische Paradigma des idealistischen Außenseitertums perfekt ein. In seinem Essay über Friedrich Schelling macht Walter Schulz folgende Bemerkung:

Das Wesen der Liebe, so sagt er [...] ist ihr Geheimnis, und dies Geheimnis liegt darin, daß Liebe gerade das Gegenteil ihrer selbst, nämlich die Getrenntheit und die Unordnung, voraussetzt, das sie aber als Liebe zu überwinden vermag⁵⁹

Wenn auch die Überwindung in Goethes Roman – wenigstens auf der Ebene der erzählten äußeren Geschehnisse – nicht zustande kommt, so ist Werthers Liebe eine passende Illustration zu den zitierten Worten. Getrenntheit und Unordnung erscheinen hier als keine unvorhersehbaren Komplikationen: sie werden eben *vorausgesetzt*. Wo ein naiver Werther-Verehrer *nur* eine traurige Liebesgeschichte sieht, erblickt der aufmerksamere Betrachter ein geschlossenes, fast programmatisches System. Denn Werther ist kein einfacher junger Mann, der sich spontan und unbewusst der Schicksalshand und dem Leben mit all ihren Freuden und Leiden überlässt. Liebe, Leidenschaft und der Kampf gegen die Konventionen gehören zu den Schwerpunkten affektiv-emotiver Erzählstruktur des Tagebuches von Werther. Die semantische Tiefenstruktur des Textes liegt jedoch in einer anderen Dimension. Hinter dem feurigen, hoffnungslos verliebten Studenten versteckt sich ein Außen-

⁵⁹ Schultz, Walter: *Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie*. In: Schelling, Friedrich: *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975, S. 22.

seiter besonderer Art, nämlich der *reflektierende Außenseiter*, dessen Anfänge bis an Shakespeares *Hamlet* heranreichen. Der wesentliche Unterschied besteht allerdings darin, dass Werthers Selbst- und Weltanalyse im Vergleich zu Hamlet wesentlich stärker von den bereits existierenden Denkkonstruktionen beeinflusst wird. Dies ist durch die simple historische Tatsache zu erklären, dass die europäische Philosophie in den Zeiten von Shakespeare noch nicht halb so weit entwickelt war, wie zu Goethes Zeiten. Mit anderen Worten war Hamlet seiner eigenen Intuition, seinem eigenen Verstand „geweiht“. Er konnte den Raum, in dem er fungierte, kaum verstehen; die Lebensgesetzte wurden für ihn zu einem absurden Spiel des fremden Willens, alles erwies sich als sinnlos. Werthers Trauer ist von derartiger Verzweiflung weit entfernt. Keine Sekunde zweifelt er daran, ob seine Versuche, Lotte zu „erobern“, moralisch berechtigt sind: nicht weil die Moral ihn nicht interessiert (wie es oft behauptet wird), sondern wegen der felsenfesten Überzeugung, die Moral stehe an seiner Seite. Dazu – obwohl im anderen, sozialorientierten, Zusammenhang – äußert sich Becker, indem er postuliert:

Doch der Mensch, der [...] als Außenseiter abgestempelt ist, kann darüber durchaus verschiedener Ansicht sein. Er könnte die Regel, nach der er verurteilt wird, nicht akzeptieren und den Menschen, die über ihn urteilen, Kompetenz und Berechtigung absprechen. Damit taucht eine zweite Bedeutung des Begriffes auf: Der Regelverletzter kann seine Richter als *Außenseiter* empfinden.⁶⁰

Ähnlich verhält es sich mit Goethes Werther. Zwar verletzt er die bürgerlichen Regeln, aber, da diese Regeln für ihn persönlich kein Orientierungspunkt sind, ist das Außenseitertum für ihn nicht nur seine bewusste Wahl, sondern der einzige akzeptable Existenzrahmen. Es gehört zu seiner, nach Werthers eigenem Empfinden, unbeirrten Weltanschauung. Der „landläufige“ *point of view* wird dabei nicht vergessen. Werther gibt sogar zu, er könne Lotte nicht vom Gott erbeten wollen, „denn sie ist eines andern“.⁶¹ Von einer gehorsamen Schicksalsakzeptanz kann hier aber keine Rede sein. Werther ist zu stolz – ein weiteres bedeutendes Außenseitermerkmal, auf das später im Zusammenhang mit den Außenseiterromanen von Lermontow und Hesse eingegangen wird –, um das Leben so anzunehmen, wie es ist. Sein Stolz entspringt nicht zuletzt der Bildung. Ein gutes Gegenbeispiel dazu ist Hamsuns *Viktoria*⁶², wo der Protagonist, der einer niederen sozialen Schicht entstammt, zwar auch unter der Unmöglichkeit seiner Liebe (zu einem Adelsmädchen) leidet, aber sein Leiden hat weder eine philosophische Grundlage noch endet es

⁶⁰ Becker, Howard Saul: *Außenseiter*. S. o., S. I.

⁶¹ Goethe, J. W. von: *Werke in zwölf Bänden*. S. o., S. 89.

⁶² Hamsun, Knut: *Wiktoria*. Książka i wiedza, Warszawa 1989.

mit dem Selbstmord. Ein aufrichtiger Bauernbursche, stellt sich Janek keinerlei Fragen, warum die Welt so und nicht anders geschaffen wurde. Er kennt die Gesetze seines sozialen Umkreises, leidet daran, aber versucht sie nicht zu ändern oder dagegen zu kämpfen. In *Werther* wird die individuelle Seelenqual zur metaphysischen Klage erhöht, die bis an die evangelische Symbolik des Leidens Christi reicht:

Ich ehre die Religion, das weißt du, ich fühle, daß sie manchem Ermatteten Stab, manchem Verschmachtenden Erquickung ist. Nur – kann sie denn, muß sie denn das eine jedem sein? [...] Sagt nicht selbst der Sohn Gottes, daß die um ihn sein würden, die ihm der Vater gegeben hat? Wenn ich nun nicht gegeben bin? [...] Und warum sollte ich mich schämen in dem schrecklichen Augenblick, da mein ganzes Wesen zwischen Sein und Nichtsein zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet und alles um mich her versinkt und mit mir die Welt untergeht – Ist es da nicht die Stimme der ganz in sich gedrängten, sich selbst ermangelnden und unaufhaltsam hinabstürzenden Kreatur, in den innern Tiefen ihrer vergebens aufarbeitenden Kräften zu knirschen: „Mein Gott! warum hast du mich verlassen?“⁶³

Ein ungebildeter Dorfbewohner würde so weit gehende Parallelen nicht ziehen können. Werther, der die Stadt als „unangenehm“ abwertet⁶⁴, bleibt selber ein typischer Großstadtmensch, der keiner von den „Zivilisationskrankheiten“ seiner Epoche entkommt. Schlüssig ist in den oben zitierten Worten die Bemerkung, dass zusammen mit dem personalen Ich der Hauptfigur die ganze Welt untergeht. Dadurch manifestiert sich die egozentrische Lebens- und Welteinstellung des „neuen“ Außenseiters, dessen Außenseiterposition mit allen dazugehörigen Komplikationen auf der Ebene des Außen- sowie des Innenraumes psychologisch-philosophisch gerechtfertigt wird. Diesem Außenseiter „reicht“ das Leiden an sich nicht aus: ein „Fernverwandter“ Hamlets, möchte er wissen, wieso eben *ihm* die tragische Rolle des leidenden Außenseiters zugeordnet wurde. Aus dieser Perspektive analysiert, ist Goethes Protagonist eher ein denkender, als ein (ausschließlich) fühlender Außenseiter. Werther schreibt an seinen Freund: „Ich witzle mich mit meinen Schmerzen herum“ und fügt an der Stelle hinzu: „wenn ich mir’s nachließe, es gäbe eine ganze Litanie von Antithesen“⁶⁵. Seine offensichtliche Verachtung der Vernunft steht in keinem Widerspruch dazu. Im Gegenteil: sie lässt sich äußerst harmonisch in Werthers Wertesystem einschließen. Nicht zufällig wurde der Widerstand gegen das Vernünftige später zu einem der Kernprinzipien der Deutschen Romantik. Die Entwicklung des Außenseiters vom impulsiven Jüngling zum reflektierenden und – was auch durchaus signifikant ist –

⁶³ J. W. von: *Werke in zwölf Bänden*. S. o., S. 88-89.

⁶⁴ Ebd., S. 8.

⁶⁵ Ebd., S. 89.

gebildeten Ich stellt eine neue Stufe im Modernisierungsprozess des literarischen Außenseiters dar. Ein Philosoph, ein Denker wird, von seiner nächsten Umgebung unverstanden, zum Außenseiter. Dies gestattet es, die von Becker vorgeschlagene Teilung der gesellschaftlichen „Außenseiterrezeption“ um einen weiteren Außenseitertypus zu ergänzen.

Becker behauptet:

Schließlich ist noch von Fall zu Fall verschieden, wie weit «draußen» [...] ein Mensch sich befindet. Einen Menschen, der gegen eine Verkehrsregel verstoßen oder auf einer Party ein wenig viel zuviel getrunken hat, halten wir trotz allem immer noch für unseresgleichen und behandeln seinen Verstoß nachsichtig. Im Dieb sehen wir schon weniger uns selbst und bestrafen ihn hart. Verbrechen wie Mord, Vergewaltigung oder Hochverrat lassen uns den Gesetzbrecher als wahren Außenseiter ansehen.⁶⁶

Es gibt aber eine dritte, auf den ersten Blick völlig harmlose Gruppe von Außenseitern, die sich bei einer präzisen Betrachtung als die gefährlichste von allen entstellt. Das sind die Denker, d.h. diejenigen Personen, die es „wagen“, ihre eigenen Lebensansichten (in radikalen Fällen ihre eigene Lehre) zu formulieren und nach diesen Ansichten, statt nach den allgemein anerkannten Normen und Konventionen, zu handeln. Dieses Thema wird in einer Kurzgeschichte von Hermann Hesse, der Parabel *Hinrichtung*, anschaulich ins Bild gesetzt. Das Problem, das in der zitierten Aussage von Becker berührt wird, findet bei Hesse eine andere, entgegen gesetzte Lösung. In diesem kurzen Text, dessen Handlung sich in einer unkonkretisierten Gegend entfaltet, wird eine Lehrlingsgruppe samt ihrem Meister zu den Zeugen des Folterns eines zum Tode verurteilten Verbrechers. Die Menschenmasse verhöhnt den Halbtoten und wartet ungeduldig auf die bevorstehende Hinrichtung. Die Lehrlinge fragen sich gegenseitig, was das für ein Mensch sein könnte. Die traurige Vermutung des Meisters lautet, es sei ein Ketzer. Später, als seine Schüler mit den Beobachtern der Hinrichtung ins Gespräch kommen, erfahren sie, dass dies tatsächlich ein Häretiker ist. Auf die Frage der Schüler, wie er das erraten hatte, antwortet der Meister, dass es leicht festzustellen war, denn, wäre dieser Mensch ein Mörder oder ein Dieb, gäbe es im Volk Bedauern und Mitleid dem Verurteilten gegenüber, jemand würde sogar behaupten, er sei unschuldig. Besitzt man aber seinen eigenen Glauben, so wird seine Ermordung ohne jegliches Mitleid angeschaut, und seinen toten Körper wirft man den Hunden.⁶⁷ Der Außenseiter fungiert hier erstens als ein geistiger Renegat, dessen eigenwilliger Glaube den traditionellen, anerkannten Dogmen nicht entspricht; zweitens

⁶⁶ Becker, Howard Saul: *Außenseiter*. S. o., S. 2.

⁶⁷ Vgl. Gesse, German: *Kniga rosskaznej (Fabulierbuch)*. „Tekst“, Moskau 2002, S. 26-27.

wird darauf hingewiesen, dass diese Art von Außenseitern auf den intensivsten, vorbehaltlosen Widerstand der Menge stößt. Dieser Widerstand muss nicht unbedingt durch physische Gewalt demonstriert werden: psychologische Abstoßung, soziale bzw. kirchliche Verleugnungen gehören schlechthin dazu. Dies erklärt, warum so wenige Menschen zur Werthers Begräbnis kommen. Ein unglücklich verliebter Selbstmörder – wäre er nur das gewesen – würde um sich herum mehrere Sympathisierende sammeln. Nun ist Werther aber kein einfacher „Gefühlsmensch“, sondern, wie oben bereits formuliert, ein Denker, dessen Überzeugungen sich von den Denkschemata seines Milieus rasant unterscheiden. Näher behandelt und von den spezifischen Besonderheiten der Epoche erstmal „befreit“, zeigt Goethes Außenseiter mehrere Gemeinsamkeiten mit ähnlichen Figuren der klassischen europäischen Literatur diverser Epochen (George Gordon Byrons *Childe Harold*, Francois-Rene Chateaubriands *Rene*, Hermann Hesses *Peter Camenzind* u. a.). Das Gemeinsame ist hier der **Mangel** oder jedenfalls das Gefühl des Mangels. Wie bereits erwähnt, erstreckt sich dieses Gefühl hauptsächlich auf die private Ebene, es ist überwiegend lyrischer Natur. Trotzdem bleibt der emotive Raum mit dem mentalen eng verbunden – dermaßen eng, dass oft die Frage entsteht, welcher von den beiden in seiner Außenseiterposition die primäre und welcher die zweitrangige Rolle spielt. Diese Frage ist mit zwei neuen Typen des literarischen Außenseiters verbunden, die für die russische Literatur besonders kennzeichnend sind. Beide entstanden im XIX. Jh. und wurden in der damaligen Kritik als der „kleine“ und der „nutzlose“ Mensch identifiziert. Bemerkenswert ist, dass der romantische Außenseiter – in seiner klassischen europäischen Bedeutung – in der russischen Prosa kaum vertreten ist. Sein Bild wird in Michail Lermontows Poem *Der Dämon* sowie in anderen Dichtungen dieses Autors entworfen. Wenn es aber um die Prosa-Texte geht, so scheint die russische Literatur die romantische Etappe der Außenseiterentwicklung „übersprungen“ zu haben. Der „kleine Mensch“, dessen Gestalt hauptsächlich in den Werken von Fjodor Dostojewski und Nikolaj Gogol ihren Niederschlag findet, ist mit der sozial orientierten Literatur der Moderne einigermaßen verwandt. Dazu zählen diejenigen literarischen Figuren, die Menschen darstellen, welche sich, hierarchisch gesehen, auf den niedersten Stufen der Gesellschaft befinden. Das sind typische Vertreter der existentionellen Außenseitergruppe, die von ihrer Geburt an zum Außenseitertum „verurteilt“ wurden.

Der „nutzlose Mensch“ ist kraft seiner relativen sozialen Unabhängigkeit wesentlich vielseitiger. Zu den wichtigsten Merkmalen dieser Außenseitergruppe zählen in erster Linie ihre undurchschnittlichen intellektuellen Ansprüche und Fähigkeiten, die aber in ihrer

Umgebung keine Anwendung finden können. Im Bereich der Dramaturgie ist Tschatski, der Protagonist von Aleksandr Gribojedovs berühmter Komödie *Wehe dem Verstand*, die aussagekräftigste Außenseiterfigur der russischen Bühne des XIX. Jh. Sein Außenseitertum ist nur teilweise durch die Verfremdung dem gegebenen sozialen Umkreis gegenüber bestimmt. Im gewissen Sinne passt zu ihm Beckers Bemerkung, die den Außenseitertypus betrifft, der „die Regeln einer Gruppe nur durch das Festhalten an den Regeln einer anderen Gruppe verletzt“⁶⁸. Unter den zwei oppositionellen Gruppen sind hier die Anhänger der Aufklärungsideen und der konservative Moskauer Mitteladel zu verstehen. Der historisch-kulturelle Streit zwischen den beiden Lagern, der einige Jahrzehnte später in Russland als Streit zwischen den „Westlern“ und den „Slawophilen“ fortgesetzt wurde und, obwohl auf einem anderen Niveau, bis heute dauert, beeinflusste die meisten bedeutenden Schriftsteller der Epoche. Jedoch ist die Gestalt des „nutzlosen Menschen“ mehrdimensional, und so könnte man vermuten, dass solche Figuren, wie Tschatski, auch in einer europäischen Gesellschaft früher oder später zu den Außenseitern geworden wären. Diese Annahme kann beispielsweise durch die verbreitete Existenz ähnlicher, oft von den russischen Autoren geliebener Außenseitertypen in der französischen Literatur (Molieres *Le Misanthrope (Der Menschenfeind)*) untermauert werden. Man dürfte diese Figuren als eine weitere Phase des romantischen Außenseiters und zugleich als die nächste Stufe in der allgemeinen Entwicklung des literarischen Außenseiters betrachten. Die „nutzlosen Menschen“ der russischen Literatur sind diejenigen Romantiker, deren Träume und Ideale entweder längst aufgegeben oder unterdrückt wurden. Ihre Einstellung dem Leben gegenüber ist zu skeptisch, um die existenten Konventionen zu bekämpfen. Andererseits können und wollen sie sich an die Gesellschaft, die sie umgibt, nicht anpassen. Dies erzeugt eine unüberwindliche Kluft zwischen ihnen und ihrer Umgebung. Was dieser eindeutigen Konfrontation allerdings fehlt, ist die Leidenschaft des romantischen Außenseitertums. Schon bei Puschkina und Lermontow entscheiden sich die Protagonisten zu unbedachten, „außenseiterlichen“ Taten eher aus Langeweile, als aus einem extremen innerlichen Drang, dessen Motivationen im Reich des Emotionellen wurzeln. Nach Puschkins *Eugen Onegin* und Lermontows zahlreichen Einzelgängern findet man die am schärfsten ausgeprägten Vertreter des „nutzlosen Menschen“ in den Romanen von Iwan Turgenew (*Rudin*, *Rauch*). Bei Turgenew ist der Außenseiter in der Regel ein junger Mensch, der zwar in Russland lebt, aber durchaus westliche Lebensvorstellungen hat, die er – erfolglos – in die

⁶⁸ Becker, Howard Saul: *Außenseiter*. S. o., S. 7.

russische Realität umzusetzen versucht. Dieser Außenseitertypus (der weiterhin vor allem in den Kurzgeschichten und Erzählungen von Anton Tschechow entwickelt wurde) lässt sich durch folgende Feststellung aus Beckers soziologischer Studie gut charakterisieren:

Die simpelste Auffassung von abweichendem Verhalten ist ihrem Wesen nach statistisch: Sie definiert alles als abweichend, was sich zu weit vom Durchschnitt entfernt.⁶⁹

Da das alltägliche soziale Umfeld des „nutzlosen Menschen“ sich in der Regel auf die russische Provinz begrenzt, steht das Problem des Durchschnitts und der Abweichung davon im Zentrum des literarischen Außenseiterdiskurses in Russland des XIX. Jh. So wird beispielsweise die Erscheinung von Rudin, dem ersten prosaischen Außenseiter dieser Art, in Turgenews gleichnamigem wie folgt Roman beschrieben:

Вошел человек лет тридцати пяти, высокого роста, несколько сутуловатый, курчавый, смуглый, с лицом неправильным, но выразительным и умным, с жидким блеском в быстрых темно-синих глазах, с прямым широким носом и красиво очерченными губами. Платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос.⁷⁰

Schon die Altersangabe weist auf den erwähnten Unterschied zwischen dem „nutzlosen“ und dem romantischen Außenseiter hin. Der russische Außenseiter der Mitte des XIX. Jh. ist ein reifer Intellektueller, der kraft seiner Herkunft in einer ihm fremden Gesellschaft verkehrt. In der oben zitierten Textstelle kommen manche erzähltechnische Besonderheiten zum Ausdruck, die von Turgenew bei der Figurendarstellung häufig verwendet werden. Vor allem bekommt der Leser kurze und zugleich ausführliche Informationen über Rudin. Sein Alter, seine Gestalt, sein Gesichtsausdruck sowie die Kleidung, die er trägt, werden vom heterodiegetischen Erzähler präzise beschrieben. Betonenswert ist hier, dass vieles in dieser Beschreibung nicht nur als Setting, sondern durchaus performativ zu deuten ist. Rudins Gesicht wird als „неправильное, но выразительное“ (ungleichmäßig, aber ansprechend) bezeichnet. Diese scheinbar „zweitrangige“ Bemerkung wird sich aber in späterer Handlungsentwicklung (genauer bei der Entstehung des Liebesmotivs) relevant sein. Sie weist nämlich darauf hin, dass Nataljas Gefühle zu Rudin nicht von seiner äußeren Attraktivität (die ihm, wie es aus der Beschreibung folgt, fehlt) bestimmt sind. Es

⁶⁹ Ebd., S. 4.

⁷⁰ Originalfassung: Turgenew, I.: *Rudin. Dvorianskoe Gnezdo (Ein Adelsnest). Nakanune (Am Vorabend). Romany*. „Detskaja literatura“, Moskau, 1970, S. 49-50: „Es trat ein Mann ein, ungefähr 35 Jahre alt, groß, etwas krumm im Rücken, kraushaarig, dunkelhäutig, mit ungleichmäßigen, aber ansprechenden und klugen Gesichtszügen, einem unscharfen Glanz in lebendigen dunkelblauen Augen, einer geraden Nase und schönem Lippenumriss. Sein Anzug war nicht neu und etwas zu eng, als wäre er ihm übergewachsen“. [Übersetzt von A.K.].

ist eben sein Anderssein, das für Natalja zum Objekt des Begehrens wird. Der Abend, wo die Beiden sich zum ersten Mal begegnen, bringt weitere aufschlussreiche Details der Außenseiterdarstellung mit sich. Rudin, der gerade aus Deutschland in die russische Provinz gekommen ist, wird von einer der Damen gebeten, etwas über sein Studentenleben zu erzählen. Die Szene ist sowohl auf der Ebene der Story (und hiermit – des Außenseiterbildes), als auch aus der narratologischen Hinsicht interessant. Man hat hier mit einem „doppelten“ Erzählen zu tun. Der alles wissende Narrator erzählt dem Leser von der Art und Weise des Erzählens, die für den Protagonisten, den Außenseiter Dmitrij Rudin, kennzeichnend ist:

Рудин начал рассказывать. Рассказывал он не совсем удачно. В описаниях его не хватало красок. Он не умел смешить. Впрочем, Рудин от рассказов своих заграничных походов скоро перешел к общим рассуждениям о значении просвещения и науки, об университетах [...] Все слушали его с глубоким вниманием. Он говорил [...] не совсем ясно... но самая эта неясность придавала особенную прелесть его речам.⁷¹

Das Ziel des Erzählers ist in diesem Fragment, den Unterschied zwischen der gewöhnlichen, durchschnittlichen Redart und der Erzählweise der Außenseiterinstanz zu verbildlichen. Alles, was in einer vornehmen aristokratischen Gesellschaft das spannende Erzählen ausmacht, ist bei Rudin nicht vorhanden. Er kann die Hörer weder mit farbigen Beschreibungen frappieren noch ist er imstande, sie zum Lachen zu bringen. Beim Reden konzentriert er sich nicht auf die konkreten Begebenheiten, sondern auf allgemeine Themen, wie Bildung, Wissenschaft u. ä. Vieles löst sich bei ihm in einer abstrakten Darstellung auf. Trotzdem wird ihm aufmerksam zugehört, weil gerade die Unklarheit, mit der er seine Gedanken in Worte fasst, seiner Rede einen besonderen Reiz verleiht. Mit anderen Worten, erweckt das Ungewöhnliche – das, was Rudin von der restlichen Gästemenge unterscheidet –, das Interesse an seiner Persönlichkeit. Sein Außenseitertum, das sich in der angeführten Textpassage durch sein Erzählverhalten manifestiert, stellt Rudin gleich ins Erzählzentrum der berichteten Story. In einem seiner berühmtesten Artikel teilt Turgenew alle Menschen in zwei Kategorien, die er als Hamlets und Don-Quichotes, zwei legendäre Außenseiterfiguren, bezeichnet. Typisch für die erste Gruppe sind ständiges Grübeln, die Unfähigkeit, schnelle Entscheidungen zu treffen, Zweifel- und Überle-

⁷¹ Originalfassung: ebd., S. 60: „Rudin begann zu erzählen. Er erzählte nicht allzu geschickt. Seinen Beschreibungen fehlte es an Farben. Er vermochte nicht zu amüsieren. Allerdings ging Rudin vom Erzählen über seine ausländischen Abenteuer schnell zu allgemeinen Überlegungen über – von der Bedeutung der Aufklärung und Wissenschaft, von den Universitäten [...] Alle hörten ihm mit tiefster Aufmerksamkeit zu. Er sprach [...] nicht ganz klar ... aber selbst die Unklarheit seiner Rede verlieh ihr einen besonderen Reiz“. [Übersetzt von A.K.]

gungstendenz. Die Don-Quichotes sind dagegen übertrieben impulsiv, unberechenbar, das Handeln kommt bei ihnen dem Denken zuvor. Turgenews Außenseiter sind einerseits sehr emotional und leidenschaftlich, andererseits sind sie durch ein unaufhörliches „Brainstorm“ gekennzeichnet. Sie „schwanken“ zwischen den von Turgenew erschaffenen Außenseitertypen. Folgender *Rudin*-Auszug, der die Beschreibung der Erzählweise der Hauptfigur fortsetzt, veranschaulicht dies sehr präzise:

Обилие мыслей мешало Рудину выражаться определительно и точно. Образы сменялись образами; сравнения, то неожиданно смелые, то поразительно верные, возникали за сравнениями. Не самодовольной изысканностью опытного говоруна – вдохновением дышала его нетерпеливая импровизация. Он не искал слов: они сами послушно и свободно приходили к нему на уста [...] Иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзались перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди.

Все мысли Рудина казались обращенными в будущее [...] Стоя у окна, не глядя ни на кого в особенности, он говорил, – и, вдохновленный общим сочувствием и вниманием, близостью молодых женщин, красотой ночи, увлеченный потоком собственных ощущений, он возвысился до красноречия, до поэзии. [...] казалось, его устами говорило что-то высшее, для него самого неожиданное...⁷²

Narratologisch gesehen ist es ein „doppelbödiges“ Fragment, denn Turgenews klares, objektives (im Sinne von Flaubert) und detailliertes Erzählen bildet einen resoluten Gegensatz zur „stolpernden“, ungenauen, reflexiven Redeart seines Protagonisten. Wie erwähnt, fesselt Rudins Holprigkeit die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer, und vor allem die von Natalja, die sich an demselben Abend in den ungewöhnlichen Fremden verliebt:

[...] а Наталья хотя и разделась и легла в постель, но тоже ни на минуту не уснула и не закрывала даже глаз. Подперши голову рукою, она глядела пристально в темноту; лихорадочно бились ее жилы, и тяжелый вздох часто приподнимал ее грудь.⁷³

⁷² Originalfassung: ebd. : “Der Gedankendrang störte Rudin, sich genau und deutlich auszudrücken. Bilder folgten auf Bilder; Vergleiche, bald unerwartet kühne, bald verblüffend genaue, folgten auf Vergleiche. Seine ungeduldigen Improvisationen atmeten von Inspiration und waren jeder selbstzufriedenen Ausgefeiltheit eines erfahrenen Redners fremd. Er suchte nicht nach Worten – sie kamen selbst, frei und willfährig, zu seinem Munde [...]. Mancher Zuhörer hatte wohl nicht so ganz verstanden, worum es sich handelte; aber seine Brust erhob sich hoch, unsichtbare Vorhänge öffneten sich vor seinen Augen, etwas Strahlendes entbrannte vor ihm. Alle Gedanken Rudins schienen in die Zukunft gerichtet zu sein [...]. Er stand am Fenster, sah keinen seiner Zuhörer direkt an und sprach, indem er sich durch die allgemeine Zuneigung und Aufmerksamkeit inspirierte, durch die Nähe junger Frauen, die Schönheit der Nacht; beflügelt durch den Strom seiner eigenen Gedanken, erhob er sich zur außergewöhnlichen Beredsamkeit, zur Poesie. [...] Etwas Höheres, ja für ihn selbst Unerwartetes, schien aus seinem Munde zu sprechen“.

⁷³ Ebd.: „Natalja aber, obwohl sie sich ausgezogen und ins Bett gelegt hatte, konnte für keine einzige Minute einschlafen und hat nicht einmal die Augen geschlossen. Den Kopf in die Hand geschmiegt, startete sie unverwandt in die Finsternis; fieberhaft pulsierten ihre Adern, und ein schwerer Seufzer erhob hin und wieder ihre Brust“. [Übersetzt von A.K.]

Das Verhältnis der Hauptfigur zu den Frauen steht gewöhnlich im Mittelpunkt von Turgenews Romanen. Eine starke, selbstlose Frauenliebe wirkt auf den Außenseiter entmutigend. Er fürchtet sich, weicht vor der Kraft der Gefühle, die ihm selbst unbekannt sind, und die Beziehung scheitert. Dieses Schema wiederholt sich in *Ein Adelsnest*, *Rauch* sowie in anderen Werken von Turgenew. Das Verhältnis des literarischen Außenseiters zu den Frauenfiguren ist allgemein eine häufige Erscheinung. Auch in Fjodor Dostojewskis Frühwerk *Weißer Nächte*⁷⁴, das zehn Jahre vor *Rudin* veröffentlicht wurde, postiert sich die Liebesthematik im Erzählzentrum des Romans. Der Außenseitertypus ist hier allerdings mehr der romantischen Tradition verpflichtet. Die Antwort auf die motivationalen Fragen der Hauptfigurentwicklung liegt im scharf ausgeprägten Gefühlsraum der Außenseiterinstanz. Der volle Texttitel lautet *Weißer Nächte. Ein sentimentaler Roman. Aus den Erinnerungen eines Träumers*⁷⁵. Der Träumer – auf der Vermittlungsebene des Romans von Dostojewski – bildet eine besondere „Außenseitergattung“ in der russischen Literatur, die im Unterschied zum „nutzlosen Menschen“ keine bedeutenden Nachfolger hatte. Im gewissen Sinne sind auch die „nutzlosen“ Außenseiterfiguren von Turgenew und Tschekow „Träumer“, weil sie oft von grandiosen Ideen und Hoffnungen erfasst sind. Diese Ideen sind aber theoretisch realisierbar, nur können sie sie im ganz konkreten Milieu nicht verwirklichen. Dostojewskis Protagonist träumt dagegen von Sachen, die in der empirisch gegebenen Wirklichkeit a priori unmöglich sind. Deshalb kann er den konkreten Gegenstand seiner Erstrebungen mit Hilfe von Worten kaum ausdrücken. Dostojewskijs Außenseiter kann als eine Art Korrelat zu Goethes Werther betrachtet werden, aber nur bis zur gewissen Grenze. Was die beiden Figuren miteinander vereint, ist zunächst ihre romantische Begeisterung im Bezug auf diejenigen Sachen im Leben, die von einem „Durchschnittsbürger“ emotional reserviert empfunden werden. Vor allem betrifft dies die Natur und ihren Einfluss auf den Protagonisten. *Die Leiden des jungen Werther* fangen mit der erwähnten Stelle an, wo der Ich-Erzähler, von der Schönheit eines Frühlingmorgens entzückt, seine Emotionen Albert, dem besten Freund von Werther, mitzuteilen versucht:

Die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können.⁷⁶

⁷⁴ Dostojewski, Fjodor: *Bednye Ludi* (Arme Leute). *Belye Nochi* (Weiße Nächte). Krotkaja (Die Sanfte). Chudozhestvennaja literatura, Moskau 1976.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Goethe, J. W. von: *Werke in zwölf Bänden*. S. o., S. 8.

Der Vergleich mit den ersten Sätzen der Dostojewski-Erzählung weist offensichtliche Gemeinsamkeiten sowohl im erhobenen Erzählstil, als auch auf der Bedeutungsebene:

Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, любезный читатель. Небо было такое звездное, что, взглянув на него, невольно нужно было спросить себя: неужели же могут жить под таким небом разные сердитые и капризные люди? Это тоже молодой вопрос, любезный читатель, очень молодой, но пошли его вам господь почаще на душу!..⁷⁷

Zwei Punkte sind hier von besonderer Bedeutung:

1. das intime, persönliche Verhältnis zur Natur;
2. die Verherrlichung der Jugend.

Beides ist auch für *Werther* charakteristisch. Wenn aber bei *Werther* die Natur- sowie die Jugendverherrlichung ihren bestimmten Platz in allgemeiner Weltauffassung der Hauptfigur einnehmen, so ist Dostojewskijs Außenseiter eben dadurch enger mit dem Naiven und Natürlichen verbunden, dass er sich dessen unbewusst bleibt, aus reinen Emotionen agiert, die über keine philosophische Grundlage verfügen. Erwähnenswert ist die Beschreibung des Träumers als einen Menschentypus, die in folgender Textstelle vom homodiegetischen Außenseiterzähler im Gespräch mit Nastja – dem Mädchen, in das er sich nachts auf der Brücke spontan verliebt, – skizziert wird:

- Да как один? То есть вы никого никогда не видали?
 - О нет, видеть-то вижу – а все-таки я один. [...] Слушайте: знаете вы, что такое мечтатель? [...] Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка, или, по крайней мере, он очень похож в этом отношении на то занимательное животное, которое и животное и дом вместе, которое называется черепахой. Как вы думаете, отчего он так любит свои четыре стены, выкрашенные непременно зеленою краскою, закоптелые, унылые и непозволительно обкуренные?⁷⁸

⁷⁷ Dostojewskij, Fjodor: *Belye nochi (Weiße Nächte)*. *Netochka Nezvanova*. „Belarus“, Minsk 1971, S. 3: „Es war eine herrliche Nacht, eine Nacht, die es wohl allein dann geben kann, wenn wir jung sind, werter Leser. Der Himmel war voller Sterne, sodass man sich bei seinem Anblick ungewollt fragen musste, ob unter so einem Himmel verschiedene boshafte und launische Menschen leben können. Das ist auch eine junge Frage, werter Leser, der Herr möge sie aber öfters in Ihre Seele schicken! ... [übersetzt von A. K.]“

⁷⁸ Originalfassung: Dostojewski, Fjodor: *Bednye Ludi*, s. o., S. 142, S. 144: „ – Wieso denn allein? Heißt das, dass Sie niemanden in Ihrem Leben jemals gesehen hätten? – O nein, gesehen habe ich sie allemal – und trotzdem bin ich allein. [...] Hören Sie mal, wissen Sie, was ein Träumer ist? [...] Ein Träumer – wenn Sie seine ausführliche Definition brauchen – ist kein Mensch, es ist irgendein Wesen sächlichen Geschlechts. Er siedelt vorwiegend irgendwo in einer unzugänglichen Ecke, als würde er sich dort verstecken wollen, und wenn er schon in sein Versteck verkriecht, so wächst er mit dieser Ecke buchstäblich zusammen, wie eine Schnecke oder ein anderes nicht weniger interessantes Tier, welches

In diesem kurzen Auszug werden die wichtigsten Außenseitermerkmale, die allen Außenseitertypen, unabhängig von der historischen Epoche, eigen sind, aufgezählt: die Einsamkeit, die Isolation von der äußeren Welt und der radikale Unterschied zwischen dem Außenseiter und den „normalen“, durchschnittlichen Menschen. Die am Ende der Passage gestellte Frage nach den Gründen dieser abgekapselten, trostlosen Existenz bleibt offen. Was im weiteren Dialog des Träumers mit Nastja unweigerlich auffällt, sind die Parallelen zur zitierten Stelle aus *Rudin*, denn sowohl Turgenew, als auch Dostojewski weisen auf eine besondere, ungewöhnliche Erzählweise ihrer Außenseiterfiguren. Da Dostojewski sich in *Weißer Nächten* für einen Ich-Erzähler entschied, erfolgt dies bei ihm nicht durch die distanzierte Situationsbeschreibung, sondern durch die Reaktion von Nastja, die den Protagonisten mit folgender Bemerkung unterbricht:

Послушайте: вы прекрасно рассказываете, но нельзя ли рассказывать как-нибудь не так прекрасно? А то вы говорите, точно книгу читаете.⁷⁹

Die hier angesprochene Bildhaftigkeit und Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks ist in der Figur des Träumers gleichzeitig mit einer für den literarischen Außenseiter ebenfalls charakteristischen Schüchternheit, Unsicherheit gekoppelt. Auf Nastjas Bitte, ihr seine Geschichte zu erzählen, antwortet der Träumer, dass er gar keine Geschichte hat, worauf Nastja verwundert reagiert und eine durchaus aufschlussreiche Aussage hervorbringt: „Так как же вы жили, коли нет истории?“⁸⁰. Sowohl im kulturell-historischen Außenseiterdiscourse, als auch auf der Ebene der Außenseiter-Narratologie funktioniert dies ausnahmslos. Denn solange keine Geschichte vorhanden ist, gibt es, streng genommen, auch keinen Außenseiter. Wie jede Figur (reale oder fiktive), muss der literarische Außenseiter erst *erzählt* werden, um dann seine entsprechende Stelle im Rezipientenbewusstsein einzunehmen. Unter der angesprochenen Schüchternheit des literarischen Außenseiters wird also keine gewöhnliche Schüchternheit verstanden, wie z.B. bei den Menschen mit geringem Selbstwertgefühl. Im Gegenteil: die Außenseiter-Schüchternheit beruht nicht selten auf dem inneren Stolz, der die zentrale Stellung der Figur des jeweiligen Außenseiters im Text nochmals unterstreicht. So verhält es sich mit dem Protagonisten in

ein Tier und ein Haus zugleich ist und Schildkröte heißt. Was meinen Sie, warum liebt er denn so seine vier Wände, unbedingt grün gestrichen, ruhig, trübe und unzulässig verqualmt?

⁷⁹ Originalfassung: ebd., S. 146: „Hören Sie, Sie erzählen wundervoll, könnten Sie aber nicht so wundervoll erzählen? Sie sprechen ja, als würden Sie aus einem Buch vorlesen“. [Übersetzt von A.K.]

⁸⁰ Originalfassung: ebd., S. 142: „Wie haben Sie dann gelebt, wenn es keine Geschichte gibt?“ [Übersetzt von A.K.]

Hans Heycks Roman *Der Außenseiter*⁸¹, einem jungen deutschen Studenten namens Jürgen, dessen zurückhaltende Position und antibürgerliche Lebensvorstellungen, durch die Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche geprägt, in seiner nächsten Umgebung für Verblüffung und teilweise für Empörung sorgen. Als Jürgens Verhaltensweise in seiner Abwesenheit zum Gesprächsthema wird, macht Hein, einer von den Studienkameraden, eine umfassende Bemerkung:

„Ihr Freund ist wohl noch recht schüchtern?“ sagte ein älterer Kaufmann zu Hein.
 „Schüchternheit ist wohl nicht der richtige Ausdruck!“ Hein wog jedes Wort genießerisch auf der Zunge. „Ich möchte eher behaupten, daß er eine Art Säulenheiliger ist, der über dem Problem des Abstandes zu grübeln sich innerlich gedrängt fühlt. Im übrigen nährt er sich von Schwarzbrot und Wasser, ganz im Ernst! [...]“⁸²

Diese „Säulenschüchternheit“ erhebt Jürgen – auch in seinen eigenen Augen – vom täglichen Studentenmilieu und erlaubt ihm, sich dem übrigen Gesellschaftsleben zu entziehen. Die Reaktion der Umgebung darauf balanciert zwischen Erstaunen bzw. Unakzeptanz und skeptischer Ironie. Frau Lübbert bezeichnet Jürgen als einen „armen, irregeleiteten“ Menschen⁸³, wohingegen Hein seinen Kommilitonen in Anbetracht seines jungen Alters „entschuldigt“:

„Sie schütteln den Kopf, meine Herrschaften, und Sie werden sich vielleicht wundern, wenn ich Ihnen verrate, daß ich mich damals wochenlang nur von Dörrobst und Schopenhauer genährt habe. So etwas kann einem mit siebzehn Jahren unterlaufen.“⁸⁴

Das Alter ist trotzdem nur eine von Außenseiter-Komponenten in Heycks Roman. Typologisch betrachtet, hat sie ihre Bedeutung als ein „Bindeglied“ zwischen Jürgen und den Außenseitern der Romantik. Würde jedoch die Ähnlichkeit nur auf dem biologischen Alter der Figuren beruhen, wäre dies kein genügender Grund für eine aufschlussreiche literarische Analyse. Es gibt also andere bedeutende Zusammenhänge, die man im folgenden Dialog gut beobachten kann:

„Sie sind nicht glücklich?“ [...]
 „Nein, gottlob! Glückliche Menschen sind oberflächlich!“⁸⁵

Die Aussage über die Oberflächlichkeit der glücklichen Menschen bildet ein sehr wichtiges Statement, das sich nicht nur auf Jürgen, sondern auch auf alle anderen literarischen Außenseiterinstanzen bezieht. Der Außenseiter ist immer eine leidende, unzufriedene,

⁸¹ Heyck, Hans: *Der Außenseiter*. L. Staackmann Verlag, Leipzig 1928.

⁸² Ebd., S. 29.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 30.

⁸⁵ Ebd., S. 31.

unglückliche Person. Die Ursachen dieses Mangelzustandes mögen im sozialen, kulturellen oder mentalen Raum liegen (in der Regel wandeln sie zwischen mehreren Räumen). Es kann ein äußeres oder ein inneres Fehlen sein. Der Mangel an sich ist aber immer vorhanden, wenn eine literarische Figur sich als Außenseiter definieren lässt. Der Protagonist von Heyck nennt diesen Mangel den Mangel an Glück. Andererseits strebt er nicht nach diesem Glück, sondern er schreibt ein solches Streben dem Durchschnitt, den Oberflächlichen zu. Damit wird Jürgen zu einem der letzten „klassischen“ Beispiele eines typischen intentionellen Außenseiters in der deutschen Literatur. Sein Außenseitertum ist dialektischer Natur: er ist unzufrieden und möchte auch so bleiben, denn nur in der Außenseiterposition empfindet er sich als Individuum. Dies ist nicht nur für Heycks Protagonisten, sondern allgemein für die modernen literarischen Außenseiter charakteristisch.⁸⁶ Nancy Thuleen teilt sie in drei Kategorien:

Aufgrund ihres Verhaltens der Gesellschaft gegenüber können moderne Helden in drei Gruppen aufgeteilt werden: zuerst kommen die Figuren, die Widerstand gegen die herrschende Macht leisten, und deswegen sich selbst von der Gesellschaft entfremden. Auch erkennbar ist eine Gruppe von Opfern der Gesellschaft – diese versuchen, innerhalb der bürgerlichen Grenzen zu leben, sind es aber wegen der strengen Voraussetzungen ihrer Gesellschaft unfähig, und werden also unwillig zu Außenseiter. Am Ende kommen also die verschiedenen Typen von Außenseitern, die aus irgendeinem Grund einfach nicht innerhalb der bürgerlichen Grenzen existieren können, und die zugrunde gehen müssen.⁸⁷

So gesehen, befindet sich Jürgen zwischen der ersten und der dritten Gruppe. Sein Inneres ist mit dem kleinbürgerlichen Wertsystem inkompatibel, aber Widerstand manifestiert sich überwiegend verbal, eine sichtbare oder, nach Lotman, revolutionäre Normverletzung findet hier nicht statt. Als Jürgen seinen inneren Zustand selbst zu beschreiben versucht, werden die Parallelen zu den Romantikern noch offensichtlicher:

„[...] Das Leben bedrückt mich! Die Sinnlosigkeit zersetzt mich! Die unaufhörlichen Widersprüche, die jede Handlung, jeden Satz, jeden Gedanken zermürben! Alles zerreibt sich, zerfällt – ! [...] Wie ekel, schal und flach und unersprießlich Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!“⁸⁸

An dieser Stelle sei die unverzügliche Antwort von Jürgens Mitstudenten zitiert:

„Scheint, mein Lieber; scheint! Haben Sie Hamlets Schicksal durchlitten?? Wenn nicht, dann vermehren Sie doch bitte nicht die Rotte der schönggeistigen Jammer-

⁸⁶ Siehe: Thuleen, Nancy: *Individuen als Aussenseiter in der modernen deutschen Literatur*.
<http://www.nthuleen.com/papers/154aussen.html>

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Heyck, Hans: *Der Außenseiter*. S. o., S. 32.

lappen, die sich Trauerschlipse aus unsern Klassikern schneiden, um eine weitere Null! [...] Glauben Sie mir: Schmerz will erkämpft sein! [...]"⁸⁹

Diese Erwiderung, die von Jürgens Kommilitonen v. Holten kommt, ist durch zwei wesentliche Punkte markant. Erstens vergleicht der Junge seinen Freund mit Hamlet, einem der berühmtesten Außenseiter der Weltliteratur. Zugleich weist er aber auf den gravierenden Unterschied zwischen Hamlet und Jürgen. Weder hat Jürgen die Leiden von Hamlet erlebt, noch will er von seinen eigenen Zweifeln und Schmerzen frei werden. Er „genießt“ sie, er ist stolz auf sein Außenseitertum, dessen Gründe in seinem Fall unerklärbar sind. Im Folgenden wird sichtbar, dass die aufgezählten Außenseitermerkmale nicht nur Jürgen, sondern dem ganzen neuen Außenseitertypus der modernen Literatur eigen sind.

Hans Heycks Roman ist das erste und das einzige deutsche Werk, das nicht nur von einem Außenseiter handelt, sondern auch *Der Außenseiter* heißt. In der heutigen Kritik wird das Buch sowie Heycks Schaffen allgemein eher verschwiegen. Dies lässt sich vor allem durch die politischen Gründe erklären, da der Autor, im Gegensatz zum besprochenen Protagonisten, alles andere als ein Außenseiter war und in den Zeiten des Dritten Reiches die „Mitläufer“-Position einnahm (1931 trat Heyck der NSDAP bei und in der Nachkriegszeit gehörte er dem rechtsextremistischen Deutschen Kulturwerk Europäischen Geistes an). Abgesehen von den ideologischen Aspekten (die hier allerdings hintergründig sind), schließt Heycks *Außenseiter* die „klassische“ Außenseiteretappe in der deutschen Literatur. Jürgen ist der letzte bzw. einer der letzten „Außenseitern der Idee“, d.h. Menschen, deren unangepasstes Handeln aus dem inneren Reichtum ihrer geistig-intellektuellen Kapazitäten resultiert.

Die Literatur der Moderne, deren Anfänge in Russland in der Epoche des sog. „silbernen Zeitalters“ (der vom Anfang des XX. Jh. bis zur Oktoberrevolution und wenige Jahre danach dauerte) und in Deutschland in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurzeln, brachte einen neuen Außenseitertypus mit sich. Er hat zwar vieles von seinen Vorgängern geerbt, steht aber in einer anderen diskursiven Begleitung. Diese wurde im Laufe der Zeit von mehreren Faktoren beeinflusst. Die bedeutendsten davon sind der französische Symbolismus, die dekadenten Stimmungen im damaligen russischen Künstlermilieu und – etwas später – die philosophischen Grundlagen des Dekonstruktivismus und Postmodernismus. Es ist mitzureflekieren, dass die letzten prägnanten Beispiele literarischer Außenseiter in der russischen Literatur der vorsowjetischen Epoche in den Werken von Vla-

⁸⁹ Ebd.

dimir Nabokov zu treffen sind. Es ist insofern interessant, als Nabokov selbst sich sein ganzes Leben lang in einer Außenseiterposition befand. Seine russischen Werke, in denen der erwähnte Außenseiter fast immer im Erzählzentrum steht, wurden von der russischen Kritik als „unrussisch“ bezeichnet. Von seinem Außenseiterroman *Lushins Verteidigung* wurde behauptet, es sei ein französischer Roman, der in russischer Sprache verfasst wurde; ein maßgeblicher russischer Emigrationsautor Boris Zajcev, der das Buch allgemein positiv bewertete, sah darin trotzdem etwas „Krankhaftes und Unnatürliches“⁹⁰. Diese Bemerkung ist nicht nur für Nabokovs Protagonisten, sondern auch für mehrere moderne und postmoderne Außenseiter kennzeichnend. Man könnte sogar behaupten, das Krankhafte und Unnatürliche sind die Hauptmerkmale des literarischen Außenseiters des XX. Jh. Das unterscheidet ihn sowohl von den Außenseitern der Romantik, als auch von ihren Nachfolgern im XIX. Jh. Der neue Außenseiter hebt sich von seiner Umgebung nicht durch seine undurchschnittlichen intellektuellen Fähigkeiten ab (obwohl sie in manchen Fällen vorhanden sein können), sondern eher durch einen Mangel, einen ungewöhnlichen „Defekt“, der ihn aus der Masse ausklammern lässt. Ihm fehlen feste Denkmodelle und Überzeugungen. Sein Außenseitertum liegt hauptsächlich in seiner Verlorenheit, in der angeborenen Unfähigkeit, sich an die existierende Lebensordnung anzupassen. Ein markanter Vertreter dieser Außenseitergruppe ist Cincinnatus C, der Protagonist von Nabokovs letztem russischen Roman *Приглашение на казнь (Einladung zur Enthauptung)*⁹¹. Die Story entfaltet sich im imaginären Raum eines totalitären russischen Zukunftsstaates einer unbestimmten Zeitentfernung. Das Unterscheidungsmerkmal des im Text entworfenen Gesellschaftsbildes besteht darin, dass alle seine Bürger von Geburt an durchsichtig sind. Diese Durchsichtigkeit betrifft gleichzeitig das Äußere und das Innere der Figuren. Zugleich symbolisiert sie das für die autoritären Regimes charakteristische Fehlen der Privatsphäre sowie die Oberflächlichkeit des „geschlossenen“ Raumes, in dem sich die Romanhandlung vollzieht. Die Hauptfigur wurde als undurchsichtig geboren, konnte aber bis zum gewissen Zeitpunkt diesen „Mangel“ erfolgreich verbergen. Als seine rechtswidrige Besonderheit aber ans Licht kommt, wird er verhaftet und, nach dem Gesetz des Staates, zur Enthauptung verurteilt. Doch wenn Nabokovs Außenseiter die Romanwelt letztendlich als „Gewinner“ verlässt, so erwartet die Außenseiterfiguren der sowjetischen Literatur ein anderes, tragisches Schicksal. Allgemein lässt sich sagen, dass der Außenseiter eine höchst unerwünschte Instanz in der UdSSR war. Es ist auch leicht

⁹⁰ Vgl. Nabokov, Vladimir: *Maschenka. Zashita Luzina...* S.o., S. 9.

⁹¹ Ebd.

erklärbar, denn die Hauptfigur der sowjetischen Literatur sollte entweder positiv („ein guter Kommunist“) oder negativ („Feind des Volkes“) sein. Der Außenseiter, der ja eben durch seine Uneindeutigkeit geprägt wird, passte nicht in dieses obligatorische Schema. In den ersten Jahren des sowjetischen Regimes gelang es einigen scharfsinnigen Schriftstellern, einen Ausgang aus dieser Situation zu finden. So machten die berühmten russischen Satiriker Ilf und Petrow einen Hochstapler (Ostap Bender) zum Protagonisten ihrer ironievollen Romane⁹². Die ausgewählte Schelmenromanform war insofern findig, als ein Schurke weder ein guter noch ein schlechter Kommunist sein kann, denn als ein Krimineller befindet er sich *außerhalb* aller gesellschaftlicher Normen⁹³. Doch schon in den siebziger Jahren konnten die Versuche solcher Art kaum „durchgehen“. Das spärliche, jedoch „außenseitervolle“ Gesamtwerk von Wenedikt Jerofejew, wo die Gestalt des Außenseiters von einem Verrückten oder von einem Trinker verkörpert wird, wurde in der Sowjetunion verboten und erschien (offiziell) erst nach der Wende. Auffällig ist hier eine allgemeine Tendenz nach der „Sozialisierung“ der Außenseiterproblematik. Zugleich werden die sozial verschmähten Außenseiterfiguren von den Autoren mit solchen Charakterzügen ausgestattet, die aus der Perspektive ihres gesellschaftlichen Status dem Leser als paradox erscheinen und dadurch ein tragikomischer Effekt erreicht wird. So sind z.B. die philosophierenden, nach dem Sinn des Lebens suchenden Protagonisten von Wiktor Pelewin, die, obwohl sie russische Geheimdienstagenten sind oder gar aus der Unterwelt stammen, ein intensives geistiges Leben führen und am Ende des Romans an die sakralen Geheimnisse des Universums gelangen⁹⁴.

In der deutschen Literatur ist der soziale Anstrich des modernen Außenseiterdiscourses noch schärfer ausgeprägt. Geschichtlich bedient, sind viele deutsche literarische Außenseiter politisch betätigt. Es geht natürlich um die Zeit des Nationalsozialismus und diejenigen Außenseiterfiguren, die das autoritäre Hitler-Regime bekämpfen: z.B. die reale historische Gestalt des Kaspar Hauser, die in den Texten von Jakob Wassermann⁹⁵, Otto Flake⁹⁶ und Peter Handke⁹⁷ zur Hauptfigur wurde. Bei Autoren, wie Handke und Härtling

⁹² Siehe: Ilf, Ilja/ Petrow, Jevgenij: *12 Stuljev (12 Stühle). Zolotoj teljonok (Das goldene Kalb)*. Ekonomika, Moskau 1986.

⁹³ Vgl. Melnikov, N.: *Nabokov o Nabokove i prochem (Nabokov über Nabokov und anderes)*. Hezavisimaja gazeta, Moskau 2002.

⁹⁴ Siehe: Pelewin, Wiktor: *Generation P*. List Tb, Berlin 2002/ Pelewin, Wiktor: *Das Heilige Buch der Werwölfe*. Luchterhand Literaturverlag, München 2006.

⁹⁵ Wassermann, Jakob: *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens*. Roman 1908, Nachdruck dtv, München 1997.

⁹⁶ Flake, Otto: *Kaspar Hauser*. Fischer, Frankfurt/M. 1989.

⁹⁷ Handke, Peter: *Kaspar*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1967.

könnte man sogar eine separate Art von Kinder-Außenseitern aussondern⁹⁸. Der Kriegsrahmen war somit sehr einflussreich auf die Darstellungsperspektive von deutschen Außenseitern des XX. Jh. Aber schon bei Hans Fallada trifft man zahlreiche Außenseiter, deren Außenseitertum überwiegend dadurch bestimmt wird, dass sie sich auf dem sozialen „Boden“ befinden und keine Möglichkeit bekommen, sich in die Gesellschaft vollständig zu integrieren. Einer von ihnen wurde in Falladas Durchbruchroman als „kleiner Mann“ bezeichnet⁹⁹. Andere deutsche Autoren, deren Außenseiter-Protagonisten sich in die Reihe der „kleinen Menschen“ einordnen lassen, sind beispielsweise Gerhard Hauptmann, Wolfgang Borchert und Franz Kafka. Auch Sven Regeners *Herr Lehmann*, der wesentlich später, als die erwähnten Werke, verfasst wurde, beschäftigt sich mit der Gestalt eines „Losers“, eines „einfachen“ Menschen, dessen Alltag im wechselarmen Trink- und Plauderkreis gewohnter Berliner Klubs verläuft. Die Parallelen zum russischen Außenseitertypus des „kleinen Menschen“ liegen auf der Hand, was einen weiteren Beweis für die überepochale Entwicklung des literarischen Außenseiters darbietet.

1.3 Der literarische Außenseiter als Kulturphänomen – Zusammenfassung

Das weitgehend unerforschte Phänomen des literarischen Außenseiters erscheint zwar relativ spät in fiktionalen Texten, erweist sich aber in der sozialen Sphäre als ein permanent existenter Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens. Die zugenommene Toleranz und Offenheit der Aufklärungsepoche erlaubte, die Außenseiterfigur zum behandelten Objekt des künstlerischen Schaffens zu wählen. Damit wurden folgende Fragen ans Licht gebracht, die die vielschichtige Problematik des Außenseitertums als solchen betreffen:

- wer wird als ein Außenseiter bezeichnet?
- was sind die Gründe ihrer Außenseiterposition?
- welche Hauptmerkmale verbinden alle Außenseiter, die zu verschiedenen Außenseitergruppen gehören?

Eine universelle, vom Untersuchungsfeld unabhängige Außenseiterdefinition ist aus klaren Gründen unmöglich. Allenfalls scheint es logisch zu sein, dass einer solchen Definition die Bestimmung der durch den Außenseiter verletzten Norm vorausgehen soll. Da es

⁹⁸ Mehr dazu: Koyama, Joko: *Außenseiterproblematik in der deutschen und japanischen Kinderliteratur*. Unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Peter Härtling und Haitani Kenjiro. Lang, Frankfurt am Main 1992.

⁹⁹ Fallada, Hans: *Kleiner Mann – was nun?* Rowohlt Tb, Reinbek 2005.

sich in der vorliegenden Arbeit um den literarischen Außenseiter handelt, wird diese Norm von der semantischen Grenze des gegebenen Textes bestimmt. Der literarische Außenseiter kann daher als eine Textfigur bezeichnet werden, deren Rolle, narratologisch gesehen, in einem handlungsnormierenden Grenzenbruch besteht. Bemerkenswert ist, dass die Außenseiterinstanz in einem künstlerischen Text – im Unterschied zur sozialen Realität – die „obligatorische“ Zentralstimmung einnimmt. Geht es um die erzähltechnische Perspektive, so ist damit zugleich die Frage nach den Gründen des Außenseitertums beantwortet. Andere, der diskursiven Was-Ebene verpflichtete Gründe, hängen von den jeweiligen Arten der Außenseiter ab. Im Fall von den *existentiellen* Außenseitern sind es verschiedenste Besonderheiten gesellschaftlich-kulturellen Charakters; dagegen ist das Außenseitertum der *intentionellen* Außenseiter ihre eigene, bewusste Wahl. Die Grenze zwischen diesen Gruppen ist jedoch fließend: so kann ein lang praktiziertes existentielles Außenseitertum im Laufe der Zeit intentionelle Eigenschaften aufweisen; andererseits kann sich das intentionelle Außenseitertum, unter gewissen Umständen, als täuschend entpuppen. Trotzdem kann man einige „allgemeingültige“ Außenseitermerkmale, die nicht nur diesen zwei Außenseitertypen, sondern sowohl den realen, als auch den fiktionalen Außenseitern eigen sind:

- innere (bzw. auch äußere) Einsamkeit;
- die transkulturelle Unabhängigkeit von einer konkreten historischen Epoche;
- die Fremdheit des Außenseiters in seiner nächsten Umgebung sowie die Ausgeschlossenheit von sämtlichen sozialen Kreisen;
- das Vorhandensein eigener, den Bestrebungen der Mehrheit nicht entsprechenden Lebensziele.

Bei der literarischen Außenseiterdarstellung werden die Ich-orientierten Erzählformen, wie das Tagebuch oder der Briefroman, besonders beliebt. Der homodiegetische *point of view* spiegelt den Innenraum der mentalen Erlebnisse des Protagonisten auf eine dem Leser anvertraute Art und Weise wider. Man bekommt einen tiefen, direkten Einblick in das innere Leben der Hauptfigur, was aber nicht selten eine gut inszenierte Mystifikation sein kann, die die Gefühlswelt der Außenseiterinstanz noch unzugänglicher macht, als eine ausführliche auktoriale Beschreibung. Aus der narratologischen Perspektive betrachtet, verfügt der personale Ich-Erzähler über zahlreiche Darstellungsmöglichkeiten auf der psychologischen Vermittlungsebene. Diese „psychologisierende“ Tendenz gewinnt in der zweiten Hälfte des XIX Jh. an besonderer Popularität. Im XX Jh. tritt das innere Raumerleben der Außenseiterinstanzen, infolge solcher kultur-sozialen Modernisierungsprozesse,

wie die Entwicklung der Psychoanalyse, noch spürbarer in den Vordergrund. Dies führt zur allgegenwärtigen Entfaltung neuer Erzählformen, die das klassische Romanschema ins Schwanken bringen: der innere Monolog, der Bewusstseinstrom u. a. Immerhin fehlt dieser personalen Innensicht die Vielfältigkeit des Perspektivwechsels. Anders, als im Sozialleben, steht der literarische Außenseiter im Zentrum der erzählten Welt, während die restlichen Textinstanzen – im Vergleich zum Protagonisten – als Randfiguren fungieren.

Historisch gesehen, bildet der Außenseiter einen uralten Bestandteil der Gesellschaft. Die Geburt des literarischen Außenseiters findet aber wesentlich später, als die Entstehung seines realen Prototyps, statt. Die ersten fiktionalen Texten, in denen der Außenseiterprotagonist bezeugt wird, werden in der Barock- sowie in der Aufklärungsepoche verfasst, d. h. in der Zeit, wo das Individuum sich als solches empfindet und darüber mittels des künstlerischen Schaffens, zu reflektieren beginnt. Trotz der breiten Palette von Außenseitergruppen, lässt es sich eine gewisse Typologie des literarischen Außenseiters aufstellen. Im deutsch-russischen Konnex ist diese Typologie zunächst mit zwei Hauptrichtungen der Außenseiterentwicklung gekennzeichnet: der *fühlende* und der *denkende* Außenseiter. In beiden Fällen geht es nicht nur um die emotiv oder mental bedingte Motivation dieser oder jener Handlungen der Figur, sondern um das allgemeine Wesen des Außenseitertums. Mit anderen Worten, wird der „pure“ romantische Außenseiter, dessen chaotische Gefühle die Grenzen der kleinbürgerlichen, auf die Vernunft bedachten, Moral überschreiten, langsam zum philosophierenden Einzelgänger, dessen Emotionen auf seinen Lebensvorstellungen beruhen und seinem kompromisslosen Weltkonzept entsprechen (Goethes *Werther*). In Russland sieht dieser Prozess ähnlich aus, wobei der „Denker-Außenseiter“ eher ein nach den liberalen Reformen strebender Intellektueller ist (Turgenews *Rudin*, Gribojedows Tschacki) als ein rebellierender Philosoph, wie man ihn aus der deutschen Spätromantik kennt. Das Frühwerk von Dostojewski besteht überwiegend aus den fühlenden Außenseitern, deren Innenraum von keinem ideologischen Fundament untermauert wird. Dagegen sind die späten Dostojewski-Romane von denkenden Außenseitern überfüllt, die aber nicht mehr der romantischen Tradition der „edlen Ungehorsamkeit“ entspringen, sondern eher die Auseinandersetzung des Autors mit Nietzsches „Übermensch“ (*Raskolnikow*) oder mit dem Ideengut des Sozialismus (*Die Dämonen*) widerspiegeln. Im XX. Jh. nahm die Außenseiterentwicklung sowohl in Deutschland, als auch in Russland die soziale Richtung ein. Mit der Ausnahme vom Exilautor Vladimir Nabokov und dem deutschen „Neuroromantiker“ Hermann Hesse, deren Außenseiterfiguren in der

Sphäre „reiner Kunst“ existieren, sind die bedeutendsten literarischen Außenseiter des deutsch-russischen kulturellen Raumes durch ihre sozial-politische Umgebung stark determiniert.

2 Raum und Literatur – Zum Forschungsstand und Interpretationsrahmen

2.1 Jurij M. Lotmans Theorie des künstlerischen Raumes

Unter dem literarischen Raum wird die Konstruktion eines Weltentwurfes verstanden, sämtliche Regeln und Gesetze, die die literarisch entworfene Welt organisieren. Nach Jurij Lotman ist der literarische Raum ein Kontinuum, in dem sich die jeweiligen Figuren einrichten. Während der Raum einerseits seiner Natur nach *physisch* bzw. *geographisch* ist, modelliert er in sich auch außerräumliche Verhältnisse: „Bereits auf der Ebene der supratextuellen, rein ideologischen Modellbildung erweist sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“¹⁰⁰. Die Räumlichkeit tritt bei Lotman als ein organisierendes Element auf, um das herum andere, nichträumliche Charakteristika aufgebaut werden.

Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in Form der Gegenüberstellung „Himmel-Erde“ oder „Erde-Unterwelt“, [...] sei es in Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition des „Oberen-Niederer [...]“¹⁰¹

Der Begriff des Raumes ist insofern nicht nur fiktional, sondern auch realistisch zu verstehen. Sowohl in der realen, als auch in der künstlerischen Welt steht der Raum im Zentrum individueller sowie kollektiver Geschichtserfahrungen. „Geschichte“ sollte dabei nicht nur als historische Entwicklung eines Volkes behandelt werden. Die „Geistesgeschichte“, das heißt die Gesamtheit mentaler und kognitiver Erfahrungen eines Individuums bzw. einer Gruppe, kommt auch ins Spiel. Literatur (und Kultur allgemein) erscheinen daher als ein gewisser „Kompromiss“ zwischen der objektiven Wirklichkeit und dem subjektiven Weltbild eines „geschichtsbewussten“ Menschen. Da die Weltmodelle

¹⁰⁰ Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Stuttgart: UTB 1993, S.313.

¹⁰¹ Ebd.

im realen Leben ohne räumliche Charakteristiken kaum denkbar sind, wird der Kategorie der Räumlichkeit auch in literarischen Texten eine zentrale Bedeutung zugeschrieben. Natürlich hat man beim literarischen Raum niemals mit einem getreuen Abbild der Wirklichkeit zu tun, sondern eher mit einer spezifischen Form der Weltbemächtigung. Ein und derselbe *geographische* Raum (z.B. die Großstadt St. Petersburg oder die Provinz Schlesien) kann, abhängig von Absichten des Autors und von seinem „Raumkonzept“, verschieden wirken: als Aktionsraum, als Bedeutungsträger, als Erinnerungsraum usw. Die naive Auffassung strebt danach, den künstlerischen Raum mit dem physischen zu identifizieren. Dies ist nicht ganz falsch, weil die physische Natur jedes künstlerischen Raumes unbestritten bleibt¹⁰². Es bestehen aber auch wichtige Unterschiede zwischen realen und fiktionalen Räumen:

Die Vorstellung vom Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt – die im Verhältnis zum Kunstwerk äußere Welt – abbildet, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das Problem des künstlerischen Raumes.¹⁰³

Um dieses Raumkonzept anschaulicher darzustellen, ist hier zu einem aufschlussreichen Beispiel von Lotman zu greifen. Er vergleicht nämlich den Blick aus dem Fenster mit dem Bild, auf dem dieser Blick aufgezeichnet ist. Nehmen wir an, dass das Fenster uns den Blick auf einen Wald erlaubt¹⁰⁴. Im realen Raum können wir danach fragen, was sich hinter diesem Wald befindet. Im Falle eines Bildes wäre eine solche Frage sinnlos, denn es ist ja unmöglich, dass sich etwas hinter dem gemalten Wald befinden könnte. Deshalb bleibt der reale Raum im Verhältnis zum Kunstwerk unendlich: hinter dem Wald kann ein See sein, hinter dem See ein Dorf usw. Der fiktionale Raum, welcher hier als Bild auftritt, ist dagegen *abgeschlossen*, man kann ihm nichts zufügen oder wegnehmen. Literarische Räumlichkeit kann nicht ausschließlich mimetisch funktionieren, schon deshalb, weil sie dem unendlichen Objekt, das sie nachzuahmen versucht, ganz konkrete, klar entworfene Grenzen setzt. Trotzdem wird die Struktur des fiktionalen Raumes „zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagantik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung“¹⁰⁵. Das, was man als *Sprache* des literarischen Texten bezeichnet, existiert auch in der Realität, zwar in Form von sichtbaren Objekten, die aber oft für die verbalen Zeichen stellvertretend stehen. Den ver-

¹⁰² Vgl. Lotman: *O russkoj literature. S.o.*, S. 627.

¹⁰³ Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 311.

¹⁰⁴ Vgl. Lotman: *O russkoj literature*, a. a. O., S.625.

¹⁰⁵ Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 312.

balisierten Modellen ist die Anschaulichkeit nicht fremd, da der Charakter der menschlichen Wahrnehmung der Welt im hohen Grade visuell ist.

Daraus ergibt sich die Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen. ... Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines „Weltbildes“ – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist. So ist z.B. in der Lyrik Tjutcevs der Gegensatz „hoch-niedrig“ neben der für einen großen Kreis von Kulturen gemeinsamen Interpretationen in dem System „gut – böse“, „Himmel-Erde“ zusätzlich gedeutet als Gegensatz von „Finsternis, Nacht-Tag, Licht“, „Stille-Lärm“... „Ruhe-Müdigkeit“[...]¹⁰⁶

Der künstlerische Raum, welcher von einem einzelnen Autor konstruiert wird, hat mehrere individuelle Züge, die im realen Raum nicht unbedingt vorkommen. Die physischen Gegensätze, die im bestimmten kulturellen Raum gewisse semantische Aufladung bekommen, können im Text etwas ganz anderes bedeuten. Oft bilden sie sogar eine direkte Opposition zu den Vorstellungen, die in der realen Welt herrschen. So wirkt die Nacht, die in „alltäglicher“ Auffassung mit Angst und Bedrohung assoziiert wird, in der Dichtung der Romantiker durchaus positiv – als Symbol des Geheimnisvollen und Phantastischen. In einem Gedicht von Fiodor Tjutčev, einem der bekanntesten russischen Dichter des XIX. Jh., erstreckt sich die Nacht „auf Himmel und Erde und macht daher einen gewissen Kontakt zwischen diesen entgegengesetzten Polen der Tjutčevschen Weltstruktur möglich“¹⁰⁷. Die *Opposition* ist eines der Schlüsselwörter in Lotmans Raumsemantik. Sämtliche Gegenüberstellungen organisieren sowohl die reale, als auch die künstlerische Welt. Einer der bedeutsamsten Unterschiede des künstlerischen Raumes besteht aber darin, dass seine Oppositionen semantisch nicht immer mit der außertextuellen Wirklichkeit übereinstimmen. Im Großen und Ganzen ist der literarische Raum dreierlei zu verstehen: *topologisch*, *semantisch* und *topographisch*.

Topologisch ist der Raum der erzählten Welt durch Oppositionen wie „hoch vs. tief“, „links vs. rechts“ oder „innen vs. außen“ differenziert... Diese topologischen Unterscheidungen werden im literarischen Text mit ursprünglich nicht-topologischen *semantischen* Gegensatzpaaren verbunden, die häufig wertend sind oder zumindest mit Wertungen einhergehen, wie z.B. „gut vs. böse“, „vertraut vs. fremd“, „natürlich vs. künstlich“. Schließlich wird die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch *topographische* Gegensätze der dargestellten Welt konkretisiert, z.B. „Berg vs. Tal“, „Stadt vs. Wald“ oder „Himmel vs. Hölle“¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Ebd., S. 313-314.

¹⁰⁷ Ebd., S. 316.

¹⁰⁸ Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. S.o., S. 140-141.

Auf der topologischen Ebene fällt der fiktionale Raum mit dem realen oft zusammen, obwohl auch diese „Regel“ einige Ausnahmen zulässt. Hauptsächlich kommt es aber zu einer relativen Übereinstimmung von geographischen Räumen im literarischen Text und in der realen Welt. Die Situation ändert sich dagegen diametral, wenn es um die semantischen Entsprechungen bestimmter topologischer Räume geht. Ein Gegensatzpaar (z.B. „nah vs. fern“) kann, abhängig vom Text, für die Opposition „gut vs. böse“ oder „bekannt vs. unerkennbar“ stellvertretend sein. Selbst bei einem und demselben Autor kann die semantische Färbung von einem Text zum anderen variieren und einen oft widersprüchlichen Wandel durchmachen. Lotman verweist hier auf das Schaffen des russisch-sowjetischen Dichters Nikolaj Zabolockij, dessen künstlerische Weltauffassung stets durch die Oppositionen wie „Freiheit-Bedingtheit“, „oben-unten“ usw. geprägt wird. Alles Unfreie, Unschöpferische wird mit der Unbeweglichkeit assoziiert und im Raum des „Niederen“ lokalisiert. Auffällig ist dabei, dass hier unter der Unbeweglichkeit nicht bloße Unmöglichkeit der Bewegung verstanden wird, sondern auch eine Bewegung innerhalb des vorgegebenen Raumes, die jegliche *Verwandlung* ausschließt¹⁰⁹. Deshalb ist die Bewegung, die sich *unten* vollzieht, in Zabolockijs poetischer Welt nur eine Scheinbewegung, eine gut maskierte Unbeweglichkeit. Denn die wahre Bewegung, die vollwertige geistige Freiheit und Schöpfung, ist nur *oben* möglich.

Die Hauptachse „oben–unten“ wird also in den Texten durch eine Reihe von Oppositionsvarianten realisiert.

o b e n	u n t e n
fern	nah
geräumig	eng
Bewegung	Unbeweglichkeit
Metamorphose	mechanische Bewegung
Freiheit	Sklaverei
Information	Redundanz
Gedanke (Kultur)	Natur
Schöpfertum	Fehlen des Schöpferischen
(Schaffung neuer Formen)	(erstarrte Formen)
Harmonie	Fehlen von Harmonie

Die oben dargestellten Oppositionen sind aber keineswegs „obligatorisch“ in der Dichtung von Zabolockij:

(Der blutige Mars aus dunkelblauem Abgrund...
Ein Geist voll Verstand und Willen,
Bar des Herzens und der Seele,

¹⁰⁹ Vgl. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 319.

Der unter fremdem Schmerz nicht leidet,
 Für den alle Mittel recht sind.
 Doch weiß ich, dass es auf der Welt
 Einen kleinen Planeten gibt,
 Wo von Jahrhundert zu Jahrhundert
 Andere Stämme wohnen.
 Auch dort gibt es Qualen und Traurigkeiten,
 Auch dort gibt es Nahrung für Passionen,
 Aber die Menschen haben dort nicht verloren
 Ihre natürliche Seele.
 ...
 Und dieser Planet ist meine unglückselige Erde.)¹¹⁰

Der Geist „voll Verstand und Willen“ ist zugleich herzen- und seelenlos. Die untere Welt wird dagegen plötzlich zum Symbol des Übergangs und der Vergeistigung. „Es ist bemerkenswert“, schreibt Lotman, „wie in diesem bei Zabolockij so überraschenden Text das System der räumlichen Relationen von Grund auf verändert ist. Das „Hohe“, „Ferne“, „Riesige“ steht dem „Niedrigen“, „Nahen“ und „Kleinen“ im gleichen Verhältnis gegenüber wie das Böse dem Guten“¹¹¹.

Dieses Beispiel verweist darauf, dass die Palette der Bedeutungen im künstlerischen Raum viel breiter als im realen ist. Dazu kommt noch die *topographische* Dimension des literarischen Raumes, die für die letztendliche Raummodellierung eine entscheidende Rolle spielt. Semantisch aufgeladene topologische Merkmale organisieren ein topographisches Ganzes, das ebenfalls durch die Oppositionen determiniert wird. Nehmen wir zum Beispiel den Gegensatz „Großstadt vs. Dorf“. Topologisch ist sowohl die erste als auch das zweite leicht zu bestimmen. Semantisch bringt dieser Gegensatz mehrere Deutungsmöglichkeiten mit sich. Bei Gogol tritt die Großstadt in der Regel in einer negativen, destruktiven Rolle auf. Der „kleine“, hilflose Held verliert sich in ihr, die äußere Ausdehnung des Raumes führt zur inneren Verengung und zum tragischen Ende. In Flauberts *Madame Bovary* bezeichnet das Gegensatzpaar „Großstadt-Dorf“ die Kluft zwischen der erträumten Welt der Protagonistin und ihrer wahren Umgebung, zwischen Schönheit und Elend, Kultur (so, wie sie Emma versteht) und Aberglauben, Leidenschaft und Langeweile. Dagegen wird in Tolstojs *Anna Karenina* die Stadt zum Symbol des scheinbar schönen, innerlich aber leeren, sündhaften Lebens. Moskau, Petersburg sowie europäische Städte treten als „Kulissen“ der Liebesaffäre von Anna und Wronski auf, während das ideale, im Sinne von Tolstoj, Familienleben von Levin und Kitty eben in einem Dorf lo-

¹¹⁰ Ebd., S. 325-326.

¹¹¹ Ebd., S. 326.

kalisiert wird. Der topologische Gegensatz von Zentrum und Peripherie ist in Tolstoj's Roman semantisch als der Gegensatz von dem Begehren und der wahren, christlichen Liebe zu verstehen. Kennzeichnend für Tolstoj ist auch der Gegensatz „Steppe vs. Weg“.

Da sind zunächst die ortsgebundenen... Helden, die Helden von räumlicher und ethischer Unbeweglichkeit, die, wenngleich sie entsprechend den Erfordernissen des Sujets ihren Ort wechseln, doch auch den ihnen eigenen locus mitbringen. ... Den Helden des unbeweglichen, „geschlossenen“ locus stehen die Helden des „offenen“ Raums gegenüber. Hier unterscheiden sich ebenfalls zwei Typen von Helden, die man unter Umständen Helden des „Weges“[...] und Helden der „Steppe“ [...] nennen könnte.¹¹²

Die Funktion der Helden der „Steppe“ besteht nach Lotman darin, dass sie „die *Grenzen überschreiten*, die für andere unüberwindlich sind, die aber in ihrem Raum nicht bestehen“¹¹³. Ihnen sind die Helden des „Weges“ gegenübergestellt, die von der einst gewählten Lebensbahn niemals abbiegen. Die der realen Welt entnommenen geographischen Begriffe der Steppe und des Weges bilden eine spezielle semantische Isotopieebene, mit deren Hilfe der künstlerische Raum aufgebaut wird. Der fiktionale Raum, der die innere Erzählstruktur organisiert, gibt zahlreiche „Anstichpunkte“ zu anderen, nichträumlichen Charakteristika. Darin besteht wohl das wichtigste Verdienst der Raumsemantik Lotmans: vom Oberbegriff des Raumes werden mehrere weitere Begriffe (das Sujet, der Blickpunkt) abgeleitet, die für die analysierende Erzählwelt nicht weniger wichtig sind.

2.2 Raumdarstellung in fiktionalen Texten

2.2.1 Struktur und Präsentation des Raumes

In der modernen Körperdiskussion werden dem Körper drei Dimensionen zugeschrieben: biologische, psychische und soziale. Für die Literaturwissenschaft sind die zwei letzten Dimensionen von besonderer Bedeutung, obwohl auch die biologischen Aspekte bei der Betrachtung der Sinneswahrnehmung eine wichtige Rolle spielen, denn sie „konstituieren eine fließende Grenze zwischen sogenannten Körperlichem und Geistigem und stellen den Bezug zwischen Objekt und Außenwelt her“¹¹⁴. Diese Außenwelt ist –

¹¹² Lotman, J.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Herausgegeben von Karl Eimermacher. Kronberg: Scriptor Verlag GmbH 1974, S. 207.

¹¹³ Ebd., S. 207-208.

¹¹⁴ Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten*. Wissenschaftlicher Verlag, Trier: 2006, S.188.

wenn es um einen literarischen Text geht – nichts Anderes, als eben der *Raum*, in dem sich die Handlung abspielt. Die Struktur des künstlerischen Raumes hat zwei Ebenen: einerseits ist der Raum physisch (konkret), andererseits aber semantisch (abstrakt) zu verstehen. Im gewissen Sinn entspricht dieser komplementäre Gegensatz der Gegenüberstellung von Geist und Körper, von der Natascha Würzbach in ihrer gender-narratologischen Raumstudie Folgendes behauptet:

Mit dem durch Judith Butler in den neunziger Jahren wesentlich beeinflussten diskurstheoretischen Verständnis von Körper und Geschlecht setzte eine Entkörperlichung und Entsinnlichung von Erfahrung ein, bei der die Materialität des Körperlichen zur Diskussion und Disposition gestellt wurde. Aus dieser radikal-konstruktivistischen Sicht erscheint der Körper als Effekt von performativen Sprechakten. Körper beruht danach auf der Materialisierung normativer Ideale, Geschlecht ist das Resultat einer Bezeichnungspraxis. [...] Die neuere Diskussion um Körper und Leiblichkeit sucht nach komplementären Konzepten für das Verständnis von Körperlichkeit, bei denen die Materialität des Körpers nicht völlig hinter der Sprache verschwindet [...] ¹¹⁵

Würzbach plädiert für ein Körperkonzept, bei dem der Austausch der Person mit ihrer Umgebung sich nicht allein auf das Sprachliche begrenzt, sondern ins „dynamische Energetische“ reicht ¹¹⁶. Für den literarischen Raum bedeutet dies, dass er nicht nur als bloße Kulisse, als Setting zu verstehen ist, sondern auch performativ: in Bezug auf die Figuren, die sich in diesem Raum befinden. „Dabei wird der Körper als Voraussetzung für die Situierung des Individuums in Raum und Zeit, nämlich als Orientierungszentrum, angesehen“ ¹¹⁷. Der semantische Raum ist von seinen „Bewohnern“ untrennbar. Raum und Figur üben aufeinander ständigen, wechselseitigen Einfluss aus. Ein gutes Beispiel dafür wäre der berühmte Jack-London-Roman *Martin Eden* ¹¹⁸, wo ein Matrose sich in ein Mädchen verliebt, das aus einer höheren sozialen Schicht stammt. Martin ist aber kein gewöhnlicher Vertreter der „Arbeiterklasse“. Er strebt nach einem anderen, besseren Leben – nicht nur im materiellen, sondern vor allem im geistigen Sinne. Martin Eden als Dichter kämpft sich langsam, aber selbstbewusst aus den harten Bedingungen seines Milieus heraus. Schließlich wird er zu einem hochgeschätzten, überall bekannten Schriftsteller. Derselbe Martin Eden, der am Anfang des Buches im „Gefängnis“ seines

¹¹⁵ Ebd., S. 187.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Ebd., S. 189.

¹¹⁸ London, Jack: *Martin Eden (Martin Eden). Doch Snegov (Die Tochter der Schnee)*. Eksmo, Moskwa: 2007.

sozialen Raumes ewig zu sitzen schien, widersetzt sich den Raumgesetzen und sprengt am Ende des Romans die ihm viel zu engen Raumgrenzen. Dadurch werden die gegenseitigen Beziehungen zwischen dem Raum und der Figur sichtbar: Einerseits bestimmt der Raum sämtliche Normen bzw. Grenzen für die Figur, andererseits können sie trotzdem überschritten werden. Bei London ist die Raumdarstellung auch insofern interessant und überraschend, als die von Martin bestrebte (und erreichte) Welt des Kleinbürgertums ihm eine tragische Enttäuschung bereitet. Auf der Spitze seiner literarischen Karriere und gesellschaftlichen Anerkennung stellt Martin fest, dass er ein Fremder in der „flachen“ Welt des Kleinbürgertums ist. Er verliert die Lebenslust, den Glauben an die Menschen und begeht Selbstmord. In keinem der vorliegenden Räume kann Martin das erträumte Glück finden. Seine Liebe zu Ruth scheitert, als er plötzlich versteht, dass seine Gefühle nicht auf die reale Person, sondern auf ein von ihm ausgedachtes „ideelles Bild“ gerichtet wurden, das er naiv bewunderte und anbetete. Die Augen, in denen er einst den Beweis für die Unsterblichkeit der Seele sah, verlieren ihren transzendenten Glanz, sobald Martin erkennt, dass seine ehemalige Geliebte nur eine mittelmäßige kleinbürgerliche Dame ist, die weder von wahrer Kunst noch von wahrer Liebe je etwas gewusst hatte. Bemerkenswert ist hier, wie der konkrete, reale Raum die abstrakte Ideenwelt bewirkt. Die schöne Ruth und das große, reich ausgestattete Haus ihrer Eltern erwecken in Martin ein rein geistiges Streben nach dem Absoluten. Das Körperliche und das Materielle werden für ihn zum Tor zu einer anderen Realität. Zwar glaubt er am Anfang, er möchte einfach nur Ruth heiraten und mit ihr ein glückliches Familienleben genießen, aber es wird ihm schließlich doch klar, dass sein eigentliches Streben dasjenige nach dem ideellen Raum des schöpferischen Geistes war. Sein Selbstmord kann daher als der letzte Versuch verstanden werden, jegliche physische Raumgrenzen zu durchbrechen. Da in der materiellen Welt der menschliche Körper, nach Würzbachs treffender Bemerkung, im Orientierungszentrum steht, muss Martin seinen Körper loswerden, um den höheren Raum des Metaphysischen zu erreichen. Es ist aber schwer zu sagen, ob der von Martin erstrebte ideelle Raum einer transzendenten Wirklichkeit gehört oder eher ein „innerer“, mental-kognitiver Raum seiner eigenen Seele ist, das „Spiegelbild“ seiner empfindsamen poetischen Natur, das durch den äußeren Konflikt „aktiviert“ wurde. Ähnliche oder vergleichbare Fragen stellt z. B. Würzbach in Bezug auf die spätmittelalterliche Frauenmystik. Sie spricht von performativen metaphysischen Räumen in diesen Werken, die nach ihrer Auffassung bloß die Begrenztheit des realen sozialen Raumes widerspiegeln.

Im Spätmittelalter waren es moralische und religiöse Erlebnisräume, die durch die Lektüre geistlicher Literatur angeregt und in reiner Imagination ausgebaut wurden (Kern-Strähler 2002). Der Rückzug in die Kontemplation, die Ekstase oder auch in eine normabweichende psychische Welt von Irresein konnte v. a. für Frauen eine Ablehnung der gesellschaftlichen Realität und einen Gewinn an (innerer) Freiheit bedeuten. ... Freie Fantasietätigkeit, Traum und Wahnvorstellungen sind kulturell legitimierte Ausdrucksformen für unbewusste Vorgänge¹¹⁹.

Ähnliches könnte man von Londons enttäushtem Protagonisten behaupten, da auch seine früheren Ideale, wie er selbst letzten Endes zugestehen musste, „reine Imagination“ waren. Ob sie nach Martins Selbstmord sich in einem anderen, ideellen Raum verwirklicht haben, bleibt eine offene Frage. Das Beispiel von *Martin Eden* diene an dieser Stelle dazu, die performative Rolle des literarischen Raumes möglichst anschaulich zu machen. Der Raum „kreiert“ die Figur. Sie kann aber auch ihren Raum beliebig umgestalten bzw. gar überwinden, wenn es heißt: „Das subjektive Raumerleben sowie die Wahl des Lebensraums tragen maßgeblich zu einer individuellen Identitätskonstitution bei, bestimmt der Raum doch, welche Interaktionen ein Individuum überhaupt erleben kann“¹²⁰.

Dieser Raum soll aber nicht unbedingt eine volle Entsprechung in der realen, außertextuellen Welt haben. Deshalb spricht Lotman von der „Existenz eines gesonderten künstlerischen Raums, der sich überhaupt nicht auf die bloße Reproduktion dieser oder jener lokalen Charakteristiken einer realen Landschaft zurückführen lässt“¹²¹. Mit solchen von der Realität scharf abgesonderten Räumen haben wir oft in Märchen oder bei Fantasy-Romanen zu tun. Das Problem der figuralen Einstellung zum Raum bleibt aber zentral, unabhängig von der literarischen Gattung des Textes, und sogar in völlig phantastischen Geschichten, wie z.B. J.R. Tolkiens *Herr der Ringe*, identifizieren sich einige Figuren mit ihrem Raum, während die anderen von diesem Raum eher distanziert sind und in ungelöschter Abenteuererdurst ihre Heimat verlassen.

