

Identität – Alterität – Hybridität
Zur Funktion des Kaukasus
in der russischen romantischen Literatur
und im Film des postsowjetischen Russlands

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Verena Krüger
aus Elmshorn

WS 2007 / 2008

Erstgutachterin: Prof. Dr. Elisabeth Cheauré

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Christine Engel

Drittgutachter: Prof. Dr. Thomas Klinkert

Vorsitzende des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Gisela Riescher

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 25.07.2008

Inhalt

I. Einleitung	1
1. Forschungsbericht	
1.1 Zur Kaukasus-Literatur der Romantik	7
1.2 Zu Tschetschenien im postsowjetischen Film	17
2. Fragestellungen und methodisches Vorgehen	20
II. Theoretische Grundlagen	
1. Orientalismus	25
2. „Nation“ und „Geschlecht“	30
3. Subjektkritik – Performativität – Hybridität	35
III. (Kultur-) Historischer Hintergrund: Militärische Eroberung des Kaukasus und kulturelle Expansion	
1. Militärische Eroberung und Widerstand	46
2. Kurtourismus und Verbannung	57
3. Ethnografische Studien und akademische Orientalistik	61
IV. Literarische Kaukasus-Diskurse der Romantik	
1. Systematisierender Überblick: Bipolare Repräsentationen	67
1.1 Zur Opposition „Natur“ vs. „Kultur“ – Landschaftsdarstellungen und Geschlechter-Konstruktionen	
1.1.1 Vom „Erhabenen“ und „Schönen“ in den westeuropäischen Debatten	68
1.1.2 Quellen des „Erhabenen“ und „Schönen“ in der russischen Kaukasus-Literatur	74
1.1.3 Der Kaukasus als weiblich konnotiertes Naturidyll – die Kategorie des „Schönen“	78
1.1.4 Der gebirgige Kaukasus – die maskulin konnotierte Kategorie des „Erhabenen“	83
1.1.5 „Erhabenheit“ und männliches Dichter-Ich	90
1.1.6 Zusammenfassung	93
1.2 Zum kolonialen Kontext	
1.2.1 Literarische Orientalisierungen	95
1.2.2 Die Alteritätsfiguren der „Wilden“	101
1.2.3 Interkulturelle Begegnungen: „captivity narrative“, die „schöne Wilde“, Freiheits- und Liebesdiskurse	108
1.2.4 Zusammenfassung	112

Exkurs 1: „Narodnost“ – Romantik – (Selbst-) Orientalisierung in der russischen Literaturkritik	114
2. Vielstimmigkeit, Heterogenität, Hybridisierungen und dekonstruktive Verfahren – ausgewählte Werke von A. S. Puškin, M. Ju. Lermontov, E. P. Rostopčina und E. A. Gan	140
2.1 A. S. Puškins <i>Kavkazskij plennik</i> – „Und er denkt: das ist ein trügerischer Traum“	141
2.2 M. Ju. Lermontovs Verspoem <i>Izmail-Bej</i>	146
2.2.1 Zum Inhalt	147
2.2.2 Affirmation von bipolaren Repräsentationsmustern	148
2.2.3 Ästhetische Distanz, Infragestellen von Identität, Hybridisierungstendenzen	153
2.2.4 Zusammenfassung	161
2.3 M. Ju. Lermontovs <i>Bëla</i> und <i>Maksim Maksimyč (Geroj našego vremeni)</i>	163
2.3.1 Mehrfachcodierungen	166
2.3.2 Zusammenfassung	176
2.3.3 Die hybride Figur als Repräsentant russischer nationaler Identität?	177
2.3.4 Zusammenfassung	183
2.4 Der Kaukasus in der Lyrik E. P. Rostopčinas	
Exkurs 2: Im kulturellen Zentrum: E. P. Rostopčina (1811-1858)	185
2.4.1 <i>Èl'brus i ja</i> : Das weibliche Dichter-Ich im Kaukasus	190
2.4.2 <i>Nardzan</i> : Der nationale „Text“	200
2.4.3 <i>Prosti Kavkaz!</i> – „Zeit für den Rückweg, zu meinen verdorrten Steppen“	212
2.4.4 Zusammenfassung	225
2.5 E. A. Gans Erzählung <i>Vospominanie Železnovodska</i>	
Exkurs 3: In der „Provinz“: E. A. Gan (1814-1842)	227
2.5.1 <i>Vospominanie Železnovodska</i> : Zum Forschungsstand	233
2.5.2 Zum Inhalt	235
2.5.3 Einschreiben in die literarischen Kaukasus-Diskurse	236
2.5.4 Das weibliche Subjekt im Kaukasus	239
2.5.5 Die Rahmenhandlung: Affirmation oder Subversion?	242
2.5.6 Zusammenfassung	245

