

Christine Engel, Universität Innsbruck, Österreich

Umwertung à la Nietzsche

Ol'ga Slavnikovas Roman *Pryžok v dlinu*

The paper deals with the reevaluation of values in Ol'ga Slavnikova's novel *Pryžok v dlinu*. The novels of this author are regularly awarded high-ranking literary prizes even though (or because) they fit into the broad stream of Russian fiction that openly interpret the present as a time when evil powers prevail and plunge humanity, especially Russia, into disaster. Most of these works, including Slavnikova's, can be classified in their ideological orientation as belonging to the so-called 'conservative turn' and make use of a narrative that Russia is being robbed of its genuine core by external threats, be it capitalism, globalization, or postmodernism. In her novel *Pryžok v dlinu*, Slavnikova frames the concept of compassion as the cause of all evil. She follows the line of reasoning, familiar since Nietzsche, that compassion benefits the wrong people: thus untalented, criminally inclined egoists prevail in society, whereas the gifted suffer physical and psychological harm. But Slavnikova's argument is even taken one step further: should not 'unworthy' lives be killed in time? The reaction of literary critics to such a proposition was strikingly restrained since they did not even subject such a provocative question to discussion.

Keywords: Ol'ga Slavnikova, conservative turn, Friedrich Nietzsche, Daniil Andreev, human rights, physical disability

1. Einleitung

Ol'ga Aleksandrovna Slavnikova (*1957) ist eine in Russland sehr bekannte und produktive Schriftstellerin. Sie hat mehrere Romane publiziert, ist in der Nachwuchsförderung tätig und bietet darüber hinaus Schreibkurse für angehende Autor*innen an. Ihr Roman *Pryžok v dlinu* kam 2017 in der Zeitschrift „Znamja“ heraus. Er wurde noch im selben Jahr in Buchform veröffentlicht und bekam nicht nur die prestigeträchtigen Literaturpreise „Jasnaja poljana“ und „Proza goda“ verliehen, sondern befand sich zudem auf der Shortlist von „Bol'shaja kniga“. Auf dem Buchdeckel prangt die Aufschrift „Laureat Russkij Buker“ – ein Bezug auf den Literaturpreis, den Slavnikova neun Jahre zuvor für ihren Roman mit dem



Titel *2017* verliehen bekam.¹ In diesem Roman gestaltet sie einen Kampf zwischen mythologischen, auch dämonischen Kräften – ein Thema, das sie in *Pryžok v dlinu* erneut aufgreift und dabei dem epochalen Kampf zwischen Gut und Böse die Aura eines von übernatürlichen Kräften gesteuerten Schicksals verleiht, mit „rok“ und „sud’ba“ als zentralen Schlüsselwörtern. In den Rezensionen zu Slavnikovas Prosa fallen regelmäßig Begriffe wie „magičeskij realizm“ oder „dostovernaja fantastika“, während sich die Autorin der Gattung einer „social’naja fantastika s chudožestvennoj zadačej“ zuordnet und darauf hinweist, dass sie jedem ihrer Romane eine, aber *nur* eine, fantastische Annahme zugrunde lege. In *Pryžok v dlinu* ist dies die Fähigkeit der Hauptfigur zur Levitation (vgl. Slavnikova in Korobkova, 2018b). Abgesehen von den interessant gestalteten Passagen eines Alltags mit Körperhinderung, stellt sich bei der Lektüre jedoch bald heraus, dass sich Slavnikovas Roman so wie viele andere in den breiten Strom russischer Prosawerke und Filme einreicht, die die Gegenwart als eine Zeit interpretieren, in der böse Mächte mit ihren Machenschaften die Oberhand gewinnen und die Menschheit, insbesondere Russland, ins Unglück stürzen wollen. Die meisten dieser Werke, wie auch *Pryžok v dlinu*, können in ihrer ideologischen Ausrichtung der sogenannten „konservativen Wende“ zugeordnet werden und bedienen sich eines Narrativs, dass Russland durch Gefahren von außen, seien es Kapitalismus oder Globalisierung, Menschenrechte oder Postmoderne seines genuinen Kerns beraubt werde.

In der folgenden Analyse des Romans möchte ich einerseits auf literarische Verfahren und Leser*innenlenkung eingehen und andererseits aufzeigen, auf welche Weise der Roman auf die kosmologischen ‚Visionen‘ von Daniil Andrejevs *Roza Mira* rekurriert. Einen weiteren zentralen Komplex bildet die Bedeutungsverschiebung des Konzeptes „Mitleid“ in pseudo-nietzscheanischer Weise zu einem negativ besetzten schädlichen Reflex, der den Falschen zugutekomme. Dabei soll auch der Verwunderung Ausdruck verliehen werden, dass das daraus abgeleitete Recht auf Tötung ‚unwerten Lebens‘ zu keinerlei Diskussion im Umfeld der Auszeichnungen und der Literaturkritik führte.

¹ Bereits der erste Roman Slavnikovas, *Strekoza, uveličennaja do razmerov sobaki* (1997), kam auf die Shortlist des „Russkij Buker“.

2. Amputation der Talentierten

Die Ausgangssituation von *Pryžok v dlinu* ist dramatisch und emotionsgeladen: Der 18-jährige Oleg Vedernikov, ein talentierter Leichtathlet, vollbringt den gewaltigsten Weitsprung seines Lebens – das allerdings nicht im Wettkampf, sondern zur Rettung eines vierjährigen Jungen: Oleg sieht einen rollenden Ball, einen herannahenden schwarzen Jeep, setzt zum Sprung an und wacht im Krankenhaus ohne seine Beine wieder auf. Der Junge namens Ženja und Oleg bleiben in den Folgejahren in einem Geflecht von gegenseitigen Beziehungen und wechselseitiger Abneigung verstrickt. Ihr jeweiliges Schicksal und ihr Charakter könnten dabei unterschiedlicher nicht sein: Oleg, der Begabte, kämpft mit dem Alltag eines körperlich Behinderten und ringt um einen neuen Lebensplan, während sich aus Ženja Karavaev ein problematischer Schüler mit kriminellen Neigungen entwickelt, der ohne ‚moralische Behinderung‘ stramm durchs jugendliche Leben geht.