¹¹⁹ Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. In: *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (Hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke). Verlag J.B. Metzler Stuttgart-Weimar, 2004, S. 60.

¹²⁰ Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin: 2005, S. 198.

¹²¹ Lotman, Jurij: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. a. a. O., S. 200.

2.2.2 Raumsemantisierung und Raumsymbolisierung

Die Möglichkeit der Bewegung innerhalb eines Raumes ist an sich schon ein höchst interessantes Phänomen. Die Raumstruktur erlaubt den Figuren die Bewegung und setzt dadurch zugleich die – wenigstens theoretische – Grenzüberschreitung voraus. Würzbach schreibt in diesem Zusammenhang:

Das transgressive Moment des Reisens beinhaltet auch das Bedürfnis nach Überschreiten von Normgrenzen, wie es in Forschungs- und Sammelleidenschaften, in Neugier und Freiheitsdrang, in Rastlosigkeit und dem Wunsch nach psychophysischen Grenzerfahrungen zum Ausdruck kommt. In der konkreten Wahrnehmungs- und Raumerfahrung des Reisens in seinem Spannungsfeld von Kenntnis des Vertrauten und Konfrontation mit dem Fremden artikuliert sich eine Auseinandersetzung mit Normen und Werten.¹²²

Dass heißt, dass der Übergang von einem (physischen) Raum in den anderen häufig semantisch aufgeladen ist. In jeder Überschreitung einer topologischen Grenze werden gewisse Wünsche und Bestrebungen der handelnden Person widergespiegelt. Das zeugt wiederum von einer tiefen Verbindung zwischen Räumen und Figuren. Da aber die Raumgrenzen aufgehoben sein können, soll es mindestens zwei *entgegen gesetzte* Räume geben. Bemerkenswert ist, dass diese Gegensätze nicht nur in verschiedenen Räumen, sondern auch innerhalb eines Raumes wirken können, wenn von Neumann behauptet wird: „Die Semantisierung des Raums geht häufig mit einer Kontrastierung verschiedener Orte einher. Räumliche Oppositionen können in diesem Fall „zum Modell für semantische Oppositionen werden“ [...], die für kulturelle Sinnstiftungen vereinnehmbar sind“¹²³. Der kulturelle Aspekt, von dem hier Neumann spricht, ist insofern wichtig, als er bei der Semantisierung des literarischen Raumes eine bedeutende Rolle spielt. Eine weit entfernte Gegend kann als Symbol für etwas Geheimnisvolles, Unbewusstes gelten; in einer Großstadt wirken ganz andere Normen und Werte als in der Provinz; das Meer wird mit gefährlichen, romantischen Abenteuern, mit Männlichkeit, der Wald mit Urängsten, die Großstadt mit erotischen Versuchungen bzw. Erfahrungen¹²⁴ assoziiert. Ein kennzeichnendes Merkmal der semantischen Färbungen von literarischen Räumen ist ihre Uneindeutigkeit, denn die Palette der Auslegungen kann sich jederzeit ändern, sogar bei ein und demselben Autor. Natascha Würzbach spricht in solchen Fällen von der „subjektiven Semantisierung von Räumen“, die „<objektiv>

¹²² Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne*. a. a. O., S. 65.

¹²³ Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration*. a. a. O., Walter de Gruyter GmbH & Co. Berlin 2005, S. 195.

¹²⁴ Vgl. Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne*. a. a. O., S. 55.

nachvollziehbare Gegebenheiten mit persönlichen Gefühlen und Wahrnehmungsmodifikationen überformt¹²⁵. Auch Lotman ist der Meinung, die Raumsymbolik sei nicht etwas Konstantes, sondern kann zahlreiche Unwandlungen erleben. Als Beispiel dafür gibt er zwei Gedichte des russischen Poeten Fiodor Tjutčev. In beiden geht es um eine Opposition von Tag und Nacht, doch während im ersten der Tag eindeutig pejorativ mit Lärm und Nichtigkeit assoziiert wird, wird im zweiten dagegen vom lyrischen Ich der Zustand eines Sterns angestrebt: nicht aber eines solchen, der in der Nacht leuchtet, sondern eines, der am Tage heimlich mit „segnenden Sonnenstrahlen“ auf die Erde scheint¹²⁶. Von einer universalen, allgemeingültigen Raumsemantik kann daher nicht die Rede sein. Es sind ja verschiedene Faktoren, die auf das räumliche Weltmodell des Autors Einfluss haben können: Epoche, Kulturkreis, individuelles semantisches Feld des Autors (z.B. der „Morgenland“ bei Hesse als der magische Traumraum der ursprünglichen Weisheit) usw. Das Fremde kann einerseits als etwas Unbekanntes und infolgedessen Begehrtes wirken (die „blaue Blume“ in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*¹²⁷) oder auch als etwas Seltsames und Verdächtiges (die „progressiven“ Ideen vom Deichgrafen Hauke Haien, die der ungebildeten Dorfbevölkerung Angst einjagen, in Theodor Storms *Der Schimmelreiter*¹²⁸). Entscheidend ist aber, dass es überhaupt zu einer Opposition von gegebenen Räumen bzw. Teilräumen kommt, denn dadurch entsteht zwischen ihnen die *Grenze*, die Lotman als das wichtigste topologische Merkmal des Raumes bezeichnet:

Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Einteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die inneren Struktur der beiden Teile verschieden. So gliedert sich z.B. der Raum des „Zaubermärchens“ deutlich in „Haus“ und „Wald“. Die Grenze zwischen ihnen ist klar – der Rand des Waldes, manchmal ein Fluß [...] Die Helden des Waldes können nicht ins Haus eindringen – sie sind einem bestimmten Raum fest zugeordnet. Nur im Wald können sich schreckliche und wunderbare Geschehnisse ereignen.¹²⁹

Die Raumgrenze erweist sich als ein klassifikatorischer Begriff, eines der wesentlichsten räumlichen Charakteristika: „Nicht die Größe der Szenerie, sondern deren *Begrenztheit*

¹²⁵ Vgl. Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. a. a. O., S. 62.

¹²⁶ Vgl. Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 313-314.

¹²⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Ditzingen: Reclam 1987.

¹²⁸ Storm, Theodor: *Der Schimmelreiter*. Ditzingen: Reclam 1988.

¹²⁹ Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 327.

ist bedeutsam¹³⁰. Wichtig ist auch, dass es ein entweder geheimes oder öffentliches Verbot gibt, die Grenze zu überschreiten. Die Unüberwindbarkeit der Grenze besitzt eine „provokative“ Funktion. Sie führt schließlich dazu, dass der Held vor eine Wahlsituation gestellt wird: entweder unterdrückt er sein Streben oder er verstößt gegen die Raumnormen und bricht sie ab. Dass die Figur bestimmte Raumgrenzen überschreitet, ist nach Lotman eine obligatorische Bedingung für die Entstehung des Sujets. In diesem Falle spricht man von einem *revolutionären* Text. Dem erfolgreichen Vollzug einer Grenzüberschreitung kann aber ein Rückfall in die Ausgangslage folgen. Dann haben wir mit der *restitutiven* Grenzüberschreitung zu tun, ähnlich wie im Falle eines ungelungenen, gescheiterten Grenzbruchs¹³¹. Diese Typen von Grenzüberschreitung sind bei den sog. *geschlossenen* Räumen besonders gut zu beobachten. Unter „geschlossenen“ Räumen sind z.B. sämtliche totalitären Gesellschaften zu verstehen, seien dies der Geschichte entnommene Regimes (*Die Blechtrommel* von Günther Grass¹³²) oder völlig imaginäre, „phantastische“ Raumerfahrungen (Vladimir Nabokovs *Einladung zur Enthauptung*¹³³). Die Geschlossenheit eines literarischen Raumes kann aber auch in anderen, außerpolitischen, Dimensionen liegen. Lotman veranschaulicht dies am Beispiel von Zabolockijs philosophischer Dichtung, wenn er behauptet: „Allen Formen der Unbeweglichkeit... steht das Schöpferium gegenüber. Das Schöpferische befreit die Welt von der Sklaverei der Vorherbestimmtheiten. Es ist die Quelle der Freiheit. [...] Deshalb ist Harmonie immer Schöpfung eines menschlichen Genius. In diesem Sinne ist das Gedicht <...> („Ich suche Harmonie nicht in der Natur“) eine poetische Deklaration Zabolockijs“¹³⁴. Zwei Räume werden einander gegenübergestellt: der unbewegliche, *bedingte* Raum der Natur und der schöpferische, *freie* Raum des menschlichen Geistes, der nach dem Absoluten strebt. Daraus entsteht ein Konflikt zwischen dem menschlichen Genius, der nach dem *bedingungslosen* Raum des Metaphysischen strebt, und dem *unbeweglichen*, unfreien Erfahrungsraum der objektiven Realität, des *geographischen* Raums, der die Figur umgibt.

Diese Dekomposition der irdischen Formen ist gleichzeitig eine Art Kommunion mit Formen eines allgemeineren kosmischen Lebens. Das gleiche gilt für den unterirdischen Weg des menschlichen Körpers nach dem Tode. Zu den toten Freunden gewandt sagt der Dichter:

(...Ihr seid in jenem Land, wo keine fertigen Formen sind,

¹³⁰ Lotman, Jurij: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. a. a. O., S. 201.

¹³¹ Vgl. Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. a. a. O., S. 142.

¹³² Grass, Günther: *Die Blechtrommel*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei 1962.

¹³³ Nabokov, Vladimir: *Einladung zur Enthauptung*. Reinbek: Rowohlt TB-V 1997.

¹³⁴ Lotman, J.: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 323.

Wo alles auseinandergenommen, vermischt, zerschlagen ist...) ¹³⁵

Hier taucht die Sphäre des Vermischten, das Reich des Chaotischen als ein freier Raum des schöpferischen Geistes auf, das Ideal, das im irdischen Leben unrealisierbar ist. Im Moment, da dieses Ideal von der Figur angestrebt wird, beginnt die eigentliche Story, das Sujet. Die handelnde Person begehrt ein materielles oder geistiges Gut, das im Rahmen ihrer Raumerfahrung unerreichbar ist, und so versucht sie, die klassifikatorische Raumbegrenzung zu erweitern bzw. zu ruinieren. Folgt man Lacan und Würzbach, so „richtet sich das Begehren auf eine Wiederherstellung der verlorenen Einheit mit dem Ursprung [...]“ ¹³⁶. Die reale Welt dagegen wird vom Dichter als ein geschlossener Raum der „bedingten“ Wirklichkeit geschildert. „Der geschlossene, alltägliche Raum mit seiner perspektivisch-geometrischen Regelmäßigkeit ist der Handlungsort für die einfachen Leute [...]“ ¹³⁷, nicht aber für einen Künstler. Erst nach dem Tod erscheint die Möglichkeit, sich von diesem geschlossenen Raum des Daseins zu distanzieren und mit dem „unbedingten“, freien Kosmos-Raum Kontakt aufzunehmen. Das Begehren dieser Freiheit löst aber, ähnlich wie im Falle von totalitären Räumen, einen Konflikt aus, an dem außer der rebellierenden Figur verschiedenste Institutionen (Familie, Kirche, Gesellschaft u. a.) teilnehmen können.

2.2.3 Funktionalisierung von Räumen

Die komplexen Raum-Figur-Beziehungen zeugen von der Polyfunktionalität des literarischen Raumes. Die „**subjektive Semantisierung**“ von Räumen ist in aller Regel an eine interne Fokalisierung gebunden und kann wesentlicher Bestandteil der Figurencharakteristik sein. ¹³⁸ Das Verhältnis der Figur zu dem Raum, der sie umgibt, wirft Licht auf sämtliche Sichtweisen und Darstellungsmodi, die sowohl der Figur als auch der Erzählinstanz zugeschrieben werden können. Jack Londons *Martin Eden* lehnt als Protagonist seinen Raum ab, indem er sich mit einem anderen, ihm entgegen gesetzten Milieu identifiziert. Es kommt zu einer inneren Zerrissenheit der Figur Edens. Sein Denken und Fühlen streben nach der Welt des amerikanischen Kleinbürgertums, wobei sein äußeres, „physisches“ Leben kraft seiner Herkunft ihn mit dem Raum des „einfachen Volkes“ verbindet.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne*. a. a. O., S. 66.

¹³⁷ Lotman, Jurij: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. a. a. O., S. 252.

¹³⁸ Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. a. a. O., S. 62.

Zwei Räume – der kleinbürgerliche und der der Arbeiterklasse – funktionieren dabei als zwei „Triebkräfte“, die in Martin paradoxerweise vermischt sind. Folgende Bemerkung von Würzbach trifft auf Londons Protagonisten völlig zu: „Die konkreten Wahrnehmungen der Figur sind eingebettet in einen Bewusstseinsstrom der inneren Auseinandersetzung mit vergangenen Erfahrungen und der Suche nach einer Selbsterkenntnis oder Sinngebung [...]“¹³⁹.

Der „Bewusstseinsstrom“ (spontane, ungeordnete Wiedergabe von Gedanken der Figur, hauptsächlich aus der homodiegetischen Ich-Perspektive) tritt bei einer Disharmonie des Raumes mit den Erwartungen bzw. Wünschen der Figur häufig auf. Ein klassisches Beispiel dafür ist Arthur Schnitzlers „Kanon-Novelle“ *Leutnant Gustl*¹⁴⁰, die vom Anfang bis zum Ende einen solchen Gedankenstrom bildet, in dem die eigentliche Story wiederhergestellt wird. Der „militärische“ Raum mit seinem strengen Ehrenkodex übt dabei einen entscheidenden Einfluss auf das Handeln des Helden aus. Es besteht wiederum ein Konflikt zwischen dem inneren Raum des Gewissens und dem äußeren Raum der Sitten. Da die ganze Geschichte als ein innerer Monolog gestaltet ist, ist auch die Raumpräsentation ziemlich spezifisch, denn der Leser erfährt über Leutnants Umgebung „aus erster Hand“, es besteht keine Grenze zwischen dem Erzähler und der Erzählinstanz. Man sieht also, wie eng die Raumfunktionalisierung mit nicht-räumlichen Aspekten des literarischen Schaffens, z.B. mit der Figurenkonstellation und mit der Erzählperspektive, verwandt sind. Lotman erklärt dies in seinen Gogol-Studien auf folgende Art und Weise:

Jedem Raum ist ein besonderer Typ von Beziehungen der in ihm figurierenden Personen. [...] So wird in „Die Nacht vor Weihnachten“ das Verhalten von Teufel und Hexen [...] nach denselben Gesetzen konstruiert wie das Alltagsverhalten der Leute, und der Augenblick des Flugs ist nicht mit einer Erweiterung und Deformation des Raums verbunden [...], sondern ist unbeweglich und befindet sich auf der Erde [...]¹⁴¹.

Der Raum bestimmt die Beziehungen zwischen den Figuren, den Charakter ihres Denkens und Handelns. Um die Rolle des Aktionsraums anschaulicher zu machen, unterscheidet Lotman in Gogols frühen Erzählungen zwischen zwei Welten, die ständig voneinander getrennt bleiben bzw. bleiben sollten: „Sehr deutlich ist die Zuordnung bestimmter Raumtypen zu bestimmten Helden bei Gogol’. Die Welt der „Altväterlichen Gutsbesitzer“ ist abgekapselt von der äußeren Welt durch zahlreiche konzentrische

¹³⁹ Ebd., S. 64.

¹⁴⁰ Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek 2007.

¹⁴¹ Lotman, Jurij: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. a. a. O., S. 218.

Schutzkreise, die dafür zu sorgen haben, dass der innere Raum unbetretbar bleibt.“¹⁴²
 Der Begriff des *inneren* Raumes, der hier von Lotman eingeführt wird, ist zweierlei zu verstehen: einerseits als der mentale Raum der Figur, ihre Innenwelt; andererseits als der abgegrenzte, autonome Aktions- bzw. Anschauungsraum.

Die Wahrnehmung eines Innen- oder Außenraumes und seine entsprechende Beschreibung kann hinsichtlich Selektionen, Strukturierung und Bewertung sehr unterschiedlich sein. Dies hängt von den kognitiven Voraussetzungen, also von Einstellungen, Wertorientierungen, Erfahrungen, Gefühlslage, Weltwissen etc. der Fokalisierungsinstanz wie auch – im Falle interner Fokalisierung – von ihrer situativen Befindlichkeit ab.¹⁴³

Mit anderen Worten ist die Frage, ob der Raum von der handelnden Person als performativer Aktionsraum oder als passiver Anschauungsraum empfunden wird, sowohl von der erzählten als auch von der erzählenden Instanz abhängig. Das Raumsystem wird nach Absichten des Autors konstruiert, deshalb werden auch seine Hauptfunktionen vom Autor determiniert. So muss der Raum nicht unbedingt in einem engen „persönlichen“ Verhältnis zum Protagonisten stehen und kann als bloßes „atmosphärisches“ Setting seine Hauptfunktion erfüllen. Dies wird besonders in der Großstadt-Lyrik von Charles Baudelaire sichtbar, wo die Atmosphäre oft eine hohe symbolische Bedeutung gewinnt. Im Gedicht *Die Sieben Greise* taucht das lyrische Ich mit seiner verzweiferten Innenwelt erst danach auf, als das düstere, unheimliche Pariser Bild präzise dargestellt wird :

Wimmelnde Stadt, du Stadt so voll von Träumen,
 Dass Geisterspuk uns lichten Tags umkrallt!
 In deinem Leib wie Säfte kreisend schäumen
 Geheimnisse durch jeden trüben Spalt.

Am Morgen war's, als in den öden Gassen
 Im Dunst die Häuser wuchsen himmelwärts,
 Wie Dämme, die den mächt'gen Fluss umfassen,
 Trüb die Kulisse, wie des Spielers Herz.

Den schmutziggelben Nebeldunst durchschreitend
 Strafft' ich die matten Nerven wie ein Held
 Und kam, mit meiner müden Seele streitend,
 Zur Vorstadt, die vom Lärm der Karren gellt.¹⁴⁴

¹⁴² Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. a. a. O., S. 327.

¹⁴³ Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. a. a. O., S. 64.

¹⁴⁴ Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen*. Übersetzt von Therese Robinson, herausgegeben von Franz Blei. Dreieich: Abi Melzer Verlag 1981, S. 184.

Die Großstadt tritt hier als ein eigenartiger atmosphärischer Raum auf. Der Dichter spricht dabei von Geheimnissen, die sich hinter jeder Gasse verstecken und das Objektiv-Materielle mit subjektiv-symbolischen Charakteristika „ausrüstet“. Der Ich-Erzähler schildert ein düsteres Großstadtbild, das aus zu dekodierenden Elementen besteht. In der Lösung dieses „Rätsels“ besteht die Aufgabe der Erzählinstanz, eines wandernden Beobachters, der in modernen Raumtheorien oft als *Flaneur* bezeichnet wird.

Die Figur des Flaneurs, wie sie von Walter Benjamin unter Rückgriff auf Baudelaire entworfen wurde, ist eine Kunstfigur im Kontext eines geschichtsphilosophischen Entwurfs zum 19. Jahrhundert, der an den Großstadterfahrungen des Autors im Paris der Zwischenkriegszeit festgemacht wird [...] Der Flaneur verkörpert ziellose Bewegung durch die Straßen der Großstadt, begleitet von einer reflektierenden und ästhetisierenden Wahrnehmung, die durch Distanzierung gekennzeichnet ist und auch die Möglichkeit eines Rückzugs in die Beobachterposition an einem Erkerfenster einschließt. Die Auseinandersetzung mit einer Flut von Eindrücken, die Konfrontation mit dem Chaotischen und Labyrinthischen zeigt die Nähe des Flaneurs zur zeitgenössischen Großstadtdiskussion [...] ¹⁴⁵

Die „Flut von Eindrücken“, von der hier gesprochen wird, ist ein charakteristisches Kennzeichen des Großstadtraumes. Die unkontrollierbare Freiheit der Wahl, unbegrenzte Möglichkeiten und sämtliche Versuchungen, die die Stadt dem flanierenden Beobachter darbietet, bedingt schließlich die Ziellosigkeit seines Wanderns. Die Eindruckskraft ist so überwältigend, das Labyrinth der Wege so chaotisch, dass diese unregelmäßige Sinnenflut letztendlich zur Distanzierung des lyrischen Ichs vom gegebenen Raum führt. Die von den Romantikern erstrebte Einheit mit der Natur erweist sich im Falle einer Großstadt als unmöglich. Der Großstadtraum zieht den Flaneur zwar an, er kann sich jedoch damit keineswegs identifizieren. Es entsteht keine Harmonie zwischen der geschilderten Realität und der Innenwelt der Erzählinstanz. Der Raum überwältigt die Figur. Ähnlich beginnt Nikolai Gogol seine *Petersburger Geschichten* ¹⁴⁶. Der Zyklus wird mit einer ausführlichen Darstellung von Petersburgs Hauptstraße eröffnet. Diese ungewöhnliche, zum Absurden tendierende Beschreibung kreierte zugleich den atmosphärischen Raum, wo sich die bevorstehende Handlung abspielen wird.

Sehr unterschiedlich in Form und Inhalt sind diese Texte, die als „Petersburger Novellen“ oder „Petersburger Geschichten“ in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Gemeinsam ist ihnen nur der Schauplatz: das St. Petersburg des 19. Jahrhunderts, die Wahlheimat Gogols und in späteren Schaffensphasen die wichtigste Quelle seiner Inspiration. [...] Dabei fängt alles ganz harmlos an: Nach einleitenden „Petersburger Skizzen“ beschreibt er in **„Der Newskij Prospekt“** die Prachtmeile St. Petersburgs und die Vielfalt der Flaneure, die sich im Tages-

¹⁴⁵ Vgl. Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne*. a. a. O., S. 33-34.

¹⁴⁶ Gogol, Nikolai: *Petersburger Geschichten*. Frankfurt am Main: Fischer 2003.

verlauf auf ihm tummeln. Dort trifft ein junger Maler eine Schönheit und folgt ihr nach Hause, nur um dort feststellen zu müssen dass es sich um eine ziemlich heruntergekommene Prostituierte handelt. Nach diesem Schock steigert er sich in tragische Traumgebilde hinein, die auch den Leser in ihren Bann ziehen - die Grenzen zwischen **Wahn und Wirklichkeit** verwischen sich.¹⁴⁷

Daraus wird klar, dass sogar in solchen Fällen, wenn der Aktionsraum vom atmosphärischen „überwogen“ wird, die literarische Räumlichkeit an sich „jedoch kein passives Reservoir von Helden und sujethaften Episoden“¹⁴⁸ bleibt, sondern ein komplexes System bildet, in dessen Zentrum die Fokalisierungsinstanz mit all ihren Ängsten, Begehren und Hoffnungen steht.

2.3 Raum und Außenseiter – zwischen Mimesis und Performanz

2.3.1 Der Innenraum des Außenseiters und seine Darstellung in literarischen Texten

Spricht Lotman im oben erwähnten Beispiel (Bild vs. Fensterblick) von der Abgeschlossenheit des künstlerischen Raumes im Vergleich zum unerfassbaren realen Raum, so wird darunter der *äußere* künstlerische Raum gemeint. Dieser topologisch bedingte Raum verfügt über dieselben Kategorien, wie sein geographischer Prototyp: Höhe, Länge, Richtungen usw. Er fungiert erstens als Setting, d.h., er bildet die Kulisse der dargestellten Handlung, bedingt die Grenzen der erzählten Welt. Die zweite Funktion, die dem topologischen Raum im Text zukommt, ist mit seiner performativen Natur verbunden. Die Räumlichkeit dient nämlich selten nur als Bühne, an der sich sämtliche Akteure beteiligen. Sie steht darüber hinaus zu diesen Akteuren in einem interaktiven Verhältnis, übt einen entscheidenden Einfluss auf den Erlebnismodus der Figuren aus. Hier taucht eine weitere Dimension des künstlerischen Raumes auf, nämlich der *innere* Raum der agierenden Erzählinstanzen. Sowohl bei der äußeren, als auch bei der inneren Raumorganisation erfolgt die Umwandlung der Wirklichkeit in den literarischen Raum. Doch die Arten dieser Wirklichkeit unterscheiden sich voneinander schon dadurch, dass der äußere Raum wesentlich objektiver, als der innere, zu sein scheint. Werden in einem Roman Berlin oder Moskau beschrieben, so kann ein Berliner oder ein Moskauer leicht feststellen, ob der Autor in seiner Großstadtskizzierung an der Realität festhält oder aber sich von der Wirklichkeit entfernt und seiner Phantasie freien Lauf lässt. Das Problem der Glaub- bzw. Un-

¹⁴⁷ <http://www.rihla.info/blooks/?p=142>, Zugriff am 25.06.2011.

¹⁴⁸ Lotman, Jurij: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. a. a. O., S. 209.

glaubwürdigkeit des inneren Raumes ist viel komplexer. Ein gutes Beispiel hier wären die Romane von Fjodor Dostojewski, der als durchdringender Kenner der menschlichen Psychologie gilt. Für Nabokov war Dostojewski aber ein zweitrangiger Autor sentimentaler Krimigeschichten¹⁴⁹. Man kann also nicht eindeutig bewerten, ob der Innenraum der Wirklichkeit entspricht, weil er nicht nur im literarischen Werk, sondern auch in der Wirklichkeit verborgen, (physisch) unsichtbar bleibt. In der realen Welt ist der innere Raum sogar unbestimmter, als in einem künstlerischen Text, wo ein auktorialer Erzähler alle psychologischen Feinheiten, das ganze geistig-intellektuelle Leben seiner Figuren ausführlich analysiert (Tolstoj, Flaubert, Thomas Mann). Die Autoren versuchen damit, das Unwissen von der Innenwelt des Menschen mittels der Erzählkunst zu ergänzen. Es entsteht dabei jedoch eine wichtige Frage: Was kann als ein Kriterium der psychologischen Glaubwürdigkeit des inneren Raumes gelten? Sollte man die dargestellten Textinstanzen mit den realen Menschen vergleichen oder ist hier nur der Erzählmodus, die Art und Weise, *wie* die Figur beschrieben wird, relevant? Ein durchschnittlicher Leser entscheidet sich gewöhnlich für die erste Variante und verfährt nach dem populären Prinzip, die Taten des Protagonisten wirkten unwahrhaftig, weil „kein Mensch so was machen würde“. Der hier als *tertium comparationis* benutzte „Mensch“ ist ein Gesamtbild aller engeren und fernerer Bekannten des Lesers bzw. jener Menschen, von denen er (beispielsweise in der Presse) gelesen oder gehört hat. Ein anderes Verfahren wird von Nabokov in seiner Dostojewski-Studie vorgeschlagen. Raskolnikow, die Hauptfigur von *Schuld und Sühne*, findet Nabokov psychologisch unglaubwürdig: nicht aber, weil sein Bild der Realität nicht entspricht, sondern, weil der imaginäre Mensch Raskolnikow – **so, wie er von Dostojewski beschrieben wurde** – zu einem kaltblutigen Mord unfähig wäre¹⁵⁰. Selbstverständlich werden dabei die allgemeinen, der außerliterarischen Wirklichkeit entspringenden Vorstellungen von der menschlichen Psyche nicht völlig aus dem Spiel weggelassen. Trotzdem könnte Dostojewskis Protagonist, so Nabokov, glaubhaft wirken, wäre sein Innenraum vom Anfang an entsprechend grotesk konstruiert. Die Figuren von Gogol sind für Nabokov durchaus überzeugend, denn sie sind absurde Kreaturen in einer absurden Welt. Da Dostojewski aber in seinen Werken den an das Naturalistische grenzenden Realismus anstrebt, scheitern seine Ambitionen, sobald das Groteske für das Reale ausgegeben wird.

¹⁴⁹ Vgl. Nabokov, Vladimir: *Lekcii po russkoj literature (Vorlesungen zur russischen Literatur)*. Moskau: Nezawisimaja Gazeta 1998, S. 177.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 171.

Im Lichte der Außenseiterproblematik ist dieser Unterschied zwischen dem realen und dem künstlerisch umgewandelten Innenraum von großer Bedeutung. Man sollte hier nämlich bestimmen, inwiefern der innere Raum des literarischen Außenseiters der außertextuellen Realität verwandt bleibt. Das Hauptargument dafür, dass der literarische Außenseiter die bloße Widerspiegelung des sozialen Außenseiters sei, beruht auf der u. a. von Stendhal vertretenen Vorstellung, die Kunst sei ein „Spiegel des Lebens“. Anders ausgedrückt, wird dabei postuliert, dass jede Figur, also auch der Außenseiter, a priori nur von der objektiven Wirklichkeit stammen kann, denn eine andere Quelle ist dem Menschen empirisch unbekannt. Andererseits gehören die markantesten Außenseiter der Literatur (Hamlet, Don-Quijote) zu einer Art von Menschen, die im realen Leben eher selten, wenn überhaupt, zu treffen sind. Und wenn schon, so führt ihr inneres Außenseitertum nicht zu solchen episch-dramatischen Begebenheiten, die in den genannten Texten geschildert werden. Werden die „inneren“, mentalen Außenseiter in der Gesellschaft eher unbemerkt und ignoriert, so etabliert sich der Innenraum des Außenseiters im Kunstwerk als ein grundlegendes Erzählelement. Deshalb greifen die Autoren bei der Außenseiter-schilderung so oft zur internen Fokalisierung der Geschehnisse aus der Ich-Perspektive der Hauptfigur. Der innere Raum ist in einem Außenseitertext schließlich das Einzige, was zählt: sogar, wenn der Einfluss der äußeren Bedingungen auf den Innenraum, wie in Londons *Martin Eden* (siehe 2.2.3), stark ausgeprägt wird. Auch Falladas Berlin, Dostojewskis oder Gogols Petersburg sind keine Städte im urbanistisch-geographischen Blickwinkel, sondern sie bilden vielmehr einen personifizierten topographischen Raum, der sich letztendlich als der widergespiegelte Innenraum der Erzählinstanzen erweist, „denn der literarische Raum ist immer ein erlebter Raum“.¹⁵¹ Denselben Gedanken entwickelt Dilthey in seiner Studie zur Dialektik des Äußeren und des Inneren, indem er behauptet:

Für die Dichtung, die vom Erlebnis ausgeht, ist derjenige Vorgang der Ergänzung besonders wichtig, in welchem ein *Äußeres durch das Innere beseelt* oder ein *Innere durch das Äußere sichtbar* und anschaulich gemacht wird.¹⁵²

Dieser Postulierung folgend, gehört dem Innenraum in einem literarischen Text die Zentralposition. Um ihn herum wird der äußere Raum aufgebaut, der seine Funktion als die Ergänzung des inneren erfüllt. Rein theoretisch kann der Autor auf den Außenraum der Handlung, wie auf die Handlung (als Action) überhaupt, verzichten. Als Beispiel können hier diejenigen Kurzgeschichten dienen, die nur aus einem Dialog bestehen (Franz Kafkas

¹⁵¹ Petrova, Alena: *Überlegungen zu einer gattungsspezifischen Poetik des Raums an Textbeispielen der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2008, S.23.

¹⁵² Zitiert nach: ebd., S. 19-20.

Kleine Fabel) oder einen freien, vom räumlichen Setting losgelösten Bewusstseinsstrom (*Gedankentelegraphie* von Mark Twain) bzw. einen Briefwechselauszug (Wiktor Pelewins *Зануць о noucke вемпа* (*Eine Aufzeichnung über die Suche nach dem Wind*)) präsentieren. Dagegen kann der Raum per se kein Handlungsobjekt bilden, was Gerigks Aussage zu diesem Thema bestätigt:

Räumlichkeit wird also niemals als eine solche zum literarischen Thema, sondern als erlebte Nähe oder Ferne jenes „etwas“, das in einer *Situation* aus einer *Gegend* auf ein *Subjekt* zukommt.¹⁵³

Damit kann man also feststellen, dass beim Verhältnis Raum-Figur die letztere die primäre Rolle spielt. Ein Text ohne Ich oder Er/Sie/Es, ein „figurenleeres“ Werk ist allein deshalb unrealisierbar, weil der Erzähler im gewissen Sinne auch eine Figur ist. Auch wenn die erzählende Instanz an der Handlung nicht teilnimmt und möglichst objektiv zu sein versucht, „mischt“ sie sich durch den Erzählprozess an sich in die berichtete Story unweigerlich ein. In einem Text, dessen Protagonist ein Außenseiter ist, wird dies besonders sichtbar, denn jede Außenseitergeschichte ist immer **figurenorientiert** (siehe 1.2.1). Trotzdem ist auch die Bedeutung des Raumes im Zusammenhang mit der Außenseiterinstanz entscheidend. Vor allem geht es hier logischerweise um den inneren Raum des Außenseiters, den psychologischen Aufbau seiner geistigen Welt. Für das Sujet ist aber der äußere Raum nicht weniger wichtig, weil erst durch den Grenzenbruch die dynamische Komponente der Story ins Leben gesetzt wird. Dieser Grenzenbruch zeichnet sich jedoch durch eine bedeutende Dichotomie aus: die wechselseitige Beziehung zwischen der inneren und der äußeren Grenze. Die Verletzung der zweiten ist nämlich nur unter der Voraussetzung denkbar, dass vorher die Grenze des mentalen Raumes aufgehoben wird. In H.G. Wells' *Ann Veronica*, einem der ersten „feministischen“ Romane der englischen Literatur, der seinerzeit für eine kontroverse Resonanz beim Leserpublikum sorgte, lässt sich dies besonders gut beobachten. Nach der kompromisslosen Ablehnung ihres Vaters, mit ihren Freundinnen zum Maskenball zu gehen, beschließt die junge Protagonistin, ihr Haus zu verlassen und auf der Suche nach einem anderen, unabhängigen Leben allein nach London zu fahren, was in der damaligen Gesellschaft als eine unerhörte Frechheit beurteilt wird. In London öffnet sich für sie eine ihr früher unbekannte Welt voller neuer Möglichkeiten. *Ann Veronica* wird mit der multidimensionalen Großstadtrealität konfrontiert, unter anderem auch mit verschiedenen sozialen Gruppierungen, von denen die sozialistischen und die feministischen Organisationen besonders ausführlich dargestellt

¹⁵³ Zitiert nach: ebd., S. 23.

werden. Der Einfluss des Raumwechsels ist also gewaltig, denn eben in London nimmt Anns Weltanschauung feste Formen an, erst in der „frischen“ Großstadtluft bekommt sie die Chance, sich zu einer freien Persönlichkeit zu entfalten. In London trifft sie auch den Mann, mit dem sie gemeinsame Interessen und Bestrebungen verbindet und in den sie sich schließlich verliebt – den Naturwissenschaftler Capes. Das heuchlerisch-konventionelle Milieu des provinziellen Geburtsortes von Ann Veronica wäre ein ewiges Hindernis auf dem Weg zu dieser Freiheit gewesen, hätte sie ihr Heimatdorf nicht rechtzeitig verlassen. Das äußere, physische Verlassen der von Stereotypen regierten Gegend, die Trennung vom Alten zugunsten des Neuen wäre aber ohne die mentale Bereitschaft, d.h. ohne die Überschreitung der unsichtbaren inneren Grenze, nie zustande gekommen. Ann Veronica wird zur Außenseiterin nicht im Moment, wenn sie den Zug nach London betritt, sondern im Moment, wo sie sich für die Verwirklichung ihrer Wünsche, den Kampf um ihr eigenes Selbst entscheidet:

Сжимая в руке носовой платок, Анна-Вероника стояла в полутьме и смотрела на дверь, захлопнувшуюся за теткой. Душа ее была переполнена сознанием беды. Она впервые, как взрослый и независимый человек, отстаивала свое достоинство и свою свободу, и вот как мир обошелся с ней. Он не подчинился ей, но и не сокрушил своей злобой. Он оттолкнул ее недостойным насилием, пошлой комедией и нестерпимой гримасой презрения.

- Даю слово, - впервые в жизни произнесла Анна-Вероника, - я своего добьюсь! Добьюсь!¹⁵⁴

Man sieht an diesem Beispiel, wie eng der innere Raum mit dem äußeren verknüpft wird und wie bedeutsam diese Verknüpfung für das Außenseiterwerden ist. Den Gegensatz von Ann Veronica bilden die häufigen „Halb-Außenseiter“ in den Erzählungen von Anton Tschechow. Es sind nämlich Menschen, die sich der Banalität ihrer nächsten Umgebung durchaus bewusst sind und unter der kulturellen bzw. zivilisatorischen Rückständigkeit der russischen Provinz leiden. Es fehlt ihnen keinesfalls an neuen, interessanten Ideen (beispielsweise im Bereich der Modernisierung im Gesundheitswesen), aber ihre Angst, Unsicherheit und mangelnder Glaube an den Erfolg ihrer Bemühungen führen dazu, dass

¹⁵⁴ Wells, H.G.: *Pischa Bogow. Romany, rasskazy. (Die Futter der Götter. Romane, Erzählungen)*. Moskau: Eksmo 2007, S. 339-340: „Ann Veronica stand in der Finsternis, das Taschentuch in der Hand, und schaute auf die Tür, die sich hinter ihrer Tante geschlossen hatte. Sie wurde sich auf einmal ihrer elenden Lage bewusst. Zum ersten Mal hatte sie als erwachsener und unabhängiger Mensch ihre Würde und Freiheit verteidigen wollen, und die Welt zahlte es ihr heim. Die Welt erlag ihrem Wunsch nicht, hat sie aber auch nicht durch deren Bosheit niedergeschmettert. Die Welt hat sie einfach abgestoßen mit unwürdiger Gewalt, banalem Lustspiel und unerträglicher Verachtungsgebärde. – Ich verspreche, - sprach Ann Veronica zum ersten Mal in ihrem Leben, - dass ich mein Ziel erlange! Ich werde es erlangen!“ [übersetzt von A. K.].

ihre Träume unrealisiert bleiben. Sie *fürchten sich* davor, Außenseiter zu werden. Diese Unsicherheit ist nicht nur für Tschechows Figuren, sondern allgemein für die russische Literatur des 19. Jh. typisch. Der im vorigen Kapitel erwähnte Außenseiter Rudin aus dem gleichnamigen Roman von Turgenew ist auch eine äußerst unentschlossene Instanz. Er ist seinem Milieu durch das scharfsinnige Humorgefühl, progressives Denken und andere angeborene Talente zweifellos weitaus überlegen, jedoch findet Rudin weder den Mut noch den Willen, sein Potenzial aktiv ins Leben umzusetzen. Er hätte ein bahnbrechender Künstler, ein gewagter Revolutionär oder ein provokativer Denker werden können, stirbt aber in der finalen Romanszene einen sinnlosen Tod: im Ausland, auf den Pariser Barrikaden. Sowohl Tschechows, als auch Turgenews Protagonisten zeigen, wie mächtig die Grenzen des inneren Raumes einer individuellen Ich-Instanz sein können und wie entscheidend die Bereitschaft ist, diese Grenzen zu überschreiten. Alle anderen Begrenzungen, seien es die realen topologischen oder die abstrakten sozialen, kulturellen bzw. religiösen, werden leicht überwunden, sobald der existentielle, noch ungeformte „Andere“ durch die bewusste innere Grenzverletzung zum freiwilligen, **intentionellen** Außenseiter wird.

2.3.2 Äußere Räumlichkeit als der erlebte Raum des literarischen Außenseiters

Narratologisch gesehen, entsteht das Sujet eines literarischen Werkes, „wenn der Held die Grenze zwischen den beiden komplementären Teilräumen überschreitet“¹⁵⁵. Die Verletzung der Grenze innerhalb des gegebenen Normsystems ist mit dem offen gestandenen, äußerlich manifestierten Außenseitertum des angesprochenen „Helden“ gleichzusetzen. Dies bedeutet, dass eben die Figur des Außenseiters für die „narrative Dynamik“ des Textes, „die durch das Überschreiten der Grenze entfaltet wird“¹⁵⁶, „verantwortlich“ ist. Bemerkenswert ist dabei die Veränderung des Verhältnisses Raum-Außenseiter, die dem erfolgten bzw. geprobtten Grenzbruch folgt. Erst nach dem Versuch, die Grenze seines physischen Raumes zu überschreiten, empfindet der Außenseiter diesen Raum als den *erlebten* Raum derart intensiv, wie nie zuvor, denn erst dann erkennt er, dass der Raum, der ihn umkreist, *begrenzt* ist. Man könnte diese Situation mit einem Gefängnis vergleichen, in dem alle Verurteilten sich ihrer Festnahme nicht bewusst sind und sich als freie Menschen empfinden. Plötzlich wird einem von ihnen klar, dass es hinter den Gefängnis-

¹⁵⁵ Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. o., S. 140.

¹⁵⁶ Ebd.

gittern eine andere Welt gibt; ihm wird die *Weite* der wahren Realität offenbart. Für seine Mithäftlinge, die an diese andere Welt nicht glauben (und, was wichtig ist, nicht glauben wollen), wird er zum verrückten Außenseiter. Wiktor Pelewin, einer der populärsten russischen Autoren der Moderne, benutzt in seiner Erzählung *Der gelbe Pfeil*, die Metapher des Zuges, um die angedeutete Problematik der Raumgrenze zu veranschaulichen. Die Figuren im Text sind Passagiere eines Zuges, dessen Abfahrts- und Ankunftspunkt unbekannt sind. Die Passagiere empfinden sich auch nicht als solche, sie leben einfach in ihnen zugeordneten Abteilen, spazieren von einem Wagen in den anderen, erziehen Kinder, machen Geschäfte, führen Gespräche über Politik, Religion usw. Der Protagonist Andrej ist der Einzige, der sich die Frage danach stellt, was sich jenseits des Zuges befindet und was das eigentliche Ziel der Fahrt ist. Seiner Umgebung erscheinen diese Besorgnisse völlig sinnlos. Andrejs Bekannter, der mysteriöse Chan, den er ab und zu auf der Suche nach dem Sinn der unendlichen Zugfahrt besucht, erklärt Andrej den Unterschied zwischen ihm und allen anderen Fahrgästen, von deren Selbst- und Realitätswahrnehmung er Folgendes behauptet:

- Они не понимают даже того, что едут в поезде.
- Какой-то бред получается, - сказал Андрей. – Пассажиры не понимают того, что едут в поезде. [...]
- Но ведь они и правда не понимают. Как они могут понять то, что и так отлично знают? Они даже стук колес перестали слышать.
- Да, - сказал Андрей, - это точно. Это я на себе почувствовал. [...]
- [...] Запомни, когда человек перестает слышать стук колес и согласен ехать дальше, он становится пассажиром.
- Нас никто не спрашивает, - сказал Андрей, - согласны мы или нет. Мы даже не помним, как мы сюда попали. Мы просто едем, и все. Ничего не остается.
- Остается самое сложное в жизни. Ехать в поезде и не быть его пассажиром, - сказал Хан.¹⁵⁷

Die von Chan aphoristisch formulierte Pointe des Gesprächs ist nämlich eine perfekte Außenseiterdefinition aus der Perspektive der Räumlichkeit: der Außenseiter ist also der-

¹⁵⁷ Pelewin, W.: *Zhjoltaja Strela (Der gelbe Pfeil)*. Wagrius, Moskau 2000, S. 20-21:

- „- Sie verstehen nicht einmal, dass sie mit dem Zug fahren.
- Irgendwie sieht's nach Wahnsinn aus, sagte Andrej. Die Zugfahrgäste verstehen nicht, dass sie mit dem Zug fahren. [...]
- Aber sie verstehen es doch wirklich nicht! Wie können sie verstehen, was sie auch so ausgezeichnet wissen? Sie hören sogar nicht mehr die Räder rattern.
- Ja, erwiderte Andrej, das stimmt auch. Das fühle ich auch selbst. [...]
- [...] Merke dir: sobald man das Rattern nicht mehr hört, dabei aber einverstanden ist, weiter zu fahren, wird man zum Passagier.
- Keiner fragt uns, sagte Andrej, ob wir einverstanden sind oder nicht. Wir können uns nicht einmal erinnern, wie wir hierher gekommen sind. Wir fahren einfach, das ist alles. Uns bleibt nichts übrig.
- Übrig bleibt uns das Schwierigste im Leben. Im Zug fahren und nicht sein Passagier zu sein, sagte Chan“. [übersetzt von A. K.]

jenige, der im Zug fährt, ohne sein Passagier zu sein. Dies klingt zwar paradox, aber das Wesen des Außenseitertums beruht eben auf Paradoxen, die sich jedoch letztendlich zu einem geschlossenen Ganzen sammeln und die komplexe Figur des literarischen Außenseiters bilden. Was von den Anderen als wichtig und sinnvoll anerkannt wird, besitzt für Andrej keinen Wert aus dem einfachen Grund, dass jedes Glück oder jeder Misserfolg, jede Freude oder Trauer im begrenzten Rahmen des Zugraumes erlebt wird. Der physische Raum in Pelewins Erzählung besteht aber aus zwei Teilen: auf der einen Seite ist es der ins Nirgendwo eilende Zug, auf der anderen die Gegend hinter dem Fenster:

[...] Андрей все стоял и глядел в окно. Прошло несколько секунд. Вдруг зеленый склон оборвался, удары колес о стыки рельсов стали звонче, и мимо окна понеслись ржавые балки моста, за которыми была видна широкая голубая полоса неизвестной реки.¹⁵⁸

Der Raum jenseits des Zuges existiert also und ist für jeden Fahrgast sichtbar. Im Text steht dieser Raum symbolisch für den Tod: wenn einer der Passagiere stirbt, wird sein Körper aus dem Zug geworfen. Ein freiwilliger Ausstieg gleicht dem Selbstmord. Von Bedeutung ist aber, dass keiner, außer Andrej, sich über diesen jenseitigen Raum Gedanken macht. Nur ein kleines Mädchen fragt in einer Begräbnisszene seine Mutter, was *da draußen* ist. Die Mutter kann das ihrer Tochter nicht richtig erklären. Sie antwortet nur, dass man von Tieren und Göttern erzählt, die die vorbeisauenden Wälder bewohnen. Darauf gibt das Mädchen eine überraschende Antwort: „Ich möchte dorthin“, sagt sie. Als die Mutter bemerkt, dass Andrej diese Worte auch gehört hat, lächelt sie ihn an und seufzt nachsichtig über die kindliche Naivität. Interessant ist Andrejs Reaktion darauf:

- Чего это вы на меня так смотрите, - сказал женщине Андрей, - я, может, тоже туда хочу.

[...]

Андрей вспомнил цепочку следов на снегу за окном, которую год назад видел из окна ресторана, - это явно были отпечатки ботинок, несколько десятков метров тянувшиеся вдоль пути, а затем совершенно неожиданно превравшиеся, словно тот, кто их оставил, растворился в воздухе.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ebd., S.24: „Andrej stand immer noch am Fenster und schaute hinaus. Es sind einige Sekunden verlaufen. Plötzlich ist der grüne Abhang verschwunden, die Schläge der Zugräder gegen die Schienenfugen wurden heller, und am Zugfenster sausten verrostete Brückenbalken vorbei, hinter denen der breite blaue Streifen eines unbekanntes Stroms zu sehen war“ [übersetzt von A. K.].

¹⁵⁹ Ebd., S. 36-37: „-Was starren Sie mich so an, sagte Andrej der Frau, es kann sein, dass ich auch dorthin möchte. [...]. Andrej erinnerte sich an eine Spurenkette auf dem Schnee, die er aus dem Fenster des Speisewagens vor einem Jahr gesehen hatte, - das waren offenkundig Schuhspuren, die sich einige Dutzend Meter an den Gleisen schlängelten und auf einmal völlig unerwartet verschwanden, als hätte sich derjenige, der sie hinterlassen hatte, in der Luft aufgelöst“. [übersetzt von A. K.].

Aus dem zitierten Textauszug lassen sich zwei markante Feststellungen schlussfolgern:

- es gibt eine innere Verbindung zwischen dem Lebensgefühl und den Bestrebungen von einem Kind (dem kleinen Mädchen) und dem Außenseiter Andrej;
- die Spuren auf dem Schnee zeugen davon, dass die *revolutionäre* Grenzüberschreitung möglich ist und flößt in Andrej die Hoffnung ein, einmal den begrenzten Raum des Zuges zu verlassen.

Beide Aspekte unterstreichen das kompromisslose Anderssein des Außenseiters. Ein erwachsener Mensch, ist er mit einem Kind innerlich enger verbunden, als mit seinen Altersgenossen. Das, was alle „normalen“ Menschen abschreckt (der Raum außerhalb des Zuges/ der Tod) zieht ihn an. Während die Mehrzahl der Passagiere sich darum bemühen, ihr Leben innerhalb von den Wagengrenzen gemütlicher und wohlwollender zu gestalten, liegen Andrejs Interessen in einem anderen Bereich, jenseits des Zuges. Es wäre nun logisch, zu fragen, *was* Andrej (als Außenseiter) an diesem fernen, unbestimmten Raum fasziniert. Vor allem ist es die Unbegrenztheit dieses Raumes oder wenigstens seine *weite* Ausdehnung im Unterschied zum *engen* Raum der Abteile bzw. Korridore im Zug. Die geistig reiche Innenwelt von Andrej fühlt sich im abgeschlossenen Zugraum beengt, sie strebt nach einer äußeren Wirklichkeit, die der inneren Fülle des Protagonisten entsprechen würde. Deshalb bleibt dieser unerforschte Raum für einen durchschnittlichen Fahrgast wertlos. Ein mit seinem Dasein zufriedener Jedermann, der sein Selbst mit der ihm zugeteilten sozialen Rolle identifiziert, fühlt sich im Zug „wie zuhause“. Dagegen empfindet der Außenseiter das Leben zwischen dem Flur und dem Abteil als ein Exil und sehnt sich nach seiner wahren Heimat. Als Andrej in der finalen Szene der Erzählung den plötzlich stehen gebliebenen Zug in der Nacht verlässt, gerät er schließlich in die Gegend, die mit seinem Innenraum harmoniert:

Он повернулся и пошел прочь. Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у горизонта появилась светлая полоса. Громыхание 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.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Ebd., S. 65: „Er drehte sich um und ging fort. Er dachte nicht wirklich daran, wohin er geht, aber bald erschien unter seinen Füßen eine Asphaltstraße, die das weite Feld durchquerte, und am Himmel leuchtete am Horizont ein heller Streifen auf. Das Rattern der Zugräder hinter seinem Rücken wurde immer stiller, und bald hörte er deutlich, was er früher nie gehört hatte: ein trockenes Zirpen im Gras, das Rauschen des Windes und den stillen Klang seiner eigenen Schritte“.

Der letzte Satz ist besonders wichtig. Nachdem Andrej den Zug verlassen hat, hört er das Geräusch seiner *eigenen* Schritte. Mit anderen Worten, wird der Außenseiter erst nach dem Grenzbruch (und durch diesen Bruch) zu einer freien, unabhängigen Persönlichkeit, er kommt zu *sich selbst*. Die Entwicklung des literarischen Außenseiters zeichnet sich also durch zwei bedeutsame Stufen aus:

1. Die Verletzung der inneren Grenze, die, sobald man sich als einen Außenseiter mit eigenen Wünschen und Zielen betrachtet, stattfindet;
2. Die auf diese Erkenntnis folgende äußere Grenzüberschreitung, die den unmateriellen geistigen und den materiellen physischen Raum des Außenseiters in Einklang bringt.

2.3.3 Der literarische Außenseiter jenseits der überschrittenen Raumgrenze

Als „Ausdrucksträger des Subjektiven“¹⁶¹ bildet der künstlerische Raum im gleichen Grad seinen realen Prototyp (wenn dieser überhaupt vorhanden ist) und das Innere des Außenseiters ab. Im oben angeführten Beispiel des *Gelben Pfeils* wirkt der dargestellte Raum beengend und unfrei, weil der Protagonist ihn derartig empfindet und deutet. Andererseits ist auch der Erzähler am Prozess der „Bewertung“ des Raumes beteiligt. Relevant sind dabei ästhetische oder/sowie semantische Erzählmittel, mit deren Hilfe die Räumlichkeit im Text konstruiert wird. Der personale hetero-bzw. homodiegetische Erzähler kann den von ihm skizzierten Raum eindeutig negativ beurteilen, indem er seine Stellung dazu klar und offen äußert. Ein solches Verhältnis des Erzählers zum beschriebenen Raum trifft man besonders oft in den engagierten Texten sozial-politischer Richtung: beispielsweise, bei den mutigsten Autoren der regimekritischen Dissidenten-Literatur der UdSSR (Alexander Solzhenicyn, Warlam Schalamow). Die Spezifik der Raumdarstellung besteht hier darin, dass der Raum eines totalitären Lagers aus der semantischen Perspektive nur als etwas eindeutig Negatives bewertet werden kann. Das räumliche Setting kann aber auch vom Emotiven her als eine neutrale Aufzählung aufgebaut werden, wie z.B. in Alain Robbe-Grillet's *Im Labyrinth*:

Я здесь сейчас один, в надежном укрытии. За стеной дождь, за стеной кто-то шагает под дождем, пригнув голову, заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой, глядя на мокрый асфальт, – несколько метров мокрого асфальта; за стеною – стужа, в черных оголенных ветвях свищет ветер; ветер свищет в листве, колышет тяжелые ветви, колышет и колышет, отбрасывая тени на белую известку стен... За стеною – солнце, нет ни тенистого дерева, ни куста, люди шагают, палимые солнцем, заслонив ладонью глаза и все же

¹⁶¹ Petrova, Alena: *Überlegungen...*, s. o., S.24.

глядя прямо перед собой, – глядя на пыльный асфальт, – несколько метров пыльного асфальта, на котором ветер чертит параллели, развилины, спирали. Сюда не проникает ни солнце, ни ветер, ни дождь, ни пыль. Легкая пыль, замутившая сиянье горизонтальных поверхностей [...] – эта пыль образуется в самой же комнате, быть может, от щелей в полу, или от кровати, от штор, от золы в камине.¹⁶²

Obwohl die Handlung des Romans in den Kriegszeiten situiert wird und die Geschehnisse aus der Perspektive eines sich versteckenden Menschen berichtet werden, entzieht sich der Ich-Erzähler ganz bewusst jeglicher Bewertung des ihn umgebenden Raumes zugunsten der möglichst objektiven Darstellung, die – gerade wegen des kompromisslosen Realismus der Beschreibung – eher an ein ad absurdum ausführliches Drehbuch eines avantgardistischen Films erinnert, als an einen realistischen Kriegstext. Die traditionelle Vorstellung von den klassischen semantischen Gegensätzen, wie Licht-Dunkelheit oder Weite-Enge, werden durch die emotionslose, konstatierende Neutralität der Erzählstimme ins Schwanken gebracht. Es lässt sich nicht feststellen, ob der Sonnenmangel innerhalb des beschriebenen Raumes von der Hauptfigur positiv oder negativ eingeschätzt bzw. empfunden wird. Der Leser wird mit Sätzen konfrontiert, die im übergeordneten Zusammenhang mit der erzählten Geschichte komplett anders fungieren, als in einem „gewöhnlichen“, der „offensichtlichen“ Raumsemantik entspringenden Text. So verleiht die Bemerkung des Protagonisten, dass weder die Sonne noch der Wind noch der Regen oder der Staub zu seinem Zimmer Zugang haben, seiner Abgetrenntheit von der äußeren Welt, keinerlei negative Konnotationen. Im Gegenteil scheint er mit seinem „sicheren Asyl“ durchaus zufrieden zu sein, während die Menschen draußen unter der schattenlosen Sonne leiden müssen. Diese uneindeutige, neblige Atmosphäre herrscht im ganzen Roman und macht ihn dadurch mit den Werken von Kafka oder Gogol verwandt. Über den Letzteren schrieb Nabokov in seiner eigenartigen Gogol-Biografie *Nikolai Gogol*, seine Figuren seien groteske Gestalten in einer grotesken Welt. Hier ist es nicht mehr zwischen dem

¹⁶² Robbe-Grillet, Alain: *W labirinte. (Im Labyrinth)*. Azbuka, Skt.-Petersburg 1999, S. 7: „Jetzt bin ich hier allein, im sicheren Asyl. Hinter der Wand regnet es, hinter der Wand schreitet jemand unter dem Regen, den Kopf geduckt, die Augen mit der Hand bedeckt und trotzdem gerade vor sich hin starrend auf den nassen Asphalt, einige Meter nassen Asphalt; hinter der Wand ist Frost, in den schwarzen kahlen Ästen saust der Wind; der Wind saust in den Blättern, er schaukelt schwere Äste, er schaukelt und schaukelt sie, Schatten auf den weißen Kalk der Wände werfend... Hinter der Wand ist Sonne, es gibt weder einen schattigen Baum noch ein Gebüsch, die Menschen schreiten, von der Sonne gesengt, die Augen mit der Hand bedeckt und trotzdem gerade vor sich hin starrend auf den staubigen Asphalt, einige Meter staubigen Asphalt, auf dem der Wind Parallelen, Gabelungen, Spiralen zeichnet. Hierher gelangt weder Sonne noch Wind noch Regen noch Staub. Ein leichter Staub, der das Glänzen der horizontalen Flächen betrübt [...] – dieser Staub sammelt sich innerhalb des Zimmers, vielleicht von den Ritzen im Fußboden, von dem Bett, von den Gardinen, von der Asche im Kamin“. [übersetzt von A. K.].

Außenseiter, seinem Milieu und dem Raum zu unterscheiden, denn nicht nur der Protagonist, sondern die ganze Erzählwelt (oder eher die Art und Weise, *wie* sie erzählt wird) ist *anders*: der Text, samt seinen Figuren und der Erzählstimme seines Verfassers, wird zum „Außenseiter“.

Dagegen sind Solzhenicyns oder Schalamows Erzählinstanzen sowie der Raum, der sie umkreist, von jeglichen narrativ-semantischen Komplikationen frei. Die Menschen, die diesen Raum wider Willen bewohnen, gehören überwiegend zur Gruppe der politischen Außenseiter, denen ihre Freiheit aus ideologischen Gründen weggenommen wurde. Jedoch verliert das Außenseiterum dieser Art eben wegen seiner Totalität, d.h. der Vielfalt der Vertreter, die transkulturelle Universalität, die die literarischen Außenseiter verschiedener Kulturen und Epochen miteinander verbindet. Ein politischer Häftling bleibt nur solange ein Außenseiter, bis das autoritäre Regime seines Landes gefallen ist. Im Lichte der Räumlichkeit heißt dies, dass die Überschreitung der letzten Grenze zugleich den Höhepunkt und das Ende des Außenseitertums bedeutet: den Höhepunkt – weil erst der Grenzenbruch die Dynamik der Außenseiterentfaltung steigern lässt; das Ende – weil es schwierig bzw. unmöglich scheint, die Geschichte des Außenseiters nach der finalen Grenzenüberschreitung weiterzuerzählen. Dasselbe geschieht auch in den Texten, wo die politischen Akzente entweder fehlen oder eine unbedeutende Rolle der aktuell-ironischen Wirklichkeitsbezogenheit spielen. So klingt die erwähnte Erzählung von Pelewin mit dem Ausstieg des Protagonisten aus dem Zug, dem „Gelben Pfeil“, aus. Ähnlich endet Richard Bachs Bestseller-Parabel *Jonathan Livingston Seagull* (*Die Möwe Jonathan Livingston*), deren Hauptfigur, die Möwe namens Jonathan, die Kunst des Fliegens erforscht, während der restliche Schwarm die Fliegefähigkeit einzig zu den Ernährungszwecken benutzt. Durch sein beharrliches Fliegentraining wird Jonathan zum Außenseiter unter den anderen Möwen, die sein – für sie nutzloses – Handeln nicht nachvollziehen können:

Most gulls don't bother to learn more than the simplest facts of flight – how to get from shore to food and back again. For most gulls, it is not flying that matters, but eating. For this gull, though, it was not eating that mattered, but flight. More than anything else. Jonathan Livingston loved to fly.

That kind of thinking, he found, is not the way to make one's self popular with other birds. Even his parents were dismayed as Jonathan spent whole days alone, making hundreds of low-level glides, experimenting.¹⁶³

Die Möwe Jonathan Livingston ist der intentionelle Außenseiter per excellence. Erst überwindet er durch seine Willensstärke und das unermüdliche Üben den engen Denkraum

¹⁶³ Bach, Richard: *Chajka po imeni Jonathan Livingston. Jonathan Livingston Seagull*. Zweisprachige Ausgabe. Azbuka-klassika, Skt.-Petersburg 2002, S. 14.

des Möwenschwarms, dann bringt er sein Wissen einer kleinen Gruppe anderer ihm geistig verwandter Außenseiter bei, und später verlässt Jonathan seine Lehrlinge, um in der unerreichbaren Himmelshöhe zu verschwinden: „The shimmering stopped. Jonathan Seagull had vanished into empty air“¹⁶⁴. Über das weitere Schicksal von Jonathan wird nicht mehr berichtet. Der Himmelsraum – genauso, wie der Raum, der sich jenseits des Wagenraumes im *Gelben Pfeil* befindet, – scheint einer glaubwürdigen Darstellung zu entweichen, weil man die Kategorien dieses Raumes mittels der Sprache kaum aufbauen kann. Die endgültige Befreiung des Außenseiters aus dem ihn begrenzenden physischen Raum führt schließlich entweder zum (selten vorkommenden) „Happy-End“ einer sozial-politischen „Außenseiterstudie“ – oder, im Falle eines der Realität entfremdeten Textes, zum metaphysischen Raum des Unausdrücklichen. Zu den seltenen Versuchen, diesen Raum doch zu schildern, gehören – unter Umständen – die von Gogol verbrannten weiteren Bände der *Toten Seelen* oder der zweite Teil von Goethes *Faust*.

2.4 Der literarische Außenseiter im Lichte des modernen Raumverfahrens – Fazit

Die Kategorie der Räumlichkeit gehört zu den zentralen Kategorien in moderner Literaturwissenschaft. Der literarische Raumentwurf hat eine polyfunktionale Wirkung:

- der Raum spiegelt das verbalisierte Modellbild des Autors wider. Sämtliche soziale, politische und philosophisch-religiöse Weltmodelle finden in der literarischen Raumdarstellung ihren Ausdruck. Der Raum wird dadurch zum Mittel der Wirklichkeitsdeutung;
- der literarische Raum ist mehrdimensional. Er besteht aus mehreren gegenübergestellten Teilräumen, deren Beziehung und Gegenwirkung sich als „kohärente Opposition“ definieren lässt. So ist es zwischen dem topographischen und dem semantischen Raum zu unterscheiden. Die semantische Entsprechung des topographischen Raumes des Waldes wäre dann zum Beispiel „das Unbekannte“ bzw. „das Gefährliche“, während das offene Meer mit Freiheit, Ungebundenheit und Abenteuerlust assoziiert wird;
- einer der bedeutsamsten Begriffe bei der literarischen Räumlichkeit ist die Raumgrenze, die den Kunstraum hauptsächlich in zwei komplementäre Welten teilt. Ein wichtiges Merkmal dieser Grenze ist ihre Unüberschreitbarkeit, die aber eher eine provokative Funktion hat, d.h. dass sie zwar nicht überschritten werden *darf*, jedoch

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 148.

in der Regel überschritten *wird*, wodurch auch das eigentliche Sujet des literarischen Werkes entsteht;

- im literarischen Raum wird die unbegrenzte Wirklichkeit in begrenzter Form erfasst. Allein dadurch, dass der künstlerische Text sich immer zwischen dem Anfang und dem Ende abspielt, wird eine gewisse Ganzheit erzeugt, so dass der Raum nicht als etwas Unklares und Chaotisches auftritt, sondern als ein sinnvoll organisiertes (und organisierendes) Zeichensystem;
- die Beziehungen zwischen dem Raum und der Erzählinstanz sind von einer wechselseitigen, uneindeutigen Natur gekennzeichnet. Die Vielschichtigkeit der Reflektionsinstanz kann sowohl eine Identifizierung mit gegebenem Raum, als auch eine Distanzierung davon verursachen. Oft kommt es auch zu einer Vermischung von beiden Wahrnehmungen, was zum Beispiel bei der Figur des Flaneurs der Fall ist. Unter dem Flaneur versteht man einen sich distanzierenden Beobachter, dessen ziellose Wanderung durch die Straßen der Großstadt im Zentrum der Handlung steht und den Anlass zur Selbstreflexion, Philosophieren und Analysieren gibt;
- der Aktionsraum dient zugleich als Setting und performativ, wenn es um die Figurenkonstellation im Text geht. Das heißt, der Kunstraum darf nicht als bloße Kulisse verstanden werden, sondern ist auch für die identifizierenden Ich-Konstruktionen relevant. Erfahrung, Wahrnehmung und Kommunikation zwischen den Figuren werden im hohen Maße durch den Raum bestimmt.

Die im letzten Punkt angesprochene Position des erzählten Raumes zwischen der Mimesis der Bühne und der metaphorisch-symbolischen Performanz lässt sich in den Außenseitertexten besonders gut beobachten. Die erwähnte Semantik des topographischen Raumes kann dabei eine andere, untypische Färbung bekommen. Der Zug kann beispielsweise sowohl als ein Symbol des Reisens im Sinne vom Abschied von der Routine, als Fernesehnsucht und Freiheitsmetapher auftreten oder auch als eine Metapher der Begrenzung bzw. der Sinnlosigkeit des mechanischen, unbewussten Lebens. Für die Außenseiter-Raum-Beziehung ist die Unzufriedenheit des Außenseiters als Hauptfigur mit dem ihn umkreisenden Raum, der in der Regel der geistig-intellektuellen Fülle seines Innenraumes nicht entspricht, relevant. Dieser Konflikt zwischen dem mentalen Außenseiterräum und dem äußeren sozial-kulturellen Raum kann entweder tragisch (im Bezug auf die Räumlichkeit – restitutiv) ausgehen, oder der vom Außenseiter unternommene Grenzbruch kann ihm gelingen. Dann spricht man von einer revolutionären Grenzüber-

schreitung. Bemerkenswert ist hier, dass die endgültige Verletzung der Raumbegrenzung die weitere Handlungsentwicklung automatisch hemmt. Die Befreiung des literarischen Außenseiters, d.h. seine Überschreitung der semantischen Grenze des künstlerischen Textes, führt ihn in einen neuen Raum, wo der Begriff „Außenseiter“ sowie jede andere verbalisierte Benennung ihre frühere Bedeutung verliert. Deshalb ist der Darstellungsprozess des „post-überwundenen“ Raumes äußerst problematisch und wird von den Autoren meistens vermieden.

3 Der erzählte Außenseiter in Michail Lermontows *Ein Held unserer Zeit* und Hermann Hesses *Der Steppenwolf*

3.1 Der Außenseiter als Vertreter seiner Epoche – Zum historisch-kulturellen Paradoxon des Außenseitertums

3.1.1 Das Außenseiterbild im Vorwort zu *Ein Held unserer Zeit* und im Nachwort zu *Der Steppenwolf*

Im Vorwort des 1840 veröffentlichten Romans *Ein Held unserer Zeit* wird der erzählte Außenseiter Grigorij Petschorin folgendermaßen charakterisiert:

Meine sehr geehrten Herren, der «Held unserer Zeit» ist allerdings ein Porträt, aber nicht etwa das eines einzelnen Menschen: er ist ein Porträt, das aus den Laster unseres ganzen Geschlechts in ihrer vollen Entfaltung zusammengestellt ist. Sie werden mir vielleicht entgegen, daß ein Mensch nicht so schlecht sein kann, ich aber sage Ihnen: Wenn man an die Möglichkeit der Existenz aller tragischen und romantischen Bösewichte glaubt, warum sollte man dann nicht an die Wirklichkeit Petschorins glauben? [...] Geschieht das etwa aus dem Grunde, weil in ihm mehr Wahrheit ist, als mancher vielleicht gewünscht hätte?... Sie werden mir entgegen, daß die Tugend hierdurch nichts zu gewinnen habe. Verzeihen Sie. Die Menschen sind genugsam mit Süßigkeiten gefüttert worden, sie haben sich dadurch nur den Magen verdorben: jetzt bedarf es bitterer Arzneien und ätzender Wahrheiten. Doch denken Sie bitte bei diesen Worten nicht etwa, daß der Verfasser dieses Buches jemals den stolzen Traum gehabt habe, ein Verbesserer der menschlichen Laster zu werden. Gott beschütze ihn vor solcher Torheit! Es machte ihm Spaß, den Menschen der Gegenwart so aufzuzeichnen, wie er ihn versteht und wie er ihm zu seinem und zu Ihrem Unglück nur allzu häufig begegnet ist. Mag denn genügen, daß die Krankheit aufgedeckt ist – wie sie zu heilen ist, weiß Gott allein!¹⁶⁵

¹⁶⁵ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. Reclam, Ditzingen 2003, S. 4-5.

Bemerkenswert und für weitere Analyse schlüssig sind hier vor allem vier Aspekte: 1) der (individuelle) Protagonist wird als ein „Stellvertreter“ bzw. ein Symbol der gesamten Generation gedeutet; 2) dieses Bild ist zwar ein unerwünschtes, jedoch entspricht es, nach der Einschätzung des Verfassers, dem wahren Stand der Dinge; 3) der Verfasser distanziert sich von seiner Figur, indem er sein schriftliches Unternehmen als einen „spaßigen“ Versuch, den Gegenwartsmenschen möglichst realistisch darzustellen, bezeichnet; 4) der Zustand, in dem sich der Protagonist befindet, wird vom Autor als eine *Krankheit* definiert, aber die Rolle des „Arztes“ möchte er keineswegs übernehmen. Wie Vladimir Nabokov im Vorwort zu seiner englischen Übersetzung des *Helden* erläuternd bemerkt, ist dieser Außenseiter kein vereinzeltes Generationsbild, sondern ein Produkt verschiedener Generationen sowohl russischer, als auch allgemeuropäischer Herkunft. Die Typologie dieser Außenseitergattung leitet Nabokov von Rousseau und Goethe (*Werther*) bis zu Chateaubriands *Rene* und den Helden von Byrons Poemen her.¹⁶⁶ Daraus entstehen sogleich zwei Fragen, nämlich:

1. Wie ist es möglich, dass ein Außenseiter zum Gesamtbild „unseres ganzen Geschlechts“, also einer Gruppe, wird?
2. Wird vom Verfasser eine *realistische* Darstellung des für seine Zeit kennzeichnenden Menschentypus angestrebt, so stellt sich die Frage, inwiefern sich Petschorin in die überwiegend *romantische* Gruppe der Protagonisten von Byron, Chateaubriand und dem jungen Goethe einreihen kann?

Die zweite Frage wird von Nabokov selbst beantwortet. Er behauptet, das ganze Vorwort von Lermontow sei eine „kunstvolle Mystifikation“¹⁶⁷, sodass man seine Worte nicht ernst nehmen darf, was, so Nabokov, ein häufiger Fehler russischer Literaturkritik ist. Die These, dass die scheinbare Distanz des Autors zu seinem Werk eher spielerisch verstanden werden soll, findet tatsächlich einige Bestätigungen im Romantext. Zwar darf man da nicht mehr vom Autor reden, sondern nur vom Erzähler, aber die Parallelen zum Vorwort sind oft zu nahe liegend, um sie zu übersehen. Es gibt allerdings zwei personale Erzähler im Roman:

- derjenige (namenlose) Narrator (bei weiterer Analyse wird er als „der primäre Erzähler“ fungieren), der über Petschorin vom fünfzigjährigen Offizier Maxim Maximytch und später aus Petschorins Tagebüchern erfährt;

¹⁶⁶ Vgl. Nabokov, Vladimir: *Sobranie sochinenij v 5 tomach. Tom 1. (Gesamtwerk in 5 Bänden. Band 1)*. „Simposium“, St.-Petersburg 2004, S. 534.

¹⁶⁷ Ebd.

- Pechorin selbst: in den Kapiteln, die seinen Tagebüchern entnommen sind.

Bei dem primären Erzähler taucht jedoch Vieles auf, was ihn mit dem Verfasser des Vorwortes verbindet. So sagt er beispielsweise bereits im ersten Kapitel (*Bela*), als Maxim Maximymtsch ihm von Petschorins Denk- und Lebensweise zum ersten Mal ausführlich berichtet, Folgendes:

Ich entgegnete, daß es freilich viele Menschen gebe, die derartige Dinge sprächen, und daß vermutlich auch einige darunter seien, die es aufrichtig meinten; daß allerdings die Mode der Enttäuschtheit, wie jede Mode, in den höheren Gesellschaftsschichten entstanden und jetzt zu den niedern übergegangen sei, die sie allmählich auftrügen, daß jedoch heutzutage die, die sich mehr als die andern und allen Ernstes langweilen, sich Mühe gäben, dieses Unglück zu verbergen, als sei es ein Laster.¹⁶⁸

Der Narrator vertritt also dieselbe Meinung, die der Vorwortsverfasser (den man zuerst unweigerlich mit dem Autor identifiziert) auf den ersten Seiten des Werkes zum Ausdruck bringt: Petschorin sei kein Einzelfall, sondern ein „Abdruck“ sämtlicher Generationenlaster. Die Schlussfolgerung, der Autor sei gerade der (primäre) Erzähler, wäre aber zu voreilig, denn vom *wahren* Autor des Romans, also von Michail Lermontow, erfährt man aus dem Text logischerweise überhaupt nichts. Alles, worüber der Leser verfügt, ist:

- das Vorwort;
- die Geschichte, die durch den primären Erzähler übermittelt wird;
- das Tagebuch von Petschorin, das den umfangreichsten Teil des Romans bildet.

Man könnte daher eher zur Annahme tendieren, das Vorwort gehört allerdings dem Verfasser, aber nicht Lermontow, sondern derjenigen Figur, von der der Leser über Petschorin, mittels verschiedenster narratologischer Tricks, erfährt. Die Instanz des wirklichen Autors sowie seine Bewertung der beschriebenen Geschehnisse wird durch das ‚mysteriöse‘ Vorwort noch unklarer, als wenn es gar keine Einführung gäbe. Doch eben dieses Ziel scheint vom Verfasser verfolgt zu werden. So gesehen, ist die romantische „Verwandtschaft“ Petschorins mit den genannten Figuren der englischen, französischen und deutschen Literatur rein metaliterarischer Natur, sie ist ein intertextuelles Puzzle, dessen Auflösung an einen belesenen Rezipienten gerichtet ist.

Offen bleibt nun die erste – und im Lichte der gesamten Untersuchung die wichtigste – Frage, ob und inwiefern der Außenseiter eine ganze Generation symbolisieren kann. Lermontows Roman antwortet darauf einerseits bejahend, andererseits wird es kaum erklärt, wie dieses Paradoxon genau funktioniert. Im gewissen Sinne „entschuldigt“ sich der Ver-

¹⁶⁸ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 47.

fasser dafür, indem er sagt, seine Aufgabe war es, die Krankheit festzustellen, und nicht auf die eventuellen Heilwege hinzuweisen.

Der Versuch, der in *Ein Held unserer Zeit* als „stolz“ beurteilt wird (s. o.), wurde trotz all dem damit verbundenen Risiko gewagt, nur wesentlich später und von einem anderen Schriftsteller. Fast hundert Jahre nach der Erscheinung des Romans von Lermontov, diesmal im *Nachwort des Verfassers*, „klagt“ Hermann Hesse darüber, dass viele Leser seines zum Kultstatus erhobenen *Steppenwolfs* sich auf die Krise des Protagonisten konzentrierten, ohne dabei die andere Message, die der Autor selbst für bedeutend hält, zu beachten:

Diese Leser haben, so scheint mir, im *Steppenwolf* sich selber wiedergefunden, haben sich mit ihm identifiziert, seine Leiden und Träume mitgelitten und mitgeträumt, und haben darüber ganz übersehen, daß das Buch auch noch von anderem weiß und spricht als von Harry Haller und seinen Schwierigkeiten, daß über dem *Steppenwolf* und seinem problematischen Leben sich eine zweite, höhere, unvergängliche Welt erhebt und daß der „Traktat“ und alle jene Stellen des Buches, welche vom Geist, von der Kunst und von dem „Unsterblichen“ handeln, der Leidenswelt des *Steppenwolfes* eine positive, heitere, überpersönliche und überzeitliche Glaubenswelt gegenüberstellen, daß das Buch zwar von Leiden und Nöten berichtet, aber keineswegs das Buch eines Verzweifelten ist, sondern das eines Gläubigen.

Ich kann und mag natürlich den Lesern nicht vorschreiben, wie sie meine Erzählung zu verstehen haben. Möge jeder aus ihr machen, was ihm entspricht und dienlich ist! Aber es wäre mir doch lieb, wenn viele von Ihnen merken würden, daß die Geschichte des *Steppenwolfes* zwar eine Krankheit und Krisis darstellt, aber nicht eine, die zum Tode führt, nicht einen Untergang, sondern das Gegenteil: eine Heilung.¹⁶⁹

Vergleicht man dieses Nachwort mit dem Vorwort zum *Helden*, so werden sowohl die narratologischen Gemeinsamkeiten als auch die entscheidenden Unterschiede auf der Ebene des „Was“ auffällig. Ähnlich wie Lermontow, distanziert sich Hesse von seinem Protagonisten und schreibt die personale Identifizierung mit Harry Haller einem allzu holprigen und naiven Leseverständnis zu. Man sollte aber nicht vergessen, dass das Nachwort zum *Steppenwolf*, im Gegensatz zum *Helden*-Vorwort, den eindeutigen Titel *Nachwort des Verfassers* (hervorgehoben von A.K.) trägt und dazu noch mit „1942. Hermann Hesse“ unterschrieben ist.¹⁷⁰ Daraus wird sichtbar, wie sehr sich die Absichten von Lermontow und Hesse voneinander unterscheiden. Liegt es dem „russischen Byron“¹⁷¹ daran, hinter der täuschenden Verfasser-Maske seine eigene Stimme zu verbergen, so

¹⁶⁹ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1986, S. 183-184.

¹⁷⁰ Siehe: ebd., S. 184.

¹⁷¹ So wurde Lermontow in derzeitiger Literaturkritik genannt.

spielt Hesse sozusagen mit offenen Karten und spricht zum Leser eindeutig als derjenige Autor, der den Steppenwolf erdichtete und nun Einiges über seinen Protagonisten und das Werk, in dem er agiert, erklären möchte. Beide – Lermontows Verfasserfigur und Hermann Hesse – stellen ihren Außenseitern dieselbe Diagnose: ihr Außenseitertum bezeichnen sie als eine *Krankheit*. Hesse macht jedoch einen weiteren Schritt und empfiehlt dem Leser, nicht bei dem Kränklichen zu verweilen, sondern sich der angedeuteten Heilung zuzuwenden (ein Appell, der eher von einem Autor aus Lermontows Epoche zu erwarten wäre, als in der Zeit des aufblühenden Modernismus).

3.1.2 Die Relation „Außenseiter – Kleinbürgertum“ im *Tractat vom Steppenwolf*

Im *Nachwort des Verfassers* unterstreicht Hesse die zentrale Position des Kapitels *Tractat vom Steppenwolf* als eine der markantesten Stellen, die „vom Geist, von der Kunst und von dem „Unsterblichen“ handeln“ (nebenbei erwähnt, scheint interessant zu sein, dass das Unsterbliche, wohl aus ungenannten Vorsichtsgründen, mit den Anführungszeichen versorgt wird). Dieser Teil des Romans, der als eine Rahmenerzählung im Tagebuch von Harry Haller platziert wird, bildet eine präzise psychologische bzw. psychoanalytische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Steppenwolfes (mit anderen Worten: des Außenseiters). Aus diesen 20-seitigen Überlegungen, die zwar mit dem warnenden Motto „Nur für Verrückte“¹⁷² anfangen, aber sonst äußerst klar und ausgewogen klingen, erfährt Harry (und zusammen mit ihm der Leser) über seine Natur und das Geheimnis ihrer Widersprüchlichkeit alles, was bei der eventuellen Heilung gebraucht werden könnte. Ob es von Hesses Außenseiter auch entsprechend ausgenutzt wird, kann man aus einem der letzten Romansätze schlussfolgern: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen“¹⁷³, sagt Harry, nachdem er den begangenen Fehler begreift. Die Heilungsmethode ist aber nicht das Einzige, was der nüchterne und zugleich polyphonische *Tractat vom Steppenwolf* ans Licht bringt. Eines der Hauptthemen, mit denen sich der unbekannte Autor beschäftigt, ist gerade das Verhältnis zwischen dem Außenseiter und der Gruppe. Dieses Problem wird im *Tractat* aus diversen Perspektiven betrachtet. Bereits am Anfang wird der Steppenwolf zu einem ganz konkreten Außenseitertypus gezählt – zu der Gruppe der Künstler:

¹⁷² Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 44.

¹⁷³ Ebd., S. 181.

Es gibt ziemlich viele Menschen von ähnlicher Art, wie Harry einer war, viele Künstler namentlich gehören dieser Art an. Diese Menschen haben alle zwei Seelen, zwei Wesen in sich, in ihnen ist Göttliches und Teuflisches, ist mütterliches und väterliches Blut, ist Glücksfähigkeit ebenso feindlich und verworren neben- und ineinander vorhanden, wie Wolf und Mensch in Harry es waren.¹⁷⁴

Ob mit oder ohne Absicht, führt der Traktatverfasser ein doppelbödiges Spiel. Einerseits spricht er von den Künstlern (und damit auch von Harry, den er dieser Gruppe zuordnet) – gerade auf Grund ihrer inneren Zwiespältigkeit – als von einer besonderen Art von Menschen. Andererseits ist die innere Zwiespältigkeit, die das Künstlergeschlecht von allen anderen abheben soll, ein kaum bestreitbarer Bestandteil des durchschnittlichen menschlichen Lebens. Insbesondere betrifft es das Gute und das Böse oder das väterliche und das mütterliche Blut. Noch deutlicher wird diese an Hinterlist grenzende Unexaktheit, wenn sowohl die berechnete menschliche Verzweiflung, als auch der Glaube an das Göttliche im Menschen – für die Erfindung des Künstlertums ausgegeben werden:

Unter den Menschen dieser Art ist der gefährliche und schreckliche Gedanke entstanden, daß vielleicht das ganze Menschenleben nur ein arger Irrtum [...] sei. Unter ihnen ist aber auch der andere Gedanke entstanden, daß der Mensch vielleicht nicht bloß ein halbwegs vernünftiges Tier, sondern ein Götterkind und zur Unsterblichkeit bestimmt sei.¹⁷⁵

Dadurch wird die Idee der Unsterblichkeit der menschlichen Seele eine Prerogative des Künstlerkreises – eine originelle Annahme, die aber auf keinen historisch-kulturellen Beweisen beruht, sondern der freien Phantasie des Traktatautors entspringt. Diese Nuancen fallen Harry, der den Traktat „mit stets wachsender Spannung in einem Zuge“¹⁷⁶ liest, natürlich nicht auf. Behält man seine Unaufmerksamkeit im Auge, so gewinnt folgendes Traktatfragment mehrere Deutungsmöglichkeiten:

Das „Bürgerliche“ nun, als ein stets vorhandener Zustand des Menschlichen, ist nichts anderes, [...] als das Streben nach einer ausgeglichenen Mitte zwischen den zahllosen Extremen und Gegensatzpaaren menschlichen Verhaltens. Der Mensch hat die Möglichkeit, sich ganz und gar dem Geistigen [...] hinzugeben, dem Ideal des Heiligen. Er hat umgekehrt auch die Möglichkeit, sich ganz und gar [...] dem Verlangen seiner Sinne hinzugeben[...]. Der eine Weg führt zum [...] Märtyrer des Geistes, zur Selbstaufgabe an Gott. Der andre Weg führt [...] zum Märtyrer der Triebe [...]. Zwischen beiden nun versucht in temperierter Mitte der Bürger zu leben. [...]

Dennoch sehen wir, daß [...] der Bürger [...] niemals untergeht, zuzeiten sogar anscheinend die Welt beherrscht. Wie ist das möglich? Weder die große Zahl sei-

¹⁷⁴ Ebd.: *Traktat vom Steppenwolf*, S. 6.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 41.

ner Herde, noch die Tugend, noch der common sense, noch die Organisation wären stark genug, ihn vor dem Untergang zu retten. [...] Und dennoch lebt das Bürgertum, ist stark und gedeiht. – Warum?

Die Antwort lautet: Wegen der Steppenwölfe. In der Tat beruht die vitale Kraft des Bürgertums keineswegs auf den Eigenschaften seiner normalen Mitglieder, sondern auf denen der außerordentlich zahlreichen **outsiders**¹⁷⁷, die es infolge der Verschwommenheit und Dehnbarkeit seiner Ideale mit zu umschließen vermag.¹⁷⁸

Wie vieles im *Tractat*, kann man auch diese Aussage (mindestens) zweierlei verstehen. Die am nächsten liegende Interpretation, für die sich auch Haller entscheidet, wäre: dem Steppenwolf ist dank seiner Natur, die stets von den verwickelten Dichotomien geprägt wird, eine besondere Rolle zugeschrieben. Er ist nicht nur ein vereinsamter Außenseiter, der die kleinbürgerlichen Ideale verachtet, sondern auch derjenige, ohne den diese Ideale sowie das Bürgertum schlechthin kaum existieren und gedeihen könnten. Hier ist die Akzentverteilung sehr bedeutsam. Fängt ein Satz mit den Worten an, wie „In der Tat beruht die vitale Kraft des Bürgertums keineswegs auf den Eigenschaften seiner normalen Mitbürger, sondern auf denen der [...] outsiders“ (s. o.), so klingt dies zu ausdrucksvoll und (für einen dieser „outsiders“) schmeichelhaft, als dass der Schlussteil des Satzes mit gleicher Aufmerksamkeit gelesen wird, zumal der ganze Text, was Harry selbst zugibt, in einem Atemzug verschluckt wird. Doch eben der finale Passus ist für die Gegenüberstellung „Außenseiter – Gruppe“ von unumstrittener Relevanz. Denn darin wird nicht nur die Frage beantwortet, wieso das Bürgertum immer noch am Leben bleibt, sondern auch die Frage, wieso ein Außenseiter, dessen Lebensweise der bürgerlichen extrem widerspricht, in einem durchaus bürgerlichen Milieu trotzdem nicht zu Grunde geht? Es wird nämlich postuliert, dass die Außenseiter „infolge der **Verschwommenheit** und **Dehnbarkeit**“¹⁷⁹ (s. o.) bürgerlicher Ideale vom Kleinbürgertum **umschlossen** werden. Eine ähnliche Idee entwickelt in seiner Außenseiterstudie auch Hans Meyer¹⁸⁰, indem er behauptet, die Aufklärung habe an den Außenseitern „versagt“¹⁸¹. Vertritt aber Meyer die Meinung, es sei der Aufklärung doch nicht gelungen, den Außenseiter zu „verschlingen“, so ist in der Aussage des Steppenwolf-Traktates viel mehr Ironie und Mehrdeutigkeit verborgen. Es wird u. a. veranschaulicht, wie tief die Steppenwölfe in die bürgerliche Gesellschaftsstruktur integriert sind. Die ausgeglichene Mitte zwischen dem Heiligen und dem „Märtyrer der Triebe“ wird als Grundzug des Bürgers anerkannt. Einige Seiten früher wird Ähn-

¹⁷⁷ Hervorgehoben von A.K.

