



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Nebel des Seins – eine Analyse existenzialistischer
Motive in ausgewählten Werken A. Platonovs, J.-P. Sart-
res und A. Camus“

verfasst von / submitted by

Vera Hinteregger BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 250

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Slawistik

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 19.01.2020

Vera Hinteregger
W

Inhaltsverzeichnis

1. Danksagung
2. Einleitung
3. Forschungsstand
4. Ontologische Schablonen – zur Motivlage bei A. Platonov
 - 4.1 Physische Fragmente
 - 4.1.1 Degeneration und Metamorphose
 - 4.1.2 Bauch und Herz
 - 4.1.3 Erde – Wärme – Wasser
 - 4.2 Psychische Fragmente
 - 4.2.1 Vergessen als Strategie
 - 4.2.2 Bewusstsein vs. Bewusstlosigkeit
 - 4.2.3 Das Wandern ist des Menschen Zwang
 - 4.3 Zusammenfassung
5. Nebel im Kopf – zur Motivlage bei J.-P. Sartre und A. Camus
 - 5.1 *La Nausée* von Jean-Paul Sartre
 - 5.1.1 Roquentins Welterfahrung
 - 5.1.1.1 Die Sinne
 - 5.1.1.2 Masse – Mensch
 - 5.1.1.3 Das dinghaft Absolute
 - 5.1.1.4 Existenzielle Marmelade
 - 5.1.2 „Vergessen bin ich“ – Zu Roquentins Identität
 - 5.1.2.1 Der Blick in den Spiegel
 - 5.1.2.2 Zeitliche Luftblasen
 - 5.1.2.3 Die Auflösung in der Kunst
 - 5.2 *L'Étranger* und *Le Mythe de Sisyphe* von Albert Camus
 - 5.2.1 Meursault, Stirb, du Trottel oder Der absurde Mensch
 - 5.2.2 Natur – Bewusstsein – Gewalt
 - 5.2.3 Ich und die anderen
6. Synthese
 - 6.1 Kontext und Rezeption
 - 6.2 Motivische Annäherung
7. Ausblick

8. Bibliographie
 - 8.1 Primärliteratur
 - 8.2 Sekundärliteratur
 - 8.3 Internetquellen
9. Резюме на русском языке
10. Abstract

1. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung meiner Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Herrn Prof. Dr. Mag. Stefan Simonek für die Betreuung und Begutachtung meiner Arbeit. Für die Ermutigung zum Thema, die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik bei der Erstellung der Arbeit möchte ich mich herzlich bedanken.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihre bedingungslose Unterstützung während des gesamten Studiums. Ohne sie wäre diese Arbeit niemals zustande gekommen.

Danke auch an Astrid und Feli für das kritische Korrektorat und Lektorat. Paul, für geteilte Freude und Leid. Christoph, danke für deine Anmerkungen, die geistreichen Diskussionen und dass du meine Sinneskrisen, die die Beschäftigung mit dem Existenzialismus ausgelöst haben, ausgehalten hast.

Vera Hinteregger

Wien, am 19. Januar 2020

2. Einleitung

Если бы мой брат Митя или Надя – через 21 год после своей смерти вышли из могилы подростками, как они умерли, и посмотрели бы на меня: что со мной случилось? – Я стал уродом, изувеченным, и внешне, и внутренне.
– Андрюша, разве это ты?
– Это я: я [прошел] прожил жизнь.¹

Was für ein unberechenbares Gefühl raubt nun dem Geist seinen lebensnotwendigen Schlaf? Eine Welt, die sich – wenn auch mit schlechten Gründen – deuten und rechtfertigen läßt, ist immer noch eine vertraute Welt. Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd. Aus diesem Verstoßen-sein gibt es für ihn kein Entrinnen, weil er der Erinnerungen an eine verlorene Heimat oder der Hoffnung auf ein gelobtes Land beraubt ist.²

Es gibt Bücher, von denen man sich einfach nicht losreißen kann. Deren Lektüre psychisch und physisch fordernd ist und ein sonderliches Gefühl hinterlässt. Die ein schrecklich plakatives Bild der Gesellschaft mit ihren Sehnsüchten, Nöten und Hilfescreien zeichnen. Die die gesamte Bandbreite ontologischer Themen bedienen und den Leser*innen in ihren gemütlichen Sesseln Unruhe und Sinnkrisen bescheren. Andrej Platonov (1899-1951), eigentlich Andrej Platonovič Klimentov, hat ein solches literarisches Erbe hinterlassen. Beginnend mit den frühen Kurzgeschichten und Povesti der Zwanzigerjahre, über die Romane der Dreißigerjahre bis hin zu den Erzählungen der späten Vierzigerjahre, analysiert der Autor als genauer Beobachter die historischen Umbrüche. Als einstiger Befürworter der Revolution und Verächter der ausbeuterischen Bourgeoisie stellt sich Platonov zunächst in den Dienst des Sozialismus. Die Zuspitzung der politischen Verhältnisse sollte ihn alsbald eines Besseren belehren. Der revolutionäre Geist erlischt und weicht der düsteren Realität: An die Stelle einstiger Begeisterung sind Hoffnungslosigkeit und Entwurzelung getreten. Platonov führt eine entfremdete Gesellschaft vor, die ihren Platz in der neuen Wirklichkeit nicht zu finden vermag, der der Boden und jegliche Hoffnung auf eine glückliche Zukunft entrissen worden sind. Den

¹ Platonov 1942, in: <http://platonov-ap.ru/materials/diaries/diary-1942/>

² Camus 1956, S. 12.

Figuren, symptomatische Auswüchse des Willkürsystems, haften Krankheit, Schwäche und Deformation an. Die Kargheit und Leere ihrer Existenz spiegeln sich in der ebenso ausgezehrten Natur wider. Alle Versuche, dieses innere Vakuum zu füllen, sind a priori zum Scheitern verurteilt, da sich in der erkaltenden Welt keine Substanz finden lässt, die Linderung verschaffen könnte. Die zutiefst hoffnungslose Welt spiegelt das Missglücken der kommunistischen Utopie wider. Andrej Platonov schlägt das Regime mit seinen eigenen Waffen, mit der Reproduktion der absurden, verstümmelten Sprache, ideologischer Wortkotze in einem misanthropischen System.

Die katastrophalen Verirrungen des jungen 20. Jahrhunderts, denen sich große Fragen zum Sinn des menschlichen Daseins anschließen, lassen sich auch andernorts feststellen. Als Vergleichsgegenstand werden in der vorliegenden Arbeit die französischen bzw. französisch-algerischen Schriftsteller Jean-Paul Sartre (1905-1980) und Albert Camus (1913-1960) herangezogen. In ihren jeweiligen Erstlingswerken *La Nausée* und *L'Étranger* attestieren beide der Existenz in einer pervertierten Welt eine beispiellose Sinnlosigkeit und Absurdität, mit verheerenden Auswirkungen auf die Identität des einzelnen Menschen. In seiner Positionierung gegenüber den starren gesellschaftlichen Mechanismen wird dem kritischen Ich entweder Gewalt angetan oder es ist zur Einsamkeit verdammt.

Sowohl Platonov als auch Sartre und Camus bedienen sich also in ihren Werken ontologischer Themen, die mit den Schlagwörtern Leere, Einsamkeit, Heimatlosigkeit, Deformation, Entrückung und Sinnlosigkeit in das Paradigma des Existenzialismus eingeordnet werden können. Punktuell werden in der vorliegenden Arbeit philosophische Bezüge hergestellt, ohne aber eine Geschichte der Existenzphilosophie mit den Gründungsvätern Kierkegaard oder Husserl zu schreiben. Vielmehr wird der Frage nachgegangen, wie die literarische Verarbeitung der Existenzmotive in den Werken erfolgt, welche Parallelen und Unterschiede sich ergeben. Die Kernbeschäftigung bildet dabei die Auseinandersetzung mit dem vermittelten Mensch- und Weltbild, das vor allem durch die physische und psychische Charakterisierung der Protagonist*innen offenbart wird. Daraus lassen sich Held*innentypen festmachen, die in beiden Diskursen vorherrschend sind.

Der erste Teil beschäftigt sich mit der vielschichtigen Motivlage im prosaischen Werk Andrej Platonovs und erarbeitet ein Repertoire rekurrenter Topoi. Bei den behandelten Erzählungen bzw. Povesti und Romanen handelt es sich um die frühen Kurzgeschichten *Markun* (1920), *Poëma mysli* (1920/21) sowie *Čevengur* (1926/27), *Juvenil'noe more* (1933) und *Sčastlivaja*

Moskva (1933-37). Besonderes Augenmerk wird auf die *Povesti Ěfirnyj trakt* (1926/27), *Kotlovan* (1929/30), auf die Erzählungen *Musornyj veter* (1933/34), *Tretij syn* (1936), *Reka Potudan'* (1936), *Na zare tumannoj junosti* (1938), *Po nebu polunoči* (1939), auf die Kriegserzählungen *Sed'moj čelovek* (1942-44) sowie *Tri soldata* (1944) und auf die einem Volksmärchen nachempfundene Novelle *Ulja* (1950/51) gelegt. Es wird aufgezeigt, welche Motive und Bilder für das Mensch- und Weltbild im Œuvre des Autors Verwendung finden und wie sie im Laufe seines Schaffens verdichtet werden.

Der zweite Teil ist den Werken aus der Feder Sartres bzw. Camus' gewidmet, *La Nausée* (1938) und *L'Étranger* (1942), und versucht sich erneut an der Darstellung des Menschen- und Weltbildes in den jeweiligen Romanen. Auch hier steht die Charakterisierung der Protagonisten mit ihren physischen und psychischen Besonderheiten im Zentrum und wird um die profunde Auseinandersetzung mit der Identität des Seins in einer wahrheitsleeren Welt ergänzt.

Der dritte Teil beschäftigt sich schließlich mit der Wirkung der Autoren im jeweiligen Vergleichsland sowie mit der gegenseitigen (Nicht)Bekanntheit und (Nicht)Rezeption. Darauf folgen die Zusammenführung und Gegenüberstellung der herausgearbeiteten Motive.

3. Forschungsstand

Die Forschungsliteratur zu Andrej Platonov und seinem Werk ist äußerst umfangreich. Die intensive wissenschaftliche Beschäftigung setzt im In- und Ausland in den Neunzigerjahren ein und zieht sich bis in die Gegenwart. Grund für die relativ späte Auseinandersetzung ist in erster Linie das Druckverbot und bewusste Totschweigen des Autors zu Zeiten der Sowjetunion. Dabei teilt der Autor sein Schicksal mit zahllosen anderen russisch-sowjetischen Kunstschaaffenden, die im Zuge der Perestrojka wiederentdeckt und rehabilitiert worden sind. Vereinzelt Versuche einer Analyse der Erzählpoetik und -sprache Platonovs, die sich ausgewählten Werken widmen und bezeichnende Motive veranschaulichen, werden bereits früher publiziert.³ Mit der Veröffentlichung der als Hauptwerke des Autors bezeichneten *Povesti* bzw. Romane *Čevengur*, *Kotlovan*, *Džan* oder *Sčastlivaja Moskva* entstehen zahlreiche ihnen gewidmete Essays und Monographien. Daran schließen die Publikationen der letzten Jahre an, die sich mit dem prosaischen Früh- und Spätwerk auseinandersetzen. Das lyrische und dramatische Werk wird in den von mir recherchierten Quellen kaum betrachtet.

Im Zentrum der hier zitierten Forschungsliteratur steht vor allem die Untersuchung des Platonovschen Welt- und Menschenbildes als wesentlicher Teil des poetischen Paradigmas. Dabei kommt es häufig zur Veranschaulichung der höchst verdichteten Sprache des Autors, die mit Symbolen, Metaphern und Chiffren beladen ist.⁴ Äußerst wertvoll erwiesen sich die Beiträge in der Zeitschrift *Osteuropa*⁵, die sich mit den politisch-historischen Umständen der literarischen Produktion Platonovs, seinem Literaturverständnis, seinem allgemeinen künstlerischen Verfahren, einzelnen Motiven und der Rezeption beschäftigen. Einen etwas anderen, vielleicht in den Bereich der Gender Studies zu verortenden Zugang bilden Essays⁶, die sich mit den verschiedenen konnotierten Natursubstanzen bei Platonov beschäftigen und damit für die Interpretation sehr dienlich waren. Besonders aufschlussreich ist auch die kürzlich erschienene Biographie zu Andrej Platonov, die außerdem eine Gesamtdarstellung des Œuvres und eine umfassende Bibliographie anbietet.⁷ Für die Literaturrecherche war daneben auch die Website <http://platonovseminar.com/bibliography.php> hilfreich.

³ Vgl. z. B. Seifrid Thomas, *Writing against Matter. On the Language of Andrej Platonov's Kotlovan*, in: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 31, 1987, S. 370-387.

⁴ Die Spezifik der Platonovschen Sprache wird in der vorliegenden Arbeit untergeordnet bzw. in Zusammenhang mit den angeführten Motiven betrachtet.

⁵ *Osteuropa*, Vol. 66, 2016.

⁶ Vgl. Karasev 2002; Jablokov 2016.

⁷ Vgl. Günther 2016.

Das Verhältnis Andrej Platonovs zum Existenzialismus wird rudimentär behandelt. Da der Autor die ontologische Palette augenscheinlich bedient, gibt es vereinzelt Verweise auf Kafka⁸ oder Beckett⁹, sowie die Andeutung einer thematischen Nähe zum französischen Existenzialismus.¹⁰ Genauere Ausführungen konnten nicht ausfindig gemacht werden.

Die Sekundärliteratur zu Jean-Paul Sartre und Albert Camus ist indes sehr ausführlich und beinahe unüberschaubar umfassend. Für die vorliegende Arbeit spielten in erster Linie jene Publikationen eine Rolle, die sich mit den behandelten literarischen Werken und ihrem existenziellen Gehalt beschäftigen. Dabei wird weniger ein profundes philosophisches Bild der beiden Schriftsteller gezeichnet, als vielmehr die literarische Umsetzung der ontologischen Topoi analysiert.¹¹ Diese Quellen waren für die Interpretation sehr lohnend, da das Augenmerk in keiner Weise auf einer Veranschaulichung der Existenzphilosophie mit all ihren Themen und unterschiedlichen Vertreter*innen in verschiedenen geographischen Zonen liegen sollte.

Für die Zusammenführung der drei Autoren gestaltete sich die Quellenlage etwas schwieriger, da aus den zur Verfügung stehenden Informationen keine bzw. lediglich spekulative Angaben zur gegenseitigen Bekanntschaft gemacht werden können. Dies stellte aber insofern kein gravierendes Problem dar, als dass es in der vorliegenden Arbeit nicht um biographische Bezüge geht, sondern um die auffallende motivische Nähe.

⁸ Sokolyansky Mark, Andrej Platonov and Franz Kafka. A Typological Study, in: Russian Literature, Vol. 51, 2002, S. 73-90.

⁹ https://www.deutschlandfunkkultur.de/andrej-platonow-die-baugrube-ein-sozialistischer-beckett.950.de.html?dram:article_id=374155

¹⁰ Vgl. Seifrid 2006.

¹¹ Vgl. Fauconneau Dufresne 1982; Zalloua 2002; Krauss 1970; Scherr 2011.

4. Ontologische Schablonen – Zur Motivlage bei A. Platonov

4.1 Physische Fragmente

4.1.1 Degeneration und Metamorphose

Totaler Auflösung, monströseste Konglomerate,
neurotische Apokalypsen, transhumane Foken,
Jaktation, hybridestes Finale
Individual-Ich: abgetakelt [...] ¹²

Die Konzeption des Körpers im Werk Andrej Platonovs kann als Reaktion auf die herrschenden Verhältnisse gesehen werden, nämlich als Antwort auf die propagierte stalinistische Ideologie der triumphierenden Körperlichkeit. Anders als das von der Parteilinie proklamierte Ideal heroischer, übermenschlicher Stärke, ganz Stalins Fetisch der klassischen Antike folgend, führt Platonov die Anforderungen des Sozialistischen Realismus ad absurdum. Wie ein roter Faden zieht sich die Idee eines „Minus-Körpers“¹³, wie ihn Hans Günther nennt, durch das Schaffen des Autors. Die Platonovschen Figuren sind in den jeweiligen literarischen Settings immer körperlicher Versehrung ausgesetzt, sei es durch die Schrecken im Bürger- und Zweiten Weltkrieg oder durch die mit der Produktionsknappheit einhergehenden Hungersnot als Dauerzustand. Der Autor legt das Augenmerk auf die knöchernen, verzehrten Körper, auf die leeren Mägen und nicht etwa auf ausformulierte, individuelle Merkmale. Es sind poröse Körper, die von Leerstellen und Weglassungen geprägt sind, von einem Subtrahieren essenzieller und subjektiver Qualitäten. Nur selten erfahren die Leser*innen etwas über die Beschaffenheit der Gesichter, über die Augen- und Haarfarbe, Physiognomie oder Mimik. Fast immer belässt es der Autor bei allgemeinen Feststellungen zu Körperbau und Wuchs. Die Reduktion des physischen Erscheinungsbildes, das an die gesichtslosen Bauern Malevičs oder die Magritteschen Silhouetten denken lässt, geht Hand in Hand mit einer inneren Leere. Das psychische Vakuum, das in der sinnentleerten, totalitären Welt nicht ausgefüllt werden kann, bringt die Degeneration des individuellen Körpers mit sich.

In die Körper der Figuren hat sich die Willkür der neuen Macht in Form von Krankheit, Schwäche und Verletzungen eingeschrieben. Dabei können, offensichtlich aufgrund der historischen Umstände, Unterschiede zwischen den Werken der Zwanziger- und jenen ab den

¹² Benn 2009, S. 51.

¹³ Zit. n. Livers 2008, S. 466.

Dreißigerjahren festgestellt werden. Die schwachen, verbrauchten Körper der ersten Schaffensperiode erscheinen als Symptome einer suchenden Gesellschaft, die ihren Standpunkt noch nicht gefunden hat. Platonovs Konzeption der Revolution von 1917 als „Amputation der Vergangenheit“¹⁴ spiegelt den Einfluss des Voluntarismus¹⁵ auf sein frühes Denken wider. Das Aufbrechen der traditionell sozialpolitischen, kulturellen und wirtschaftlichen Diskurse setzte enormes kreatives Potential frei, das die verschiedenen avantgardistischen Strömungen der 1910er Jahre mit neuen Konzeptionen und Ideologien anzureichern versuchten, ehe der sowjetische Staat unter Stalin die alleinige Deutungshoheit für sich beanspruchte. Als Antwort auf diese „Unter- und Übergangszeit“¹⁶ muss auch Platonovs Kontestation gewertet werden; die Aversion gegen die Leere, Verlogenheit und Stagnation des großbürgerlichen Lebens ließ den alten Grund und die Wahrheit, die in ihm wurzelte, zerbersten. Die Euphorie des Nullpunkts schuf neue Rahmen für die Erfassung von Zeit und Leben, gleichzeitig stellte Platonov die Frage nach der existenziellen Erfahrung der Gesellschaft. Dabei stieß er nicht so sehr auf einen neuen, stabilen Untergrund, der zu ontologischer Erkenntnis führen kann, sondern vielmehr auf eine unauflösbare Zwischenexistenz¹⁷: Losgelöst von der Vergangenheit und entfremdet von den Versprechungen der Zukunft begegnen wir abgekämpften, zerstückelten Figuren.¹⁸ Der Diskurs der bodenlosen Moderne, in der mit aller Kraft eine neue Weltordnung installiert werden soll, zeigt sich in den früheren Erzählungen in anderer Form als in den späteren. Während die Erzählungen der Zwanzigerjahre zwischen revolutionärer Begeisterung und Melancholie¹⁹ changieren, steht spätestens ab 1930 der durch das gescheiterte utopische Projekt hinterlassene ontologische Scherbenhaufen im Vordergrund.

Der Protagonist Markun der gleichnamigen Erzählung (1920) wird mit einem knöchrigen und an Insomnie leidenden Körper versehen. Er lebt zusammen mit seinen jüngeren Brüdern, die nachts an ihren knurrenden Mägen verzweifeln, in einer spärlich ausgestatteten Kammer. Der Schwäche seines Körpers werden die Stärke und Klarheit seines Geistes entgegengesetzt. Als Erfinder beschäftigt er sich mit der Produktionskraft von Maschinen, die den Menschen von der Arbeit erlösen könnten und stellt sich in seinen Überlegungen über Archimedes. Markun wird als Vertreter der Intelligencija gezeichnet, der wegen seiner Denkkapazität der

¹⁴ Zit. n. Naiman 1997, S. 155f.

¹⁵ Beitz 2002, S. 6.

¹⁶ Vgl. von Kahler 1970.

¹⁷ Lane 2012, S. 61.

¹⁸ Die radikale Rhetorik für die Revolution und den Aufbau des Kommunismus des jungen Platonov erlischt bereits im Laufe der Zwanzigerjahre. Als Bewässerungsingenieur zieht der junge Schriftsteller durch das Land, wo er mit Armut und Rückständigkeit der ländlichen Bevölkerung konfrontiert wird. (Günther 2016, S. 23)

¹⁹ Günther 2016, S. 19f.

Schwermütigkeit verfällt. Die Gedankenspirale führt ihn schließlich zur Wurzel seines Unvermögens, «Мне оттого так нехорошо, что я много понимаю»²⁰. Der erschöpfte Körper kann hier durchaus als bourgeois-melancholisches Versatzstück gelesen werden. Markun sinniert nachts in der engen Kammer über das Leben und sich selbst. Er ist eine tragische Figur, die sich in die Dunkelheit flüchtet, um der Realität nicht ins Gesicht schauen zu müssen. Gerade dies wird ihm am Ende der Handlung bewusst, wenn er seine egoistische Hingabe an die Melancholie durch die Erfindung und den Bau einer Maschine, eine sinnhafte, materielle Arbeit ersetzt. Erst dies macht ihm die ihn umgebende Welt zugänglich, deren Teil er ist und in deren Sinnhaftigkeit er sich zu versetzen versucht.

Die persönlichen Enttäuschungen Platonovs, Stalins Weg in die Alleinherrschaft und der repressivere politische Ton führen in den späten Zwanzigerjahren zu einer pessimistischen Grundstimmung in den Werken des Autors und der Zunahme an erschütternden Bildern.²¹ Die körperliche Degeneration des Physikers Al'bert Lichtenberg in der Erzählung *Musornyj veter* (1933/34) löst ähnliche Schauer wie etwa Pasolinis Sodom-Film aus. Der Ton des Werks ist erdrückend düster. Schauplatz bildet eine Provinz im Süden Deutschlands nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, die von einem beißenden Müllwind heimgesucht wird. Die Menschen haben sich in zwei Gruppen gegliedert: Die einen gehen vor Hunger und Wahnsinn zugrunde, die anderen schreiten stolz in den Reihen der SS. Der Wissenschaftler beobachtet, wie in der Stadt, begleitet von einer jubelnden Menge, ein Hitler-Denkmal aus Bronze installiert wird, das er mit Schlägen auf den Kopf zu beschädigen versucht. Die metallene Stärke der neuen Führerfigur lässt seinen Stock zerspringen. Die Handlanger der neuen Macht rächen die Tat mit Gewalt:

Национал-социалисты взяли туловище Лихтенберга себе на руки, лишили его обеих ушей и умертвили давлением половой орган, а оставшееся тело обмяли со всех сторон, пройдя по нем маршем. Лихтенберг спокойно понимал свою боль и не жалел об исчезающих органах жизни, потому что они одновременно были средствами для его страдания, злостными участниками движения в этой всемирной духоте. Кроме того, он давно признал, что прошло время теплого, любимого, цельного тела человека: каждому необходимо быть увечным инвалидом.²²

Die Schändung des unschuldigen Menschen als Inkarnation des Humanen, seine Vereinnahmung durch die entfremdete neue Politik führt zu seiner Fragmentierung und

²⁰ Platonov 2004, S. 146.

²¹ 1929 gibt es erste öffentliche Schmähkampagnen gegen die Werke Platonovs, die als systemkritisch und anti-sozialistisch eingestuft wurden (Günther 2016, S. 32-34).

²² Platonov 1999, S. 461f.

Auflösung. Die drückende Hitze und der austrocknende Wind haben sich in den Organen eingenistet und sie vergiftet. Der Totalitarismus bildet das Ende des vollständigen, unversehrten Körpers.

Lichtenberg wird in der Folge in eine Müllgrube geworfen, weggeworfen, nistet sich dort ein und ernährt sich von den Küchenabfällen des zugehörigen Wohnkomplexes. Erstaunlich ist, wie Platonov nun die Veränderung des Körpers realisiert, der Intellektuelle Lichtenberg verwandelt sich nämlich in ein tierähnliches Wesen: Aus den verschmutzten Wunden bildet sich eine ekzemartige Infektion, über der sich dichtes, drahtiges Fell ausbreitet. Die Beine wurden ihm zertrümmert, wodurch er sich nur noch kriechend fortbewegen kann – anders als der beinlose Žačev aus der Povest' *Kotlovan*²³ (1929-30), der immerhin auf einem Rollbrett vorankommt.

Die „regressive Metamorphose“²⁴, also die Umkehrung der Evolution, erinnert an Hegels Anmerkungen zu Ovids Praxis, „das Tierische und andere unorganische Formen zu einer Gestalt der Erniedrigung des Menschlichen zu machen [...]“²⁵. Die Verwandlung zum Tier stellt bei Ovid die Strafe für moralische Vergehen, für Grenzüberschreitungen dar, wenn beispielsweise die Nymphe Callisto nach einer Liebschaft mit Jupiter von der rachsüchtigen Juno aus Eifersucht in einen Bären verwandelt, zu einem Raubtier degradiert wird.

In der Erzählung sind die Gründe für die Regression verschiedener Natur.²⁶ Einerseits findet sich auch hier die Bestrafung für triebhaftes, niederes Verhalten, wenn Lichtenbergs Frau Zel'da zu dessen Schrecken schon anfangs zum Tier geworden ist:

[...] пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза сверкали бешенством и рот был наполнен слюной жадности и сладострастия; она произносила над его лицом возгласы своего мертвого безумия. [...] она была покрыта одичалыми волдырями от неопрятности зверя, она даже не зализывала их, она была хуже обезьяны, которая все же тщательно следит за своими органами.²⁷

Andererseits vollzieht sich der evolutionäre Rückschritt durch die Abnabelung des Menschen von einer faschistoiden, grausamen Gesellschaft. So begegnet Lichtenberg in der Müllgrube einem Hund und erkennt sofort, dass es sich hierbei um einen früheren Menschen handelt, der „durch Kummer und Not zur Sinnlosigkeit eines Tieres“²⁸ verkommen ist. In *Kotlovan*

²³ Bei den Ausführungen zur Povest' *Kotlovan* beziehe ich mich in ergänzter Form auf meine Seminararbeit „*My ničego teper' ne čuem, v nas odin prach ostalsja*“. Eine Analyse existenzialistischer Motive in der Povest' *Kotlovan* von Andrej Platonov, die im Zuge des Seminars *Platonov, Pidmohyl'nyj: Prosa* im Wintersemester 2017/18 am Institut für Slawistik verfasst wurde.

²⁴ Gjunter 2011, S. 158.

²⁵ Hegel 1995, S. 476.

²⁶ Siehe auch Gjunter 2011, S. 158-161.

²⁷ Platonov 1999, S. 456.

²⁸ Platonov 1999, S. 464.

geschieht Ähnliches, wenn sich durch Krankheit und Schutzlosigkeit entwickeltes Fell über die Beine der sterbenden Buržujka Julija ausbreitet oder wenn der Rücken des Mittelbauern Elissej mit Schmutz und schützendem Flaum überzogen ist. Oder wenn der Zootechniker Visokovskij in der *Povest' Juvenil'noe more* (1933) darauf hofft, «[...] что эволюция животного мира, остановившаяся в прежних временах, при социализме возобновится вновь и все бедные, обросшие шерстью существа, живущие ныне а мутном разуме, достигнут судьбы сознательной жизни»²⁹.

Lichtenberg wird im Fortgang der Handlung in ein Konzentrationslager gebracht, wo er bei der Leibesvisitation kaum als Mensch erkannt und als «Новый возможный вид социального животного [...]»³⁰ klassifiziert wird, dessen Geist und zoomorpher Körper mit der proklamierten Rassenideologie nicht übereinstimmen. Allein die *dea ex machina* Gedviga Votman vermag den beinahe erloschenen menschlichen Funken im Körper des Physikers wieder zum Leben zu erwecken, wenn er sich durch ihre Strahlkraft plötzlich wieder mit einem Stock fortbewegen kann. Die beiden werden zum Tod durch Erschießen verurteilt, dem Gedviga im Vollbesitz ihrer Kräfte stolz und würdevoll entgegenschreitet, um am Rand der Grube wie ein Vogel zu entwischen. Das Motiv des Vogels führt uns an dieser Stelle zu Ovid zurück. In den *Metamorphosen* wird die Verwandlung zum Vogel oft positiv gezeichnet. Thetys verwandelt den mythischen König von Trachis, Ceyx, der auf See stirbt, und seine kummerzerfressene Frau Alcyone, die sich in die Selbsttötung rettet, in Eisvögel.³¹ Auch die Königstochter Koronis erlangt nach der versuchten Vergewaltigung durch Poseidon von Athene die Freiheit, indem sie in eine Krähe verwandelt wird.³² Günther merkt in diesem Zusammenhang an, dass der Vogel in der slawischen Mythologie eine symbolische Analogie der Seele darstellt.³³ Und gerade dies liegt wohl auch der Wertschätzung des Vogels bei Platonov zugrunde, wenn die Figuren in den Werken ihren Blick gen Himmel oder in die Ferne richten und die vorbeiziehenden Zugvögel hoffnungsvoll beobachten. Der Vogel im Käfig taucht außerdem als Bild für die triste, hoffnungslose Existenz auf.³⁴

Kehren wir noch einmal zur oben besprochenen Erzählung zurück, um das Schicksal unseres Helden zu besiegeln. Nachdem er der Erschießung im Lager entkommen ist, gelangt

²⁹ Platonov 1988, S. 315f.

³⁰ Platonov 1999, S. 464.

³¹ Ovid 1971, S. 375f.

³² Ebd. S. 76f.

³³ Gjunter 2011, S. 160, Fußnote 469.

³⁴ Beispielsweise in der Erzählung *Tretij syn*.

Lichtenberg in eine Wohnsiedlung, wo in einem Haus eine Frau ihre verhungerten Kinder wiegt. Er amputiert sich in der Küche sein linkes Bein, das er für die armen Geschöpfe in einem Topf zubereitet, bevor er stirbt. Seine Frau Zel'da erkennt ihn beim Betreten des Hauses nicht, sondern identifiziert das auf dem Boden liegende Wesen als «незнакомое убитое животное [...] может быть первобытный человек, заросший шерстью, но скорее всего это большая обезьяна»³⁵. Sogar seine Lebenspartnerin, mit der Lichtenberg wahrscheinlich irgendwann in Liebe verbunden war, erkennt ihn nicht und treibt die Verrohung in der Erzählung auf die Spitze.

Platonov entwirft in *Musornyj veter* ein Körperbild, das von Degeneration und Deformation geprägt ist, eine verdrehte Evolution, ausgelöst durch die fehlenden Werte des totalitären Regimes. Während die Menschen in der Erzählung eigentlich nichts Menschliches mehr an sich haben, bewahren sie die physische Beschaffenheit des homo sapiens. Die sozial Ausgestoßenen und politisch Andersdenkenden sind aufgrund der rassistischen Gesellschaft, bar jeglicher Humanität, einer Vertierung ausgesetzt, der Degradierung in Untermenschen³⁶. Damit einher geht das Infragestellen der evolutionären Hierarchie, wenn die Menschen ihren Instinkten folgend schänden und töten, die zoomorphen Wesen aber jene sind, die nachdenken, erkennen und sich füreinander aufopfern. In dieser Anti-Evolution sind die prächtigen Menschen und verführenden Affen triebgesteuert und hörig, indem sie sich einer inhumanen Ideologie anschließen, während die verstümmelten, verkommenen Geschöpfe, die Vögel und zottigen Hunde Menschlichkeit in sich bewahren.

Anders als in der heroischen Sowjetpropaganda spielt die Versehrung des Körpers auch in den Kriegserzählungen Platonovs die Hauptrolle. Besonders plakativ zeigt sich dies in der Erzählung *Tri soldata* (1944), in der die Einführung des jungen Armeesoldaten Ivan Efimovič Minakov an die Beschreibung seiner Verwundung gekoppelt ist.

- Вы который раз ранены – первый? – спросил я у красноармейца.
- Четвертый, – улыбнулся Минаков. – Два осколка от мины во мне живут: один в шее, другой в бедре... А сам я за войну пятерых уложил да подранил несколько... Это – ничего!³⁷

Mit Begeisterung zählt der junge Soldat seine Verletzungen, die ihm Identifikationsmittel sind. Die in Hals und Oberschenkel festgekrallten Minensplitter sind am Fließpunkt der lebenswichtigen Halsschlagader und Beinarterie situiert und erhalten somit als Störfaktoren die

³⁵ Platonov 1999, S. 470.

³⁶ Vgl. Gjunter 2011, S. 160f.

³⁷ Platonov 2018a, S. 327.

Blutzirkulation. Würden sie herausgezogen werden, würde das wohl zum sicheren Tod durch Verbluten führen. Die todbringende Explosivwaffe verbirgt sich außerdem im Nachnamen des Helden. Ihre zerfetzende Kraft wird zur Daseinsberechtigung und setzt abermals ein Gegengewicht zur triumphierenden Körperentität der offiziellen Propaganda. Ebenso gestaltet sich die Beschreibung der Figuren in der Kurzgeschichte *Sed'moj čelovek* (1942-44), wo die Rede von ausgemergelten, versehrten Menschen ist. Durch eine gescheiterte Hinrichtung zielt das Haupt des Helden Osip Geršanovič eine Verletzung. Beim Zusammentreffen mit Soldaten der Roten Armee erzählt er von seinem Schicksal; dass er als siebter in einer Reihe mit anderen Todeskandidaten aufgestellt war, durch welche ein und dieselbe Kugel gejagt wurde. Da sie sich durch das Fleisch von sechs Köpfen bohren musste, fehlte ihr beim siebten schließlich die Durchschlagskraft und sie hinterließ lediglich einige Splitter. Die Gräuel des Krieges haben also ganz materielle Spuren hinterlassen. Diese Überreste sind durch die Helden einverleibt worden, ihre Entfernung würde mit großer Wahrscheinlichkeit zum tatsächlichen Ableben der Figuren führen. Beide tragen den Tod in sich. Die Splitter in den Kriegserzählungen sind in den früheren Werken die Nägel und Haare der Held*innen, die als totes Material ihren Körpern entwachsen. So meint ein alter Mann im Gespräch mit dem revolutionsbegeisterten Prokofij (*Čevengur*, 1926/27):

- А для чего жить? – плавно поворачивал Прокофий.
- Для чего? – остановился старик – он не мог думать спешно. – Пускай для того, чтобы на живом кожа и ногти росли.
- А ногти для чего? – сужал старика Прокофий.
- А ногти же мертвые, – выходил старик из узкого места. – Они же растут изнутри, чтоб мертвое в середине человека не оставалось. Кожа и ногти всего человека обволакивают и берегут.
- [...]
- А волос – что? – поинтересовался Кирей.
- Все равно что шерсть, – сказал старик, – режь железом, овце не больно.³⁸

Das Motiv des zerstückelten Körpers wird im Spätwerk in märchenhafte bzw. städtisch-industrialisierte Kontexte gestellt. Das Romanfragment *Sčastlivaja Moskva* (1933-37) verbindet die körperliche Degeneration mit der Verselbstständigung einzelner Körperteile. Nach einem Fallschirmsprung muss der Titelheldin Moskva Čestnova das Bein amputiert werden, wobei sich neben der physischen Versehrung eine psychische Verschiebung einstellt. Das Waisenmädchen wird zu Beginn des Romans als sanftmütig und aufrichtig beschrieben, als eine Art Venus im Einklang mit der Natur. Auf der Suche nach dem richtigen Weg kommt sie erstmals in Kontakt mit Männern, die die Schändung ihres Körpers einleiten. Dies zeigt sich auf lexikalischer und syntaktischer Ebene, wenn jene Körperteile betont werden, die für das

³⁸ Platonov 2018b, S. 256.