2.6 A. S. Puškins <i>Putešestvie v Arzrum</i>	248
2.6.1 Der / die in die Fremde Reisende	251
2.6.2 Multiple Identitäten	252
2.6.3 Mimikry, Ähnlichkeit von Ich und Anderem, hybrider Raum	263
2.6.4 Alterität in medialen Versatzstücken	266
2.6.5 Zusammenfassung	272
2.7 Männliche vs. weibliche Autorschaft?	274
3. Resümee zu den literarischen Kaukasus-Diskursen der Romantik	276
V. Tschetschenien im Film des postsowjetischen Russlands	290
1. Politisch-militärische Hintergründe der Tschetschenienkriege	290
2. Zur Berichterstattung im russländischen Fernsehen	301
3. <i>Kavkazskij plennik</i>	305
3.1 Topoi, Motive und Narrative des 19. Jahrhunderts	306
3.2 Staat – Nation – Gender	311
4. Uneindeutigkeit, Desorientierung und Parodie	
4.1 Ein Kontrollpunkt in der Peripherie: <i>Blokpost</i>	319
4.1.1 Distanzierung von nationalem Kriegspathos	320
4.1.2 Der Kaukasus als Raum der Uneindeutigkeit und Fremdheit	325
4.1.3 Rekurse auf den literarischen Kaukasus der Romantik?	330
4.2 <i>Dom durakov</i>	333
4.2.1 Parodistische Demontage „nationaler Projekte“	335
4.2.2 Rekurse auf literarische Topoi und Diskurse des 19. Jahrhunderts	345
5. Konstruktionen nationaler „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“	348
5.1 Das männliche Kriegsoffer: <i>Čistilišče</i>	348
5.2 Der männliche Kriegsheld	
5.2.1 Russland – Tschetschenien – der „Westen“: <i>Vojna</i>	352
5.2.1.1 Zur Wirkungsmacht der literarischen Kaukasus-Diskurse der Romantik	360
5.2.2 Schutz der Heimat im Dienste des Staates: <i>Marš-brosok</i>	363

5.2.3 Kampf gegen den „internationalen Terrorismus“: <i>Mušskaja rabota</i>	370
5.2.4 Forderung nach nationaler Einheit: <i>Čest' imeju</i>	372
5.3 Weibliche Trauer: <i>Kavkazskaja ruletka</i>	376
6. Zusammenfassung	384
VI. Literatur- und Filmverzeichnis	
1. Primärliteratur	392
2. Filmverzeichnis	394
3. Sekundärliteratur	395
Danksagung	410

I. Einleitung

Nach der Auflösung der Sowjetunion 1991, in der von sozialen, ökonomischen, politischen und kulturellen Transformationsprozessen geprägten Übergangsphase, stellte sich für den neu zu konstituierenden Staat in unerwarteter Brisanz die Frage nach seinem Territorium. Die russische Politik hielt für den Kaukasus kein kohärentes Konzept parat. Die auf politischer Ebene unklaren russisch-tschetschenischen Beziehungen mündeten 1994 in den Tschetschenienkrieg, der 1996 beendet wurde. Diesem Krieg folgte der zweite Tschetschenienkrieg, der 1999 begann.

Für Kenner der Situation war von Anfang an klar, dass aus russischer Perspektive dabei nicht nur die aktuellen politischen Konflikte und ökonomische Interessen, wie Erdöl bzw. Transitrouten für Öl und Erdgas, eine Rolle spielten. Vielmehr ist offensichtlich, dass diese Konflikte in ein kulturelles Feld eingebettet sind, das auch die politischen Rahmenbedingungen prägt. Denn die russische Kultur hält einen Bestand an Kaukasus-Bildern bereit, die maßgeblich im 19. Jahrhundert und hier wiederum im Medium romantischer Literatur entwickelt wurden. Bis heute, auch für die aktuelle Situation, liefern offenbar die Kaukasus-Darstellungen des 19. Jahrhunderts in direkter oder indirekter Weise Orientierungs- und Interpretationsmuster. Allein der Titel von Sergej Bodrovs Spielfilm aus dem Jahr 1996, *Kavkazskij plennik* (Gefangen im Kaukasus¹), der auf die gleichnamige Erzählung (1872) von Lev Tolstoj zurückverweist, welche wiederum auf das Verspoem *Kavkazskij plennik* (1821) von Aleksandr Puškin rekurriert, verdeutlicht die hohe Wirkungsmacht der literarischen Kaukasus-Diskurse des 19. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit, wie u.a. die russische Populärkultur der Gegenwart zeigt.

Die russische Kaukasus-Literatur der 1820er/1830er Jahre kann dabei als Medium der ersten eingehenden Auseinandersetzung um die Definition einer russischen kollektiven bzw. nationalen Identität gesehen werden, die intensiv vor der Folie eines „Anderen“, deutlich entweder als „Orient“ oder als „Europa“ markiert, verhandelt wurde. Die Markierung des „Orient“ als Projektionsfläche für Alterität konnte hierbei auf europäische Traditionen zurückgreifen. Denn parallel zur (dauerhaften) Eroberung des Kaukasus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die russische Literatur westeuropäische Einflüsse der so genannten Orient-Literatur auf – beispielsweise über die Rezeption der

¹ Aus dem russischen Titel geht nicht eindeutig hervor, was er bezeichnet: „Der kaukasische Gefangene“ oder „Der Gefangene im Kaukasus“. In Deutschland wurde der Film unter dem Titel *Gefangen im Kaukasus* gezeigt; der Titel des Verspoems von Puškin wird in der Regel mit *Der Gefangene im Kaukasus* übersetzt.

Werke von Lord Byron – und übertrug diesen Orientalismus in spezifischer Weise auf den Kaukasus.

Edward W. Said zeigt in seiner Studie *Orientalism*, wie westeuropäische Diskurse des 18. und 19. Jahrhunderts den Topos „Orient“ geformt haben.² Er beschreibt „Orientalismus“ als einen Identitäts- und Machtdiskurs, der aus westlicher Perspektive eine hierarchische Differenz zwischen dem „Orient“ und dem „Okzident“ generiert. Der „Orient“ werde dabei zu einer homogenen Einheit konstruiert, indem aus der „westlichen“ Identität Anteile, wie beispielsweise Irrationalität, Passivität, Feminität und Brutalität, ausgelagert und auf den „Osten“ / „Asien“ projiziert werden. Damit veranschaulicht Said zugleich, dass der Alterität, dem „Orient“, in der Regel Eigenschaften zugeschrieben werden, die emotional negativ bewertet werden. Im- oder explizit können damit Dominanzansprüche über das „Andere“ legitimiert werden. Dadurch verschaffe sich der „Okzident“ erst eine stabile, homogene Identität und legitimiere zugleich seinen kolonialen Machtanspruch über den „Orient“.

