

Andrej Bitovs *Uroki Armenii* – eine literarische
Raumutopie.
Eine Analyse von Wahrnehmungsmustern und
Raumkonzeptionen.

Sarah Leonor Müller

Breitenrainstrasse 47

3013 Bern

031 535 12 72

sarah@sudo.ch

Masterarbeit Slavistik / Master Major

Hauptfach: Slavistik

Nebenfach: Theaterwissenschaft

Matrikelnr.: 02-719-920

Eingereicht bei Prof. Dr. Jens Herlth

Institut für slavische Sprachen und Literaturen Bern-Fribourg

Rte de l'Englisberg 9, 1763 Granges-Paccot

7. Juli 2009

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1 Der Kaukasus als literarischer Topos in der russischen Literatur	7
1.1 Die Kartierbarkeit und Kartizität der Literatur	7
1.2 Die russische Kaukasus-Literatur des 19. Jahrhunderts	9
1.2.1 Die physisch-seelische Gefangenschaft als literarisches Grund- motiv	9
1.3 Die Eroberung des Kaukasus'	10
1.4 Literarische Zeitbilder	12
1.5 Statischer Topos versus Topos in Bewegung	13
2 Russische Kaukasus-Reisetexte seit Puškin	17
2.1 Romantik - Moderne - Postmoderne (Spätsozialismus)	17
2.2 Literarische Stimmungsbilder in Puškins <i>Putešestvie v Arzrum</i>	18
2.3 Das geschulte Auge als Instrument der Wahrnehmung in den Reise- texten der Moderne	19
2.4 Vom Forscherblick zur meditativen Betrachtung	23
2.5 Der Kaukasus als räumlicher und gedanklicher Fluchtort	24
2.5.1 Puškins Reise an die russische Peripherie	24
2.5.2 Reisen innerhalb der jungen Sowjetunion	25
2.5.3 Bitovs Flucht aus dem spätsowjetischen Alltag	28
3 Andrej Bitovs Reise nach Armenien – <i>Uroki Armenii</i>	32
3.1 Die Ausgabe <i>Imperija v četyrech izmerenijach</i>	32
3.2 Die Textstruktur	34
3.2.1 Das Lehrbuch als Buch der Lehren	34
3.2.2 Die Architektur des Textes	35
3.2.3 Die Erzählung als Metafiktion	38
3.2.4 Der Text als literarisches Mosaik	40
3.2.5 Armenien als transzendentaler Textraum	42
3.3 Die Reisebeschreibung als Prozess subjektiver Verortung	45
3.4 Der Georaum versus der Textraum	47

3.4.1	Reisen als Lektüre	47
3.4.2	Die armenische Schrift als linguistischer Topos	48
3.4.3	Die Ideographie und ihre Lesarten	50
3.5	Die Metapher <i>Welt als Buch</i>	54
3.5.1	Fortbewegung als Blättern im Buch	54
3.5.2	Das Buch als kulturelles Gedächtnis	55
3.5.3	Das Buch im Buch	56
3.5.4	Die Reise in das Buch	58
4	Die armenische Raumzeit als kulturelles Kontinuum	60
4.1	Kreisformen und der Zyklus der Zeit	60
4.2	„Ökologische Prosa“	61
4.3	Armenien – ein Raummodell im vertikalen Aufriss	64
4.3.1	Das südkaukasische Idyll	64
4.3.2	Die Verräumlichung der Zeit	65
4.3.3	„Der vertikale Chronotopos“	68
5	Die <i>Uroki Armenii</i> als Schule der Wahrnehmung	69
5.1	„ostrovidenie“ als Verfremdungsverfahren	69
5.2	Armenien – das Land der konkreten Dinge	71
5.3	Das optische Instrumentarium	74
5.3.1	Das Vergrößerungsglas und das Kaleidoskop	75
5.3.2	Von der photographischen Momentaufnahme zum bewegten Bild	75
5.4	Der Reisebericht als filmisches Szenario	77
6	Transpositorische Be- und Zuschreibungen	79
6.1	Ikonographische und photographische Wahrnehmungs- und Beschrei- bungstechniken	79
6.2	Die armenische Aélita	82
6.3	Synästhetische Lichtwahrnehmung und biblischer Schauder	84
7	Die Suche nach Raum als Suche nach Authentizität	88
7.1	Die Reise durch den armenischen Raum	88

7.2	Die Entdeckung des Raums	90
7.3	Die Reise entlang der Raumlinien	91
7.4	Der problematische Ausdruck der Authentizität	93
8	Parallelen zu Zen und Roland Barthes' japanischen Eindrücken	95
8.1	Zen-buddhistische Wahrnehmungsmuster im Kaukasus	95
8.2	Die tautologische Erkenntnis	99
8.3	Stadt als Text und Linie als Schrift – eine Parallele zu Barthes	100
8.4	Das Element der Rahmung und die Ähnlichkeit zum japanischen Haiku	102
9	Die Entsemantisierung des kaukasischen Topos'	105
9.1	Bitovs Begriff von <i>ottorgnut'</i>	105
9.2	Die Kunst des Vergessens	109
9.3	Armenien als postutopischer literarischer Topos in den <i>Uroki Armenii</i>	112
10	Die <i>Uroki Armenii</i> als früher Text der sowjetischen Postmoderne	114
10.1	Die Raumutopie oder museale <i>nonsite</i> ?	114
10.2	Die <i>Uroki Armenii</i> innerhalb der Evolution der russischen Postmoderne	116
11	Synthese	117
	Anhang	119
	A Texte	119
A.1	3. Strophe aus <i>The Burial of Sir John Moore at Corunna</i>	119
A.2	Das einleitende Puškin-Zitat in Bitovs Text (eine frühe Version) . . .	119
A.3	Ausschnitt aus den endgültigen Versionen <i>Putešestvie v Arzrum</i> . . .	119
	B Karten und Reiserouten	120
	Bibliographie	122
	Abbildungsverzeichnis	129

Einleitung

Das Toponym *Kaukasus* bezeichnet innerhalb der russischen Literatur einen literarischen Topos mit langjähriger Tradition. Diese findet ihren offiziellen Anfang im Zeitalter der Romantik, im Zuge der Eroberungen des Kaukasus' durch die imperiale Grossmacht Russland.¹ Während diese Region einerseits geographisch vermessen, abgesteckt, kartographiert und planmässig von einer militärischen Grossmacht eingenommen wurde, wurde sie gleichermassen von Kriegsmalern sowie reisenden Schriftstellern und Dichtern aufgesucht, festgehalten, besungen und damit künstlerisch tradiert. Der Kaukasus als künstlerischer und literarischer Topos wurde somit vorwiegend durch russische Dichter und Autoren wie Puškin, Lermontov, Tolstoj bekannt. Dabei wurden nicht zuletzt die mythische Landschaft der Kolchis sowie antike Mythen, wie der des an den Kaukasus geketteten Prometheus, wiederbelebt.

Diese Arbeit behandelt den Kaukasus ausschliesslich als einen literarischen Topos. Die Untersuchung widmet sich dem Genre des Reisetextes innerhalb der russischen Kaukasus-Literatur. Dabei stehen primär Andrej Bitovs (*1937) in den 60er Jahren verfasste *Uroki Armenii*² (Erstveröffentlichung 1972) im Fokus.³ Vergleichsweise wird ebenfalls auf einige Erzählungen und Essays aus *Gruzinskij al'bom*⁵ (Erstveröffentlichung 1985) eingegangen.⁶ Die beiden Titel verraten die literarische Auseinandersetzung mit den damaligen südkaukasischen Sowjetrepubliken Armenien

¹Im 18. Jh. wurde der Kaukasus zum Objekt geopolitischer Auseinandersetzung zwischen Russland, der Türkei und dem Iran. Vom späten 18. Jh. an unterlag die Region systematischer russischer Kolonialpolitik. Der Südkaukasus (Georgien 1801, Aserbaidschan 1813, östlicher Teil Armeniens 1828-1829) war bis Ende der 1820er Jahre grösstenteils unterworfen. Im Nordkaukasus wurde vehementer Widerstand geleistet. Zentral in diesem Kolonialkrieg war der Muridenkrieg, der seit 1832 auf dem Gebiet der heutigen Republiken Dagestan und Tschetschenien von Imamen geleitet wurde. Ab 1864 befand sich der gesamte Kaukasus unter russischer Herrschaft. Vgl. Von Gumpfenberg, Marie-Carin; Steinbach, Udo (Hg.): *Der Kaukasus. Geschichte, Kultur, Politik*. München 2008, S. 38, 50, 67-68.

²Bitov, Andrej: *Uroki Armenii* [1972; verf. 1967-69]. In: Imperija v četyrech izmerenijach. t. 3 *Kavkazskij plennik*. Char'kov/Moskva 1996.

³Die *Uroki Armenii* entstanden zwischen 1967-69. Erstmals veröffentlicht wurden sie nebst anderen Erzählungen in der zensierten Ausgabe *Obraz žizni*⁴ Das Werk ist bis heute in zahlreichen unterschiedlichen Versionen erschienen. Das hat einerseits mit der Veränderung russischer Zensurverhältnisse zu tun, andererseits mit der Vorliebe des Autors, seine Textversionen Zeit seines Lebens zu aktualisieren.

⁵Bitov, Andrej: *Gruzinskij al'bom* [1985] In: Imperija v četyrech izmerenijach. t. 3 *Kavkazskij plennik*. Char'kov/Moskva 1996.

⁶*Gruzinskij al'bom* enthält reiseberichtartige Essays und Erzählungen aus den Jahren zwischen 1970 und 1980.

und Georgien, die seit den frühen 90er Jahren eigenständige Staaten sind.⁷

Die Untersuchung der Arbeit dreht sich weniger um autobiographische Reise-
texte im klassischen Sinn, sondern vielmehr um metanarrative Texte, in denen das
Schreiben selbst als die eigentliche Reise thematisiert wird. Die zentrale Frage ist
daher, ob in den *Uroki Armenii* das reale Armenien oder lediglich eine Projektions-
fläche davon im Fokus der Erzählung steht. Es soll gezeigt werden, dass bei Bitov
der Text, das Buch schlechthin, als eigene Wirklichkeit behandelt wird. Armenien
wird dabei als „strana ponjatij“ zu einer imaginären Projektionsfläche, die mit dem
ähnlich utopistischen *Reich der Zeichen*⁸ (1970) von Roland Barthes vergleichbar
ist. Die *Uroki Armenii* kommen dabei primär als ein Gegenmythos zum russischen
Kaukasus-Mythos zum Ausdruck.

In dieser Arbeit wird die These aufgestellt, dass Bitovs Text eine Raumutopie
darstellt. Der reisende Protagonist alias Bitov beschreibt einen Raum im Zusammen-
hang mit dessen Kultur als zeitliches Kontinuum. Die Zeit erscheint in Bitovs Text
in räumlichen Ausmassen. Da Text stets selbst als eine Wirklichkeit gilt, betrifft
die Suche nach zeitlichem Kontinuum auch den Raum der Literatur. Das bedeu-
tet, dass nicht nur Wahrnehmungsmuster, sondern auch intertextuelle Bezüge zu
literarischen Prätexten von zentraler Bedeutung sind. Bitov sucht nach kultureller
Kontinuität, der Zeit vor der stalinistischen Zäsur. Dies kommt insbesondere durch
die Intertextualität performativ zum Ausdruck. Geschaffen wird damit ein literari-
scher Wunschort Armenien, ein Raum, der nur im Buch zu finden ist.

Die Arbeit gliedert sich in zehn Kapitel, welchen eine Synthese nachgestellt ist.
Das **Kapitel 1** widmet sich einerseits zunächst dem kartierbaren literarischen Topos
des Kaukasus', andererseits dem Aspekt der Kartizität in den russischen Kaukasus-
Darstellungen. Des weiteren wird die Kaukasus-Literatur des 19. Jahrhunderts in-
nerhalb eines kolonialen Kontextes thematisiert.

Kapitel 2 geht auf vier Reisetexte über den Kaukasus von Puškin, Belyj, Man-
del'stam und Bitov ein. Es wird dabei auf inhaltliche und zeitgeschichtliche Paral-
lelen sowie auf intertextuelle Bezüge hingewiesen.

In **Kapitel 3** werden Bitovs *Uroki Armenii* auf ihre Textstruktur hin untersucht.

⁷Der unabhängige Staat Armenien wurde 1991 international anerkannt, Georgien 1992. Vgl. Rei-
ner, Oliver: *Georgien – Transitland im Süden*. In: Von Gumpfenberg, Marie-Carin; Steinbach,
Udo (Hg.), 2008, S. 40.

⁸Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen* [1970]. Frankfurt a/M. 1981.

Dabei stehen die Konkurrenz zwischen metafiktionaler Rahmenhandlung (Reisen als Schreibprozess) und inhaltlicher Handlung (Reise durch Armenien) sowie die Metapher *Welt als Buch* im Fokus.

Kapitel 4 untersucht die Darstellung der Idee des Raums als kulturelles Kontinuum und die Verschränkung von Raum und Zeit als den Bachtinschen *Chronotopos*.

In **Kapitel 5** werden die dargestellten Wahrnehmungsmuster anhand von Beispielen und ihrer technischen Verfahren untersucht.

Anhand des **Kapitels 6** sollen die Überlagerungen von scheinbar realen Reiseeindrücken und (zitiertes) Fiktion, an deren gemeinsamer Naht sich der Text entlang bewegt, aufgezeigt werden.

Das **Kapitel 7** geht der Frage nach, inwiefern das raumzeitliche Kontinuum als *authentisch* zu bezeichnen ist und warum Puškin und Mandel'stam in Bitovs Text als authentische Dichterstimmen zu bezeichnen sind.

In **Kapitel 8** wird die Ästhetik in Bitovs Text aufgrund bestimmter Wahrnehmungsmuster mit der zen-buddhistischen verglichen. Im Anschluss daran wird im Folgenden ein Vergleich zwischen den *Uroki Armenii* und Roland Barthes' Japan-Text *Das Reich der Zeichen* angestellt.

Das **Kapitel 9** thematisiert die *Uroki Armenii* als einen Gegenmythos zum Topos des Kaukasus' auf der Grundlage einer postutopischen Sichtweise.

In **Kapitel 10** wird schliesslich auf die Idee des Buches als Museum Bezug genommen sowie auf die Frage, inwiefern Bitovs Text aus den 60er Jahren als *post-modern* zu bezeichnen ist.

1 Der Kaukasus als literarischer Topos in der russischen Literatur

1.1 Die Kartierbarkeit und Kartizität der Literatur

„Den Kaukasus mit einem Begriff zu definieren, ist nicht nur schwer, es ist unmöglich.“⁹ Dennoch wird dies häufig, gerade in der Literatur, getan. Daher soll dieser Begriff zunächst entschlüsselt werden.

Der Kaukasus verweist als Toponym beziehungsweise Oronym auf das geographisch verortbare Hochgebirge, welches sich über die Länder Russland, Georgien, Armenien und Aserbaidschan erstreckt. Letztere wiederum bilden die als Kaukasien bezeichnete Landbrücke zwischen Schwarzem und Kaspischem Meer.¹⁰ Die Bezeichnung Kaukasus wird häufig wie ein Choronym verwendet, substitutiv (im Sinne *pars pro toto*) für das Gebiet Kaukasien.

Nähern wir uns Letzterem zunächst topographisch. Die Landkarte oder heutzutage das Satellitenbild des Google Earth zeigt eine abstrakt wirkende aber lesbare Oberflächenstruktur dieses Erdteils.¹¹ Eine Art des abstrakten Bildes ist die Karte in dem Sinne, als eine nicht alltäglich wahrnehmbare, sondern eine weit entrückte Weltraumperspektive in ein gerafftes Blickfeld gerückt wird. Es handelt sich um eine verfremdete zweidimensionale Darstellung, die einen Raum in seinen Relationen, seiner allgemeinen Farbgebung, Struktur und Musterung zeigt. Dies ist der ikonische Aspekt der Karte. Hinzu kommen eine indexikalische und symbolische Dimension. Die Karte fungiert als Index für Länder, Städte, Strassen, Gewässer, Gebirge, Rohstoff- und Bodenschatzvorkommen, Vegetationszonen et cetera. Die symbolischen Zeichen Grapheme, Ideogramme und Piktogramme sind Elemente innerhalb dieser Verweisstruktur.

Implizit erzählt eine Karte mehr als ein Text: Während eine Reisebeschreibung gewisse Gegenden und Wege minutiös beschreiben mag, sind in der Karte alle alternativen Wege, die eine neue Erzählung bedeuten würden, bereits angelegt. Die

⁹Von Gumpfenberg, Marie-Carin; Steinbach, Udo (Hg.), S. 7.

¹⁰Vgl. Brockhaus-Eintrag zu „Kaukasien“. In: *Der Brockhaus in drei Bänden*. (2. neubearb. Aufl.) Leipzig/Mannheim 1995.

¹¹Siehe Satellitenaufnahme im Anhang.

Karte ist ein versinnbildlichter Komplex von Möglichkeiten.¹²

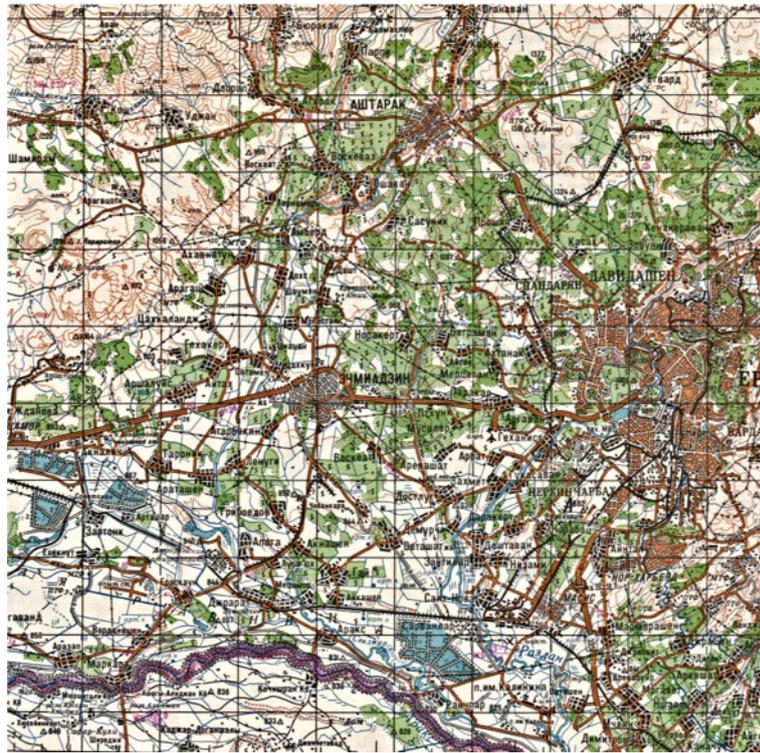


Abbildung 1: Ausschnitt aus einer Armenienkarte in Kyrillisch.

Explizit erzählen Karten im Gegensatz zum Text wenig: Gemäss Jurij Lotman ist eine Karte das Paradigma für einen „klassifikatorischen Text“ ohne Sujet, einen Text ohne Handlung, solange nicht eine Bewegung darin verzeichnet wird.¹³

Wie verhält es sich aber mit dem Raum, der innerhalb eines literarischen Textes dargestellt wird? Während die Karte auf den Raum *verweist*, *erzählt* der Text den Raum. Genette spricht von der „focalisation“ und „vocalisation“ als zwei aufeinander folgende Teilvorgänge: Zuerst sieht der Schriftsteller, dann schreibt er das, was er gesehen hat, als nachgeordnete Aufzeichnung der Welt auf, – so, wie er sie visuell imaginiert hat.¹⁴ Bildlich gesprochen ist der Text der lineare Weg, von dem aus der Leser einen literarischen Raum erkundet. Anders ausgedrückt: Der Raum entfaltet sich im Laufe der erzählten Handlung. Für den klassischen Reisetext ist diese Beobachtung eine Charakteristik: „Das Itinerar beruht wesentlich auf dem Modus der Phorik; sein Textverlauf vollzieht die Fahrt – eine andere Bedeutung von $\varphi\omicron\rho\rho\alpha$ –

¹²Vgl. Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München 2007, S. 76.

¹³Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 40. Zit. nach: Stockhammer, S. 76.

¹⁴Vgl. Stockhammer, S. 83.

nach“¹⁵. Dem liegt eine zeitliche Komponente zugrunde. Der Raum entfaltet sich demzufolge innerhalb der Erzählung im Laufe der Zeit oder um Michail Bachtin zu zitieren: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.“¹⁶

Nebst der Kartierbarkeit eines literarischen Geländes ist in Hinblick auf die post-modernistischen Bitovschen Reisetexte der Aspekt Kartizität in den literarischen Beschreibungen ein Thema: Während beispielsweise die Memoiren des Generals Aleksej Petrovič Ermolov über seine Eroberungszüge, *Zapiski Alekseja Petroviča Ermolova vo vremja upravljenija Gruziej*, oder die Reisetexte Belyjs eine gewisse Kartizität in der literarischen Beschreibung aufweisen, wird das kartographische Verständnis der Welt bei Bitov tendenziell eher dekonstruiert (siehe auch Kap. 3.5.4, S. 58).¹⁷

1.2 Die russische Kaukasus-Literatur des 19. Jahrhunderts

1.2.1 Die physisch-seelische Gefangenschaft als literarisches Grundmotiv

„Russische Kaukasus-Literatur“ kann einerseits als Begriff verstanden werden, der alle russischsprachigen Werke, die den Kaukasus thematisieren, umfasst. Andererseits bezeichnet dieser Begriff in einem engeren Verständnis einen bedeutsamen Abschnitt in der russischen Literaturgeschichte und somit im russischen Literaturkanon, der Werke aus einer bestimmten Epoche beinhaltet. Der Fokus liegt dabei auf dem 19. Jahrhundert als Ausgangspunkt. Es sollen aus dieser Epoche einige Werke kurz beleuchtet werden, die direkt oder indirekt für die spätere Untersuchung von Raum- und Geschichtswahrnehmung bei Bitov relevant sind.

Die Blüte der russischen Kaukasus-Literatur beginnt in der russischen Romantik der Puškin-Zeit (1820-1840).¹⁸ Im Zuge der territorialen Erweiterungen des russischen Imperiums unter Zar Aleksandr I. (1777-1825) öffneten sich neue Erfahrungsräume für russische Offiziere, Beamte und Reisende. Die Raumerfahrungen sollten

¹⁵Stockhammer, S. 75.

¹⁶Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a/M. 2008, S. 7.

¹⁷Ermolovs Aufzeichnungen erschienen unter: Ermolov, Aleksej Petrovič: *Zapiski Alekseja Petroviča Ermolova s priloženijami* [Hg. N.P. Ermolov]. č. 2. 1865 Moskva. „Ermolov.org.ru“: <http://ermolov.org.ru/book/zapisgruz.htm> (letzter Zugriff 09.06.09).

¹⁸Zeitliche Angaben gemäss Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2000, S. 151-153.

daher in der Literatur ebenfalls ihren Niederschlag finden.¹⁹

1822 verfasste Aleksandr Puškin (1799-1837) mit seinem Poem *Kavkazskij plennik* eine Verserzählung über einen in tscherkessische Gefangenschaft geratenen russischen Offizier, der sich in eine Tscherkessin verliebt. Das Kernmotiv ist der ambivalente Zustand der Gefangenschaft: Einerseits kommt die feindliche, physische Gefangenschaft, andererseits die Gefangenschaft seiner Gefühle (seelische Befangenheit) zum Ausdruck.

„Ty govorila: ‚Plennik milyj,
Razveseli svoj vtor unylyj,
Sklonis’ glavoj ko mne na grud’,
Svobodu, rodinu zabud’.“²⁰

Das Motiv der Gefangenschaft kontrastiert dabei stets mit dem Motiv der Freiheit, die im Zusammenhang mit dem lyrischen Helden als „svoboda“, in Hinsicht auf das Leben der Bergbewohner als „volnost“ bezeichnet wird.

Mit diesem Offizier tritt erstmals der neue romantische, byronistische Held auf den Plan, der, des Lebens in der Hauptstadt überdrüssig, kriegerisches Abenteuer und Freiheit in der Natur sucht.²¹ Er bildet als *liščnij čelovek* den Anfang einer ganzen Reihe russischer Antihelden in der Literatur.²²

1.3 Die Eroberung des Kaukasus’

Nebst der Freiheitssuche des Individuums ist dieses Poem ebenfalls gegenüber einem russischen Patriotismus verpflichtet, dessen Ausdruckskraft sich aus dem kaum verjäherten vaterländischen Krieg gegen Napoleon schöpft. Dennoch knüpft diese romantische Verklärung russischer Generäle und Kommandanten zu Helden markanterweise an die Bewunderung, die Napoleon, dem grössten Feind des russischen

¹⁹Vgl. Lauer, S. 153-154.

²⁰Puškin, Aleksandr S.: *Kavkazskij plennik*. In: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. t. 1. Moskva 1980, S. 511.

²¹Vgl. Lauer, S. 190.

²²Im Unterschied zum klassischen Helden kämpft der byronistische Held nicht für edle Ziele, sondern stellt seine eigene Persönlichkeit über die Welt, in der er sich befindet. Er betrachtet sich selbst als Rebell, ist gleichzeitig jedoch Nutzniesser seiner gesellschaftlichen Standeszugehörigkeit. Er ist eine ambivalente Figur: Einerseits wirkt sein überheblicher Zynismus abstossend, andererseits fasziniert seine geheimnisvolle Gemütslage. Vgl. hierzu Byrons dramatisches Poem *Manfred* (1817).

Imperiums, insbesondere durch Puškin, zuteil geworden war.²³ Anhand des Epilogs wird deutlich, dass der Kaukasus als Eroberungsraum dargestellt wird: „*Tebja ja vospoju, geroj, / O Kotljarevskij, bič Kavkaza!*“²⁴. Noch deutlicher wird dies im Vers: „*Ponikni snežnoju glavoj, Smiris’, Kavkaz: idet Ermolov!*“²⁵. Die allegorischen Bezeichnungen stellen bildhaft eine Bezwingung dieser Region dar. Die Gebirgslandschaft wird darin anthropomorphisiert (Prosopopöe), indem sie wie ein ansprechbares Gegenüber behandelt wird, welches das Haupt neigen oder die Peitsche fürchten kann. Unter dieser figurativen Darstellung des nördlichen Kaukasus subsumieren sich dessen Bewohner, die es in ihrem Unabhängigkeitsdrang zu bezwingen galt, um die Region der russischen Herrschaft einzuverleiben.

Die verschiedenen Wahrzeichen der Kulturen fordern sich in Gegenüberstellungen heraus: Der kaukasische Gebirgsadler, Symbol der absoluten Freiheit, findet im Doppeladler des russischen Reichswappens, der gleichzeitig nach Osten und nach Westen späht, sein gegnerisches Pendant.

„*Orly s utesov podymalis’
I v nebesach pereklikalis’[...]*“²⁶

„*Na negodujuščij Kavkaz
Pod’jalsja naš orel dvuglavyj [...]*“²⁷

General Aleksej Petrovič Ermolov (1772-1861) galt als Held des grossen Vaterländischen Krieges von 1812 gegen Napoleon, und im Zeitraum von 1817 bis 1827 war er als Oberbefehlshaber der russischen Truppen im Kaukasus stationiert. In diesem Sinne spiegelt Puškins Poem den damaligen Zeitgeist wieder: Den Drang nach Freiheit sowie die Lust an Eroberungen, Abenteuern und Heldentaten.

Ein realer Raum wird zum literarischen Topos, wo Geschichte innerhalb fiktiver oder halb-fiktiver Ereignisse stattfindet. Die Tatsache, dass das Motiv des *Kavkazskij plennik* sowie der militärisch konnotierten Abenteuerreise zahlreiche Male von weiteren Schriftstellern wie Lermontov oder Tolstoj übernommen und bearbeitet

²³Puškin verfasste 1821 eine Ode *Napoleon*. Vgl. Lauer, S. 161, 189.

²⁴Puškin, *Kavkazskij plennik*, S. 519. Petr Stepanovič Kotljarevskij (1782-1852) war gefeierter Held der russisch-persischen Kriege zwischen 1804 und 1813.

²⁵Ebd.

²⁶Ebd. S. 507.

²⁷Ebd. S. 519.

wurden, zeigt, dass der kaukasische Raum zur Projektionsfläche für Abenteuer- und Entdeckungslust, aber auch für die Austragung verschiedener Konflikte wurde.²⁸ Mit diesen Konflikten seien nicht lediglich kriegerische angesprochen, sondern in gleichem Masse persönliche, gesellschaftliche sowie ethnische. Das bedeutet, dass innerhalb abenteuerzeitlicher Darstellungen des Kaukasus, gemäss denen Gefahren mit einer Plötzlichkeit auftauchen und Liebesabenteuer in Form einer schönen Frau im Naturidyll aufwarten, historische Figuren und Gesellschaft auch kritisch behandelt wurden. Davon zeugen beispielsweise Lermontovs *Geroj našego vremeni* (1840) und Tolstojs *Chadži-Murat* (posthum veröffentlicht 1812).

1.4 Literarische Zeitbilder

Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* zeichnet als Zusammenstellung fingierter Reiseaufzeichnungen das Porträt eines gelangweilten Petersburger Adligen, Pečorin, der sich in den Kaukasus auf Abenteuersuche begibt. Seinem Überdruß an der Welt entkommt er jedoch selbst in der Fremde nicht und verwickelt sich in Intrigen und ein Duell. Hier kommt die Wiederverwendung des Puškischen Motivs des *liščnij čelovek* deutlich zum Ausdruck. Bei diesem Roman handelt es sich um eine Seelen- und Zeitanalyse, aufgrund dessen er nicht als ein Porträt eines einzelnen Menschen, sondern vielmehr als eine Zusammenstellung der Laster der ganzen Generation gilt.²⁹

Bei *Chadži-Murat* handelt es sich gleichermassen um ein zeit- wie gesellschaftskritisches Werk, in dem der Erzähler die personale Perspektive eines historischen nordkaukasischen Widerstandskämpfers, Chadži-Murat, einnimmt.³⁰ Das awarische Bergvolk wird dadurch nicht mehr bloss als das Andere, das Fremde und Feindliche aus russischer Perspektive dargestellt, sondern erhält deutlichere Züge und wird als gleichberechtigter Teil eines territorialen Konfliktes mit den russischen Besatzern in einen gemeinsamen historischen Kontext gesetzt. Dazu ist jedoch anzumerken, dass die awarische Seite ebenso kritisch thematisiert wird wie die russische. Die Erzählung

²⁸Michail Lermontov (1814-1841) verfasste zwei Poeme, *Čerkes* (1828) und *Kavkazskij plennik* (1829), die deutlich Puškis Verserzählung nachempfunden sind. Lev Tolstoj (1828-1910) verfasste 1872 eine kurze Prosaerzählung, die sich mit dem ebenfalls zitierten Titel *Kavkazskij plennik* (1872) in die Puškische Traditionslinie reihte.

²⁹Vgl. Lauer, S. 253-254.

³⁰Chadži-Murat stammte aus dem heutigen Dagestan, aus dem Volk der Awaren. Er war der Stellvertreter Šamil's und trat 1851 zu den Russen über, um im Kampf gegen Šamil' an diesem die persönliche Blutrache zu vollziehen. Vgl. ebd., S. 408.

polarisiert weniger, als dass sie die Besonderheiten der russischen sowie der kaukasischen Welt einfängt und die inneren Widersprüche beider Seiten zum Ausdruck bringt.

In den erwähnten Werken herrscht ein ausgebildeter Typus von Abenteuerzeit, der gänzlich des Zykluscharakters von Natur und Alltagsleben entbehrt.³¹ Es handelt sich dabei um die Reise in ein fremdes Gebiet, wo gewisse Aufgaben erfüllt werden müssen. Damit wird eine Handlung sozusagen in einen Raum importiert, und der Held erlebt den fremden Raum nicht nur, sondern agiert vielmehr darin. Dabei ist der literarische Bezug zur räumlichen Realität (Georaum) anhand von Orientierungspunkten und Raumkoordinaten relativ deutlich erkennbar.

Diese fiktionalen Erzählungen bringen landschaftliche sowie geopolitische Besonderheiten zum Ausdruck. Die Autoren hatten den Kaukasus alle selber bereist. Die Erzählungen bezeugen daher nicht zuletzt zu einem bedeutenden Anteil den damaligen russischen Zeitgeist.

Die Erwähnung dieser Werke ist von Bedeutung, da sie sowohl Zeitgenossen als auch nachfolgenden Generationen ein typisches Bild respektive eine typische Idee des Kaukasus der Epoche der russischen Romantik vermittelten. Die russische Mythisierung des Kaukasus erlebte im Zeitalter kolonialer Eroberungen ihren Höhepunkt. Die Eroberung des Kaukasus präsentierte sich dabei nicht nur anhand kartographisch verzeichneter Territorien, sondern insbesondere mittels bildlicher und literarischer Darstellungen.

1.5 Statischer Topos versus Topos in Bewegung

Wie bereits erwähnt wurde, bildet eine Landkarte die Gesamtansicht eines Gebiets ab, während innerhalb eines Textes ein Gebiet sozusagen fokussiert und detailliert in Ausschnitten behandelt wird. Somit sind einzelne Beschreibungssujets, sofern geographisch verortbar, gleichermassen wie Gemälde als Momentaufnahmen, als Zoom-fokussierte Kartenausschnitte zu betrachten.

Die gehäufte Darstellung derselben oder ähnlicher Sujets führte sowohl in der Malerei als auch in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu einer Stereotypenbildung und gegenseitigen Wechselwirkung, die nebst der mannigfach porträtierten Bergland-

³¹Vgl. Bachtin, S. 14.



Abbildung 2: Die georgische Heerstrasse in der Nähe Mcchetas (Michail Lermontov, 1837).



Abbildung 3: Die Stürmung der Bergfeste Šamil's, Achulgho (Franz Roubaud, 1888).

schaft besonders die Darstellung der verschiedenen Volksgruppen betraf. Einzelne Ausschnitte aus der räumlichen Realität, des „Georaums“, wurden zum Gegenstand der Literatur und der Malerei.³² Selbst Lermontov fertigte einige Aquarelle in einem sentimentalisch romantischen Stil an, welche beispielsweise die Abendstimmung in der südkaukasischen Landschaft festhalten.

Zu grösserer Berühmtheit gelangten die Gemälde der beiden Auftrags- und Schlachtenmaler Franz Alekseevič Roubaud und Theodor Horschelt, die unter anderem im Auftrag des russischen Imperiums Schlachtenpanoramen und zahlreiche Porträts anfertigten.³³ Die Werke sind von einem pathetisch erhabenen Stil geprägt, der anhand der Bildkomposition und der menschlichen Pose besonders zur Geltung kommt.

In einem realistischen Stil wird gewissermassen ein Ereignis abgebildet, wobei von einer übersteigerten Wirklichkeitsdarstellung ausgegangen werden muss. Das realistisch erscheinende Bild ist nicht selten zugleich als eine Metapher zu verstehen. Da es sich um russische Auftragsmalerei handelt, kann stets auf ein imperiales Interesse an positiver Selbstdarstellung zurückgeschlossen werden.

Obwohl es problematisch ist von Wirklichkeitsabbildern zu sprechen, wird die Wirklichkeit anhand von ikonischen Zeichen verdoppelt und möglicherweise wie in einem Zerrspiegel auch verzerrt. Eine solche Verdoppelung ist gemäss Jurij Lotman

³²Der Begriff „Georaum“ wurde in dieser Bedeutung übernommen aus Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen 2008, S. 23.

³³Horschelt (1829-1871) war ein deutscher Maler, der als Kriegsmaler in den russischen Dienst trat und die kaukasischen Kriege in einem naturalistischen Stil verewigte. Roubaud (1856-1928) wurde als Sohn französischer Auswanderer in Odessa geboren. Später studierte er an der königlich bayrischen Akademie der bildenden Künste in München. Er orientierte sich an der Kaukasus-Malerei Horschelts. Ab 1885 malte er im russisch zaristischen Auftrag zugunsten der imperialen Selbstdarstellung. Vgl. Bühler, Hans-Peter: *Jäger, Kosaken und polnische Reiter: Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*. Hildesheim/Zürich 1993, S. 22-24, 132-150.

die „ontologische Voraussetzung für die Verwandlung der gegenständlichen Welt in die Welt der Zeichen“.³⁴ Das Abbild ist aus den räumlichen, konkreten Zusammenhängen herausgenommen worden, und deshalb wird es in ein semiotisches und in ein modellierendes Umfeld des menschlichen Bewusstseins eingebettet.³⁵

In diesem Sinne ist auch die Literatur ein Medium, in dem Gegenständliches und Abstraktes (Gedanken, Ideen) in einen symbolischen Zeichen-Code übersetzt werden. Gemäss Lotman ist sich der Mensch im Alltag einer Verdoppelung im Sinne dieser Spiegelung allerdings nicht bewusst. Erst wenn eine doppelte Verdoppelung stattfindet, fällt das Augenmerk auf die Transformation des Gegenstands, den semiotischen Vorgang per se. Das trifft beispielsweise in einem Text zu, in dem eine ikonische Darstellung in die symbolische Zeichensprache der Schrift übersetzt wird: Ein originäres Objekt wird ikonisch abgebildet. Diese Kopie als erste Verdoppelung wird wiederum in sprachlichen Text übersetzt. Die doppelte Verdoppelung könnte ebenfalls als doppelte Spiegelung oder als Ausgangspunkt für eine infinite Rekursion bezeichnet werden.

Das Verhältnis der Literatur zum künstlerischen Abbild ist ein wichtiger Aspekt, der anhand der Reisetexte Andrej Bitovs ausführlicher untersucht wird (siehe im Zusammenhang mit Bitov auch Kap. 6, S. 79).

In sprachlichen Texten tritt die Beziehung zwischen Inhalt (Gegenstand) und Ausdruck anhand ihrer konventionalisierten Form bereits in der *einfachen* Transformation deutlich hervor. Manche Verfasser poetischer Texte sind allerdings darum bemüht, diese Grenze zwischen Inhalts- und Ausdrucksebene aufzuheben.

In der Poesie bilden Inhalt (Gegenstand) und Ausdruck eine komplexere Organisation.³⁶ In Lermontovs Poem *Demon* entspricht die formale chronologische Versabfolge dem geschilderten Inhalt des Fluges:

*„I nad veršinami Kavkaza
Izgnannik raja proletal:
Pod nim Kazbek, kak gran' almaza,
Snegami večnymi sijal,*

³⁴Vgl. Lotman, Jurij: *Theatersprache und Malerei. Zum Problem der ikonischen Rhetorik* [1979]. In: Schmid, Ulrich (Hg.): *Russische Medientheorien*. In: Facetten der Medienkultur. Bd. 6. Bern 2005, S. 153-167.

³⁵Vgl. ebd..

³⁶Vgl. ebd., S. 154.

I, gluboko vnizu černeja,
Kak treščina, žilišče zmeja,
Vilsja izlučistij Dar'jal,
I Terek, prygaja, kak l'vica
S kosmatoj grivoj na chrebtě,
Revel – [...].³⁷

Das diskursive Symbolsystem der Schriftsprache zeichnet „linear-sequentiell“ den Flug des Dämons über das Dar'jal-Tal nach. Anhand dieser Verszeilen ist nicht allein ihr Gegenstand gewissermassen flugs erfassbar, sondern durch eben diese Lesebewegung können die Bewegung und die Reise durch den fiktionalen und semiotischen Raum nachvollzogen werden. Die Schriftsprache scheint als „linear-sequentielles“ System dem „ganzheitlich-simultanen“ der Bildsprache eine wahrnehmbare Bewegung vorauszuhaben.³⁸ Das bedeutet, dass das Bild zwar lesbar sein mag wie ein Text, jedoch in seiner Rezeption anhand der Zeichenkomposition keine Bewegung nachvollzogen werden kann. Ein Gemälde, und seien Figuren und Natur auch in Bewegung dargestellt, ermöglicht lesbare Tiefenwirkung und Perspektive, allerdings keine ablesbare Bewegung. Die Bewegung wird suggeriert, zeichnet sich aber nicht ab. Das gegenständliche realistische Gemälde simuliert den Augenblick oder den Effekt der Photographie.³⁹ Es friert die Zeit sowie die räumlichen und gegenständlichen Verhältnisse ein.

Literarische Texte, wie sie bisher genannt wurden, bilden hingegen eine Zeitspanne, in der ein Topos verhandelt wird. In dem Zusammenhang spricht man von Raumzeit oder *Chronotopos*⁴⁰.

Ikonische Rhetorik sowie Raumzeit-Aspekte, wie sie bisher anhand der Wechselwirkung Malerei – Literatur und anhand Lermontovs *Demon* thematisiert wurden, sollen wegweisende Elemente sein für die Untersuchung der Kaukasus-Reisetexte der

³⁷Lermontov, Michail Ju.: *Demon. Vostočnaja povest'* [1841]. In: *Sobranie sočinenij*. t. 2. Moskva 1958, S. 82.

³⁸Vgl. Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild - das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmediaen Text: Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin 2004, S. 87-100.

³⁹Es ist hier ausschliesslich allgemein von gegenständlicher und historischer Malerei die Rede. Für die abstrakte oder konkrete Malerei ist der Aspekt der Bewegung, in Form seiner Spur, von ganz anderer Bedeutung. Vgl. hierzu beispielsweise die Bilder des amerikanischen Künstlers Cy Twombly (*1928).

⁴⁰Vgl. Bachtin.

Moderne und der späteren Sowjetzeit der 60er Jahre (Bitov).

2 Russische Kaukasus-Reisetexte seit Puškin

2.1 Romantik - Moderne - Postmoderne (Spätsozialismus)

Wenn sich in Lermontovs Poem *Demon* ein unmenschliches Wesen, ein Geist, fliegend über die Täler des nördlichen Kaukasus erhebt, dringt ein fingiertes Figurenwesen in einen „fiktionalisierten Raum“⁴¹ ein. Der Handlungsraum Kaukasus und seine Schauplätze deuten auf eine reale ausserliterarische Wirklichkeit hin, während der Figurenraum ausserhalb der Textwelt nicht auffindbar ist. Wie verhält es sich nun mit Reisetexten, in denen entweder mittels Bericht oder Beschreibung Erfahrungen durch einen Ich-Erzähler berichtet werden? Kann hier die Rede sein von authentischen Texten? Gerade in Bezug auf Reisetexte könnte man dazu neigen, dieser Literatur eine Identität mit der Wirklichkeit zu unterstellen. Das wäre die „Illusion der Mimesis“: Es scheint, als ob ein existenter Ort, eine Route lediglich noch literarisch dargelegt würde. Doch eigentlich wird der jeweilige Ort erst durch den Text hergestellt. Somit sind die bereisten Räume zwar auf ihre ausserliterarische Referentialität hin überprüfbar, doch sind die dargestellten Orte als Konstrukte eines Autors zu verstehen, der Raumkomponenten und Handlungsereignisse nach eigenem Ermessen, ähnlich wie der Autobiograph, anordnet, betont oder weglässt.⁴²

Die Fragen sind im Zusammenhang mit der russischen Reiseliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts zu stellen. Als Ausgangspunkt der Tradition russischer Reisebeschreibungen über den Kaukasus und der Analysen in dieser Arbeit gilt erneut ein romantischer Reisetext Puškins *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda* (1835). Er wird in dieser Arbeit einerseits als eine Art Grundlage für die Reisetexte der Moderne, nämlich Belyjs *Veter s Kavkaza* (1928) und *Armenija* (1929) sowie Mandel'stams *Putešestvie v Armeniju* (1933), betrachtet. Andererseits erstreckt sich sein Einflussbereich bis in Bitovs Texte *Uroki Armenii* und *Gruzinskij al'bom*.