Liebespiel benötigt werden und durch die Verbindung mit einem eigenen Prädikat sowie trennender Interpunktion eine Art Auseinanderreißen erreichen: «Ее большие руки [...] стали обниматься; сердце [...] стало любить»^{39,40} Dies steigert sich als syntaktische Klimax im Verderben ihres Körpers:

Щеки Москвы, терпя давление сердца, надолго, на всю жизнь приобрели загорелый цвет, глаза блестели ясностью счастья, волосы выгорели от зноя над головой и тело опухло в поздней юности, находясь уже накануне женственной человечности [...].⁴¹

Moskvas Körper erlischt in der Hochblüte ihrer Jugend. Dabei wird die für die Ideale des Frühkommunismus stehende Frau zur Projektionsfläche des männlichen Begehrens. Die im Roman gezeichneten neuen Menschen entpuppen sich als Gewaltmenschen, als naive Auswüchse des Sowjetregimes. Der Missbrauch der sozialistischen Utopie, für die Moskva steht, zeigt sich durch die Subtraktion ihres Körpers in einem grässlichen Traum.

[...] она бежала по улице, где жили животные и люди, - животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к пустому морю, где кто-то плакал по ней; туловище ее ежеминутно уменьшалось, одежду давно содрали люди, наконец остались торчащие кости, - тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва [...] убегала дальше [...] Она упала на жесткие камни и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью.⁴²

Die Heldin verwandelt sich in ein Gerippe, wird von der Menge zerfetzt und erstickt. Der junge Sozialismus, einst mit Euphorie, Stärke und Hoffnung konnotiert, wird unaufhaltsam ausgesaugt. Das Warten auf ihn, auf Moskva, führt zur Erblindung ihres Verehrers Sartorius. Das blinde ideologische Folgen bringt nichts als Enttäuschung und Verstümmelung.

Diese Art der Deformation findet sich auch in der Erzählung *Ulja* (1950/51), die in ihrer Form einem Volksmärchen ähnelt. Die Heldin, das adoptierte Mädchen Ulja, besitzt besondere Augen, mit denen sie die Wahrheit sichtbar macht. Gelingt es den Menschen bis zum Grund ihrer Augen zu blicken, bevor das Kind blinzelt, erkennen sie ihr wahres Wesen. Mit den Jahren wird ihr diese Gabe zur Qual, da sie zu einer verschrobenen Wahrnehmung der Welt führt, in der sie Gutes als Schreckliches wahrnimmt und umgekehrt. Alles Helle und Schöne, beispielsweise Blumen oder die Zuneigung ihrer Adoptiveltern, jagt ihr riesengroße Angst ein, weshalb sie sich tagsüber allein in eine Höhle zurückzieht, um im Schutz der Dunkelheit zur Ruhe zu kommen. Beim Anblick der Menschen erkennt sie Lüge und Bosheit. Erst der Kuss der zurückgekehrten biologischen Mutter auf die unheilbringenden Augen bringt Linderung.

³⁹ Platonov 1999, S. 9.

⁴⁰ Vgl. Beitz 2002, S. 22.

⁴¹ Platonov 1999, 12.

⁴² Ebd. S. 65.

Wie alle anderen auch erkennt Ulja nun das Schöne als Gutes und das Schreckliche als Schlechtes. Mit dieser Umkehrung verlieren die Augen des Mädchens ihre wahrheitsenthüllende Gabe: „– Людям не нужно видеть правду, – сказала мать, – они сами ее знают, а кто не знает, тот и увидит, так не поверит...“⁴³

Die bedeckten oder geschlossenen Augen führen zu einer Art Einkehr in das Innere des Menschen. Sie zeigen sich bei Platonov oftmals in der Beschreibung von Kindern. Auch das spanische Waisenkind in der Erzählung *Po nebu polunoči* (1939) bedeckt seine Augen mit den Händen, um sich vor der schrecklichen Realität des Bürgerkriegs abzuschirmen.

Die düsteren Entwicklungen innerhalb des sowjetischen Regimes, die Entrückung von Wahrheit und Gerechtigkeit schreiben sich in die Körper der Figuren ein. Während Platonov in den frühen Werken wie *Kotlovan* den Plural Regie führen lässt und die porösen Körper als ineinandergreifende Gefüge auftreten⁴⁴, wird die Fragmentierung später auf die Ich-Konstrukte angewandt. Der kollektive, homogenisierte Körper, die Vereinigung der Figuren stellt den wahren Ausdruck des Kommunismus dar, in einer Zeit, in der Platonov den sozialistischen Idealen noch zu folgen versucht. Die Niederlage durch den im Schnellschritt voranpreschenden Totalitarismus beleuchtet das Unvermögen der Einzelfiguren. Es gibt keine haltbringende Gruppe mehr, der sie sich anschließen könnten. Das Kollektiv wird zur zerstörerischen Kraft, das Sich-Widersetzen zur einzigen ontologischen Strategie mit schwerwiegenden Folgen. Das Subjekt zerbricht, spaltet sich in Bruchstücke, die einander Gegenspieler sind und die Sinnentleerung komplettieren.

⁴³ Platonov 1978, S. 366.

⁴⁴ Beitz 2002, S. 11.

4.1.2 Bauch und Herz

Cerberus, graußam mißgestaltetes Untier,
Bellt, einem Hunde gleichend, aus drei Mäulern
Die Leute an, die dort hineingeraten.
Rot ist ein Aug, die Mähne schwarz und fettig,
Und groß der Bauch, die Tatzen voll von Klauen;
Er kratzt und schindet und zerreißt die Geister.⁴⁵

Die körperliche Degeneration der Platonovschen Held*innen geht mit der Suche nach einem „neuen Zentrum innerhalb der menschlichen Existenz“⁴⁶ einher, welches das Thema des folgenden Kapitels bildet und ein weiteres Motiv im Körperdiskurs des Autors vorstellt. Dazu kehren wir erneut zur Erzählung *Musornyj veter* zurück, genauer, zur Stelle, an der die Bronzeskulptur Hitlers beschrieben wird:

На лице памятника были жадные губы, любящие еду и поцелуи, щеки его потолстели от всемирной славы, а на обыкновенный житейский лоб оплаченный художник положил резкую морщину, дабы видна была мучительная сосредоточенность этого полутела [...]. Грудь фигуры выдавалась вперед, точно подтягиваясь к груди женщины, опухшие уста лежали в нежной улыбке, готовые у страсти [...] – если придать памятнику нижнюю половину тела, этот человек годился бы в любовники девушке [...].⁴⁷

Die heroische Figur des totalitären Herrschers wird mit männlicher Potenz und Macht assoziiert und doch bleibt die in Bronze gegossene Skulptur ohne Unterkörper, dessen hypothetische Qualitäten im Konjunktiv angeführt sind. Die Hitler-Plastik reiht sich durch diese formale Leerstelle in jene Poetik Platonovs ein, die er in der Literaturkritik zu Feder Panferovs drittem Band des Romanwerks *Bruski*⁴⁸ festgehalten hat:

Как может Ждаркин вести с собой народ, если его самого ведет темная, неподчиненная ему сила сексуальной страсти, жажда наслаждения, буря волевой «жизнерадостности» и прочее? Мы хотели бы увидеть в Панферове (и во всяком другом советском человеке) стремление к открытию нового центра внутри человека. Фаллос может и должен остаться средством жизни, но не следует пытаться из него мачту для знамени.⁴⁹

Ždarkin wird als politischer Führer ebenso wie die Nazi-Offiziere und das anorganische Denkmal in *Musornyj veter* ins Abseits befördert. Sie alle praktizieren lediglich französische Liebe⁵⁰, verschwenden ihre Energie und sind daher für die Fortpflanzung ungeeignet. Die Begierde und der fleischliche Genuss werden als Antiideale eines heroischen, männlichen

⁴⁵ Alighieri 2001, S. 26.

⁴⁶ Platonov zit. n. Livers 2008, S. 467.

⁴⁷ Platonov 1999, S. 460.

⁴⁸ Livers 2008, S. 467.

⁴⁹ Zit. n. Toporov 2003, S. 304.

⁵⁰ Platonov 1999, S. 466.

Körpers zelebriert und lösen in den komplementär dazu zu verortenden Charakteren Furcht und Unverständnis aus. So flüchtet Lichtenberg schreckhaft vor den primitiven, tierischen Verführungsversuchen seiner Frau und beobachtet die hormonell bedingt feuchten Augen der Mädchen beim Verlassen der Kirche, die nicht von der Verehrung Christi herrühren⁵¹. Oder aber den katholischen Priester, der mit den Epitheta „erregt, feucht und rot“⁵² als Inkarnation des Phallus erscheint. Die Verschiebung hin zum Fleischlichen wird vom Protagonisten mit Schrecken beobachtet, die Welt des leidenschaftlichen Genusses begleitet die Machtübernahme eines faschistischen Regimes. Der Versuch, das Denkmal mit dem Stock, der ebenso als phallisches Symbol interpretiert werden kann, zu schänden, scheitert wohl aufgrund der Impotenz der Figur. Schlussendlich werden ihm die Geschlechtsorgane einer Kastration gleich zertrümmert, was er nicht bedauert, weil sie der Ausgangspunkt seines Leidens sind.

Lichtenberg verkommt zum Tier und gleichzeitig zu einem asexuellen Wesen, als das er, mit der kurzen Rückkehr der senkrechten Kraft durch Gedviga, stirbt. Eine weitere Episode der Erzählung reiht sich in dieses Paradigma ein, wenn ihm in der Müllgrube im Traum eine Frau erscheint, die ihn liebkost und an sich drückt. Vor Schmerz schreckt er hoch und erkennt eine an seinem Bein nagende Ratte, die er schließlich erstickt. Die Ratte als schmutziges, infektionsübertragendes Tier erscheint als Inkarnation der fleischlichen Lust.

Die Ablehnung der sexuellen Begierde steigert sich in der Poetik des Autors zu einer allmächtigen Impotenz, ausgelöst durch den instinktiven Idiotismus und die grauenhafte Zerstörung der neuen Politik. Die 1939 verfasste Kurzgeschichte *Po nebu polunoči* schlägt inhaltlich in dieselbe Kerbe: Schauplatz ist eine Provinz in Bayern, wo der 28-jährige Elektriker und Erfinder Ěrich Zummer als Pilot für die deutsche Luftwaffe arbeitet. Die vergiftende Atmosphäre im neuen politischen System hat die Herzen der Menschen mit Misstrauen und Ungunst verdorben, so weit, dass unser Held unfähig ist, zu lieben. Aufgrund einer Meinungsäußerung gegen die Überlegenheit des deutschen Reiches fürchtet er, dass ihn seine einstige Geliebte Klara bei der Geheimpolizei denunziert hat. Der vermutete Verrat macht ihn stumpf und unempfänglich für aufrichtige Zuneigung. Dies führt im Fortgang der Handlung so weit, dass Zummer beim Anblick der fruchtbaren, reproduktiven Natur seine eigene Impotenz, ja seine destruktive Kraft, erkennt:

Отчего в меня, в некоего Эриха Зуммера, весь мир посылает свои сигналы и природа сеет свои семена, а из меня ничего не происходит, не возрастает обратно в ответ, в отплату и в благородность, точно я та нерождающая, мертвая земля, в которой посеянные семена, не оживая в зачатъе, лишь распадаются прах и отравляют почву ядом погибшей, неистраченной силы, чтобы земля стала еще

⁵¹ Platonov 1999, S. 456.

⁵² Ebd.

более бесплодной, чтобы она окаменела.⁵³

Zummer ist die personifizierte tote und unfruchtbare Erde, die, mit der Absage an zwischenmenschliches Glück und Liebe zur Einsamkeit verdammt ist. Als gedankenverlorener Nomade findet er allein in seiner Arbeit, zuerst als Entwickler eines zweifach geschützten Flugzeugbenzintanks und dann als Pilot, Ablenkung von der gegenwärtigen Realität. Während er das Kampfflugzeug Richtung Frankreich und Spanien manövriert, lächeln ihm die Zifferblätter der Geräte wie kindliche Grimassen entgegen. Er erkennt in diesen technischen Blinklichtern seinen Nachwuchs, den ihm die einzig wahre und treue Ehefrau geboren hat⁵⁴: die Technik. Der Sieg der anorganisch-technisierten Materie über die organisch-natürliche besiegelt die Unfruchtbarkeit unseres Helden.

Den zurückgewiesenen, ja negierten Motiven der Lust und des Genusses wird mit dem Sujet der Nahrung eine weitere Ebene hinzugefügt: Während die einfache, ländliche Bevölkerung in Platonovs Erzählungen dem Hunger ausgeliefert ist, der Spuren an ihren Körpern und ihrer Psyche hinterlässt, manifestiert sich in den wohlgenährten Körpern der faschistischen Machthaber und ihrer ideologischen Gefolgsleute die Beschränkung auf die karnale Befriedigung. Neben den für das Essen gerundeten Lippen des Denkmals erblickt der Nazi-Polizist, der Lichtenberg gemeinsam mit dessen Frau zu suchen scheint, im leerstehenden Haus den Topf mit nahrhaftem, warmem Fleisch, dem Bein des Protagonisten, und setzt sich an den Tisch, um die gesamte Portion zu sich zu nehmen. Er inkorporiert das Fleisch, führt es seinem Bauch zu, wo es verdaut wird, um seinen Körper mit Kraft, die sich in Form von faschistischer Gesinnung artikuliert, zu speisen.

Diametral dazu hat das durch den Luftwaffenpiloten Zummer gerettete spanische Waisenkind in *Po nebu polunoči* verlernt, wie man Nahrung zu sich nimmt. Zummer schenkt dem Jungen etwas Schokolade, die er zwar kaut, aber nicht schlucken kann, sodass der Mund verstopft. Der junge Pilot versucht dem Kind vergeblich in Erinnerung zu rufen, wie man schluckt, und muss ihm die Süßigkeit schließlich mit seinen zur Desinfektion in Cognac getauchten Fingern aus dem Mund entfernen.

Der Prozess der Nahrungsaufnahme wird in der Poetik des Autors, wie Rudakovskaja anmerkt, mit der Widerspiegelung der zwingenden Entität von Körper und Geist in Verbindung gebracht.⁵⁵ Der Essensprozess ist unabdingbar mit der Auffüllung der Innenwelt der Figuren

⁵³ Platonov 2018b, S. 536.

⁵⁴ Platonov 2018b, S. 540.

⁵⁵ Rudakovskaja 2005, S. 44; 118.

verzahnt, wenn der Weg zur Erkenntnis als physische Fütterung des Organismus interpretiert wird. Für das Platonovsche Universum spielt dabei dessen Stofflichkeit eine Rolle, nämlich die materielle Welt, zu dem die Physiologie des Körpers zählt, sowie die Verstofflichung immaterieller Erscheinungen.⁵⁶ Kubo betont in diesem Zusammenhang das auf die für die Essenzufuhr benötigten Körperteile – Bauch, Magen, Rumpf, Mund oder Kehle – gelegte Augenmerk des Autors.⁵⁷ Darüber hinaus zeigt die lexikalische Analyse eine Dominanz an Verben, die sich auf den Prozess des Verzehrs beziehen.⁵⁸ Der Hunger und die knappe Nahrung, die sich auf die Grundnahrungsmittel Brot, Suppe und Kulesh – ein breiartiger Eintopf aus Kartoffeln oder Gries – beschränkt, ist im Werk allpräsent.

Die Held*innen der Erzählungen werden durch die Schwächigkeit bzw. Belebtheit ihrer Körper in einer sozialen Hierarchie geordnet⁵⁹, wobei die einfache arbeitende Bevölkerung auf der untersten Stufe anzusiedeln ist. Für die Bauern und Proletarier stellt das Essen einen Reflex dar, aus dem die Kraft für die körperliche Betätigung gespeist wird, ähnlich dem Treibstoff einer Maschine.⁶⁰ Hier lassen sich die Erdarbeiter in der *Povest' Kotlovan* einordnen: «Мастеровые начали серьезно есть, принимая в себя пищу как должное, но не наслаждаясь ею»⁶¹. An anderer Stelle heißt es: «Ели в тишине, не глядя друг на друга и без жадности, не признавая за пищей цены, точно сила человека происходит из одного сознания»⁶². Die Energiezufuhr an den Körper hat ausschließlich mit der harten Arbeit zu tun, sie ist unabdingbar für das Ausheben der Grube und den Bau des gemeinproletarischen Hauses der sozialistischen Zukunft, schließt aber jeglichen Genuss aus. Das gemeinsame Essen wird in Stille zelebriert, es handelt sich nicht um laute, reichhaltige Festessen, die Lebensfreude und Leidenschaft feiern. Damit wird evident, welche Klasse die obere Spitze der Hierarchie bildet, nämlich die Führungselite, die Machthaber in den jeweiligen Kontexten.⁶³ In *Musornyj veter* oder *Po nebu polunoči* sind es die Nationalsozialisten, in *Kotlovan* der staatshörige Stadtvorsteher Paškin und seine Frau, deren reichhaltiges Kücheninterieur samt Lebensmitteln besonders in den Vordergrund gerückt werden: «На его столе находились различные жидкости и баночки для укрепления здоровья и развития активности [...]. Пашкин накопил уже достаточно достижений и потому научно хранил свое тело [...]»⁶⁴.

⁵⁶ Rudakovskaja 2005, S. 60.

⁵⁷ Kubo 2001, S. 23f.

⁵⁸ Rudakovskaja 2005, S. 75f.

⁵⁹ Geller 1999, S. 266f.

⁶⁰ Rudakovskaja 2005, S. 75.

⁶¹ Platonov 2018b, S. 367.

⁶² Ebd. S. 372.

⁶³ Rudakovskaja 2005, S. 75.

⁶⁴ Platonov 2018b, S. 382.

Die Unversehrtheit und Gesundheit der Körper sind untrennbar an den Organismus, genauer, an den Verdauungsapparat der Figuren gekoppelt. Während die offiziellen Machthaber zu Korpulenz neigen und gesättigt sind, setzt die arbeitende Bevölkerung kein überschüssiges Fett an. Die Leiber der Unterdrückten sind Bilder für einen Energieverbrauch, der zu einer inneren Leere führt, die sich dem Körper nach außen hin wie ein Stempel aufdrückt. Hier zeigt sich wiederum die zwingende Entität von Körper und Geist. Der Protagonist der Povest' *Kotlovan*, Voščev, wird als körperlich unversehrt beschrieben, spürt aber seine Schwäche aufgrund der ihm nicht zugänglichen Wahrheit. Sein geschwächter Organismus spiegelt die Sinnlosigkeit seiner Existenz wider: Tagein, tagaus zerbricht er sich den Kopf über die ontologische Wahrheit, über den Sinn des Lebens, weshalb er auf die Nahrungszufuhr vergisst. Die Nahrung vermag es nicht seinen Körper zusammenzuhalten bzw. zu erhalten, da er aus ihr keinen Sinn schöpfen kann. Vielmehr ist es der Kognitionsprozess, der diese Figur bestimmt und am Leben hält. So weit, dass er als Analogie zum Verdauungsapparat gelesen werden kann.

Около полуночи Вошчев почувствовал в себе жизнь, как безмолвную надежду, тихо происходящую где-то ниже горла; но мысль не может промолвить слово той жизни и тоскует отдельно в высоте головы, в теснинах твердых костей. Однако Вошчев не жалел мысли, он был рад и тому, что жизнь его не останавливается, когда истина безвестна: значит, в движении телесной теплоты есть чувство смысла, иначе почему же так уверенно работает жизнь, когда скучная дума скорбит над нею и закрывает ей протоки вперед. Вошчев мог вспомнить про самого себя – уже было прохладно, хотелось есть, – это явилась жалость к телу и самосохранение...⁶⁵

Obwohl sich der Wahrheitssucher Voščev nicht scheut seinen Gedanken freien Lauf zu lassen, erlangt er doch keine Antworten auf seine brennenden Fragen. Ihm fehlt der ideologische Boden, der Untergrund, auf dem er steht, ist karg und unfruchtbar. Er kann in dieser wahrheitsleeren Welt kein Nährboden für einen starken Geist und Körper sein. Im Gegensatz dazu wird, wie oben angedeutet, die Figur der Gedviga Votman in *Musornyj veter* als selbstbewusste, würdevolle Frau beschrieben, die sich durch die Vollständigkeit ihres Körpers auszeichnet. Dies mag von ihrer ungebrochenen Überzeugtheit vom Kommunismus herrühren, aus der sie Kraft und Energie zieht.

Die Verwandlung des schwachen, ausgezehnten Körpers hin zur Standhaftigkeit und Sinnhaftigkeit durch die ideologische Überzeugung lässt sich in der 1938 entstandenen Erzählung *Na zare tumannoj junosti*, die im Folgenden genauer untersucht werden soll,

⁶⁵ Zit. n. Rudakovskaja 2005, S. 78; auf diese und andere Stellen, die sich mit der Beschaffenheit des inneren Mechanismus des Helden beschäftigen, wird in der finalen Version verzichtet. Sie finden sich lediglich im sogenannten Schwarzen Autograph der Povest' (Rudakovskaja 2005, S. 82).

verfolgen. Die Protagonistin, die 14-jährige Ol'ga, ist durch den im Bürgerkrieg grassierenden Typhus zum Waisenkind geworden und auf die netten Gesten der Menschen ihrer Umgebung angewiesen, um überleben zu können. Von der alten Nachbarin erhält sie einige Tage nach dem Tod der Eltern eine Tasse mit Kulesh, weil das Mädchen, gezeichnet von der Nahrungsknappheit, zu dünn und klein ist. Die Geste wiederholt sich nicht und Ol'ga macht sich auf den Weg zu ihrer kinderlosen Tante, die sich als einzige Verwandte des Kindes annehmen soll. Am Bahnhof angekommen wird sie vom Adlatus des Zugführers, einem Arbeitsfreund ihres Vaters erkannt, der ihren leeren Magen mit zwei gebratenen Kartoffeln füllt. Das Mädchen wünscht sich, dass er sich ihrer annehmen würde, doch er hat in seiner Familie zu viele Mäuler, die gestopft werden wollen. Schließlich wird sie von Soldaten der Roten Armee im Zug bis zur Stadt ihrer Tante mitgenommen und im Wagon mit einer großen Scheibe Brot und einem Löffel für die gemeinsame Suppe ausgestattet. Ihr wird geheißen, sich auf den Knien aufzurichten, um die Suppeneinlage samt Rindfleisch in den Tiefen des Kessels erreichen zu können. Bei der Ankunft am Zielbahnhof erhält sie ein großes Stück Weißbrot und Speck als Proviant. Ersteres wird ihr auf der Suche nach der Adresse der Tante von einem Vorbeigehenden mit den Worten «хлебом спекулировать теперь воспрещается»⁶⁶ entrisen. Als sie endlich das Haus ihrer Tante Tat'jana Vasil'evna erreicht, findet sie eine gleichgültige, emotionslose Frau vor, die das Kind nur widerwillig aufnimmt. Sie hat Angst, dass durch das Mädchen die Nahrung im Haushalt knapp wird, obwohl ihr Mann als Zugführer gut verdient und reichlich Essen vorhanden ist, sodass er täglich „ein Stück Speck, Brot, ein Glas Brei zum Aufkochen und vier gekochte Eier“⁶⁷ als Mittagessen in die Arbeit mitnehmen kann. Ol'ga hingegen bekommt zwei Löffel des Breis zum Abendessen und Tee sowie ein halbes Ei zum Frühstück, was sie zum Entschluss bringt, ihre stumpf gewordene Verwandte zu verlassen und sich alleine durchzuschlagen.

Bezeichnend ist, dass sich Fremde während der Odyssee des Mädchens mehr um das Kind kümmern als die blutsverwandte Tante. Das hagere Mädchen hat mit dem Tod der Eltern seinen ontologischen Boden verloren und zieht wie Voščev als wahrheitssuchende Nomadin herum. Das Essen, das sie bekommt, vermag es nicht, ihren hageren Körper zu nähren und ihm Kraft zu schenken, da sie keine ideologische und soziale Zugehörigkeit spürt. Verzweiflung und Rastlosigkeit vergehen, als sich das Mädchen für Kurse am Eisenbahn-Polytechnikum inskribiert. Ol'ga wird in Folge von Mutter Sowjetmacht versorgt, erhält ein Zuhause im zugehörigen Wohnheim und wird in der Mensa genährt. Mit einem Schlag hören Trauer und

⁶⁶ Platonov 1999, S. 515.

⁶⁷ Ebd. S. 518.

Unruhe auf und das Mädchen fühlt wahres Glück und Zufriedenheit in seinem Herzen. Die Fürsorge des Staates geht so weit, dass sich schwache und magere Studierende beim Mittagessen eine doppelte Portion holen können, was Ol'ga anfangs auch tut, aufgrund der Sorge um das „gemeinschaftliche Essen der Republik“⁶⁸, das doch die Arbeitenden und Soldaten der Armee viel dringender benötigen, dann aber sein lässt. Als Kontrastfolie dazu erscheint ihre Zimmergenossin Liza, ähnlich entwurzelt und ausgestoßen, die jeden Tag die doppelte Portion in sich hineinschaufelt. Nach einigen Monaten ist die Nahrung so knapp geworden, dass die Universität die Versorgungsstipendien für die Waisen einstellen muss. Die Mädchen haben schon zwei Tage nichts mehr gegessen, was Liza zum Weinen veranlasst, während sich Ol'ga voller Tatendrang und aus Dankbarkeit für die erhaltene ideologische Überzeugung durch Ziehvater Lenin als Selbstversorgerin versucht. Die erhaltene geistige Stärke gibt ihrem Körper ausreichend Kraft und sie sucht sich Arbeit als Haushaltshilfe bei einer korpulenten Frau, deren Böden sie wischt, da diese sich aufgrund der Fülle ihres Körpers, die auch in ihrem Vornamen Polina Widerhall findet, nicht mehr bücken kann. Für diese Arbeit erhält Ol'ga ein Pfund Brot, etwas Zucker und Geld. Schwesterlich teilt sie die Speisen mit Liza, deren Hunger dennoch nicht gestillt ist. Die Aufopferungsbereitschaft der Protagonistin geht so weit, dass sie den Entschluss fasst für Liza sorgen zu wollen. Das, was sie in Folge in den Kursen verpasst, verinnerlicht sie in nächtlichen Lektüreeinheiten.

Die junge Studentin macht sich erneut auf den Weg zu ihrer Tante, die sie mit Kulesh füttert und ihr Brot mitgibt. Tat'jana Vasil'evna ist von ihrem Mann für eine andere Frau verlassen worden und verkommt vor Einsamkeit: «Кого мне теперь кормить, кого питать, кого в доме ожидать!...»⁶⁹. Unmenschlichkeit und Gier haben sie in die Einsamkeit getrieben. Der Tyrannei des (vollen) Bauches setzt Platonov das Ideal des leeren Magens entgegen, welche eine Verschiebung des inneren menschlichen Zentrums zum Herzen mit sich bringt.⁷⁰ Erst der leere Magen ermöglicht die Fütterung des Herzens und der Seele, was die Protagonistin dieser Erzählung⁷¹ zu einem Beispiel des vom Autor angestrebten Menschentypus des hungernden Leidenden, ein Schlüsselmotiv der Werke der Dreißiger- und Vierzigerjahre, macht. Charakteristisch für diesen Typus ist das Aushalten höllischer Qualen und das Überwinden von existenziellen Schwierigkeiten, ohne zu resignieren.⁷²

⁶⁸ Platonov 1999, 524.

⁶⁹ Ebd. S. 525.

⁷⁰ Vgl. Livers 2008, S. 467.

⁷¹ Ganz augenscheinlich lassen sich hier genauso Al'bert Lichtenberg aus *Musornyj veter* und das spanische Waisenkind aus *Po nebu polunoči* einordnen.

⁷² Livers 2008, S. 469.

Während also Ol'ga beide Mädchen versorgt und nachts das Wissen des verpassten Tages aufsaugt, bilden für Liza das fehlende Essen und der leere Bauch den einzigen Gedankeninhalt. Damit wird sie zum motivischen Konterpart zur Protagonistin, welche sie wachzurütteln versucht:

– Что у тебя, кроме живота, ничего нету, что ли? – рассердилась Ольга. – У тебя сознание должно где-нибудь быть.
Подруги сели делать уроки к общему столику, и долго еще светил свет на две задумчивые склонившиеся головы, в которых работал сейчас человеческий разум, питаемый кровью из сердца.⁷³

Der arbeitende Geist wird nicht durch die materielle Nahrung am Leben gehalten, sondern, au contraire, durch das vom Herzen in den Verstand gepumpte Blut. Das inkorporierte Wissen des sozialistischen Staates hat den jungen Frauen den Lebenssinn retourniert und Glück sowie Zufriedenheit ins Herz gepflanzt. Die Vorbildwirkung des sich kümmernden Regimes und die unendliche Dankbarkeit ihm gegenüber bringen Ol'ga dazu, als Kindermädchen für den Halbweisen Juška zu sorgen. Der Säugling ist ganz vernarrt in die junge Frau und verweigert die Fütterung, wenn sie selbst nicht auch etwas zu sich nimmt. Er glaubt in Ol'ga seine zurückgekehrte Mutter zu erkennen und versucht an ihrer Brust zu trinken.

Ольга однажды не вытерпела просьбы ребенка и дала ему в рот одну свою грудь, хотя это было ей трудно, потому что грудь ее была еще в зачатке и очень мало. Но Юшка, не получая из груди никакого питания, жадно чмокал губами и остался затем все же удовлетворенным, точно он действительно наелся.⁷⁴

Obwohl Juška aus der leeren Brust des Mädchens keine Nahrung herausaugen kann, verspürt er ein Sättigungsgefühl. Er zieht die Kraft, die er für Entwicklung und Wachstum benötigt, aus der Fürsorge und Herzengüte, die ihm die Ziehmutter entgegenbringt.

Es ist also das Herz, das den Mittelpunkt der menschlichen Existenz einnimmt, womit sich die Poetik Platonovs in die Nachfolge Pavel Florenskijs und Fedor Dostoevskijs einreihet. Bei der Betrachtung der menschlichen Anatomie kommt Florenskij, der sich mit der kirchlichen Mystik beschäftigt, zu dem Schluss, dass das ontologische Zentrum des Menschen weder im Kopf noch im Bauch, sondern im Herzen liegt.⁷⁵ Erst durch die Reinheit des Herzens wird die Verbindung mit dem Göttlichen, mit Sophia, möglich, die von ihm als Idealsubstanz verstanden wird, welche als Wahrheit und Sinn die Grundlage des Daseins bildet.⁷⁶

Das Herz spielt bei Dostoevskij, wie Toporov aufzeigt, eine wichtige Rolle als „materielles

⁷³ Platonov 1999, S. 526.

⁷⁴ Ebd. S. 527.

⁷⁵ Livers 2008, S. 467.

⁷⁶ Schelhas 2003, S. 96f.

Organ“⁷⁷, welches unterschiedliche äußere Einflüsse verarbeitet und Aufschluss über die geistige und seelische Disposition des Subjekts gibt.⁷⁸ Dabei fungiert es als Hilfe für die Entscheidungsfunktion in krisenhaften Situationen, wenn die logischen Fähigkeiten des Verstandes allein nicht ausreichend sind.⁷⁹ Dostoevskij praktiziert mit seinen psychologisch aufgeladenen Held*innen eine „existentielle Dialektik der menschlichen Gespaltenheit“⁸⁰. Es geht um ein Ausloten der Positionierung zwischen dem metaphysischen Problem der Freiheit und den Abgründen der menschlichen Existenz. Wo der Geist nicht mehr greift, besinnt sich Dostoevskij auf das Herz, als eine Art Kontroll- und Regulierungsorgan. Ähnlich wie Florenskij reiht sich Dostoevskij hiermit in die Nachfolge der Mystik mit ihrem Konzept des «сердцеведение»⁸¹ ein, wobei die beiden Denker zu unterschiedlichen Realisierungen des Gegenstands kommen.

Der Hohlmuskel hat auch bei Platonov nicht nur eine biologisch-physische, sondern vielmehr eine metaphysisch-psychische Funktion. Das Herz-Motiv zieht sich durch das gesamte Werk des Autors, bildet einen der Hauptgegenstände der Erzählungen der 30er und 40er Jahre und wird bereits in der sehr früh erschienenen Kurzgeschichte *Poëma mysli* (1920/21) skizziert, wenn es dort heißt:

В своем сердце мы носим свою тоску и жажду невозможного. Сердце это корень, из которого растет и растет человек, это обитель вечной надежды и влюбленности. [...] Холодный пустынный ветер обнимает землю, и люди жмутся друг к другу каждый шепчет другому про свое отчаяние и надежду, про свое сомнение, и другой слушает его, как мертвец. Каждый узнает в другом свое сердце, и он слушает и слушает.⁸²

Die metaphysische Qualität wird dadurch deutlich, dass das Herz nicht als Muskel, sondern als Sitz tiefer menschlicher Emotionen wie Hoffnung und Liebe, die mit der Komponente des Unmöglichen und Ersehnten kongruieren, verstanden wird. Der Lebenserhalt des Körpers wird dabei weniger mit der durch die Kontraktion gesicherten Versorgung der Organe assoziiert, als vielmehr mit den Sehnsüchten des Menschen. Dabei vertritt Platonov ein pessimistisches Weltbild: Die Essenz des Textes ist jene, dass das glückliche Leben nur einen Augenblick währt. Obwohl eine Vielzahl an Wegen existiert, schreitet der Mensch doch immer nur auf dem einen, und je länger er ist, desto schwerer wird das Leben. Das unerreichbare Streben ist allen Menschen immanent, wie Tote hören sie in allen Herzen dasselbe, nämlich das strikt im

⁷⁷ Toporov 2003, S. 369.

⁷⁸ Toporov 2003, S. 369.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Berdjaev 1983, S. 171.

⁸¹ Ebd.

⁸² Platonov 2004, S. 174.

Sekundentakt automatische Schlägen, mit dessen Bewegung sämtliche Emotionen ins Bewusstsein gerufen werden. Es geht also um die unabdingbare Verbundenheit des Herzens mit dem Verstand, dem Sitz der Gedanken.

Eindrücklich wird dies an einer Stelle der 1926/27 verfassten Povest' *Ėfirnyj trakt* beschrieben – wohl das komplexeste Werk des Autors –, wenn der Agronom Matissen eben deshalb stirbt, weil sein Herz tot ist. Dabei geht es aber nicht um die physischen Folgen des Herzstillstandes, sondern darum, dass das durch die Kraft des Herzens genährte Gehirn ohne dessen Zutun getötet wird.⁸³

So stirbt auch die Mutter in der Erzählung *Tretij syn* an einem gebrochenen Herzen, was einer Art Erlösung gleichkommt, während der Vater, ob seiner Einsamkeit im Schlaf, dem unbewussten Zustand, auf den zurückzukommen sein wird, dem Herzenskummer zu entkommen versucht. Die Verflechtung von Gehirn (als Sitz der Gedanken) und Herz (als nährendes Organ) ist in den Erzählungen Fluch und Segen zugleich. Einerseits ergibt sich, wie aufgezeigt, die Wertschätzung des Herzens gegenüber dem lustvollen Magen, andererseits aber wird auch die Gedankenmaschinerie zur Qual. Als Auswuchs eines vergifteten, kranken Herzens bestimmt sie das Wesen der Figuren, die nichts sehnlicher wünschen als die Flucht anzutreten.

⁸³ Platonov 2004, S. 55.