Said, welcher der postkolonialen Literaturtheorie entscheidende Impulse geliefert hat, beschreibt damit zugleich den Mechanismus von individuellen wie kollektiven Identitätsbildungen schlechthin. Identität, das „Eigene“, wird bekanntlich erst aus der Differenz zu einer Alterität, dem „Anderen“, hervorgebracht. In diesem Prozess werden bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten dem „Eigenen“ zugeschrieben, während andere aus dem „Selbst“ ausgelagert und auf die Alterität projiziert werden. Eine Gemeinschaft kann sich erst durch einen solchen Identitätsbildungsprozess konstituieren, eine Bindung der Mitglieder untereinander herstellen und sich gegenüber den Nicht-Mitgliedern abgrenzen. Die Analyse von kollektiven Identitätsdiskursen verschafft somit Aufschluss über das Selbstverständnis einer Gemeinschaft.

Die Grenze, die zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ gezogen wird, kann mehr oder weniger starr sein. Identitätsdiskurse tendieren allerdings dazu, ein „Dazwischen“ kaum zuzulassen. Das Bedürfnis nach Identität verlangt in der Regel nach Eindeutigkeit. Uneindeutigkeit kann dagegen leicht verunsichern. In dem Ringen um Identität und Eindeutigkeit kann zugleich eine Erklärung dafür gefunden werden, weshalb Identitätsbildungsprozesse auch dazu neigen, Entwürfe des „Eigenen“ und „Anderen“ nicht als „gemacht“, konstruiert und damit als variabel zu beschreiben, sondern, ganz im Gegenteil, diese als „natürlich“ gegeben zu vermitteln, ihnen einen „echten Wesenskern“ zuzuschreiben, sie zu essenzialisieren. Somit wird eine als „natürlich“ ausgelegte Basis

² Vgl. Edward W. Said: *Orientalismus*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981 [Orientalism. London u.a. 1978].

geschaffen, auf welche wiederum in der Bestimmung der Identität zurückverwiesen werden kann.

Diese Mechanismen der Identitätsbildung wurden ganz ähnlich auch für die Konstruktionen von nationalen Gemeinschaften gezeigt. So verlaufen nationale Identitätsfindungsprozesse über sozio-kulturelle Konstruktionen des „Anderen“; eine nationale Identität wird über die Differenz zu einer „Alterität“, etwa zu einer anderen „Nation“, generiert. Auch in nationalen Diskursen wird meist verschleiert, dass diese Differenz in einer bestimmten historischen Phase erst diskursiv produziert wurde. Die Zugehörigkeit einer nationalen Gemeinschaft wird dabei häufig als „Natur“ ausgewiesen, beispielsweise indem der „Ursprung“ dieser Großgruppe tief in der Geschichte verankert wird.

Auch die feministische bzw. Gender-Forschung kam – im Hinblick auf die Konstruktionen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ – zu ähnlichen Erkenntnissen über die Mechanismen von Identitätsbildungen. So wurde gezeigt, dass das komplementäre, bürgerliche Geschlechterverhältnis in einem bestimmten historischen und kulturellen Kontext in Westeuropa hervorgebracht wurde.³ Während dabei etwa Emotionalität, Irrationalität und Passivität als „natürliche“ weibliche Eigenschaften ausgewiesen wurden bzw. werden, steht der Mann, komplementär dazu, dominant für Rationalität und Aktivität. Auch in dieser asymmetrischen Geschlechter-Konstellation ist ein hierarchisches Verhältnis angelegt. Ein Pol, die „männliche“ Perspektive, das „Eigene“, beansprucht die Definitionsmacht und bringt „Weiblichkeit“ als sein „Anderes“ hervor, indem das aus dem „Selbst“ Abgespaltene auf die Frau projiziert wird.

Erst in jüngerer Zeit wird im Kontext der Gender und Postcolonial Studies der Fokus auch auf die Verschränkungen und Interdependenzen der Kategorien „nationale“ und „geschlechtliche Identität“ gerichtet.⁴ Diese Forschungsrichtung, die sich erst in der Anfangsphase befindet, geht davon aus, dass nationale Identitätsfindungsprozesse in enger Verflechtung mit Konstruktionen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ verlaufen. Dabei wird berücksichtigt, dass sowohl das komplementäre Geschlechterverhältnis als

³ Aufgrund der Vielzahl von Studien aus verschiedenen Disziplinen in diesem Forschungsbereich sei lediglich exemplarisch auf einige wenige hingewiesen, z.B. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979; oder etwa für die psychoanalytische Perspektive: Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin u.a. 1991; Verena Ehrich-Haefeli: Zur Genese der bürgerlichen Konzeption der Frau: der psychohistorische Stellenwert von Rousseaus Sophie. In: Literarische Entwürfe weiblicher Sexualität. Hg. von Johannes Cremerius u.a. Würzburg 1993 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche; 12), S. 89-134.