¹⁷⁸ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o.: *Tractat vom Steppenwolf*, S. 13.

¹⁷⁹ Hervorgehoben von A.K.

¹⁸⁰ Siehe Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit.

¹⁸¹ Vgl. Meyer, Hans: *Außenseiter*. S. o., S. 13.

liches auch über den Steppenwolf gesagt: „[...] in ihm liefen Mensch und Wolf nebeneinander her [...]“¹⁸² – oder noch konkreter:

Mit Bewußtsein verachtete er den Bourgeois und war stolz darauf, keiner zu sein. Dennoch lebte er in mancher Hinsicht ganz und gar bürgerlich, er hatte Geld auf der Bank und unterstützte arme Verwandte, er kleidete sich zwar sorglos, doch anständig und unauffällig, er suchte mit der Polizei, dem Steueramt und ähnlichen Mächten in gutem Frieden zu leben. [...] Er hatte theoretisch nicht das mindeste gegen das Dirnentum, wäre aber unfähig gewesen, persönlich eine Dirne ernst zu nehmen und wirklich als seinesgleichen zu betrachten. Den politischen Verbrecher, den Revolutionär oder den geistigen Verführer, den Staat und Gesellschaft ächteten, vermochte er als seinen Bruder zu lieben, aber mit einem Dieb, Einbrecher, Lustmörder hätte er nichts anzufangen gewußt, als sie auf eine ziemlich bürgerliche Art zu bedauern.¹⁸³

Die Berechtigung dieses Stolzes, mit dem Harry Haller sich von dem Bourgeoisiekreis ausschließt, ist allerdings fragwürdig. Die Isolation vom Bürgertum sowie der Kampf gegen das Normale und Durchschnittliche spielen sich hauptsächlich in der inneren Ebene des Steppenwolfes ab. Seine äußere Lebensart unterscheidet sich kaum vom Leben eines durchschnittlichen modernen Singles. In der sichtbaren Sphäre bezieht sich das Einzige, was bei dem Außenseitertypus des Steppenwolfes anders, als bei den „normalen“ Menschen ist, auf seine häufige Einsamkeit, geringe Kontakte zu anderen Menschen. Doch die Möglichkeit, so zu leben, verdankt der Steppenwolf wiederum der „Dehnbarkeit“ von bürgerlichen Idealen. Es folgt also aus dem *Tractat*, dass die (immer wachsende) Toleranz der Gesellschaft, deren Teil der Außenseiter trotz all seiner Eigenartigkeit bleibt, den „zahlreichen“ (!) Steppenwölfen die Integrität ihres äußeren Raumes sichert. Der innere Raum wird aber dem Außenseiter selbst überlassen, und da fängt das eigentliche Problem des Außenseitertums erst recht an.

3.2 Der literarische Außenseiter als psychologische Instanz

3.2.1 Petschorin und Haller als Grenzübergänger

In den analysierten Romanen von Michail Lermontow und Hermann Hesse ist die „Grenze“ zweierlei zu verstehen. Erstens sind beide Hauptfiguren in der kulturell-geographischen Ebene von ihrem Milieu begrenzt. Das heißt, sie sind zu einer gewissen Gesellschaft „verurteilt“. Sie können zwar mit ihrer Umgebung im Konflikt stehen oder gar auf

¹⁸² Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Tractat vom Steppenwolf*, S. o., S. 4.

¹⁸³ Ebd., S. 11.

Kontakte mit Menschen verzichten. Sowohl Grigorij Petschorin, als auch Harry Haller entscheiden sich im Großen und Ganzen für die zweite Variante. Doch jedes Mal, wenn diese Regel verletzt wird, kommt es zur Grenzüberschreitung, die zu einer schmerzhaften Kollision zwischen dem Außenseiter und anderen Textfiguren führt. Bleiben wir bei diesem Punkt und versuchen, die zwei Richtungen, in die sich der Grenzbruch entwickelt, zu erörtern: die *äußere* und die *innere*, je nach dem Raum, dessen Grenze überwunden wird. Im umfassendsten Teil von *Ein Held unserer Zeit* – einem Auszug aus Petschorins Tagebuch unter dem Titel *Prinzessin Mary* – sagt Grigorij Folgendes über seine Außenseiterposition:

<Ist es wirklich>, dachte ich, <meine einzige Bestimmung auf der Welt – fremde Hoffnungen zu zerstören? Seit ich lebe und handle, zwingt mich das Schicksal aus irgendeinem Grunde immer zur Lösung fremder Dramen, als ob es unmöglich sei, daß jemand ohne mich stürbe oder in Verzweiflung geriete! Ich war stets die unumgänglich notwendige Person des fünften Aktes; unwillkürlich war ich immer gezwungen, die elende Rolle des Henkers oder des Verräters zu spielen. Welche Ziele verfolgt das Schicksal hierbei?... Ist es denkbar, daß es mich vielleicht zum Verfasser von bürgerlichen Tragödien und Familiendramen bestimmt hat – oder gar zum Mitarbeiter eines Lieferanten von Erzählungen, zum Beispiel für die ‚Bibliothek für Lektüre‘?... [...]>¹⁸⁴

Petschorin jammert über die existentielle, ihm vom Schicksal überreichte Außenseiterbestimmung und fragt sich, ob es denkbar ist, dass seine Rolle darin besteht, als Mitarbeiter eines Geschichtenerzählers zu dienen. Das Tragisch-Pathetische einer solchen Fragestellung verschwindet aber, sobald die Identifizierung des Lesers mit der fiktiven Gestalt zugunsten der narratologischen Analyse beiseite tritt. Denn komischerweise hat Petschorin Recht, indem er behauptet, er sei nur ein Mitarbeiter des Erzählers. Dieser Erzähler ist in diesem Fall niemand anderer, als der Autor des Romans – Michail Lermontow. Jeder Kontaktversuch, der von Petschorin unternommen wird, endet mit einer Tragödie, was ihm selber völlig bewusst ist. Dies veranschaulicht auch der Inhalt des Buches. Bela, Gruschnitzkij, Vera, Prinzessin Mary – jeder Mensch, zu dem Petschorin eine nähere Beziehung aufbaut, leidet darunter, manche (Gruschnitzkij und Bela) bezahlen dafür sogar mit ihrem Leben. Trotzdem hört er nicht auf und gerät immer wieder in diese dramatischen Situationen. Schließlich fragt er sich, warum dies geschieht. Wieso überschreitet er ständig die Grenze, deren Bruch unbedingt tragisch enden muss? Die Antwort auf diese Frage hat zwei Aspekte. Der erste – narratologische – besteht darin, dass die Grenzüberschreitung eine obligatorische Bedingung für die Entstehung des Sujets ist. Anders ausge-

¹⁸⁴ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S.o., S. 145.

drückt, liegt die Schuld für die Leiden des jungen Petschorins an Lermontows Wunsch, eine spannende und dramatische Geschichte entsprechend zu gestalten und zu erzählen. Kein geheimnisvolles, abstraktes Schicksal steht hinter dem fatalistischen Außenseitertum, sondern Derjenige, der diesen Außenseiter erschaffen hat. Sehen wir nun aber von den erzähltechnischen Nuancen ab und betrachten das ganze Problem aus der Perspektive des Außenseiters, der logischerweise nicht weiß, er sei nur eine fiktionale Romanfigur (obwohl seine plötzlichen Offenbarungen fast dazu tendieren). Dieses Problem wird bei Lermontow nicht weiter betrachtet, die angeführte Aussage von Petschorin ist eine der wenigen Stellen im Text, wo die Frage nach den Quellen des Außenseitertums und des Grenzenübergangs eine philosophische Färbung gewinnt. Dagegen ist Hesses *Steppenwolf* mit philosophischen Abschweifungen überfüllt. Der oben betrachtete *Tractat* ist zwar das prägnanteste, aber nicht das einzige Beispiel dieser Art. Einer der Hauptgedanken dieser kleinen entlarvenden Abhandlung besteht darin, dass es Außenseiter wie Harry gibt, in denen sich zwei Welten, zwei Naturen vereinen: die des Menschen und die des Wolfes. Damit kehren wir zurück zur Dimension des Raumes und seiner Grenzen. Es geht diesmal allerdings um einen anderen Raum, nämlich den *inneren*, der in zwei Teilräume zerfällt: den Menschen- und den Wolfraum. Diese Zweispaltigkeit, die unüberwindbare Dichotomie der menschlichen Seele steht im Zentrum des Schaffens von Hermann Hesse. Sie erscheint stets unter verschiedenen Bezeichnungen, seien es Vater- und Mutterraum in *Narziss und Goldmund*, Kastalien und die restliche Welt im *Glasperlenspiel* oder das Göttliche und das Dämonische in *Demian*. Auch im *Steppenwolf* führt jede Grenzüberschreitung (oder gar ein Versuch des Überschritts) zu dramatischen oder gar tragischen Folgen. Das Tragische daran ist die Ausweglosigkeit der Situation, in der sich der Protagonist befindet. Als „soziales Wesen“ kann er auf Menschenkontakte nicht verzichten. Andererseits kann er aber die aus diesen Kontakten entstehenden Missverständnisse und Probleme kaum meistern. Die Opposition „Außenseiter – Gesellschaft“ ist somit weder die Schuld des Außenseiters, noch die seines Milieus. Sie erweist sich bei Hesse als ein ursprünglicher Gegensatz metaphysischer Natur. Er entsteht im inneren Raum der menschlichen Seele; alle äußeren Merkmale sind nur logische Folgen des mentalen Zersplitterns:

In seiner indischen Dichtung entwickelt Hesse dieses Erzählkonzept weiter, indem nicht nur die Natur und der Traum, sondern alles Geschehen zu einem Geschehen des innerseelischen Raumes wird.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Singh, Sikander: *Hermann Hesse*. Reclam, Stuttgart, 2006.

Trotz dieser inneren Abgeschlossenheit wird im *Steppenwolf* versucht, einen Ausweg aus dem Teufelskreis des Ichs zu finden, indem der Autor Harry ins Magische Theater „schickt“. Dort wird Petschorins Frage nach dem Sinn seines leidvollen Lebens, das aus unaufhörenden schmerzhaften Grenzbrüchen besteht, im gewissen Sinne beantwortet. Konkretisiert und ausführlich illustriert wird diese Antwort am Ende des *Steppenwolfes*, als Harry ins Magische Theater gerät, dessen Besitzer, der Jazzmusiker Pablo, ihm ein verwickeltes Spiel vorschlägt. Das Spiel wird von Haller letztendlich verloren. Der Grund dafür hat nun aber nichts mit der Überschreitung einer Grenze zu tun. Im Gegenteil: der größte Steppenwolf-Fehler ist, dass er die Grenzen des eigenen ‘Ich’, die Ketten seines Egos nicht überschreiten konnte bzw. wollte. Der Menschaum sowie der Raum des Wolfes – beide befinden sich in einem anderen, alles umfassenden Raum: dem Raum des menschlichen Bewusstseins, welches – im Vergleich zum kosmischen, universellen Bewusstsein – *begrenzt* ist. In *Knulp*, Hesses Früherzählung, erscheint dieses universelle Bewusstsein am Ende des Werkes in personifizierter Form der Gottesstimme, die dem wandernden Außenseiter erklärt, dass hinter seinem endlosen Herumtreiben ein höherer Wille steht. Gott offenbart Knulp, er war Sein Mittel, um in den Herzen der geistig schläfrigen Bürger die Sehnsucht nach der fruchtbaren Unruhe des abenteuerlichen heimatlosen Lebens zu erwecken¹⁸⁶. Dieser Trost wird weder Grigorij Petschorin noch Harry Haller zuteil. Im letzten Fall bleibt aber die Tür offen: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen“¹⁸⁷, entscheidet für sich der Protagonist. Es bleibt für den Steppenwolf also eine Hoffnung, einmal die Grenzen des Ich-Raumes zu sprengen. Warum sagt Lermontow seinem Außenseiter diese Hoffnung ab? Erstens, lehnt Petschorin eine eventuelle „Hilfe“ selber ab, indem er sagt:

Und nun [...] muß ich mich fragen: warum ich eigentlich diesen Pfad nicht betreten wollte, den mir das Schicksal gewiesen hatte und auf dem mich sanfte Freuden und die Ruhe der Seele erwartet hätten... Ach nein, ich hätte mich in ein solches Los nicht zu schicken gewußt! Ich bin wie ein Matrose, geboren und aufgewachsen an Bord einer Piratenbrigg: seine Seele verschmolz mit den Stürmen und Kämpfen, setzt man ihn aber ans Ufer, so langweilt er sich und sehnt sich beständig [...] ¹⁸⁸

Der Raum des offenen Meeres (welcher übrigens auch seine klaren Grenzen hat) als Gegensatz zum Uferraum ist nur eine andere Metapher für die Mensch-Wolf-Dialektik. Die

¹⁸⁶ Hesse, Hermann: *Meistererzählungen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973.

¹⁸⁷ Hesse, Herman: *Der Steppenwolf*. S. o.: S. 181.

¹⁸⁸ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o.: S. 194.

Schlussfolgerung, zu der Petschorin kommt, unterscheidet sich jedoch gravierend vom unerreichten, doch möglichen und wahrhaftigen Ausweg, für den Hesse im *Steppenwolf* plädiert. Es gibt hier aber noch einen wichtigen Aspekt. Indem Hesse die Lösung des tragischen Konfliktes zwischen dem Außenseiter und seiner Umgebung findet, überschreitet er zusammen mit der von ihm erdichteten Figur eine Grenze. Im Falle von Hesse ist es allerdings nicht die Grenze zwischen dem menschlichen und dem kosmischen Raum, sondern eher eine Gattungsgrenze zwischen fiktionaler Literatur im klassischen Sinne des Wortes und der Gattung, die man als einen „psychoanalytisch-esoterischen“ Roman definieren könnte. Wie modern und untypisch Lermontows Werk für das damalige Russland auch gewesen sein mag, ist diese Modernität ihrer Natur nach mit der von Hesse unvergleichbar. Lermontow bleibt bei derjenigen Grenze stehen, die für Hesse, trotz aller ästhetischen Feinheiten und Masken des Narrators, nicht mehr existiert. Im Jahre 1840 teilte diese Grenze noch den Schriftsteller und den Seelenheiler. Ein Jahrhundert später wurde sie zerbrochen.

3.2.2 Der mentale Außenseiterrraum am Beispiel von Harry Haller und Grigorij

Petschorin

Auch in mir fühle ich diese unersättliche Gier, alles zu besitzen, was mir auf meinem Wege begegnet; die Leiden und die Freuden der andern kann ich immer nur in Beziehung zu mir selber betrachten, als eine Speise, die meine seelischen Kräfte aufrechterhält. Ich selber bin nicht mehr fähig, unter dem Einfluß der Leidenschaft toll zu werden [...] Und was ist denn überhaupt das Glück? Gesättigter Stolz. [...] wenn mich alle liebten, wäre es mir leicht, in mir selber unersättliche Quellen der Liebe zu finden.¹⁸⁹

Dieses beichtartige Selbstzeugnis aus den Tagebüchern von Grigorij Petschorin enthält viele wichtige Informationen nicht nur über ihn als Romanfigur, sondern auch allgemein über den literarischen Außenseiter als solchen. Kurz und bündig wird der Leitgedanke des Ausschnittes in der kompromisslosen Glücksdefinition offenbart. Glück als „gesättigter Stolz“ ergänzt die Gesamtheit der Außenseitermerkmale um zwei weitere Eigenschaften:

1. den Stolz;
2. eine gewisse „Abhängigkeit“ des Außenseiters von seinem Milieu.

Der Stolz zeigt sich allein dadurch, dass der Außenseiter sich selber als solchen betrachtet und von den restlichen Menschen absondert, von ihnen als von „Speise“ für seine see-

¹⁸⁹ Ebd., S. 135.

lisch-körperlichen Genüsse redet. Im Steppenwolf-Tractat gibt es eine Stelle, die dasselbe mit anderen, an Nietzsche erinnernden, Worten ausdrückt:

Es ist hier nicht die Rede vom Menschen, den die Schule, die Nationalökonomie, die Statistik kennt, nicht vom Menschen, wie er zu Millionen auf den Straßen herumläuft und von dem nichts anderes zu halten ist als vom Sand am Meer oder von den Spritzern einer Brandung: es kommt auf ein paar Millionen mehr oder weniger nicht an, sie sind Material, sonst nichts.¹⁹⁰

Petschorins Menschenempfindung stimmt mit der oben dargestellten Massen-Verachtung in vielen Punkten überein. Jedoch ist in diesem Stolz noch viel Ehrgeiz dabei. Denn, wie Lermontows Protagonist treffend bemerkt, er braucht das menschliche Ansehen, das Bewundern, die Liebe. Er braucht es aber mehr als ein durchschnittlicher Mensch, dem oft die Liebe einer einzigen Frau reicht, um sich glücklich zu fühlen. Nicht jedoch Petschorin, der davon träumt, *von allen* geliebt zu werden. Als ein wahrer Außenseiter kennt er keine Kompromisse, er muss alles haben, das irdische Glück in seiner absoluten Fülle erfassen, statt nur einen Teil davon zu bekommen und sich mit diesem Ausmaß lebenslang zu begnügen. Darin besteht die tragische Dialektik der Außenseiterfigur. Einerseits bleibt sie von ihrem Umkreis unverstanden, distanziert sich ja selber davon; andererseits wird die Bewunderung anderer Menschen, die ohne eine gewisse Akzeptanz undenkbar ist, vom Außenseiter extrem angestrebt. Dieses unlösbare Widerspruchs scheint sich Petschorin völlig bewusst zu sein, und trotzdem kann man ihn bei der Lektüre seiner Tagebücher ab und zu bei Inkonsequenzen „ertappen“. So behauptet er beispielsweise an einer Stelle, dass er diese Notizen nur für sich macht, da sie mit der Zeit „eine kostbare Erinnerung“ für ihn werden¹⁹¹. So gesehen, erscheint die rezipientenorientierte Erklärung im folgenden Tagebuchsatz ziemlich nutzlos:

Rasse ist bei den Frauen wie bei den Pferden etwas sehr Wichtiges: diese Entdeckung gehört der jungen französischen Generation. Sie, **das heißt die Rasse und nicht etwa die junge französische Generation**¹⁹², zeigt sich am klarsten im Gang [...] ¹⁹³

Diese Erläuterung kann man entweder durch einen spontanen Fehler des Autors erklären oder aber sie zeugt davon, dass Petschorin, wahrscheinlich unbewusst, trotz der „Misanthropenpose“, von der möglichen Veröffentlichung seines Textes ausgeht. Dafür spricht auch die oben angeführte Aussage Petschorins, es liegt ihm an der Liebe der ganzen

¹⁹⁰ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o.: *Tractat vom Steppenwolf*, S. 22.

¹⁹¹ Vgl. Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 136.

¹⁹² Hervorgehoben von A.K.

¹⁹³ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 84.

Menschheit. In dieser Hinsicht trifft die giftige Ironie, mit der sich Lermontows Außenseiter über seinen unreifen, pseudoromantischen Kameraden Gruschnitzkij äußert, teilweise auf Petschorin selbst zu:

Sein Ziel ist es, Held eines Romans zu werden. Er hat sich so häufig die größte Mühe gegeben, die andern davon zu überzeugen, daß er ein Wesen sei, nicht für diese Welt erschaffen, dem ein rätselhaftes Leid auferlegt sei, daß er schon fast selber daran glaubt.¹⁹⁴

Der schwerwiegende Unterschied zwischen Petschorin und Gruschnitzkij ist, dass der erste tatsächlich nicht für seine Zeit und seinen Raum erschaffen ist. Gruschnitzkij spielt dagegen nur eine tragische Rolle. Sein Leiden ist gekünstelt, denn eigentlich passt er ganz gut zu seinem Milieu und, falls es nicht so wäre, könnte er sich leicht daran anpassen. In dem Sinne ist Petschorin ehrlicher als sein Scheinfreund, den er schließlich bei einem Duell erschießt. Petschorin leidet dagegen wirklich, sein inneres Außenseitertum hat, im Unterschied zu Gruschnitzkij, mit seinem jungen Alter wenig zu tun. Eins verbindet sie jedoch miteinander, und zwar der hohe Grad der Selbstüberzeugung – eine aufschlussreiche Fähigkeit, die im nächsten Unterkapitel näher betrachtet wird. Bei Harry Haller fehlt diese Eigenschaft (obwohl die Neigung dazu in seinem Inneren nicht weniger vorhanden ist), und so erfährt er Neues über sich selbst aus dem *Tractat*. Er sagt zwar, der Verfasser des Traktates ziehe einige wichtige Aspekte des Steppenwolfseins nicht in Betracht, aber zugleich gibt er zu, dass ihm dank dem Text vieles über seine eigene Natur klar wird. Ob es aber zu dieser Offenbarung auf der Ebene des unmittelbaren Inhalts des *Tractats* kommt, oder eher durch die Art und Weise, wie der Traktat gestaltet wird, ist auch eine Frage, die bei der narratologischen Analyse beachtet werden soll. Beda Allemann weist darauf hin, dass vieles im *Tractat*, was sowohl von Harry Haller, als auch vom Leser als ein überpersönliches, „geheimes“ Wissen über die Außenseiter-Natur der sog. Steppenwölfe empfunden wird, in der Tat nichts radikal Neues über den Protagonisten erzählt, jedenfalls nichts, was ihm früher nicht bewusst gewesen wäre. Entscheidend ist aber die Form, in der die ganze Erklärung vollzogen wird. Es wurde oben bereits bemerkt, dass die Stimme des *Tractat*-Verfassers äußerst ausgewogen, selbstsicher und klar klingt. Dies gibt Allemann den durchaus berechtigten Anlass, den (hier im direktesten Sinne) **alles-**wissenden heterodiegetischen Erzähler mit einem Psychotherapeuten zu vergleichen:

Die Überlegenheit des *Tractat*-Verfassers beruht nicht darauf, daß er im absoluten Sinne mehr weiß als Harry selber, sondern in der Unbefangenheit, mit der er Zu-

¹⁹⁴ Ebd., S. 95.

sammenhänge aufdeckt und das Verhängnis räsonierend angeht, um es wenigstens annäherungsweise zu benennen, anstatt wie Harry selbst vorerst bei den Ahnungen und traumhaften Einsichten stehenzubleiben. Es spricht aus dem Tractat die Stimme eines Arztes, der das Messer anzugehen wagt, obwohl er weiß, daß der Eingriff schmerzt und ein Leben auf dem Spiel steht. An manchen Stellen kann man diesen Arzt geradezu mit einem Psychoanalytiker aus der Schule C.G. Jungs identifizieren.¹⁹⁵

Petschorin braucht keine Hilfe dieser Art. D.h., objektiv betrachtet, bräuchte er sie vielleicht sogar dringend, aber so wie Lermontow seinen Protagonisten darstellt, kann man erahnen, dass er ein solches Traktat nicht ernst nehmen könnte. Sein Eigenbild ist noch egozentrischer als bei Harry. Er findet keinen Ausweg aus dem Ich-Reich, weil er danach nicht sucht. Harry braucht einen Lehrer, einen Guru, der ihn aus seiner Lage rettet. Sein mentaler Raum ist offener als der von Petschorin, er ist für mehrere äußere Einflüsse bereit. Petschorin wird von der äußeren Welt fast kaum beeinflusst. Er nutzt sie aus, „verwendet“ die gegebene Realität zu seinen eigenen, egoistischen Zwecken. Dieser Unterschied ist nicht nur der zwischen dem russischen und dem deutschen, sondern auch zwischen dem altertümlichen und dem modernisierten Außenseiter. Man sollte bedenken, dass Lermontows Werk in der Epoche entstanden ist, wo das Wort „Psychoanalyse“ als ein gängiger Begriff noch nicht existierte. Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint vieles in Petschorins Beschreibung äußerst innovativ. Da aber jede Neuerung auf der Ebene des Was sich automatisch auf der Wie-Ebene widerspiegelt, zeigt der Roman von Lermontow auch narratologisch gesehen mehrere Erzähltechniken, die vor der Entstehung des Textes in der russischen Literatur kaum benutzt wurden. Darauf weisen u. a. die Untersuchungen aus dem englischsprachigen Raum:

By setting up a complex system of narrators he [Michail Lermontow]¹⁹⁶ was able to objectify his work to such a degree that it was not, to some contemporary readers at least, self-evidently a novel at all, but rather a travelogue.

[...] More recent criticism has been fascinated by the novel's style and structure, its multiple ironie and resistance to closure, which make it amenable to both structuralist and, in our own time, post-structural analysis.¹⁹⁷

Das von Reid erwähnte „Travelogue“-Genre macht den *Helden* mit den sog. „Road-Movies“ verwandt, und tatsächlich bildet der Text eine Sammlung aus sämtlichen Reisenotizen, die entweder von dem Erzähler oder von dem Protagonisten aufgezeichnet wurden.

¹⁹⁵ Hesse, Hermann: *Tractat vom Steppenwolf*. Nachwort von Beda Allemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1961, S. 70-71.

¹⁹⁶ Kommentar von A.K.

¹⁹⁷ Reid, Robert: „*Hero of Our Time*“. *Critical Studies in Russian Literature*. Bristol Classical Press, Eastbourne 1997, *Introduction*: S. V-VI.

Dabei werden, im Gegensatz zu der traditionellen Romanform, keine chronologischen bzw. logischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kapiteln angestrebt. Die äußere Darstellung der Geschehnisse ist genauso chaotisch, wie das innere Leben von Petschorin, das aus einer Kette unbedachter Taten zu bestehen scheint: sei es ein sinnloses Duell mit seinem ehemaligen Kameraden oder eine aus Langeweile entstandene Verliebtheit. Hermann Hesse sagte einmal, seine Romane seien „Reisen der Seele“. Auch *Ein Held unserer Zeit* schildert eine gewisse Seelenreise, die aber im Vergleich zu Harry Hallers mühsamer Entwicklung eher eine verzweifelte und im Grunde genommen ziellose Kreisbewegung bleibt. Wie oben schon unterstrichen wurde, wagt Lermontow keine „therapeutische“ Rolle, er tritt als derjenige auf, der die „Krankheit“ beschreibt, ohne daraus jegliche Schlussfolgerungen zu ziehen. Lermontows Werk ist zweifellos ein psychologischer Roman, und zwar wohl der erste in der russischen Literatur. Jedoch stimmt seine (indirekte) Aussage mit den Hauptpostulaten der Psychoanalyse nicht überein. Vertritt Hesse (wenigstens teilweise) den in der modernen Psychologie weit verbreiteten Gedanken, dass „von der Bewußtmachung der halbverdrängten Inhalte und von der Integration des Wölfischen ins Persönlichkeitsbild selbst schon eine heilende Wirkung ausgeht“¹⁹⁸, so sieht die Situation im *Helden* viel aussichtsloser aus. Petschorin weiß ja ganz genau, wer er ist und warum sein Leben so und nicht anders aussieht. Er kennt seine Krankheit so ausgezeichnet, dass er selber als sein eigener Therapeut agieren könnte. Davon zeugen sämtliche Stellen im Text, wo er die „Diagnose“ seines Außenseitertums mit präziser Klarheit schonungslos formuliert. Hier nur einer der markantesten Beweise dafür:

Ich log. Aber ich wollte ihn ja ärgern. Es ist mir angeborene Leidenschaft zu widersprechen; mein ganzes Leben bisher war nichts als eine Kette von traurigen und mißglückten Widersprüchen des Herzens und des Verstandes. Die Anwesenheit eines Enthusiasten erweckt in mir immer eine Dreikönigskälte, und ich glaube, daß häufiger Umgang mit einem welken Phlegmatiker mich in den leidenschaftlichsten Phantasten verwandeln könnte.

Ich muß ferner bekennen, daß in diesem Augenblick ein unangenehmes Gefühl durch mein Herz zog; dieses Gefühl war der Neid; ich sage ruhig „der Neid“, weil ich mich daran gewöhnt habe, mir selber alles einzugestehen.¹⁹⁹

Aus dieser Feststellung lassen sich zwei Aspekte ableiten, die für das Verständnis des Kernunterschiedes zwischen Petschorin und Haller schlüssig sind. Paradoxerweise resultiert dieser Unterschied aus einer ebenso wichtigen Gemeinsamkeit zwischen den beiden Außenseitern, die am Anfang des zitierten Fragments als „Leidenschaft zu widerspre-

¹⁹⁸ Hesse, Hermann: *Tractat vom Steppenwolf*. S. o., S. 71.

¹⁹⁹ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 100.

chen“ benannt wird. Man erinnere sich nur an die berühmte Szene aus dem *Steppenwolf*, die im Lichte des Sujetaufbaus eine zentrale Stellung im Roman einnimmt, in der Haller seinen alten Bekannten, einen Philosophieprofessor, zufällig in der Stadt trifft und abends zu ihm eingeladen wird. In seiner Wohnung bemerkt er ein kitschiges Bild von Goethe, das in seinem Bewusstsein gleich mehrere weitgehende Zusammenhänge evoziert und schließlich zu einer unangenehmen Situation führt, da das Bild von der Frau des Philosophen besonders beliebt und geschätzt wurde. Aus einer scheinbaren Nichtigkeit entsteht ein Skandal. Dazu kommt natürlich noch der vom Professor stark kritisierte anonyme antipatriotische Brief, dessen Autor Harry ist, aber den ersten Impuls zum unvermeidbaren Konflikt gibt eben das scheinbar harmlose Goethebild, das für Harry zum Sammelsymbol von all dem wird, was er am Kleinbürgertum am meisten hasst. Auch Hallers Leben kann man also als „eine Kette von traurigen und mißglückten Widersprüchen des Herzens und des Verstandes“ betrachten. Der angesprochene Unterschied zwischen ihm und Petschorin besteht jedoch darin, dass während der letztere sich daran gewöhnt hat, sich „selber alles einzugestehen“, lässt sich diese Fähigkeit bei Harry Haller viel zu wünschen übrig. Petschorin glaubt sich selbst gut zu kennen. Er analysiert, sucht nach den Urgründen und zieht eigene Schlussfolgerungen. Aber allein die Kenntnis, das bloße Bewusstwerden des Problems bringt Petschorin keine Lösung. Durch die bittere Wahrheit über sich, vor der er keineswegs flüchtet, wird sein Schicksal nicht erleichtert, sondern es wird dadurch im Gegenteil erst recht unerträglich. Die permanente Einsamkeit, das ewige Unverstanden-sein des Außenseiters wird zu einem unerklärbaren „Urteil“, und weder äußere noch innere Instanzen können dabei behilflich sein. Hier bricht, metaphorisch ausgedrückt, die Brücke zwischen Lermontow und Hesse bzw. zwischen dem russischen psychologischen und dem deutschen psychoanalytischen Außenseiterroman, ein. Aber allein die „Selbstdiagnose“, die von Lermontows Protagonisten festgestellt wird, bedarf – erzähltechnisch – unweigerlich moderner, früher unausprobierter narratologischer Methoden. Denn, typologisch gesehen, ist Petschorin eine völlig neue Erscheinung – der erste wahrlich „europäische“, d.h. allen „westlichen“ Outsider-Zügen entsprechende, Außenseiter der russischen Prosa. Diese romantische „Fremdheit“ seines den Byron-Poemen entnommenen Charakters wurde von derzeitiger, überwiegend sozial orientierter, Kritik auf der Stelle bemerkt und als lasterhaft, ausgesprochen „unrussisch“, von den westeuropäischen Autoren abgeschrieben missbilligt.²⁰⁰ Nicht zuletzt wurde darunter die für die russische Literatur vor

²⁰⁰ Vgl. Lomunow, K. *Nachwort zu: Lermontow, M.J.: Geroj Nashego Vremeni (Ein Held unserer Zeit)*. „Detskaja Literatura“, Moskwa 1972, S. 179.

Lermontow untypische „Psychologisierung“ gemeint: nicht, weil die psychologische Analyse des Protagonisten sowie die exakte Beschreibung seines mentalen Raumes an sich etwas Unangebrachtes wäre, sondern, weil aus einer solchen Analyse immer eine partielle Rechtfertigung jener Figurhandlungen folgt, die von einem konservativen Rezipienten als bedingungslos unmoralisch verurteilt werden. Davon, dass es an derartigen Reaktionen nicht fehlte, zeugt beispielsweise folgende Bewertung des russischen Zaren Nikolai des Ersten, die er in einem Brief an seine Frau kurz nach der Veröffentlichung des Romans äußert:

Я дочитал «Героя» до конца и нахожу вторую часть отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое преувеличенное изображение презренных характеров, которое имеется в нынешних иностранных романах. Такие романы портят характер.
По моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора...²⁰¹

Wieder kommt es zur Anspielung auf die fremdsprachigen Romane, als sei Lermontows Außenseiter vom „bösen“, unmoralischen Westen in den „reinen“, noch unverdorbenen russischen Raum eigensinnig hineinspaziert. Der Zar bezeichnet die zweite Hälfte des Romans, den umfangreichsten Teil von Petschorins Tagebüchern zugleich als widerlich und modisch. Dieser Teil heißt *Prinzessin Mary* und stellt ins semantische Zentrum der erzählten Welt eines der Kernprobleme der beiden analysierten Außenseiterinstanzen (Petschorin und Haller): ihr Verhältnis zur Liebe und zu den Frauen.

Die Darstellung der Gefühlssphäre gehört zu denjenigen Bereichen in der Literatur, in denen die Grenze zwischen dem inneren und dem äußeren Raum der Figuren besonders fließend wird. Zur weit verstandenen Räumlichkeit gehören ja auch diejenigen Textinstanzen, die bestimmte Räume einnehmen. Das heißt, jede von diesen Instanzen ist eine Art „Raumträger“. Ein Adliger, der sich in ein Bauernmädchen verliebt, wird zugleich mit einer völlig neuen Welt konfrontiert, es treffen sich dabei nicht nur zwei verschiedene Menschen, sondern auch zwei entgegen gesetzte Räume. Ähnlich verhält es sich im *Steppenwolf*: Der gebildete Intellektuelle Harry Haller trifft Hermine, die aus einer ihm völlig unvertrauten Welt stammt. Da tanzt man zur Jazz-Musik, mit der Harry nichts anfangen kann; da genießt man das „simple“ Leben, und keiner plagt sich mit philosophischen

²⁰¹ Originalfassung: ebd.: „Ich habe den *Helden* bis zu Ende gelesen und finde seinen zweiten Teil widerlich und ganz gut geeignet, modisch zu sein. Das ist dieselbe übertriebene Darstellung abscheulicher Charaktere, welche die derzeitigen ausländischen Romane kennzeichnet. Solche Romane verderben den Charakter. Nach meiner Überzeugung ist es ein liederliches Buch, das eine starke Verdorbenheit seines Autors preisgibt“ [übersetzt von A.K.].

Problemen der Selbsterkenntnis. Die berüchtigte „Minus-Plus-Regel“, nach der die Gegensätze einander anziehen, gilt hier jedoch nur teilweise. Es gibt nämlich auch vieles, was Harry und Hermine verbindet. Diese Gemeinsamkeiten werden von Haller nicht außer Acht gelassen:

„Was bist du für ein merkwürdiger Mensch, du Mädchen! Überall verstehst du mich und bist mir voraus. Bin ich dir denn etwas? Bin ich dir denn nicht langweilig?“

Sie sah mit verdunkeltem Blick zu Boden.

„So höre ich dich nicht gerne reden. Denke an den Abend, wo du kaputt und verzweifelt aus deiner Qual und Einsamkeit heraus mir über den Weg gelaufen und mein Kamerad geworden bist! Warum denn, glaubst du, habe ich dich damals erkennen und verstehen können?“

„Warum, Hermine? Sag es mir!“

„Weil **ich bin wie du**²⁰². Weil ich gerade so allein bin wie du und das Leben so wenig lieben und ernst nehmen kann wie du. Es gibt ja immer einige solcher Menschen, die vom Leben das Höchste verlangen und sich mit seiner Dummheit und Roheit schlecht abfinden können.“²⁰³

Der Dialog ist schichtweise aufgebaut. Zuerst überrascht Harry mit der Frage, ob seine weise Freundin sich mit ihm nicht langweilt. Bedenkt man, dass diese Frage von einem Intellektuellen an eine Prostituierte gestellt wird, so könnte man sie nur ironisch deuten. Haller aber meint es ernst, und aus Hermines Antwort wird klar, dass auch *sie* eine Außenseiterin ist und an der Flachheit des Lebens leidet. Den Unterschied zwischen ihr und Harry fasst Hermine in folgenden Worten zusammen:

„Ich verzweifle nicht, Harry. Aber am Leben leiden – o ja, darin bin ich erfahren. Du wunderst dich, daß ich nicht glücklich bin, weil ich doch tanzen kann und mich an der Oberfläche des Lebens so gut auskenne. Und ich, Freund, wundere mich, daß du vom Leben so enttäuscht bist, im Geist, in der Kunst, im Denken! Darum haben wir einander angezogen, darum sind wir Geschwister“.²⁰⁴

Therapeutisch gesprochen, besucht Hermine dieselbe „Hilfsgruppe“, nur ist sie bei denjenigen Fertigkeiten fortgeschrittener, die für Harry völlig neu und unausprobiert sind. Zwei Räume treffen sich und ergänzen sich gegenseitig (ähnlich wie in *Narziss und Goldmund*). Auch Marie, die Harry (auf Hermines Wunsch) die Liebeskunst beibringt, *lehrt* ihn, zeigt ihm ein anderes Leben, das seinem Innenraum definitiv fremd ist. Doch, bezaubert von seiner neuen Freundin, lernt Harry langsam diese scheinbar flache und leichtsinnige Welt schätzen (wie Siddhartha die Welt der „Kindermenschen“). Die Frau erscheint stets als eine dem Außenseiter übergeordnete Partnerin, fast wie ein Guru. Harry verführt nicht,

²⁰² Hervorgehoben von A.K.

²⁰³ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 97.

²⁰⁴ Ebd., S. 98.

sondern *er* wird von den Frauen verführt: nicht nur im physisch-erotischen Sinne, sondern auch geistig. Die Frauen bilden hier keine selbständigen Erzählinstanzen, sie symbolisieren das Weibliche, den Mutterraum, mit dem das männliche Außenseiterbewusstsein konfrontiert wird. Das unterscheidet den „neuen“, modernisierten Außenseiter ganz stark von seinem romantischen Vorgänger. Der stolze Einzelgänger des 18.-19. Jh. wurde von Frauen bewundert. Er eroberte die Herzen und zerbrach sie: ob kaltblütig oder mit unaufhörlichem Schuldgefühl (Byrons *Manfred*), aber nie in einer gehorsamen Lehrlingsposition. In dieser Hinsicht gehört Lermontows Petschorin zum „alten“, klassischen Außenseitertypus:

Das eine kam mir immer schon merkwürdig vor: ich bin niemals der Sklave einer geliebten Frau gewesen, im Gegenteil, ohne mich viel darum zu bemühen, erlangte ich stets eine unzerstörbare Macht über ihren Willen und ihr Herz. Woher das nur kommt? – daher etwa, daß jene immer fürchten mussten, mich ihrer Hand entgleiten zu sehen? Oder kommt es etwa von der magnetischen Einwirkung eines starken Organismus her? Oder bin ich einfach noch niemals einer Frau mit einem festen Charakter begegnet?

Ich muß freilich gestehen, daß ich Frauen mit starkem Charakter nicht mag: das ist etwas, was nicht zu ihnen paßt!²⁰⁵

Petschorins Position den Frauen gegenüber würde im modernisierten kulturellen Raum im besten Fall als sexistisch, wenn nicht als „zurückgezogener Chauvinismus“ beurteilt. Hesses Hermine ist eben diejenige „Frau mit starkem Charakter“, vor denen Lermontows Außenseiter flüchtet (das vorsichtige „nicht mögen“ scheint hinter sich ein viel intensiveres Gefühl zu verbergen). Es ist ja *sie*, die Macht über Harry ergreift. Ihre Worte beweisen, wie tief sie Hallers innerste Natur erkannt hat. Man könnte sogar vermuten, Hermine sei der Verfasser (oder eine von den Verfassern, was zur spiegelartigen Romanstruktur gut passen würde) des *Steppenwolf*-Traktates. Harry weist dagegen mehrere Eigenschaften auf, die in der Literatur früherer Epochen zum vitalen Raum der Frauen hingehörten: Angst, Verzweiflung, Unsicherheit usw. Nicht der Mann beruhigt und „lenkt“ die Frau im *Steppenwolf*, sondern umgekehrt. Dadurch wird die Zugehörigkeit des Steppenwolfes zu den veralteten Außenseiter-Prototypen (die dem „Neuromantiker“ Hesse oft vorgeworfen wird²⁰⁶) ins Schwanken gebracht. Deshalb bleibt die von Carsten Gansel gestellte Frage, „ob und inwiefern Hermann Hesse mit seiner Darstellung auf Modernisierungsphänomene

²⁰⁵ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 116.

²⁰⁶ Vgl. Michels, Volker (Hrsgb.): *Über Hermann Hesse. Zweiter Band*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.

am Beginn des 20. Jahrhunderts <reagiert>²⁰⁷ immer noch aktuell, denn „es ergeben sich im Prozeß von Modernisierung Risiken und Unwägbarkeiten auf sehr verschiedenen Ebenen“²⁰⁸. Eine von diesen Ebenen bilden nämlich die Relationen zwischen dem Außenseiter und den Frauen. Dabei ist Folgendes interessant. Es wäre ja logisch zu vermuten, dass die Frauenemanzipation zur Entwicklung von komplexeren, eigenständigen Frauenfiguren in der Literatur führen sollte. Ob dies aber in der Tat geschehen ist, könnte man allerdings bezweifeln. Der Vergleich von Frauentypen bei Lermontow und Hesse sowie von ihrem Verhältnis zu dem jeweiligen Außenseiterprotagonisten ist eine gute Illustration dazu. In Lermontows Roman gibt es vier Frauen, die Petschorin im Laufe seiner ziellosen Wanderungen begegnen. Die erste (nicht „chronologisch“ erste, sondern diejenige, die als erste im Text erscheint) heißt Bela. Narratologisch betrachtet, befindet sie sich in einer Sonderposition gegenüber allen anderen Fraueninstanzen im Text, denn ihre Geschichte wird vom Maxim Maximytsch erzählt, während sowohl *Tamanj* (der kürzeste und abenteuerlichste Auszug aus Petschorins Tagebuch) als auch *Prinzessin Mary* aus der Ich-Perspektive dargestellt werden. Bela ist ein junges kaukasisches Mädchen, dessen wilde Schönheit, nach der kalten Pracht von launischen adeligen Großstadtdamen, Petschorin fasziniert. Er entführt Bela, gewinnt sehr bald ihre Liebe, aber schließlich wird sie von Kasbitsch, Petschorins gnadenlosem Rivalen, bei einer erbitterter Verfolgung ermordet. Dies wird dem anonymen persönlichen Erzähler vom Stabskapitän Maxim Maximytsch berichtet, was dem übermittelten Geschehen eine äußerst dramatische Stimmung verleiht. Maxim Maximytsch wird als ein sehr emotionaler, offener Mensch beschrieben, und so ist sein Bela-Bild gewiss ein anderes, als das von Petschorin. In *Bela* wird diese Konstellation bei der Darstellung eines Gesprächs zwischen Pechorin und Maxim Maximytsch zum Ausdruck gebracht, das vom Letzteren dem Erzähler wiedergegeben wird. Darin legt Pechorin ein Bekenntnis seiner Enttäuschung ab:

„Hören Sie mich an, Maxim Maximytsch“, entgegnete er. „Ich habe einen unglückseligen Charakter; ich weiß nicht einmal, ob mich die Erziehung so gemacht oder Gott mich so erschaffen hat; ich weiß nur das eine, daß, wenn ich die Ursache des Unglücks anderer bin, ich mich selber nicht weniger unglücklich fühle. Das ist freilich ein schlechter Trost – aber es ist nun einmal so und nicht zu ändern. [...] Als ich Bela in ihrem Vaterhaus erblickte, als ich sie zum ersten Male auf meinen Knien hielt und ihre schwarzen Locken küßte, da dachte ich Narr, daß sie ein Engel sei, den mir ein mitleidiges Schicksal gesandt habe... Ich täuschte mich aufs

²⁰⁷ Gansel, Carsten: *Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten – Modernisierung und Adoleszenzdarstellung bei Hermann Hesse*. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 227.

²⁰⁸ Ebd., S. 239.

neue: die Liebe der Wilden war nur ein wenig schöner als die Liebe der vornehmen Dame; die Unwissenheit und Herzenseinfalt der einen können genauso ermüden wie die Koketterie der andern. Ich liebe sie noch immer, wenn Sie so wollen, ich bin ihr für einige wenige ziemlich süße Augenblicke dankbar und wäre bereit, mein Leben für sie hinzugeben – aber ich langweile mich mit ihr...²⁰⁹

Man sieht also, wie wenig der Mensch Bela für Petschorin bedeutet. Er sucht nach einer Art Erholung vom tagtäglichen Leben, in dem er keinen geringsten Sinn finden kann. Petschorin *langweilt* sich, und hiermit ist ein weiteres prägnantes Außenseitermerkmal festgestellt, nämlich **die Langeweile**. Auch Harry leidet darunter. Was die meisten Menschen amüsiert (sämtliche Feste, Jazz-Musik, moderne Kunst), wirkt auf ihn deprimierend, schließt ihn immer wieder aus seinem Milieu aus. Darin zeigt sich die oben angesprochene Dichotomie des literarischen Außenseiters. Er kann sich physisch im jeweiligen Raum befinden, innerlich bleibt er aber abwesend, befindet sich gar in einer Ablehnungsposition diesem Raum gegenüber. Nichts zieht ihn an, es entstehen keinerlei Bestrebungen oder Wünsche, was dazu führt, dass Petschorin, ein junger Mensch, sich als alt empfindet und dementsprechende Ansichten vertritt:

O, wie freute ich mich über dieses Gefühl! Ist es am Ende die Jugend, die mit ihren wohlthätigen Stürmen aufs neue zu mir zurückkehren will, oder ist es nichts als ihr Abschiedsblick, ihr letztes Geschenk – zur Erinnerung? ... Es ist lächerlich zu denken, daß ich noch immer wie ein Knabe aussehe: mein Gesicht ist zwar bleich, aber immer noch frisch; meine Glieder sind biegsam und schlank; meine Locken sind dicht, die Augen blitzen, das Blut schäumt...²¹⁰

Auch andere Figuren im Roman bewerten Petschorin ähnlicherweise:

So sprach er lange, und seine Worte prägten sich mir tief ins Gedächtnis ein, denn zum ersten Male, und gebe Gott zum letzten Male, hörte ich derartige Dinge von einem Fünfundzwanzigjährigen...²¹¹

Diese besorgte Aussage von Maxim Maximytsh weist auf die Ungewöhnlichkeit des von Petschorin repräsentierten Außenseitertypus: jedenfalls für die damalige russische Gesellschaft. Er ist anders, als ein „normaler“ Mensch in seinem Alter sein sollte. Mit diesem *sollte* ist aber ein äußerst vielseitiges und widerspruchsvolles, zugleich aber wesentliches Problem verbunden – **das Problem der Norm**. *Wie* sollte der Außenseiter sein; was könnte er tun, um seine Außenseiterstellung aufzugeben (ob er es selber tun möchte, ist dabei irrelevant)? Mit anderen Worten: was bildet den Kern des Außenseitertums? Kurz

²⁰⁹ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 45-46.

²¹⁰ Ebd., S. 117.

²¹¹ Ebd., S. 46.

gefasst, könnte man dies folgendermaßen formulieren: *der Außenseiter ist vor allem durch die Unfähigkeit zur Liebe gekennzeichnet*. Diese Fehl-Eigenschaft verbindet Petschorin und Haller am meisten, denn eben darauf beruht die transkulturelle Dimension des literarischen Außenseiters. Sie bezieht sich in erster Linie nicht auf die äußeren Merkmale sozialer Natur, die im Laufe der Zeit und des Modernisierungsprozesses ständig modifiziert werden, sondern auf den inneren, mentalen Raum. Dieser wird zwar von seiner topologischen Umgebung beeinflusst, weist aber einige unveränderte *Ureigenschaften* des Außenseiters auf. Im Fall von Lermontows und Hesses Protagonisten ist die Unfähigkeit zur Liebe die bedeutendste davon. Nun soll aber erläutert werden, was dabei unter Liebe verstanden wird und welche Konsequenzen die Unfähigkeit zu einer solchen Liebe impliziert. Die Liebe ist in diesem Kontext nicht nur ein Gefühl, sondern vielmehr die Bereitschaft bzw. die Fähigkeit, die Grenzen des persönlichen Ich-Raumes zugunsten des inneren Raumes einer anderen Person zu überschreiten. Indem Petschorin über Bela redet, spricht er ausschließlich von denjenigen ihrer Eigenschaften, die sie von einer „vornehmen Dame“ unterscheiden, denn die vornehmen Damen kannte er schon genug und will jetzt etwas Neues ausprobieren. Es stellt sich jedoch heraus, dass auch Belas „Unwissenheit und Herzenseinfalt“ ihn bald ermüden. An die Stelle der Neugier tritt die Langeweile – und seine „Liebe“ zu Bela erlischt. Es ist also klar, dass die Liebe hier nicht im erwähnten transpersonalen Sinn auftritt, sondern eher als Synonym des „gesättigten Stolzes“ (siehe 5.2.1). Entscheidend in diesem Zusammenhang ist der Wechsel zwischen der Innen- und Außenperspektive. Nimmt man nur an, dass dieser Wechsel die Natur der Liebe ausmacht, so sollte man gleich zugeben, dass keine von beiden Außenseiterfiguren dazu fähig ist. Petschorin und Haller bleiben im geschlossenen Kreis ihres Selbst nicht nur von der Gesellschaft (als eine unpersönliche Masse verstanden), sondern auch von einem konkreten, lebendigen Menschen – von einer Frau, mit der sie ein Liebesverhältnis verbindet, – abgekapselt. Bei Haller ist der Grad dieser Abkapselung allerdings nicht so hoch, wie bei Petschorin. Hermine behauptet ja, dass auch sie etwas von Harry bekommt, die angesprochene Raumergänzung findet schließlich statt. Dies passiert aber nicht ohne Folgen auf der Ebene der Tiefenstruktur des Erzählens. Durch die gewisse letztendliche „Verschmelzung“ der inneren Räume von Haller und Hermine wird die Selbständigkeit dieser Frauenfigur immer geringer. Man könnte ihre reale Existenz gar in Frage stellen. Schließlich erscheint sie als eine Marionette im Magischen Theater von Pablo, Hallers

„alter ego“²¹². Die scheinbare Individualisierung, die im Prozess der Gesellschaftsmodernisierung immer bedeutender wird²¹³, entpuppt sich im *Steppenwolf* als „radikale Infragestellung subjektiver Kontinuität“²¹⁴. Im *Helden* sind dagegen alle Fraueninstanzen durchaus real. Sie bleiben ihrer Bedeutsamkeit nach zwar am Rande der Handlung, aber nur, weil Petschorin sie so betrachtet. In *Bela* – dem einzigen Kapitel, in dem die Geschehnisse hauptsächlich von Maxim Maximytsh übermittelt werden (mit einigen kurzen Kommentaren des Erzählers) – bekommt der Leser ein ausführliches und miterlebendes Bela-Bild. Der Perspektivenwechsel führt signifikante Veränderungen in der Spezifik der Figurenkonstellation herbei. Das Mitgefühl des Lesers Bela gegenüber ist nicht nur durch ihren tragischen Tod am Ende des Kapitels bedingt, sondern vor allem dadurch, von *wem* über diesen Tod erzählt wird. Gruschnitzkij stirbt ja auch, wird gar von Petschorin bei einem Duell erschossen, doch dessen Schilderung ‘entschuldigt’ die Hauptfigur und stellt Petschorins Gegner im ironisch-missbilligenden Licht dar. Ein besseres Beispiel ist Vera, die ehemalige Geliebte von Petschorin, die er nach Jahren in Pjatigorsk, einem Urlaubsort des russischen Adels, wieder trifft. Die alten Gefühle blühen auf, doch diesmal wird ihre Beziehung dadurch erschwert, dass Vera verheiratet ist. Das Persönliche an Vera verliert an Bedeutung: im Tagebuch von Petschorin wird sie zum Symbol der Frau an sich – wenigstens derjenigen Frau, die in ihn verliebt ist. Das Einzige, was Petschorins Aufmerksamkeit fesselt, ist die Frage, warum er von Frauen allgemein gemocht bzw. geliebt wird. Vera ist hier nur die „aktuelle“ Verkörperung dieser Liebe.

Weswegen sie mich wohl so liebt – wahrhaftig, ich weiß es nicht! um so mehr, als sie die einzige Frau ist, die mich mit all meinen kleinen Schwächen und schlimmen Leidenschaften erkannt hat... Ist denn das Böse wirklich so anziehend?...²¹⁵

Die Verwunderung, mit welcher Petschorin über Veras Gefühle ihm gegenüber nachdenkt, mündet in eine äußerst bedeutsame Frage – die Frage nach dem Grund der paradoxen Attraktivität des Außenseitertums, und zwar in seiner schmähhlichsten Form. Lermontows Außenseiter bezeichnet sich als „das Böse“ und sucht nach der Erklärung, wieso

²¹² Vgl. Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Strategien der Leserlenkung in „Demian“ und „Der Steppenwolf“*. Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 283.

²¹³ Vgl. Delabar, Walter: *Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Zum „Steppenwolf“*. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 263.

²¹⁴ Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Strategien der Leserlenkung in „Demian“ und „Der Steppenwolf“*. Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz. In: s. o., S. 281.

²¹⁵ Ebd., S. 132.

das Böse für andere Menschen, besonders für die Frauen, so anziehend ist. Diese Thematik ist einerseits uralt, denn sie fängt mit dem Mythos von Eva und Adam – der ersten Verführung der Weltgeschichte – an. Die den Teufel symbolisierende Schlange tritt da als der Außenseiter des Edens auf. Andererseits kehrt dieses Motiv bis heute stets wieder. Von den „Schelmenromanen“ des Mittelalters bis zu den zahlreichen Gangsterstorijs der amerikanischen Pop-Kultur behält das Böse seine anziehende Kraft. Für den vorliegenden Vergleich der Figuren von Petschorin und Haller ist dabei Folgendes zu beachten. Wenn Petschorin zwischen dem Guten und dem Bösen eine klare Grenze zieht und sich ins Reich des Bösen einordnet, so werden im *Steppenwolf* diese Begriffe (als solche) stark relativiert. Das Kleinbürgertum ist nicht „besser“ als der Außenseiter, es bildet nur die andere Seite derselben Medaille, und erst in ihrer Synthese erfolgt die finale Vollkommenheit des Seins. Dieses Ideengut verdankt Hesse zweifellos u. a. der fernöstlichen Philosophie der Vedanta. Darüber wurde schon mehrmals geschrieben: sowohl vom Autor selbst, als auch in der Sekundärliteratur zu seinem Schaffen. Es scheint jedoch, dass Hesses „indische“ Neigungen nicht den einzigen Grund dieser Relativierung ausmachen, denn sie sind für die gesamte europäische Literatur der Moderne kennzeichnend, nicht nur für die Werke von Hesse. Sogar in Lermontows Roman gibt es einige Voraussetzungen für diesen Bewertungswechsel der Neuzeit. Petschorins Erstauntheit, warum er als Vertreter des Bösen so anziehend ist, sollte man nicht als eine ehrliche, reuevolle Bekümmernis missdeuten. Wäre es so, würde Lermontows Außenseiter wenigstens versuchen, seine Lage zu verändern. Er tut es aber nicht, im gewissen Maße genießt Petschorin seine Außenseiterstellung, sie verleiht ihm (ähnlich wie auch Harry Haller) etwas Besonderes, und zwar von der Art, dass sogar die boshafte, dämonische Färbung dieser Besonderheit ihn dazu nicht bewegt, sich von seinem „Fluch“ zu befreien. Darauf weist auch der Titel des Romans: *Ein **Held**²¹⁶ unserer Zeit*. Nicht das Gute, sondern das Böse wird also mit dem Helden-Orden etabliert. Es kommt dabei natürlich zu einer deutlichen Inkonsistenz, die man mit folgender Frage illustrieren könnte: eine Krankheit oder ein Held? Plötzlich erweist sich nun, dass beides nicht nur zusammengehören kann, sondern auch muss, denn eben ihre dialektische Symbiose stellt den literarischen Außenseiter ins semantische Erzählzentrum der beschriebenen Geschehnisse. Petschorins Außenseitertum mag zwar eine Krankheit sein, aber nicht zufällig wird der Leser im Vorwort gewarnt, dass der Text keinerlei Heilmittel gegen diese Krankheit zu verschreiben vermag. Der russische Exilphilo-

²¹⁶ Hervorgehoben von A.K.

soph Lew Schestow macht diesbezüglich in seiner *Philosophie der Tragödie* eine sehr aufschlussreiche Bemerkung:

Отчего же у человека, так умевшего открыть и описать болезнь, нет никакого желания лечить ее? И вообще, отчего предисловие так спокойно, хотя и сильно написано?

Antwort на этот вопрос вы найдете в романе: там с первых же страниц вы убедитесь, что если Печорин и болезнь, то это одна из тех болезней, которые автору дороже всякого здоровья. Печорин – больной, но кто же здоровый? Штабс-капитан Максим Максимыч, Грушницкий с его приятелями или, наконец, если брать в расчет женщин, милая княжна Мери или дикарка Бэла? Поставьте только такой вопрос, и вы сразу поймете, зачем написано «Герой нашего времени», а также для чего было потом сочинено предисловие. Печорин изображен в романе победителем. Перед ним все, решительно все остальные действующие лица уничтожаются. [...] «Печорины – болезнь, а как ее излечить, знает лишь один Бог». Перемените только форму, и под этими словами вы найдете самую задушевную и глубокую мысль Лермонтова: как бы ни было трудно с Печоринскими – он не отдаст их в жертву середине, норме. [...]

Ненормальность! Вот страшное слово, которым люди науки пугали и до сих пор продолжают пугать всякого, кто еще не отказался от умирающей надежды найти в мире что-нибудь иное, кроме статистики и «железной необходимости»!²¹⁷

Schestow sieht in Lermontows Außenseiter einen Sieger: nicht im Sinne des durchschnittlichen irdischen Glücks, sondern aus einer „höheren“, moralischen Perspektive. Ein solcher Sieg bedeutet natürlich viel mehr als Routine-Errungenschaften des alltäglichen Lebens. Pechorin ist egozentrisch, brutal, die „populären“ Menschenwerte bedeuten ihm nichts, und trotzdem ist sein geistiges Kapital unvergleichbar größer als das seiner Umgebung. Im Vorwort des von Hesse erdichteten Herausgebers wird diese erhabene Sonderposition des Protagonisten direkt angesprochen:

²¹⁷ Originalfassung: Szesstow, L.: *Filosofia tragedii (Philosophie der Tragödie)*. Folio, Moskwa 2001, S. 141-142: „Wieso hat der Mensch, welcher die Krankheit so gut zu entdecken und zu beschreiben vermag, keinen geringen Wunsch, sie zu heilen? Und wieso ist das Vorwort so ruhig, wenngleich auch stark, geschrieben? Die Antwort auf diese Frage wird im Roman selbst gefunden: beim Lesen der ersten Seiten können Sie sich nämlich überzeugen, dass, wenn Pechorin auch eine Krankheit ist, es sich dabei um eine der Krankheiten handelt, die für den Autor viel wertvoller ist, als jegliche Gesundheit. Pechorin ist krank – wer ist aber gesund? Der Stabskapitän Maxim Maximytsch, Gruschnickij mit seinen Kameraden oder, wenn man noch die Frauen einbezieht, die nette Prinzessin Mary und die wilde Bela? Versuchen Sie nur, diese Frage zu stellen, und Sie werden gleich verstehen, warum „Ein Held unserer Zeit“ geschrieben worden ist, aber auch wozu später das Vorwort erdichtet wurde. Pechorin ist im Roman als Sieger dargestellt. Auf seinem Hintergrund werden alle, buchstäblich alle Handlungspersonen vernichtet. [...] „Die Pechorins sind eine Krankheit, und wie sie geheilt werden kann, weiß allein Gott“. Ändern Sie nur die Form, und Sie finden hinter diesen Worten den innigsten und tiefsten Gedanken Lermontows: so schwer man sich auch mit den Pechorins tut, er wird sie nicht dem Durchschnitt, der Norm opfern. [...]. Unnormalität! Das ist das schlimme Wort, mit welchem die Menschen der Wissenschaft einen Jeden beängstigt haben und heute noch beängstigen, der noch nicht die sterbende Hoffnung aufgegeben hat, in dieser Welt etwas Anderes zu finden, als Statistik und eiserne Notwendigkeit!“ [übersetzt von A.K.]

In dieser Periode kam mir mehr und mehr zum Bewußtsein, daß die Krankheit dieses Leidenden nicht auf irgendwelchen Mängeln seiner Natur beruhe, sondern im Gegenteil nur auf dem nicht zur Harmonie gelangten großen Reichtum seiner Gaben und Kräfte. Ich erkannte, daß Haller ein Genie des Leidens sei, daß er, im Sinne mancher Aussprüche Nietzsches, in sich eine geniale, eine unbegrenzte, furchtbare Leidensfähigkeit herangebildet habe. Zugleich erkannte ich, daß nicht Weltverachtung, sondern Selbstverachtung die Basis seines Pessimismus sei, denn so schonungslos und vernichtend er von manchen Institutionen oder Personen reden konnte, nie schloß er sich aus, immer war er selbst der erste, gegen den er seine Pfeile richtete, war er selbst der erste, den er haßte und verneinte...²¹⁸

Anders ausgedrückt, besitzen Haller und Petschorin das, was allen anderen Figuren fehlt. Und genau aus diesem Grund fühlt sich diese Umgebung von ihnen angezogen. Diese Regel wirkt auch in der Gegenrichtung, denn auch der Außenseiter strebt (bewusst oder unbewusst) nach der „normalen“ Welt:

Da ich schwieg, fuhr er [Harry]²¹⁹ fort: „Glauben Sie bitte nicht, daß ich ironisch spreche! Lieber Herr, nichts liegt mir ferner, als diese Bürgerlichkeit und Ordnung etwa verlachen zu wollen. Es ist ja richtig, ich selbst lebe in einer andern Welt, nicht in dieser, und vielleicht wäre ich nicht imstande, es auch nur einen Tag lang in einer Wohnung mit solchen Araukarien auszuhalten. Aber wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin ich doch auch ich der Sohn einer Mutter, und auch meine Mutter war eine Bürgersfrau und zog Blumen und wachte über Stube und Treppe, Möbel und Gardinen und bemühte sich, ihrer Wohnung und ihrem Leben so viel Sauberkeit, Reinheit und Ordentlichkeit zu geben, als nur immer gehen wollte. Daran erinnert mich der Hauch von Terpentin, daran die Araukarie, und da sitze ich denn hie und da, sehe in diesen stillen kleinen Garten der Ordnung und freue mich, daß es das noch gibt.“²²⁰

Die wechselseitige Beziehung zwischen dem Außenseiter und seinem Milieu, die oben näher betrachtet wurde, wendet den analytischen Faden zurück zur Liebesproblematik. Wie bereits festgestellt wurde, ist der Außenseiter zur Liebe unfähig. Jedoch strebt er selbst nach Liebe – und bekommt sie, wenigstens im Falle von Petschorin, im Überfluss. Derjenige, der selber nicht lieben kann, wird geliebt, und umgekehrt – Maxim Maximysch, ein außerordentlich netter und liebevoller Mensch, gibt in *Bela* zu:

„Ja, ja, ich muß gestehen“, sagte er darauf, seinen Schnurrbart zausend, „es war mir recht ärgerlich, daß ich von keiner Frau jemals so geliebt worden bin.“²²¹

Es mag inkonsequent und „ungerecht“ scheinen, aber sowohl Petschorins als auch Hallers Beispiel zeugen davon, dass der Außenseiter nicht trotz, sondern *wegen* seiner Liebesun-

²¹⁸ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 12.

²¹⁹ Erläutert von A.K.

²²⁰ Ebd., S. 16.

²²¹ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 31.

fähigkeit geliebt wird. Die Frage, ob das Böse so anziehend ist, bleibt offen: ähnlich wie die Frage, ob das Unnormale immer dem Bösen gleichen muss. Dass es aber attraktiver, als das Normale ist – darin darf wohl kein weiterer Zweifel bestehen.

3.3 Das Außenseitersein als eine „Krankheit“ – zu den kognitiv-emotiven Aspekten des Außenseitertums

3.3.1 Petschorins Selbstanalyse

Im vorigen Kapitel wurde die Unfähigkeit zur Liebe als eine der Grundeigenschaften von Grigorij Petschorin und Harry Haller (und somit allgemein des literarischen Außenseiters dieser „Gattung“) bezeichnet. Es wurde auch darauf hingewiesen, dass es im Entwicklungsprozess der *Steppenwolf*-Hauptfigur zu einem gewissen Bruch kommt, als der Protagonist von Hermine ins Reich des Magischen Theaters verführt wird. Diese Verführung, deren physisch-erotische Dimension die geistig-intellektuelle Verführung des männlichen Raumes vom weiblichen Raum symbolisiert, findet in Petschorins Geschichte nicht statt. In Verhältnissen mit den Frauen bleibt er immer „der Sieger“, nur ist es ein betrübter, bitterer Sieg, der weder Petschorin noch die „Besiegten“ zufrieden stellt, was der Protagonist offen gesteht:

Meine Liebe hat niemandem Glück gebracht, weil ich jenen, die ich liebte, nie etwas aufgeopfert habe; ich liebte immer nur zu meiner eigenen Befriedigung [...]²²²

Die nüchterne Bewertung von diesem unheilbaren Egozentrismus kommt aber nicht von einem auktorialen Erzähler (der im Roman allgemein nicht häufig auftritt und noch seltener seine persönlichen Kommentare einfügt), sondern von Petschorin selber. Dabei ist er sich selbst gegenüber nicht weniger gnadenlos, als in Bezug auf die Anderen. Ähnlich wie dem *Steppenwolf*, ist dem Außenseiter von Lermontow das Gefühl des Selbsthasses eng vertraut:

Ich muß mich manchmal selber verachten... Ist das nicht vielleicht auch der Grund, weswegen ich die andern verachte?²²³

Die Parallelen zur folgenden Textstelle, in der der imaginierte Herausgeber seinen ehemaligen Nachbarn – den *Steppenwolf* Harry Haller – analysiert, liegen auf der Hand:

²²² Ebd., S. 172

²²³ Ebd., S. 161.

Was die anderen, was die Umwelt betraf, so machte er beständig die heldenhaftesten und ernstesten Versuche, sie zu lieben, ihnen gerecht zu werden, ihnen nicht weh zu tun, denn das „Liebe deinen Nächsten“ war ihm ebenso tief eingebleut wie das Hassen seiner selbst, und so war sein ganzes Leben ein Beispiel dafür, daß ohne Liebe zu sich selbst auch die Nächstenliebe unmöglich ist, daß der Selbsthaß genau dasselbe ist und am Ende genau dieselbe grausige Isoliertheit und Verzweiflung erzeugt wie der grelle Egoismus.²²⁴

Man sieht, dass die Frage, die Petschorin in seinem Buch an sich selbst stellt, im *Steppenwolf* bejahend beantwortet wird: eben aus der Selbstverachtung folgt unvermeidlich die Verachtung des Nächsten. Dies zeugt nicht zuletzt vom bemerkenswerten Weitblick des russischen Autors, der schon im 19. Jh. in seinem Roman den Gedanken zum Ausdruck bringt, der erst später in der modernen Psychologie bzw. Psychotherapie die Zentralstellung einnimmt: nur derjenige, der sich selbst liebt, kennt auch die Liebe zu den anderen Menschen. Harry erkennt schließlich diese Wahrheit (im Roman funktioniert die rettende Kraft derartiger Liebe zu sich selbst als eindeutige Wahrheit) und bricht den Ich-Kreis durch. Dies geschieht durch seine Beziehung zu Hermine. Petschorin trifft aber keine Frau, die auf seinem Lebensweg dieselbe Rolle spielen könnte, die Hermine im Leben von Haller gespielt hat. Teilweise liegt es daran, dass fast alle Figuren im *Steppenwolf* (jedenfalls, die bedeutendsten von ihnen) Harrys „Doppelgänger“ sind: in ihnen spiegelt sich sein uneinheitlicher Innenraum wider; sie sind nichts anderes, als diese „tausende, unzählbare Polpaare“²²⁵, von denen im *Tractat vom Steppenwolf* u. a. die Rede ist. Der Text von Lermontow ist ausgesprochen tiefer in den Traditionen des sog. „Realismus“ verankert. Hier haben wir, trotz aller modernisierten Nuancen, mit einem „klassischen“ Roman zu tun: wenn nicht im Aufbau der Handlung, so auf der Ebene der Figurenkonstellation und Figurendarstellung. Das ist aber nur *eine* Dimension des bezeichneten Problems. Noch wichtiger, als die Unfähigkeit zur Liebe (d. h. die Unbereitschaft Petschorins, die Grenzen des Ich-Raumes zu sprengen) sind hier die Gründe dieser Unbereitschaft. Dabei ist der fehlende Wille zur Veränderung der Außenseiterlage eher eine Folge komplexerer Prozesse in der mentalen Tiefenstruktur der Hauptfigur. Es stimmt allerdings, dass Petschorin sich nicht verändert, weil er danach einfach nicht strebt; die Frage lautet aber: warum ist ihm sein Leben als Außenseiter so wertvoll? Es gibt in *Prinzessin Mary* eine durchaus doppelbödige Stelle, die auf die Außenseiterfigur ein neues Licht wirft. Das Ziel von Petschorin ist in diesem Romanteil die im Titel erscheinende Prinzessin Mary. Er

²²⁴ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 12-13.

²²⁵ Ebd., S. 16.

hat nämlich vor, ihr Herz zu erobern: einerseits aus purem Spaß, andererseits, um seinen ehemaligen Armeekameraden Gruschnitzkij zu ärgern:

Ich lege mir häufig die Frage vor, warum ich so hartnäckig die Liebe dieses jungen Mädchens erzwingen will, da ich es weder zu verführen beabsichtige noch etwa heiraten werde. [...]

[...] Wozu also all die Mühe, die ich mir gebe? – Bin ich etwa auf Gruschnitzkij neidisch? Der Ärmste! Nicht einmal das verdient er mehr.²²⁶

Das Kapitel ist, wie bereits bemerkt, in Form eines Tagebuches verfasst, man hat also mit dem homodiegetischen, stets reflektierenden Narrator zu tun. Dieser Narrator versichert, seine „Jagd“ nach Mary sei einzig durch Langeweile und Suche nach einer emotional geladenen Erholung vom Alltag zu erklären. Bald erkennt Petschorin, dass Mary eine sentimentale, romantische Natur hat, und greift zu entsprechenden Verführungsmethoden. Der Monolog, den er bei einem Bergspaziergang mit Mary führt, bildet die erwähnte Schlüsselszene des Kapitels, deren psychologische Doppelbödigkeit vieles über Petschorins Selbstbewertung sagt:

Ich wurde nachdenklich und sagte schließlich, indem ich mir den Anschein der tiefsten Rührung gab:

„Ja, dies war mein Los seit meiner frühesten Kindheit. Alle lasen auf meinem Gesicht die Kennzeichen böser Eigenschaften, die es nicht gab; aber man setzte sie voraus – und so entstanden sie wirklich. Ich war bescheiden – man beschuldigte mich der Heuchelei: ich ward verschlossen. Tief empfand ich das Gute und das Böse – doch niemand war da, der mich je geliebt hätte, alle kränkten mich nur: so wurde ich nachtragend; ich war melancholisch, die andern Kinder waren lustig und schwatzhaft; ich fühlte mich höher als sie – man setzte mich herab: so wurde ich neidisch. Ich war bereit, die ganze Welt zu lieben, aber niemand wollte mich verstehen: und so lernte ich hassen. Meine farblose Jugend verging im Kampf mit mir selber und mit der Welt; da ich den Spott fürchtete, bestattete ich meine besten Gefühle in der Tiefe meines Herzens: und dort sind sie gestorben. [...] Und da geschah es, daß in meiner Brust die Verzweiflung aufkeimte [...] kalte und kraftlose Verzweiflung, verdeckt von Liebeswürdigkeit und einem gutmütigen Lächeln. [...] Die eine Hälfte meiner Seele existierte nicht mehr [...] ich hatte sie abgeschnitten und von mir geworfen [...] Sie als erste haben in mir die Erinnerung daran erweckt, und darum trug ich ihnen diese Grabschrift vor. [...]“

In diesem Augenblick begegneten meine Augen den ihren: Tränen waren darin; [...] sie empfand Mitleid mit mir! Mitleid – das Gefühl, dem sich alle Frauen so leicht unterwerfen – hatte seine Krallen in ihr unerfahrenes Herz geschlagen.²²⁷

Der einführende Satz, zu dem Petschorin schlauerweise greift, sollte den eventuellen Leser seines Tagebuches davon überzeugen, dass das von ihm Gesagte nur ein gut durchdachtes, beabsichtigtes Spiel sei. Er weiß, welche Worte Mary berühren werden und in ihr

²²⁶ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 134.

²²⁷ Ebd., S. 139-140.

das Mitleidgefühl hervorrufen, und so benutzt er seine traurige Beichte als ein sicheres Mittel, Marys Liebe zu gewinnen. Die pathetisch-romantische Form seiner Aussage, der schwülstige Stil sowie die sorgfältige Wortwahl haben eine „verhüllende“ Funktion: sie bewirken nämlich, dass man den eigentlichen Inhalt der Aussage von Petschorin mit der bunten „Wortfassade“, die diese Aussage umkreist, gleichsetzt und somit als geschickte Verfahren eines bewanderten Don Juans missbilligt. Dagegen ist Petschorin in seinem Gespräch mit Mary keineswegs unehrlich. Alles, *was* er sagt – abgesehen davon, *wie* es von ihm ausgedrückt wird – ist wahr: zumindest wird es von ihm als wahr empfunden. Davon zeugen diejenigen Auszüge aus seinem Tagebuch, wo er dieselben Gedanken, nur anders formuliert, zum Ausdruck bringt. Unter anderem betrifft es die „Entschuldigung“ seiner Gefühllosigkeit durch die Gleichgültigkeit der Umgebung und falsche Erziehung. Die Hauptpostulate der eifrigen Rede von Petschorin lassen sich aber in zwei semantische Paradigmen einordnen:

1. **Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bzw. der Erinnerungsdiskurs;**
2. **Das Außenseitertum als Schicksal.**

Das erste Problem ist mit einem der grundlegenden Aspekte moderner Literaturwissenschaft verbunden. Es handelt sich dabei um die künstlerisch-textuelle Umgestaltung des Erinnerungsprozesses samt all den mitspielenden Modifizierungen des Gedächtnisses, die sogar in der realen Welt die Analyse des Erinnerns wesentlich erschweren. Bei einem literarischen Text wird das Erinnerungsproblem noch komplizierter. Es ist hier besonders schwierig, zwischen der Erzählung von Ereignissen und der Erzählung von Worten und Gedanken zu unterscheiden, denn ein Ereignis aus der Vergangenheit stellt immer eine gewisse Rahmenerzählung dar, wenn auch in einer stark reduzierten Form von vereinzelt kurzen Aussagen. Die narrative Subjektivität erreicht beim Feedback-Erzählen (in der Ich-Erzählsituation) durch die zeitliche Verfremdung den ehemaligen Geschehnissen gegenüber ihr Apogäum. Die Chance, hinter dem subjektiven Blick der heterodiegetischen Narrator-Stimme andere Facetten der erzählten Welt aufzufinden, wird im Rahmen der „erinnerten“ Vergangenheit geringer, als wenn die Hauptfigur ihre Geschichte „hier und jetzt“ berichten würde. In *Ein Held unserer Zeit* greift zwar keiner von den drei Erzählern (der anonyme, Maxim Maximytch und Grigorij Petschorin) zum Präsens, aber die Tagebuchform, in der die letzten zwei Teile des Romans – *Prinzessin Mary* und *Der Fatalist* verfasst sind – kreierte trotz zeitlicher Abstände (Petschorin erzählt ja logischerweise stets davon, was in den vergangenen Tagen geschah) eine spezifische Atmosphäre der tempo-

ralen Unmittelbarkeit, dank der das Berichtete mit dem aktuellen Zustand des Protagonisten verschmilzt, und eine Illusion der Gleichzeitigkeit des Gesagten und des Geschehenen erzeugt wird. Diese perspektivische Verschiebung ist im hohen Grade durch die emotive Spezifik des Tagebuches als literarischer Form bedingt. Die erzählte Zeit mag in der Vergangenheit liegen, aber der Raum bleibt ständig derselbe – der innere Raum des erzählenden Ichs. Das ist die einzige Instanz, zu der der Leser eines Tagebuches den vertrauten Zugang hat. Es erscheint daher nicht unbillig, diejenigen Textstellen näher zu betrachten, wo der *Helden*-Protagonist über die Vergangenheit reflektiert. Die markanteste davon stellt nicht nur Petschorins persönliche Einstellung dazu, sondern sie berührt einige wichtige Facetten, die das allgemeine Problem „Außenseiter – Erinnerung“ betreffen:

Es gibt keinen Menschen auf Erden, über den die Vergangenheit eine solche Macht gewonnen hat wie über mich: jede Erinnerung, an Kummer oder Freude, die ich einmal durchlebte, trifft mich schmerzlich mitten ins Herz und entlockt meiner Seele immer die gleichen Klänge. Ich habe eine dumme Eigenschaft: ich kann nichts vergessen, einfach nichts.²²⁸

Es entsteht nun die Frage, ob diese „dumme Eigenschaft“ einzig und allein Petschorin kennzeichnet oder allgemein auf den literarischen Außenseiter übertragbar ist? Der Vergleich mit dem *Steppenwolf* zeigt, dass auch Haller seiner Vergangenheit nicht loswerden kann. Davon zeugt unter anderem das oben zitierte Araukarien-Beispiel. Da spricht Harry über seine Mutter als über eine „Bürgersfrau“ und erinnert sich nicht ohne Melancholie und eine Art Sehnsucht an seine Kindheit. Die Kindheit von Petschorin bleibt ein Geheimnis, dagegen erinnert sich der Protagonist von *Ein Held unserer Zeit* sehr oft an seine Jugend, und aus diesen Erinnerungen kann man wichtige Schlussfolgerungen ziehen, die beim Umgang mit dem Thema der kognitiv-emotiven Aspekte des Außenseitertums behilflich sind. So spricht Petschorin z.B. mehrmals davon, dass solche Gefühle, wie die Verliebtheit, das naive Vertrauen u. ä. in ihm **nicht mehr** erweckt werden können. Das heißt ja aber, dass auch er einmal ein „normaler“ Mensch war, kein Außenseiter, sondern „einer von vielen“, der all das durchlebte, was er jetzt auslacht bzw. verachtet. Solche Erinnerungsfresken überfüllen den Text von Lermontow. Besonders häufig finden sie sich logischerweise in Petschorins Tagebuch. Hier nur einige davon:

Leise und stumm setzte sie sich mir gegenüber und heftete ihre Augen auf mich; ich weiß nicht, warum, aber ihr Blick kam mir zauberhaft zärtlich vor; er erinnerte mich an einen jener Blicke, die vorzeiten so selbstherrlich mit meinem Leben gespielt hatten.²²⁹

²²⁸ Ebd., S. 108.

²²⁹ Ebd., S. 86.

Ich setzte mich neben sie und ergriff ihre Hand; beim Ton dieser lieben Stimme flog ein längst vergessenes Beben durch meine Adern, ihre tiefen und ruhigen Augen schauten in die meinen; Ungläubigkeit sprach aus ihnen und etwas wie ein Vorwurf.²³⁰

Allerdings erinnere ich mich, daß ich einmal, nur ein einziges Mal, eine Frau mit einem festen Willen geliebt habe, den ich niemals bezwingen konnte... Wir schieden als Feinde – und dennoch, wenn ich ihr vielleicht fünf Jahre später begegnet wäre, hätte es anders auskommen können.²³¹

Diese gedanklichen „Vergangenheitsausflüge“ knüpfen an das romantische Außenseiterbild, bei dem die „dunkle Vergangenheit“ zu den obligatorischen Merkmalen der Hauptfigur gehört (Byrons *Manfred*, Fouques *Undine*, Stokers *Dracula* usw.). Eine wichtige Rolle spielt hier auch das absichtliche Verschweigen von expliziten Details der angedeuteten Begebenheiten. Man bekommt einige Vergangenheitsanspielungen, aus denen folgt, dass *etwas* Bedeutendes in den Jugendjahren des Protagonisten geschah. Näher wird dieses Etwas jedoch nicht definiert. Für die Außenseiter-Analyse ist vor allem die Tatsache signifikant, dass der retrospektive Rückgriff bei der Darstellung der Außenseiterfigur ständig gebraucht wird. Die Vergangenheit sowie die Erinnerung gewinnen, um mit Petschorin zu reden, eine besondere Macht über den Außenseiter. Diese Macht hat ihre ursprünglichen Gründe, denn es geht hier nicht nur um die Erinnerungsprozesse, die jedem Menschen eigen sind. Der Außenseiter erinnert sich *anders*, als ein „durchschnittlicher“ Mensch. Die reflexive Komponente ist dabei entscheidender, als die emotionale Identifizierung mit äußeren und inneren Vergangenheitsräumen. Die Vergangenheit erscheint Petschorin als eine Kette von Zusammenhängen, die eine grundlegende Feststellung zufolge haben: **das Außenseitertum ist weder von der Wahl des Außenseiters noch von den sozial-historischen Nuancen abhängig, sondern es wird allein durch das Schicksal bestimmt.** Deshalb sagt Petschorin zu Mary, dass die Einsamkeit seit der frühesten Kindheit sein *Los* war (s. o.). Man könnte allerdings behaupten, die Worte, die dazu dienen, eine junge sentimentale Dame zu verführen, sollte man nicht auf den wahrhaftigen Innenraum der Hauptfigur übertragen. Dagegen sprechen aber andere Textstellen, wo Petschorin – nicht etwa in einem unverbindlichen Flirtgespräch, sondern in seinem Tagebuch, das er (nach eigenem, wenn auch zweifelhaftem, Geständnis) *nur für sich*

²³⁰ Ebd., S. 114.

²³¹ Ebd., S. 116-117.

schreibt²³² – dasselbe Thema immer wieder streift. Dieses Thema kann man folgendermaßen bezeichnen: **das Fatum als der Urgrund des existentiellen Außenseitertums**. Es sollte daher ein klarer Unterschied zwischen zwei Arten von Außenseitern gemacht werden: denjenigen, die, nach Becker, „regelrechte Ideologien“ entwickeln, „um erklären zu können, warum sie im Recht sind und jene, die ihr Verhalten mißbilligen und sie bestrafen, im Unrecht“²³³, und denjenigen, die sich als „Außenseiter nolens volens“ betrachten. Es heißt aber nicht, dass sie mit ihrer Stellung unzufrieden sind und sich gerne der sog. ‚Masse‘ unterordnen würden. Vielmehr impliziert dies die deterministische Gehorsamkeit einem „höheren“ Willen, dessen Natur eher dem Transzendenten, als dem Sozialen entspringt. Sogar andere Figuren im Roman, z.B. der ansonsten ziemlich anspruchslose Maxim Maximytsch, bemerken in Petschorins Leben gewisse Vorsehung, die aber als ein Synonym des Fluches verstanden wird:

Es gibt wahrhaftig solche Menschen, denen es vom Schicksal vorherbestimmt ist, daß ihnen immer die außergewöhnlichsten Dinge zustoßen!²³⁴

Solche Menschen gibt es in der Tat; es wurde für sie sogar eine spezielle fachsprachige Definition herausgearbeitet: wie bereits erwähnt, werden sie von Soziologen als *existentielle Außenseiter* bezeichnet. Bemerkenswert ist, dass dieselbe Begriffsbestimmung, nur in einer anderen (‚volkstümlichen‘) stilistischen Umhüllung, schon 1840 gegeben wurde. Warum Petschorin auf der existentiellen Bedingtheit seines Außenseitertums beharrt, scheint klar zu sein. Das ‚Schicksalsasyl‘ befreit den Menschen einerseits von der Verantwortung für seine Taten, andererseits verleiht es dem ‚Betroffenen‘ gewisse elitäre Auszeichnung und schließlich auch den Glauben an diese höhere Kraft, dessen stummer Vollzieher der Außenseiter wird. Diese Erklärung erfasst aber nur eine Ebene des Problems. Sich damit zu begnügen hieße außer Acht zu lassen, dass das Leben eines Außenseiters ja kein leichter, froher Weg ist, sondern eher ein Leidenskaleidoskop. Petschorin mag egozentrisch, verantwortungslos und zynisch sein, aber er ist auch der Erste, der darunter leidet. Er *will* nicht nur, dass seine Lage unverändert bleibt, er ist tief davon überzeugt, dass seine Situation *a priori* unveränderbar ist; er glaubt fest an die existentielle Natur der Außenseiterrolle, die ihm seit seiner Geburt zugeschrieben wurde:

Und nun [...] muß ich mich fragen: warum ich eigentlich diesen Pfad nicht betreten wollte, den mir das Schicksal gewiesen hatte und auf dem mich sanfte Freuden und die Ruhe der Seele erwartet hätten... Ach nein, ich hätte mich in ein solches

²³² Vgl. ebd., S. 120.

²³³ Becker, Howard Saul: Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens. S. o., S. 2.

²³⁴ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 14.