Diese Auswahl von sechs Reisetexten dreier Epochen soll auf Parallelen und in-

⁴¹Darunter sind existente Gegenden, die in einem fiktionalen Text zum Handlungsraum modelliert werden, zu verstehen. Vgl. Piatti, S. 23.

⁴²Vgl. Mahler, Andreas: *Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*. In: ders. (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*. Heidelberg 1999, S. 12. Zit. nach: Piatti, S. 27.

tertextuelle Bezüge untersucht werden. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf den späteren Reisetexten Bitovs und darauf, wie diese sich an früheren Reisetexten orientieren und mit ihnen in ein dialogisches Verhältnis treten.

2.2 Literarische Stimmungsbilder in Puškins *Putešestvie v Arzrum*

Puškins 1829 unternommene Reise nach Erzurum wird von ihm in *Putešestvie v Arzrum* in lokalisierbaren Handlungsräumen, mit topographischer Treue, chronologisch abgehandelt.⁴³ Dennoch kann hierbei nicht die Rede sein von einem tatsachengerechten Bericht, der lediglich Koordinaten und Fakten wiedergibt.

Die Wahrnehmung des Erzählers wird in diesem Prosatext einige Male emphatisch durch lyrische Verse geschildert. Puškin beschreibt den Anblick einer Beerdigung in einem ossetischen Aul anhand eines lyrischen Zitats:

*„Mertveca vynesli na burke,
... like a warrior taking his rest
With his martial cloak around him;
položili ego na arbu“⁴⁴.*

Zur Schilderung eines fröhlichen Weingelages in Lars mit einem Franzosen zitiert er explizit aus der *Ilias*:

*„S nim vypili my v pervyj raz kachetinskogo vina iz vonjučego burdjuka,
vospominaja pirovanija Iliady: I v kozič mechach vino, otradu našu!“⁴⁵.*

Warum zieht der Erzähler bekannte Verse ausserhalb ihres Zusammenhangs einer eigenen Beschreibung vor? Mit den Zitaten öffnet er zwei Fenster in die Weltliteratur. Das erste Zitat stammt aus dem romantischen Trauergedicht *The Burial of Sir John Moore at Corunna*⁴⁶ (1816) des englischen Dichters Charles Wolfe (1791-1823). Das zweite bezieht sich auf Homers Versepos *Ilias*, welches den Krieg um

⁴³Die Reise fand zur Zeit des russischen Feldzuges gegen das osmanische Reich statt. Der Krieg dauerte von 1828-1829. Vgl. Puškin, Aleksander S.: *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda*. In: *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. t. 2. Moskva 1980, S. 651-686.

⁴⁴Ebd., S. 657.

⁴⁵Ebd., S. 658.

⁴⁶Siehe 3. Originalstrophe im Anhang.

Troja (im Nordwesten der heutigen Türkei) schildert. Anhand der Verse soll eine Stimmungslage heraufbeschworen werden, wie sie von Homer im Zusammenhang mit den antiken Gelagen geschaffen wurde. Dieses intertextuelle Zitationsverfahren rührt somit an bereits bekannte Stimmungsbilder. Der Begriff „Bild“ wird hier absichtlich verwendet, da sich ein Leser von dem, was er liest, ein Bild zu machen versucht.

Die Verwendung dieser Zitate im Text bilden eine Parallele zur in Kapitel 1.5 erwähnten Lotmanschen doppelten Verdoppelung: Einzig geht es hier nicht um ein Abbild des Abbildes im Abbild sondern um einen Text aus einem Text, dem Zitat, im Text. Hiermit wird einerseits deutlich, dass der Reisetext auf fiktionalen Mustern basiert, andererseits, dass der Erzähler aber nicht gänzlich „erfindet“, sondern aus einer bestimmten Wahrnehmung und einem bestimmten Wissen heraus Raum und Situation darstellt.

Dieses intertextuelle Verfahren des Zitierens oder Beschreibens aus einem anderen Werk, insbesondere im Zusammenhang mit der Reisebeschreibung, deutet auf eine bestimmte Wahrnehmungsfolie hin. In diesem Kontext lässt sich von einer Transformierung der Handlungszone sprechen: „Während die importierten Objekte noch starke Bindungen an den Georaum aufweisen, entfernen sich transformierte Objekte graduell immer weiter von ihren georäumlichen Bezugsfeldern, bis sie als fingierte Objekte die autonome Sphäre des Imaginären erreichen“⁴⁷.

2.3 Das geschulte Auge als Instrument der Wahrnehmung in den Reisetexten der Moderne

Transformierende Reisedarstellungen sind für die Reisebeschreibungen der Moderne, Andrej Belyjs *Veter s Kavkaza* (1928) und *Armenija* (1929) sowie Osip Mandel'stams *Putešestvie v Armeniju*⁴⁸ (1933), eine wesentliche Charakteristik. In diesen Texten wird der Raum oftmals nicht direkt geschildert, sondern mittels Vergleichen zur Malerei oder Literatur. Wenn Belyj in *Veter s Kavkaza* die südliche subtropische Landschaft Georgiens, namentlich Adscharien, als die antike Kolchis thematisiert,

⁴⁷Piatti, S. 146.

⁴⁸Aufgrund dieser Reise ist 1930/1931 ebenfalls der Gedichtszyklus *Armenija* entstanden und bildet mit dem Reisebericht einen gemeinsamen Kontext. Vgl. Mandel'stam Osip Ė.: *Armenija*. In: Polnoe sobranie stichotvorenij. Nr. 134-145. Sankt-Peterburg 1995, S. 187-191.

orientiert er sich dabei an dem antiken Argonautenmythos:

„[...] *ottogo podbatumskij sad [Botanischer Garten in der Nähe Batumis; S.M.] – voobražen'e plenjaet; i ty ponimaeš', čto, možet byt', imenno v éti mesta pritjanulis' mifičeskie argonavty; i daže Sady Gesperid vspominaeš', vstupivši na počvu Zelenogo Mysa*“⁴⁹.

Die Beschreibungen der Landschaft sind von einer mythisch historischen Sichtweise geprägt. Mandel'stam beschwört in seiner Beschreibung der Insel Sevan auf ähnliche Weise eine homerische Stimmung, die jedoch ironisch an der Gegenwart der frühen 30er Jahre gebrochen wird:

„*Ves' ostrov po-gomerovski usejan želtymi kostjami – ostatkami bogomol'nych piknikov okrestnogo ljuda*“⁵⁰.

Die Texte Belyjs und Mandel'stams weisen darüber hinaus auf eine weitere Gemeinsamkeit in den Darstellungen von Wahrnehmung hin: Auf die Thematisierung visueller Effekte, auf die Malerei und das Museum als Ort für Bewusstseins-schaffung.

„*Ja videl Armeniju – dva uže dnja: no uvidel v pervye – v polotnach Sar'jana; ich vynes na ulicu, v pole, čtoby tam razvivat' mne prepodannoe masterstvo: umet' videt'*“⁵¹

Im Reisebericht *Veter s Kavkaza* sieht Belyj in Tiflis hingegen den Ort, wo der von Lermontov inspirierte *Demon* des russischen Malers Michail Vrubel' (1856-1910) beheimatet ist:

„*Tiflis pod nogami opjat' vyzval mysli o ‚Demone‘ Vrubelja; [...] Da, – nesommenno: zdes' čto-to ot Vrubelja*“⁵².

⁴⁹Belyj, Andrej: *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*. Moskva 1928, S. 29.

⁵⁰Mandel'stam, Osip Ė.: *Putešestvie v Armeniju*. In: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. t. 2. Moskva 1991, S. 138.

⁵¹Belyj, Andrej: *Armenija* [1929]. Erevan 1985, S. 31. Martiros Sergeevič Sar'jan (1880-1972) war ein russisch-armenischer Maler. Ein großer Teil seiner Gemälde ist vom Symbolismus geprägt, weist jedoch gleichzeitig einen orientalischen Anklang auf. Während seiner Studienjahre in Moskau beschäftigte sich Sar'jan vor allem mit der französischen Malerei, mit Gauguin und Matisse. Er war ebenfalls ein Kenner der Traditionen seines Heimatlandes und der russischen Malerei. Vgl. „Artservice“: http://art-service.de/article/martiros_sarjan.html (letzter Zugriff 08.06.09).

⁵²Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 107.



Abbildung 4: *Fliegender Dämon*, nach dem Poem *Demon* von Lermontov (Michail Vrubel', 1899).

Belyj sieht den Zugang zu Georgien in der russischen Kunst: „[...] *črez naše iskusstvo, čerez Puškina, Vrubelja, Lermontova, my uže – v pobratimstve; kto ljubit ich, – Gruziju ljubit*“⁵³.

Folglich projiziert er auf Georgien stets Strukturen russischer Kunstwerke, welche eine wesentliche Reminiszenz in seiner Wahrnehmungsweise sind.

Mandel'stam bezieht sich hingegen weniger auf Sujets und Formen russischer Kunst, sondern geht vorwiegend der Maltechnik französischer Impressionisten nach:

„[...] A putešestvennik-glaz vručaeť soznaniju svoi posol'skie gramoty. Togda mežu zritelem i kartinoj ustanavlivaetsja chododnyj dogovor, nečto vrode diplomatičeskoj tajny. Ja vyšel na ulicu iz posol'stva živopisi. Srazu posle francuzov solnečnyj svet pokazalsja mne fazoj ubyvuajuščego zatmenija, a solnce – zavernutym v serebrjanuju bumagu“⁵⁴.

Die Wahrnehmung des Betrachters zeigt sich stärker durch die impressionistische Maltechnik beeindruckt als durch die jeweiligen Sujets:

„Konec ulicy, budto smjatyj binoklem, sbilsja v priščureennyj komok; i vse èto – otdalennoe i lipovoe – bylo napichano v verevočnuju setku“⁵⁵.

Beide Texte verhandeln auf einer theoretisierenden Metaebene Wirkung und Einfluss eines Bildmediums auf die Wahrnehmung des reisenden Betrachters. Mandel'stam vergleicht den Bildbetrachter im Museum mit einem Reisenden, indem er den Ausdruck „*putešestvennik-glaz*“ verwendet.

⁵³Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 52.

⁵⁴Aus dem Kapitel *Francuzy*, welches sich auf die französischen Maler, insbesondere die Impressionisten bezieht. Mandel'stam, *Putešestvie v Armeniju*, S. 162.

⁵⁵Ebd.

Das Auge gilt in beiden Texten als ein zentrales Wahrnehmungsinstrument. Im Kapitel *Vokrug naturalistov* wird dieser Gedanke „Auge als Instrument“ wieder aufgenommen und weiterentwickelt: „*Glaz naturalista – orudie ego mysli, tak že, kak i ego literaturnyj stil*“⁵⁶.

„Die Beziehung zwischen Beobachten und Erkennen, die für den Naturforscher gilt, der ‚ein professioneller Erzähler‘ ist, ist auch Teil des schöpferischen Prozesses, den Mandel’stam als Dichter auf seiner Reise nach Armenien durchlebt“⁵⁷:

„[...] *ono [slovo; S.M.] okazyvaetsja gorazdo dlinnee, čem my dumali, i my pripominaem, čto govorit’ – značit vsegda nachodit’sja v doroge*“⁵⁸.

Der Erzähler spürt sozusagen im Wort dem Grundzug des Reisens nach, was an die Dynamik des Lermontov-Gedichts *Demon* in Kap. 1.5 erinnert.

Die Auseinandersetzung mit Naturforschung ist gleichermassen wie die Malerei ein Verfahren zur Schärfung des (hier: analytischen) Blickes.⁵⁹ Diese analytische Forscherlust kommt ebenfalls in Belyjs *Veter s Kavkaza* zum Ausdruck:

„*Vse mne sočetalos’ v kamnjach, nami sobrannyh: byt i priroda; kamnjami zavaleny: stol i divan; glaz nametan do slez na ottenkach; ottenki že, – vot gde učit’sja chudožniku; na polotne ved’ net krasok, kotorye b’jut iz složenija kamuškov plaža, iz mochov i iz listikov; [...] mne izučen’e ottenkov skazalos’ v ogromnejšem sdvige; ono prineslo stol’ že pol’zy, skol’ nekogda pristal’noe izučenie poloten muzejnych; [...] ja ubežden – vsja istorija živopisi, izučaemaja v kolorite, – čast’ palitry étoj: ničtožnaja čast’*“⁶⁰.

Belyj sowie Mandel’stam beziehen sich daher beide nicht zufällig auf Goethe, das Vorbild des dichtenden Naturforschers.⁶¹

⁵⁶Mandel’stam, Osip Ė. In: Struve, G.P., Filippova, B.A. (Hg.): *Sobranie sočinenij v trech tomach*. 2. Ausgabe. Washington 1967-1981. Zit. nach: Sippl, Carmen: *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel’stam im Kaukasus*. In: Slavistische Beiträge. Bd. 347. München 1997, S. 224.

⁵⁷Sippl, S. 224-225.

⁵⁸Mandel’stam, Osip Ė.: *Razgovor o Dante*. In: Struve / Filippova (Hg.), 1967-1981, Bd. 2, S. 375. Zit. nach: Sippl, S. 225.

⁵⁹Vgl. Sippl, S. 225.

⁶⁰Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 53.

⁶¹In seinen *Zapisnye knižki* gibt Mandel’stam Goethes *Italienische Reise* (1816/1817) als seine einzige Reiselektüre an. Vgl. Sippl, S. 216. / Belyj zitiert in *Veter s Kavkaza* Goethe: „*Gete skazal, čto v poézii liš’ dozrevaet priroda; ne bolee l’ étoj prirodnoj javljajutsja cvetnosti vozducha, list’ev, zemel’: v cvete kamnja*“. Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 53.

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass es sich in diesen Reisetexten nicht um eine einfache Beschreibung von geographischem Raum handelt, sondern vielmehr um die Beschreibung subjektiver Wahrnehmungsmuster und -strategien, angewendet auf geographischen, aber auch kulturellen Raum.

Ob Mandel'stam Belyjs Reisetexte gelesen hatte, ist gemäss Sippl nicht bekannt. Obwohl in den Texten eine sehr unterschiedliche Ästhetik zu Tage tritt, gibt es parallele Phänomene: Einerseits der Bezug auf Puškin, Goethe sowie auf die antike Mythologie, andererseits der Diskurs subjektiver künstlerischer Wahrnehmung. Die Reisebeschreibungen der Moderne weisen besonders in den bisher zitierten Stellen Theoriebildung und einen Hang zur Didaktik auf. Daher können Andrej Bitovs *Uroki Armenii* diesbezüglich als deren Fortsetzungslektionen gelesen werden.

2.4 Vom Forscherblick zur meditativen Betrachtung

In den drei ersten Oberkapiteln *Urok jazyka*, *Urok istorii* und *Urok geografii* nimmt Bitov ausdrücklich Bezug auf die beiden Texte der Moderne. Insbesondere im dritten Oberkapitel geht er auf visuelle Wahrnehmungsmuster ein: „*I ja sleduju obrazu, kak metodu. Nevooružennym glazom ja ničego ne vižu – nado tut rodit'sja i žit', čtoby videt'*“⁶².

Markanterweise wird hier ein analytischer Blick thematisiert, der den Erzähler jedoch zu keinerlei Erkenntnis bringt, denn in diesem Text erlangt der reisende Protagonist die sehende Erkenntnis weniger durch ein „učit'sja“, wie es Belyj oft anführt, sondern vielmehr durch das Vergessen und Abrücken von gewohnten Wahrnehmungskonventionen.

Bitov findet insbesondere in Mandel'stam einen literarischen Weggefährten: „*Ax, ničego ja ne vižu, i bednoe ucho oglochlo... Velikaja poëzija vseгда konkretna. A obrazov nikakich net*“⁶³. Mit diesem Zitat eines Gedichts aus Mandel'stams lyrischem Armenien-Zyklus⁶⁴ ergänzt Bitov seine Beschreibung der Helligkeit am Sevansee: „*Zakladyvaet uši, slezjatsja glaza*“. Wichtig erscheint dabei die Bemerkung, dass grosse Poesie konkret und frei von „obrazy“ (übernommenen Bildern) sei. Dies deutet auf die Bitovsche Raum- und Zeitwahrnehmung hin, welche sich vom naturwis-

⁶²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 44.

⁶³Ebd., S. 56.

⁶⁴Vgl. Mandel'stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 2, S. 187.

senschaftlich analytischen in einen kontemplativen Blick verwandelt, der sich auf das eigentlich Wesentliche der Welt, das konkret Sichtbare konzentriert oder zumindest konzentrieren möchte (siehe auch Kap. 7.4).

Bisher wurde die Darstellung einer medialisierten Wahrnehmung im Allgemeinen thematisiert. Im folgenden Abschnitt sollen die einzelnen Reisen der Autoren und die dazugehörigen Texte aus ihrem jeweiligen Zeit- und Entstehungskontext heraus analysiert werden. Dabei steht die Betonung der Gemeinsamkeit im Vordergrund.

2.5 Der Kaukasus als räumlicher und gedanklicher Fluchtort

2.5.1 Puškins Reise an die russische Peripherie

Puškin war bereits 1820 in den russischen Süden gereist. Obwohl er infolge einer Strafversetzung direkt nach Bessarabien hätte reisen müssen, machte er unter dem Vorwand eines Fiebers Halt an verschiedenen kaukasischen Badeorten, an einem derer er seinen Freund General Raevskij kennenlernte und Anregung für sein südliches Poem *Kavkazskij plennik* (1822) fand.⁶⁵ In den Jahren 1824-1826 lebte er in der Verbannung auf dem elterlichen Gut Michailovskoe im Gouvernement Pskov. Daher mutet seine zweite plötzliche Abreise 1829 in den Kaukasus und in den russisch besetzten Teil der Türkei, für die er sich keine Genehmigung einholte, wie eine Flucht oder ein Befreiungsversuch an. Die Reise führte ihn von Moskau über Orel, Char'kov, Georgievsk, Ekaterinograd, Vladikavkaz, Kazbek, Tiflis, Gjumri in Armenien bis zu der im Kaukasus operierenden Armee des Generals Paskevič, die bereits auf türkischem Territorium nach Erzurum vorgedrungen war.⁶⁶

Diese Reise in die Peripherie des russischen Imperiums zeugt in ihren Beschreibungen von der Lust, Grenzen auszuloten:

„Arpačaj! naša granica! Èto stoilo Ararata. Ja poskagal k reke s čuvstvom neiz”jasnimym. Nikogda ešče ne vidal ja čušoj zemli. Granica imela dlja menja čto-to tainstvennoe; s detskich let putešestvija byli moeju ljubimoju mečtoju. Dolgo vel ja potom žizn’ kočujuščuju, skitajas’ to po jugu, to po severu, i nikogda ešče ne vyryvalsja iz predelov neob”jatnoj Rossii. [...]

⁶⁵Vgl. Lauer, S. 188-190.

⁶⁶Vgl. ebd., S. 195. Siehe Puškins Reiseroute im Anhang.

*dobryj kon' vynes menja na tureckij bereg. No étot bereg byl uže zavoevan:
ja vse eščé nachodilsja v Rossii*⁶⁷.

Der Dichter schildert hiermit ironisch die Schwierigkeit, das russische Imperium zu verlassen.

2.5.2 Reisen innerhalb der jungen Sowjetunion

Zeit seines Lebens trat Puškin niemals über die Grenze des russischen Reiches. Als Andrej Belyj und etwas später Osip Mandel'stam, beide – im Gegensatz zu Puškin – weltgewandte Reisende, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Reise in den südlichen Kaukasus antraten, war es bereits schwierig, die Grenzen des neuen Imperiums „Sowjetunion“ zu übertreten.

Belyj, Vertreter des russischen Symbolismus, und Mandel'stam, Akmeist, gerieten in den späten 20er Jahren, die dank der NÉP (Novaja Ékonomičeskaja Politika) als relativ liberales Jahrzehnt gegolten hatten, zusehends in eine literarische und persönliche Isolation. Das Genre der Reiseliteratur öffnete den beiden Autoren den einzigen Weg zur offiziell akzeptierten Literatur und zu Veröffentlichungen.

Im Frühling 1927 trat Belyj mit seiner Lebensgefährtin Klavdija Nikolaevna Vasil'eva die Reise nach Georgien an, die schliesslich mehrere Monate dauerte. Sie fuhren von Moskau nach Batum, Tiflis, entlang der georgischen Heerstrasse und kehrten auf der Wolga gen Norden zurück. 1928 erschienen unter dem Titel *Veter s Kavkaza* seine Reiseeindrücke. Im Sommer 1928 stand die Reise nach Armenien auf dem Programm, worauf im selben Jahr der Reisetext *Armenija* veröffentlicht wurde.⁶⁸ Von Tiflis reiste Belyj auf der Zugstrecke Tiflis-Erevan nach Armenien. Von Erevan unternahm er verschiedene Ausflüge und reiste schliesslich über Sevan, Diližan und Karaklis zurück nach Tiflis. 1929 besuchte er die beiden Länder erneut.

Belys Reisebeschreibungen folgen einer chronologischen Ordnung und bilden eine tagebuchartige Abfolge von Reiseabschnitten. In seinen beiden Texten sind unterschiedliche Bemühungen erkennbar, dem *socialnyj zakaz* gerecht zu werden. In *Veter s Kavkaza* kommt der sozialistische Fortschritt in den Reisebeschreibungen als grotesker Stilbruch zur Geltung:

⁶⁷Puškin, *Putešestvie v Arzrum*, S. 669-670.

⁶⁸Dieser erschien in Auszügen unter dem Titel *Kavkazskie vpečatlenija* in der Zeitschrift *Krasnaja Nov'* (1928), in der 4. Nr., S. 75-113. Vgl. hierzu Anm. bei Sippl, S. 35.

„*Sady Gesperidy vspominaeš' [...] i s uvaženiem dumaes': v budušče blizkom – otsjuda rassširitsja buduščnost' kraja, kogda osoznaetsja: Sad možet stat' moščnym traktorom, Adžaristan perepachivajuščim*“⁶⁹.

Die Reisebeschreibung *Armenija* wirkt dagegen aufgrund der exakten Ausführungen zum sozialistischen Aufbau teilweise sogar etwas broschürenhaft. Im Kapitel *Proizvodstva* wandelt sich der Erzähler zum sozialistischen Exkursionsleiter, der die Kraft baumwollverarbeitender Maschinen bestaunt.⁷⁰ Die Erlebnisse in der Karbidfabrik werden dogmatisch wiedergegeben:

„[...] karbid – soedinenie kal'cija i ugleroda (CaC_1); [...] vot materialy karbidnogo proizvodstva: il' izvest', i ugol' («CO»); process očen' prost $CaO + 3C = CaC_1$, ili splavlenie izvesti s uglem (s bol'sim vydeleniem udarnogo gaza («CO»)) obrazuet karbid“⁷¹.

Aufgrund dieser Ausführungen Belyj als treuen Diener des Sozialismus zu bezeichnen, wäre eine verkürzte Sichtweise.⁷² Um nicht vollständig in der literarischen Isolation zu verharren, schien er sich mit dem „socialnyj zakaz“ zu arrangieren. In diesem Sinne können die Reise und die Reisetexte als Ausweg verstanden werden:

„*Ja v znamenitost'i lezt' ne želaju: živu sebe v Kučine, i ne sujus' nikuda: živoj trup*“⁷³.

Die schauerliche Metapher des „lebendigen Leichnams“ findet in einem Gedicht Mandel'stams sein Pendant:

„*Pomogi, Gospod', etu noč' prožit',
Ja žizn' bojus' – za tvoju rabu...
V Peterburge žit' – slovno spat' v grobu*“⁷⁴.

⁶⁹Bely, *Veter s Kavkaza*, S. 29.

⁷⁰Vgl. Belyj, *Armenija*, S. 58.

⁷¹Ebd., S. 63.

⁷²Sippl verweist auf die Biographie von J. D. Elsworth über *Andrej Bely* (1972), aus der die polarisierten Meinungen der Belyj-Biographen zu dessen Verhalten gegenüber der jungen Sowjetmacht zu entnehmen sind. Sippl, S. 34.

⁷³Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 89.

⁷⁴Mandel'stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 154 (1931), S. 195.

Die Atmosphäre in der russischen Heimat wirkte für Mandel'stam besonders erstickend. Seit dem Frühjahr 1925 hatte er keine Gedichte mehr verfasst, sondern nur noch Prosawerke, Übersetzungen und Kinderbücher. Die Reise nach Armenien sollte ihn zu einem lyrischen Armenienzyklus inspirieren.⁷⁵ Im Frühling 1930 kam die Reise in den Kaukasus für ihn und seine Frau dank der Fürsprache N.I. Bucharins zustande.⁷⁶ Während zweier Monate weilten sie in Suchumi, fuhren von dort aus nach Armenien und schliesslich nordwärts nach Tiflis. Sein Reisetext *Putešestvie v Armeniju* entstand erst nach der Rückkehr zwischen 1931 und 1932.

Im Vergleich zu Belyjs einfach nachvollziehbarer Reisechronologie, stellen die acht Kapitel Mandel'stams eine fragmentarische und sprunghafte Sammlung einzelner Aufsätze dar. Episodenhafte und anekdotische Erzählmomente kontrastieren mit Ausschnitten aus Briefkorrespondenz und Schilderungen der eigenen Wahrnehmung. „Nur drei der acht Kapitel haben – territorial gesehen – Armenien zum Gegenstand (Kap. 1, 7 und 8), eines Abchasien (Kap. 4) und vier Moskau (Kap. 2, 3, 5, und 6).“⁷⁷ Dies scheint somit mehr „eine Reise zwischen grammatischen Formen, Bibliotheken, Worten und Zitaten“ als eine Reise durch ein Land zu schildern.⁷⁸

Der Reisetext erschien 1933 in der Zeitschrift *Zvezda*. Er galt als derartige Provokation, dass der verantwortliche Redakteur der Zeitschrift daraufhin seine Anstellung verlor.⁷⁹ Seit den frühen 30er Jahren war die sozialistische Gleichschaltung auf alle Kunstbereiche angewendet worden. Im Namen eines sozialistischen Realismus' wurden ideologisch positive Helden, welche kollektive Interessen vertraten, gefordert. Ein klarer objektiver Stil sollte zum Verständnis unter den Massen beitragen.⁸⁰ Mandel'stams Lyrik und Prosa entsprach diesen Anforderungen mitnichten.

Mandel'stam schien, im Unterschied zu Belyj, dem „socialnyj zakaz“ stärkeren Widerstand zu leisten. Gemäss Dutli strahlt von dieser aufgezeichneten Reise eine „wissende Heiterkeit“ aus. Spürbar sei das Bewusstsein, „dass der einmal gewählte

⁷⁵Vgl. das Nachwort Ralph Dutlis *Lichtgewinn, Luftgewinn: Die Reise an den Ursprung*. In der eigenen Übersetzung: Mandel'stam, Ossip: *Die Reise nach Armenien*. (5. Aufl.) Frankfurt a/M. 1997, S. 129-138.

⁷⁶Vgl. hierzu Sippl, S. 187-188. Bucharin (1888-1938) war ein bedeutender Theoretiker des Bolschewismus und hatte verschiedene Parteiposten inne. 1938 fiel er jedoch ebenfalls dem stalinistischen Terror zum Opfer.

⁷⁷Ebd., S. 189-190.

⁷⁸Šklovskij, Viktor, 1933 (o.A.). Zit. nach: Dutli, 1997, S. 136.

⁷⁹Vgl. Sippl, S. 188.

⁸⁰Vgl. Chances, Ellen: *Andrei Bitov. The ecology of inspiration*. In: Cambridge studies in Russian literature. Cambridge 1993, S. 4.

Weg des Nichtpaktierens mit der totalitären [...] Macht nicht mehr verlassen, dass er bis zum Ende führen wird“⁸¹.

2.5.3 Bitovs Flucht aus dem spätsowjetischen Alltag

Nach Georgien und Armenien hätten sich viele geflüchtet, erwähnt Bitov. In sowjetischer Zeit würden sich alle dort verstecken: Mandel'stam, Pasternak und auch er selbst.⁸²

Das Motiv der Flucht aus einem isolierenden Alltag ist in Bitovs Reisetexten ebenfalls erkennbar. Gleichzeitig macht er aber seine kritische Haltung gegenüber jeder Form von Aneignung geltend:

„[Ja; S.M.] otréšas', predavalsja čužomu čuvstvu rodiny. Lazutčik i zachvatčik! [...] Zachvativ, ja okazyvalsja pojman. Éto tradicionno russkaja sposobnost' pronikat'sja čužim suščestvovaniem (Puškin, Lermontov, Tolstoj...) – okazyvalas' rossijskoj, oboračivalas... [socialističeskoj: als möglicher nächster Gedankenschritt; S.M.] Kakomu voinskomu podrazdeleniju možno priravnjat', Kavkazskogo plennika' ili ,Chadži-Murata' ? Suščestvenna bezuprečnost' chudožestvennoj formy – ne vybit'sja iz-pod obrazca... Trudno zajavit', čto oni napisali plocho. Napisat' – možno. O čem by my ni pisali... No silu ducha ne zajmeš' u soseda [...] Ja ne chotel postignut'. Ja chotel – ottorgnut' Ljuboe dobavlenie k slave [...], ljuboe [...] priznanie so storony – est' predvest'e konca, est' zachvat i prisvoenie“⁸³.

Damit bezieht er sich auf den russischen Kanon der Kaukasusliteratur des 19. Jahrhunderts in der Form, wie er in den 60er Jahren bekannt war. Dabei spielte sich die literarische Flucht in eine bessere Welt (Abenteuerwelt) lediglich innerhalb des zaristisch imperialen Kontextes ab.

⁸¹Dutli, 1997, S. 131. Das Gedicht *My živem, pod soboju ne čuja strany ...* von 1933, in dem Mandel'stam seiner Hasstirade auf Stalin freien Lauf liess, führte schliesslich zu seiner ersten Verhaftung. Zunächst wurden die Mandel'stams lediglich aus den Zentren Sankt Petersburg und Moskau verbannt, 1938 wurde er aber erneut aufgrund angeblicher antisowjetischer Agitation verhaftet und nach Sibirien verbannt. Im selben Jahr starb er in einem Durchgangslager in Vladivostok.

⁸²Vgl. Vorwort *Wofür wir die Georgier geliebt haben* vom 9. Mai 2003 in der deutschen Übersetzung von Rosemarie Tietze: Bitov, Andrej: *Georgisches Album. Auf der Suche nach Heimat*. Frankfurt a/M. 2003, S. 11.

⁸³Bitov, *Gruzinskij al'bom*, S. 190-191.

Mit den zunächst etwas rätselhaften Ausdrücken „postignut“ und „ottorgnut“ spricht Bitov eine veränderte Form von Wahrnehmung und literarischer Darstellung des Kaukasus’ an. Damit erprobt er eine neue Herangehensweise an den vorgeprägten Topos Kaukasus. Der Begriff „ottorgnut“ wird in dieser Arbeit als ein Ausdruck des Vergessens thematisiert. Vergessen als Grundlage für eine neue Wahrnehmung, als auch der Einfluss *vergessener* Texte sind wesentliche Elemente, die in Bitovs Texten untersucht werden sollen (siehe auch Kap. 9.2, S. 109, Kap. 9.1, S. 105).

Mit vergleichbarer spielerischer Ironie wie Puškin, der in *Putešestvie v Arzrum* seinen missglückten Grenzübertritt schildert, beschreibt Andrej Bitov in einem nachträglich verfassten Vorwort zu den *Uroki Armenii* (Version 1967-1969) die Unmöglichkeit den sowjetischen Raum zu verlassen sowie den daraus resultierenden Beschluss nach Armenien zu fahren:

„Ja nikogda ešče ne byval v drugoj strane. [...] I vdrug Japonija priblizilas’ ko mne stremitel’no, budto i vprjam’, kak pelos’ v pesnjach moego sčastlivogo stalinskogo detstva, mečta sbyvaetsja, esli ona – nastojaščaja. Ja edu v Japoniju, po priglašeniju ichnej kinofirmy, pisat’ pervyj sovetsko-japonskij kinoscenarij. I vot uže s biletom «Nachodka – Iokagama» v karmane, šuršu japonskimi ienami. Uže edu... Dolgo ne doumevaly japonskie biznesmeny, vstrečaja [...] ne togo, kogo priglasili dlja raboty. Pozdnee mne soobščili, čto u menja byl ostruj pristup pečeni. U menja ne bylo ego, slava Bogu, do sego dnja. [...] vmesto Japonii [poechal; S.M.] v Armeniju. Kak by v komandirovku, na samom dele – v gosti k drugu.“⁸⁴

Der Traum, die geographisch-politische Grenze des sowjetischen Imperiums zu übertreten und auf ein entlegenes *Eiland* zu fahren, zerschlägt sich.⁸⁵ Die sowjetischen Behörden verweigern die Ausreise. Anstelle Japans flog Bitov 1967 von Moskau nach Erevan.

⁸⁴Vorwort vom 6. Juni 1989, in Zürich verfasst. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 9-10.

⁸⁵Vgl. ebd., S. 9. Der etwas veraltete Ausdruck Eiland wird hier emphatisch verwendet. Bitov erwähnt im Vorwort zu den *Uroki Armenii* seinen ursprünglichen Wunsch, nach England oder Japan zu reisen. Als Begründung erwähnt er unter anderem, dass beides Inseln seien: „K tomu že obe – ostrova. Ėto – važno“. Die Insel ist ein prominenter Topos im utopischen Denken (siehe z.B. *Utopia* (1516) von Thomas Morus oder *Civitas solis* (1623) von Tommaso Campanella). Vgl. hierzu Spieker, Sven: *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov’s Prose. Postmodernism and the Quest for History*. In: Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 11. Frankfurt a/M. (etc.) 1996, S. 90.

Bitov verfasste seinen Reisetext, als er bereits wieder zurück in Russland war, zwischen 1967 und 1969. Veröffentlicht wurde der Text erstmals als Teil der Erzähl-
sammlung *Obraz žizni* 1972 in Moskau. Das letzte Kapitel *Posle urokov* war noch
nicht darin integriert. 1976 erschienen die *Uroki Armenii* ergänzt unter dem Titel
Uroki Armenii. Putešestvie v nebol'suju stranu in der Ausgabe *Sem' putešestvij*. Als
einzelnes Werk wurden die *Uroki Armenii* 1978 in Erevan veröffentlicht.

Innerhalb der Reisebeschreibungen scheint die genaue Abfolge der einzelnen Rei-
sestationen und Erlebnisse nicht im Vordergrund zu stehen. Sie erscheinen im Text
zwar chronologisch, doch nichts deutet darauf hin, dass diese Abfolge tatsächlich so
stattgefunden hat.

Eindeutig befindet sich der Erzähler meistens im Zentrum Erevan, von wo aus
er wie Belyj verschiedene Ausflüge unter anderem nach Zvartnoc, Ečmiadzin, Arka
Čarenca, Sevan sowie Gecharđ unternimmt. Anders als Belyj, bei dem in beiden Rei-
setexten deutlich eine Form der Berichterstattung mit Angaben der Reiseroute und
Schilderung der einzelnen Stationen zum Ausdruck kommt, vermittelt Bitov eine
explizit subjektive Wahrnehmung: „*O, kak trudno byt' ob'ektivnym svoimi niščii-
mi silami! Da nužno li? Éta kniga – vse-taki akt ljubvi... [...] Tak pust' že vse i
ostaetsja, kak napisano*“⁸⁶. Dies kann als Kritik an der objektivierenden sozrealis-
tischen Mainstream-Literatur verstanden werden. Es scheint sogar, als ob hier ein
versteckter Dialog mit einem zensurierenden Lektor vorliegt.⁸⁷

Im Vergleich zu Mandel'stam und Belyj wird nicht nur die Wahrnehmung the-
matisiert, sondern gleichermassen die literarische Darstellung davon, der literarische
Schaffensprozess. Bitov stellt in seinem Text nicht lediglich dar, sondern reflektiert
diese Darstellungen explizit. Aufgrund dessen lässt sich von den *Uroki Armenii* als
autoreflektivem Text sprechen.

*Gruzinskij al'bom*⁸⁸ ist im Unterschied zu den *Uroki Armenii* eher eine Samm-
lung von Essays und kleineren Reisebeschreibungen als ein in sich geschlossener
Reisetext. Die Anordnung scheint beliebiger zu sein als in *Uroki Armenii*. Einige
Erzählungen haben anstelle Georgiens Russland zum Sujet. Der Autor versucht dar-

⁸⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 86.

⁸⁷Bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion stand Bitov wie alle anderen Autoren unter strenger
Zensur. Daher erschienen einige Kapitel und Kommentare aus seinen Werken erst in den 90er
Jahren in neuen Ausgaben.

⁸⁸Ausgabe *Imperiya* von 1996.

in die Wahrnehmung, die subjektive Erlebniswelt des Reisenden nachzuzeichnen: „*Imperija putešestvennika – drugaja planeta. Raznoe solnce osveščaet metropoliju i provinciju. [...] Ja otbrasival dve teni*“⁸⁹.

Der Aufenthalt in einem fremden Land biete zahlreiche neue Perspektiven, darunter auch eine neue Perspektive auf die eigene Heimat, wodurch der Reisende seiner Heimat paradoxerweise näher komme:

„[...] *tol’ko ottuda mog ja uvidet’ svoj dom, tolko ottuda – v nem seb-ja oščutit’. Doma ja načinal toskovat’ po utrate éтого čuvstva. Voistinu, tol’ko v Rossii možno oščutit’ nostal’giju, ne pokidaja ee. Velikoe preimuščestvo!*“⁹⁰.

Der Autor kommentiert die Entstehung des Albums folgendermassen: „*B Gruzii ja pisal o Rossii, v Rossii – o Gruzii...*“⁹¹. Das Album versammelt in sich subjektive Wahrnehmungs- respektive Erinnerungsmomente, die im Zusammenhang mit einer Reise entstanden sind. Einige während, andere nach der Reise. Die Reise, die als solche linear nicht thematisiert wird, äussert sich vielmehr in der literarischen Suche nach Heimat und dem Ich.⁹² Diese Suche zieht sich durch zwölf Erzählungen und Essays, in denen unter anderem Tiflis sowie Džvari oder auch der Petersburger Zoo vom Autor sozusagen ein zweites Mal aufgesucht werden.

Der kritische anstelle des stolzen Blicks auf die Heimat, die Thematisierung des Ichs anstelle des Kollektivs und der komplexe Erzählstil entsprachen nicht den sozialistischen Anforderungen, die in der Ära Brežnevs (1964-1982), im Zeitalter des sogenannten *Zastoj*, an Künstler gestellt wurden. Drei georgische Erzählungen konnten 1976 veröffentlicht werden. Drei russische wurden illegal 1979 in der zensurlosen Zeitschrift *Metropol* veröffentlicht, die in den letzten Jahren der Brežnev-Ära Grundsätze vertrat, welche später unter Gorbačev als *Glasnost’* bekannt wurden.⁹³ Um als vollständiges Werk veröffentlicht zu werden, musste *Gruzinskij al’bom Glasnost’* abwarten.⁹⁴ Es wurde 1985 in Tiflis herausgegeben.⁹⁵ In dieser Arbeit sollen einzelne

⁸⁹Bitov, *Gruzinskij al’bom*, 1996, S. 190.

⁹⁰Ebd.

⁹¹Ebd.

⁹²Vgl. ebd., Kap. *Ob Agarcine. V ožidanii Zedazeni*, S. 198.

⁹³Vgl. Chances, S. 184.

⁹⁴Vgl. Vorwort *Wofür wir die Georgier geliebt haben* In: *Georgisches Album. Auf der Suche nach Heimat*. Frankfurt a/M. 2003, S. 9.

⁹⁵Vgl. Chances, S. 186.

Ausschnitte daraus im Zusammenhang mit den *Uroki Armenii* auf die Darstellung von Wahrnehmung untersucht werden. Die beiden Werke stehen aufgrund der Reisen in den Südkaukasus in enger Korrelation. Sie werden von Bitov in einen Zusammenhang gebracht: In der Ausgabe *Sem' putešestvij* (1976) wurde den *Uroki Armenii* die kurze Erzählung über Georgien *Vospominanie ob Agarcine (Čerez tri goda)* angehängt.⁹⁶ Diese Erzählung war drei Jahre später anlässlich einer Georgienreise verfasst worden, wurde nun aber in einen Zusammenhang gebracht mit der Armenienreise.⁹⁷ In späteren Ausgaben der *Uroki Armenii* wurde die Erzählung jedoch weggelassen und unter demselben Titel im *Gruzinskij al'bom* veröffentlicht.

3 Andrej Bitovs Reise nach Armenien – *Uroki Armenii*

3.1 Die Ausgabe *Imperija v četyrech izmerenijach*

Die folgenden Analysen der *Uroki Armenii* sowie teilweise auch des *Gruzinskij al'bom* wurden anhand der vierbändigen Ausgabe *Imperija v četyrech izmerenijach I-IV*, die 1996 beim „Folio“- und „TKO Ast“-Verlag in Charkov/Moskau erschien, vorgenommen. Die beiden Texte erschienen zusammen mit einem weiteren Reisetext, *Naš čelovek v Chive*, im dritten Band unter dem Titel *Kavkazskij plennik*.

Die Wahl dieser Ausgabe hat einerseits inhaltliche, andererseits praktische Gründe. Bitov bringt darin seine Erzählungen in einen bedeutungsvollen Zusammenhang, indem er sie in vier Bänden thematisch respektive topologisch ordnet. Der Titel der Gesamtausgabe, *Imperija*, deutet darauf hin, dass Bitov sein Werk in einem imperialen, russisch-sowjetischen Kontext verstanden wissen will. Der dritte Band, dem sich diese Arbeit ausschliesslich widmet, beinhaltet drei Reisetexte zu Reisen an die sowjetische Peripherie.

Der imperiale Raum kommt bei Bitov als Textraum zum Ausdruck. In allen vier Bänden geht es um Räume, sei es in *Petrogradskaja storona* (Band I), *Puškinskij dom* (Band II) oder *Oglašennye* (Band IV), in dem *Čelovek v pejzaže* integriert ist.

⁹⁶*Sem' putešestvij* erschien 1976 beim Verlag „Sovetskij pisatel“ in Leningrad.

⁹⁷Die Klosteranlage Agarcin befindet sich in Armenien, Zedzeni ist jedoch eine Klosteranlage in Georgien.

Da sich diese Arbeit der Frage widmet, inwiefern Bitov mit *Uroki Armenii* eine literarische Raumutopie schafft, ist eine Ausgabe, die explizit einen räumlichen Kontext herstellt, für die Untersuchung interessant.