2.1 Erzählverfahren

Die erzählte Zeit umfasst vierzehn Jahre plus eines: Die vierzehn Jahre, die seit 1999, dem Jahr des Unglücks vergangen sind, werden in Rückblenden präsentiert, während das fünfzehnte Jahr chronologisch erzählt wird. Dieses Jahr setzt 2013 mit dem Schulabschluss Ženjas ein, der trotz seiner Jugend in den folgenden Monaten mit beachtlichem finanziellem Erfolg mafiöse Geschäfte betreibt. In diesem einen Jahr spitzen sich die Ereignisse zu: Oleg findet in Kira, einer beinamputierten TV-Celebrity, die einen Film über sein Leben machen will, seine große Liebe und beschließt zugleich, dass Ženja vom Erdboden verschwinden müsse. In ihm sieht Oleg eine Gefahr für seine Mitmenschen, ja das Böse schlechthin und gibt seinen Mord in Auftrag. Das finale Ereignis, auf das die Handlung zusteuert, ist ein erneuter Weitsprung Olegs, den er für sein Biopic vollführen soll. So wie beim ersten Mal ist auch dieser Sprung mit Rettung und Opfer verbunden: Oleg hebt mit seinen Titanprothesen ab, glaubt aber mitten im Sprung Kira in tödlicher Gefahr zu sehen und wirft sich in die Laufbahn der Gewehrkegel, die eigentlich Ženja zgedacht war – Oleg verliert sein Leben, während Ženja ein weiteres Mal davonkommt.

Erzählt wird die Geschichte von einem heterodiegetischen Erzähler, genauer gesagt von einer Erzählstimme, die als Person nicht greifbar wird. Der Erzählvorgang ist überwiegend an die Mitsicht von Oleg gekoppelt, wobei jedoch an entscheidenden Stellen die Erzählstimme, die man als Sprachrohr der Autorin sehen

kann, ihre eigenen, verallgemeinernden und bewertenden Gedanken einfließen lässt. Der Grad an Mittelbarkeit, das heißt der Eindruck eines gewissen Abstandes zum Erzählten ist relativ hoch. Dazu trägt der narrative Modus, in dem das Erzählte überwiegend präsentiert wird, das Seine bei. Hinzu kommen häufige ironische Brechungen, die das Potenzial haben, identifikatorische Leserreaktionen zu unterlaufen. Außerdem ist eine gewisse Distanz der Erzählstimme zu ihrem Medium zu bemerken; denn trotz der internen Fokalisierung und der damit verbundenen Nähe verwendet die Erzählstimme nicht den Vornamen der Figur, sondern den Familiennamen Vedernikov, wodurch nicht nur Distanz, sondern auch ein Gefälle an Urteilsvermögen markiert wird.

2.2 Oleg Vedernikov

Dieses Spiel von Nähe und Distanz gegenüber der Hauptfigur erzeugt eine gewisse Ambivalenz der Bewertung, die, ähnlich wie die ironischen Brechungen, eingeübte Gefühlsregungen der Leser*innen, allen voran Mitleid, zur Disposition stellt. Wegen ihres tragischen Schicksals hätte die Figur aufgrund etablierter Emotionscodes ja eigentlich das Potenzial, im Leser / in der Leserin Sympathie und Mitleid zu wecken, aber gerade Oleg als Betroffener weist jede Art von Mitleid vehement zurück. Er will nicht als Opfer gesehen werden, denn aus seiner Sicht ist Mitleid nur eine gesellschaftlich kodierte Entlastungsreaktion für den / die Betrachter*in, mit schweren Folgen für die Betroffenen: Mitleid verstelle einen realistischen Blick für die Bedürfnisse von Körperbehinderten und mache ihnen das Leben noch schwerer als es ohnehin schon sei. Eine ähnliche Entlastungsfunktion sieht Oleg in den Versuchen der Lehrerschaft, ihn wegen der Rettung von Ženja zum Helden zu stilisieren, denn die Lehrer wollen sich seiner Meinung nach nur ihren bedingungslosen Glauben an das Gute in der Welt nicht verderben lassen.

Auch mit anderen Erwartungen, die an ihn herangetragen werden, kann Oleg eigentlich nichts anfangen: Trotz des Drängens von Mutter und Bekannten ergreift er keinen Beruf, im Behindertensport findet er kein neues Lebensziel und auch die unzähligen Prothesen, die seine Behinderung kaschieren sollen, empfindet er weniger als Hilfe, denn als Belastung und Lüge. Bis zu seiner Bekanntschaft mit Kira ist der / die Leser*in mit einer Figur konfrontiert, die sich zu nichts aufraffen kann und will, zu niemandem ein freundschaftliches, ungezwungenes Verhältnis hat, und sich immer mehr in die eigenen vier Wände zurückzieht. Dabei geht es Oleg im Vergleich zu anderen Amputierten, die im Roman als Episodenfiguren vorkommen, noch relativ gut, denn er muss sich nicht mit der

Umwertung à la Nietzsche

staatlichen Bürokratie um Unterstützung herumschlagen, weil er durch seine Mutter, eine erfolgreiche Geschäftsfrau, finanziell abgesichert ist. Sie überlässt ihm die Wohnung, kommt für alles auf und besorgt ihm außerdem Lida, eine junge Frau vom Land, die für sein Wohlergehen zuständig ist – für Haushalt, medizinische Pflege und Sex. Oleg empfindet diese junge Frau als warm und weich, nimmt ihre Dienste auch gerne in Anspruch, schätzt es aber sehr, wenn sie sich möglichst unbemerkt macht. Dessen ungeachtet entwickelt sich aus dieser Beziehung ein quasi-familiäres Verhältnis, da Lida es für notwendig und richtig hält, gemeinsam mit Oleg die Betreuung von Ženja zu übernehmen. Äußerst widerwillig akzeptiert Oleg die ihm zugedachte Rolle, wobei er aber aus seiner Abneigung, ja seinem sich steigernden Hass gegenüber dem Heranwachsenden keinen Hehl macht.