⁴ Vgl. hierzu ausführlicher Kap. II.2 „Nation“ und „Geschlecht“ in der vorliegenden Arbeit.

auch nationale Identitätsbildungsprozesse in einem bestimmten historisch-kulturellen Kontext diskursiv hervorgebracht wurden. Für westeuropäische Diskurse wurde beispielsweise verdeutlicht, dass sich eine nationale Gemeinschaft in ihrem Selbstbild gegenüber einer anderen „Nation“ abgrenzt, indem die „Alterität“ auch geschlechtlich codiert und dabei meist feminisiert wird. Sowohl für die Abgrenzung einer „Nation“ nach außen als auch für die interne Differenzierung einer nationalen Gemeinschaft werden hierbei geschlechtlich markierte Zuschreibungen und Symbolisierungen angewendet. So wurde gezeigt, dass Männern und Frauen innerhalb einer Nation verschiedene Funktionen und Formen der Zugehörigkeit zugewiesen werden. Während in bestimmten historischen Phasen „Weiblichkeit“ beispielsweise symbolisiert wird, um die „Nation“ bildhaft darzustellen, wird dagegen den männlichen Mitgliedern z.B. die Funktion von aktiven Staatsbürgern zugewiesen, aus deren Kreis Frauen ausgeschlossen sind. Solche Symbolisierungen und Funktionalisierungen stabilisieren sowohl die Geschlechter-Ordnung als auch die Vorstellung von einer nationalen Gemeinschaft. Da diese Diskurse historisch variabel sind und von Kultur zu Kultur differieren, gilt es, den jeweiligen Kontexten nachzuspüren. *Eine* Konstante scheint sich allerdings abzuzeichnen. So wurde hervorgehoben, dass nationale Identitätsbildungsprozesse, verschränkt mit Geschlechter-Konstruktionen, insbesondere in Zeiten von kriegerischen Auseinandersetzungen forciert und konsolidiert werden: Ein „zentraler Fokus der Konstruktion nationaler und geschlechtlicher Identitäten ist der Krieg“, formuliert etwa Charlotte Tacke in prägnanter Weise.⁵ Zunehmend rückt auch die Bedeutung von Imperialismus und Kolonialismus für nationale Identitätsbildungsprozesse und deren Interdependenzen mit der Kategorie „Gender“ in das Interesse der internationalen Forschung.⁶

Erst wenn die Verschränkungen dieser Kategorien offengelegt werden, können nationale und Geschlechter-Mythen hinterfragt, ihre wechselseitigen Funktionalisierungen sichtbar gemacht und Gründe für die Wirkungsmacht dieser Diskurssysteme gefunden werden.

Russische nationale Diskurse weisen in diesem Kontext ein spezifisches Muster der Identitätsfindung auf. Wie etwa Boris Groys verdeutlicht hat, konstruierte die russische Kultur seit dem 18. Jahrhundert ihre nationale Identität zunehmend, indem sie sich als

⁵ Charlotte Tacke: Geschlecht und Nation. In: Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918. Hg. von Sophia Kemlein. Osnabrück 2000 (= Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau; 4), S. 15-32, hier S. 22.

⁶ Vgl. hierzu beispielsweise Roach Pierson, die anregt, unter Berücksichtigung dieser Aspekte über Benedict Andersons Schrift *Imagined Communities* (1983) hinauszugehen: Ruth Roach Pierson: Nations: Gendered, Racialized, Crossed with Empire. In: Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century. Hg. von Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall. Oxford/New York 2000, S. 41-61.

das „Andere“ des „Westens“ betrachtete.⁷ Damit beschreibt er ein Verhältnis, das von einem zwiespältigen Verhältnis Russlands zu Westeuropa, der Artikulation von Identifikation und Abgrenzung gegenüber der Imagination „Westen“, geprägt ist. Ähnlich wie in Westeuropa werden für die Konstruktion der eigenen nationalen Identität auch in Russland Bildlichkeiten und Metaphoriken des Geschlechter-Gegensatzes funktionalisiert. Vorstellungen von „Weiblichkeit“ spielen dabei in der Konstruktion der russischen Kultur gegenüber Westeuropa eine besondere Rolle.⁸ Es zeigt sich darin, dass – in bestimmten Zeitabschnitten tritt dies stärker hervor, in anderen gerät es mehr in den Hintergrund und wird überlagert von anderen Entwürfen – sich die russische kollektive Identität seit dem 18. Jahrhundert als weiblicher Gegenpart zu einem mit „Männlichkeit“, Rationalität und Aktivität konnotierten „Westen“ identifizierte.

Gerade während der russischen Romantik, in jener Zeit, als Diskurse um die eigene nationale Identität im Verhältnis zu Westeuropa intensiviert fortgeführt und dem „Eigenen“ verstärkt Eigenschaften zugeschrieben wurden, die mit „Weiblichkeit“ konnotiert wurden bzw. werden, entsteht eine Fülle an Literatur über den Kaukasus. In die russische Literatur fließt dabei u.a. der westeuropäische Orientalismus ein, der (in modifizierter Weise) auf den Kaukasus angewendet wird. Damit wird zugleich ein Identitätsdiskurs übernommen, der ursprünglich, als Macht- und Abgrenzungsdiskurs, den „Orient“ als das effeminierte „Andere“ im Gegensatz zu einem männlich markierten europäischen „Selbst“ hervorbrachte.

In der slavistischen Forschung wurde bereits vielfach der Frage nachgegangen, inwiefern der Kaukasus, besonders in der russischen romantischen Literatur, als Projektionsfläche für die russische Identitätsfindung instrumentalisiert wurde.⁹ Die Debatte um den Said'schen Orientalismus-Begriff hat der von den Postcolonial Studies inspirierten Forschung in Bezug auf das russische Kaukasus-Bild bedeutende Impulse geliefert. Vernachlässigt wurde bislang jedoch zum einen die Frage nach den Verschränkungen und Interdependenzen der Diskurse um die russische nationale Identität mit jenen um „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“. Zum anderen wurde nicht hinreichend reflektiert und analysiert, inwiefern die russische Kaukasus-Literatur der Romantik Interferenzen von Identitätsdiskursen widerspiegelt. Die Annahme, dass sich Überlagerungen, Destabilisierungen bzw. Brüche in diesen Diskursen niederschlagen, drängt sich vor dem

⁷ Boris Groys: Die Erfindung Rußlands. München/Wien 1995, S. 8.