Es gibt allerdings die verkomplizierende Tatsache, dass Bitov Zeit seines Lebens an seinen Texten weiterarbeitet. So erschien 2000 die Ausgabe *Kniga putešestvij po Imperii*⁹⁸ als neue Variation auf die *Imperija*-Idee. In diesem Jahr, 2009, ist eine Neuauflage des dritten Bandes aus der Reihe *Imperija v četyrech izmerenijach I-IV* mit dem Untertitel *Putešestvie iz Rossii* herausgekommen.⁹⁹ Dieser Untertitel stammt aus neuerer Zeit, wurde jedoch schon zuvor für einige Ausgaben verwendet.¹⁰⁰ Teilweise ist bei diesen Neuauflagen von kleineren inhaltlichen Veränderungen im Text auszugehen. Das betrifft in erster Linie veränderte oder neue Vor- oder Nachworte, neue Fussnotenbemerkungen des Autors, neue (erstpublizierte) Kapitel und Kapitelanordnungen sowie abgeänderte Titelgebungen. Das hat mitunter latenten Einfluss auf den Gesamthalt des Textes. Aufgrund der deutschen Fassung von 2002 durch Rosemarie Tietze konnte ich abgesehen von einem vorangestellten, in neuerer Zeit verfassten Postskriptum und dem nachgestellten Vorwort von 1989 sowie einiger neuer Fussnotenkommentare, eine bemerkenswerte Differenz feststellen: Das Kapitel *Vin'etka* ist als letztes Kapitel vor *Posle urokov* integriert.¹⁰¹ Dies ist auch in der russischen Ausgabe *Putešestvie iz Rossii* von 2003 der Fall. In der von mir gewählten *Imperija*-Ausgabe fehlt das Kapitel jedoch gänzlich. Ein Hinweis des Autors im Oberkapitel *Posle urokov* weist darauf hin, dass letzteres der Zensur zum Opfer fiel: „*Prišlo' mne moju ,vin'etku' vyčerknut'...*“¹⁰². In diesem Sinne ist der Text von 1996 performativ, er zieht das Verbot durch.¹⁰³

Der Titel *Kavkazskij plennik* stellt ganz explizit eine Verbindung zu Puškin und dem Topos Kaukasus her, während *Putešestvie iz Rossii* eher die russische Herkunft

⁹⁸Erschienen beim Verlag „Olimp“ in Moskau.

⁹⁹Die Ausgabe erschien im März 2009 beim Verlag „Amfora“ in Sankt Petersburg.

¹⁰⁰2003 erschien im Moskauer Verlag „Vagrius“ unter diesem Titel eine Sammlung von fünf Erzählungen, unter anderem *Uroki Armenii*. Die deutsche Ausgabe *Armenische Lektionen*, 2002 im Suhrkamp Verlag in Frankfurt a/M. erschienen (Übersetzung von Rosemarie Tietze), trägt ebenfalls den Untertitel *Eine Reise aus Russland*.

¹⁰¹Rosemarie Tietze verwendete zur Übersetzung die bis 2001 vom Autor ergänzte Textversion. Vgl. Suhrkamp-Ausgabe von 2002.

¹⁰²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 130.

¹⁰³Das Kapitel wurde gestrichen, da sich der Reisende nach seiner Rückkehr nach Russland zu allererst betrinkt: „*Kak že ja napilsja v pervyj svoj den' na rodine!*“ Vgl. in Bitov, *Putešestvie iz Rossii*, 2003, S. 136.

des Reisenden betont. Beide Titel erscheinen in Bezug auf den Armenien- und Georgientext als durchaus sinnvoll und legitim.¹⁰⁴ Es stellt sich unweigerlich die Frage, mit welcher Ausgabe man arbeiten möchte.

Da Bitov in seinem Text grundlegend auf Puškin und das Motiv des *Kavkazskij plennik* eingeht, und der Text in seiner Gestaltung noch von der Zensur zeugt, wählte ich schliesslich die gleichnamige erstere Ausgabe von 1996. Dies gerade auch in Hinblick auf die zeitliche Nähe zum sowjetischen Imperiumszeitalter. In den neuen Ausgaben ist mittlerweile aufgrund neuer Annotationen und postskripthaften Weiterführungen die gegenwärtige Haltung des Autors zu den Gegebenheiten, als das Buch verfasst wurde, als Ausdruck von zeitlicher Distanz herauslesbar. Für die Arbeit waren die neu verfassten Vorworte oder Postskripta in den deutschen Ausgaben, insbesondere was den Textaufbau betrifft, oftmals hilfreich.

3.2 Die Textstruktur

3.2.1 Das Lehrbuch als Buch der Lehren

Betrachtet man die äussere Form und Gliederung des Textes *Uroki Armenii*, ist Folgendes festzustellen: Der Titel *Uroki Armenii* und die drei ersten Kapitelüberschriften *Urok jazyka*, *Urok istorii* und *Urok geografii* indizieren einen didaktischen Charakter. Die Kapitel *Kavkazskij plennik*, *Gechard*, *Strasti gradostroitelja* und *U starca* wirken dagegen weniger theoretisch. Man könnte insofern von einer typischen Zweiteilung eines Lehrbuches ausgehen, das sich in einen theoretischen und praktischen Teil gliedert und schliesslich in eine Lernkontrolle (*Kontrol'naja rabota*¹⁰⁵) respektive ein Fazit (*Posle urokov*) mündet. Die acht Kapitel werden durch weitere einzelne Überschriften in Unterkapitel oder Lerneinheiten wie *Azbuka*, *Bukvar'*, *Sozvučija*, *Prjamaja reč'*, *Tezis* oder *Antitezis* unterteilt.¹⁰⁶

Armenien findet als kultureller Komplex Eingang in dieses Werk. Es werden Sprache, Geographie, Geschichte des Landes, frühchristliche Kulturstätten, Architektur und Begegnungen mit „den Weisen des Landes“ (Kap. 7, *U starca*) thematisiert.

¹⁰⁴Der Untertitel der *Uroki Armenii* in der Erstausgabe von 1976 lautete *Putešestvie v nebol'suju stranu* und verweist daher auf einen eher typischen Reisetext, während *Putešestvie iz Rossii* eine Ausreise, wenn nicht gar Flucht, betont.

¹⁰⁵Bitov, *Uroki Armenii*, S. 98-110.

¹⁰⁶Die acht Kapitel werden in dieser Arbeit als Oberkapitel und die Unterkapitel als Kapitel bezeichnet.

Auf den ersten Blick macht es somit den Anschein, dass dieser Text einen rationalen, informativen Zugang zum Land Armenien schafft, und der Leser allgemeine Besonderheiten dadurch erfassen kann. Die Kapitelüberschriften sind jedoch in der Bedeutung *Sprachlektion*, *Geschichtslektion* und *Geographielektion* irreführend. Der Inhalt der Kapitel ist nur ansatzweise didaktisch gestaltet, am stärksten jedoch im ersten Oberkapitel *Urok jazyka*. Der reisende Protagonist Bitov lehnt das Lernen objektiven Wissens ab. In diesem Sinne verweigert er die Lektionen, nur aber, um sich in kindlicher Weise seinen eigenen (phantastischen) Begriff dieses Landes zu schaffen (siehe Kap. 9.2, S. 109).

3.2.2 Die Architektur des Textes

Den strukturierten Aufbau der *Uroki Armenii* vergleicht Bitov mit dem architektonischen Aufbau einer Kirchenkonstruktion. Das *Gruzinskij al'bom* beschreibt er aufgrund des fragmentarischen Aufbaus als Kirchenruine.¹⁰⁷ Bitov vergleicht Texte mit Architektur:

„*Dvacat' let nazad ja sočinil knigu o strane, kakoj zapomnil ee v pervyj raz. Ja vystroil étot obraz, kak chram*“¹⁰⁸.

Die Idee eines Textes als Bauwerk findet sich bereits bei Mandel'stam. Dieser schrieb dem Wort die Bedeutung des Steines, als Baumaterial des Dichters, zu.¹⁰⁹ Bitov scheint sich ebenfalls auf dieser Spur zu bewegen. Das Kapitel *Dychanie na kamne* ist der Stadt Sankt Petersburg gewidmet. Sie wird als Planstadt, als ideales Konstrukt von Zar Petr I., der Stadt Erevan, einem natürlichen Produkt der Jahrhunderte, gegenübergestellt.¹¹⁰

Im Zusammenhang mit der Idee des Buches als „chram“, stellt sich die Frage, ob der achteilige inhaltliche Aufbau in *Uroki Armenii* der Bauweise armenischer Kreuzkuppelkirchen nachempfunden sein könnte. Diese weisen häufig eine oktagonale Kuppel- respektive Dachstruktur auf. Mandel'stam geht auf eine solche oktagonale Baustruktur in den Gedichten des Armenienzyklus' ein:

¹⁰⁷Vgl. Vorwort zu *Gruzinskij al'bom* von 2003: Bitov, *Georgisches Album. Auf der Suche nach Heimat*, 2003, S. 7-8.

¹⁰⁸Vgl. ebd., S. 9.

¹⁰⁹Vgl. Mandel'stam, Osip Ė.: *Utro akmeizma* [Essay]. In: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. t. 2. Moskva 1991, S. 320-325.

¹¹⁰Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 110-117.

„Ty rozu Gafiza kolyšes’
I njančič’ zverušek-detej,
Pleč’mi os’migrannymi dyšič’
Mužickich byčač’ich cerkvej“¹¹¹.

Putešestvie v Armeniju setzt sich ebenfalls aus acht Kapiteln zusammen. Versteht man die acht Kapitel aus *Uroki Armenii* als acht Lehren beziehungsweise Lektionen, wäre eine Parallele zu den acht buddhistischen Lehren denkbar. Augenscheinlicher wird diese Parallelität, wenn man von der armenischen oktogonalen Kreuzkuppel ausgeht, die im horizontalen Querschnitt, als zweidimensionale Fläche, ein Rad mit acht Speichen darstellt, das Rad der Lehre.¹¹² Das bedeutet, dass solch ein bauliches Konstrukt zwei religiöse Symbole, Kreuz und Rad, in sich vereint. Diese subjektive Lesart wird deshalb erwähnt, um die latent zen-buddhistischen Ansätze von Bitovs Wahrnehmungsweise im wörtlichen Sinne bereits an dieser Stelle zu *untermauern*. In Bitovs Text, verstanden als „chram“, als Konstrukt, trifft die frühchristliche Kultur Armeniens auf eine buddhistisch geprägte Weltauffassung seitens des Erzählers. Diese ist impliziter, aber erkennbarer Bestandteil der Schilderungen visueller Wahrnehmungsweise und Reflexionen (siehe Kap. 8.1, S. 95).

Bei Bitovs Textgebäuden ist gemeinhin zu beobachten, dass sie weder abgeschlossen noch in sich geschlossen geschlossen sind. Wie bereits erwähnt, nimmt Bitov bis heute stets Veränderungen an seinen eigenen Texten vor (siehe Kap. 3.1, S. 32). Will man die Gebäudemetapher fortführen, ist festzustellen, dass der Autor in einem Text Durchgänge zu seinen anderen Texten schafft. Einerseits kommen ähnliche Motive und Formen in all seinen Texten vor, andererseits transferiert er beispielsweise manche Kapitel von einer Erzählung in die nächste. Bitov hat folglich die Tendenz, die Gesamtheit seiner Texte wie einen einzigen zu behandeln: „Mne kažetsja, vse, čto ja pišu, – edinyj dom: ja ne srazu zametil, čto stroju imenno ego [...]“¹¹³. Es kommt häufig vor, dass Bitov die Platzierung von Vor- und Nachwort vertauscht oder typische Enden an den Anfang setzt und ans Ende die Aussicht auf einen neuen Textanfang setzt.

¹¹¹Mandel’stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 134, S. 187.

¹¹²Vgl. Schumann, Hans Wolfgang: *Handbuch Buddhismus. Die zentralen Lehren: Ursprung und Gegenwart*. München 2008, S. 26.

¹¹³Rišina, Irina: *Raznye dni čeloveka* [Interview]. In: *Literaturnaja Gazeta*. Nr. 30. 22. 07. 1982, S. 6.

In den *Uroki Armenii* kommt quasi eine Rückkehr zur Ausgangsposition der Erzählung zur Geltung: Im letzten Oberkapitel *Posle Urokov* wird am Ende der Reise, am Ende des Schreibprozesses, eine neue Reise, ein neues Buch in Aussicht gestellt (das *Gruzinskij al'bom*):

„Vse napisal. [...] Dumal – konec. Kak raz net. Tut-to vse i načinaetsja. [...] K tomu že vse éti vstreči, ljudi, razgovory, fakty – ves' étot konkretnyj mir, v kotoryj ja neizbežno okunulsja, napisav pro Armeniju, sejčas uže tak razrossja, tak ee zaslonil, nastol'ko uničožil vse moi predvoschiščenija i stal kopit'sja stol' tjažkim gorbom opyta, čto spravit'sja so vsem étim možno liš' v novej knige.“¹¹⁴

Dagegen hat das vorangestellte Puškin-Zitat mit den Worten „*Ljubite samogo sebja, / Ljubeznoj, milyj čitatel'*“¹¹⁵ eher einen abschliessenden Charakter. Das Ende scheint jedenfalls wieder an den Anfang eines Schreibprozesses anzuknüpfen. Allerdings referiert das Ende des Textes nicht auf seinen eigenen Anfang, was gewissermassen einen in sich geschlossenen, zirkulären Text bezeichnen würde. Der Schreibprozess scheint vielmehr fortschreitend und dabei zyklisch zu sein. Das bedeutet, dass die Textanordnung *Uroki Armenii* mit ihrer Weiterführung *Gruzinskij al'bom* eher spiralförmig zu verstehen ist, wenn man den zyklischen Schreibprozess mit Ende und Anfang, der darin verhandelt wird, in Betracht zieht.

Chances kommt in ihren Untersuchungen zu Bitovs Texten zum Schluss, dass manche seiner Texte auf den molekular-biologischen Prinzipien der DNA-Spirale basieren. Dieses Modell zyklischer und zirkulärer Zusammenhänge sieht sie in inhaltlichen Darstellungen, in Schilderungen von Mikro- und Makrokosmen verwirklicht.¹¹⁶ Der Textabschnitt *Uroki Armenii* und *Gruzinskij al'bom*, wenn man ihn als Teil eines absoluten Textgewebes versteht, wird daher in Anlehnung an Chances als spiralförmiger Text bezeichnet. In der folgenden Untersuchung des Textes wird jedoch vor allem auf der textimmanenten Ebene auf zirkuläre und zyklische Strukturen sowie teilweise Spiralformen hingewiesen (Kap. 4.1, S. 60).

¹¹⁴Bitov, *Uroki Armenii*, 1996, S. 130-134.

¹¹⁵Puškin, Aleksandr (o. A.). Zit. nach: Bitov, 1996, S. 8.

¹¹⁶Vgl. Chances, S. 11.

3.2.3 Die Erzählung als Metafiktion

In Bitovs Reisetext eine Reiseroute im Sinne eines Itinerars zu finden, gestaltet sich wie bei Mandel'stam schwierig. Der Leser findet sich nicht mit einer simultanen Übersetzung eines chronologischen, räumlich nachvollziehbaren Reiseweges konfrontiert, sondern mit einer Aneinanderreihung von Eindrücken, Reflexionen, Gesprächen und Hausbesuchen, literarischen Versatzstücken, Erinnerungen und Fiktionen, Kommentaren und scheinbar ausserliterarischen Bemerkungen.¹¹⁷ Es handelt sich dabei nicht lediglich um Erinnerungs- oder Wahrnehmungsbeschreibungen, sondern auch darum, wie diese funktionieren.

Der autobiographische Erzähler ist nicht allwissend. Er ist identisch mit dem Protagonisten, Bitovs früherem Ich, und dem Autoren, der wiederum wie Bitovs alter Ego selbst zur Figur wird. Anhand der Darstellung versucht der reisende Protagonist Bitov weder die armenische Sprache zu *beherrschen* noch sich Kenntnisse über Geographie und Geschichte *anzueignen*. Geschildert wird vielmehr die erste persönliche Begegnung mit Phänomenen wie Sprache und Geschichte. Beschrieben wird weder aktive Handlung noch Reaktion des Reisenden, sondern das, was ihm widerfährt und insbesondere, wie es widerfährt. „[...]vse, čto proizošlo, slučilo“¹¹⁸, schreibt der Autor Bitov im Vorwort *Predislovie k perevodu s 1969-go na 1989 god.*¹¹⁸ Der Reisende nimmt in den Schilderungen von Anfang an eine passive Haltung ein. Das, was sich ereignet, ereignet sich mit ihm. Die Reiseerzählung spielt sich vor dem subjektiven Erfahrungshorizont des Erzählers ab. Aktiv (be-)schreibt sich hingegen der Autor, der schreibend seiner Reise nachspürt. Dadurch wirkt das Erzählte als ein noch anhaltendes Konstruieren, als ein Prozess *in the making*.

Bitovs Text ist dadurch metafikcional und lenkt selbstreflexiv und systematisch die Aufmerksamkeit auf seinen Status als Artefakt. Die Beziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird dadurch problematisiert.¹¹⁹ Narrative Konventionen werden durchbrochen, wodurch die Illusion einer in sich geschlossenen Welt des Kaukasus unterlaufen und deren Künstlichkeit zur Schau gestellt werden. Die Thematisierung

¹¹⁷Der Bitovsche Autor behauptet zwar, dass er trotz der Textmontage keine zeitlichen Umstellungen zugelassen habe, aber auch keine notwendig gewesen seien. Eine chronologische Reiseroute ist dennoch nicht eine Intention, die im Text verfolgt wird. Vgl. Kap. *U starca, Uroki Armenii*, S. 128.

¹¹⁸Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 13.

¹¹⁹Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. (Neuauff., 1. Aufl. 1984.) London/New York 1990, S. 2.

des Schreibprozesses ist aus diesem Grund zentral:

„Ešli by avtor tol’ko povestvoval dlja čitatelja, emu bylo by prosto skučno, a skučaja – čto napišeš’? Delo v tom, čto esli čelovek pišet, to on sam poznaet to, čego do étogo on ne znal. Éto ego metod poznanija – pi-sat’“¹²⁰.

Schreiben ist bei Bitov ein Erkenntnisprozess. Es ist als eine eigenständige Reise nachzuvollziehen. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern diese literarische Version der realen, physisch unternommenen Reise entspricht. Was ist Erlebtes und was Konstruiertes?

Der autobiographische Charakter der Erzählung scheint zunächst eine gewisse Authentizität zu garantieren. Dieser Eindruck wird jedoch dadurch gestört, dass die Erwähnung des Schreibprozesses aufgrund genauerer Daten- und Ortsangaben authentischer wirken als die Reiseschilderungen:

„Ja pišu éti stroki v Leningradskoj Publichnoj biblioteke 18 fevralja 1969 goda, čtoby zapolnit’ pustoe mesto. Tak čto esli sledovat’ chronologii moich armjanskich vpečatlenij, to glava o knige i dolžna pomeščat’sja v étom meste povesti, no esli sledovat’ chronologii napisanija samoj povesti – éto bezuslovno poslednjaja glava“¹²¹.

Bitov bezieht sich mit „pustoe mesto“ auf eine angeblich leer gelassene Seite, die er während seines Armenienaufenthaltes nicht füllen konnte, da er das entsprechende Buch, woraus er historische Informationen entnehmen wollte, nicht zur Hand hatte.¹²²

Bitov spielt folglich mit zwei unterschiedlichen Erzählebenen: Mit der Reise selbst und dem literarischen Rekonstrukt der Reise.

„I pravda étaj knigi v tom, čto, dopisav ee do serediny, ja obnaruživaju, čto ne v Armenii i ne v Rossii, a v étaj vot svoej knige ja putešestvu-

¹²⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 132.

¹²¹Ebd., S. 39.

¹²²Dabei handelt es sich um das Geschichtsbuch *Genocid armjan v Osmanskoj imperii. Sbornik dokumentov i materialov*. Erschienen bei „Izdatel’stvo Akademii nauk Armjanskoj SSR“. Erevan 1966. Als Fussnote erwähnt bei Bitov, *Uroki Armenii*, S. 37.

*ju. Pust' éto daže nekaja fantastičeskaja strana, domyslennaja množu iz neskol'kich vpečatlenij po sravneniju.*¹²³

Die *Uroki Armenii* sind nicht zuletzt als eine Art Kopfreise zu verstehen, als eine Reise zu einem reflektierten geistigen und weltlich räumlichen Topos. Die Frage, ob Bitov nun ein Buch über Armenien geschrieben hat, beantwortet dieser selbst gegen Ende seiner Ausführungen wie folgt: „*Ja prožil v étoj knige mnogo dol'se, čem v Armenii, – i v étom uže ee sodержanie*“¹²⁴.

In sehr ähnlicher Weise erläutert Roland Barthes in seinem Japantext *Das Reich der Zeichen*, inwiefern er über Japan geschrieben hat: „Ich kann auch ohne jeden Anspruch, eine Realität darzustellen oder zu analysieren (gerade dies tut der westliche Diskurs mit Vorliebe), irgendwo in der Welt (*dort*) eine gewisse Anzahl von Zügen (ein Wort mit graphischem und sprachlichem Bezug) aufnehmen und aus diesen Zügen ganz nach Belieben ein System bilden. Und dieses System werde ich Japan nennen“.¹²⁵

Anhand desselben metafiktionales Diskurses scheint Armenien zu einem Ort der Zu- und Beschreibungen, zum geschriebenen Ort des Autors zu werden. Dieses Armenien stellt letztendlich, gerade anhand der Kontrastierung zur Heimat Russland, einen Wunschraum, eine Raumutopie dar: „*Ja napisal ljubovno i ideal'no čužuju mne stranu, no ljublju-to ja ne Armeniju, a Rossiju, ,ee ne pobedit rassudok moj'. [...] Po suti, éta moja Armenija napisana o Rossii. Potomu čto s čem sravnivaet, čemu udivljaetsja putešestvennik?*“¹²⁶.

3.2.4 Der Text als literarisches Mosaik

In den *Uroki Armenii* sind Ideen, Gedanken und Worte des Autors oftmals schwer von übernommenen Anschauungen (insbesondere von Puškin und Mandel'stam) zu unterscheiden, achtet man nicht genau auf die Anführungszeichen, die für Zitate

¹²³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 86.

¹²⁴Ebd., Kap. *U starca*, S. 129.

¹²⁵Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 13. Spieker behauptet, Barthes Reise nach Japan habe nie stattgefunden, während Gerhard Neumann hingegen behauptet, Barthes habe zwischen 1966 und 1968 drei Reisen nach Japan unternommen. Vgl. Neumann, Gerhard: *Roland Barthes' Theorie des Deiktischen*. In: Mersch, Dieter (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München 2003, S. 56. Auf der Seite *Literaturtheorien im Netz* der Freien Universität Berlin wird im Eintrag zu Roland Barthes ein Auslandsaufenthalt in Japan ebenfalls erwähnt. <http://www.literaturtheorien.de> (letzter Zugriff 08.06.09).

¹²⁶Bitov, *Uroki Armenii*, Kap. *U starca*, S. 128.

konsequent verwendet werden. Allerdings fehlt jeweils die Angabe, woher das Zitat stammt. In den *Uroki Armenii* werden kleinere, literarische Versatzstücke in einen grösseren, selbständigen Reisetext miteinander verwoben. Durch diese Montage entsteht letztendlich ein mosaik- oder collageartiges Werk, dessen kleine, bekannten Elemente sich in einem grossen, neuen Sinngefüge befinden.

In dieser literarischen Rekonstruktion der Reise tritt zutage, wie jene funktioniert. Ihre allgemeine Struktur ist ein Simulacrum der wirklichen Reise, allerdings ein gezieltes, „interessiertes“ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, was im natürlichen nicht sichtbar war.¹²⁷ Die *Uroki Armenii* sind weniger eine Darstellung Armeniens, sondern vielmehr davon, wie Armenien gesehen, gedacht und erkannt werden kann. Mancherorts in den Schilderungen stellt sich daher die Frage, ob Bitov Zitate substitutiv verwendet, um die eigene Sprachlosigkeit auszudrücken oder ob er damit einer bestimmten literarischen Spur respektive Tradition folgt, denn die Zitate knüpfen an bekannte Texte und Autoren an.

Da es sich um erkennbare Anlehnungen respektive Zitate handelt, wird in dieser Arbeit von Letzterem ausgegangen. Die Orientierung an Puškin kommt formal deutlich zur Geltung anhand der Kapitelüberschrift *Kavkazskij plennik*¹²⁸. In diesem Oberkapitel beschreibt er die zahlreichen, unendlichen Besuche in Häusern armenischer Freunde. Er selbst scheint sich als eine ironische Variante des *liščnij čelovek* darzustellen, der mit den Freunden weder Armenisch zu sprechen noch das Brettspiel Nardy zu spielen versteht: „[...] *i menja ostaetsja tol'ko kormit' arbuzom. Kak vseгда – kormit'... Čto so mnoj ešče delat'?*“¹²⁹

Aufgrund dieser Überflüssigkeit und Isolation vergleicht er seinen Zustand parodistisch mit dem des Puškischen *Kavkazskij plennik*: „*Vremja, gde ty? Ja zapert, ja v kletke. Každyj den' menja perevodjat iz kamery v kameru. Pitanie chorošee, ne b'jut. [...] Menja posadili v jamu vremeni. Devočka s peniem uže sbegaet s gor, neset mne svoj kuvšin... Kavkazskij plennik*“¹³⁰.

Das Motiv der ambivalenten Gefangenschaft, welches im Puškin-Poem das Kernmotiv ist, wird bei Bitov zu einem Leitmotiv. Einerseits ist er ebenfalls physisch

¹²⁷Vgl. Barthes, Roland: *Die strukturalistische Tätigkeit*. In: *Kursbuch* 5. Mai 1966, S. 190-196.

Vgl. „Leibniz-Rechenzentrum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften“ <http://www.lrz-muenchen.de/~nina.ort/barthes.html> (letzter Zugriff 08.06.09).

¹²⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 58-86.

¹²⁹Ebd., S. 82.

¹³⁰Ebd., S. 85.

irgendwo in eine Situation oder ein Zeitloch *eingesperrt*, andererseits kommt wiederholt eine emotionale Befangenheit gegenüber Armenien und dessen Landschaft zum Ausdruck. Die Bezeichnung *plennik* oder *plen* findet im ganzen Werk wiederholt positive Verwendung („*Byt' v plenu u étoj absoljutnoj točnosti linij i cveta*“¹³¹) und wird teilweise mit dem Bild des *zachvatčik* kontrastiert (siehe auch Kap. 7.3, S. 91). Es handelt sich dabei um ein Spiel mit geprägten Begriffen innerhalb der Neuauseinandersetzung mit dem Topos Kaukasus.

3.2.5 Armenien als transzendentaler Textraum

Versteht man *Uroki Armenii* als Textraum, als einen Teil des literarischen *Imperi-ja* oder schlichtwegs als Raum einer textuellen Realität, so ist anhand der letzten Kapitel deutlich geworden, dass dieser Textraum auf anderen Texten aufbaut, andere Texte wörtlich integriert. Das, was den Text in eine „manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“, bezeichnet Genette als die „textuelle Transzendenz“¹³² oder die „Transtextualität“.¹³³ Bevor die eigentliche Analyse des Textes stattfindet, soll anhand dieser transtextuellen Perspektive die Komplexität des Bitovschen Textgebäudes geklärt werden.

Genette unterscheidet fünf Typen transtextueller Beziehungen: Architextualität, Paratextualität, Metatextualität, Intertextualität und Hypertextualität.¹³⁴

Um in dieser Reihenfolge fortzufahren, stellt sich zunächst die Frage, welcher Gesamtheit von Diskurstypen oder literarischer Gattungen sich der Text zuordnen lässt. Gemäss Genette wird von einem Text nicht verlangt, dass er seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung kennt und deklariert. Bei Bitov scheint die Textform an sich jedoch stets eine bedeutende Rolle zu spielen. Aufgrund der Einverleibung des Schreibprozesses in die Narration wird das Genre Reisebericht selbst anhand der Begriffe „očerk“ respektive „putevye zametki“ angesprochen.¹³⁵ Es ist allerdings zu bezweifeln, dass dieser Text eine typische und klassische Form des Reiseberichts darstellt. Wenn der Bericht überhaupt einem Itinerar folgt, so scheint dies

¹³¹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 51.

¹³²Der Begriff wird von Genette in einem technischen Sinn, als Gegenteil von „Immanenz“, verwendet und dient daher zu keinerlei Mystifikationen. Vgl. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. (Zweite übersetzte Aufl.) Frankfurt a/M. 2004. S. 13.

¹³³Vgl. Ebd., S. 9.

¹³⁴Diese Reihenfolge entspricht nicht genau der Aufzählung Genettes.

¹³⁵Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 24.

am stärksten den Diskurs des Sehens und Wahrnehmens zu betreffen. Es wäre somit denkbar, dass man den Text nicht als Aufzeichnung einer Reise betrachtet, sondern als Text darüber, wie jemand einen Text über ein Land aus seiner Erinnerung schreibt und allerlei hinzudichtet. Im Paratext, genauer auf der vierten Umschlagseite der Ausgabe *Imperija v četyrech izmerenijach*, ist ausserdem ein marginaler Hinweis des Verlags zu finden: „Knigu sostavljajut povesti, napisannye v forme ‚putešestvij‘, svoego roda putevych zametok.“

Der Paratext, das heisst Titel, Untertitel, Vor- und Nachworte, Fussnoten, Anmerkungen, graphische Gestaltungen und Illustrationen unter anderem, spielt bei Bitov eine entscheidende Rolle. Der Puškinsche Titel *Kavkazskij plennik* der *Imperija*-Ausgabe sowie dessen gleichnamiges viertes Oberkapitel deuten darauf hin, dass dieses Motiv in der Erzählung zum Zug kommen muss. Dass sich der Text auf den Spuren Puškins bewegt, wird anhand des Epigraphs, einem Zitat aus *Putešestvie v Arzrum*, deutlich.¹³⁶ Bitov ergänzt seine Texte insbesondere auf der paratextuellen Ebene. Wie dies erwähnt wurde, ändert er Titel ab, schreibt für manche Ausgaben ein anderes Vor- oder Nachwort. Daher stellt sich die Frage, ob die verschwundenen Vorworte, Untertitel wie *Putešestvie v nebol'suju stranu*¹³⁷, Kommentare immer noch einen Bestandteil des Textes darstellen oder ob nur noch Bitovs Aktualisierungen von Gültigkeit sind.¹³⁸ Da der Schreibprozess und gleichermassen die eigene Gattungstypologie im Text thematisiert werden, kann an diesen Stellen von metatextuellen Passagen die Rede sein.

Intertextualität ist ein weiterer zentraler Aspekt in der Erzählung. Innerhalb des Textes kommen gehäuft fremde Textfragmente vor («*Ax, ničego ja ne vižu, i bednoe ucho oglochlo...*»¹³⁹). Anhand eines Puškin-Verses bringt Bitov ironisch sein Entwickeln nationalistischer Gefühle auf den Punkt:

„*Ja usmotrel v Armenii primer podlinno nacional'nogo suščestvovanija, proniksja ponjatijami rodiny i roda, tradicii i nasledstva. S bol'ju obnaružival ja, čto v Rossii často zabyvajut ob étom. Čto nado posvjatit' sebja*

¹³⁶Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 8. Das Zitat basiert auf einer frühen Version von *Putešestvie v Arzrum* und ist Teil des ersten Kapitels. In den Standardausgaben findet man jedoch eine andere Version vor. Siehe Texte im Anhang.

¹³⁷Ausgabe von 1976.

¹³⁸In dieser Arbeit wird eher der erste Standpunkt vertreten. Allerdings ist unter diesem auch von den Ausgaben auszugehen, in denen der Autor nicht mehr unter Zensur stand.

¹³⁹Mandel'stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 135, S. 187. Zit. nach: Bitov, *Uroki Armenii*, S. 56.

napominanijam. Ja mčalsja, ja «predvoschiščal»...

Naskuča ili slyt' Mel'motom

Il' maskoj ščegoljat' inoj,

Prosnulsja raz on patriotom

*Doždljivoj skučnoju poroj*¹⁴⁰.

Das Zitieren Puškins pointiert einerseits die eigene Erzählung ironisch, beweist andererseits die kritische Haltung des Dichters gegenüber dem Patriotismus. Hier liegt ein Intertext vor, der ein literarisches Lesen, einige literarische Kenntnis, voraussetzt.¹⁴¹ Des Weiteren ist der Text anspielungsreich.

Bitov verwendet nicht nur literarische Anspielungen, sondern macht beispielsweise ebenfalls implizit Andeutungen auf spezifische Bilder: „*Beremennaja ženščina čitaet u okna pis'mo... Kakoj svet!*“¹⁴² In dieser Anspielung verbirgt sich, wie in der Analyse der dargestellten Wahrnehmungsmuster detailliert gezeigt wird, ein berühmtes Gemälde Jan Vermeers (siehe Kap. 6, S. 79).

Die Argumentation läuft darauf hinaus, dass es sich bei den *Uroki Armenii* letztendlich um einen Hypertext handelt. Die Hypertextualität stellt gemäss Genette eine Überlagerung des Hypertextes zum Hypotext her, welche nicht dem Kommentar entspricht.¹⁴³ In den *Uroki Armenii* handelt es sich insbesondere um eine Transformation respektive Transposition der erwähnten Hypotexte durch den Hypertext, wobei sich nicht nur Texte, sondern auch scheinbar reale Schilderungsmomente und Fiktionalität (fremder Texte) überlagern (siehe auch Kap. 6, S. 79). Die entsprechenden Hypotexte sind insbesondere *Kavkazskij plennik*, *Putešestvie v Arzrum* und *Putešestvie v Armeniju*. Wenn man unter dem Begriff Hypotext Medien ausserhalb

¹⁴⁰Puškin, Aleksandr S.: *Otryvok iz putešestvija Onegina* [1833]. In: Puškin, Aleksandr S.: *Polnoe sobranie sočinenij*. Akademija Nauk. t. 5. (3. Ausg.) Moskva 1964. Zit. nach: Bitov, *Uroki Armenii*, S. 133. Der Versroman *Evgenij Onegin* entstand zwischen 1823-1830. Ursprünglich waren zehn Cantos (Kapitel) vorgesehen, doch das ursprünglich achte Kapitel, in dem Onegins Reisen durch Russland Thema waren, wurde separat unter dem Titel *Otryvok iz putešestvija Onegina* veröffentlicht. Das zehnte Kapitel blieb nur in Skizzen erhalten. Bitov zitiert folglich Verse aus Puškins nicht offiziellen und mitunter inhaltlich brisanten Rohfassung des *Evgenij Onegin*. Vgl. Lauer, S. 200.

¹⁴¹Puškin verfasste den Versroman *Evgenij Onegin* unter anderem auch in der Folge seiner Reiseindrücke aus dem Kaukasus. Er spielt mit „Mel'mot“ auf den Roman *Melmoth the Wanderer* (1820) des irischen Schriftstellers Charles Robert Maturin (1782-1824) an.

¹⁴²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 116.

¹⁴³Vgl. Genette, S. 15.

der Literatur berücksichtigen möchte, wäre nebst der Novelle *Aélita* von Aleksej Tolstoj der gleichnamige Film zu erwähnen. Ausserdem wären einige Gemälde ebenfalls als Hypotext einzustufen. In den *Uroki Armenii* ist desweiteren unter anderem eine nachahmende Technik feststellbar. Insbesondere anhand des Motivs der Gefangenschaft im Kaukasus lassen sich einige, mitunter explizite, Imitationsmomente feststellen.¹⁴⁴ Als punktuelle Veränderung im Hypertext ist die Parodie zu erwähnen, die beispielsweise als Wiederholung des Hypotextes auf ein aktuelles Thema angewandt wird. Eine solche Parodie stellt die oben zitierte Versstrophe Puškins in ihrer Verbindung mit dem Hypertext dar. Der Hypertext stellt die komplexeste Form von Transtextualität dar. Die fünf Typen von Transtextualität sind jedoch nicht als klar trennbare Kategorien zu betrachten, da die Grenzen, wie erkennbar geworden ist, fließend sind.

Die *Uroki Armenii* stellen ein komplexes Textgewebe dar. Chances sieht im Zusammenhang mit der Konstruktion solcher Textgewebe Bitovs Prägung durch dessen Austausch mit Lidija Ginzburg, die Studentin Jurij Tynjanovs gewesen war: „Ginzburg, like Tynianov, emphasizes the relationship, in literature, of a word to the words around it. A word changes meaning depending on its context. [...] Here, and elsewhere, Ginzburg, like Tynianov, emphasizes the word ‚unity‘ (‚edinstvo‘), the system as a whole, the dynamic wholeness of a work, its ‚integrity‘ (‚tselostnost‘). She like Tynianov, highlights the importance of studying a work of art in the *context* of other works of art of that period“¹⁴⁵.

3.3 Die Reisebeschreibung als Prozess subjektiver Verortung

Wie schreibt man über ein anderes Land? Dies ist eine Frage, die sich im Kontext eines redaktionellen Auftrages, einen Artikel über Armenien zu verfassen, stellt. Die Frage scheint aber wegweisend für die spätere literarische Darstellung des Südkaukasus, *Uroki Armenii*:

„*Tol'ko ne piši, požalujsta*‘, skazal on [brat moego druga; S.M.], *čto Armenija – solnečnaja, gostepriimnaja strana. [...] Ja vot skol'ko živu*

¹⁴⁴ „*Devočka s peniem uže sbegaet s gor, neset mne svoj kuvšin... Kavkazskij plennik.*“ Bitov, *Uroki Armenii*, S. 85.

¹⁴⁵ Chances, S. 8-9.

tut i pišu, a vse ne napisal, kakaja ona“¹⁴⁶.

Bitov wird belehrt, dass er auf stereotype Formulierungen, objektive Wahrheiten, verzichten soll. Auf die Frage an seinen armenischen Begleiter, mit welchen Worten er Armenien beschreiben würde, antwortet dieser mit „*Armenija – moja rodina*“.¹⁴⁷ Diese Beschreibung ist aus seiner Perspektive absolut korrekt, doch lässt sie sich objektiv nicht anwenden. Die Antwort zeigt aber exemplarisch, dass er einen subjektiven Standpunkt vertritt. Bitov als Autor stellt sich darauf selbst die Frage nach der Notwendigkeit und Möglichkeit, in seinen Schilderungen einer objektiven Wahrheit treu zu bleiben.¹⁴⁸

Bitovs Text ist nicht lediglich eine Erzählung aus der Perspektive des schreibenden Autors, sondern alles, was sich in der Erzählung ereignet, liegt in der Erfahrungswelt dieses einzelnen Subjektes. Diese interne Fokalisierung äussert sich anhand der Reflexionen auf Armenien und der dargestellten subjektiven Wahrnehmungsweise: „*I ešče byl slučaj. Sovsem nezametnyj. Nastol’ko «slučaj» v sebe, čto ego praktičeski i ne bylo. [...] zritel’ ničego ne videl, no sobytija vnutrennie byli stol’ strastny i vlastny, čto [...] ich gorjačo pomnju*“¹⁴⁹.

Dennoch beschreibt Bitov im Vorwort der *Uroki Armenii* seine Erinnerungen als „*vospominanija o tom, kakoj Armenija byla, kakoj ee možno bylo uvidet’...*“.¹⁵⁰ Der Punkt, wie Armenien gesehen respektive erkannt werden kann (man beachte die Bedeutung des vollendeten Aspektes in „*uvidet’*“), deutet auf die Möglichkeit mannigfaltiger Wahrnehmung hin. Das bedeutet, es gibt nicht eine einzige Wahrheit, das *eine* Armenien, sondern lediglich eine Vielzahl subjektiver Vorstellungen davon. Bitov bezeichnet dabei seine Eindrücke nicht als Wissen, sondern vielmehr als Illusionen: „*Ja by nazval svoj očerk ‚Armjanskije illjuzii‘, esli by uže ne nazval i ne postroil ego inače*“¹⁵¹.

¹⁴⁶Bitov, *Uroki Armenii*, Kap. *Urok jazyka*, S. 24.

¹⁴⁷Vgl. ebd.

¹⁴⁸Vgl. ebd., S. 86.

¹⁴⁹Ebd., S. 79.

¹⁵⁰Vgl. ebd., S. 13.

¹⁵¹Ebd., Kap. *U starca*, S. 127-128.

3.4 Der Georaum versus der Textraum

3.4.1 Reisen als Lektüre

Der Reiseweg nach Armenien findet kaum Erwähnung: „*Da prostit mne Armenija, nebu ee idet samolet!*“¹⁵² Bitov reist per Flugzeug aus der sowjetischen Metropole Moskau direkt nach Erevan. Die Flugreise klammert den Reisenden quasi aus dem irdischen Raum aus. Weder durchquert er ihn, noch überquert er folglich irgendeine Grenze. Der Flug überbrückt selbst die Zeit. Die Reise beginnt daher erst in Erevan, aus der Mitte des Landes heraus. Der Erzähler vergleicht die Reise mit der Lektüre eines Buches: „*Étu knigu mne raskryli poseredine, i ja ničego ne ponimal*“¹⁵³.

Der Reisende gilt bei Bitov als Lesender, als jemand, der den Raum mit dem Blick erschliesst. Gleichzeitig fällt dazu auf, dass jeder Lesende dieses Textes folglich ebenfalls ein Reisender ist. Er bewegt seinen Blick durch eben diesen Textraum.

Die Schilderung der Einreise nach Armenien beginnt mit den Buchstaben des armenischen Alphabets. Sie sind sozusagen die ersten Pflastersteine, das erste Stück armenischen Bodens.

„*Ja šel k zdaniju vokzala: EREVAN.*“

ԵՐԵՎԱՆ

„*Aga, značit, vot éta štuka – E, vot éta – R, a éta opjat’ E...* [Hier bleibt der Erzähler inmitten des Wortes ‚stehen‘, um plötzlich die Umgebung zu schildern; S.M.] *Tak i zapečatlelsja vo mne pervyj kadr: veter i vygo-revšaja trava [...]. Veter **podtalkival** [Hervorhebung von S.M.] menja k Erevanu.* [Der Erzähler ‚fährt fort‘, das Wort zu Ende zu lesen; S.M.] *Éto, značit, V, a éto vot A, a éto uže N. Krasivo.*“¹⁵⁴

Der Wind treibt den Reisenden vorwärts (siehe Hervorhebung) in Richtung Erevan, und synchron damit setzt sich die Lektüre der Buchstabenfolge fort, bis das Wort Erevan gelesen ist.

Hier kommt nicht nur eine Ontologie der armenischen Schrift, sondern gleichermaßen eine Ontologie der Textlektüre zum Ausdruck. Der Erzähler schildert nicht

¹⁵²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 14.

¹⁵³Ebd., S. 45.

¹⁵⁴Ebd., S. 14.

bildhaft den Weg nach Erevan, sondern passt sich sozusagen der Textwelt des Lesers an, indem er über die Zeichen E-R-E-V-A-N einen Raum – „Erevan“ – betritt. Der Leser folgt einer Zeichenspur einer Zeichenspur. Die erste Spur ist der literarische Text insgesamt, denn „das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein“¹⁵⁵. Das dekonstruierte Wort „Erevan“ wird Teil des dechiffrierenden Leseprozesses. Der Moment des Lesens wird gedehnt dargestellt. Das dargestellte Lesen des Zeichens ist eine Verräumlichung der Zeit und eine Verzeitlichung des Raums innerhalb des Textes.