Als Gegengewicht zu solchen gemeinhin als negativ konnotierten Eigenschaften hat Oleg aber genügend Vorzüge, die ihm einen besonderen Status verleihen. Er ist ein guter Beobachter mit analytischem Verstand, dessen Gedanken und Überlegungen durch die Mitsicht der Erzählstimme nobilitiert werden und ein besonderes Gewicht haben. Ein Übriges tun die Kommentare im Part der erzählenden Stimme, die Oleg als eine Ausnahmeerscheinung mit überdurchschnittlicher Begabung charakterisieren. Olegs Fähigkeit abzuheben und im Sprung die Erfahrung der Levitation zu machen, wird gar ins Metaphysische gesteigert, als der Flug eines Gottbegnadeten, der vom personifizierten Bösen zu Fall gebracht wird. Gebündelt kommt das in einer Schlüsselszene zum Ausdruck, in der eine weiße Taube, der von Ženja die Füße abgetrennt wurden, gen Himmel entschwindet. Als Metapher für die Gottverlassenheit der heutigen Welt kommt die Taube nicht wie der Heilige Geist von oben auf die Menschheit herab, sondern entfernt sich, verstümmelt und ohne Landemöglichkeit:

Ведерников с внезапной ясностью кое-что вспомнил. Измученные птицы с заскорузлыми спичками на месте отрезанных лап, хлопающие прелыми крыльями над недостижимым кормом. Среди несчастных, точно, был один совершенно белый, породистый, похожий на кружевной чепец, в окровавленных манжетах, из которых сочилась сукровица; покувыркавшись над ватной, курлычущей стаей, голубь по крутой спирали стал уходить в небеса, превратился в маленькое уплотнение на облаке, исчез насовсем. (Slavnikova, 2017, 310)

3. Metaphysik des Bösen

3.1 Ženja

In dieses metaphysische Weltbild fügt sich die Figur des Ženja nahtlos ein. Seine Rolle ist die Personifizierung des Bösen, und es wird nicht an expliziten, negativen emotionslenkenden Signalen gespart. Wenn von ihm die Rede ist, dann wird er meist als „negodjačik“ oder „pacančik“ bezeichnet. Diese negative Sichtweise teilen neben Oleg auch andere Figuren, von denen manch einer findet, es wäre besser gewesen, Ženja nicht zu retten. Der Fahrer des Unglückswagens bezeichnet ihn sogar explizit als Teufel. Und in der Tat birgt die Beschreibung von Ženjas charakterlichen und körperlichen Schieflagen eine ganze Reihe von Teufelssignalen: Fingernägel wie Klauen, borstiges Haar, keine Wimpern, Ohren wie ein Affe.

Im Gegensatz zu Oleg ist Ženja mit seinem gedrungenen Körperbau und den kurzen Beinen fern jeglicher Flugfähigkeit, und sein „hohes spezifisches Gewicht“, das nicht weniger als fünfmal im Roman erwähnt wird, erlaubt ihm nicht einmal kleinere Sprünge. Im sozialen Umgang findet Ženja, dass nur seine eigenen Vorstellungen Gültigkeit haben, Regeln nur dann einzuhalten sind, wenn sie ihm nützen und er sich überhaupt generell alles nehmen kann, was ihm seiner Meinung nach zusteht. Als pragmatischer Macher weiß er das Gesetz des Handelns an sich zu ziehen und sich immer in den Mittelpunkt des Geschehens zu setzen. Dabei entdeckt Ženja die Vorteile von kalkulierter Großzügigkeit, die ihm Sympathien verschafft, Wege ebnet und über Umwegrentabilität Geld einbringt. Kira zum Beispiel findet ihn recht sympathisch, schäkert gerne mit ihm und sieht in ihm einen zwar schrulligen, aber im Prinzip netten Zeitgenossen, der für Stimmung im Studio sorgt und mit Pizzaschnitten die Filmleute bei Laune hält. Andere Figuren wiederum, allen voran die Lehrerschaft und Lida finden, dass man Mitleid mit Ženja haben sollte und ihn aufgrund seiner prekären Familienverhältnisse unterstützen müsse, wo doch der Vater Alkoholiker und die Mutter nach einem Schlaganfall pflegebedürftig seien.

Die Binnenlogik des Romans legt nahe, dass all diese Figuren Fehleinschätzungen erliegen und mit Blindheit fürs große Ganze geschlagen sind. Nur Oleg ist es in Übereinstimmung mit der Erzählstimme vorbehalten, in Ženja einen weit verbreiteten Typus zu erkennen, der eine Gefahr für die Gesellschaft darstellt:

Интернет кишел людьми-женечками. Ведерникова поражало, какое значение придают они себе и всем проявлениям своей

повседневности. Они готовили пищу, лечили насморк, заводили дымчатых котят, интриговали в офисах. Люди-женечки судили обо всем, что попадалось им под руку: о политиках, о книжных новинках, о музыкальных стилях, о военных стратегиях — и основой суждений был не опыт, не особая осведомленность, не ощущаемые в себе таланты, но единственно сам факт существования человека-женечки, фундаментальный и неоспоримый. (Slavnikova, 2017, 219)

3.2 Der interplanetarische Kampf dämonischer Mächte

Im metaphysischen Zusammenhang des Romans erweisen sich Ženja und Seinesgleichen als irdische Stellvertreter dämonischer Mächte, die einen interplanetarischen Kampf gegen die Mächte des Guten führen. Zugrunde liegt diesem Weltbild das einflussreiche und in Russland breit rezipierte Buch *Roza Mira*, eine mystische Kosmologie von Daniil Andreev, der den Kampf zwischen Engeln und Dämonen üppig mit Figuren ausstattet und in seinen „Visionen“ die Auswirkungen auf den Planeten Erde, insbesondere auf Russland ausführlich beschreibt.² Dieser Lesart nach hat sich die fragile Balance, die noch während der Sowjetzeit zu beobachten war, zugunsten der Dämonen und des Antichrist verschoben, sodass nun Lug und Trug gepaart mit falschen Glücksversprechen und falschen Wundern herrschen, die die verwirrten und verblendeten Menschen aber nicht als solche deuten können. Ein möglicher Rettungsanker wäre nach Andreev die Hochkultur, eine Art von russischem Himmel, der mit Lichtgestalten wie Puškin, Lermontov, Gogol', Dostoevskij, Vladimir Solov'ëv und anderen bevölkert ist – stattdessen würden jedoch Vulgarität und Gleichmacherei regieren.³