4.1.3 Erde – Wärme – Wasser

Mit dem ersten Erwachen seines Geistes ist der Mensch ein winziges Universum mit einer ganz kurzen Lebensdauer. Vom ersten Lebensaugenblick an bis zum letzten sucht diese kleine Einheit oder dieses Universum die Vereinigung mit dem ersten, vollkommenen Universum. Der Körper sucht ständig, ohne eine Sekunde Pause, den Anschluß, die Fusion mit der Erde.⁸⁴

Nichts muß gesagt werden, um diesen Atemzug zwischen zwei Schreien als die knappste Formel für „Leben“ erkennbar zu machen – für jenes, von dem zu fragen ist, ob es das nach der Geburt überhaupt gibt. Ein Mund voll Atem ist es allenfalls, ein Mund voll Schweigen.⁸⁵

Die Vielschichtigkeit und Komplexität des Platonovschen Motivbestands zeigt sich in der Diskontinuität der Bauchthematik. Eine unabdingbare zweite Lesart verbindet nämlich die nach Sicherheit und Geborgenheit strebenden Figuren mit dem Verlust der eigenen Wurzeln. Dies zeigt sich durch die synchrone Geworfenheit, wenn Analepsen oder Prolepsen⁸⁶, die Aufschluss über die diachrone psychische Entwicklung der Held*innen geben könnten, fehlen. So beginnt die Povest' *Kotlovan* mit der Vorstellung des Protagonisten Voščev, der weder einen Vornamen trägt noch in irgendeiner Weise physisch fassbar wird. Auch Angaben zu Herkunft und Werdegang werden nicht gemacht. Die Figur bleibt ein Konzept, die Inkarnation des nach Wahrheit und Sinn Suchenden, eine zwischen den ihr immanenten Seinszuständen, die von Anfang an gegeben sind, changierende Idee. Die psychische Instabilität der Figur kongruiert mit der Instabilität des ontologischen Bodens einer entfremdeten Gesellschaft, die ihren Platz in der neuen Wirklichkeit nicht zu finden vermag.

Das trostlose, auszehrende und auf den Tod hinzielende Leben, bar jeglicher Zugehörigkeit, kann demnach nur ein einziges Ziel haben, nämlich die Rückkehr in die (Gebär)Mutter. Der Übergang vom intrauterinen zum extrauterinen Raum kommt einer ontologischen Verlagerung gleich.⁸⁷ Während in der Außenwelt eine Vielzahl von bildenden Kräften besteht, ist die

⁸⁴ Giacometti zit. n. Milz 2006, S. 142.

⁸⁵ Höck zit. n. Krämer 2004, S. 148f.

⁸⁶ Dies betrifft nicht alle Werke Platonovs bzw. nicht alle Figuren in den jeweiligen Erzählungen, muss aber als zweckdienliche Erzählstrategie erkannt werden.

⁸⁷ Arregi 2019, S. 246.

Innenwelt des Uterus ein geschlossener Raum, der allein für die Genese und Gestaltung des Organismus verantwortlich ist.⁸⁸ Aufgrund der Konzeption des Uterus als geschütztes, weltloses Ganzes, ist der ungeborene Fötus – um Heideggers Terminus zu verwenden⁸⁹ – nur durch den ihn umgebenden Mutterkörper *in der Welt*.⁹⁰ Nur durch die Mutter hat also der ungeborene Mensch Anteil an der fragmentarischen, äußeren Welt, während er sich in der Ganzheitlichkeit oder den nicht entäußerten Herausbildungsprozessen in Sicherheit wähnen kann. Mit der Geburt, also der tatsächlichen Translokation in die Außenwelt, vollzieht sich ein radikaler Bruch, bei dem die Mutter als erste äußere Instanz wahrgenommen wird und somit als „Weltbildnerin“⁹¹ für das Neugeborene fungiert.⁹² Gerade diesen Punkt betont Karasev, wenn er die „Bauch-Menschen“ Platonovs den „Kopf-Menschen“ Dostoevskijs gegenüberstellt und erstere mit kleinen Kindern vergleicht, die das Leben mit ihrem Bauch – intuitiv und instinktiv – leben, sich dabei noch an die Verbindung mit der Mutter erinnern und sich in die sichere Höhle des Uterus zurücksehnen.⁹³ Voščev meint mit Verweis auf einen Hund, er lebe, wie das Tier, „durch eine Geburt“⁹⁴. Der Hammerschmied, ein domestizierter und deshalb anthropoider Bär, blickt beim Zusammentreffen mit dem Waisenkind Nastja auf sie, «как на забытую сестру, с которой он жировал у материнского живота на летнем лесу своего детства»⁹⁵. In dieser Welt können nur jene glücklich sein, die nicht geboren sind, die beschützt im Mutterkörper der Geburt entgegenleben und nicht geboren dem Tod.

In diesem Sinne werden die Mutterfiguren im Werk Platonovs mit Schutz, Halt und bedingungsloser Liebe assoziiert. Ihr Dasein lässt die erdrückende Realität verblassen, ihr Verlust aber hat drastische Konsequenzen, nämlich den Verlust von Identität und die Preisgabe an die Einsamkeit. Es mag also nicht verwundern, dass das Waisenmädchen Ol’ga in der bereits besprochenen Erzählung *Na zare tumannoj junosti* nach dem Tod der Eltern die Verhaltensweisen der Mutter annimmt.

Теперь девочка-сирота тоже думала и поступала подобно матери, и ей от этого было легче жить одной. Когда она делала вместо матери все дела по хозяйству, когда она повторяла ее слова, вздыхала от нужды и тихо томилась на кухне, девочка воображала, что мать ее еще жива в ней немного, она чувствовала ее вместе с собою.⁹⁶

⁸⁸ Vgl. Arregi 2019, S. 246.

⁸⁹ Vgl. Heidegger 1972.

⁹⁰ Arregi 2019, S. 246f.

⁹¹ Ebd. S. 35.

⁹² Ebd. S. 247.

⁹³ Karasev 2002, S. 80f.

⁹⁴ Platonov 2018b, S. 360.

⁹⁵ Ebd. S. 436.

⁹⁶ Platonov 1999, S. 512.

Sie versucht, nach Lacan gesprochen, in den Zustand der frühkindlichen Symbiose mit dem dyadischen Partner, der Mutter, zurückzukehren, in dem die Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich noch nicht vollzogen ist.⁹⁷ Die symbiotische Verbindung zur Außenwelt, in Form der Mutter, negiert die Individualisierung und Entfremdung des Kleinkindes, die im Spiegelstadium realisiert wird.⁹⁸ Die Mutter erfüllt also eine Doppelfunktion, einerseits fungiert sie in der Symbiose als Versorgerin und Beschützerin des Kindes, andererseits vermittelt sie dem Kind die Außenwelt, ja stellt seine Verbindung zur Welt dar. Die Verweigerung des Identifikationsprozesses und der damit einhergehenden Ich-Konstitution kann in Zusammenhang mit der Vereinsamung des Waisenkindes gesehen werden. Den einzigen Schutz erfährt die Protagonistin durch die konstruierte Wiederbelebung der Dyade, die eigentlich vielmehr eine Selbstausslöschung im Sinne eines schizophränen Alter Egos darstellt. Das Mädchen entfernt die passive Mutter-Maske nach zwei Tagen, um als eigenständiges Ich aktiv die Wahrheits- und Sinnsuche anzutreten. Die Sehnsucht nach der schützenden (Gebär)Mutter wird in unterschiedlichen Motiven aufrechterhalten: Ol'ga wird von Soldaten der Roten Armee in einem Zug bis in die Stadt ihrer Tante mitgenommen, im geschlossenen Wagon gefüttert und mit Mänteln gewärmt. Angekommen, «опустили ее, под руки, из вагона на землю»⁹⁹. Auch wenn im Russischen die Formulierung „zur Welt bringen“ nicht wörtlich verwendet wird, beinhaltet diese Sequenz durchaus den Beigeschmack einer Neugeburt. Das umsorgte Kind wird von den Vertretern der neuen Macht auf festen Boden gestellt, von dem aus ein Neuanfang möglich ist. Die Tante Tat'jana Vasil'evna ähnelt ihrer äußeren Erscheinung nach der verstorbenen Mutter, was dem Mädchen erneut Hoffnung schenkt, aufgrund der Verrohung der Verwandten aber zerstört wird. Die Protagonistin muss auf einer harten Truhe nächtigen, zieht dabei fötusähnlich die Beine bis zum Kinn an, hat die Hände auf den Bauch gelegt und das Gesicht zur Seite gedreht. Eine Analogie zum Wagon bildet das Stipendium der Sowjetmacht, das das Waisenkind ebenso mit Nahrung, Kleidung und einem Dach über dem Kopf versorgt und folglich als (Gebär)Mutterersatz auftritt. Dieselbe Rolle erfüllt Ol'ga als Kindermädchen für den Halbweisen Juška, der sie bald als leibliche Mutter wahrnimmt. Da sie aber ein Praktikum bei der Eisenbahn absolvieren muss, wird Juška in die Obsorge der staatlichen Kinderkrippe übergeben. Ol'ga argumentiert dies damit, dass sie ja selbst auch eine staatliche Mutter für das Kind gewesen sei, da sie für die Tätigkeit entlohnt worden sei.¹⁰⁰

⁹⁷ Lacan 1973, S. 68f.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Platonov 1999, S. 515.

¹⁰⁰ Ebd. 528.

Damit wird sie zur Inkarnation des Mutterstaates, der für die elternlosen Kinder sorgt. Als sie am Ende der Erzählung bei einem Eisenbahnungsglück verletzt wird, ist ihre einzige Bitte im Krankenhaus Juška zu sehen. Die Liebe zu diesem Kind, das sie als das ihrige akzeptiert, lässt sie genesen. Am Ende also siegt die natürliche, aufrichtige Zuneigung anstatt der verstaatlichten, bürokratisierten Obsorge.

In ähnlicher Weise reiht sich hier die bereits genannte Kurzgeschichte *Ulja* (1950/51) ein, in der die Titelheldin erst durch die Wiedervereinigung mit ihrer Lebensspenderin, ihrem Ursprung, geheilt wird. Die Zuneigung der Adoptiveltern vermag dies hier nicht, sondern erst der Kuss der leiblichen Mutter.

Das schmerzliche Verlangen nach der Wärme des Mutterkörpers manifestiert sich, wie angedeutet, durch die Schlafpositionen und -plätze. Auf anschauliche Weise zeigt sich dies in der Erzählung *Tretij syn* (1936). Nach dem Tod der Mutter entsendet der Vater Telegramme an die sechs Söhne, die sich alsbald in die Provinzstadt begeben, um an der Beerdigung teilzunehmen. Der dritte Sohn, ein Physiker, reist mit seiner sechsjährigen Tochter an, die mit dem Großvater in einem Bett nächtigt, an der Stelle, „wo vierzig Jahre die verstorbene alte Frau schlief“¹⁰¹. Dabei gräbt das Mädchen aus Furcht vor der Nacht und der toten Großmutter den Kopf in die Decke. Der Schutz der Decke und die Wahl des Schlafplatzes, nämlich paradoxerweise das Bett der (Groß)Mutter, die sechs Söhnen das Leben geschenkt hat, verdeutlicht die Funktion der schützenden Mutterhöhle.

An anderen Stellen wird diese Ebene durch den Rückzug in höhlenartige, abgeschlossene Räume noch deutlicher, wenn etwa die Protagonistin Ulja sich aus Furcht vor den Menschen in eine Sandsteinhöhle zurückzieht und nur in der dortigen Dunkelheit zur Ruhe kommt. Auch Al’bert Lichtenberg, der Protagonist der Erzählung *Musornyj veter*, gräbt sich eine kleine Höhle unter einem Baum¹⁰², wo er, verbunden mit Mutter Natur, Geborgenheit findet. Die Verbindung mit der organischen Materialität der Erde ist in beiden Beispielen evident. Die Erde wird also ähnlich der Konzeption der Gaia in der griechischen Mythologie mit dem Schöpferisch-Weiblichen assoziiert. Es handelt sich nicht um eine metaphysisch-religiöse Konnotation des Weiblichen wie etwa bei Dantes Beatrice oder Solov’evs Sofija, sondern um reproduktive,

¹⁰¹ Platonov 2018b, S. 509.

¹⁰² Die Verbindung von Mensch und Baum kann als Topos identifiziert werden und zeigt sich beispielsweise eindrücklich in den Plastiken Alberto Giacomettis. Die 1930 entstandene Skulptur *femme, tête, arbre* verbindet kompositorisch einen Frauenkörper, einen Kopf und einen Baumstamm. Die einen Muttermund verkörpernde Frauengestalt erscheint als dominierendes Element, der Baum fungiert in seiner Pflanzenhaftigkeit als Auswuchs der Erdmutter Gaia. (Vgl. Milz 2006, S. 122)

organische Materie. In der Erzählpoetik Platonovs kann, so Jablokov, „jede Vertiefung, jede Absenkung des Geländes, ob natürlich oder künstlich (Grube, Loch, Höhle, Grab usw.) als gebärendes ‚Inneres‘ (Schoß, Vagina) gedacht [...] werden [...]“¹⁰³. Besonders eindrücklich wird dies in der *Povest’ Kotlovan*, wo das ausgehobene Erdloch tatsächlich als «маточное место»¹⁰⁴ bezeichnet wird, also als Uterus, der neues Leben entwickelt, im übertragenen Sinn als die Gebärerin des neuen Menschen der neuen kommunistischen Welt. Als eigentlich fruchtbarer Untergrund, in Form von Acker- und Wiesenboden, stellt die lebensschenkende Erde das zentrale Element im Leben der Bauern dar. Allein die Natur ist in der trostlosen Welt der *Povest’* steril und arid geworden. Viele Bauern schließen sich im Fortgang der Handlung dem Kolchos an und unterstützen die Erdarbeiter beim Ausheben der Baugrube. Diese aktive Aufgabe, die Konstruktion der glücklichen Zukunft in Form des gemeinproletarischen Hauses, wird ausnahmslos von den männlichen Figuren ausgeführt. Neben der Titelheldin, der Baugrube selbst, erscheinen lediglich zwei weitere weibliche Figuren, die Buržujka Julija und ihre bereits oben genannte Tochter Nastja. Nach dem Tod der Mutter nimmt sich der Erdarbeiter Čiklin des Mädchens an, das intuitiv und aus Gewohnheit – denn genauso hat sie es von ihrer Mutter gelernt – mit dem Gesicht auf dem warmen Bauch ihres Wahlvaters schläft. Der Bauch erscheint als Verbindungselement zwischen der materiellen Substanz der Erde und ihrer Funktion als Lebensspenderin. Auch Voščev steigt zum Schlafen in eine Schlucht hinunter und legt sich dort mit dem Bauch auf die Erde und an anderer Stelle in eine warme Erdgrube, um in der Verbindung mit dem Ursprünglichen, Vorbewussten, die quälenden Gedanken der unverständlichen Realität zu vertreiben.

Das Motiv des sich mit dem Bauch auf die Erde Legens wird bereits in der 1920 verfassten Erzählung *Markun* eingeführt, wenn der Titelheld dadurch versucht die unerwartete Qual und den Schmerz seiner Gedanken zu mildern. Im Laufe von Platonovs Schaffen entwickelt sich die Position zur bevorzugten Sterbeposition der positiv gezeichneten Held*innen und wird in der *Povest’ Ėfirnyj trakt* (1926) mit einem Zusatz erklärt. Der Physiker Faddej Kirillovič Popov erkrankt in der Steppe bei seinen Forschungen an Malaria. Sein Assistent, der ehemalige Arbeiter Kirpičnikov, beobachtet, dass «У Фаддея Кирилловича явилась еще страшная и неутомимая тоска по матери, хотя она умерла пятнадцать лет назад»¹⁰⁵. Schließlich findet er den Physiker tot im Bett, mit dem Gesicht zum Boden gedreht, «ища место ближе к центру

¹⁰³ Jablokov 2016, S. 291.

¹⁰⁴ Platonov 2018b, S. 410.

¹⁰⁵ Platonov 2016, S. 20.

земли»¹⁰⁶. Dieser Kerntopos zieht sich kontinuierlich durch die Werke Platonovs, wobei jedes auf seine eigene Weise ein weiteres Puzzlestück für die Gesamterfassung des Phänomens darstellt.

Begeben wir uns also weiter. Die angestrebte Verbindung der beiden Elemente, jenes des Uterus und jenes der Erde, wird in der Erzählung *Sed'moj čelovek* (1941/42) zur treibenden Sehnsucht des Helden. Osip Geršanovič, der siebte Mann der gleichnamigen Erzählung, berichtet seinen Partisanenfreunden vom Schicksal seiner Familie, bevor er selbst in ein deutsches Gefangenenlager nahe Minsk gebracht wird und dort den Tod findet.

Все его дети, жена и бабушка лежат в глиняной могиле возле Борисовского концлагеря, и там еще с ними лежат вдобавок пятьсот человек, тоже убитых, – все они голые, но сверху они покрыты землей, летом там будет трава, зимой лежит снег, и им не будет холодно. – Они согреются, – говорит Гершанович.¹⁰⁷

Den toten Körpern, die im lehmigen Massengrab dicht an dicht zusammenliegen, kommt eine reproduktive Kraft zu: Aus der durch die Erde und die Körper konservierten Wärme vermag sich neues Leben zu entwickeln. Zudem wird das Motiv der Erde durch jenes der Energieweitergabe erweitert. Als Student der Elektrotechnik am Eisenbahn-Polytechnikum in Woronesch ist der junge Platonov sicherlich mit den Gesetzen der Thermodynamik¹⁰⁸ in Kontakt gekommen. Uns interessiert hier in erster Linie der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik, der Energie in Form von Wärme und Arbeit beschreibt.¹⁰⁹ Vereinfacht ausgedrückt, erbringt jener Hauptsatz den Beweis, dass bei der Verwandlung von Wärme in Arbeit und umgekehrt, bzw. der Wärmeübertragung von einem auf einen anderen Körper, eine bestimmte Menge unwiederbringlich verloren geht.¹¹⁰ In der Physik wird dieser Wärmeverlust als Entropie bezeichnet. Wie Mørch darlegt, sind dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik metaphysische und philosophische Implikationen immanent, da der Faktor der Zeitlichkeit mit dem Wachstum der Entropie einhergeht.¹¹¹ In dieser Lesart fungiert der Zweite Hauptsatz als Beweis für das Ende von Zeit, wenn alle Energie zu Entropie und das Universum zu kaltem Chaos geworden ist.¹¹² Vor diesem Hintergrund kann das große Interesse Platonovs für Wärme und Energieweitergabe gesehen werden. Der Austausch von Wärme stellt in dieser „tragischen Weltanschauung“¹¹³ folglich einen Schritt Richtung totaler Entropie, also dem Ende des

¹⁰⁶ Platonov 2016, S. 21.

¹⁰⁷ Platonov 1978, S. 242.

¹⁰⁸ Der Zweite Hauptsatz der Thermodynamik ist unerlässlich für das Verständnis der Dampflokomotive. Platonov selbst gilt als Erfinder einer Dampfturbine. (Günther 2016, S. 20.)

¹⁰⁹ Mørch 1999, S. 228.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd. S. 229.

¹¹² Hawking 1988, S. 151ff.

¹¹³ Mørch 1999, S. 229.

Universums dar. Allein Mørchs Feststellung einer Passivität in Platonovs Vorausschau muss hier widersprochen werden.¹¹⁴ Die Held*innen der Erzählungen versuchen dieses lineare Fortschreiten durch die Berufung auf einen Energiekreislauf zu verhindern. Der versehrte Al’bert Lichtenberg legt sich zum Sterben mit dem Körper auf die Erde, wobei sein warmes Blut in das trockene Erdreich fließt. Das warme Leben darf nicht verschwendet werden und nährt in diesem Fall den vom Müllwind verdorrten Boden. In *Kotlovan* gibt es eine analoge Szene, wenn der Mittelbauer Elisej meint:

А я, Елисей Саввич, под кленом дубравным я себя на дворе, под могучее дерево лягу. Я уж там и ямку под корнем себе уготовил, умру – пойдет моя кровь соком по стволу, высоко взойдет! Иль, скажешь, моя кровь жидка стала, дереву не вкусна?¹¹⁵

Interessanterweise gilt diese Art der Weitergabe nicht für alle Held*innen. Der Protagonist der Erzählung *Po nebu polunoči* (1939) tötet seinen Ko-Piloten, den überzeugten Faschisten Fridrich Kenig, Inkarnation der instinktiven, fröhlichen Idiotie. Nach der Landung in Spanien wirft er die Leiche, die nicht blutet, obwohl sie es aufgrund der angewandten Gewalt müsste, auf ein Feld. Ihr ideologisch vergifteter Lebenssaft darf die reproduktive Erde nicht speisen.

Der Erhalt der Körperenergie zeigt sich auch, wenn Nastja sich zunächst am sterbenden Körper der Mutter wärmt, «а чтобы девочка не тратила свое тепло на остывающую мать, он [Čiklin] взял ее к себе на руки и так сохранял до утра, как последний жалкий остаток погибшей женщины»¹¹⁶. Dem Verlust der Wärme durch Verschwendung muss entgegengewirkt werden. So schlafen auch die Erdarbeiter in der Baracke Rücken an Rücken, um den Energiefluss aufrecht zu erhalten und sich auf diese Weise vor (psychischer) Kälte und Einsamkeit zu schützen. Der „vagabundierende Wahrheitssucher“¹¹⁷ Voščev legt sich zwischen zwei schlafende Arbeiter und verspürt in diesem Verschlungensein der Körper eine Zufriedenheit, die ihn schlafen lässt. Als aneinandergeschmiegte Körper werden sie zu Inbegriffen „gegen die Entropie und den Wärmetod des Universums“¹¹⁸, bleiben dabei aber porös, was ein Durchdringen und Übertragen von Energie, aber auch ihren Verlust, leichter macht.¹¹⁹ In dieses Bild sind die Beerdigungsszenen der beiden Frauen einzuordnen, die als Vorläufer für die Passage aus *Sed’moj čelovek* gesehen werden können. Nastja stirbt im Laufe der Erzählung genauso wie ihre Mutter Julija, wobei die Grablegungen der beiden in Analogie

¹¹⁴ Vgl. Witte 2016, S. 233.

¹¹⁵ Platonov 2018b, S. 406.

¹¹⁶ Ebd. S. 398.

¹¹⁷ Beitz 2002, S. 16.

¹¹⁸ Witte 2016, S. 233.

¹¹⁹ Ebd.

zueinander stehen und beide Male vom Erdarbeiter Čiklin ausgeführt werden: Dieser findet die im Sterben liegende Mutter auf dem Boden einer baufälligen, verkommenen Kachelfabrik, deren Gebäude «теперь стало ниже, ибо постепенно вросло в землю [...]»¹²⁰. Sie stirbt mit dem Gesicht auf der Erde, Čiklin verschüttet die Tür mit brüchigen Ziegeln und herumliegenden Steinen, was durchaus an ägyptische Grablegungen erinnert. Ähnlich gestaltet es sich bei der Begräbnisszene am Ende der *Povest'*, als Nastja, Inkarnation der glücklichen Zukunft, an einer Erkältung stirbt. Ein Tod durch Erkältung des Körpers also, als Folge des Energieverlusts. Wieder ist es Čiklin, der ihr eine Art Sarkophag aus einer Granitplatte meißeilt, «дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха»¹²¹. Wie Jablokov andeutet, kehren die beiden Frauen nicht im eigentlichen Sinne zur Erde zurück, da sie in steinernen Kapseln innerhalb der Erde begraben werden.¹²² Der dadurch verwehrte Kontakt mit der weiblichen Substanz zerrüttet ihr Bild als (re)produktive, energetische Kraft und spricht ihr die Aufgabe als Bewahrerin der toten Körper ab. Und auch wenn die Figuren am Ende des Textes wie im Wahn weitergraben, um sich noch tiefer in den weiblichen Schoß zu versenken, scheint nicht viel vom fruchtbaren Potential der Erde übriggeblieben zu sein. Die an Lenin erinnernde Konservierung der beiden Körper liegt eben an der Leere der Grube. Bereits zu Beginn des Bauprojektes wird das ausgehobene Material als tot, gefroren, vom Regen durchnässt und abgesehen von einigen armseligen Gräsern als unfruchtbar¹²³ beschrieben. Der karge Boden spiegelt die karge Existenz ohne Wahrheit und Sinn wider und wird auch im Laufe des Grabungsprozesses nicht mit Sinn und Inhalt angereichert. Die beiden Heldinnen müssen vor der sterilen Substanz, die ihr Grab umgibt, geschützt werden. Die Grube ist mit einer zukunftslosen Ideologie aufgeladen und steht im Diskurs der totalen Entropie.

Ein anderes Bild wird in der früher besprochenen Erzählung *Ėfirnyj trakt* (1926) gezeichnet, zu der wir an dieser Stelle noch einmal zurückkehren wollen. Zehn Jahre nach dem Tod des Physikers Popov, nimmt der inzwischen ausgebildete Ingenieur Michail Kirpičnikov dessen Platz ein und wird für den Bau eines Ätherstroms, eines vertikalen Tunnels, der die innere Wärmeenergie der Erde nutzbar machen soll, in die jakutische Tundra geschickt. Bei dortigen Grabungen wurden die menschlichen Überreste einer prähistorischen Kultur entdeckt. Die bestens konservierten Leichen mit rosa Wangen und feinem Duft¹²⁴ sowie ein Buch mit

¹²⁰ Platonov 2018b, S. 395.

¹²¹ Ebd. S. 462.

¹²² Jablokov 2016, S. 295.

¹²³ Platonov 2018b, S. 385.

¹²⁴ Platonov 2016, S. 24.

Aufzeichnungen zum ungeheuren Wachstum von Materie bilden den Ausgangspunkt für die Forschungen. Kirpičnikov soll nun einen Ätherstrom bauen, um gegen die Vergänglichkeit der Natur anzukämpfen. Fern von seiner Familie tüftelt er an der Realisation des Apparates, die ihm aber nicht gelingt. Rastlos zieht er von einem Ort zum nächsten und findet schließlich auf der Rückreise zu seinen Lieben den Tod. Sein Sohn Egor tritt in die Fußstapfen des Vaters, wobei ihm dasselbe Schicksal zuteil wird.

Das Augenmerk muss an dieser Stelle auf die Schauplätze des Todes der beiden Wissenschaftler Michail und Egor Kirpičnikov gerichtet werden. Sowohl Vater als auch Sohn finden ihren letzten Ruheort im Wasser. Der ältere Wissenschaftler stirbt bei einem Schiffsunglück während der Überfahrt von Amerika, der jüngere in einem Gefängnis in Buenos Aires, wobei seine Leiche in den Amazonas geworfen und weiter in den Pazifik gespült wird. Wasser spielt im Œuvre Platonovs in vielerlei Hinsicht eine Rolle. Dies zeigt sich einerseits in den Titeln folgender Prosawerke durch direkte oder indirekte Referenzen: *Nemye tajny morskich glubin* (1923), *Epifanskije šljuzy* (1926), *Juvenil'noe more* (1932), *Reka Potudan'* (1936), *Svežaja voda iz kolodca* oder *Afrodita* (1944). Andererseits dominiert Wasser bzw. Flüssigkeit in Form von starken Regenfällen, Schweiß, Blut oder Tränen die Handlungen und Schauplätze.¹²⁵

Das archetypische Element des Wassers fußt ebenso wie das der Erde auf mythologischem Boden. Der griechische Gott Okeanos wird in Homers Ilias als der Ausgangspunkt der Welt genannt, sowohl der Götterwelt als auch aller Gewässer.¹²⁶ In Hesiods Theogonie wird er als Vater der Styx genannt, die als zehnter Teil seiner Gewässer im Erdinneren fließt und das Reich der Lebenden vom Totenreich des Hades trennt.¹²⁷ Eine etwas andere Variante findet sich in der orphischen Kosmogonie, wo als erster Schöpfungsakt Gaia aus dem Gewässerschlamme des Protogonos Hydros erschaffen wird.¹²⁸ Im sumerischen Pantheon steht die Göttin des Urmeers, Nammu, aus der die Erdgöttin Uraš hervorgeht, am Beginn der Schöpfung.¹²⁹ Die Liste könnte hier auf die kosmogonischen Mythen der indoiranischen, finno-ugrischen, nordgermanischen oder indischen Völker ausgeweitet werden, wo sich überall ähnliche Konzeptionen finden, doch bereits die genannten Beispiele veranschaulichen den archetypischen Gehalt der Elemente Wasser und Erde und führen ihre enge Verbindung vor Augen. Zudem wird bereits in dieser kurzen Aufzählung deutlich, dass das Wasser auf ein fruchtbares Moment zurückgeführt wird.

¹²⁵ Vgl. Karasev 2002, S. 54; 56.

¹²⁶ Homer 1873, S. 194.

¹²⁷ Hesiodos 2017, S. 13; 25.

¹²⁸ Feslidis 2016, S. 24.

¹²⁹ Winkler 2009, S. 208.

Für die Platonovschen Figuren wird der Kampf gegen die innere Leere, die es zu füllen gilt, zum „ontologischen Maßstab für die Existenz“¹³⁰, weil daran die Kategorien Leben und Tod gekoppelt sind. Es geht darum, einen Zustand der inneren und äußeren Fülle zu erreichen, um lebendig zu sein, der aber, ob der fehlenden Substanz der neuen Wirklichkeit, nicht erreicht werden kann. Der Idealzustand, der hier von Karasev ermittelt wird – also jener der größten Fülle und Vitalität – ist jener der schwangeren Frau, die mit der Substanz des in ihr wachsenden Kindes, des sich entwickelnden Lebens, (aus)gefüllt wird.¹³¹ Der volle Körper ist der, der nicht geboren hat, dem aber die Filiation als erstes Merkmal eingeschrieben ist.¹³² Mit ihrem tatsächlichen Eintreten wird der Status quo aufgelöst, das Kind entäußert und der Leere preisgegeben. Der Wechsel vom Leben zum Tod hat sich eingestellt. Damit nicht genug, das Aufbrechen der Symbiose führt auch zur Unterbrechung des absoluten Energiekreislaufes, jenem zwischen Mutter und Kind, in dem es keine Entropie gibt. Die Sehnsucht nach dem vorgeburtlichen Zustand, nach der Gebärmutter samt Fruchtwasser wird durch das Geworfenwerden in die Leere ausgelöst. Bei den Aufzeichnungen zum Untergang der Prä-Kultur der Ajunen in *Ėfirnyj trakt* wird dies dargelegt, wenn sich der Herrscher und Aufzeichner des „General’noe Sočinenie“ an die „Epoche der Kindheit seiner Heimat“¹³³ erinnert, in der der „heiße Strom“¹³⁴ des „Mutterozeans“¹³⁵ die Hügel und Böden, die nun erkaltet und steril geworden sind, gespeist hat.

Der Gang zurück ins Wasser bildet das Kernelement im Roman *Čevengur* (1926-28), wenn der sterbende Dvanov das „See-Grab“¹³⁶ zu einem „See-Uterus“¹³⁷ macht. Die Worte des sterbenden Jungen, «Я хочу спать и плавать в воде»¹³⁸ könnten ebenso gut von ihm stammen, da er sich, wie zuvor sein Vater, im See ertränkt und in das Fruchtwasser der Erde zurückkehrt, aus dem er und seine Vorgänger*innen hervorgegangen sind.¹³⁹ Gleichzeitig verspricht Prokofij den ertrunkenen Dvanov zurückzubringen, womit eine venusgleiche Geburt aus dem Wasser tatsächlich realisiert werden würde.

In *Reka Potudan’* (1936) wird das Wasser des Flusses zum Hauptgegenstand der Handlung und

¹³⁰ Karasev 2002, S. 43.

¹³¹ Ebd. S. 53.

¹³² Deleuze/Guattari 1977, S.196.

¹³³ Platonov 2016, S. 64.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Karasev 2002, S. 58.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Platonov 2018b, S. 265.

¹³⁹ Vgl. Karasev 2002, S. 58.

bestimmt das Leben der (Halb)Waisen Nikita und Ljuba. Im Winter legen sich beide mit dem Bauch auf die dicke Eisfläche und beobachten das fließende Wasser des glücklichen Flusses, «потому что она уходит в море и эта вода подо льдом будет течь мимо берегов далеких стран, в которых сейчас растут цветы и поют птицы»¹⁴⁰. Daneben formt Nikita während der Wintermonate Figuren und „verschiedene Gegenstände“¹⁴¹ aus Ton, «не имеющие подобия и назначения, – просто мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева [...]»¹⁴². So als ob er sich die produktive Kraft des Wassers während der unfruchtbaren Monate aneignen wollte, um ihm näher zu sein. Das Wasser und seine Wirkung haben also eine ungeheure Anziehungskraft auf Nikita. Der Wunsch sich mit ihm zu vereinigen plagt ihn. Immer wieder kommen ihm die Gedanken sich zu ertränken, sollte Ljuba, die ihm weniger Gefährtin, sondern vielmehr Mutterersatz geworden ist¹⁴³, ihn nicht mehr ertragen. Von Gedanken geplagt verlässt er die Stadt. Vor Kummer und weil Ljuba «думала, ты утонул и всплывешь»¹⁴⁴, hat sie sich in den Potudan' gestürzt, bevor sie von Fischern herausgezogen werden konnte. Der Name des Flusses verweist laut Skakov auf seine Funktion als Ort, an dem die russische Bevölkerung ihren Tribut (dan') an die Mongolen leisten musste.¹⁴⁵ Dabei fungiert der Potudan', ähnlich wie die Styx, als Trennlinie zwischen einer erdrückenden und einer ersehnten Welt. Das fließende Wasser des Flusses, das in einer vollendeten und stagnierenden Welt die einzige Bewegung bildet, seine Veränderung mit den Jahreszeiten tritt als Spiegel des jungen Nikita auf:

И вот они терпеливо дружили вдвоем почти всю долгую зиму, томимые предчувствием своего близкого будущего счастья. Река Потудань тоже всю зиму таилась подо льдом, и озимые хлеба дремали под снегом – эти явления природы успокаивали и даже утешали Никиту Фирсова: не одно его сердце лежит в погребении перед весной.¹⁴⁶

Das Wasser wird für ihn zum Sehnsuchtsträger. In ihm brennt der Wunsch sich im Fluss zu ertränken und doch schafft er es nicht. Seine Intentionen realisieren sich im versuchten Selbstmord Ljubas im Potudan', wobei auch ihr die Vereinigung mit dem Wasser nicht gelingt. Gerade mit dem Wechsel der Stofflichkeit des Flusses im Laufe des Jahres wird seine zeitliche

¹⁴⁰ Platonov 2018b, S. 494.

¹⁴¹ Ebd. S. 499

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ «В своей комнате Люба раздела и уложила Никиту в кровать и укрыла его одеялом, старой ковровой дорожкой, материнскою ветхою шалью – всем согревающим добром, какое у нее было. [...] Люба обняла Никиту и прижала к себе, а он свернулся от стужи в комок и прильнул лицом к ее груди, чтобы теснее ощущать чужую, высшую, лучшую жизнь и позабыть свое мученье, свое продрогшее пустое тело.» (Ebd. S. 493f.)

¹⁴⁴ Ebd. S. 505.

¹⁴⁵ Skakov 2011, S. 61f.

¹⁴⁶ Platonov 2018b, S. 495.

Dimension sichtbar. Den Figuren gelingt es nicht, den Zeit-Fluss zu passieren, sie sind dazu verdammt, dort auszuharren, wo sie sind.¹⁴⁷ Dabei entwickelt sich das Zeiterleben nicht linear, sondern genauso wie der Wasserfluss zirkulär.¹⁴⁸ Fortschritt und Bewegung sind in einem undurchdringbaren Kreis gefangen. Allein das Verweilen am prokreativen Wasser bringt für kurze Zeit Glück und Ruhe.

¹⁴⁷ Skakov 2011, S. 62.

¹⁴⁸ Ebd.

4.2 Psychische Fragmente

4.2.1 Vergessen als Strategie

Die defizitäre Identität der Platonovschen Held*innen, ihre mangelhafte bis fehlende psychologische Ausformung, erhält durch die Motive des Vergessens und der Gedächtnislosigkeit eine Konstante im Werk des Autors. Das folgende Kapitel soll veranschaulichen, wie das Vergessen als Strategie zu einer Art Selbstausslöschung der handelnden Figuren den ontologischen Diskurs bestimmt.