3.4.2 Die armenische Schrift als linguistischer Topos

Dem Ich-Erzähler begegnet Armenien zunächst in Form der Schrift auf den Informationstafeln des Flughafens. In diese neue Welt versetzt, im Versuch ihre ersten Zeichen zu entziffern, bezeichnet er sich als *doškol'nik*¹⁵⁶. Die armenische Schrift ist für ihn kryptographisch und wirkt daher anziehend:

*„Čto moglo byt' napisano takimi vot krasivymi i značitel'nymi v svoej neponjatnosti bukvmi? Poslovica? Proročestvo? Stroka bessmertnogo stichotvorenija?“*¹⁵⁷.

Der Erzähler versucht anhand des armenischen Schriftzuges auf den Textinhalt zu schliessen. Etwas ironisch wirkt daher die russische Übersetzung, die unter dem Armenischen auf den Informationstafeln aufgedruckt ist.¹⁵⁸ Der Erzähler zeigt sich in der Folge ungläubig darüber, dass mit diesen Zeichen irgendeine Banalität wie eine Flughafeninformation formuliert werden kann. Die Gleichgültigkeit der Buchstaben gegenüber dem banalen Sinn, den sie bilden, verblüfft ihn.¹⁵⁹

Es ist eine „Lust am Text“¹⁶⁰, welche den Erzähler angesichts des armenischen Alphabets befällt. Er nimmt in den armenischen Buchstaben einen alten, monumentalen Charakter wahr. Die Buchstaben wirken auf ihn wie aus Metall gegossen oder aus dem Stein gehauen: „[...] kamen' v Armenii stol' že estestven, kak i alfavit,

¹⁵⁵Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart 2004, S. 119-120.

¹⁵⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 15.

¹⁵⁷Ebd.

¹⁵⁸„Prava-objazannosti passažira aéroflota.“ Vgl. ebd.

¹⁵⁹Vgl. ebd.

¹⁶⁰Vgl. hierzu Barthes, Roland: *Die Lust am Text* [1973]. (Neuauf.) Frankfurt a/M. 2006.

*i plavnost' i tverdost' armjanskoj bukvy ne protivorečat kamnju*¹⁶¹. Diese Materialität der Schrift bringt er in Zusammenhang mit der gesprochenen Sprache, die er akustisch als Kettenrasseln beschreibt „[...] *slovo – načertannoe – zvjaknet, kak cep*“¹⁶².

Einerseits künstlerisch monumental, andererseits natürlich wie der unbearbeitete Stein, zeichnet diese Schrift in einem mimetischen Sinn die armenische Kultur nach und beinhaltet armenische Formelemente:

*„V armjanskoj bukve – veličie monumenta i nežnost' žizni, biblejskaja drevnost' očertanij lavaša i ostrota zapjatoj perca, kudrjavost' i prozračnost' vinograda i strojnost' i strogost' butyli, mjagkij zavitok oveč'ej šersti i pročnost' pastuč'ego posocha, i linija pleča pastucha... i linija ego zatylka... I vse éto v točnosti sootvetstvuet zvuku, kotoryj ona izobražaaet*¹⁶³.

Diese Anschauung begreift die Schrift als ein Medium der Offenbarung: Das Alphabet ist nicht lediglich arbiträres Zeichensystem, sondern verkörpert den Inhalt eines Textes. Die graphische Gestaltung des glagolitischen Alphabets durch die Slavenapostel Kyrill und Method im 9. Jahrhundert weist auf ein ähnliches Phänomen hin: Der Buchstabe „a“ hatte die Form eines Kreuzes. Er war sowohl Ideogramm als auch Akrostichon für das Personalpronomen „az“ (ich). Dadurch wurde die idealtypische Verwandtschaft zwischen Christus und dem Ich dargestellt.¹⁶⁴

In Armenien war es der ehemalige Hofsekretär und Mönch Mesrop Maštoc' (*zwischen 360-362 n. Chr., gest. 440 n. Chr.), der die armenische Alphabetschrift mit ursprünglich 36 Buchstaben schuf. Wie die glagolitische Schrift gereichte sie zur Übersetzung der Heiligen Schrift, die im Jahr 433 vollständig vorlag.¹⁶⁵ Das Altarmenische (*Grabar*) war bis ins 11. Jahrhundert die Kirchen- und Literatursprache.

¹⁶¹Im Armenischen gibt es Gruppen von Schrifttypen, die die Bezeichnung „Jerkatagir“ tragen (von „jerkat=Eisen“ und „gir“=Schrift). Der erste „Urmesropianisch“ genannte Schrifttyp lautet auf Armenisch „Mesropian boloragidz jerkatagir“, was wörtlich übersetzt „mesropianische rundlinige Eisenschrift“ bedeutet. Vgl. hierzu Eggenstein-Harutunian, Margret: *Einführung in die armenische Schrift*. Hamburg 2000. S. 75-76.

¹⁶²Bitov, *Uroki Armenii*, S.16.

¹⁶³Ebd., S. 16-17.

¹⁶⁴Vgl. Schmid, Ulrich: *Russische Medientheorien*. In: ders. (Hg.): *Russische Medientheorien*. In: *Facetten der Medienkultur*. Bd. 6. Bern 2005, S. 11-12.

¹⁶⁵Die Annahme des Christentums als Staatsreligion war bereits im Jahr 301 erfolgt. Vgl. von Gumpfenberg; Steinbach, S. 20.

Die Schrift- und Umgangssprache waren zu Beginn dieser Periode weitgehend identisch, drifteten jedoch mit der Zeit auseinander.¹⁶⁶

Bitov vergleicht Maštoc' Alphabet mit der göttlichen Schöpfung. Sie sei seit Anbeginn vollendet und gelte einmal für immer.¹⁶⁷ In der armenischen Schrift meint er daher den Schriftzug als die Spur des ureigenen Gestus' von Maštoc' zu erkennen, da sich die Druckschrift nicht von der Handschrift unterscheidet.¹⁶⁸ Die russische Handschrift hingegen unterscheidet sich von der typographischen. Er sieht den allgemeinen Wesensunterschied zur russischen Schrift darin, dass letztere immer wieder Reformen unterlag. Die fortschrittliche Tendenz, das Sprachsystem zu vereinheitlichen und zu simplifizieren, bezeichnet er als zwar nützlich für die Schreib- und Lesekundigkeit, gleichzeitig als Zerstörung der eigenen Kultur: „*Stoit vspomnit' kirillicu – naskol'ko ona bliže po svoej grafike russkomu pejzažu, russkoj architekture, russkomu karakteru...*“¹⁶⁹.

Daher macht er sich lustig über sprachökonomische Sparmassnahmen als absurdes Papier-Sparprogramm: „*Bol'se vsego menja veselit, čto reforma pravopisanija sėkonomila mnogo bumagi, čto na odni otmenennye tverdye znaki v koncach slov v «Vojne i mire» nabegaet celij pečatnyj list, a v obščegosudarstvennom masštabe... No éta ekonomija ne perekroet makulturnogo potoka*“¹⁷⁰.

3.4.3 Die Ideographie und ihre Lesarten

Der Ansatz, Schrift als Ausdruck für Kultur zu betrachten, führt bei Bitov – wie erwähnt – dazu, in ihr eine Mimesis der kulturellen Umgebung zu erkennen. Damit wird das Armenische als ideographische Schrift, die nebst symbolischem auch ikonischen Charakter besitzt, behandelt.

Ideographische Schriften sind Mischformen verschiedener Zeichensysteme und „ermöglichen durch ihre variable Kombinierbarkeit unterschiedliche Lesarten, die eine eindeutige Interpretation erschweren. Daher können sie nur im Zusammenhang mit komplexen kulturellen Traditionen, religiös oder ideologisch geprägten Denkfor-

¹⁶⁶Vgl. Eggenstein-Harutunian, S. 11.

¹⁶⁷Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 17.

¹⁶⁸Vgl. ebd., S. 18.

¹⁶⁹Ebd.

¹⁷⁰Ebd.

men erlernt werden“¹⁷¹.

Das Armenische wird als Alphabetschrift wie eine ideographische Schrift behandelt, das heisst wie die Keilschrift der Sumerer und Assyrer, die ägyptische Hieroglyphenschrift oder die Schriften Chinesisch und Japanisch.

Dabei muss erwähnt werden, dass die armenische Ideographie („Gaghaparagir“) ebenso alt ist wie die Geschichte des Landes, und insbesondere in handgeschriebenen Büchern zur Astrologie, Alchemie, Medizin sowie in Kalendern Anwendung fand.



Abbildung 5: Vergleichstafel mit mesropianischen Buchstaben (links) und Zeichen aus der armenischen Ideographie (rechts).

Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre wurden während Ausgrabungen in Kultstätten Felszeichen entdeckt, die an Buchstaben erinnern und auf ungefähr 2000 v. Chr. zurückdatiert wurden. Man stellte sie in Vergleichstafeln zusammen, da untersucht werden sollte, inwiefern diese ideographischen Zeichen Vorbilder für das Armenische gewesen waren.¹⁷²

Die Schriftsteller und Künstler der russischen Avantgarde, wie Belyj oder Velimir Chlebnikov (1885-1922), sahen gerade in der Schwierigkeit der Interpretation solcher Schriftsysteme den Gewinn verschiedener Lesarten. Die Bedeutung eines Wortes wird durch diese verschiedenen Lesarten potenziert.¹⁷³ Im bekannten russischen futuristischen Manifest *Poščečĭnu obščestvennomu vkusu* (1912), unterschrieben unter

¹⁷¹Vgl. Zimmermann, Tanja: *Bild-Sprachen für neue Menschen: Ideogramm und Piktogramm im revolutionären Russland*. In: Ackermann, Marion (Hg.): *Piktogramme. Die Einsamkeit der Zeichen*. (Zur Ausstellung Kunstmuseum Stuttgart, 4.11.2006-25.2.2007) München 2006, S. 38.

¹⁷²Vgl. Eggenstein-Harutunian, S. 79, 89.

¹⁷³Vgl. Zimmermann, S. 38.

anderem von Chlebnikov und Vladimir Majakovskij (1893-1930), wurde das selbstwertige mit visuellen Verfahren hergestellte Wort als neues Mittel zur Vergrößerung des poetischen Wortschatzes gepriesen.¹⁷⁴ Dabei spielte die persönliche Handschrift des Autors eine entscheidende Rolle.

Chlebnikov war bestrebt, eine Universalsprache mit Hilfe der Ikonizität von Buchstaben zu schaffen, während Belyj den Schlüssel zur Visualität der Sprache in der rhythmischen Bewegung der Zunge und der Lautströme beim Intonieren der Laute im Mund fand. Wie Chlebnikov vermutete er aber gleichermassen einen Urzustand der Sprache, „als der Klang noch jenen uralten Sinn *abgebildet* [kursiv; S.M.] habe, der inzwischen verschüttet sei“¹⁷⁵. Diese Vorstellung von der Ikonizität der Sprache kommt in Belyjs Reisetext *Veter s Kavkaza* in einer Traumsequenz zum Ausdruck:

„*Snilos', budto – ékzamen; dostal ja bilet, na bilete napisano: ,Ka' (bukva ,k'); zaključaju: ékzamen moich zvukovyh vosprijatij; [...] éto lekcija iz geologii: o razmyvanii vodami gornych porod, o rabote priboja, točaščem oskolki kamnej, prevraščajuščem ich v krugljački [...]; ,Ka' est' kristall; ili ,ka-men'; primer andezit; ,men' – process prevraščeniya v glinu: kaolinizacija; [...] vse ,Ka' sut' kristally, ,ga' – vyvetren'; ,cha' že – pesčaniki*“¹⁷⁶.

Die Verbindung Zeichen – Stein kommt somit bei Belyj ebenfalls vor, wenn auch nicht im engeren Zusammenhang mit der armenischen oder georgischen Sprache. Der angebliche Traum ist eine Reflexion auf die Zusammenhänge zwischen sprachlichen Zeichen und den von ihnen bezeichneten Objekten. Die Wortbildung wird hier mit dem physikalisch chemischen Bildungsprozess des bezeichneten Gegenstandes in eine phantastische Relation gebracht.

Zu dieser Prüfungssituation bildet Bitovs *Urok jazyka* formal und inhaltlich eine Parallele. Der Schüler ruft anhand des Zeichens, das er sieht, nicht Wissen ab, sondern entwickelt hier, wenn auch nicht mit derselben mikroskopischen Genauigkeit, einen eigenen Deutungsansatz. Das bedeutet, dass die Wahrnehmung weniger auf ein

¹⁷⁴Vgl. Zimmermann, S. 38.

¹⁷⁵Vgl. Belyj, Andrej: *Glossalolija: Poéma o zvuke*. Berlin 1922. Zit nach: Zimmermann, S. 40.

¹⁷⁶Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 21-22.

Wiedererkennen, sonder vielmehr auf ein neues Sehen und Hören hin konzentriert wird.

Bitov schildert das Hören der fremden Sprache als ein Hören, *wie* gesprochen wird. Der Hörer achtet beispielsweise auf Pausen, Intonation und den Rhythmus des Gelächters, während sich seine armenischen Freunde unterhalten.¹⁷⁷

Die Faszination für die armenische Sprache wird ähnlich wie in *Veter s Kavkaza* anhand von Begriffsuntersuchungen deutlich. Der Erzähler betrachtet die Zuschreibung von Begriffen auf ihren Gegenstand nicht als arbiträren Prozess, sondern erkennt in der lautlichen Struktur einen onomatopoetischen Charakter:

„Ja slušal čužuju reč' i plenjalsja eju. [...] Chič – rossip' melkich kamnej, džur – voda, žurčit v étich kamnjach, šog – žara nad étim kamnem i vodoj, čandž – mucha, zvenit v étoj žare. [...] Chič, kar' – konečno, éto ne naš kamen', éto ich kamen'. Čto ka-men'? – ležit na doroge...“¹⁷⁸.

Das Anführen und Beschreiben von Wortbeispielen geschieht sehr spielerisch. Die Wörter werden Bitov von dessen armenischen Freunden quasi zugeworfen: *„Andrej, čto lučše: kav ili glina? Aragil ili aist? Žuravl' ili krunk?“¹⁷⁹*. Dabei kommt es auch vor, dass die russische Version des „Kranichs“ – *žuravl'* – vom Erzähler als die schönere und passendere Bezeichnung empfunden wird. Der Erzähler ist kein Sprachforscher, sondern ein Liebhaber des Wortes: *„Ja vljubljajus' v slova“¹⁸⁰*. Er spielt mit ähnlich klingenden (nicht homophonen) Wörtern wie *majr – mat'* oder *sird – serdce* und konstruiert ironische Herleitungen und Parallelen zum Russischen: *„Uš – éto ne uši. No blisko. Uš – éto vnimatel'nyj. Zato apuš – éto ne prosto nevnimatel'nyj, čto bylo by logično. Apuš – éto idiot“¹⁸¹*.

Bezüglich der Wortliebhaberei ist ein deutlicher Bezug zu Mandel'stam erkennbar. Dieser bezeichnet seinen Besuch im Moskauer Institut für Orientalistik, um Altarmenisch zu lernen, ebenfalls als Akt der Liebhaberei, über den sich dort aber niemand gefreut haben soll.¹⁸² Als Kenner der japhetischen Sprachursprungstheorien Nikolaj Marrs (1865-1934) macht Mandel'stam vor diesem Hintergrund eine

¹⁷⁷Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 20-21.

¹⁷⁸Ebd., S. 21.

¹⁷⁹Ebd.

¹⁸⁰Ebd.

¹⁸¹Ebd., S. 25

¹⁸²Vgl. Mandel'stam, *Putešestvie v Armeniju*, Kap. *Ašot Ovanes'jan*, S. 143.

ironische Herleitung des Armenischen. Letzteres gilt dabei gemäss Marr als die Spur einer menschlichen Ursprache, welche auf einem universalen Archisem beruhte.¹⁸³

„*Golova po-armjanskij: gluch'e s korotkim pridychaniem posle «ch» i mjagkim «l» ... Tot že koren', čto po-russki... A jafetičeskaja novella? Požalujsta: Videt', slyšat' i ponimat' – vse eti značenija slivalis' kogda-to v odnom semantičeskom pučke. Na samych glubinnych stadijach reči ne bylo ponjatij, [...] Ponjatie golovy vylepilos' desjatkom tysjačeletij iz pučka tumannostej, i simvolom ee stala gluchota. Vpročem, čitatel', ty vse ravno pereputaješ', i ne mne tebja učit'.*“¹⁸⁴

Bitovs sprachgeschichtliche Herleitung von dem Begriff „apuš“ (Idiot) scheint insofern eine humoristische Ableitung eines Mandel'stamschen Gedankens zu sein. Mandel'stam und Bitov verzichten auf eine Belehrung des Lesers. Sie sind weniger Wissenschaftler als vielmehr Philologen im wörtlichen Sinn – Wortliebhaber. Die Philologie ist Mandel'stam zufolge eine häusliche und familiäre Angelegenheit.¹⁸⁵ Bitovs Text folgt diesem familiären Lernschema, indem die armenische Sprache dem Erzähler durch dessen armenischen Freund, den *učitel'*, nähergebracht wird.¹⁸⁶

3.5 Die Metapher *Welt als Buch*

3.5.1 Fortbewegung als Blättern im Buch

Bitov übernimmt von Mandel'stam die Metapher der Welt als Buch, aus dem gelernt wird: „*I uže nikogda ne raskroju / V biblioteke avtorov gončarnych / Prekrasnoj zemli pustoteluju knigu, / Po kotoroj učilis' pervye ljudi*“¹⁸⁷. Im Kapitel *Bukvar'* bezeichnet er Erevan als „*moja azbuka, moj bukvar', moj kamennij slovarik-razgovornik*“¹⁸⁸. Die zweisprachige Beschriftung von öffentlichen Gebäuden, Märkten und Schaschlykständen in Armenisch-Russisch versetzen den Reisenden in eine Welt, die an eine Schulbibel (russ. *Azbuka*) erinnert. Einzig herrscht darin keine alphabetische Ordnung, sondern ein Durcheinander von Worten: „*Rjadom s A – avtomatom – Š –*

¹⁸³Vgl. Spieker, S. 83. Japhet war gemäss Altem Testament einer der Söhne Noahs und gleichzeitig einer der acht Menschen, die die Sintflut überlebten. Nikolaj Marr bezeichnete seine Sprachsprungstheorie als japhetitisch, da er die Urform der Sprache im südkaukasischen Gebiet untersuchte.

¹⁸⁴Mandel'stam, *Putešestvie v Armeniju*, S. 144-145.

¹⁸⁵Vgl. Mandel'stam, Osip Ė.: *O prirode slova*. In: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. t. 2. Moskva 1991, S. 249.

¹⁸⁶Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 19.

¹⁸⁷Mandel'stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 145, S. 191.

¹⁸⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 19.

šaslyčnaja. *A B – bazar – sovsem na drugoj ulice, čerez neskol'ko stranic*¹⁸⁹.

In diesem *kamennyj slovarik-razgovornik* werden Steine zu Buchstaben und Häuser zu Wörtern. In keiner Weise werden Schaschlykstände oder die Strassen Erevans geographisch oder veranschaulichend beschrieben. Die Stadt wird für den *legasthenischen* Reisenden selbst zum Text. Das Gehen und Suchen im Raum wird mit dem Blättern in einem Buch verglichen: „*Ja šuršu stranicami kvartalov, ulic i ploščadej v pojskach R – redakcii, D – druga, Ž – žilja i P – prosto tak*“¹⁹⁰. Obwohl auf der Suche nach gewissen Anhaltspunkten, wird der Reisende als Flaneur beschrieben. Das Herumschweifen in der Stadt ist für ihn eine Lektüre der Strasse, wobei Gebäude, Auslagen, Bäume zu Buchstaben werden, die sich zu Sätzen und Seiten eines Buches zusammenfügen.¹⁹¹

Gerade anhand dieses Text- und Lektürediskurses wird die Erzählebene, auf der sich die Reise nach Armenien abspielt, dekonstruiert: Die lokale Deixis „na drugoj ulice“ im Erzähltext wird gekoppelt mit einer textuellen Deixis „čerez neskol'ko stranic“, die als kataphorischer Verweis ausserhalb der Erzählebene, auf der Textebene, den Leser selbst auf eine Stelle im Buch lenkt, wo tatsächlich ein „bazar“ auftaucht.¹⁹² Anhand dieser Konstruiertheit wird die Wirklichkeit der Erzählung gegen die Wirklichkeit des Erzähltextes ausgespielt.

3.5.2 Das Buch als kulturelles Gedächtnis

Im zweiten Oberkapitel *Urok istorii* setzt sich die Metapher der Welt als Buch fort, indem die armenische Geschichte als ewig und omnipräsent geschildert wird. In Erstaunen versetzt wird der Reisende durch die historischen Kenntnisse der Armenier, unabhängig von Bildungsstand und Beruf. In jedem Haushalt sei mindestens eines der drei Bücher des Historikers Leo (1860-1932) zu finden: „*A Leo čitajut i čitajut. Vsjudu Leo. Čitajut tak že dobrosovestno, kak on pisal. A on pisal i pisal i ničego drugogo v žizni ne znal [...]*“¹⁹³.

Der Erzähler betont im Zusammenhang mit diesem Geschichtswerk einerseits die

¹⁸⁹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 18.

¹⁹⁰Ebd.

¹⁹¹Vgl. Hessel, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin 1984, S. 145.

¹⁹²Siehe Bitov, *Uroki Armenii*, S. 34.

¹⁹³Ebd., S. 27. Richtiger Name Leos: Arakel Babachanjan, sowjetischer Publizist und Historiker sowie Professor der Erevaner Universität (1924-1932). Er gab eine dreibändige Geschichte Armeniens in armenischer Sprache heraus.

Zeit, die damit zugebracht wurde dieses zu schreiben, andererseits die Zeit, die die Leser damit verbringen es zu lesen. Die Geschichte wird somit in jedem Haus in Buchform aufbewahrt und bleibt durch die Lektüre in der Gegenwart präsent.

Im Aufbewahrungsort für alte Handschriften hingegen, dem Matenadaran-Institut in Erevan, sieht der Erzähler die gesamte armenische Kultur auf einem Platz vergegenwärtigt: „*I kogda, približajas', ty vse umen'sšaeš'sja, umen'sšaeš'sja, a nad toboj rastet i rastet zdanie, éto, po-vidimomu, simvoliziruet veličie i ogromnost' čelovečeskoj kul'tury i tvoju zaterjannost' v nej*“¹⁹⁴. Die uralten Handschriften zeugen gleichermaßen von einer andauernden Sorgfalt, mit der sie verfasst oder kopiert wurden. Jedes Manuskript ist ein in sich geschlossener Zeitabschnitt: „*Eslj predstavit' sebe, skol'ko potrebuetsja vremeni i terpenija, čtoby perepisat' ot ruki čužuju knigu, to kakoj durak voz'metsja za éto v sovremennom nam mire? [...] Skol'ko že u ljudi bylo vremeni v te vremena!*“¹⁹⁵.

Die Manuskripte überdauern die Menschenalter und bilden in ihrer Gesamtheit als Bibliothek sozusagen den vom Menschen geschaffenen Kulturraum Armenien. Jedes einzelne Buch bildet einen Ort, wo ein Stück Zeit und Kultur aufbewahrt wird und fortbesteht. Der Erzähler eröffnet damit nicht nur einen Kultur-, sondern auch einen Zeitdiskurs. Er distanziert sich von der romantischen Vorstellung der Zeit als unanfechtbares Schicksal und Los der Vergänglichkeit: „*Ne vremja, a ljudi razvalili chramy. Oni ne uspevali za svoju žizn' uvidet', kak raspravitsja s chramom vremja [...] Vremja uspevaet liš' slegka skrasit' delo čelovečeskich ruk i pridat' razrušenijam vid smjagčennyj i idilličeskij, navodjaščij na razmyšlenija o vremeni*“¹⁹⁶.

3.5.3 Das Buch im Buch

Nachdem die Reise bisher durch das Land der Schrift und Begriffe und durch die Bibliothek geführt hat, öffnet der Autor ein weiteres Buch in diesem Buch. Es ist ein Sammelwerk über den Genozid an den Armeniern durch das osmanische Reich.¹⁹⁷ Am ersten Tag seines Aufenthaltes sitzt der Protagonist Bitov in der Wohnung seines Freundes und schlägt während des Wartens viermal an beliebiger Stelle ein Buch

¹⁹⁴Bitov, *Uroki Armenii*, S. 28.

¹⁹⁵Ebd., S. 30.

¹⁹⁶Ebd., S. 32.

¹⁹⁷*Genocid armjan v Osmanskoj imperii. Sbornik dokumentov i materialov*. Erschienen bei „Izdatel'stvo Akademii nauk Armjanskoj SSR“. Erevan 1966. Vgl. Fussnotenangaben im Kap. 3.2.3.

auf und liest Berichtsausschnitte über den Mord an den Armeniern. Gleichzeitig zieht draussen auf der Strasse ein Trauerzug vorbei: „[...] *v raz rasčičščenom uže prostranstve šel gruzovik: alaja, kumačovaja platforma, v centre – otkrytyj grob, a po uglam, prekloniv koleno, – četvero černych mužčin [...]*“¹⁹⁸. Die Geschichte des Völkermordes, als Erzählung in der Erzählung, wird durch dieses parallele Ereignis in der äusseren Erzählung unterstrichen.

Der Autor vergleicht den roten Trauerzug mit seinem eigenen roten Schriftzug, den er auf dem Papier hinterlässt, während er markanterweise Passagen aus diesem Geschichtsbuch in der Leningrader Bibliothek handkopierte (siehe Hervorhebung „*kakoj durak*“ im vorhergehenden Kapitel). Dort hat Bitov angeblich zu späterer Zeit das Buch gesucht, weil er dieses nochmals zufällig an vier verschiedenen Stellen aufschlagen wollte, um diese Passagen als letzte in seinen Text einzubauen. Dieses achronologische und zufallsbasierte Verfahren, betont Bitov, sei kein künstlicher literarischer Kunstgriff, sondern habe sich genau so zugetragen: „*Ja mogu pokljast'sja ljuboj kljatvoj, čto éto ne priem, čto éto dejstvitel'no tak*“¹⁹⁹. Dem Autor versiegt beim vierten Aufschlagen des Buches die schwarze Tinte, und er greift zwangsläufig zur roten: „*U menja končilis' černye černila, kogda ja raskryl ee v četvertyj raz, i ja vynužden pisat' krasnym grifelem. I tut net ni podtasovki, ni simvola – éto slučaj, no stranicy moi krasny*“²⁰⁰.

Der letzte Teil der Kopie sei aus diesem Grund rot. Der Autor bringt diese simple Tatsache dennoch in einen belangvollen Zusammenhang: „*Mne kažetsja, čto togda v Armenii, v moj pervyj den', ja raskryl étu knigu kak raz v tom meste, kotoroe privel sejčas poslednim. A vnizu proezžali krasnye pochorony...*“²⁰¹.

Das bedeutet, dass die Aussagen des Autors höchst unzuverlässig sind und man letzteren daher nicht mit der realen Person Andrej Bitov verwechseln darf. Anhand dieser erzählerischen Konstruktion wird der rote Bestattungszug dennoch erzählerisch in der Handschrift des Autors verewigt. Die rote Farbe kann als Metapher für das Blutvergiessen gelesen werden, zumal diese letzte von ihm zitierte Passage überaus blutige Greuelthaten schildert: „*Turki srazu ne ubivajut mužčin, i poka éti*

¹⁹⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 38.

¹⁹⁹Ebd., S. 41.

²⁰⁰Ebd.

²⁰¹Ebd.

poslednie plavajut v krovi, ich ženy podvergajutsja nasiliju u nich že na glazach“²⁰².

Anhand eines ethischen Verantwortungsgefühls möchte der Autor die Genozidberichte nicht für seine eigenen literarischen Zwecke beanspruchen und wählt diese betontermassen zufällig aus. Im Anflug von Betroffenheit bezeichnet er sich sogar als „ubijcej“, während er die blutigen Ereignisse neu aufschreibt: „*Ja uveren, čto zanjat sejšas samym užasnym delom v étom zdanii. [...] ja dejstvitel’no podbiral ničego, a lis’ otkryl v četyrech mestach, kak otkrylos*“²⁰³.

Schreiben steht in diesem Fall für blutiges Handwerk. Dennoch scheint es von Notwendigkeit zu sein, da der Genozid aus der armenischen Geschichte nicht wegzudenken, folglich nicht zu verschweigen ist. Bitov (respektive die Autorfigur) selbst wird nun ironischerweise zum beflissenen Kopierer von älteren Geschichtswerken. Die Metapher des Kopisten steht in diesem Beispiel für die Errichtung eines Mahnmals.

3.5.4 Die Reise in das Buch

Bitovs Armenienreise wird aus seiner Perspektive als Lektüre dargestellt. Er wird im Kapitel *Istorija s geografiej* mit der Landesgeschichte konfrontiert, die sich ihm in Form eines historischen Atlas’ darbietet: „*A éto ty uže, konečno, videl’, skazala učitel’nica istorii (sestra ženy druga), berja s polki ploskuju-ploskuju, kak lavaš, knigu*“²⁰⁴. Dadurch fühlt er sich in seine Kindheit zurückversetzt, als solche Karten als Hausaufgabe auszumalen waren.²⁰⁵ Seine Lektüre ist keine wissenschaftliche: Die zahlreichen armenischen Beschriftungen für die vielen Jahrhunderte, Eroberer und Eroberten betrachtet er als einen Wald auf der Karte. Die Zeichen werden nicht als Elemente eines indexikalischen Systems, sondern vielmehr als ikonische Zeichen wahrgenommen. Die Karte wird somit zum Bild. Russland bezeichnet er im Vergleich zu Armenien als waldarm, denn die Beschriftungen der Zeitalter und Ereignisse fallen dort aufgrund der kürzeren Geschichtsschreibung spärlicher aus.

Die Karte wird hier zu einem versinnbildlichten Komplex möglicher Lesarten (siehe Kap. 1.1, S. 7). Die übliche Lesart einer Karte wird dabei gänzlich unterlaufen.

Es gibt eine zusätzliche spielerische Betrachtungsweise des Atlas’, welche den Mapspace weiter dekonstruiert: Durch rasches Durchblättern der Atlasseiten erhält

²⁰²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 40.

²⁰³Ebd., S. 41.

²⁰⁴Ebd., S. 42.

²⁰⁵Vgl. ebd.

dieser die filmische Eigenschaft eines Daumenkinos:

„Vot ona [Armenija; S.M.]– zelenaja, kruglaja – prostiraetsja na tri morja. Vot na dva. Vot na odno. A vot – ni odnogo. [...] éto budet uže kino-lenta, na nej budet zasnjato padenie ogromnogo kruglogo kamnja s vysoty tysjačeletij, i on skryvaetsja v étoj glubine, umen’sajas’ do točki. A esli tak že prolistnut’ s konca do načala, to budto malen’kij kamešek upal v vodu, a po vode vse šire, šire istoričeskie krugi“²⁰⁶.

Die Abbildungen werden, zum Film zusammengefügt, zum fallenden Stein, zu einem Bild in Bewegung. Das Land Armenien wurde im Laufe seiner Geschichte bis zur Gegenwart immer kleiner. Durch Vorwärtsblättern fällt der grosse Stein in die Tiefe und verliert sich dort als kleiner Punkt. Beim Zurückblättern wirkt dieser Punkt wie ein kleiner Kieselstein, der durch das Eintauchen in eine Wasseroberfläche immer grösser werdende Kreise hinterlässt.

Die zweidimensionale geographische Darstellung der armenischen Geschichte erhält bei Bitov durch dieses kinomatographische Verfahren eine dritte, phantastische Dimension. Als sein Freund nach Hause kommt, schlägt dieser den Atlas auf und fällt gleichermassen in eine andere Welt: *„Sel na divan, položil na koleni, raskryl... I propal. Bukval’no – uglubilsja. On uchodil v svoju istoriju po koleni, po pojas, po grud’ s každyj povorotom – udarom stranicy“²⁰⁷*. Realistische und phantastische Darstellungen durchdringen sich gegenseitig. Aus einer phantasierenden Wahrnehmung heraus ereignet sich plötzlich eine phantastische Handlung, indem eine weitgehend realistische Erzählebene zugunsten einer märchenhaften durchbrochen wird. Dies geschieht in ähnlicher Weise wie mit dem Geschichtsbuch: Durch das Motiv des Buches im Buch. Der Brunnen, ein bekanntes Märchenmotiv für den Durchgang in eine andere Welt, wird zur Allegorie einer mentalen Zeitreise: *„Čto mne ne nraivitsja inogda v armjanach, tak éto ich voinstvennost’“* [Dies ruft der Freund aus seiner Versenkung hinauf. S.M.] – *„Čto, čto?“ – kriknul ja v glubinu ego kolodca, golos moj padal, padal vniz, no, kažetsja, tak i ne dostig dna“²⁰⁸*.

²⁰⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 42.

²⁰⁷Ebd., S. 42-43.

²⁰⁸Ebd., S. 43.

4 Die armenische Raumzeit als kulturelles Kontinuum

4.1 Kreisformen und der Zyklus der Zeit

Auffällig ist im Kapitel *Istorija s geografiej* die gehäufte Verwendung des Kreisymbols. Armenien wird stets als „kruglaja“ bezeichnet, was durch die Iteration „kruglaja-kruglaja“ akzentuiert wird. Selbst der Brunnenschacht als eine Allegorie für einen Zeitkanal kann, sofern an einen klassischen runden Ziehbrunnen gedacht wird, als erweiterte Variante des Kreises gedacht werden. Erwähnt werden ausserdem die Augen des Freundes, die vom Brunnengrund nach oben blicken.²⁰⁹ Zuletzt schaut auch der Bruder, der soeben seine schwangere Frau in die Frauenklinik begleitet hat, durch ein Rohr in seine Geschichte: „*On smotrel v trubu svoej istorii. On navodil na svoju stranu oprokinutyj binokl', i tam, v neverojatnoj glubine, na dne, svetilos' kolečko Sevana, a možet, ego buduščij syn*“²¹⁰. In den gegebenen Darstellungen kommt Kreisförmiges in einer scheinbar endlosen Rekursion zur Geltung. Der Blick durch die Kreisformen gleitet bei Bitov durch die Geschichte in die Vergangenheit, aber auch in die Zukunft. In einer konsequenten Verwendung des Kreisförmigen wäre der „*buduščij syn*“ als ein Wesen aus einer kleinen runden befruchteten Eizelle zu begreifen, welches sich innerhalb des Mutterbauchs mittlerweile zum Menschen, äusserlich davon zur Kugel entwickelt hat.

Der Kreis ist bei Bitov ein wesentliches Strukturelement: „*Circles of themes and images keep recurring. Bitov represents us with overlapping orbits, intersecting circles, circles that beget circles, link in a chain of circles. He does not lead out of the circle. He merely points out the existence of circles in our lives*“²¹¹.

Die Zeit wird in diesem beschriebenen Abschnitt als wiederkehrender Zyklus allegorisch bis märchenhaft dargestellt. Das Augenmerk wird nicht auf die historischen Ereignisse gelegt, sondern, anhand einer kontemplativen punktfixierten Betrachtung, auf die zeitlichen Veränderungen, Bewegungen (durch das Blättern im Buch) sowie auf eine Tiefenwirkung. Es handelt sich hierbei vielmehr um einen Blick in die Unendlichkeit als um einen Blick in die Geschichte.

²⁰⁹Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 43.

²¹⁰Vgl. ebd.

²¹¹Chances, S. 119.

Die Geschichte ist gemäss Bitov nicht gleichzusetzen mit der Zeit: „*Istorija v svoej posledovatel'nosti treščit po švam. Svjazivaet vremena liš' to, čto bylo vsegda, čto ne imeet vremeni i čto est' obščee dla vsech vremen. U večnogo net istorii. Istorija liš' dlja prechodjaščego. [...] Ona est' u gosudarstva, no ee net u naroda. Ona est' u religii, no ee net u Boga*“²¹².

Armenien ist somit weniger ein zeitliches als vielmehr ein *ewiges* Modell, das der Autor beschreibt. Das Kreisförmige versinnbildlicht dabei den Ewigkeits- respektive Unendlichkeitsgedanken.

In diesem Kapitel *Istorija s geografiej* wird ein geopolitischer respektive historischer Wirklichkeitsbegriff mit einem kontemplativ philosophischen kontrastiert. Darauf wird in Kapitel 8.1 genauer eingegangen.

4.2 „Ökologische Prosa“

Die respektvolle Haltung gegenüber Natur und Kultur ist ein weiteres wesentliches Merkmal in den *Uroki Armenii*, das mit dem zyklischen Ewigkeitsgedanken verbunden ist. Dies kommt anhand der kontemplativen Betrachtungsweise selbst alltäglicher Orte und kleiner Dinge zum Ausdruck. Jeder einzelne kleine Organismus wird stets im grösseren Zusammenhang des ökologischen Systems betrachtet.

Ein alltäglicher Einkauf in einer Markthalle wird mit einem Besuch im Tempel verglichen.²¹³ Der Reisende bewundert die moderne Architektur des Gebäudes und beschreibt die angenehme Kühle und Stille der Halle, welche ihn vom übrigen Stadtraum abschirmt, als Kirche.²¹⁴

Seine Aufmerksamkeit gilt einer kleinen Pflaume, die die Spitze einer der vielen kunstvollen Pflaumenpyramiden bildet, die in dieser Form auf den Auslagen zum Verkauf angeboten werden. Dabei wird eine eigentümliche Wirkung der Lichtverhältnisse beschrieben: „*Otsutstvie solnečnogo sveta, prežde vsego podavljajuščego na bazare, slovno vozvraščalo fruktam ich sobstvennyj svet (imenno svet, a ne cvet). Kazalos', oni svetilis' iznutri, vozvraščaja pogloščennoe solnce, sami malen'kie solnca. [...] Ja stal klassificirovat' frukty po principu solnečnosti [...]*“²¹⁵.

²¹²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 36.

²¹³Ebd., Kap. *Bogatstvo*, S. 60-61.

²¹⁴Vgl. ebd.

²¹⁵Bitov, *Uroki Armenii*, S. 61-62.

In dieser Nahaufnahme wird ein Mikrokosmos festgehalten und das Leben in seine kleinen Einheiten aufgespalten. Auffallend ist die vom Objekt ausgehende Leuchtkraft, die beschrieben wird. Diese merkwürdige Lichtaura entsteht gemäss Beschreibung nicht durch den natürlichen Lichteinfall. Die Strahlkraft kommt vielmehr einem sogenannten „Eigen- und Sendelicht“²¹⁶ des mittelalterlichen Goldgrundes in der Malerei nahe, ohne jedoch auf eine metaphysische Lichtquelle zu verweisen.²¹⁷ Die Leuchtkraft des Gegenstandes scheint bei Bitov einem Prinzip der Malerei nachempfunden zu sein, das besonders auf die holländische Malerei hinweist (der Bezug zur holländischen Malerei wird in Kap. 6, S. 79 anhand eines weiteren Beispiels erläutert).

Der Erzähler findet gleichzeitig ein System zur Wertschätzung dieses natürlichen Objekts. Die *solnečnost*, eine sonderbare Zeiteinheit, wird zur Masseinheit und das natürlich Gewachsene somit zu einem vergegenständlichten Ausdruck von Zeit. Der Protagonist fürchtet in dem Moment, als die kleine Pflaume von ihrer Turmspitze herunterrollt und eine weitere Pflaume mit sich in die Tiefe reisst, dass sie achtlos am Boden zertreten würden. Eine sensible und bewusste Haltung gegenüber der natürlichen Entstehung und dem menschlichen kulturellen Anbau wird anhand dessen offenkundig: „*Éto bylo uvaženie k slive. Cena zemli i cena truda v každoj ego kaple. V étom tože kul'tura. Kul'tura darom ne daetsja*“²¹⁸.

Hier zieht er einen trennenden Vergleich zu Russland, wo er einen solchen Respekt vor der natürlichen Kultur als die Reminiszenz eines einschneidend tragischen Ereignisses bezeichnet:

„Ešli korennyje leningradcy do sich por nesposobny vybrosit' začerstvevšuju korku na pomojku, to éto označaeť vovse ne blizost' k zemle i uvaženie k trudu zemlepašča – éтого, byť možet, uže net v ich krovi, – no esli vyčest' segodnjašnjuju sytost' iz étoj vot ne vybrošennoj, a nepremenno pristroyennoj kuda-to korki, to v raznosti polučitsja blokada. I étot glubokij i dalekij golod daet ljudjam, davno zabyvšim zemlju, element krestjanskij

²¹⁶Vgl. Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. (5. Aufl.) Berlin 1979, S. 12f.

²¹⁷Vgl. Hornäk, Sara: *Causa sui und causa immanens. Spinoza, die Immanenz und die Malerei Vermeers*. In: Bohlmann, Carloline; Fink, Thomas; et.al. (Hg.): *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer, Leibniz und Spinoza*. München 2008, S. 231.

²¹⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 63.

*kul'tury*²¹⁹.

Die Leningrader Blockade (1941-1944) hat die Kultur der damaligen Menschen geprägt.²²⁰ Der Umgang der Blockade-Überlebenden mit Esskultur ist demzufolge nicht weniger, jedoch auf tragische und nicht natürliche Weise, kultiviert. In diesem Sinn wird die russische Kultur als eine Kultur des Leids sinnfällig.

In Armenien sieht der Erzähler anhand der langen landeseigenen Esstradition eine Bewahrung der dortigen Kultur verwirklicht: „*Pišča – éto pišča. Ne tol'ko žiznennaja funkcija, no i ponjatie. [...] Tam [v Armenii; S.M.] sochranilas' kul'tura edy, ešče ne poraboščennaja obščepitom*“²²¹. Esskultur bedeutet gemäss Erzähler Wertschätzung. Sie wird in gleicher Masse wie die uralten Schriftstücke als Teil einer kulturellen Überlieferung dargestellt. Das armenische Brot „lavaš“ bezeichnet er als „večnyj chleb“ und „pervochleb“, das seit Urzeiten nach dem selben Verfahren hergestellt wird: „*Muka i voda – tak ja ponimaju – kristall chleba. [...] Vot razvernuto vlažnoe polotence – i vzdychajut večno svežie stranicy lavaša*“²²². Der armenische „lavaš“ wird damit als ein Prototyp dargestellt. Ähnlich wie das Rad verkörpert er eine Urform, die bis in die Gegenwart fortbesteht.

Die armenische Esskultur wird jedoch nicht nur als ursprünglich, sondern auch als ökologisch thematisiert: „*Lavaš – éto chleb. [...] Lavaš – éto tarelka. [...] Lavaš – éto salfetka. I [drug; S.M.] sedaet salfetku. Ja ne videl v Armenii grjaznych tarelok, nedoedennyh raskovyryjannyh bljud*“²²³.

Die Darstellung natürlich-ökologischer und insbesondere kultureller Kontinua sind wesentliche Charakteristika in Bitovs *Uroki Armenii*. Der Kreislauf und somit die Kreisform als Ausdruck eines Kontinuums ist bei Bitov ein entscheidendes metaphorisches Motiv. Chances bezeichnet Bitovs Prosa als „ökologisch“: „Ecology is the study, in biology, of the interrelationships of organisms with other organisms and with their environment. [...] He [Bitov; S.M.] addresses the relationship of life to art, of life to our preconceived notions about life, of present life to past life. He addresses issues of ecology in the literal sense – the necessity of the human being to

²¹⁹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 63.