In *Pryžok v dlinu* wird die Macht der Verwirrung anhand von Spiegeleffekten und verlockendem, täuschenden Glitzer vor Augen geführt und mit der Vorspiegelung einer falschen Realität gekoppelt. Das topographische Zentrum dieser Art von Welt ist die Großstadt Moskau, die als Teil des globalisierten Business gesehen wird, das nicht nur den Schein zum Sein erklärt, sondern immer auf Geld und

² D. Andreev verfasste *Roza Mira* in den Jahren 1950–58, im Wesentlichen zur Zeit seiner Gefängnishaft. Publiziert wurde das Buch zum ersten Mal 1991, kursierte aber bereits seit den 1960er Jahren im sowjetischen Untergrund. Dieses religiös-mystische Werk, das Andreev sozusagen als „Eingebung von oben“ empfangen hat, wird erstaunlicherweise nach wie vor in russischen naturwissenschaftlichen, philosophischen und theologischen Kreisen ernsthaft diskutiert. Einen guten Überblick und eine Synopse von *Roza Mira* bietet Epstejn (1997).

³ Auf die Auswirkungen des interplanetarischen Kampfes zwischen Gut und Böse auf Russland geht Andreev vor allem im zweiten Teil seiner „metahistorischen Untersuchung“ ein.

Gewinn ausgerichtet ist. Hinzu kommt noch die Spiegelwelt des Films bzw. des TV-Studios, wo das Biopic über Oleg entsteht, - ein Ambiente, das die falsche Realität potenziert und mit Wörtern wie „Fassade“, „Dekoration“, „Kulisse“ bedacht wird.

Die Künstlichkeit dieser Spiegelwelt färbt nicht zuletzt auch auf die Menschen ab, die sich nur mehr mit Äußerlichkeiten befassen, ihre Authentizität verlieren und mit Puppen, Robotern und Cyborgs verglichen werden. „Unnatürlich“ (неестественно) ist dabei der Schlüsselbegriff, der mehrmals fällt, wobei der Jugendlichkeitswahn von Olegs Mutter ein prägnantes Beispiel bietet:

Вероятно, женщин, подобных матери, раньше просто не существовало ни в одном поколении бабок и прабабок. Это был совершенно новый тип, выпавший из естественного хода вещей. Матери недавно сравнялось сорок пять (полуюбилей, чинный ресторан, именной торт с роем желтых огоньков, из которых один, цепкий, как оса, никак не хотел гаснуть), — но никто не смог бы на взгляд определить ее биологический возраст. При помощи косметических салонов мать превращалась в биоробота, одетого подростком; это не было возвращение молодости — лицо ее, до странности твердое и лишенное теней, совсем не напоминало студенческие снимки, так что человек, не видевший ее с тех самых нежных лет, которые она теперь имитировала, узнал бы ее с меньшей вероятностью, чем если бы она дала годам брать свое. [...] Существо, в которое превращалась мать, изначально не предусматривалось природой — кто же мог теперь догадаться, что у существа на уме? (Slavnikova, 2017, 83–84)

4. Die weibliche Seele Russlands

Eine wichtige Rolle kommt in *Pryžok v dlinu* den drei Frauenfiguren zu. Olegs Mutter, Kira und Lida bilden drei Varianten von Weiblichkeit, deren Grundform auf *Roza Mira* zurückzuführen ist. Wie Andreev ausführt, beruht die zu erwartende allumfassende, friedliche Herrschaft der Weltrose auf einem weiblichen Prinzip, nämlich auf der Wiederherstellung der ursprünglichen Trinität von Gottvater, Mutter und Sohn. Bevor diese ersehnte Zeit jedoch anbrechen kann, verwandelt sich die Verehrung des weiblichen Prinzips, das durch selbstlose Güte und Liebe gekennzeichnet ist, in eine Verehrung der Dämonin Lilit, die diese weiblichen Charakteristika in Härte, Berechnung und Pragmatismus umschlagen

lässt (Andreev, 1991, 97–98). Russland sei darüber hinaus ganz besonders betroffen, da dieser Kultur noch zu Zeiten der Rus' – durch den Mongolensturm – die „kollektive weibliche Seele“ (соборная душа Руси) geraubt wurde, die seither von bösen Mächten gefangen gehalten werde. Zumindest ein Abglanz des „Lichtes ihrer Liebe“ könne aber noch in Müttern und „liebepoll sorgenden Frauen“ wirksam werden.⁴

4.1 Olegs Mutter

Legt man den Maßstab von *Roza Mira* an, dann ist Olegs Mutter der Prototyp für eine von Dämonen besetzte Seele. Sie vereinigt alles in sich, was der „natürlichen“ Mütterlichkeit widerspricht: Eine kühl kalkulierende Geschäftsfrau mit scharfem Verstand und noch dazu mit wechselnden „boyfriends“, was als das Gegenteil von liebevoller Sexualität interpretiert werden muss. Ihr Geschäft mit Dessous fügt sich in die Welt der Vorspiegelung genauso wie ihr Jugendlichkeitswahn und ihre Verweigerung, Olegs Behinderung als neue Realität zu akzeptieren. Seine Amputation versucht sie durch immer neue Prothesen zum Verschwinden zu bringen, und seinem Foto auf ihrem Facebookprofil verpasst sie per Photoshop zwei gesunde Beine. Das falsche Glücksversprechen der Businesswelt, auf das sie hereingefallen ist, hat sie emotional verkümmern lassen. Als Folge davon hält sie Emotionen für völlig überflüssig und übt sich darin, ihre Entscheidungen rein nach rationalen bzw. betriebswirtschaftlichen Überlegungen zu treffen. Ohne Zögern und völlig ungerührt entlässt sie ihr Personal, denn jede und jeder ist für sie ersetzbar – so auch Lida, obwohl diese schon so viele Jahre bei Oleg ist:

Думаю, ее пора уволить. [...] Собственно, это надо было сделать еще позавчера. Я тебе буквально завтра пришлю временную девочку, сейчас любая рада подработать. Не думаю, что мы должны заботиться о самолюбии бабы, которая вообразила себе здесь какие-то права. (Slavnikova, 2018, 463)

Emotionale Distanz ist der Mutter auch im Verhältnis zu ihrem Sohn wichtig, den sie zwar pflichtschuldig mit Geld und Ausstattung versorgt, ihm aber ihre mütterliche liebevolle Nähe verweigert. Aus egoistischen Gründen zieht sie bald

⁴ Die Überlegungen zu Weiblichkeit und zur weiblichen Seele Russlands finden sich in *Roza Mira* an verschiedenen Stellen. Einige Kerngedanken formuliert Andreev im Kapitel „Ženstvennost“ (Andreev, 1991, 119–125).

nach seinem Unfall aus der gemeinsamen Wohnung aus, um weiterhin ungestört ihr Privatleben führen zu können.