In der Erzählung *Reka Potudan'* (1936) gibt die gewollte Gedächtnislosigkeit bereits in den ersten Zeilen den melancholischen Grundton der Handlung vor, wenn die Verwundeten des Bürgerkriegs die erlebten Strapazen in langem Schlaf hinter sich lassen wollen. Gerade diese Konnotation spiegelt sich im russischen Wort *zabyt'* (vergessen) wider, das einen Zustand jenseits des eigentlichen Daseins impliziert. Der Schlaf als unbewusster Zustand schlägt in dieselbe Kerbe und zeigt sich, wenn sich der Vater der Hauptfigur nach dem Verlust seiner Frau und zwei seiner Söhne im Ersten Weltkrieg in die schützende Lähmung der Ruhe flüchtet:

Спал отец помногу – с вечерней зари до утренней, – иначе, если не спать, он начинал думать разные мысли, воображать забытое, и сердце его мучилось в тоске по утраченным сыновьям, в печали по своей скучно прошедшей жизни.¹⁴⁹

Kant weist in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796/97) auf die zwingend notwendige Unterscheidung zwischen Vergessen und Vergesslichkeit hin. Die Vergesslichkeit (*obliviositas*) hat „die Wirkung einer habituellen Zerstreuung“¹⁵⁰, „wo der Kopf, so oft er auch gefüllet wird, doch wie ein durchlöcherter Faß, immer leer bleibt“¹⁵¹. Sie meint einen „Mangel der Aufmerksamkeit auf das Gegenwärtige“¹⁵². Demgegenüber wird das Vergessen (*oblivion*) als Potential verstanden, das aufmerksames, abstraktionsfähiges und freies Denken begünstigt.¹⁵³ Daran anschließend bezeichnet Nietzsche die Vergesslichkeit als ein „positives Hemmungsvermögen“¹⁵⁴, das er mit den Abläufen des Verdauungsapparates vergleicht. Sie repräsentiert einen unbewussten Prozess und agiert als „Türwärterin [...], Aufrechterhalterin der seelischen Ordnung, der Ruhe“¹⁵⁵, ohne welche weder Glück noch Heiterkeit oder Sein in

¹⁴⁹ Platonov 1999, S. 472.

¹⁵⁰ Kant 1964, S. 490.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Abbt 2016, S. 164.

¹⁵⁴ Nietzsche 2012, S. 648.

¹⁵⁵ Ebd.

der Gegenwart möglich wäre.¹⁵⁶

Freud kategorisiert das Vergessen in seinen Aufzeichnungen *Zum psychischen Mechanismus der Vergeßlichkeit* (1898) als „Absicht“¹⁵⁷ oder „Verdrängen“¹⁵⁸, welche zu einer Reihe von „Widerständen“¹⁵⁹ führen. Der Begriff der „Verdrängung“ beschäftigt ihn im gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1915. Er versteht darunter eine unlenkbare Art von Vergessen, einen triebgesteuerten Schutzmechanismus, ausgelöst durch Angst oder Trauer.¹⁶⁰ Ähnlich wie Kant, formuliert Freud aber auch ein frei wirkendes Vergessen, das keine Ablenkung mehr ist, sondern in seiner Umsetzung der Bewältigung innerer Konflikte dient.¹⁶¹

Das Vergessen wird also als aktives Potential verstanden, das eine Neuordnung anstrebt und erreichen kann. Dem Vergessen liegt somit ein Selektionsprozess zugrunde, der uns an dieser Stelle erneut in die griechische Mythologie führen soll. Lethe, die Tochter der Zwietracht Eris und Abkömmling der Nacht, bildet das Gegenstück zu Mnemosyne, Tochter des Uranus und der Gaia, Göttin des Gedächtnisses und Mutter der neun Musen. Zudem bildet Lethe den Fluss des Vergessens im Hades. Das Trinken des Wassers der Lethe ermöglicht es den Verstorbenen sich von ihrem Dasein zu lösen und bereitet sie somit für die Neugeburt vor.¹⁶² Erst die Auslöschung der früheren Identität, das Entbinden von allen Bestimmungen, kann den Menschen auf neue Wege führen.

Gerade diesen Aspekt formuliert Paul Valéry mit dem „oubli positif“¹⁶³, einem positiven, lenkbaren und aktiven Vergessen, das in enger Beziehung zu seinem Konterpart, dem dekonstruktiven, unwillkürlichen „oubli perte“¹⁶⁴ steht. Dabei stellt Abbt zurecht die Frage, inwiefern Vergessen gesteuert werden kann, da der endgültige Verlust nicht festzustellen ist.¹⁶⁵ Der Konflikt ergibt sich also daraus, dass das Subjekt nicht wirklich bewusst vergessen kann, da es sich nicht über die Totalität der Denkprozesse hinwegsetzen kann.¹⁶⁶ Was sich vollzieht, ist eher ein Weglassen und Auslassen.

¹⁵⁶ Des Weiteren bezeichnet Nietzsche Menschen, deren Hemmungsapparat lädiert oder gar zum Stillstand gekommen ist, als „Dyspeptiker“. Die Störung des Systems führt dazu, dass der Mensch „mit nichts ‚fertig‘“ wird. (Nietzsche 2012, S. 648.)

¹⁵⁷ Freud 1964, S. 525.

¹⁵⁸ Ebd. S. 521.

¹⁵⁹ Ebd. S. 523.

¹⁶⁰ Zit. n. Abbt 2016, S. 171.

¹⁶¹ Abbt 2016, S. 172.

¹⁶² Ebd. S. 61.

¹⁶³ Valéry 1989, S. 105.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Abbt 2016, S. 342.

¹⁶⁶ Ebd.

Diese pragmatische Anthropologie des Vergessens¹⁶⁷, nämlich das unkontrollierte in den Hintergrund Schieben qualvoller Gedanken, bestimmt die Beschaffenheit der Platonovschen Held*innen. Neben der Flucht in den Schlaf bietet die Vertiefung in körperliche Arbeit ein weiteres Mittel der Verdrängung. Hier soll uns erneut die Beschreibung des Vaters in der Erzählung *Reka Potudan* als Beispiel dienen:

С утра он сразу уходил в мастерскую крестьянской мебели, где он уже много лет работал столяром, – и там, среди работы, ему было более терпимо, он забылся. Но к вечеру ему делалось хуже в душе, и, вернувшись на квартиру, в одну комнату, он поскорее, почти в испуге, засыпал до завтрашнего утра.¹⁶⁸

Der Vergessensdiskurs Platonovs zeichnet sich durch eine vielschichtige Apathie aus, die als Symptom der zeitlichen Umstände in Erscheinung tritt. Dabei spielen nicht in erster Linie die Grauen der Kriege, der Verlust nahestehender Menschen eine Rolle, die auf einer subjektiv-individuellen Ebene situiert sind, sondern vielmehr die Hoffnungslosigkeit einer gesamten Epoche, auf einer ontologisch-gesellschaftlichen Stufe. Heidegger attestiert der westlichen Philosophietradition, die auf rationalem Grund fußt, eine stets zunehmende Bodenlosigkeit sowohl in der Philosophie als auch in der Gesellschaft. Moderne Projekte, die sich den Aufbau eines neuen rationalen Fundaments zum Ziel machen, ohne dabei die historischen Daseinsbedingungen zu berücksichtigen, sind a priori zum Scheitern verurteilt:

So zeigt sich eine äußerst seltsame Lage des modernen Menschen, eine solche, die gegen alles gewöhnliche Meinen der Alltagsvorstellungen geht, in denen wir wie blind und taub umhertreiben: Der Anspruch des großmächtigen Prinzips vom zuzustellenden Grund entzieht dem heutigen Menschen die Bodenständigkeit. [...] Es ist ein rätselhaftes Widerspiel zwischen dem Anspruch auf Zustellung des Grundes und Entzug des Bodens.¹⁶⁹

Im 1921 verfassten Essay *Nad mertvoj bezdnoj* kritisiert Platonov, ähnlich wie Heidegger, die bourgeoise Vergangenheit, da sie der Natur subjektive, „nicht existierende Gesetze“ aufgezwungen habe.¹⁷⁰ Ganz im Geiste der politischen Avantgarde und des Frühkommunismus hat für Platonov das Großbürgertum einen dunklen Abyssus hinterlassen, eine Leerstelle des menschlichen Wissens, die allein das Proletariat füllen kann.¹⁷¹ Diese frühe revolutionäre Begeisterung muss aber allmählich der folgenreichen Enttäuschung weichen: In der Installation des Sowjetstaates und seiner Ideologie findet der Schriftsteller die Fortführung der bodenlosen Kultur, Sprache und Gesellschaft vor, die der Natur erneut ihr disparate Gesetze auferlegt.¹⁷² Der Mensch wird zu einem changierenden Wesen. Auf der einen Seite sehnt er sich nach Halt

¹⁶⁷ Abbt 2016, S. 187f.

¹⁶⁸ Platonov 1999, S. 472.

¹⁶⁹ Heidegger 1997, S. 47f.

¹⁷⁰ Platonov 2004, S. 153.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Lane 2012, S. 64.

und Sicherheit, auf der anderen Seite steht die große Verzweiflung ob der unmöglichen Realisierung seiner Projekte. Die Moderne, als eine Zeit der Veränderungen in allen Bereichen, muss vor der von der Aufklärung postulierten Einheitsinstanz der Vernunft als umfassendes Ganzes kapitulieren. Das Dilemma ergibt sich aufgrund des Festhaltens an einem universalen Gesamtplan, den es aufgrund der Pluralität der Realitätsmomente nicht mehr gibt. Es regiert die Fragmentierung der allgemeinen Bezugspunkte und Gewissheiten, das Nebeneinander verschiedener zersplitterter Wahrheiten.¹⁷³

Die fehlende Stabilität des Grundes, der seine Funktion als Wachstumsträger einbüßen muss, führt zur Krise des Subjekts. Heidegger attestiert dem Dasein eine Seinsvergessenheit, ausgelöst durch die nicht bedachte ontologische Differenz, die nicht berücksichtigte Unterscheidung zwischen Sein und Seiendem.¹⁷⁴ Erst eine fundamentalontologische Untersuchung könne die Frage nach dem Sinn des Seins und nicht nach dem Seienden wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.¹⁷⁵ Der Seinsbegriff, der dem Heideggerschen Konzept zugrunde liegt, wird als nicht verfolgtes Angebot der eigentlichen Ursprünglichkeit der menschlichen Existenz verstanden. Damit ist nicht das zu einem bestimmten Zeitpunkt generierte Wissen, das aus dem Gedächtnis entschwunden ist, gemeint, sondern ein Potential, welches das Dasein noch nie für sich beansprucht hat, eine Vergangenheit die „älter ist als der Mensch und damit als jede vom Menschen erinnerbare Vergangenheit“¹⁷⁶. Das Subjekt existiert zwischen den ambivalenten Punkten des Seinsvergessens und des Seinsgedächtnisses. Das Vergessen wird dadurch bedingt, dass sich das Dasein meist aus der Welt heraus versteht, dass seine Einschätzung der Welt auf seine Selbstinterpretation zurückstrahlt.¹⁷⁷ Dagegen bildet sich gerade durch das Gedächtnis, durch die absolute Vergangenheit die menschliche Disposition und seine Humanität heraus.¹⁷⁸ Der Mensch begreift sich als Ding unter Dingen und verliert somit seine tatsächliche existenziale Konstitution aus dem Gedächtnis, und zwar, dass er nur im Vollzug des Lebens ist.¹⁷⁹ Unter Lebensvollzug werden bei Heidegger in erster Linie kulturelle Wahrnehmungs- und Verständigungsmuster verstanden, die meist unbewusst auf den Menschen wirken – vergleichbar also dem Rieglschen Kunstwollen oder dem Foucaultschen Diskursbegriff lebt das Dasein innerhalb und entlang dieser transparenten Wände. Die Vergangenheit, die dem Subjekt abhandengekommen ist, hat sich ihm eingeschrieben, sodass

¹⁷³ Vgl. Bauman 1995, S. 285; Beck 1986, S. 271.

¹⁷⁴ Heidegger 1950, S. 336; Heidegger 1967, S. 30; Heidegger 1972, S. 9ff.

¹⁷⁵ Heidegger 1972, S. 131.

¹⁷⁶ Zit. n. Mattern 2005, S. 85.

¹⁷⁷ Heidegger 1972, S. 56.

¹⁷⁸ Zit. n. Mattern 2005, S. 85.

¹⁷⁹ Heidegger 1972, S. 49f.; Luckner 1997, S. 158.

es in absoluter Passivität „als Gedächtnis dieser Vergangenheit vor jeder Vergangenheit“¹⁸⁰ dahinvegetiert. Die Menschlichkeit des Daseins hängt dabei von der Beziehung zum Urgrund des Seins ab, je willensloser der Mensch sich für die Verwirklichung der absoluten Vergangenheit in seinem Existenzvollzug zur Verfügung stellt, desto mehr wird sich das ihm entrückte Gedächtnis zeigen.¹⁸¹ Dabei ist Heidegger der Auffassung, dass die Transformation von Passivität zu Aktivität, die die Unvereinbarkeit des absolut Gewesenen mit dem absoluten Dasein aufhebt, zur vollständigen Entmenschlichung führt.¹⁸² Wenn sich der Mensch also über seine mnemische Beschaffenheit hinwegsetzt, ist seine Degradierung zum menschhaften Tier oder zur vertierten Ratio als Folge zu erwarten.¹⁸³ Als plakatives Beispiel kann hier erneut eine Episode aus der Erzählung *Reka Potudan* genannt werden. Der junge Nikita Firsov verlässt seine geliebte Ljuba, da er glaubt, die Erwartungen der zwischenmenschlichen Beziehung nicht erfüllen zu können. Angekommen auf dem Bazar in Kantemirovk, wo er die Plätze fegt, hört er auf nachzudenken und zu fühlen. Seine Vorstellungen von der Welt verblassen, er verlernt zu sprechen und existiert in völliger Gedächtnislosigkeit. Die Abnabelung von der Welt, die Verdrängung der Erinnerungsfunktion führen zur Degradierung in ein instinktives Wesen. Da sich der Mensch außerhalb seiner ihm immanenten und umgebenden Erinnerungskulturen nicht bewegen kann, wird eine historisch-zeitliche Dimension erreicht. Das Sein zeigt sich dem Menschen zu bestimmten Zeiten zwar unterschiedlich, dennoch kann das Subjekt nicht einfach von sich aus eine neue Weltsicht deduzieren, da die Projektionen von der Epoche geliefert werden, in die es hineingeboren wird. Das Subjekt kann einzig die ihm innewohnenden Verbindungen neu ordnen, indem es seine Existenz auf die Vergangenheit¹⁸⁴ ausrichtet und somit die Offenheit einer neuen Zukunft anstrebt.¹⁸⁵

Gerade der Zeitabschnitt nach Nietzsche bildet für Heidegger die Zeit mit der am stärksten ausgeprägten Seinsvergessenheit, die unabhängig von menschlichen Fehlern auf eine Seinsverlassenheit zurückzuführen ist: Der Mensch erreicht die Wahrheit nicht, indem er den Dingen idealistische Interpretationen überstülpt oder sie allein von ihrer materiellen Seite zu erklären versucht, sondern ist vielmehr davon abhängig, dass sich das Sein von sich aus zeigt, wofür es der größtmöglichen Offenheit bedarf.¹⁸⁶ Die Seinsverlassenheit drückt in Heideggers

¹⁸⁰ Zit. n. Mattern 2005, S. 85.

¹⁸¹ Mattern 2005, S. 85.

¹⁸² Ebd. S. 86

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Anders als die geschichtliche Vergangenheit liegt der absoluten Vergangenheit ein eschatologisches Moment zugrunde. (Mattern 2005, Fußnote 45, S. 87.)

¹⁸⁵ Zit. n. Mattern 2005, S. 87.

¹⁸⁶ Heidegger 1967, S. 339.

Ideenkonzept die Ursache für die Vergessenheit aus, die eine Heimatlosigkeit des modernen Menschen bedingt.¹⁸⁷

Die Gedächtnislosigkeit und die Preisgabe an die Passivität des Vergessens sind Strategien, die die Tragik der Platonovschen Held*innen vor Augen führen. Die anamnetische Qualität der Figuren führt zu einer Art gewollter Selbstausslöschung, wenn die Spuren der Vergangenheit ausradiert werden sollen. Die oben genannte Verschiebung zur Verdrängung spricht den Subjekten dabei aber ihre Menschlichkeit ab, wenn sie sich automatisiert in Schlaf und Arbeit flüchten, um die erhaltenden Denkprozesse zu tilgen. Voščev, der Held aus der Povest' *Kotlovan*, versucht gegen die Auslöschung des Einzelnen, Individuellen anzukämpfen, indem er allerlei „Unglücks- und Vergessenheitsdinge“¹⁸⁸, beispielsweise ein verdorrtes Blatt, sammelt und sie im Geheimfach seines Sackes verwahrt:

Ты не имел смысла жизни, – со скупостью сочувствия полагал Вощев, – лежи здесь, я узнаю, за что ты погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить.¹⁸⁹

Voščev, so heißt es im Text, rettet das verwelkte Blatt vor dem «смирение в земле»¹⁹⁰, was durchaus in Analogie zu den oben beschriebenen Grablegungen von Mutter und Tochter zu verstehen ist. Beide werden in einem abgeschlossenen Hohlraum konserviert, nicht direkt der Erde übergeben. So auch das Blatt, wenn es in den bauchähnlichen Tiefen des Sackes seinen vorerst letzten Bestimmungsort findet. Voščev gibt dem Naturding, das keinen Sinn im Leben hatte, so etwas wie eine Lebensgeschichte, eine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, drei Segmente, derer die anderen Figuren beraubt werden. So auch er selbst, wenn er bei der Betrachtung der kargen, unfruchtbaren Natur feststellt, dass sich alles Lebende in Bewegung befindet: Der Anfang ist von allen vergessen, das Ende unbekannt, was bleibt ist die Richtung nach allen Seiten.¹⁹¹ Oder an anderer Stelle, wenn ein alter Mann vor der Kachelfabrik, in der sich Nastja um die sterbende Mutter kümmert, festhält, es gebe nichts mehr zum Denken, auch das Gedächtnis sei außer Stande zu arbeiten, da alles vergessen sei.¹⁹²

Neben Heidegger muss in diesem Zusammenhang auf das philosophische Konstrukt Fedorovs, dargelegt in der *Filosofija obščego dela*, eingegangen werden, das Platonov bekannt war und ihn somit direkt beeinflusst hat¹⁹³. Im Zentrum der Fedorovschen Gedanken steht das Dilemma des universalen physischen Todes, das uns weiter oben in Bezug auf den Zweiten Hauptsatz

¹⁸⁷ Heidegger 1967, S. 339.

¹⁸⁸ Platonov 2018b, S. 362.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd. S. 408.

¹⁹² Ebd. S. 401.

¹⁹³ Seifrid 2009, S. 48.

der Thermodynamik bereits begegnet ist. Das Existieren in einer materiellen Welt führt zum Tod durch materielle Ursachen.¹⁹⁴ Die Menschheit ist in einem fehlerhaften Zyklus sexueller Prokreation gefangen, der nicht fähig ist neues Leben zu generieren, sondern lediglich den Tod endlos fortsetzt, was den Menschen in einen Zustand der Feindschaft und Uneinigkeit führt.¹⁹⁵ Zudem verursacht diese Entwicklung eine „teleologische Blindheit“¹⁹⁶, ausgelöst von einer Jagd nach technischem Fortschritt. Im durchaus patriarchalen Ideenkonzept Fedorovs stammt jeder Mensch von einem ursprünglichen Vater ab, die Subordination unter die Gesetzmäßigkeiten des Todes und der Entropie hat aber zum Vergessen der eigenen Vorfahren und zu Entwurzelung und Entfremdung geführt.¹⁹⁷ Die Welt rast dem Verfall und Verlust entgegen, wodurch die Menschen in ihrem gegenwärtigen Sein als heimatlose Waisen dahinvegetieren, in der ständigen Suche nach ihrer Herkunft. Erst die Kontrolle über die Natur – die dem Subjekt keine Mutter ist – und damit über die menschliche Evolution, womit bei Fedorov die Erschaffung eines neuen Körpers und die Konservierung der zerstreuten Atome der verstorbenen Ahnen zusammenhängt, kann die gesamte Menschenrasse auferstehen.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Zit. n. Seifrid 2009, S. 48.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd. S. 50.

4.2.2 Bewusstsein vs. Bewusstlosigkeit

Schattenhaft ging er durch den Gang, nun wieder im Gefühl des Schlafes, in den man sank ohne einen Wirbel über sich zu lassen, negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht.¹⁹⁹

Eng an das Motiv des Vergessens ist jenes des (Nicht)Bewusstseins gekoppelt. Im Werk Andrej Platonovs wird immer wieder zwischen bewussten und bewusstlosen, also Menschen mit fehlendem oder falschem Bewusstsein, unterschieden. Voščev (*Kotlovan*) wird bei seiner Ankunft an der Baugrube als «несознательный»²⁰⁰ und «слаб»²⁰¹ bezeichnet, wobei er aber in der trockenen Anspannung seines Bewusstseins dahinvegetiert. Die Figur wird zur Inkarnation eines Oxymorons – unbewusst bewusst oder umgekehrt. Ähnlich verhält es sich mit dem Bauführer Pruševskij und dem die kommunistische Macht verkörpernden Aktivisten, da beide mit ihrem Bewusstsein hadern, obwohl sie als Baumeister der Zukunft und Anleiter der Massen auftreten.

Eine weitere Ebene wird in der Povešt' durch das Motiv der Gewalt eröffnet; dauernd werden Menschen geschlagen, in den Oberkörper oder auf den Kopf, als sollte ihr falsches, unorganisiertes Bewusstsein herausgeprügelt werden. Diese Gewalttaten werden meistens vom Krüppel Žačev ausgeführt, der die Menschen direkt in die Bewusstlosigkeit befördert und die anderen Figuren, beispielsweise Voščev, dazu nötigt es ihm gleich zu tun. Dann ist da noch die Betonung des Schlafprozesses als Bild für das arbeitende Unbewusste. Die Handlung spielt tatsächlich die meiste Zeit am Abend oder in der Nacht, womit die Insomnie unserer melancholischen Helden, die in ihrer rationalen Rastlosigkeit nicht zur Ruhe kommen, einhergeht. Laut Karasev stellt in der Erzählpoetik Platonovs gerade das Motiv der geschlossenen Augen im Zusammenhang mit der Sehnsucht nach dem dunklen, warmen Mutterleib eine Bejahung des Lebens dar.²⁰² Im Gegensatz dazu sind die offenen Augen, denen jeder Erkenntnisgewinn der leeren, äußeren Welt misslingt, negativ konnotiert, da sie Verfall und Tod in das Innere des Menschen bringen.²⁰³

Die Verkettung des Schlafes und des Bewusstseins zeigt sich eindrücklich in der Beschreibung Geršanovičs (*Sed'moj čelovek*), der einer Gruppe von Partisanen von seinem Leben erzählt.

¹⁹⁹ Benn 2006, S. 39.

²⁰⁰ Platonov 2018b, S. 366.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Karasev 2002, 82f.

²⁰³ Ebd.

«Речь Гершановича походила на речь человека, находящегося в сновидении, точно главное его сознание было занято в невидимом для нас мире, и до нас доходил лишь слабый свет удаленных мыслей.»²⁰⁴ Der hagere Mann, der im Krieg seine Familie, sein Zuhause, seine gesamte Existenz verloren hat, wird nicht verstanden. Das Paradoxe liegt hier in der Verbindung der Kategorien des Bewusstseins, das ein bewusstes Sein impliziert, mit dem nur bedingt bewussten Zustand des Traumes bzw. Schlafes.

Sartre stellt in seinem Werk *Das Sein und das Nichts* die Frage nach dem Sein und sieht den Ausgangspunkt dafür im Menschen als bewusstem, seiendem Wesen, da nur der Mensch als Bewusstsein die Frage nach dem Sein stellen kann.²⁰⁵ Im Gegensatz zu Freuds Konzept des Unbewussten gibt es dieses für Sartre nicht, da er sich darüber Gedanken macht, wie diese Dunkelzonen existieren können, wenn sie ihre Existenz nicht aus sich selbst heraus gewinnen²⁰⁶. Das Subjekt lebt den grundlegenden Entwurf vollständig, der als solcher gänzlich bewusst ist. Das Sein ist nämlich außerstande einen Bezug zu einem nicht-existenten Anderen herzustellen.²⁰⁷ Dabei unterscheidet er zwischen zwei Prinzipien des Seins, dem An-sich-Sein und Für-sich-Sein: Ersteres meint ein Bewusstsein, das vom Sein der Dinge unabhängig ist, es kann zu nichts in Beziehung treten und zeichnet sich durch Positivität aus.²⁰⁸ Letzteres ist das vom Bewusstsein abhängige Sein des Menschen, zu dem das Dasein in Beziehung treten muss.²⁰⁹ Während das An-sich-Sein ohne Mangel, also ohne Nicht-Sein, existiert²¹⁰, da es mit sich identisch ist, wird das Für-sich-Sein durch eben das Nicht-Sein bestimmt.²¹¹ Der Mensch als Ding für sich trifft sein gesamtes Leben Entscheidungen und gibt sich ewigen Sehnsüchten hin. Der Mensch, so Sartre, lebt zwar durch dieses Imaginäre, das sich durch Negativität auszeichnet, diese Leerstelle, dieses Nichts ist dem Menschen aber immanent, es liegt nicht außerhalb seines Seins, er selbst macht es zu einem Nicht-Sein, zu einer Art Vergangenheit.²¹² Dieses Nichts kommt in das Sein des Menschen, der sich zu seiner Existenz positioniert, etwa dadurch, dass er Gegebenheiten am laufenden Band ersetzt.²¹³ „Die menschliche Existenz ist durch die Fähigkeit des Nichtens gekennzeichnet, durch das Vermögen, etwas radikal zu

²⁰⁴ Platonov 1978, S. 241.

²⁰⁵ Sartre 2017, S. 18ff.

²⁰⁶ Vgl. Jansen 2014, S. 23.

²⁰⁷ Sartre 2017, S. 34.

²⁰⁸ Ebd. S. 164; Vgl. Böttigheimer 2016, S. 300.

²⁰⁹ Sartre 2017, S. 170.

²¹⁰ Ebd. S. 164f.

²¹¹ Ebd. S. 169;

²¹² Ebd. S. 171.

²¹³ Schumacher 2014, S. 12.

verneinen, sich dagegen zu entscheiden und aufzulehnen, um sich für etwas anderes öffnen zu können.“²¹⁴ Vergangenheit und Zukunft sind in der menschlichen Existenz enthalten und verweisen auf die Paradigmen der Transzendenz, Faktizität und Intentionalität, die den Freiheitsdiskurs bestimmen²¹⁵: „[Es] gibt Freiheit nur in Situation, und es gibt Situation nur durch Freiheit“²¹⁶. Die Spannung zwischen diesen beiden Strukturmerkmalen bestimmt die Nichtidentität des Menschen, der sich seines Mangels bewusst ist.

Das absurde Sein, in das der Mensch gestellt wird, gebiert keinen Sinn, was zu einer passiven, verantwortungslosen Haltung führt. Auf deren Grundlage liegt die Angst als Konsequenz des Nichts²¹⁷, die in der sinnentleerten Welt des 20. Jahrhunderts zerstörerisch um sich greift. Diese ursprüngliche Verzweiflung bringt ein gestörtes Bewusstsein in Hinblick auf die verrohte, entgleitende Realität hervor und führt zu einer Zersetzung der kognitiven Prozesse mit dem Wunsch eben jenes Bewusstsein abzdrehen.²¹⁸ Das Seiende verschließt sich vor jeglicher Essenz und jedem „intelligiblen Prinzip“²¹⁹, wodurch die Subjektwerdung unmöglich geworden ist. Die Welt ist dem Menschen nicht mehr zugänglich, distanziert sich von ihm, wodurch jedes Suchen nach einem inneren Konnex mit der äußeren Welt zum Scheitern verurteilt ist.²²⁰ Der Mensch sieht die Welt zu seiner Feindin verkommen, fühlt sich von ihr zurückgewiesen, was zur Flucht in den Traum, Schlaf oder Rausch führt. Das zeigt sich bei den Platonovschen Figuren, die mit allen Mitteln versuchen den Irrweg des Gehirns zu verlassen. Sie sind „der Stirn so satt“²²¹. Wenn hier eine Parallele zur Poetik Kafkas, Becketts oder – wie eben versucht – Benns gezogen werden kann, zeigt sich der diskursive Gehalt, das über Landesgrenzen hinweg den Ton der Zeit angibt. Auch die Held*innen obengenannter Autoren flüchten sich in den Schlaf und Traum, um die Bewusstlosigkeit zu erreichen. So bewundert Winnie in Becketts Drama *Happy Days* (1960) die Fähigkeit ihres Mannes, Willie, jederzeit schlafen zu können: „sleep for ever [...] marvellous gift [...] wish I had it“²²². Und noch viel deutlicher scheint Kafkas Konzeption des Schlafes mit jener Platonovs übereinzustimmen:

K. schlief, es war kein eigentlicher Schlaf, er hörte Bürgels Worte vielleicht besser als während des früheren todmüden Wachens, Wort für Wort schlug an sein Ohr, aber das lästige Bewußtsein war geschwunden, er fühlte sich frei [...] er war noch nicht in der Tiefe des Schlafes, aber eingetaucht in ihn war er. [...] Und es war ihm, als sei

²¹⁴ Böttigheimer 2016, S. 302.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Sartre 2017, S. 845.

²¹⁷ Ebd. 108f.

²¹⁸ Vgl. Weier 1980, S. 239.

²¹⁹ Ebd. S. 170.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Benn 1998, o. S.

²²² Beckett 1989, S. 13.

ihm damit ein großer Sieg gelungen [...].²²³

Durch den Versuch der Auslöschung des Bewusstseins wird der Umstand verkannt, dass es sich dabei eigentlich um das „höchste Bewusstsein“²²⁴ handelt, das „Bewusstsein des Nichts“²²⁵. Weier meint dazu, dass dieses Überbewusstsein auf die Bewusstlosigkeit abzielt, der eine intendierte Entscheidung zugrunde liegt:²²⁶ Dem Traum, Schlaf oder Vergessen geht eine bewusst getroffene Entscheidung des Subjekts voraus, sich in eben diesen Zustand zu begeben. Dabei reihen sich Platonov, Kafka und Beckett in eine nihilistische Tradition ein, bei der es um die völlige Vernichtung des „lästigen Bewusstseins“²²⁷ geht. Dass die Abgrenzung von ihm aber bewusst zu treffen ist, stellt ein Paradoxon dar, dem die Autoren nicht auf den Grund gehen.

Dieser Konzeption folgend wird bei Platonov das Bewusstsein zu einer trockenen, kalten und toten Substanz, die mechanisch und unabhängig arbeitet, als würde sie den Menschen in keiner Weise benötigen.²²⁸ Der Denkapparat der Held*innen stagniert, es werden automatisch immer wieder dieselben Gedanken durchgekaut, die schließlich Leid und Qual bedeuten. Nur durch die Beschäftigung des Körpers in Form von Arbeit, Schlaf oder Essen kann diese Spirale (temporär) unterbrochen werden.

Тоска Захара Павловича была сильнее сознания бесполезности труда, и он продолжал тесать колья до полной ночной усталости. Без ремесла у Захара Павловича кровь от рук приливал к голове, и он начинал так глубоко думать о всем сразу, что у него выходил один бред, а в сердце поднимался тоскливый страх. [...] Зверская работоспособная сила, не находя места, ела душу Захара Павловича, он не владел собой и мучился разнообразными чувствами, каких при работе у него никогда не появлялось.²²⁹

²²³ Kafka 1974, S. 291f.

²²⁴ Weier 1980, S. 240.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd. S. 241.

²²⁸ Vgl. Micheev 2015, S. 169.

²²⁹ Platonov 2018b, S. 16.

4.2.3 Das Wandern ist des Menschen Zwang

K. [hatte] immerfort das Gefühl [...], er verirre sich oder sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren.²³⁰

Wanderer, deine Spuren sind
der Weg sonst nichts,
Wanderer, es gibt keinen Weg.
Weg entsteht im Gehen.
Im Gehen entsteht der Weg,
und schaust du zurück,
siehst du den Pfad, den du
nie mehr betreten kannst.
Wanderer, es gibt keinen Weg,
nur eine Kielspur im Meer.²³¹

Der plötzliche Aufbruch, das Beschreiten unbekannter Wege, die unaufhaltsame Bewegung im Raum und die Immersion in die umgebende Natur als Stimmungsträgerin bildet einen weiteren Topos in Platonovs Schaffen. Bereits in der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre entsteht eine Reihe von Gedichten²³², deren Motivik sich stark ähnelt: Immer wieder ist von den weiten Feldern die Rede, vom durch die Gräser wehenden Wind, den an ein Lied erinnernden Atem, den leuchtenden Sternen und der Weite des stillen Himmels. Dieselben Bilder formen das Setting der 1920 verfassten Kurzgeschichte *Stranniki*. Die Hauptfigur, der junge Mitja, beobachtet die Fremden auf der Durchreise in seinem Ort und verspürt bei deren Anblick großes Fernweh.

Ходить было далеко и жарко, а хорошо – было видно поле и дорога, и по ней шли странники. В сердце поднималось томление, хотелось ему уйти, куда уходят каждый день люди с сумками и никогда не приходят домой. [...] Митя думал, куда идут дороги и где конец света. Он давно узнал, что и поле, и леса, и странники – днем, как сонные, только ночью начинают жить по-настоящему и шепчутся по вечерам. [...] И Митя думал, что странники уходят в другую землю, на конец света, где встречаются со всеми, они жалеют всех и не могут тут оставаться.²³³

²³⁰ Kafka 1974, S. 50.

²³¹ Machado zit. n. Stenzl 1991, S. 97.

²³² Beispielsweise sind *Step'* (1918/19), *Pochod* (1920), *Strannik* (1920), *Doroga utrom* (1920), *Bogomol'cy* (1920), *Večernie dorogi* (1921), *Konec sveta* (1922), *Sredi strany* (1925), *Begstvo* (1926) zu nennen.

²³³ Platonov 2004, S. 159f.

Die Rastlosigkeit und der ständige Drang sich fortzubewegen bilden die innigsten Sehnsüchte des Knaben und können wohl autobiographisch verstanden werden. Wie der Platonov-Forscher Lasunskij dahingehend anmerkt, war die Kindheit des Autors in der Jamskaja sloboda unweit von Woronesch prägend, da dort viele Pilger*innen nach dem Besuch der heiligen Stätten von Sadonsk übernachteten.²³⁴ Der junge Platonov mochte wohl eifrig den Erzählungen der Fremden, die lange Wege hinter sich und schon so Vieles gesehen hatten, gelauscht haben.²³⁵ Wie sehr diese Faszination Spuren hinterlassen hat, zeigt sich in der fragmentarischen Erzählung in Briefen *Odnazdy ljubivšie* (1925), deren Ich-Erzähler tatsächlich den Namen Andrej Platonov trägt und festhält:

Три вещи меня поразили в жизни – дальняя дорога в скромном русском поле, ветер и любовь. Дальняя дорога – как влечение жизни, ландшафты встречного мира и странничество, полное живого исторического смысла. Ветер – как вестник беспокойной вселенной, бьющий в открытое лицо неутомимого путника, ласкающий – как дыхание любимого человека, сопротивляющийся шагу и делающий усталую кровь веселой влагой. Наконец, любовь – язва нашего сердца, делающая нас умными, сильными, странными и замечательными существами.²³⁶

Wiederum begegnen uns hier Motive, die den Rahmen für die frühe Lyrik und Prosa bilden und somit den Grundstein für den bevorzugten Heldentypus Platonovs, den des wandernden Suchenden, legen. Nikolaj Berdjaev, auf dessen Überlegungen sich Platonov wohl bezog, definiert den Wanderer oder Pilger in *Russkaja ideja* als typisches russisches Phänomen.²³⁷ Die Sesshaftigkeit stellt ihn nicht zufrieden, er wandert durch die endlosen Weiten des Landes, auf der Suche nach der (Gottes)Wahrheit und Unendlichkeit.²³⁸ Gerade dieser Zustand, die Hinwendung zum Ende, der eine Prozesshaftigkeit innewohnt, prägt auch den russischen Nihilismus und Sozialismus.²³⁹ Das Wandermotiv, das im kulturellen Gedächtnis Russlands verankert ist, findet natürlich auch auf weltliterarischer Ebene Widerhall, beispielsweise in der Besteigung des Mont Ventoux durch Petrarca 1336 oder in den archetypischen Figuren Odysseus, Ahasver oder Hamlet. Bachtin konstatiert in seinem Essay *Chronotopos* zurecht, dass es kaum ein Werk gibt, das ohne das Motiv des Weges auskommt.²⁴⁰ Sich allein auf seine literarische Realisation zu beschränken, scheint also keine originelle Herangehensweise zu sein. Im Zusammenhang mit der Platonovschen Poetik muss hier der Frage nachgegangen werden, wie sich der Bewegungsdrang auf das Welt- und vor allem Menschenbild auswirkt, wann er

²³⁴ Lasunskij 2007, S. 18; Vgl. Günther 2016, S. 13f.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Platonov 2016, S. 409.