²²⁰Bitov wurde 1937 in Leningrad geboren und erlebte die Blockade vor seiner Evakuierung nach Usbekistan mit.

²²¹Ebd.

²²²Ebd.

²²³Ebd.

respect the interconnectedness of nature's ecosystem“²²⁴.

4.3 Armenien – ein Raummodell im vertikalen Aufriss

4.3.1 Das südkaukasische Idyll

Bitovs *Uroki Armenii* sowie *Gruzinskij al'bom* stehen den klassischen Werken der russischen Kaukasusliteratur aus dem 19. Jahrhundert diametral gegenüber. Anstelle von Abenteuerzeit sind die Texte gänzlich vom Zykluscharakter von Natur und Alltagsleben geprägt (vgl. Kap. 1.2.1, S. 9). Anhand der Schilderungen des armenischen sowie georgischen Alltags und der grundlegenden Realitäten des Lebens wie Geburt, Tod, Arbeit, Essen, Trinken schafft Bitov eine Idylle. Diese ist geprägt durch ein besonderes Verhältnis zwischen Zeit und Raum: „Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland [*rodina*; S.M.] [...] gebunden, mit ihm verwachsen. Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten, räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorväter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden“²²⁵. Es handelt sich um eine Mikrowelt, in der eine jahrhundertelange Bindung der Generationen an einen Ort besteht und Wiege sowie Grab am selben Ort liegen. Gemäss Bachtin gibt es streng genommen in einer Idylle keinen Alltag, denn alles, was sich als Alltag darstellt, diese wiederkehrenden Lebensrealitäten, sind das Wesentlichste menschlichen Lebens.²²⁶

In der Erzählung *Osen' v Zaodi* aus *Gruzinskij al'bom* wird ein solches Idyll modellhaft geschildert:

„Tam stojali čistyje, belye gory, a my padali, kak list, na dno ogromnoj čašy, gde žili, poselivšis', ljudi, gde vnizu roždalis' i pomirali, i sinen'koe, kak dymok papiroski, stojalo nad nimi dychanie ich žizni: ot očagov, ot kosterkov, ot mangalov, prelych list'ev i otživšich loz. [...] zapach dolgo-denstvija i smerti“²²⁷.

²²⁴Chances, S. 10-11. Gemäss Spieker war Chances 1993 die erste, welche den Aspekt „Ökologie“ in Bezug auf Bitovs Werke explizit heraushob. Chances bezieht sich nicht explizit auf den sich in den 90er Jahren etablierenden interdisziplinären Ansatz des Ecocriticism, sondern primär auf Texte von Bitov, die ökologische Themen und Perspektiven beinhalten. Den Begriff „ökologische Prosa“ verwendet sie unter anderem in Hinsicht auf Bitovs Essay *Ėkologija slova* (1986). Vgl. Chances, S. 11.

²²⁵Bachtin, S. 160.

²²⁶Vgl. ebd., S. 161.

²²⁷Bitov, *Gruzinskij al'bom*, S. 233-234.

Das Modell ähnelt einer Tasse mit einer Zigarette (siehe Hervorhebung), was auf des Autors Vorstellung der Idylle als intellektueller Alltag anspielen mag.

Die von Bitov geschilderte Idylle betrifft insbesondere familiäre Strukturen, Arbeit sowie Liebe gegenüber der eigenen Kultur. In den beiden Werken Bitovs lässt sich ein idyllischer Chronotopos erkennen, in dem die Wiederherstellung des vorzeitlichen Komplexes unter Einbezug der Gegenwart von zentraler Bedeutung ist.

Die Suche nach einem Idyll ist somit zu verstehen als Sehnsucht nach kultureller Kontinuität und zyklischer Lebensstruktur.

Gleichsam wie die einzelnen Organismen in einem ökologischen Kreislauf miteinander in Verbindung stehen, werden vergangene Epochen von Bitov als Teil eines kulturellen Kontinuums dargestellt. Dabei handelt es sich nicht lediglich um eine Form der Rückbesinnung, sondern um eine Form des Einschliessens von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den Augenblick. Unter diesem Aspekt wird die Geschichte respektive Zeit vergegenständlicht und verräumlicht.

4.3.2 Die Verräumlichung der Zeit

In den *Uroki Armenii* werden Kultur und deren Wert sowie spezifisch die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart thematisiert. Der Erzähler betont die Bewahrung und Überlieferung von Kultur sowie ihre Präsenz in der Gegenwart.²²⁸

In Armenien begegnen ihm Altes, Bewahrtes und Überliefertes in der Gegenwart. Dies bringt der Erzähler unter anderem anhand der Schilderung der überlieferten Handschriftensammlungen im Matenadaran-Institut, der weitgehend beibehaltenen Schriftradition, der Beliebtheit des historischen Werkes von Leo sowie anhand der armenischen Esskultur zum Ausdruck.

Schriften verschiedener Zeitalter Armeniens stehen beispielsweise in einer Bibliothek versammelt. Der Reisende erhält dort Einblick in botanische Bücher oder in die Biographie über Maštoc', verfasst von dessen Schüler. Es handelt sich dabei um Blicke in die Vergangenheit, allerdings lässt sich der Erzähler in seinen Schilderungen weder auf ein Heraufbeschwören, noch auf eine Imagination vergangener Zeiten ein. Vielmehr schildert er das Erlebnis dieser Buchschau: „[...] *ot rassypajuščichsja stranic do sich por vejalo žizn'ju, prosto i jasnoj. Budto vsja smert' ušla v noven'kie*

²²⁸Vgl. Chances, S. 15.

*steny Matenadarana*²²⁹. Die Bitovsche Wahrnehmung scheint in ihrer Darstellung stets vom Unmittelbaren, dem Augenblick auszugehen.

Während sich in der Bibliothek Elemente verschiedener Zeitepochen zu einem gegenwärtigen Ensemble vereinen, bezeichnet die Markthalle in der Weise ihrer Darstellung einen Ort, wo jahrtausendealte Prozesse wie landwirtschaftlicher Anbau, Ernte, Brotherstellung und Handel zusammenlaufen. Diese Prozesse sind innerhalb eines Zyklus' zu begreifen. Es handelt sich dabei um die Formen, die seit den Ursprüngen der Menschheit existieren und ewig fortbestehen. Selbst das Schrifttum kann als eine ewige Ausdrucksform bezeichnet werden, denkt man beispielsweise an frühe Höhlenmalereien oder historische Dokumente, welche Ereignisse festhalten.

Gemäss Bitov hat das Ewige keine Geschichte.²³⁰ Der Begriff des Ewigen, „večnost“, scheint eine Form des Kontinuums zu sein, wofür er Armenien als modellhaften Raum wählt.

Bücher sowie weitere Objekte und natürliche Organismen stellt er in dieser Ewigkeit jedoch als Zeiteinheiten dar: „*Arbuz – éto ne plod, kak vse ščitajut, i ne jagoda, kak ego ob"jasnili v škole, arbuz – éto mera vremeni, priblizitel'no polčasa*“²³¹. Indem er den Menschen und dessen Lebenszeit vor den Hintergrund der Ewigkeit stellt, wird das Geschichts- und Zeitverständnis hinterfragt:

*„A esli prodolžit' myslennym punktirom otrezok ličnogo vremeni v prošloe i buduščee, za tvoi vremennye granicy? Esli vzjat' tvoi otnošenija uže ne s istoričeskim vremenem, a s vremenem istorii? I esli sootnesti vremja istorii s vremenem večnosti? Golova, konečno, kružitsja. I razve by ona kružilas', esli by ničego tebja s étoj bezdnoj ne svjazывalo? Čto svjazывaet vremena? I čto svjazывaet tebja s vremenami? Dlja prostoty upotreblenija vremena svjazывajut istoriej...“*²³².

Der Erzähler befasst sich mit der beinahe faustischen und bereits metaphysischen Frage, was die Zeit zusammenhält und was den Menschen mit seiner Zeit verbindet. Es sei notwendig, im Augenblick zu leben, um in seiner Zeit, in der *wahren* Zeit zu leben:

²²⁹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 30.

²³⁰Vgl. ebd., S. 36.

²³¹Ebd., S. 82.

²³²Ebd., S. 32-33.

„Ja mečtal by žit' siju sekundu. V étu sekundu, i tol'ko eju. Togda by ja byl živ, garmoničen i sčastliv. Živu že ja gde-to meždu prošlym i nastojaščim sobstvennoj žizni v nadežde na buduščee. Ja choču likvidirovat' razryv meždu prošlym i nastojaščim, potomu čto razryv étot delaet moju žizn' nereal'noj, da i nežizn'ju“²³³.

Dabei geht es nicht darum, Vergangenheit oder Zukunft aus der Gegenwart auszublenzen, sondern vielmehr Merkmale der Vergangenheit und Anzeichen der Zukunft innerhalb der Gegenwart als einmaligen authentischen Augenblick wahrzunehmen. Die Vergangenheit ist für den Erzähler in Armenien überall präsent. Seine Wahrnehmungsweise beruht jedoch nicht darauf, sich entweder auf die Vergangenheit oder die Gegenwart zu konzentrieren, da dies für ihn eine unlösbare Aufgabe darstellt. Dazu statuiert der redaktionelle Auftrag, den er in Armenien angeblich zu erfüllen hat, einen Artikel über den Städtebau, ein Exempel:

„*Ran'se i teper*“ – takovo bylo moe zadanie. Vzvolnovannyj liričeskij reportaž o sovremennom gradostroitel'stve. [...] Ne tak-to legko razgraničit' ‚ran'se‘ i ‚teper‘, kak možet pokazat'sja na pervyj vzgljad. [...] Esli že iskat' granicu meždu prošlym i nastojaščim, to éto prosto fizičeski nevypolnimo, potomu čto granica éta spolzaet ežesekundno, ežemgnovenno, i každyj sag, každyj vzdoch nevozvratim, každaja napisannaja stroka uže napisana, a ne pišetsja... Po suti, nastojaščee i est' éta granica s prošlym. [...] Značit, tol'ko ‚sejčas‘ ili, samoe bol'shee, ‚tol'ko čto‘ – vot real'nyj moj material, o kotorom ja mogu uspet' skazat' v nastojaščem vremeni, poka vse ne umčalos' v dalekoe prošloe. I tak li važna data tvorenija, esli tvorenje živo i dyšit do sich por? Esli zdanie, vozvedennoe tysjaču let nazad, i zdanie, včera zakončennoe, stojat po sosedstvu segodnja, to oni s o v r e m e n n i k i [sic]“²³⁴.

Dieser Darstellung zufolge versinnbildlicht der städtische Raum ein zeitliches Kontinuum. Der Erzähler nimmt in seiner konkreten Betrachtungsweise den Raum als Zeitraum wahr. Die Vergangenheit ist anhand der alten Baustruktur sichtbar und

²³³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 32.

²³⁴Ebd., S. 96-97.

daher präsent. Die Wahrnehmungs- und Darstellungsweise von Zeit und Geschichte äussert sich bei Bitov als weitgehend konkret und materialistisch. Er orientiert sich an dem für das Auge Sichtbaren wie beispielsweise an der armenischen Schrift, der Bibliothek, der Architektur oder am Marktbetrieb, um darin die Spuren der Vergangenheit herauszulesen.

Geschichte und Zeit präsentieren sich bei Bitov entsprechend ihrer Gegenständlichkeit räumlich. Der Georaum Armenien wird als eine kulturelle Grösse wahrgenommen. Die dargestellte Wahrnehmungsweise steht somit aus heutiger Perspektive im Licht des *spatial turn*, der als umfassender Paradigmenwechsel allerdings erst in den 80er Jahren bedeutsam wurde. Der Begriff lässt sich dennoch auf die literarisierte Wahrnehmungsweise Bitovs anwenden, da gemäss Schlögel *Turns* und Wendungen keine Neuentdeckung oder Neuerfindung der Welt bezeichnen, sondern die Verschiebung von Blickwinkeln: „*Turns* sind Erweiterungen der geschichtlichen Wahrnehmungsweisen, nicht »das ganze Neue« oder »das ganz andere«. [...] *Spatial turn*: das heisst daher lediglich: gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt – nicht mehr, aber auch nicht weniger“²³⁵.

4.3.3 „Der vertikale Chronotopos“

Der Reisende ist bestrebt die Grenze zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufzuheben, um ein (authentisches) Leben im Moment zu führen. Um die Welt zu begreifen, muss alles in einer Zeit oder im Aufriss eines Moments betrachtet werden. Die Welt erscheint somit als eine gleichzeitige.²³⁶ Der Erzähler arbeitet zur Darlegung gewisser Reflexionen zu Zeit und Raum mit einer Art Tiefenfokussierung. Diese kommt insbesondere im Oberkapitel *Istorija s geografiej*²³⁷ zum Ausdruck. Zeit wird anhand von Tiefe dargestellt und damit räumlich. Die Geschichte Armeniens präsentiert sich als ein Schichtenmodell, denkt man insbesondere an die Buchseiten des historischen Atlas’ in *Istorija s geografiej* oder an die immer neu aufgeschichteten Teigblätter des „lavaš“. Andrej Bitov, dem ehemaligen Geologen, kann aufgrund dieses vertikalen Aufrisses der Zeit- und Kulturgeschichte Armeniens eine geologische Sichtweise attestiert werden.

²³⁵Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. (2. Aufl.) Frankfurt a/M. 2007, S. 68.

²³⁶Vgl. Bachtin, S. 85.

²³⁷Bitov, *Uroki Armenii*, S. 42-43.

Die Wahrnehmung der armenischen Kultur als eine gleichzeitige, und die Darstellung derselben in einer Vertikalen erinnern an den Aufbau von Dantes Jenseitswelt in der *Divina Commedia*, die sich aus neun vertikal angeordnete Höllenkreisen, sieben Kreisen im Läuterungsberg und aus zehn Himmelschichten zusammensetzt.²³⁸ „Die zeitliche Logik dieser vertikalen Welt besteht darin, dass alles absolut gleichzeitig ist (bzw. darin, dass »in der Ewigkeit alles nebeneinander existiert«). Alles, was auf der Erde durch die Zeit getrennt ist, vereinigt sich in der Ewigkeit in der absoluten Gleichzeitigkeit des Koexistierens.“²³⁹ Bachtin spricht im Zusammenhang von solch einem vertikalen Zeit-Raum-Verhältnis vom „vertikalen Chronotopos“. Bei Bitov existiert im Unterschied zu Dante allerdings keine Trennung zwischen der Welt des Jenseits und der Lebenswelt. Er versucht vielmehr geschichtliche Widersprüche vor dem Hintergrund des ausserzeitlichen Sinns zu lösen. Daher lehnt er zeitlich trennende Gegensätze wie „ran`še i teper“ ab. Die gegebene Welt soll im Aufriss der Gleichzeitigkeit und Koexistenz erschlossen werden.²⁴⁰

5 Die *Uroki Armenii* als Schule der Wahrnehmung

5.1 „ostrovidenie“ als Verfremdungsverfahren

Die wesentliche Charakteristik des Reisetexts *Uroki Armenii* besteht darin, dass der Reisende sich nicht Wissen, sondern Sehen aneignet. Dabei steht ein *Scharfsehen*, ein strukturanalytisches Sehen, das aber jegliche Wissenskontexte auszuklammern scheint (siehe auch Kap. 3.4.3, S. 50), im Vordergrund. Dieses Sehen wird von Wolf Schmid im Zusammenhang mit Bitovs Literatur als „ostrovidenie“²⁴¹ bezeichnet. Es steht im Gegensatz zu einem alltäglichen automatisierten Sehen, das bei Bitov als Blindheit bezeichnet wird.

²³⁸Vgl. Bachtin, S. 85.

²³⁹Ebd., S. 85.

²⁴⁰Vgl. ebd., S. 87.

²⁴¹Vgl. Schmid, Wolf: *Andrej Bitov – Master «Ostrovidenija»*. In: *Proza kak poëzija. Stat'i o povestovanii v russkoj literature*. Sankt-Peterburg 1994, S. 206-214. Schmid hat den Begriff „ostrovidenie“ seinerseits von Jurij Valentinovič Trifonov übernommen, den dieser bereits 1964 im Artikel *Sredi knig* in der Zeitschrift *Junost'* (Nr. 4, S. 74.) für das Bitovsche Schreibverfahren verwendete.

Er beschreibt sich zunächst als einen Nicht-Sehenden, während er sich in Erevan bewegt: „*Nu, ja naselil éto protstranstvo i teper' mogu rasskazat' o tom, čto videl. To est' u menja neskol'ko drugaja zadača: rasskazat' o tom, kak ja ne videl. [...]* *Vosprijatie moe natužno, ja vo vsem choču uvidet' Armeniju – i ne vižu*“²⁴².

Armenien *sehen* zu lernen, eine andere Perspektive und einen neuen Blick darauf zu gewinnen, wird für Bitov zur Hauptaufgabe.

Dieser Ansatz, gegen eine automatisierte Wahrnehmung mittels neuer Sichtweisen anzukommen, entspricht dem durch Viktor Šklovskij formulierten Verfahren der Verfremdung.²⁴³ Šklovskij problematisiert die automatisierte Wahrnehmung ebenfalls als eine Art Blindheit, als eine Absenz der Sinne: „*Vešči, vosprinjatj neskol'ko raz, načinajut vosprinimat'sja uznavanijem: vešč' nachoditsja pered nami, my znaem ob étom, no ee ne vidim*“²⁴⁴. Daher sei es die Aufgabe der Kunst, dem Leben seine Sinnlichkeit zurück zu geben, die Dinge wieder fühlbar zu machen, den Stein wieder zum Stein werden zu lassen.²⁴⁵ Das Ziel der Kunst ist gemäss Šklovskij, einen Sineseeindruck des Gegenstands zu vermitteln, wie es das Sehen tut („*videnie*“), nicht jedoch das Wissen respektive Wiedererkennen („*uznavanie*“).²⁴⁶ Der Prozess der Wahrnehmung ist für ihn in der Kunst selbstwertig und soll mittels Verfremdungsverfahren gedehnt werden: „*[...] priemom iskusstva javljaetsja priem ,ostranenija' veščej i priem zatrudnennoj formy, uveličivajuščij trudnost' i dolgotu vosprijatija [...]*“²⁴⁷. Gleichermassen stellt sich für den Reisenden bei Bitov heraus, dass seine rational methodische Betrachtungsweise ihn dem Land in keiner Weise näher bringt: „*I ja sleduju obrazu, kak metodu. Nevooružennym glazom ja ničego ne vižu – nado tut rodit'sja i žit', čtoby videt'*“²⁴⁸

Das Kapitel *Maket* gibt dazu eine modellhafte, verfremdende Veranschaulichung der eigenen problematisierten Wahrnehmungsweise: „*V binokl' ja vižu bol'sšie vešči, naprimer arbuž – i ničego krome arbuža. Arbuž zaslonjaet mir*“²⁴⁹. In diesem Raum

²⁴²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 34-46.

²⁴³Vgl. Šklovskij, Viktor: *Iskusstvo kak priem*. In: *O teorii prozy* Moskva 1925, S. 7-20. Siehe Republikation auf „OPOJAZ: materialy, dokumenty, publikacii“: <http://www.opojaz.ru/manifests/> (letzter Zugriff 08.06.09).

²⁴⁴Vgl. ebd., S. 4 (Online-Publikation).

²⁴⁵Vgl. ebd.

²⁴⁶Vgl. ebd.

²⁴⁷Ebd..

²⁴⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 44.

²⁴⁹Ebd.

ist die Perspektive durch Menschen und Objekte verstellt. Indem er versucht eine distanzierte Sichtweise einzunehmen, verliert er quasi den Raum um sich und nimmt eine alte, stereotype Schulbuchperspektive ein: „*Ja perevoračivaju binokl' – ot menja uletaet arbuž, kak jadro, i isčezaet za gorizontom. I vižu ja v nevoobrazimoi glubine i dymke malen'kiju krugluju stranu s odnim kruglym gorodom, s odnym kruglym ozerom i odnoj krugloj goroi, stranu, kotoruju naseljaet odin moj drug*“²⁵⁰.

Sein Blick wird mit demjenigen durch ein Fernglas verglichen, das methodisch auf ein Objekt gerichtet wird und einen Ausschnitt fokussiert. Mit anderen Worten: Wie sehr er auch versucht die Perspektive und den Fokus zu ändern, seine Wahrnehmung bleibt aufgrund seiner methodischen Anstrengung, sehen zu wollen, blockiert. Der Erzähler kommt zum Schluss, dass nach der Schönheit Armeniens nicht gesucht werden kann, sondern dass sie sich dem Reisenden von selbst offenbaren muss: „*Ostavalas' nadežda, čto esli kniga dejstvitel'no prekrasna, to ona slomit moe predubeždenie i sama zastavit ljubit' sebja. Nasil'no mil ne budeš', no nasil'no ničto i ne stanet milym*“²⁵¹.

Dies ist eine Anlehnung an Puškins Vorwort zu *Putešestvie v Arzrum*, in dem dieser die Behauptung eines französischen Reisenden, Puškin habe seine Reise nur deshalb angetreten, um die Heldentaten der russischen Streitkräfte zu besingen, bestreitet: „*Iskat' vdochnovenie vseгда kazalos' mne smešnoj i nelepoj pričudoju: vdochnovenie ne syčšeš'; ono samo dolžno najti poëta*“²⁵².

5.2 Armenien – das Land der konkreten Dinge

Es gilt zu unterscheiden zwischen dem, *was* in den Fokus der Wahrnehmung gerät und der Art und Weise, *wie* dieses durch die Wahrnehmung apperzeptiert wird. Das *umet' videt'* ist bei Bitov wie bei Belyj und Mandel'stam ein zentrales Thema (siehe Kap. 2.1, S. 17). Die armenische Kultur wird bei Bitov anhand ihrer materiellen Ausprägung wahrgenommen. Wahrnehmung ereignet sich in den *Uroki Armenii* vor allem sinnlich. Das Auge ist dafür das zentrale Sinnesorgan. Es orientiert sich an der Umgebung und an materiellen Objekten, kurzum an dem, was vor seine Linse gerät. Der Erzähler thematisiert in diesem Sinne die geschilderte Welt (Armenien) als eine

²⁵⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 44.

²⁵¹Ebd., S. 47.

²⁵²Puškin, *Putešestvie v Arzrum*, S. 652.

rein materielle: „*Priroda ideala isključitel'no nejasna mne kak materialistu... Tak postepenno ja ponimal, čto materializacii ideala byt' ne možet. [...] Počemu ja ne prinimaju žizn' takoj, kak ona est', toj, čto proischodit so mnoju, – ved' bolee glubokogo primera i opyta, čem svoj sobstvennyj, u menja net i mne ne s čem sravnivat', ne k čemu revnovat'?*“²⁵³.

Das Festhalten an Idealen und das Sehen derselben in der gegenständlichen Welt wird vom Erzähler als Illusion bezeichnet. Dies bedeutet ein gesteigertes Vertrauen gegenüber der subjektiven und empirischen Wahrnehmung, was einer Wahrnehmung des Gegenwärtigen gleichkommt. Wichtiger als Bedeutung zu generieren ist es, darin vorhandene Strukturen zu erkennen: „Bilder aushalten, den Bildern ins Auge zu sehen – das ist eine mutige erkenntnistheoretische Haltung, keine Durchhalteparole“²⁵⁴. Diese Haltung beweist eine harsche Kritik an ideologischen Überformungen des Alltags und an der sozialistischen Gesellschaftsutopie während der Stalin-Ära sowie deren Beanspruchung der Literatur: „*Knigi? Da, konečno, ottuda k nam podvigaetsja ideal, kotoryj my iščem potom v svoej žizni i ne nachodim*“²⁵⁵.

Die Beschreibung Armeniens als „podlinnyj“ erklärt sich damit, dass der Reisende etwas sieht, was ihm *echter* erscheint als in seiner eigenen Kultur. Die armenische Kultur und Lebensform scheinen ihm lebensauthentischer zu sein als sein eigener Lebensrhythmus: „*Ja prosypalsja i smotrel ne v okno, a na časy – utro, večer li? [...] Ja vychodil na ulicu – putnik vyšel iz punkta A v punkt B [...]*“²⁵⁶.

Anhand dieser Beschreibung kommt eine abstrahierte und automatisierte Wahrnehmung des Alltags zum Ausdruck. Das Leben verläuft blind in einem Netz von Koordinatenpunkten. Die Aufmerksamkeit beschränkt sich nicht auf das Hier und Jetzt, sondern widmet sich Vergangenen oder bereits Zukünftigem. Šklovskij zitiert bezüglich einer solchen automatisierten blinden Wahrnehmung einen Gedanken Tolstoj's: „[...] esli celaja žizn' mnogich prochodit bessoznatel'no, to èta žizn' kak by ne byla. Tak propadaet, v ničto vmenjajas', žizn'. Avtomatizacija s'edaet vešč'i, plat'e, mebel', ženu i strach vojny“²⁵⁷. Bitov folgt dieser Denktradition, wenn er die Unfähigkeit im Augenblick zu leben als Verlust des Lebens problematisiert: „[...] *razryv*

²⁵³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 59.

²⁵⁴Schlögel, S. 270.

²⁵⁵Bitov, *Uroki Armenii*, S. 58. / Vgl. Spieker, S. 79.

²⁵⁶Ebd., S. 60.

²⁵⁷Tolstoj, Lev: *Zapis' iz dnevnika L'va Tolstogo 29 fevralja 1897 goda. Nikol'skoe*. In: „Letopis“, Dezember 1915, S. 354. Zit. nach: Šklovskij, S. 4 (Online-Publikation).

*étot delaet moju žizn' nereal'noj, da i nežizn'ju*²⁵⁸ (siehe Kap. 4.3.2, S. 65). Während der Reise durch Armenien scheinen hingegen die Augen aufzugehen und die Wahrnehmung für sinnliche Reize aktiviert zu werden. Im Resultat zeigen sich die Dinge nicht mehr als ein Substitut für etwas, sondern als das, was sie eigentlich sind: „*Kamen' byl kamnem, svet – svetom...*“²⁵⁹. Bitov nennt dieses Land, in dem er diese Klarsicht entdeckt, *strana ponjatij*.²⁶⁰ Anschauung und Begriff verschmelzen zu einer Erkenntnis, die dem Erkenntnisbegriff Kants entspricht: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d.i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als, seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d.i. sie unter Begriffe zu bringen)“²⁶¹.

Armenien wird als eine Welt der realen Dinge beschrieben, wie sie bereits Mandel'stam charakterisiert hatte: „*Žiznennoe napolnenie armjan, ich grubaja laskovost', ich blagorodnaja trudovaja kost', ich neiz'jasnimoe otvraščenie ko vsjakoju metafizike i prekrasnaja familjarnost' s mirom real'nych veščej – vse éto govorilo mne: ty bo drstvues', ne bojsja svoego vremeni, ne lukav'*“²⁶².

Bitov bezeichnet Mandel'stams Poesie wiederum als eine konkrete Poesie: „*Velikaja poézija vseгда konkretna. A obrazov nikakich net*“²⁶³.

Die visuelle Auseinandersetzung mit der materiellen Welt sowie die Thematisierung einer konkreten Kunst führen möglicherweise ebenfalls auf Belyj zurück, der in *Veter s Kavkaza* die Verzückung V.E. Mejerchol'ds über tönernen Krüge auf einem Bazar folgendermassen erklärt²⁶⁴: „[...] *podlinnyj krupnyj chudožnik – konkreten; otličie ego ot drugich v tom, čto vidit on v tysjači raz bol'se pročich, – ne v metaforičeskom, ili ,mističeskom' smysle: v prostom, v empiričeskom: vidit, kak v lupu; gde dlja nechudožnika – krap, krap predmetov, dlja vosprijatija chudožestvennogo – mir složenij ornamentnych; mina prochožego, žest, pokroj, plat'ja, ton vozducha, oblako, solnečnyj luč i v nem iskra stekljaški – vse rezko podčerknuto: v uveličitel'nych*

²⁵⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 32.

²⁵⁹Ebd., S. 60.

²⁶⁰Vgl. ebd.

²⁶¹Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. Einleitung zum zweiten Teil (der Transzendentalen Logik)*. Werkausgabe Bd. 3. Frankfurt a/M. 1968, S. 97-98. Zit. nach: Schlögel, S. 269.

²⁶²Mandel'stam, *Putešestvie v Armeniju*, S. 143.

²⁶³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 56.

²⁶⁴Mejerchol'd hielt sich zur selben Zeit wie Belyj mit seiner Frau Zinaida Rajch in Georgien auf, da er mit seinem Stück *Revizor* in Tiflis gastierte. Vgl. Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 54-55.

steklach wvideno [...]“²⁶⁵.

Belyj vertritt jedoch weiterhin eine symbolistische Wahrnehmung. Das bedeutet, seine Vorstellung von künstlerischem Verfahren ist von der technizistischen Bedeutung, die ihm Šklovskij beimisst, abzugrenzen.²⁶⁶

5.3 Das optische Instrumentarium

Die Darstellung der Wahrnehmung als Blick durch verschiedene Sehgläser entspricht exemplarisch dem, was Schmid als „ostrovidenie“ bezeichnet.²⁶⁷ Während in den *Uroki Armenii* inhaltlich die Wahrnehmung des empirisch Konkreten angestrebt wird, wird diese Wahrnehmung in der literarischen Darstellung verfremdet. Das menschliche Auge erhält bei Bitov technische Eigenschaften, welche den Verfahren der visuellen Kunst wie Malerei, Photographie oder Film unter anderem entsprechen. Die visuelle Wahrnehmung, wie sie von Bitov dargestellt wird, ist insbesondere durch stetiges Scharfstellen, Fokussieren, Vergrössern oder Zoomen geprägt. Diese Technik bedingt Sehinstrumente wie die Brille oder das Fernglas, beziehungsweise die Film- oder Photokamera. Der menschliche Blick wird hiermit anhand einer Technik verfremdet. Bitov bringt optische und kinematographische Verfahren jeweils explizit zum Ausdruck.

Gemäss Schmid hat Bitov, im Unterschied zu Belyj, niemals seine Sympathie gegenüber dem Verfahren der Verfremdung nach Šklovskij bestritten. Im Gegenteil, er betont vielmehr diese Ästhetik der formalistischen Schule, der Anti-Spiegelung (anti-otraženie) und der ständigen Innovation.²⁶⁸ Durch das Verfahren „ostrovidenie“ werden folglich nicht lediglich Eindrücke in Text übersetzt, sondern der Text stellt diesen Eindruck in Anlehnung an eine optische Technik erst her.

²⁶⁵Belyj führt als Künstler Čechov, Goethe, Blok und Mejerchol'd an, die der Grundlage der Kunst, nämlich dem Material und dessen genauer Betrachtung, treu seien. Vgl. *Veter s Kavkaza*, S. 68-69.

²⁶⁶Die Betrachtung eines Kunstwerks als eine Summe von Verfahren kann Belyj nicht teilen, denn ihm zufolge enthält Verfahren stets Substanz und verweist auf Gesten und Symbole. Vgl. Ebert, Christa: *Man muss sehen können: Andrej Belyjs Reisetexte »Der Wind vom Kaukasus« und »Armenien« als ästhetische Lektion*. In: Kissel, Wolfgang Stephan (Hg.): *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2009, S. 189. / Vgl. auch Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 181.

²⁶⁷Vgl. oben.

²⁶⁸Vgl. Schmid, W., S. 208-209.

5.3.1 Das Vergrößerungsglas und das Kaleidoskop

Selbst kleine und alltägliche Objekte wie Melonen oder Pflaumen geraten in den erzählerischen Fokus und hinter das Vergrößerungsglas (siehe Kap. 4.2, S. 61). Mit der Schärfen- und Auflösungseinstellung kommen ebenfalls unscharfe expressionistisch anmutende Bilder zustande. Im Kapitel *Popugajčiki*²⁶⁹ ist der Reisende bei unbekannten Freunden seines Freundes (die familiären und freundschaftlichen Verflechtungen sind in den Ländern des Kaukasus meist dicht und schwer zu durchschauen) zu Besuch. Er steht im Abseits und findet offenbar wenig Beachtung, genauso wie die vielen Papageien, die sich in einem Käfig im Garten tummeln. Die Papageien im Käfig verlieren anhand der Schilderung an realphysischer Kontur: „*Ich raznocvetnye ljubovnye treugol'niki i mnogougol'niki, ne obremennye moral'ju i ne otjagčennye Frejdom, sozdavalis' i raspadalis' s takoj že mgnovennost'ju i legkost'ju, kak v kalejdoskope: ljubov' ich byla vozdušna i geometrična*“²⁷⁰.

Die Objekte lösen sich als solche in einer bewegten kaleidoskopartigen Komposition von Formen und Farben auf. Die Darstellungstechnik erinnert an die expressionistische Malerei. Die visuelle Sensation steht im Vordergrund, einen Sinn scheint diese Schilderung dabei nicht evozieren zu wollen: „*Vrjad li éto karakterizuet stranu Armeniju. No čto ja mogu s nimi [popugajčiki/vpečatlenijami; S.M.] podelat'?*“²⁷¹.

Bitov behandelt dieses Ereignis wie ein überzähliges Element in einem Puzzle. Was hat die Papageien-Beschreibung genau mit Armenien zu tun? Trotzdem erwähnt sie und fügt sie in seine Schilderungen ein. Die Gefangenschaft dieses exotischen Vogels kann jedoch in einen assoziativen Zusammenhang mit der Gefangenschaft des russischen *Exoten* in der armenischen Gesellschaft gebracht werden. Insofern stellt der Autor sehr wohl einen ironisch parodistischen Zusammenhang zwischen den Papageien und dem armenisch kaukasischen Erlebnis her.

5.3.2 Von der photographischen Momentaufnahme zum bewegten Bild

Der Autor arrangiert seine Eindrücke zu Armenien und Georgien explizit aus der Erinnerung. Mit diesen Eindrücken geht er um, als handle es sich dabei um Photographien, die in die Erzählung eingefügt werden müssen: „*Tak i zapečatlelja vo mne*

²⁶⁹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 81-86.

²⁷⁰Ebd., S. 83.

²⁷¹Ebd.

pervyj kadr: veter i vygorevšaja trava [...]“²⁷².

Die Photographie- und Filmtechnik sind Ausdruck der geschilderten Wahrnehmungsweise Bitovs. In Bezug auf den Ausdruck „kadr“²⁷³ wird dieser erste Eindruck, den die armenische Landschaft hinterlässt, wie ein Photoabzug behandelt. Der Photo- oder Filmabzug setzt einen Augenblick in einen Rahmen („kadr“) und macht diesen gemäss Bitov zu einem Begriff und einem Gedanken über die Welt: „*V rame – éto uže ponjatie, mysl’ o mire*“²⁷⁴ (siehe auch Kap. 6).

Die Photographie ist ein Anknüpfungspunkt an die Autoren der Moderne, Belyj und Mandel’stam. Diese verwenden im Kontext mit der Wahrnehmung den Vergleich des Auges als „kodak“. Belyj beschreibt damit eine reale Technik, anhand der er sich Bilder einprägen und daher auf einen Notizblock verzichten kann:

„[...] verju svoim vpečatlen’jam; ja vsjudu s soboju taskaju kodak; on zaščelkivaet momental’nye snimki s dviženij, poz, min, ukryvajuščich často slova neudoboproiznosimye, no sozdajuščie javstvennuju atmosferu vkrug pomyslov“²⁷⁵.

Von diesem „kodak“ berichtet in ihren Memoiren auch Belyjs zweite Frau, K. N. Bugaeva, die ihn auf der Reise in den Kaukasus begleitete: „*Vmesto nich [zapisnych knižek; S.M.] u B.N. byl svoj osobyj ‚priem‘, čtoby uderživat’ v pamjati nužnoe. Étot priem zapominanija B.N. šutja nazывal ‚moj kodak‘*“²⁷⁶.

Mandel’stam hingegen bezieht sich weniger auf eine alltägliche dichterische Praxis, sondern setzt in einem poetischen Vergleich das Auges dem „kodak“ gleich (gemeint ist hier die Augenlinse als Photolinse):

*„Ne razbirajsja, ščelkaj, milyj Kodak,
Pokuda glaz – chrustalik kravčej pticy,
A ne stekljaško. Bol’she svetoteni
Ešče! Ešče – setčatka golodna“²⁷⁷.*

Bei Bitov lernen diese Bilder nun als Weiterentwicklung des photographischen

²⁷²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 14.

²⁷³von frz. „cadre“ = Bild, Bilderrahmen, russ. Bedeutung: Einzelne Aufnahme auf einem Photo- oder Kinofilm, einzelne Szene oder Episode aus einem Kinofilm. Vgl. hierzu: *Sovremennyyj tolkovyj slovar’ russkogo jazyka*. Sankt-Peterburg 2000.

²⁷⁴Bitov, *Gruzinskij al’bom*, S. 116.

²⁷⁵Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 49.

²⁷⁶Bugaeva, Klavdija N.: *Vospominanija o Belom*. In: *Modern Russian Literature and Culture. Studies and texts*. Vol. 2. Berkeley 1981, S. 122.

²⁷⁷In einem Fragment von 1931. Nr. 520. Zit. nach: Sippl, S. 219.

Wahrnehmungsgedankens auf unterschiedliche Weise das Laufen: Die dargestellte Wahrnehmung der Papageien im Käfig ist dem Blick durch ein Kaleidoskop nachempfunden. Es entsteht dadurch ein mobiles Bild (siehe Kap. 5.3.1, S. 75). Einen filmischen Effekt, der auf einzelnen „kadry“ basiert, erzielt Bitov mit der Schilderung des Blätterns in einem Buch (Bilderwechsel), wodurch der Daumenkino-Effekt deutlich hervortritt (siehe Kap. 3.5.4, S. 58). Schliesslich haftet an der Schilderung einer sich bewegenden Landschaft vor dem Autofenster ein deutlich kinematographischer Effekt, indem der Fensterrahmen als das „kadr“ des dahinter vorbeigleitenden, unendlichen Filmbandes fungiert (vergleiche hierzu das folgende Kap. 7.1, S. 88). Bezüglich der mehrfach thematisierten Tiefenwirkung sei erwähnt, dass erstmals die Filmtechnik den Raum vom Hintergrund bis zum Vordergrund erforscht und die Tiefe des Raumes somit eröffnet hat. Die Filmsprache selbst spricht buchstäblich vom „travel space“, zumal im Französischen die Kamerabewegung als „travelling“ bezeichnet wird. Die zirkuläre Kamerabewegung um die eigene Achse ist im Französischen als „panoramique“ (ital. „panoramica“, engl. „pan“) bekannt.²⁷⁸

Giuliana Bruno sieht in der Kinematographie eine Wesensverwandtschaft zur Reise: „Such cinematic motion descends genealogically from the traveling history of spatial phenomenology—that is, from the fascination for views and the physical hunger for space that led the subject from vista to vista in an extended search for urban and spatial emotion“²⁷⁹.

Der Film spielt in Bitovs Texten nicht zufällig eine wichtige Rolle. Während zweier Jahre studierte er beim „Sojuz kinematografistov SSSR“ in Moskau Drehbuch und Regie. Er hat zahlreiche Filmszenarios und Filmessays geschrieben.²⁸⁰

5.4 Der Reisebericht als filmisches Szenario

Während in den *Uroki Armenii* insbesondere filmische Effekte und Techniken zur Darstellung von Wahrnehmung beigezogen werden, kann man im Zusammenhang mit *Gruzinskij al'bom* von einem filmischen Erzählstil sprechen. Dies betrifft haupt-

²⁷⁸Vgl. Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York 2002, S. 172.

²⁷⁹Ebd.

²⁸⁰Ein Szenario schrieb Bitov beispielsweise zum Melodrama *V četverg i bol'se nikogda* (1977, Mosfil'm) von A. Efrosa. Vgl. „Elektronnaja biblioteka Aleksandra Belousenko“: http://www.belousenko.com/wr_Bitov.htm (letzter Zugriff 08.06.09).

sächlich die gleichnamige Erzählung *Gruzinskij al'bom*, in der Bitov zunächst seinen Besuch beim georgischen Regisseur Otar Iosseliani (*1934) schildert. Während Iosseliani in seiner privaten Umgebung, umringt von persönlichen, heimischen Gegenständen, einen Reisesack packt, sieht Bitov den Charakter Iosselianis Filme in exakt diesem Alltag verwurzelt: „*Detali ego scen lakoničny i otobranj, kak veščj s soboj; soderžimoe sakvojaža lakonično, kak scena. [...] Sličaja mir, im vyražennyj, s mirom, ego okružavščim, ja obnaružival, čto Otar ničego ne iskal, a éto označalo, čto vse našlos' samo, sunulos' pod ruku, vsegda bylo*“²⁸¹.

Iosseliani verfügt somit gleichermassen wie Bitov über die Fähigkeit des „ostrovidenie“. Mit einer dennoch Iosselianschen Technik entwirft Bitov auf den folgenden Seiten ein filmisches Szenario über einen überraschenden Hausbesuch: „*Vy prichodite – vas ne ždali...*“²⁸². Dass die folgende Episode keine einfache Nacherzählung von Erlebtem, sondern einen konstruierten Entwurf eines Filmes darstellt, wird anhand einer Klammerbemerkung deutlich: „*(Nezrimyj duch Otara stavit mne étot épizod...)*“²⁸³. Der Leser wird vom Erzähler auf eine filmisch erzählerische Reise mitgenommen: „*Vy ničem ne obladaete, krome doverija k vašemu sputniku, – ni vremenem, ni predstavleniem. Éta sistema doverija i nevedenija budit voobraženie. [...] Vas za ruku vedut*“²⁸⁴.

Die Erzählung findet vorwiegend aus der Perspektive der zweiten Person statt. Die Reise führt in ein Haus, wo man auf Besuch noch nicht vorbereitet ist und diesen zunächst in einem Vorzimmer warten lässt. Hier kommt es beispielsweise zu einem Perspektivenwechsel und ein Ich-Erzähler beginnt ein Photoalbum durchzublättern: „*So žgučim interesom i nebol'shim stydom prolital fotoal'bom...*“²⁸⁵.

Im selben Augenblick scheint der Leser jedoch mit dem Erzähler im Raum zu stehen und das Photoalbum ebenfalls zu betrachten: „*Vot – gornyj orel [...] ne sputav temljak s aksel'bantom, smotrit na vas, za roskošnymi usami skryvaja neobjazatel'nyj dlja mužčiny um. Deduška? Papa?*“²⁸⁶. Es ist eine Entdeckungsreise, ein Aufwerfen von Fragen. Dem Leser wird nichts erklärt, sondern er bewegt sich selbst innerhalb dieses Szenarios. Seine Wahrnehmung scheint durch das vom Erzähler geführte

²⁸¹Bitov, *Gruzinskij al'bom*, S. 264.

²⁸²Ebd.

²⁸³Ebd.

²⁸⁴Ebd., S. 264.

²⁸⁵Ebd., S. 265.

²⁸⁶Ebd., S. 266.

Kameraauge auf die Objekte gerichtet zu werden.

Nebst diesem geführten Verlauf erinnern manche Schilderungsmomente an arrangierte Aufnahmen: „[...] *i my projdem v stolovuju... No – kruglyj stol, no skatert’, no živopis’ v rame, no sama rama!.. Vse budet točno takim, kak nerazvraščennaja mečta, a imenno tem, čto i predstavljalos’ v detstve pod slovom ,stol’, ,čaj’, ,varen’e’, slovno ego svarili Lariny za kulisami [...]*“²⁸⁷.