Die Handlungen und die Persönlichkeit dieser Figur werden im Erzählprozess immer wieder von distanzierenden und ironischen Kommentaren begleitet, und ihr Scheitern auf allen Linien wird auf eine ähnlich kühle Weise vermittelt, wie es ihr selbst eigen ist. Diese Art der Emotionslenkung führt dazu, dass ihr Scheitern als eine verdiente Strafe empfunden wird, was noch eine zusätzliche Steigerung dadurch erfährt, dass der Tod Olegs sie gerade in einer Phase ereilt, als sie beginnt, die Fruchtlosigkeit ihres Verhaltens zumindest ansatzweise zu reflektieren.

4.2 Kira

Im Falle von Kira ist die Emotionslenkung ambivalenter, da sich bei ihr zwei Bewertungsebenen überschneiden: Da ist einerseits die negativ konnotierte Scheinwelt von Film, Fernsehen und Business und andererseits ihre positiv konnotierte Liebe zu Oleg. Als Persönlichkeit ist sie der Typ, der immer fröhliche Zuversicht und eingeübtes positives Denken ausstrahlt, wobei ihr die TV-Show als Podium dient, um ihre heile-Welt-Ansichten zu verbreiten. Sie will den Eindruck vermitteln, dass sie trotz ihrer Behinderung alles meistert, sei es Schifahren, Radfahren oder weite Reisen, sodass sie ein Testimonial für die Erfüllung von eben jenen gesellschaftlichen Erwartungen ist, die Oleg so rigoros ablehnt. Mit ihrer Show und ihrem Wohltätigkeits-Fonds nimmt Kira zudem billigend in Kauf, dass Mitleid zu Geld gemacht wird: Sie lädt Menschen ein, denen ein schweres Schicksal widerfahren ist, bringt sie vor der Kamera zum tränenreichen Erzählen, und gibt dann mit irgendeiner aus der Werbebranche finanzierten Überraschung einen Anstoß, um die Leidgeprüften von ihrem Kummer abzulenken. Dass sich mit dem Mitleidseffekt für Behinderte viel Geld lukrieren lässt, erkennt natürlich auch Ženja, der diese junge Frau an sich binden möchte und dadurch einen Zugewinn an symbolischem und ökonomischem Kapital erwartet. Kira selbst kommt es vor allem darauf an, den Zuschauer*innen das Schicksal Körperbehinderter bewusst zu machen. Dass das aus ihrer Sicht aber nur unter Einsatz von Mitleids- und Sympathieeffekten geschehen kann, zeigt das Filmdrehbuch, das sie weitgehend selbst entworfen hat. Dort werden die Tatsachen publikumswirksam geschönt und, wenn notwendig, auch in ihr Gegenteil verkehrt. So zum Beispiel etabliert der Film einen fürsorglichen Ženja, der sich rührend um seinen Onkel Oleg kümmert und schon als Jugendlicher verletzte Tauben gesund pflegte, während jemand wie Lida in diesem Film gar nicht vorkommt.

Umwertung à la Nietzsche

Oleg durchschaut zwar trotz seiner Verliebtheit das hohle Pathos von Kiras Auftritten und erkennt in ihrem Pragmatismus eine gewisse Verwandtschaft mit Ženja, hält ihr aber zugute, dass sie von der positiven Wirkung ihres Tuns überzeugt ist. Zu der positiven Einschätzung, die in der Emotionslenkung dieser Figur offensichtlich überwiegen soll, trägt ihr hübsches Äußeres bei. Ausschlaggebend aber ist Kiras persönliche Integrität, die nicht durch intellektuelle Überlegungen beeinträchtigt ist, sodass ihre Naivität und Impulsivität als Ausdruck von Authentizität gelten sollen. Hinzu kommt ihre Liebe zu Oleg verbunden mit der liebevollen Sexualität, die sie in das Verhältnis einbringt. Die Liebesszenen zwischen den beiden gehören zu den besten im Roman, denn sie blenden weder die Schwierigkeiten aus, die eine körperliche Behinderung mit sich bringt, noch die Schmerzmittel als ständige Begleiter. Kiras Liebe vollbringt darüber hinaus das Wunder, dass in Oleg Zukunftsfreude aufkommt. Mit ihrer Art von Zuneigung und ihrer Sexualität bringt Kira einige Aspekte idealer Weiblichkeit à la *Roza Mira* zum Vorschein, lässt jedoch die dort wichtige umsorgende Seite missen, ja betont sogar, weder kochen zu können noch die Absicht zu haben, es zu lernen.

4.3 Lida

Die Verkörperung des Ideals ist letztlich der unscheinbaren Lida vorbehalten. Sie ist ständig am Kochen, Backen und Füttern, hat Muttergefühle und empfindet Sexualität, ohne viel zu reden, als einen natürlichen Teil der weiblichen Fürsorglichkeit. Sie ist diejenige, in der noch das ‚echte Russland‘ mit der „соборная русская душа“ durchschimmert. Nicht Moskau, sondern die russische Provinz ist ihre Heimat, und sie ist weder von der Glitzer- und Geschäftswelt noch von analytischem Intellekt angekränkelt. Lidas persönliches Drama besteht jedoch darin, dass die Werte, die sie mitbringt, in der Gegenwart nicht mehr geschätzt werden und ihr die entsprechenden Gegengefühle verwehrt bleiben. Mangelnde Wertschätzung zeigt nicht nur Olegs Mutter, sondern auch Lidas kaukasischer Freund, der sie nur ausnützt und in ihr eine Art Nebenfrau sieht, die zu Diensten zu sein hat, wenn er in Moskau weilt. In dieses Bild fügt sich schließlich noch die Filmcrew, für die Lida trotz physischer Anwesenheit praktisch nicht existent ist und der beim Besuch im Studio nicht einmal ein Glas Wasser angeboten wird. In erster Linie betrifft das aber Olegs Beziehung zu Lida, da er sich nicht entscheiden kann, ob sie für ihn eine Haushälterin ist, der er vielleicht Geld für ihre sexuellen Dienste geben sollte, wie er anfänglich überlegt, oder doch vielleicht eine warmherzige Frau, die ihm menschliche Nähe entgegenbringt. Er erinnert sich schon

noch daran, dass ihm seinerzeit die sexuelle Vereinigung mit ihr sogar das begehrte Gefühl des Schwebens vermittelte:

Силовая паутина, ответственная за левитацию, жглась, как медуза, но нипочем не желала расправляться. Еще полгода назад Ведерников знал бы, как ее разбудить. Всегда во время близости с Лидой, в тот благословенный момент, когда на место нерешительности и некоторой придушенности ее обильным телом вдруг приходила дивная свобода — в этот самый момент летательный орган отвечал многолучевым сигналом о готовности. Однако теперь он не мог и помыслить, чтобы повалить на себя обиженную Лиду, когда она, вздыхая, трудилась над култьями. (Slavnikova, 2017, 350)

Einen ersten Riss bekommt die asymmetrische Beziehung, als Lida ihre mütterlichen Gefühle auf Ženja projiziert und Oleg die Implikationen dieser Pseudoelternschaft vehement ablehnt. Den entscheidenden Bruch in der Beziehung bringt dann aber Olegs Hinwendung zu Kira, was Lida immer mehr in Alkoholsucht und Aggressivität treibt, während Oleg in ihr wieder eine Putzfrau sehen möchte, die man fristlos entlassen kann.

So wie bei den anderen Figuren ist die Emotionslenkung auch bei Lida ambivalent. Sympathie kann nur schwer aufkommen, denn ihr mütterliches Engagement für Ženja wird ja durch das Bewusstsein Olegs gefiltert, dem die Nähe des jungen Mannes Abneigung verursacht. Zudem ist Lidas Alkoholsucht, begleitet von einem körperlichen Verfall mit Aufgedunsenheit, rinnendem Speichel und nassgeweinten, klebrigen Zierkissen, so beschrieben, dass sich eher Ekel als Sympathie unter den Leser*innen einstellt. Aber andererseits wird Lida, die Unscheinbare, deren Schlüsselrolle leicht übersehen werden kann, am Schluss des Romans zur tragischen Figur stilisiert. Ihr ist nämlich unter Mitsicht der Erzählstimme die signifikante allerletzte Szene des Romans vorbehalten: Erwartungsfroh sitzt sie im Zug, um zurück in ihr russisches Dorf zu ihrer Mutter zu fahren. Ihre Geldreserven würden ausreichen, um sich dort ein neues Leben einzurichten, vielleicht auch, wie sie überlegt, einen Witwer mit Kindern zu heiraten. Allerdings erleidet Lida im Zugabteil schon nach der ersten Flasche Cognac einen Herzanfall, sodass es mehr als fraglich ist, ob sie je in ihrem Dorf ankommen wird.

5. Das ‚Mitleid‘ und die ‚Begabten‘

5.1 Mitleid als Ursache allen Übels

Der Zustand Russlands, wie er in Slavnikovas Roman beschrieben wird, ist, wie man sieht, ein äußerst bedenklicher. Bis in die Nebenfiguren hinein werden alle als äußerlich und innerlich deformiert, durch Prothesen gestützt oder in ihrer Form zerfallend beschrieben, wie zum Beispiel Ženjas Mutter: „Была она грузна, грубо сложена из глыб бесформенной плоти, и лицо имела такое же: нагромождение красноватых щек и криво положенного лба, между которыми были защемлены сильные, но мутные очки“ (Slavnikova, 2017, 17). Schuld an diesem Zustand – und daran lässt der Roman keinen Zweifel – ist der Typus Ženja, der in der Gesellschaft die Oberhand gewonnen hat. Solche „Ženečki“, wie dieser Typus im Roman oft genannt wird, haben die 1990-er Jahre hervorgebracht und in den 2010-ern ist er zur vollen Entfaltung gekommen. Obwohl er nichts kann und nichts weiß, beansprucht er die Diskurshegemonie für sich und ist eine ständige Gefahr für seine Umgebung. Auf der Handlungsebene fasst Oleg daher den Entschluss, dass Ženja vom Erdboden verschwinden müsse. Nach mehreren erfolglosen Anläufen, den Mord selbst auszuführen, beauftragt er Aslan, den kaukasischen Freund Lidas mit dieser Aufgabe. Mit Spannung erwarten die Leser*innen im zweiten Teil des Romans die Realisierung dieses Vorhabens. Verbunden wird die Handlung aber vorrangig mit der zentralen moralischen Fragestellung des Romans, ob Oleg mit Recht nach Ženjas Leben trachtet: Seinerzeit hat er ihm das Leben geschenkt, und so sieht er sich nun im Recht, diesen Fehler auch wieder zu korrigieren. Die Leser*innenlenkung geht dabei eindeutig dahin, Oleg dieses Recht zuzusprechen und darüber hinaus auch der Begründung zuzustimmen, dass Mitleid als solches eine gesellschaftliche Fehlentwicklung sei. In grober Vereinfachung rekurriert Slavnikova damit auf Positionen, wie sie von Friedrich Nietzsche in mehreren seiner Werke vertreten werden.⁵

Die Pervertierung von Mitleid wird im Roman auf mehreren Ebenen angesprochen. Da sind einerseits die Vermarktungsstrategien, die mithilfe von Charity-Events Geld sammeln, das jedoch nur in geringem Ausmaß den Betroffenen zugutekommt – ein Vorgang, durch den sich Mitleid als Gefühlskategorie in eine

⁵ So findet man z.B. in *Zarathustra* im Kapitel „Von den Mitleidigen“ den Gedanken: „Wahrlich, ich mag sie nicht, die Barmherzigen, die selig sind in ihrem Mitleiden: zu sehr gebricht es ihnen an Scham“ (Nietzsche, 1982, 90).