Los nicht zu schicken gewußt! Ich bin wie ein Matrose, geboren und aufgewachsen an Bord einer Piratenbrigg: seine Seele verschmolz mit den Stürmen und Kämpfen, setzt man ihn aber ans Ufer, so langweilt er sich und sehnt sich beständig [...] ²³⁵

In allem, was mit ihm geschieht, sieht er eine gesetzmäßige, unmodifizierbare Entwicklung. Letztendlich wird diese Einstellung mit dem Finalkapitel des Romans, das den Titel *Der Fatalist* trägt, bestätigt. Im Text wird der angesprochene Fatalist nicht konkretisiert, und so kann man nur spekulieren, ob darunter der Ich-Narrator (Petschorin), der Leutnant Wulitsch oder keiner von beiden gemeint wurde. Am wichtigsten ist hier aber die von Wulitsch gestellte Frage, „ob es einem Menschen gegeben sei, eigenmächtig über sein Leben zu verfügen, oder ob einem jeden von uns die schicksalsvolle Minute vorherbestimmt ist“ ²³⁶. Auf der Suche nach der Antwort schlägt Petschorin („zum Spaß“ ²³⁷) eine Wette vor:

„Ich behaupte, daß es keine Vorherbestimmung gibt“, antwortete ich und warf zwanzig Goldstücke auf den Tisch – alles, was ich gerade in der Tasche hatte. [...] „Ich halte die Wette“, entgegnete Wulitsch mit dumpfer Stimme. [...] Wulitsch ging schweigend in das Schlafzimmer des Majors. Wir alle gingen mit. Er näherte sich der Wand, an der die Waffen hingen, und nahm auf gut Glück die erstbeste Pistole vom Nagel; wir begriffen ihn noch immer nicht; als er indes den Hahn spannte und Pulver auf die Pfanne streute, schrieten viele von uns unwillkürlich auf und packten ihn am Arm. [...] [...] Aufmerksam schaute ich ihm in die Augen, aber er begegnete meinem prüfenden Blick ruhig und unbewegt, und seine blassen Lippen verzogen sich zu einem Lächeln. Dennoch schien mir, als sähe ich, trotz seiner Kaltblütigkeit, den Stempel des Todes auf seinem Gesicht: Ich habe es schon oft bemerkt, und viele alte Soldaten haben meine Beobachtung bestätigt, daß häufig auf dem Antlitz eines Menschen, der nach einigen Stunden sterben muß, der sonderbare Stempel eines unentrinnbaren Schicksals liegt, so daß ein geübtes Auge dies immer wahrnehmen kann. „Sie werden heute sterben!“ sagte ich zu ihm. Er drehte sich schnell nach mir um, doch er antwortete langsam und ruhig: „Vielleicht ja, vielleicht auch nicht.“ ²³⁸

Die Wette schlägt Petschorin natürlich nicht einfach aus Spaß: bei der Lektüre seines Tagebuches bemerkt der bewanderte Leser schnell genug, dass man dem schlaunen Erzähler nicht immer Glauben schenken soll. Das Problem des Schicksals interessiert ihn ganz stark, „spaßig“ ist dagegen Petschorins Behauptung, es gäbe keine Vorherbestimmung. Einige Zeilen später sagt derselbe Petschorin, er hat auf Wulitschs Gesicht den Todes-

²³⁵ Ebd., S. 194.

²³⁶ Ebd., S. 197.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 198.

stempel erblickt und fügt noch hinzu, dass derartige Zeichen öfters auftreten und sich in der Regel bestätigen. Desto größer ist Petschorins Überraschung, als seine Prophezeiung nicht in Erfüllung geht, und Wulitsch nach dem gefährlichen Spiel am Leben bleibt:

„Sie haben Glück im Spiel!“ sagte ich zu Wulitsch...
 „Zum erstenmal im Leben“, entgegnete er, befriedigt lächelnd, „es geht mir hier besser, als beim Bankhalten.“
 „Dafür ist es ein wenig gefährlicher.“
 „Und nun? Glauben Sie jetzt an Vorherbestimmung?“
 „Ich glaube schon... ich kann nur nicht verstehen, warum es mir so vorkam, als ob Sie unbedingt heute sterben müssten...“²³⁹

An Vorherbestimmung glaubte Petschorin schon immer, und zwar stärker, als Wulitsch. Deshalb kann er auch nicht fassen, dass die Intuition ihn diesmal getäuscht hat:

Der Vorfall dieses Abends hatte einen ziemlich tiefen Eindruck auf mich gemacht und meine Nerven erregt; ich könnte jetzt nicht bestimmt sagen, ob ich an Vorherbestimmung glaube oder nicht, an jenem Abend jedoch glaubte ich fest daran; die Beweisführung war überzeugend gewesen [...] ²⁴⁰

Diese Worte von Petschorin zeigen, wie kompromisslos sein Glaube an eigene Vorahnungen ist. Sogar wenn kein Beweis folgt, ist die Beweisführung für ihn überzeugend genug, und so kann er an das glückliche Ende der Geschichte nicht glauben. In der Nacht erfährt er tatsächlich, dass Wulitsch kurz nach der erwähnten Wette auf einer Nachtstraße von einem betrunkenen Kosaken ermordet wurde:

[...] der lag bereits im Sterben und hatte nur noch die Kraft, drei Worte zu sprechen, und zwar: „Er hatte Recht!“ – Ich allein begriff die dunkle Bedeutung dieser Worte: sie bezogen sich auf mich; ich hatte dem Armen unwillkürlich sein Los vorausgesagt; mein Instinkt hatte mich nicht getäuscht: ich hatte wahrhaftig auf seinem veränderten Gesicht den Stempel seines nahen Endes gelesen.²⁴¹

Es entsteht der Eindruck, dass Petschorin sich gewissermaßen darüber „freut“, dass seine Prophezeiung sich doch bestätigt hat. Als er später gemeinsam mit den Offizieren den Mörder aufsucht und bei seiner Festnahme hilft, kehrt der Fatumspfad wieder zurück, als man den Kosaken zu überreden versucht, sich freiwillig zu ergeben:

„Du hast was angestellt, Bruder Jefimytsch“, sagte der Kosakenrittmeister; „jetzt ist nichts mehr zu machen, du musst dich ergeben!“ [...] „Du solltest Gott fürchten, du bist doch kein verdammter Tschetschenze, sondern ein ehrlicher Christenmensch. Was soll man schon tun, wenn die Sünde einen verführt hat: seinem Schicksal entgeht keiner!“²⁴²

²³⁹ Ebd., S. 200.

²⁴⁰ Ebd., S. 202.

²⁴¹ Ebd., S. 204.

²⁴² Ebd., S. 205.

Jedes Geschehen an diesem Abend (wenigstens in der Darstellung von Petschorin – der einzigen, die dem Leser vorgelegt wird) scheint eine weitere Bestätigung für die Theorie der totalen Vorherbestimmung zu sein. Trotzdem wird die Wahrhaftigkeit der fatalistischen Einstellung von Petschorin am Ende des Kapitels plötzlich relativiert:

Wie sollte einer nach solchen Vorfällen nicht Fatalist werden? Allein wer weiß denn überhaupt, ob er von etwas überzeugt ist oder nicht?... Und geschieht es denn nicht häufig, daß wir eine Täuschung des Gefühls oder eine Verirrung des Verstandes für eine Überzeugung halten?...²⁴³

Dass Petschorin wirklich am Schicksal zweifelt, ist allerdings unglaubwürdig. Nach dem Wettspiel mit Wulitsch behält er seinen Fatalismus bei, als dieser aber mit Wulitschs plötzlichem Tod bewiesen wird, verliert Petschorin das Vertrauen zu seinem Gefühl. Das ist zumindest merkwürdig und wird noch merkwürdiger, wenn man die vielen anderen Textauszüge bedenkt, wo Petschorin über das Fatum in seinem Leben und den Sinn seiner Existenz reflektiert:

Zwei Uhr nachts. Ich kann nicht schlafen. [...]
 [...] Im Geiste zieht meine ganze Vergangenheit an mir vorüber, und ich frage mich unwillkürlich: Wozu habe ich gelebt? Zu welchem Zweck bin ich geboren worden?...
 Und dennoch hat ein solcher Zweck zweifellos existiert, und sicherlich bin ich zu Hohem bestimmt gewesen, denn ich fühle gewaltige Kräfte in meinem Innern; aber ich habe diese Bestimmung nicht erraten und habe mich von den leeren und undankbaren Betörungen der Leidenschaft verlocken lassen; hart und kalt wie Eisen verließ ich ihren Schmelzofen, jedoch ich verlor auf ewig das Feuer edler Bestrebungen, diese schönste Blüte des Daseins. Wie oft habe ich seit jener Zeit schon die Rolle des Beiles in den Händen des Schicksals spielen müssen! Wie ein Werkzeug des Henkers fiel ich auf die Häupter der gezeichneten Opfer, häufig ohne Wut und immer ohne Mitleid...²⁴⁴

Allein die Frage, die Petschorin sich stellt, zeugt von seinem eindeutigen Glauben an das Schicksal. Er versucht nämlich zu verstehen, zu welchem *Zweck* er geboren wurde. Petschorin fragt sich nicht, ob ein solcher Zweck überhaupt vorhanden ist, denn dies steht für ihn außer jeglichem Zweifel. Seine Tragödie besteht jedoch darin, dass er diesen Zweck, seine wahre Bestimmung nicht erkannt hat. „Das Feuer edler Bestrebungen“ ist verloren, aber verlieren kann man ja nur etwas, was man einmal besaß. In diesem Punkt kreuzen sich die Erinnerungsproblematik und die **Verlustsituation**, weil das verlorene Objekt in der vergangenen Zeit von Petschorins Kindheit und früherer Jugend liegt. Petschorin ist also nicht nur davon überzeugt, dass er eine andere Bestimmung hatte, sondern auch da-

²⁴³ Ebd., S. 206-207.

²⁴⁴ Ebd., S. 171-172.

von, dass er zu etwas *Hohem* bestimmt wurde. Die „Schuld“ an seiner Verlust schiebt Petschorin stets auf den äußeren Raum seiner Umgebung ab:

[...] Die Welt hat meine Seele verdorben, meine Einbildungskraft ist unruhig und mein Herz unersättlich; alles ist mir stets zuwenig, an die Trauer kann ich mich ebenso schnell gewöhnen wie an den Genuß, und so wird mein Leben von Tag zu Tag leerer; ein einziges ist mir nur geblieben: Reisen. Ich will, sobald es geht, fortgehen – aber nicht nach Europa, bewahre mich Gott davor! – ich will nach Amerika reisen, nach Arabien oder nach Indien – vielleicht finde ich irgendwo auf der Straße mein Grab.²⁴⁵

Die letzte Annahme, die das eventuelle Ende von Petschorins Lebensweg betrifft, erweist sich allerdings als treffend. Im *Vorwort zu Petschorins Tagebuch* wird vom anonymen Erzähler Folgendes berichtet:

Vor kurzem erfuhr ich, daß Petschorin nach seiner Rückkunft aus Persien gestorben sei. Dies erfreute mich sehr: gab sie mir doch das Recht, diese Aufzeichnungen im Druck erscheinen zu lassen; somit benutze ich diesen Zufall, meinen Namen vor ein fremdes Werk zu setzten. Gebe Gott, daß meine Leser mir dieses unschuldigen Betrug wegen nicht zürnen wollten!²⁴⁶

Der Betrug mag aber gar nicht so unschuldig sein, wenn man die Schreib- und Denkweise von Petschorin und dem scheinbar distanzierten Herausgeber seiner Schriften vergleicht. Der zynische Satz, in dem der Erzähler seine Freude über Petschorins Tod zum Ausdruck bringt, könnte Petschorins Feder gehören. Weitere Vorwort-Bemerkungen über Petschorin klingen fast lobend, sie lassen das Negative beiseite und bewundern die tapfere Ehrlichkeit seiner Notizen:

Bei der Lektüre dieser Aufzeichnungen mußte ich mich von der Aufrichtigkeit dessen überzeugen, der so schonungslos die eigenen Schwächen und Laster zur Schau gestellt hatte. [...] Es wäre möglich, daß einige Leser meine Ansicht über den Charakter Petschorins erfahren möchten. Meine Antwort ist der Titel dieses Buches. „Aber das ist doch schlimmste Ironie!“ werden sie mir entgegenen. – Ich weiß nicht.²⁴⁷

Auch dem Autor der vorliegenden Arbeit könnte man entgegenen, der Gedanke, dass das ganze „Vorworttheater“ ein schlaues organisiertes Spiel von Petschorin ist, sei eine zu weit gehende Vermutung. Lermontows Text gibt aber unübersehbare Anlässe zu dieser These. In *Prinzessin Mary* kommt es beispielsweise zum Dialog zwischen Gruschnitzkij und Petschorin, aus dem man vieles herauslesen kann:

²⁴⁵ Ebd., S. 46.

²⁴⁶ Ebd., S. 73.

²⁴⁷ Ebd., S. 74.

„[...] Sie sagt, du hättest einen frechen Blick und sicher die allergrößte Meinung über dich selber.“
 „Darin täuscht sie sich nicht... [...]“²⁴⁸

Petschorin hat also die „allergrößte Meinung“ über sich und gesteht es ganz offen. Der Titel des Romans – *Ein Held unserer Zeit* – bildet eine ideelle Illustration zu diesen Worten, und es besteht ein ernster Zweifel, ob jemand anderer außer Petschorin den Text ausgerechnet *so*, pathetisch und zugleich provokativ, benennen würde. Dafür spricht noch ein Auszug aus Petschorins Tagebuch, in dem er seine intuitive Angst vor dem Ehebund zu klären sucht. Das Schicksalsthema taucht dabei wieder auf:

[...] allein das Wort *heiraten* übt auf mich eine Zaubermacht aus: Wie leidenschaftlich ich auch eine Frau liebe – wenn sie mir zu verstehen gibt, daß sie heiraten muß – leb wohl, Liebe! mein Herz verwandelt sich alsbald in einen Stein, und nichts mehr ist imstande, es wieder zu erwärmen. Ich bin zu allen Opfern bereit, nur nicht zu diesem; zwanzigmal will ich mein Leben, ja sogar meine Ehre aufs Spiel setzen... meine Freiheit jedoch werde ich nicht verkaufen. Warum nur ist sie mir so teuer? Was liegt mir an ihr?... [...] Als ich noch Kind war, prophezeite eine alte Frau meiner Mutter meine Zukunft; sie sagte mir den *Tod durch eine böse Frau* voraus; das hat mich damals tief getroffen: in meiner Seele keimte ein unüberwindlicher Abscheu vor dem Ehestand auf... Und dennoch sagt mir eine innere Stimme, daß diese Prophezeiung eintreffen wird [...] ²⁴⁹

Das ist wohl die einzige Prophezeiung, die – trotz Petschorins fester Vorahnung – nicht erfüllt wird. Dazu widerspricht sie der oben zitierten Annahme des Protagonisten, dass er schließlich „irgendwo auf der Straße“ den Tod findet. Dieser Widerspruch behält seine „Gültigkeit“ aber nur, wenn man dem zweiten, heterodiegetischen, Erzähler Glauben schenkt. Nimmt man nun an, die andere Erzählstimme gehöre auch Petschorin und sei ein kunstvoller „Griff“ von ihm, um den Verfremdungseffekt mit der Bedeutsamkeit eigener Figur zu kombinieren, so steht die Möglichkeit, „durch eine böse Frau“ zugrunde zu gehen, für Petschorin noch offen.

3.3.2 Harry Haller und das „befreiende Lachen“ – Der Außenseiter zwischen dem individuellen und dem transpersonalen Bewusstsein

Betrachtet man die finalen Szenen der Romane von Lermontow und Hesse aus der Handlungsperspektive oder erzähltechnisch, so wird sichtbar, dass die beiden Werke nicht nur ähnlich anfangen (nämlich mit dem teilweise irreführenden Vorwort), sondern auch am

²⁴⁸ Ebd., S. 121.

²⁴⁹ Ebd., S. 161-162.

Ende einige Gemeinsamkeiten zeigen. Auf der Ebene der Story sowie auf der narratologischen Ebene kann dieses Gemeinsame als der Griff zur *Spielmethode* formuliert werden. Was die Handlungsdimension betrifft, so werden unter der „Spielmethode“ in *Ein Held unserer Zeit* das Wettspiel zwischen Petschorin und Wulitsch bzw. im *Steppenwolf* die seltsamen Herausforderungen, die Harry Haller im Magischen Theater bestehen muss, gemeint. Sowohl im ersten als auch im zweiten Fall ist der Spielausgang mit den wichtigsten Fragen und der Hauptproblematik des Textes aufs engste verbunden. Das Finale von Lermontows Roman wurde im vorigen Kapitel ausführlich dargestellt und kommentiert. Nun wird es gezeigt, inwiefern die zwei Textabschlüsse aneinander anklingen und worin sie sich voneinander unterscheiden.

Bei Hesse hat man – um mit dem Auffälligsten zu beginnen – mit dem Spiel einer qualitativ anderen Art als bei Lermontow zu tun. Alle Begebenheiten, die hinter den Kulissen des Magischen Theaters stattfinden, gehören zu denjenigen im Buch, wo es zum kompletten Grenzenbruch zwischen zwei Räumen kommt: der hessisch-relativen, jedoch stets erkennbaren Wirklichkeit und dem imaginären Raum des Protagonistenbewusstseins, das unaufhörend auf die Probe gestellt wird. Das Bewusstsein von Haller ist dabei zugleich äußerst individuell und illusorisch. Der Prozess der De-Personifizierung erfolgt allerdings stufenweise. Von der erwähnten personalistischen Färbung des surrealen Geschehens zeugen z.B. die Plakate und die Türenbezeichnungen, denen Harry im runden Korridor mit Verwunderung begegnet:

Und überall, an allen unzähligen Türen, lockten die Inschriften: [...]

Genußreicher Selbstmord Du lachst dich kaputt
--

Wollen Sie sich vergeistern? Die Weisheit des Ostens

[...]

Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit Erfolg garantiert
--

[...]

Wunder der Steppenwolfdressur ²⁵⁰
--

Die Themenbereiche, die Haller im Magischen Theater vorgeschlagen werden, entsprechen denjenigen Denk- und Lebenssphären, die seinen Innenraum markieren. Die Selbst-

²⁵⁰ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 156, 160.

mord-Tür spielt auf die suizidalen Tendenzen des Protagonisten an, der „östliche“ Eingang spiegelt Harrys Orient-Faszination wieder usw. Besonders amüsant erscheinen in diesem Zusammenhang die beiden letzten Titel, die dazu noch einander widersprechen. Stellt die erste Bezeichnung eine feuilletonistische Parodie auf die „amerikanisierte“, kommerzielle Psychologie mit all ihren Autotrainings und selbstbewussten Erfolgsversprechungen dar, so hellt der zweite Titel vielmehr das eigentliche Ziel des Theaterspiels auf: die Entlarvung der wahren Steppenwolfnatur, „die Auflösung der Persönlichkeitsgrenzen“²⁵¹ zugunsten der transpersonalen Erfahrungen. Kennzeichnend ist die Metapherwahl, die bei der Skizzierung dieser Persönlichkeitsauflösung vom Erzähler bevorzugt wird:

Wie eine Marionette, deren Draht dem Spieler einen Augenblick entglitten war, nach kurzem, steifem Tod und Stumpfsinn wieder auflebt, wieder ins Spiel gehört, tanzt und agiert, so lief ich, am magischen Draht gerissen, in das Getümmel, dem ich soeben müde, lustlos und alt entflohen war, elastisch, jung und eifrig wieder zurück.²⁵²

Der Marionettenvergleich knüpft an die theatralische Inszenierung des dargestellten Raumes an: als ob der Narrator den Leserversuch, die Geschehnisse im Magischen Theater besser zu verstehen, mittels der leitenden Metaphern erleichtern wollte. Das vom dämonisch-trostlosen Jazz-Musiker Pablo geführte Magische Theater entreißt dem Steppenwolf-Außenseiter die Freiheit, die von ihm so hart erkämpft wurde. Angst, Verzweiflung und Einsamkeit – kurz gesagt, das permanente Außenseitertum – das war der Preis, den Haller für seine Freiheit bezahlen musste. Andererseits gehört die Freiheit zum Wesen des Außenseiters genauso, wie die Einsamkeit und innere bzw. äußere Abgetrenntheit von seiner Umgebung. Darauf weist Helga Esselborn-Krumbiegel deutlich hin, indem sie postuliert :

Durch sein radikales Einsamkeitsbedürfnis und seine Unbedingtheit im Geistigen hat sich Harry Haller seiner Umwelt entfremdet; zugleich ist diese Entfremdung aber auch die Voraussetzung seiner geistigen Existenz.²⁵³

Mit anderen Worten wird Harrys Freiheit im Roman die gleiche existentielle Natur, wie seinem Außenseitertum, zugeschrieben. Der Kampf um diese Freiheit, bei dem die Haupt-

²⁵¹ Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Strategien der Leserlenkung in „Demian“ und „Der Steppenwolf“*. *Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz*. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 275.

²⁵² Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 133.

²⁵³ Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Strategien der Leserlenkung in „Demian“ und „Der Steppenwolf“*. *Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz*. In: s. o., S. 280.

figur sich ihrem Milieu entfremdet und ein Einzelgängerleben führt, ist nur eine Maske der weit verstandenen Determination. Im Magischen Theater wird es auf einmal klar, denn da verfügt Harry auch über eine gewisse Freiheit: ihm bleibt die Freiheit der Wahl zwischen der „Weisheit des Ostens“ und dem „genussreichen Selbstmord“. Dies ist natürlich eine sehr begrenzte Freiheit, sie dient aber ganz bestimmten Zwecken, nämlich der „Steppenwolfdressur“, der Kreierung „einer anderen Identität, die das Ich nicht *umgrenzt*, sondern *entgrenzt*“²⁵⁴. Das Paradoxon ist hier nur scheinbar, denn im gesamten künstlerisch-philosophischen Paradigma der Welt von Hesse gibt es keinen Widerspruch zwischen der Begrenzung der persönlichen Freiheit und der Aufhebung von Ich-Grenzen des Individuums. Im Gegenteil: nur das begrenzte, gezähmte Ich kann eigene Grenzen überwinden und sich zum Verständnis des transpersonalen Ursprungs von jedem menschlichen Bewusstsein erheben. Um es mit Friedrich Nietzsche – einem der Lieblingsautoren von Harry Haller – auszudrücken: „Und nur wo Gräber sind, gibt es Auferstehungen [...]“²⁵⁵. Es gibt aber eine signifikante Voraussetzung für diese geistige Auferstehung, die von Haller im Magischen Theater erstrebt wird: er muss das Lachen lernen. Was darunter verstanden wird, erklärt dem Steppenwolf der Theaterchef Pablo äußerst ausführlich:

„[...] Sie sind hier in der Schule des Humors, Sie sollen lachen lernen. Nun, aller höhere Humor fängt damit an, daß man die eigne Person nicht mehr ernst nimmt.“²⁵⁶

Das Nicht-Ernst-Nehmen des Persönlichen wird damit ins semantische Zentrum der Humorschule gestellt. Was aber *das Persönliche* in diesem Zusammenhang bedeutet, sollte man zuerst genauer feststellen. Denn nicht das Triebhaft-Körperliche, nicht die sog. „Laster“ und sogar nicht die materiellen Wünsche machen hier Hallers Persönlichkeit aus, sondern eben das Intellektuelle und das Geistige an ihm oder – exakter formuliert – sein *Verhältnis* zum eigenen geistigen Raum. Dieses Verhältnis soll sich, auf Pablos Wunsch, aus dem Ernsthaft-Stolzen ins Ironisch-Abwertende befreien. Als Harry seine ersten Schritte auf dem Weg zu der angedeuteten Befreiung gelingen, macht Pablo eine wichtige Bemerkung:

„Gut gelacht, Harry!“, rief Pablo, „du wirst noch lachen lernen wie die Unsterblichen. Nun hast du endlich den Steppenwolf umgebracht. Mit Rasiermessern geht das nicht. Paß auf, daß er tot bleibt! Gleich wirst du die dumme Wirklichkeit verlassen können. Wir werden beim nächsten Anlaß Brüderschaft trinken, Lieber, nie

²⁵⁴ Ebd., S. 279.

²⁵⁵ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2008, S. 127.

²⁵⁶ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 144.

hast du mir so gut gefallen wie heut. Und wenn du dann noch Wert darauf legst, dann können wir auch miteinander philosophieren und disputieren und über Musik und über Mozart und Glück und Plato und Goethe sprechen, soviel du willst. [...] wir sind hier in einem magischen Theater, es gibt hier nur Bilder, keine Wirklichkeit. Suche dir schöne und heitere Bilder aus und zeige, daß du wirklich nicht mehr in deine fragwürdige Persönlichkeit verliebt bist!²⁵⁷

Wenn Pablo Hallers Persönlichkeit als „fragwürdig“ bezeichnet, geht es ihm nicht nur um das individuelle Bewusstsein von Harry, sondern um die Persönlichkeit per se. Solange Harry an die Persönlichkeitsexistenz glaubt, ist seine Heilung nicht möglich. Diese Idee wird schon im *Tractat vom Steppenwolf* angedeutet, nur etwas vorsichtiger. Allemann bemerkt dazu Folgendes:

Vielmehr entwickelt der *Steppenwolf* unter seiner Formel des „magischen Theaters“ eine eigene Version der Rettung und Heilung. Ohne den Rückbezug auf sie ist der Tractat nicht verständlich. Sein Schluß spricht vom magischen Theater im Zusammenhang mit dem Prinzip des Humors als des großen Vermittlers aller Zwiespälte und dem Zauberspruch gegen den Pessimismus, im Zusammenhang auch mit der Möglichkeit einer radikalen Selbsterkenntnis und mit dem Glauben an die Unsterblichen, die im Roman durch Goethe und Mozart repräsentiert sind.²⁵⁸

Das Wort „Selbsterkenntnis“, das von Allemann benutzt wird, bedarf hier einer wichtigen Erläuterung. Es geht im *Steppenwolf* keineswegs um die „populäre“ Erkenntnis des eigenen Selbst, sondern um die Erkenntnis der trügerischen Natur aller Ich-Konstruktionen des menschlichen Verstandes. Die Teilung in Mensch und Wolf ist eine vereinfachte und unvolle – davon war bereits im *Tractat* die Rede. Die Unzählbarkeit der Persönlichkeiten, aus denen – so Traktatverfasser – jede Menschenseele besteht, weist deutlich darauf hin, dass die Seele an sich keine Ganzheit bildet. Die Illusion des Ganzen wird einzig und allein vom Intellekt erschaffen. In der Tat gibt es also keinen Außenseiter, außer dem *inneren*, illusorischen Außenseiter, den Harrys personales Bewusstsein kreierte. Diesen Außenseiter, diesen Steppenwolf soll er „töten“, denn er ist eine Täuschung. Da sowohl das Bewusstsein, als auch das Steppenwolfbild reine Abstrakta sind, bedeutet hier das Töten nichts anderes, als das Nicht-Denken. Wenn man sich nicht mehr als einen Außenseiter, ja nicht als eine Person wahrnimmt, wird man – nach den Kriterien des Magischen Theaters – geheilt. Und da entsteht eines der Hauptprobleme des Romans. Der Tod des Steppenwolfes bedeutet für Haller den Tod des Persönlichen, denn das „Wölfische“, sprich: das Außenseitertum gehört zum Kern seines Individuums, macht ihn *anders*. Schaut man auf

²⁵⁷ Ebd., S. 145.

²⁵⁸ Hesse, Hermann: *Tractat vom Steppenwolf*. Nachwort von Beda Allemann. S. o., S. 72.

die Unsterblichen, deren ewiges Lachen Pablo seinem „Lehrling“ Harry als ein musterhaftes Beispiel der transpersonalen Existenz beibringt, so erscheint der Unterschied zwischen diesen zufriedenen Geistern und dem Steppenwolf erst recht gravierend. Weder Goethe noch Mozart, die Haller in seinem Traum im Tanzklub, wo er Hermine kennen lernt, trifft, sind Persönlichkeiten im individualistischen Sinne des Wortes. Alles, was von Mozart gesagt wird, könnte mit dem gleichen Ergebnis von Goethe oder von Pablo kommen – und umgekehrt. Noch anschaulicher wird diese Austauschbarkeit im Raum des Magischen Theaters, wo die Romanfiguren auch auf der Story-Ebene als bloße Figuren, Schauspieler oder gar Marionetten des unbestimmten Absoluten enthüllt werden. Es sind an sie die Worte von Walter Delabar über die „frisch“ modernisierte Gesellschaft des Jahrhundertanfangs durchaus anwendbar:

Die Individuen in dieser Neuen Welt sind bar jeder Eigenschaft (in einer Radikalität, die die des Musilschen Helden weit übertrifft), sie werden Rollenträger, die jede Rolle wechseln können, sie werden Funktionsträger, die jederzeit ersetzt werden können, sie nehmen Eigenschaften an, wenn sie benötigt werden [...]²⁵⁹

Diese Beschreibung kann man ohne jegliche Modifikation auf die Figuren im Magischen Theater beziehen. Bis zu einer gewissen Grenze betrifft dies auch Harry, jedoch sind bei ihm jene „Persönlichkeitsreste“ noch geblieben, die die „Stammbewohner“ des Theaters längst losgeworden sind. Aus dieser Perspektive gesehen scheint es fragwürdig, ob man das ganze Magische Theater als eine Verbildlichung von Hallers Innenraum interpretieren soll. Passt dies zu Hermine und Maria, so sind Pablo, Goethe und Mozart dem im Spielkreis verlorenen Steppenwolf weit überlegen (wenn man Pablos Philosophie folgt), weil sie die Kunst des Lachens perfekt beherrschen. Es kommt daher zu einer komischen Situation: auch in der Welt des Magischen Theaters, dessen Eingang „nur für Verrückte“ bestimmt wurde, bleibt Harry Haller ein Außenseiter. Sikander Singh bringt diesen unvereinbaren „Widerspruch zwischen dem geistig-moralischen Potential und dem körperlich-animalischen Trieb des Menschen“²⁶⁰ in seiner *Steppenwolf*-Analyse genau auf den Punkt:

Trotz des Kontaktes zu Hermine und ihren Freunden, dem mexikanischen Saxophonisten Pablo und der schönen, leichtlebigen Maria, zu der sich auch eine erotische Beziehung entwickelt, vermag Harry Haller den inneren Zwiespalt zwischen

²⁵⁹ Delabar, Walter: *Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Zum „Steppenwolf“*. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 258.

²⁶⁰ Singh, Sikander: *Hermann Hesse*. Philipp Reclam, Stuttgart 2006, S. 164.

Intellektualismus und Sensualismus, Körper und Geist, bürgerlicher Anpassung und Revolte nicht zu überwinden.²⁶¹

Es gibt nachzudenken, dass die vom Autor vorgeschlagene „Arznei“ gegen die Krankheit des Außenseitertums, im Werkkontext des *Steppenwolfs* unwirksam bleibt. Das Finale des Romans lässt zwar die Hoffnung, dass der Protagonist eines Tages das Lachen lernen wird, aber es bleibt nur ein Wunsch. Hesses optimistischer Hinweis, seine Geschichte stelle eine solche Krise dar, die schließlich zur Heilung führt, bezieht sich auf das potentielle Schicksal von Haller. Der Text klingt jedoch mit seiner Niederlage aus. Doch wie hätte in diesem Zusammenhang der Sieg ausgesehen und was wäre das für ein Sieg gewesen? Es wäre der Sieg über die Persönlichkeit von Harry, die „Genesung“ seines Außenseitertums. Aus dieser Sicht wird klar, warum Delabar den *Steppenwolf* als eine Art „Resozialisierungsroman“ deutet, indem er behauptet:

Denn Haller bewegt sich in großen Teilen des Textes im Spannungsfeld zwischen der kleinbürgerlichen Schattenwirtschaft, den kleinen, schmutzigen Kneipen und Nachtlokalen, in denen sich Haller die meiste Zeit aufhält, wenn er seine Wohnung verläßt.

Und diese klein geschnittene Szenerie macht Sinn, denn der Roman läßt sich als eine Fingerübung in der Resozialisierung eines intellektuellen, kulturellen und sozialen Außenseiters verstehen, als seine Verpflichtung, aufs neue die „verfluchte Radiomusik des Lebens anhören [zu] lernen“, wie ihm sein Mentor, der Jazzmusiker Pablo zum Schluß mit auf den Weg gibt.²⁶²

So kann man Hesses Roman freilich verstehen, wobei die Resozialisierung des Außenseiters im Text eher ein Nebeneffekt zu sein scheint: ein Nebeneffekt der allgemeinen Neubewertung sowohl der eigenen Person (die sich als eine Illusion entstellt), als auch des äußeren Wahrnehmungsraumes (dieser wird seinerseits zum bloßen Spiegel des Innenraumes der Hauptfigur) von Harry Haller. Außerdem ist die erwähnte Resozialisierung, wie gesagt, eine scheinbare, denn letzten Endes bleibt Haller derselbe Steppenwolf, dem man auf den ersten Seiten des Buches begegnete: nun kennt er aber den rechten Weg und hat die Hoffnung, einmal das Spiel besser spielen zu können. Doch wenn man das Leben von Harry Haller mit Grigorij Petschorins Leben vergleicht, kommt diese Schlussfolgerung im *Steppenwolf*-Finale gar nicht so überraschend vor. Sowohl Haller, als auch Petschorin sind Außenseiterfiguren. Sie nehmen ihren unbestrittenen Platz im Erzählzentrum ein, alle anderen Romaninstanzen werden aus der Perspektive der Protagonisten beschrieben und bewertet (das Beschreiben und das Bewerten sind für beide Außenseiter

²⁶¹ Ebd., S. 165.

²⁶² Delabar, Walter: *Von der Radiomusik des Lebens*. S. o., S. 267.

Synonyme). Jeder von ihnen fühlt eine intensive Verfremdung seinem nächsten Milieu gegenüber, jeder ist egozentrisch eingestellt. Das soziale Leben, wenn man das Sozium als eine weit verstandene Gemeinde betrachtet, wird durch ihre Existenz kaum bereichert. Aber wenn Harrys Leben in seiner abgekapselten Vereinsamung einfach „nutzlos“ zu sein scheint, so bringt Petschorin überall, wo er hinkommt, Tod und Unglück mit sich. Das Außenseitertum von Harry Haller ist tatsächlich ein illusorisches: nicht nur, weil dies im weisen *Tractat* postuliert wird, sondern auch, weil das Gewissen des Steppenwolfes unvergleichbar reiner ist, als das von Petschorin. Der Tod ist im Roman von Hesse überhaupt nicht anwesend: die brutalen grotesken Schießereien, an denen Haller im Magischen Theater teilnimmt, sind ja nur ein Spiel, eine Art Vorläufer der modernen PC-Shooters. Die Realität ist im *Steppenwolf* vom Traum und von einer theatralischen Inszenierung kaum zu unterscheiden. *Ein Held unserer Zeit* zeigt dagegen einen Menschen, der stets die „elende Rolle des Henkers“ spielen musste: nicht etwa in einem metaphorischen, sondern im durchaus konkreten Sinne. Deshalb sind Petschorins Besorgnisse um das bösertige Schicksalsspiel, in das er von der Geburt an verwickelt wurde, durch mehrere Beispiele aus seinem Leben motiviert. So sagt er seinem einzigen „Freund“, dem Doktor Werner, vor dem Duell mit Gruschnitzkij:

Zwei Menschen leben in mir: der eine lebt im vollsten Sinne, der andere überlegt und richtet ihn; der eine wird vielleicht nach einer Stunde von Ihnen und der Welt Abschied nehmen, während der andere... der andere? ...²⁶³

Diese psychologische Einteilung entspricht fast vollständig der Mensch-Wolf-Dichotomie in Hesses *Steppenwolf*. Der Unterschied besteht aber darin, dass der „innere“ Mensch in Petschorin reale, im Text anschaulich dargestellte Gründe hat, seinen „äußeren“ Menschen zu richten. Dagegen klingt Hermines Behauptung (die von Haller mit paradoxer Erfreue aufgenommen wird), sie und Harry seien die „Kinder des Teufels“, ziemlich merkwürdig und unmotiviert:

„[...] Ich werde dich lehren, zu tanzen und zu spielen und zu lächeln und doch nicht zufrieden zu sein. Und werde von dir lernen, zu denken und zu wissen und doch nicht zufrieden zu sein. Weißt du, daß wir beide Kinder des Teufels sind?“
 „Ja, das sind wir. Der Teufel ist der Geist, und seine unglücklichen Kinder sind wir. Wir sind aus der Natur herausgefallen und hängen im Leeren.“²⁶⁴

Sergej Averincev bemerkt in diesem Zusammenhang mit einer berechtigten Ironie, Hesses Außenseiter sei von jenen frommen Vorstellungen ergriffen, „die einem Menschen, der zu

²⁶³ Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. S. o., S. 176.

²⁶⁴ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 98.

lange in einer Kneipe sitzt [...] oder mit einer Frau tanzt, erlauben, sich mit einem gewissen Stolz als einen Auserwählten des Fürsten der Dunkelheit zu empfinden”²⁶⁵. Deshalb fällt es Haller leichter, die Idee des Lachenlernens anzuerkennen. Für Petschorin wäre das Reich der Unsterblichen, die transpersonale Ewigkeit, von lachend tanzenden Goethe, Mozart und Pablo repräsentiert, als Ausweg oder gar Rettung nicht in Frage gekommen. Er bleibt bis zum Ende im Ich-Gefängnis, ohne die Befreiung daraus zu erkennen. Harry erkennt diese Befreiung, ist aber noch zu Ich-orientiert, um die erkannte Theorie ins praktische Leben umzusetzen. Der Protagonist im *Steppenwolf* ist der Außenseiter, dem die illusorische Natur seines Außenseitertums offenbart wurde. Das ist zwar nicht wenig, aber da das Ende des Romans offen steht, kann man nur spekulieren, ob Hallers Hoffnung jeweils in Erfüllung geht. So gesehen wird die Feststellung, Harry sei in seiner Persönlichkeitsentwicklung einen Schritt weiter gegangen, als Petschorin, ins Schwanken gebracht. Er hat zwar verstanden, dass die Überwindung der Ich-Grenze, das ewige Lachen des Magischen Theaters ihn heilen können, richtig benutzt hat er sie jedoch nicht. Harry tötet Hermine aus Eifersucht – einem der egoistischsten Gefühle im Menschen. Damit wird er noch stärker an das Persönliche in sich gebunden – dasjenige Persönliche, welches er im Magischen Theater zu vernichten suchte. Nun sollte man sich daran erinnern, dass dieser Mord keine unerwartete Tat ist, denn sie wurde – wie auch Wulitschs Tod und Vieles im Text von Lermontow – vorausgesagt, und zwar von Hermine, Hallers „Seelenzwilling“. Wäre er der Versuchung nicht nachgegangen, hätte er das Ganze bis zum Ende als ein Spiel betrachtet, so hätte er gewonnen und das Lachen der Unsterblichen gelernt. Es gelingt Harry aber nicht, diese letzte Probe zu bestehen. Hermine hat es ihm jedoch nicht nur vorhergesagt, sondern sie hat ihn darum *gebeten* und ein Versprechen von ihm bekommen, sie zu ermorden. Man könnte daher vermuten, Hermine war als einzige eben daran interessiert, dass das Spiel im Magischen Theater von Haller verloren wird, denn nur dann hätte er sein Außenseitertum, welches eine tiefe Bindung zwischen den Beiden bedingt, beibehalten. Das Wort „Bindung“ ist hier allerdings eher als eine Bindung zwischen zwei verschiedenen Teilen eines Ganzen, als die „traditionelle“ Liebesbindung zwischen zwei Menschen zu deuten. Diese Gleichsetzung vom äußeren und inneren Raum erstreckt sich auch auf weitere Romanfiguren, die, wie bereits erwähnt wurde, nicht als selbständige Instanzen, sondern vielmehr als funktionsgeladene Akteure auf der Bewusst-

²⁶⁵ Averincev, S.: *Put' Germana Gesse (Hermann Heses Weg)*. Hud. Lit-ra, Moskau 1977: «[...] представлений, позволяющих человеку, засидевшемуся в кабачке [...] или танцевавшему с незнакомой женщиной, не без гордости ощущать себя избранником Князя Тьмы.» [übersetzt von A.K.]

seinsbühne der Hauptfigur fungieren. Verfäht man nach diesem Prinzip auch bei der Analyse des Herausgebers von Harry Hallers Tagebuch, so taucht die Frage der Zuverlässigkeit des Narrators, ähnlich wie in Lermontows *Helden*, wieder auf. Der imaginäre Herausgeber bezeichnet Harry als „ein fremdes, wildes und auch scheues, sogar sehr scheues Wesen aus einer anderen Welt als der meinigen“.²⁶⁶ Trotzdem hat er von Harry einen „sympathischen Eindruck behalten“²⁶⁷. Nach einer aufmerksamen Lektüre von *Ein Held unserer Zeit* kommt diese Mischung aus Distanz und Sympathie nicht unbekannt vor. Auch der Herausgeber des Tagebuches von Petschorin betont ab und zu seine Verfremdung dem Außenseiter-Autor gegenüber, weist jedoch gleichzeitig auf die Größe seines geistigen Potenziales hin und „verzeiht“ ihm sein zynisches Weltbild sowie das lasterhafte Leben wegen der schonungslosen Offenheit und Ehrlichkeit seiner autobiographischen Notizen. Im *Steppenwolf* scheint die Kluft zwischen dem Herausgeber, der Haller einst seine Mansarde mietete, und dem Außenseiter-Protagonisten noch größer, als im Roman von Lermontow. Der Herausgeber gesteht ja selber, er komme aus einer „anderen Welt“, als Harry. Desto seltsamer klingen Passagen, wie die folgende, an denen es im *Vorwort des Herausgebers* nicht fehlt:

Obgleich ich über das Leben des Steppenwolfes sehr wenig weiß, habe ich doch allen Grund, zu vermuten, daß er von liebevollen, aber strengen und sehr frommen Eltern und Lehrern in jedem Sinne erzogen wurde, der das „Brechen des Willens“ zur Grundlage der Erziehung macht. Diese Vernichtung der Persönlichkeit und Brechen des Willens nun war bei diesem Schüler nicht gelungen, dazu war er viel zu stark und hart, viel zu stolz und geistig. Statt seine Persönlichkeit zu vernichten, war es nur gelungen, ihn sich selbst hassen zu lehren. Gegen sich selber, gegen dies unschuldige und edle Objekt richtete er nun zeitlebens die ganze Genialität seiner Phantasie, die ganze Stärke seines Denkvermögens.²⁶⁸

Für eine Vermutung, wie sie vom Erzähler gleich am Anfang definiert wird, ist diese Aussage gewiss zu „riskant“ in ihren Annahmen und dazu noch so präzise aufgebaut und detailliert illustriert, dass der Herausgeber mindestens ein Carl Gustav Jung sein sollte, um nach einer relativ kurzen Bekanntschaft mit seinem Mieter solche Schlussfolgerungen zu wagen. Geht es aber um einen durchschnittlichen Kleinbürger, so muss hier etwas nicht stimmen. Dafür spricht auch eine bedauerliche Eigenschaft des menschlichen Charakters: es ist nämlich zweifelhaft, dass ein im permanenten Kleinbürgertum angesiedelter Vermieter überhaupt imstande wäre, mit bewundernden, fast pathetischen Formulierung-

²⁶⁶ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. S. o., S. 5.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 12.

gen, wie „dies unschuldige und edle Objekt“ oder „die Genialität seiner Phantasie“ über eine andere Person zu sprechen – besonders, wenn diese Person ein (im Großen und Ganzen) unbekannter Außenseiter ist. Aus diesen Strophen – wie aus vielen anderen Stellen im *Vorwort* – spricht die Stimme des Außenseiters und zugleich seines Richters. Dieselbe Stimme analysiert die wahre Natur des Steppenwolfs im anonymen *Tractat*, reflektiert über den Dualismus des Seins, verlockt Haller ins Magische Theater (wo Pablo übrigens, genauso wie die frommen Eltern, Harrys Willen zu brechen versucht), hält ihn aber, in Hermine verkörpert, vor einer totalen Persönlichkeitsauflösung auf – und das ist die einzige Stimme, die Hesses (pseudo-)polyphonischen Roman durchdringt. Damit wird nicht nur die Hauptfigur des Textes, sondern auch sein Leser zum befreienden „Lachenlernen“ aufgefordert.

3.4 Der klassische und der frühmoderne Außenseiter – zu den strukturell-semantischen Beziehungen der analysierten Romane

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die analysierten Romane, trotz bedeutender zeitlicher Distanz von hundert Jahren, mehrere signifikante Gemeinsamkeiten sowohl auf der narratologischen Ebene, als auch im Lichte des allgemeinen literarischen Außenseiterdiskurses auf der Ebene der Story aufweisen. Die beiden Werke sind ähnlich aufgebaut: jeder Text enthält ein Vorwort des fiktiven Herausgebers. Bei Lermontow sind es sogar zwei, nur wird das erste Vorwort dem Autor selbst zugeschrieben, was jedoch auch als ein kunstvolles Spiel mit dem Leser gedeutet werden kann. Den Großteil beider Romane bildet das Tagebuch des Protagonisten, in dem die beschriebenen Geschehnisse aus der personalen Ich-Perspektive geschildert werden. Dies erlaubt einerseits einen tieferen Einblick in den Innenraum der Hauptfiguren, andererseits dient diese Erzählmethode dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers so zu lenken, dass die potentielle Existenz anderer „points of view“ kaum erkannt wird. Damit wird der Außenseiter als Erzähler und zugleich als Handlungsträger ins Erzählzentrum gesetzt. Das führt dazu, dass die Außenseiterfigur im Laufe des Leseprozesses vom Rezipienten nicht mehr als ein Außenseiter (im Sinne eines am Rande stehenden Elementes) betrachtet wird, sondern im Gegenteil: Grigorij Petschokin und Harry Haller ergreifen die Sympathie des Lesers, wobei ihre nächste Umgebung als uninteressant, flach oder gar feindlich empfunden wird. In beiden Texten entsteht die Frage, wer in der Tat der Autor der irreführenden Vorworte ist, denn, obwohl der „Herausgeber“ auf seiner völligen Opposition dem Protagonisten gegenüber besteht, scheint

eben die Intensität seiner Überzeugungen etwas verdächtig zu sein, um ihr uneingeschränkt Vertrauen zu schenken. Nicht minder „spielerisch“ sind die Tagebuchnotizen. Bei Lermontow kommt es zu einer amüsanten Diskrepanz zwischen der Behauptung Petschorins, er schreibe sein Tagebuch nur für sich, und der rezipientenorientierten Form seines Textes. Bei Hesse wird der Leser im *Nachwort des Verfassers* darauf aufmerksam gemacht, dass der Roman nicht nur die Krankheit darstellt, sondern vor allem die mögliche Heilung vorschlägt, die jedoch nur ein theoretischer Hinweis auf die Lösung des Konfliktes „Außenseiter vs. Gesellschaft“ bleibt. Gemäß der Leitidee des *Steppenwolfes* liegt die Überwindung dieses Konfliktes in der Erkenntnis der illusorischen Natur jener Denkkonstruktionen, die dazu führen, dass der Mensch sich selbst als einen Außenseiter betrachtet. Das Außenseitertum weist den Außenseiter in den begrenzten Ich-Raum ein. Diese Grenze soll gebrochen werden, denn der individuelle Innenraum ist immer nur ein Teil des universellen Welt- bzw. Kosmosraumes. Sobald das persönliche Bewusstsein sich ins transpersonale verwandelt, ist das Problem des vereinzelt Außenseiters nicht mehr aktuell. Auch Lermontow bezeichnet Petschorins Außenseitertum als eine Krankheit, sogar eine Generationskrankheit (ähnlich wie im *Tractat vom Steppenwolf*), aber der Heilversuch wird von ihm bewusst gemieden. Im Text wird dies dadurch erklärt, dass die Aufgabe des Autors darin bestand, die Hauptfigur Petschorins möglichst wahrhaftig darzustellen, ohne sie zu bewerten. Wie jedoch oben gezeigt, ist es eine ziemlich wacklige Erklärung, denn nach der Lektüre von *Ein Held unserer Zeit* wird die intellektuelle wie geistige Überlegenheit des Außenseiter-Protagonisten offensichtlich. Die Figurenkonstellation des Romans ist nämlich so aufgebaut, dass alle anderen Instanzen im Text als Randfiguren fungieren, deren Funktion darin besteht, Petschorins Gestalt von möglichst verschiedensten Seiten zu erfassen. Im Lichte des Gesamtkontextes des *Helden* wirken sogar die definitiv negativen Eigenschaften des Protagonisten vorteilhaft. Mit ähnlichem Paradoxon klingt *Der Steppenwolf* aus. Die Probe der „Außenseiterheilung“ wird zwar nicht bestanden, aber bedauert wird diese Niederlage allein von Haller selbst, und auch er hat dazu ein eher ironisches Verhältnis. Der literarische Außenseiter scheint also für seine Schöpfer eine viel zu wichtige Erzählinstanz zu sein, um sie wegen ihrer Egozentrik zu tadeln oder auf ihre Einzigartigkeit zugunsten des „Lachens der Unsterblichen“ zu verzichten.

4 Der Alkoholiker als Außenseiter im deutschen und im russischen kulturellen Raum am Beispiel von Hans Falladas *Der Trinker* und Venedikt Erofeevs *Moskau – Petuški*

4.1 Die gattungsspezifischen Merkmale der literarischen Außenseiterdarstellung

4.1.1 Das Außenseiterwerden als Niedergang – Zum Aufbau des *Trinkers*

Hans Falladas Roman *Der Trinker* fängt mit einer retrospektiven Bemerkung des reflektierenden Ich-Erzählers an:

Ich habe natürlich nicht immer getrunken, es ist sogar nicht sehr lange her, daß ich mit Trinken angefangen habe. Früher ekelte ich mich vor Alkohol [...] Aber dann kam eine Zeit, da es mir schlecht zu gehen anfang. Meine Geschäfte liefen nicht so, wie sie sollten, und mit den Menschen hatte ich auch mancherlei Missgeschick. Ich war immer ein weicher Mensch gewesen, ich brauchte die Sympathie und Anerkennung meiner Umwelt, wenn ich mir das auch nicht merken ließ und stets selbstbewusst und sicher auftrat. Das Schlimmere war, daß ich das Gefühl bekam, auch meine Frau wende sich von mir ab.²⁶⁹

In wenigen Sätzen wird hier die Vor-Außenseiterphase im Leben der Hauptfigur dargestellt. Daraus ist ersichtlich, dass der Protagonist, der erst im siebenten Kapitel als Erwin Sommer identifiziert wird, früher ein angesehener Geschäftsmann war, für den die Anerkennung seines Milieus eine bedeutende Rolle spielte. Es wird auch auf das ehemalige enge Bündnis zwischen Sommer und seiner Frau hingewiesen, denn eben die Krise in ihrer Ehe bezeichnet Erwin als den entscheidenden Wendepunkt in seiner Degradierung vom hochgeschätzten Bürger zum einsamen Trinker. Gleich danach folgen mehrere Vorwürfe Sommers Frau gegenüber. Was dabei ins Auge fällt, ist die Harmlosigkeit der Taten, die von Sommer aber als erste Signale der Abwendung interpretiert werden. Unter anderem bietet ihm seine Frau keinen Kuchen zur Geburtstagsfeier. „Ich esse sowieso nie Kuchen“, gibt Sommer zu, „aber früher bot sie mir trotzdem stets welchen an“²⁷⁰. Ein weiteres Beispiel für zunehmende Entfernung ist der fehlende Fußabtreter, der sonst immer vor der Tür lag. Diese scheinbar nichtigen Kleinigkeiten sammeln sich in ein pejoratives Vollbild, das Erwins Frau Magda ausschließlich im negativen Lichte zeigt. Auf der narrativen Ebene ist die stufenartige Strukturierung relevant, da nicht nur für den Anfang, sondern auch für den ganzen Roman charakteristisch ist. Auf den ersten Seiten des Textes

²⁶⁹ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar: 1988, S. 7.

²⁷⁰ Ebd.

wird die Hauptmethode des gesamten Erzählstils benutzt: **die Aufzählung**. Ähnlich, wie Sommer später die von ihm konsumierten Alkoholgetränke aufzählen wird, beginnt er mit der Aufzählung der Situationen, die seinen Verdacht bezüglich Magdas Abkehr von ihm untermauern. An einer Stelle wird dies durch ein bitter-ironisches Wortspiel verschärft:

„Wo in aller Welt hast du bloß gesteckt?“ fragte ich, sie noch immer anstarrend.
 „Ich habe mindestens zehnmals nach dir gerufen!“
 „Ich war bei der Zentralheizung im Keller“, sagte Magda kühl.²⁷¹

Anhand solcher Textausschnitte wird die Prärogative des Ich- *point of view* bei der Beurteilung der Figuren und Geschehnisse sichtbar. Durch die Identität der Seinsbereiche vom Erzähler und der Hauptfigur²⁷² hat der Leser keine andere Wahl, als dem Erzähler zu glauben. So wird im *Trinker* ein, wenn nicht vorbehaltloses, dann jedenfalls ziemlich vertrautes Mitleidverhältnis zum Protagonisten erzeugt. Dies ist sowohl dadurch bedingt, dass das Erzähler-Ich nicht „außerhalb oder an der Schwelle der Handlungs- und Figurenwelt, sondern *in ihr*²⁷³“ agiert, als auch dadurch, dass Falladas Hauptfigur nicht immer ein alkoholsüchtiger Außenseiter war. Er wendet sich an den Leser als jemand, der einmal ein ‘normales’ Leben führte, irgendwann aber von dem breiten Weg des Durchschnitts ins Außenseitertum abbiegen sollte bzw. musste: je nachdem, ob man Sommers Alkoholismus als ein inneres Bedürfnis oder eine von außen erzwungene Flucht in die Sucht betrachtet. Über das frühere Leben von Erwin Sommer bekommt man nur allgemeine Informationen, die in den Anfangszeilen ausführlich berichtet und im Laufe des Romans mehrmals wiederholt werden. Immer wieder betont der Erzähler seine ehemalige Anständigkeit sowie die gesellschaftliche Anerkennung, die nicht zuletzt auf seinem finanziellen Erfolg beruht. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang auch die respektvolle Beziehung seiner Frau ihm gegenüber: „Ich hatte stets so viel auf die Achtung der Leute und vor allem auf die Magdas gegeben.“²⁷⁴ Die Frage, was der eigentliche Grund für Erwins Außenseitertum war, ist schwer zu beantworten. Sommer selbst beschuldigt einzig seine Frau, andererseits beschreibt er seinen sozialen Untergang sehr detailliert und aus der bloßen Darstellungsperspektive möglichst objektiv. Er versucht sich zwar stets zu entschuldigen und sein Verhalten sogar in eindeutigsten Fällen so zu erklären, dass man ihn nicht nur verurteilen, sondern auch verstehen könnte. Aber abgesehen von der psychologisierenden Analyse, werden die Begebenheiten an sich so, wie sie waren, ‘unzen-

²⁷¹ Ebd., S.9. [Hervorgehoben von A.K.].

²⁷² Vgl. Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. o., S. 92.

²⁷³ Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*. Wilhelm Fink Verlag, München: 2006, S. 68.

²⁷⁴ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. S. o., S. 18.

siert' erzählt. Sommer steht zu allem, was er getan hat. Seine Geschichte balanciert die ganze Zeit zwischen einem sachlichen Krankheitsbericht und einer emotional aufgeladenen Beichte. Diese eigenartige Mischung ist stufenweise aufgebaut. Auch die Informationen über das Leben der Figuren werden vom Erzähler in ‚Portionen‘ erteilt. Erst im vierzehnten Kapitel erfährt man z.B., dass Erwin und Magda eine fünfzehnjährige Ehe verbindet²⁷⁵. Die Gesamtstruktur des *Trinkers* lässt sich in vier handlungsnormierende Abschnitte einteilen:

1. Ehe- und Geschäftskrise;
2. Das Verlassen des Hauses und das Leben bei Polakowski;
3. Die Verhaftung und der Aufenthalt im Gefängnis;
4. Das temporär-permanente Verbleiben in der Heilanstalt.

Jeder von diesen Stufen entspricht ein bestimmter Grad der alkoholischen Abhängigkeit. Die Probleme in der Ehe und im Geschäft führen erstmal dazu, dass Sommer seine Besorgnisse mit dem Wein zu betäuben versucht. Dies gelingt ihm allerdings nur für einen kurzweiligen Rausch, dessen Folgen von Erwin schonungslos beschrieben werden:

Ich habe mich später oft gefragt, ob ich an diesem Abend wohl völlig betrunken gewesen bin. Natürlich bin ich das nicht gewesen, davon hätten sowohl Magda wie ich etwas gemerkt, und doch habe ich an diesem Abend den ersten Rausch meiner Lebens gehabt. Ich schwankte nicht, ich lallte nicht. [...] aber doch hatte mir der Alkohol die ganze Welt verwandelt. Er spiegelte mir vor, daß es keine Entfremdung und Streit zwischen Magda und mir gegeben hätte, er verwandelte meine geschäftlichen Sorgen in Erfolge [...] Als ich am nächsten Morgen erwacht war [...], da wurde mir erst klar, wie schmachlich ich an Magda gehandelt hatte. [...] Ich hatte zum erstenmal in unserer Ehe Magda wissentlich betrogen – und warum? [...] Für gar nichts [...] Niemand zwang mich zum Sprechen. Niemand? Doch ja, der Alkohol hatte mich dazu gebracht. Als ich das erst einmal erkannt hatte, als ich in vollem Umfange erfasst hatte, welch Lügner der Alkohol ist [...], schwor ich mir zu, nie wieder einen Tropfen Alkohol zu trinken[...]²⁷⁶

Sein erster Rausch offenbart Sommer die lügenerische Natur des Alkohols. Nicht die romantische Selbstvergessenheit, die dem Wein beispielsweise in Hermann Hesses *Der Steppenwolf* zugeschrieben wird, sondern die das Ego-Gefühl steigernde Täuschung bezeichnet Falladas *Trinker* als die primäre Alkoholwirkung. Da die suchtbezogene Situation des *Trinkers* biographisch bedingt wird²⁷⁷, gewinnen diejenigen Stellen, die die naturalistische Demythologisierung des Alkoholrausches enthalten, besonderes

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 74.

²⁷⁶ Ebd., S. 10-11.

²⁷⁷ Vgl. Zimniak, Pawel.: *Erzählte Sucht – Hans Falladas Psychogramm eines Trinkers*. In: Corte Hermann; Gansel, Carsten (Hg.): *Hans Fallada und die literarische Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2009, S. 174.

Leservertrauen. In einer schwierigen Lebensphase flößt der Alkohol in den Protagonisten die Hoffnung ein, es sei alles gar nicht so schlimm. Was noch wichtiger ist, der Wein schenkt ihm die Illusion, er trage für die Probleme sowohl in seiner Ehe, als auch im Geschäft keine geringste Schuld. Zugleich werden die wirklichen Kummer-Auslöser festgestellt: in erster Linie, ist es natürlich Erwins Frau Magda. Und obwohl der nüchterne Erwin sich seines unanständigen Verhaltens Magda gegenüber bewusst ist, bleibt der Drang nach Alkohol unbesiegt. Je mehr er aber trinkt, desto tiefer wird seine Überzeugung davon, es sei eben Magda, die für die Gesamtheit seiner Probleme die Schuld trägt. Das heimliche Trinken ist konsequenterweise mit weiteren Lügen verbunden, die ihrerseits zur unvermeidlichen ehelichen Entfremdung führen. Als Erwin schließlich von Magda nachts in der Küche erwischt wird, schlägt sie ihm zum ersten Mal vor, sich an Dr. Mansfeld zu wenden (viertes Kapitel)²⁷⁸. Dies sorgt einerseits für die Steigerung der Spannung, andererseits signalisiert Magdas Beunruhigung die von nun an auch äußerlich bemerkbaren Veränderungen im Leben von Erwin:

„Hast du Ärger im Geschäft gehabt?“ fragte sie ängstlich. „Sage mir doch, was dich bedrückt, Erwin. Du bist ganz verändert!“²⁷⁹

Sommer lehnt aber alles ab und ergibt sich der „auslöschenden“ Alkoholwirkung. Kleine Lügen wachsen langsam zu immer größeren, und so wird Erwin zum Stammkunden einer Kneipe, wo er mit einer leichtfertigen Kellnerin flirtet, was in ein zwar ungelungenes, aber durchaus angestrebtes Fremdgehen mündet. Bemerkenswert ist, dass Sommer erst im Gespräch mit seiner potentiellen Liebhaberin sich vollständig öffnet und ihr das erzählt, was er Magda verschwiegen:

„Ich bin ein Kaufmann“, hörte ich mich sagen. „Ich hatte ein recht gutes Geschäft, aber jetzt stehe ich vor dem Bankrott. Sie werden mich auslachen, alle, alle, meine Frau zuerst... [...]“²⁸⁰

Dieses Geständnis zeugt davon, dass Erwin es innerlich brauchte, über seine Probleme zu reden. Jedoch hat ihn die Angst vor der Reaktion seiner Frau daran gehemmt. Magda gehört zum bürgerlichen Kreis der angesehenen, „tüchtigen“ Menschen. Indem Sommer sie anlügt und ein heimliches Doppelleben zu führen anfängt, wird die erste Grenze gebrochen. Ab diesem Moment gehört er nur teilweise zum kleinbürgerlichen Raum, fühlt sich aber gleichzeitig dazu berechtigt, mit denjenigen Romanfiguren zu verkehren, die in einer anderen Realität fungieren. Diese Realität besitzt andere, jedoch auch ganz konkrete Ge-

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 24.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 33.

setze, und eine Zeit lang versucht Erwin, sich an diese Gesetze anzupassen. Er mietet ein Zimmer beim polnischen Hochstapler Polakowski und treibt sich immer weiter „in die Dämmerung hinein, tiefer in die Schwärze hinab, dorthin, wo es weder Versagen noch Reue gibt“²⁸¹. Sein ehemaliges Haus wird für ihn jetzt zu einem fremden Raum, und als das Geld für die Miete und den regelmäßig gewordenen Alkoholkonsum nicht ausreicht, bricht Sommer in seine eigene Villa ein. Dies bildet einen gewissen Markstein in seinem Außenseiterwerden, was sich auch auf der temporalen Erzählebene widerspiegelt. Das sechzehnte Kapitel, das die Einbruchsszene eröffnet, führt in den bisher im Präteritum verfassten Text die Präsensform ein:

Ich stehe in Strümpfen an der Diele meines Hauses, die Schuhe habe ich schon im Vorplatz gelassen. Es ist schon dunkel, aber nun tastet meine Hand nach dem Schalter [...], und es wird hell. Ja, hier bin ich wieder bei mir zu Hause, hier gehöre ich her, in diese Ordnung und Sauberkeit! [...] mein innerster Impuls ist es, hinüberzustürzen zu Magda, vor ihr auf die Knie zu fallen und sie anzuflehen: Rette mich! Rette mich vor mir selbst! Birg mich an deinem Herzen!²⁸²

Dieser letzte, gedämpfte Schrei symbolisiert die Grenze, an der sich die Hauptfigur befindet. Es gibt zwar noch die Möglichkeit, zum alten Leben zurückzukehren, aber es wird zugleich klar, dass diese Möglichkeit von Erwin nicht ausgenutzt wird. Der Außenseiter in ihm ist, vom Alkohol ermuntert, stärker, als der Bürger. Am Ende des herbeigeführten Auszugs greift der Erzähler wieder zum Präteritum, und schon im nächsten Kapitel spricht Sommer die unbedachten Worte aus, die später über sein Schicksal entscheiden werden. Er stürzt sich auf seine Frau und droht ihr mit Mord:

Ich faßte nach ihr, ich sah rot. Ich wollte nach ihrem Halse greifen, aber sie wideretzte sich kräftig. [...] Ich flüsterte in ihr Ohr: „Nächste Nacht komme ich und bringe dich um. [...]“²⁸³

Erwin verhält sich nicht wie ein angesehener Geschäfts- und Ehemann, sondern wie ein Verbrecher. Der Grund dafür ist: er *betrachtet* sich nun völlig anders. Er hat den Außenseiter in sich erkannt und akzeptiert. Die Szene der Morddrohung stellt keinen Routinestreit dar, weil Erwin und Magda seit einigen Tagen nicht mehr zusammen leben. Sommers eigenwilliger Auszug aus der Villa und die Einquartierung bei Polakowski illustrieren sowohl den äußeren Raumwechsel, als auch den inneren Wandel vom Bürger

²⁸¹ Ebd., S. 39.

²⁸² Ebd., S. 82.

²⁸³ Ebd., S. 86.

zum Außenseiter. Als Erwin später durch die Stadt geht, wird aus der Darstellung des Settings klar, wie weit sich die Hauptfigur vom erlebten Raum innerlich entfernt hat:

Ich ging die Bahnhofstraße entlang, dann ungescheut durch unsere Hauptpromenade, die Ulmenallee, bis zum Marktplatz, an dem die Bank liegt. Hier war ich mitten im Feindesgelände: Grade gegenüber die Bank liegt das Rathaus, in dessen Erdgeschoß sich die Polizeiwache befindet, die heute nachts meinetwegen wohl alarmiert wurde, und eine Minute vom Marktplatz mein eigenes Geschäft [...] ²⁸⁴

Der früher anvertraute Raum wird jetzt für Sommer zum „Feindesgelände“. In denjenigen obligatorischen Bestandteilen jeder Gesellschaft, die für die Mehrheit der Menschen mit Norm und Sicherheit assoziiert werden (die Bank, die Polizei usw.) sieht der Außenseiter eine Gefahr für sich. Noch ist aber diese Gefahr eine potentielle, die der Protagonist zu vermeiden sucht.

Die nächste Stufe beginnt, als der Protagonist gegen die öffentlichen Regeln verstößt, die sogar im für Betrunkene relativ toleranten Kneipenmilieu gelten. Sommer versucht wieder, ein Haus in der Nacht heimlich zu betreten, diesmal jedoch nicht sein eigenes, sondern die Gaststube, wo die Kellnerin Elinor, „die Königin des Alkohols“ ²⁸⁵, arbeitet und wohnt. Der Bericht darüber überrascht mit der Anzahl von Einzelheiten, die bei einem Alkoholiker sonst kaum zu erwarten wären. Sommer erinnert sich an alles, was mit ihm geschieht und gibt offen zu, er wusste ganz genau, wie viel er getrunken hat und welche Wirkung das Getrunkene auf ihn ausübte:

Zu lange hatte ich schon gedurstet, große Leistungen vollbracht – und jetzt der gute Holzfällerschnaps! [...] Zuerst die Aktentasche, dann eine Flasche nach der andern: eine Flasche sächsischen Korn, dann vier unangebrochene und eine angebrochene Flasche Schwarzwälder Zwetschgenwasser. [...] Nun war ich fertig zum Aufstieg. [...] Aber jedes Mal stürzte ich wieder schwer zu Boden. Als ich das letztmal aufstand, war mir klar, daß ich so mein Ziel nie erreichen würde. Außerdem verstand selbst ich, daß ich schwer betrunken war. ²⁸⁶

Schon wieder zählt der Protagonist den konsumierten Alkohol sorgfältig auf. Die Aufzählung harmoniert mit der stufenartigen Entwicklung von Geschehnissen der letzten Nacht, die Erwin in der Freiheit verbringt. Als eine geärgerte Frauenstimme ihn nach seiner Identität und dem Ziel seiner nächtlichen Visite befragt, gibt er sich für einen Professor:

Ich stand ganz still, rührte mich nicht, wie ein ertappter Einbrecher. [...] „Ach bitte“, rief ich verwirrt nach oben, „wollen Sie mich denn nicht hereinlassen? Ich

²⁸⁴ Ebd., S. 95.

²⁸⁵ Ebd., S. 104.

²⁸⁶ Ebd., S. 105.

bin nämlich der Professor –!“ Wie ich dazu kam, mir den Titel „Professor“ beizulegen, ahne ich nicht, es war eine höhere Eingebung. „Der Professor –?“ fragte es von oben im Tone höchsten Erstaunens. „Welcher Professor denn –? Der hier vorigen **Sommers** Bilder gemalt hat?“

„Ja, natürlich“, sagte ich im selbstverständlichsten Tone von der Welt, als sei es ganz normal, daß ein bildermalender Professor zur Nachtzeit fremde Türe [...] aufzuschließen versucht.²⁸⁷

Weder der Titel, mit dem sich die Hauptinstanz spontan auszeichnet, noch die Jahreszeit, in der der wirkliche Professor die Gaststube besuchte, sind hier zufällig. Im Laufe des Romans zeigt sich Sommer als eine sehr eitle Person, die sich gegenüber so genannten ‚einfachen‘ Menschen mit Spott oder gar Verachtung benimmt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass er sich im betrunkenen Zustand eben als „der Professor“ vorstellt. Das **Sommer**-Wortspiel weist auf die Schicksalhaftigkeit von allem hin, was mit Erwin geschieht. Sein Außenseitertum, der am Anfang des Romans eine kurzweilige, erzwungene Abkehr von der Norm zu sein scheint, wird immer *existentieller*, d.h. von den Intentionen der Figur unabhängiger. Im angeführten Zitat spricht Sommer ironisch von einer „höheren Eingebung“. Wenn man aber sein ganzes Leben konsequent verfolgt und analysiert, so kann man darin tatsächlich einen höheren Willen erblicken, der den wohlwollenden Erwin Sommer von einem Leiden ins andere stürzt.

Die Zeit, die der Protagonist im Gefängnis verbringt, ist, im Vergleich zur späteren Beschreibung der Heilanstalt, nur kurz beleuchtet. Sommers Festnahme schließt den Kreis seiner ziellosen Wanderungen, nachdem er Magda und sein Haus verlässt:

Im Gefängnis des großen Nachbardorfes, in demselben Ort, an dem ich mit der Bahn am Abend vorher eingetroffen war.²⁸⁸

Die Geschlossenheit dieses Kreises weist auf die Unmöglichkeit hin, die Grenze des gegebenen Raumes zu überwinden. Der Endpunkt von Erwins Flucht gleicht ihrem Anfang. Auf Verhaftung und Einweisung in die Zelle folgt Sommers Verzweiflung, als er sich plötzlich seiner Lage bewusst wird:

Ich habe mein Bett unter das kleine Fenster gerückt und mich dann an den eisernen Gitterstäben hochgezogen. Ich sehe in ein friedlich besonnenes Land mit Wiesen, Äckern, weidendem Vieh und Waldstreifen am Horizont. Direkt unter mir liegt ein [...] Gemüsegarten, ein alter Mann geht einen Weg entlang und pflückt Grünes für Ziegen und Karnickel in einen Sack. Er kann gehen, wohin er will – und ich, ich bin jetzt gefangen! Gestern gehörte mir das noch alles, ich konnte aus

²⁸⁷ Ebd., S. 107. [Hervorgehoben von A.K.].

²⁸⁸ Ebd., S. 119.

meinem Leben machen, was ich wollte, heute halten andere mein Leben in ihrer Hand, und ich muß warten, wie sie über mich beschließen.²⁸⁹

Die physische Gefangenschaft wird von Sommer viel intensiver erlebt, als die innere Unfreiheit, die durch die Alkoholabhängigkeit verursacht wurde. Erst im realen Gefängnis erkennt Erwin, dass er „gefangen“ ist. Dies war er aber auch früher, und zwar nicht nur metaphorisch. Die Behauptung der Hauptinstanz, er sei vor seiner Festnahme frei gewesen und könnte, gleich dem beobachteten alten Mann, in beliebiger Richtung gehen, ist eine Illusion: „Wegen seiner Schwäche wird ihm schon die Ehe zum Gefängnis, abgesehen von der ihn abstoßenden Tüchtigkeit seiner Frau [...]“²⁹⁰. Sommers Leben vor dem Arrest war genauso unfrei. Das Gefängnis ist nur eine logische äußere Konsequenz eines andauernden inneren Prozesses, die Verbildlichung der mentalen Unfreiheit des Protagonisten. Diese Unfreiheit wird vom Protagonisten teilweise aus Angst, teilweise aus Stolz nicht akzeptiert:

Obwohl erzählerperspektivisch schwerster Zustand der Alkoholintoxikation festgestellt wird, wird zugleich auch die vernichtende Wirkung der Droge verleugnet: »Er [der Alkohol – P.Z.] konnte nicht die Ursache sein, ihn konnte ich nicht aufgeben. Er war mein einziger guter Freund in diesen Tagen der Verlassenheit und Erniedrigung!«²⁹¹

Er betrachtet das Gefängnis als eine kurzfristige Episode in seinem Leben, versichert sich selbst und dem Leser, dass er die erniedrigenden Gefangenschaft bald los wird. Das Erwecken der falschen Hoffnung ist eine Methode, die im Roman oft verwendet wird. In Verbindung mit der erwähnten stufenartigen Struktur des Textes bekommt sie eine extra Bedeutung. Die Türen in die Vergangenheit schließen sich eine nach der anderen hinter dem Außenseiter Sommer, und jedes Mal scheint es ihm, sein guter Name, sein Ruf und seine Ehe seien noch zu retten. Sogar die Nachricht von seiner Umsetzung in die Heilanstalt empfängt Erwin, trotz der Warnungen anderer Häftlinge, mit keiner richtigen Besorgnis. Er glaubt an seinen baldigen Freispruch. Die extrem naturalistische Darstellung des Lebens im Gefängnis und in der Anstalt bringt in den Stil des Romans, der ab dieser Stufe der Protagonistenentfaltung immer härter wird, markante Modifikationen hinein. Eine davon ist die Vermischung des Realitätsnahen mit dem Grotesken. Letzteres drückt sich vor allem in den ‚sprechenden‘ Namen von Sommers Mithäftlingen aus, zu denen er

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Liersch, Werner: *Hans Fallada. Sein großes kleines Werk*. Verlag Neues Leben, Berlin: 1981, S. 144.

²⁹¹ Zimniak, Paweł: *Erzählte Sucht...* S. o., S. 179.

einen relativ engen Kontakt aufbaut: Düstermann, Mordhorst, Qual. Obwohl Erwin ab und zu die Grenze, die ihn, einen gebildeten Menschen, von den groben Verbrechern trennt, unterstreicht, sind seine größten Feinde eben die angesehenen Bürger, zu denen er einst selber zählte: der Inspektor, der Staatsanwalt Dr. Husten, Dr. Mansfeld u. a. Während der Gefängniszeit entfremdet sich die Hauptfigur von der früheren Realität. Zwar träumt er immer noch von der Rückkehr zu seinem alten Leben, aber langsam wird es sowohl Sommer, als auch dem Leser klar, dass diese Rückkehr nicht mehr möglich ist. Symbolisch wird dies in einer der melancholischsten Szenen im Roman, die eine Ausnahme aus dem entsentimentalisierten Großteil des Textes²⁹² bildet, manifestiert. Als Erwin von dem Wachtmeister in die Heilanstalt gebracht wird, wirft er den letzten Blick auf die Straßen seiner Heimstadt und äußert dabei folgende Reflexionen:

Ich sah manchen auf der Straße, mit dem ich mich sonst begrüßt hätte, und mancher oder manche sah mich an, aber es betraf mich alles nicht mehr so recht. Als mein eigenes Gespenst ging ich durch die Stadt, in der ich einstens geboren wurde, auf deren Gassen ich als Kind gespielt hatte; auf der Bank dort drüben hatte ich einmal mit Magda gesessen, damals trug sie noch einen Zopf, und wir hatten beide Schultaschen unter dem Arm... [...] Und am Kettchen geführt, einen Handkoffer in der freien Hand, ging derselbe Erwin Sommer daran vorbei, lebendig und doch schon gestorben für all dies [...] ²⁹³

Der Lebensraum, mit dem sich Sommer in der Vergangenheit identifizierte, wird von dem Außenseiter, zu dem er geworden ist, vollkommen abgelehnt. Der ‚neue‘ Erwin Sommer ist das Resultat einer Transformation, die zwar lange dauerte, aber kürzer, als der Protagonist selbst erwartet hätte. Eigentlich hat er diese gravierende Veränderung fast kaum bemerkt. Was mit einem zusätzlichen Glas Wein anfang, endete mit einem irreversiblen, lebenslänglichen Außenseitertum. Erst in der Heilanstalt wird sich Sommer des revolutionären Charakters seiner Grenzüberschreitung bewusst. Dieser kompromisslosen Erkenntnis geht aber eine mühsame Kette von radikalen Stimmungsdifferenzen voran. Am ersten Tag, den Erwin in der Anstalt verbringt und zu dem er in seiner Erinnerung öfters zurückkehrt, wird sein neues Milieu von ihm als eine Art Albtraum empfunden, aus dem er bald erwachen wird. Hans Fallada, der selber in eine Heilanstalt eingewiesen worden war, notiert in seinem Tagebuch Folgendes:

Und vorläufig fließt der Strom der Erfindung immer gleichmäßig fort. Und das ist ein Glück – solange ich schreibe, vergesse ich die Gitter vor den Fenstern und die

²⁹² Ebd., S.

²⁹³ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke...* S. o., S. 166.

trübe, trostlose, graue Umgebung, in der kleine Menschen mehr sind, sondern nur noch die Gespenster von Menschen ...²⁹⁴

Dieses Glück, der Trost des Schaffens, bleibt für Falladas 'alter ego' Erwin Sommer, der zwar ein gebildeter Mensch, aber kein Künstler ist, unzugänglich. Desto tiefer seine Verzweiflung. Kein kleinster Gedanke daran, dass er in der trüben Symbiose aus Gefängnis und Krankenhaus länger, als ein paar Wochen, bleiben könnte, wird zugelassen. Mit der Zeit ändert sich Sommers Einstellung, und er betrachtet sein Los immer demütiger. Diese Demut ist jedoch anfangs dadurch gelindert, dass die ersehnte Freiheit vom Hoffnungshorizont der Hauptinstanz niemals verschwindet. So folgt nach Sommers Behauptung, er hätte sich an das Leben in der Anstalt gewöhnt, gleich die Erinnerung daran, dass sein Befreiungstermin nur eine Frage der Zeit sei²⁹⁵. Der Leser bekommt aber einige deutliche Hinweise darauf, dass Erwins Ankunft im „Totenhaus“ keine bedingte Kur, sondern eine langfristige Gefangenschaft sein wird. Nicht zufällig werden der Beschreibung der Heilanstalt 117 Seiten des Gesamttextes gewidmet. Dieser geschlossene Raum bildet den ganzen letzten Großteil des Romans. Im Unterschied zu Sommers Mithäftlingen im Gefängnis werden seine Anstaltskameraden viel detaillierter dargestellt. Vieles, was man über sie erfährt, ist für die spätere Entwicklung absolut unbedeutend. Was der Erzähler aber durch diese langen, von der Hauptstory abweichenden Beschreibungen erzeugt, ist, dass die quälende Dauer der Zeit und die stets wachsende Freiheitserwartung fühlbar und vom Rezipienten miterlebt werden. Im beengten Raum der Heilanstalt scheint die Erzählzeit des ansonsten ziemlich dynamischen Textes plötzlich langsamer zu laufen. Die ersten hundert Seiten des *Trinkers* sind voll von Geschehnissen, die sich ständig abwechseln und den Leser immer tiefer in ihren Bann ziehen. Der Roman fängt wie ein psychologisches Familiendrama an und entwickelt sich rasch zu einer spannenden Kriminalgeschichte, fast zu einem Abenteuerbuch mit all den klassischen Attributen, wie der Kampf mit Polakowski, das versteckte Geld u. ä. In der Mitte des Textes kommt die Handlung aber zum Stillstand, sodass es ab einem gewissen Moment in dem Text praktisch gar nichts mehr geschieht. Stattdessen folgt eine ausführliche Charakter- und Lebensbeschreibung zweitrangiger Figuren und der inneren Veränderungen im Reflexionsraum des Protagonisten. Der letztere oszilliert zwischen der hilflosen Unterwerfung und der unauslöschlichen Überzeugung, dass er eines Tages befreit wird:

²⁹⁴ Gessler, Alfred: *Hans Fallada. Sein Leben und Werk*. Volk und Wissen, Vollseigner Verlag. Berlin: 1972, S. 351.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 255.

Bald würde ich wieder zu alledem gehören, ein Teil der Welt sein, nicht mehr herausgelöst aus ihr und bei lebendigem Leibe schon tot! [...] Ich rief: „Was soll denn noch passieren? Von mir hängt jetzt alles ab, und meiner selbst bin ich sicher.

[...] „Meine Ehre liegt allein bei mir“, sagte ich stolz. „Die können mir andere nicht nehmen.“²⁹⁶

Die allgemeine dialektische Komposition, die das „im Rückblick resümierte Ergebnis des eigenen Lebensweges“²⁹⁷ auszeichnet, bleibt jedoch auch in diesem Fall unverändert. Nach Erwins selbstbewussten ‚Hoffnungsanfällen‘ kommt, wie immer, ein fatales Hindernis, das die eventuelle Befreiungsperspektive diesmal vollkommen ruiniert. Magda, die seit dem 16. Kapitel im Roman nicht mehr agierte, erscheint (ganz im Geiste des klassischen Erzählschemas) im 60. Kapitel wieder, um ihren Mann in der Heilanstalt zu besuchen und ihm von der Scheidung sowie von ihrem neuen Lebenspartner zu berichten. Dies führt zu der leicht vorhersehbaren Kulmination: Erwin erlebt einen Nervenzusammenbruch, bei dem er sich auf seine ehemalige Gattin stürzt und dadurch die schwer erkämpfte Reputation eines anständigen, beinahe geheilten Kranken auf einmal verliert. Es geht dabei aber nicht nur um einen äußeren Emotionsausbruch, sondern auch um die innere Rückkehr alter Laster. Zuerst manifestiert sich diese „Unverbesserlichkeit“ in brutalen Mordphantasien, die Erwin nach Magdas Visite überfüllen:

Ich sah mich, unerkennbar verkleidet, in das gleiche Zugabteil wie sie steigen und hinter einer dunklen Brille hervor ihr Tun beobachten; ich fuhr mit einem Auto hinter ihnen drein und bremste erst im allerletzten Augenblick, mich an ihrer Todesangst weidend, und ich sah sie – herrlichstes Bild meiner Rache – sterben, hingemordet von mir, aber **unentdeckbar**, und ihn an der Seite knien, völliger Verzweiflung hingegeben, und ich stand neben ihm und flüsterte ihm meine Tat ins Ohr, gewiß, sie war **unentdeckbar**.²⁹⁸

In dieser imaginären Racheszene zahlt Sommer allen Personen und Instanzen, die er für sein Unglück beschuldigt, heim: seiner Frau, ihrem neuen Lebensgefährten und der Polizei (daher die doppelte Unterstreichung des *unentdeckten* Mordes). Erwin träumt von einer solchen Schicksalswende, die seine gegenwärtige Situation zuungunsten seiner Gegner umdrehen würde. Jetzt sind es aber nur pure Phantasien, denen auch Sommer selbst keinen Glauben mehr schenkt. Kurz danach greift der Protagonist wieder zum Alkohol, von dem er endgültig befreit zu sein schien. Ob die gefährliche Mischung, die Erwin im vorletzten Kapitel einnimmt, ein bewusster Selbstmordversuch war oder eher ein Ver-

²⁹⁶ Ebd., S. 263-264, 266.

²⁹⁷ Liersch, Werner: *Hans Fallada*. S. o., S. 144

²⁹⁸ Ebd., S. 282. [Hervorgehoben von A.K.]

zweiflungsakt, lässt sich nicht genau feststellen. Jedenfalls fällt er bewusstlos zu Boden, bleibt aber am Leben vermutlich für den Rest seines Lebens in der verhassten Anstalt. Die Rückkehr des Alkoholmotivs ist mit der Rückkehr von Bildern und Gefühlen verknüpft, die die ersten Stufen von Sommers Abhängigkeit kennzeichneten (der extreme Hass Magda gegenüber, das Verlangen nach Elinor). Der Höhepunkt des Romans, dessen Ausgangspunkt ein Familienstreit war, ist auch ein Streit zwischen Erwin und Magda, die offiziell immer noch verheiratet sind. Als Erwin von Magdas neuem Leben erfährt, erlöscht die letzte Hoffnung in ihm (obwohl er dazu entschlossen schien, nicht zu seiner Frau nach dem Verlassen der Heilanstalt zurückzukehren). Daraus kann man erschließen, wie eng Sommers Außenseitertum mit seinem Privatleben verbunden war. Im Weiteren wird die Beziehung zwischen Erwin und Magda in einem diesem Thema extra gewidmeten Kapitel behandelt. Für die Analyse der Struktur von Falladas Text ist von Bedeutung, dass die Problematik der Familienkrise, die zu dem Phänomen der Sucht in einem wechselseitigen Verhältnis steht, am Anfang des Romans und in seinem Finale auftaucht. Die Erinnerung an Elinor und das den Text abschließende pathetische Loblied an Alkohol ist in diesem Kontext besonders markant. Sie zeugen davon, dass Sommers Reue eine (Selbst)Täuschung war – ein Versuch, den inneren Außenseiter, der hier in der Maske eines Alkoholikers auftritt, zu bekämpfen. Als aber keine Hoffnung für ihn mehr bleibt, zeigt Sommer in den letzten Zeilen des Textes sein ‚wahres Gesicht‘:

Und ich werde noch einmal jung werden, und ich werde die Welt blühen sehen mit allen Frühlingen und allen Rosen und den jungen Mädchen von eh und je. Eine wird aber vor mich treten und wird ihr bleiches Gesicht über mich, der vor ihr auf die Knie fällt, neigen und ihre dunklen Haare werden mich ganz einhüllen. Ihr Duft wird um mich sein, und ihre Lippen auf den meinen liegen, und ich werde nicht mehr alt und verunstaltet, sondern jung und schön sein [...] und wir werden entschweben in Rausch und Vergessen, aus denen es nie ein Erwachen gibt!
 Und wenn mir so geschieht in meiner Todesstunde, werde ich mein Leben segnen, und ich werde nicht umsonst gelitten haben.²⁹⁹

Das Ende von Falladas sozial-psychologischer Studie kommt – im Lichte ihres Anfangs – etwas überraschend vor. Der erste Textsatz sowie mehrere andere Stellen geben dem Leser den Anlass zur Vermutung, das Ganze sei von einer Person verfasst, die sich von der Alkoholsucht längst befreit hat und nun ihre Erinnerungen, Anderen zur Mahnung, niederschreibt. Dafür spricht die kalte Objektivität vieler Episoden, wo Sommer sein Verhalten in Details wiedergibt und mit harter Nüchternheit beurteilt. Aus den letzten Sätzen

²⁹⁹ Ebd., S. 287.

folgt jedoch, dass der Ich-Erzähler die ganze Erzählzeit lang ein unverbesserlicher Alkohol war und für immer geblieben ist. Diese neue Perspektive entlarvt den Text als einen ‚verkehrten‘ Entwicklungsroman, eine Art Parodie auf die belehrenden Aufklärungswerke, die oft mit ähnlichen Sentenzen, wie der letzte Satz in *Der Trinker*, ausklingen, die aber, im Unterschied zu Falladas Roman, auf die Verbesserung der Hauptfigur deuten. Was sich Erwin Sommer in seiner Todesstunde wünscht, ist ein Zerrbild davon, was sämtliche ‚Sünder‘ des klassischen Erziehungsromans erstreben. Im Gegenteil zu ihnen, will er im Sumpf der Sucht für ewig versinken. Mit anderen Worten, lehnt Falladas Protagonist sein Außenseitertum nicht ab, sondern akzeptiert es als sein einziges Schicksal, und alle anderen Geschehnisse seines Lebens – die Stufen in die Hölle, die die gesamte Romanstruktur bilden – haben sich im Lichte dieser letztendlichen Außenseiter-Krönung rentiert.