⁸ Vgl. hierzu etwa für die 1820er Jahre: *Exkurs 1: „Narodnost“ – Romantik – (Selbst-) Orientalisierung* in der vorliegenden Untersuchung.

⁹ Vgl. hierzu auch Abschnitt I.1 *Forschungsbericht* in der vorliegenden Studie.

Hintergrund der oben skizzierten Spezifik russischer Identitätsfindungsprozesse auf: Wird einerseits die russische nationale Identität in Abgrenzung zu Westeuropa als das weiblich konnotierte „Andere“ imaginiert und andererseits der westeuropäische Orientalismus-Diskurs auf den Kaukasus übertragen, der eigentlich das „männliche, europäische Selbst“ mit einem feminisierten „Orient“ kontrastiert, so ist davon auszugehen, dass es leicht zu Instabilitäten, Brüchen und Hybridisierungen im Selbst- und Fremdbild kommen kann.

Für die Dynamik von Identitäts- und Alteritätsbildungen, für synkretistische Tendenzen sowie für Hybridisierungsprozesse stellt – so lautet eine der Hypothesen in der vorliegenden Arbeit – die russische Kaukasus-Literatur der Romantik ein geeignetes Forschungsfeld dar. Theoretische Grundlagen bieten hierfür die neueren kulturwissenschaftlichen Konzepte von Homi K. Bhabha (in Bezug auf koloniale Verhältnisse und Hybridisierungsprozesse) sowie von Judith Butler (in Bezug auf Geschlechter-Diskurse).¹⁰

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen Diskurse um die russische nationale Identität und Gender, die über den Kaukasus geführt werden. Diese sind in ihren Verschränkungen und gegenseitigen Funktionalisierungen zu analysieren. Um dabei sowohl diejenigen Repräsentationsmuster herausarbeiten zu können, die Identität und Alterität als homogene, geschlossene, bipolar organisierte Einheiten hervorbringen, als auch solche, die Instabilitäten, fließende Differenzen, dekonstruktive Tendenzen und Hybridisierungen generieren, sind verschiedene methodische und theoretische Ansätze im Kontext der Gender und Postcolonial Studies zu korrelieren.

Hervorzuheben ist, dass es dabei nicht um ein Zwiegespräch differenter Kulturen geht. Thema ist somit nicht der Dialog der verschiedenen kaukasischen mit der russischen Kultur, die ein Wechselspiel eingehen. Betrachtet wird ausschließlich ein *Monolog* der russischen Kultur, für welche der Kaukasus als Projektionsfläche dient.

Die Fragestellung nach „nationaler Identität“ und „Geschlechter-Konstruktionen“ wird zunächst auf die russische Kaukasus-Literatur der Romantik angewendet. Anschließend wird der Blick – hierfür gelten dieselben Analysekategorien – auf das Medium Film des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts gerichtet: russische Spielfilme und Fernsehserien über die Tschetschenienkriege. Durch die Wahl dieser Zeitabschnitte

¹⁰ S. Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen 2007 (= Stauffenburg Discussion; 5) [The Location of Culture. London/New York 1993]; Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerik. von Kathrina Menke. Frankfurt a.M. 1991 [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London 1990].

werden zwei Perioden betrachtet, in denen die Frage nach der eigenen nationalen Identität virulent diskutiert wurde bzw. wird und die zugleich von kriegerischen Auseinandersetzungen um kaukasisches Territorium geprägt waren bzw. sind.

Der filmanalytische Abschnitt wird dabei zugleich Aufschluss über die Wirkungsmacht von Repräsentationen der so genannten „hohen Kultur“ des 19. Jahrhunderts geben. Dabei ist zu klären, inwiefern literarische Diskurse der Romantik in der aktuellen Populärkultur reaktiviert werden. Die Frage nach der heutigen Breitenwirkung greift damit auch ein Anliegen der Cultural Studies auf, die das Verständnis des Kulturbegriffes erweitert und in diesem Zuge u.a. auch die populäre Kultur zu ihrem Forschungsgegenstand erhoben haben.

Die Parallelen der Kaukasus-Darstellungen in Sergej Bodrovs Film *Kavkazskij plennik* zu den literarischen Kaukasus-Repräsentationen der Romantik beschränken sich nicht auf den Filmtitel. Es ist beispielsweise augenscheinlich, dass überdies das Handlungsmuster sowie etwa der Topos des Zivilisationsgefälles große Ähnlichkeiten zu literarischen Darstellungen der Romantik aufweisen. Damit bietet ein literarischer Repräsentationsmodus der Romantik in dieser filmischen Inszenierung des ersten Tschetschenienkrieges ein Orientierungsmuster für die aktuelle Situation. Zu prüfen ist allerdings, ob sich die Parallelen, die in dem Film von Bodrov erkennbar sind, in späteren Filmen und Fernsehserien fortsetzen, oder ob sich womöglich signifikante Modifizierungen abzeichnen.