rationale, betriebswirtschaftliche, auf Gewinn ausgerichtete Entscheidung verwandelt. Zum anderen aber, so die Hauptargumentation, komme das Mitleid den Falschen zugute. Die Schuld daran wird diesbezüglich den Menschenrechten angelastet, die dem Roman zufolge in gefährlicher Weise eine Gleichwertigkeit aller Menschen postulierten. Nur so sei es möglich, dass die „Ženečki“ alles tun und lassen können, da sie immer von den Begabten gerettet werden, koste es, was es wolle. Der Preis dafür ist sehr hoch – und vor allem bezahlen ihn immer die Begabten, während die „Ženečki“ unbeschadet davonkommen:

Плохо, если у человека есть талант, плохо вдвойне, если талант растёт, замещает собой ординарные, простым питанием занятые ткани: вычти талант, и от человека останется огрызок, а то и вовсе дыра. А вот Женечка, из которого вычитать нечего, при любых обстоятельствах сохраняет полноценность. Он, человек, он имеет права, он — священный объект всей гуманистической культуры и нынешней пост-культуры, поставившей человека-женечку выше всех институций, традиций и прочей фигни. Если человек-женечка в беде, его надлежит спасать, бросить все силы и заплатить любую цену, потому что утрата священного объекта неприемлема. «Дьявол», — все нашептывал Ведерникову — на ухо настырный торговец водкой. (Slavnikova, 2017, 155–156)

Die Häufung an Situationen, in denen jemand bei der Rettung Ženjas zu Schaden kommt, bereiten die zentrale Frage des Romans vor, ob denn jedes Leben gleich viel wert sei. Der Befund, dass dem nicht so sei, wird denn auch über die Figurenperspektive gestellt und mit dem Gewicht der Erzählstimme versehen, die ihre Überlegungen ausführlich und nicht nur einmal vorbringt:

Итак, медсестра, работяга со склада металлолома, Журавлева, учительница физкультуры, еще десятка полтора бройлерных недорослей обоих полов, в разное время попавших под горячую руку учителям в результате Женечкиных спектаклей на уроках. При этом Женечка не признавал перед пострадавшими никаких долгов. [...] Однако именно отсутствие достоинств, этих внешних, оспариваемых аргументов, утверждает Женечку в статусе человека как такового, человека в инфинитиве. Вот взять Ведерникова — он тоже, конечно, человеческое существо. Но Ведерникова угораздило родиться с особым даром: силовой сеткой, позволяющей и требующей быть в воздухе. [...] — теперь Ведерников сделался хуже, бесправнее Женечки. (Slavnikova, 2017, 154)

5.2 Aufwertung der Begabten

Slavnikova steht auch als Person hinter solchen Ansichten und ist der Überzeugung, dass statt der horizontalen „Gleichmacherei“ eine Rückkehr zur hierarchischen Ordnung notwendig sei. Dadurch würde dem „Genie“, oder wie sie es auch nennt, den „Begabten“, ein Platz am oberen Ende der Leiter eingeräumt werden, wo aus ihrer Sicht auch die Zunft der Schriftsteller wieder angesiedelt werden müsse:

Сейчас наступило время так называемой постправды. Когда важна не сама правда, а ее интерпретация. Объективной реальности не существует — или она не имеет значения. А почему возникла такая ситуация? В том числе, потому, что победила демократическая идея о всеобщем равенстве. Человек, независимо от своей квалификации, статуса, образования, имеет право высказывать свое мнение, и оно ничем не хуже другого. Один человек — один голос, по любому вопросу. [...] Раньше существовал культ поэта, художника, гения. Сегодня это выродилось в фанатские сообщества, караулящие рок-звезду на ступенях отеля. Посредственность отстояла право не знать, не читать, не изучать — и при этом чувствовать себя сверхполноценно. (Slavnikova in Bukovskaja, 2018)

Abgesehen von den offensichtlichen Anleihen bei Nietzsches Konzept des Übermenschen, dessen sich Slavnikova bedient, stimmt sie auch in den anschwellenden russischen Chor derer ein, die die „humanistische Kultur“ sowie die Postmoderne, die Postkultur oder wie die Schlagwörter alle heißen, als Wurzel allen Übels geißeln – so wie man das in russischen nationalistischen und in orthodoxen Kreisen, bei reaktionären Anhängern der „konservativen Wende“ und Proponenten wie Aleksandr Dugin findet. Slavnikova aber übertritt selbst in einem solchen ideologischen Umfeld eine rote Linie, wenn sie die prinzipielle Gleichwertigkeit des Lebens neu diskutiert haben will.

5.3 Reaktionen der Literaturkritik

In diesem Zusammenhang ist es doch sehr erstaunlich, dass gerade dieser Roman als würdig für große Literaturpreise erachtet wurde. Ein Grund dafür mag die zu beobachtende Tendenz sein, bei der Vergabe russischer Literaturpreise Texte von Autor*innen mit einem Hang zur rechtskonservativen Ideologie zu bevorzugen. Ein erster Schritt in diese Richtung war 2002 die Verleihung des „Nacional'nyj bestseller“ an Aleksandr Prochanov mit seinem Roman *Gospodin Geksogen*, was damals aber noch heftige Debatten nach sich zog. Andere Auszeichnungen, wie z. B. die Verleihung des „Russkij Buker“ 2008 an Michail Elizarovs Roman *Bibliotekar'* verliefen dann bereits ohne große Diskussionen, und die mehrfachen Preisverleihungen an Zachar Prilepin oder Roman Senč'in stießen gar auf breite öffentliche Zustimmung.