4.1.2 Die Poetik des Außenseitertums bei Venedikt Erofeev

Auf die Schwierigkeiten der genauen Übersetzung der Gattung, die Venedikt Erofeev seinem allseits eklektischen Text *Moskau – Petuški* in der Titelergänzung zuschreibt, wurde in der Sekundärliteratur mehrmals aufgewiesen. Im Nachwort zur zweiten deutschen Version von Erofeevs ‚Erzählgedicht‘³⁰⁰ wird der Unterschied zwischen der russischen ‚Poema‘ und dem deutschen ‚Poem‘ eingehend erklärt:

Der Begriff des «Poems» ist im Deutschen nicht unproblematisch. Griechisch bedeutet es schlicht «Dichtung», das Deutsche verwendet ihn meist abschätzig für Gedicht(chen), in der Nähe zu Poeterey und Poetasterei. Im Russischen ist der Begriff als Erzählung in Versen, als episches Langgedicht gemeint [...] Schon der *Toten Seelen* wird die Schwierigkeit, die der Untertitel deutschen Übersetzern und Verlegern bereitet hat, offenkundig: wenn man nicht ganz auf ihn verzichtete oder fälschlicherweise auf den «Roman» auswich, verstieg man sich, wie Philip Loebenstein, zum «satirisch-komischen Zeitgemälde» [...] ³⁰¹

Diese treffende Aussage hat ihren Autor jedoch davor nicht zurückgehalten, eine Parallele zwischen dem Grotesken bei Erofeev und Daniil Charms, Aleksander Puschkin oder Nikolai Gogol zu ziehen³⁰². Der Vergleich wirkt äußerst merkwürdig, denn außer der Tatsache, dass alle genannten Autoren russisch schreiben, verbindet sie wenig. Am fernsten zu Erofeev steht hier, nicht nur zeitlich gesehen, natürlich Puschkin, dessen poetisches bzw.

³⁰⁰ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. Kein & Aber AG, Zürich 2005, S. 179.

³⁰¹ Ebd., S. 181.

³⁰² Ebd., S. 180.

prosaisches Werk sogar in den traurigsten Zeilen hell und lebensbejahend bleibt. Auch der intellektuelle Modernismus von Charms ist, trotz der grotesken Absurdität seiner sujetlosen Kurzgeschichten, mit Erofeevs undefinierbarer Prosa kaum zu vergleichen. Charms' *mind games* sind zwar auf der Ebene der Erzählstruktur für die russische Literatur genauso revolutionär, wie *Moskau – Petuški*, aber ihre Verletzung der erzähltechnischen Normen erfolgt ‚um der Verletzung willen‘. Bei Erofeev wird die strukturelle Anarchie sowie das stilistische Chaos in der Wortwahl durch die affermativ-emotive Ausrichtung der Gedankenwelt des Protagonisten bedingt. Die relevante emotionelle Belastung des Innenraums der Hauptfigur macht Erofeevs ‚Poema‘ mit Falladas *Der Trinker* verwandt, obwohl man gleich bemerken sollte, dass in diesem Fall die Unterschiede zwischen beiden Texten nicht nur häufiger auftreten, sondern auch semantisch bedeutender, als die Gemeinsamkeiten, sind. Schon auf der strukturellen Ebene bildet der ungeordnete, kreisläufige Aufbau von *Moskau – Petuški* einen Gegensatz zur klassischen chronologischen Handlungsentwicklung des *Trinkers*. Auch narratologisch gesehen gehört die Dekonstruktion der übergeordneten und rückblickenden Erzählerposition³⁰³ zu einem oft benutzten Stilmittel. Erofeev zählt seinen Text nicht zufällig der veralteten Gattung der prosaischen Dichtung zu. Nach Hegel ist der Unterschied zwischen ein Prosawerk und einem Gedicht derselbe, wie zwischen dem Epischen und dem Lyrischen:

Während zum Darstellungsstand des Epos die außerhalb des Individuums liegende Objektwelt in der Gesamtheit ihrer Erscheinungen wird, macht den Inhalt der Lyrik die Aussprache des Gemüts, d.h. die Gesamtheit des seelischen Innenlebens eines Individuums, aus. [...] Dem „Weltreichtum“ des Epos steht somit „das Vereinzelte der Situation“ der Lyrik gegenüber [...]³⁰⁴

Der intradiegetisch-homodiegetische Erzähler von *Moskau-Petuški* bringt diese klassische Trennung des literarischen Schaffens in Lyrik und Epik völlig durcheinander. Das Leiden von Venička wird nicht durch den bloßen Privatraum begrenzt. Das reflektierende Ich, das man hier ausnahmsweise auch als das lyrische Ich bezeichnen darf, macht ab und zu Gedankensprünge vom Persönlichen zum Metaphysischen. In seiner Figur leidet nicht nur ein vereinzelter Moskauer Alkoholiker, sondern die ganze Welt. Als der Protagonist am Ende seiner Reise (das allerdings dem Anfangspunkt gleicht) von einer Straßenbande geprügelt wird, spricht er zu ihnen folgenderweise:

³⁰³ Tumanov, Vladimir: *The End in V. Erofeevs Moskva-Petuški*, Russian Literature XXXIX (1996) 95-114, North Holland, S. 96.

³⁰⁴ Petrova, Alena: *Überlegungen zu einer gattungsspezifischen Poetik des Raums an Textbeispielen der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 2008, S. 91.

Nachts kann sich niemand seiner sicher sein, das heißt, ich meine: in einer kalten Nacht. Auch der Apostel hat Christus verleugnet, noch ehe der erste Hahn krächte... Nein, anders: auch der Apostel hat Christus dreimal verleugnet, ehe der Hahn krächte. Ich weiß, warum er ihn verleugnet hat, - weil er vor Kälte zitterte, jawohl. Und er hat sich noch am Feuer gewärmt, zusammen mit *diesen*. Ich aber hatte kein Feuer, und Kater nach einer einwöchigen Safttour. Und wenn sie mich jetzt foltern, ich würde ihn siebenundsiebzigmal verleugnen, noch öfter würde ich ihn verleugnen.³⁰⁵

Die Bibel-Anspielungen tauchen an vielen anderen Textstellen auf, obwohl sie in der deutschen Fassung nicht immer die Klarheit des Originals beibehalten. So ist es beispielsweise im oben angeführten Textauszug bei Erofeev nicht der erste, sondern der **dritte** Hahn: der in Panik geratene Protagonist überträgt die dreifache Verleugnung Christi durch Petrus auf den Hahn, woraus ein dritter Hahn entsteht, von dem es im Evangelium kaum die Rede ist³⁰⁶. In geringer Zahl sind die Bibel-Zitate auch in Falladas Roman präsent, aber in einem ganz anderen Sinndiskurs. Erwin Sommer zitiert die Heilige Schrift, als er z.B. im ironischen Ton mit seiner Frau redet: „Frage nur zu“, antwortete ich mürrisch [...] **„Wer viel fragt, bekommt viel Antwort“**³⁰⁷ oder über das Trinken philosophiert: „Schließlich setzte ich mich wieder an meinen Schreibtisch, trank kräftig [...] **Man soll sein Licht nicht unter den Scheffel stellen**“.³⁰⁸ Immerhin besteht der erwünschte Effekt im bitter-komischen Paradoxon zwischen dem erhobenen Bibelstil und dem üblichen Alltag. Teilweise trifft es auch auf Erofeevs Erzählgedicht zu, denn die Rolle des Paradoxen ist für die narratologische Dimension von *Moskau – Petuški* äußerst relevant. Auf der Was-Ebene ist aber der Grenzbruch zwischen dem Individuellen und dem allgemein Menschlichen, dem Kosmischen im „biblischen Subtext, welcher der äußeren Handlung von *Moskau – Petuški* zugrundeliegt“³⁰⁹, von Bedeutung. Die Stimme des erlebenden Ichs hinterfragt ständig die Gründe seiner kompromisslosen Außenseitersituation. Als Venička behauptet, viele Absichten Gottes zu kennen³¹⁰, so mag dies einerseits als eine im Alkoholrausch produzierte ‚unzuverlässige‘ Aussage gedeutet werden. Im gesamten semantischen Kontext des Werkes würde eine solche Interpretation jedoch nur die narrative Oberfläche berühren, ohne in die Sinn-Tiefe des Gesagten zu gehen. Venička ist kein einfacher Alkoholiker, und eben darin besteht sein eigentliches Außensei-

³⁰⁵ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 170-171.

³⁰⁶ Vgl. Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki. Poema*. Vagrius, Moskau 2007, S. 182.

³⁰⁷ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke...* S. o., S. 58. [Hervorgehoben von A.K.].

³⁰⁸ Ebd., S. 54. [Hervorgehoben von A.K.].

³⁰⁹ Stewart, Neil: „*Vstan i vspominaj*“. *Auferstehung als Collage in Venedikt Erofeevs „Moskva- Petuški*“. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1999, S. 126.

³¹⁰ Vgl. Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 30.

tertum. Von ersten Zeilen des Romans zeigt sich der Ich-Erzähler als ein Dichter, dessen lyrische Empfindlichkeit in Bezug auf die ihn umkreisende Realität zu mystischen Offenbarungen über die Natur der Welt und des Menschen führt: „Der Mensch hat nicht nur eine physische Seite, er hat auch eine geistige Seite und – darüber hinaus – eine mystische, metageistige Seite“³¹¹. Deshalb ist Erofeevs Text ein „Poem“, d.h. ein überwiegend lyrisches Werk, wo die Stimmung die Rolle der Handlung übernimmt. Das Sujet von *Moskau – Petuški* kann man in einem Satz zusammenfassen: Venička, ein russischer Trinker mittleren Alters, fährt von Moskau nach Petuški, um sich mit seiner Geliebten zu treffen und seinem Sohn Geschenke zu geben, verwechselt aber während der Reise die Richtung und kommt zurück nach Moskau, wo er von einer Straßenbande brutal geprügelt, fast ermordet wird. Den Rest bilden die Gespräche, die er im Zug mit anderen, derselben Sucht unterworfenen Passagieren führt, und die Gedanken, die ihn bei der Fahrt besuchen. Es gibt im Roman keine klassische Kapitelaufteilung, aber es werden bestimmte Reisepunkte markiert. Den Text eröffnet das ‚Kapitel‘ *Moskau. Unterwegs zum Kursker Bahnhof*³¹², später befindet sich der Protagonist auf dem Bahnhofplatz, im Bahnrestaurants, im Laden, im Zug und schließlich wieder in Moskau. Den Ankunftspunkt des Weges soll der Leser jedoch selbst erschließen, denn die letzten ‚Kapitel‘ sind nicht mehr realistisch, sondern eher absurd betitelt. Zuerst denkt man zusammen mit dem Erzähler-Protagonisten, Venička hätte, wie geplant, sein ursprüngliches Ziel erreicht. Bald wird ihm aber klar, dass er den Bahnhof von Petuški kaum erkennen kann. Trotzdem heißen die nächsten ‚Stationen‘ seiner ungelungenen Reise *Petuški. Gartenring, Petuški. Kreml* und *Moskau – Petuški. Unbekanntes Treppenhaus*³¹³. Für die Strukturanalyse ist die räumliche Verschiebung des Kremls – als Hauptsymbol von Moskau und Russland – ins provinzielle, strategisch und kulturell unbedeutende Städtchen Petuški relevant. Der Text, der mit der Behauptung „Alle sagen: der Kreml, der Kreml. Von allen habe ich das gehört, ihn selbst habe ich kein einziges Mal gesehen“³¹⁴ beginnt, endet mit einer plötzlichen Vision von Kreml:

„ [...] Nein, Petuški ist das nicht! Um Petuški hat Er keinen Bogen geschlagen. Dort hat Er, müde, oft übernachtet im Licht eines Feuers, und ich habe in den Seelen vieler dort Asche und Rauch Seines Nachtlagers bemerkt. Eine Flamme braucht es keine, wenn nur Asche und Rauch da sind...“

³¹¹ Ebd., S. 12.

³¹² Ebd., S. 7.

³¹³ Ebd., S. 168, 172, 175.

³¹⁴ Ebd., S. 7.

Nein, Petuški ist das nicht, nein!“ Vor mir erstrahlte der Kreml in seiner ganzen Herrlichkeit. Auch wenn ich hinter schon das Trappsen der Verfolger hörte, konnte ich noch denken: „Ich, der ich Moskau kreuz und quer, verkatert und bertrunken durchwandert habe, – den Kreml habe ich nie gesehen, auf der Suche nach dem Kreml bin ich immer auf dem Kursker Bahnhof gelandet.“ Und jetzt sah ich ihn, jetzt, da ich den Kursker Bahnhof nötiger gehabt hätte, als alles auf der Welt! ...

„Unerforschlich sind Deine Wege ...“³¹⁵

Zwei Räume werden hier gegenübergestellt: Moskau, Russlands Hauptstadt, und Petuški, ein Provinzort. Die Gottverlassenheit ist das sicherste Symptom, nach dem Venička im erlebten Raum Moskau erkennt. Daher auch die „monströse Situierung des Kremls im Zentrum des Moskauer Labyrinths“³¹⁶. *Er* (Jesus Christus, deshalb heißt es weiter im Original – „unerfroscht sind **Deine** Wege“³¹⁷) hat in Petuški, so das erzählerische Medium, mehrmals übernachtet. Auch die Bewohner dieser Gegend, bei denen Venička die Spuren *Seines* Aufenthaltes bemerkte, werden sowohl im Laufe der Handlung, als auch hier, im Finale, metaphysisch idealisiert. Im Gegensatz dazu werden die Großstadtmenschen als hart, kalt, mitleidlos und letztendlich gewalttätig dargestellt. Kurz vor der Abfahrt des Zuges Moskau-Petuški wird die Hauptfigur aus dem Bahnhofsrestaurant rausgeschmissen. Als Venička zurückkommt, wird er beinahe totgeschlagen. Es scheint, als wollte das Milieu sich selber vom Außenseiter trennen. Der Grund dafür besteht im ewigen, von Hegel angedeuteten Widerspruch zwischen Poesie und Prosa. Die Innenwelt von Erofeevs Protagonisten ist lyrisch orientiert, wogegen die Außenwelt der Großstadt Moskau, in der er, gleich einem Gefangenen, leiden muss, ausgesprochen prosaische Züge trägt. Sie ist konkret und eindeutig – der innere Raum von Venička kennt keine Ordnung, jede seine ‚These‘ wird von ihm schon im nächsten Satz widerlegt. Besonders markant wird dieses Gedankenchaos an denjenigen Textstellen, wo Veničkas Reflexion die Form eines philosophischen Traktats annehmen:

Ich bemerke überhaupt immer wieder: wenn es dem Menschen Morgens mies geht, er abends hingegen übervoll ist von Absichten, Träumen und Anspannungen, dann ist er sehr schlecht, dieser Mensch. Morgens schlecht, abends gut – ist das sichere Merkmal für einen schlechten Menschen. Und wenn umgekehrt, wenn der Mensch morgens munter und voller Hoffnungen ist, ihn abends aber Ermattung befällt, dann ist dieser Mensch ein Dreck, ein Schwachkopf und Mittelmaß. [...]

Natürlich gibt es auch solche, denen der Morgen wie der Abend gleichermaßen lieb sind, die sich freuen über den Sonnenaufgang und sich freuen auch über den Sonnenuntergang, das sind einfach Scheißer, von denen überhaupt zu reden widert

³¹⁵ Ebd., S.173.

³¹⁶ Stewart, Neil: „*Vstan i vspominaj*“. S. o., S. 102.

³¹⁷ Vgl. Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki. Poema*. S. o., S. 184. [Hervorgehoben von A.K.].

mich an. Ja, und wem es gleichermaßen mies ist – morgens wie abends, – da weiß ich gar nicht, was ich sagen soll, der ist einfach ein vollendetes Arschloch.³¹⁸

Der zitierte Textauszug ist ein ideales Beispiel für die zusammengefasste Wiedergabe sowohl der im Roman herrschenden Stimmung, als auch des Innenraumes von Venička. Was diesem Raum völlig fehlt, sind Logik und Hierarchie. Alle Regeln des logischen Denkens sowie eines Sinn ergebenden Satzbaues werden gebrochen. Zusammen mit der inneren Außenseiterwelt von Venička rebelliert auch die Text- bzw. Erzählstruktur von *Moskau – Petuški* gegen die üblichen Schreib- und Redenormen. Chaos und Ordnung, Herz und Verstand, Traum und Realität lassen sich nicht versöhnen. Das graue Moskau und das mythische Petuški bilden zwei unkohärente Räume. Die im Romantitel enthaltene Reise ist für die Hauptinstanz unmöglich. Für einen tagtäglichen Fahrgast wäre ein solcher Weg unproblematisch. Venička wird aber nie zu einem ‚Durchschnittsmenschen‘. Sein sanfter, friedlicher Charakter ist mit der rohen Schlauheit und sinnlosen Aggressivität³¹⁹ seiner Umgebung unvereinbar. Innerlich lebt er in einer anderen Welt; der Romanabschluss zeigt jedoch, dass die Unabhängigkeit des Seelenraumes von der äußeren Realität nur bis zur gewissen Grenze möglich ist. Der ‚innere Mensch‘ in Venička mag nach Petuški angekommen sein, als aber sein Körper von den Straßenbanditen verfolgt und geschlagen wird, muss auch die Innenreise unweigerlich ihr Ende nehmen. Diese bittere Wahrheit annulliert den Unterschied zwischen der tatsächlichen Kreislauf-Fahrt von Moskau nach Moskau und dem erlebten befreienden Weg von Moskau nach Petuški. Die revolutionäre Überschreitung der Grenze erfolgt nur im Inneren, also erfolgt schließlich gar nicht, denn auch die markantesten Elemente seines seelischen Raumes – die Engel, die bisher Veničkas treue Begleiter und Tröster waren – lachen über ihn in der Anwesenheit des schweigenden Gottes:

„Warum, Herr, hast du mich verlassen?

Der Herr schwieg.

„Engel des Himmels, sie kommen herauf! Was tun? Was soll ich jetzt tun, um nicht zu sterben? Engel! ...“

Und die Engel – fingen an zu lachen. Wißt ihr, wie Engel lachen? Das sind schändliche Kreaturen, jetzt weiß ichs [...]

Sie lachten, und Gott schwieg ...³²⁰

Der Erzähler betont die ‚Frische‘ seiner traurigen Erkenntnis. *Jetzt*, also erst im Angesicht der unvermeidbaren Gefahr, weiß Venička, wie die Engel lachen, und dass sie gar nicht

³¹⁸ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem.* S. o., S. 21-22.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 177.

³²⁰ Ebd., S. 175-176.

auf seiner Seite stehen, sondern seinem schrecklichen Schicksal teilnahmslos zuschauen. Die innere Welt, oder genauer: die fröhliche Illusion, die diese Welt bisher ernährte, erweist sich als ein gnadenloser Betrug. Die Engel haben Venička verraten. Gottes Reaktion ist nicht so eindeutig, denn Gott schweigt. Ins Schweigen, besonders wenn es das Schweigen Gottes ist, kann man vieles hineininterpretieren. Man kann es als ein Zeichen der gleichgültigen Akzeptanz oder auch als eine unausgesprochene Solidarität, als ein tiefes Mitleid jenseits der Worte deuten. Metaliterarische Assoziationen reichen von den Schriften der christlichen Mystiker bis zu den Filmen von Ingmar Bergman (*Licht im Winter, Das Schweigen* u. a.). Jedenfalls, ist der ‚Poema‘-Schluss ein tragischer. Erzählperspektivistisch ist es bemerkenswert, wie harmonisch Erofeev das Pathos der epischen Tragödie-Gattung mit einem intim-poetischen Kammerspiel verknüpft. Der fließende Übergang des Lyrischen ins Epische erfolgt nicht zuletzt dank der allgemein chaotischen Struktur des Textes. Im Unterschied zum *Trinker* bilden die Bahnhof-Stationen in *Moskau – Petuški* keine Stufen in der Entwicklung des Protagonisten, die bei Erofeev kaum vorhanden ist. Sie sind auch keine Etappen der Sujetentfaltung, weil es kein richtiges Sujet gibt. Daher sollte die Behauptung, „Venedikt Erofeev hat auf knapp 170 Blatt das Kunststück vollbracht, Hölle, Fegefeuer und Paradies in eins zu bringen – und abzuschließen“³²¹ um eine weitere einschränkende Bemerkung ergänzt werden. Die Hölle ist im Text vielmehr der Endpunkt der Fahrt, als ihr Anfang. Man könnte also meinen, die erwähnte Reihenfolge sehe umgekehrt aus, wenn es in Erofeevs Rätselreise überhaupt eine Reihenfolge gäbe. Dies ist aber nicht der Fall, denn die Hölle und das Paradies können hier nicht gleichmäßig betrachtet werden. Das Paradies ist das persönliche Außenseiterparadies von Venička. Es wird zwar Petuški genannt, hat jedoch mit dem realen geographischen Ort Petuški wenig gemeinsam. Dagegen ist die Hölle ganz konkret: sie umkreist die Hauptinstanz und verletzt letztendlich die Grenze ihrer Innenwelt. Bis zur finalen Szene bewegt sich der Protagonist im äußeren Kreislauf der sinnlosen Hin-und-Rückfahrt. Es gelingt ihm aber, innerlich davon distanziert zu bleiben. Als die Grenze zwischen Innen und Außen zerstört wird, verschmilzt das geistige Leiden mit dem physischen:

Sie bohrten mir die Ahle in die Kehle.

Ich hatte nicht gewußt, daß es auf der Welt einen solchen Schmerz gibt. Ich krümmte mich vor Qual, der tiefrote Buchstabe „Y“ zerfloß vor meinen Augen und erzitterte. Und seitdem bin ich nicht wieder zu Bewußtsein gekommen, und werde auch nie wieder kommen.³²²

³²¹ Ebd., S. 182.

³²² Ebd., S. 177.

Das letzte Bild, das vor Veničkas Augen erscheint, verweist auf den Gedanken an seinen Sohn, der am Anfang des Romans folgendermaßen beschrieben wird:

„Und hinter Petuški, wo Himmel und Erde verfließen und die Wölfin die Sterne anheult, – dort ist etwas ganz anderes, aber dasselbe: dort, in verrauchten, verlausten Gemächern, der weißäugigen unbekannt, wächst mein Sohn auf, der molligste und sanfteste aller Söhne. Er kann schon den Buchstaben „Y“, und erwartet dafür meine Haselnüsse. Wer von euch konnte schon mit drei Jahren den Buchstaben „Y“? Niemand; ihr könnt ihn ja noch heute nicht vernünftig. Aber er – er kann ihn, und erwartet dafür keine Belohnung, außer einem Glas Haselnüsse.³²³

Bemerkenswert ist der Verstoß gegen die gewohnte Ausdrucksweise, laut der es eher „dort ist dasselbe, aber etwas ganz anderes“ heißen sollte. Bei Erofeev wird diese Satz- und Sinnordnung umgekehrt: „dort ist etwas ganz anderes, aber dasselbe“. Sowohl auf Russisch, als auch auf Deutsch klingt es etwas unherkömmlich. Aber eben um derartige Unherkömmlichkeit geht es dem Autor und seiner Hauptfigur, die hier im gleichen Maße Außenseiter sind. Die Umstellung von „anders“ und „dasselbe“ dient aber nicht nur der Verblüffung der stereotypen Erwartungen des Rezipienten, sondern besitzt eine wichtige semantische Funktion. Dadurch wird die enge Verbindung zwischen dem inhumanen, begrenzten Nahen und dem mythologisierten, unendlichen Fremden aufgestellt. Das Andere, das unerreichbar weit vom gegebenen Realraum zu sein scheint, ist näher, als man denkt, es ist *dasselbe*, also eigentlich kein transitorisches Problem, sondern die Frage der inneren Einstellung. Das letzte Wort bleibt aber trotzdem bei der schonungslosen Realität. Die romantisch-poetische Kindesdarstellung mit der absurd-grotesken Behauptung, der Leser kenne auch heute den Y-Buchstaben nicht ganz ordentlich, steht in der krassen stilistischen Opposition zu der extrem realistischen Sprache der Endzeile, wo das „Y“ nicht mehr als ein liebevolles Symbol, sondern als die letzte Konvulsion des erlöschenden Bewusstseins fungiert.

4.2 Die Sucht als Grund bzw. Folge des Außenseitertums

4.2.1 Der Trinker und sein Milieu

Die Geschichte von Erwin Sommer kann im semantischen Außenseiterdiskurs aus zwei Perspektiven betrachtet werden. Einerseits stellt *Der Trinker* einen erfolglosen Kampf eines zum Alkoholiker degradierenden Geschäftsmanns um seine menschliche Würde.

³²³ Ebd., S. 42.

Andererseits wird der Roman im doppeldeutigen Finale zum anarchistisch-poetischen Loblied auf das Außenseitertum. Immerhin sollte man feststellen, was am Anfang des registrierten Niedergangs stand: die Sucht oder der Außenseiter? An der Oberfläche der erzählten Welt scheint die Antwort klar zu sein, denn Sommer wird ja zum Außenseiter durch die steigende Neigung zum Alkohol. Die Sucht zerstört sein bisheriges Leben, indem sie es in zwei entgegen gesetzte Phasen teilt: vor dem Trinken und danach. Der Bruch dazwischen ist schicksalhaft, weil er aus dem angesehenen Bürger Erwin Sommer einen verfolgten, verurteilten und schließlich für unbestimmte Zeit eingesperrten ‚Outlaw-Menschen‘ macht. Das Verhältnis zwischen Falladas Protagonisten und seiner Umgebung ist jedoch viel zu kompliziert, als dass man sie auf die bloße Alkoholsucht mit üblichen normverletzenden Konsequenzen reduzieren könnte. Erwins Milieu ist ein kleinbürgerliches, daher hängt die Begründung seines Außenseitertums mit zwei bedeutsamen Aspekten zusammen:

1. Die Regeln und Normen, die in der deutschen kleinbürgerlichen Gesellschaft der Kriegszeit verpflichteten.
2. Die Angehörigkeit Erwin Sommers zu dieser Gesellschaft und seine Entfremdung davon.

Die Beschreibung von Regeln hebt Becker als eine der primären Prämissen der Außenseiterforschung hervor:

Sobald wir die Regeln, die eine Gruppe ihren Mitgliedern auferlegt, beschrieben haben, können wir mit einiger Sicherheit angeben, ob ein Mensch gegen sie verstoßen hat oder nicht und ob er unter diesem Aspekt ein Mensch mit abweichendem Verhalten ist.³²⁴

Die erwähnten gesellschaftlichen Regeln lassen sich in zwei Grundgruppen einordnen: zum einen sind es die administrativ-rechtlichen Normen, die sog. ‚Gesetze‘, zum anderen die ungeschriebenen Konventionen, ein ‚stummes Abkommen‘, dass in jedem geschlossenen Sozium funktioniert. Eher Erwin Sommer die gesetzlichen Regeln verletzt, trennt er sich innerlich von den geistig-moralischen Normen seiner Umwelt: „Der Beginn des Alkoholkonsums wird [...] sozial-familiär motiviert“³²⁵. Diese Abkehr fängt mit dem wachsenden Hass gegenüber dem kennzeichnenden Charakterzug seiner Frau Magda, ihrer *Tüchtigkeit*, an. Das Wort taucht im Roman sehr häufig auf. Im siebenten Kapitel vergleicht Sommer während eines heimlichen Nachtrinkens sein Dienstmädchen Else mit

³²⁴ Becker, Howard Saul: *Außenseiter*. S. o., S. 7.

³²⁵ Zimniak, Paweł.: *Erzählte Sucht...* S. o., S. 175.

Magda und sagt: „[...] die kleine Else, sie meint es gut mit mir. Sie hat mich getröstet, sie ist nicht **tüchtig und hart** wie Magda.“³²⁶ Bemerkenswert ist die Nebeneinanderstellung von „tüchtig“ und „hart“. Die Tüchtigkeit, eine der größten Tugenden des Kleinbürger-tums, wurde im national-sozialistischen Deutschland besonders gepflegt. Der Begriff an sich hat mit der Härte nichts Gemeinsames, und trotzdem bezeichnet Erwin seine Frau als „tüchtig und hart“. Dies zeigt, dass man hier unter der Tüchtigkeit keine bloße verantwortungsvolle Pflichterfüllung verstehen sollte. Die Tüchtigkeit – wie sie im *Trinker* gemeint ist – ist ein erzwungener Ordnungskult, eine starre Verehrung der Norm als solcher. Weder der Sinn noch die Humanität dieser Norm werden dabei berücksichtigt. Noch direkter wird dieser Gedanke bei einem weiteren nächtlichen Alkoholkonsum zum Ausdruck gebracht:

Und während ich noch die letzte Flasche am Munde hatte, wurde es mir mit schrecklicher Gewißheit klar, daß ich verloren war, daß es keine Rettung mehr für mich gab, daß ich dem Alkohol gehörte mit Leib und Seele. Nun war es gleichgültig geworden, ob ich noch einige Tage oder Wochen irgendwelchen Schein von Anstand und Sitte aufrechterhielt – es war doch vorbei. Sie sollte nur kommen, die Magda, und mich hier trinken sehen. Ich würde es ihr ins Gesicht sagen, daß ich ein Trinker geworden war, und sie hatte mich dazu gemacht, sie mit ihrer **infernalischen Tüchtigkeit!**³²⁷

Nun ist die Tüchtigkeit nicht nur hart, sondern „infernalisches“. Sie dehnt die Kluft, die Erwin von Magda abtrennt, aus. Schon im nächsten Kapitel nennt er seine Frau „diese tüchtige Dame, mit der ich bisher verheiratet gewesen war“³²⁸. Außerdem betont der homodiegetische Erzähler immer wieder, eben diese Tüchtigkeit machte ihm zum Trinker, also zu einem Außenseiter der kleinbürgerlichen Gesellschaft. Dadurch sprengt Falladas Text die Grenzen einer naturalistischen Suchtverfall-Reportage und wird zu einem sozialen bzw. sozial-politischen Roman. Die Tatsache, dass alles Zitierte von der Hauptinstanz im betrunkenen Zustand behauptet wird, sollte bei der Analyse von Sommers Außenseitertum kein Hindernis sein. Natürlich werden Erwins Ideen als ungeordnete Phantasien eines Alkoholikers präsentiert. Das wirkliche Magda-Bild mag von Sommers Ängsten, die hauptsächlich aus seiner Schwäche und seinen Komplexen resultieren, weit entfernt sein. Allgemein bekommt seine Figur im Roman eher eine negative Färbung. Die Frage ist aber, ob es im anderen Fall möglich wäre, ein solches Werk im Dritten Reich zu

³²⁶ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. S. o., S. 38. [Hervorgehoben von A.K.]

³²⁷ Ebd., S. 51.

³²⁸ Ebd., S. 60.

veröffentlichen? Die Antwort scheint klar zu sein. Zwischen den Zeilen lesend, kann man die Analogien zwischen der von Erwin verhassten Tüchtigkeit und der menschenfeindlichen Ordnung des nationalsozialistischen Regimes kaum übersehen. Am Beispiel von Erwin Sommer zeigt Fallada, wie dünn die Grenze zwischen der vom Umfeld akzeptierten und geachteten Normalität und dem das System gefährdeten Außenseitertum ist. Der ‚kleine Mensch‘ – die Figur, die im Zentrum von Falladas Schaffen steht – wird schnell zu einem unerwünschten Fremdling, dessen Richter sich selbst über die Heftigkeit der plötzlichen Veränderung wundern:

Dann sagte der Wachtmeister ruhiger: „Ich verstehe Sie nicht, Sommer. Sie waren sonst doch ein ganz ordentlicher, solider Mann, und nun machen Sie solche Zicken! Haben Sie denn noch immer nicht genug von der ollen Sauferei? Hat Sie die nicht schon weit ins Unglück gestürzt?“³²⁹

Der in Sommers Innenraum stattgefundenen Wandel ist wirklich erstaunlich. Der Text liefert keine eindeutige Lösung des beschriebenen Problems. Erwin ist überzeugt, sein Alkoholverfall wurde allein durch Magda und ihre Abneigung ihm gegenüber verursacht. Es ist aber die Meinung eines ‚Betroffenen‘, eines äußerst unzuverlässigen Erzählers, wenn es sich um das psychologische Portrait anderer Romanfiguren handelt. Sommers Tragödie besteht in seiner geistigen Unentschlossenheit. Er ist zwischen zwei Welten – dem Kleinbürger- und dem Außenseitertum – verloren. In Paradoxen verwickelt, empfindet er sein eigenes Ich als ein fremdes Element und fleht in einem inneren Monolog Magda an: „Rette mich! Rette mich vor mir selbst!“³³⁰ Auch die von ihm kritisierte Tüchtigkeit des kleinbürgerlichen Lebensmusters ist kein konstantes Gefühl. Jedes Mal, wenn Erwin in Schwierigkeiten gerät, wenn seine private Freiheit durch das System gefährdet wird, attackiert er die inhumane Sozialordnung samt ihren Kerninstanzen³³¹. In anderen Situationen, z.B. kurz nach der Verhaftung, erinnert er sich plötzlich daran, dass er selbst doch immer eine tüchtige, anständige Bürgerexistenz führte und hofft, man würde ihn aus diesem Grund bald freisprechen.³³² Als er sich aber ans Leben in der Heilanstalt langsam gewöhnt, empfindet Sommer ein wachsendes Interesse an seiner Routine-Arbeit. Mit der Zeit findet er sich mit seinem Los ab, lebt sich in die neue Rolle hinein und versucht, die erniedrigenden Aufgaben möglichst verantwortungsvoll zu erfüllen:

³²⁹ Ebd., S. 126.

³³⁰ Ebd., S. 82.

³³¹ Vgl. ebd., S. 69.

³³² Vgl. ebd., S. 120.

Jetzt, da meine Hände die Arbeit von selbst taten, da ich nicht ununterbrochen über sie nachdenken und mich hetzen mußte, war der Kopf wieder frei für Nachdenken und Grübeln über das eigene Schicksal. Aber die Arbeit gab selbst diesem Grübeln eine andere Note. [...]

Ja, meine Arbeit machte mir Freude, es war eine niedrige Arbeit, die wirklich jedes Kind und fast jeder meiner schwachsinnigen Kameraden verrichten konnte, aber in einer gut ausgeführten Arbeit liegt immer ein Trost, sie mag so gering sein, wie sie will.³³³

Die Versöhnung mit der Totenhaus-Realität ist immerhin dialektischer Natur, denn gleich danach fügt der Protagonist hinzu: „[...] und wenn mein Herz mich wieder mit zorniger Ungeduld plagte und drängte, endlich in die Freiheit schlagen zu dürfen, so machte es wohl die Arbeit, die mir sagte: Nur Geduld, es wird alles schon kommen.“³³⁴ Daraus folgt, dass die Hoffnung, eines Tages befreit zu werden, von Erwin nicht aufgegeben wurde. Trotzdem ist für das Verstehen der Widersprüchlichkeit seines Charakters markant, dass eben die gut ausgeführte Arbeit ihn am besten tröstet. Sogar in der Haft, abgetrennt von seinem bisherigen Leben, bleibt Sommer ein Kleinbürger. Das bedeutet aber nicht, er hätte seinen Kampf aufgegeben. Davon zeugen die Zukunftspläne, die im imaginären Raum der Hauptinstanz ausgelebt werden:

Ja, ich war nun wirklich eingereiht und gehörte dazu, und wenn ich die Wahrheit sagen soll, fühlte ich mich nach den ersten Wochen der Eingewöhnung nicht einmal so schlecht. [...] Ich gehörte dazu, und doch gehörte ich nicht ganz dazu, ich war nur „vorläufig untergebracht“, und später war ich sogar nur „zur Begutachtung“ untergebracht. Eines Tages [...] würde ich [...] wieder in die Freiheit zurückkehren können. Was ich dort anfangen würde, das wußte ich noch nicht. Ziemlich sicher aber schien mir, daß ich nicht wieder in mein Haus und zurück zu Magda zurückkehren würde, auch in meinem alten Geschäft wollte ich nicht mehr arbeiten. Der Aufenthalt in der Zelle hat mich ein wenig menschen-scheu gemacht, dieses ständige Isoliertsein, ich war gerne im engen Raum [...] Mir schwebte so etwas vor, auf ein stilles Dorf zu ziehen und dort als ein unbekannter, rasch altern-der Mann meinen Lebensabend zu verbringen [...]³³⁵

Sommers Zukunftsvisionen geht eine weitere paradoxe Feststellung voran. Die Selbstidentifizierung ist für Erwin das größte Problem. Er kann weder sein Außenseitertum vollständig akzeptieren noch will er seine kleinbürgerliche Herkunft (einschließlich der Bildung, sozialer Respektierung usw.) für immer verwerfen. Gerade davon rührt die ständige Distanz zwischen ihm und anderen Häftlingen bzw. Anstaltbewohnern her. Als Sommer mit seinem dritten Schlafgenossen, dem wortkargen Holz, Gespräche führt, ge-

³³³ Ebd., S. 254.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd., S. 256.

steht er sein Bedürfnis, „wenigstens einen Menschen davon zu überzeugen, daß ich einst in meinem Kreise ein wichtiger und angesehener Mensch gewesen war“³³⁶. Die Trennung von der kleinbürgerlichen Vergangenheit fällt ihm schwer. Dennoch liegt die Rückkehr dazu außerhalb seiner prospektiven Bestrebungen. Er hat keine Absicht, zu seiner Frau und zur Arbeit im Geschäft zurückzukehren. Was er vorhat, ist eine isolierte Einzelgängerexistenz, kurzum das Außenseitertum. Anders ist nur die Form dieses Außenseitertums: ein ruhiges abgekapseltes Provinzleben statt des unaufhörenden Alkoholrauschs, der früher oder später ins Gefängnis führt. Überraschend ist in diesem Lichte das Bekenntnis, das Falladas Protagonist im 58. Kapitel macht, indem er sagt:

Wohl hatte mich der Arzt wegen seiner Offenheit um Entschuldigung gebeten, aber die Bemerkung von der überlegenen Tüchtigkeit Magdas konnte ich ihm nicht verzeihen. [...] Wenn ich erst wieder draußen war, würde ich ihm und Magda und aller Welt beweisen, wie tüchtig ich erst sein könnte.³³⁷

Diese Worte sind für einen Außenseiter noch untypischer, als die plötzliche Lust, die Erwin bei der Pflichtarbeit empfindet. Eine solche ‚Einreihung‘ könnte allein durch ein Höchstmaß an Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung erklärt werden, sie mag daher nur kurzweilig und auch nicht völlig aufrichtig sein. Dagegen ist der Wunsch, der heuchlerisch-anständigen bürgerlichen Umgebung die eigene Tüchtigkeit zu beweisen, aus der Außenseiterposition komplett unakzeptabel. Und trotzdem ist Sommer ein Außenseiter. Dies beweist vor allem der revolutionäre Grenzenbruch zugunsten des Außenseitertums in den finalen Romanzeilen. Die Intentionalität dieses letzteren kann jedoch bezweifelt werden. Schließlich könnte man behaupten, Erwin hätte einfach keine andere Wahl, außer sich seinem Schicksal zu ergeben. Da aber jeder fiktionale (Voll)text ein geschlossenes System bildet, sollte Sommers Außenseitertum dementsprechend analysiert werden. Das Ende des Romans bildet der flammende Monolog eines triumphierenden Außenseiters, der den Kleinbürger in Erwin unwiderruflich verdrängt. Die endgültige Ablehnung des Normalen, Gesunden und Tüchtigen gibt den Anlass dazu, Sommers frühere Reflexionen in einem anderen Lichte zu sehen. Wäre Erwin tatsächlich bereit, sich in sein neues Milieu einzureihen, würde er nach seiner aufgeschobenen Entlassung nicht wieder zum Alkohol greifen. Hätte er im Inneren keinen geheimen Wunsch gepflegt, sich mit seiner Frau zu versöhnen, würde ihn Magdas Scheidungsantrag nicht außer sich bringen. Die Doppelbödigkeit des Erzählten erweist sich dadurch, dass dem homodiegetisch-intradiegetischer Narrator diejenigen Zusammenhänge entkommen, die ein aufmerksamer Leser leicht be-

³³⁶ Ebd., S. 245.

³³⁷ Ebd., S. 263.

merken kann. Erwin reflektiert über sich selbst in typisch kleinbürgerlichen Kategorien. Dazu ist er noch sehr naiv, wenn er z.B. hofft, seine frühere Anständigkeit könnte im Angesicht der sachlichen Egalität des sozialen Rechtssystems behilflich sein: „Ich werde schon durchkommen, schließlich bin ich ein angesehener Bürger, man wird sich hüten, mich hart anzufassen!“³³⁸ Zum anderen ist es der Stolz, der Sommer daran stört, den primären Grund seiner Sorgen anzuerkennen: „Ich betonte das „Herr“, aber er achtete nicht darauf, solch einfacher Mann hatte für so feine Schattierungen wohl kein Gefühl.“³³⁹ Eigentlich ist Erwin auch ein „einfacher Mann“: wenigstens in dem Sinn, den er dem Wort „einfach“ in seiner Aussage verleiht. Er ist zwar gebildet, aber kein großer Intellektueller. Er wiederholt stets die Strophen eines Gedichtes, das er einmal in der Jugend gelesen hat. Ab und zu zitiert er die Heilige Schrift, aber es sind überwiegend diejenigen Bibelstellen, die dank ihrer Popularität fast zu Volkssprüchen geworden sind.³⁴⁰ Was Erwin Sommer von seiner Umgebung unterscheidet, hat wenig mit der Ausbildung zu tun. Es ist eher seine nahezu infantile Empfindsamkeit, die ihn von der kleinbürgerlichen Tüchtigkeit fortweg in den alkoholischen Rausch treibt und in einem angesehenen Geschäftsmann einen existentiell-intentionellen Außenseiter erweckt.

4.2.2 Veničkas Außenseitertum aus der soziokulturellen Perspektive

Der Grund, warum Erofeevs Venička und Falladas Erwin Sommer Außenseiter sind, liegt, sozial gesehen, in ihrer Alkoholabhängigkeit. Der zeitlich-kulturelle Rahmen ist hier aber besonders entscheidend. Eher man also diese zwei Figuren miteinander vergleicht, sollte bemerkt werden, dass das Verhältnis zu einem Alkoholiker im Dritten Reich und in der Sowjetunion der 60er relevante Unterschiede aufweist. Formal wurde der Alkoholismus, wie jede Abweichung von der Norm, in der UdSSR genauso, wie im national-sozialistischen Deutschland, getadelt. Da die Vorliebe zum Alkohol im russischen Volk jedoch stark eingewurzelt ist, war der Kampf damit a priori ein Misserfolg. Das geordnete, nüchterne Leben ist mit der Unberechenbarkeit, dem (nicht immer bewussten) Drang nach Chaos und anderen markanten Besonderheiten der slawischen Mentalität schwer vereinbar. Auch in der russischen Kultur des XX. Jh. ist das Bild eines Trinkers durch solche volksbeliebte Dichter, wie Sergej Jesenin, Wladimir Majakowskij, Wladimir Wysockij u.

³³⁸ Ebd., S. 122.

³³⁹ Ebd., S. 125.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 54, 58, 120.

a., stark idealisiert und sogar mythologisiert worden. Resümierend lässt sich behaupten, dass ein Alkoholiker in der sowjetischen Gesellschaft der 60er nicht unbedingt ein Außenseiter sein musste und gewöhnlich auch kein Außenseiter gewesen ist. Am Beispiel von *Moskau – Petuški* ist es allerdings gut zu beobachten. Die Hauptinstanz wandert durchs Moskau, fährt im Zug (wo übrigens das ganze Abteil schließlich in ein gemeinsames Trinken versinkt), kauft ein – dies alles im permanent betrunkenen Zustand. Die Umgebung betrachtet es aber eher als eine Regel, als eine Ausnahme. Nur einmal, am Anfang des Textes, wird Venička aus einem Bahnhofrestaurant hinausgeschmissen, und zwar nicht wegen seiner Betrunkenheit, sondern, weil er nach einem absurden Gespräch mit dem Türhüter nichts bestellt:

- Werden Sie etwas bestellen?
 - Und was haben Sie – nur Musik? [...]
 - Stroganoff haben wir, Torte. Euter...
- Wieder überkam mich die Übelkeit.
- Und Jerez?
 - Jerez gibt es keinen.
 - Interessant. Euter habt ihr, aber Jerez keinen.
 - Se-ehr interessant. Jawohl. Jerez haben wir keinen. Aber Euter – ja.
- Und sie ließen mich in Ruhe. [...]
- Na, was ist, was gefunden? Werden Sie etwas nehmen?
 - Jerez bitte, 800 Gramm.
 - Du bist wirklich gut, sehe ich! Man hat dir auf gut Russisch gesagt: wir haben keinen Jerez!
 - Na... dann warte ich... bis ihr welchen bekommt...
 - Na warte-warte... Da brauchst du nicht lange zu warten! ... Gleich bekommst du deinen Jerez!
- Und wieder ließen sie mich in Ruhe [...]
- Über mir zwei Frauen und ein Mann, alle drei in Weiß. [...]
- Alle drei nahmen mich unter den Armen, und durch den ganzen Saal – o Schmerz einer solchen Schmach! – durch den ganzen Saal führten sie mich und stießen mich hinaus an die Luft.³⁴¹

Das ist die erste Szene in der ‚Poema‘, wo Venička das Objekt seines Begehrens nicht bekommen kann. Im Laufe der Handlung wird sich die Situation des unerfüllten Begehrens mehrmals wiederholen. Dieses Motiv kulminiert im Finale des Romans, als der Protagonist statt der ersehnten Petuški zurück nach Moskau gelangt. Kennzeichnend ist in diesem Zusammenhang die Doppeldeutigkeit der Verlassenheit: In der Originalfassung heißt es nicht, wie in der deutschen Übersetzung, „sie ließen mich in Ruhe“, sondern „sie haben mich **verlassen**“. Auch im letzten Kapitel wird Venička verlassen: diesmal schon von Gott.

³⁴¹ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 14-16.

The episode in the restaurant serves as a prelude depicting Venichka's first attempt to reach paradise. "Saint Peter" (the restaurant doorman) grudgingly admits him but later he is thrown out by the restaurant staff in white gowns (angels). He is rejected in the Sorbonne and in the British Library. The most important rejection, though, is his rejection by God. Venichka's relationship with God is intimate, but one-sided. Venichka often talks to God, trying to solicit His help, but God, in most cases, is silent.³⁴²

Die einseitige Richtung des Kontaktes zu Gott, die von Kustanovich treffend betont wird, ist ein wesentliches Merkmal. Die Gottverlassenheit hat hier jedoch nichts mit Bestrafung zu tun. Das Trinken als Sucht unterliegt im Text keiner Bewertung. „Unter diesem Aspekt ist auch sein Alkoholismus als integrierender Faktor zu sehen [...], nicht aber als Erscheinung, die sich für eine psychologische oder soziologische Analyse anböte“³⁴³. Venička beschreibt zwar die physische und psychische Wirkung des Alkohols auf den Menschen, aber auf eine andere Art und Weise, als Sommer. Es gibt bei Erofeev keine einzige Stelle, wo der Alkohol als etwas Negatives, Täuschendes, als ein „Lügner“ (s. o.) dargestellt wird. Venička entwickelt eine komplexe, oft inkonsequente Metaphysik des Trinkens, bei der die sozialen Aspekte zweitrangig sind. Vielmehr interessiert ihn die Rolle des Alkohols als eines Surrogates der geistigen Offenbarung. Kurz nach der ungelungenen Restaurant-Visite bekommt die Reflektierung zu diesem Thema einen expliziten Ausdruck:

Ich holte alles, was ich hatte, aus dem Köfferchen, und befühlte alles – vom Sandwich bis zu dem Rose zu einem Rup siebenunddreißig. Befühlte es und wurde plötzlich schlaff. Befühlte es nochmals und – wurde welk... Herrgott, siehst Du, worüber ich verfüge? Aber brauche ich denn *das*? Sehnt sich *danach* meine Seele? Dies hier haben mir die Menschen gegeben als Ersatz für das, wonach sich meine Seele sehnt! Wenn sie mir *jenes* gäben, bräuchte ich dann dieses? [...]

Und ganz in dunkelblauen Blitzen, antwortete der Herr:

- Und wozu braucht die heilige Theresia ihre Stigmata? Sie braucht sie genauso wenig. Aber sie sind ihr erwünscht.

- Eben-eben! – antwortete ich begeistert. – So geht es mir auch – erwünscht ist es mir, auch wenn ich es gar nicht brauche.³⁴⁴

Dieser Auszug ist sowohl im Alkohol-, als auch im Außenseiterdiskurs der erzählten Welt sehr bedeutend. Der Alkohol fungiert hier als ein Ersatzelement. Was genau von ihm ersetzt wird, bleibt allerdings unklar, der homodiegetische Narrator vermeidet jegliche Konkretisierung und bezeichnet das tatsächliche Objekt seiner Bestrebungen als „ro“. Die

³⁴² Kustanovich, Konstantin: Venichka Erofeev's Grief and Solitude: Existentialist Motifs in the Poema. In: L. Ryan-Hayes, Karen (Hrs.): Venedikt Erofeev's Moscow-Petushki: critical perspectives. Peter Lang Publishing, Inc., New York 1997, S. 134-135.

³⁴³ Stewart, Neil: „*Vstan i vspominaj*“. S. o., S. 80.

³⁴⁴ Ebd., S. 22.

häufige Betonung des Undefinierbar-Transzendenten macht Veničkas innere Monologe mit den schriftlich registrierten Offenbarungen der Mystiker verwandt. Auch auf der Stilebene lassen sich mehrere Gemeinsamkeiten beobachten: chaotische Satzstruktur, untypische Wortwahl, überraschende Metaphern, innovative Epitheta. Zusammenfassend: Veničkas Überlegungen ähneln den Mystiker-Schriften vor allem dadurch, dass sie mittels der menschlichen Sprache eine andere, höhere Realität zu beschreiben versuchen. Der physische Raum wird dabei zum ‚Vorraum des Geistes‘. Da aber die meisten Menschen die Wirklichkeit strikt materiell bzw. intellektuell betrachten, werden diejenigen, deren geistige Erfahrung ins Reich des Transpersonalen durchkämpft, in der Diesseits-orientierten Gesellschaft als Außenseiter abgestempelt. Im Fall von Venička erfolgt diese Zuordnung bereits im jungen Alter. Er selbst berichtet darüber, indem er sich auf der inneren Suche nach den Quellen seiner Sonderlingsstelle an eine oft vorkommende Situation aus der Vergangenheit erinnert:

Ich erinnere mich, es ist sehr lange her, da brachte man in meinem Beisein die Rede oder den Streit auf irgendeinen Käse, und ich sagte: „He! wollt ihr wirklich ernsthaft über diesen Käse reden!“ Aber man wunderte sich über mich und sagte: „Wieso ist das Käse?“ Wenn auch das Käse sein soll, was ist denn dann kein Käse?“ Und ich sagte: „Oh, ich weiß es nicht, ich weiß es nicht! Aber es *ist* Käse!“³⁴⁵

Was für andere Menschen wichtig ist bzw. den Kern ihrer Existenz ausmacht, ist für den Außenseiter Venička „Käse“: oder – dem Original näher – Unsinn. Hier muss man wieder auf die für die vorliegende Analyse entscheidende Unexaktheit der deutschen Übersetzung des Erofeev-Textes hinweisen. Die Originalfassung bereitet hier allerdings fast unüberwindbare Schwierigkeiten. Auf Russisch antwortet Venička auf die Frage, was dann kein Unsinn sein sollte, etwa folgendes: „Oh, ich weiß nicht, ich weiß nicht! Aber das gibt es“.³⁴⁶ Dieser Unterschied ist insofern bedeutend, als die Aussage von Venička eine tiefe Überzeugung des Protagonisten von der Existenz einer höheren Realität evident zum Ausdruck bringt. Aus der deutschen Version folgt dagegen, dass die Figur nur dazu fähig ist, das Negative zu formulieren, jedoch keine Alternative kennt. In der Tat kennt Venička eine Alternative, ist nur nicht imstande, sie zu benennen, denn es gibt keine eindeutige Definition davon. Bezeichnend ist auch, dass Erofeevs alter Ego in der Ablehnung des indirekt verpflichtenden Wertesystems viel radikaler, als das von Fallada, agiert. Venička wendet das Populär-Notwendige kompromisslos ab. Sommers Relation zum Kleinbür-

³⁴⁵ Ebd., S. 44-45.

³⁴⁶ Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki. Poema*. S. o., S. 45.

gertum schwebt, wie oben gezeigt wurde, zwischen stolzer Identifizierung und bitterem Hassgefühl. In der UdSSR war der Begriff „Kleinbürgertum“ in Bezug auf den sog. „sowjetischen Menschen“ nicht üblich. Als „kleinbürgerlich“ wurde (im scharf kritischen Ton) die westliche Konsumgesellschaft bezeichnet. Im Land, wo das Proletariat als die höchste soziale Schicht verehrt wurde, kam ein abwertendes Verhältnis zu den ‚einfachen Menschen‘ nicht in Frage. Es waren eher die Intellektuellen (die sog. ‚Intelligenzia‘), die wegen ihrer liberalen Ansichten bespitzelt und verfolgt wurden. Welcher sozialen Schicht Venička angehört, ist schwer zu sagen. Was das literarische Darstellungsverfahren angeht, setzt sich der Autor von *Moskau – Petuški* mit dem hetero-intradiegetischen Erzähler, also auch mit der Hauptinstanz, gleich. Sie tragen sogar denselben Namen: Venička ist ein Kosenamen zu Venedikt. Auch die biographischen Fakten aus dem Leben von Venedikt Erofeev zeugen von unübersehbaren Parallelen zwischen ihm und seinem Protagonisten (ähnlich, wie zwischen Hans Fallada und Erwin Sommer). Im Poem-Text erzählt Venička, er arbeitete fünf Wochen lang als Brigadier. Das ist die einzige Information über sein berufliches Leben, die dem Rezipienten zugeteilt wird. Veničkas Denk- und Sinnhorizont zeugt jedoch von einer beinahe enzyklopädischen Belesenheit. *Moskau – Petuški* ist einer der wenigen metaliterarischen Texte, die in der Sowjetunion verfasst wurden. Abgesehen von den overtten Zitaten, die man an einigen Stellen auch im *Trinker* finden kann, enthält Erofeevs Alkohol-Odyssee zahlreiche ‚versteckte‘ Anspielungen auf literarische bzw. philosophisch-religiöse Werke der gesamten Weltkultur von der Bibel bis zum Existenzialismus:

Sieht man näher hin und nimmt den Text der „tragischen Blätter“ so ernst, wie er verstanden sein will, führt die Reise Erofeevs Erzähler Venicka nicht in das [...] verhurte Provinzkaff Petuški, sondern in das unerreichbare Neue Jerusalem der Johannesoffenbarung [...] ³⁴⁷

[...] sämtliche Beobachtungen, Anspielungen, Gedanken sind ineinander verwoben, aufeinander bezogen. In Erofeevs *Moskau – Petuški* gibt es nichts Vereinzelt: die russischen Klassiker ohnehin, aber eben auch Petrarca, Dante, Rabelais, Cervantes, Sternes *Tristram Shandy* [...], *Faust*, Schiller, Pascals *Gedanken*, die alten Griechen, Lateiner – und noch viele andere, die bisher noch nicht erkannt worden sind. ³⁴⁸

Die Intertextualität wirkt aber in Erofeevs Prosa anders, als im europäischen bzw. amerikanischen Postmodernismus. Der Zitatenüberfluss ruft keinen Verfremdungseffekt hervor. Der Leser bleibt „mittendrin“, d.h. im inneren Raum der Hauptfigur. Ob man sich dabei

³⁴⁷ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 183.

³⁴⁸ Ebd., S. 185.

der metaliterarischen Anspielungen bewusst ist oder nicht, bleibt für die Text-Rezipient-Relation unentscheidend. Das Zitieren baut keine Grenze zwischen dem Erzählten und dem Erlebten auf. Ganz im Gegenteil: es bricht diese Grenze. Bleibt das Zitat unbemerkt, so hat es gar keinen Einfluss auf den Leseprozess. Wenn man das Zitat als solches anerkennt, erhöht es die Bindung an die Hauptfigur von der rein emotionalen auf die emotivmentale bzw. geistige Ebene. Bei Fallada „teilt Erwin Sommer seine Gedanken- und Gefühlswelt in der Beziehung zum Alkohol insoweit mit, als dass nachträglich eine reflexive Distanz und Abgrenzung von der eigenen Geschichte [...] vollzogen wird“³⁴⁹. Bei Erofeev bedeutet dagegen „reflexiv“ nicht „distanziert“, obwohl der Erzählprozess ununterbrochen im Präteritum erfolgt. Was allgemein die erzählte Zeit in *Moskau – Petuški* angeht, so wird sie vom Narrator traditioneller, als im *Trinker*, gestaltet. Es gibt keine Übergänge vom Damals zum Jetzt oder umgekehrt, die Handlung entfaltet sich linear, mit der Ausnahme von einigen kurzen Flashbacks. Sowohl Venička als auch Sommer analysieren ihre eigenen Taten retrospektiv. Bemerkenswert ist aber nicht nur das Gemeinsame, sondern auch der erzähltechnisch-semantische Unterschied dieser zwei Arten von Analyse. Beide Protagonisten registrieren die Wirkung des Alkohols auf den menschlichen Körper bzw. auf die Seele. Beide berichten aus einer unbestimmten zeitlichen Distanz. Trotzdem wird die erzählte Realität in *Moskau – Petuški* und *Der Trinker* vom Leser unterschiedlich empfunden. Erwin Sommers Geschichte erzählt ein der Sucht verfallener, jedoch ansonsten durchaus ‚normaler‘, berechenbarer Ich-Narrator, dessen Bemerkungen und Schlussfolgerungen nicht selten sachlich und vernünftig sind. Oft betrachtet er sich selbst, als ein interessantes Untersuchungsobjekt mit der Scharfsinnigkeit eines Soziologen bzw. Psychologen:

Es ist seltsam, daß ich auch in diesem Zustand schwerster Vergiftung mit keinem Gedanken dem Alkohol abschwor. Im Gegenteil, ich vermied es ängstlich, an ihn auch nur zu denken. Er konnte nicht die Ursache sein, ihn konnte ich nicht aufgeben. Er war mein einziger guter Freund in diesen Tagen der Verlassenheit und Erniedrigung! Und kaum hatte ich mich ein wenig erholt, kaum gingen Atem und Herz etwas ruhiger, da griff ich wieder zur Flasche, trank von neuem, die Träume zu rufen, das Vergessen zu rufen, einzugehen in das süße Nichts, in dem man weder Sorgen noch Freuden kennt, in dem man weder Vergangenheit noch Zukunft hat.³⁵⁰

Stellen, wie diese, wechseln sich in Falladas Roman mit anderen, gegenpolaren Reflexionen, wo die Grenze zwischen dem klaren Verstand und dem suchtbedingten Wahn flie-

³⁴⁹Zimniak, Paweł: *Erzählte Sucht...* S. o., S. 179.

³⁵⁰Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck.* S. o., S. 76.

ßend wird. Bei Erofeev gibt es keine solche Abwechslungen. Die geschilderte Welt sowie die ganze erzählte Story wird in Veničkas Bewusstsein fokussiert, d. h. in einem Bewusstsein, das zwar die analytische Methodik anwendet, seiner Natur nach aber zutiefst synthetisch bleibt. Der Innenraum von Venička ist weder im nüchternen noch im betrunkenen Zustand logisch organisiert. Er zeichnet sich durch die permanente Ungeordnetheit aus. Vergleicht man seine Beschreibungsweise der Alkoholwirkung mit den oben zitierten Worten von Erwin Sommer, so werden die Unterschiede bereits auf der bloßen formalen Ebene sichtbar:

So. Ein Glas Zubruvka. Und dann – auf der Kaljaevskaja – ein zweites Glas, nur nicht mehr Zubruvka, sondern Koriander. Einer meiner Bekannten sagt immer, Koriander wirke auf den Menschen antihuman, das heißt, er stärke die Glieder und schwäche die Seele. Bei mir war es aus irgendeinem Grunde umgekehrt, das heißt, meine Seele war im höchsten Grade gestärkt und die Glieder geschwächt, aber einverstanden, auch das ist antihuman. Deshalb schickte ich dort, noch auf der Kaljaevskaja, zwei Krüge Ziguli-Bier hinterher und einen Schluck Abel-de-Desert aus der Flasche.³⁵¹

Die Gesetze eines logischen Satzkonstruktes werden hier mit einer ironisch-sorgfältigen Absicht vermieden. Die Aussage fängt mit der für Venička sowie für Erwin üblichen Aufzählung des konsumierten Alkohols an. Danach folgt ein psychologisch-philosophischer Deutungsversuch – eine These, die schon im weiteren Satz widerlegt wird. Die Regel, nach der der Korianderwodka den Körper stimuliert, die Seele dagegen entkräftet, wirkt im Fall von Venička umgekehrt. Dies ist allerdings kennzeichnend: auch im gewöhnlichen Denk- und Fühlssystem eines Alkoholikers nimmt Erofeevs Hauptfigur die Außenseiterposition ein. Nachdem aber Venička die „antihumane“ Wirkung der eingenommenen Mischung auf den Menschen anerkennt, beschließt er, noch zwei Bierkrüge und einen Dessertschnaps auszutrinken. Man kann also nur vermuten, ob diese äußerlich inkonsequente Tat von einer latenten Logik motiviert wird – einer unfassbaren Logik, nach der zwei Bierkrüge für die Wiederkehr der verlorenen Humanität sorgen. Es gibt aber in der ‚Poema‘ Szenen, die für eine logische Interpretation keinen Raum freilassen:

Und dann ging ich ins Zentrum, weil es mir immer so geht: wenn ich nach Kreml suche, lande ich unweigerlich auf dem Kursker Bahnhof. Zum Kursker Bahnhof mußte ich ja eigentlich auch, und nicht ins Zentrum, trotzdem ging ich ins Zentrum, um wenigstens einmal den Kreml zu sehen: sowieso, denke ich, werde ich den Kreml nicht sehen, sondern direkt auf dem Kursker Bahnhof landen.

³⁵¹ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem.* Kein & Aber AG, Zürich 2005, S. 7.

Es kränkt mich heute beinahe bis zu Tränen. [...] Was mich kränkt, ist: ich habe soeben errechnet, daß ich von der Cechov-Straße bis in dieses Treppenhaus noch für sechs Rubel getrunken haben muß – aber was und wo ich getrunken habe? und in welcher Reihenfolge? habe ich zu meinem Wohl getrunken oder zu meiner Wehe? Niemand weiß es und niemand wird es je erfahren. Wir wissen ja auch bis heute nicht: hat Zar Boris den Thronfolger Dmitrij ermordet oder umgekehrt?³⁵²

Der angeführte Textauszug enthält eine Kette von Absurditäten. Zuerst erklärt der Erzähler, er wollte ursprünglich zum Kursker Bahnhof. Dann geht er jedoch ins Zentrum, um den Kreml wenigstens einmal im Leben zu sehen. Sein Gedankengang ist dabei aber: den Kreml sehe ich sowieso nicht, also komme ich schließlich zum Kursker Bahnhof. Den nächsten Absatz eröffnet die emotive Feststellung einer inneren Kränkung, die dadurch verursacht wird, dass Venička sich nicht erinnern kann, wie viel und in welcher Reihenfolge er getrunken hat. Die Gedächtnislücken kommen bei ihm allgemein häufiger als im *Trinker* vor. Die Ursache liegt nicht nur darin, dass Erofeev und Fallada den alkoholischen Rausch aus verschiedenen Perspektiven beschreiben. Anders sind die Figuren an sich. Erwin betont stets, dass er immer ein tüchtiger und angesehener Mensch gewesen ist. Und man glaubt es ihm: insbesondere, wenn man sieht, wie detailliert und ausgewogen er seine eigene Krankheit schildern und beurteilen kann. Nur einmal im Roman kann Falladas Protagonist die Geschehnisse des vergangenen Abends nicht wiederherstellen, was ihm aber nach einer intensiveren Überlegung puzzle-artig gelingt³⁵³. Außerdem stellt sich Venička am Ende des angeführten Zitats eine Frage, die in der realistisch-naturalistischen Erzählwelt von *Der Trinker* undenkbar wäre. Er fragt sich nämlich, ob er sich zu Wohl oder zu Wehe getrunken hat. Man kann sogar nicht richtig definieren, was das bedeutet. In der russischen Sprache wird die Gegenübersetzung Wohl – Wehe in Bezug auf ein durch den Menschen konsumierendes Objekt vor allem kirchlich-religiös gemeint und betrifft das Sakrament der Kommunion. Im gesamten Bibeldiskurs von *Moskau – Petuški* wäre eine solche Deutung nicht unmotiviert, trotzdem bringt sie hier keine eindeutige Sinnerschließung von Veničkas Zweifeln. Ganz grotesk wirkt in diesem Zusammenhang der Verweis auf eine tragisch-berühmte Begebenheit aus der russischen Geschichte, die ja mit den beschriebenen Ereignissen nichts zu tun hat. Erst postuliert der Erzähler, man wird niemals erkennen, ob er zum Wohl oder zur Wehe getrunken hat. Dann untermauert er diese Aussage dadurch, dass es bis heute unklar ist, ob der Zar Boris Dimitrij oder Dimitrij (damals noch ein kleiner Junge) den Zaren ermordete. Der einzige Zusammenhang

³⁵² Ebd., S. o., S. 8.

³⁵³ Vgl. Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. S. o., S. 113-114.

zwischen diesen zwei Sätzen ist das Unwissen. Für jeden anderen Menschen wäre dies offensichtlich ungenügend, um jegliche Parallelen aufzubauen. Nicht aber für Venička. In seiner privaten Innenrealität sind die Gesetze der physisch-kulturellen Wirklichkeit, die ihn umkreist, auf den Kopf gestellt. Daher darf Veničkas innere Welt nicht als chaotisch abgestempelt werden. In seinem Außenseiter-Paradigma ist sie absolut harmonisch, von einer qualitativ *anderen* Ordnungsnormierung regiert. Wichtig ist, dass dieses Anderssein nicht durch den Alkohol verursacht wurde. Nicht weil Venička trinkt, ist er ein Außenseiter, sondern umgekehrt: er trinkt, weil er ein existentieller Fremdling in seinem Milieu ist. Weder hat er jeweils zu seiner Umgebung gepasst noch danach gestrebt. Das Trinken ist nur eine konsequente Folge davon, die durch die Gesamtheit der soziokulturellen Besonderheiten der russisch-sowjetischen Gesellschaft abhängt und moduliert wird.

4.3 Frauenbilder und Liebesmotive bei Fallada und Erofeev

In Hans Falladas *Der Trinker* gibt es zwei signifikante Frauengestalten: Magda und Elinor. Der Ehefrau des Protagonisten, mit der er mehrere glückliche Jahre zusammen verbrachte („Viele Jahre hatten Magda und ich eine ausgesprochen gute Ehe geführt“³⁵⁴), opponiert ein lüsternes Kneipenmädchen. Symbolisch steht dieser Gegensatz für die abwechselreichen Relation von bürgerlicher Anständigkeit und regellosem Außenseitertum in der inneren Welt der Hauptinstanz. Venedikt Erofeevs *Moskau – Petuški* verfügt nur über eine markante Frauenfigur, die aber im Text nicht agiert. Sie ist das Ziel der Protagonistenreise, und da dieses Ziel von Venička letztendlich nicht erreicht wird, bleibt seine Geliebte ein namenloses Idealbild, eine Art ‚Dulcinea der Moderne‘, deren realer Prototyp kaum in der Handlung erscheint. Und eben aus diesem Grund kann man bei *Moskau – Petuški*, im Unterschied zum *Trinker*, von einem Liebesmotiv sprechen. Die beiden Texte stellen zwei entgegen gesetzte Erlebismodi dar: bei Fallada ist die Liebe ein retrospektives, bei Erofeev ein perspektivisches Phänomen. Sommer erinnert sich an das Glück, das ihm und Magda einmal zugeteilt wurde. Er fühlt, dass sowohl die Frische, als auch die Intensität dessen, was sie für einander empfanden, vorbei ist, sucht daher nach etwas, was ihm dieses Paradies der Vergangenheit ersetzen könnte. Alkohol allein reicht nicht aus, denn als ein höchst selbstunsicherer und sentimentaler Mensch braucht Erwin auch Wärme, Verständnis und Nähe einer liebenden Frau. Deshalb mythologisiert er Elinor und macht aus ihr eine romantische ‚Alkohol-Muse‘. In Erwins Phantasie wird sie zum

³⁵⁴ Ebd., S. 12.

Schutzengel seines inneren Außenseiters. Die Stellen, wo er Elinor bewundert, gehören zu den lyrischsten Szenen im Roman. Schon ihre erste Erscheinung im Text sorgt für die plötzliche Unruhe in Sommers Gefühlsraum:

Zum ersten Male sah mich jetzt das Mädchen an. Langsam hob es die etwas körnigen Lider und blickte mich mit hellen, wissenden Augen an. „Mit Schnaps?“ fragte es. „Mit Schnaps“, sagte ich. Das Mädchen griff nach einer Flasche, und ich überlegte mir, ob mich je in meinem Leben ein weibliches Wesen schon einmal so schamlos wissend angeschaut hätte. Dieser Blick schien bis auf den Grund meines Mannestums dringen zu wollen, als möchte er erfahren, was ich als Mann galt; ich empfand ihn wie etwas Körperliches, etwas schmerzlich süß Beleidigendes, als sei ich nackt ausgezogen worden von diesen Augen.³⁵⁵

Dass Erwin Elinors Verhalten fasziniert, ist ein weiterer Beweis für seine Naivität – die Naivität eines anständigen Bürgers, der sein ganzes Leben lang eine abgekapselte, geregelte Durchschnittsexistenz geführt hat. In der Tat hat die Manier, wie Elinor ihn anschaut, nichts Poetisches an sich. Es ist eher der ‚untersuchende‘ Blick eines erfahrenen Kneipenmädels. Charme und Poesie verleiht ihr Erwins Vorstellungskraft, die eine junge, leicht zugängliche Frau in eine sanfte, unschuldige Nymphe verwandelt:

„[...] Als Junge habe ich ein bißchen Französisch gelernt, aber ich kam zu früh von der Schule, die Eltern hatten nicht Geld genug. Weißt du, was das heißt: ‚Donnez-moi un baiser, mademoiselle?‘“
Kein Zeichen von ihr, nicht ja, nicht nein. „Es heißt: ‚Geben Sie mir einen Kuß, mein Fräulein‘. Aber zu dir müsste man sagen: Donnes-moi un baiser, ma reine! Reine, das heißt Königin, und du bist die Königin meines Herzens, du bist die Königin des Giftes, das in den Flaschen verkort wird, gib mir die Hand, Elsabe – ich werde dich Elsabe nennen, Königin –, ich will deine Hand küssen...“³⁵⁶

Je romantischer Erwins Phantasie das reale Elinor-Bild mittels verschiedenster Metaphern modifiziert, desto bitterer und enttäuschender sieht die baldige Demythologisierung des kreierten Ideals aus. Von Alkohol und Emotionschaos geführt, will er die Wirklichkeit so, wie sie ist, nicht anerkennen. Sein Traum ist ihm zu wertvoll, fast sakral, um es zugunsten der nüchternen Objektivität aufzugeben. Aber sogar dieser Traumraum ist nicht rein lyrisch. Vielmehr bildet er eine widersprüchliche stilistische Mischung aus dem Romantisch-Poetischen und der in Jargonform konzipierten Alltagsrealität. Einerseits wird Elinor von Sommer „mein schönes Kind“ bzw. „meine Holde“³⁵⁷, andererseits – im oben angeführten Auszug – „die Königin des Giftes“ genannt. Die Entlarvung des wahren Wesens von Elinor erfolgt, als sie Erwin finanziell ausnutzt, um ihn gleich nach seiner nächtlichen

³⁵⁵ Ebd., S. 20.

³⁵⁶ Ebd., S. 34.

³⁵⁷ Ebd., S. 30

Rohlingsvisite in die Hände der Polizei zu übergeben. Erst dann wird dem Protagonisten klar, was für ein Menschentyp seine „Alkoholkönigin“ wirklich ist:

Die brutale Rücksichtslosigkeit, mit der sie mich im Stich ließ, sobald sie ihren Zweck erreicht hatte, raubte mir fast den Atem. Dann rief ich: „Verläßt du dich nicht ein bißchen sehr auf meine Anständigkeit, Elinor?“ scharf durchs ganze Lokal. „Bringen Sie den besoffenen Trottel weg, Wachtmeister!“ schrie sie jetzt. „Ich will nicht mehr von ihm angequatscht werden. Er war mir immer eklig, hoffentlich behaltet ihr ihn ein wenig im Kittchen!“ Ich begriff, in einem Augenblick begriff ich. [...] Nun ließ sie die Maske fallen – ich war ein ekelhafter Trottel. Wahrhaftig, ich war es wirklich. Wie gut, dass ich noch eine Flasche Schnaps zu Trost in der Tasche hatte!³⁵⁸

Was Erwin als eine „gefallene Maske“ bezeichnet, existierte eigentlich nur in seiner Vorstellung. Zwar hat ihn Elinor ganz offensichtlich belogen, aber dass Erwin sich von ihr belügen lässt, ist einzig und allein seine Schuld (was er auch zugibt). Der Schlüsselbegriff ist hier die *Enttäuschung*, die durch die tragische Unvereinbarkeit des äußeren Raumes mit dem inneren verursacht wird. Analysiert man genauer, was diese Enttäuschung auf der Story-Ebene bewirkt, so werden folgende Schlussfolgerungen zum Ergebnis:

1. Erwin Sommer hat zu hohe Ansprüche an seine Frau und betrachtet eine relative Abkühlung in den Beziehungen mit Magda als eine unwiderrufliche Ehekrise.
2. Von der gefühllosen Ordnung des kleinbürgerlichen Zusammenlebens enttäuscht, stürzt er sich in die dem Bürgertum entgegen gesetzte Welt der Kneipen, Hochstapler und leicht zu habenden Frauen.
3. Weder die erste noch die zweite Realität entsprechen jedoch seinen Erwartungen. Das Eheleben mit Magda ist ihm zu ‚trocken‘ und emotionslos geworden. Die halbkriminelle Moral der niederen Gesellschaftsschichten schockiert ihn mit ihrer vulgären Ungerechtigkeit.

Die Hauptfigur des *Trinkers* kann sich mit keiner sozialen Gruppe identifizieren. Sommer fühlt sich verloren. Deshalb ist er eben nicht **ein**, sondern **der** Trinker – konkreter Mensch, der, trotz seiner oberflächlichen Durchschnittlichkeit, sich nicht einreihen lässt. Sein wichtigstes Problem ist die Selbsterkenntnis. Frauen dienen für ihn nur als ein Mittel dazu. Daher sollte man in Bezug auf Falladas Roman über die Liebe eher vorsichtig reden, denn Sommers Verhältnis zu den Frauen basiert entweder auf Angst und Missvertrauen (gegenüber Magda) oder auf blindem, suchtbedingtem Vertrauen (in Bezug auf Elinor). Im Allgemeinen sucht Erwin nach einer Art Asyl, er braucht Anerkennung und Verständnis, kann aber selber weder das Eine noch das Andere anbieten. Seine Innenwelt

³⁵⁸ Ebd., S. 119.

ist extrem selbstbezogen, er gehört derjenigen egozentrischen Außenseitergruppe an, bei der das affektiv-emotive Ich im Zentrum steht. Auf der Erzählebene führt es dazu, dass der narrative Raum „zum Raum eines intensiven emotionalen Erlebens und zum Empfindungsraum“³⁵⁹ wird.

Dasselbe kann man auch von Erofeevs Geschichte behaupten, jedoch werden sowohl der Erlebnis- als auch der Empfindungsraum in *Moskau – Petuški* anders gestaltet. Zum Großteil hängt dieser Unterschied mit der Raumhierarchie zusammen. Die ängstliche Unentschiedenheit, das Balancieren zwischen dem Außenseiter und dem Kleinbürger, die Erwin Sommers Innenwelt markierte, ist Venička absolut fremd. Seine Position – oder eher sein Lebensgefühl – ist, unabhängig von ihrer ontologischen Paradoxie, fester, als bei Sommer. Veničkas Ziel ist ihm vom Anfang an klar: er will nach Petuški – zu der Frau, die er liebt:

Doch zuerst trotz allem zu ihr. Zuerst – zu ihr! Sie auf dem Bahnsteig sehen, mit dem Zopf vom Popo bis in den Nacken, und rot angelaufen vor Erregung, auflockern und sich betrinken bis zum Umfallen, und weiden, weiden in den Lilien so lange, bis ich zu Tode erschöpft bin! [...]

Dieses Mädchen ist alles andere als ein Mädchen! Diese Verführerin ist kein Mädchen, sondern eine Ballade in As-Dur! Diese Frau, dieses rothaarige Luder – ist keine Frau, sondern ein Zauber! Ihr werdet fragen: wo, Venička, hast du sie eigentlich aufgegebelt, und wo kommt sie her, diese rothaarige Hündin? Und kann es in Petuški überhaupt was Vernünftiges geben?

- Es kann! – sage ich euch, und sage es so laut, daß Moskau und Petuški zusammenzucken. – In Moskau nicht, in Moskau kann es das nicht geben, in Petuški aber kann es das! Und was macht es schon, daß sie „Hündin“ ist? Dafür eine so harmonische Hündin!³⁶⁰

Zwei Nuancen sind hier von Bedeutung:

-Erstens geht es um die oppositionelle Gegenüberstellung von Moskau und Petuški. So betrachtet, kann man den Texttitel doppelbödig verstehen: als die Bezeichnung der Richtung der unternommenen Reise und zugleich als die ewige Dichotomie von Hölle und Himmel, Gut und Böse usw. Bemerkenswert dabei ist, dass in der Rolle des Bösen eben die Hauptstadt Moskau auftritt, wogegen ein unauffälliger provinzieller Ort das gesegnete Elysium symbolisiert.

Zweitens ist – im Lichte der vergleichenden Analyse mit dem narrativen Organisationsmuster des *Trinkers* – ein weiterer bedeutender Aspekt zu beachten. Erofeevs Trinker ist von seinen Visionen nicht geblendet. Er weiß, wie die sog. ‚objektive Realität‘ aussieht. Er weiß, dass seine Geliebte eine „Hündin“ ist, aber sie ist es in der allgemein-menschli-

³⁵⁹ Zimniak, P.: *Erzählte Sucht...* S. o., S. 181.

³⁶⁰ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem.* S. o., S. 51

chen Oberflächendimension. Er macht sich keine falschen Hoffnungen, dass sie ihm treu bleibt: „Was geht das mich an! [...] Meinetwegen ist sie mir nicht treu. Alter und Treue hinterlassen nur Falten im Gesicht, und ich zum Beispiel will nicht, daß sie Falten im Gesicht bekommt. Meinetwegen ist sie mir nicht treu, natürlich nicht ganz „meinetwegen“, aber trotzdem meinetwegen. Dafür ist sie ganz gewebt aus Düften und Aroma.“³⁶¹ Die Untreue der begehrten Frau ist etwas Objektives, man kann sie leicht beweisen. Im Unterschied dazu gehören ihre „нега и ароматы“ zum innerlich-subjektiven Erlebnisraum von Venička, denn nur er empfindet sie so. Dieser Dichotomie ist sich Venička völlig bewusst, wenn er sich *intentionell* gegen die schonungslose Objektivität zugunsten der emotiv-romantischen Subjektivität entscheidet. Das Äußere ist für jeden Menschen sichtbar. Venička besitzt aber die Gabe der Liebe – die Gabe, das Innere seiner Geliebten zu durchschauen. Was er da erblickt, ist von dem objektiv-realen Bild weit entfernt:

Es kam natürlich vor, es kam vor, daß sie auch giftig war, aber das ist alles Quatsch, all das ist zum Selbstschutz und zu so etwas Weiblichem – davon verstehe ich wenig. Jedenfalls, als ich sie bis zum Ende geknackt hatte, fand ich kein bißchen Gift in ihr, sondern nur Himbeeren mit Sahne. An einem der Freitage, zum Beispiel, als mir von der Zubruvka schön warm war, sagte ich zu ihr:

- Komm, komm, laß uns das ganze Leben zusammenbleiben! Ich nehme dich mit [...] Fahren wir!

Und sie zeigte mir schweigend die Feige. In meiner Ermattung führte ich sie an meine Nase, atmete tief ein und fing an zu weinen:

- Aber warum? ... warum? ...

[...] Da fing auch sie an zu schluchzen, und fiel mir um den Hals:

- Du Spinner! du weißt doch selbst, warum! du weißt doch selbst warum, du Durchgeknallter!

[...] Aber heute – heute wird sich etwas entscheiden, denn heute ist Freitag – der dreizehnte, der Zählung nach. Und Petuški kommt immer näher, Herrscherin des Himmels!³⁶²

Einer tagtäglichen, durchaus prosaischen Situation – der Fahrt eines Alkoholikers zu seiner Freundin – verleiht das narrative Medium eine mystische Stimmung, einen beinahe religiösen Sinn. Nichts ist hier zufällig, alles fungiert als ein Zeichen: z.B. die Tatsache, dass der Tag, an dem Venička nach Petuški verreist, der dreizehnte Freitag ist. Auch der finale Aufruf zur Gottesmutter im zitierten Textauszug bildet ein wesentliches Erzählelement. Veničkas Verhältnis zu seiner Geliebten ist einerseits der mittelalterlichen Minnesänger-Tradition, andererseits der Idee des „ewig Weiblichen“ (W. Solowjow, A. Blok u. a.) verpflichtet. Nach Konstantinovich trägt sie auch „deutlich dämonische Züge und

³⁶¹ Ebd., S. 56.

³⁶² Ebd., S. 57-58.

gleicht in vielem der symbolistischen *femme fatale*³⁶³ In Verbindung mit der sozial-kulturellen Hülle erzeugt diese ‚moderne Romantik‘ einen komischen Effekt, was aber die ursprüngliche Seriosität eines solchen Herangehens nicht aufhebt. Die Fahrt nach Petuški wird zu einer symbolhaften Pilgerreise. Dass das Ziel letztendlich nicht erreicht wird, vertieft nur die religiöse Symbolik des erzählten Geschehens. Objektiv manifestieren die letzten Poemzeilen Veničkas Misserfolg. Sie können jedoch als ein Symbol der Vergeltung durch das Leiden interpretiert werden. Im romantisch-christlichen Diskurs wäre diese Deutung, trotz aller traurigen Ironie, angebracht. Aus dieser Perspektive bekommt das tragische Finale einen ‚bereinigenden‘ Sinn. Versteht man Petuški nicht als bloßen geographischen Raum, sondern als das angestrebte verlorene Paradies, so liegt der Weg dorthin konsequenterweise durchs Leiden. Die Berechtigtheit dieser Interpretation kann mit folgender Petuški -Beschreibung aus dem Text untermauert werden:

„Petuški ist der Ort, wo die Vögel weder tags noch nachts verstummen, wo weder im Winter noch im Sommer der Jasmin verblüht. Die Erbsünde – die es vielleicht gegeben hat – belastet dort niemanden. Dort haben sogar Menschen, die wochenlang nicht trocken werden, einen abgrundtiefen und klaren Blick. [...] - Betet, Engel, für mich. Auf daß erleuchtet sei mein Weg und mein Fuß nicht an einen Stein stoße, und auf daß ich die Stadt sehe, nach der ich mich so geseht.³⁶⁴

Die Kluft zwischen dem realen Petuški-Raum und seiner idealistisch modifizierten Widerspiegelung in Veničkas Phantasie scheint unüberwindbar zu sein. Auf der Ebene der betastbaren Wirklichkeit bleibt sie auch so. Was aber im Innenraum des Protagonisten geschieht, ob sein unmaterielles Ich in der ersehnten Stadt ankommt – die Antworten auf diese Fragen bleiben jenseits des Erzählten. Diese unausgesprochene Andeutung auf die potentielle Weiterentwicklung der Innenraum-Geschehnisse unterscheidet Erofeevs mystisches Liebespoem von Falladas poetisch-naturalistischem Roman, dessen Sinn- und Textgrenzen auf allen Ebenen zusammenfallen.

4.4 Der literarische Außenseiter im „Übermensch“-Diskurs

4.4.1 Der ‚poetische Naturalismus‘ von Falladas *Der Trinker*

Das Übermenschkonzept, das von Friedrich Nietzsche in seinem fundamentalen Frühwerk *Also sprach Zarathustra* herausgearbeitet wurde, übte einen unüberschätzbaren Einfluss auf die europäische Kultur des XX. Jh. aus. Auch was die Literatur angeht, findet sich

³⁶³ Kustanovich, Konstantin: *Venichka Erofeev's Grief and Solitude...*, S. o., S. 124.

³⁶⁴ Ebd., S. 41-42.

kein bedeutender Autor, der nach Nietzsche geschaffen hat und sich, zumindest fragmentarisch, mit dem Gedankengut des deutschen Dichterphilosophen nicht auseinandersetzte. Bei der Behandlung der Außenseiterthematik werden diese Parallelen erst recht sichtbar. Es gibt nämlich Schriftsteller, deren Nietzsche-Inspirationen unbestritten sind, ja unmaskeiert in ihren Texten offenbart werden. So verhält es sich mit den Romanen von Nikos Kazantzakis, Knut Hamsun oder – im deutschen literarischen Raum – Hans Heyck, Robert Musil, Thomas Mann, Hermann Hesse u. a. Der Name Hans Fallada wird im weit verstandenen Nietzsche-Kontext gewöhnlich nicht erwähnt. Sein Roman *Der Trinker* gibt daher eine gute Möglichkeit, die innere Verwandtschaft der literarischen Außenseiterdarstellung bei Fallada mit Nietzsches Idee des Übermenschen aufzudecken. Diese Verwandtschaft muss nicht auf einer bewussten Auseinandersetzung basieren. Wenn aber das gesamte sozial-kulturelle Klima, der sog. ‚Zeitgeist‘ der Epoche von der Philosophie eines bestimmten Denkers durchdrungen wird, so führt es logisch dazu, dass auch in den Werken, deren Oberflächenebene mit Nietzsche nichts zu tun hat, auf der Ebene der Tiefenstruktur mehrere Gemeinsamkeiten auftreten.