I.1 Forschungsbericht

I.1.1 Zur Kaukasus-Literatur der Romantik

Studien zur russischen Kaukasus-Literatur, zu russisch-kaukasischen Kulturkontakten sowie zur russisch-kaukasischen Geschichte sind so zahlreich vorhanden, dass die Forschungslage fast unüberschaubar ist. Ich beschränke mich deshalb in meinem Forschungsüberblick auf jene Arbeiten, die unmittelbar für die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit relevant sind. Selbst innerhalb dieses Bereiches liegt eine Fülle an Sekundärliteratur vor, die den Kontext von Imperialismus und Kolonialismus berücksichtigt bzw. Identitäts- und Alteritätsdiskurse fokussiert, speziell auch hinsichtlich der Kategorie „Gender“. Dabei handelt es sich v.a. um Arbeiten, die von der sowjetischen

Ideologie inspiriert sind, und um solche, die im Kontext der Gender und Postcolonial Studies entstanden sind.

Die sowjetische Forschung der späten 1920er bis etwa Mitte der 1930er Jahre, welche die Kaukasus-Literatur des 19. Jahrhunderts vor der Folie von Imperialismus und Kolonialismus betrachtete, ist vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ideologie zu sehen, die das autokratische Zarenreich moralisch der Unterdrückung der Völker des multiethnischen Staates anklagte. So sind diese frühen sowjetischen literaturwissenschaftlichen bzw. literaturkritischen Studien von einem verurteilenden Gestus geprägt, der sich auf die angeblich eindeutige imperialistische Ideologie in den literarischen Werken bezieht.¹¹ Deutlich kommt diese Perspektive etwa in N. Svirins Aufsatz *Russkaja kolonial'naja literatura* (1934) zum Ausdruck, der maßgeblich der Kaukasus-Literatur der Romantik gewidmet ist.¹² Darin distanziert sich der Verfasser von jenem vor-sowjetischen Forschungsdiskurs, der die „Orient“-Darstellungen in der russischen Literatur lediglich auf westeuropäische literarische Einflüsse zurückführte und als eine byronistische bzw. rousseauistische Modeströmung bezeichnete.¹³ Svirin erläutert ausführlich, dass das „alte“ Russland eines der ältesten und größten Kolonialreiche sei, was sich in der russischen Literatur widerspiegele. Die „exotische“ bzw. „orientalische“ Thematik erkläre sich somit aus der Geschichte des russischen Staates, die in der Romantik allerdings westeuropäische Einflüsse aufgenommen habe.¹⁴ Im Unterschied zu Byrons Texten transportierten die Kaukasus-Werke der russischen romantischen Literatur – nach Svirins literar-historiografischer Lesart – in erster Linie die Großmachtinteressen des zaristischen Staates in ästhetisierter Weise. Die Werke von A. S. Puškin, A. A. Bestužev-Marlinskij und M. Ju. Lermontov, die für den Autor zu den Hauptwerken der russischen „Kolonialliteratur“ zählen, verdeutlichten dies.¹⁵ Zwar schlägt sich in Svirins Aufsatz die frühe sowjetische Ideologie nieder, die das Zarenreich und dessen imperialen Charakter ausdrücklich als „reaktionär“ ablehnt und im gleichen Zuge die literarischen Werke negativ bewertet; doch die Fragen nach der Bedeutung von Imperialismus und Kolonialismus für die russische Literatur sowie jenen nach westeuropäischen Einflüssen

¹¹ Einen guten und prägnanten Überblick über die sowjetische Forschung zur Kaukasus-Literatur bietet z.B. Layton in ihrem Einleitungskapitel: Susan Layton: *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge 1994.

¹² N. Svirin: *Russkaja kolonial'naja literatura*. In: *Literaturnyj kritik: ežemesjačnyj žurnal literaturnoj teorii, kritiki i istorii literatury* 9 (1934), S. 51-79.

¹³ Vgl. ebd., S. 52-54.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 56-62.

¹⁵ Textanalysen lässt diese Arbeit allerdings vermissen, da lediglich einige Zitate aneinandergereiht werden (vgl. z.B. ebd., S. 76f.).

bzw. genuin russischen Traditionen sind an sich heute, im Kontext der Postcolonial Studies und nach dem Zerfall der Sowjetunion, wieder aktuell.¹⁶ Zu dieser Sichtweise in der Literaturwissenschaft bzw. -kritik der frühen Sowjetzeit ist außerdem auf S. Vel'tmans Monografie *Vostok v chudožestvennoj literature* (1928) hinzuweisen, die sich in einigen Kapiteln auf die russische Kaukasus-Literatur bezieht.¹⁷

Die sowjetische Perspektive auf die Geschichte Russlands änderte sich in der Folgezeit. Zwar wurde der Imperialismus rückblickend nicht positiv gewertet, doch wurde er, wie etwa auch die Eroberung des Kaukasus, nicht mehr eindeutig verurteilt. Die Kolonisierung des Kaukasus wurde nun teilweise mit dem Argument legitimiert, dass die kaukasische Bevölkerung somit vor den Expansionszielen anderer Großmächte, wie jenen des Osmanischen Reiches, geschützt worden sei. Außerdem sei damit der Weg für den Vielvölkerstaat Sowjetunion geebnet worden.