²³⁷ Berdjaev 1983, S. 185.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd. S. 187.

²⁴⁰ Bachtin 2008, S. 22.

einsetzt und welche Strategie ihm immanent ist. Dazu soll uns ein kleiner Exkurs zunächst in die deutsche Romantik führen. Die zweckfreie Art des sich Bewegens wird von den Romantikern Ende des 18. Jahrhunderts für sich entdeckt.²⁴¹ Das romantische Umherziehen ist ein Verweilen im Augenblick ganz ohne Hast und Zielstrebigkeit mit dem Ziel der Selbstfindung. Dabei gehen die Helden romantischer Prägung, wie Tiecks *Franz Sternbald* (1798) oder Eichendorffs *Taugenichts* (1822/23) in der von ihnen zelebrierten „liebliche[n] Einsamkeit“²⁴² auf, der sie jenseits der Zivilisation begegnen. Verweilen sie zu lange am selben Ort werden sie vom Fernweh getrieben, unterwegs vom Heimweh. Außerdem lieben sie alle Erscheinungsformen der Natur, die als Spiegel der seelischen Verfassung dient und umgekehrt. Seit der Aufklärung und mit Rousseaus berühmt gewordener Losung „Zurück zur Natur“, die die Entfernung des Menschen von seinem ursprünglichen Naturzustand beklagt, erhält die Flucht in die Natur und die damit aufkommende Kulturtechnik des Wanderns einen zentralen Stellenwert. Die Interaktion des suchenden, rastlosen Menschen, der von einem Getriebensein in Besitz genommen ist, mit der ruhigen, stabilen Umwelt prägt die ästhetische Empfindung des Menschen.²⁴³ Es kommt zu einer Art romantischer Einstülpung der sublimen Natur. Kant definiert das Erhabene der Natur in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) als das, was im Menschen erhabene Ideen hervorruft.²⁴⁴ In Abgrenzung zum Begriff des Schönen, das mit den Kategorien der Ästhetik oder Lust assoziiert wird, steht das Sublime aufgrund der von ihm verursachten Dissoziation von Subjekt und Welt zunächst mit Unlust in Verbindung.²⁴⁵ Erst die Unangemessenheit des menschlichen Vermögens setzt ein Potential frei, das der Darstellung einer „Idee der Vernunft“, gemeint ist hier in erster Linie die Idee der Freiheit, dient.²⁴⁶ Die Übermacht der Natur führt dem Subjekt in seiner Unterlegenheit als Sinneswesen seine moralisch-geistige Überlegenheit vor Augen, die zur Überwindung der berührbaren Natur führen muss.²⁴⁷ Gerade diesen Aspekt kritisiert Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, da die menschliche Innerlichkeit ohne das Zutun von einem Äußeren nicht möglich ist. Es geht also um die Versöhnung von Natur und Geist, vom Allgemeinen und Einzelnen.

Weniger wird der Geist, wie Kant es möchte, vor der Natur seiner eigenen Superiorität gewahr als seiner Naturhaftigkeit. Dieser Augenblick bewegt das Subjekt vom Erhabenen zum Weinen. Eingedenken der Natur löst den Trotz seiner Selbstsetzung

²⁴¹ Dick 2010, in URL: <https://www.badische-zeitung.de/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik#downloadpaper>

²⁴² Tieck 1843, S. 14.

²⁴³ Dick 2010, in URL: <https://www.badische-zeitung.de/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik#downloadpaper>

²⁴⁴ Kant 2015, S. 148.

²⁴⁵ Ebd. 144ff.

²⁴⁶ Ebd. S. 148.

²⁴⁷ Ebd. S. 125ff.

[...] Darin tritt das Ich, geistig, aus der Gefangenschaft in sich selbst heraus.²⁴⁸

Romantische Landschaftsbilder wie Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Wolkenmeer* (1818) oder William Turners *St.-Gotthard-Pass* (1804) führen dies sehr konkret vor Augen. Es geht um die Positionierung des Ichs in der Welt, wodurch der Landschaftsmalerei des beginnenden 19. Jahrhunderts ein gewisser Sinn verliehen wurde, und zwar die Artikulation einer spezifischen Form des Selbst- und Weltverständnisses. Von dieser Praxis aus wird die Malerei auf dem Weg zur Moderne zu einem subtilen Instrument sozialpsychologischer Analysen und zu einem Medium der Aufzeichnung oder Übersetzung visueller Empfindungen. Die Romantik bereitet also die Zuwendung zur Natur als Projektionsfläche der inneren Gemütsstiefe vor.

In der Zeit Platonovs, die weiter oben mit dem Begriff der Bodenlosigkeit in Verbindung gebracht wurde und Hand in Hand mit der Sprengung aller Fixpunkte schreitet sowie jegliche Zugehörigkeit und Orientierung verweigert, kommt es zu einer Verschiebung. Die Entwurzelung des modernen Menschen drückt dem Individuum das Epitheton „heimatlos“ auf, ja brennt es ihm in die Haut, wodurch das romantische Heimweh obsolet wird. Der moderne Held lebt mit chronischem Fernweh. Wie ein*e Seiltänzer*in balanciert das Naturwesen zwischen konkurrierenden Plausibilitätsstrukturen²⁴⁹ und der Drang des sich Bewegens wird zu einem Zwang. Dies bewirkt die Metamorphose der Platonovschen Held*innen in vagabundierende, nomadenähnliche Streuner*innen.

Vošček (*Kotlovan*) verlässt danteähnlich als herumirrender Wahrheitssucher²⁵⁰ das Zentrum, die Stadt, nachdem er seine Arbeit verloren hat. Die fehlende materielle Existenzgrundlage und der Wegfall sozialer Stabilität führen ihn an den geographischen und gesellschaftlichen Rand, in einen abstrakten Raum, ein allegorisches Nirgendwo, wo er auf ein Männerkollektiv trifft, das genauso wie er alles verloren hat: den Halt, ein Zuhause, Familie und Herkunft. Das Herumziehen ist eng an die Suche nach Wahrheit und Sinn in einer Welt gekoppelt, die diese diskursiven Identifikationsmethoden verloren hat.

Ähnlich ergeht es Nikita Firsov (*Reka Potudan*), dessen gesamte Existenz von einem rastlosen, unruhigen Dahinvegetieren bestimmt wird. Am Anfang der Erzählung wird seine Rückkehr von der Front geschildert, wie er sich zur Rast an einen plätschernden Bach ins saftige Septembergras setzt und in der Ruhe der Wildnis einschläft.²⁵¹ Die Ruhe kommt ihm im Verlauf

²⁴⁸ Adorno 1989, S. 410.

²⁴⁹ Vgl. Berger 1991, S. 151; Feltes 1999, S. 36.

²⁵⁰ Beitz 2002, S. 16.

²⁵¹ Platonov 1999, S. 471f.

der Handlung durch die Ehe und die von ihm unmöglich zu erfüllenden ehelichen Pflichten abhandeln. Immer wieder zieht es ihn in Spaziergängen zum nahen Fluss Potudan', dessen unaufhaltsames Fließen große Sehnsucht auslöst. Eines Morgens verlässt er Frau und Zuhause, indem er einem vorbeiziehenden Bettler folgt, «чтобы иметь смысл идти куда-нибудь»²⁵². Er gelangt in eine Kutschervorstadt und verweilt dort, die Trennung von seiner Familie lässt ihm Gedanken und Stimme verstummen. Er regrediert zu einem timonischen Wesen, das seine Arbeit pflichtbewusst erledigt, emotional aber stumpf geworden ist. Erst nachdem er die Nachricht vom versuchten Suizid seiner Frau erhält, kehrt er, wie ein Pilger auf dem Weg zum Heiligtum, zurück.

In noch anschaulicherer Weise zeigt sich das Motiv des unaufhaltsamen Wanderers in den Helden der Erzählung *Ėfirnyj trakt*. Wie Mørch zeigt, repräsentieren Michail Kirpičnikov und sein Sohn Egor den Typus des „Wissenschaftler-Wanderers“²⁵³. Beide haben sich dem Bau des Ätherstroms verschrieben und sich in die weite Steppe sowie ferne Länder aufgemacht, um dort das Ziel ihrer wissenschaftlichen Forschungen zu erreichen. Wie bei Prometheus steht für beide ihre Aufgabe hierarchisch über der Erlangung persönlichen Glücks.²⁵⁴ Zudem findet sich in beiden Figuren ein ödipales Moment, wenn der Vater seine Familie für ein höheres Ziel verlässt und seinen Sohn somit der Vaterfigur beraubt.²⁵⁵ Egor tritt in die Fußstapfen des Vaters, wenn er der Liebe einer jungen Frau, dem zukünftigen Familienleben entsagt und sich seiner einzigen Leidenschaft, der Wissenschaft, hingibt:

Мама. Я счастлив и кое-что постиг. Конец моей работы близок. Только бродя по земле, под разным лучами солнца и над разными недрами, я способен думать. Я теперь понял отца. Нужны внешние силы для возбуждения мыслей. Эти силы рассеяны по земным дорогам, их надо искать и под них поставлять голову и тело, как под ливни. [...] ты знаешь мои живые мускулы, они требуют напряжения и усталости, иначе я бы затомился и убил себя. У отца тоже было это чувство; быть может, это болезнь, быть может, это дурная наследственность от предков – пеших бродят и киевских богомольцев.²⁵⁶

Den Platonovschen Wanderern – es sind fast immer männliche Protagonisten – ist die Heimatlosigkeit zur Heimat geworden. Wie die Wandermönche des Hinduismus, Buddhismus oder der Keltischen Kirche, beschreiten sie die Pfade auf der Suche nach der (göttlichen) Wahrheit, die sich nicht erreichen lässt, sondern sich höchstens hin und wieder in der Erhabenheit der mächtigen Natur zeigt, im nichtigen Menschendasein aber nicht denkbar ist. Ihre Askese besteht in der sozialen Trennung, im alltäglichen Versagen. Damit ergibt sich eine

²⁵² Platonov 1999, S. 491.

²⁵³ Mørch 1999, S. 222.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Platonov 2016, S. 84.

ontologische Leerstelle, die den Wanderer moderner von jenem romantischer Prägung unterscheidet. Die Bewegung führt ins Nichts oder anders gesagt, sie wird zur Zirkulation, zu einem nicht endenden Looping. Ein veranschaulichendes Beispiel bildet Kafkas *Der Aufbruch* (1922). Eine knapp verfasste Parabel, in der der Ich-Erzähler „nur weg von hier“²⁵⁷ will, wobei ihm die Bewegung selbst Glück und Ziel sind. Es geht um den Anfang mit unbekannter Richtung, der „Sinnentzug [wird zum] Strukturprinzip“²⁵⁸. Der Weg ist also

der Punkt, von dem aus die Ereignisse ihren Anfang nehmen, und der Ort, an dem sie vonstatten gehen. Die Zeit ergießt sich hier gleichsam in den Raum und fließt durch ihn hindurch (wobei sie Wege entstehen läßt), was sich in so zahlreichen Metaphern des Weges und der Straße niedergeschlagen hat.²⁵⁹

Platonov und Kafka nehmen in der Fragmentierung und Auflösung Tendenzen vorweg, die in der Postmoderne²⁶⁰ eine Rolle spielen werden. Sie täuschen Anfänge vor, die in ontologischen Sackgassen enden und die Unzulänglichkeiten einer entfremdeten Welt abbilden. Der gerade Weg misslingt, er wird netzartig zirkulär, verweigert sich eines Abschlusses.

²⁵⁷ Kafka 1961, S. 329.

²⁵⁸ Wolfradt 1996, S. 101.

²⁵⁹ Bachtin 2008, S. 181.

²⁶⁰ Man denke nur an den streunenden im Alltag versagenden Stalker in Tarkovskijs gleichnamigem Meisterwerk. Der Weg ist ihm Anfang und Ende, die Abgeschlossenheit ist ihm Erstickungsgrund und Gefängnis.

4.3 Zusammenfassung

Wie aufgezeigt wurde, entwirft Platonov im Laufe seines Schaffens ein komplexes Menschen- und Weltbild. Die Figuren sind Gefangene ihrer Zeit, zeichnen sich durch physische und psychische Verstümmelung und Auflösung aus. Dabei schreiben sich die Symptome des sinnentleerten und wahrheitsbaren 20. Jahrhunderts in ihre Körper und Seelen ein. Wir begegnen vielmehr ideellen Konzepten, als individualisierten Charakteren. Selten erhalten die Leser*innen Angaben zur Physiognomie der Held*innen, zu deren Vorgeschichte oder Werdegang. Sie bleiben ontologische Schablonen, Ideenträger des Autors, die mit ihren Gedanken hadern und lediglich als gesichtslose Figuren in Erinnerung bleiben.

Diese Autorstrategie lässt sich auf die Körper übertragen: Die aufkommenden Gewaltregime hinterlassen ihre Spuren, Menschen werden kastriert, gefoltert, geschlagen und getötet. Wir begegnen verstümmelten Heimkehrern, versehrten Unterdrückten, schwachen Suchenden, vertierten Ausgestoßenen und Waisenkindern, deren Körper der Ganzheitlichkeit beraubt wurden. So weit, dass sich die Glieder verselbstständigen und gegeneinander kämpfen. Auf der einen Seite steht das automatisch schlagende Herz, das mit seinem Blut den Verstand speist und gleichzeitig der Grund für die ständig kreisende Gedankenmaschinerie ist. Auf der anderen Seite sind die leeren Mägen, die aus der Nahrung keine Substanz ziehen können, die Nahrungsaufnahme als Versuch der Befüllung muss als Ablenkung erkannt werden. Jene, die essen können und satt werden, deren Körper zur Korpulenz neigen, werden als die lüsternen Vertreter*innen der neuen Macht gezeichnet. Neben dem Essen kann durch Schlaf und Arbeit der inneren Leere und fehlenden Standhaftigkeit für kurze Zeit entronnen werden. Alles zielt auf den Stillstand des Bewusstseins mit der entlastenden Apathie als höchstes Gut ab.

Die frühen Ideale des Sozialismus werden durch die machthungrigen Eliten vergiftet. Ein Ausweg scheint aussichtslos, was die Figuren neben der Flucht in die Verdrängung zu einer starken Naturverbundenheit führt. Die Natur erscheint wieder und wieder als Seelenspiegel, der gefrorene Fluss, die herbstlichen Felder, der trockene Boden. Die Vereinigung mit der Erde und dem Wasser als Urmaterien stellt das Streben der Figuren dar. Erde und Wasser repräsentieren ein weibliches Moment, werden mit der schützenden Mutter(höhle) und dem glücklichen pränatalen Leben verbunden. Allein in der Mutter erscheint das Leben glücklich, warm und schön, ganzheitlich und heil.

Die Entäußerung bringt die Zerstückelung und die Rastlosigkeit mit sich. Der Blick nach oben und in die Weite vermag den kleinen Hoffnungsfunken nach Erlösung am Leben zu erhalten. Die Sehnsucht nach der Ferne löst einen Wanderzwang aus, nomadenhaft ziehen die

Held*innen von einem Ort zum nächsten, nur um zu erkennen, dass es keinen Ausweg gibt. Sie sind in der Zirkularität gefangen. Das Suchen wird zur (Über)Lebensstrategie.

5. Nebel im Kopf – Zur Motivlage bei J.-P. Sartre und A. Camus

5.1 *La Nausée* von Jean-Paul Sartre

I'm sure I'm going to look in the mirror and see nothing. People are always calling me a mirror and if a mirror looks into a mirror, what is there to see? [...] Some critic called me the Nothingness Himself and that didn't help my sense of existence any. Then I realized that existence itself is nothing and I felt better.²⁶¹

In seinem 1938 publizierten Erstlingsroman *La Nausée*²⁶² präsentiert Sartre seiner Leserschaft zahlreiche existenzialistische Motive, die wenige Jahre später in dem als Hauptwerk des Autors bezeichneten *Das Sein und das Nichts* (1942) Wiederhall finden und ausformuliert werden. Der vom Autor ursprünglich gewählte Titel *Melancholia*, in Anlehnung an den gleichnamigen kryptischen Kupferstich Albrecht Dürers, wurde vom Verleger Gallimard abgelehnt und geändert.²⁶³ In der Zwischenkriegszeit verfasst, reflektiert das Werk die gesellschaftliche Disposition Frankreichs nach dem Ersten Weltkrieg, der Wirtschaftskrise, dem Erstarken proletarischer und nationalistischer Kräfte, wobei letztere die Überhand gewinnen sollten. Die gegenwärtige Welt präsentiert sich als Vakuum, das nicht nur leer ist, sondern sich auch mit nichts füllen lässt. Der Boden ist zum schluckenden Treibsand geworden, der Anhaltspunkt der Tradition ist obsolet geworden und muss als Maskierung der Leere enttarnt werden.

Das als Gedankenprotokoll eines männlichen Ich-Erzählers konzipierte Werk umfasst den Zeitraum eines knappen Monats, vom 26. Januar 1932 bis zum 24. Februar 1932. Der 30-jährige Ich-Erzähler Antoine Roquentin bleibt zunächst anonym, sein Vorname wird auf Seite 29, sein Nachname auf Seite 44, jeweils durch Adressierungen von außen, eingeführt. Auch seine körperliche Beschaffenheit wird nicht genau beschrieben, er hat rote Haare und einen seinem Alter entsprechenden jungen, kräftigen Körper. Seit drei Jahren lebt der Intellektuelle in einem Hotel in der kleinen Hafenstadt Bouville (dt. Schlammstadt). Als Historiker arbeitet er an einer Biographie über den Marquis de Rollebon, einen unbedeutenden Aristokraten und Politiker des 18. Jahrhunderts. Das Verfassen der Abhandlung stellt für ihn die einzige Legitimation seines

²⁶¹ Warhol 2007, S. 7.

²⁶² Es wird aus der deutschen Übersetzung (Vgl. Sartre 2001) zitiert.

²⁶³ Aumüller 2001, S. 201.

Daseins dar, da er weder ein Zuhause noch Familie oder Freunde hat und auch sonst kein Ziel in seinem Leben verfolgt. Er lebt ein einsames und gleichförmiges Leben als Außenseiter am Rande der Gesellschaft. Früher einmal hat er einem Romanhelden gleich Abenteuer erlebt, ist gereist und hat geliebt. Diese Zeit ist jedoch längst vorbei, lediglich einige verstaubte Fotografien erinnern daran.

Den Ausgangspunkt der Handlung bildet eine Veränderung, die sich Roquentins „heimtückisch“²⁶⁴, wie eine chronische Krankheit bemächtigt und sich in ihm festgesetzt hat: Er wird vom Ekel befallen. Diese Erkenntnis stürzt den Helden in eine Sinnkrise. Er hält seine Gedanken in einem Tagebuch fest, um den inneren und äußeren Wandel zu dokumentieren und das beunruhigende Auseinanderklaffen von Realität und Bewusstsein auszufüllen²⁶⁵.

5.1.1 Roquentins Welterfahrung

5.1.1.1 Die Sinne

Die innere Krise Roquentins führt zu einer tieferen Beschäftigung mit der ihn umgebenden Wirklichkeit.²⁶⁶ Wellenartig rollen diese unbekanntes Kräfte der Realität über ihn hinweg, schwemmen ihn fort, so lange, wie er die Emotion des Ekels nicht mit seinem Bewusstsein kontrollieren kann. Mit dem Niederschreiben seiner Gedanken versucht er sich zur Wirklichkeit zu positionieren. Roquentin verschriftlicht seine sinnlichen Eindrücke, die ihm der Schlüssel zur Welterfahrung sind. Einen großen Teil nehmen die visuellen Wahrnehmungen ein, immer wieder ist die Rede von Signalfarben, die sich von den dunklen Hintergründen abheben und oft um ihren Komplementärkontrast ergänzt werden. Da ist die Rede von einem „rotgekochte[n] Alte[n]“²⁶⁷ im Café, „[s]eine Wangen bilden einen violetten Fleck auf dem braunen Leder der Bank.“²⁶⁸. Oder von einer jungen Frau an der Uferpromenade, die „ihr blaues Gesicht [hob], in dem das Lippenrot ein schwarzer Strich war“²⁶⁹. Dem Ekel, der Roquentin überkommt, wird durch die Verwendung kräftiger Farben, meistens der Primärfarben, eine Gestalt gegeben:

Ich lehnte meine Stirn gegen das Schaufenster. Auf der Mayonnaise eines russischen Eies bemerkte ich einen dunkelroten Tropfen: das war Blut. Bei diesem Rot auf dem Gelb kam es mir hoch.
Plötzlich hatte ich eine Vision: jemand war gestürzt, mit dem Gesicht voran und blutete in die Schüsseln. Das Ei war ins Blut gerollt; die Tomatenscheibe, die obenauf

²⁶⁴ Sartre 2001, S. 13.

²⁶⁵ Fauconneau Dufresne 1982, S. 259.

²⁶⁶ Ebd. S. 260.

²⁶⁷ Sartre 2001, S. 33.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd. S. 66.

lag, hatte sich gelöst, war flach hingefallen, rot auf rot. Die Mayonnaise war ein bißchen zerlaufen: eine Lache gelber Creme, die das Blutrinnsal in zwei Arme teilte.²⁷⁰

Im Gegensatz dazu ist die Farbpalette der Porträts im Museum von Bouville, die ehrenhafte Männer und Frauen der Stadt zeigen, dunkel. Diese stattlichen Menschen, die der Gemeinschaft einen Dienst erwiesen hatten, zeigen Roquentin seine eigene nichtige Existenz auf. „Die lebhaften Farben“²⁷¹, die wie Folien den Ekel des Helden einfärben, „waren dezent gemieden worden“²⁷². Das Sehen ist von Anfang an ein analytisches Werkzeug, das den Bewusstseinsprozess repräsentiert. Es geht nicht um das Oberflächliche, sondern um eine Tiefenschau, das Erkennen der strukturellen Essenz alles Seienden. Roquentin versucht eine objektive Deskription der Wirklichkeit.²⁷³

Daneben spielt auch die Haptik als Erkundung der veränderten Welt und des Körpers in dieser Welt eine Schlüsselrolle.

In meinem Mund ist schäumendes Wasser. Ich schlucke es herunter, es gleitet durch meine Kehle, es streichelt mich – und schon ist es wieder da, bildet sich neu in meinem Mund. Ich habe für immer eine kleine, weißliche – unaufdringliche – Wasserlache im Mund, die meine Zunge umspült, Und diese Lache, das bin wiederum ich. Und die Zunge. Und die Kehle, das bin ich.²⁷⁴

Die haptischen Eindrücke zeigen dem Helden seine stoffliche Existenz in einer stofflichen Welt auf. Gerüche, vorwiegend fauliger Gestank, und Geräusche, die eintönigen Gespräche und Diskussionen sowie die dominierenden Seufzer und Klagen, komplettieren das Rüstzeug Roquentins. Die Schärfe seiner Sinne ermöglicht es ihm das Treiben der Stadt zu studieren, wobei ihm gleichzeitig seine Ausgrenzung vom Kollektiv deutlich vor Augen geführt wird.²⁷⁵

²⁷⁰ Sartre 2001, 89.

²⁷¹ Ebd. 98.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Fauconneau Dufresne 1982, S. 261.

²⁷⁴ Sartre 2001, S. 114.

²⁷⁵ Fauconneau Dufresne 1982, S. 261.

5.1.1.2 Masse – Mensch

Die Einwohner*innen Bouvilles verweilen in ihrer bourgeoisen Existenz, in einer bereits geformten Welt.²⁷⁶ Blind glauben sie an historische Kontinuität und Kohärenz, „sie erklären das Neue mit dem Alten – und das Alte haben sie mit noch älteren Ereignissen erklärt, wie jene Historiker, die aus Lenin einen russischen Robespierre machen und aus Robespierre einen französischen Cromwell [...]“²⁷⁷. Die Homogenisierungstendenzen der bürgerlichen Gesellschaft fußen auf zwei grundmenschlichen Qualitäten, jener der Trägheit und jener der Angst. Wenn man nämlich einem Ding auf den Grund gehen will, es aufrichtig verstehen will, gelingt dies allein mit einem frischen, losgelösten Bewusstsein, das sich nicht im Schoß vergangener Erinnerungen in Sicherheit wähnt. Diese Ideologie infiltriert das tägliche Leben der Menschen und manifestiert sich in öffentlich-sozialen Institutionen und Plätzen.²⁷⁸ Es zeigt sich einerseits in der bereits genannten Gemäldegalerie des städtischen Museums, das die Bildnisse einer vergangenen Elite beherbergt. Diese produzieren dabei, wie Zalloua richtig feststellt, ein gewisses Selbstverständnis, nämlich jenes von Menschen, die sich mit Rechten, jenen „to life, to wealth, to immortality, and so forth“²⁷⁹ ausstatten. Dabei unterscheiden sich die einzelnen Werke nur oberflächlich voneinander, die Ikonographie kann ausgetauscht werden und enthält nichts Unerwartetes oder Überraschendes.²⁸⁰ Die abgebildeten Menschen waren allesamt Würdenträger der Stadt, Verkörperungen der immer selben Vorstellungen, die alle jugendlichen Rebellionen und Gegentendenzen unterbunden haben.²⁸¹ Mit demselben Blick betrachtet Roquentin die gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturen in Bouville mit den vorgefertigten Verhaltensweisen: Sonntags geht man zum Friedhof, besucht die Verwandten oder wenn man frei ist, schlendert man über die Uferpromenade²⁸², man gönnt sich ein üppiges Sonntagsessen, tauscht nach der Messe schablonenhafte Höflichkeiten aus. Die größte Verachtung verspürt Roquentin aber für ihren „ideological belief in a necessary existence“²⁸³,

²⁷⁶ Zalloua 2002, S. 252.

²⁷⁷ Sartre 2001, S. 82.

²⁷⁸ Zalloua 2002, S. 252.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Howells 1988, S. 65.

²⁸¹ Ganz konkret kann das Bildnis Rémy Parrottins, Professor an der Medizinischen Fakultät in Paris, genannt werden. Einer, der zunächst die Illusion von etwas anderem zu verkörpern scheint. Im Unterschied zu den konservativ rechten Eliten, nannte er sich einen Sozialisten, der sich gerne mit jungen Menschen abgab und sie „mit Ideen, mit Anregungen zum Nachdenken“ (Sartre 2001, S. 102) fütterte. Die Rebellischen hatten es ihm besonders angetan, die er aber nach und nach in die ewig dagewesenen Muster zurückpresste und ihnen die „wunderbare Rolle der Elite“ (Ebd. S. 103) schließlich doch schmeichelhaft machen konnte.

²⁸² Sartre 2001, S. 63.

²⁸³ Zalloua 2002, S. 253.

nämlich für die ungebrochene Überzeugung, dass der einzelne Mensch irgendjemandem oder irgendeiner Sache unentbehrlich ist.

Mit der Erfassung der Kritikpunkte an dieser bourgeoisen Reproduktionskultur positioniert sich der Held diametral dazu und ist nicht wenig stolz darauf. Sein Alleinstellungsmerkmal ist die Distanz zur Masse, mit der er versucht seine Identität sowie seine profunde Weltschau zu bewahren. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit sich der Mensch außerhalb des herrschenden Diskurses platzieren kann. Foucault beschreibt in der *Archäologie des Wissens* den Diskurs als eine Gesamtheit von Regeln, von „Praktiken [...], die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“²⁸⁴. Der Diskurs beinhaltet eine Menge von verbalen und nonverbalen Aussagen, die auf geregelte Art Gegenstände wie Wahrheit, Wirklichkeit oder Verhaltensweisen produzieren. Dabei geht es nicht um das Aufzeigen von Kontinuitäten und Entwicklungen, sondern um Diskontinuitäten und Brüche, wenn Foucault fragt, wie Diskurse zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Raum formgebend sind.²⁸⁵ Zudem muss die komplexe Beschaffenheit des Diskurses, im vorliegenden Fall vor allem die Diskursposition, mitgedacht werden. Jäger definiert diese als

den Ort, von dem aus eine Beteiligung am Diskurs und seine Bewertung für den Einzelnen und die Einzelnen bzw. für Gruppen und Institutionen erfolgt. Sie produziert und reproduziert die besonderen diskursiven Verstrickungen, die sich aus den bisher durchlebten und aktuellen Lebenslagen der Diskursbeteiligten speisen. Die Diskursposition ist also das Resultat der Verstrickungen diverser Diskurse, denen das Individuum ausgesetzt war und die es im Verlauf seines Lebens zu einer bestimmten ideologischen bzw. weltanschaulichen Position [...] verarbeitet hat.²⁸⁶

Dabei können die einzelnen Subjekte das regelgeleitete System unterschiedlich bewerten, solange sie sich auf „die gleiche diskursive Grundstruktur“²⁸⁷ zurückführen lassen. Die Diskurspositionen im herrschenden Diskurs sind auffallend homogen, wovon sich die Wirkung des Diskurses ablesen lässt.²⁸⁸

Mit der nihilistisch-existenzialistischen Aufladung Roquentins, der dem Kollektiv in seinen ideologischen Grundwerten und Verhaltensmustern komplementär gegenübersteht, verkörpert er einen Gegendiskurs²⁸⁹. Seine ontologische Andersartigkeit bestimmt den Unterschied zum bourgeoisen Kollektiv. Der Ich-Erzähler scheut den Kontakt mit den Menschen, im Café oder

²⁸⁴ Foucault 2016b, S. 525.

²⁸⁵ Vgl. Foucault 2016b, S. 493ff.

²⁸⁶ Jäger 1996, S. 47.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Jäger 2012, S. 85.

²⁸⁹ Tatsächlich definiert Foucault in *Die Ordnung der Dinge* die Literatur am Beispiel *Don Quichottes* als Gegendiskurs, da sie „von der repräsentativen oder bedeutenden Funktion der Sprache [zum] rohen Sein zurückging“ (Foucault 2016a, S. 80). Die Literatur erscheint „immer mehr als das, was gedacht werden muß, aber ebensowohl und aus dem gleichen Grunde als das, was in keinem Fall ausgehend von einer Theorie der Bedeutung gedacht werden kann“ (Ebd.).

in der Bibliothek verweigert er sich der Konversation. Falls sie dann doch unausweichlich ist, analysiert er gedanklich die Sinnlosigkeit und Bedeutungsleere der Rede. Roquentin erkennt die Schwäche und Missbildung dieser realen Körper, die am laufenden Band Wörter reproduzieren und Auswüchse des herrschenden Diskurses sind: Da ist der Doktor Rogé mit Wangen in einer „scheußlich rosa Farbe [...] dieser Mann wird bald sterben. [...] er wird jeden Tag der Leiche, die er sein wird, ein bißchen ähnlicher“.²⁹⁰ Oder die Wirtin im Restaurant, mit der der Held „aus Höflichkeit“²⁹¹ schläft und die schauerhafte Züge annimmt.

Ich habe meinen Arm am Schenkel der Wirtin entlanggleiten lassen und habe plötzlich einen kleinen Garten mit niedrigen, ausladenden Bäumen gesehen, von denen riesige, behaarte Blätter herunterhingen. Ameisen liefen überall herum, Tausendfüßler und Motten. Es gab noch schrecklichere Tiere: ihr Körper bestand aus einer Scheibe geröstetem Brot, wie die, auf denen man Tauben anrichtet: sie gingen seitlich mit Krabbenbeinchen. Die großen Blätter waren schwarz von Tieren. Hinter Kakteen und Feigenbäumen aus der Berberei wies die Velleda aus dem Park mit dem Finger auf ihr Geschlecht. „Dieser Garten riecht nach Kotze“, schrie ich.²⁹²

5.1.1.3 Das dinghaft Absolute

Jeder Kontakt mit den Menschen endet für Roquentin in einem Ekelschauer. Als Konsequenz tritt er in eine engere Relation zu den ihn umgebenden Dingen, die über ihr Dasein als Funktions- und alltägliche Gebrauchsgegenstände hinausgehen.²⁹³ Wie in den surrealistischen Bildern Salvador Dalís oder Max Ernsts wird der Spiegel an der Wand zu einem bedrohlichen „weiße[n] Loch“²⁹⁴, zu einer „Falle“²⁹⁵, die Sitzbank in der Straßenbahn erhält einen in „die Luft gereckte[n] Bauch, blutrot, aufgeblasen – aufgebläht“²⁹⁶ und „könnte genausogut [sic!] ein toter Esel sein“²⁹⁷. Für den Helden haben sich die Dinge „von ihren Namen befreit“²⁹⁸, ihre Existenz zeigt sich jenseits ihrer Essenz. Die Funktion und die äußere Beschaffenheit des Dings treten in keinerlei Relation zum Wort, das es bezeichnet.

Hierbei schließt Sartre an den strukturalistischen Zeichenbegriff de Saussures an, der in seinem dyadischen Modell zwischen Signifikanten und Signifikat unterscheidet. Die Beziehung zwischen Ausdruck und Inhalt zeichnet sich durch Arbitrarität aus, das heißt, die Verbindung

²⁹⁰ Sartre 2001, S. 83.

²⁹¹ Ebd. S. 71.

²⁹² Ebd. S. 71f.

²⁹³ Vgl. Fauconneau Dufresne 1982, S. 262.

²⁹⁴ Sartre 2001, S. 26.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd. S. 143.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

von Lautbild und Vorstellung ist unmotiviert. Bedeutung wird im Saussureschen Modell durch die Differenz der verschiedenen sprachlichen Zeichen erzeugt.²⁹⁹ Zudem versteht er das Zeichen als psychische Entität, die sich zwar durch Differenz auszeichnet, der aber dennoch eine Hierarchisierung eingeschrieben ist.³⁰⁰ Der Referenzbezug wird in diesem System nämlich ausgeblendet, woraus sich eine Art Verweisfunktion des Signifikanten auf ein transzendentes Signifikat zu ergeben scheint, das unabhängig zum Wortkörper existieren kann.³⁰¹ Dieser statische Strukturbegriff wird im Poststrukturalismus weiterentwickelt.

Derrida, der eine bekannte Abneigung gegen Sartre hegte, wird in den Sechzigerjahren, auf der Grundlage de Saussures und beeinflusst von Husserls Phänomenologie, den Begriff der *différance* einführen, die als Kraft in einem offeneren sprachlichen Modell wirkt. Sie wird als „Netz von Oppositionen“³⁰² verstanden, das verschiedenste Synthesen und Bezüge zulässt, die zu jedem Moment und in jedem Sinne verbieten, dass sich ein einfaches Element, das in sich und unabhängig von sich selbst präsent ist, nur auf sich selbst bezieht.³⁰³ Dem Neologismus *différance* kommt, ihrer lateinischen und französischen verbalen Etymologie folgend, eine zeitliche (und räumliche) Komponente zu, weil der Signifikant die Begegnung mit der Bedeutung aufschiebt.³⁰⁴ Vereinfacht ausgedrückt, generiert das einzelne Element nur Bedeutung, indem es immer schon auf andere Elemente verweist.³⁰⁵

Damit ähneln Derridas Ideen jenen, die Sartre in *Das Sein und das Nichts* in Bezug auf das Bewusstsein darlegt. Bewusstsein ist für Sartre immer Bewusstsein *von* etwas, das heißt ein Ding wird erst bewusst, wenn das Bewusstsein die bloße Erscheinung des Dings hin zu allen seinen möglichen Erscheinungsformen transzendiert.³⁰⁶ Es geht um ein Sein, das ist, was es nicht ist³⁰⁷ – es entwirft und übernimmt ständig neue Seinsmöglichkeiten – und nicht ist, was es ist³⁰⁸ – es ist immer mehr, als das, was man von ihm durch die Zuschreibung von Attributen deduzieren kann. Wie in Kapitel 3.3 bereits veranschaulicht, zeichnet sich das Für-sich-Sein durch Negativität aus, das heißt, es ist nie deckungsgleich mit sich selbst. Das liegt unter anderem daran, dass sich das Bewusstsein durch eine zeitliche Verschiebung auszeichnet, wobei die Gegenwart nur mit Einbezug der Zukunft sein kann.³⁰⁹ Dabei strebt das Bewusstsein

²⁹⁹ de Saussure 1931, S. 141f.