Die Hauptfigur im *Trinker* ist eine unentschiedene Außenseiterinstanz, deren trivial-traurige Lebensgeschichte mit dem von Widersprüchen markiertem Innenraum kollidiert. Dabei sind der Alkoholiker und der Kleinbürger keine einzigen Bestandteile dieses Innenraumes. Der Dichter ist in Sommers Seele auch präsent, obwohl nicht so vordergründig, wie bei Venička. Dazu zählt z.B. sein reflexives Verhältnis zur Vergangenheit, seine feurige, poetische Elinor-Bewunderung usw. Hier und da erinnert sich Erwin an einige Gedichtstrophen, die er seit seiner Jugend in der Erinnerung trägt:

Vor den Fenstern stand die Nacht, manchmal hob ich den Kopf und sah ein paar Sterne blicken; ich hatte mal ein Gedicht von ihnen gelesen, daß sie seit Jahrtausenden mit dem gleichen kühlen Glitzern auf menschliches Leid und menschliche Freude herabblicken. Damals hatte mich das nicht berührt, jetzt rührte es mich an, und ich fragte mich, ob diese Sterne wohl wirklich je ein so verzweifertes, ein so unsinnig eingetretenes Leid gesehen hatten wie das über mich gekommene. Beinahe schien es mir unmöglich.³⁶⁵

Dass das Gedicht den Protagonisten im entfernten „Damals“ kaum berührte, ist schon deshalb schwer zu glauben, weil er sich in einer extrem schwierigen Situation gerade an diese Zeilen erinnert. Das heißt, sie hatten auch in seiner trostlosen Vergangenheit auf ihn einen gewissen Eindruck gemacht, ohne dass er diese Wirkung merkte. Nach Jahren tauchen diese Strophen wieder auf und helfen ihm: wenn auch durch eine übertriebene

³⁶⁵ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. S. o., S. 248-249.

Selbstbemitleidung. Das plötzliche Eintreten der Poesie in die ansonsten strenge, ‚faktuale‘ Sprache des Romans ist hier ein zu häufiges Erzählmittel, um es als eine unmarkante Ausnahme aus der ‚naturalistischen‘ Regel zu missbilligen. Auch im 63., vorletzten, Kapitel kehrt das lyrische Motiv zurück:

„Es wird Herbst“, sagte ich zu mir. „Das ist schlimm.“ Ich wußte selbst nicht, was ich meinte. Ich wußte nur, daß es schlimm um mich stand, sehr schlimm. Zwei Zeilen eines Gedichts, das ich einmal gelesen, zogen mir durch den Kopf: „Dies ist der Herbst, er bricht dir doch das Herz“. Hartnäckig kamen sie wieder, sie wiederholten sich in mir mit einer verzweifelten Hartnäckigkeit. „Dies ist der Herbst, der bricht dir doch das Herz. Zwei Worte gesellten sich noch dazu: „Fliege fort, fliege fort!“ Ja, wer fortfliegen könnte von dieser beschmutzten Erde, von diesem besudelten Ich!³⁶⁶

Jetzt sind es nicht einfach Gedichtstropfen, die den inneren Zustand der Hauptfigur echoen, sondern es verbirgt sich hinter dem bitteren Aufruf ein das Außenseitertum betreffender latenter Sinn, den man auch in Hermann Hesses *Der Steppenwolf* lesen kann. Diese philosophische Maxime lässt sich folgendermaßen formulieren: **weder die Gesellschaft noch die Epoche ist der wahre Feind des Einzelgängers, sondern sein „besudeltes Ich“ – mit anderen Worten, er selbst.** Von der Erde fortzufliegen und sich vom eigenen Ich zu befreien bedeutet für Sommer dasselbe. Zum Vergleich sei ein Ausschnitt aus *Also sprach Zarathustra* herbeigeführt:

Die Sorglichsten fragen heute: «wie bleibt der Mensch erhalten?» Zarathustra aber fragt als der Einzige und Erste: «wie wird der Mensch *überwunden*?»
Der Übermensch liegt mir am Herzen, *der* ist mein Erstes und Einziges, – und *nicht* der Mensch. [...]
Oh meine Brüder, was ich lieben kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang ist und ein Untergang. [...]
Dass ihr verachtet, ihr höheren Menschen, das macht mich hoffen. Die grossen Verachtenden nämlich sind die grossen Verehrenden.
Dass ihr verzweifelt, daran ist Viel zu ehren. Denn ihr lerntet nicht, wie ihr euch ergäbet, ihr lerntet die kleinen Klugheiten nicht.
Heute nämlich wurden die kleinen Leute Herr: die predigen Alle Ergebung [...] und Fleiss [...]³⁶⁷

Von einem Übergang kann man in Sommers Fall nicht sprechen (es sei denn, von einem Übergang aus der Freiheit in die Gefangenschaft) – der Untergang ist aber ganz offensichtlich. Auch an Verachtung und Verzweiflung, die Nietzsches Zarathustra als die Haupteigenschaften der „höheren Menschen“ aufzählt, mangelt es bei Erwin kaum. Die Frage ist nun: was für eine Art Verachtung ist es, *wem* gegenüber ist sie gerichtet und

³⁶⁶ Ebd., S. 283.

³⁶⁷ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. o., S. 317.

warum? Dieselbe Frage betrifft Sommers Verzweiflung: ob sie etwa zum Übermensch-Übergang oder immer tiefer in den sozialen sowie psychischen Abgrund führt? Erwin Sommer ist ohne Zweifel kein Übermensch, was ihn jedoch daran nicht hindert, sich als solchen zu betrachten. Die unmotiviert hohe Selbstbewertung basiert zwar nicht auf der Philosophie von Nietzsche, aber in vielen Punkten ist sie zu dieser Philosophie affin. Ähnlich wie Zarathustra, verwendet Sommer eine doppelte Moral: was er den „kleinen Leuten“ nicht verzeihen kann, erlaubt er sich selber. Seine Selbstwahrnehmung erfolgt nach anderen Kriterien, als die Wahrnehmung der Umgebung. Dass Erwin sich auf einer kulturell und geistig hohen Stufe platziert, kann aus mehreren Textstellen erschlossen werden. Besonders intensiv wird diese Konfrontation von Innen- und Außen im zweiten Teil des Romans, bei der Heilanstaltsdarstellung, zum Ausdruck gebracht. Es ist ja nicht nur der Freiheitsmangel, der Sommer in die Verzweiflung treibt, sondern auch die Tatsache, dass er, ein gebildeter und einst respektierter Mensch, plötzlich zum täglichen Umgang mit einem ‚niederen‘ Milieu verurteilt wird:

[...] ich stand bildungsmäßig weit über dem Niveau der anderen Anstaltsinsassen, hatte in meinem Leben etwas vor mich gebracht, war ein angesehener Mann – und nun in diesem Totenhaus! Der Medizinalrat hätte doch eigentlich sehen müssen, daß es bei mir um viel mehr als bei den andern ging, ich hatte mehr zu verlieren, ich war auch empfindlicher und leidensfähiger als diese meist recht stumpfen Gesellen!³⁶⁸

Die zweite Bemerkung ist hier viel wichtiger, als die üblich gewordene Autoerinnerung an die eigene Bildung. Weder die Bildung noch die soziale Lage unterscheiden den Trinker von anderen Romaninstanzen, sondern eben seine Empfindlichkeit und Leidensfähigkeit – die zwei Hauptmerkmale eines Dichters. Diese Wahrheit über Sommer wird dem Leser zuteil, nicht aber dem Protagonisten. Nicht nur der Sinn von Erwins Aussagen, sondern auch die Form, in der sie verfasst werden, weisen auf die lyrische Zärtlichkeit hin, die tief in seiner Person verborgen ist. Seine Sprache wirkt oft derart poetisch, dass sogar der Rhythmus der von ihm produzierten Sätze zum Gedichtrhythmus wird: die Stelle „Ich wache frierend, eisig auf, ich bin von meinem Sitz gefallen [...]“³⁶⁹ ist eigentlich ein perfekt eingehaltenes Versmaß, wenn man den Satz entsprechend niederschreibt:

„Ich wache frierend, eisig auf,
ich bin von meinem Sitz gefallen“.

³⁶⁸ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. S. o., S. 259.

³⁶⁹ Ebd., S. 37.

Die Form antizipiert den Sinn. Der Rhythmus spricht hier für die These, Sommer sei ein Poet. Auch im Bereich der Diegese gehört dem Lyrischen das Wort, jedoch der Raum der Alltagsorgen treibt Erwin weg von Damals fort zum trüben, aussichtslosen Morgen. Sommers Schicksal ist höchst dramatisch – es zeigt die Tragödie eines Außenseiters, der den Kern seines Außenseitertums nicht erkennen kann. Erst scheint es ihm, alles liegt an der Ehekrise, also fängt er mit dem Trinken an und gerät schließlich ins Gefängnis. Nach einigen ungelungenen Versuchen, seinen guten Namen zu retten, gibt er die Hoffnung auf die schnelle Befreiung teilweise auf. Dann tendiert er dazu, sich an die harte Verbrecherwelt anzupassen, und ‚befreundet‘ sich mit Mordhorst, den Erwin folgenderweise charakterisiert: „Er war ein Einzelgänger, ein typischer Feind der Gesellschaft“³⁷⁰. Daraus folgt, dass auch in der Unterwelt der Kriminellen vor allem die Außenseiter Sommers Interesse erwecken. Auch im Totenhaus sucht er nach den Individuen im unpersönlichen „Schar von sechsfundfünfzig abgelebten, tierischen und verbrecherischen Männern“³⁷¹:

Diese drei Gestalten, deren man übrigens rasch müde wurde [...], waren aber auch die einzigen, die in der Freistunde sprachen, alle andern [...] waren stumm [...]. Sie erschienen mir immer wie eine graue, farblose Masse, aus der sich nichts abzeichnete.³⁷²

Der Aufenthalt in der Heilanstalt, der im erzählten Zeitraum die letzte Etappe in Sommers Leben bildet, bringt die Mehrdimensionalität der Hauptfigur letztendlich zum Vorschein. Vieles, was man an Sommer früher nur vermuten könnte, wird in den Totenhaus-Episoden klargelegt. Dazu gehört z.B. die außerordentliche Aufmerksamkeit von Erwin, seine unumstrittene Beobachtereigenschaft. Auch im Gefängnis teilt der homodiegetische Narrator einiges über seine Mithäftlinge mit. Bei der Anstaltsdarstellung sind aber solche Beschreibungen sowohl wesentlich umfangreicher als auch (auf der mental-reflexiven Was-Ebene) relevanter, wenn man sie mit den registrierten Hafterlebnissen vergleicht:

Die Anstalt wird als gelebter und erfahrener Raum zum Handlungs- und Anschauungsraum, der spezifische Sinnhorizonte ergibt. Da betrifft die entworfene Innen- und Außenwelt nicht nur die Selbstreflexion über Erwin Sommer als einen exzessiven süchtigen Trinker, sondern auch eine Beobachterhaltung. Die Beobachterhaltung wird weiterhin sich selbst gegenüber eingenommen, sie realisiert sich aber auch in der Beobachtung anderer Zellen- und Schicksalsgenossen.³⁷³

Sommer beschreibt die Anstalt samt ihren Patienten auf eine künstlerische Art und Weise, mit jener Präzision, die für einen sachlichen Bericht und sogar für ein durchschnittliches

³⁷⁰ Ebd., S. 140.

³⁷¹ Ebd., S. 213.

³⁷² Ebd., S. 195.

³⁷³ Zimniak, Paweł.: *Erzählte Sucht...* S. o., S. 177.

Tagebuch definitiv überflüssig wäre. Das Paradoxe daran ist die Unvereinbarkeit des Poetischen mit dem gegebenen Realraum. Doch Erwin kombiniert die scheinbaren Gegensätze zu einem überzeugenden Ganzen, das aber nicht mehr romantisch-lyrisch, wie seine Jugenderinnerungen oder die Liebeserklärung an Elinor und Alkohol, klingt. Der Künstler in Sommer manifestiert sich nun als ein detailtreuer Beobachter der Realität. Das Poetische daran drückt sich in der selektiven Natur seiner Beobachtungen aus. Die Lyrik tritt hier in klassischer Hegelscher Opposition zum Epischen auf. Der Ich-Erzähler widmet die größte Aufmerksamkeit den metaphorischen Einzelheiten des äußerlichen Aussehens seiner Klinikkameraden bzw. den unbedeutenden Nuancen ihres Lebens:

Da ist ein langer, schlottriger Mann, sein kurzgeschorener, eisengrauer Kopf ist dicht mit blutigen oder eiternden Schweinsbeulen, wie man in diesem Hause die Furunkel nennt, bedeckt, sein stoppliges Gesicht ist hart und kantig, und seine tiefliegenden Augen sind völlig ohne Licht. [...]

Ein dritter viel redender Mann war ein drahtiger Kranker mit scharfgeschnittenem Gesicht und einer schmalrückigen Adlernase: Er sah aus wie ein weißhäutiger Araber. [...]

Ein Mitgefangener erzählte mir, daß dieser „Araber“ [...] früher viel vernünftiger [...] gewesen sei. Er war mit den andern Außenarbeitern in die Stadt auf eine Fabrik arbeiten gegangen. Dort hatte er einen Fluchtversuch gemacht, war aber wieder eingefangen worden.³⁷⁴

Bemerkenswert ist, dass weder der düstere Furunkelkranke noch der gesprächsfreudige „Araber“ eine wichtige Rolle in weiterer Sujetentwicklung spielen. Im Gegenteil: sie werden im Text nicht mehr auftauchen. Aus der Perspektive des Inhalts sind diese ausführlichen Schilderungen irrelevant. Sie können auch als ein Hilfsmittel, eine ‚Autotherapie‘ durchs schriftliches Psychogramm interpretiert werden. Dass aber Falladas Trinker sich eben für das Schreiben entscheidet, um die Grauen des Anstalt-Alltags zu überwinden, und vor allem die Art, *wie* er seine Empfindungen registriert – dies alles zeugt von seiner inneren Tendenz zum künstlerischen Schaffen. Was ihm fehlt, ist die heilende Fülle der Selbsterkenntnis. Schließlich ist er weder zu einem ordentlichen Kleinbürger noch zu einem wahren Außenseiter geworden. Zu Erwin passen die Worte von Nietzsches Zarathustra, die er in seiner *Vorrede* an seine potentiellen Lehrlinge richtet:

Nicht eure Sünde – eure Genügsamkeit schreit gen Himmel, euer Geiz selbst in eurer Sünde schreit gen Himmel!

Wo ist doch der Blitz, der euch mit seiner Zunge lecke? Wo ist der Wahnsinn, mit dem ihr geimpft werden müsstet? [...]

Ich liebe die grossen Verachtenden, weil sie die grossen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem anderen Ufer. [...]

³⁷⁴ Ebd., S. 194-195.

Ich liebe Den, welcher lebt, damit er erkenne, und welcher erkennen will, damit einst der Übermensch lebe. Und so will er seinen Untergang.³⁷⁵

Die Nazi-Ideologie entstellte Nietzsches Übermenschensbild und adoptierte es zu eigenen Zwecken, die einen evidenten Widerspruch zu dem Gedankengut von *Zarathustra* bildete. Das karikaturistische Gesellschaftsmuster, das daraus entstanden ist, bekommt in Hans Falladas *Der Trinker* eine schonungslose Widerspiegelung. Der fiktionale Erzählraum des Romans referiert auf die totalitäre Wirklichkeit, die sowohl den Autor, als auch seine Figuren umkreiste. Das arische Vorbild eines starken, gnadenlosen Kämpfers, welches der Nietzsche-Philosophie entspringen sollte, war in der Tat eine reine Abstraktion, eine realitätsentfernte Nationalidee. Auf der prosaisch-alltäglichen Ebene beauftragte das Hauptgesetz dieses zutiefst heuchlerischen Soziums den Menschen, in erster Linie tüchtig, erfolgreich und von seinen Mitbürgern respektiert zu sein. Ein fleißiger Geschäftsmann, dessen Ruf Erwin Sommer so rasch verliert, steht in direkter Opposition zum Übermenschensideal, wie es in *Also sprach Zarathustra* verstanden werden will. Das Gemeinsame dazwischen ist nur die kompromisslose Härte, mit der vom Menschen verlangt wird, dass er dem vorgelegten Schema entspricht. Der gravierende Unterschied besteht dagegen darin, dass Nietzsches Ideal das Individuelle, den Dichter und den Außenseiter im Menschen ansprach. Die nationalsozialistische Ideologie (wie auch ihr vorgetäuschter Gegensatz – der Kommunismus) appellierte an die Masse – diejenige blinde, gesichtslose Schar, vor der Nietzsches Zarathustra seine Jünglinge warnte:

Wo die Einsamkeit aufhört, da beginnt der Markt; und wo der Markt beginnt, da beginnt auch der Lärm der grossen Schauspieler und das Geschwirr der giftigen Fliegen. [...]

Wenig begreift das Volk das Grosse, das ist: das Schaffende. Aber Sinne hat es für alle Aufführer und Schauspieler grosser Sachen. [...]

Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit [...] Fliehe dorthin, wo rauhe, starke Luft weht!³⁷⁶

Diese Masse macht Sommers Milieu aus. Was noch schlimmer ist, er selbst bildet einen Teil dieser Masse und findet in seinem Inneren nicht genug Mut und Bereitschaft, um sich den aufgedrängten Lebensstandards intentionell gegenüberzustellen. Die Einsamkeit des Innenraums erweist sich als zu hohl, als dass Falladas Protagonist von seiner Umgebung und von seinem „besudelten Ich“³⁷⁷ fliehen könnte.

³⁷⁵ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. o., S. 15-16.

³⁷⁶ Ebd., S. 58-59.

³⁷⁷ Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. S. o., S. 283

4.4.2 Erofeevs Protagonist zwischen Stolz und Demut – Deutsche ‚Spuren‘ in *Moskau – Petuški*

Eine der Hauptcharakteristika des Nietzscheanischen Übermenschen ist der Stolz, d.h. das klare Bewusstsein der eigenen übergeordneten Position in Bezug auf die Masse und die daraus resultierende, entsprechend hohe Selbstbewertung. Als intentioneller Außenseiter ist der Übermensch nicht nur mit seinem Einzelgängerstatus zufrieden, sondern auch stolz darauf. Die Grenze zwischen dem intentionellen und dem existentiellen Außenseitertum ist hier übrigens fließend, denn die Zugehörigkeit zu dieser erhabenen Menschenklasse kann nicht angeeignet werden: man kommt damit zur Welt. Mehr noch: diese ‚Aristokratie des Geistes‘ (wie sie in Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel* bezeichnet wird) ist ursprünglich jedem Menschen eigen, aber im Laufe des Lebens, unter dem Einfluss der konformistischen ‚Herdenphilosophie‘ vergisst man sehr schnell seine wahre Bestimmung. Eben dieses unpersönliche, jeglicher Originalität bare Selbst soll nach Nietzsche auf dem Wege zum Übermenschen aufgehoben werden:

Und von Niemandem will ich so als von dir gerade Schönheit, du Gewaltiger: deine Güte sei deine letzte Selbst-Überwindung. [...]

Diess nämlich ist das Geheimnis der Seele: erst, wenn sie der Held verlassen hat, naht ihr, im Träume, – der Über-Held.³⁷⁸

Dieser *Zarathustra*-Auszug enthält einen sehr tiefgehenden Gedanken, der für ein besseres Verständnis von *Moskau – Petuški* behilflich sein kann. Nietzsche spricht nämlich vom Überwinden des auf Stereotypen basierendes Heldenbildes, um den Über-Helden in sich zu erwecken. Die Güte dieses Über-Helden wird nicht mehr aus dem ängstlichen Normengehorchen resultieren, sondern allein aus seinem persönlichen Willen. Eine solche Güte ist nicht nur beständiger, sondern auch – von der Motivation her – ehrlicher, als die der Konvention entspringende Gesellschaftsmoral. Mit anderen Worten: das wahrlich Gute kann nur aus der inneren Tiefe des Seelenraumes kommen. Die ‚entlehnte‘, von der individuellen Erfahrung losgelöste Gütigkeit wird für den Menschen immer etwas Fremdes bleiben. Sieht man aus dieser Perspektive das Verhalten von Erofeevs Venička, so wird vieles darin im anderen Lichte erscheinen. Sein Glaube an Gott hat z.B. mit der geregelten Religiosität wenig gemeinsam, daher ist es eine sehr enge, zutiefst persönliche Verbindung. Das tragische Schweigen Gottes im Finale ändert nicht viel daran, dass das Göttliche hier nicht als eine abstrakte, weit entfernte Instanz, sondern als ein beständiger mitreisender Gesprächspartner der Hauptfigur agiert. Deshalb beruhen Veničkas Moral-

³⁷⁸ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. o., S. 134.

vorstellungen nicht auf dem sozial-kulturellen Verhaltenskanon. Sie verletzen im Gegenteil die allgemeinen Regeln, weil diese Normen keine Gewalt über dem Protagonisten haben. Venička trägt sein eigenes inneres Gesetz in sich. Die Analogie zu Nietzsche ist hier nicht zufällig gezogen. Die ersten Anspielungsversuche auf dieses Thema werden in Erofeevs Poemroman in Bezug auf Venička von seinen Trinkkameraden im folgenden kontextuellen Zusammenhang unternommen:

- Hör mal, – sagten sie, – *laß das*.
- Was „laß das“? ... – wunderte ich mich und richtete mich ein wenig auf,
- Laß das zu meinen, du wärst was Besseres als andre... Wir wären Kropfzeug und du Kain und Manfred ...
- Wie kommt ihr darauf! ...
- Wirst du gleich sehen. Hast du heute Bier getrunken?
- [...] Ja.
- Viel?
- Ja.
- Dann steh auf und geh.
- Wohin denn „geh“?
- Als ob du das nicht wüsstest! Es läuft darauf hinaus, wir sind Gewürm und kleine Fische, und du bist Kain und Manfred.
- [...] Du gehst nicht aufs Scheißhaus, das ist es. Wir haben es gleich gespürt: da stimmt was nicht. Seit du hier eingezogen bist, haben wir kein einziges Mal gesehen, daß du auf Toilette gegangen bist. Na schön, wenn es das große Geschäft angeht, ist das ja noch in Ordnung! Aber kein einziges Mal auch nur zum Kleinen ...
- [...] Du kannst natürlich alles, und wir können nichts. Du bist Manfred, du bist Kain, und wir sind die Spucke vor deinen Füßen ...³⁷⁹

Hinter der Absurdität der Erklärung versteckt sich eine bedeutende Tatsache: nämlich, dass Venička – ähnlich wie Erwin Sommer – auch im Alkoholikermilieu als ein Fremdling betrachtet wird. Es gelingt ihm nicht, sich in eine Gruppe zu integrieren, sogar wenn es eine Gruppe von Menschen ist, die, äußerlich gesehen, ein verwandtes Leben führen. Die Gründe dieser permanenten Unangepasstheit sind allerdings sehr verschieden. Fallada Protagonist ist ein ehrgeiziger, auf dem Halbweg zum Außenseitertum verlorener Kleinbürger. Venička stand der kleinbürgerlichen Welt nie nahe, denn es gab einfach kein Kleinbürgertum in der Sowjetunion. Der Übermenschentstolz, der im Roman von Fallada in einer entstellten, oft unerkennbaren Form die Hauptfigur markiert, ist Erofeevs Außenseiter völlig fremd. Vielmehr lobt Venička die Demut, indem er zu sich sagt: „Und überhaupt hast du nicht allzuviel im Hirn. Weißt du etwa auch das nicht? Versöhne dich zumindest damit, daß deine Seele geräumiger ist als dein Verstand.“³⁸⁰ Das russische Wort

³⁷⁹ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 26-29.

³⁸⁰ Ebd., S. 44.

„смирись“³⁸¹, das hier durch „versöhne dich“ ersetzt wird, bedeutet, in breiter Übersetzung, ungefähr folgendes: ‚ergebe dich mit Demut und akzeptiere, dass...‘. Diese Demut steht aber in keiner Opposition zum personalen Wagemut. Die Imperativform des Verbs ‚wagen‘ wurde ins Deutsche wiederum unexakt als „sei getrost“ übersetzt, was den Sinn folgender Textstelle etwas unklar macht:

Beinahe von klein auf, von Kindesbeinen an, war mein Wahlspruch „sei getrost“, und – Gott ist mein Zeuge – wie getrost ich war! Wenn ihr so getrost seid wie ich – holt euch der Schlafanfall oder der Starrkrampf.³⁸²

Bei Erofeev steht statt „sei getrost“ ‚**wage!**‘, was eher dem deutschen ‚sei kühn!‘ entspricht. Offensichtlich ging es dem Übersetzer hier um die im gesamten Poemkontext durchaus konsequente Anspielung an die Worte, die Jesus im Neuen Testament an die von ihm geheilte Frau richtet: „Sei getrost, meine Tochter; dein Glaube hat dir geholfen“³⁸³. Im Russischen fallen diese zwei Bedeutungen im Verb ‚дерзай‘³⁸⁴ zusammen. Venička meint also, er hat seit seiner frühen Jugend vieles gewagt, der reflektierende Ich-Erzähler spricht im angeführten Auszug von keinem Trost, sondern von einer mit der angesprochenen Demut kooperierenden Kühnheit des Geistes, auf die das Außenseitertum des Protagonisten größtenteils stützt. Ein anderer wichtiger Bestandteil davon ist die Keuschheit, deren stark ausgeprägte Intensität die Hauptfigur zum Wundern bringt. Venička fragt sich und Gott, warum er so keusch erschaffen wurde und klagt über die falsche Interpretation dieser Keuschheit:

Und als ich zurückkehrte, sagte einer von ihnen zu mir: „Mit so schändlichen Ansichten wirst du ewig einsam und unglücklich sein.“
Ja. Und er hatte völlig recht. Ich kenne viele Pläne Gottes, aber warum Er mich mit so viel Keuschheit begabt hat – ich weiß es bis heute nicht. Und diese Keuschheit – das ist das Lächerlichste! – diese Keuschheit wurde so verkehrt herum ausgelegt, daß man mir sogar die elementarste Bildung absprach.³⁸⁵

Gleich danach folgt ein Beispiel dieser verkehrten Auslegung, als eine Dame in Pavlovo-Posad beim Plaudergespräch erzählt, Venedikt Erofeev sei dafür am meisten berühmt, dass er in seinem Leben „kein einziges Mal gefurzt hat“³⁸⁶. Hier balanciert die Textsymbolik schon an der Grenze des sog. ‚guten Geschmacks‘ – ein stilistisches Mittel,

³⁸¹ Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki*. S. o., S. 44

³⁸² Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 62-63.

³⁸³ Luther, Martin (Übersetz.): *Das Neue Testament unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi*. (Lukas 8;48). Privileg. Württ. Bibelanstalt, Stuttgart 1947, S. 82.

³⁸⁴ Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki. Poema*. S. o., S. 63.

³⁸⁵ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški*. S. o., S. 29-30.

³⁸⁶ Ebd., S. 30.

welches sich die Pop-Ästhetik häufig bedient. Was Erofeevs Poem von der Pop-Literatur definitiv abgrenzt, ist der sog. ‚Sinn für das Tragische‘, wie er in der deutschen Dramaturgiekritik benannt wurde. Auch hier dient das Widerlich-Groteske nicht dazu, den Leser zu schockieren, um „die Entwicklung geeigneter Strategien zur Bewältigung von Verstehens- und Verständniskrisen“³⁸⁷ zu fördern. Der Verfremdungseffekt kann dabei freilich auftreten, gehört aber nicht zur kalkulierten ‚Schocktherapie‘ der Postmoderne. Der innere Raum von Venička, aus dessen Perspektive alle anderen Geschehnisse im Text dargestellt werden, bildet eine nonkonformistische Außenseiterwelt – und eben aus dieser seltsamen, vereinsamten Welt erklingt sowohl die Erzähler-, als auch die Hauptfigur-Stimme. Nicht zufällig tragen der Autor und sein Protagonist denselben Namen. *Moskau – Petuški* ist, im Gegensatz zur Pop- bzw. postmodernen Literatur, keine „Herausforderung für das synthetisierende Vermögen der Rezipienten“³⁸⁸. Um Erofeevs Poemroman in seiner ganzen Stil- und Bedeutungsfülle zu verstehen und hinter dem unbestrittenen Gedankenchaos eine einheitliche Ganzheit zu erblicken, sollte man selbst, wenigstens zum Teil, ein Außenseiter sein. So gesehen könnte Nietzsches *Zarathustra*-Widmung – *Ein Buch für alle und keinen*³⁸⁹ – auch Erofeevs Text vorangehen: ein Buch für alle – weil jedem Menschen ein Außenseiter inne wohnt; und gleichzeitig ein Buch für keinen – weil wenige sich wagen, diesen Außenseiter zu befreien oder ihn gar zu Worte kommen zu lassen. Wäre dies ermöglicht, würde Veničkas Keuschheit als solche verstanden, anstatt durch banale Missinterpretation unbeachtet zu bleiben. Das Kapitel *Von der Keuschheit* aus *Also sprach Zarathustra* könnte daher als ein aufschlussreicher Kommentar zu Erofeevs Worten wirken:

Ich rathe euch zur Unschuld der Sinne.

Rathe ich euch zur Keuschheit? Die Keuschheit ist bei Einigen eine Tugend, aber bei vielen beinahe ein Laster.

Diese enthalten sich wohl: aber die Hündin Sinnlichkeit blickt mit Neid aus allem, was sie thun.

[...] Wem die Keuschheit schwer fällt, dem ist sie zu wiederrathen [...]

Wahrlich, es giebt Keusche von Grund aus: sie sind milder von Herzen, sie lachen lieber und reichlicher als ihr. Sie lachen über die Keuschheit und fragen: „was ist Keuschheit!“

„Ist Keuschheit nicht Thorheit? Aber diese Thorheit kam zu uns und nicht wir zu ihr.“

³⁸⁷ Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 2004, S. 162.

³⁸⁸ Ebd., S. 140.

³⁸⁹ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. o., S. 3.

„Wir boten diesem Gaste Herberge und Herz: nun wohnt er bei uns, – mag er bleiben, wie lange er will!“³⁹⁰

Der homodiegetische Narrator von *Moskau – Petuški* gehört zu den Menschen, die „von Grund aus“ keusch sind: nicht etwa im Sinne der sexuellen Enthaltensamkeit (was andere bereits zitierte Textstellen beweisen), sondern wenn es um die „Unschuld der Sinne“ geht. Die nähere Bedeutung dieses Begriffs kann man der Mythologie des russischen ‚Christusnarrentums‘ entnehmen. Die sog. ‚jurodivyje‘ (Christusnarren) sind nämlich durch die Kombination von der Reinheit des Herzens und dem untypischen, kontrovers wirkenden Verhalten markiert.

In den altrussischen Quellen wird das Christusnarrentum, voll von Beschwerden, Leiden und Schmach, mit dem Kreuzweg Jesu Christi verglichen, und der Narr selbst mit dem Erlöser (...) Dies ist eine symbolische Darstellung des Erlösungsopfers. Wenn der Leib Christi Opfer ist, dann ist der Leib des Christusnarren ebenfalls Opfer.³⁹¹

Man kann also Erofeevs Selbstvernichtung durch den Alkohol auch als eine Art Opfertum auslegen. Auf jeden Fall ist es weder ein bloßes Experimentieren der Pop-Generation noch ein sozialer Untergang des *Trinkers* von Fallada. Anke Kell bemerkt dazu in *Das Phänomen des Christusnarrentums in „Moskva-Petushki“* Folgendes:

[...] „Venička“ fährt gleich einem Vagabunden mit dem Vorortzug von Moskau nach Petushki und schildert dem Leser seine kontroversen Weltanschauungen. Der jurodivyj wählt freiwillig den Weg des Einzelgängers, indem er seine Kultur verlässt. Um seiner Mission nachzukommen, legt er die Maske des Wahnsinns oder der Schwachsinnigkeit an. [...] Schon in der alten Rus‘ bestand eine gewisse Äquivalenz zwischen Narrheit und Trunkenheit – so würden sich Betrunkene von Narren nur durch ihre sittliche Unreinheit unterscheiden [...] Die von der Figur Venička evozierten Werte und Überzeugungen wirken mitunter paradox und unsinnig. Seine Berichte sind von provokativem Gehalt und die Vermutung liegt nahe, dass sich hier des Gestus des klassischen jurodivyj bedient worden sein könnte. Nach Aufschlüsselung der für jurodivyje gemeinhin geltenden Charakteristika soll untersucht werden, inwiefern Venička einem jurodivyj ähnlich ist. [...] Der jurodivyj wählt freiwillig den Weg des Einzelgängers, indem er seine Kultur verlässt. Um seiner Mission nachzukommen, legt er die Maske des Wahnsinns oder der Schwachsinnigkeit an.³⁹²

Die Verbundenheit von Erofeevs Hauptfigur einerseits mit dem altrussischen ‚Jurodivyj‘-Bild und andererseits mit der Übermenschens-Philosophie von Nietzsche mag auf den ersten Blick paradox erscheinen. Jedoch sind die deutschen ‚Spuren‘ in *Moskau-Petuški* oft

³⁹⁰ Ebd., S. 62-63.

³⁹¹ Lichacev, D. S., Pančenko, A. M., Die Lachwelt des alten Rußland, München 1991, S. 108

³⁹² Kell, Anke: *Das Phänomen des Christusnarrentums in „Moskva-Petushki“*.

genug zu beobachten, um die Parallelen zwischen Venička und dem deutschen kulturphilosophischen Außenseiterdiskurs aufzubauen. Im weiteren werden diejenigen Textstellen angeführt und kommentiert, wo deutsche Anspielungen am sichtbarsten ausgeprägt sind. Schon im zweiten Kapitel knüpft Erofeev an Nietzsche und seine Übermensch-Theorie an:

- Also wann hast du gestern deine Gastgeschenke gekauft? Nach dem Jägerlatein? Nein, nach dem Jägerlatein war dir nicht mehr nach Gastgeschenken zumute. Zwischen dem ersten und dem zweiten Jägerlatein? Auch nicht. Zwischen beiden lagen dreißig Sekunden, und ich bin nicht der Übermensch, der innerhalb von dreißig Sekunden etwas zuwege bringt. Auch ein Übermensch würde nach dem ersten Jägerlatein umfallen, ohne das zweite getrunken zu haben... Also was dann? Gnädiger Gott, wieviele Geheimnisse!³⁹³

Die Übermensch-Würde, sein Stolz sowie seine außerordentlichen Fähigkeiten werden hier mit Symbolen illustriert, die nicht nur in Nietzsches Gedankengut kaum präsent sind, sondern dem ursprünglichen Geist seiner Philosophie gerade widersprechen. Höchst ironisch ist schon die Behauptung, der Übermensch zeichne sich dadurch aus, dass er innerhalb von dreißig Sekunden einkaufen kann. Die danach folgende Ergänzung, der Übermensch „würde nach dem ersten Jägerlatein umfallen“ führt den Ideengehalt von *Zarathustra* ad absurdum. Dies erfolgt natürlich nicht dadurch, dass der Autor/Protagonist von *Moskau – Petuški* sich in der Philosophie von Nietzsche ungenügend auskennt: „When he showed one of his early works [...] to his friends, they characterized it as existentialist and Nietzschean [...]. Perhaps he knew Nietzsche’s works very well.“³⁹⁴ Die deutsche Kultur ist sowohl dem Verfasser, als auch seiner Hauptinstanz vertraut. An anderen Textstellen trifft man ab und zu Zitate, die in der deutschen Originalfassung unübersetzt angeführt werden: „Durch die Qualen auf dem Kursker Bahnhof [...] – zum Licht in Petuški. Durch Leiden – Licht!“³⁹⁵ Das Groteske an der Übermensch-Darstellung resultiert also nicht zufällig. Im Gegenteil: das stilistisch-metaliterarische Spiel mit dem gängigen Begriff bagatellisiert Nietzsches Übermensch als einen mächtigen ‚Superman‘, dessen wichtigste Verdienste in übernatürlichen, jedoch völlig sinnlosen Taten bestehen – und tut es mit Absicht. Dazu noch zeigt sich Erofeevs Figur, was den Alkoholkonsum angeht, stärker und bewanderter, als der Übermensch, denn Venička trinkt ja permanent viel und bleibt trotzdem beisinnen. Sein innerer Zustand ist aber tragischer, als

³⁹³ Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 12.

³⁹⁴ Kustanovich, Konstantin: *Venichka Erofeev’s Grief and Solitude...*, S. o., S. 143.

³⁹⁵ Ebd., S. 68. Bei Erofeev steht es auf Deutsch: „Durch Leiden – Licht“. Vgl. Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki*. S. o., S. 70.

es vom äußeren Blick her geschlossen werden könnte. Der Reflexionsbereich von Venička bleibt introvert, Gedanken und Emotionen finden keinen expliziten Ausdruck, außer dem folgenden Text:

Und ich schaue und sehe, und bin deshalb nicht betrübt.³⁹⁶ Und glaube nicht, daß einer von euch dieses brennend heiße Geheimnis mit sich schleppt – woraus dieses Gemisch besteht, ist schwer zu sagen, und ihr werdet es sowieso nicht begreifen – aber vor allem sind darin „Traurigkeit“ und „Angst“. [...] Bei andern, weiß ich, bei andern geschieht das, wenn das auf Erden unentbehrlichste Wesen plötzlich stirbt. Bei mir jedoch hält dieser Zustand ewig an! – Begreift wenigstens das!
 - Wie sollte mir nicht langweilig sein, und wie sollte ich keine Kubanskaja trinken? Ich habe das Recht dazu erworben. Ich weiß besser, als ihr, daß „Weltschmerz“ keine Fiktion ist, im Umlauf gesetzt von alten Literaten, denn ich trage ihn in mir und weiß, daß es so etwas gibt, und will es nicht verbergen.³⁹⁷

Die „alten Literaten“, die dem Phänomen des „Weltschmerzens“ eine künstlerisch-philosophische Untermauerung bereiteten, stammen nämlich aus Deutschland (unter anderen z. B. Jean Paul). Nun wendet sich Venička an die großen deutschen Denker und Künstler und wirft ihnen das Missverhältnis von Theorie und Praxis, dem abstrakten Philosophieren und dem alltäglichen Leben vor. „The worn-out famous phrase by Nietzsche ‚God is dead‘“, bemerkt Sedakova, „would sound in Venia’s edition ‚God is murdered‘.“³⁹⁸ Der tote Gott wird also durch den (mit)leidenden Gott ersetzt, obwohl, wie die Autorin vorher zugibt, „Erofeev seems not to have read beyond Good Friday“³⁹⁹. Venička meint, er hätte sich das Recht zum Weltschmerz durch seine persönliche Erfahrung des Leidens (auch des realen, physischen Leidens) erworben. Die Schriftsteller begnügen sich dagegen, so Erofeevs Protagonist, mit den erhabenen künstlerischen Phantasien, die in ihren Werken als eine Realitäts-Sublimation auftreten. Mehr zu diesem Thema wird im Zug-Gespräch mit anderen Trinkern gesagt. Da werden sich die Figuren in der Schlussfolgerung einig, dass alle größten Künstler auch große Trinker waren. Plötzlich wird aber eine andere Meinung ausgesprochen und J.W. von Goethe als das Gegenbeispiel angeführt:

- Stopp! – unterbrach [...] der Dekabrist. – Geht es etwa nicht *ohne Trinken?* [...] Geheimrat Goethe, zum Beispiel, hat gar nicht getrunken. [...] Der Mann konnte sich zusammennehmen und hat kein Gramm getrunken.
 [...]
- Seltsam. Und wenn ihm Friedrich Schiller etwas gebracht hätte? ... Ein Kelchglas Champagner? ...

³⁹⁶ Bei Erofeev eben „... und bin deshalb **betrübt**“ (Vgl. Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki*. S. o., S. 45) [Kommentiert und hervorgehoben von A.K.].

³⁹⁷ Erofeev, Wenedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. S. o., S. 45.

³⁹⁸ Siehe: Kustanovich, Konstantin: *Venichka Erofeev’s Grief and Solitude...*, S. o., S. 131.

³⁹⁹ Ebd.

- Er hätte es nicht getan. Er hätte sich zusammengenommen und es nicht getan. Gesagt hätte er: ich trinke kein einziges Gramm.
[...]
- Also, Sie sagen: Geheimrat Goethe habe nicht getrunken? – wandte ich mich an den Dekabristen. – Und wissen Sie, warum er nicht getrunken hat? [...] Alle ehrenwerten Geister haben getrunken – er aber nicht? Warum nicht? [...] Meint ihr, er hätte nicht auch Lust gehabt, was zu trinken? Natürlich hatte er. Und so hat er, an seiner Statt alle seine Figuren veranlaßt zu trinken. Nehmt nur den „Faust“; wer trinkt dort nicht? alle trinken. [...] Ihr werdet fragen: wieso hat der Geheimrat das nötig: dann sage ich euch: und wieso hat er Werther veranlaßt, sich eine Kugel in die Stirn zu jagen? Weil er – dafür gibt es Belege – weil er selbst an der Grenze zum Selbstmord stand, aber um der Versuchung zu entgehen, hat er Werther veranlasst, es an seiner Statt zu tun. [...] Das ist sogar schlimmer als ein echter Selbstmord. Darin liegt mehr Feigheit, mehr Egoismus und schöpferische Niedertracht ...
Und genauso, wie er sich erschossen hat, hat er auch getrunken, euer Geheimrat. Mephistopheles trinkt – und ihm ist wohl dabei, dem alten Hund. Faust schenkt ihm nach – und er, der alte Knopf, zeigt nicht einmal die Zähne. [...] Alkoholiker war er, [...] ihr Geheimrat Goethe!⁴⁰⁰

Der Dialog bildet eine perfekte Illustration zu der oben besprochenen kritischen Auseinandersetzung mit Nietzsches Übermenschenidee. Aus der Perspektive eines ehrenhaften Dichters ist Goethes berühmter Kultroman ein tapferer Angriff gegen die Starrheit und Heuchelei der kleinbürgerlichen Moral. Venička schlägt eine andere Sichtweise vor, bei der das Beziehungsfeld weder die ästhetische noch die ethische Dimension des literarischen Werkes ist, sondern die Nicht-Übereinstimmung des realen Lebens des Autors mit den Ansichten bzw. Idealen, für die er in seinen Schriften wirbt. Das Schaffen von Goethe leitet Venička von der Lebensangst ab. Die Ehrfurcht erregende Größe Goethes entlarvt er als „Egoismus und schöpferische Niedertracht“. Letzteres bedeutet, dass Goethe – laut Veničkas Interpretation – seine Figuren nicht aus freier Phantasie und reiner Schöpfungslust kreierte, sondern um dadurch etwas zu erleben, wozu er in der außerliterarischen Wirklichkeit keinen Mut hatte. Für einen wahren Künstler ist es freilich keine gute Motivation. Denkt man diesen Gedanken weiter, so kann auch eine Analogie zu Friedrich Nietzsche aufgebaut werden, der – selbst ein schwacher und kranker Mensch – die Philosophie des allmächtigen, jenseits von Gut und Böse stehenden Übermenschen entwickelte. Daraus wird klar, wieso das Wort ‚Übermensch‘ in *Moskau – Petuški* keine positiven Konnotationen begleiten. Auf der Ebene der Logik und des Verstandes unterscheidet sich Erofeevs Außenseiterbild vom Nietzscheanischen Übermenschenkonzept in erster Linie dadurch, dass Venička zwar seines Außenseitertums bewusst ist, es

⁴⁰⁰ Ebd., S. 87-89.

jedoch keineswegs als eine besondere Auszeichnung betrachtet. Sogar wenn er sagt, er hätte sich der Wahrheit bis auf eine Entfernung angenähert, aus der man sie am bequemsten betrachten kann,⁴⁰¹ ist es nur eine Bestätigung der Tatsache ohne Stolz oder Eigenlob. Im Gegensatz zum Zarathustra-Übermenschen ist Venička nicht mutig, er fürchtet sich stets und bittet Gott (dessen Anwesenheit in der Welt Nietzsche negiert) um Hilfe, indem er sich an Ihn, wie ein verlorenes Kind an seinen Vater, wendet. Und paradoxerweise findet Erofeevs Trinker in dieser Angst und Demut die Befreiung von den schädlichsten menschlichen Lastern: Hass und Brutalität.

Weshalb sind nur alle so grob? Wie? Und grob, ausgesprochen in Augenblicken, in denen man nicht grob sein darf, in denen bei einem Menschen, weil er einen Kater hat, die Nerven blankliegen, in denen er kleinmütig und still ist? Warum so?! Oh, wenn die ganze Welt, wenn jeder auf der Welt, wie ich gerade, still und verzagt wäre, und auch in nichts sicher: weder seiner selbst noch der Ernsthaftigkeit seines Platzes unter dem Himmel – wie gut wäre das! Keinerlei Enthusiasmus, keinerlei Heldentaten, keinerlei Besessenheit – allgemeiner Kleinmut. Ich wäre einverstanden, die ganze Ewigkeit auf Erden zu leben, wenn man mir vorher den Winkel zeigte, wo nicht immer Platz ist für Heldentaten. „Allgemeiner Kleinmut“ – das wäre doch die Rettung vor allem Elend, wäre das Allheilmittel, wäre Prädikat der höchsten Vollkommenheit!⁴⁰²

Die Außenseiterfigur, die hinter diesen Reflexionen steht, wird dann entsprechend eingeschätzt und verstanden, wenn man Veničkas Bild einer ideellen Welt mit dem Finale von Hans Falladas *Der Trinker* vergleicht. Den Anlass zu dieser Gegenüberstellung gibt der utopische Charakter beider Visionen. Während sich aber Erwin Sommer im individuellen Erlebnisraum einsperrt, tragen Veničkas Träume allgemein-kosmische, beinahe metaphysische Züge. Trotzdem wäre die Behauptung, der Protagonist von *Moskau – Petuški* sei in seinen Kleinmut-Phantasien frei vom jeglichen Egoismus, nicht ganz richtig. Die hier entworfenen Idealvorstellungen beziehen sich letzten Endes auf die Alkoholergebenheit der Hauptfigur und werden von dieser Ergebenheit im hohen Grade bestimmt. Die „allgemeine Kleinmut“ – im Sinne christlicher Demut und Brüderschaft – mag tatsächlich der ideellen, paradiesischen Weltordnung entsprechen, aber die Gründe, warum Venička diese globale Kleinmut anstrebt, zeugen von einer starken Ich-Bezogenheit seines Innenraumes. „The last sentence of the *poema* clearly indicates that there will be no resurrection. Venička’s entrance into paradise is denied“⁴⁰³, behauptet Kustanovich. Die Vision des verlorenen Paradieses, der misslungene Rückkehrversuch lässt die *Moskau–*

⁴⁰¹ Ebd., S. 45.

⁴⁰² Ebd., S. 15-16.

⁴⁰³ Kustanovich, Konstantin: *Venichka Erofeev’s Grief and Solitude...*, S. o., S. 134.

Petuški–Analyse auf das Ende von Hermann Hesses *Der Steppenwolf* rekurren. Auch Harry Haller wird der Eingang ins Pablo-Paradies entsagt. Erofeevs Paradies hat zwar mit Hesses Magischem Theater wenig gemeinsam, aber die Motivierung der Eintrittsabsage ist dieselbe: der erzählte Außenseiter nimmt sich selbst zu ernst. Bei Venička ist es nicht so stark ausgeprägt, wie bei Haller bzw. Sommer, jedoch hat er nicht genug Selbstverleugnung, um den geschlossenen Kreis des Ich-Raumes zu verlassen. Daraus kann man schließen, dass eben dieser unbewältigte Egoismus die erwünschte Reise nach Petuški immer wieder⁴⁰⁴ zurück zum Ausgangspunkt Moskau führt.

5 Der literarische Außenseiter im erzählten Gegenwartsraum der Moderne – Uwe Tellkamps *Der Eisvogel* und Zahar Prilepins *Sankja*

5.1 Der Außenseiter zwischen Postmodernismus und Pop

5.1.1 Wiggo Ritter als Produkt und Widersacher der Popkultur

Bevor man mit der Analyse der ausgewählten Romane von Uwe Tellkamp und Zahar Prilepin anfängt, sollte bemerkt werden, dass die beiden Texte im sog. postmodernen Zeitalter entstanden sind, dessen Texte sich von der Literatur der früheren Epochen qualitativ unterscheiden. Das bedeutet jedoch nicht, dass *Der Eisvogel* und *Sankja* sich dem Postmodernismus als Kunststart zuordnen lassen. Daher wäre es sinnvoll, eine klare Grenze zwischen den Begriffen *postmodern* und *postmodernistisch* zu ziehen. Unter *postmodern* wird im Weiteren die kulturhistorische Stufe der Gesellschaftsentwicklung nach der Moderne verstanden; als *postmodernistisch* wird dagegen die Gesamtheit der erzähltechnischen Methoden der Literatur des Postmodernismus bezeichnet. Diese Trennung scheint insofern hilfreich zu sein, als dabei der Unterschied zwischen dem realen und dem fiktiven Erfahrungsraum beibehalten wird. Spricht man also von der postmodernen Literatur, so wird darunter die Literatur, die in der postmodernen Zeit entstanden ist, gemeint. Sie muss nicht unbedingt postmodernistisch oder gar modern in ihrer Form und Aussage sein. Die *postmodernistische* Literatur ist aber ein Terminus, der unmittelbar das Was und vor allem das Wie eines literarischen Textes betrifft. Die wichtigste Aufgabe dieser qualitativen neuen Kunst besteht, so Herbert Grabes, darin, dem Rezipienten die begrenzte Unvoll-

⁴⁰⁴ Ebd., S. 47: „[...] wir fürchten einfach, du kommst **wieder** nicht an ...“ [hervorgehoben von A.K.], sagen die Engel zu Venička.

kommenheit seiner „vertrauten Verarbeitungsstrategien bewusst zu machen“⁴⁰⁵. Unter den vertrauten Strategien versteht Grabes diejenigen Rezeptionsmuster, die dem lesenden Publikum durch die klassische Philosophie, in erster Linie durch das Gedankengut von Immanuel Kant, beigebracht bzw. aufgezwungen wurden. Die postmodernistische Kunst (Grabes nennt sie „postmodern“) verzichtet auf die zwei Merkmale, die nach Kant Hauptprämissen der wahren Kunst sind: das (unmotivierte) allgemeine Wohlgefallen und die Angemessenheit der freien Einbildungskraft „zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes“⁴⁰⁶. Die erste Kantische Voraussetzung wird von Grabes als die vorausgesetzte Zweckmäßigkeit, die auf die künstlerische Freiheit begrenzend wirkt, angesehen. Die Notwendigkeit der Harmonie zwischen Phantasie und Verstand wird ebenfalls in Frage gestellt. Deshalb schlägt Grabes vor, „neben der Ästhetik des Schönen und des Erhabenen eine dritte, eigenständige Ästhetik des Fremden zu postulieren“⁴⁰⁷. Die Besonderheit dieser neuen Ästhetik beruht auf einem kompromisslosen Entsagen den früheren Kunstnormen gegenüber. Die moderne oder die postmoderne Kunst dient nicht mehr dem ästhetischen Genuss des Rezipienten, jedenfalls nicht im traditionellen Sinne der Ästhetik, denn ein modernes Kunstwerk kann, Grabes folgend, „nicht mehr als schön, aber doch als ästhetisch gelten“⁴⁰⁸. Dies erfolgt, indem der Leser durch die Konfrontation mit der befremdenden Kunst, die bei ihm verschiedenste Reaktionen von Empörung bis Ekel hervorrufen kann, sich der Begrenztheit des eigenen Verstandes bewusst wird:

Die bloße Irritation durch eine Begegnung mit dem nur begrenzt Andersartigen wird somit durch das Interesse am Neuen leicht aufgewogen. Es stellt sich sehr bald ein Wohlgefallen ein, und die Differenz zur Ästhetik des Schönen ist eher gering.

Erscheint das Präsentierte aber so fremdartig, unverständlich oder stark normenverletzend, dass es provozierend wirkt – und dies ist bei vielen Kunstwerken der Fall –, dann führt das zunächst ausgelöste starke Befremden [...] schnell zu einer oft radikalen Ablehnung.⁴⁰⁹

Den Grund, warum ein künstlerisches Werk beim Rezipienten eine abneigende Reaktion auslöst, wird hier nicht durch die ästhetische Unvollkommenheit des Werkes, sondern durch den unvorbereiteten Verarbeitungsapparat eines intoleranten Lesers erklärt. Damit wird die Verantwortung für den sinnvollen Inhalt eines Kunstwerks von seinem Autor auf

⁴⁰⁵ Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 2004, S. 161.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 154.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 133.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 149.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 144.

den Leser übertragen. Mit anderen Worten ist die allererste Aufgabe der modernen Kunst die ästhetische Erziehung des Menschen, und zwar nicht so, wie sie z.B. von Friedrich Schiller in der gleichnamigen Studie verstanden wurde, sondern im neuen soziokulturellen Ästhetikdiskurs.

So gesehen schreibt sich Uwe Tellkamps Gesellschaftsthriller *Der Eisvogel* in die Ästhetik der postmodernen Kunst ein, nicht aber der *postmodernistischen*, denn vom ästhetischen Programm des Postmodernismus mit seinem absichtlich unengagierten, freien Intellekt- und Phantasiespiel bleibt das Buch (wie auch Zahar Prilepins *Sankja*) weit entfernt. Viel näher stehen Tellkamps Text und seine Hauptfigur Wiggo Ritter der sog. Pop-Literatur. Wie Dieter Hoffmann treffend bemerkt, weisen „postmoderne und popliterarische Schreibweisen [...] in mancherlei Hinsicht enge Berührungspunkte miteinander auf“⁴¹⁰. Es geht vor allem um die Entmythologisierung, die Entlarvung des Kulturell-Künstlichen hinter dem Natürlich-Vertrauten. Die Pop-Literatur geht eigentlich nur einen Schritt weiter, als die Postmoderne, aber es ist ein insofern bedeutender Schritt, dass dabei die Grenzen dessen, was man noch „Kunst“ nennen kann, ins Unbestimmte erweitert werden. Hoffmann deutet das Phänomen der popliterarischen Texte „als Ausdruck einer Gegenkultur, die durch gezielte Anknüpfungen an Ausdrucksformen der ‚popular culture‘ den Graben zwischen Hoch- und Trivialliteratur“ überbrückt⁴¹¹. Das Problem ist, dass der Begriff der Hochliteratur schon in der von Herbert Grabes formulierten Ästhetik des Fremden seine ursprüngliche Bedeutung verliert, geschweige denn in den jüngsten literarischen Strömungen. Das Streben nach der Synthese der unterhaltenden und der erhabenen, großen Literatur ist an sich weder neu noch von den Pop-Autoren erfunden, woran Leslie Fiedler zurecht erinnert, indem er die Parallelen zwischen der Pop-Literatur und den Anfängen der Romantik „mit ihrer Sehnsucht nach dem Naiven“⁴¹² aufbaut. Ein gutes Beispiel dafür sind E.T.A. Hoffmans *Die Elixiere des Teufels*⁴¹³, worin ein religiös-philosophisches Menschendrama mit einem abenteuerlichen Schauerroman verknüpft wird. Die Verbindung der hohen Literatur mit der trivialen kann jedoch nur unter der Voraussetzung zustande kommen, dass beide Bezeichnungen im Bewusstsein des lesenden Publikums akzeptiert und voneinander unterschieden werden, was heutzutage nicht

⁴¹⁰ Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Francke Verlag: Tübingen und Basel, 2006, S. 328.

⁴¹¹ Ebd., S. 329.

⁴¹² Ebd., S. 333.

⁴¹³ Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1975.

der Fall ist. Trotzdem wird der Versuch, eine perfekte Synthese von Ernsthaftigkeit und Unterhaltung zu produzieren, immer wieder unternommen.

Der Roman von Uwe Tellkamp gehört zu einem solcher Versuche. Schon der Anfang des Textes ist mit der Pop-Kultur, nämlich mit der Filmindustrie, aufs engste verbunden. Mittels der Montage-Technik, die von den modernen Autoren häufig verwendet wird, entwirft der personale Ich-Erzähler in einem riesenlangen ersten Satz, der zwei Textseiten einnimmt, ein clipartiges Panoramabild des Geschehens, das im Zentrum der erzählten Story steht. Damit wird die traditionelle Erzählform gleich umgewendet. Die Kulmination, die sog. Pointe, die nach den klassischen Kompositionsgesetzen erst am Ende oder wenigstens in der zweiten Hälfte der Geschichte auftreten sollte, eröffnet hier den Roman. Da man aber weder die erzählende Instanz noch die von ihr erwähnten Figuren noch die Umstände der berichteten Situation kennt, sind Wiggos erste Erinnerungen für den Leser nicht besonders informativ. Trotz der beeindruckenden Satzlänge, wird darin nur skizzenhaft ein Mord dargestellt, der von dem homodiegetischen Erzähler an einem Mann namens Mauritz verübt wird. Die einzige Zeugin des Verbrechens ist Manuela – eine Frau, von der man noch weniger als von Mauritz und der Hauptfigur erfährt:

Zwei Schüsse, flach und scharf, sehr schnell hintereinander schmetternde Detonationen, Echos, in einen einzigen Knall gejagt in der Lautstärke von Hammerschlägen, die mit aller Kraft gegen ein frei hängendes Blech donnern, dann widerspricht die Erinnerung, schneidet ein Stück Zeit heraus und dehnt es quälend: Mauritz senkte den Kopf, als die erste Kugel ihn in die Brust traf [...] überrascht, grenzenlos überrascht, mit einem sonderbar freimütigen, fast erleichterten Ausdruck im Gesicht, als ich zum zweiten Mal abdrückte, der zweite Schuß traf ihn unter dem Auge und zerriß sein Gesicht [...] ⁴¹⁴

So sieht der Anfang des Satzes aus, der sowohl auf der Was- als auch auf der Wie-Ebene als eine nachwirkende Einführung in das ästhetisch-semantische Klima des Romans dient. Die chaotische, blitzschnelle Handlungsentwicklung wird durch die erst knappe, dann gedehnte Wortform, den raschen Rhythmus und den holprigen, einem Gedankenstrom ähnelnden Satzaufbau markiert: „zwei Schüsse, flach und scharf, [...] hintereinander schmetternde Detonationen“ usw. Die chaotische Schilderung des erzählten Geschehens entspricht der ungeordneten, in jeder Lebenssphäre eklektischen Innenwelt des Protagonisten. Trotz der fehlenden Vorgeschichte erlaubt die angeführte Textpassage gewisse Schlussfolgerungen über die im Roman entworfene Figurenkonstellation zu ziehen. Der von der ersten Kugel getroffene Mauritz sieht „überrascht, grenzenlos überrascht“ die

⁴¹⁴ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 3. Auflage Oktober 2008, S. 7.

erzählende Instanz, also seinen Mörder, an. Daraus folgt, dass die Beiden sich höchstwahrscheinlich schon früher gekannt haben, und der dargestellte Handlungsablauf für den ermordeten Mauritz eher unerwartet war. Außerdem betont der personale Ich-Erzähler, der Gesichtsausdruck seines Opfers war „fast erleichtert“. Diese Bemerkung könnte als ein latenter Rechtfertigungsversuch gedeutet werden, wäre der ganze Erinnerungsstrom nicht so spontan, ja fieberhaft konstruiert. Die rasche Erzählform, deren Darstellungsmittel an die modernen Musikvideos erinnern, trägt dazu bei, dass der Leser, ohne darüber lange nachzudenken, ein vertrautes Verhältnis zu der sprechenden Stimme hat, was im Fall eines autodiegetischen Narrators nicht so leicht vorkommen könnte. Der zweite Teil des ersten Romansatzes weist weitere interessante Nuancen auf:

[...] absurd, eine Szene aus einem Film in der Wirklichkeit zu erleben und sie wieder in einen Film verwandelt zu erinnern, ich weiß noch, daß ich nicht glaubte, was ich sah, und daß mein Gehirn nach einer Wirklichkeit suchte, die mir diesen bösen Traum auflöste [...] Manuela, die reglos stand und nicht schrie, und Mauritz, der wie von einer Faust getroffen nach hinten taumelte, ein Mensch, den ich zu einer stummen Puppe gemacht hatte, jetzt, in diesem Moment, in Wirklichkeit, nicht in einem bösen Traum [...] es war nicht rückgängig zu machen, das war meine erste, absurde, bestürzende, noch ganz und gar unbegriffene Empfindung [...] aber sofort danach wehrte sich etwas in mir: All das stimmte nicht, konnte gar nicht stimmen, nein, das hatte etwas von einem Spiel, einem Film eben, und Mauritz würde gleich wieder aufstehen, mit einem Lächeln im grässlich zugerichteten Gesicht [...] und ein Regisseur würde *Schnitt* oder *Gut gemacht, Jungs, Szene im Kasten* rufen [...] aber Mauritz stand nicht auf, es war kein Traum, ich hatte einen Menschen erschossen.⁴¹⁵

Diese Textstelle, die die erzählte Welt von *Der Eisvogel* eröffnet, ist eine der aufschlussreichsten im Roman. Auf diesen zwei Seiten wird einerseits sehr wenig über die Figuren und die Story berichtet, andererseits versteckt sich hinter der bunten, emotionsgeladenen Erinnerungsfassade die Kernaussage des Buches, die sowohl die Figur des Wiggo Ritter als auch allgemein das Problem des neuen deutschen Außenseiters betrifft. Der Protagonist vergleicht das Geschehene mehrmals mit einem Film. Er sagt, er wünschte, dass der Regisseur „Schnitt“ rufen würde, um diesem „bösen Traum“ ein Ende zu setzen. Dadurch decken sich der Sinn und die Ausdrucksform seiner Worte, denn die ganze Mordszene wird mittels der aus der Filmbranche übernommenen Schnitt-Technik rekonstruiert. Die Rolle des filmischen Schnittes erfüllen bei Tellkamp zahlreiche Komma- und Doppelpunktzeichen. Der Autor greift also zu einer typisch postmodernistischen Erzählstrategie, indem er ‚mit offenen Karten spielt‘ und die von ihm verwendeten Erzählmittel vor

⁴¹⁵ Ebd., S. 8.

dem Leser freilegt. Betrachtet man dies aber aus der Gesamtperspektive des Romans, so wird deutlich, dass die Ziele, die dabei verfolgt werden, den Bestrebungen des Postmodernismus gerade widersprechen. Die postmodernistische Erzählform wird hier gegen die postmodernistische Philosophie gerichtet, die die literarische Kunst und somit auch das menschliche Leben als ein Spiel betrachtet. Für Wiggo und Mauritz klingt dieses Spiel aber mit ganz realen, tragischen Folgen aus. Der Mord an Mauritz, den Wiggo schließlich begeht, ist nicht nur ein konsequenter Schritt in seiner individuellen Entwicklung, sondern auch ein bitteres Urteil, das dem postmodernen Einzelgänger verkündet wird. Daher scheint die Frage nach den grundlegenden Merkmalen des heutigen Außenseiters, dessen Bild im narrativen Zentrum von Tellkamps Roman steht, von Bedeutung.

Eher man jedoch über Wiggo spricht, soll unterstrichen werden, dass die Informationen zu seiner Person aus verschiedenen Quellen stammen. Statt einer permanenten Erzählinstanz gibt es im Roman mehrere Erzählstimmen, von denen eine dem Protagonisten Wiggo Ritter gehört. Die anderen bedeutendsten Figuren, die am Erzählprozess beteiligt sind, sind Wiggos Schwester Dorothea, ihr Freund Patrick G., Wiggos Psychologe Jost F. und Manuela, die Schwester von Mauritz und Wiggos Geliebte. Die Figur des Verteidigers, an den sich jede von den fünf Erzählinstanzen wendet, bekommt im Text keine eigenständige Stimme und bleibt somit außerhalb der Handlung. Der Verteidiger fungiert als ein stummer Betrachter, eine Art Diktaphon, jenseits der erzählten Story. Er registriert die Aussagen, ohne sich in die Diskussion einzumischen. Die Gespräche der Romanfiguren mit dem unpersönlichen „Herrn Verteidiger“ bilden den situativen Raum des Romans. Die Frage, die man sich dabei logischerweise stellt, lautet: wessen Protagonistenbild ist objektiver, sein eigenes oder dasjenige, das von seinen Bekannten erschaffen wird? Der Text gibt hier keine eindeutigen Hinweise. Die Mehrstimmigkeit des Erzählers wirkt nur auf der Ebene des Wie polyphonisch. Die Sprache von Wiggo ist nämlich viel poetischer als die von anderen Erzählinstanzen. Ansonsten bleiben alle Stimmen, trotz einiger subjektiver Bemerkungen, eher berichtend als bewertend bzw. erklärend. Da, wo es zur Bewertung kommt, sind sich die Figuren, was Wiggo als Mensch und Außenseiter angeht, einig: *„Wiggo ist ein schwieriger Mensch“*⁴¹⁶. Auch Wiggos Selbstbeschreibung (an denjenigen seltenen Stellen, wo sie vorkommt) unterscheidet sich von der seiner Schwester oder gar seines Vaters fast kaum: *„ein arbeitsloser, nicht sonderlich gutaussehender Philosoph auf Stellen- und Partnerjagd“*⁴¹⁷ – so sieht Wiggos Selbstdiagnose aus. Es sind

⁴¹⁶ Ebd., S. 27.

⁴¹⁷ Ebd., S. 28.

aber alles bruchstückhafte Ich- bzw. Er-Konstruktionen, die keine kohärente, nacherzählbare Identität erstellen. Dies mag der Grund dafür sein, dass Tellkamps Roman von manchen Kritikern wegen seiner psychologischen Unglaubwürdigkeit und der schablonenhaften Figurendarstellung kritisiert wurde⁴¹⁸. Anders gesehen, kann die fehlende Einheit des geschilderten Protagonistenbildes auch als ein absichtlicher Kunstgriff interpretiert werden. Dann ist die Bruchstückhaftigkeit von Wiggos Innenraum ein kennzeichnender Charakterzug des neuen Außenseitertypus. Gemeint ist der Außenseiter der Postmoderne, der ein Produkt von derjenigen Popkultur ist, die er so leidenschaftlich bekämpft. Ein freiwillig arbeitsloser Philosophieabsolvent, ist Wiggo, ein Fan von The Who⁴¹⁹, der britischen Kultband der 1960er, imstande, pathetische Monologe, wie den folgenden, zu produzieren:

[...] ich haßte Ironie, konnte sie nicht ausstehen, die Ironiker glauben an nichts, haben nichts, bezweifeln alles, tunken alles in die saure Soße ihrer scheinbar mit einem Lächeln versüßter Skepsis, geben alles der Lächerlichkeit preis, sind aber im Grund nur zynisch, Zyniker, lieber Patrick, brüllte ich, bauen keine Kathedralen, ich weiß, daß du Heine liebst, ich kann ihn nicht ausstehen, sowenig wie deinen Brecht, was ist das, Leitartikel mit Zeilenbruch, Binsenweisheiten zum Abnicken, kennst du Walcott, Ashbery, Pound, that's lyric [...]⁴²⁰

Wiggos Innenwelt zeichnet sich durch die extreme Vermischung von entgegen gesetzten Polen aus. Er verhält sich wie der letzte Romantiker, lehnt aber die Ironie, eines der Kernbegriffe der deutschen Romantik, ab. Brecht kann er nicht ausstehen, ist aber über die politische Indifferenz der modernen Jugend besorgt: „[...] so denken die meisten Deutschen heutzutage: Politik ist ein Scheißgeschäft [...], lieber Fun und Action und abends zum Italiener oder Griechen, das kotzt mich an [...]⁴²¹. Auch sein Geständnis, er hasse Ironie, findet keine Bestätigung im realen Leben, denn Wiggo ist gegenüber seinen Freunden und Verwandten oft äußerst ironisch eingestellt. Auch sich selbst nimmt er nicht immer ernst, wovon unter anderem das oben angeführte Autoporträt des „nicht sonderlich gutaussehenden Philosophen“ zeugt. Wiggos Lebens- bzw. Weltkonzept ist daher höchst unbestimmt. Er weiß nicht, was er vom Leben will, und zwar nicht im trivial-kommerziellen Sinne (wie es etwa sein Vater und die von ihm eingestellte Ines, Wiggos Scheinfreundin, behaupten), sondern in einer tiefgehenden, philosophischen Hinsicht. Im Unterschied zu den Außenseitern der Klassik und der Moderne bildet der postmoderne Außen-

⁴¹⁸ Siehe z.B. die Rezensionsnotiz zu Die Tageszeitung 17.03.2005 von Gerrit Bartels: www.perlentaucher.de/buch/20275.html

⁴¹⁹ Vgl. Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 27.

⁴²⁰ Ebd., S. 28.

⁴²¹ Ebd., S. 31.

seiter, für dessen Gesamtbild Wiggo Ritter symbolisch steht, vielmehr eine brüchige Emotions- und Meinungskollage, als eine feste Persönlichkeit. Er fühlt den geistigen Verfall der Kultur, die ihn umkreist, greift den „prinzipienlosen Hollywoodschinken“⁴²² mit heftigem Pathosplädoyer an, verachtet Heine, setzt aber hier und da unvermeidbare Anglizismen ein, wie „that’s lyric“ (siehe oben) oder „suddenly everything fell out of place“⁴²³ – eine düstere Feststellung, die er einem Lied entnimmt, das gerade in seinem Discman spielt. Die Popkultur, dank der die ästhetische sowie die ethische Grenze zwischen der hohen und der unterhaltenden Kunst abgeschafft wurde, bringt den Menschen, der sich mit den Mainstream-Standards der Spaß-Ideologie nicht zufrieden stellen kann, in eine schwierige Lage. Diese Tendenz wurde von Hermann Hesse im *Steppenwolf* vorsichtig angedeutet. Das Magische Theater, das vom Jazzman Pablo regiert wird, ist ebenfalls ein Kompromiss zwischen dem ewigen „Lachen der Unsterblichen“ und der kurzlebigen Unterhaltungskultur. Für den Zeitraum, in dem sich die Handlung des *Eisvogels* abspielt, ist aber nicht nur Hesse, sondern selbst die Jazz-Musik etwas Erhabenes und Geistreiches. Harry Haller las Nietzsche und Novalis und hasste Jazz. Mit Hilfe von Hermine und Pablo gelingt es ihm, wenigstens teilweise, die ihn quälende Dichotomie von Innen und Außen zu überwinden. Wiggo liest dagegen neben den Klassikern die amerikanische Poesie des XX. Jh., die von Novalis ungefähr so weit entfernt ist, wie Jazz von Bach (dessen *Französische Suiten* Wiggo übrigens gerne genießt). Es gibt nichts Konstantes, womit sich Tellkamps Hauptfigur identifizieren könnte. Die Kritik, die von seiner nächsten Umgebung gegen ihn gerichtet wird, nimmt Wiggo reglos an. Mauritz, der anarchistische Terrorist, der auf der ersten Romanseite auftaucht, um erst später wiederzukehren, behauptet von Wiggo: „Du bist ein Philosoph ohne Philosophie, ein Liebender, der noch nie geliebt hat [...]“⁴²⁴. Wiggo stimmt diesen Worten zu: „Ich würde wissen, insgeheim, daß er recht hatte [...]“⁴²⁵: anders als Grigorij Petschorin oder Harry Haller, die darauf bestanden, dass ihre Freunde (falls es solche überhaupt gegeben hat) sie nicht bzw. falsch verstehen. Wiggos Persönlichkeit zeichnet sich durch eine unfeste Konstruktion aus, die sich durch den kleinsten äußeren Einfluss verändern kann. Dabei ist Wiggo weder ein sich an jede Situation anpassender Chamäleon noch ein Mann ohne Eigenschaften. Er besitzt bloß nur *eine* Eigenschaft, auf der seine ganze Innenwelt beruht: das Außenseitertum. In seiner Epoche, in seiner Umgebung fühlt sich Wiggo unwohl, aber der Grund da-

⁴²² Ebd., S. 29.

⁴²³ Ebd., S. 33.

⁴²⁴ Ebd., S. 210.

⁴²⁵ Ebd.

für ist unklar. Die innere Zerrissen- und Unzufriedenheit sind das Einzige, was ihn mit den Außenseitern der früheren Zeiten verbindet. Das Außenseitertum ist hier allerdings auch etwas anders zu verstehen, als bei Hesse oder sogar bei Fallada. Harry Haller hat in der realen Wirklichkeit niemanden, an den er sich wenden könnte, deshalb flieht er in die imaginäre Welt des Magischen Theaters. Erwin Sommer erzählt seine Geschichte als die eines angesehenen Kleinbürgers, der durch die Ehekrise und darauf folgende Alkoholsucht zum Außenseiter wird. Ob diese Diagnose stimmt, ist eine andere Frage. Wichtig ist, dass der Trinker seine eigene Erklärung für sein Außenseitertum hat. Dem Protagonisten von Tellkamp fehlt eine solche Erklärung. Er ist jung, gebildet, hat einen wohlhabenden Vater und kann für sich trotzdem keinen Platz im Leben finden. Die kommerziellen, gewinnbezogenen Ideale seines Vaters verwirft er als flache Erfolgsjagd. Er will beruflich arbeiten, d.h. „Philosophie treiben“, um eine Universitätsstelle bemüht er sich aber auch nicht. Die Suche nach dem Existenzsinn führt ihn letztendlich zur Untergrundorganisation, deren Ziel spontane Terroranschläge auf Museen, Handlungszentren u. ä. sind. Dort trifft er Menschen, die mehrere seiner Ansichten teilen. Oft hat man gar das Gefühl, dass andere Figuren im Roman eben dazu da sind, um diese oder jene Aussage von Wiggo zu ergänzen. Als der Bischof über den Untergang der großen Kunst der vergangenen Epochen klagt, sagt er im Großen und Ganzen dasselbe, was man auch von Wiggo oder von Mauritz erwarten könnte:

Wir sind nur ein Durchgangsstadium, wie es die finsternen Jahrhunderte nach dem Zerfall Roms waren. Da gibt es hier einen Scholastiker, da einen; Augustinus gibt es, Eriugena und noch einige andere, über die Herr Ritter wahrscheinlich besser weiß als ich. Aber sonst? Kunst, Architektur, Literatur? Etwas, das sich den Leistungen der Antike auf diesen Gebieten annähernd an die Seite stellen ließe? Und wir? Haben wir noch einen Picasso, einen Kafka, einen Tolstoi, Balzac? Gibt es einen Mozart, einen Bach oder Richard Wagner unserer Tage? Ich sehe sie nicht, lese sie nicht, höre sie nicht. [...] Das sind Fragen, die mich unaufhörlich beschäftigen. Was kann Gottes Wort noch bewirken, wenn wir, seine Vermittler, so gut wie nichts mehr bewirken?⁴²⁶

Dieselben Fragen geben auch Wiggo keine Ruhe. Der letzte Satz über „Gottes Wort“, das unter der allgemeinen Ignoranz verloren geht, ist der einzige Hinweis darauf, dass die Aussage von einem Bischof stammt. Bemerkenswert ist, dass der Bischof genauso wie Wiggo ratlos ist. Er stellt zahlreiche Fragen (sechs Fragezeichen in einer kurzen Passage!), findet jedoch keine Antworten darauf. Auch Wiggo sucht, symbolisch ausgedrückt, nach einem neuen Mozart. Und da er, laut Patricks Bewertung, „auf merkwürdige

⁴²⁶ Ebd., S. 203.

Weise Diskretion mit Eigenliebe verbindet“⁴²⁷, fällt es ihm natürlich nicht leicht, zu akzeptieren, dass er selbst keineswegs dieser neue Mozart und sogar nicht der neue Harry Haller ist. Die Kunst der Antike, die klassische Musik, die „große europäische Literatur hat Wiggo durch das Prisma der Popkultur kennen gelernt. Und es scheint sowohl für ihn als auch für jeden postmodernen Menschen zu spät zu sein, dieses Prisma zu zerbrechen.

5.1.2 Sascha Tischin – der postsowjetische Außenseiter

Zahar Prilepin, einer der erfolgreichsten Autoren der jüngsten russischen Literatur, wurde von der *Russischen Zeitung* nicht zufällig zum „neuen Gorki“ ernannt⁴²⁸. Obwohl sich der Autor von derartigen Parallelen entschlossen distanziert, entspringen Prilepins Texte, narratologisch gesehen, den Traditionen der sowjetischen Literatur, deren Kunstprinzipien sich von der russischen Literatur des XIX. Jh. gravierend unterscheiden. Davon zeugt nicht nur die umgangssprachlich-volkstümliche Schreibweise, sondern vor allem das zweifellose Übergewicht des realistisch-naturalistischen Inhalts und ein daraus resultierender ‚nachlässiger‘ Umgang mit der künstlerischen Gestaltung der erzählten Welt. Die postsowjetischen Rahmenbedingungen erklären auch zum Teil die Tatsache, dass Prilepins *Sankja* in China die Auszeichnung als der beste Roman bekam⁴²⁹. Gefragt nach den Schriftstellern, die ihn am meisten beeinflusst haben, nennt Prilepin in erster Linie den Nobelpreisträger Michail Scholochow⁴³⁰, den letzten großen Autor der UdSSR. Genau nach diesem Land – einem mächtigen, unbesiegbaren Imperium – sehnt sich der Protagonist von *Sankja* Sascha Tischin (Sankja ist nämlich die russische umgangssprachliche Form von ‚Sascha‘). Sascha ist ein Paar Jahre jünger, als Wiggo Ritter, und ein noch größerer Ironie-Gegner, dessen eigene Aussagen trotzdem öfters durchaus ironisch sind. Seine Lebensideale entsprechen dem traditionellen patriarchalischen Weltbild, wo einem ‚richtigen Mann‘ das Recht zum Weinen und die Zeit zum Nachdenken verweigert werden:

Саша никогда не мучился самокопанием.
Редко из-за чего переживал глубоко и болезненно. [...]
Не совершил за свою жизнь ни одной откровенной подлости. И не откровенной тоже... [...] Ползая на четвереньках по плацу, в составе

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 35.

⁴²⁸ Vgl. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/12/1a11-pr.html. / Zugriff am. 11.10.2010.

⁴²⁹ Die deutsche Übersetzung soll in kurzer Zeit erscheinen.

⁴³⁰ Siehe das Interview mit Zahar Prilepin auf der Website einer der populärsten russischen Zeitungen „Izvestija“:
<http://www.izvestia.ru/culture/article3139839/>. Zugriff am. 11.10.2010.

поднятой за очередную дурасть роты, под надзором, кажется, пьяного офицера, Саша испытывал скорей равнодушие. Это была игра, с очень серьезными правилами. Ему служилось почти легко. [...]
 С тех пор как повзрослел, к армейскому возрасту – все стало очевидным. Неразрешимых вопросов больше не возникало. Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна.⁴³¹

Der erste Satz im zitierten Textauszug ist besonders wichtig im kontextualisierenden Umfeld des Vergleiches mit Tellkamps *Eisvogel*. Sascha ist nicht nur kein Philosoph, sondern überhaupt kein reflektierender Außenseitertypus. So wird er wenigstens von dem Erzähler dargestellt⁴³². Versucht man den Erzählertypus zu definieren, so wird diese Aufgabe durch das ständige Wechselspiel zwischen zwei Gegenpolen – dem unzuverlässigen personalen und dem allwissend-auktorialen – erschwert. Am Anfang des Romans scheint die Erzählsituation ziemlich durchsichtig zu sein: „Их не пустили на трибуну. Саша смотрел под ноги: глаза устали от красных полотен и серых армяков. Красное мелькало вблизи, касалось лица, иногда овевая запахом лежалой ткани.“⁴³³ Die ersten Seiten werden vom klassischen Erzähler dominiert und nur selten von kurzen, kaum bemerkbaren Erläuterungen gefärbt, die dank der Unbestimmtheit der Aussage eher zur personalen Erzählsituation tendieren: „Где-то должен быть и полковник, самый важный и деловитый.“⁴³⁴ In diesem Satz wird der *point of view* durch das unsichere „irgendwo“ zum ersten Mal im Roman vom unpersönlichen, berichtenden Erzähler auf die Figur des Protagonisten übertragen. Dieser Trick kommt später nicht nur viel öfter vor, sondern er betrifft auch tiefere Struktur- und Sujetaspekte. Als Sascha mit seinem Kameraden Venja vor dem Specnaz⁴³⁵ geflohen ist, steht es im Text: „Саша посмотрел на него, улыбаясь, и даже, наверное, с нежностью.“⁴³⁶ Hier bezieht sich die Unsicherheit

⁴³¹ Prilepin, Zahar: *Sankja*. Moskau: Ad Marginem 2009, S. 114. „Sascha hat sich nie mit Grübeln geplagt. Selten erlebte er etwas tief und schmerzhaft. [...] In seinem Leben hat er keine einzige offene oder versteckte Gemeinheit begangen...[...] Als er zusammen mit anderen Kameraden der wegen einer üblichen Dummheit aus dem Schlaf gerissenen Kumpanie am Exerzierplatz auf dem Bauch kriechen musste, unter der Aufsicht eines offensichtlich betrunkenen Offiziers, empfand er eher Gleichgültigkeit. Das war ein Spiel mit sehr ernsten Regeln. Der Armeedienst fiel ihm geradezu leicht. [...] Als er erwachsen, d. h. wehrdienstreif wurde, wurde ihm alles klar. Unlösbare Fragen gab es nicht mehr. Es gibt Gott. Ohne Vater ist es schlecht. Die Mutter ist gut und lieb. Es gibt nur eine Heimat.“ [Übersetzt von A.K.].

⁴³² Dass der Text an sich einige Abweichungen von diesem stereotypisierten Bild eines ‚knallharten Kerls‘ aufweist, wird im weiteren aufgrund mehrerer Beispiele bewiesen.

⁴³³ Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 5. „Sie durften nicht auf die Tribüne. Sascha starrte unter seine Füße. Die Augen wurden müde von roten Fahnen und grauen Kleidern. In der Nähe wimmelte es von Rot, es berührte das Gesicht, umwehte es ab und zu mit dem Geruch des alten Stoffs.“ [Übersetzt von A.K.].

⁴³⁴ Ebd. „Irgendwo musste auch der Oberst sein, der wichtigste und geschäftige.“

⁴³⁵ Sondereinheit der Polizei (Miliz) in Russland.

⁴³⁶ Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 18. „Sascha sah ihn mit Lächeln und vielleicht sogar mit Zärtlichkeit an.“ [Übersetzt von A.K.].

des Erzählers nicht mehr, wie im ersten Beispiel, auf die räumliche Kulisse der Handlung, sondern auf die Persönlichkeit der Hauptfigur. Es wird darauf hingewiesen, dass vieles in Sascha unklar, jedenfalls unentdeckt, bleibt. Er ist zweifellos ein Außenseiter, aber nicht im traditionellen Sinne eines rebellierenden Individuums, der, um seine persönliche Freiheit und Eigenart beizubehalten, sich von der Umgebung isoliert bzw. sich der Umgebung gegenüberstellt. Man kann auch nicht behaupten, Sascha hätte seine Bestimmung im Leben nicht gefunden. Im Gegenteil: aus der oben angeführten Protagonistencharakteristik folgt deutlich, dass Sascha eine ganz konkrete Wahl getroffen hat, deren Richtigkeit er kaum bezweifelt. Hiermit schreibt sich Prilepins Hauptfigur in die Reihe der tapferen, entschiedenen Protagonisten der sowjetischen Literatur ein. Was Sascha zum Außenseiter macht, ist der ihn umgebende Realitätsraum des postsowjetischen Russlands. Er lebt in einem Land, das er über alles liebt und doch nicht akzeptieren kann: im neuen, modernen Russland. Die Feststellung, Sascha träume von der Rückkehr der in der UdSSR herrschenden Ordnung, wäre allerdings auch falsch. Seine politischen Ansichten sind unexakt und allein durch die anarchistische Naivität eines unzufriedenen Jugendlichen geprägt, worüber in einem extra Kapitel der vorliegenden Dissertation eingehender gesprochen wird. Dass Sascha selbst sein Ziel nicht klar ausdrücken kann, ändert nichts daran, dass er ein Ziel hat, was von ihm in den Gesprächen wiederholt betont wird:

- Вы думаете, то, что вы начали вытворять, – это хорошо? Правильно?
- Хорошо и правильно, - ответил Саша.
- Безлетов пожал плечами.
- А смысл?
- Это очень длинный вопрос.⁴³⁷

Oder eine andere Textstelle:

- Саня, я вижу тебя – так вот, лицом к лицу – первый раз в жизни, - сказал Аркадий Сергеевич, перейдя почти на шепот. – Но мне кажется, что я одну вещь в тебе уже понял. Тебе хочется, как в детстве, – быть ни в чем не виноватым.
- Хочется. И я во всем прав.⁴³⁸

Diese harte Strategie beim Beantworten der scheinbar einfachen Fragen ist für Sascha sehr typisch. Ob hinter dieser wortkargen Redensart ein unausgesprochenes bzw. unaus-

⁴³⁷ Ebd., S. 71. „– Ihr denkt, dass das, was ihr anzustellen begannt, gut ist? Richtig? – Ja, es ist gut und richtig, antwortete Sascha. Bezletow zuckte die Achseln: – Und was hat das für Sinn? – Das ist eine sehr lange Frage.“ [Übersetzt von A.K.]