Warum jedoch im Zuge der Preisverleihungen an *Pryžok v dlinu* die Übertretung der roten Linie mit keinem Wort angesprochen wurde, bleibt mehr als verwunderlich. Vladislav Otrošenko, dem als einer der Juroren bei „Jasnaja poljana“ die Aufgabe zukam, diesen Roman als Laudator vorzustellen, meint sogar in Verkehrung der Tatsachen, dass der Roman davon spreche, dass ein jedes Leben wertvoll sei:

Роман Славниковой в том числе о том, что любая человеческая жизнь, независимо от того, несет ли она добро или зло, является ценностью. Правильно это или нет, что за этим стоит – какие драмы и трагедии – именно эти глобальные вопросы встают при взгляде на героя романа. (Korobkova, 2018a)

Als Formel des Romans formuliert Otrošenko „das Böse im Guten“ und meint außerdem, dass von all den Bewerbungen Slavnikovas Text der einzige gewesen sei, der die Bezeichnung „Roman“ verdiene und die klassische Tradition des Romans fortsetze (Korobkova, 2018a). In den Rezensionen findet sich die eine oder andere kritische Bemerkung, jedoch nirgends ein Wort zur roten Linie. Da wird zum Beispiel die Angewohnheit der Autorin kritisiert, jede ihrer Figuren mit wenigen Strichen charakterisieren zu wollen, was ihnen karikaturhafte Züge verleihe (Sirotin, 2017); oder es wird bemängelt, dass Oleg statt Ženja am Schluss sterben muss (Sonina, 2018); oder es wird bedauert, dass alle Figuren so negativ gezeichnet seien (Ivanov, 2018). Die Einzige, die die rote Linie zumindest anspricht, ist Evgenija Korobkova. In ihrer Einführung zum Interview mit Slavnikova äußert sie die Ansicht, dass die Autorin mit der unterschiedlichen Wertigkeit des menschlichen Lebens ein sehr heikles Thema berühre (Korobkova, 2018b) – eine Frage, die sie dann im anschließenden Interview allerdings nicht wiederholt.

6. Resümee

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Roman *Pryžok v dlinu* als eine Warnung vor einem weiteren Niedergang der russischen Kultur gedacht ist. In Anlehnung an das Denkgebäude von Daniil Andreevs Kosmologie *Roza Mira*, in der die Weltgeschichte als ein interplanetarischer Kampf zwischen den Mächten des Guten und des Bösen gesehen wird, sieht auch Slavnikova die heutige Zeit als die Herrschaft des Antichrist, die geprägt ist durch schädliche Verwirrungen, Irrungen und Vorspiegelungen. So wird zum Beispiel die Ambivalenz in der Bewertung von Gut und Böse, die im Roman auf der Figurenebene zu beobachten ist, von der Erzählstimme schnell mithilfe von ironischen Brechungen und Kommentaren als eine solche Verwirrung, verursacht durch dämonische Mächte, deutlich gemacht. Die Vertreterfigur der bösen Mächte ist Ženja, der nichts als Unheil über seine Mitmenschen bringt – dessen Typ jedoch in der russischen Gesellschaft die Oberhand gewonnen habe und so zu ihrem Untergang beitrage. Die Schuld an dieser gefährlichen Entwicklung wird im Roman einem fehlgelenkten Mitleid angelastet, das in Anlehnung an Friedrich Nietzsche nur eine Entlastungsreaktion der Gesellschaft sei und nur den Falschen zugutekomme. Die emotionale Lenkung im Roman geht dahin, dass sich auch Leser*innen ertappt fühlen sollen, wenn sie bereit sind, der zweiten Hauptfigur, dem talentierten, aber beinamputierten Oleg unangebrachtes Mitleid entgegenzubringen. Neben dem Mitleid sind es die Menschenrechte mit ihrer Verankerung der prinzipiellen Gleichwertigkeit aller Menschen, die im Roman dafür verantwortlich gemacht werden, dass solche Menschen wie Ženja gerettet werden, während die Talentierten vom Typ Oleg zu Schaden kommen. Recht explizit legt der Roman nahe, das antrainierte Mitleid zurückzufahren und schädliches Leben rechtzeitig zu töten, noch bevor es größeres Unheil anrichten kann. Mit dem Schluss des Romans, dass nämlich der Vertreter der bösen Kräfte am Leben bleibt, während der Hoffnungsträger Oleg sterben muss, signalisiert Slavnikova, dass ihrer Meinung nach gesellschaftlich gesehen dringender Handlungsbedarf besteht.

Literatur

- Andreev, D. (1991) = Андреев, Д. (1991). *Роза Мира. Метафилософия истории*. Прометей. Scan der Erstausgabe <https://tinyurl.com/3mwxxpyb> (10.05.2023)
- Vukovskaja, A. (2018) = Буковская, А. (2018). Критик-киллер пишет только о себе (Интервью с О. Славниковой). *Литературно*, 02.02.2018. <https://literturno.com/interview/slavnikova/> (10.05.2023)

Christine Engel

- Epstein, M. (1997). Daniil Andreev and the Russian Mysticism of Femininity (with a synopsis of Daniil Andreev's treatise "The Rose of the World"). In B. Glatzer Rosenthal (Hrsg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture* (325–355). Cornell University Press.
- Ivanov, D. (2018) = Иванов, Д. (2018). Подмена. *Литературная Россия*, 14.12.2018. <https://litrossia.ru/item/podmena> (10.05.2023)
- Korobkova, E. (2018a) = Коробкова, Е. (2018a). „Ольга Славникова стала лауреатом премии ‚Ясная поляна‘. Ей досталось три миллиона призовых рублей“. *Комсомольская правда*, 25.10.2018. <https://www.kp.ru/daily/26899/3943971/> (10.05.2023)
- Korobkova, E. (2018b) = Коробкова, Е. (2018b). „Ольга Славникова: К современному писателю относятся как к пушечному мясу (Интервью с О. Славниковой)“. *Комсомольская правда*, 05.11.2018. <https://www.kp.ru/daily/26904/3948921/> (10.05.2023)
- Nietzsche, F. (1982). *Also sprach Zahrathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Insel Taschenbuch.
- Sirotin, S. (2017) = Сиротин, С. (2017). „Тень таланта: Ольга Славникова: Прыжок в длину“. *Ноблит*, 21.8.2017. <http://noblit.ru/node/3498> (10.05.2023)
- Slavnikova, O. (2017) = Славникова, О. (2017). *Прыжок в длину. Роман*. АСТ. (Erstveröffentlichung in Знамя 2017, 7–8.)
- Sonina, L. (2018) = Сонона, Л. (2018). Герой в интерьере. *Волга*, 1. <https://magazines.gorky.media/volga/2018/1/geroj-v-interere.html> (10.05.2023)