Das Szenario wird schliesslich vom Regisseur Iosseliani unterbrochen, der ähnlich wie der Deus ex machina in die Handlung eingreift: „*Tut Otar ostanavlivaet scenu, otmatyvaet plenku vspjat’ i repetiruet so mnoj drugoj variant: [...] u menja ne polučaetsja, i Otar vynužden podyskivat’ sebe drugogo ispolnitelja na tu že rol’*“²⁸⁸.

In dieser Episode folgt Bitov in seinen darstellerischen Mitteln den Spuren Iosselianis. Iosseliani erscheint in diesem Text gewissermassen als Bitovs geistiger Lehrer oder sogar als eine Art Muse („nezrimyj duch“).

6 Transpositorische Be- und Zuschreibungen

6.1 Ikonographische und photographische Wahrnehmungs- und Beschreibungstechniken

Anhand der unterschiedlichen Techniken, die bisher dargelegt wurden, stellt sich stets die Frage, inwiefern Bitov Armenien beschreibt und inwiefern er etwas Neues konstruiert. Die Grenzen zwischen der Darstellung von Erlebtem (scheinbar Realem) und erkennbarer Fiktion sind fließend. Dabei sind Überlagerungen zu entdecken. Dies soll mittels einiger Beispiele untersucht werden.

Im Kapitel *Dychanie na kamne* schildert Bitov einen Streifzug durch die Quartiere Erevans. Dabei ist er fasziniert von dem Anblick versteckter Hinterhöfe, der sich dem Flanierenden durch kleine tunnelartige Durchgänge erschliesst.²⁸⁹ Die Ansicht des Hofes wird dabei als vollendetes harmonisches Ensemble beschrieben, das äusserlich durch die Toröffnung gerahmt wird. Diese Ansicht vergleicht er mit den Darstellungen holländischer Maler:

²⁸⁷Bitov, *Gruzinskij al’bom*, S. 267. Zu beachten sind auch hier die Elemente Kreisform und Rahmung.

²⁸⁸Ebd., S. 272.

²⁸⁹Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 115.

„Takuju glubinu i prozračnost' možno bylo vspomnit' tol'ko u starych gollandcev. Beremennaja ženščina čitaet u okna pis'mo... Kakoj svet! O, oni ponimali, čto takoe rama, čto takoe okno! Naskol'ko ser'eznee i samostojatel'nee mir, v kotoryj ty vygljadyvaeš', mir obramlennyj, čem mir na ulice, na doroge, v pole... V rame – éto uže ponjatie, mysl' o mire. Tak vygljadel každyj dvor v rame černogo proema vorot“²⁹⁰.

Dieser Blick in die Tiefe, durch das Fenster als Element des Transzendentalen, wo die Ankunft neuen Lebens angedeutet wird, ist eine Variation der Darstellung, die bereits im Oberkapitel *Istorija s geografiej* (siehe auch Kap. 4.1, S. 60) vorkommt. Anschliessend an diese Beobachtung stellt sich die Frage, ob der Betrachter in diesem Bildausschnitt des armenischen Alltags tatsächlich eine schwangere Frau am Fenster gesehen haben will. Untersucht man die Szene anhand des Stichwortes der holländische Malerei genauer, stellt man Folgendes fest: In dieser Beschreibung verbirgt sich ein bekanntes Gemälde Jan Vermeers (1632-1675) – die *Briefleserin in Blau* (1662-64). Somit handelt es sich hierbei um eine Transposition einer realen oder fiktiven armenischen Szene und einer Szene aus der Genremalerei.

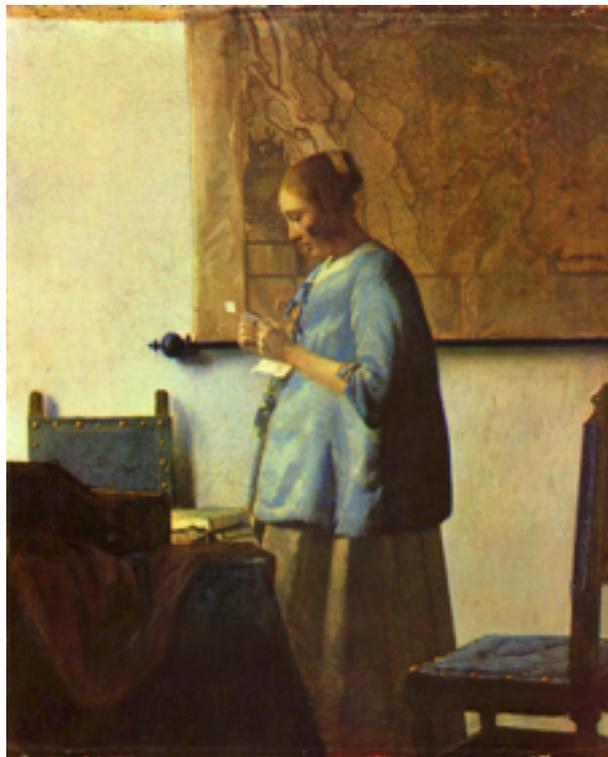


Abbildung 6: *Die Briefleserin in Blau* (Jan Vermeer van Delft, 1662–1664).

²⁹⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 116.

Wie bereits in Kap. 1.5 vorweggenommen wurde, handelt es sich hierbei um die von Lotman so bezeichnete „doppelte Verdoppelung“. Das Augenmerk fällt während der Lektüre auf diese Transformation des Gegenstands, den semiotischen Vorgang selbst. Versteht man den Armenientext als ein Abbild, so fungiert das Gemälde Vermeers als ein Bild, das vom Autor innerhalb seines Textes literarisch nachgezeichnet wird.

Im Unterschied zu Belyj zitiert Bitov das Gemälde jedoch nicht explizit, weshalb es für die eigenen Eindrücke nicht derart substitutiv wirkt, obwohl es sich um eine Art Plagiat handelt.

Was am Beispiel Vermeers jedoch zusätzlich zum Ausdruck kommt, ist eine Überlagerung zweier Wahrnehmungsweisen: Diejenige Bitovs und diejenige Vermeers. Im Vordergrund steht nicht das Abbild selbst, sondern die Vermeersche Darstellungstechnik sowie die Bitovsche Wahrnehmungstechnik. Man könnte somit sagen, dass Bitovs künstlerischer Darstellung stets eine künstlerische Wahrnehmung vorausgeht.

Die Vermeersche Frau, in Erwartung eines Kindes, liest nahe eines Fensters einen Brief. Dabei wird sie vom Licht, das von aussen in den Raum fällt, beleuchtet.²⁹¹

Bitov spricht von einem besonderen Licht, das hier als eindeutige Anspielung auf die Lichtverhältnisse in Vermeers Malerei zu verstehen ist. Es wird in der Kunstforschung davon ausgegangen, dass Vermeer für seine Gemälde die Technik der Camera obscura verwendet hat.²⁹²

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Bitov die Durchgänge zu diesen städtischen Hinterhöfen als schattige tiefe Tunnels ähnlich einer Camera obscura beschreibt: *„Tenistyj i glubokij tunnel’čik s okruglym svodom byl kak tubus i diafragma, a dal’še s nepravdopodobnoj, optičeskoj četkost’ju byl viden dvor. Tak ne byvaet proz-*

²⁹¹Hinter der Frau hängt eine Landkarte, die in mehreren Gemälden Vermeers den Hintergrund bildet. Sie kann wie das Fenster als ein transzendentes Element verstanden werden, da sie auf etwas nicht Anwesendes, dem Bild nicht Inhärentes verweist.

²⁹²Das Interesse Vermeers an der Optik gibt seit langem Anlass zu hartnäckigen Diskussionen darüber, ob der Künstler die Camera obscura zur Konstruktion seiner Bilder verwendet hat. In den 60er Jahren entstand eine grundlegende Studie von Charles Seymour, in der die Verwendung dieser Technik thematisiert wurde. Einige Charakteristika in den Bildern deuten darauf hin, dass der Delfter Künstler mit gewissen optischen Effekten aus einer solchen Bildreproduktion vertraut gewesen ist. Über Umfang und Art der Verwendung einer Camera obscura ist man sich in der Forschung jedoch heute nicht abschliessend einig. Fehlende Vorzeichnungen in seinen Bildern sowie fehlende Nachweise in der ausführlichen Nachlassverwaltung relativieren die Camera obscura-Theorie. Vgl. Rambach, Christiane: *Vermeer und die Schärfung der Sinne*. Weimar 2007, S. 16-17.

*račen vazduh, kak on byl prozračen v etom dvore*²⁹³.

Die Erwähnung der Phototechnik und der „prozračnost“ stellt einerseits einen Zusammenhang zwischen seiner Wahrnehmung und der Malerei Vermeers her, andererseits wird ein fließender Übergang zwischen malerischen und photographischen Darstellungstechniken erkennbar.

6.2 Die armenische Aélita

Eine ähnliche Überlagerung von realer Beschreibung und imaginärer Zuschreibung wird in der Schilderung einer jungen Armenierin deutlich. Im Kapitel *Aélita iz Aparana*²⁹⁴ wird eine ironische Anti-Romanze mit einer Armenierin namens Aélita erzählt. Der Name Aélita, den der Erzähler als „vpolne po-armjanski“²⁹⁵ bezeichnet, verweist auf die futuristische Roman- respektive Filmfigur Aélita.²⁹⁶

Das Mädchen wird bei Bitov zunächst als stereotypisierte Frau im heiratsfähigen Alter beschrieben: „[...] *zdorovaja devuška, opredeljaemaja odnim slovom – «nevesta»*“²⁹⁷. Gleichzeitig trägt Aélita ein schwarzes mit goldenem Taft besetztes Minikleid, welches an das Kostüm der Filmfigur Aélita erinnert. Sie ist schüchtern und würdigt den fremden Russen zunächst keines Blicks, was sich dieser mit einer traditionell auferlegten Bescheidenheit der Braut erklärt: „*Nevesta i dolžna byt' skromnoj...*“²⁹⁸. Diesem Gedanken wird jedoch nicht weiter nachgegangen, weshalb er ironisch im Raum stehen bleibt.

Aélita nimmt in der Schilderung zusehends die Züge einer nicht zu beeindruckenden Königin an: Plötzlich ist sie bei Bitovs Freund zum Kinderhüten zu Gast. Teilnahmslos beobachtet der fremde Besucher das Spiel Aélitas mit den Kindern. In den Schilderungen kommt das Attribut „königlich“ für Aélita mehrfach zum Ausdruck: „*Ona izvela vsju šokoladnuju fol'gu v dome na korony: vse troe sideli teper' v koronach, – i beskonečno risovala krasavic vrode by dlja detej, no i dlja sebja [...]. Deti s vostorgom perevodili vzgljady s risunka na nee, s nee – na risunok: do čego pochoža ich krasavica-koroleva!.. Da, Aélita ne sobiralas' vsju svoju žizn' provodit' v*

²⁹³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 115.

²⁹⁴Ebd., S. 71-79.

²⁹⁵Ebd., S. 71.

²⁹⁶Der 1924 gedrehte Film *Aélita* von Jakov Protasanov (1881-1945) basiert auf dem gleichnamigen utopischen Roman (1922) von Aleksej Nikolaevič Tolstoj (1882-1945).

²⁹⁷Bitov, *Uroki Armenii*, S. 71.

²⁹⁸Ebd., S. 71.

njankach! – vot čto ona risovala“²⁹⁹.

Der Besucher ist allein mit Aëlita, den Kindern und deren Mutter, der Frau seines Freundes, in der Wohnung, wird jedoch komplett übersehen: „*Ja sidel i ždal druga i čas i drugoj – rod mebeli [...]. Aëlita ne videla menja po prirode svoej, žena druga staralas’ reže popadat’sja mne na glaza, mošet byt’, potomu, čto soveršenno ne znala, čem menja zanjat*“³⁰⁰.

Die befremdliche Situation klärt sich erst, als die Schwester der Mutter auftaucht. Die Stimmung wird sofort ausgelassener und der Besucher begreift: „[...] *ja vpervye ponimaju, čto do sich por stavil ženu druga v položenie nelovkoe*“³⁰¹. Es stellt sich hiermit für den Besucher heraus, dass der Kontakt zwischen den Geschlechtern in Armenien sehr konventionell und daher eingeschränkt ist.

Beim gemeinsamen Kinobesuch, mit der Schwester der Mutter und Aëlita, versucht der Besucher vergeblich mit Aëlita in ein Gespräch zu kommen. Auf dem Nachhauseweg bleibt er mit Aëlita allein. Sie gehen nicht direkt nach Hause, sondern verlaufen sich zunächst, und die Heimreise gestaltet sich als die *klassische Gelegenheit*, sich besser kennenzulernen. Doch immer unverständlicher wird ihm Aëlita, obwohl sie ihr Gegenüber erstmals anblickt: „[...] *ja obnaručil, čto ona na menja s m o t r i t. Èto byl dejstvitel’no ‚marsianskij‘ vzgljad, kak s obložki fantastičeskogo žurnala: vzgljad d r u g o g o suščestva. Ono smotrelo iz sebja – drugaja logika, drugoj mir...*“³⁰².

Eine realistische armenische Mädchenfigur wird hier zusehends zur Königin der Ausserirdischen stilisiert. Das Fremde und Unverständliche wirkt zugleich anziehend und trennend. Die Ausserirdische bleibt für den Erdenmenschen, anders als bei Tolstoj, ein Rätsel.³⁰³

Die Problematik der Kommunikation („*Ty sovsem ne znaeš’ po-russki?*“ – *,P-plocho.*“³⁰⁴) liegt zum Einen in der unterschiedlichen Sprache (Nationalität), zum Anderen in der unterschiedlichen Geschlechterzugehörigkeit. Dies mag ein iro-

²⁹⁹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 73.

³⁰⁰Ebd.

³⁰¹Ebd.

³⁰²Ebd., S. 78.

³⁰³In Tolstoj's Roman lernen Los' und Gusev die Sprache Aëlitas bereits am ersten Tag: „*Idite i ljagte spat*“, *skazala Aëlita gostjam na tom jazyke, zvuki kotorogo byli ešče strannymi, no smysl uže skvozil vo mgle soznanija.*“ Tolstoj, Aleksej: *Aëlita*. Moskva 1975, S. 57.

³⁰⁴Bitov, *Uroki Armenii*, S. 77.

nisches Licht sowohl auf die Utopie der sozialistischen Völkerverständigung³⁰⁵ (im *Aëlit*a-Roman unterweist die Marsianerin die Menschen in ihrer Sprache) als auch auf die zahlreich besungenen russischen Liebesabenteuer im Kaukasus werfen. Das Verhältnis zu Frauen wird als kompliziert und irritiert dargestellt. Die fremden Geschlechterkonventionen verunsichern den Besucher: „*Možet, posle togo, čto ja ee provodil, ja d o l ž e n ženit'sja na nej?*“ – *nasmešlivo pocholodel ja*³⁰⁶.

Darauf folgt die Heimkehr Aëlitas, die in königlicher Unbewegtheit, als wäre nichts geschehen, zu Bett geht. Die kurze Erzählung endet mit einem Seufzer: „*Net, ne dolžen...*“, – *vzdochnul ja s oblegčeniem i razočarovaniem*³⁰⁷. In dieser Selbstantwort liegt Erleichterung und Verzauberung zugleich, was noch einmal die ambivalente Erscheinung Aëlitas aufzeigt: Einerseits, die an rigide Geschlechterkonventionen gebundene Frau, was vom Erzähler etwas ad absurdum geführt wird, indem er sich fragt, ob das Nachhausebegleiten nicht etwa zur Heirat verpflichte. Andererseits die geheimnisvolle Ausserirdische als zauberhaftes Rätsel. In dieser Darstellung ringt die Utopie gewissermassen mit der Realität.

6.3 Synästhetische Lichtwahrnehmung und biblischer Schauer

Obwohl grundsätzlich die visuelle Wahrnehmung im Vordergrund der Darstellungen steht und bisher überwiegend photographische und filmtechnische Perspektiven behandelt wurden, soll in diesem Kapitel die dargestellte Sinneswahrnehmung untersucht werden. Bei Bitov werden vereinzelt nebst dem Sehsinn die weiteren Sinne angesprochen. Dabei spielt die Synästhesie, man könnte auch von der Überlagerung der Sinneseindrücke sprechen, eine wichtige Rolle.

Die Schilderungen des Ausflugs an den Sevansee im Kapitel *Ozero* stellen einen Übergang von einem sinnlichen zu einem nahezu metaphysischen Erlebnis dar. Die Beschreibungen gehen insbesondere von den Lichtverhältnissen aus: „*Sejčas ja lovlju sebja na tom, čto, kogda govoril «linija i cvet», ja ne byl točen. [...] Dolžen že ja byl*

³⁰⁵Belyj schreibt in seinem Reisebericht hierzu Folgendes: „*Ja tože goržus': okazavšis' v Tiflise, bratalsja s sem'ej trudovoj, s sem'jej tvorčeskoj; mog poët russkij požat' bratski ruku, kak russkij – gruzinam; da, est' Federacija bratskich narodov. [...] v étom buduščem, – tvorčeskom i trudovom, – my bol'shaja sem'ja.*“ Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 168.

³⁰⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 78.

³⁰⁷Ebd., S. 79.

skazat': linija i svet. Svet v Armenii, byt' možet, osnovnoe moe zritel'noe vpečatlenie, glavnoe fizičeskoe pereživanje³⁰⁸.

Das Licht wird als blendend hell und sogar laut („gromkij“) beschrieben. Der Eindruck beruht auf einer Synästhesie. Bitov bezieht sich hierbei auf ein Mandel'stam-Gedicht und zitiert eine dort erwähnte Wahrnehmungsirritation: „Zakladyvaet uši, slezjatsja glaza. ‚Ach, ničego ja ne vižu, i bednoe ucho oglochlo...‘³⁰⁹. Seh- und Hörsinn stehen hier in unmittelbarer Verbindung zueinander.

Die Helligkeit gilt zwar als schmerzhaft – „[...] on dostavljal mne istinnye mučenija: uže čerez dva časa posle sna glaza boleli, slipalis' i slepli i kakaja-to osobaja ustalost' peredavalas' imenno čerez glaza vsemu telu³¹⁰ – doch der Reisende unterlässt es, dieser omnipräsenten Helligkeit auszuweichen oder seine Augen davor zu schützen³¹¹: „[...] mne chotelos' ispytivat' ètu neponjatnuju sladkuju muku, chotelos', čtoby ves' svet, do edinogo luča, prošel skvoz' menja za èti dve nedeli, do poslednego dnja i časa.“³¹²

Etwas Bedrohliches liegt in der Atmosphäre: „Čto-to opasnoe bylo v samom Seva-ne, ego vode, vozduche i svete“³¹³. Eine friedliche Ferienlandschaft mit „tenty“ und „topčany“ erhält anhand eines bestimmten Lichtverhältnisses, das in seiner Intensität an ein vorgeschichtliches biblisches Licht erinnert, einen überirdischen Kontrast.

Als von ähnlich mysteriöser Beschaffenheit wird das Wasser des Sees beschrieben: Es zieht ihn an, ist jedoch gleichzeitig schauereinflössend. Das Wasser, dessen Temperatur gemäss Erzähler bei 17 Grad liegt, wird als heiss empfunden: „Voda obožgla po kakim-to svoim svojstvam, ne zavisjaščim ot temperatury. No oščuščenie bylo takim že boleznenno-prijatnym, kak i mučenie svetom. [...] Èto byla uže ne voda, a neкое vtoroe sostojanie neba“³¹⁴.

Es wird an dieser Stelle eine Art göttliche Urgewalt heraufbeschworen, die mit den Elementen Licht, Himmel, Wasser und Erde („voda“ – „bereg“) an die *Erschaffung der Welt* im Buch Genesis erinnert.³¹⁵ Diese Atmosphäre scheint eine Art

³⁰⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 52.

³⁰⁹Mandel'stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 135, S. 187. Zit. nach: Bitov, *Uroki Armenii*, S. 56.

³¹⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 52.

³¹¹Vgl. ebd., S. 52.

³¹²Ebd., S. 53.

³¹³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 53.

³¹⁴Ebd.

³¹⁵Vgl. Buch Genesis. *Die Erschaffung der Welt*, 1.1.

„heiligen Schauer“ einzuflössen. Gemäss Walter Burkert ist dies ein Symptom, das sich bei der Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen zuerst einstellt. Bereits in vorchristlichen Religionen seien der Verehrung einer höheren Gewalt stets der Schrecken und die Angst vorausgegangen.³¹⁶

Auffällig ist die Darstellung der physischen Erfahrung: Der Körper wird durchdrungen von Licht und geschüttelt von Schauer oder Kälte. Der von Licht erfüllte Körper ist in der christlichen Tradition ein Motiv für die göttliche Beseeltheit.

Das Licht wird im Evangelium des Lukas über das Auge aufgenommen: „Niemand zündet ein Licht an und [...] stülpt ein Gefäss darüber, sondern man stellt es auf einen Leuchter, damit alle, die eintreten, es leuchten sehen. Dein Auge gibt dem Körper Licht. [...] Achte also darauf, dass in dir statt Licht nicht Finsternis ist. Wenn dein ganzer Körper mit Licht erfüllt und nichts Finsteres in ihm ist, dann wird er so hell sein, wie wenn die Lampe dich mit ihrem Schein beleuchtet“³¹⁷.

Der Erzähler nimmt seinen eigenen Organismus im Verhältnis zum Raum wahr. Als Mensch fühlt er sich darin im Vergleich zu dessen Alter klein und unbedeutend: „*A to čuvstvo, čto tak neopredelenno mel'kalo vo mne – neujutstvo, nenužnost', opasnost', – okazalas' stydom*“³¹⁸. Einen Grund für dieses Schamgefühl nennt der Erzähler allerdings nicht: „*Analizu éto ne poddavalos', stydno bylo ni pered kem i ni za čto, no styd byl stydom*“³¹⁹. Geschildert wird weder die Erscheinung eines Gottes noch einer sonstigen höheren Gewalt. Die Wirkung des Raums auf den Reisenden ist respektinflössend und bleibt undefiniert und wird latent mystifiziert. An dieser Textstelle öffnet sich eine Leerstelle, die zu einer Interaktion zwischen Text und Leser führt. Wie ist die Situation zu verstehen? Basiert dieses Schamerlebnis auf einem religiösen Gedanken oder doch eher auf einem literarischen Motiv wie dem des *liščnij čelovek*?

Beides ist nicht von der Hand zu weisen. Das Motiv des *überflüssigen Menschen* ist beispielsweise vor dem Hintergrund ökologischer Überlegungen plausibel. In einem Interview aus den 80er Jahren meint Bitov, dass die Tradition des *liščnij čelovek*

³¹⁶Vgl. Burkert, Walter: *Heiliger Schauer. Biologische und philologische Blicke auf ein Phänomen der Religion*. In: Neue Zürcher Zeitung. 13. 09. 2008. „NZZ Online“: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/heiliger_schauer_1.830444.html (letzter Zugriff 08.06.09).

³¹⁷Lukas-Evangelium. *Vom Licht und vom Auge*, 11. 33-36.

³¹⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 53.

³¹⁹Ebd., S. 54.

bis in die Gegenwart fortbestehe, wenn auch in anderer Form als es im 19. Jahrhundert der Fall war. Der *liščnij čelovek* sei mittlerweile eher in einem globalen Kontext zu verstehen. Die Frage sei daher: Wozu gibt es den Menschen, in welchem Masse ist er unentbehrlich oder überflüssig in Bezug auf seine Umwelt oder das System, das über das Leben bestimmt?³²⁰

Der Raum wird als ein Urraum dargestellt, wo Liegestühle und Sonnendächer quasi als zeitliches Strandgut wie der Müll vom Wasser an- und weggeschwemmt werden: „*Monastyr' stojal uže vtoruju tysjaču let, kak stojal on tut vseгда. Želtaja, dovol'no vysokaja trava navseгда oboznačila veter, kotoryj dul tut vtoruju tysjaču let, kotoryj dul tut vseгда*“³²¹. Der Erzähler legt Wert darauf, einer solchen Gegend mit Respekt zu begegnen. Er bezeichnet sich selbst als Eindringling und ungebetenen Gast und zeigt Hemmungen, diesen Raum zu betreten.³²² Dahinter steht die Kritik, dass sich die Menschen diesen Raum untertan gemacht haben, um dessen Ressourcen, wie das Wasser des Sees, für ihre Zwecke zu nutzen. In einem Fussnotenkommentar macht der Autor auf die zunehmende Versandung des Sevansees aufmerksam. Im Zuge der sowjetischen Planwirtschaft war der See für zweifelhaft bewässerungsprojekte genutzt worden, was eine ökologische Katastrophe verursachte. Als Mandel'stam am Sevansee war, war die Klosterinsel ausschliesslich per Boot erreichbar. Rund dreissig Jahre später, als Bitov an den See reiste, war aus der Insel bereits eine Halbinsel geworden.

In der Beschreibung des Wegfahrens verschwindet in der Entfernung optisch die Landbrücke zwischen Insel und Festland.³²³ Die Landschaft wird somit gewissermassen weggezoomt und erscheint nun als korrigierte Landkarte. Der Blick aus der Entfernung in dieses Landschaftsbild ist rückwärts gewandt und bezeichnet erneut den Blick in die lange Geschichte Armeniens (vergleiche Kap. 2.11), in der der moderne (sowjetische) Einfluss des Menschen erst eine derart kurze Zeitspanne bezeichnet, dass sie darin bedeutungslos wird³²⁴: „*No nikogda ne visel ambarnyj zamok na dver-*

³²⁰Vgl. Interview *Bitov: l'énergie de l'erreur*. In: Magazine littéraire. März 1988, S. 40-41. Zitiert nach: Chances, Ellen: *The superfluous man in Russian literature*. In: Cornwell, Neil (Hg.): *The Routledge Companion to Russian Literature*. In: Routledge Companions. London 2001, S. 122.

³²¹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 56.

³²²Vgl. ebd., S. 55.

³²³Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 53.

³²⁴Das hier wiederholte Inselmotiv gilt als ein wesentliches Element des utopischen Denkens. Diese Rekonstruktion der Insel entspricht hingegen einer eher postutopischen Weltsicht. Vgl. Spieker, S. 90.

*jach monastyrja; [...] ne utekal Sevan, kak pesok v pesočnych časach, oboznačaja uzkoje, kak šejka tech že časov, naše vremja, ostavljaja mertvuju kostjanuju polosu meždu soboj i gorami...*³²⁵.

7 Die Suche nach Raum als Suche nach Authentizität

7.1 Die Reise durch den armenischen Raum

Obwohl Bitov erzählerisch kaum dem Schema eines Itinerars folgt, hält er Momente der Reise durch den südkaukasischen Raum an manchen Stellen fest. Auffällig ist dabei die akzentuierte Schilderung der Bewegung selbst. Die chronologische Schilderung der Stationen sowie der zurückgelegten Strecken scheint dabei sekundär. Die Reise zeichnet sich hauptsächlich in der Darstellung einer bewegten Landschaft ab: „*V pejzaže Armenii carstvuet linija, gorizont ee krylat. Pripodymetsja levoe krylo – opustitsja pravoe*“³²⁶.

Himmel und Erde treffen auf dieser Linie aufeinander und werden aus fahrender Perspektive zu sich bewegenden Flügeln. An einer späteren Stelle wird dieser visuelle Effekt metaphorisch wieder aufgenommen: „...*Armjanski prostor, pomachav, kak babočka, kryl'jami, potrepetav, vdrug složil ich, kak babočka*“³²⁷. So wird die Anreise in das Azat-Tal zum Kloster Gechard beschrieben, das am Grund dieses Tales liegt. Die Talwände haben als Schmetterlingsflügel Eingang in die Schilderung gefunden.

Auffällig ist hier die Verwendung einer Art versteckten Flugmetapher für das Reisen. Die „Flügel des Horizontes“ und der Schmetterling implizieren ein Fluggefühl, das weniger anhand der Flugperspektive wie im Poem *Demon* Lermontovs, als vielmehr anhand der Fortbewegung, anhand eines kinematographischen Effekts durch die vorbeigleitende Landschaft hinter der Autoscheibe, evoziert wird. Diesbezüglich kann von einer verfremdeten Wahrnehmung ausgegangen werden: Das Autofenster wird zur Projektionsfläche (vgl. „kadr“), auf dem als Ausschnitt Linien und For-

³²⁵Bitov, *Uroki Armenii*, S. 56.

³²⁶Ebd., S. 51.

³²⁷Ebd., S. 87.

men auftauchen, wieder verschwinden und stets neue Bilder komponieren.³²⁸ Die Schmetterlingsmetapher ersetzt den im klassischen Reisetext vorhandenen Modus der Phorik (siehe Kap. 1.1, S. 7). In dieser Darstellung von Reise bewegt sich nicht der Reisende, sondern der Raum um ihn herum.

Dass in den Schilderungen dem Reisenden während seiner Fortbewegung der Raum eher widerfährt, als dass er ihn selbst durchspürt, lässt sich anhand weiterer Beispiele belegen. Das Beschreiben der Anfahrt zur Arka Čarenca kommt einer Wegbeschreibung bereits näher als die vorhergehend erwähnte. Diesmal werden der Weg und die vorwärtsstrebende Richtung klar erkennbar. Dennoch ist das Subjekt selbst hier nicht der Reisende: „*Otrog podstupil k doroge, podvinul ee plečom vpravo, doroga podalas' v storonu, legko ustupaja, no tut i sprava pojavilos' krjažistoe plečo i podtolknulo dorogu vlevo, doroga stisnulas', sžalas', zastrjala, uvjazala v otrogach – gorizont isčez*“³²⁹.

Die Richtung, so scheint es, wird nicht vom Reisenden beeinflusst, sondern von den räumlichen Gegebenheiten. Dieses Phänomen taucht ebenfalls in einer Erzählung aus *Gruzinskij al'bom, Osen' v Zaodi* auf. Die Erzählung beginnt mit der Fahrt in ein herbstliches Tal (siehe Kap. 4.3.1, S. 64), die zunächst wie in einem klassischen Reisebericht beschrieben wird: „...*My spuskalis' v Alazanskuju dolinu. [...] My proechali gorodok, gnezdom primostivšijsja na otroge [...]*“³³⁰.

Die Fahrt in das Tal hinunter wird aufgrund der Kurven jedoch mit dem Herunterfallen eines Blattes verglichen: „*I poka my bezvol'no spadali po serpantinu – tuda-sjuda, kak tot že plavno padajuščij list, – otvorjalsja vzor, stanovilos' svobodno žit', ne nado bylo preodolevat*“³³¹.

Durch dieses geschilderte Gefühl von sanftem Fall kommt auch Passivität zum Ausdruck: „*ne nado bylo preodolevat*“³³². Die Bewegung als spiralförmiges Herunterfallen eines Blattes ist in dieser Erzählung über den Herbst somit als die herbstliche Metapher zu begreifen.

³²⁸Die Verbindung des Schmetterlings mit der Wahrnehmung der Landschaft findet sich bei Mandel'stam ebenfalls. Dieser stellt sich vor, die Natur durch die Augen (der Musterung) des Schmetterlings zu betrachten: „*I vdrug ja pojmal sebja na dikom želanii vzgljanut' na prirodu narisovannymi glazami etogo čudovišča*“. Mandel'stam, *Putešestvie v Armeniju*, S. 164.

³²⁹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 49.

³³⁰Bitov, *Gruzinskij al'bom*, S. 233.

³³¹Ebd.

7.2 Die Entdeckung des Raums

Der Erzähler begreift, dass er den armenischen Raum mit dessen landschaftlicher Weite sehen muss, um den Stadtraum Erevan zu *erkennen*: „*Mne sledovalos' obresti prostor, čtoby oščutit' logiku postroeniĵa doma v étom prostore*“³³².

Die Thematisierung des Raums im Kapitel *Prostor*³³³ beginnt zunächst mittels der Betrachtung einer Landkarte. Der Erzähler vergleicht die grosse rote Fläche Russlands mit den kleinen Fleckchen Estland und Armenien: „*I esli gde-to v uglu zažato pĵatniško: bolotcem – Éstonija, korytciem – Armenija, to kakoj ze možno zapodozrit' tam prostor? Kažetsja, ustan' v centr, krutanis' na pĵatke i očertis' vzorom vse predely*“³³⁴.

Russland stellt auf dieser Karte den grösste Raum dar, während die zwei Republiken beinahe nur aus Grenzen zu bestehen scheinen. Um den Raum fassen zu können, ist gemäss dem Erzähler die dritte Dimension, die Raumtiefe beziehungsweise die Weite, nötig. Man müsse sich *im* Raum befinden, um empirisch dessen Weite zu spüren. Dabei sei es das eigene Gesichtsfeld, *krugozor*, welches dem Raum die Grenzen setze. Der Blick des Menschen in die Welt nehme nicht Landesgrenzen, sondern die subjektiven Grenzen – die des Gesichtsfeldes – wahr. Die Raumwahrnehmung im Mapspace kontrastiert daher mit derjenigen innerhalb des Georaumes.

In den Schilderungen Bitovs erweisen sich der russische und der armenische Raum als zwei einander entgegen gesetzte Pole: Den russischen Raum bezeichnet er als undenkbar gross, doch bleibe darin der Blick gefangen. Als Beispiel erwähnt er eine Zugfahrt durch die sibirischen Niederungen: „*Prosnulsja, vsĵljanul v okno – redkoles'e, boloto, ploskost'. Korova stoit po koleno v bolote i žuet, plosko dvigaja čeljust'ju. Zasnul, prosnulsja – redkoles'e, boloto, korova žuet po koleno. Prosnulsja na vtorye sutki – boloto, korova. I éto byl uže ne prostor – košmar*“³³⁵.

In dieser ironischen Darstellung der russischen Weite wird das Sehereignis zusehends reduziert, indem die sich wiederholende Erzählsequenz lakonisch gekürzt wird. Die wenig abwechslungsreiche Landschaft spielt eine endlose Variation ihrer wenigen Raumelemente vor dem Zugfenster durch. Somit wird die Fahrt durch die Weiten

³³²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 47.

³³³Ebd., S. 48-51.

³³⁴Ebd.

³³⁵Ebd.

des Raums zu einem endlosen alpträumhaften Trip durch unzählige Déjà-vus.

Während dem Zugreisenden die Landschaft zweidimensional vor den Augen vorbeigleitet, fehlt eine Tiefenwirkung. Im Kapitel *Prostor* tritt der reisende Erzähler hingegen in den Raum hinein:

„[...] *my kruto svernuli s šosse i so srežetom v"echali na gorku. Arka na veršine približalas' i nakonec zaslonila soboj vse. My vyšli. Ja nedoumenno vzgljanul na družej: začem stali? Čem zamečatel'no éto slonovatoe stroenie? – ‚Arka Čarenca,‘ skazali mne i molča propustili vpered. [...] Menja podtolknuli v spinu, daže kak-to žestko. Nedoumevaja i čut' upirajas', ja prošel pod arku i ochnul. Bože, kakoj otvorilsja prostor! [...] Éto byl pervyj čertež tvorenija. Linij bylo nemnogo – linija, linija, ešče linija. Štrichov uže ne bylo. Linija provodilas' uverenno i navsegda. Ispravlenij byt' ne moglo. Prosto drugoj linii byt' ne moglo. Éto byla edinstvennaja, i ona imenno i byla provedena. Vse ostalnoe, kažetsja mne, Bog tvoril to li ustaloj, to li izoščennoj, to li presyščennoj rukoj“³³⁶.*

Es handelt sich an dieser Stelle insofern um einen Schlüsselmoment, als dass der Erzähler seine eigentliche armenische Initiation erfährt. Das Bogentor Arka Čarenca dient erzählerisch als metaphorisches Element.³³⁷ Der Unverständige tritt durch das Tor und erlangt dabei schlagartige Erkenntnis.

Der Gebirgsraum eröffnet sich in seiner ganzen Weite und Tiefe, so dass der Betrachter auf dem Bergvorsprung vom Gefühl des Fliegens ereilt wird: „*Gornij angelov polet*“³³⁸. Der Reisende *sieht* zum ersten Mal: „*Vidiš' Masis! Masis vidiš'!*“ [...] – *‚Vižu, vižu!‘, vostorženno podtverždal ja, tože obvodja rukoj nečto nevidimoe*“³³⁹.

7.3 Die Reise entlang der Raumlinien

Die Landschaft wird als eine Anordnung von Linien beschrieben. Eine ununterbrochene Linie, die unendlich weiterführt, bezeichnet darunter den Horizont. Darin er-

³³⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 49. Von der Arka Čarenca aus sind der Talkessel des Ararat und, bei guten Sichtverhältnissen, der Ararat selbst zu sehen.

³³⁷Dieses Steintor wurde 1957 vom Architekten R. Israeljan entworfen. Es befindet sich östlich von Erevan, auf dem Weg nach Garni und unweit der Ortschaft Vochčaberd. „Armjanskoe bjuro putešestvij“: <http://www.abp.am/tourist/sights/other/charenc/> (letzter Zugriff 09.08.09).

³³⁸Zitat aus Puškins *Prorok* (1826-1828). Zit. nach: Bitov, *Uroki Armenii*, S. 50.

³³⁹Die Armenier nennen den Ararat oftmals „Masis“. Ebd.



Abbildung 7: Arka Čarenca (Photo: pursell_arm).

kennt der betrachtende Erzähler die Form der Welt: „*Éto – mir‘, mog by skazat’ ja, esli by mog*“³⁴⁰. Die Landschaft wird als etwas Geschaffenes, als Spur einer Schöpferhand beschrieben. Die kreisförmige Erdlinie bezeichnet der Erzähler als das Vollkommene an Gottes Schöpfung. Die Schönheit dieses schlichten Kreises beruht auf einer sicheren Federführung respektive auf einem ästhetischen Gestus. Der Prozess der Schöpfung (des Zeichnens) wird gleichsam während der Betrachtung nachvollzogen: „*I moego sobstvennogo razmera ne suščestvovalo. Ja mog, kazalos’, trogat’ rukoj i gladit’ éti blizkie malen’kie cholmy i mog stojat’ i povoračivat’ étu čašu v svoich rukach i čuvstvovat’, kak estestvenno i vozmožno vylepit’ étot mir v odin den’ na gončarnom kruge*“³⁴¹.

Die Exaktheit der Linien schlägt den Reisenden in Bann und macht ihn gewissermaßen zum *plennik*. Gleichzeitig bezeichnet sich Bitov aber auch als *zachvatčik*, da er in der Sehnsucht lebe, mit diesen Linien der Landschaft zu verschmelzen. Hiermit kommt ein sexualisiertes Weltempfinden zur Geltung: „*Nikogda by ne podumal, gorožanin, čto vlečenie k zemle tak pochože na želanie. Bez preuveličenija, ja strastno choču slit’sja s neju, daže vzjat’ ee siloj*“³⁴².

Der Liebhaber des Wortes ist gleichzeitig ein Liebhaber der Formen und Bewe-

³⁴⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 49.

³⁴¹Ebd., S. 50.

³⁴²Ebd.

gungen, die in einem Schriftzug nachwirken. Das Begehren dieser Formen eröffnet eine Art Zwischenraum zwischen dem betrachtenden Subjekt und dem begehrten Objekt. Luce Irigaray sieht im Intervall als Zwischenraum der Trennung und Berührung das Wesentliche der Raumerfahrung.³⁴³ Der Mensch und die Landschaft geraten anhand Bitovs Erzählung in ein Verhältnis zueinander, das eine Erfahrung von Differenz und Kontakt zugleich herstellt. Der menschliche Körper befindet sich in der Landschaft. Die Landschaft und der menschliche Körper sind jedoch zwei Andere, die niemals zu einem Selben werden können. Zwischen ihnen manifestiert sich ein Distanzraum, den man den Zwischenraum des Begehrens nennen könnte. Gemäss Irigaray liegt das Problem des Begehrens schlechthin darin, diesen zu beseitigen ohne das Begehrte zu verschlingen. Damit das Begehren fortbestehe, bedürfe es eines doppelten Ortes zur Erhaltung des Zwischenraums. Der Bitovsche Betrachter wird dadurch, dass er sich innerhalb des irdischen Umkreises befindet, vom Raum umfasst. Die äussersten Grenzen des Umfassenden und des umfassten Selbst fallen dabei zusammen. Die Grenzen sind jedoch nicht die Grenzen ein und des Selben. Diese Differenz, die Unmöglichkeit der Einswerdung, schafft schliesslich diesen Zwischenraum des Begehrens, in welchem der Reisende sich befindet.³⁴⁴ Anhand dieses Zwischenraums wird deutlich, dass Bitovs literarische Suche nach Raum nicht lediglich die Suche nach dem existenten Raum ist, sondern eine Suche nach dem subjektiven Verhältnis dazu. In diesem Sinn wird der Begriff „ottorgnut“ bedeutsam, wenn von dem Raum nicht als einer unveränderbaren gegebenen Grösse, sondern als einer jederzeit herstell- und veränderbaren Konstruktion ausgegangen wird.

7.4 Der problematische Ausdruck der Authentizität

Was ist Authentizität und wie lässt sie sich beschreiben? Armenien wird mit dem Ausdruck „podlinnost“ charakterisiert. Da dieses Gefühl einer Authentizität nicht ausgedrückt werden könne, erklärt der Erzähler, versuche der Mensch zu zitieren. Damit erklärt er, warum sein armenischer Freund die armenische Landschaft mit der

³⁴³Vgl. Doetsch, Hermann: Einleitung zu *Körperliche, technische und mediale Räume*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt a/M. 2006, S. 204.

³⁴⁴Vgl. Irigaray, Luce: *Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Physik IV, 2-5*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt a/M. 2006, S. 244-260.

dargestellten Landschaft des Malers Martiros Sar'jan (1880-1972) vergleicht: „*Vse-taki kak èto chorošo počuvstvoval Sar'jan...'*, *govorit moj drug. ,Nikto po-novomu ne možet. Vse – kak on'*“³⁴⁵.

Die Landschaft wird *nach* dem armenischen Maler Sar'jan beschrieben, als ob ihre Linien aus seiner Hand stammten. Der Erzähler hingegen plädiert an dieser Stelle für einen unvoreingenommenen Blick ohne jede künstlerische Folie: „*I ja dumaju vdruk, čto nikakoj transformacii chudožničeskogo videnija ne poterpit èta natura – tak ona točna. Byt' v plenu u ètoj absoljutnoj točnosti linij i cveta, dolžno byt', ne pod silu chudožniku, a kopija – nevozmožna*“³⁴⁶.

Bitov sieht im Zitieren von Bildern den Ausdruck der eigenen Sprachlosigkeit. Das Gefühl flüchte sich angesichts eines eindrücklichen Phänomens zum Zitat. Dadurch gehe jedoch der subjektive, authentische Eindruck verloren. Der Erzähler rückt deshalb von einem substitutiven Beschreibungsstil ab und sucht nach anderen Wahrnehmungs- und insbesondere Darstellungsmustern. Ob dies dem Autor gelingt, ist zu bezweifeln. Er selbst thematisiert in *Uroki Armenii*, dass es ihm nicht stets gelinge: „*Sejčas ja lovlju sebja na tom, čto, kogda govoril ,linija i cvet', ja ne byl točen. Ja skoree sledoval tradicii, neželi sobstvennomu oščuščeniju. Ja skoree otdaval dan' Sar'janu, čem nature. Možet byt', moja privyčka i sklonnost' k severnym gammam*³⁴⁷ *ne davala mne vozmožnosti ocenit' rezkuju podlinnost' krasok juga*“³⁴⁸.