³⁰⁰ Derrida 2017, S. 122f.

³⁰¹ Derrida 2017, S. 122.

³⁰² Ebd. S. 121.

³⁰³ Ebd. S. 125.

³⁰⁴ Ebd. S. 119.

³⁰⁵ Ebd. S. 125.

³⁰⁶ Sartre 2017, S. 19; 249; Vgl. Baugh 1999, S. 62.

³⁰⁷ Sartre 2017, S.142; 100; Derrida 2017, S. 115.

³⁰⁸ Sartre 2017, S. 145.

³⁰⁹ Vgl. Baugh 1999, S. 62.

nach einer irrealen Totalität, die das Ding in all seinen möglichen Erscheinungsformen fassbar macht.³¹⁰ Es befindet sich in einer seltsamen Position, es changiert zwischen der Erfassung der Begrenztheit, um das Ding-an-sich zu erlangen, und unaufhörlichen Transzendierungsprozessen, da die Totalität endlos ist.³¹¹

Der zentrale Unterschied zwischen Sartres ontologischer Phänomenologie und Derridas Dekonstruktion findet sich in der Temporalität. Zeit wird bei Derrida nicht mehr linear-kontinuierlich gedacht, sondern als netzartiges Gewebe – man denke an den Rhizombegriff von Deleuze und Guattari³¹² – in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zerfasert werden und einander durchdringen. Die Begriffe für die verschiedenen Zeitetappen schießen sich als metaphysische Kategorien ins Abseits, da der Bedeutung Vergangenheit und Zukunft durch die *dissemination* als Spuren immer schon eingeschrieben sind.³¹³ Diese unbewussten Differenzen, Spuren, zeichnen sich durch die Möglichkeit der Wiederholung und Verschiebung aus: Wiederholte Spuren beziehen sich auf gegenwärtige Spuren und konstituieren ein Präsens erst nachdem sie als Effekte einer früheren Spur zeitlich verschoben worden sind.³¹⁴ Dadurch können Identität und Bedeutung generiert werden. Derridas Kritik an Sartre ist jene, dass sich das Für-sich-Sein nie wirklich auf sich zurückbeziehen oder sich vervollständigen kann.³¹⁵ Er attestiert ihm eine „self-presence that has never been given but only dreamed of and always already split, incapable of appearing to itself except as its own disappearance“³¹⁶, „something that promises itself as it escapes“³¹⁷. Das Bewusstsein schwebt zwischen dem Kommenden und dem Vergangenen, die mit der Faktizität der Geworfenheit, der Geburt und dem Körper zusammenfallen³¹⁸ und verweigert sich der Gegenwart.³¹⁹

Zurück zu Antoine Roquentin. Beim Anblick der Dinge glaubt er die Bedeutung der Existenz begriffen zu haben. Das wahre Wesen der Dinge ergibt sich abseits ihrer Zugehörigkeiten, die Dinge befreien sich von den leeren Hüllen der Wörter und sind an ewige Transformationsprozesse gebunden. Dabei ist seine Beziehung zu den Dingen nicht

³¹⁰ Sartre 2017, S. 249ff.

³¹¹ Vgl. Baugh 1999, S. 63.

³¹² Das Rhizom wird von Deleuze/Guattari als „ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat [verstanden]; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert.“ (Vgl. Deleuze/Guattari 1977, S. 41.)

³¹³ Vgl. Volland 2009, S. 21f.

³¹⁴ Derrida 2017, S.125f.; 137.

³¹⁵ Vgl. Baugh 1999, S. 66.

³¹⁶ Derrida 1976, S. 112.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Sartre 2017, S. 251; 409.

³¹⁹ Vgl. Baugh 1999, S. 66.

harmonischer als zu den Menschen, die Dinge erscheinen fremd und gefährlich, sie entziehen sich der Kategorisierung.³²⁰ Roquentin fürchtet sich vor ihrer starken Präsenz: Sie sind in einem eigentümlichen Verhältnis von Zerfall und Faszination gefangen. Ob seiner Angst und seinem Misstrauen hantiert der Held mit Wörtern, um seine Sinneseindrücke festzuhalten, und findet schließlich den Begriff der Absurdität, die er mit dem Absoluten gleichsetzt: „Diese Wurzel, es gab nichts, in bezug worauf sie nicht absurd war. Oh! Wie kann ich das nur mit Worten festhalten? [...] die Welt der Erklärungen und Gründe ist nicht die der Existenz.“³²¹ Die Existenz ist grundlos und lässt sich nicht ableiten. Sie drängt sich dem Beobachter auf und ist „ohne Gedächtnis; von den Verschwundenen bewahrt sich nichts – nicht einmal eine Erinnerung. Die Existenz ist überall, bis ins Unendliche, zuviel [...]“³²². Eine dicke, amorphe Masse, undurchdringbar, aufdringlich. Eine Fülle an endlosen Seienden in einer Welt, einem An-sich-Sein, das „überall gegenwärtig [ist], vorne, hinten“³²³. Die Positivität der Welt zeigt sich in ihrer zeitlichen Disposition, wenn Roquentin anmerkt, dass es nichts davor gegeben habe, dieses Nichts ist dem Sein bereits immanent.³²⁴ Die radikale Fülle der Existenz bringt Roquentin zum Schlüssel für seinen Ekel, die „ungeheure Gegenwart“³²⁵ ist ihm eine „widerliche Marmelade“³²⁶, die überallhin ausläuft, sich ausdehnt, emporsteigt und wieder ergießt. Die Präsenz der Existenz lässt ihn vor Wut schäumen und erstickt ihn gleichzeitig.

5.1.1.4 Existenzielle Marmelade

Dies soll uns an dieser Stelle zu einem weiteren zentralen Punkt der Weltanschauung Roquentins bringen, nämlich die Unterscheidung und Einteilung der Phänomene in fest, flüssig und klebrig. Die Darstellung der Stofflichkeit dient dem tieferen Verständnis des Seins in der Welt. Die feste Materie dient dabei als Symbol für das An-sich-Sein, das durch seine Beschaffenheit mit Beständigkeit, aber auch mit der Stagnation der Faktizität in Verbindung gebracht werden kann.³²⁷ Das Flüssige hingegen ist in fortwährender Bewegung oder Flucht und steht symbolisch für das Bewusstsein, das Für-sich-Sein, das sich nie erreicht.³²⁸ Das flüchtende

³²⁰ Fauconneau Dufresne 1982, S. 262.

³²¹ Sartre 2001, S. 147.

³²² Ebd. S. 151.

³²³ Ebd. S. 153.

³²⁴ Ebd. S. 152.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Münk 2011, S. 233.

³²⁸ Ebd.

Flüssige findet im Roman seine Analogie im Wasser des Meeres, im Nebel und auch in sich verflüchtigen Substanzen wie Asche. Diese Bilder finden Verwendung in Bezug auf die Reinigung des Bewusstseins. So wie sich die Stofflichkeit nicht festhalten lässt, fließen die Gedanken kontinuierlich ins Leere.

Das formlose Dazwischen wird als Klebrigen oder Zähes vorgestellt, – im Roman in Form von Eiter, Creme, Marmelade, Schlamm (Bouville), zähflüssigem Blut oder Austern – das durch sein verlangsamtes Fließen und Verdicken den „beginnenden Triumph des Festen über das Flüssige dar[stellt]“³²⁹. In der Nachahmung des Flüssigen befindet sich das Klebrige auf einer gedrosselten, „zähen Flucht“³³⁰. Das Verhältnis zwischen dem Klebrigen, also einem werdenden An-sich-Sein, und dem Für-sich-Sein ist ambivalent. Durch Berührung ergreift das weiche, formbare Klebrige Besitz vom Subjekt, es haftet ihm an. Der Ekel, die Abneigung gegen die viskose Stofflichkeit ergibt sich aus der Furcht davor, vom An-sich-Sein in Besitz genommen zu werden. Dabei geht es weniger um die Angst vor dem absoluten An-sich-Sein, dem Tod, sondern vor der „Verklebung“³³¹ der Gedanken des Daseins, das in der Faktizität festklebt und sich dadurch in ihr auflöst.³³²

[...] der Honig, der von meinem Löffel auf den im Topf enthaltenen Honig fließt, skulptiert zunächst die Oberfläche; er hebt sich auf ihr als Relief ab, und sein Verschmelzen mit dem Ganzen stellt sich wie ein Einsinken, ein Schlucken dar, das gleichzeitig wie ein *Zusammenfallen* erscheint [...]. Das Klebrige berühren heißt Gefahr laufen, sich in Klebrigkeit aufzulösen. [...] Das Grauen vor dem Klebrigen ist das Grauen davor, daß die Zeit klebrig wird, daß die Faktizität kontinuierlich und unmerklich fortschreitet [...] als Symbol eines Antiwerts, das heißt eines nicht realisierten, aber drohenden Seinstypus, der dauernd das Bewußtsein heimsucht als die ständige Gefahr, vor der es flieht [...].³³³

Roquentin wird vom Ekel erstmals erfasst, als er einen feuchten Kieselstein aufhebt, um ihn über das Wasser springen zu lassen. Die Erfahrung des Glitschigen löst eine veränderte Betrachtungsweise der Dinge aus. Wie ein Phänomenologe versucht er von nun an die Dinge von ihren tradierten Bedeutungen zu lösen und ihr Wesen zu erfassen. Diese Art der Weltschau beschert dem Helden bald die Bestätigung der negativen, sinnlosen Welt: in das Kleid des Normativs gehüllt, engt sie ein und täuscht.

Während der Ekel zu Beginn der Handlung als vorübergehender Zustand, als Krankheit gezeichnet wird, wird er im Verlauf zum seinskonstruierenden Prinzip.³³⁴ Der Ekel wird zu einer allgegenwärtigen Qualität der Existenz und macht auch vor dem Ich nicht Halt. Allein in

³²⁹ Sartre 2017, S. 1038.

³³⁰ Ebd. S. 1039.

³³¹ Ebd. 1044.

³³² Münk 2011, S. 233.

³³³ Sartre 2017, S. 1039-1045.

³³⁴ Fauconneau Dufresne 1982, S. 265.

der Jazzmusik findet der Held ein zeitweiliges Gegengift gegen die Amorphie des Ekels. Im Café Mably ertönt das Lied „Some of these days, you’ll miss me honey“ – der widerliche Honig als Kosewort! –, das durch seine strenge Form als Gegenpart zum pastosen Ekel auftritt. Jede Note bildet die Voraussetzung für die ihr nachfolgende, um zu einer harmonischen, formhaften Melodie verschmelzen zu können.³³⁵ Roquentin versteht die Sinnlosigkeit seiner historischen Abhandlung, die in der Abbildung zufälliger und hypothetischer Ereignisse im Leben Rollebons scheitern muss. Dabei ist es allein die Kunst, die gegen den formlosen Fluss der Existenz etwas ausrichten kann. Das Schöpferische der Kunst vermag es, sich von der Kontingenz der Wirklichkeit zu lösen und dem Bewusstsein einen Sinn zu geben.³³⁶ Das Postulat der geordneten Ästhetik, die dem Dasein seine Legitimierung verschaffen soll, scheint ein recht unglaubwürdiges Versprechen zu sein, da sie nicht wirklich zur Lösung der einzelnen Probleme führt, sondern sie lediglich unter einen Teppich kehrt. Das schöpferische Vorhaben bleibt eine Aussicht, die mit Skepsis beladen ist. Die von Antoine Roquentin postulierte Grenze zwischen Kunst und Leben bleibt indessen durchlässig, denn es ist das Subjekt, das sie produziert und die Kunst, die auf das Bewusstsein zurückwirkt.³³⁷

³³⁵ Geyer 2001, o. S.

³³⁶ Fauconneau Dufresne 1982, S. 269.

³³⁷ Ebd. S. 272.

5.1.2 „Vergessen bin ich“³³⁸ – Zu Roquentins Identität

5.1.2.1 Der Blick in den Spiegel

Die Existenzkrise, in die Roquentin geworfen wird, umfasst neben der Realitätserfahrung konsequenterweise auch die Ich-Konstitution des Helden. Die Sinnlosigkeit, die er in der Welt erkennt, schreibt sich ihm selbst ein. Beim Blick in den Spiegel erkennt er zunächst ein „graue[s] Ding“³³⁹ und bei der näheren Betrachtung ein Gesicht, aus dem er nicht schlau wird. Das rote Haar bildet das Eindeutigste an seiner physischen Beschaffenheit, es lässt sich in seiner Farbigkeit deutlich erkennen und hebt sich von der grauen Masse des Gesichts ab.

Mein Blick wandert langsam, unwillig über diese Stirn, über diese Wangen: er trifft auf nichts Festes, er versandet. Natürlich, da ist eine Nase, Augen, ein Mund, aber das alles hat keinen Sinn, nicht einmal einen menschlichen Ausdruck. [...] ich sehe leichte Zuckungen, ich sehe schales Fleisch, das ungezwungen schwillt und bebt. Die Augen vor allem sind aus der Nähe gräßlich. Das ist glasig, gallertartig, blind, rotgerändert, wie Fischeschuppen, könnte man meinen.³⁴⁰

Und er nähert sich dem Spiegel noch weiter, als könnte er durch die genaueste Betrachtung sinnergebende Einzelheiten erkennen. Das einzige, was sich ihm zeigt, ist Weiches und Verschwommenes, „nichts Starkes, nichts Neues“³⁴¹. Dabei fällt ihm die Beschreibung des Marquis de Rollebon durch Zeitgenoss*innen ein, woraufhin er zur Hypothese gelangt, dass sich die Menschen immer nur auf die Art erkennen, „wie sie ihren Freunden erscheinen“³⁴². Als sozialer Außenseiter versucht Roquentin sein Geformtsein, seine Identität, die ihn zur Umwelt und den anderen Menschen abgrenzt, selbst zu erkennen. Der Blick in den Spiegel wirft aber nacktes Fleisch ohne jegliche Bedeutung zurück. Roquentin versucht sich durch das mantraartige Aufrufen der kartesischen Phrase, „cogito ergo sum“, seiner Existenz bewusst zu werden. Die kreisenden Gedanken erschöpfen ihn und führen nicht zu einer handfesten Erkenntnis oder gar Wahrheit. Da es ihm nicht gelingt sich abzulenken und sich zu vergessen, kauft er sich eine Zeitung und vertieft sich in den Sensationsjournalismus. Die Presse berichtet von der Auffindung einer Kinderleiche, das Mädchen Lucienne wurde vergewaltigt und anschließend stranguliert. Roquentin rezitiert das Cogito in Dauerschleife und projiziert sich in die Rolle des Vergewaltigers. Zuerst aus der Ich-Perspektive, im selben Satz dann in der distanzierteren Betrachtung der dritten Person Singular. Das Spiel mit den wechselnden Personalpronomen zieht sich durch die Rekonstruktion der Vergewaltigung:

³³⁸ Sartre 2001, S. 190.

³³⁹ Ebd. S. 26.

³⁴⁰ Ebd. S. 26f.

³⁴¹ Ebd. S. 27.

³⁴² Ebd. S. 28.

Ich fliehe, das niederträchtige Individuum hat die Flucht ergriffen, ihr Körper vergewaltigt. Sie hat dieses andere Fleisch gefühlt, das sich in sie hineinschob ... es ist soweit, daß er³⁴³ ... Er steht mir. Vergewaltigt. Ich fühle meinen Penis der zerrt der gegen meine Hose reibt eine große Rute in Luciennes Bauch die Rute existiert sie kriecht meine Rute hat sich aufgerichtet³⁴⁴ [...] Ein sanftes, blutrünstiges Begehren nach Vergewaltigung packt mich von hinten, ganz sanft, hinter den Ohren, die Ohren machen sich hinter mir davon, die roten Haare, [...] bin das noch ich?³⁴⁵

Zunächst tritt Roquentin als aktives (ich) und passives Agens (er) auf, um sich sogleich mit dem geschundenen Kinderkörper (sie) zu identifizieren und schließlich das Bewusstsein an sein erigiertes Glied (es) abzugeben. Diese Abfolge von handelnden Ichs führt eine Praxis vor Augen, die an das Credo der Postmoderne erinnert. Die Rede ist nicht von einer stabilen, dauerhaften oder unverrückbaren Identität, wie sie für die Moderne definiert wird, sondern von so etwas wie „einem Projekt – genauer, zu einer Serie von Projekten“³⁴⁶. Roquentin wählt ohne große Mühe sein Ich, es ist ihm aber nicht möglich es festzuhalten, es löst sich von den Konstanten und Traditionen³⁴⁷. Der Bruch mit den vorgehenden Leitideen oder „Metaerzählungen“³⁴⁸, wenn man sich Lyotards Vokabulars bedient, denen die Bewohner*innen von Bouville mit ihren bourgeoisen Normen folgen, katapultiert den Helden in ein Pluriversum von Sprachspielen, in eine Maskerade von Differenzen und Diskursen. Daraus ergibt sich eine Konkurrenz zwischen den Teil-Selbsten, wie sie in der Shifter-Theorie Roman Jakobsons beschrieben wird. Auf der Grundlage Husserls und Jespersens definiert er „indexikalische Symbole“³⁴⁹ in seinem erstmals 1957 publizierten Essay *Shifters and verbal categories* als Shifter und führt dies am Beispiel des Personalpronomens „I“ aus, das in „verschiedenen Codes dieselbe Bedeutung verschiedenen Sequenzen zuschreibt“³⁵⁰. Die Ich-Spaltung, wie sie Lacan auf der Grundlage Jakobsons für das Spiegelstadium beschreiben wird³⁵¹, proklamiert eine „Ego-Pluralität“³⁵² oder eine Fragmentierung des Ichs. Die festen Grenzen des Ichs und dessen Kontinuität sind aufgehoben. Durch den Wechsel der sprechenden und handelnden Positionen versucht der Held zu seinem Wesen vorzudringen, das multipel und fluide ist – er kann es nicht greifen. In diesem Kognitionsprozess lässt sich schließlich auch die Rolle Rollebens einordnen:

Er brauchte mich, um zu sein, und ich brauchte ihn, um mein Sein nicht zu fühlen. Ich lieferte das Rohmaterial, dieses Material, von dem ich mehr als genug hatte, mit dem

³⁴³ Sartre 2001, S. 117.

³⁴⁴ Ebd. Anm. 37, S. 231.

³⁴⁵ Ebd. S. 117.

³⁴⁶ Berger 1994, S. 84.

³⁴⁷ Bauman 1993, S. 17.

³⁴⁸ Vgl. Lyotard 1986, S. 13f.

³⁴⁹ Jakobson 1996, S. 294.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Vgl. Lacan 1973.

³⁵² Foucault 1991, S. 22.

ich nichts anzufangen wußte: die Existenz, *meine* Existenz. Seine Rolle war es darzustellen. Er stand mir gegenüber und hatte sich meines Lebens bemächtigt, um mir das seine *darzustellen*. Ich merkte nicht mehr, daß er existierte, ich existierte nicht mehr in mir, sondern in ihm; für ihn aß ich, für ihn atmete ich, jede meiner Bewegungen hatte ihren Sinn außerhalb, da, genau gegenüber von mir, in ihm; [...]. Ich war nur ein Mittel, ihn zum Leben zu bringen, er war meine Daseinsberechtigung, er hatte mich von mir befreit.³⁵³

Wie von einem Schauspieler hat der tote und verwesene Diplomat Besitz von Roquentin ergriffen, um ihn seine Rolle vorführen zu lassen. Diese Einverleibung bringt nichts als weitere verzerrte Schatten an der Wand und das parasitäre Verhältnis wird aufgrund der wachsenden Erkenntnis des Helden aufgekündigt.

5.1.2.2 Zeitliche Luftblasen

Die misslungene Selbsterkenntnis zwingt Roquentin schließlich zur Flucht in den öffentlichen Raum, mit dem Hoffnungsschimmer, dass die Überwindung der Ichheit die Auffindung eines Ziels außerhalb seiner selbst ermöglicht. In der detaillierten Beobachtung strebt Roquentin danach, den Sinn der menschlichen Existenz hinter der Maske der Essenz zu begreifen. Das analytische Auge erkennt aber bloß zerstückelte, missgestaltete Körper, sich verselbstständigende Glieder und ihre Verwandlung in tierhafte und wabbelige Massen. Der Blick durch die Brille des Ekels führt das menschliche Unvermögen vor Augen, aus der bloßen Existenz Bedeutung zu generieren. In seiner aufdringlichen Gegenwart trübt der Ekel die Erinnerung an ein früheres Leben. Die Erinnerungsfetzen, die Roquentin abrufen kann, sind ebenfalls Trugbilder. Die Bäume, Blicke, Himmel und Sonnen sind rekonstruiert und verkürzt. Es sind „Bruchstücke von Bildern“³⁵⁴, ihr Bedeutungs- und Realitätsgehalt ist ungewiss. Ähnliches gilt für die Geschichten von früher, deren Inhalt ein Mensch bildet, dessen Verbindung mit jenem in der Gegenwart gekappt ist. Es ist ein „Träumen nach Wörtern“³⁵⁵, die wie Luftblasen ohne essenziellen Bezug zerplatzen. Eben daraus ergibt sich die Vorliebe des Helden für „alte Fetzen, vor allem Papier“³⁵⁶, die mit Kot beschmiert oder spröde und vertrocknet sind. Diese Schnipsel, denen das anonyme Bewusstsein des Todes anhaftet, lassen „sich gut anfassen“³⁵⁷, die Faszination reicht so weit, dass sie sich der Held inkorporieren

³⁵³ Sartre 2001, S. 113f.

³⁵⁴ Ebd. S. 43.

³⁵⁵ Ebd. S. 44.

³⁵⁶ Ebd. S. 19.

³⁵⁷ Ebd.

möchte, so als wollte er sich ihre zeitliche Disposition einstülpen. Und dann will es ihm mit einem beschriebenen Papier, auf dem die Tinte schon längst verrotten ist, nicht gelingen. Der „Ekel in den Händen“³⁵⁸ gegenüber der präsenten Existenz des Verwesenden macht es unmöglich.

Roquentin steht hier deutlich vor dem Problem der Zeitlichkeit des Bewusstseins. Die Vergangenheit wird mithilfe der Gegenwart konstruiert, was immer wieder mit der Landung in eben dieser Gegenwart endet.³⁵⁹ Der Zugang zur Vergangenheit ist durch die amorphe Gegenwart, die nicht zu bändigen ist, verstellt. Die Zeitstruktur wird auf die Singularität des ephemeren Moments reduziert, der weder fixiert noch retourniert werden kann.³⁶⁰ Sowohl die eigenen Erinnerungen als auch der Versuch, das Vergangene zu ordnen, missglücken und sind bedeutungslos.³⁶¹ Die Identität ergibt sich einzig und allein aus dem gegenwärtigen Dasein, in dem Anfang und Ende eins sind. Die dabei fehlende Diachronie führt zum Zerfall des Subjekts in diskontinuierliche Puzzlestücke, die sich nicht zur Ganzheitlichkeit zusammenfügen lassen. Den einzigen Ausweg aus der angesteuerten Auflösung, der „absoluten Zerstreuung“³⁶², bildet die Suche nach Individualität.

5.1.2.3 Die Auflösung in der Kunst

Wie bereits angedeutet positioniert sich Roquentin in Bezug auf die bourgeoise Gesellschaft der Stadt Bouville. Er erkennt in den Vertreter*innen des Kollektivs all jene Eigenschaften, die er sich selber nicht zuschreibt. Er hegt keine Gefühle für irgendetwas, existiert allein, teilnahmslos, hat keinen Glauben und ist untätig. Sein Dasein ist von Leere, Gedächtnislosigkeit und Trockenheit geprägt, er lebt der Nacht entgegen, um endlich schlafen zu können, er isst, um die Zeit zu vertreiben. Dabei erscheinen ihm eben die Mahlzeiten als eine dieser „unreflektierten Selbstversicherungsgesten“³⁶³ der Bouviller*innen. Gleichzeitig bilden sie meistens den Grund für das Zusammenkommen mit den Menschen. So bildet die Essenseinladung des Autodidakten, eines Pseudohumanisten, der sich großzügig erweisen will, Roquentin die teuersten Speisen bestellt und ihn gleichzeitig über seine Weltanschauung in

³⁵⁸ Sartre 2001, S. 20.

³⁵⁹ Fauconneau Dufresne 1982, S. 268

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Foucault 1974, S. 460.

³⁶³ Ott 2017, o. S.

Kenntnis setzt, eine Kulmination des Ekels. Roquentin kritisiert die Nahrungsaufnahme als Verschleierung des grundlosen Daseins in der Welt: „Warum essen sie? Es stimmt, daß sie nicht wissen, daß sie existieren“³⁶⁴. Der Held durchschaut die Praxis der fleischlichen Mast, den leeren und durchlöcherten Körper mit bürgerlichem Gehalt zu stopfen, voller Ekel. In dieses Paradigma fügen sich die körperlichen Missbildungen der Menschen an Körperstellen, die für die Nahrungsaufnahme und -verwertung notwendig sind, ein: die Zähne sind verfault oder fehlen gar, einer wird von Geschwülsten am Hals gepeinigt, im Bauch der Wirtin wuchert die Krankheit. Die Abneigung gegen das Essen geht mit der oben genannten Spezifik der Materialität einher, die Nahrung enthüllt das Sein, aus dem der Körper besteht bzw. bestehen wird.³⁶⁵ Durch die Frische und Jugendlichkeit seines Körpers, die er ohne das normative Schlemmen erhalten kann, gemeinsam mit der Unermüdlichkeit seiner Gedanken und dem Vermögen die gesellschaftliche Farce zu durchschauen, hebt sich Roquentin auf eine Seinsstufe, die eine völlige Entfremdung zur Folge hat. So glaubt er in der Schizophrenie seiner Identität zu einem anonymen Bewusstsein geworden zu sein. Er wähnt sich in absolutem Vergessensein, da „jedes [...] Bewußtsein der Welt [...] leer“³⁶⁶ von ihm ist.

Das autonome Ich in der Tradition Descartes' oder Kants entpuppt sich als Täuschung, als „Reflexionsbewegung des Bewußtseins“³⁶⁷. Während das klassische Cogito eine begrenzte Seinsweise begründet, ergibt sich das moderne Cogito „in der sandigen Weite des Nicht-Denkens“³⁶⁸. Es umfasst immer auch „das Denken außerhalb“³⁶⁹ und „führt nicht alles Sein der Dinge auf das Denken zurück“³⁷⁰. Dem Cogito liegt eine doppelte Bewegung zugrunde, die gerade auch den Menschen als „empirisch-transzendente Dublette“³⁷¹ definiert.

Das Cogito führt nicht zu einer Seinsbestätigung, sondern es eröffnet den Weg zu einer ganzen Reihe von Fragen, wo es sich um die Frage des Seins handelt: Was muß ich sein, der ich denke und der ich mein Denken bin, damit ich das bin, was ich nicht denke, damit mein Denken das ist, was ich nicht bin?³⁷²

Konkretisiert geht es um die Relation des Subjekts zum Ungedachten. Letzteres kann als objektives Denken bezeichnet werden, das den Menschen unterwandert und das er selbst

³⁶⁴ Sartre 2001, S. 139.

³⁶⁵ Vgl. Sartre 2017, S. 1051; die Nahrung bietet dem Dasein einen „gewissen Seinsmodus des Seins“³⁶⁵ (ebd.) an, den es annehmen oder ablehnen kann. Sartre versucht dabei die verschiedenen Speisen objektiv, anhand ihrer „Dichte und Temperatur“ (ebd.) sowie ihres Geschmacks zu bewerten und zu klassifizieren.

³⁶⁶ Sartre 2001, S. 190.

³⁶⁷ Geyer 2001, o. S.

³⁶⁸ Foucault 2016b, S. 390.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd. S. 385.

³⁷² Ebd. S. 392f.

anwendet, ohne zu denken.³⁷³ Es ist ihm ein Schatten, der sich ihm ständig nähert und sich von ihm entfernt, und sein Handeln beeinflusst. Dieses Unbewusste umfasst „dunkle Mechanismen, gestaltlose Determinationen“³⁷⁴, die die Freiheit und Individualität des Subjekts auf die Probe stellen, da es sie nicht beherrschen kann. Das anonyme Bewusstsein, das Roquentin zu sein glaubt, identifiziert sich als hohler Raum, der von niemandem bewohnt wird, der mit Konvexspiegeln ausgestattet ist, die die eingehenden Bilder ständig brechen, verzerren und krümmen.³⁷⁵ Erst in diesem Raum, „in der Leere des verschwundenen Menschen“³⁷⁶ und dem Ende der anthropologischen Moderne kann der Denkprozess glücken. Erst durch den Bruch mit der Vorstellung eines autonomen Denksubjekts, wie es seit der Aufklärung postuliert wurde, ergibt sich ein Ausweg aus der amorphen Marmelade der Existenz: die Selbstausslöschung in der Ästhetik der Kunst. Roquentin erkennt diesen Ausweg in der oben genannten Jazzmelodie, gesungen von Ethel Waters. Die dekonstruierten Rhythmen der „neuen Musik“ sind Inkarnationen des Protests gegen den linearen Zeitverlauf.³⁷⁷ Ordnung und Logik werden als Kritik an Prousts metaphysischem Kunstbegriff nicht in Analogie zur temporalen Strukturierung der Kontingenz der menschlichen Existenz gesehen.³⁷⁸ Durch die kontingente Zeitlichkeit des Bewusstseins ergibt sich nämlich eine Nicht-Identität mit sich selbst.³⁷⁹ Die heterogenen Paradigmen, (Nicht-)Identität, Zeitlichkeit und die Geometrie der Kunst, können nicht versöhnt werden, sondern führen zu einer paradoxen Verneinung: „Ich höre Töne, Luftschwingungen, die ihn [den Takt] enthüllen. Er existiert nicht, denn an ihm ist nichts zuviel: alles übrige ist zuviel im Verhältnis zu ihm. Er *ist*. Und auch ich habe *sein* wollen.“³⁸⁰ Mit dieser Erleuchtung fasst Roquentin den Entschluss einen Roman, ein Abenteuer zu schreiben, etwas „das nicht existierte, das über der Existenz wäre“³⁸¹. Das Projekt bleibt hypothetisch und ist mit etlichen Vielleichts versehen, so wie die Dekonstruktion der Subjektivität im weiteren Schaffen Sartres zugunsten eines dialektischen Ichbegriffs verworfen wird.³⁸²

³⁷³ Foucault 2016b, S. 394.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Geyer 2001, o. S.

³⁷⁶ Foucault 2016b, S. 413.

³⁷⁷ Geyer 2001, o. S.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Sartre 2001, S. 196.

³⁸¹ Ebd. S. 199.

³⁸² Vgl. Geyer 2001.

5.2 *L'Étranger* und *Le Mythe de Sisyphe* von Albert Camus

Ich gestehe es: ich
Habe keine Hoffnung.
Die Blinden reden von einem Ausweg.
Ich
Sehe.

Wenn die Irrtümer verbraucht sind
Sitzt als letzter Gesellschafter
Uns das Nichts gegenüber.³⁸³

Im Alter von nur 29 Jahren publiziert Albert Camus im Jahre 1942 seinen Roman *L'Étranger*³⁸⁴ (dt. Der Fremde) sowie den philosophischen Essay *Le Mythe de Sisyphe*³⁸⁵ (dt. Der Mythos von Sisyphos). Beide Werke stehen in struktureller Beziehung zueinander, da sie sich gattungsspezifisch mit der Frage nach der Existenz des Menschen in einer faktisch sinnlosen Welt beschäftigen. Die Kriege des 20. Jahrhundert und die Installation totalitärer Regime, geprägt von Unterdrückung, Genozid und Vertreibung, machen die Frage nach dem Sinn der Welt und des Seins obsolet.

Im *Étranger* begegnen wir einem gleichgültigen und emotional distanzierten Helden. Meursault arbeitet als einfacher Büroangestellter in Französisch-Algier und wird durch einen Zufall zum Mörder. Der Ich-Erzähler berichtet in zwei Teilen über das Leben vor und nach der Tat, wobei sich eine Veränderung einstellt, die sich auf die Ich-Konstitution des Helden und seiner Positionierung gegenüber der Gesellschaft auswirkt.

Dabei spielen jene Gedanken eine Rolle, die Camus im *Mythe de Sisyphe* ausformuliert. Als Kritik am metaphysischen Festhalten gegenwärtiger philosophischer Strömungen, die auf der Möglichkeit wirklicher Erkenntnis beharren, formuliert Camus die Bedeutung des Absurden und sein Verhältnis zum Dasein.³⁸⁶ Solange die Vernunft Konstruktionen entwirft, die lediglich Erscheinungsformen des Seins sind, schwelgt der Mensch im Irrationalen.³⁸⁷ Sobald ihm die Welt entgleitet und ihm fremd geworden ist, zeigt sich ihm das Absurde, das sich daraus ergibt, dass das Dasein fragt, die Welt aber schweigt.³⁸⁸ Die Absurdität ergibt sich im Vergleich des

³⁸³ Brecht 1970, S. 7.

³⁸⁴ Es wird aus der deutschen Ausgabe (Vgl. Camus 1957) zitiert.

³⁸⁵ Es wird aus der deutschen Ausgabe (Vgl. Camus 1956) zitiert.

³⁸⁶ Camus 1956, S. 33-39.

³⁸⁷ Ebd. S. 28.

³⁸⁸ Ebd. S. 21f.

nach Sinn suchenden Menschen und der sinnlosen Welt. Erst mit der Erkenntnis und Annahme des Absurden kann sich das Dasein auflehnen und dadurch Freiheit und Selbstverwirklichung erfahren.³⁸⁹

Im Folgenden sollen nun Motive aus dem *Fremden* vorgestellt werden und in Beziehung zu Camus' philosophischem Denkmodell gesetzt werden. Auch wenn sich der Schriftsteller Zeit seines Lebens dagegen verwahrte als Existenzialist bezeichnet zu werden, reihen sich die herausgearbeiteten Motive und Topoi in oben bereits Erarbeitetes ein.

5.2.1 Meursault, Stirb, du Trottel oder Der absurde Mensch

Der Ich-Erzähler führt mit dem Bericht über den Tod seiner Mutter in die Handlung ein, wobei er nicht weiß, wann genau sie verstorben ist. Gerade die Unwissenheit, gepaart mit einer beträchtlichen Dosis an Gleichgültigkeit und Pragmatik, charakterisiert den Helden von Beginn an. Er macht sich auf, zum einige Kilometer entfernten Senior*innenheim, in dessen Nähe die Mutter beerdigt werden soll. Beim Anblick des Sarges verharret er in derselben Emotionslosigkeit, in der er ihren Tod zur Kenntnis genommen hat. Während die Heimbewohner*innen bei der Totenwache schluchzen und weinen, konzentriert sich Meursault auf seine Müdigkeit, den vorzüglichen Milchkaffee und die plagenden Rückenschmerzen. Er kann sich weder zum Alter der Mutter äußern, das er schlicht nicht kennt, noch dazu, warum er keinen Blick mehr auf die Tote im Sarg werfen will. Er schildert die Ereignisse in Bezug auf seine körperlichen Bedürfnisse und Empfindungen.³⁹⁰ Weder Trauer noch Erinnerungen an die Vergangenheit spielen dabei eine Rolle. Distanziert protokolliert er die Geschehnisse. Allein die Erinnerungen an das Prozedere der Beerdigung fehlen ihm völlig, lediglich vereinzelte Bildfetzen dringen ihm ins Gedächtnis. Wieder zuhause angekommen, bemerkt er beiläufig, dass sich im Grunde überhaupt nichts geändert hat.³⁹¹ Wie zuvor geht er unter der Woche seiner Arbeit nach, vergnügt sich am Wasser oder im Kino und fühlt sich von schönen Frauen angezogen.