⁴³⁸ Ebd., S. 267. „Sanja, ich sehe dich so, Augen in Augen, zum ersten Mal im Leben, – Arkadij Sergejewich begann fast schon zu flüstern, – und ich glaube eine Sache an dir schon verstanden zu haben. Du willst – wie in der Kindheit – an nichts schuld sein. – Ja, das will ich. Und ich habe in allem Recht.“ [Übersetzt von A.K.]

sprechbares Lebenskonzept oder eben das angedeutete Fehlen eines jeglichen Konzeptes versteckt wird, bleibt im Roman offen. Eines kann jedoch vorbehaltlos konstatiert werden: das Persönliche an Saschas Außenseitertum wird auf das Verschmelzen des Individuums mit der sog. nationalen Idee reduziert. Mit anderen Worten: Sascha fühlt sich definitiv als Russe, obwohl er nicht genau erklären kann, was er darunter versteht. Was er für Russland empfindet, drückt sich einzig in chaotischen Assoziationsfetzen aus, die eher auf der Ebene des kollektiven Unbewussten, als im individuellen Mentalraum des persönlichen Ichs angesiedelt sind. Daher der Vorwurf, den ihm Professor Belesin im zitierten Gespräch macht: „Вы не имеете никакого отношения к родине. А родина к вам. И родины уже нет. Все, рассосалась!“⁴³⁹ *Sankjas* Handlung erfolgt auf den Ruinen eines Imperiums, an das der rebellierende Protagonist sich sogar nicht erinnern kann, denn er wurde schon in einem anderen Land mit anderem Wertesystem geboren. Was dieses neue Wertesystem von dem alten, sowjetischen, in erster Linie unterscheidet, ist das allgemein herrschende Chaos, das aus einem raschen Übergang von der geschlossenen zu der offenen Gesellschaft, von der Sowjetunion zu Russland, resultiert. Im Gegensatz zu Wiggo, dessen Besorgnis den allgemeinen Zustand der modernen europäischen Kultur betrifft, interessiert sich Sascha nur für Russland. Die Vergangenheit sowie das zukünftige Schicksal seines Landes werden zum geistigen Inhalt seines Lebens. Er kämpft um ein besseres Leben für das abstrakte Volk, dessen Bild allein in seinem Bewusstsein existiert. Sascha plädiert für die Wiedergeburt des starken, mächtigen Imperiums, ohne sich darüber klar zu werden, dass dieses Land ein imaginatives Ideal ist, das weder der realen Sowjetunion noch dem heutigen Russland ähnelt. Deshalb fühlt sich Prilepins Protagonist in seiner Heimatstadt als ein Fremdling:

Казалось, электричка шла бесшумно. [...] В стекле отражался он – короткие волосы с упрямым чубом, небритые скулы, темная кожа, лоб в ранних морщинах... Обычное лицо.
Саша приехал в свой город, двери электрички захлопнулись за ним, словно он был аппендикс и его отрезали.⁴⁴⁰

Für einen europäischen Leser mag die Bemerkung über die beinahe lautlose S-Bahn völlig normal erscheinen. In der Tat sind die Moskauer Züge sehr laut, sodass man z.B. in

⁴³⁹ Ebd., S. 72. „Sie haben keine Beziehung zur Heimat. Und die Heimat – zu Ihnen. Und es gibt keine Heimat mehr. Sie hat sich aufgelöst, basta!“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁴⁰ Ebd., S. 30. „Die S-Bahn schien lautlos zu fahren. [...] Er spiegelte sich in der Fensterscheibe wider: kurze Haare, eine trotzig, faltige Stirn, unrasierte Backen, dunkle Haut... Ein gewöhnliches Gesicht. Sascha ist in seiner Stadt angekommen, und die Türen der S-Bahn schlossen sich hinter ihm, als wäre er eine Blinddarmappendix gewesen, die abgeschnitten wurde.“ [Übersetzt von A.K.]

der U-Bahn während der Fahrt kaum ein ruhiges Gespräch führen kann. Die Geräuschlosigkeit entspringt hier also nicht dem äußeren Raum der Moskauer S-Bahn, sondern dem inneren Zustand der Protagonisten, der sich von der gegebenen Realität isoliert fühlt. Kennzeichnend ist auch der letzte Satz der zitierten Passage: die psychische Lage der Hauptfigur wird mit der abgeschnittenen Appendix verglichen, und trotzdem heißt es, Sascha sei in „**seiner**“ Stadt angekommen. Diese Dichotomie zwischen dem ursprünglichen, paradoxen Heimatgefühl und der temporär-permanenten Verfremdung durchdringt den ganzen Text und bestimmt das Tragische an seinem Ideengehalt. Die innere Zerrissenheit zwischen Hass und Liebe, Distanzierung und Akzeptanz bilden das Fundament des mentalen Raumes des Protagonisten. Andererseits ist Sascha nicht allein in seinem postsowjetischen Außenseitertum. Er ist einer von mehreren jungen Menschen, die mit der modernen russischen Lebensordnung unzufrieden sind. Die auf der populär-kontroversen, pseudohistorischen Literatur basierende retrospektive Entdeckung der Geschichte ruft ein leichtgläubiges Verhältnis zum Mythos des verlorenen großen Russlands hervor. Sascha Tischin ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Begriffe Außenseiter und Individualist in der jüngsten russischen Literatur nicht mehr als Synonyme fungieren. In Prilepins Roman wird diese Unpersönlichkeit mehrmals zugespitzt. Selbst die Erzählfigur, die zwar einige auktoriale Züge besitzt (z.B. der Innenblick ins frühere Leben oder in die Gedanken verschiedener Figuren), drückt sich, stilistisch betrachtet, ähnlich wie Sascha bzw. einer seiner Kampfgefährten aus. Der Erzähler identifiziert sich ganz offensichtlich mit dem Protagonisten, verletzt ständig die Grenze zwischen der distanzierten und der personalen Stimme, indem er die Erzählwelt aus der Innenperspektive der Hauptfigur beschreibt und kommentiert. Da aber Sascha Tischin als Individuum eine eher amorphe, uneinheitliche Figur ist, wirkt dieses Wechselspiel zwischen ihm, dem Erzähler und den Randfiguren im Gesamtkontext des Romans ziemlich harmonisch. Auf der narrativen Ebene wird die psychologische Verschwommenheit der Persönlichkeitsstruktur durch die unübersehbar häufige Wiederholung von unpersönlichen Wortformen akzentuiert. Schon in dem ersten Romanpassus, der oben angeführt wurde, heißt es: „Красное мелькало вблизи“ („in der Nähe wimmelte es von Rot“). Es finden sich auch andere vergleichbare Textstellen:

За окном текло сирое и безрадостное.⁴⁴¹

Все истекло и отмелькало. Накатывало бесцветное. Редко капало оставшееся на дне.⁴⁴²

⁴⁴¹ Ebd. „Hinter der Fensterscheibe floss Waisenhaftes und Freudloses.“ [Übersetzt von A.K.].

Пустоту пытались нарушить, но она высвободилась, выжила и вытолкнула из себя боль, несколько сгустков красного и черного [...] ⁴⁴³
 Махнуло тонким хвостом красное, горячее, торопящееся... ⁴⁴⁴

Die zitierten Passagen demonstrieren das Unpersönliche in verschiedensten Aspekten: visuell (das Graue), mental (das Freudlose) und tastsinnig (das Heiße). Es geht hier jedoch nicht um die erprobten Darstellungsmittel der Neuromantik bzw. des magischen Realismus, wo der physisch-sachlichen Seite der erzählten Wirklichkeit typisch menschliche Züge verliehen werden. In *Sankja* wird dagegen die poetisch-metaphorische Personifizierung der toten Natur durch die Entpersonifizierung der handelnden Figuren ersetzt. Prilepins Protagonist verfügt praktisch über keine individuellen Charakterzüge, die man mit dem literarischen Außenseiter in Verbindung setzen könnte. Sein Innenraum ist genauso gesichtslos, wie der äußere Kulissenraum, deshalb fühlt er sich von Farben, Geräuschen und Schatten statt Menschen umkreist. Das hindert ihn zwar nicht daran, seine Mutter zu lieben, aber diese Liebe ist wiederum ein selbstverständliches, fast animalisches Gefühl. Außer der Unzufriedenheit mit der sozial-politischen Lage seines Landes, die in die pathologische Rebellen-Entschlossenheit mündet, ist an Sascha nicht viel zu finden, was ihn von seinen Altersgenossen unterscheidet. Indem Sascha sein eigenes Spiegelbild in der U-Bahn-Scheibe studiert, spricht er von einem normalen, ganz „gewöhnlichen“ Gesicht. Dies ist insofern wichtig, als Saschas Schlussfolgerung nicht nur seiner subjektiven Bewertung, sondern auch der allgemeinen Aussage des Romans zugeschrieben werden kann.

5.2 Die postmoderne Welt als Handlungsraum für den neuen Außenseiter

5.2.1 Der erzählte und der erlebte Raum bei Tellkamp und Prilepin

In den ausgewählten Romanen von Uwe Tellkamp und Zahar Prilepin wird der entworfenen Räumlichkeit besondere Bedeutung beigemessen. Beide Texte durchzieht eine pessimistische, „apokalyptische“, um mit Umberto Eco zu sprechen ⁴⁴⁵, Haltung gegenüber der Moderne bzw. Postmoderne. Im Großen und Ganzen geht es um das postsowjetische halbfreie Russland und das freie demokratische Europa. In beiden Fällen ist der Protago-

⁴⁴² Ebd., S. 45 „Alles verfloss und wimmelte ab. Farbloses überschwemmte das Leben. Selten tropfte auf dem Boden Gebliebenes.“ [Übersetzt von A.K.].

⁴⁴³ Ebd., S. 183 „Man versuchte die Leere zu stören, aber sie befreite sich, überlebte und stoß aus sich den Schmerz heraus, einige Rinnsale von Rot und Schwarz.“ [Übersetzt von A.K.].

⁴⁴⁴ Ebd., S. 346 „Rotes, Heißes, Sich-Beeilendes winkte mit dem Schweif.“ [Übersetzt von A.K.].

⁴⁴⁵ Siehe dazu: Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1984.

nist ein junger Außenseiter, der zu dem gegebenen Raum in einer Konfliktsituation steht. Der Unterschied liegt darin, dass im *Eisvogel* ein allgemeines Panoramabild des europäischen kulturellen Zerfalls dargestellt wird, während in *Sankja* der Erzähler samt dem Protagonisten sich auf ein einziges Land begrenzt. Dieser bewusste Verzicht auf jegliche weitgehende Symbolik des erzählten Raumes ist unter anderem durch Russlands post-sowjetischen Status bedingt. Im Gegensatz zum XIX. Jh., fühlt sich ein durchschnittlicher moderner Russe, trotz aller Verdienste der klassischen russischen Literatur, nicht mehr der großen europäischen Kultur zugehörig. Die neue sozial-politische Ordnung, die sich nach dem Ende der Perestrojka-Zeit herauszubilden begann, vereinte auf paradoxe Art und Weise die slawophile Vorstellung vom „besonderen“, nicht-europäischen Weg, den Russland gehen soll, mit dem der Sowjetunion verpflichteten Konzept der „kontrollierten Demokratie“. *Komsomolskaja Prawda* schrieb über *Sankja*, der Roman sei „derart lebendig, dass er extremistisch zu sein scheint“⁴⁴⁶. Diese teilweise treffende, teilweise übertriebene Aussage ist jedoch ziemlich aufschlussreich, denn daraus folgt, dass der soziale Realraum in Russland von radikalen bzw. extremistischen Ideenströmungen geprägt wird. Aus dieser Perspektive betrachtet, nimmt es nicht Wunder, dass der Untergang Europas im semantischen Umfeld des Romans von Prilepin im Vergleich zur inneren Krise der modernen russischen Gesellschaft kein richtiger Besorgnisgrund ist. Bei Tellkamp dagegen bildet Deutschland an sich kein spezielles Thema. Die *Welt*-Akzentuierung, *Der Eisvogel* sei eben ein „**deutscher** Gesellschaftsthiller“⁴⁴⁷, sollte daher eher als ein zufriedenes Statement verstanden werden, dass nun endlich auch in Deutschland ein hochklassiger Roman entstanden ist, den man in eine Reihe mit den amerikanischen Klassikern des ‚Society-Thrillers‘ stellen kann. Zwar wird von Patrick G. über die ewige „Schuld der Deutschen“, was für ihn allerdings „genauso wie Heiliger Gral“ klingt⁴⁴⁸, jedoch könnte die in Tellkamps Text erzählte Geschichte theoretisch auch in einem beliebigen europäischen Land abspielen. Darüber hinaus sollte man natürlich nicht vergessen, zwischen der realen und der künstlerisch umgestalteten Räumlichkeit zu unterscheiden. Bei der letzteren geht es vielmehr um den paradigmatischen Aspekt der Selektion von Erzählgegenständen. Anders formuliert liegt die Entscheidung, welche Phänomene des Realraumes zum Leitmotiv der erzählten Wirklichkeit werden, allein beim Autor. Deshalb soll nicht nur die Glaubwürdigkeit, sondern das allgemeine Verhältnis zwischen dem realen und dem geschilder-

⁴⁴⁶ Siehe: Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., ein Rezensionssauszug auf der letzten Cover-Seite. [Übersetzt von A.K.].

⁴⁴⁷ [Hervorgehoben von A.K.].

⁴⁴⁸ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 124.

ten Situationsrahmen hinterfragt werden, und zwar im breiten Kontext. Dazu gehört z.B. die Themen- und Figurenkonstellation sowie die Struktur des Raumes. Sowohl bei Tellkamp als auch bei Prilepin steht im Erzählzentrum die Figur des Außenseiters. Auf der Ebene der Figur-Raum-Relation entsteht aber ein wesentlicher Unterschied. *Sankjas* Erzählraum bleibt stets mit dem inneren Raum des Protagonisten aufs engste verbunden. Die äußere Welt scheint eine Widerspiegelung davon zu sein, was sich in Saschas Innenwelt abspielt:

Столица сутолочная, суетливая. Переполненная людьми, которые задевают плечами неустанно и при этом не видят тебя вовсе.

Если тебе негде приткнуться, – столица насильница. Бродишь весь день, и не замечаешь, как она берет тебя, уставшего, равнодушного, как жадная баба, в громадную, одеялами заваленную кровать, крутит, выворачивает наизнанку, и потом оказываешься один, с пустой головой черт знает где, посередь бесконечного города, бестолковый и злой. И бабе этой, как выясняется, был не нужен. «Что она делала со мной?»⁴⁴⁹

Das Großstadtbild, das hier präsentiert wird, ist von der düsteren sexuellen Symbolik gekennzeichnet. Der anonyme, einsame Gast aus der Provinz wird zum Opfer der barbarischen, unersättlichen Hauptstadt, die in Prilepins Roman stark ausgeprägte Züge derjenigen lasterhaften Metropole annimmt, die Natascha Würzbach in ihrer literaturwissenschaftlichen Raum-Studie, an die Bibel anlehnd, mit dem Babylon-Mythos verglichen hat. Würzbach spricht von der Großstadt „als Objekt des Begehrens für den Eroberer, als willige Hure für den Besucher“.⁴⁵⁰ In *Sankja* nehmen dieselben Parallelen zwischen der Großstadt und einer unzüchtigen Frau eine andere Richtung an. Der Mann tritt nicht als Eroberer, sondern als der Eroberte auf. Er wird von der weiblich personifizierten Stadt nicht aus Liebe, sondern aus gnadenloser Schadenlust verführt, intellektuell und geistig verwüstet. Die Fremde der Hauptstadt ist bei Prilepin mit keinen „Erlösungswünschen und Paradiessehnsucht“⁴⁵¹ verbunden. Das patriarchalische Modell der sexuellen Beziehung wird hier in einem verkehrten Licht dargestellt: der Mann wird zu demjenigen, der von der Frau körperlich und mental erobert wird. Das Ziel dieser Eroberung, wie es sich schließlich herausstellt, ist ein gefühlsloses Spiel, dass alle möglichen utopischen Erwar-

⁴⁴⁹ Ebd., S. 117. „Die Hauptstadt ist aufdringlich, hektisch. Voller Menschen, die einen mit ihren Schultern stoßen, unermüdlich und ohne ihn zu bemerken. Hat man kein Asyl, wird die Hauptstadt zu einer Vergewaltigerin. Wie ein gieriges Weib, nimmt sie den müden, gleichgültigen und ahnungslosen Menschen, der den ganzen Tag durch die Stadt bummelte, in ihr riesiges, mit Decken überschüttetes Bett, schleppt ihn hin und her, bis er dann endlich allein, mit leerem Kopf weiß der Kuckuck, wo landet, mitten in der unendlichen Stadt, bar der Vernunft und böse. Und dieses Weib brauchte ihn, wie es sich herausstellt, gar nicht. „Was hat sie mit mir gemacht?“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁵⁰ Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. S. o., S. 50.

⁴⁵¹ Ebd., S. 51.

tungen zunichte macht. Moralisch gesehen erweist sich also die Großstadt in *Sankja* als etwas Chaotisches, Schmutziges und sinnlos Hektisches. Deshalb ist Prilepins Außenseiter nur äußerlich ein nutzloser Verlierer. Innerlich bleibt er dem sozial definierten Raum der russischen Hauptstadt weitaus überlegen:

В столице хорошо лишь в первые минуты, когда выходишь из поезда или выпрыгиваешь из электрички, а в кармане лежат лишние рубли. Покупаешь на них какую-нибудь непропеченную дрянь, с липкой сарделькой, бутылку пива, стоишь у стойки вокзала, как всякий провинциал в ожидании чего-то... Один в большом городе, юн. Хорошо...

В метро, к налетающим и стремительно исчезающим поездам, спускаешься пешком, не толкаешься в смурной толпе у эскалатора [...] Так всегда можно отличить жителя столицы от приезжего. Столичные люди ни за что пешком не пойдут. А нам все равно, мы дикие.⁴⁵²

Diese Passage demonstriert anschaulich die Verschmelzung von zwei Erzählertypen, die in *Sankja* am häufigsten zu Wort kommen: dem personalen und dem Ich-Erzähler. Die erste Hälfte der zitierten Textstelle bildet eine typisch personale Erzählsituation und schildert die subjektiven Erlebnisse eines jungen Menschen, der von der Provinz in die Hauptstadt kommt und, ganz im Sinne von Würzbachs Raumtheorie, sich seinen Erwartungen und Träumen trostlos hingibt. Das sind aber, wie der Narrator gleich bemerkt, nur die ersten Minuten der Ankunft. Schon die U-Bahn-Beschreibung appelliert an die oben angeführten negativen Metropole-Konnotationen. Ein Provinzieller und ein Großstadtbewohner unterscheiden sich, so der Personalerzähler, dadurch, dass sich die Letzteren im Zustand der permanenten Eile befinden. Sie drängen sich an der Rolltreppe, während die Fremdlinge aus der Provinz unbeeilt zu Fuß gehen. Danach macht die Erzählperspektive eine rasche Wende, indem der Narrator mit der homodiegetischen Bemerkung „**uns** ist es egal, **wir** sind die Wilden“ überrascht. Da Sascha gerade aus seinem Heimatdorf nach Moskau zurückkehrt, gibt es keinen Zweifel, dass der Erzähler hier im Namen der Hauptfigur spricht. Der plötzliche Wechsel der Erzählperspektive hat dabei mit dem besprochenen Problem, d.h. mit der realen und der künstlerischen Räumlichkeit, mehr gemeinsam, als man denken könnte. Überall im Roman, wo Moskaus Bild extrem subjektiviert wird, versteckt sich der Narrator hinter der Maske des Ich-Erzählers, in dem man leicht und

⁴⁵² Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 117 „In der Hauptstadt fühlt man sich gut nur in den ersten Minuten, wenn man aus dem Zug aussteigt oder aus der S-Bahn hinauspringt, ein paar freie Rubel in der Tasche. Man kauft dafür irgendein undurchgebackenes Scheiß mit einer klebrigen Bockwurst und eine Flasche Bier und steht an dem Bahnhofsstand, wie jeder Provinzler, auf etwas wartend. Allein in einer Großstadt, jung. Schön... In die U-Bahn wird zu Fuß hinuntergestiegen, ohne sich in der düsteren Menschenmenge an der Rolltreppe zu drängen [...]. So kann man immer einen Hauptstädter von einem Ankömmling unterscheiden. Ein Hauptstädter würde ja nie zu Fuß gehen. Und uns ist es egal, wir sind halt wild.“ [Übersetzt von A.K.]

untrüglich den Protagonisten erkennt. Da aber dieser Wandel an der Oberflächenstruktur des Textes eine undauerhafte und äußerst latente Markierung bekommt, erlaubt es der erprobte Kunstgriff, Saschas Gefühle und Vorstellungen für die objektive, naturalistische Darstellung des realen Raumes auszugeben. Dem Realraum werden sozial-symbolische Züge zugeschrieben, die in der Tat aus der inneren Konfliktsituation Figur vs. Raum entstehen.

Ähnlich sieht die Raumdarstellung in *Der Eisvogel* aus, aber mit dem signifikanten Vorbehalt, dass die erzählte Welt bei Tellkamp von verschiedenen homodiegetischen Erzählern beschrieben wird, die sich voneinander gravierend unterscheiden. Mehr noch: denjenigen Figuren, die theoretisch Wiggos Stellung annehmen könnten (wie z.B. Manuela, die in ihn verliebt ist) wird die Narrator-Rolle aberkannt. Die Polarisierung auf der Ebene der Figurenkonstellation führt zu den unterschiedlichen Raumentwürfen, die im Text konstruiert werden. Es gibt im *Eisvogel* keinen einheitlichen Erzählraum, sondern die Räumlichkeit hängt in jedem konkreten Fall vom individuellen Betrachter ab. Dabei lassen sich diese Betrachter in zwei Gruppen einteilen: der Protagonist Wiggo Ritter auf der einen Seite und alle restlichen Figuren auf der anderen. Wiggos Raumdarstellung unterscheidet sich von den Raumempfindungen seiner Bekannten und Familienmitglieder vor allem durch seine unkonventionelle Subjektivität. Wiggo sieht den äußeren Raum anders als ein durchschnittlicher Mensch, weil sein innerer Raum anders ist. Ein spezifisches Merkmal von Wiggos Innenraum ist seine ausgesprochen lyrische Orientiertheit. Deshalb nimmt der erlebte Raum in der personalen Darstellung von Wiggo nonkonformistisch-poetische Färbung an:

- und dies war die zweite Stille, die ich im Zimmer, im Haus, in der Diele mit den matt schimmernden Buchrücken spürte, eine doppelgängerische Stille, die Stille des Eisvogels in diesem Gemälde, der Körper, der auf einen zweiten verweist, seinen Schatten, Raum, der Durchgangszimmer ist zu einem zweiten, eigentlich gemeinten, das Schweigen des Körpers und das Schweigen des Schattens, die aufeinander deuten.⁴⁵³

Diese Aussage basiert auf der inneren Spiegelhaftigkeit der Gegenstände, die den äußeren Raum bewohnen. Die Stille, der Körper, der Raum als solcher, das Schweigen – alles findet seine Widerspiegelung, deutet auf etwas, was hinter der gegebenen Realität verborgen bleibt. Das ist natürlich kein objektives Raumbild, sondern der Ausdruck eines für den Protagonisten charakteristischen, zutiefst persönlichen Raumerlebnisses. Daraus kann

⁴⁵³ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 80.

man schließen, dass die reale Welt für Wiggo kein Endpunkt, sondern eben ein „Durchgangszimmer“ ist, was in Anbetracht seiner künstlerischen Natur und philosophischen Aspirationen nicht wundern soll. In diesem Kontext scheint auch folgende Bemerkung von Wiggo interessant zu sein:

So, wie es war, konnte man leben, wurde das Leben – erlaubt. Aber wer wußte, ob es so bleiben würde? [...] Man vermochte in den Gesetzen einer Wohnung, aber kaum noch in denen des Gebäudes zu leben, in dem die Wohnung sich befand, und so hatte man das Gefühl, etwas schwer Greifbarem ausgesetzt zu sein, das keine Züge besaß, kein Gesicht, keine Gestalt, die man zum Ziel einer Verteidigung hätte nehmen, gegen die man sich hätte zur Wehr setzen können. Die Menschen kämpften, aber sie kämpften gegen Spiegelbilder.⁴⁵⁴

Das Spiegelmotiv kehrt im Roman immer wieder zurück. In Anbetracht der Hauptlinie des Sujets – der Freundschaft mit dem Terroristen Mauritz, den Wiggo letztendlich erschießt, – könnte man Tellkamps Roman mit Chuck Palahniuks *Fight Club*⁴⁵⁵ vergleichen, wo es ja auch um einen verlorenen Außenseiter mit Identitätsstörungen geht, der dem gefährlichen Einfluss eines wahnsinnigen Anarchisten verfällt. Sowohl in *Fight Club* als auch im *Eisvogel* führt die innere Revolte schließlich zur Planung von Bombenanschlägen, und in beiden Texten scheitert der Plan, als der Protagonist sich im Finale jedoch gegen seinen Komplizen entscheidet. Die Ähnlichkeit wird dazu noch durch die clipartige Öffnungs- und Schlusssequenz in Uwe Tellkamps Roman und in der Kult-Verfilmung von *Fight Club* gestärkt. Nur entpuppt sich bei Palahniuk der ‚böse‘ Tyler Durden tatsächlich als ein Spiegelbild, eine Schizophrenie-Halluzination der Hauptfigur, während Tellkamps Protagonist einen realen Menschen tötet. Hierin manifestiert sich wiederum die bereits angesprochene latente Kritik an dem postmodernistischen Spiel mit dem Stoff sowie an der infantilen Naivität des postmodernen Außenseiters, der die Welt um ihn herum als ein Phantombild, als etwas „schwer Greifbares“ und Amorphes betrachtet. Zwar ist es nur ein theoretisches Raummodell, aber das daraus entstehende Handeln führt im realen sozial-kulturellen Raum zur Katastrophe. Als Wiggo sich dessen bewusst wird, ist es schon zu spät, um das ‚Schlachtfeld‘ ohne schmerzhafteste Verluste verlassen zu können. Nicht also das Lyrische, sondern das Kindische an Wiggos Verhältnis zur gegebenen Räumlichkeit verursacht die Tragödie. Dies ist aber ein dialektisches Problem, denn andererseits sind es, nach einer indirekten Aussage des Textes, eben solche Menschen, wie Wiggo, die für die soziale bzw. kulturelle Aufruhr sorgen. Narratologisch ist es wichtig, zwischen dem metaphorisch-poetischen Raumerleben von Wiggo und den sachlich-kon-

⁴⁵⁴ Ebd., S. 69.

⁴⁵⁵ Palahniuk, Chuck: *Fight Club*. München: Goldmann Verlag 2004.

kreten Beschreibungen anderer Figuren zu unterscheiden. Der Privattherapeut des Protagonisten, der Psychologe Jost F., stellt beispielsweise dasselbe Gebäude, das im vorigen Zitat mit Ritters Augen betrachtet wurde, folgendermaßen dar:

Es war ein kleines, schon etwas baufälliges Haus am Ende einer Seitenstraße, in der sich die vorklinischen Institute der medizinischen Fakultät, der Laborturm der Anorganischen Chemie und ein Rechenzentrum befanden. Die meisten dieser Gebäude waren hell erleuchtet, in den ebenerdig gelegenen Labors sah man weißbekittelte Wissenschaftler ihrer Arbeit nachgehend.⁴⁵⁶

Die Beschreibung ist hier so präzise, dass man kaum glauben kann, die Aussage gehöre einem Menschen, der dem Verteidiger die Vorgeschichte eines Verbrechens skizziert. Die Sätze sind nicht nur nach allen Gesetzen der geschriebenen – als Opposition zur gesprochenen – Sprache konstruiert, sondern auch voll von Details, die für die gerichtliche Untersuchung absolut nutzlos sind. Durch diese langen, auktorial aufgebauten Satzkonstruktionen, die jedoch einem der homodiegetischen Erzähler gehören, wirkt die Figur- und Raumdarstellung oft unüberzeugend. Man hat in *Der Eisvogel* mit diversen Ich-Erzählern und dementsprechend mit diversen Raumentwürfen zu tun. Wiggos Verhältnis zum Raum ist einerseits von der kunstvollen metaphorischen Poetik seiner Berichte gekennzeichnet, andererseits wird es durch ständige Entfremdungsgefühle determiniert. Sobald Wiggo die Erzählinitiative ergreift, sieht der Leser die dargestellte Räumlichkeit mit den Augen eines Außenseiters. Josts Erzählweise hat dagegen einen sachlichen, genauen Charakter, dessen Vorliebe für Nuancen oft übertriebene Formen annimmt. Für ihn ist der Raum eher ein Untersuchungsobjekt, das Jost, ähnlich wie seine Patienten, analysiert, ohne sich damit zu identifizieren oder sich darin einzuleben. Patricks Geständnisse sind eher persönlich und hauptsächlich auf den inneren Raum gerichtet: „... ich kenne Wiggo noch nicht so lange, und ich weiß nicht, ob ich ihn besonders gut kenne – wie Sie vielleicht vermuten oder hoffen. Aber wer kennt selbst diejenigen wirklich, die er seine Freunde nennt. (Kennen Sie Ihre Mutter, Herr Verteidiger? Vorsicht.)“⁴⁵⁷ Aber auch Patrick teilt an Romanstellen, wie z.B. die folgende, Raumbeschreibungen mit, deren Genauigkeit sich von Josts Präzision wenig unterscheiden: „Ich nahm mir etwas Hummer und blickte nach draußen. Im Garten brannten Lampionketten über den weißgedeckten Tischen.“⁴⁵⁸ Wiggos Schwester Dorothea, die die Erzählerfunktion nur selten übernimmt, konzentriert sich ausschließlich auf die emotiven Aspekte des Geschehens. Die Räumlichkeit spielt in ihren

⁴⁵⁶ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 182.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 33.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 190.

Berichten so gut wie keine Rolle. Der erlebte Raum wird von Dorothea weder besonders präzise noch mit spezifischen individuellen Markierungen wiedergegeben. Die Wohnung von Wiggo, die in den Zeiten, als er an schweren depressiven Zuständen leiden musste, völlig in Verfall geriet, wird durch Dorothea folgenderweise beschrieben: „Wasserflaschen lagen in der Küche auf dem Boden, Kartoffelschalen und Gemüsereste, die schon faulten, neben dem von Ungeziefer wimmelnden Mülleimer“⁴⁵⁹ usw. Ihre Erzählart ist zwar nicht emotionslos, sondern, im Vergleich zu den männlichen Figuren, neutral. Es findet sich allerdings eine Textpassage, wo Dorothea plötzlich anders, als gewöhnlich, spricht, sodass man fast glauben könnte, die Aussage gehöre ihrem Bruder Wiggo: „[...] wir sind in ein Schuh-Kaufhaus gegangen, einen dieser modernen Tempel, die unten die Frauen- und eine Etage höher die Herrenabteilung haben. In der Frauenabteilung herrscht Bienengesumm. Geduldige Verkäufer beraten heikle Kundinnen.“⁴⁶⁰ usw. Derartige Schwankungen kann man nicht nur bei Dorothea, sondern auch bei Jost F. und Patrick G. bemerken. Strukturell wird im Roman darauf geachtet, dass verschiedene Instanzen diverse Raumempfindungen repräsentieren. Jedes Mal lässt sich aber hinter diesen scheinbar subjektiven Raumerlebnissen eine andere, übergeordnete und alleswissende Erzählinstanz enthüllen, die ihren Figuren eigene Worte und Gedanken verleiht.

5.2.2 Tellkamps Außenseiter als sozial engagierter Philosoph

Das Außenseitertum des *Eisvogel*-Protagonisten Wiggo Ritter hat auf den ersten Blick einen klaren, im Roman mehrfach betonten Grund. Nach Abschluss des Philosophiestudiums stellt Wiggo plötzlich fest, dass der Philosoph in der modernen Realität kein Beruf ist. Man kann freilich an einer Universität Philosophie unterrichten oder Bücher schreiben, aber dies alles ist für Wiggo pure Theorie. Wonach er sucht, ist dagegen die praktische Anwendung des erlangten Wissens. Dieser Wunsch wird im von Jost F. nacherzählten Gespräch mit dem Protagonisten offenbart:

Arbeit an der Antwort, so hatte es Wiggo einmal genannt, als ich ihn fragte: Warum Philosophie, ist es nicht wichtiger etwas zu tun? Haben die Philosophen *die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt aber darauf an, sie zu verändern?* Eben, sagte er, aber um sie verändern zu können, muß man sie verstehen, sie also interpretieren; heute suchen die Menschen, aber niemand findet mehr, alle hinterfragen, aber niemand hat den Mut zu einer Antwort, und was wir brauchen, heute mehr denn je, ist genau dies: eine Antwort. War es nicht immer so, sagte ich, hast

⁴⁵⁹ Ebd., S. 233.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 294.

du mir nicht selber erzählt, wie dich das philosophische Treiben, diese Dialektik, oft ermüdet [...] Was taugen Heidegger, Platon, Kant neben der Präsenz eines Zahnarztbohrers, dessen Hornissensirren sich deinem Zahnschmerz nähert? Eine Frage, die du mir gestellt hast.⁴⁶¹

Diese finale Frage, bei der drei unterschiedliche Philosophen in eine Reihe gestellt und mit dem Zahnarzt verglichen werden, hätte nur von einem postmodernen bzw. modernen Menschen gestellt werden können. Sie zeigt, dass die ursprüngliche Bedeutung der Philosophie als einer mentalen Erkenntnis gewisser Wahrheit, die jedoch ihrer Natur nach über keinen praktischen Alltagsnutzen verfügt, in der neuen Realität nicht mehr aktuell ist. Immanuel Kant, der hauptsächlich über die reine Vernunft- und Urteilskraft (sprich: völlig unmaterielle Phänomene) philosophierte, wird plötzlich neben einen Zahnarztbohrer gestellt. Vom Gedankengut der Klassik bzw. der Antike, denn Platon ist ja auch dabei, werden Resultate verlangt, die nicht unbedingt das Ziel der erwähnten Philosophen ausmachen. Dem könnte entgegengehalten werden, dass jeder von ihnen sich trotzdem auch zu den sozialen oder politischen Aspekten des menschlichen Lebens geäußert hat. Wiggo meint aber ganz bestimmt nicht die politischen Schriften von Kant oder Platon, denn deren Einfluss auf die späteren Gesellschaftsordnungen ist eher unumstritten (wenn auch, besonders im Fall des großen griechischen Metaphysikers, nicht immer positiv). Es geht also um die strikt philosophischen Werke, die, so Wiggo, keine genaue Antwort geben, und eben die Antwort ist, „was wir brauchen, heute mehr denn je“. Ein anderes Verhältnis zu demselben Problem findet man in einem der Schlüsselwerke des russischen Exilphilosophen Nikolai Bierdiajew *Die Philosophie der Freiheit*, und zwar gleich auf der ersten Seite:

В новые времена иссякает в господствующем сознании творческое дерзновение. Думают о чем-то, пишут о чем-то, но были времена, когда было то, о чем теперь вспоминают, о чем пишут исследования. Наша эпоха потому так «научна», что наука говорит о чем-то, а не что-то. Наука [...] дает превосходные исследования о [...] бл. Августине. Но вот сам бл. Августин не был наукой, он был что-то, о чем пишут современные исследования. [...]

Все эти печальные симптомы так характерны для *критических эпох*. Лишь *органические эпохи* имеют дерзновение в вере, в любви, в избрании. Критические эпохи по преимуществу о чем-то, органические эпохи по преимуществу – что-то. Неизбежный процесс дифференциации зашел слишком далеко, и на всех концах культуры зреет потребность в процессе интегрирующем, восстанавливающим органическую целостность.⁴⁶²

⁴⁶¹ Ebd., S. 64.

⁴⁶² Bierdiajew, Nikolai: *Философия свободы (Philosophie der Freiheit)*. Moskau: Ast 2004, S. 6-7: „In den neuen Zeiten erlischt im herrschenden Bewusstsein der schöpferische Ehrgeiz. Es wird *über etwas*

Bemerkenswert ist, wie eng die Worte des russischen Denkers der ersten Hälfte des XX. Jh. mit der Problematik eines modernen deutschen „Gesellschaftsthrillers“ verbunden sind. Bierdiajew teilt die historischen Epochen in „*kritische*“ und „*organische*“ ein, und es liegt der Schluss nahe, welche Bezeichnung bei dieser Klassifikation der postmodernen Epoche zugeschrieben werden sollte. Wiggo Ritter ist ein Opfer des von Bierdiajew kritisierten „Differenzierungsprozesses“ und sucht eben nach dem künstlerisch-kühnen „*Etwas*“, das in der *Philosophie der Freiheit* dem ‚handwerklichen‘, gestaltlosen „*über Etwas*“ gegenübergestellt wird. Das Traurige daran ist, dass Wiggo die angesprochene Krise nur in der äußeren Wirklichkeit und nicht in seiner eigenen Innenwelt bemerkt. Als Produkt der postmodernen „kritischen“ Epoche sieht er den einzigen möglichen Ausgang in der praktischen Anwendung dessen, was keiner praktischen Anwendung bedarf. Bierdiajew spricht über die Notwendigkeit eines kulturwissenschaftlichen Integrationsprozesses, der die verlorene Ungeteiltheit wiederherstellen wird. Tellkamps Protagonist wird von demselben Wunsch geplagt, jedoch die Lösung, die er für dieses Problem findet, ist ganz im Geiste des „kritischen“ postmodernen Zeitalters: er möchte nämlich eine Philosophische Praxis eröffnen, eine Art Psychotherapie für Intellektuelle, die, ähnlich wie Wiggo, nach der erwünschten „Antwort“ suchen. Sein Kernproblem liegt also in der potentiellen Zielgruppe eines solchen Unternehmens, denn „die Mehrheit der Menschen verdient ihr Brot nicht mit künstlerischen Dingen und hat keine besonderen Begabungen, die es erlauben, die Weltrevolution zu fordern“⁴⁶³. Tellkamps Außenseiterfigur ist (ähnlich, wie die von Sankja) zu eng an ihre Zeit und ihr Milieu gebunden, um die Liste transkultureller Außenseiter zu ergänzen. Aus sozialer Perspektive stellen aber beide Protagonisten ein interessantes Beispiel des modernen Einzelgängers dar, der diejenige Umgebung verändern will, deren fester Bestandteil er selbst ist: „– fühlst du dich wohl in dieser Zeit, dieser Gesellschaft? Fragte Mauritz, ich antwortete: Nein“⁴⁶⁴. Es wäre also sinnvoll, der Frage

nachgedacht, *über etwas* geschrieben, aber es gab Zeiten, als das, woran man sich heute erinnert, worüber man Abhandlungen schreibt, existierte. Unsere Epoche ist deshalb so „wissenschaftlich“, weil man nicht *etwas*, sondern *von etwas* spricht. Die Wissenschaft erzeugt [...] hervorragende Analysen über [...] den Heiligen Augustus. Aber der Heilige Augustus selber war keine Wissenschaft, er war etwas, worüber moderne Untersuchungen geschrieben werden [...]. All diese unheimlichen Symptome sind für *kritische Epochen* typisch. Nur organische Epochen haben aber den Mut, sich den Herausforderungen des Glaubens, der Liebe und der Auserwähltheit zu stellen. Die kritischen Epochen sind vorwiegend die *über-etwas-Epochen*, während die organischen Epochen vorwiegend die *etwas-Epochen* sind. Der unvermeidliche Prozess einer Differenzierung ist zu weit gegangen, und an allen Enden der Kultur reift das Bedürfnis heran an einem integrierenden Prozess, der die organische Ganzheit wieder herstellt.“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁶³ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 79.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 87.

nachzugehen, was genau Wiggo an seiner Zeit bzw. Gesellschaft fehlt. Die Unbeholfenheit der ‚philosophischen Therapie‘ (die Wiggo allerdings nur ahnt, ohne seine Vermutungen praktisch zu überprüfen) ist ein bedeutsamer, aber nicht der einzige Grund, warum die Hauptfigur mit der anarchistischen Ideologie von Mauritz innerlich sympathisiert. Zu den Hassobjekten der modernen Epoche kann man vieles zählen:

- Unruhe: tropisch wucherndes Licht in KaDeWe [...], Sommer- und Winterschlußverkaufszonen, die ihre Darbietungen – lachende, winkende Micky-Maus-Figuren, [...] Küchenarmaturen, Balkonpflanzen – wie Schüttwasser [...] ausgossen [...] Wie ich es hasse, sagte ich zu Mauritz, wie ich das und die Zeit, die so etwas möglich macht und nötig hat, hasse.⁴⁶⁵

Die Unruhe also. Die allgemeine unaufhörende Hektik, die nur aufs Non-Stop-Konsumieren ausgerichtet ist, ohne Zeit und Raum für das geistige Leben frei zu halten, ist eines der Epoche-Zeichen, gegen die Wiggo zu kämpfen versucht. Sein großer Traum, eine Philosophie-Praxis zu eröffnen, wäre aber in einer anderen Epoche kaum denkbar. Das Ziel jeder Therapie ist, den Menschen Hilfe zu leisten, und die enorme Popularität des psychotherapeutischen Diskurses ist eben durch die angedeutete Unruhe, die ihrerseits aus dem wachsenden Konsum resultiert, erklärbar. Es besteht also ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Wiggos Beruf und der von ihm verhassten Wirklichkeit. In einer idealen Welt – so, wie sie von Wiggo verstanden wird, – gäbe es erst recht keinen Platz für ihn. Im gegebenen Raum ist es nur eine Frage der Zeit. Die Epoche, zu der sich Tellkamps Protagonist verurteilt fühlt, hat nicht nur Sommerschlussverkäufe und Küchenarmaturen nötig, sondern auch die Therapeuten, die in einer finanziell bzw. psychisch krisenhaften Situation dem frustrierten Konsumenten ein paar nutzvollere Ratschläge geben und ein ruhiges, tagtäglich entspanntes Gespräch für eine großzügige Belohnung führen. Die Tatsache, dass Wiggo dasselbe, nur in einer anderen, philosophischen, Branche treiben möchte, ändert nicht viel am ursprünglichen Wesen seiner Idee. Dieses Wesen ist erstens der den Comic-Büchern entnommenen Geistigkeit verpflichtet, zweitens ist es nicht weniger kommerziell, als eine Micky-Maus-Figur, die für Wiggo zum Symbol des Bösen wird. Wiggos ganze Energie, die gesamte Kraft seiner (teilweise gerechtfertigten) Unzufriedenheit geht nach außen. Nicht in sich, nicht im inneren Raum des postmodernen Menschen, sondern in äußeren gesellschaftlichen Regeln und Verhältnissen sucht der neue Außenseiter nach dem Grund des globalen Kulturuntergangs. Wenn Mauritz behauptet: „Die Kultur jedenfalls, die jetzt herrscht, wird untergehen, denn sie kennt keinen

⁴⁶⁵ Ebd., S. 89.

Glauben mehr⁴⁶⁶, so nimmt Wiggo diese Worte mit jugendlicher Entschlossenheit an, ohne darüber zu reflektieren, dass auch er (geschweige denn Mauritz) keinen richtigen, d.h. klar formulierten und festen Glauben hat, also, der vorgeschlagenen Logik folgend, auch eine Episode, ein Durchgangsstadium darstellt. Als Mauritz im oben angeführten Zitat darüber spricht⁴⁶⁷, meint er aber unter „wir“ nicht sich selbst, sondern vor allem einen unbestimmten Jedermann, der sich der inneren Krisenhaftigkeit seiner Lage unbewusst ist und deshalb einer autoritären Einmischung von außen bedarf. Dass diese Idee für Wiggo attraktiv klingt, weist einen weiteren Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Außenseitertum auf. Keine der bisher analysierten Außenseiterfiguren strebte nach der Rolle eines geistigen Führers. Zwar fühlen sich Petschorin, Haller, Sommer oder sogar Venička ihrer Umgebung mental überlegen, aber das einzige, worum sie bitten, ist, mit einfachen Worten ausgedrückt, dass sie in Ruhe gelassen werden, um ihr unauffälliges Außenseiterleben störungslos weiter führen zu dürfen. So begnügt sich, zum Beispiel, das soziale Engagement von Harry Haller mit dem anonymen antimilitärischen Artikel. Der postmoderne Außenseiter ist, im Gegensatz zu seinen romantischen und modernen Vorläufern, vor allem ein Aktivist, dessen Bestrebungen vielmehr die äußere soziale Wirklichkeit, als den Innenraum der Gedanken und Gefühle betreffen. Er will die Zeit, die „gegen das Besondere“⁴⁶⁸ ist, nicht intellektuell-geistig, sondern durch die radikale soziale Aktivität überwinden. Eine innere Überwindung findet keine Nachfrage mehr: nicht nur wegen dem von Mauritz zurecht hervorgehobenen fehlenden Glauben, sondern auch kraft der spezifischen Färbung der Zeit, die auf das Extreme und Effektvolle setzt. In dieser Hinsicht gleicht ein Terrorist einem Rock-Star oder einem anderen Prominenten mit stark ausgeprägter medialer Lebensdimension. Das sozial-politische Engagement ist eine logische Folge davon. Der alte Außenseiter verachtete die Welt und sagte sich davon los, der neue verachtet sie und möchte sie verändern.

5.2.3 Die kultur-politischen Ansichten von Sascha Tischin

Im Vergleich zum *Eisvogel* sind die politischen Andeutungen in *Sankja* direkter und plausibler. Die anarchistische Terroristengruppe, die Mauritz vergeblich zu aktivieren versucht, bildet eher ein Gesamtbild der zerstörerischen Revolte als solcher. Dagegen ist die Union der Schaffenden – eine fiktive Partei, als deren Anhänger Sascha Tischin agiert,

⁴⁶⁶ Ebd., S. 90.

⁴⁶⁷ Siehe Kapitel 5.1.1 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁶⁸ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 211.

– für den russischen Leser eine klare und zweifellose Anspielung auf die real existierende National-Bolschewistische Partei (NBP), die 1993 von Eduard Limonow, dem berühmten russischen Politiker, Schriftsteller und radikalen Oppositionellen, gegründet wurde. Das Hauptziel der Partei war, die ultralinke Ideologie mit der ultrarechten zu vereinen, um die herrschende politische Ordnung zu stürzen. Wegen des nationalradikalen Charakters sowie der anarchistischen Aggressivität der Protestaktionen wurde der Organisation von Limonow schließlich das offizielle Recht, am politischen Leben Russlands teilzunehmen, verweigert. Eduard Limonow ist also der reale Prototyp von Kostenko, dem Union-Chef und ‚Guru‘ des Protagonisten von *Sankja*. Sowohl die Slogans (die zu allgemein und naiv wirken, um als Ideen bezeichnet zu werden) als auch die Kampfmittel (chaotische Demonstrationen mit Demolierung von Autos, McDonalds usw.) von Prilepins „Unionisten“ und den Limonow-Anhängern ähneln einander bis in die kleinsten Details. Oft werden in Prilepins Roman diejenigen von den National-Bolschewiken verursachten Affären beschrieben, die eine breite öffentliche Resonanz in den russischen Medien bekamen. Nach einer minimalen künstlerischen Bearbeitung oder direkt von einem TV-Bericht abgeschrieben, benutzt der Erzähler diese durchaus realen Situationen, um die Anfälle der „Unionisten“ darzustellen. Die Ideologie dieser Gruppe ist schwer definierbar. In denjenigen Textpassagen, wo der Protagonist nach einer konkreten Formulierung seiner politischen Ansichten gefragt wird, klingt das Gespräch immer mit einem gegenseitigen Unverständnis aus. Bezeichnend ist die Szene im Restaurant. Universitätsprofessor Bezletow, ein alter Bekannter von Sascha, schlägt ihm vor, mit seinem Kollegen Arkadij Siergiejewitsch zu reden. Bezletow hofft nämlich, Arkadij wird auf Sascha einen größeren Einfluss, als er, haben und den Jungen überreden, seine Weltanschauung, wenn nicht grundsätzlich zu ändern, dann wenigstens kritisch zu betrachten. Selbstverständlich erzeugt die Konversation eine genau entgegengesetzte Wirkung, und Sascha fühlt sich in seiner bisherigen ideologischen Einstellung nur gestärkt. Bedeutend ist aber, was er auf die Fragen von Bezletow und Arkadij Siergiejewitsch antwortet, denn daraus kann man auf die sonst selten angesprochenen Ansichten der Hauptfigur schließen.

- Ты мне скажи, пожалуйста, что вы хотите? [...] Ну, вот вы умеете мужественно ерничать, получать по лбу и опять подставлять лоб – а дальше? Хотите установить порядок? А в чем он выражается?
- «Порядок», «русский порядок», - с кривой улыбкой повторил Саша. – Опять вы нас с кем-то путаете.
- Так вы не хотите порядка?
- Вот ведь как: хотим мы порядка – вас это раздражает. Не хотим порядка – опять раздражает.

- Да потому что ни у вашего порядка, ни у вашего беспорядка нет никаких примет, черт возьми! [...] Основываясь на чем вы будете строить будущее? [...]
- Основываясь на справедливости и чувстве собственного достоинства, - устало ответил Саша.⁴⁶⁹

Gerechtigkeit und Eigenwürde sind natürlich abstrakte Ausweichungen von einer klar gestellten Frage. Um ein würdiges, gerechtes Leben zu führen, braucht man ja keine Autos zu verbrennen bzw. Politiker aus dem feindlichen Lager mit Kremkuchen zu attackieren – so sehen, im Großen und Ganzen, Bezletows Argumente aus. Und obwohl der Erzähler von dem Gespräch distanziert zu sein scheint, ohne einer bestimmten Seite zu sympathisieren, gibt es Stellen, wo die vernünftige, konformistische Denkweise von Bezletow durch eine kurze Bemerkung ihres scheinbaren Glanzes beraubt wird: „Безлетов сказал это негромко, без патетики, потому что вспомнил о супе, и было бы пошло артистически восклицать и затем нести ложку ко рту“⁴⁷⁰. Hält man sich an die rationalen Argumente, kann man dem Professor kaum widersprechen, aber Sankja fühlt wesentlich intensiver, als er denkt, davon rühren die unaufhörenden Missverständnisse zwischen den beiden her. Analysiert man die Sprache und den Stil des Romans, so sind sie auch extrem emotiv ausgerichtet. Es gibt wenige Überlegungen (es sei denn in einer Dialogform), fast keine Naturbeschreibungen, sogar das urbanistisch-düstere Bild der Hauptstadt ist nur durch sporadische Bemerkungen markiert. Die Ausdrucksweise des personalen Erzählers ist somit viel näher zu Sascha, als zu Professor Bezletow, und allein diese Tatsache deutet auf die ideologischen Präferenzen der Erzählinstanz hin. Der Erzähler setzt alle Mittel ein, um den Protagonisten so lebendig und authentisch, wie dies nur möglich ist, zu kreieren. Ungeachtet dessen, dass gerade die Authentizität der Hauptfigur am meisten fehlt⁴⁷¹, liegt die Narrator-Sympathie jedoch bei Sascha. Auch der Leser soll, wie es der Roman will, dem ehrwürdigen, empfindsamen und mutigen Jungen seine

⁴⁶⁹ Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 260-261: „– Du, sag mir doch bitte, was wollt ihr? [...] Nun, ihr könnt mutig maulen, Ohrfeigen kriegen und eure Köpfe wieder hinhalten ß und was weiter? Ihr wollt Ordnung schaffen? Worin äußert sie sich aber? – „Ordnung“, „russische Ordnung“, - antwortete Sascha mit schrägem Lächeln. – Wieder verwechselt ihr uns mit jemand Anderem. – Wollt ihr also keine Ordnung? – So ist es eben: wollen wir Ordnung, seid ihr empört, wollen wir keine Ordnung, seid ihr auch wieder empört. – Weil weder eure Ordnung noch eure Unordnung irgendwelche Anzeichen haben, verdammt noch mal! [...] Worauf wollt ihr die Zukunft gründen? [...] – Auf Gerechtigkeit und Eigenwürde antwortete Sascha müde.“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁷⁰ Ebd., S. 261: „Bezletow sprach es lautlos und ohne Pathetik, weil er gerade an die Suppe gedacht hat, und es wäre dumm, theatralisch zu reden und danach den Löffel dem Munde zuzuführen.“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁷¹ In der russischen Kritik wurde darauf u. a. von Lew Danilkin deutlich hingewiesen: vgl. <http://www.afisha.ru/book/820/review/151866/>. Zugriff am. 10.10.2010.

Naivität und Gedankenmischmasch ‚verzeihen‘. Der Erzähler bemüht sich nicht darum, Saschas Figur wenigstens ein bisschen Geschlossenheit bzw. Logik zu verleihen. Ganz im Gegenteil: man könnte behaupten, Sascha Tischins Gedankenraum sei manchmal beinahe übertrieben chaotisch dargestellt. Dies betrifft insbesondere Saschas seltsame Religiosität oder eher die metaphysischen ‚Anflüge‘, die in seiner Rede ab und zu durchsickern:

- В этой стране революции требует все, - сказал Саша, наблюдая, как Безлетов ест суп. – У вас же хороший вкус, Алексей, как вы смиряетесь со всем этим кошмаром вокруг? Любой мыслящий человек – на заводе он работает или на земле [...] – понимает это. Закройте глаза, прочтите десять раз «Отче наш» - потом включите телек, и вы поймете, что там одни бесы.⁴⁷²

Eine triviale Frage, die sich dabei aufdrängt, würde ungefähr folgendermaßen lauten: ist es denn möglich, dass ein moderner Jugendlicher, dazu noch teilweise ein Linksradikaler, plötzlich über das Vaterunser und die Fernseh-Dämonen zu reden beginnt? Da aber der künstlerische Raum mit dem realen sogar im Fall eines naturalistischen Textes, wie *Sankja*, nicht verglichen werden sollte, sollte man diese Frage etwas modifizieren, indem man Sascha Tischin nicht mit der realen russischen Jugend vergleicht, sondern seine inneren Widersprüche textimmanent, d.h. im Bezug auf andere Romanpassagen mit ähnlicher Thematik, analysiert. Zwar wäre es eine Übertreibung, vom metaphysischen Aspekt des Romans zu sprechen, aber der religiöse Bezug tritt darin doch auf, insbesondere in den letzten Kapiteln, die von steigender Spannung und Todesgefahr gekennzeichnet sind. Als die „Unionisten“ ihre Hauptaktion – die Erstürmung der Abteilung für innere Angelegenheiten – beginnen, ist es klar, dass die Reaktion der Staatsregierung diesmal radikal wird. Der Romanschluss bleibt offen, aber der Leser kann vermuten, dass Sankja und seine Mitstreiter während des Einsatzes der Spezialeinheit der Miliz erschossen wurden (beim russischen Leser grenzt diese Vermutung an eine feste Überzeugung). In dieser Situation scheint Saschas Frage an seinen Freund Oleg nicht überraschend:

- А ты в Бога веришь? – спросил Саша.

Олег хмыкнул:

- У нас снайпер был. Иногда нательный крестик клал в рот перед выстрелом. Говорил, помогает.

- «Русь бредит Богом, красным пламенем, где видно ангелов в дыму...» – вдруг вспомнилось Саше, он произнес эти слова просто и тихо, совсем без чувства [...] – ... И ангелов тебе видно?

⁴⁷² Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 261: „ – In diesem Land fordern alle eine Revolution, - sagte Sascha, indem er Bezletow seine Suppe essen beobachtete, – Sie haben ja einen guten Geschmack, Aleksej, wie geben Sie sich zufrieden mit all dem Alb ringsumher? Jeder denkende Mensch, egal, ob er in einer Fabrik arbeitet oder im Feld [...], versteht das. Schließen Sie die Augen, sprechen Sie zehnmals das Vaterunser, schalten Sie dann den Fernsehkasten ein, und Sie verstehen, dass dort lauter Dämonen sind.“ [Übersetzt von A.K.]

Олег покрутил головой, и неясно было, что это значит: нет, не видно... нет, не скажу... – или: не то ты спрашиваешь, совсем не то...⁴⁷³

Bemerkenswert an diesem Gespräch ist, dass das Thema Gott und Glaube zum ersten Mal mit unentschiedenem Zweifel betrachtet wird. Früher war für den Protagonisten alles klar: „Бог есть. Родина одна“ („Gott ist; es gibt nur e i n e Heimat“) (s. o.). Nun will aber der sonst nicht reflexionsfreudige Sankja von seinem Kameraden wissen, ob dieser an Gott glaubt. Diese Frage könnte als eine banale Gesprächsausfüllung vor den Angriff beurteilt werden, wenn das Kreuzchen-Motiv ein Paar Seiten später, in den letzten Romansätzen, nicht wiederkehren würde. Der Roman bricht bei der Belagerungsszene ab. Die „Unionisten“ werden von den bewaffneten OMON-Einheiten (eine Sonderabteilung der russischen Polizei) eingekesselt und legen den Kapitulationsvorschlag ab, bewusst der unvermeidbaren Konsequenzen dieser Entscheidung. Im finalen Textabschnitt fällt die Fokussierung, nach aktions- und dialogreichen Kampfbeschreibungen, wieder auf den inneren Zustand der Hauptfigur:

Саша сел на подоконник, положив автомат на колени. [...] Расстегнул куртку, китель... Извлек нательный крестик, положил в рот. Сначала он охлаждал язык, потом стал теплым. А потом – пресным. В голове, странно единые, жили два ощущения: все скоро, вот-вот прекратится, и – ничего не кончится, так и будет дальше, только так.⁴⁷⁴

Aus dieser letzten Textpassage ergibt sich der wahre Sinn von Saschas Frage an Oleg. Er wollte wissen, ob Oleg an Gott glaubt, nicht aus Neugier, sondern aus einem viel intimeren Grund, nämlich, weil sein eigener Glaube gar nicht so fest und unumstritten war, wie es vom Erzähler einst geschildert wurde. Der religiös konnotierte Brauch des Scharfschützen, von dem ihm Oleg erzählte, übernimmt Sankja als eine mystische Tradition, die für ihn dasjenige Russland verkörpert, das „бредит Богом, красным пламенем“ („von Gott, der roten Flamme, schwärmt“). Nicht unbedeutend ist, dass diese (ungenau) zitierten Worte dem Gedicht von Nikolai Gumiljow, einem der größten russischen Dichter des

⁴⁷³ Ebd., S. 327-328: „– Glaubst du etwa an Gott?“, fragte Sascha. Oleg grinste: – Wir hatten einen Scharfschützen in der Kumpanie. Manchmal legte er sein Halskreuzchen in den Mund vor dem Schießen. Er sagte, es hilft. – „Rusj schwärmt von Gott, der roten Flamme, wo man im Qualm die Engel sieht“, erinnerte sich plötzlich Sascha, und er sprach diese Worte schlicht, leise und ganz gefühllos [...] – Kannst du auch die Engel sehen? Oleg schüttete den Kopf und es war unklar, was es zu bedeuten hatte: nein; ich sage es dir nicht; oder vielleicht: du fragst nicht nach dem Rechten, gar nicht danach fragst du...“ [Übersetzt von A.K.].

⁴⁷⁴ Ebd., S. 327: „Sascha setzte sich auf das Fensterbrett, die Maschinenpistole auf dem Schoß [...] Er knöpfte Jacke und Kittel auf, zog sein Halskreuzchen heraus und legte es in den Mund. Zuerst fühlte er Kälte an seiner Zunge, dann wurde das Kreuzchen warm, und dann geschmacklos. In seinem Kopf lebten zwei auf eine seltsame Art einheitliche Gefühle: Alles endet bald ... gleich und: Nichts endet, alles bleibt so, wie es ist, nur so.“ [Übersetzt von A.K.].

Silbernen Zeitalters, entnommen wurden. Gumiljow, dem seine militärischen Leistungen in der Weißen Armee wichtiger, als sein künstlerischer Ruhm, waren, verhielt sich zwar als ein überzeugter Orthodoxe, aber die Orthodoxie und der Glaube allgemein verstand er auf eine spezifische Art und Weise. Georgij Adamowitsch, der russische Asyldichter derselben Epoche, äußerte sich dazu folgendermaßen:

Георгиевский крестик обрадовал его больше, чем все литературные успехи.

- Я теперь не поэт. Я – воин, - говорил он [...]

Его вера, его православие было, по существу, исполнением гражданского долга, как и участие в войне. Проходя по улице мимо церкви, Гумилев снимал шляпу, крестился. Чужая душа потемки, конечно, но я не думаю, чтобы он был по-настоящему религиозным человеком. Он уважал обряд как всякую традицию, всякое установление.⁴⁷⁵

Diese Worte treffen zweifellos auch auf Sascha Tischin. Das orthodoxe Christentum ist für ihn nur dank dem ersten, orthodoxen, Bestandteil bedeutsam. Sein Glaube an Gott ist nicht, wie man es in der modernen Theologie nennt, christuszentrisch, sondern er basiert vielmehr auf einer mythologisierten Volkstümlichkeit des kollektiven Bewusstseins. Diese Verschmelzung des Metaphysischen und des Volkstümlichen ist wiederum nicht allein für Sankja, sondern für mehrere postsowjetische Menschen sehr charakteristisch. Saschas Religiosität (wenn man hier überhaupt von einer Religiosität reden darf) muss unbedingt dadurch bekräftigt werden, dass dies ‚der Glaube der Väter‘ sei. Der nationale Aspekt ist dabei also viel wichtiger, als der metaphysisch-christliche. Man nimmt ein Kreuzchen, wie einen wundersamen Talisman, in den Mund, ohne die geringste Ahnung von der Bedeutung des Kreuzsymbols sowie allgemein von dem Christentum zu haben. Dabei soll jedoch unterstrichen werden, dass der postmoderne Rebelle sich in dieser Unwissenheit von seinen Vorläufern der Gumiljow-Epoche natürlich wesentlich entfernt hat. Ein weißer Offizier, theologisch nicht immer gut untermauert, wusste wenigstens ganz genau, worum er im sozial-politischen Lebensbereich kämpft. Der heutige russische Außenseiter, wie er von Zahar Prilepin geschildert wird, widerspiegelt den inneren Zustand des gesamten Volkes, dass sich, aus jeder Perspektive gesehen, auf einem politischen, kulturellen und geistigen Kreuzweg befindet.

⁴⁷⁵ Gumiljow, Nikolai: *Twoi serebrianye krylja (Deine silbernen Flügel)*. Moskau: Eksmo 2007, S. 10-11: „Das Georgi-Kreuz erfreute ihn mehr, als alle literarischen Erfolge. – Ich bin jetzt kein Dichter mehr, ich bin ein Krieger, sagte er [...] Sein Glaube, seine Orthodoxie waren eigentlich die Erfüllung seiner Bürgerpflicht, wie auch seine Teilnahme am Krieg. Wenn Gumiljow an einer Kirche vorbeiging, nahm er den Hut ab und bekreuzigte sich. Eine fremde Seele ist freilich ein tiefes Wasser, aber ich glaube nicht, dass er ein wahrhaft religiöser Mensch war. Er achtete den Ritus wie jede Tradition, jede Bestimmung.“ [Übersetzt von A.K.]

5.3 Der Außenseiter und die Adoleszenz – Zu den altersspezifischen Nuancen des Außenseitertums

5.3.1 Wiggo Ritters ‚ewige Adoleszenz‘

In der modernen Forschung wird die Adoleszenzperiode als die psychologische Anpassung an die physischen Pubertäterscheinungen verstanden⁴⁷⁶. Was die Literatur betrifft, so tritt an Stelle der Sozialisierungsversuche der belehrenden Mittelalter- und Aufklärungsliteratur die Idealisierung der Jugend samt ihren rebellischen Tendenzen. Die Adoleszenz wirkt nun nicht als eine Übergangsphase, sondern als die Kulmination der persönlichen Entfaltung des Jugendlichen. Der Zeitraum der Adoleszenz stellt dem Autor ein weites Möglichkeitsfeld zur Verfügung, wenn es um ein vielseitiges Persönlichkeitsporträt eines jungen Menschen geht. Dabei geht die Interpretation des Jugend-Begriffs oft über die bloßen Altersgrenzen hinaus:

Mit der Universalisierung der Jugendphase, wird «die lebensgeschichtliche Zeitspanne organisiert, die als Grundlage der Herausbildung des individuiert-autonomen Selbst fungiert». Kurz: das <Projekt Jugend> ist auf das engste mit dem Projekt der gesellschaftlichen Modernisierung verbunden.⁴⁷⁷

Die wichtigsten Aspekte der erwähnten gesellschaftlichen Modernisierung beziehen sich in der ersten Linie auf das Verhältnis zur Adoleszenzperiode und lassen sich durch folgende relevante Besonderheiten charakterisieren:

- 1) Das Nachholen der früheren Unterschätzung des Adoleszenzphänomens in Form von stets steigender Zahl der kontroversen Adoleszenzromane (George Byrons *Manfred*, Francois-Rene Chateaubriands *Rene* u. a.).
- 2) Das Streben nach einer sorgfältigen psychologischen Analyse dieser Erscheinung und dessen ästhetischer Manifestierung.
- 3) Das Vermeiden von eindeutigen Problemlösungen bzw. der Bewertung der dargestellten Geschehnisse.

Der letzte Punkt bedarf einer zusätzlichen Erläuterung. Obwohl die Adoleszenz weiterhin als „Phase einer emotionalen und kognitiven Krise“⁴⁷⁸ gesehen wird, kann diese Krise nicht mehr harmonisch überwunden werden⁴⁷⁹. Mehr noch: die positive Auswirkung einer

⁴⁷⁶ Vgl. Blos, Peter: *Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation*. Stuttgart 2001, S. 14.

⁴⁷⁷ Gansel, Carsten: «*Es war eine verdammte Zeit*» – *Moderne Adoleszenzkrisen als traumatische Erinnerung. Neue Überlegungen zu Hans Falladas Frühwerk «Der arme Goedeschal»*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008, S. 101.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 102.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd.

solchen Krisenbewältigung erscheint äußerst fragwürdig. Der Außenseiter, der von den Aufklärungsautoren als eine Übergangsetappe in der logischen Entfaltung des Individuums betrachtet wurde, bildet für das postmoderne Bewusstsein kein Problem mehr. Er kann und soll sich nicht anpassen, denn seine Angepasstheit entspringt nicht etwa den falschen sozialen Verhältnissen, sondern seiner ursprünglichen Natur. Die Adoleszenzphase darf natürlich nicht mit dem Außenseitertum gleichgesetzt werden, jedoch wird das Letztere sowohl im realen Leben als auch in der erzählten Wirklichkeit eben in dieser Periode besonders sichtbar. Der Grund dafür ist, dass der Innenraum während der Adoleszenz extrem empfindsam wird. Wenn also bei dem ‚Betroffenen‘ entsprechende Prädispositionen zum Außenseiterwerden vorhanden sind, kann die Adoleszenzperiode zum Bruch zwischen ihm und seinem Milieu führen. Normale menschliche Gefühle und Emotionen, wie z. B. Liebe, Zorn oder Traurigkeit, werden in dieser Zeit mit kompromissloser Offenheit und Stärke ausgedrückt. Dies löst häufig eine Gegenreaktion der nächsten Umgebung: der Rebellierende wird als ein seltsamer, manchmal gar gefährlicher Fremdling etabliert.

Tellkamps Außenseiter – Wiggo und Mauritz – sind allerdings tatsächlich gefährlich. Nur sind die Gründe dieser Gefahr verschieden: Mauritz ist ein von einer verrückten Idee besessener, aber auch ziemlich zynischer Terrorist mit einem stark ausgeprägten autoritären Hang. Wiggo dagegen sucht dringend nach seiner Rolle im Leben. Ähnlich wie Lermontows Petschorin, fühlt er in sich ein reiches geistiges Kapital, dem er keine Verwendung finden kann. Er ist eine passive Figur, die unbedingt agieren, sich sowohl kulturell als auch sozial und politisch ausdrücken will. Nach Wiggos Behauptung, wird sein Streben durch das ignorante, konsumorientierte Kulturklima seines äußeren Raumes gehindert, und eben darin scheint sein Gedankengang eine falsche Richtung genommen zu haben. Der Raum ist nämlich – im Leben wie in der Literatur – nicht nur ein Setting, sondern auch immer ein Erfahrungsraum. Von der Quantität und vor allem von der Qualität dieser Erfahrungen (d.h. von der Fähigkeit, diese Erfahrungen kognitiv zu verarbeiten) hängt die performative Dimension des Raumes ab. Wiggos Problem liegt aber darin, dass er:

- 1) einfach zu unerfahren ist;
- 2) keinen Gebrauch für diejenigen Erfahrungen, die er gesammelt hat, findet.

Auf die Infantilität des Protagonisten wird im Roman hauptsächlich von anderen Figuren mehrmals hingewiesen. Zuerst ist es Ines – Wiggos kurzweilige Freundin, die, wie er später erfährt, von seinem Vater beauftragt wurde, um den ‚verlorenen Sohn‘ zu verführen und auf den rechten Weg zu bringen:

[...] sei nicht so passiv, Wiggo, mach was aus dir, das kannst du mir doch nicht erzählen, daß es für einen wie dich, mit deinen Abschlüssen, in diesem Land keine Stelle gibt [...] Wenn du in unserer Bank wärst, würdest du uns hart auf die Pelle rücken, und das bißchen BWL hast du garantiert auch bald drauf, - Ich will nicht eure Bank, sagte ich, - Du klingst wie ein kleiner Junge: Ich will nicht zur Schule gehen, - Kannst du dir nicht vorstellen, daß ich meinen Beruf liebe, so wie du deinen, - einen Beruf, der von dir nichts wissen will, sagte sie spöttisch, und zu dem du vielleicht nicht mal taugst, Philosoph. - Ja, was ist das schon, ein Philosoph, hatte ich geantwortet [...]⁴⁸⁰

Der Vorwurf, Wiggo klinge „wie ein kleiner Junge“, ist, abgesehen davon, von wem und mit welchem Zweck er gemacht wird, durchaus berechtigt. Dass Ines im Namen von Wiggos Vater spricht, sollte die Aufmerksamkeit des Lesers vom eigentlichen Sinn ihrer Worte nicht ablenken. Wiggos Rebellion ähnelt dem Protest eines gelangweilten Schülers, was seine Reaktion auf Ines' Ermahnungen vollständig beweist. Das resignierend-trotzige „ja, was ist das schon, ein Philosoph“ klingt wirklich, als würde die Aussage von einem beleidigten Jugendlichen stammen. Außerdem meint Ines, Wiggo sei zum Philosophenberuf untauglich, was eigentlich auch nicht völlig falsch ist. Wie oben schon erwähnt wurde, sind diejenigen Textstellen, wo die Protagonistenstimme den Erzählpfad ergreift, die lyrischsten im Roman. Wiggos Sprache, mit üppigen Metaphern und bebenden Emotionen gefüllt, ist keine Sprache eines Denkers, sondern eine poetische, künstlerische Sprache. Dies ist allerdings nur für den Leser, nicht aber für die Hauptfigur selbst klar. Wiggo ist nämlich völlig überzeugt, dass die Philosophie seine einzige wahre Bestimmung ist. Dabei betrachtet er sie nicht anders, als beispielsweise sein Vater. An mehreren Stellen im Roman klagt Wiggo darüber, dass keiner der Philosophen die Welt bisher verändern konnte. Er verlangt von der Philosophie einen praktischen Nutzen – dasselbe tut auch sein Vater, indem er ihm in einem Dankbrief für das Geburtstagsgeschenk folgendes schreibt:

Für Dein Geschenk zu meinem Geburtstag danke ich Dir, muß es Dir aber doch zurückgeben. Von dem, was Du schreibst, verstehe ich so gut wie nichts, und das, was ich verstehe erscheint mir belanglos und bedeutungslos. [...] Deine Art, alles ins Abstrakte und Theoretische hinüberzuspielen, kommt hier allzu nachteilig zum Zug. Du könntest einwenden, daß ebendies ein Charakteristikum der Philosophie ist – und doch sollte es mir erlaubt sein, nachzufragen, was Sinn – und [...] Berechtigung – einer Philosophie wäre, die dem Menschen, auch und gerade dem des Alltags, nichts oder sehr wenig ist. Nach meiner Meinung [...] bist du zu diesem Fach nicht geeignet, und alles weitere Verfolgen dieses Wegs kann nach meinem Verständnis nur dazu führen, daß Du Dein Leben verpfuschst.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 18.

⁴⁸¹ Ebd., S. 296.

Dagegen hat Wiggo nichts einzuwenden, denn im Großen und Ganzen stimmen sein und seines Vaters Verhältnis zur Philosophie miteinander überein. Beide fragen nach der sozialen Rechtfertigung des philosophischen Schaffens, beide kümmern sich darum, was ein Alltagsmensch dem Gedankengut der Philosophen entnehmen kann. Mit anderen Worten ist Wiggo, trotz seines nonkonformistischen Außenseitertums, der Sohn seines Vaters, ein Kind oder eher ein Jugendlicher, der noch nicht selbstständig, sondern mit Werten und Kategorien anderer denkt. Tellkamps Protagonist befindet sich somit in der ‚ewigen Adoleszenz‘, ohne sich von den familiär-gesellschaftlichen Ketten befreien zu können. Könnte er Ines und seinem Vater erwidern, die Philosophie solle überhaupt keine praktische Anwendung haben, würde er zwar weiterhin unverstanden bleiben, aber nicht verloren. Er hätte dann seine eigene, private Meinung, die ihm erlauben würde, seinen eigenen, individuellen Weg zu gehen. Stattdessen ist Wiggo in einen banalen Generationskonflikt verwickelt. Kennzeichnend dafür ist die einzige Textpassage im Roman, dank der man Wiggos Alter mehr oder weniger eingrenzen kann:

[...] die Fußspitzen wippten im Takt zu meinen Antworten und Vaters Fragen: Wann gedenkst du mir den ersten Enkel zu bringen? Was sagen Sie dazu, Frau 't Hooft, ist diese Frage nicht berechtigt einem Sohn gegenüber, der bald Dreißig ist?⁴⁸²

Die Gespräche zwischen Vater und Sohn verlaufen nicht etwa, wie zwischen zwei erwachsenen Menschen, sondern sie hören sich stets wie kleine Verhörungen an, bei denen der Vater attackiert und der Sohn sich erfolglos zu rechtfertigen versucht. Denn aus der Hinsicht seines Vaters betrachtet, ist Wiggo in der Tat zu seinem Fach nicht geeignet und „verpfuscht“ dadurch sein Leben, indem er im fremden Bereich auf Anerkennung und Selbstrealisierung hofft. Das Problem besteht, wie schon erwähnt, darin, dass sich Wiggos Ansichten diesbezüglich nur wenig von denen seines Vaters unterscheiden. Er ist nur physisch erwachsen, wobei sein Innenraum von dem äußeren Raum immer noch unemanzipiert bleibt. Wiggo braucht eine Autorität, eine führende Kraft, der er folgen könnte. Sein Vater ist dazu aus mehreren Gründen ungeeignet: er ist zu oberflächlich, hat andere Prioritäten im Leben und kann, nachdem er Wiggos Mutter wegen einer jüngeren Liebhaberin verlassen hat, kein moralisches Vorbild für seinen Sohn sein. Mauritz, dessen hypnotischem Einfluss Wiggo stufenweise verfällt, kann daher als ein geistig-intellektueller Vatersatz interpretiert werden. Genauso, wie Harry Haller, braucht Wiggo Ritter, geführt zu werden – mit dem entscheidenden Unterschied, dass Haller im Magischen Theater viel

⁴⁸² Ebd., S. 14.

mehr Glück mit den führenden Personen hatte. Pablo und Hermine haben dem Steppenwolf diejenigen Seiten seines Ichs eröffnet, die er früher nur ahnen, aber nicht formulieren könnte (bzw. sich dazu nicht traute). Bei Wiggo ist es umgekehrt: seine geistige Welt ist viel reicher und stabiler, als die von Mauritz. Es ist eben Wiggo, der, einen Parkbesuch beschreibend, ein Hölderlinzitat einflucht (und dies im Gespräch mit dem „Herrn Verteidiger“!):

Ich saß im Charlottenburger Park und lachte. Ich sah den Schwänen zu, aber sie wollten nichts von mir wissen. Immer ziehen die Schwäne ihre Bahnen in den Parks, auf den Flüssen, **tunken ihre Schnäbel ins heilignüchterne Wasser** und wollen von den Menschen, die sie beobachten, nichts wissen.⁴⁸³

Die Hauptfigur von *Der Eisvogel* ist, wie es Mauritz (der eigentliche, wenn auch etwas geistesranke Philosoph im erzählten Raum) zu Recht formuliert, „zu weich [...], sentimental und wehleidig, von Selbstmitleid und Anmaßung getrieben“⁴⁸⁴ – alles Charakterzüge, die einen Künstler von einem engagierten Denker unterscheiden. Würde man den Grad des Außenseitertums nach Radikalität und fanatischer Ergebenheit einer bestimmten Idee beurteilen, so wäre eher Mauritz der ‚Hauptaußenseiter‘ des Romans von Tellkamp. Jedoch, wie es bereits im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit festgestellt wurde, strebt der ‚ideale‘ Außenseiter niemals nach der Gründung einer Gruppe, denn er geht seine eigenen Wege. Deshalb entschließt sich Wiggo letztendlich gegen den Menschen, der fast zu seinem geistigen ‚Anführer‘ wurde. Mauritz ist nämlich diejenige Figur im Roman, die Wiggos Gedanken über den Untergang der Kultur, die Oberflächlichkeit und den mentalen Komazustand der modernen Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Sogar als Mauritz seinen Vorschlag der organisierten Terroranschläge zu einem direkten Plan entwickelt, gibt Wiggo zu: „Auch mir erschien Mauritz’ Vorhaben als eine Art Wahnsinn, dennoch war ich fasziniert von seinen Worten.“⁴⁸⁵ Diese naive Faszination spielt Mauritz sehr schlau aus, indem er Wiggo das gibt, was ihm am meisten fehlt – das Gefühl der eigenen Würde und Selbstsicherheit. Dies resultiert daraus, dass der Protagonist sich selbst bei Mauritz zum ersten Mal im Leben als nutzvoll empfindet, wenn er von seinem Freund Worte, wie folgende, immer wieder hört: „Komm zu uns, Wiggo, wir brauchen Leute wie dich, klug und unvoreingenommen, schieß doch auf die anderen, die breite Masse [...]“⁴⁸⁶ oder „Natürlich ist ein Philosoph wichtig. Wer soll uns sonst die Ideen geben? Diese Zeit

⁴⁸³ Ebd., S. 250-251 [Hervorgehoben von A.K.].

⁴⁸⁴ Ebd., S. 272.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 167.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 111.

braucht Ideen wie keine zweite.“⁴⁸⁷ Als Wiggo aber von Mauritz' Plänen enttäuscht wird und in seinem feurigen Engagement langsam Wahnsinnsgröße erblickt⁴⁸⁸, verändert sich das Verhältnis des ‚besten Freundes‘ und wandelt in extreme, beleidigende Kritik:

Bei mir säßest du rechts vom Thron. Aber das interessiert dich vielleicht nicht, vielleicht habe ich mich in dir getäuscht, vielleicht haben dir deine Privatschulen doch den Kopf verdorben, du, wenn dir Papa einen Mercedes schenkt, sein väterliches Wohlwollen in deiner Dissertation plötzlich doch Erleuchtung findet, ist alles wieder ganz wunderbar⁴⁸⁹

Dieses neue, rasch veränderte Verhältnis von Mauritz Wiggo gegenüber führt den Protagonisten zurück zum Ausgangspunkt seines ursprünglichen Außenseiterwesens. Als Mauritz, der Wiggo in der geistig-mentalenen Sphäre den Vater ersetzte, sich von ihm abwendet, bleibt er wieder allein. Diese Einsamkeit ist jetzt aber durch keinen Einfluss von außen determiniert, sondern sie ist nun eine bewusste, selbständige Wahl eines erwachsenen Menschen. Aus dieser Hinsicht kann der Mord an Mauritz symbolisch für die kompromisslose Absage an alle möglichen Autoritäten stehen, für eine endgültige Emanzipation von sämtlichen ‚Lebenslehrern‘, sei es der geringfügig-unempfindliche Vater oder der kaltblütig-wahnsinnige Mauritz. Anders gesagt entwickelt sich das Außenseitertum der Hauptfigur von einem naiven, infantilen Protest zur reifen Entschlossenheit. Paradoxerweise ist das von Wiggo begangene Verbrechen die einzige Tat, für die er sich selbst entscheidet, ohne jegliche fremde Verweise (abgesehen von Mauritz' ermutigenden Provokationen in den letzten Sekunden vor seinem Tod). Das Gespräch mit dem Herrn Verteidiger kann man daher als eine Beichte betrachten, die Beichte eines rebellierenden Jugendlichen, der sich im Laufe der erzählten Geschichte langsam und nicht ganz erfolgreich zu einem erwachsenen Außenseiter entfaltet.

5.3.2 Sascha Tischin auf dem Weg von der Adoleszenz zum Erwachsensein

Der wichtigste Unterschied zwischen Wiggo und Sankja, die ja beide die Adoleszenzperiode zugunsten der inneren Reife nicht überwinden können, besteht darin, dass Saschas Situation viel typischer, konventioneller aussieht und daher nicht so bedauerlich unabwendbar, wie bei Wiggo, zu sein scheint. Dies geschieht aus dem einfachen Grund, dass der Protagonist von Prilepin wesentlich jünger, als der von Tellmann ist. Auch die Sym-

⁴⁸⁷ Ebd., S. 245.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 197.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 311.

pathie des Erzählers gehört in *Sankja* ganz offensichtlich der Titelfigur, was im *Eisvogel* nicht der Fall ist. Diejenige Lebensphase des Menschen, die „den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter markiert“⁴⁹⁰ und die man Adoleszenz nennt, wird aber für Sascha Tischin, wie man es aus dem tragisch offenen Ende des Romans schließen kann, zur letzten Etappe seiner Entwicklung. „Live fast, die young“ – der gängige Slogan der Rock’n’Roll-Außenseiter der 60er – passt auch zu dieser Figur. Bei der Herstellung von adoleszenztypischen Parallelen zwischen Sascha und Wiggo wäre es von Bedeutung, der Frage nachzugehen, welche Personen bzw. Strömungen in *Sankja* die Ausrichtung der Protagonisten-Gedankenwelt bestimmen. Theoretisch gesehen gibt es in Prilepins Roman ein direktes ‚Korrelat‘ von Mauritz – den Unionisten-Anstifter Kostenko, aber der bleibt die ganze Zeit irgendwo am Rande der erzählten Wirklichkeit, sein Name taucht ab und zu in Gesprächen auf, doch er agiert nicht als eine der Romanfiguren. Es wird auch kurz darauf hingewiesen, dass Jana – das Mädchen, mit dem Sankja eine Nacht verbringt, – Kostenkos Liebhaberin war. Dies ist natürlich insofern wichtig, als Saschas sexuelle Beziehung mit Jana dadurch zu einer Art sozial-politischer Initiation wird, jedoch spielt dabei die Figur des Initiierten an sich eine wesentlich bedeutendere Rolle. Anders ist es im *Eisvogel*: seit Mauritz in die Handlung vollständig eintritt, wird er auf mehreren Ebenen zu Wiggos ‚alter ego‘ und damit zur zweiten Hauptfigur des Romans. In *Sankja* steht der Protagonist im absoluten, konkurrenzlosen Zentrum des entworfenen Innen- und Außenraumes. Die Erzählwelt ist hier derartig konstruiert, dass Sascha Tischin als der einzige lebendige Mensch, umkreist von Schatten und Trümmern eines ehemaligen Imperiums, empfunden wird. Auf diese totale Hoffnungslosigkeit der ihn umgebenden Realität reagiert der Jugendliche mit intensiver, für die Adoleszenz charakteristischer Empfindsamkeit:

Саша почти не чувствовал оживления от того, что он вернулся в места, где вырос.

Ему давно уже казалось, что, возвращаясь в деревню, сложно проникнуться какой-либо радостью, – настолько уныло и тошно было представавшее взгляду. [...]

Саша тоскливо взглянул на дом – маленькие окошки были темны. [...] У входа стояла лавочка, Саша помнил ее и уже знал, что бабушка сидит на лавочке, сложив мягкие, усталые руки на коленях.

На дороге возле дома стоял ребенок с хворостинкой.

[...] бабушка сидела на лавочке – бесстрастно и недвижимо, казалось, она не видит ничего. И поведение ребенка, его игра, его голос давали понять, что и

⁴⁹⁰ Remschmidt, Helmut: Adoleszenz. Entwicklung und Entwicklungskrisen im Jugendalter. Stuttgart und New York: Thieme 1992, S. 1.

он не видит, не помнит о сидящей на лавочке бабушке. **Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях.**⁴⁹¹

Die allgemeine Verwüstung und Verwilderung wird symbolhaft mit der Szene illustriert, die ein spielendes Kind neben Sankjas Großmutter darstellt, wobei beide einander keine Aufmerksamkeit schenken, ja einander gar nicht bemerken. Dieses Bild widerspiegelt das Verhältnis zwischen Sascha und der ihn umgebenden Wirklichkeit. Der Protagonist und der soziokulturelle Raum, in dem er sich befindet, scheinen „verschiedenen Dimensionen“ anzugehören, genauso wie die alte Frau und das Kind. Dieses Gefühl der gegenseitigen Verfremdung kann die wahren Motive von Saschas politischen Aktivitäten näher bringen. Denn in der Tat interessiert sich Sankja für etwas ganz Anderes, das politische Engagement ist nur ein Ersatz dafür. Der personale Er-Erzähler drückt dies folgendermaßen aus:

Саша давно отвык ощущать стеснение по поводу своих, так сказать, политических пристрастий. (На самом деле, это никогда и не было политикой, но сразу стало тем, наверное, единственным смыслом, что составил Сашину жизнь.)⁴⁹²

Die Unexaktheit der Bezeichnung „politische Vorliebe“ wird erstmal durch das skeptische „so genannte“ relativiert und mittels einer ergänzenden Klammer-Betrachtung kommentiert. Saschas Ansichten werden somit zu seinem „einzigem Lebenssinn“ erklärt. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Erzählerstimme hier, wie allgemein im Roman, zwischen dem klassischen auktorialen und dem personal-unzuverlässigen Modus schwankt. Einerseits verfügt der Erzähler über die Möglichkeit, einen Blick in die innersten Gedanken der Figur zu werfen, andererseits fügt er stets Worte, wie eben „sozusagen“, „vielleicht“, „anscheinend“ u. ä. hinzu. Dieses Erzählmittel entspringt hier aber nicht der Tradition des ironischen postmodernistischen Wechselspiels, sondern dient vielmehr der Unterstreichung der inneren Unsicherheit des Protagonisten. Die häufigen

⁴⁹¹ Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 35 [Hervorgehoben von A.K.]: „Sascha spürte so gut wie keine Erquikung davon, dass er in die Ortschaft zurückkehrte, wo er aufgewachsen war. Wenn man in sein Dorf zurückkehrt, ist es sehr schwer, das Gefühl der Freude zu empfinden – das wusste Sascha schon lange –, so düster und unheimlich war das, was man dort zu sehen bekam. [...] Sascha warf einen verzweifelten Blick auf das Haus – kleine Fenster waren dunkel. [...] Am Eingang stand eine Sitzbank. Sascha hatte sie in Erinnerung und wusste schon, dass seine Oma auf der Bank sitzt, weiche, müde Hände auf dem Schoß. Auf dem Weg neben dem Haus stand ein Kind mit einem Baumästchen in der Hand. [...] die Oma saß auf der Bank – abwesend und bewegungslos, sie schien nichts zu sehen. Und das Verhalten des Kindes, sein Spiel, seine Stimme gaben zu verstehen, dass auch es die auf der Bank sitzende Oma weder sieht noch an sie denkt. **Die Oma und das Kind schienen sich in verschiedenen Dimensionen zu befinden**“. [Übersetzt von A.K.]