Die Suche nach Authentizität erfährt gleichermassen auf der literarischen Textebene ihre Anwendung. Mit der Verwendung von Zitaten Mandel'stams manifestiert sich ein textuell sichtbarer Bezug auf diesen Dichter. Im Zusammenhang mit der Suche nach Authentizität und Kontinuität zeigt dies auf, dass die Literatur ebenfalls ihre authentischen Stimmen braucht und generationenübergreifende literarische Verbindungen, damit das Wort lebendig bleibt. Die Authentizitätssuche ist ebenfalls die Suche nach wahrer Dichtung, als dem Buch der Harmonie:

„Velikij učebnik garmonii otdan nam žizn'ju besplatno, bezvozmezdno. I my dolžny pomnit', čto, esli my vyvrem vse listy, nam ne po čemu budet učit'sja.

³⁴⁵Bitov, *Uroki Armenii*, S. 51.

³⁴⁶Ebd.

³⁴⁷„gamma“ ist die Tonleiter, bezeichnet hier jedoch figurativ eher die Farbskala. [Anm.; S.M.]

³⁴⁸Bitov, *Uroki Armenii*, S. 52.

Ach, Erivan, Erivan! Il' ptica tebja risovala?

*Ili raskrasival lev, kak ditja, iz cvetnogo penala?*³⁴⁹

*Na étoj glinjanjoj uločke, nagnuv šuju, zagljanuv vo dvorik, ja uvidel na-
konec takoj Erevan. Poët ne mog byt' netočen...*³⁵⁰.

Mit der Bezeichnung „wahre Dichtung“ wird jedoch die Frage aufgeworfen, was darunter überhaupt zu verstehen ist. Gemäss Petersen besteht die Wahrheit der Dichtung „aus der Wahrheit fiktionalen Seins, das der Text unmittelbar präsentiert, sie besteht aus der Wahrheit des Sinns, die dem Rezipienten sein eigenes Innenleben wenigstens in Umrissen und partiell vor das geistige Auge stellt, und sie besteht in der Konstitution des ästhetischen Zustands der Ergriffenheit, die dem Leser alles Rezipierte als in funktionaler Harmonie befindlich und darum in einem spezifischen Sinn als wahr, nämlich als vollkommen stimmig, präsentiert“³⁵¹.

Die authentischen Dichterstimmen kommen im Bitovschen Kontext als die Stimmen von Reisenden aber auch gleichzeitig Fliehenden zum Ausdruck. Der Bitov zuzuschreibende Text sowie Mandel'stams und Puškins Gedichte und Reiseaufzeichnungen korrelieren in verschiedener Hinsicht: Flucht aus dem Zensur-Alltag, Reise an die Peripherie des Imperiums, Suche nach physischer und literarischer Freiheit. Zeitlich lebten diese drei Dichter und Schriftsteller getrennt. Der Raum des Bitovschen *Imperija* vereint sie nun zu einem Kontext.

8 Parallelen zu Zen und Roland Barthes' japanischen Eindrücken

8.1 Zen-buddhistische Wahrnehmungsmuster im Kaukasus

Wenn im Folgenden ein zen-buddhistisches Wahrnehmungsmuster thematisiert wird, bezieht sich dies ausschliesslich auf eine ästhetische Darstellungstechnik. Es geht

³⁴⁹Mandel'stam, *Armenija*, Gedicht Nr. 135, S. 188.

³⁵⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 117.

³⁵¹Petersen, Jürgen H.: *Fiktionalität und Ästhetik: eine Philosophie der Dichtung*. Berlin 1996, S. 292.

um die Frage, wie bei Bitov der Eindruck von Authentizität wahrgenommen und dargestellt wird. Die Ästhetik des Zen wird somit nicht im Rahmen eines religiösen Diskurses untersucht.

Armenien mit Zen-Buddhismus in Verbindung zu bringen, ist auf den ersten Blick ein ungewöhnliches Unterfangen. Besinnt man sich jedoch rückblickend auf Bitovs Vorwort³⁵² zu den *Uroki Armenii* (siehe Kap. 2.5.3, S. 28), wird ersichtlich, dass die Armenienreise eine Alternative zur langersehnten Japanreise war, von der Bitov abgehalten wurde. In Japan ist der Zen-Buddhismus bis heute Teil einer lebendigen Kultur und zeigt sich in ausgeprägt ästhetischen Formen. Es ist folglich denkbar, dass Bitov sich eingehend mit der japanischen Kultur beschäftigt hatte und eine fernöstliche Weltsicht und Ästhetik auf die literarische Ausgestaltung seiner Armenieneindrücke übertrug.

Die Zen-Kunst unterscheidet sich von anderen buddhistischen Kunststilen dadurch, dass sie nicht ikonographisch ist. Sie ist vielmehr der Ausdruck des nicht Auszudrückenden.³⁵³ Damit scheint die Lösung für das Dilemma des Unausdrückbaren in der Literatur und Kunst gefunden zu sein.

Zen ist japanisch und bedeutet Meditation.³⁵⁴ Begriffe wie *podlinnost'*, *videt'*, *kruglyj*, *točnost' linij*, *večnost'* bilden bei Bitov eine assoziative Reihe oder einen kohärenten Ideenkomplex, der stets an eine kontemplative Betrachtungsweise gekoppelt ist. Mehrere Darstellungsmerkmale von Raum sowie Zeit deuten auf ein Wahrnehmungsmuster hin, das in Verwandtschaft zum Zen-Buddhismus steht.

In Bezug auf Bitovs kreisförmige Muster und Darstellungsobjekte soll in einem kleinen Exkurs das Symbol des Zen-Buddhismus', ein schlichter, handgezo gener Kreis – *Enso*, thematisiert werden. Dieser entstand aus der frühen indischen Nullzahl, die zuerst durch einen Punkt dargestellt worden war und später zu einem leeren Kreis mutierte. Dieser repräsentiert die Leere, den fundamentalen Zustand, in dem alle Unterschiede und Dualitäten aufgehoben sind.³⁵⁵ Im chinesischen Taoismus symbolisierte der Kreis die Idee von Vollendung und dem natürlichem Kreislauf.³⁵⁶

³⁵²Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 9-13.

³⁵³Vgl. Vorwort von John Daido Loori in: Seo, Audrey Yoshiko: *Enso. Zen Circles of Enlightenment*. Boston/London 2007, S. XV.

³⁵⁴Der Zen-Buddhismus hat seine Ursprünge in Indien als *dhyana*, entwickelte sich in China und Japan jedoch weiter unter der Bezeichnung *Chan* respektive *Zen*. Vgl. Schumann, S. 285.

³⁵⁵Vgl. Seo, S. 2.

³⁵⁶Ebd., S. 3.

Im japanischen Zen-Buddhismus bildete sich schliesslich das konkrete künstlerische Darstellen des *Enso* heraus.³⁵⁷ Im allgemeinen Sinn repräsentiert *Enso* die Qualitäten des Universums, die Unendlichkeit und natürliche Phänomene.

In einem engeren, weniger philosophischen Sinn kann *Enso* alltägliche Objekte symbolisieren, wie überraschenderweise ein Sesambrötchen: „[...] a monk asks Master Yun-men, ‚What is a teaching beyond Buddhas and Patriarchs?‘ Yun-men replies, ‚A sesame bun“³⁵⁸. Damit sind Bitovs nahezu inflationär verwendete Schilderungen kreisförmiger Objekte wie Melone, Pflaume, Brille, Fernglas, Horizont („krugozor“) durchaus vergleichbar. Was die Zeichnung des *Enso* betrifft, so gestaltet der Zen-Meister ein visuelles Erlebnis für den Betrachter anhand eines Kreises, eines kurzen Prosatextes oder Verses (*san*) und dem Zengedanken.³⁵⁹

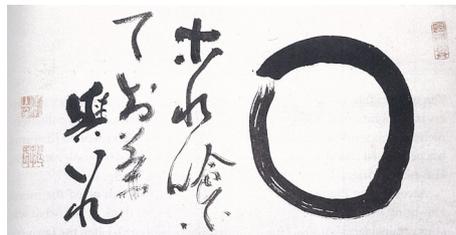


Abbildung 8: Japanischer *Enso*. Tinte auf Papier (Ryochu Nyoryu (1793-1868), o. A.).

Untersucht man nun das Oberkapitel *Istorija s geografiej* (siehe auch Kap. 3.5.4, S. 58 und Kap. 4.1, S. 60), in dem geschichtlicher sowie biologischer Ursprung dargestellt werden, stellt man ein ausgeprägtes Spiel mit Kreisformen fest. Gleichermassen verhält es sich im Kapitel *Bogatstvo*, in dem die ökologisch zyklische Kultur Armeniens reflektiert wird (siehe auch Kap. 4.2, S. 61). Bitov unterstreicht anhand dieser zyklischen Kultur die Kontinuität lebendiger Formen.

Selbst ausserhalb des Werkes *Uroki Armenii*, nämlich in *Gruzinskij al'бом* und in *Koleso. Zapiski novička* (verfasst zwischen 1969-70), sind zyklische, kreisförmige Strukturen und Elemente zu finden. Die Erzählung *Koleso*, eine Reflexion auf den Motorradsport in der Stadt Ufa und auf das Rad des Lebens, ist gleichermassen ein Spiel mit der Form des Kreises. Der erste Buchstabe, der im Text vorkommt ist ein „O“ (aus Omsk). Die Wörter, die „O“s beinhalten, kommen gehäuft vor. Von der

³⁵⁷Der Zen-Buddhismus wurde in Japan im 13. Jahrhundert durch Myoan Eisai (1141-1215) und Dogen Kigen (1200-1253) eingeführt. Vgl. Seo, S. 11.

³⁵⁸Ebd., S. 17. Der *Enso* beweist somit ebenfalls einen Sinn für spielerischen Humor. / Ryochu schreibt zu dem oben abgebildeten *Enso*: „Eat this and have a cup of tea“. Ebd., S. 42.

³⁵⁹Ebd., S. 18.

Textanordnung her ist anzumerken, dass der letzte Eintrag der Epigraph ist, der gewöhnlicherweise das Werk einleitet. Somit wird der Schluss zum Anfang, und der Text ist in sich kreisförmig aufgebaut.³⁶⁰

Nicht nur die im Text omnipräsente Kreisförmigkeit der dargestellten Objekte und der Textstruktur mögen an den *Enso*-Kreis erinnern, sondern auch die malerische Bewegung, die Linienführung, die der Reisende in der Horizontlinie der Landschaft erkennt (siehe Kap. 7.3, S. 91). Gleichermassen erinnert die Sehnsucht nach einem Verschmelzen mit der Landschaft an die Sehnsucht nach einer buddhistischen Erleuchtung *Satori*³⁶¹. Dieses wird als „Erweiterungserlebnis“ respektive „Identitätserlebnis mit dem Weltall, als eine kosmische Ganzheitserfahrung“ beschrieben.³⁶²

Zen ist letztendlich eine Rückkehr zum „Natürlichen und Einfachen“.³⁶³ Das Ziel ist die Verwirklichung der Erleuchtung, des *Satori*. Zen wendet sich jedoch gegen eine Schrift- und Buchstabengelehrtheit. Die Lehre soll den Schüler „von der Unwissenheit weg über über das Infragestellen der Dinge hin zur Erkenntnis ihrer Soheit“ führen.³⁶⁴ Die *Uroki Armenii* erweisen sich in ihrer wenig didaktischen Ausrichtung dazu sehr ähnlich. Der Reisende ist sich zu Beginn der Reise seiner mangelhaften Wahrnehmung und der fehlenden Empfindungen bewusst und strebt danach, dies zu ändern. Er befindet sich in der Position eines *novičok*³⁶⁵. Niemand anderes als der armenische Freund, der gewissermassen zum weisen Meister stilisiert wird, bringt ihn einem Verständnis, das dem des Zen nahekommt, schrittweise näher:

„*Ja choču, Andrej, ponimaeš’?.. ja choču, čtoby ty ustal-ustal, čtoby vse éto solnce-solnce, éti kamni... i ty vdrug počuvstvoval pozvonočnikom... ponimaeš’, pozvonočnikom?’ – ‚Ponimaju‘, pospešil pokivnut’ ja, – chrebtom...‘*“³⁶⁶.

Diese Aufgabe während eines Ausfluges nach Zvarnotc stellt für den Schüler Bitov ein schwieriges Rätsel dar: „[...] *ja tak ustaval, nastol’ko ničem byli dla menja éti*

³⁶⁰Vgl. Bitov, Andrej: *Koleso. Zapiski novička*. In: *Putešestvie iz Rossii*. Moskva 2003, S. 147-206. / Vgl. Chances, S. 113.

³⁶¹„Satori“ ist japanisch und bedeutet gemäss Schumann „Erwachen“, „Erleuchtung“.

³⁶²Vgl. Schumann, S. 287-288.

³⁶³Vgl. ebd.

³⁶⁴Vgl. ebd., S. 285.

³⁶⁵Der Ausdruck wird hier als Anspielung auf die Erzählung *Koleso. Zapiski novička* verwendet

³⁶⁶Bitov, *Uroki Armenii*, Kap. *Razvaliny (Zvarnotc)*, S. 31.

*kamni i tak ja stydilsja étoj svoej besčuvstvennosti, tajkom poščupyvaja pojasnicu [...] Kak zastavit' sebja čuvstvovat' čot' čto-nibud'?*³⁶⁷.

8.2 Die tautologische Erkenntnis

Wie äussert sich letztendlich aber innerhalb der Armenienbeschreibungen die Erkenntnis des Reisenden? Inwiefern hat er ein *Satori*-Erlebnis und inwiefern *versteht* er die Welt danach anders als vorher?

Interessanterweise scheint kein grosser Unterschied zwischen der anfänglichen und späteren Schilderung Armeniens zu bestehen. Der Kontrast liegt in der subjektiven Lesart, die sich dem realen Leser im Text weder erklärt, noch anhand von Anmerkungen erschliesst: „*Strana s odnim gorodom, ozerom i goraju, naselennaja moim drugom! Ja glotal peresochšie v gorle slova i ne mog opisat' tebja. Kamnem byl kamnem, svet – svetom... Ja našel slovo «podlinnyj» i ostanovilsja na étom. Ja besedoval s mužčinoj, kotoryj byl mužčinoj, i besedoval, kak mužčina. My eli s nim edu, kotoraja byla edoj, i pili vino, kotoroe bylo vinom*“³⁶⁸.

Der Zen-Meister Ching Yuan (8. Jh.) schildert diese Erkenntnis wie folgt: „Bevor du Zen studierst, sind Berge Berge und Flüsse Flüsse. Während du Zen studierst, sind Berge keine Berge und Flüsse keine Flüsse mehr. Hast du dann die Erleuchtung [jap. ‚Satori‘; Anm. v. S.M.] gewonnen, sind Berge wieder Berge und Flüsse Flüsse“³⁶⁹. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive fordert diese Passage eine gewisse Eigenleistung des Lesers. Es liegt ebenfalls an ihm diese Tautologie aufzulösen.

Diese tautologische Erkenntnis basiert auf einer sehr konkreten Betrachtungsweise der Dinge, welche ihrem Wesen auf den Grund geht. Die Beschreibung von Objekten, Materialien und Schrift ist daher kein Zufall. Die Tautologie, obwohl sie als ein auswegloser Kreis oder Kurzschluss gelten kann, schützt in gewisser Hinsicht vor einer ideologischen Instrumentalisierung von Begriffen, wie dies insbesondere in der Stalin-Ära der Fall war. In der von Bitov tautologisch geschilderten, selbstreferentiellen, zirkulären Kultur Armeniens ist ein möglicher Versuch zu sehen, die stalinistische Dialektik mit ihrer Eigenschaft, Beliebigen mit Beliebigen zu verknüpfen, zu verneinen: „Mit der Behauptung des universalen Zusammenhangs aller

³⁶⁷Bitov, *Uroki Armenii*, Kap. *Razvaliny (Zvarnotc)*, S. 31.

³⁶⁸Ebd., Kap. *Tezis*, S. 60.

³⁶⁹Schumann, S. 285.

Dinge verband Stalin die Forderung, alle Erscheinungen im Kontext mit den sie umgebenden zu begreifen³⁷⁰. Indem nun gewissermassen aus zeichentheoretischer Perspektive die untrennbare Relation von *signifié* und *signifiant* als Bedingung für ein Zeichen angestrebt wird, verschliesst sich das Zeichen gegenüber der Ideologie oder dem Mythos. In diesem Sinne steht Bitov den poststrukturalistischen Ansätzen Roland Barthes nahe.

8.3 Stadt als Text und Linie als Schrift – eine Parallele zu Barthes

In Bitovs Armenienbeschreibungen lassen sich besonders in Bezug auf die zen-ästhetische Wahrnehmungsweise ansatzweise Parallelen zu Roland Barthes' (1915-1980) Japanbeschreibungen in *Das Reich der Zeichen* (1970) entdecken.³⁷¹ In beiden Texten gehen den deskriptiven und ästhetischen Parallelen einige situative voraus, die kurz zusammengefasst erläutert werden:

Beide Autoren schildern nebst der Erkundung eines vorwiegend urbanen Raums (Erevan respektive Tokyo) die Konfrontation mit der fremden Sprache und der eigenen Sprachlosigkeit. So beschreibt Barthes im Kapitel *Ohne Sprache* die persönliche Lage: „Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist“³⁷². Bitov schildert seine Lage ironisch als die eines Gefangenen (befangen im Raum des Begehrens) und bezieht sich im folgenden Zitat insbesondere auf die Erfahrung der Zeit: „*Menja posadili v jamu vremeni*“³⁷³. Zeit gewinnt durch die sprachliche Isolation bei Bitov ein anderes Mass.

Barthes beschreibt sich wie Bitov als einen Flaneur, der sich in der Stadt gewissermassen *lesend* bewegt: „Diese Stadt kann man nur durch eine Tätigkeit ethnographischen Typs kennenlernen: man muss sich in ihr nicht durch das Buch, durch die Adresse orientieren, sondern durch Gehen und Sehen, durch Gewöhnung und Erfahrung“³⁷⁴. Markanterweise nähern sich beide Autoren literarisch der jeweiligen

³⁷⁰Röd, Wolfgang: *Dialektische Philosophie der Neuzeit*. München 1986, S. 248. Publiziert unter Google Books (letzter Zugriff 09.06.09).

³⁷¹Barthes reiste gemäss Neumann dreimal zwischen 1966 und 1968 nach Japan. Vgl. Anm. in Kap. 3.2.3.

³⁷²Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 22.

³⁷³Bitov, *Uroki Armenii*, S. 85.

³⁷⁴Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 55.

Kultur durch ihre Reflexionen auf Raum-, Text- und Schriftgefüge an. Während die Stadt bei Bitov als *Azbuka* beschrieben wird (siehe auch Kap. 3.5.1, S. 54), nennt Barthes die Stadt Tokyo ein Ideogramm. Damit meint er vor allem das kreisrunde Zentrum, um das sich die Stadt gliedert. Dieses für die Öffentlichkeit unbetretbare und durch Mauern verborgene Zentrum ist die kaiserliche Residenz. Es ist daher anwesend und zugleich unsichtbar. Barthes spricht von einem „leeren Zentrum“, das lediglich den Zweck habe, der städtischen Bewegung Halt in ihrer zentralen Leere zu geben.³⁷⁵ Um dieses Ideogramm herum gliedert sich somit der Stadttext: „Auf diese Weise [...] entfaltet sich das Imaginäre zirkulär über Umwege und Rückwege um ein leeres Subjekt“³⁷⁶. Während bei Barthes folglich das Stadtzentrum die Matrix für den übrigen Stadttext darstellt, fungiert bei Bitov die Stadt als *Bukvar*, als die Zeichenmatrix für seine *Lektüre* des übrigen armenischen Landes.

Innerhalb dieses textartigen Raumverständnisses widmen sich beide Autoren dem Phänomen der Schrift, welches sich auf das Raumverständnis respektive die Raumwahrnehmung ebenfalls auswirkt. Wenn Barthes schreibt, Japan habe ihn in die Situation der Schrift versetzt, in der eine gewisse Zerrüttung der Person eintrete, eine Umwälzung der alten Lektüren sowie eine Erschütterung des Sinns, kann darin eine Ähnlichkeit zu Bitovs Schilderungen der armenischen Schrift bis hin zu den Gebirgs- und Hügeltzügen festgestellt werden (siehe Kap. 3.4.2, S. 48 sowie Kap. 7.3, S. 91). In der armenischen Schrift kann der fremde Betrachter niemals Inhalt erkennen, sondern lediglich Form. Sie bleibt für ihn Hieroglyphe und strukturelle Oberfläche. Daher erschliesst sich Bitov die Schrift vielmehr materiell, das heisst sensuell, und nicht intellektuell (siehe auch Kap. 3.4.2, S. 48).

Barthes bezeichnet die Wahrnehmung der Schrift und des Schriftzugs als ein *Satori*, denn beide würden eine Leere in der Sprache bewirken.³⁷⁷ Diese Leere bedeutet Sinnbefreiung oder ist als ein Ausdruck ohne Referenz zu verstehen, ein Zeichen dessen Signifikant materiell hervorsteht, dessen Signifikat jedoch verborgen bleibt.

Während Barthes in seinen Reflexionen vorwiegend im Stadtraum verhaftet bleibt, schweift Bitovs Blick durch die armenische Landschaft, die ihm die ersehnte Klarsicht verschaffen soll. Fern vom städtischen Kontext existieren hier nur For-

³⁷⁵Die Stadt als Ideogramm bedeutet bei Barthes nichts anderes als ein Zeichen, dessen *signifiant* (der Stadtraum) sichtbar, das *signifié* hingegen unsichtbar ist.

³⁷⁶Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 50.

³⁷⁷Vgl. ebd., S. 16.

men und Züge. Die Landschaft (Welt) erscheint hier gewissermassen als das Urideogramm. Der Blick von der Arka Čarenca auf die armenische Landschaft erweckt bei Bitov den Eindruck des „pervyj čertež tvorenija“³⁷⁸. Diese Linie stellt er als sichere handgezeichnete Kreislinie dar (siehe auch Kap 7.2, S. 90).³⁷⁹. Anhand dieser Darstellung kommt nicht so sehr der Blick als vielmehr die Linienführung zum Ausdruck, welche weniger an die armenische als an die japanische Kalligraphie erinnert: „[...] sie regt nicht so sehr den Blick an als die Linienführung [...] die Schrift ist lediglich als Oberfläche *abgehoben*, hat sich zur Oberfläche verwoben, sie ist Abgesandte des Grundes, der nicht Grund hin zur Oberfläche ist“³⁸⁰. Anhand desselben Gedankens beschreibt Barthes, wenn auch nicht die Welt, so doch japanische Innenräume: „Alles ist hier *Zug*, als hätte man das Zimmer in einem Pinselstrich geschrieben“³⁸¹.

Während Barthes sehr allgemein behauptet, der Ursprung eines Werkes liege in derjenigen Hand, die den schreibenden Gestus vollziehe, ist die armenische Landschaft bei Bitov das Werk eines göttlichen Schöpfers. Somit liest und gliedert Bitovs Wahrnehmung die armenische Landschaft anhand einer fernöstlichen Praxis, thematisiert Armenien jedoch nach wie vor als eine biblische Landschaft. Hiermit wird die eingangs beschriebene Transposition von buddhistischen und christlichen Mustern in Bitovs Text erkennbar (Kap. 3.2.2).

8.4 Das Element der Rahmung und die Ähnlichkeit zum japanischen Haiku

Die *Uroki Armenii* sind weniger als eine Repräsentation des realen Armeniens, sondern vielmehr als die Repräsentation der Wahrnehmung des Reisenden zu verstehen. Im Wesentlichen werden hier Eindrücke geschildert. Dabei kommen diese oftmals aufgrund von medialisierter Darstellung gerahmt zum Ausdruck (siehe auch Kap. 5.3.2, S. 75), indem sie sich literarisch als Ausschnitt manifestieren: als *pervyj kadr*³⁸², Landschaft hinter dem Fenster, Papageien im Kaleidoskop, ein Raum hinter dem Fernglas oder der Filmkamera, ein Blick durch die Arka Čarenca oder die

³⁷⁸Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 49.

³⁷⁹Vgl. ebd.

³⁸⁰Sollers, Philippe: *Sur le matérialisme* [1969]. In: Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen* [1970]. Frankfurt a/M. 1981, S. 79.

³⁸¹Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 62.

³⁸²Bitov, *Uroki Armenii*, S. 14.

Hinterhofdurchgänge.

In *Gruzinskij al'bom*, in der Erzählung *Vospominanie ob Agarcine*, weist die Gestaltung der Wahrnehmungssituation durch Rahmensetzung, Verdeckung der Perspektive und Konzentration auf Ausschnitte eine komplizierte Struktur auf:

„[...] čtoby vzgljad moj vse ukoračivalsja, uspokaivalsja i vse men'se videl, čtoby ja dostig celi imenno tam, gde perspektiva sokratilas' onkončatel'no, čtoby vse postrojki ne razdražali i ne voschitili moj glaz, a prodolžali zaslonjat' mne dal', čtoby nigde, ogljanuvšis', ne mog ja uvidet' bolee toho, čto tol'ko videl, čtoby usypit' moe vnimanie i ožidanie i podvesti menja, kak malogo, za ruku rovno tuda, otkuda... rovno togda, kogda“³⁸³.

Der Blick wird konzentriert und gelenkt anhand spezifischer Raum-Arrangements. Bitovs Arrangement des Blicks stellt keine Blickfluchten, sondern Szenarien dar, in denen der Blick gerichtet und gleichzeitig versetzt erscheint. Diese Technik erinnert an die japanische Gartenkunst, wo der Blick gewissermassen inszeniert wird.³⁸⁴ So spielt beispielsweise der Himmel als abwesendes Anwesendes in den Rahmen des geschilderten Raumes hinein: „[...] [perspektiva; S.M.] ograničennaja krepostnoj liniej skaly, na kotoruju vela nas tropa, i nebo torčalo kločkom“³⁸⁵.

Die Rahmensetzung hat bei Bitov allerdings auch einen medialisierenden Effekt: Das Festlegen des Bildausschnitts, die Rahmensetzung, ist das, was einem photographischen Bildabzug vorausgeht. An dieser Stelle sei an die Aussage erinnert: „V rame – éto uže ponjatie, mysl' o mire“³⁸⁶ (vgl. Kap. 6). Barthes schildert im japanischen Kontext einen dazu ähnlichen Eindruck: Jeder Gegenstand, jede Geste erscheine eingerahmt. Dabei sei der Rahmen oder die Verpackung der eigentliche Gedanke.³⁸⁷ Geht man von der Photographie als Gerahmtem aus, ist die Welt in der Photographie im eigentlichen Sinne des Wortes eine Reflexion. Diese Reflexion nennt Bitov den Gedanken. Dieser ist schliesslich der eigentliche Gegenstand, ein Zeigen des Zeigens als plakativer Gestus.³⁸⁸

³⁸³Bitov, *Gruzinskij al'bom*, Erzählung *Vospominanie ob Agarcine*, S. 197-198.

³⁸⁴Vgl. Neumann, S. 61.

³⁸⁵Bitov, *Gruzinskij al'bom*, Erzählung *Vospominanie ob Agarcine*, S. 195.

³⁸⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 116.

³⁸⁷Vgl. Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 63-64.

³⁸⁸Vgl. Neumann, S. 57.

Diese Reflexionen, um den anschaulichen Begriff hiermit weiterzuführen, erinnern an die Charakterisierung des japanischen Haikus durch Barthes. Der Haiku sei kein reicher Gedanke in kurzer Form, sondern ein kurzes Ereignis, in dem sich Sinn weder erhebe noch in die Unendlichkeit der Metaphern oder die Sphären des Symbols verliere. Der Haiku ist vollkommen konkret und trotzdem kein exaktes Abbild der Wirklichkeit, sondern die Angleichung von *signifiant* und *signifié*. Im Unterschied zu den westlichen Beschreibungen von Eindrücken ist er anti-deskriptiv.³⁸⁹ Barthes bezeichnet den Sinn des Haiku als einen „Blitz, ein Lichtsprenkel“, welcher erleuchte, aber nichts erhelle, nichts enthülle: „[...]er ist der Blitz eines Photos, das man mit grösster Sorgfalt [...] aufnähme, während man doch vergessen hätte, einen Film einzulegen“³⁹⁰. Diese Beschreibung passt auf Bitovs jeweils photo- und filmtechnische Darstellung seiner Wahrnehmung. Es wird von ihm gewissermassen kein Bild gemacht, sondern ein Bild gedacht und literarisch hergestellt.³⁹¹ Die Herstellung des Bildes sowie die Einstellung stehen stets im Vordergrund der Darstellung. Neumann beschreibt den Haiku als eine „Erkennungsszene“ und einen „Wahrnehmungs-Augenblick“, in denen der Zeigegestus das Gezeigte überstimme. Was der Haiku in Szene setze, sei somit das leere Zeigen, das Klicken des Verschlusses der filmlosen Kamera oder das kindliche Zeigen und Benennen von etwas, „da!“, wie etwa Bitovs unterdrückter Ausruf bei der Arka Čarenca „Éto – mir“.³⁹²

Hiermit kommt zum Ausdruck, was nicht ausgedrückt werden kann. Der Haiku entspricht dem *Satori* des Zen, was ein Ergriffensein von der Sache als Ereignis und nicht als Substanz bedeutet.³⁹³ Bei Bitov kommt es jedoch, wie erwähnt, zur Überlagerung der zen-ästhetischen Weltanschauung mit der christlichen. An verschiedener Stelle fallen nämlich die Ausdrücke „Bog“ respektive „Gospodi“.³⁹⁴ Dennoch wird das Unausdrückbare bei Bitov in *Gruzinskij al'bom*, in *Vospominanija ob Agarcine. V ožidanii Zedazeni*, folgendermassen formuliert: „Zdes' nado zanovo učit'sja jazyku [...] čtoby nazvat' to, čto my vidim: m i r. [...] Mir éto vse. Peredo mnoj otvorilsja mir. Ja zastyl na poroge. Zamer v dverjach. Vorota v mir. Vrata mira. Ja stoju na

³⁸⁹Vgl. Barthes, S. 103.

³⁹⁰Vgl. ebd., S. 115.

³⁹¹Es gibt in Bitovs Armenientext weder Illustrationen, noch sollen die literarisch evozierten Bilder illustrativ sein. [Anm.; S.M.]

³⁹²Vgl. Neumann, S. 60-61. / Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, Kap. *Prostor*, S. 49.

³⁹³Vgl. Barthes, *Das Reich der Zeichen*, S. 108.

³⁹⁴Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 36, 49. *Gruzinskij al'bom*, S. 198.

poroge. *Éto ja stoju. Éto – ja*³⁹⁵.

Das Subjekt (*ja*) vermag die Welt nicht auszudrücken in ihrer Ganzheit, da sie als solche bereits existiert, und das Subjekt selbst Teil dieser Ur-Formulierung der Welt ist. Das Tor in die Welt als Metapher für den visuellen Zugang zur Welt beginnt hier beim Subjekt, es selbst ist die Schwelle. In solch einem übertragenen Sinn heisst dies, dass die Welt nur unmittelbar und subjektiv erfahrbar ist. Authentizität lässt sich nicht anders ausdrücken als durch eine Tautologie. Somit schreibt Bitov das, was nicht zu beschreiben ist, und folgt damit seinem tautologischen Ansatz entsprechend gewissermassen einer buddhistischen Tradition.

Bitov schreibt wohlverstanden nicht in der Form des Haikus, doch es werden Parallelen in der von Barthes geschilderten Charakteristik des Haikus und der literarischen Darstellung Armeniens erkennbar. Während Bitov nämlich vor allem seine eigene Wahrnehmung thematisiert, geht das eigentliche Armenien als Referenz seiner Reisebeschreibungen weitgehend verloren. Dabei fällt auf, dass Armenien selbst kaum deskriptiv charakterisiert wird. Vielmehr kommt Armenien als eine unwirkliche „strana ponjatij“³⁹⁶ zum Ausdruck, wo einerseits Authentizität im Lebensstil herrsche, andererseits Gegenstand und Begriff, respektive *signifiant* und *signifié*, eine untrennbare Einheit bilden würden.³⁹⁷ Die von Bitov dargestellte Wahrnehmung entspricht somit eher der Lesart eines Haikus: „*Ja glotal peresochšie v gorle slova i ne mog opisat’ tebjja. Kamnem byl kamnem, svet – svetom... Ja našel slovo «podlinnyj» i ostanovilsja na étom*“³⁹⁸.

9 Die Entsemantisierung des kaukasischen Topos’

9.1 Bitovs Begriff von *ottorgnut’*

Die Reise nach Armenien steht zur geplanten Reise nach Japan in einem besonderen Kontrast. Sie ist weder ein Aufbruch zur *terra incognita*, noch gelingt es, dabei die Grenzen des sowjetischen Imperiums zu überqueren. Bitov als reisender Protagonist bewegt sich auf einst russisch-imperialistischem, mittlerweile sowjetischem Territori-

³⁹⁵Bitov, *Gruzinskij al’bom*, S. 198.

³⁹⁶Vgl. Bitov, *Uroki Armenii*, S. 60.

³⁹⁷Diese Bezeichnung „strana ponjatij“ ist sehr ähnlich zum Titel *Das Reich der Zeichen* [Anm.; S.M.]

³⁹⁸Ebd.

um. Nichtsdestotrotz beschreibt sich der Reisende nicht als tragischen Gefangenen im Imperium, sondern vielmehr ironisch als den *Kavkazskij plennik*, emotional Befangenen ob der Schönheit des armenischen Landes und dessen Kultur.

Die Flucht an die sowjetische Peripherie ist eine Suche nach Freiheit in einem hermetisch abgeriegelten Raum. Wenn im Zusammenhang mit Bitov der Begriff Freiheit erwähnt wird, sei insbesondere die innere Freiheit als Denkfreiheit und Freiheit der subjektiven Wahrnehmung angesprochen. Die *Uroki Armenii* lehren nicht zuletzt, dass Freiheit beim Individuum selbst, in dessen Kopf stattfindet. Auffallend ist, wie Sowjetisches sowie kulturelle Gemeinsamkeiten zwischen Armenien und der eigenen Heimat vom Autor in den Beschreibungen tendenziell ausgeblendet werden.³⁹⁹

Die Konzentration richtet sich betont auf das, was der Reisende als „podlinnyj“ empfindet (siehe Kap. 5.2, S. 71). Als authentisch wird massgeblich die autochthone armenische Kultur beschrieben, aber ebenfalls all dasjenige, was in dieser materiell und visuell konkret erfahrbar ist. In diesem Sinne wird die Hinterfragung von Idealen deutlich (siehe ebenda). Dies betrifft vor allem die Literatur. Der sozialistische Realismus bildete seit den 30er Jahren einen idealtypischen Literaturkanon.⁴⁰⁰ „Gorkij und anderen Wortführern der Diskussion ging es darum, die Sowjetliteratur als eine Synthese⁴⁰¹ der beiden grossen Kunstsubstanzen des 19. Jahrhunderts, Romantik und Realismus, zu verwirklichen. Dabei sollte vom (kritischen) Realismus die künstlerische Methode, die mimetische Abbildung der Welt, von der Romantik aber der Geist, die emotional-optimistische Einstellung zur Welt gewonnen werden.“⁴⁰²

Romantische Werke, wie sie im ersten Teil der Arbeit genannt wurden, gehörten weitgehend zum literarischen Kanon der Stalin- sowie Tauwetterperiode. Dichter und Schriftsteller nach literarischem Format, wie es Belyj oder Mandel'stam waren, wurden hingegen aus der literarischen Öffentlichkeit ausgeblendet und privat eliminiert, sofern sie sich nicht anzupassen verstanden, was Belyj offensichtlich versuchte (siehe auch Kap. 2.5.2, S. 25). Stalin behielt sich als Diktator vor, die sowjetische

³⁹⁹Es existiert die Annahme, dass in der Sowjetunion aufgrund der politischen Gleichschaltung auf allen gesellschaftlichen Ebenen in verschiedenen Republiken ähnliche Phänomene entstanden sind. [Anm.; S.M.]

⁴⁰⁰1932 wurde durch das Dekret *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* der Vielfalt literarischer Gruppierungen ein Ende gesetzt, und der einheitliche sowjetische Schriftstellerverband wurde als die einzige Alternative gegründet. Vgl. Lauer, S. 664.

⁴⁰¹Unter Synthese ist gemäss Lauer keine logische Synthese zu verstehen, sondern vielmehr die Überstülpung eines fremden Modells. Vgl.ebd., S. 667.

⁴⁰²Ebd.

Literaturgeschichte nach eigenem Gusto umzuschreiben und neu zu gestalten. Aus diesem Grund sollte jedes Wort gestrichen und dem Vergessen anheim fallen, das sich nicht den sozialistischen Kriterien unterordnete.⁴⁰³

In den *Uroki Armenii* erhält insbesondere Mandel'stam erstmals, wenn auch indirekt, wieder eine Stimme, indem vor allem Zitate aus dem armenischen Gedichtszyklus mit dem Text verwoben werden.⁴⁰⁴ Nach Mandel'stams Tod wurde erstmals 1955 eine Sammlung seiner Werke, *Sobranie sočinenii*, von Struve, Gleb und Filippov, Boris in New York herausgegeben. Eine weitere dreibändige Sammlung erschien durch dieselben Herausgeber in Washington zwischen 1964-1969.⁴⁰⁵ Es ist wahrscheinlich, dass Bitov von diesen Editionen wusste und sich dazu Zugang verschaffen konnte. Bitov konzentrierte sich somit auf Mandel'stams Werk lange Zeit vor dessen Rehabilitation. Erst im Dezember 1973 wurde in der Sowjetunion der seit 1928 erste Band mit Gedichten *Stichotvorenija* herausgegeben.

Bitov sieht in Mandel'stam einen Nachfolger Puškins, daher betont er die Verwandtschaft zwischen den beiden Reisetexten, die die beiden Dichter über den Kaukasus geschrieben haben.⁴⁰⁶ Nicht nur der Titel des Mandel'stamschen Armenientexts *Putešestvie v Armeniju* ist mit demjenigen Puškins beinahe, bis auf ein paar Buchstaben, identisch, sondern auch in der Bedeutung von Reisen als Gewinnung von Freiraum stimmen die beiden Texte überein. Mandel'stams Reise kann als eine zur Wiege der Menschheit, zu einem „mythisch erweiterten Mittelmeerraum“⁴⁰⁷ vor dem Hintergrund seiner Sehnsucht nach Weltkultur verstanden werden.⁴⁰⁸

Bitov lässt Puškin und Mandel'stam als zwei authentische Stimmen in seinem

⁴⁰³Nach der Ära Stalin stellte man fest, dass die Dichtervernichtung selbst zu einem düsteren und tragischen Kapitel innerhalb der russischen Literaturgeschichte geworden war. Vgl. ebd., S. 668.

⁴⁰⁴Das Beispiel Mandel'stam beweist in tragischer Weise, dass der lyrische Text nur in seiner Mündlichkeit Authentizität bewahren kann. Da Mandel'stams Texte materiell nicht sicher waren, lernte seine Frau Nadežda grosse Teile seines Gedichtskorpus' auswendig, um diese der Nachwelt zu überliefern. Vgl. hierzu Schmid, U., *Russische Medientheorien*, S. 42.

⁴⁰⁵Osip Mandel'stam: *Sobranie sočinenii*. Struve, Gleb; Filippov, Boris (ed.). 3 vols. Washington 1964-69. Vgl. zu diesen Angaben Hughes, Robert P.: *Mandel'stam Rediscovered*. In: *The Russian Review*. vol. 33, No. 3. Juli 1974. S. 196. „JSTOR“: <http://www.jstor.org/pss/128011> (letzter Zugriff 09.06.09).

⁴⁰⁶Vgl. Sid, Igor': *Odisseja početnogo železnodorožnika* [Interview]. In: So-Obščenie. Nr. 7-8. Juli/August 2006. Publiziert unter: http://www.liter.net/=/Sid/conversations/sid_soob2006-0708_bitov.htm (letzter Zugriff 09.08.09).

⁴⁰⁷Dutli, 1997, S. 133.

⁴⁰⁸„Ja choču snova Ovidija, Puškina, Katulla, i menja ne udovletvorjajut istoričeskij Ovidij, Puškin, Katull.“ Mandel'stam, Osip É.: *Slovo i kul'tura*. In: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. t. 2. Moskva 1991, S. 224.

Reisetext zu Wort kommen. Puškin spielt folglich auf der intertextuellen Ebene ebenfalls eine wichtige Rolle. Die *Uroki Armenii* werden mit einem Zitat aus einem nicht sehr bekannten Reisetext des Dichters, *Putešestvie v Arzrum*, eingeleitet.

Mit *authentisch* sei die unverfälschte respektive ungefilterte Darstellung eigener Gefühlsregungen und Eindrücke gemeint. Puškin erscheint als der erste Dichter des goldenen Zeitalters, der vor den imperialen Zwängen in den Kaukasus flüchtete. Mandel'stam ist als eine Stimme der alten Welt, quasi als letzter wahrer Nachfolger Puškins zu verstehen, dem das Wort gewaltsam abgeschnitten wurde. Der Stalinismus bedeutet deshalb eine Zäsur in diesem natürlich gewachsenen literarischen Kunstschaffen.

Bitov, der Schreiben als Erkenntnisprozess bezeichnet, als eine Erkenntnis in Bewegung, folgt somit den Spuren einer literarischen Kultur. Das bedeutet jedoch weniger ein „Copy and Paste“ von Ideen, als vielmehr eine Übernahme von fremdem Text, der in das eigene Sinngefüge integrierbar ist. Aus Prätexten werden Motive zwar bewusst übernommen (*Kavkazskij plennik*, Blindheit, Sehen), erhalten jedoch eine neue, teilweise ironische, Verwendung in einem unterschiedlichen Kontext.

Bitov möchte explizit keine Ideen und Gedankenbilder übernehmen: *„Kakomu voinskomu podrazdeleniju možno priravnjat' ,Kavkazskogo plennika' ili ,Chadži-Murata' ? Suščestvenna bezuprečnost' chudožestvennoj formy – ne vybit'sja iz-pod obrazca... Trudno zajavit', čto oni napisali plocho. Napisat' – možno. O čem by my ni pisali... No silu ducha ne zajmeš' u soseda [...] Ja ne chotel postignut'. Ja chotel – ottorgnut'“⁴⁰⁹.*

Bitov wirft mit diesem Kommentar ein kritisches Licht auf die russische Tradition der Kaukasusliteratur und deren latent imperialen Charakter (siehe auch Kap. 2.5.3, S. 28). Mit „ottorgnut“ bezeichnet Bitov einerseits den Verzicht auf die Aneignung eines Topos, den Kaukasus, andererseits den Verzicht, den Spuren des russischen Kanons der Kaukasusliteratur zu folgen.