Die Studien zur russischen Kaukasus-Literatur, die in diesem ideologischen Kontext entstanden sind, unterteilten nun maßgeblich die Darstellungen in einerseits diejenigen einer „konservativ-reaktionären“ Strömung und in andererseits jene einer „progressiv-revolutionären“. In erster Linie wurden die Werke von Puškin, Lermontov und Bestužev-Marlinskij der „progressiven“ Strömung zugeordnet; teilweise erkannte man auch beide Tendenzen in ein und demselben Werk. Diese Einteilung ermöglichte, die zaristische Autokratie und deren imperialistischen Charakter moralisch zu verurteilen und dennoch das klassische Erbe der russischen Literatur für den sowjetischen Kanon zu bewahren. Dies betraf insbesondere Werke von Schriftstellern, die den Dekabristen oder deren Umfeld zugerechnet wurden. Deutlich schlägt sich diese Perspektive auf die russische Kaukasus-Literatur der Romantik beispielsweise in B. S. Vinogradovs Monografie *Kavkaz v russkoj literature 30-ch godov XIX veka (Očerki)* von 1966 nieder.¹⁸ Vinogradovs These zufolge artikulierten die Vertreter der progressiven Strömung in ihren Werken ihre Einstellung, die – im Unterschied zu jener der „Reaktionären“ – gegen

¹⁶ Svirin bietet außerdem einen Überblick über russische Texte mit „orientalischer“ Thematik, die aus dem 18. Jahrhundert stammen. So nennt er u.a. Übersetzungen aus *Tausend und einer Nacht*. Was Hinweise auf Primärliteratur betrifft, die für das Studium der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts in diesem Kontext von Interesse ist, wird man in Svirins Aufsatz fündig.

¹⁷ S. Vel'tman: *Vostok v chudožestvennoj literature*. M./L. 1928. Neben mehreren Kapiteln, die der französischen sowie der anglo-amerikanischen Literatur gewidmet sind, geht der Verfasser in zwei Abschnitten auf die „Orient“-Darstellungen in der russischen Literatur ein. Zwar liegt der Schwerpunkt darin auf einschlägigen Werken des frühen 20. Jahrhunderts sowie zeitgenössischen, doch geht Vel'tman in kurzen Exkursen auch auf die Kaukasus-Literatur Puškins und Lermontovs ein: Darin sei der „Orient“ nicht adäquat dargestellt; diese Werke seien der „reaktionären Literatur“ zuzurechnen. Sie idealisierten in hohem Maße die russischen Eroberungsfeldzüge und vermittelten Begeisterung für die staatlichen imperialistischen Unternehmungen (vgl. ebd., S. 9, 139, 167).

¹⁸ B. S. Vinogradov: *Kavkaz v russkoj literature 30-ch godov XIX veka (Očerki)*. Groznyj 1966.

die Kolonialpolitik des Zarenreiches gerichtet gewesen sei. Darüber hinaus begrüßten diese Schriftsteller einen friedlichen und freundschaftlichen Umgang der Völker untereinander.¹⁹ Augenscheinlich schlägt sich in der Deutung auch das sowjetische Postulat der „Völkerfreundschaft“ nieder. Die sowjetische Forschung dieser Richtung suchte insbesondere auch nach gesellschaftspolitischen bzw. sozialen Bezügen in den Kaukasus-Werken.²⁰ Weitere Beispiele für diesen Modus der sowjetischen Literaturwissenschaft und -kritik sind etwa die Sammelbände *Literatura i Kavkaz* (1972) und *Russkaja literatura i Kavkaz* (1974).²¹

Die Arbeiten von Jurij Lotman, der wesentlich zur Neukonstituierung der Semiotik in der Sowjetunion beigetragen hat, haben sicherlich eine stärkere Wirkungsmacht im „Westen“ entfaltet als in der UdSSR. Er kann, auch im Hinblick auf die Studien zur russischen Kaukasus-Literatur, als Bindeglied zwischen westeuropäischer und US-amerikanischer Forschung einerseits und sowjetischer Wissenschaft andererseits gesehen werden. Deutlich wird dies auch in seinem Aufsatz *Problema vostoka i zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova* (1985), der sich von der übrigen sowjetischen Forschung zur Kaukasus-Literatur deutlich abhebt.²² Lotman arbeitet darin die Bedeutung des „westlichen“, „östlichen“ und „russischen Kulturtypus“ für Lermontov heraus und verdeutlicht seine Thesen an verschiedenen Werken des Schriftstellers. Demnach sei das Frühwerk von Lermontov von starken Polaritäten geprägt. Für das Spätwerk Lermontovs – u.a. in Bezug auf *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit) – arbeitet Lotman heraus, dass darin eine Synthetisierung von Polaritäten angestrebt werde. So habe Lermontov versucht, die russische kollektive Identität als Träger einer kulturellen Synthese zwischen westlichem und asiatischem Wesen auszuweisen. Lotmans Fragestellungen liegen jenen, welche im Bereich der Postcolonial Studies bearbeitet werden, nicht fern. Es ist

¹⁹ S. hierzu beispielsweise Vinogradovs Abschnitt zu romantischen Kaukasus-Poemen, die er in „reaktionäre“ und „progressive“ einteilt (vgl. ebd., S. 83-99). Auch in seiner Einleitung formuliert Vinogradov die These von dichotomen Tendenzen in der Kaukasus-Literatur: Demnach sahen die „Reaktionären“ im Kaukasus lediglich „Wildheit“ und „Räubertum“ und vermittelten die Unterwerfung der Bergvölker als notwendig. Im Unterschied dazu solidarisierten sich die „Progressiven“ mit dem Freiheitskampf der Bergvölker und artikulierten ihre eigenen revolutionären Ideale (vgl. ebd., S. 14f.).

²⁰ Um nur ein Beispiel zu nennen: So deutet Vinogradov die Beschreibung einer Hütte von Bergbewohnern und Bergbewohnerinnen durch den reisenden Ich-Erzähler in Lermontovs Novelle *Béla* als Darstellung einer Armut, die bei allen unterjochten Völkern bzw. Bevölkerungsschichten die gleiche sei. Damit habe der Erzähler auf einer sozialen Ebene die Bergbewohner mit den russischen Bauern parallelisiert (vgl. ebd., S. 156).