³⁸⁹ Camus 1956, S. 71ff.

³⁹⁰ „Ich erklärte ihm [dem Anwalt] bei mir sei es nun einmal so, daß meine körperlichen Bedürfnisse oft meine Gefühle verdrängten.“ (Camus 1957, S. 73)

³⁹¹ Camus 1957, S. 30.

Meursaults Gleichgültigkeit zieht sich durch die gesamte Handlung. Es ist ihm einerlei, dass sein Nachbar Raymond sein Freund sein will oder dass Marie³⁹² ihn liebt und heiraten möchte. Er willigt ein, wenn es sein Gegenüber so wünscht. In seiner passiven Haltung führt er seine körperlichen Befindlichkeiten und Beobachtungen vor, ohne sie wirklich zu empfinden. Meursault erscheint als Sonderling, als Fremder gegenüber den gesellschaftlichen und moralischen Normen. Unangepasstheit und Indifferenz gehen Hand in Hand und färben auf die (Nicht-)Identität des Erzählers ab.

Meursaults Nicht-Identität, seine Rolle als existenzialistisches oder absurdes Konzept, zeigt sich in der Abwesenheit persönlicher Details und in nur angedeuteten politischen und sozialen Fakten. Er scheint keinen Vornamen zu haben, sein Nachname bleibt ebenso schwammig, da er vom französischen „meurs, sot“ (stirb, (du) Trottel)³⁹³ abgeleitet werden kann. Auch zu seinem körperlichen Erscheinungsbild werden kaum Angaben gemacht. Er wird als junger, 30-jähriger Mann mit recht sportlichem Körper und gebräunter Haut dargestellt. Eine einzige konkretere Angabe zeigt sich im Interview mit den Journalisten nach dem Mord:

Nur einer [der Journalisten], der viel jünger war als die anderen und einen grauen Flanellanzug und eine blaue Krawatte trug, hatte seinen Halter auf dem Tisch liegen lassen und sah mich an. In seinem etwas unregelmäßigen Gesicht sah ich nur zwei sehr helle Augen, die mich aufmerksam musterten, ohne etwas Bestimmtes zu verraten. Ich hatte den seltsamen Eindruck, als würde ich von mir selbst gemustert.³⁹⁴

Meursault löst sich vom Konzept der Ichkonstitution als Alleinstellungsmerkmal. Sein Ich wird entäußert oder verdoppelt, verliert somit jegliche Ganzheitlichkeit und Singularität. Seine Identitätslosigkeit im Sinne einer klassischen Definition manifestiert sich zudem in der Frage, „Was es bedeutete [...], daß Maria heute ihren Mund einem anderen Meursault darbot?“³⁹⁵, und im Perspektivenwechsel durch den Anwalt, der sich Meursaults Ich im Plädoyer einverleibt. Der Held wird dabei mit derselben fluiden Identität ausgezeichnet, die weiter oben in Bezug auf Antoine Roquentin beschrieben wurde.

³⁹² In der deutschen Übersetzung wird sie zur Maria.

³⁹³ <https://sites.google.com/site/berufsschullektuere/derfremde>

³⁹⁴ Camus 1957, S. 96.

³⁹⁵ Ebd. S. 135.

5.2.2 Natur – Bewusstsein – Gewalt

Meursaults Bewusstsein muss in struktureller Verbindung zu Camus' philosophischem Essay *Der Mythos vom Sisyphos* verstanden werden, in dem Camus zwischen drei Bewusstseinsstufen unterscheidet. Auf das „vor-absurde, problemlose Dasein“³⁹⁶ folgt durch den Überdruß die Erkenntnis des Absurden, dass dem fragenden Menschen eine schweigende Welt gegenübersteht. Abgeschlossen wird diese Triade von der Auflehnung gegen das Absurde, indem man es sich in seiner Pluralität zunutze macht. Dabei muss vereinzelt Deutungen widersprochen werden, dass Meursault von Beginn an als absurder Mensch auftritt. Zwar hat sich eine Bewusstseinsbewegung vor dem Beginn der eigentlichen Handlung vollzogen³⁹⁷, wobei der Held noch zwischen Erkenntnis und Annahme des Absurden changiert und auch Spuren eines vorbewussten Zustands aufweist. Wie Krauss in Bezug auf die Psychologie Jungs feststellt, steht das vorabsurde Bewusstsein in Analogie zum frühkindlichen Stadium der Geborgenheit durch die Mutter als Weltbildnerin.

So wie das kindliche Ich [...] schwach entwickelt, leicht ermüdbar, nur in einzelnen Augenblicken inselhaft aus dem Dämmer des Unbewußten auftaucht und wieder in es zurücksinkt, so erfährt auch der Frühmensch die Welt. Klein, schwach und viel schlafend, d. h. meist unbewußt, schwimmt er im Instinktiven wie das Tier. Geborgen, getragen und gehalten von der großen Mutter Natur, die ihn wiegt und der er ausgeliefert ist im Guten und Bösen. Nichts ist er selber, alles die Welt.³⁹⁸

Tatsächlich kreist die Beerdigungsszene um die angeführten Motive. Meursault empfindet auf einer körperlichen Ebene, er spürt seinen schmerzenden Rücken durch das lange Sitzen, und genießt den Geschmack des süßen Kaffees. Auf der Fahrt zur toten Mutter schläft der Held ein, der Direktor des Heims adressiert ihn allzu freundlich mit „liebes Kind“³⁹⁹, er nickt schon zu Beginn der Mahnwache kurzzeitig ein und im Laufe der Nacht ergreift der Schlaf schließlich vollkommen von ihm Besitz. Nach der Beisetzung kommt Freude auf, „als der Autobus in das Lichterfest Algier einfuhr und ich daran dachte, daß ich gleich zu Bett gehen und zwölf Stunden schlafen würde“⁴⁰⁰.

Eine ähnliche Rolle spielt die Immersion in das Wasser. Nach dem anstrengenden Tag der Beerdigung beschließt Meursault baden zu gehen.

Im Wasser traf ich Maria Cardona [...]. Ich war noch im Wasser, als sie schon bäuchlings auf der Boje lag. [...] Es war herrlich, und zum Spaß lehnte ich den Kopf nach hinten und legte ihn auf ihren Bauch. [...] In meinem Nacken fühlte ich das leise

³⁹⁶ Krauss 1970, S. 211.

³⁹⁷ Thody 1961, S. 37.

³⁹⁸ Zit. n. Krauss 1970, S. 213.

³⁹⁹ Camus 1957, S. 9.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 23.

Pochen von Marias Leib. Halb schlafend blieben wir lange auf der Boje liegen.⁴⁰¹

Das Bad im Meer kann als Sehnsucht nach dem Fruchtwasser des Uterus gewertet werden, das von der Sonne aufgeheizte Wasser wiegt die beiden in den Halbschlaf. Während der Tod der Mutter Meursaults Möglichkeit gewesen wäre, sich von der mütterlichen Bindung zu lösen und der Absurdität der Welt ins Gesicht zu blicken, taucht er immer wieder in das gemütliche⁴⁰² Vorbewusste ein.⁴⁰³ Es scheint, als würde Marie die mütterliche Bindung fortführen und gleichzeitig als sexualisiertes Subjekt auf eine neue Ebene stellen. Das zeigt sich, indem Marie Verhaltensweisen der Mutter wiederholt.⁴⁰⁴ Während Meursault in Untersuchungshaft auf das Urteil wartet, muntert ihn Marie auf, die Hoffnung nicht zu verlieren, „Du kommst bald raus, dann heiraten wir.“⁴⁰⁵ Die optimistischen Worte der Mutter in vergangenen Zeiten schlagen in dieselbe Kerbe: „sie sagte immer wieder, am Ende gewöhne man sich an alles“⁴⁰⁶ oder „Mama sagte immer, man sei nie ganz unglücklich“⁴⁰⁷.

Dabei erscheint Marie gleichzeitig, wie Scherr argumentiert, als Naturmensch, als eine Art Fruchtbarkeitsgöttin.⁴⁰⁸ Tatsächlich bemerkt Meursault in der Beschreibung ihres Äußeren, dass „ihr Gesicht blühte“⁴⁰⁹, ihr Nachname Cardona kann vom französischen „cardon“ abgeleitet werden, die Bezeichnung für die Wildartischocke. Als weiblicher Archetypus zeichnet sie sich durch ihre Verbindung mit der Natur aus, sie genießt die Sonne, die ihr in Form der Bräunung, und das Wasser, dessen Salzgeruch ihrem Haar anhaftet. Zwei Elemente also, die unabdingbar für das Entstehen und Gedeihen von Leben sind. Mit ihrer positiven Energie, ihrem authentischen Lachen und den funkelnden Augen sowie dem frischen Körper mit prallem Busen steht sie auf der Seite des Lebens und der Liebe.⁴¹⁰ Scherr bringt sie deshalb mit der griechischen Fruchtbarkeitsgöttin Persephone in Verbindung und argumentiert dies einerseits mit Camus' Begeisterung für die griechisch-römische Antike und andererseits mit einer konkreten Passage während des Strandnachmittags⁴¹¹, der schließlich zum Mord führen wird:

[...] wir mußten über ein kleines Plateau, das das Meer beherrscht und dann zum

⁴⁰¹ Camus 1957, S. 25.

⁴⁰² Dies trifft wohl auch auf die Wohnsituation des Helden zu, wenn das Appartement nach dem Tod der Mutter als ungemütlich und zu groß bzw. offen wahrgenommen wird. Als Reaktion zieht sich Meursault in ein einziges, abgeschlossenes Zimmer zurück, das in Analogie zur Wärme des Wassers oder des Schlafs steht.

⁴⁰³ Krauss 1970, S. 214.

⁴⁰⁴ Scherr 2011, S. 3; 11.

⁴⁰⁵ Camus 1957, S. 84.

⁴⁰⁶ Ebd. S. 87.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 126.

⁴⁰⁸ Scherr 2011, S. 7.

⁴⁰⁹ Camus 1957, S. 41

⁴¹⁰ Scherr 2011, 7; 9.

⁴¹¹ Ebd. S. 12f.

Strand hin abfällt. Es war mit gelblichen Steinen und Asphodelen bedeckt, die vor dem kräftigen Blau des Himmels ganz weiß aussahen. Maria machte sich einen Spaß daraus, mit ihrer Wachstuchtasche in die Blumen zu schlagen, daß die Blütenblätter nur so flogen.⁴¹²

Gestützt auf Pickens und Tedder⁴¹³, verweist Scherr auf die Bedeutung der Asphodelen in der griechischen Mythologie als Blumen auf den Wiesen des Hades, die von Camus in Anlehnung an Dantes *Divina Commedia* übernommen werden.⁴¹⁴ Das Hinunterschreiten zum Strand wird somit mit dem Gang in die Hölle assoziiert. Auf dem Asphodelengrund befindet sich der Palast des Hades und der geraubten Persephone, der die Blumen auch geweiht sind.⁴¹⁵ Marie haftet die Ambivalenz der Persephone an, zum Einen steht sie in ihrer Verbindung mit der Natur für das Leben und die Fruchtbarkeit, zum Anderen kann ihre Passivität als Symbol für das Dunkle und Vergängliche gewertet werden.⁴¹⁶

Ihr gegenüber steht Raymond Sintès, ein Nachbar Meursaults, der vorgibt als Magazinverwalter zu arbeiten, klammheimlich aber als Zuhälter seinen Lebensunterhalt bestreitet. Er wird als Gewaltmensch gezeichnet, als Choleriker in Disharmonie mit der Natur. Er schlägt die Frau, die ihn seiner Meinung nach betrogen hat, er führt einen Revolver mit sich, bereit zu töten. Als gewaltverherrlichender Mensch stellt er sich in seiner Brutalität über die indigene unterdrückte Bevölkerung Algeriens. Seine Unterarme sind weiß, wie jene der Pariser*innen, was Meursault Anlass für einen aufkommenden Ekel ist. Die Passivität Maries zeigt sich im Verhältnis zu ihm, sie schreitet nicht ein, als er seine arabische Freundin verprügelt, und lacht über seine Witze. Meursault seinerseits kann ob seiner Identitätslosigkeit nicht wirklich klassifiziert werden, er vereint in sich Aspekte beider Konzepte. Wie oben angedeutet sehnt sich der Ich-Erzähler nach der Vereinigung mit der weiblichen (mütterlichen) Natur. Er hat einige Zeit im dreckigen Paris gelebt und lehnt die bourgeoise Hauptstadt aufgrund ihrer Entfremdung vom Naturideal ab. Er liebt Marie Cardona nicht, sie ist ihm als Lustobjekt zwar unterlegen, wenn sie Projektionsfläche für sein männliches Verlangen ist, als Subjekt aber, aufgrund ihrer selbstbestimmten, starken Sexualität und Naturverbundenheit überlegen. Der Kontakt mit ihr, der Beginn der sexuellen Beziehung im Wasser, bestimmt den Helden im ersten Teil der Handlung. Meursault sehnt sich nach der weiblichen Natur und scheint mit ihr verbunden. Der Ausflug ans Meer, die Ankunft in der sengenden Hitze kündigt die Gewalttat an und entrückt den Helden. Die Sonne gewinnt zusehends an feindlicher Kraft, erscheint als ein allmächtiger

⁴¹² Camus 1957, S. 57.

⁴¹³ Pickens/Tedder 1968, S. 525.

⁴¹⁴ Scherr 2011, S. 13.

⁴¹⁵ Ebd. S. 14.

⁴¹⁶ Ebd.

„Sol invictus“. Krauss argumentiert, dass sich hier eine Verschiebung „vom feminin-unbewußten [hin zum] maskulin-bewußte[n] Element“⁴¹⁷ einstellt. Tatsächlich wird der Kopf als Sitz des Bewusstseins von der Sonne zunehmend gepeinigt, die ihrerseits mit den negativen Epitheta unerträglich⁴¹⁸, „drückend heiß“⁴¹⁹ und „qualvoll“⁴²⁰ versehen wird.⁴²¹ Ihr glühendes Licht beschert Meursault Kopfschmerzen und lässt seinen Kiefer verkrampfen:

Es war dieselbe Sonne wie an dem Tag, an dem ich Mama beerdigte, und wie damals tat mir besonders die Stirn weh, und alle Adern pochten gleichzeitig unter der Haut. Wegen dieses Brennens, das ich nicht mehr ertragen konnte, machte ich eine Bewegung nach vorn. Ich wußte, daß das dumm war, daß ich die Sonne nicht los würde, wenn ich einen Schritt weiter ginge. [...] Ich fühlte nur noch die Zymbeln der Sonne auf meiner Stirn und undeutlich das leuchtende Schwert, das dem Messer vor mir entsprang. Dieses glühende Schwert wühlte in meinen Wimpern und bohrte sich in meine schmerzenden Augen. [...] Mir war, als öffnete sich der Himmel in seiner ganzen Weite, um Feuer regnen zu lassen. Ich war ganz und gar angespannt, und meine Hand umkrallte den Revolver.⁴²²

Die Sonnenstrahlen dringen phallisch auf den Helden ein und manipulieren sein Bewusstsein. Dies führt zur eigenen phallischen Reaktion Meursaults, indem er die Schüsse auf den Araber abgibt.⁴²³ Bereits der erste Schuss ist tödlich, der Ich-Erzähler feuert noch vier Mal auf die Leiche ab. Diese Szene markiert eine Veränderung im Bewusstsein des Helden, von einem unbewussten Dahinleben, ist er sich erstmals als Agens einer Handlung und ihrer Folgen bewusst. Meursault begreift⁴²⁴ erstmals, was nun den Übergang von einem rein körperlich empfindenden Menschen hin zum intellektuell gesteuerten Menschen interpretiert werden kann. Die Zäsur wird durch die Einteilung des Romans in zwei Teile auf formaler Ebene unterstrichen. Dabei ändert sich mit der Verhaftung des Helden und seiner Bewusstwerdung der Schauplatz der Handlung.

⁴¹⁷ Krauss 1970, S. 216.

⁴¹⁸ Camus 1957, S. 67.

⁴¹⁹ Ebd. S. 63.

⁴²⁰ Ebd. S. 65.

⁴²¹ Vgl. Ally 2018, S. 264f.

⁴²² Ally 2018, S. 67f.

⁴²³ Krauss 1970, S. 219.

⁴²⁴ „Ich begriff [...]“ (Camus 1957, S. 68)

5.2.3 Ich und die anderen

Meursault wird nach der Tat verhaftet und durch die Translokation in die Justizanstalt vollkommen von der Natur entfremdet. Während der erste Teil vorwiegend von Naturschauplätzen dominiert ist, befindet sich der Held im zweiten Teil in geschlossenen, von Menschenhand geschaffenen Räumen. Anfangs denkt er noch die „Gedanken eines freien Menschen“⁴²⁵, wenn er sich nach dem Strand und dem Meer sehnt, auf das er durch die Gitterstäbe vor dem winzigen Fenster blicken kann. Mit der Zeit gewöhnt er sich an die Gefangenschaft und verliert das normierte Zeitgefühl. Nach fünf Monaten in Untersuchungshaft findet schließlich die Gerichtsverhandlung unter großem medialem Interesse statt. Der gefüllte Saal, in dem es ob der Junihitze scheußlich stickig ist, kann als Bild für die Gesellschaft gesehen werden. Die Vollstrecker der Macht, die Richter und die Anwälte, die Presse, die Miliz und das Volk mit ihrer christlich-bürgerlichen Wertevorstellung haben sich zusammengefunden, um den Angeklagten anzuhören. Als kollektive Masse tragen sie zur schlechten Luft und unerträglichen Temperatur im Raum bei.

Meursault positioniert sich durch seine Gleichgültigkeit und Emotionslosigkeit diametral zum vorherrschenden Kollektiv. Ihm wird in Bezug auf seine Mutter Herzenskälte unterstellt und damit die verbrecherische Natur, die schließlich zum Mord führte. Dabei wird er weniger aufgrund seiner Tat verurteilt, sondern wie es scheint, aufgrund seiner Anti-Identität ohne Glauben, Hoffnung, Werte und Normen. Am Ende der Zeug*innenaussagen und Plädoyers wird der Held schuldig gesprochen und zum Tod durch die Guillotine verurteilt. Die von der Gesellschaft vorgesehene Buße in der Rolle des Priesters scheitert an Meursault als absurdem Menschen. Wie Camus im *Mythe de Sisyphe* festhält, sind der Selbstmord sowie die Flucht in irgendeine Religion zu verwerfen, da sie dem Menschen einen hoffnungsvollen Ausweg vorlügen, der nicht existiert.⁴²⁶ Die Welt zeichnet sich durch Sinnlosigkeit aus, der Mensch wird in ihr folglich keinen Sinn etablieren können. Die Hoffnung geht mit der Abgabe der Verantwortung an einen allmächtigen Gott und ein wartendes Jenseits einher, das dem philosophischen Suizid gleichkommt. Die Möglichkeit sich mit der Absurdität der Welt zu arrangieren bildet die Revolte, die sich bei Meursault eben in der Auseinandersetzung mit dem Geistlichen zeigt:

Nichts, gar nichts sei wichtig, und ich wisse auch warum. Und er wisse ebenfalls warum. Während dieses ganzen absurden Lebens, das ich geführt habe, wehe mich aus der Tiefe meiner Zukunft ein dunkler Atem an, durch die Jahre hindurch, die noch

⁴²⁵ Camus 1957, S. 86.

⁴²⁶ Camus 1956, S. S. 73ff.

nicht gekommen seien, und dieser Atem mache auf seinem Weg alles gleich, was man mir in den wirklicheren Jahren, die ich lebte, vorgeschlagen habe. Was schere mich der Tod der anderen, was die Liebe einer Mutter. Was schere mich Gott, was das Leben [...].⁴²⁷

Der Ich-Erzähler bildet als illusionsloses Subjekt den Konterpart zur hoffnungsvollen Gesellschaft, die am Sinn metaphysischer Schwärmereien festhält. Meursault hat die Absurdität der Existenz begriffen und bezeichnet sich selbst als glücklichen Menschen.

⁴²⁷ Camus 1957, S. 134.

6. Synthese

Das Geheimnis seines noch nie gewesenen Lebens breitete sich vor ihm aus. Unwillkürlich verließ er den Fußpfad und lief weiter feldein, die Arme ausgestreckt, als könnte er in dieser Breite mehrere Richtungen auf einmal bewältigen. [...] zwischendurch war immer noch Zeit, nichts als ein Vogel zu sein, ungewiß welcher. Nur daß der Heimweg dann kam.⁴²⁸

Bei der Analyse der Motive in den Werken Andrej Platonovs, Jean-Paul Sartres und Albert Camus' stechen gemeinsame Topoi ins Auge, die im Folgenden zusammengeführt und in ihrer (unterschiedlichen, autonomen) Realisation aufgezeigt werden sollen. Zunächst wird ein Überblick über den jeweiligen Schaffenskontext der drei Autoren gelegt und auf mögliche Rezeptionskanäle hingewiesen. Dabei wird zudem auf Sartres und Camus' Beziehung zur russischen und sowjetischen Literatur verwiesen. In einem zweiten Schritt werden die motivischen Besonderheiten der jeweiligen Werke in Relation gesetzt, wobei sich die Synthese auf bereits Dargelegtes konzentriert.

6.1 Kontext und Rezeption

Andrej Platonovs literarisches Schaffen nimmt seinen Anfang in der Euphorie für die bolschewistische Revolution. Im Alter von 20 Jahren veröffentlicht der Autor erste publizistische Texte in der Zeitung *Voronežskaja kommuna*.⁴²⁹ In dieser Tätigkeit spiegelt sich sein Interesse für den Aufbau des Sozialismus in Zusammenhang mit dem technischen Fortschritt und der Elektrifizierung des Landes wider. Gleichzeitig betritt der junge Schriftsteller das literarische Parkett als Lyriker. Um 1920 entstehen erste Gedichte in postsymbolistischem Stil, die vor Melancholie und Schwermut strotzen und Topoi des späteren, prosaischen Schaffens vorbereiten. Die Erzählungen und Dramen der Dreißiger- und Vierzigerjahre aus der Feder eines reifen Autors spiegeln die historischen Umstände wider: die Enttäuschung von der Revolution, die Gleichschaltung des literarischen Betriebs, den einem

⁴²⁸ Rilke 2018, S. 118.

⁴²⁹ Günther 2016, S. 15.

Todesurteil gleichkommenden Vorwurf des Formalismus, den vorwärtsprechenden Totalitarismus und das Leid der Bevölkerung. Trotz oder gerade aufgrund dieser menschenfeindlichen Politik produziert der Schriftsteller Werke, die schwer aufs Gemüt schlagen und gleichzeitig die volle Bandbreite großer ontologischer Themen ansprechen. Brodskij stellt sehr treffend fest: „Ein großer Schriftsteller, ist einer, der einem Menschen, der am Ende ist, einen Lichtblick zeigt, einen Ausweg, ein Beispiel, an das er sich halten kann. Nach Platonov gab es einen solchen Schriftsteller in der russischen Prosa nicht wieder.“⁴³⁰ Zur Platonov-Rezeption in Frankreich kann aufgrund fehlender Informationen kaum Stichhaltiges vorgebracht werden. Aufgrund des immer wieder verhängten Druckverbots seiner Werke in der Sowjetunion fand der Großteil des Œuvres erst in den späten Achtzigerjahren Anklang bei einem größeren in- und ausländischen Publikum. Im französischen Raum gibt es eine einzige frühere Platonov-Ausgabe, nämlich, *André Platonov: Contes de ma patrie*, die 1945 in Paris veröffentlicht wurde.⁴³¹ Äußerst schwierig gestaltet sich auch die Darstellung einer Bekanntschaft zwischen Platonov und Sartre/Camus, da keine empirischen Belege vorhanden sind. Es können im Folgenden also nur Hypothesen aufgestellt werden, die das Verhältnis der französischen Schriftsteller zur Sowjetunion und Platonovs Außenwirkung näher zu beleuchten versuchen.

Jean-Paul Sartre, nur sechs Jahre jünger als Platonov, verfasst seine ersten Novellen als Student an der *Ecole Normale Supérieure* in Paris Anfang der Zwanzigerjahre, die sich bereits mit dem Problem der Kontingenz auseinandersetzen⁴³² und somit die Schlüsselwerke der späten Dreißigerjahre vorbereiten. Damit einher geht die wachsende Abscheu gegen alles Bürgerliche, das ihm durch die strenge Erziehung des Stiefvaters eingetrichtert wurde.⁴³³ Erste Einschnitte in seine persönliche Freiheit bilden der meteorologische Militärdienst in Tours sowie die Anstellung als Gymnasiallehrer in Le Havre, die mit der Einberufung 1939 und der deutschen Kriegsgefangenschaft 1940 eine Klimax erreichen sollten.⁴³⁴ Die Schrecken des Krieges bedingen Sartres gesellschaftliche Positionierung, indem er die sozialistische Widerstandsgruppe *Sozialismus und Freiheit* sowie die Zeitschrift *Le temps modernes* gründet.⁴³⁵ In dieser Zeit treten Sartre und Camus in näheren Kontakt und arbeiten gemeinsam

⁴³⁰ Zit. n. Günther 2016, Umschlag.

⁴³¹ Schmid 2016, Fußnote 33, S. 419.

⁴³² Kampits 2004, S. 14.

⁴³³ Ebd. S. 13.

⁴³⁴ Ebd. S. 14; 17.

⁴³⁵ Ebd. S. 18; Dabei ist aber anzumerken, dass sich Sartre während der Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten nicht aktiv an der Résistance beteiligte. (Ebd. S. 17)

mit anderen Intellektuellen an der Zeitschrift *Combat*.⁴³⁶

Camus, sieben Jahre jünger als Sartre, wird in Algerien geboren und übersiedelt nach einem erfolgreich absolvierten Philosophie- und Literaturstudium 1940 nach Paris.⁴³⁷ Bereits vor dem geographischen Wechsel rezensiert Camus Sartres Erstlingswerk in einer algerischen Zeitung.⁴³⁸ Die Beziehung der beiden Wortführer des Existenzialismus wird im Laufe kurzer Zeit und in Zusammenhang mit den politischen Ereignissen zusehends zerrüttet. Der Bruch erfolgt schließlich mit Sartres Begeisterung für den Marxismus in Zusammenhang mit seiner (ambivalenten) Haltung zum totalitären sowjetischen Regime, das zwischen Zuspruch und Ablehnung changierte.⁴³⁹

Sartres reges Interesse für die junge Sowjetunion gilt vorwiegend den Ėjzenštejn-Filme und russischen Schriftstellern Zamjatin, Babel' und Pil'njak⁴⁴⁰, mit dem Platonov zeitweilig eine enge Zusammenarbeit pflegte.⁴⁴¹ Mit der sowjetischen Kampagne gegen den Existenzialismus und die westliche Philosophie im Allgemeinen im Jahr 1946 kritisiert Sartre erstmals Stalins Kulturpolitik, was eine Vielzahl an negativen Kommentaren zur Folge hatte.⁴⁴² Die Zeitschrift *Novyj mir* publizierte 1947 den Sartre-Verriss des Kritikers Aleksandr Lejtes unter dem Titel *Filosofija na četveren'kach*, in dem Sartres postulierter Individualismus als abstruser Idealismus und Besudelung des menschlichen Sein abgetan wird.⁴⁴³ Zu einer Zuspitzung kommt es im Folgejahr auf dem Breslauer Friedenskongress mit der Rede Fadeevs: „Wenn die Schakale auf der Schreibmaschine schreiben und die Hyänen den Füllfederhalter handhaben könnten, so würden sie wahrscheinlich das gleiche hervorbringen wie Henry Miller, Elliot [sic!], Malraux und die übrigen Sartres [...]“.⁴⁴⁴

Auch Andrej Platonov war Anfang der Dreißigerjahre in das Visier Fadeevs geraten. 1929 wurde seine Erzählung *Usomnivšijsja Makar*, die in Folge von Stalin als anarchistisch bezeichnet wurde, in der Zeitschrift *Oktjabr'* abgedruckt, deren Chefredakteur Aleksandr Fadeev war.⁴⁴⁵ Wohl auch zum Selbstschutz verfasste Fadeev eine vernichtende Kritik zur wenig später veröffentlichten Erzählung *Vprok*⁴⁴⁶:

⁴³⁶ Kampits 2004, S. 18.

⁴³⁷ Meyer 2013, o. S.

⁴³⁸ Sändig 2004, S. 77.

⁴³⁹ Kampits 2004, S. 99.

⁴⁴⁰ De Beauvoir 2015, o. S.

⁴⁴¹ Günther 2016, S. 32.

⁴⁴² Betschart o. J., S. 2.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Wernicke 1998, in URL: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/727535.fadejews-rede-ein-affront-nicht-nur-gegen-sartre.html>

⁴⁴⁵ Günther 2016, S. 33.

⁴⁴⁶ Vgl. Kornienko 2016, S. 155.

Platonows Erzählung *Zu Nutz und Frommen* demonstriert außerordentlich anschaulich alle in höchstem Maß typische Eigenschaften eines Kulakentums der neuesten Entwicklungsstufe – der Periode der Liquidierung des Kulakentums als Klasse – und erscheint daher in ihrem Inhalt nach als konterrevolutionär.⁴⁴⁷

Auch wenn die beiden Autoren nicht direkt in Kontakt zueinander traten, kann angenommen werden, dass Platonov die Anti-Sartre-Kampagnen der späten Vierzigerjahre, die in allen großen Literaturzeitschriften abgedruckt wurden, bekannt waren. Die gegenseitige Beachtung – das sei spekulativ in den Raum gestellt – könnte sich auch über die Beschäftigung mit Pil'njak ergeben haben. Platonovs und Pil'njak Verhältnis zeichnet sich Ende der Zwanzigerjahre durch eine intensive, kreative Zusammenarbeit aus⁴⁴⁸, in der Tscheka-Akte zu Platonov wird sogar angegeben, dass Pil'njak „ihn gern auf eine Stufe mit sich selbst“⁴⁴⁹ stellt. Sartres Interesse für Pil'njak wird von Simone de Beauvoir geschildert: „[...] *Die Wolga fließt ins Kaspische Meer* von Pilnjak zeigten uns, dass Aufbau im sozialistischen Sinn nicht nur Sowjets und Elektrifizierung bedeutete, sondern auch ein schwieriges, menschliches Abenteuer.“⁴⁵⁰

Der Name Camus fällt im sowjetischen Literaturbetrieb erstmals 1947 in einem Verriss des Kritikers Jakov Frid, der ihn einen „Propagandisten des dekadenten Individualismus“⁴⁵¹ und „resignierten Gefangenen im eigenen Kerker“⁴⁵² schimpfte. Daraufhin wurden die Werke auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt. Die russische Leserschaft dürfte also erst Mitte der Fünfzigerjahre, also bereits nach dem Tod Platonovs, mit den französischen Originalen, die bald darauf im Samisdat übersetzt wurden, in Kontakt gekommen sein.⁴⁵³

⁴⁴⁷ Zit. n. Günther 2016, S. 35.

⁴⁴⁸ Günther 2016, S. 32.

⁴⁴⁹ Zit. n. Kornienko 2016, S. 156.

⁴⁵⁰ De Beauvoir 2015, o. S.

⁴⁵¹ Zit. n. Kouchkine 2000, S. 69.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Syrovatko 2000, S. 137.

6.2 Motivische Annäherung

Auch wenn es also keine direkten Berührungspunkte zwischen Platonov und Sartre sowie Camus gibt, zeigen sich auf motivischer Seite erstaunliche Gemeinsamkeiten.⁴⁵⁴ Als literarische Vertreter eines bestimmten geographischen und sozialpolitischen Kontexts, der in einen gesamteuropäischen Diskurs des jungen 20. Jahrhunderts einzuordnen ist, beschäftigen sich beide Seiten mit ontologischen Fragen, die nach der Erfahrung des Ersten Weltkriegs, dem Kampf gegen das Bürgertum mit seinen Normativen, mit dem an Fahrtwind gewinnenden Kommunismus und dem Aufleben rechter, totalitärer Kräfte zu stellen sind. Obwohl die Ausgangssituationen also verschieden sind, kommt es literarisch zu einer Annäherung.

Eine der Parallelen zeigt sich im Umgang mit der Leere und Hoffnungslosigkeit in einer Welt, die auf keinem festen Fundament mehr fußt. Die Figuren bleiben vor dem neuen diskursiven Hintergrund blass und verschwommen. Ihnen fehlt es an physischer Kontur und Wiedererkennungswert. Ihre Gesichter ähneln leeren Leinwänden, die austauschbar und verwechselbar sind. Es sind ontologische Schablonen, die der Expression psychologischer Konzepte dienen. Auf russischer Seite stehen die Wahrheitssucher*innen Voščev (*Kotlovan*), Nikita (*Reka Potudan'*), Ol'ga (*Na zare tumannoj junosti*) und Érich Zummer (*Po nebu polunoči*), die rastlosen Wissenschaftler Michail und Egor Kirpičnikov (*Éfirnyj trakt*) oder die durch Gewalt verstümmelten Naturmenschen Al'bert Lichtenberg (*Musornyj veter*), Moskva Čestnova (*Sčastlivaja Moskva*) und Osip Geršanovič (*Sed'moj čelovek*), wobei die Übergänge zwischen den verschiedenen Typen fließend sind. Auf französischer Seite finden sich ebenso ein Wahrheitssuchender, Roquentin (*La Nausée*), der seine Überlegenheit gegenüber der stagnierenden Bourgeoisie postuliert, sowie der Naturmensch Meursault (*L'Étranger*), dem die natürliche Intuition durch die gesellschaftliche Deutungshoheit geraubt wird. Die Held*innen der jeweiligen Kontexte sind denselben übermächtigen Mechanismen ausgeliefert, einerseits den totalitären Machthabern, andererseits der bürgerlichen Tradition. Die unfassbar gewordene Wirklichkeit hat den Körpern die Kraft ausgesaugt, sie ausgehöhlt und als leere Hüllen zurückgelassen. Immer geht es darum, diese innere Leere auszufüllen, den Körper, das Sein mit Substanz und Energie anzureichern. Die Nahrung dient dabei eher als Stopfungsmittel oder Ablenkung, wenn die Figuren die Stofflichkeit genusslos in sich hineinschaufeln. Den

⁴⁵⁴ Vgl. Seifrid 2006, S. 19; Seifrid bringt Platonov und Sartre in Verbindung, indem er auf die Nähe zwischen Roquentin und Voščev hindeutet. An anderer Stelle verweist er zudem auf ein ähnliches Interesse für den menschlichen Körper in Zusammenhang mit existenziellen Fragen. (Ebd. 108). Dabei bleibt es aber bei einer nebensächlichen Erwähnung, kongruierende Motive bzw. genauere Analysen des Verhältnisses fehlen.

Platonovschen Held*innen dienen die Mahlzeiten zur Aufrechterhaltung des arbeitenden Mechanismus und sie bestehen aus den einfachsten, geschmacksneutralen Speisen. Roquentin begibt sich zwar dauernd in Cafés und Restaurants, doch auch ihm dient die Nahrungsaufnahme eher als Ablenkung bzw. als Mittel zur Beobachtung der ihn umgebenden Menschen. Dabei vergeht ihm der Hunger regelmäßig, was als Protest gegen die dekadente Völlerei der Bourgeoisie gewertet werden kann. Camus' Meursault unterscheidet sich dabei insofern von oben Genannten, als bei ihm das Essen in einem instinktiven und infantilen Kontext situiert ist. Da er im ersten Teil der Handlung überwiegend auf seine körperlichen Bedürfnisse bedacht ist, werden die Mahlzeiten – auf die in Camus' Roman weniger Wert gelegt wird als bei Platonov oder Sartre – mit Genuss und Sättigung in Beziehung gesetzt.