⁴⁹² Ebd., S. 68: „Sascha hat sich längst abgewöhnt, sich vor seiner so genannten politischen Vorliebe zu schämen. (In der Wirklichkeit war das auch keinerlei Politik, sondern etwas, was von vornherein der einzige Sinn geworden ist, der Saschas Leben erfüllte).“ [Übersetzt von A.K.]

Vorbehaltsbemerkungen betreffen nicht etwa das Wissen bzw. Unwissen des Erzählers, sondern die Gedanken- und Gefühlswelt von Sankja, die, obwohl sie ein erstaunlich festes Ganzes bildet, doch mehreren Modifikationen unterliegt. Der „einzigste Sinn“ von Saschas Leben wird im Text nicht konkretisiert. Trotzdem kann man, insbesondere, wenn man den modernen russischen Mental- und Kulturraum näher kennt, einige Kennzeichen der darunter gemeinten Weltanschauung nennen. Es geht hier vor allem um das populäre, fast zum Mythos gewordene slawische Stereotyp eines ‚echten Mannes‘. Dazu gehören in erster Linie:

- a) Mut bzw. gewisse Härte (Angst und Sentimentalität sind damit ausgeschlossen);
- b) Selbständigkeit (geistige wie auch materielle);
- c) unwiderrufliches Streben nach einem klar gestellten, wenn auch geheimen, Ziel.

An sich mögen die aufgezählten Fähigkeiten als universelle Attribute eines vorbildlichen Mannes vorkommen. In *Sankja* bekommen sie aber eine spezifische russisch-slawische Färbung. So wird die Härte hauptsächlich auf die abstrakten (und in der Regel imaginären) Feinde gerichtet, deren Absicht die Vernichtung des russischen Volkes sei. Die Bekämpfung dieser Feinde macht hier also das im dritten Punkt angedeutete klar gestellte Ziel aus. Was die Selbständigkeit angeht, so fällt sie in diesem Zusammenhang teilweise mit der Einsamkeit zusammen, denn ein Partnerverhältnis zur Frau, bei dem man Gedanken austauscht und zusammen Probleme löst, erscheint aus dieser Perspektive als eine unnötige, ja schädliche Schwäche. Der Mann gibt der Frau finanzielles sowie emotionales Sicherheitsgefühl und bekommt dafür ihre Liebe, worunter überwiegend der körperliche Aspekt gemeint wird. Die Konfrontation mit den ‚inneren Dämonen‘ entwickelt sich zum entscheidenden einsamen Kampf, welcher entfernte, aber nicht unbegründete Assoziationen mit dem Samurai-Kodex hervorrufen kann. Diesen Stereotypen ist Sascha Tischin, eigentlich ein ziemlich empfindlicher und zur Reflektion tendierender Junge, völlig ergeben. Die natürlichen, ursprünglichen Tendenzen werden in ihm durch ein klischeehaftes soziales Vorbild ersetzt. Der frühe Tod des Vaters spielt dabei selbstverständlich eine relevante Rolle. Die Schneesturm-Szene, in der Sascha mit seiner Mutter und dem Familienfreund Professor Bezletow Vaters Sarg zu dritt bis zum Friedhof tragen müssen, wird im Laufe des Romans stufenweise wiedergegeben und gehört zu den düstersten und naturalistischsten Passagen im Text.

Сразу далось тяжело, но еще был заряд остервененья и запас сил. Утопая в снегу, чертыхаясь, рыча, тащили недолго. Сразу взмокли.
Мать шла сзади. Саша не оборачивался.

[...] наезжали на поломанные сучья. Вырывали их из-под гроба со скрежетом, отбрасывали зло в кусты.

С горки действительно было чуть легче. Несколько секунд гроб катился сам. Но потом резко поехал в бок – чертыхнувшись, Саша бросился выправлять, упал в снег, ухватился за боковину гроба, удержал. [...]

Мать неожиданно громко заплакала.

- Что же мы делаем, господи... – причитала.

[...] Начало темнеть.

Мать иногда просила уступить ей место – хотела подменить кого-то из мужчин. Ей не отвечали.⁴⁹³

Es wird im Text mehrmals betont, dass die Mutter (psychisch wie physisch) schwächer, als die beiden männlichen Figuren, agiert, was Prilepins Roman von den feministischen Tendenzen der neueren europäischen und amerikanischen Literatur gravierend unterscheidet. Sankjas Mutter weint, fürchtet sich, bietet ihre Hilfe an – die Männer achten nicht darauf und tragen den Sarg schweigend weiter durch den Schnee. Das stereotype Bild ist jedoch, wenigstens wenn es um den Protagonisten geht, nur eine täuschende Fassade, hinter der sich ein ganz normaler, unter den dargestellten Bedingungen verständlicherweise verzweifelter junger Mensch versteckt: „Тяжело как, Господи...» – неожиданно признался себе Саша и чуть не заплакал.⁴⁹⁴ Da der ‚richtige Mann‘ nicht weinen darf, muss Sascha die Tränen zurückhalten. Unbewusst unterdrückt die Hauptfigur ihre inneren Bedürfnisse und führt daher ein qualvolles Doppelleben. Denn das wahre Ideal, nach dem Sankja strebt, ist nicht das männliche, sondern das eines Kindes. Dies wird im Roman zwar nicht oft, aber sehr deutlich unterstrichen. Als Sascha seine Großmutter im Dorf, wo er aufgewachsen ist, besucht, führt sein Erinnerungsstrom zum folgenden Fazit:

Он двинулся от дома под горку к реке. Вспомнил, как дитем, идя этой же дорожкой, встречал гусей соседки и подолгу не мог пройти мимо – вытягивая шею, наперерез топал гусак, пакостная птица. Сашка отскакивал и, оборачиваясь в ужасе, бежал, высоко подкидывая колени. [...]

Вспоминая себя, свою жизнь, Саша только того мальчика и любил, теменого, в царпаках. Потом, выпростав белую шею, из этого малыша

⁴⁹³ Ebd., S. 104-105: „Es ging von vornherein schwer, aber zunächst waren noch eine Ladung an Verbissenheit und ein Vorrat an Kräften da. Im Schnee steckend, fluchend, knirschend zogen sie den Schlitten nicht lange. Gleich waren alle verschweiß. Die Mutter ging hinter ihnen. Sascha wandte sich nicht um. [...] Sie führen auf gebrochene Äste auf, rissen sie vom Sarg ab, mit Quietschen, und warfen sie mit bösem Gefühl in die Böschung. Bergab ging es in der Tat etwas leichter. Einige Sekunden glitt der Sarg selbst, dann entgleiste er aber scharf zur Seite – fluchend lief Sascha ihn anhalten, ergriff den Sargrand und hielt ihn fest.. [...] Plötzlich schluchzte die Mutter: „Mein Gott, was machen wir da!“, jammerte sie. [...] Es dunkelte. Ab und zu bot die Mutter den Männern Hilfe an. Man antwortete ihr nicht.“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁹⁴ Ebd., S. 107: „– Wie schwer ist es doch, mein Gott!, gestand Sascha sich selber und weinte beinahe.“ [Übersetzt von A.K.]

вымахала белотелая, ссутулившаяся дурнина, глупо ухмыляющаяся и несущая прочие подростковые приметы. Саша не вспоминал свою подростковую пору, всегда обходил ее стороной. Суетливый, задиристый, неприятный – хочется разве вспоминать такого.⁴⁹⁵

Hier wird von der Adoleszenzperiode so gesprochen, als ob sie ein vergangenes Stadium in Sankjas Leben wäre, denn eben so wird sie auch von der Hauptfigur betrachtet. Dagegen befindet er sich mittendrin: Sascha ist ein Adoleszenter, der mühsam versucht, sich als ein ‚richtiger Mann‘ zu benehmen, was ihm ja auch gewissermaßen gelingt, jedoch keineswegs der mentalen Organisation, der tatsächlichen Werthierarchie seines Innenraums entspricht. Noch sichtbarer wird diese Dichotomie, als der personale Erzähler Sankjas Gedanken über Kostenkos Persönlichkeit vermittelt:

[...] Саша вдруг вспомнил, как был удивлен, когда после агрессивных книг Костенко [...] он вдруг наткнулся в библиотеке на стихи Костенко, детские, абсурдистские [...] В них присутствовало просто нереальное, первобытное видение мира – словно годовалый ребенок, познающий мир, научился говорить и осмыслять все то, что он видит впервые [...] То же самое благое умение – видеть все будто в первый раз – Костенко проявлял и в своих философских книгах, но там так мало осталось от ребенка... Там вовсе не было доброты.⁴⁹⁶

Das Wort „Güte“ erscheint in *Sankja* eher unhäufig, wenn nicht einmalig. Die „Güte“ als Wert passt nicht ins oben dargestellte Normsystem eines reifen, starken Mannes. Auch in der zitierten Passage wird diese Eigenschaft dem kindlichen Raum zugeschrieben und der Aggressivität des erwachsenen Kostenko gegenübergestellt. Das Tragische daran ist, dass es für Sascha weder den Rückweg in die Kindheit noch die Möglichkeit, das ‚innere Kind‘ beizubehalten, gibt. Sankjas Umgebung hat der Entwicklung der männlichen Persönlichkeit strenge Grenzen gesetzt, die so tief in der russischen Geschichte und Mentalität verankert sind, dass der Protagonist diese Grenzen nicht als einen äußeren Zwang,

⁴⁹⁵ Ebd., S. 52-53: „Er wanderte vom Haus bergab zum Fluss. Er dachte an die Zeit zurück, wo er als Kind denselben Weg ging und unterwegs den Gänsen der Nachbarin begegnete. Er konnte damals lange nicht weiter gehen: Der Gänserich, ein abscheulicher Vogel, wackelte ihm entgegen, den Hals weit ausgestreckt. Saschka sprang weg und lief davon, die Knie hochschleudern. [...] Als Sascha an sich und sein Leben zurückdachte, liebte er nur jenen Jungen, mit seinen dunklen Beinen und seinen Kratzern. Danach wuchs aus diesem Knirps ein weißhalsiger, molliger Tölpel mit krummem Buckel, der närrisch grinste und sonstige Anzeichen eines Halbwüchsigen trug. An seine Adoleszenzzeit dachte Sascha nicht gern zurück, er machte einen großen Bogen um sie herum. Hektisch, anrempelnd, unangenehm – wer will sich schon an einen solchen erinnern?“ [Übersetzt von A.K.]

⁴⁹⁶ Ebd., S. 154: „Sascha erinnerte sich plötzlich daran, wie verwundert er war, als er plötzlich nach Kostenkos aggressiven Büchern [...] in der Bibliothek auf seine Gedichte gestoßen war – kindliche, absurdistische [...] Darin lebte eine einfach irrealen, ursprüngliche Weltsicht – als würde ein einjähriges Baby, das die Welt erkennt, auf einmal sprechen und den Sinn dessen verstehen, was er zum ersten Mal sieht. Dasselbe gesegnete Können, alles wie zum ersten Mal zu sehen, demonstrierte Kostenko auch in seinen philosophischen Büchern, aber dort blieb es wenig von einem Kind... Dort gab es gar keine Güte.“ [Übersetzt von A.K.]

sondern als seine innere Überzeugung empfindet. Dieser Verzicht auf die ursprünglichen, ihm als einem Individuum eigenen Besonderheiten führt Sascha zur sinnlosen pseudopolitischen Rebellion und verringert das Maß und die Bedeutung seines Außenseiterums.

5.3.3 Der erzählte Gefühlsraum und die Frauenfiguren in *Der Eisvogel* und *Sankja*

Bereits beim *Steppenwolf* sowie bei der Gegenüberstellung von Falladas *Der Trinker* und Erofeevs *Moskau – Petuški* wurde ein signifikantes genderspezifisches Merkmal in der Entwicklung des literarischen Außenseiters der Moderne sichtbar. Das klassische Bild eines selbstbewussten Verführers unterliegt einer starken dekadenten Modifikation, sodass der neue Außenseiter die Frauen mit ehrfürchtiger Verehrung (wie Harry Haller oder Venička) bzw. mit ängstlichem Hass (wie Erwin Sommer) behandelt. Die Antwort auf die Frage, ob dieser Wechsel aus der extremen Feminisierung des kulturellen Raumes in der zweiten Hälfte des XX. Jh. resultiert oder dem Verlust von psychologischer Stabilität und geistigen Orientierungsgrenzen zu verdanken ist, bleibt außerhalb der vorliegenden Untersuchung. Für die vorgenommene Analyse ist es wichtig, dass der soziokulturelle Rollenverteilungswandel auch auf die Figur des Außenseiters einen unübersehbaren Einfluss ausgeübt hat.

In den Romanen von Tellkamp und Prilepin wird die Rolle der weiblichen Instanzen auf die Randbedeutung reduziert, die im *Eisvogel* dazu noch handlungsnormierende Züge trägt, in *Sankja* aber ohne spürbare Konsequenzen für den Inhalt gar wegfallen könnte. Beide Autoren beschenken ihre Protagonisten mit zwei Partnerinnen. Bei Tellkamp sind es Ines und Manuela, bei Prilepin Jana und Veročka. Ines taucht am Anfang des Romans auf und verlässt ebenso schnell den erzählten Raum. Sie verbindet mit Wiggo eine kurze Beziehung, die wegen Ritters künstlerischer Sensibilität aus der inneren Perspektive des personalen Ich-Erzählers in lyrisch-tragischen Tönen dargestellt wird. In der Tat wurde aber Ines von Wiggos Vater dafür bezahlt, dass sie seinen Sohn verführt: sowohl im direkten, als auch im übertragenen Sinne der sozialen Aufklärung und Reifelehre. Dies zu erfahren wird für die Hauptfigur zu einem dramatischen Erlebnis:

Verführen Sie meinen Sohn, hat dein Vater zu mir gesagt. Und wenn es Ihnen gelingt, werde ich dafür sorgen, daß Sie den Job in Singapur bekommen, – Was sagst du da, was redest du da, – Verdammt, was glaubst du eigentlich, wer du bist, denkst du, du bist unwiderstehlich, – Ines, was ist hier los, – Hör zu, Wiggo, Klartext. Du hast mich gebumst, hat Spaß gemacht, hatte ich 'ne Weile nicht mehr; aber it's all over now, okay, wir trennen uns, und benimm dich bitte vernünftig, mein Flug geht morgen, – Ich verlange von Ihnen nicht, daß Sie sich ver-

lieben, Frau 't Hooft, ich bin nicht naiv, verführen Sie ihn, damit er wieder Geschmack an den Angelegenheiten des Lebens findet, den positiven wie den negativen. Nur seine Gleichgültigkeit ist schlecht.⁴⁹⁷

Zwar zeichnet die melancholische Apathie dem äußeren Raum gegenüber jeden Außenseiter in jeder Epoche aus, aber die angeführte Passage ist ansonsten ein pures Produkt der postmodernen Gesellschaft. Ein männlicher Außenseiter, der von einer erfolgsorientierten, zynischen Frau verlassen wird und deswegen eine innere Krise erlebt, wäre in einem Außenseiterroman des XIX. Jh. völlig undenkbar gewesen. Wiggos Vater hat sein Ziel gewissermaßen auch erreicht: als sein Sohn noch mit Ines zusammen war, sagte er: „– danach schrieb ich Bewerbungen, ich wollte nicht arbeitslos bleiben, wollte nicht *zu den Losern treiben*, wie Vater es ausgedrückt hatte.“⁴⁹⁸ Mit anderen Worten: Wiggo versucht, sein Außenseitertum zu bekämpfen, eine Zeit lang empfindet er es selbst als Krankheit bzw. Störung. Dasselbe könnte man auch von Steppenwolf oder Erwin Sommer, aber keineswegs von Petschorin behaupten. Die Frau erweist sich im postmodernen sozialen Kontext als stärker, als der Mann, wenn auch die moralische Untermauerung dieser Stärke eher fragwürdig ist. Jedenfalls erregt Ines in Wiggo den Wunsch, sich als Mann und Gesellschaftsmitglied zu manifestieren. Seine ‚Bekehrung‘ zu Mauritz ist nämlich nichts anderes, als ein Versuch, in einer alternativen Wirklichkeit diejenige signifikante Rolle zu spielen, die ihm in seinem nächsten Milieu verweigert wurde, denn „nichts ist schlimmer, Herr Verteidiger, aus der Rolle zu fallen, die wir in den Augen der anderen einnehmen.“⁴⁹⁹ Das Schema bleibt immerhin dasselbe: bei Mauritz findet Wiggo alles, was ein durchschnittlicher Mensch seines Alters zu brauchen scheint: Freundschaft, Anerkennung und schließlich Liebe, als Manuela Wiggos Gefühle erwidert. Die Schwester von Mauritz hat, ähnlich wie ihr Bruder, diejenige feurige Leidenschaft und Lebensfülle, nach der Wiggo vergeblich in seinem Umkreis sucht, aber bei Manuela ist diese Leidenschaft frei von Ideologie und Aggressivität, die Mauritz' Innenraum ausfüllen. Nicht nur seine eigenen Überlegungen und Zweifel, sondern vor allem die Liebe zu Manuela helfen Wiggo, das Verrückte und Unmenschliche an Mauritz' Plänen zu erkennen und sich seiner autoritären Macht zu entziehen. Andererseits ist es auch die Frage der Wahl, denn, als Manuela von ihrem Bruder bedroht wurde, muss sich Wiggo zwischen ihr und Mauritz entscheiden, was er auch tut, indem er seinen ehemaligen ‚Guru‘ letztendlich erschießt:

⁴⁹⁷ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 25.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 23.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 243.

Manuela wollte sich von Mauritz losmachen, aber er hielt sie fest, sie schrie, wehrte sich, versuchte ihn zu beißen, er lachte, hielt ihr die Pistole an die Schläfe: Halt die Schnauze, verstehst du, halt die Schnauze, oder [...] Wiggo, die wenigen müssen herrschen über die vielen, aber sie werden ihnen nützen, nicht sich bereichern, die Herrschaft der wenigen wird sein der Dienst an den vielen [...]

- Mauritz! Laß sie los, sofort, du bist wahnsinnig, – Und du bist lebensmüde, kleiner Philosoph, – laß sie los, sagte ich, spannte den Hahn meiner Pistole, Manuela riß sich auf, Mauritz' Augen flackerten, er griff mit der anderen Hand unter die Waffe, zielte, Manuela blieb stehen, ich sah, wie sich sein Finger um den Abzug krümmte

- *wir müssen die Zeit zerstören*, sagte er, *wir müssen die Zeit zerstören, die Zeit.*⁵⁰⁰

So endet Tellkamps Roman mit derselben Szene, die den Text eröffnet. Ob Wiggos Handlungen nach der retrospektiven Entfaltung der Vorgeschichte nun klarer oder berechtigter vorkommen, wird der Entscheidung des Lesers überlassen. Für den Zusammenhang des Außenseiter- und des Frauendiskurses ist jedoch von Bedeutung, dass die Hauptfigur sich im Romanfinale **für** Manuela **gegen** Mauritz entscheidet, anders formuliert: für die Normalität gegen das extrem ausgeprägte Außenseitertum. Dies zeugt von der äußeren wie inneren Ungeschütztheit der Außenseiterfigur, die erst durch ein intensives und erwidertes Gefühl überwunden wird. Damit bekämpft Wiggo nicht nur seine Angst und Unsicherheit, sondern auch sein Ego, das übertrieben ernste Verhältnis zu sich selbst:

- tanzst du? fragte der feingezeichnete Mund unter dunkelgrauen Augen [...] – Ich fürchte: nein, sagte ich, - Also doch ein bißchen, aber du glaubst, nicht gut genug? Hm, sie seufzte leicht [...] Aber komm, sie streckte ihre Hand aus und ergriff meine, ich stelle dich den Freunden vor, und da du einmal hier bist, mußt du auch ein wenig tanzen lernen.⁵⁰¹

Das „tanzen lernen“, das man nicht anders, als eine direkte Anspielung auf *Steppenwolf* deuten kann, steht hier, genauso wie bei Hesse, symbolisch für die allgemeine geistige Entspannung. Auf die Parallelen zwischen Mauritz und Pablo wurde oben schon verwiesen, man kann also die Party bei Mauritz als ein weites Echo des Magischen Theaters interpretieren. Das Ziel ist hier auch ähnlich: die stereotype Regel zu verletzen, laut der das Intellektuelle, der Denkraum von Männern monopolisiert wird, der Sinn- und Gefühlsraum dagegen den Frauen gehört. Im Tanz verwickeln sich beide Räume, die Grenzen zwischen ernst und amüsan, Geist und Leib, Mann und Frau werden zerstört. Doch Tellkamp bleibt bei der Tanz- und Spielallegorie nicht stehen und führt seinen Text – trotz plötzlicher Satzbrüche, temporaler Sprünge sowie anderer moderner Erzählverfahren – zum traditionellen, altmodischen Hollywood-Finale, bei dem die Grenzen zwischen Gut

⁵⁰⁰ Ebd., S. 318.

⁵⁰¹ Ebd., S. 142.

und Böse auf einmal wiederhergestellt werden. Das macht den *Eisvogel* zwar nicht zu einem ‚Liebesroman mit Thrillerelementen‘: es verhält sich eher ganz umgekehrt. Aber die uneindeutige Protagonisten- und Geschehensbewertung, die den Roman von Anfang an durchzieht (nicht zuletzt dank diversen Erzählstimmen), mündet am Ende in eine nicht direkt ausgesprochene, aber leicht erschließbare, gar vorhersehbare Moral: nicht die Zeit, sondern der Egoismus soll zerstört werden, und eine bessere Arznei, als Liebe, gibt es dafür wohl kaum.

In *Sankja* wird keines der Liebesmotive, die im Text zwar sporadisch als lyrische Abweichungen vom Hauptthema erscheinen, weiter herausgearbeitet. Bemerkenswert dabei ist, dass der Beziehung zwischen Sascha und Veročka, die erst am Ende des Romans als die Dauerfreundin des Protagonisten fungiert, besonders wenig Aufmerksamkeit gewidmet wird. Saschas Einstellung zu Veročka trägt diejenigen traditionell-männlichen Züge, die von der feministischen Kritik als „patriarchalisch“ beurteilt werden. Das abwertende Verhältnis bekommt auch eine stark ausgedrückte regional-slawische Färbung. In der russischen Kultur existiert nämlich der Mythos eines kämpferischen Helden, der, seinem großen Werk (sei es Krieg oder Revolution) ergeben, die letzte und schwerste Versuchung bestehen muss: sich von einer Frau, die ihn liebt, nicht ablenken lassen. Einst in einem berühmten Volkslied über den Nationalhelden Stjenka Rasin verbildlicht⁵⁰², wurde dieses Sujet mehrmals sowohl im sowjetischen, als auch im russischen medial-kulturellen Raum in verschiedensten Metamorphosen ausgearbeitet. Eine ähnliche Szene gibt es auch bei Prilepin, als Veročka plötzlich erkennt, das Ganze sei zu weit gegangen, und Angst um ihr Leben bekommt:

- Вы, наверное, дико боитесь смерти, – вдруг сказала Верочка злым, предслезным голосом. – Умерла она, ваша Россия, это всем вменяемым людям ясно. Что вы за нее цепляетесь? Вы что, не знаете, что иногда все умирает? Человек, собака, крыса – они умирают! Умирают!
- Я тебя сейчас из машины выкину, – сказал Саша спокойно.
- Верочка тихо заплакала. Она сжалась вся, и гладила маленькие коленки, и тонкие губы кусала. Саше захотелось разбить ей голову.
- Я знаю, как все здесь сделать, – сказал Олег так, словно никакой Верочки в салоне и не было.⁵⁰³

⁵⁰² Das Lied erzählt, wie Stjenkas Waffengefährten ihm vorwerfen, er hätte ihnen „ein Weib vorgezogen“, worauf er, um den Kameraden das Gegenteil zu beweisen, seine Liebhaberin vom Schiff ins Wasser wirft, wo sie ertrinkt.

⁵⁰³ Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 326: „– Ihr werdet furchtbare Todesangst haben, sagte Veročka plötzlich mit böser tränender Stimme. – Euer Russland ist gestorben, das ist jedem zurechnungsfähigen Menschen klar. Warum hängt ihr daran? Wisst ihr nicht, dass alles irgendwann stirbt? Menschen, Hunde, Ratten – alle sterben! Sterben! – Ich schmeiß dich gleich aus dem Auto raus, sprach Sascha ruhig. Veročka weinte leise. Sie presste sich zusammen, streichelte ihre kleinen Knie und biss sich in

Bezeichnend ist hier nicht nur die im Protagonisten wachsende Aggressivität (vgl. das Volkslied-Beispiel), als Sankja auf einmal der Wunsch ergreift, seine Freundin totzuschlagen. Zwei andere Aspekte im zitierten Textausschnitt sind auch von besonderer Bedeutung: erstens, dass Sascha seine Bedrohung **ruhig** ausspricht, und zweitens Olegs Worte, die er so ausspricht, als wäre Veročka gar nicht anwesend gewesen. Diese symbolische Abwesenheit der weiblichen Figur gilt allgemein für den ganzen männlich orientierten Erzählraum. Es gibt allerdings eine Ausnahme – Jana, die ehemalige Freundin von Kostenko, mit der Sascha ein spontanes sexuelles Abenteuer erlebt. Die Sexszene zwischen Sascha und Jana, die zugleich die einzige erotische Passage im Roman ist, überrascht mit einer derart poetisch konnotierten Gefühlstiefe, dass ihre Intensität alle anderen lyrischen Textstellen übertrifft:

[...] грудь Яны не была яблочной, жесткой, и соски – острыми. Нет, напротив, грудки ее колыхались молочно, по-детски мягкие и почти без сосков – только с розовыми полукружиями.

«А в одежде соски казались острыми, наглыми...» – мелькнуло у Саши.

[...] С каждым движением Саша чувствовал, как белеет его сердце, – оттого кровь из сердца уходит. [...]

Саша вздрагивал, держа Яну ладонью под живот, ее пупочек чувствовался мякотью ладони – и располагался он где-то между линией судьбы и линией жизни.

«Яна кричала», – понял Саша. Только что кричала.⁵⁰⁴

Der äußere Eindruck, den Jana auf Sascha macht sowie die stereotypen Vorstellungen von Sex werden bei der realen körperlichen Nähe abgebaut. Das sexuelle Verhältnis mit Jana ist für Sankja nicht nur eine bloße Stillung der Begierde, sondern auch ein Akt der Selbsterkenntnis. Eine wesentliche Rolle spielt dabei die Art und Weise, wie sich Jana benimmt, nämlich ihre Zärtlichkeit und Sorge um das geistige und körperliche Komfort der Hauptfigur:

[...] – Посмотри... у тебя... все хорошо? – попросила она.

Саша посмотрел.

die schmalen Lippen. Sascha wollte ihr den Kopf zerschlagen. – Ich weiß, wie man hier alles machen soll, – sagte Oleg, als hätte es im Auto überhaupt keine Veročka gegeben.“ [Übersetzt von A.K.]

⁵⁰⁴ Ebd., S. 134-135: „[...] Janas Brust war nicht apfelhart und die Warzen waren nicht spitz. Nein, im Gegenteil, ihre Brüste schwangen milchartig, sie waren kindlich weich und fast ohne Warzen, nur mit rosa Halbkreisen. „Und in der Kleidung schienen die Warzen spitz und schamlos zu sein“, dachte Sascha auf einmal. [...] Mit jeder Bewegung spürte Sascha, wie sein Herz weiß wird, wie das Blut es verlässt. [...] Sascha zitterte, als er Jana mit der Hand unter dem Bauch hielt, seine weiche Hand fühlte ihr Nabelchen, es lag irgendwo zwischen der Lebens- und der Schicksalslinie. Jana hat geschrien, verstand Sascha, eben hat sie geschrien.“ [Übersetzt von A.K.]

- Все хорошо, - ответил он и погладил ее по руке. – Яна, ты необыкновенная. Невообразимая. Сладкая. Горячая, - сказал Саша, вдруг почувствовав, что немного задыхается.

[...] Яна неожиданно открыла веселые, смеющиеся глаза, и Саше показалось, что вот он шел-шел по полю среди серой, одинаковой травы, и вдруг увидел два живых, словно отражающих солнце, цветка. И они смотрят на него.

[...] Саша вглядывался в спину Яны, в ее узкий живот, словно пытаясь увидеть Яну насквозь, как рентген, - чтобы различить, где именно – его, белое, теплится и отекает плавно.

Это было родство – Саша чувствовал это как абсолютное и почти божественное родство.⁵⁰⁵

Diese Szene ist die einzige im Roman, wo das konventionelle Beziehungsschema Mann-Frau einer grundlegenden Transformation unterliegt. Der Protagonist erlebt hier die Liebe als Partnerschaft im wahrsten Sinne des Wortes – und mehr noch: als eine innere, geistige Verwandtschaft. Es wurde im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit im Zusammenhang mit Natascha Würzbachs Raumkonzept darauf hingewiesen, dass dem Körper in moderner Raumdiskussion eine besondere Bedeutung beigemessen wird. So wird auch in Prilepins Text der Gefühlsraum nicht direkt, sondern durch einen beinahe naturalistischen Schleier der Körperlichkeit angesprochen. Die Röntgen-Metapher erweist sich daher als äußerst treffend, wenn man sie nicht nur auf die an der Liebesszene beteiligten Figuren, sondern auch auf das Erzählverfahren selbst bezieht. Das Geistige entfaltet sich langsam aus der Summe physischer Erfahrungen und wird damit durch das Körperliche determiniert; der Erfahrungs- und der Reflexionsbereich verschmelzen. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass diese enge innere Verbindung nur mit Jana zustande kommen kann, denn sie ist für die revolutionäre Ideologie der „Union der Schaffenden“ gleichermaßen, wie Sankja, engagiert. Nicht das Gefühl an sich, sondern vielmehr die Arbeit an einer gemeinsamen Idee vereint, wenn auch für eine kurze Zeit, diese zwei Figuren. Insofern wird Janas Bedeutung als Frau und Individuum wiederum minimiert, denn sie wird zum Symbol von allem, wonach die Bestrebungen des Protagonisten ausgerichtet sind. Im Gegensatz zu Manuela unterstützt Jana das rebellierende Außenseitertum von Sascha. Aus dieser Perspektive agiert sie also weiterhin als eine inspirierende weibliche Kraft, deren Rolle

⁵⁰⁵ Ebd., S. 135-136: „[...] – Schau... ist bei dir alles ... gut?, bat sie. Sascha schaute. – Alles gut, antwortete er und streichelte ihre Hand. – Jana, du bist außergewöhnlich. Unvorstellbar. Süß – sagte Sascha und fühlte auf einmal, dass ihm der Atem ausgeht. [...]. Jana machte plötzlich ihre lustigen, lachenden Augen auf, und Sascha fühlte sich so, als wäre er lange durch ein Feld mit welkem, eintönigem Gras gegangen und hätte plötzlich zwei lebendige Blumen erblickt, in denen sich die Sonne spiegelte. Und sie schauen ihn an. [...] Sascha starrte auf Janas Rücken, auf ihren schmalen Bauch, als wollte er sie durchschauen, wie im Röntgenlicht, um zu wissen, wo genau sein – weißes – sich regt und geschmeidig herumfließt. Das war eine Verwandtschaft. Sascha empfand es als eine absolute und fast göttliche Verwandtschaft.“ [Übersetzt von A.K.]

auf die Ermunterung des kämpferischen männlichen Geistes reduziert wird. Dies ist der wichtigste Unterschied in der kulturspezifischen Ausprägung des Liebes- und Frauendiskurses in beiden Romanen.

5.4 Die Protagonisten von Uwe Tellkamp und Zahar Prilepin – psychologisches Gesamtporträt des postmodernen Außenseiters

Die allererste Prämisse des Außenseitertums, ob im sozialen, kulturellen oder literarischen Raum, ist die Grenzüberschreitung. Damit aber die Grenze überschritten werden kann, muss sie sowohl im individuellen, als auch im kollektiven Bewusstsein als existent erkannt werden. Da aber die postmoderne Gesellschaft zum Abbau jeglicher Grenzen tendiert, ist der heutige Außenseiter nicht nur ein durchaus paradoxes, sondern gar fragliches Phänomen, was sich am Beispiel von Tellkamps und Prilepins Romanen gut beobachten lässt. Beide Protagonisten kämpfen nämlich darum, diejenigen Grenzen, die unter der Fahne der Demokratie und Toleranz abgebaut wurden, wiederherzustellen. Die geistige Suche des arbeitslosen Philosophen Wiggo Ritter führt ihn zum anarchistisch-wahnsinnigen Mauritz, dessen Ideologie an die elitär-autoritären Utopien, die „Despotie der Weisen und Edlen einer echten Aristokratie“⁵⁰⁶ und damit an Platons *Der Staat* und den Nationalsozialismus anknüpft. Sascha Tischin ist mit ganzem Herzen dem Werk einer terroristischen Organisation ergeben, deren Anstifter Kostenko seine amorphen politischen Pläne mittels naiver Jugendlicher zu realisieren versucht. In beiden Fällen ist das Außenseitertum der Hauptfiguren regressiver Natur: Wiggo sehnt sich nach den Zeiten, wo ein Denker noch etwas gezählt hat, Sankja beklagt die Vernichtung des großen sowjetischen Imperiums. Diese Tendenz in der Außenseiterentwicklung fing bereits in der Moderne an: Hesses *Steppenwolf* empfindet sich ja auch als fremd in seiner Epoche. Seine Isoliertheit beschränkt sich jedoch auf den inneren Raum und bekommt nur selten sozial aktiven Ausdruck. Der Innenraum des postmodernen Außenseiters scheint dagegen leer zu sein. Dies ist auch der Grund, warum die Protagonisten von Tellkamp und Prilepin sich mit nonkonformistischer Entschlossenheit auf die verrücktesten Ideen stürzen, die ihnen trotz aller Absurdität das Gefühl geben, die innere Leere zu füllen. Ihre Intelligenz und ihr Wissen bilden sich nicht zur festen individuellen Weltanschauung heraus, sondern bleiben auf der Stufe des „über Etwas“, die Nikolai Bierdiajew den „kritischen Epochen“ zuschreibt. Der postmoderne literarische Außenseiter ist nicht mehr ein seltsamer Fremd-

⁵⁰⁶ Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. S. o., S. 287.

ling, der, wie beispielsweise Grigorij Petschorin, die Ankunft eines neuen, psychologisch komplexen, uneindeutigen Protagonisten verkündet. Weder *Der Eisvogel* noch *Sankja* verfügen über eine Figur, in der sich eventuelle Merkmale des zukünftigen Außenseiters erkennen lassen. Sie sind im Gegenteil so tief in der Gegenwart verankert, dass eher die Frage entsteht, ob ihr Außenseitertum von den kommenden Lesergenerationen überhaupt semantisch entziffert wird. Paradoxerweise gelten sowohl Uneindeutigkeit als auch Unakzeptanz des Milieus für diesen neuen Außenseitertypus, wie auch für seine romantischen oder klassischen Vorgänger. Es ist aber eine qualitativ andere Uneindeutigkeit, die nicht durch das mehrdimensionale geistige Potenzial der Figur determiniert wird, sondern vielmehr aus seiner inneren Unreife, Verlorenheit sowie anderen Persönlichkeitsstörungen entsteht. Was die gesellschaftliche Abneigung betrifft, so ist die Tendenz des postmodernen Außenseiters zur Gruppenangehörigkeit eindeutig festzustellen. Nicht die Gruppierung als solche, sondern der konkrete gegebene Sozialraum macht das Objekt seiner Unzufriedenheit aus. Er würde sich gerne einer Gruppe der ihm ähnelnden Außenseiter anschließen – allerdings mit verschiedenen Folgen. Wiggos Außenseitertum ist restitativ. Als er sich letztendlich der gefährlichen Ernsthaftigkeit der Operation bewusst wird, steigt er rasch aus und erschießt Mauritz, um Manuelas Leben zu retten. Sascha bleibt dagegen seinen rebellierenden Kameraden und der von ihnen vertretenen Ideologie bis zum Ende des Romans treu und opfert dafür (anscheinend) sein Leben, denn „Смысл в том, чтобы знать, за что умереть“⁵⁰⁷ – auch wenn man das nicht adäquat einschätzen kann.

Schlussbemerkungen

Die narrative Befragung der Entwicklung von gewählten Außenseiterfiguren deutscher und russischer Prosa hat folgende Thesen bestätigt:

1. Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Begriff des literarischen Außenseiters und den Außenseiterdefinitionen in anderen Disziplinen (Soziologie, Psychologie, Geschichte usw.), deren Untersuchungsobjekte reale Menschen sind. Der literarische Außenseiter ist dagegen eine fiktive Figur, die in einem fiktiven Raum handelt – einem Raum, der als ein Teil des künstlerischen Organisations-

⁵⁰⁷ Prilepin, Zahar: *Sankja*. S. o., S. 363: „Der Sinn besteht darin zu wissen, wofür man stirbt.“ [Übersetzt von A.K.].

musters, d. h. nicht zwecklos bzw. ‚für sich allein‘ existiert, sondern ein vom Autor konstruiertes handlungsnormierendes Element bildet. Jedoch können manche Außenseitercharakteristiken und -typen vom Sozial-Historischen ins Literaturwissenschaftliche übernommen werden: z.B. die Teilung in *existentielle* (die wider Willen zu Außenseitern geworden sind) und *intentionelle* (bewusste, entschlossene) Außenseiter. Die existentiellen Außenseiter, deren Außenseitertum kulturell-gesellschaftlich bedingt ist, bekommen in der Literatur oft eine intentionelle Färbung, was man u. a. am Beispiel von Hans Falladas *Der Trinker* beobachten kann. Allgemein lässt sich feststellen, dass der ‚wahre‘ literarische Außenseiter intentionell und nicht raumbedingt agiert. Diese innere Souveränität und Willkürlichkeit gegenüber den soziokulturellen Besonderheiten der Epoche sammeln sich zu einem interdisziplinären und transkulturellen Merkmal, das den intentionellen Außenseiter kennzeichnet.

2. Die Figur und die Entfaltung des literarischen Außenseiters ist eng mit der semantischen Grenze des gegebenen Textes verbunden. Auf die Sujet-Ebene übertragen, bedeutet diese Grenze diejenigen Normen und Regeln, die im jeweiligen künstlerisch entworfenen kulturellen Raum als verpflichtend gelten. Narratologisch betrachtet, kann der literarische Außenseiter daher als ein ‚semantischer Grenzübergänger‘ bezeichnet werden. Dabei darf nicht vergessen werden, dass, während dem Außenseiter im realen sozialen Raum die permanente Randrolle zugewiesen wird, er als literarische Figur immer die Zentralposition einnimmt. So gesehen ist ein künstlerischer Text ohne eine weit gefasste Außenseiterfigur überhaupt nicht denkbar, weil das eigentliche Sujet jedes Werkes erst nach der Verletzung einer entworfenen Raumgrenze entsteht. Dies führt zu einem sowohl überraschenden als auch logischen Fazit, dass alle anderen Figuren im Text sowie die ganze Erzählstruktur im hohen Grade vom Außenseiter bedingt werden. Diese Tatsache wird umso aufschlussreicher, wenn man daraus Parallelen zur außerliterarischen Wirklichkeit zieht.
3. Was die Darstellungsspezifik des literarischen Außenseiters auf der erzähltechnischen Ebene angeht, so herrscht in den klassischen und neoromantischen Außenseiterromanen (Michail Lermontows *Ein Held unserer Zeit*, Hermann Hesses *Der Steppenwolf*) die homodiegetische Ich-Erzählsituation vor. In modernerer Literatur

gewinnt auch die personale heterodiegetische Sicht (*Zahar Prilepins Sankja*) oder die Multiperspektivität der Erzählerstimmen (Uwe Tellkamps *Der Eisvogel*) an Popularität. Die emotiv-kognitive Totalität des Ich-Erzählers erlaubt dem Rezipienten einen nicht nur tieferen, sondern vor allem persönlichen, zur Identifizierung anspornenden Einblick in die Innenwelt des Außenseiter-Protagonisten. Dasselbe Resultat kann aber im Fall eines personalen heterodiegetischen Erzählers erreicht werden, wenn der Narrator ein besonderes emotionales Engagement für den Handlungs- und Gefühlsraum des Protagonisten zeigt. Im Gegensatz dazu erzeugt die multiperspektivistische Erzählsituation eine gewisse Distanzierung von der Hauptfigur, da sowohl der Außenseiter als auch seine Umgebung und der ganze Handlungsverlauf aus verschiedenen Blickwinkeln verfolgt werden.

4. Die langsame, durch latente Mischformen (*Ein Held unserer Zeit* und *Der Steppenwolf*) vorbereitete Abkehr von der klassisch-homodiegetischen Erzählperspektive findet ihre Resonanz auch im Innenraum der dargestellten Außenseiterfiguren. Der *fühlende* Außenseiter der Romantik wird stufenweise durch den *denkenden* Außenseiter der Frühmoderne und schließlich den *handelnden* Außenseiter der Postmoderne ersetzt. Das bedeutet natürlich nicht, die Außenseiter von Byron und Goethe oder dem frühen Dostojewski hätten nur ‚gefühl‘, wogegen Prilepins und Tellkamps Einzelgänger die Einkaufszentren in die Luft sprengen würden. Weder das Primär-Emotive noch das Selbstreflektierend-Agierende dürfen auf bloße stereotype Verbildlichungen reduziert werden. Der Protagonist von Venedikt Erofeevs *Moskau – Petuški* kann z.B. keiner konkreten Außenseitergruppe zugeschrieben werden. In dieser Figur vereinen sich Alkoholismus, Depression und Misanthropie mit intensivster lyrischer Empfindlichkeit, Nächstenliebe und mystischen Offenbarungen. Jedoch ist, literaturhistorisch betrachtet, die folgende allgemeine Entwicklungsrichtung der modernen und postmodernen Außenseiterdarstellung sichtbar: erst wächst der ‚romantische‘ Außenseiter zum philosophierenden bzw. reflektierenden Selbstanalytiker, um später sowohl die Sphäre der ‚puren Gefühle‘ als auch die des ‚puren Denkens‘ im Namen kompromissloser und radikaler Handlung aufzugeben. Deshalb wird das äußere Außenseitertum, das sich im sozialpolitischen Engagement bzw. in radikalen Protestakten manifestiert, in der jüngsten Literatur immer häufiger ausgeprägt. Aus der komparatistischen Perspektive ist relevant, dass diese Tendenz sowohl die deutsche als auch die rus-

sische Literatur betrifft. Dies gilt als Beweis dafür, dass der literarische Außenseiter trotz aller kulturspezifischen Merkmale ein durchaus transkulturelles Phänomen bildet. Und als solches verdient er eine weitere literaturwissenschaftliche Diskussion.

Quellenverzeichnis

1. Zitierte und erwähnte Quellen

a) Primärliteratur

Bach, Richard: *Chajka po imeni Jonathan Livingston. Jonathan Livingston Seagull*. Zweisprachige Ausgabe. Skt.-Petersburg: Azbuka-klassika 2002.

Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen*. Übersetzt von Therese Robinson, herausgegeben von Franz Blei. Dreieich: Abi Melzer Verlag 1981.

Bierdiajew, Nikolai: *Философия свободы (Philosophie der Freiheit)*. Moskau: Ast 2004.

De Quincey, Thomas: *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*. London: London Magazine, 1821.

Dostojewski, Fjodor: *Bednye Ludi (Arme Leute). Belye Nochi (Weiße Nächte). Krotkaja (Die Sanfte)*. Moskau: Chudozhestvennaja literatura 1976.

Ende, Michael: *Die Vollmondlegende*. Stuttgart/Wien: Weitbrecht Verlag 1993.

Erofeev, Venedikt: *Moskau – Petuški. Ein Poem*. Zürich: Kein & Aber AG 2005

Fallada, Hans: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. VII. Der Trinker. Der Alpdruck*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1988.

Fallada, Hans: *Kleiner Mann – was nun?* Reinbek: Rowohlt Tb 2005.

Flake, Otto: *Kaspar Hauser*. Frankfurt/M: Fischer 1989.

Gesse, German: *Kniga rosskaznej (Fabulierbuch)*. Moskau: „Tekst“ 2002.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchges. u. komm. V. Erich Trunz. 12., neubearb. Aufl. München, 1981.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werther*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag 2008.

Goethe, J. W. von: *Werke in zwölf Bänden. Die Leiden des jungen Werther. Das Märchen. Die Wahlverwandschaften*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1988.

Gogol, Nikolai: *Petersburger Geschichten*. Frankfurt am Main: Fischer 2003.

Grass, Günther: *Die Blechtrommel*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei 1962.

Gumiljow, Nikolai: *Twoi serebrianye krylja (Deine silbernen Flügel)*. Moskau: Eksmo 2007.

Hamsun, Knut: *Wiktoria*. Warschau: Książka i wiedza 1989.

Handke, Peter: *Kaspar*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967.

Hesse, Hermann: *Tractat vom Steppenwolf*. Nachwort von Beda Allemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1961.

Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986.

Heyck, Hans: *Der Außenseiter*. Leipzig: L. Staackmann Verlag 1928.

Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels*. Ditzingen: Reclam 2003.

Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann*. Ditzingen: Reclam 1986.

Ilf, Ilja/ Petrov, Jevgenij: *12 Stuljev (12 Stühle). Zolotoj teljonok (Das goldene Kalb)*. Moskau: Ekonomika 1986.

Jerofiejew, Wenedikt: *Moskwa – Petuschki. Poema*. Moskau: Vagrius 2007.

Kierkegaard, Sören: *Tagebuch des Verführers*. Ditzingen/Stuttgart: Reclam 1994.

Lermontow, Michail: *Ein Held unserer Zeit*. Ditzingen: Reclam 2003.

London, Jack: *Martin Iden (Martin Eden). Doch Snegov (Die Tochter der Schnee)*. Moskwa: Eksmo 2007.

Luther, Martin (Übersetz.): *Das Neue Testament unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi. (Lukas 8;48)*. Stuttgart: Privileg. Württ. Bibelanstalt 1947.

Nabokov, Vladimir: *Maschenka. Zashita Luzina. Priglaschenie na kazn'. Drugie berega. (Maschenka. Luzhins Verteidigung. Einladung zur Enthauptung. Andere Ufer)*. Moskau: «Chud. Lit-ra» 1988.

Nabokov, Vladimir: *Einladung zur Enthauptung*. Reinbek: Rowohlt TB-V 1997.

Nabokov, Vladimir: *Sobranie sochinenij v 5 tomach. Tom 1. (Gesamtwerk in 5 Bänden. Band 1)*. St.-Petersburg: „Simposium“ 2004.

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Ditzingen: Reclam 1987.

Palahniuk, Chuck: *Fight Club*. München: Goldmann Verlag 2004.

Pelewini, W.: *Zhjoltaja Strela (Der gelbe Pfeil)*. Moskau: Vagrius 2000.

Pelewin, Wiktor: *Generation P*. Berlin: List Tb 2002.

Pelewin, Wiktor: *Das Heilige Buch der Werwölfe*. München: Luchterhand Literaturverlag 2006

Prilepin, Zahar: *Sankja*. Moskau: Ad Marginem 2009.

Robbe-Grillet, Alain: *W labirinte. (Im Labyrinth)*. Azbuka, Skt.-Petersburg 1999.

Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl*. Frankfurt am Main: Suhrkamp BasisBibliothek 2007.

Storm, Theodor: *Der Schimmelreiter*. Ditzingen: Reclam 1988.

Süßkind, Patrick: *Das Parfüm*. Auflage: 46, Zürich: Diogenes Verlag 1994.

Szestow, L.: *Filosofia tragedii (Philosophie der Tragödie)*. Moskwa: Folio 2001.

Tellkamp, Uwe: *Der Eisvogel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 3. Auflage Oktober 2008.

Turgenev, I.: *Rudin. Dvorianskoe Gnezdo (Ein Adelsnest). Nakanune (Am Vorabend). Romany*. Moskau: „Detskaja literatura“, 1970.

Wells, H.G.: *Pischa Bogow. Romany, rassказы. (Die Futter der Götter. Romane, Erzählungen)*. Moskau: Eksmo 2007.

b) Sekundärliteratur

Averincev, S.: *Put' Germana Gesse (Hermann Heses Weg)*. Moskau: Hud. Lit-ra 1977.

Bergmann, Klaus: *Lebensgeschichte als Appell. Autobiographische Schriften der kleinen Leute und Außenseiter*. Opladen: Westdt. Verl. 1991.

Blos, Peter: *Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation*. Stuttgart: Klett-Cotta-Verlag 2001.

Brodsky, Claudia: *Komparatistik im multikulturellen Kontext*. In: Zelle, Carsten (Hrsg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999.

Delabar, Walter: *Von der Radiomusik des Lebens. Hermann Hesses literarische Verarbeitung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Zum „Steppenwolf“*. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Esselborn-Krumbiegel, Helga: *Strategien der Leserlenkung in „Demian“ und „Der Steppenwolf“*. Hesses Antwort auf die moderne Textkontingenz. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Gansel, Carsten: *Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten – Modernisierung und Adoleszenzdarstellung bei Hermann Hesse*. In: Solbach, Andreas (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Gansel, Carsten: *«Es war eine verdammte Zeit» – Moderne Adoleszenzkrise als traumatische Erinnerung. Neue Überlegungen zu Hans Falladas Frühwerk «Der arme Goedschal»*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Gessler, Alfred: *Hans Fallada. Sein Leben und Werk*. Berlin: Volk und Wissen, Volkseigener Verlag 1972.

Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen und Basel: Francke Verlag 2004.

Hoffmann, Dieter: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Tübingen und Basel: Francke Verlag 2006.

Kell, Anke: *Das Phänomen des Christusnarrentums in „Moskva-Petushki“*. München: GRIN Verlag 2005.

Koyama, Joko: *Außenseiterproblematik in der deutschen und japanischen Kinderliteratur. Unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Peter Härtling und Haitani Kenjiro*. Frankfurt am Main: Lang 1992.

Kustanovich, Konstantin: *Venichka Erofeev's Grief and Solitude: Existentialist Motifs in the Poema*. In: L. Ryan-Hayes, Karen (Hrs.): *Venedikt Erofeev's Moscow-Petushki: critical perspectives*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. 1997.

Liersch, Werner: *Hans Fallada. Sein großes kleines Werk*. Berlin: Verlag Neues Leben 1981.

Lomunow, K. *Nachwort zu: Lermontow, M.J.: Geroj Nashego Vremeni (Ein Held unserer Zeit)*. Moskwa: „Detskaja Literatura“ 1972.

Lotman, Jurij: *Die Struktur künstlerischer Texte*. Stuttgart: UTB 1993.

Lotman, Jurij: *О русской литературе. Статьи и исследования. 1958-1993. (Über die russische Literatur. Aufsätze und Forschungen)*. Sankt Petersburg: „Iskusstvo-SPb“ 1997.

Lotman, J.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Herausgegeben von Karl Eimermacher. Kronberg: Scriptor Verlag GmbH 1974.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2005 (6. Auflage).

Melnikov, N.: *Nabokov o Nabokove i prochem (Nabokov über Nabokov und anderes)*. Moskau: Nezavisimaja Gazeta 2002.

Meyer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975, 2007.

Michels, Volker (Hrsgb.): *Über Hermann Hesse. Zweiter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

Nabokov, Vladimir: *Lekcii po russkoj literature (Vorlesungen zur russischen Literatur)*. Moskau: Nezavisimaja Gazeta 1998.

Neumann, Birgit: *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. 2005.

Petrova, Alena: *Überlegungen zu einer gattungsspezifischen Poetik des Raums an Textbeispielen der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2008.

Reid, Robert: *“Hero of Our Time”*. *Critical Studies in Russian Literature*. Eastbourne: Bristol Classical Press 1997.

Remschmidt, Helmut: *Adoleszenz. Entwicklung und Entwicklungskrisen im Jugendalter*. Stuttgart und New York: Thieme 1992.

Roeck, Bernd: *Außenseiter, Randgruppen, Minderheiten*. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.

Sallmann, Jean-Michel: *Der Heilige – ein gesellschaftlicher Außenseiter?* In: Lehmann, Hartmut/ Trepp, Anne-Charlott (Hg.): *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

Schultz, Walter: *Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie*. In: Schelling, Friedrich: *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975.

Singh, Sikander: *Hermann Hesse*. Stuttgart: Reclam 2006.

Stewart, Neil: „*Vstan i vspominaj*“. *Auferstehung als Collage in Venedikt Erofeevs „Moskva- Petuški*“. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1999.

Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Wassermann, Jakob: *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens*. Nachdruck. München: dtv 1997.

Weimann, Robert: *Erzählerstandpunkt und point of view. Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman*. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 10, 1962.

Würzbach, Natascha: *Raumdarstellung*. In: *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (Hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke). Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004.

Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006.

Zimniak, P.: *Erzählte Sucht – Hans Falladas Psychogramm eines Trinkers*. In: *Hans Fallada und die literarische Moderne*. Korte, Hermann; Gansel, Carsten: Göttingen: V & R unipress 2009.

c) Spezialliteratur

Drosdowski, Günther (hrsgb. und bearbeitet vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion): *Duden*. Deutsches Universales Wörterbuch. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 1989.

Lein, Karl: *Nemecko-russkij slovar (Deutsch-Russisches Wörterbuch)*. Moskau: izd-vo „Russkij jazyk“ 1996.

Reinhold, Gerd; Lamnek, Siegfried; Becker, Helga (Hrsg.): *Soziologie Lexikon*. München:

R. Oldenbourg Verlag 1997.

d) Websites

<http://www.afisha.ru/book/820/review/151866/>

<http://www.izvestia.ru/culture/article3139839/>

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/12/la11-pr.html/

<http://www.nthuleen.com/papers/154aussen.html>

<http://www.perlentaucher.de/buch/20275.html>

<http://www.rihla.info/blooks/?p=142>

2. Benutzte Quellen

a) Primärliteratur

Francis, Dick: *Außenseiter*. Zürich: Diogenes 1993.

Hoop, Edward: *Außenseiter. Geschichten aus einem Leben*. Reifenberg: Reichel KG 2002.

Jones, Sadie: *Der Außenseiter*. München: Diana 2009.

b) Sekundärliteratur

Barna, Kata: *Außenseitergeschichten von Thomas Mann*. Saarbrücken: Vdm Verlag Dr. Müller 2009.

Blum, Judith: *Außenseiter bei Wolfram – Parzival und Rennewart*. München: GRIn Verlag 2008.

Elias, Norbert; Scotson L. John: *Etablierte und Außenseiter*. Frankfurt: Suhrkamp 2010.

Fischer, Norbert; Kobelt-Groch, Marion: *Außenseiter zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Boston: Brill Academic Pub 1997.

Güntner, Michael: *Laufbahnbewerber und Außenseiter*. Berlin: Duncker & Humblot 2005. Köster, Roman: *Die Wissenschaft der Außenseiter. Die Krise der Nationalökonomie in der Weimarer Republik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.

Krüger, Johannes: *Das Ich-Schwache Kind als schulischer Außenseiter*. München: Grin Verlag 2007.

Lox, Harlinda (Hsg.): *Abenteuer am Abgrund. Außenseiter im Märchen*. Königsfurt: Urania 2011.

Rauchfleisch, Udo: *Außenseiter der Gesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

Ritzi, Christian; Horn, Klaus Peter: *Klassiker und Außenseiter*. Hohengehren: Schneider Verlag 2003.

Rüthers, Bernd: *Die einsamen Außenseiter. Deutscher Widerstand im Lichte des wechselnden Zeitgeistes*. Konstanz: Uvk 2011.

Schüller, Christian: *Unter Außenseitern. Sozialreportagen aus 30 Jahren*. Wien: Kremayr & Scheriau 2010.

Winscheid, Eike Christoph: *Außenseiter in der Schule. Zum Zusammenhang von persönlicher Identität, Sozialisation und Ausgrenzung unter Schülern*. München: GRIN Verlag 2010

Windwehr, Jana: *Außenseiter oder Wegweiser?* Schwalbach: Wochenschau-Verlag 2011

Streszczenie rozprawy doktorskiej pt. „Autsajder literacki w niemieckiej i rosyjskiej prozie XIX-XI wieku. Badania narratologiczne“

Niniejsza praca poświęcona jest rozwojowi autsajdera literackiego w niemiecko-rosyjskiej przestrzeni kulturowej i odnosi się do prozy dziewiętnastego, dwudziestego oraz dwudziestego pierwszego stulecia. Innymi słowy, w centrum badania stoi autsajder jako protagonista literacki w artystycznie zaprojektowanej przestrzeni. Pod autsajderem należy tu rozumieć postać literacką, która przekracza granice danej społecznie-kulturowej przestrzeni bądź burzy obowiązujące w owej przestrzeni normy i zasady. Pojęcie przestrzeni kulturowej obejmuje zarówno fikcyjną, stworzoną przez autora przestrzeń literacką, jak i realną społecznie-kulturową przestrzeń, której właściwości i szczegóły determinują oraz ograniczają zakres przeżyć i doświadczeń subiektywnego artystycznego. Na płaszczyźnie narratologicznej ten podział przestrzeni można podzielić, śladem Roberta Weismanna, na socjalną oraz indywidualną perspektywę.⁵⁰⁸ Wiąże się z tym specyfika narracyjnego przedstawienia postaci autsajdera na mentalnej, emocjonalnej i fabularnej płaszczyźnie, a także relacje pomiędzy opowiedzianym oraz opowiadającym autsajderem w tzw. „Ich-Erzählsituation“ (czyli narracji pierwszoosobowej), która często dominuje w powieściach o autsajderach. Podstawowe pytanie, stawiane przy analizie trzech par powieści z niemieckiej i rosyjskiej prozy, dotyczy zmian i modyfikacji, które są szczególnie wyraziste przy literackiej kreacji obrazu autsajdera. Proponowane przez Weismanna rozróżnienie pomiędzy fikcyjną kategorią *point of view* (lub kątu narracji), a realną kategorią punktu widzenia narratora jest w tym przypadku bardzo istotne dla zachowania przejrzystego podziału na „jak” oraz „co” (czyli, innymi słowy, formę i treść) omawianych tekstów. Obie te płaszczyzny – to znaczy, sposób, w jaki opisywane są autsajder i otaczająca go przestrzeń, oraz semantyczny ładunek opowiadanej historii – analizowane są z podwójnej perspektywy, która uwzględnia nie tylko warsztatowo-

⁵⁰⁸ Pt. Weimann, Robert: *Erzählerstandpunkt und pointofview. Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman*. W: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 10, 1962, s. 130.

narracyjne, lecz również socjalnie-kulturowe czynniki. Takie postępowanie uwarunkowane jest w dużej mierze poprzez to, iż niniejsza praca zawiera w sobie zarówno narratologiczne, jak i komparatystyczne elementy i między innymi bada teksty, które, z powodu ich głębokiego zakorzenienia w określonych rosyjskich subkulturach, wymagają szerszego komentarza, wykraczającego niekiedy poza bezpośrednią zawartość badanego dzieła. Celem jest, po pierwsze, ustalić, jak bardzo zależą od siebie socjalna i indywidualna perspektywa, oraz, po drugie, prześledzić rozwój postaci autsajdera literackiego od połowy dziewiętnastego wieku aż do nowoczesności.

W dwóch pierwszych, wprowadzająco-teoretycznych, częściach pracy zostaje przedstawiony (i zestawiony z najważniejszymi zagadnieniami współczesnej dyskusji o przestrzeni) ogólny stan naukowych badań fenomenu autsajdera w socjalnym, historycznym oraz filozoficznym kontekście. Wynika z tego, iż autsajder jako obiekt badań stanowi dalece nieodkryty obszar nawet w dyscyplinach, gdzie to pojęcie funkcjonuje od znacznie dłuższego czasu, niż w literaturoznawstwie (jak np., w socjologii). Fenomen autsajdera literackiego, mimo że pojawia się stosunkowo późno w tekstach fikcyjnych, w sferze socjalnej stanowi jednak permanentnie istniejący składnik życia społecznego. Wzrastające tolerancja i otwartość epoki Oświecenia pozwoliły autorom uczynić autsajdera obiektem twórczości artystycznej. Pierwsze fikcyjne teksty, w których spotykamy protagonistę-autsajdera pojawiają się w epokach baroku i oświecenia, czyli w czasach, kiedy indywidualizm zaczyna odbierać siebie jako takiego, reflektując, za pomocą twórczości artystycznej, nad swoją indywidualnością. Pociąga to za sobą kilka pytań, dotyczących problematyki bycia autsajderem: np., kogo określa się mianem autsajdera, jakie są przyczyny jego odizolowanej pozycji, jakie główne cechy łączą wszystkich autsajderów, należących do różnych grup społecznie-typologicznych itd. Uniwersalna, niezależna od pola badań definicja autsajdera jest niemożliwa z powodów oczywistych. Lecz mimo szerokiej palety grup autsajderów, da się sporządzić pewną hierarchię autsajderów literackich. W niemiecko-rosyjskim ujęciu typologię tę cechują w pierwszej kolejności dwa podstawowe kierunki rozwoju autsajdera: *odczuwający* oraz *myślący* autsajder. W obu przypadkach chodzi nie tylko o emocjonalnie lub mentalnie uwarunkowaną motywację tych czy innych czynów i myśli postaci, lecz o ogólną istotę bycia autsajderem. Niezależnie od typologii, logiczne wydaje się, iż każda próba definicji autsajdera wymagałaby określenia łamanych przez autsajdera norm i zasad. Rozpatrując ten problem z socjalnie-kulturowego punktu widzenia, można określić autsajdera jako osobę o wyraźnych tendencjach indywidualistycznych, która sprzeciwia się lub ucieka

szeroko pojętej „powszechności” i prowadzi swoje życie poza wszelkimi ugrupowaniami społecznymi, świadomie i konsekwentnie dążąc do swoich własnych celów, które z kolei różnią się od zaakceptowanej przez społeczeństwo „przeciętnej”. W ujęciu literaturoznawczym to przeciwstawienie oznacza semantyczne, koordynujące fabułę przekroczenie granicy danej tekstowej rzeczywistości. Różnica między literackim a socjalnym bądź historycznym autsajderem odpowiada zatem w dużym stopniu różnicy między socjalno-historyczną przestrzenią a jej przekształconym, artystycznym zarysie w fikcyjnym literackim tekście. Nie biorąc pod uwagę owego rozróżniania, można łatwo dojść do błędnych wniosków, bazujących nie na tekście jako zamkniętej narracyjnej całości, lecz na odizolowanych elementach tekstu. Zarówno metoda narratologiczna, jak i komparatystyczna są zgodne w tym, że „intuicyjne” lub bezpośrednie poznanie odizolowanych rzeczy” nie jest możliwe.⁵⁰⁹ Komparatystyka traktuje dzieła artystyczne jako artefakty, które „z natury rzeczy odkrywają się przez porównanie”⁵¹⁰. Narratologiczna perspektywa, proponując klarowną dyferencjację pomiędzy postacią, narratorem oraz autorem, stwarza sprecyzowane i sprawne metodologiczne instrumentarium do odpowiedniej analizy tych artefaktów, traktowanych jako fikcyjny świat narracji, wykreowany przez autora. Podczas tak rozumowanej analizy punktem wyjściowym jest zawsze tekst sam w sobie, nie zaś jego wpływ na czytelnika lub dowolne nadinterpretacje. Dlatego też przy badaniu literackiego autsajdera ważne jest używać komparatystycznego algorytmu oraz narratologicznej metodologii podwójnej strategii.

Ostatnie trzy rozdziały pracy stanowią analizę porównawczą sześciu powieści niemieckich i rosyjskich autorów, przy czym każda powieść badana jest w zestawieniu z inną, tworząc trzy odrębne pary: *Bohater naszych czasów* Michaiła Lermontowa i *Wilk Stepowy* Hermana Hesse, *Moskwa-Pietuszki* Wieniedykta Jerofiejewa i *Pijak* Hansa Fallady oraz *Sańkja* Zahara Prilepina i *Zimorodek* Uwe Tellkampa. W przypadku każdej z par badanie opiera się na tych aspektach, które zarówno narratologicznie, jak i treściowo są najbardziej charakterystyczne dla przedstawienia autsajdera w wybranych tekstach: przejście od „klasycznego” do „postklasycznego” autsajdera; uzależnienie jako powód i skutek bycia autsajdrem; fenomen „nowego” autsajdera epoki posmodernu. Pod „klasycznym” autsajderem rozumiany jest dumny samotnik spod znaku bohaterów

⁵⁰⁹ Brodsky, Claudia: *Komparatistik im multikulturellen Kontext*. W: Zelle, Carsten (Hrsg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Konturen und Profile im Pluralismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, s. 31.

⁵¹⁰ Pt. wyżej.

Byrona, którego potencjał duchowy istotnie przeważa mentalną ograniczoność jego najbliższego otoczenia.

Wybór tekstów w pierwszej parze powieści jest spowodowany całym szeregiem niezaprzeczalnych podobieństw w warstwie struktury i fabuły, a także w pozatekstowym, recepcyjnym wymiarze. Zarówno *Wilk stepowy*, jak i *Bohater naszych czasów*, stały się kultowymi powieściami swoich epok; obie powieści należą też do najważniejszych powieści o autsajderach w niemieckiej i rosyjskiej literaturze. Zestawienie ich ze sobą zdaje się być tym ciekawsze i konstruktywne, że dystans czasowy w powstaniu dzieł wynosi niemalże cały wiek: *Bohater naszych czasów* został opublikowany w 1840 roku, zaś *Wilk stepowy* – w 1927 roku. Mimo że pod względem strukturalnym oba teksty wyjawiają wiele narratologicznie wspólnych cech (przedmowa i posłowie fikcyjnego wydawcy, zmienna perspektywa narracyjna, użycie „opowieści ramowych” itd.), to główne postacie dzieł reprezentują jednak dwa odmienne typy autsajderów. Na tym przykładzie obserwowany jest rozwój reflektującego autsajdera pierwszych „powieści psychologicznych“ (druga połowa dziewiętnastego wieku) do „postklasycznego“ autsajdera psychoanalitycznego modernizmu (pierwsza połowa wieku dwudziestego). Podsumowując, należy stwierdzić, iż przeanalizowane powieści, bez względu na istotny dystans czasowy, wynoszący niemalże 100 lat, wykazują znaczące wspólne cechy tak na narratologicznej płaszczyźnie, jak i w świetle ogólnego dyskursu autsajderskiego na płaszczyźnie fabularnej. Oba dzieła są podobnie skonstruowane: każdy tekst zawiera przedmowę fikcyjnego wydawcy. U Lermontowa są nawet dwie przedmowy, z tym że pierwsza przypisana jest autorowi, co można jednak zinterpretować jako swoistą mistyfikację, zabawę z czytelnikiem. Większą część obu powieści stanowi dziennik protagonisty, w którym poszczególne wydarzenia opisywane są z personalnej perspektywy narratora pierwszoosobowego. Pozwala to z jednej strony głębiej spojrzeć do świata wewnętrznego głównych postaci, z drugiej zaś metoda ta służy odwróceniu uwagi czytelnika w taki sposób, by istnienie potencjalnych innych „punktów widzenia” zostało skutecznie ukryte. Za pomocą owej strategii autsajder ukazuje się w centrum opowieści zarówno jako narrator, jak i postać, działająca na przestrzeni literackiej.

Prowadzi to do tego, że postać autsajdera w procesie lektury nie jest postrzegana przez czytelnika jako marginalna, lecz wręcz odwrotnie: Grigorij Pieczorin i Harry Haller zdobywają sympatię czytelnika, zaś ich najbliższe otoczenie odbierane jest jako płaskie lub nawet wrogie. W obu tekstach powstaje pytanie, kto w rzeczywistości jest autorem mylących przedmów, gdyż, mimo że „wydawca“ wielokrotnie podkreśla swój dystans

wobec protagonisty, lecz akurat intensywność tych przekonań zdaje się być zbyt podejrzana, by można było obdarzyć ją bezgranicznym zaufaniem. Niemniej „zagadkowe“ są same dzienniki. U Lermontowa dochodzi do zabawnej rozbieżności pomiędzy utrzymywaniem przez Pieczorina, iż pisze swoje notatki tylko dla siebie, a formą notatek, skierowanych niekiedy wprost do potencjalnego odbiorcy. U Hessego w komentarzu autorskim czytelnikowi zaleca się skupić uwagę na tym, że powieść przedstawia nie tylko chorobę, ale przede wszystkim proponuje możliwe lekarstwo. Jest to jednak jedynie teoretyczne wskazanie na rozwiązanie konfliktu „Autsajder vs. Społeczeństwo“. Zgodnie z główną ideą *Wilka stepowego* zwyciężenie tego konfliktu leży w uświadomieniu sobie iluzyjnej natury tych konstrukcji myślenia, prowadzących do tego, iż człowiek zaczyna traktować siebie jako autsajdera. Bycie autsajderem zamyka indywidualium w ograniczonej przestrzeni jego własnego ego. Granica ta musi zostać przekroczona, bo indywidualna wewnętrzna przestrzeń zawsze jest częścią uniwersalnej, kosmicznej przestrzeni. Gdy tylko personalna świadomość przekształci się w transpersonalną, problem osamotnionego autsajdera natychmiast znika. Również Lermontow nazywa położenie Pieczorina chorobą, a nawet chorobą generacji (podobnie jak w *Traktacie o wilku stepowym*), lecz próba leczenia zostaje świadomie niepodjęta. W tekście ta rezygnacja tłumaczy się bezinteresownością autora, którego zadaniem było jedynie możliwie realistycznie nakreślić postać Pieczorina, w żaden sposób jej nie oceniając. To wytłumaczenie jest jednakże dość chwiejne, gdyż po lekturze *Bohatera naszych czasów* intelektualna i duchowa przewaga protagonisty-autsajdera jest zbyt oczywista. Wszystkie inne postacie powieści wydają się pełnić funkcję „dopełniaczy“, pozwalających objąć skomplikowany obraz Pieczorina z różnych perspektyw. W świetle kontekstu całościowego nawet negatywne cechy protagonisty zostają poniekąd usprawiedliwione lub wręcz otrzymują pozytywne zabawienie. Podobnym paradoksem kończy się *Wilk stepowy*. Próba „uleczenia” autsajdera nie powodzi się, ale żałuje tej porażki tylko sam Harry, a nawet on ma do tego raczej ironiczny stosunek. Literacki autsajder zdaje się być dla swoich twórców zbyt ważną instancją narracyjną, by strofować tak uroczego buntownika lub rezygnować z jego wyjątkowości.

Przy porównaniu powieści Fallady i Jerofiejewa istotny nie jest alkoholizm jako taki, lecz symbolizowana przez niego problematyka uzależnienia w szerokim tego słowa znaczeniu oraz jego pełny paradoksów stosunek do wymarzonej wewnętrznej wolności autsajdera. Podobne tu są tylko stan „opowiedzianych“ autsajderów (uzależnienie od alkoholu, które określa od wewnątrz całe ich życie) oraz sytuacja narracyjna (opowieść w pierwszej

osobie). Jednak w przeciwieństwie do stopniowego, powoli rozwijającego się studium społecznego i moralnego upadku u Fallady, „poemat“ Jerofiejewa jest swoistym filozoficznie-religijnym misterium, tragikomedią metafizyczną, której autsajder stanowi osobliwą mieszankę wędrującego pijaka i natchnionego kaznodziei. Wizja „raju utraconego“, nieudana próba powrotu pozwala odnieść analizę poematu w prozie *Moskwa-Pietuszki* do finału *Wilka* stepowego. Także Harryemu odmawia się wejścia do „raju“, kryjącego się za kurtyną „Magicznego Teatru“. I chociaż te dwie koncepcje raju nie mają ze sobą wiele wspólnego, to powód zakazu wejścia jest ten sam: autsajder ma zbyt poważny stosunek do siebie samego. U Wieniczki, protagonisty Jerofiejewa, ten aspekt nie jest tak wyraźny, jak u Hallera lub Erwina Sommera, jednak nawet on nie ma wystarczająco pokory, by opuścić zamknięty krąg ego. Godny uwagi jest również następujący aspekt: chociaż obie powieści czasowo znajdują się bliżej siebie, niż poprzednia para, wykazują skrajne różnice pomiędzy sobą: zarówno w sposobie przedstawienia autsajdera, jak i w świecie wewnętrznym samych postaci autsajderów. Z narratologicznie- porównawczej analizy powieści *Moskwa-Pietuszki* i *Pijak* staje się widoczne, jak ściśle są ze sobą powiązane „Jak“ i „Co“, forma i treść tekstu literackiego, gdyż za pozornie identycznym typem autsajdera w rzeczywistości mogą kryć się dwie zupełnie różne, częściowo wręcz przeciwległe, wykluczające się wzajemnie koncepcje bycia autsajderem.

Ostatnia para powieści pochodzi z roku 2008 (*Zimorodek*) i 2009 (Sańkja). Autsajderzy, przedstawieni w tekstach Uwe Tellkampa i Zahara Prilepina zamieszkują jakościowo inną socjalno-kulturową przestrzeń, gdzie bycie autsajderem rozumiane jako rewolucyjne (w rozumieniu Jurija Łotmana) przekroczenie granicy jest wystawione na próbę, bowiem wszelkie możliwe granice dawno zostały zniesione, zasady złamane, i samo pojęcie zasady bądź też normy stoi w tej nowej, postmodernistycznej rzeczywistości pod znakiem zapytania. Obowiązujące tolerancja i demokracja nie doprowadziły jednak do tego, że postać autsajdera zniknęła z pola widzenia. Przeciwnie: autsajder jest dziś popularny, jak nigdy dotąd. Lecz jego zewnętrzne i wewnętrzne intencje obierają kompletnie inny kierunek. Różnica między postmodernistycznym obrazem autsajdera (czy to w rosyjskiej, czy w niemieckiej prozie) oraz jego „klasycznymi“ lub „post-klasycznymi“ poprzednikami jest tak ogromna, że w obliczu tej globalnej zmiany stają się bardziej naoczne trans-kulturowe podobieństwa między wybranymi parami powieści. Dlatego też porównanie protagonistów Prilepina i Tellkampa nawiązuje jednocześnie do sformułowanego w trzecim rozdziale pracy problemu literacko-historycznego rozwoju

postaci autsajdera. Ostatni rozdział kończą ogólne uwagi na temat psychologicznego portretu post-współczesnego autsajdera. Podstawową przesłanką bycia autsajderem, czy to w socjalnej, kulturowej czy w literackiej przestrzeni, jest przekroczenie granicy. Aby jednak granica mogła zostać przekroczona, musi ona być akceptowana lub przynajmniej uznawana za teoretycznie istniejącą zarówno w indywidualnej, jak i w kolektywnej świadomości. Lecz z tego powodu, że postmodernistyczne społeczeństwo powoli zmierza ku zniesieniu wszelkich granic, dzisiejszy autsajder stanowi nie tylko na wskroś paradoksalny, lecz również wręcz wątpliwy fenomen, co dobrze można zaobserwować właśnie na przykładzie powieści Tellkampa i Prilepina. Obaj protagoniści walczą mianowicie o to, by przywrócić te granice, które zniesiono w imieniu demokracji i tolerancji. Duchowe poszukiwania bezrobotnego filozofa Wiggo Rittera prowadzą go ostatecznie do anarchistyczno-obłądnego Mauritzza, którego ideologia odwołuje się do elitarnie-autorytarnych utopii, idealnego państwa Platona i nacjonalnego socjalizmu. Sasza Tiszyn jest całym sercem oddany terrorystycznej organizacji, której założyciel Kostienko usiłuje zrealizować swoje mgliste plany za pomocą naiwnych młodzieńców. W obu przypadkach bunt głównych postaci ma regresywną naturę: Wiggo tęskni za czasami, kiedy myśliciel miał w społeczeństwie jakąś wagę, Sańkja opłakuje zniszczenie wielkiego radzieckiego imperium. Ta tendencja rozwoju autsajdera zaczęła się już w modernizmie: „wilk stepowy“ również czuje się obco w swojej epoce. Jednak jego izolacja ogranicza się do wewnętrznej przestrzeni i tylko niekiedy znajduje socjalno aktywny wyraz. Zaś wewnętrzna przestrzeń współczesnego autsajdera zdaje się być pusta. Jest to przyczyną, dla czego protagoniści Tellkampa i Prilepina z nonkonformistycznym zdecydowaniem angażują się do najbardziej bezmyślnych projektów, które pomimo całego absurdu, dają im poczucie wypełnienia wewnętrznej pustki. Ich inteligencja i wiedza nie kształtują stałego indywidualnego światopoglądu, lecz pozostają na poziomie rozważania „o czymś”, które rosyjski filozof Nikołaj Bierdiajew przypisuje „krytycznym epokom”. Dzisiejszy autsajder nie jest już wyobcowanym samotnikiem, który, jak chociażby Grigorij Pieczorin, zwiastuje nadejście nowego, psychologicznie skomplikowanego, niejednoznacznego protagonisty. Ani *Zimorodek*, ani *Sańkja* nie dysponują postacią, w której można by było rozpoznać ewentualne cechy przyszłego autsajdera. Wręcz przeciwnie: są oni tak głęboko zakorzenieni w teraźniejszości, że powstaje raczej pytanie, czy ich rewolta będzie odczytana w ten sposób (bądź w ogóle zrozumiane) przez następne generacje czytelników. Paradoksalnie zarówno niejednoznaczność, jak i brak akceptacji społecznej są charakterystyczne dla tego nowego typu autsajdera w równej mierze, jak i

dla jego romantycznych czy klasycznych poprzedników. Lecz jest to jakościowo inna niejednoznaczność, zdeterminowana nie przez wielowymiarowy duchowy potencjał postaci, lecz raczej wynikająca z jej wewnętrznej niedojrzałości, zagubienia, a także innych, mówiąc językiem psychoanalizy, „zakłóceń osobowości”. Co do negacji społecznej, to jednoznacznie można stwierdzić tendencję współczesnego autsajdera do przynależności do grupy. Nie grupa jako taka, lecz konkretna socjalna przestrzeń stanowi obiekt jego niezadowolenia. Chętnie dołączyłby do jakiejś grupy podobnych do niego autsajderów i czyni to – jednakże z różnymi skutkami. Kiedy Wiggo wreszcie przejrza na oczy i dostrzega niebezpieczną powagę operacji, w którą został uwikłany, opuszcza i zabija swojego współnika, aby uratować życie Manueli. W przeciwieństwie do niego, Sasza pozostaje do końca powieści wierny swoim zbuntowanym przyjaciółom i wyznawanej przez nich ideologii, gdyż „sens w tym, by wiedzieć, za co masz umrzeć”. Nawet jeżeli to, za co się umiera, ucieka bliższym określeniom.

Narratologiczno- porównawcze badanie rozwoju wybranych postaci autsajderów niemieckiej i rosyjskiej prozy potwierdziło, iż istnieje zasadnicza różnica pomiędzy pojęciem autsajdera literackiego a definicjami autsajdera w innych dyscyplinach (takich, jak socjologia, psychologia, historia itd.). Różnica ta polega między innymi na tym, iż obiekty badań wspomnianych dyscyplin są realnymi ludźmi, natomiast autsajder literacki jest fikcyjną postacią, występującą w fikcyjnej przestrzeni, która istnieje nie bez celu bądź „sama w sobie”, lecz funkcjonuje jako część artystycznej struktury dzieła literackiego, czyli stanowi skonstruowany przez autora element, służący do uregulowania fabuły. Niemniej jednak niektóre charakterystyki oraz typologie autsajdera mogą zostać przejęte z socjalnie-historycznego zakresu badań do dziedziny literaturoznawstwa: na przykład, podział na *egzystencjalnych* i *intencjonalnych* autsajderów (pierwsi stali się autsajderami mimo woli, dla drugich zaś bycie autsajderem stanowi świadomie wybraną drogę). Egzystencjalni autsajderzy, uwarunkowani kulturowo-społecznymi czynnikami, często otrzymują w literaturze intencjonalne zabarwienie. Ogólnie rzecz biorąc, granica między tymi dwoma grupami jest jednak płynna: egzystencjalni autsajderzy mogą nabrać z biegiem czasu intencjonalnych cech; z kolei intencjonalni, przy pewnych okolicznościach, mogą wykazać zupełnie inne, konformistyczne motywacje swojej pozycji społecznej. Mimo to można wyłonić niektóre „wszech obowiązujące” cechy autsajderskie, właściwe nie tylko dla egzystencjalnych i intencjonalnych, lecz także dla innych, zarówno realnych

jak i fikcyjnych autsajderów. Metamorfozę tę można zaobserwować na przykładzie *Pijaka* Hansa Fallady.

Ogólnie da się stwierdzić, iż „prawdziwy” literacki autsajder działa bardziej intencjonalnie, niż w zależności od przestrzeni, w której został osadzony. Ta wewnętrzna suwerenność i niezależność od społecznie-kulturowych uwarunkowań epoki zbierają się na szereg interdyscyplinarnych i trans-kulturowych cech, charakteryzujących intencjonalnego autsajdera. Są to wewnętrzna (bądź też zewnętrzna) samotność, trans-kulturowa niezależność od konkretnej historycznej epoki, poczucie wyobcowania w najbliższym otoczeniu wraz z wynikającą z tego nie przynależnością do żadnych kręgów społecznych oraz istnienie własnych celów życiowych, nie odpowiadających celom większości.

Postać i rozwój autsajdera literackiego jest ściśle powiązana z semantyczną granicą danego tekstu. Przenosząc to na płaszczyznę fabuły, można ulec stwierdzeniu, iż granica owa oznacza normy i zasady, obowiązujące w artystycznie przekształconej artystycznej przestrzeni. Z narratologicznego punktu widzenia, autsajdera literackiego można utożsamić z postacią łamiącą granice semantyczne. Nie wolno przy tym zapominać, że w przeciwieństwie do realnej socjalnej przestrzeni, gdzie autsajderowi jest permanentnie przypisywana marginalna rola, autsajder jako postać literacka zawsze zajmuje centralną pozycję w tekście. Patrząc w ten sposób, łatwo dojść do wniosku, iż tekst artystyczny nie jest w ogóle możliwy bez szeroko pojętej postaci autsajdera, gdyż fabuła dzieła literackiego powstaje dopiero po przekroczeniu ustalonej przez autora granicy przestrzeni, w której występują postacie. Prowadzi to do zarówno logicznego, jak i poniekąd zaskakującego stwierdzenia, iż wszystkie inne postacie w tekście, a także cała struktura narracyjna w dużym stopniu uwarunkowane są właśnie autsajderem. Przeniesiony z artystycznej płaszczyzny do pozaliterackiej rzeczywistości, wniosek ten nabiera szerszego znaczenia.

Co dotyczy narracyjnej specyfiki przedstawienia autsajdera literackiego, to zarówno w klasycznych, jak i w neoromantycznych powieściach o autsajderach (*Bohater naszych czasów* Michaiła Lermontowa oraz *Wilk stepowy* Hermana Hessego), przeważa homodiegetyczna (wg Gerarda Genette’a) sytuacja narracyjna (czyli opowieść w pierwszej osobie). W literaturze współczesnej coraz bardziej popularna staje się także personalna heterodiegetyczna (Genette) perspektywa (*Sańkja* Zahara Prilepina) lub też multi- perspektywistyczność instancji narracyjnych (*Zimorodek* Uwe Tellkampa). Emocjonalnie- kognitywna totalność narratora pierwszoosobowego pozwala czytelnikowi

na nie tylko głębszy, lecz przede wszystkim osobisty, skłaniający do identyfikacji wgląd do świata wewnętrznego protagonisty-outsajdera. Ten sam skutek może zostać osiągnięty jednak również w przypadku personalnego heterodiegetycznego narratora, który wykazuje szczególne emocjonalne zaangażowanie do przestrzeni uczuć i czynów protagonisty. W przeciwieństwie do tego wieloperspektywistyczna sytuacja narracyjna stwarza swojego rodzaju dystans wobec głównej postaci, gdyż tak outsider, jak i jego otoczenie, a także cały przebieg akcji są obserwowane z różnych punktów widzenia.

Powolne, zwiastowane przez „dyskretne” mieszane formy (*Bohater naszych czasów* i *Wilk stepowy*) odejście od klasycznej heterodiegetycznej perspektywy narracyjnej znajduje odzwierciedlenie również w wewnętrznej przestrzeni przedstawionych postaci outsiderów. Emocjonalnie ukierunkowany outsider romantyzmu zostaje stopniowo zastąpiony przez reflektującego outsidera wczesnego modernizmu, a następnie – działającego outsidera postmodernizmu (nie jako prądu literackiego, lecz jako konkretnej, osadzonej w realiach historycznych, następującej po modernizmie epoki kulturowej). Nie oznacza to oczywiście, że outsiderzy Byrona i Goethego czy wczesnego Dostojewskiego kierowali się wyłącznie uczuciem, zaś samotnicy Prilepina i Tellkampa ograniczają się do wysadzania centrów handlowych w powietrze. Ani pierwotnie- emocjonalnego, ani auto- refleksyjnego aspektu nie można redukować do stereotypowego uproszczenia. Protagonisty powieści Wieniedykta Jerofiejewa *Moskwa – Pietuszki* nie da się, na przykład, przypisać do żadnej konkretnej grupy outsiderów. W postaci tej alkoholizm, depresja i mizantropia łączą się z liryczną wrażliwością, miłością do bliźniego i objawieniami mistycznymi. Jednak, z literaturoznawczego punktu widzenia, prześledzić można następujący kierunek rozwoju współczesnego i postwspółczesnego sposobu przedstawienia outsidera: najpierw „romantyczny” outsider dojrzewa do filozofującego bądź reflektującego samo- analityka, następnie zaś dochodzi do rezygnacji tak ze sfery „czystego uczucia”, jak i ze sfery „czystego myślenia”. Rezygnacji owej dokonuje się w imieniu bezkompromisowej i radykalnej działalności społecznej. Dlatego zewnętrznie manifestowane bycie outsiderem, które przejawia się w socjalno- politycznym zaangażowaniu lub ekstremalnych aktach protestu, coraz częściej znajduje odzwierciedlenie w najnowszej literaturze. Patrząc na to zjawisko poprzez pryzmat komparatystyczny, należy spostrzec, iż zaznaczona tendencja w równym stopniu dotyczy niemieckiej i rosyjskiej literatury. Jest to dowodem na to, iż outsider literacki, pomimo szeregu specyficznych właściwości, przywiązanych do tej lub innej kultury

literackiej, ostatecznie stanowi jednak trans- kulturowy fenomen, wymagający dalszej literaturoznawczej dyskusji.