Der Rücksichtsgedanke gegenüber einer anderen Kultur und gegenüber Kultur überhaupt, als über die Jahrhunderte natürlich gewachsener Teil der Umwelt, spielt in Bitovs Texten eine wichtige Rolle. Bitov betrachtet den Kaukasus nicht lediglich

⁴⁰⁹Bitov, *Gruzinskij al'bom*, S. 191. Tietzes Übersetzung: „Mit welcher Truppeneinheit liesse sich ‚Der Gefangene im Kaukasus‘ oder ‚Hadschi-Murat‘ gleichsetzen? Wesentlich dabei ist die Mangellosigkeit der künstlerischen Form – bloss nicht aus dem *Kanon* [Hervorhebung; S.M.] fallen.“ In: Bitov, *Georgisches Album*, S. 19.

als Opfer eines russischen Feinds, sondern gleichermassen als Opfer einer russischen Leidenschaft: „*Počemu-to za ljubov’ju priznano neosporimoe pravo. Meždu tem sleduet sprosit’ togo, kogo ljubiš’: nužno li emu èto, bezotvetnoe, l’stit li... Prava ljubimogo ne učteny. On – žertva našej strasti*“⁴¹⁰.

Obwohl Armenien im imperialen und sowjetischen Kontext keine *terra incognita* mehr bezeichnet, fehlen dem literarischen Armenien in Bitovs *Uroki Armenii* die gewissermassen zu erwartenden zugeschriebenen russischen Signifier, die Orte wie Mccheta neu definiert haben, beispielsweise als ein Lermontovscher Ort (siehe *Mcyri*). Bitov macht somit *tabula rasa*: Die klassischen russischen Zuschreibungen, Bilder und Klischees fallen einer weitgehenden Amnesie zum Opfer.⁴¹¹

9.2 Die Kunst des Vergessens

Die Wechselwirkung zwischen Georaum und fiktionalisierten Räumen ist in der klassischen Kaukasus-Literatur von Bedeutung. Der literarische Schauplatz ist die „durchlässige Membran zwischen den Welten“.⁴¹² Mit anderen Worten, es kann von einer Wechselwirkung zwischen Autoren und Schauplätzen einerseits, andererseits von Lesenden und Schauplätzen ausgegangen werden. Andrej Belyj beispielsweise nimmt ganz die Rolle des Literaturtouristen ein, wenn er in Mccheta, in der Kirche Sveti Zchoveli, Lermontovs *Mcyri*⁴¹³ besuchen möchte: „[...] *i Mcchet osmotret’ osnovatel’no, [...] vzobrat’sja do Mcyri (do Lermontovskogo)*“⁴¹⁴. In seinen Reisebeschreibungen spürt er zudem literarischen Stimmungen nach und schreibt diese der Landschaft zu: „[...] *klassika linij, kotoroj my čarovalis’ u Mccheta, – isčezla bessledno; ne Puškin v Prirode; gospodstvujut: Lermontov, Vrubel’; otsjuda do samogo Vladikavkaza pošel stil’ gotičeskij*“⁴¹⁵.

Bitovs Haltung ist eine andere: Er sieht sich eher in der Position eines Unwissenden, eines Schülers, und schöpft aus seinem Nicht-Wissen⁴¹⁶ den Wert neuer

⁴¹⁰Bitov, *Gruzinskij al’bom*, S. 191.

⁴¹¹Spieker geht in seinen Untersuchungen zur dargestellten Wahrnehmung in *Uroki Armenii* und *Gruzinskij al’bom* jeweils von „Amnesia“ und „Iconoscepticism“ aus. Vgl. Spieker, S. 70-99.

⁴¹²Vgl. Piatti, S. 358.

⁴¹³„mcyri“ ist georgisch und bedeutet „Mönch“.

⁴¹⁴Belyj, *Veter s Kavkaza*, S. 91.

⁴¹⁵Ebd., S. 228.

⁴¹⁶Von Nicht-Wissen kann in Bezug auf die latent fiktive Ebene des Protagonisten gesprochen werden, nicht natürlich aber in Bezug auf die des Autors Bitov, der *weiss*, dies jedoch ausblendet. [Anm.; S.M.]

Erkenntnisse. Hierin scheint er mit Barthes in geistiger Verwandtschaft zu stehen. Dieser schreibt über seine Art, Dinge wahrzunehmen und darzustellen: „[...] ich bin ein Wilder, ein Kind – oder ein Verrückter; ich lasse alles Wissen, alle Kultur hinter mir, ich verzichte darauf, einen anderen Blick zu beerben“⁴¹⁷. Bitov scheint diese Haltung zumindest anzustreben (vgl. Kap. 7.4).

Obwohl Bitov keine visuellen Eindrücke zitiert, das heisst explizit auf ein Gemälde oder einen Künstler verweist, um eigene Eindrücke zu schildern, beerbt er implizit teilweise eine Blick- respektive Darstellungstechnik, wie beispielsweise die Vermeers.

Inbesondere das Zitat eines bildnerischen Kunstwerkes zur Beschreibung einer armenischen Landschaft oder der armenischen Architektur kann als eine paradigmatische Relation betrachtet werden, die Bitov zu durchbrechen versucht. Ähnlich verläuft es mit der Relation von Objekten und ihrer Geschichte. Spieker weist auf diesen Relationsunterbruch folgendermassen hin: „He [the hero; S.M.] progressively forgets any habitual connection between the mnemonic signifier (an inscription, ruin, etc.) and its referent. Bitov pursues an iconoclastic strategy of desemiotization and oblivion“⁴¹⁸.

Im Unterschied zu Mandel'stam kommt bei Bitov nicht die Sehnsucht nach Vergangenen zum Ausdruck. Bitov lässt eine Heraufbeschwörung der Vergangenheit nicht richtig zu (der Genozid an den Armeniern), vielmehr legt er von ihr eine Art Zeugnis ab, indem er deren Spuren in der Jetztzeit verortet. Er betont daher das Fortbestehen von Vergangenen in der Gegenwart und legt den Akzent auf kulturelle Kontinuität (siehe auch Kap. 4.3.2, S. 65). Insofern ist der Begriff „Vergessen“ nicht ganz angebracht. Er zeigt aber auf, dass sich der Erzähler während der Betrachtung eines Gegenstands keinen Assoziationen zu dessen Vergangenheit aufgrund eigenen Wissens hingibt. Bitovs Protagonist soll sich absolut auf seine eigene augenblickliche Wahrnehmung verlassen. Im Augenblick ist die Wahrnehmung der Vergangenheit selbst nicht möglich, sichtbar sind lediglich Spuren, die Teil der Gegenwart sind.

Spieker bezeichnet das, was bis anhin als Suche nach kultureller Kontinuität bezeichnet wurde, als nostalgische Suche nach der verlorenen Vergangenheit. Diese

⁴¹⁷Barthes, Roland: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980]. Frankfurt a/M. 2007, S. 60.

⁴¹⁸Spieker, S. 75.

Nostalgie sei alles, was zurückgeblieben sei im entstandenen Vakuum nach Stalins Tod.⁴¹⁹ Wenn es bei Bitov um die Tradierung des Authentischen geht, kann behauptet werden, dass es dies ist, was nach der stalinistischen Flut (um für einmal die Metapher der Sintflut zu verwenden) und innerhalb des poststalinistischen Vakuums gerettet werden muss. Spieker erwähnt den Berg Ararat als die Repräsentation des menschlichen Versuchs, gegen das absolute Vergessen anzukämpfen.⁴²⁰ Bitov geht auf eine solche Symbolik des Berges nie explizit ein. Lediglich der Versuch und die Schwierigkeit den Berg zu erblicken wird erwähnt. Erst kurz vor der Abreise ist der Berg angeblich vollends sichtbar. Bitov beschreibt ihn als: „*Molčalivaja gora – imenno takoe vpečatlenie obeta molčanija ona na menja proizvela. Možet, eto estestvenno dlja potuchševo vulkana*“⁴²¹. Der Berg erfährt in der Schilderung eine Anthropomorphisierung, die darauf hindeutet, dass der Berg einiges er- beziehungsweise überlebt hat. Nichtsdestotrotz bleibt dieser stets halb unsichtbare Berg eine Art unbekanntes Landeszentrum, eine Art leeres Zentrum.

Wenn man von Vergessen spricht, kann einerseits anhand eines neuen, anderen Sehens im Sinne Šklovskijs argumentiert werden, wonach das Ersterblicken des Fremden zu einem neuen Sehen des Gewöhnlichen führt. Die Konfrontation mit der Kultur widerlegt Erwartungen und korrigiert Wahrnehmungsschablonen.⁴²² Begreift man andererseits Armenien als einen literarischen Kunstraum (siehe auch Kap. 3.2.3, S. 38), respektive die Reise als einen sich schreibenden, literarischen Erkenntnisprozess, dann scheint eine *ver-rückte* Darstellung des Gegenstandes selbst (Armenien) plausibel. Es handelt sich in den *Uroki Armenii* weder um ein mimetisches Abbild der Reise, noch des Landes selbst. Spieker drückt dies folgendermassen aus: „[...] the journey proceeds but it does not originate. [...] In postmodernism, this *Zeitutopie* [of modernism, projected into an infinitely distant future; S.M.] is replaced by the pre-modern spatial utopia (*Raumutopie*). For the postmodernist, utopia no longer represents a transcendent reality outside of time and space. It thus foregoes the competitive relationship with reality“⁴²³. Hierzu bildet Barthes' Japan-Konstrukt eine Parallele.

⁴¹⁹Vgl. Spieker, S. 100.

⁴²⁰Vgl. ebd., S. 77.

⁴²¹Bitov, *Uroki Armenii*, S. 57.

⁴²²Vgl. Šklovskij, Viktor: *Obnovlenie ponjatija*. In: *Povesti o proze*. t. 1. Moskva 1966.

⁴²³Spieker, S. 90.

Bitov nimmt einerseits auf einzelne geographische und historische Orte sowie Einrichtungen ganz deutlichen Bezug, so dass es problematisch ist von Referenzlosigkeit zu sprechen. Andererseits erinnert die teilweise etwas prototypische Darstellung, beispielsweise des „strana ponjatij“, bereits an ein theoretisches Modell.

9.3 Armenien als postutopischer literarischer Topos in den *Uroki Armenii*

Im Vorwort zu den *Uroki Armenii* schreibt Bitov, dass es sich dabei um eine besondere Form des Erinnerns handle: „[...] *vospominanija o tom, kakoj Armenija byla, kakoj ee možno bylo uvidet*“⁴²⁴. Die Erinnerung geht zum Einen auf das authentische Armenien zurück, zum Andern auf die möglichen Eindrücke davon. Bitov scheint das Original in seiner Erinnerung (das anhand der Reflexion im Prinzip bereits Kopie ist) mit einer ganzen Reihe von dessen Abbildern, Be- und Zuschreibungen zu konfrontieren. Wie im letzten Kapitel erwähnt, wird ein realer Referent (das Beschriebene) überlagert von fiktiven Zuschreibungen. Daher wirft der Text epistemologische Fragen auf. Bewegt sich der Protagonist mehr innerhalb einer reflektierten Realität oder in der Fiktion? In Anbetracht des thematisierten Schreibprozesses sowie der Kommentare und Fussnoten unter anderem scheint eine traditionelle mediale Trennung von Leben und Kunst zu verschwimmen.

Das Oberkapitel *Urok jazyka* mit *Azbuka* und *Bukvar'* erinnert an Vladimir Majakovskijs *Sovetskaja azbuka* (1919), in der die Gedichtinitialen durch bewegte Figuren aus der aktuellen Politik dargestellt wurden. Die verkörperlichten Buchstaben waren somit nicht nur leichter erlernbar, sondern mit ideologischem Inhalt gefüllt.⁴²⁵ Im Kontrast hierzu stellt Bitov in seinem *Bukvar'*, das die Stadt Erevan ist, lediglich die Initialen gewöhnlicher und sinnentleerer Objekte auf: „[...] *v poiskach [...] D – druga, ž – žilja i P – prosto tak*“⁴²⁶. Das Beispiel dieser *Azbuka* zeigt, dass Armenien zum anti-ideologischen Modell stilisiert wird. Bei den *Uroki Armenii* handelt es sich somit nicht lediglich um ein eklektizistisches Zitatspiel intertextueller Verweise und Anspielungen sowie selbstreferentieller Signifikantenketten, sondern um einen reflektierten Rückbezug auf die Avantgarde, Moderne und den Utopismus und

⁴²⁴Bitov, *Uroki Armenii*, S. 13.

⁴²⁵Vgl. Zimmermann, S. 44.

⁴²⁶Bitov, *Uroki Armenii*, S. 18.

die damit verbundenen Traumata. Dabei wird der stalinistische Utopismus kritisch behandelt. Bitovs Text gehört bereits zu einer postutopischen Zeit des Sowjetzeitalters. Es dreht sich folglich um einen literarisch vollzogenen Paradigmenwechsel, eine analytische Dekonstruktion von früh- sowie spätsozialistischem Welt- und Geschichtsverständnis, der bei Bitov stattfindet.⁴²⁷

Während in der Moderne noch ein intensiver Prozess des *žiznetvorenje* zur Überwindung der Geschichte angestrebt wurde, galt die Geschichte im sozialistischen Realismus bereits als überwunden.⁴²⁸ Während beispielsweise Malevič das Verschwinden der Perspektive und somit die Absage an den dreidimensionalen Raum als Durchbruch in die Freiheit erlebt und daher die Zerstörung des Horizonts als Durchbruch des Künstlers zum Ewigen und Wahren erblickt, müsste Bitov, ähnlich wie es Erik Bulatov beschreibt, darin lediglich eine zweidimensionale Fläche erkennen: „Malevič verbietet den Raum einfach. Er geht hin und schafft ihn mit einem revolutionären Dekret ab. [...] über die Ebene kannst du nicht fliegen, auf der idealen Ebene kannst du nicht einmal kriechen“⁴²⁹. Bitovs Konzentration richtet sich ganz auf den Raum respektive auf die Rauntiefe, die Horizontlinie als kreisförmiger Ausdruck der Welt und deren natürlicher Zyklen. Bitovs Devise lautet, um es auf einen Nenner zu bringen: „*Zdes ja uvidel mir*“⁴³⁰. Insofern erscheint der von Spieker vorgeschlagene Begriff „Raumutopie“ für das Modell Armenien (*Uroki Armenii*) als plausibel. Die Zeit wird in Bezug auf das Sein und Reisen im Raum automatisch eine davon untrennbare Komponente im Text. Thematisiert wird die Relation von Raum und Zeit, indem Bitovs Protagonist das Gleichgewicht zwischen Vergangenheit und Zukunft sucht, nämlich in der Gegenwart, in der er sich selbst tatsächlich verorten kann. Der Raum dieser Verortung ist Armenien. Dieses erscheint bar jeglicher sozialistischer Determinierung. Unter Letzterer wird die Hervorhebung historischer Errungenschaften als Momente absoluter Determinierung verstanden.⁴³¹

⁴²⁷Vgl. Zusammenfassung der Dissertationsschrift von Inke Arns: »*Objects in the mirror may be closer than they appear!*« *Die Avantgarde im Rückspiegel – Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*. Publiziert unter: <http://www.inkearns.de> (letzter Zugriff 09.06.09).

⁴²⁸Vgl. Spieker, S. 83-84.

⁴²⁹Bulatow, Erik: *Ob odnoschenii Malevitscha k prostranstvu*. Erschienen in: A-Ya. Nr. 5. Paris 1983, S. 26-31. Zit nach: Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion* [Aus dem Russischen von Leupold, Gabriele]. (2. Aufl.) München/Wien 1996. S. 91-92.

⁴³⁰Bitov, *Uroki Armenii*, S. 51.

⁴³¹Vgl. Spieker, S. 86.

In diesem Sinne wird anhand Bitovs Armenienmodell und der Suche nach Authentizität ein Vertrauen gegenüber der subjektiven Wahrnehmung betont. Durch intertextuelle Anschlüsse zu Dichtern wie Mandel'stam und Puškin verdichtet sich der literarische Topos Armenien zu einer Symbiose von kaukasischen Reise- und Dichterkontexten. Dieses Armenien wird zum Sinnbild des Authentischen, zum Ort des sinnlichen Wahrnehmens. Die Reise wird im wörtlichsten Sinne zur Erkenntnisreise, zur „poznanie v dviženii“, die sich der Autor erschreibt.⁴³² Was den Reisenden gemäss Bitov erwartet, ist nichts anderes als die Konfrontation mit sich selbst: „*Kto stroit dom – ne tot v domu živet / Kto sozdal žizn' – ne iščet smysla žizni. / Mysl' svyšče – ne sama sebja pojmet. / Puskajsja v put' – i v nem sebja nastigni...*“⁴³³.

10 Die *Uroki Armenii* als früher Text der sowjetischen Postmoderne

10.1 Die Raumutopie oder museale *nonsite*?

Die Opposition *site – nonsite*, die der amerikanische Künstler Robert Smithson in den 60er Jahren als Theorie entwarf und in seinen Installationen verwirklichte, problematisiert den Begriff des Ortes und somit des Raums sowie die Begriffe Authentizität (Original) und Kopie.⁴³⁴

Gemäss Smithson verweisen Museen und Archive anhand ihrer Objekte auf einen anderen, den originären Ort. Das Museum bezeichnet Bitov daher als einen Nicht-Ort, während die Herkunft der Objekte einen realen geographischen Ort bezeichnet. Innerhalb dieser Opposition *site – nonsite* bezieht die *site* die Authentizität durch die nicht-originären *nonsite* (Museum), während das Museum seine Existenzberechtigung durch den Bezug auf die *sites* erhält.⁴³⁵

In einem Museum kommen verschiedene Repräsentationsformen zusammen: Gemälde, Kunst-, Alltagsobjekte (Ethnographisches Museum), Photographien, Karten,

⁴³²Vgl. Sid, *Odisseja početnogo železnodorožnika* [Interview], S. 2 (Online-Publikation).

⁴³³Bitov, Andrej: *Pejsaž* [Batum 1982]. In: Imperija v četyrech izmerenijach. t. 3 *Kavkazskij plennik*. Char'kov/Moskva 1996, S. 335.

⁴³⁴Zu Smithsons Installation *Nonsite (Oberhausen 1968)* siehe Abbildung im Anhang.

⁴³⁵Vgl. Spieker, Sven: *Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs*, In: ders. (Hg.): *Bürokratische Leidenschaft. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. In: copyrights. Bd. 13. Berlin 2004, S. 11.

Berichte. Gemäss Spieker wird im Museum und im Archiv der originäre Ort rekonstruiert beziehungsweise für den Betrachter konstruiert.⁴³⁶

Die *Uroki Armenii* wurden bisher in der Arbeit insbesondere als Textgebäude (Kap. 3.2.2, S. 35), Verräumlichung von Zeit (Kap. 4.3.2, S. 65, Kap. 4.3.3, S. 68) und als Raummodell thematisiert. Der Begriff Raumutopie drängt sich in dem Zusammenhang geradezu auf. Allerdings verweisen nicht nur Titel und Überschriften, sondern auch einzelne erwähnte Reisestationen und Einrichtungen, wie die Arka Čarenca, Gechard und das Matenadaran-Institut, auf einen originären Ort (*site*). Die Opposition *originärer Raum – literarischer Raum (Textraum)* ist eine Problematik, die bei Bitov zu Vorschein kommt und deren er sich offensichtlich bewusst ist. Ein Buch über eine Reise nach Armenien kann im Prinzip ebenfalls als eine Art *nonsite* verstanden werden, da die Erzählung an reale geographische Orte, dort befindliche Einrichtungen, Gegenstände und Personen anknüpft. Über Armenien erstellt Bitov allerdings im Laufe der Erzählung kein charakteristisches Bild, sondern weist ihm und dessen Erscheinungen lediglich allgemeine Attribute wie „kruglaja“ oder „podlinnyj“ zu. Armenien erscheint weniger als seine eigene Rekonstruktion, sondern eher als Modell davon, wie der Reisende es wahrnimmt oder wahrnehmen möchte. So werden im Text selbst Landkarten weder beschrieben, noch erklärt, sondern dekonstruktivistisch dargestellt. In manchen Schilderungen werden Formen, Farben und Bewegungen geschildert, die sich mit keinem Ort ausser mit der subjektiven Wahrnehmung und Imagination verknüpfen lassen. Man könnte sagen, der Text sei eine museale *nonsite*, deren *site* der subjektive Standpunkt des Autors ist.⁴³⁷ Bitov scheint darum bemüht zu sein, diese *nonsite*, das Museum seiner Eindrücke, innerhalb des Textes zur *site*, zum eigentlichen Ort seiner Darstellungen zu machen. Insofern verhandelt Bitov seinen Reisetext über Armenien innerhalb des Reisetexts über Armenien. Daher verläuft die Suche nach zeitlichem Kontinuum und kultureller Authentizität gewissermassen zweiseitig. Einerseits auf die Darstellung des armenischen Beispiels (inhaltliche Ebene), andererseits auf die Darstellung der eigenen Schreibearbeit (textuelle Ebene) bezogen.

⁴³⁶Vgl. Spieker, 2004, S. 11.

⁴³⁷Die Idee der musealen *nonsite* scheint Bitov in irgendeiner Form, früher oder später, gehabt zu haben; spätestens als er *Puškinskij dom* verfasste, einen *roman muzej*.

10.2 Die *Uroki Armenii* innerhalb der Evolution der russischen Postmoderne

Anhand der nicht stringent-linearen und fragmentarischen Erzählweise, „Punktir-Prinzip“⁴³⁸, sowie durch die ausgeprägte Intertextualität und dekonstruktivistischen Darstellungsverfahren, scheinen mit *Uroki Armenii* und *Gruzinskij al'bom* auf den ersten Blick zwei geradezu postmoderne Werke vorzuliegen. Die *Uroki Armenii* sind jedoch in den 60er Jahren entstanden, lange bevor der postmoderne Diskurs in Russland seinen Anfang nahm. In der russischen Diskussion über den Beginn der russischen Postmoderne spricht man von den späten 70er und frühen 80er Jahren.⁴³⁹ Mark Lipovetsky entdeckt jedoch in Bitovs Werken aus den 60er Jahren bereits postmodernistische Tendenzen.⁴⁴⁰ Unter dieser Perspektive muss berücksichtigt werden, dass Bitov damals nicht bewusst an einem postmodernen Diskurs beteiligt sein konnte.⁴⁴¹ Bitovs Text ist daher nicht im eigentlichen Sinn postmodern, sondern er ist von einer gewissen Postmodernizität.

An dieser Stelle muss schliesslich danach gefragt werden, wie die Postmoderne in Russland aussieht. Raoul Eshelman bezeichnet die russische Postmoderne nicht als einen Avantgardismus, sondern als langsamen evolutionären Prozess, der in der späten Sowjetzeit einsetzt. Die Postmoderne sei folglich keine Schöpfung des absolut Neuen, sondern vielmehr die Rearrangierung bekannter Techniken und Verfahren. Sie sei einerseits als Reaktion auf die utopische und totalitäre Spätmoderne der Stalin-Ära zu verstehen, andererseits als die Verwendung altbekannter stilistischer Verfahren und die Rückbesinnung auf das prästalinistische Erbe. Der Versuch nach Anknüpfung an die Moderne während der Stagnationsperiode bedeute daher nicht, dass diese Literatur selbst modernistisch oder retro-modernistisch sei.⁴⁴²

Gemäss Eshelman ist die repetitive Verwendung modernistischer stilistischer Verfahren nicht lediglich eine Repetition, sondern es würden in ihr bestimmte er-

⁴³⁸Zit. nach Lauer, S. 809.

⁴³⁹Vgl. Eshelman, Raoul: *Early Soviet Postmodernism*. In: Schmid, Wolf (Hg.): *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*. Bd. 12. Berlin/Frankfurt a/M. (etc.) 1997, S. 24.

⁴⁴⁰Vgl. Lipovetsky, Mark: *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*. New York 1999, S. 12.

⁴⁴¹Vgl. auch Kary, Dunja: *Andrej Bitov: Ein postmoderner Präzedenzfall? Periodisierungsmodelle einer sowjetrussischen Postmoderne und Bemerkungen zur Indifferenz*. In: Gözl, Christine; Otto, Anja; Vogt Reinhold (Hg.): *Romantik – Moderne – Postmoderne*. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 15. Bern/Frankfurt a/M. (etc.) 1998, S. 311.

⁴⁴²Vgl. Eshelman, S. 10-19.

kenntnistheoretische Verschiebungen erkennbar.⁴⁴³ In diesen erkenntnistheoretischen Verschiebungen sieht Eshelman den eigentlichen evolutionären Prozess. Aus diesem Grund kritisiert er eine ahistorische Perspektive auf die sowjetische Nachkriegsliteratur, die lediglich nach Anzeichen ästhetischer Innovation und stilistischer Verfahren suche, nicht aber danach, wie diese Verfahren Teil einer Argumentation wurden. Die Innovation der Postmoderne findet somit gemäss Eshelmans Konzeption vielmehr auf einer argumentativen und organisationalen Metaebene als im eigentlichen Material der Kunst statt.⁴⁴⁴

Möglicherweise ist Bitovs Text *Uroki Armenii* in der Frühphase dieses kontinuierlichen Prozesses einzuordnen. Mit einiger Sicherheit kann hier, am Ende dieser Arbeit, behauptet werden, dass es sich bei der Postmodernität dieser Erzählung nicht lediglich um stilistische Prinzipien, sondern um eine reflexive Schreibpraxis handelt und um das, was Bitov mit *ottorgnut'* bezeichnet – die Verschiebung schlechthin.

11 Synthese

Ein zentraler Aspekt in Bitovs Text ist der Kontinuitätsgedanke. Auf der Suche nach kultureller Kontinuität und künstlerischer Authentizität weicht Bitov vom sozialistischen sowie avantgardistischen Kultur- und Geschichtsdiskurs ab und bewegt sich literarisch von der zeitlichen Utopie weg, hin zur Raumutopie, in der Raum und Zeit zur untrennbaren Einheit werden.

Bitov schreibt mit den *Uroki Armenii* einen Text, der sowohl inhaltlich als auch auf der Textebene explizit auf den Texten Puskins und Mandel'stams beruht. Abgesehen davon wird explizit oder implizit auf weitere literarische sowie künstlerische Prätexte Bezug genommen. Die inhaltlich dargestellte Sehnsucht und Suche nach kultureller Kontinuität, nach einem Raum, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen Existenzberechtigung haben, wird anhand intertextueller Bezüge auf die beiden genannten Dichter nachvollzogen. Der Text wirkt dadurch nicht lediglich beschreibend, sondern auch performativ. Dieser Wunschraum wird folglich literarisch geschaffen und ist deshalb nicht erfahrbar, sondern lediglich nachvollziehbar. Dieser literarische Wunschraum bezieht sich zwar auf Armenien, doch

⁴⁴³Vgl. Eshelman, S. 11.

⁴⁴⁴Ebd., S. 12.

dieses erscheint vielmehr als Anlass zu dieser Raumkonstruktion, sozusagen als Anlass zur literarischen Reise, als der eigentliche Referenzraum. Es handelt sich somit um einen Raum in der Schwebelage, der nicht mit den objektiven räumlichen Gegebenheiten des Georaums zu verwechseln ist. Die Armenienreise ist als Reise durch die eigene Wahrnehmung eine Kopfreise. Damit ist das Werk eine Art persönlicher Raum, das einen persönlichen Wunschraum bezeichnet. In dieser Hinsicht funktioniert dieser Raum äusserst ähnlich wie derjenige, der in Roland Barthes *Das Reich der Zeichen* zum Ausdruck kommt.

Nebst der tautologischen Darstellung der Dinge ist es die Kontinuität des Lebens sowie die Verortung des Menschen innerhalb des irdischen und kosmischen Kreislaufes, die Bitovs dargestellte Wahrnehmungsmuster in eine ästhetische Relation zum japanischen Zen-Buddhismus setzen.

Am Ende der Lektionen bleibt zu fragen, was der reisende Schüler aus dem Buch der Welt gelernt hat. Die Bitovsche Antwort lautet: Nichts. Bitovs Argumentation läuft darauf hinaus, dass er sich nichts aneigne, sondern lediglich erfahre. Die Erkenntnis trifft ihn als den authentischen Moment, in dem gesagt wird: „Das ist es!“ oder „ [Vot!; S.M.] Èto – mir“.

A Texte

A.1 3. Strophe aus *The Burial of Sir John Moore at Corunna*

No useless coffin enclosed his breast,
Not in sheet or in shroud we wound him;
But he lay like a warrior taking his rest
With his martial cloak around him.

A.2 Das einleitende Puškin-Zitat in Bitovs Text (eine frühe Version)

Легкий, одинокий минарет свидетельствует о бытии исчезнувшего селения. Он стройно возвышается между грудями камней, на берегу иссохшего потока. Внутренняя лестница еще не обрушилась. Я взобрался по ней на площадку, с которой уже не раздается голос муллы. Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичках проезжими офицерами. Суета сует! Граф *** последовал за мною. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены – счастливец, – а я свое.

Любите самого себя,
Любезный, милый мой читатель.

A.3 Ausschnitt aus den endgültigen Versionen *Putešestvie v Arzrum*

Легкий, одинокий минарет свидетельствует о бытии исчезнувшего селения. Он стройно возвышается между грудями камней, на берегу иссохшего потока. Внутренняя лестница еще не обрушилась. Я взобрался по ней на площадку, с которой уже не раздается голос муллы. Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичках славолюбивыми путешественниками.

Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda, in A.S. Puškin: Polnoe sobranie sočinenij. Leningrad 1948, S. 448. A.S. Puškin: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. Moskva 1980, S. 656.

B Karten und Reiserouten



Abbildung 9: Der Kaukasus und die Reiseroute Puškins.



Abbildung 10: Landkarten und Steine – die *Nonsite* von Oberhausen (Robert Smithson, 1968).

Bibliographie

Textauswahl

- [1] Belyj, Andrej: *Veter s Kavkaza. Vpečatlenija*. Moskva 1928.
- [2] Belyj, Andrej: *Armenija* [1929]. Erevan 1985.
- [3] Bitov, Andrej: *Uroki Armenii* [1972]. In: *Sem' putešestvij*. Leningrad 1976, S. 261-398.
- [4] Bitov, Andrej: *Gruzinskij al'bom* [1985]. In: Imperija v četyrech izmerenijach. t. 3 *Kavkazskij plennik*. Char'kov/Moskva 1996, S. 188-326.
- [5] Bitov, Andrej: *Pejsaž* [Batum 1982]. In: Imperija v četyrech izmerenijach. t. 3 *Kavkazskij plennik*. Char'kov/Moskva 1996, S. 335.
- [6] Bitov, Andrej: *Uroki Armenii* [1972]. In: Imperija v četyrech izmerenijach. t. 3 *Kavkazskij plennik*. Char'kov/Moskva 1996, S. 7-134.
- [7] Bitov, Andrej: *Uroki Armenii* [1972]. In: *Putešestvie iz Rossii*. Moskva 2003, S. 13-139.
- [8] Bitow, Andrej: *Georgisches Album. Auf der Suche nach Heimat*. Frankfurt a/M. 2003.
- [9] Lermontov, Michail Ju.: *Demon. Vostočnaja povest'* [1841]. In: Sobranie sočinenij. t. 2. Moskva 1958, S. 81-112.
- [10] Mandel'stam, Osip Ė.: *Putešestvie v Armeniju*. In: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Moskva 1991, S. 137-176.
- [11] Mandel'stam, Osip Ė.: *Slovo i kul'tura*. In: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. t. 2. Moskva 1991, S. 222-227.
- [12] Mandel'stam, Osip Ė.: *Utro akmeizma* [Essay]. In: Sobranie sočinenij v četyrech tomach. t. 2. Moskva 1991, S. 320-325.
- [13] Mandel'stam, Osip Ė.: *Armenija*. In: Polnoe sobranie stichotvorenij. Nr. 134-145. Sankt-Peterburg 1995, S. 187-191.

- [14] Mandelstam, Ossip: *Die Reise nach Armenien*. (5. Aufl.) Frankfurt a/M. 1997.
- [15] Puškin, Aleksandr S.: *Kavkazskij plennik*. In: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. t. 1. Moskva 1980, S. 501-522.
- [16] Puškin, Aleksandr S.: *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda*. In: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. t. 2. Moskva 1980, S. 651-686.
- [17] Tolstoj, Aleksej: *Aëlita*. Moskva 1975.

Sekundärliteratur

- [1] Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a/M. 2008.
- [2] Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen* [1970]. Frankfurt a/M. 1981.
- [3] Barthes, Roland: *Die Lust am Text* [1973]. Frankfurt a/M. 2006.
- [4] Barthes, Roland: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [1980]. Frankfurt a/M. 2007.
- [5] Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York 2002.
- [6] Bugaeva, Klavdija N.: *Vospominanija o Belom*. In: Modern Russian Literature and Culture. Studies and texts. Vol. 2. Berkeley 1981.
- [7] Bühler, Hans-Peter: *Jäger, Kosaken und polnische Reiter: Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*. Hildesheim/Zürich 1993.
- [8] Chances, Ellen: *Andrei Bitov. The ecology of inspiration*. In: Cambridge studies in Russian literature. Cambridge 1993.
- [9] Chances, Ellen: *The superfluous man in Russian literature*. In: Cornwell, Neil (Hg.): *The Routledge Companion to Russian Literature*. London 2001, S. 111-122.
- [10] Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart 2004.

- [11] Doetsch, Hermann: Einleitung zu *Körperliche, technische und mediale Räume*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt a/M. 2006, S. 195-209.
- [12] Ebert, Christa: *Man muss sehen können: Andrej Belyjs Reisetexte »Der Wind vom Kaukasus« und »Armenien« als ästhetische Lektion*. In: Kissel, Wolfgang Stephan (Hg.): *Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2009, S. 181-208.
- [13] Eggenstein-Harutunian, Margret: *Einführung in die armenische Schrift*. Hamburg 2000.
- [14] Eshelman, Raoul: *Early Soviet Postmodernism*. In: Schmid, Wolf (Hg.): *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*. Bd. 12. Berlin/Frankfurt a/M. (etc.) 1997.
- [15] Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. (Zweite über- setzte Aufl.) Frankfurt a/M. 2004.
- [16] Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetuni- on*. (2. Aufl.) München/Wien 1996.
- [17] Gumpfenberg von, Marie-Carin; Steinbach, Udo (Hg.): *Der Kaukasus. Ge- schichte, Kultur, Politik*. München 2008.
- [18] Hessel, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin 1984.
- [19] Hornäk, Sara: *Causa sui und causa immanens. Spinoza, die Immanenz und die Malerei Vermeers*. In: Bohlmann, Caroline; Fink, Thomas; et.al. (Hg.): *Licht- gefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer, Leibniz und Spinoza*. München 2008, S. 227-241.
- [20] Irigaray, Luce: *Der Ort, der Zwischenraum. Eine Lektüre von Aristoteles: Phy- sik IV, 2-5*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt a/M. 2006, S. 244-260.
- [21] Kary, Dunja: *Andrej Bitov: Ein postmoderner Präzedenzfall? Periodisierungs- modelle einer sowjetrussischen Postmoderne und Bemerkungen zur Indifferenz*.

- In: Gözl, Christine; Otto, Anja; Vogt Reinhold (Hg.): *Romantik – Moderne – Postmoderne*. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 15. Bern/Frankfurt a/M. (etc.) 1998, S. 296-323.
- [22] Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2000.
- [23] Lipovetsky, Mark: *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*. New York 1999.
- [24] Lotman, Jurij: *Theatersprache und Malerei. Zum Problem der ikonischen Rhetorik* [1979]. In: Schmid, Ulrich (Hg.): *Russische Medientheorien*. In: Facetten der Medienkultur. Bd. 6. Bern 2005, S. 153-168.
- [25] Neumann, Gerhard: *Roland Barthes' Theorie des Deiktischen*. In: Mersch, Dieter (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München 2003, S. 53-74.
- [26] Petersen, Jürgen H.: *Fiktionalität und Ästhetik: eine Philosophie der Dichtung*. Berlin 1996.
- [27] Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen 2008.
- [28] Rambach, Christiane: *Vermeer und die Schärfung der Sinne*. Weimar 2007.
- [29] Reisner, Oliver: *Georgien – Transitland im Süden*. In: Von Gumpfenberg, Marie-Carin; Steinbach, Udo (Hg.): *Der Kaukasus. Geschichte, Kultur, Politik*. München 2008, S. 34-47.
- [30] Rišina, Irina: *Raznye dni čeloveka* [Interview]. In: Literaturnaja Gazeta. Nr. 30. 22. 07. 1982, S. 6.
- [31] Röd, Wolfgang: *Dialektische Philosophie der Neuzeit*. München 1986.
- [32] Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. (2. Aufl.) Frankfurt a/M. 2007.

- [33] Schmid, Ulrich: *Russische Medientheorien*. In: ders. (Hg.): *Russische Medientheorien*. In: Facetten der Medienkultur. Bd. 6. Bern 2005, S. 9-94.
- [34] Schmid, Wolf: *Andrej Bitov – Master «Ostrovidenija»*. In: *Proza kak poëzija. Stat'i o povestvovanii v russkoj literature*. Sankt-Peterburg 1994, S. 206-214.
- [35] Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*. (5. Aufl.) Berlin 1979.
- [36] Schumann, Hans Wolfgang: *Handbuch Buddhismus. Die zentralen Lehren: Ursprung und Gegenwart*. München 2008.
- [37] Seo, Audrey Yoshiko: *Enso. Zen Circles of Enlightenment*. Boston/London 2007.
- [38] Sippl, Carmen: *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*. In: Slavistische Beiträge. Bd. 347. München 1997.
- [39] Šklovskij, Viktor: *Obnovlenie ponjatija*. In: *Povesti o proze*. t. 1. Moskva 1966.
- [40] Sollers, Philippe: *Sur le matérialisme* [1969]. In: Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen* [1970]. Frankfurt a/M. 1981, S. 79.
- [41] Spieker, Sven: *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose. Postmodernism and the Quest for History*. In: Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 11. Frankfurt a/M. (etc.) 1996.
- [42] Spieker, Sven: *Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs*, In: ders. (Hg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*. In: copyrights. Bd. 13. Berlin 2004, S. 7-25.
- [43] Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München 2007.
- [44] Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild - das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmediaen Text: Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin 2004.
- [45] Waugh, Patricia: *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. (Neuauf., 1. Aufl. 1984.) London/New York 1990.

- [46] Zimmermann, Tanja: *Bild-Sprachen für neue Menschen: Ideogramm und Piktogramm im revolutionären Russland*. In: Ackermann, Marion (Hg.): *Piktogramme. Die Einsamkeit der Zeichen*. (Zur Ausstellung Kunstmuseum Stuttgart, 4.11.2006-25.2.2007) München 2006, S. 36-55.

Quellen aus dem Internet

- [1] „Armjanskoe bjuro putešestvij“: <http://www.abp.am/tourist/sights/other/charenc/> (letzter Zugriff 09.08.09).
- [2] Arns, Inke: »*Objects in the mirror may be closer than they appear!*« *Die Avantgarde im Rückspiegel – Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*. URL: <http://www.inkearns.de> (letzter Zugriff 09.06.09).
- [3] Barthes, Roland: *Kursbuch* 5. Mai 1966, S. 190-196. „Leibniz-Rechenzentrum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften“: <http://www.lrz-muenchen.de/~nina.ort/barthes.html> (letzter Zugriff 08.06.09).
- [4] Belousenko, Aleksandra: Eintrag zu Andrej Bitov. „Elektronnaja biblioteka Aleksandra Belousenko“: http://www.belousenko.com/wr_Bitov.htm (letzter Zugriff 08.06.09).
- [5] Burkert, Walter: *Heiliger Schauer. Biologische und philologische Blicke auf ein Phänomen der Religion*. In: Neue Zürcher Zeitung. 13. 09. 2008. „NZZ Online“: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/heiliger_schauer_1.830444.html (letzter Zugriff 08.06.09).
- [6] Ermolov, Aleksej Petrovič: *Zapiski Alekseja Petroviča Ermolova s priloženijami* [Hg. N.P. Ermolov]. č. 2. 1865 Moskva. „Ermolov.org.ru“: <http://ermolov.org.ru/book/zapisgruz.htm> (letzter Zugriff 09.06.09).
- [7] Freie Universität Berlin: Eintrag zu Roland Barthes. „Literaturtheorien im Netz“: <http://www.literaturtheorien.de> (letzter Zugriff 08.06.09).

- [8] Hughes, Robert P.: *Mandel'shtam Rediscovered*. In: *The Russian Review*. vol. 33, No. 3. Juli 1974. S. 196. „JSTOR“: <http://www.jstor.org/pss/128011> (letzter Zugriff 09.06.09).
- [9] Sid, Igor': *Odisseja početnogo železnodorožnika* [Interview]. In: *So-Obščenie*. Nr. 7-8. Juli/August 2006. URL: http://www.liter.net/=/Sid/conversations/sid_soob2006-0708_bitov.htm (letzter Zugriff 09.08.09).
- [10] Šklovskij, Viktor: *Iskusstvo kak priem*. In: *O teorii prozy*. Moskva 1925, S. 7-20. „OPOJAZ: materialy, dokumenty, publikacii“: <http://www.opojaz.ru/manifests/> (letzter Zugriff 08.06.09).

Abbildungsverzeichnis

- 1 *Yerevan topographic map in Russian. Original scale 1:200,000. Portion of Soviet General Staff. Map K-38-XXXIII 1987*. „Perry-Castañeda Library Map Collection“ in „University of Texas Libraries“: http://www.lib.utexas.edu/maps/commonwealth/yerevan_84.jpg, 16.06.09. 8
- 2 Lermontov, Michail Ju.: *Voенно-Gruzinskaja doroga bliz Mcchetj (Kavkazskij vid s saklej)* (1837). Institut russkoj literatury, Sankt-Peterburg. In: *Literaturnye mesta Rossii*. (Verl. „Sovetskaja Rossija“) Moskva 1987. URL: http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paintings_by_Mikhail_Lermontov,_1837.jpg, 16.06.09. 14
- 3 Roubaud, Franz: *Studie zum Achulgho-Panorama* (1888) (90 x 122 cm). In: *Jäger, Kosaken und polnische Reiter: Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis*. Hildesheim/Zürich 1993, S. 87. 14
- 4 Vrubel', Michail A.: *Letjaščij demon* (1899). Russkij muzej, Sankt-Peterburg. Photographie von George Shuklin. URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%92%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C_-_%D0%9B%D0%B5%D1%82%D1%8F%D1%89%D0%B8%D0%B9_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD_\(1899\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%92%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C_-_%D0%9B%D0%B5%D1%82%D1%8F%D1%89%D0%B8%D0%B9_%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD_(1899).jpg), 16.06.09. 21

5	Petrossian, Suren: Vergleichstafel. In: Eggenstein-Harutunian, Margaret: <i>Einführung in die armenische Schrift</i> . Hamburg 2000, S. 90.	51
6	Vermeer van Delft, Jan: <i>Lezende vrouw in het blauw</i> (1664). Rijksmuseum. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Jan_Vermeer_van_Delft_012.jpg , 16.06.09.	80
7	Web-Blog pursell-arm.livejournal.com. URL: http://pics.livejournal.com/pursell_arm/pic/000058az , 16.06.09.	92
8	Ryochu Nyoryu: <i>Enso</i> . In: Seo, Audrey Yoshiko: <i>Enso. Zen Circles of Enlightenment</i> . Boston/London 2007, S. 43.	97
9	URL: maps.google.com , 31.05.09.	120
10	URL: http://www.kaput.gr/03/smithson.htm , 14.06.09.	121