Damit einher geht die Sehnsucht nach dem nährenden, warmen Mutterleib, der – wie dargelegt – auch für die Platonovschen Held*innen eine zentrale Rolle spielt. Während Meursault anfangs mit dem Uterus in Form von Wasser und Wärme verbunden scheint und erst mit der Anbahnung des Mords aus diesem schützenden Gefüge gerissen wird, kommt bei Platonov die unstillbare Sehnsucht zum Ausdruck. Die Figuren sind von Anfang an entäußert und der erdrückend leeren Realität ausgeliefert und versuchen durch die Vereinigung mit der Erde und dem Wasser in den ursprünglichen Zustand zurückzukehren, was sich schließlich auch an den Sterbepositionen und -orten zeigt. Das Verlangen nach dem vollen Mutterkörper kann erst im Tod erreicht werden und bleibt im Leben unerfüllt, im Unterschied zu Meursaults tatsächlicher Verbundenheit am Anfang der Handlung.

Dabei ergeben sich in einem weiteren Schritt Gemeinsamkeiten in der Rolle der umgebenden Natur. Die handelnden Subjekte in den russischen Erzählungen leben entlang der Jahreszeiten und ihren Auswirkungen auf die Natur. Das fließende Wasser gefriert im Laufe des Winters, der Boden tut es ihm gleich, wird unfruchtbar und karg. Gerade der Herbst und der Winter, die sterbende Natur, bestimmen meistens den Zeitpunkt der Handlungen und unterstreichen somit die Kälte der sozialen Wirklichkeit. In den Erzählungen, die sich in wärmeren Monaten abspielen, werden der Wind oder die Hitze zu den bestimmenden meteorologischen Phänomenen. Die Wetterextreme dienen der Darstellung des menschlichen Leids, die Vereinigung mit der Natur gelingt nur momentan oder im Tod. Diesem Paradigma fügen sich die französischen Vergleichswerke ein: Roquentin schreibt sein Tagebuch in den Wintermonaten, wenn die Fensterscheiben wie verzerrende Filter anlaufen und im Nebel ihr Pendant finden. Die zuweilen scheinende Sonne vermag nur unzureichend gegen diese Suppe anzukämpfen. Der Boden ist durch den Regen schlammig, klebt an den Stiefeln und verhindert in einem metaphorischen Sinne die kontinuierliche Vorwärtsbewegung. Meursault hingegen

lebt im heißen Algier. Die Sonne, die im ersten Teil mit ihrer Wärme positiv gezeichnet wird, verändert sich im zweiten Teil zur drückenden, heißen Scheibe, die das Bewusstsein des Helden verengt und verfälscht. Sie raubt dem Helden seine rationale Entscheidungsfreiheit und wird zum übermächtigen Verfremdungsmittel.

In Bezug auf die Körperlichkeit sticht ein Punkt unverkennbar hervor: Roquentin und Meursault geben sich ihren Trieben hin und stillen ihre sexuellen Bedürfnisse. Ob es dabei um eine Art Ablenkung oder um körperliche Befriedigung geht, sei in den Hintergrund gestellt. Das Augenmerk muss auf die unterschiedliche Auffassung der körperlichen Disposition des Menschen gelegt werden. Sartre und Camus schreiben ihren Helden eine gewisse fleischliche Entität zu, jedes Organ und jedes Körperteil spielen zusammen, setzen sich zur Physiologie des Helden zusammen, arbeiten mit ihm und werden als Ganzes bedient, wohingegen sich Platonovs Figuren der Ganzheitlichkeit verweigern. Die geistige Zerrissenheit wird im Körper weitergeführt. Einerseits sind die Geschlechtsorgane und der Magen negativ konnotiert und gelten als die Hauptsorge der totalitären Machthaber bzw. jener Figuren, die aufgrund der vorherrschenden Gewalt zu animalischen, triebhaften Kreaturen degradiert sind. Andererseits gruppiert sich der Unterkörper diametral zum Oberkörper mit den Hauptorganen Herz und Gehirn. Platonov strebt dabei eine Fokusverlagerung an, wenn das Herz zum neuen Zentrum innerhalb des menschlichen Seins werden soll. Das Herz bzw. die Seele nähren das Gehirn als Sitz der Gedanken sowie die Gebärmutter als Produzentin neuen Lebens. Der triebhafte Genuss der Lenden ohne Fortpflanzung stellt eine Energieverschwendung dar, die in der ohnehin kalten Wirklichkeit den Weg zur Entropie beschleunigt und verhindert werden muss. Gerade hier ergibt sich das Problem, in den Werken wird kein neues Leben geboren, alle handelnden Figuren existieren bereits in der Welt. Den frisch Vermählten ist es unmöglich, ihren ehelichen Pflichten nachzugehen, da sie durch die Grausamkeit und Sinnleere der Welt unfruchtbar geworden sind. Der Körper ist für Platonov etwas bereits Totes, da er mit der Geburt den Tod in sich trägt und dessen vollständiger Machtübernahme entgegenlebt. Er interessiert sich bei seiner Auseinandersetzung mit dem Körper für existenzialistische Themen⁴⁵⁵, allein die Umsetzung unterscheidet sich von jener bei Sartre und Camus. Beide Figuren bedienen ihren gesamten Körper, der ihnen Verbündeter in der Positionierung zur Gesellschaft ist. Zwar erkennen die Helden in ihren körperlichen Dispositionen – vor allem Roquentin beim Blick in den Spiegel – nichts Besonderes, keine Alleinstellungsmerkmale oder Anzeichen für ihre Identität, das Fleisch ist ihnen aber wohl gesonnen.

⁴⁵⁵ Vgl. Seifrid 2006, S. 108.

Ähnlich gestaltet sich die Auseinandersetzung mit den geistigen Konzepten. Das Bewusstsein nimmt bei allen drei Autoren einen großen Stellenwert ein, wenn es als lästiger Störenfried dauernd Besitz von den Figuren ergreift. Bei Platonov spielt das fehlende oder falsche Bewusstsein in Bezug auf das sozialistische Dogma eine Schlüsselrolle und steht mit seiner politischen Infiltration im Widerspruch zu Wahrheits- und Sinnfindung. Um die Gedankenmaschinerie wenigstens für kurze Zeit aufhalten zu können, flüchten sich die Held*innen in den Zustand des Schlafes, der Vergessen, Ablenkung und Ruhe ist. Gedanken und Transzendierungsprozesse sollen aufgehalten werden, wobei dies nicht allen Handelnden gleichermaßen gelingt. Die einen leiden an Insomnie und Schwermut, die anderen werden geprügelt, um alles Schändliche aus dem zu reinigenden Bewusstsein zu entfernen. Roquentin sehnt sich ebenso nach den Abenden, um endlich schlafen zu können und sich keine Gedanken mehr über die Borniertheit der Gesellschaft machen zu müssen. Der Schlaf dient ihm als Ablenkung, genauso wie Meursault im Gefängnis, der dadurch versucht Zeit totzuschlagen. Anfangs stellt der Schlaf für ihn noch ein Eintauchen in den vorbewussten, embryonalen Zustand dar, und wie ein Säugling schläft er zu den unpassendsten Gelegenheiten ein, beispielsweise bei der Totenwache am Sarg seiner Mutter.

Wenn das Bewusstsein dann doch Überhand gewinnt und eine Auseinandersetzung verlangt, geschieht dies bei Roquentin als Konzept des Sartreschen Existenzialismus mit einer aggressiven Konfrontation. Er positioniert sich gegen die Konsequenz der Erkenntnis des absurden, klassischen Cogito, also die Verkettung von Bewusstsein und Sein. Mit der Gewissheit über die wahre Existenz der Dinge glaubt Roquentin zu einem namenlosen Bewusstsein geworden zu sein, das sich gegen die bürgerliche und humanistische Denkposition profiliert hat. Genauso tot und trocken zeichnet Platonov das Bewusstsein, wobei es die Figuren mit seiner automatisierten Allmacht nicht aufnehmen können. Sie liefern sich ihm aus oder flüchten sich in Schlaf und Arbeit. Meursault unterscheidet sich hierbei insofern, als dass sich bei ihm eine andere Bewusstseinsentwicklung einstellt. Als vorbewusstes, ursprüngliches Subjekt in Einklang mit der Natur konzentriert sich der Protagonist zunächst nur auf seine körperlichen Bedürfnisse. Sein Bewusstsein ähnelt einem Sieb, das alle hereinströmenden Konzepte und Bilder sogleich durchfallen lässt. Ausgestattet mit einem infantilen Denkkaparat beschäftigt er sich nicht mit aufreibenden Themen und wenn er in eine Situation befördert wird, aus der er sich nicht herauswinden kann, reagiert er mit Schläfrigkeit. Mit dem Mord an dem arabischen Mann und der plötzlichen Bedrohlichkeit der Natur wird Meursault mit seinem Bewusstsein konfrontiert. Er beginnt nun Gedanken zu denken und fortzuspinnen und die

Absurdität bzw. die Sinnlosigkeit der Existenz zu erfassen. Gerade dieser Punkt markiert in Camus' Philosophie, ausformuliert im *Mythos vom Sisyphos*, ein entscheidendes Moment: Nimmt der Mensch nämlich die Absurdität der Existenz als solche an, kann er seine menschliche Freiheit dennoch bewahren und leben.⁴⁵⁶ Indem also Meursault die Sinnleere der Wirklichkeit akzeptiert und sich keinem höheren Streben hingibt, bleibt ihm seine menschliche Freiheit erhalten. Zwar wird er mit seinen 30 Jahren als verurteilter Mörder durch das Fallbeil sterben, ob jetzt oder später hat für die menschliche Existenz aber überhaupt keine Bedeutung. Dies gilt auch für die Einteilung des Seins in die drei Tempora, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Held*innen werden ihres biographischen Gewordenseins beraubt, wenn kaum Angaben zu ihrer Herkunft, ihrer Heimat, ihrem Aussehen oder ihrem Namen gemacht werden. Die von der Revolution, dem Kampf gegen die Bourgeoisie und der sowjetischen Staatsgründung verursachte politische und soziokulturelle Zäsur führt zur Entwurzelung der Platonovschen Subjekte, die mit wenigen Ausnahmen als Konzepte in die Sujets geworfen werden und ihr Sein aus der Gegenwart generieren. Weder die bourgeoise Vergangenheit, die noch auf Traditionen und Normen fußte, noch die proklamierte sozialistische Zukunft, die ein abstraktes Gefüge bleibt, dienen als Bezugspunkte. Der Mensch existiert im Jetzt und kann sich auch nur darauf berufen. Der Versuch Voščevs, den vergessenen Dingen, wie dünnen Blättern, einen Platz zuzusichern, ihre Vergangenheit und Zukunft am Leben zu lassen, kann als schwacher Auflehnungsversuch gewertet werden. Eine ähnliche Passage findet sich in *La Nausée*, wenn Roquentin verschmutzte Papierfetzen, Kastanien oder Blätter in seine Hände nehmen will, beinahe versucht ist, sie zu schlucken, als wollte er sich die vergangene Substanz einverleiben. Ähnliches gilt für die verstaubten Fotos, die vorgeben von seinem Leben zu erzählen und es eigentlich doch nicht tun. Sie bleiben Fetzen ohne Aussagekraft, da sie keinen vergangenen Moment wirklich in Erinnerung rufen können. Roquentin berichtet zwar von seinen Abenteuern und Reisen, von seiner Liebe zu Anny, all das ist aber lange erloschen und kann nicht originalgetreu rekonstruiert werden. Der Held vermag die realen Puzzleteile nicht von Auswüchsen seiner Fantasie zu unterscheiden. Als gegenwärtige Schablone stellt sich eine ähnliche Deindividualisierung ein. Und auch zu Meursaults vergangenem Leben gibt es kaum Angaben, beiläufig wird lediglich eine frühere Anstellung in Paris erwähnt. Auch über das Zusammenleben mit der Mutter gibt der Erzähler keinerlei Auskunft. Meursault präsentiert sich ebenso entrückt wie Roquentin und die Held*innen bei Platonov. Auch das Wissen um die Todesstrafe bildet kein Mehr an Informationen, da der Tod die logische Konsequenz der

⁴⁵⁶ Siehe Kapitel 5.2.

Zukunft ist.

Was bleibt, sind dämmerige Umriss, Außenseiter der Gesellschaft, die sich entweder mit den neuen Mächten nicht arrangieren können oder sich von den alten entfremdet haben. Es sind Subjekte in der Schwebe, die aktiv versuchen, ihr entwurzelt Dasein mit Inhalt aufzuladen, allein die Beschaffenheit der Wirklichkeit ist ihnen dabei keine Hilfe. Der durchnässte, schlammige Boden droht sie zu verschlucken, bietet ihnen keinen Grund, auf dem sie Wurzeln schlagen können. Trotz oder gerade wegen der dunklen Gegenwart wehren sich die Figuren gegen die Passivität und nehmen die quälende Sinnsuche aktiv auf sich.

7. Ausblick

Die Veranschaulichung und Zusammenführung der Motive in den Werken Andrej Platonovs, Jean-Paul Sartres und Albert Camus' spiegelt das existenzialistische Mensch- und Weltbild des frühen 20. Jahrhunderts wider. Trotz des unterschiedlichen geographischen Wirkungsbereichs, nämlich Russland, Frankreich und Algerien, konnten Topoi herausgearbeitet werden, derer sich alle drei Autoren bedienen. Da es kaum Belege für eine direkte Rezeption gibt, liegt die Einordnung in einen gemeinsamen literarischen Diskurs nahe. Wie dargelegt, sind es gerade die Umbrüche des jungen Jahrhunderts mit seinen Kriegen, Revolten, Wirtschaftskrisen und totalitären Machtübernahmen, die zur Umschreibung ontologischer Fragen zwingen. Auch wenn sich die literarischen Settings und die Artikulierung der gesellschaftlichen Etablissements unterscheiden, zeigen sich erstaunliche Gemeinsamkeiten bei der Charakterisierung der Held*innen, der umgebenden Natur oder der sozialen Mechanismen.

Neben der aufgezeigten Thematik tun sich aber eine Reihe weiterer Fragen auf. Das umfassende Werk Andrej Platonovs betrachtend, müssten auch die Dramen, weitere Erzählungen und auch Essays zur Analyse herangezogen werden. Des Weiteren drängt sich die schwer zu beantwortende Frage nach einer philosophischen Beeinflussung Platonovs durch den russischen Existenzialisten Lev Šestov (1866-1938) auf. Aber auch die generelle Ausweitung der Fragestellung und motivischen Untersuchung in Bezug auf innerrussische Vorbilder und Anstöße könnte zu einem besseren Verständnis von Platonovs Wirken beitragen. Als Beispiel sei hier die interdisziplinäre Beschäftigung mit dem Avantgarde-Künstler Pavel Filonov genannt, dessen Aufzeichnungen zur Kunst und die damit einhergehende Weltsicht mit Platonovs Praxis zu korrelieren scheinen. Aber auch eine Herleitung „authentischer russischer“ Motive über die Absurdität Nikolaj Gogol's erscheint spannend.

8. Bibliographie

8.1 Primärliteratur

CAMUS Albert, Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, Düsseldorf 1956.

CAMUS Albert, Der Fremde, Düsseldorf 1957.

PLATONOV Andrej, Izbrannye proizvedenija. Tom vtoroj. Rasskazy (1934-1950), Moskva 1978.

PLATONOV Andrej, Povesti i rasskazy. 1928-1934 goda, Moskva 1988.

PLATONOV Andrej, Ščastlivaja Moskva. Povesti. Rasskazy. Lirika, Moskva 1999.

PLATONOV Andrej, Sočinenija. Tom pervyj 1918-1927. Kniga pervaja. Rasskazy. Stichotvorenija, Moskva 2004.

PLATONOV Andrej, Sočinenija. Tom vtoroj. 1926-1927. Povesti. Rasskazy. Scenarii. Stat'i, Moskva 2016.

PLATONOV Andrej, Smerti net! Voennye rasskazy, Moskva 2018a.

PLATONOV Andrej, Maloe sobranie sočinenij, Sankt-Peterburg 2018b.

PLATONOV Andrej, Zapisnye knižki. 20-aja kniga, 1942 god, 1942, in URL: <http://platonov-ap.ru/materials/diaries/diary-1942/> (Letzter Aufruf: 4.9.2019)

SARTRE Jean-Paul, Der Ekel, Reinbek bei Hamburg 2001.

SARTRE Jean-Paul, Das Sein und das Nichts, Reinbek bei Hamburg 2017.

8.2 Sekundärliteratur

ABBT Christine, „Ich vergesse“. Über Möglichkeiten und Grenzen des Denkens aus philosophischer Perspektive, Frankfurt a. M. 2016.

ADORNO W. Theodor, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1989.

ALIGHIERI Dante, Die Göttliche Komödie, Stuttgart 2011.

ALLY Hamza Karam, *The Stranger and the Other. Radical Alterity in Albert Camus' The Stranger and Kamel Daoud's The Meursault Investigation*, in: *Otherness: Essays and Studies*, Vol. 6, 2018, S. 259-280.

ARREGI Saratxaga Arantzazu, *Matrixiale Philosophie. Mutter – Welt – Gebärmutter: Zu einer dreiwertigen Ontologie*, Bielefeld 2019.

AUMÜLLER Uli, *Hinweis der Übersetzerin*, in: Sartre Jean-Paul, *Der Ekel*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 201.

BACHTIN Michail M., *Chronotopos*, Frankfurt a. M. 2008.

BAUGH Bruce, „Hello, Goodbye“. *Derrida and Sartre's Legacy*, in: *Sartre Studies International*, Vol. 5, 1999, S. 61-74.

BAUMAN Zygmunt, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Frankfurt a. M. 1995.

DE BEAUVOIR Simone, *In den besten Jahren*, Reinbek bei Hamburg 2015.

BECK Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M. 1986.

BECKETT Samuel, *Happy Days. A Play in Two Acts*, New York 1989.

BEITZ Willi, *Überlegungen zu Platonovs Weltsicht und Erzählpoetik*, in: *Zeitschrift für Slawistik*, Vol. 47, 2002, S. 3-23.

BENN Gottfried, *Sämtliche Gedichte in einem Band*, Stuttgart 1998.

BENN Gottfried, *Künstlerische Prosa. In der Fassung der Sämtlichen Werke – Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart 2006.

BENN Gottfried, *Sämtliche Werke. Gedichte 2*, Stuttgart 2009.

BERDJAEV Nikolaj, *Die russische Idee. Grundprobleme des russischen Denkens im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Sankt Augustin 1983.

BERGER Peter L., *Auf den Spuren der Engel. Die moderne Gesellschaft und die Wiederentdeckung der Transzendenz*, Freiburg 1991.

BÖTTIGHEIMER Christoph, *Lehrbuch der Fundamentaltheologie. Die Rationalität der Gottes-, Offenbarungs- und Kirchenfrage*, Freiburg im Breisgau 2016

BRECHT Bertolt, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt a. M. 1970.

DELEUZE Gilles/ GUATTARI Félix, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M. 1977.

DERRIDA Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore 1976.

- DERRIDA Jacques, *Die différance. Ausgewählte Texte*, Ditzingen 2017.
- FAUCONNEAU DUFRESNE Eva, *Wirklichkeitserfahrung und Bewußtseinsentwicklung in Rilkes *Malte Laurids Brigge* und Sartres *La Nausée**, in: *Arcadia*, Vol. 17, 1982, S. 258-273.
- FELTES Stefan, *Universalität der ‚Bodenlosigkeit‘. Zur Parallelität der ‚Entwurzelung‘ von Gesellschaft, Subjektivität und Denken – Ein systemtheoretischer Erklärungsversuch*, diss. ms., Duisburg 1999.
- FESLIDIS Konstantinos, *Wir alle sprechen und denken griechisch. Der Einfluss der griechischen Sprache auf Deutschland und Europa*, Berlin 2016.
- FOUCAULT Michel, *Was ist ein Autor*, in: Foucault Michel, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 7-31.
- FOUCAULT Michel, *Die Ordnung der Dinge*, in: Foucault Michel. *Die Hauptwerke*, Frankfurt a. M. 2016a, S. 7-470.
- FOUCAULT Michel, *Archäologie des Wissens*, in: Foucault Michel. *Die Hauptwerke*, Frankfurt a. M. 2016b, S. 471-700.
- FREUD Sigmund, *Zum psychischen Mechanismus der Vergeßlichkeit*, in: Freud Sigmund, *Gesammelte Werke. Band 1. Werke aus den Jahren 1892-1899*, Frankfurt a. M. 1964, S. 519-527.
- GELLER M., *Andrej Platonov v poiskach sčast’ja*, Moskva 1999.
- GÜNTHER Hans, *Andrej Platonov. Leben. Werk. Wirkung*, Berlin 2016.
- GJUNTER Chans, *„Smešenie živych suščestv“ – Čelovek i životnoe u A. Platonova*, in: *Po obe storony ot utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova*, Moskva 2011, S. 145-161.
- HAWKING Stephen W., *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*, London 1988.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Stuttgart 1995.
- HEIDEGGER Martin, *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950.
- HEIDEGGER Martin, *Wegmarken*, Frankfurt a. M. 1967.
- HEIDEGGER Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen 1972.
- HEIDEGGER Martin, *Der Satz vom Grund*, Frankfurt a. M. 1997.
- HESIODOS, *Theogonie*, Berlin 2017.
- HOMER, *Ilias. Erklärende Schulausgabe*, Paderborn 1873.
- HOWELLS Christina, *Sartre. The Necessity of Freedom*, Cambridge 1988.

- JABLOKOV Evgenij, Anfang und Ende. Das Thema Erde bei Platonov, in: Osteuropa, Utopie und Gewalt. Andrej Platonov: Die Moderne schreiben, Vol. 66, 2016, S. 283-296.
- JÄGER Margret, Fatale Effekte. Die Kritik am Patriarchat im Einwanderungsdiskurs, Duisburg 1996.
- JÄGER Siegfried, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Münster 2012.
- JAKOBSON Roman, Shifters and verbal categories, in: Paul Copley [Hg.], The Communication Theory Reader, New York 1996, S. 292-298.
- JANSEN Paul, Die Genesis des Seins des intentionalen Bewusstseins (9-45), in: Schumacher Bernard N. [Hg.], Jean-Paul Sartre. Das Sein und das Nichts, Berlin 2014, S. 21-44.
- KAFKA Franz, Der Aufbruch, in: Kafka Franz, Erzählungen, Frankfurt a. M. 1961, S. 329.
- KAFKA Franz, Das Schloss, New York 1974.
- Von KAHLER Erich, Untergang und Übergang. Essays, München 1970.
- KAMPITS Peter, Jean-Paul Sartre, München 2004.
- KANT Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Köln 2015.
- KARASEV Leonid, Dviženie po sklonu. O sočinenijach A. Platonova, Moskva 2002.
- KORNIENKO Natal'ja, Kontrolliert, schikaniert, ruiniert. Andrej Platonov im Visier der Tschecha, in: Osteuropa, Utopie und Gewalt. Andrej Platonov: Die Moderne schreiben, Vol. 66, 2016, S. 149-163.
- KOUCHKINE Eugène, Camus im Lande der Sowjets, in: Sändig Brigitte [Hg.], Camus im Osten. Zeugnisse der Wirkung Camus' zu Zeiten der Teilung Europas, Potsdam 2000, S. 67-89.
- KRÄMER Stefanie, Das Motiv des Fegefeuers bei Samuel Beckett, Münster 2004.
- KRAUSS Henning, Zur Struktur des Etranger, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Vol. 80, 1970, S. 210-229.
- KUBO Ch., Novoe telo: Kommunizm i telesnost' u Andreja Platonova, in: Osuščestvlenaja vozmožnost'. A Platonov i XX vek, Voronež 2001, S. 20-25.
- LACAN Jaques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Lacan Jaques, Schriften I, Olten 1973, S. 61-70.
- LANE Tora, A Groundless Foundation Pit, in: Ulbandus Review. The Slavic Review of Columbia University, Vol. 14, 2012, S. 61-75.
- LASUNSKIJ Oleg G., Žitel' rodnogo goroda. Voronežskie gody Andreja Platonova 1899-1926, Voronež 2007.

- LIVERS Keith, Andrej Platonov as Literary Critic: Embodying the New Man, in: Russian Literature, Vol. 63, 2008, S. 461-482.
- LUCKNER Andreas, Martin Heidegger „Sein und Zeit“. 2. Auflage, Paderborn 1997.
- LYOTARD Jean-François, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Graz/Wien 1986.
- MATTERN Jens, Anamnetische Selbstheit. Menschlichkeit und Gedächtnis bei Heidegger und Plato, in: Oesterle Günter (Hg.), Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, Göttingen 2005, S. 69-88.
- MEYER Martin, Albert Camus. Die Freiheit leben, München 2013.
- MICHEEV M., Andrej Platonov i drugie, Moskva 2015.
- MILZ Manfred, Samuel Beckett und Alberto Giacometti. Das Innere als Oberfläche. Ein ästhetischer Dialog im Zeichen schöpferischer Entzweigungsprozesse (1929-1936), Würzburg 2006.
- MØRCH Audun, Platonov's 'Ėfirnyj trakt': A Tragedy in Prose, in: Russian Literature, Vol. 46, 1999, S. 219-232.
- MÜNK Christina, Handeln oder Sein. Die existenzielle Psychoanalyse Jean-Paul Sartres, Marburg 2011.
- NAIMAN Eric, Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology, Princeton 1997.
- NIETZSCHE Friedrich, Zur Genealogie der Moral, in: Nietzsche Friedrich, Gesammelte Werke, Köln 2012, S. 615-738.
- OTT Christine, Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur, Frankfurt a. M. 2017.
- OVID, Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, Stuttgart 2018.
- PICKENS R. T./ TEDDER J. D., Liberation in suicide. Meursault in the light of Dante, in: French Review, Vol. 41, 1968, S. 524-531.
- RILKE Rainer Maria, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Göttingen 2018.
- RUDAKOVSKAJA-BORISOVA Ėleonora, Semiotika pišči v proizvedenijach Andreja Platonova, Diss. ms., Tartu 2005.
- SÄNDIG Brigitte, Albert Camus. Autonomie und Solidarität, Würzburg 2004.
- DE SAUSSURE Ferdinand, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin/Leipzig 1931.
- SCHELHAS Johannes, Schöpfung und Neuschöpfung im theologischen Werk Pavel A. Florenskijs (1882-1937), Münster/Hamburg/London 2003.

SCHERR Arthur, Marie Cardona. An Ambivalent Nature-Symbol in Albert Camus' *L'étranger*, in: *Orbis Litterarum*, Vol. 66, 2011, S. 1-20.

SCHMID Ulrich, Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Die schwierige Rezeption Platonovs, in: *Osteuropa, Utopie und Gewalt. Andrej Platonov: Die Moderne schreiben*, Vol. 66, 2016, S.409-424.

SCHUMACHER Bernard N., Philosophie der Freiheit: Einführung in *Das Sein und das Nichts*, in: Schumacher Bernard N. [Hg.], Jean-Paul Sartre. *Das Sein und das Nichts*, Berlin 2014, S. 1-20.

SEIFRID Thomas, Andrej Platonov. *Uncertainties of spirit*, Cambridge 2006.

SKAKOV Nariman, Intertextual Visions of the Potudan, in: Beumers Birgit/ Condee Nancy [Hgs.], *The Cinema of Alexander Sokurov*, London 2011, S. 59-73.

STENZL Jürg, Traum und Musik, in: *Musik und Traum. Musik-Konzepte. Band 74*, München 1991, S. 8-102.

SYROVATKO Lada V., Gibt es eine Camus-Rezeption in Rußland?, in: Sändig Brigitte [Hg.], *Camus im Osten. Zeugnisse der Wirkung Camus' zu Zeiten der Teilung Europas*, Potsdam 2000, S. 137-147.

TIECK Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, Berlin 1843.

THODY P., *Albert Camus (1913-1960)*, London 1961.

TOPOROV V. N., O serdce v rannich proizvedenijach Dostoevskogo, in: *Russian Literature*, Vol. 54, 2003, S. 297-395.

VALÉRY Paul, *Cahiers/Hefte. Band 3*, Frankfurt a. M. 1989.

VOLLAND Kerstin, *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*, Wiesbaden 2009.

WARHOL Andy, *The Philosophy of Andy Warhol. (From A to B and back again)*, London 2007.

WEIER Winfried, *Nihilismus. Geschichte, System, Kritik*, München 1980.

WITTE Georg, Archaische Zukunftswesen. Andrej Platonovs Werkzeugmenschen, in: *Osteuropa, Utopie und Gewalt. Andrej Platonov: Die Moderne schreiben*, Vol. 66, 2016, S. 217-233.

WINKLER Hannelore, *Weltentstehung in antiken Lehrtexten. Von der Ur- und Schöpfungsgeschichte zur Kulturentwicklung. Israel, Kanaan, Mesopotamien, Sumer, Babylonien, Ägypten, Kleinasien, Griechenland*, Berlin 2009.

WOLFRADT Jörg, *Der Roman bin ich. Schreiben und Schrift in Kafkas *Der Verschollene**, Würzburg 1996.

ZALLOUA Zahi, Sartre's La Nausée: Roquentin and the Question of Identity, in: Roman Quarterly, Vol. 49, 2002, S. 249-259.

8.3 Internetquellen

BETSCHART Alfred, Sartre und die Sowjetunion. Die Geschichte eines komplizierten Verhältnisses, in URL: <http://www.sartre.ch/Sartre-SSSR.pdf> (Letzter Aufruf am 27.10.2019)

DICK Alexander, Die romantische Wander-Metapher in Literatur und Musik, in: Badische Zeitung, 7. August 2010, in URL: <https://www.badische-zeitung.de/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik#downloadpaper%20https://www.badische-zeitung.de/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik#downloadpaper> (Letzter Aufruf am 14.08.2019)

GEYER Paul, Sartres Weg aus der Postmoderne in die Moderne: Literarische Konfigurationen von Subjektivität in La Nausée und Les Mots, 2001, in URL: <https://www.romanistik.uni-bonn.de/bonner-romanistik/personal/geyer/schriften/sartres-20weg-20aus-20der-20postmoderne-20in-20die.pdf> (Letzter Aufruf am 30.10.2019)

WERNICKE Günter, Fadejews Rede – ein Affront nicht nur gegen Sartre, in: Neues Deutschland, 29. August 1998, in URL: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/727535.fadejews-rede-ein-affront-nicht-nur-gegen-sartre.html> (Letzter Aufruf am 1.10.2019)

<https://sites.google.com/site/berufsschullektuere/derfremde> (Letzter Aufruf 03.11.2019)

9. Резюме на русском языке

Представленное исследование посвящено изучению образа героя и окружающего его мира в произведениях Андрея Платонова. В ранних рассказах и повестях 20-х гг., в романах 30-х гг. и рассказах поздних 40-х гг. писатель анализирует исторические переломы. Презирая эксплуататорскую буржуазию и принимая идеи революции, А. Платонов описывает социалистическую реальность. Из-за обострения политических обстановок революционный дух угасает и уступает место мрачной действительности и безнадежности. Писатель изображает человека, не находящего места в новой реальности, лишенного надежды и почвы на счастливое будущее.

Герои произведений А. Платонова являются заключенными своего времени, они изуродованы физически и психически. Бессмысленный век отражен в их душах и телах. Герои представлены скорее носителями авторских идей, чем индивидуализированными персонажами: в произведениях нет подробных портретов героев, истории их жизни.

Особое место в этой авторской стратегии занимает концепция телесности: насилие новой власти оставляет свой след, люди подвергаются кастрации, пытке, избиению и убийству. В произведениях представлены изуродованные репатрианты, раненые угнетенные, слабые искатели истины, отверженные и сироты. Их тела были лишены целостности, и органы словно сражаются друг с другом. С одной стороны, показано автоматически бьющееся сердце, питающее разум и одновременно являющееся причиной постоянной циркуляции мысли. С другой стороны, представлены пустые желудки, которые не могут извлечь питательные вещества из пищи. Желудок и половые органы имеют негативную коннотацию и считаются главной заботой тоталитарных правителей или тех действующих лиц, которые деградируют и становятся животными, существами, подчиняющимися своим инстинктам из-за преобладающего насилия.

А. Платонов стремится сместить фокус на сердце, которое должно стать новым ядром человеческой жизни. Сердце и душа питают мозг как центр мыслей, а матка является источником новой жизни. Инстинктивное наслаждение поясницей без мысли о размножении представляет собой трату энергии, что ускоряет путь к энтропии в уже холодной реальности. Именно здесь возникает проблема: в произведениях не рождается новая жизнь, все действующие лица уже существуют.

Следовательно, герои связаны с окружающим миром. Действующие лица находятся под влиянием природы. Проточная вода замерзает зимой, почва становится бесплодной. Осень и зима, умирающая природа, как правило, определяют продолжительность

действия и тем самым подчеркивают холодность социальной реальности. В рассказах, которые происходят в теплые месяцы, ветер или жара становятся определяющими метеорологическими явлениями. Экстремальные погодные явления отражают человеческие страдания, объединение с природой происходит только на мгновение или в результате смерти.

В французской литературе также есть искатель истины – Рокентин (*La Nausée*), который постулирует свое превосходство над застойной буржуазией, и дитя природы – Мерсо (*L'Étranger*), который лишен естественной интуиции из-за общества. Рокентин ходит в кафе и рестораны, для него еда – это средство отвлечения: когда герой ест, он наблюдает за окружающими его людьми. Рокентин регулярно голодает, что можно рассматривать как протест против декадентского обжорства буржуазии.

Мерсо А. Камю отличается от Рокентина тем, что ест в инстинктивном и инфантильном контексте: он, в первую очередь, заботится о своих физиологических потребностях. Еда, потребляемая главным героем романа А. Камю, связана с физиологическим чувством насыщения.

Метеорологические феномены также играют значительную роль в французских текстах: Рокентин пишет свой дневник зимой. На улице холодно и оконные стекла искажают мир, и герой находит свою аналогию в тумане. Земля, грязная из-за дождя, прилипает к ботинкам и препятствует непрерывному движению в метафорическом смысле.

Мерсо живет в горячем Алжире. Солнце, которое является источником тепла в первой части, превращается в гнетущий горячий диск во второй части и искажает сознание героя. Звезда лишает героя рациональной свободы выбора и подавляет его.

Герои произведений А. Платонова, Ж. П. Сартре и А. Камю – смутные очертания, аутсайдеры общества, которые либо не могут приспособиться к новым властям, либо отдаляться от старых. Они пытаются наполнить свою жизнь содержанием, а действительность им не помогает. Промокшая грязная земля угрожает проглотить их, не давая им возможности пустить корни. Несмотря на мрачную реальность, персонажи не хотят быть пассивными и берутся за мучительный поиск смысла.

10. Abstract

Die Arbeit *Der Nebel des Seins – Eine Analyse existenzialistischer Motive in ausgewählten Werken A. Platonovs, J.-P. Sartres und A. Camus'* beschäftigt sich mit dem von den Autoren in ihrem prosaischen Werk konzipierten Welt- und Menschenbild. Der Fokus liegt auf der Charakterisierung der lyrischen Subjekte, ihrer physischen und psychischen Beschreibung, der Einbettung in das soziale Gefüge und den durch sie verkörperten Ideen. Die Figuren in den Erzählungen sind Wahrheitssucher*innen, Streunende, Außenseiter*innen und Waisenkinder, die als Gepeinigte an der neuen, sinnentleerten Realität des jungen 20. Jahrhunderts scheitern. Es hat sich ihnen in Form von Verstümmelung, Vertierung und Verurteilung eingeschrieben. Die Hoffnungslosigkeit verstellt ihnen wie ein dicker Nebenschleier die Sicht und scheint undurchdringbar. Die Wahrheitsleere bringt eine Unfruchtbarkeit mit sich, die ihre Analogie in der umgebenden Natur findet: austrocknender Wind, sengende Hitze oder harte Winter dominieren die literarischen Settings. Und obwohl die Protagonist*innen in einer ausweglosen Wirklichkeit gefangen scheinen, geben sie sich nicht einfach der Passivität hin, sondern versuchen durch die Arbeit ihrer Gedanken und Hände aktiv Sinn und Wahrheit zu generieren.