²¹ *Literatura i Kavkaz*. Hg. von V. Dronov (otv. red.) u.a. Stavropol' 1972; *Russkaja literatura i Kavkaz*. Hg. von V. M. Tamachin (otv. red.) u.a. Stavropol' 1974.

²² Ju. M. Lotman: *Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova*. In: *Lermontovskij sbornik*. Hg. von der Akademija nauk SSSR / I. S. Čistova (otv. red.). Leningrad 1985, S. 5-22.

anzunehmen, dass seine Arbeiten auch dieser westlichen Forschungsrichtung Impulse geliefert haben, auch wenn Letztere auf ihren spezifischen Theoriebildungen basiert.

Bevor auf diese von den Postcolonial Studies inspirierten Arbeiten zur Kaukasus-Literatur eingegangen wird, sind diejenigen Arbeiten zu besprechen, die mittlerweile im Rahmen der „klassischen“ feministischen bzw. Gender-Forschung verortet werden können. Dieser feministische Ansatz der anglo-amerikanischen literaturwissenschaftlichen Forschung hat in den späten 1980er und 1990er Jahren eine neue Perspektive auf die russische Kaukasus-Literatur eröffnet. So fokussieren etwa die Arbeiten von Stephanie Sandler und Joe Andrew die Geschlechter-Konstruktionen in hochkanonisierten Kaukasus-Werken der russischen Romantik.

Sandler analysiert in einem Kapitel ihrer Studie *Distant Pleasures* (1989) Puškins Verspoem *Kavkazskij plennik*.²³ Aus feministischem Blickwinkel kritisiert sie darin jene Repräsentationen, die von der männlichen Dominanz und dem Machtanspruch des russischen Helden in Bezug auf die nordkaukasische Bergbewohnerin geprägt seien. Nach Sinders These ist die Tscherkessin stereotyp gemäß der Weiblichkeitskonventionen des 19. Jahrhunderts gezeichnet. Konsequenterweise werde sie zum Opfer des Mannes, der auf ihre Kosten seinen Machtanspruch ausübe.²⁴

Joe Andrew analysiert in zwei Monografien (1988 und 1993) Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder in der russischen Literatur vom Sentimentalismus über die Romantik bis zum Realismus anhand ausgewählter Werke. Darin widmet er sich u.a. kanonisierten Kaukasus-Werken der Romantik: Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* und *Kavkazskij plennik* von Puškin.²⁵ Letztlich kommt er darin zu ähnlichen Ergebnissen für beide Werke.²⁶ Demnach vermittelt sowohl Lermontovs als auch Puškins Text die „männliche Dominanz“ der Helden; die „männliche Perspektive“, welche die Frauen-

²³ Stephanie Sandler: *Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile*. Stanford 1989, darin zu *Kavkazskij plennik* von Puškin: S. 145-165.

²⁴ Dabei erwähnt Sandler auch den imperialen Kontext und verweist auf die Parallelen von militärischer Eroberung und individueller Dominanz des russischen Helden über die Tscherkessin; allerdings steht diese Frage nicht im Zentrum ihres Interesses.

²⁵ Joe Andrew: *Women in Russian Literature, 1780–1863*. Houndmills u.a. 1988, darin zu Frauen- und Männerbildern in *Geroj našego vremeni*: S. 61-77; ders.: *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49. The Feminine and the Masculine*. Houndmills 1993, darin zu Puškins *Kavkazskij plennik*: S. 11-31. Als Aufsatz fast wörtlich nochmals publiziert: ders.: “The Caresses of Black-Eyed Captive Women’: Narrative, Desire and Gender in Puškin’s *The Prisoner of the Caucasus*”. In: *Studies in Poetics. Commemorative Volume Krystyna Pomorska (1928-1986)*. Hg. von Elena Semeka-Pankratov. Columbus, Ohio 1995, S. 103-123. Sowohl Sandler als auch Andrew berücksichtigen weitere der „südlichen Poeme“ von Puškin.

²⁶ Im Folgenden wird deutlich, dass Andrews Lesart von Puškins Verspoem eng an jene von Sandler angelehnt ist.

figuren auf einen Objektstatus reduziere, sei breit gestaltet. Für beide Werke arbeitet Andrew die stereotypen und klischierten Frauenbilder heraus, aus denen die weiblichen Figuren zusammengesetzt sind. In Bezug auf Lermontovs Figur Bëla nennt er die Schablone des freien Naturkindes, dem unkontrollierte Emotionen zugeschrieben werden. Darüber hinaus weist er auf ihren Opfer-Status sowie auf ihre Passivität hin. Für Puškins Tscherkessin zeigt er die paradox angeordneten Weiblichkeitsstereotype der sorgenden, nährenden Mutter, der leidenschaftlichen, willigen Exotin und der Jungfrau. Andrew betont, dass beide Frauen im Zuge der Identitätssuche und des Machtstrebens der aktiven, männlichen Helden den Tod fänden. Demnach würden die Frauenfiguren als reine Projektionsfläche für männliche Wünsche und Fantasien funktionalisiert.

Diese ideologiekritischen Forschungsarbeiten wurden mit neuen Analysekatégorien fortgeführt und – im Zuge intensiver Debatten um die verschiedenen theoretischen Modelle – weiterentwickelt. Im Hinblick auf den russischen Kulturraum zeichnet sich in diesem Kontext seit dem Zerfall der Sowjetunion und inspiriert von den Postcolonial Studies ein gesteigertes Interesse an der Rolle Russlands als Kolonialmacht ab. So wird beispielsweise das Verhältnis der russischen Kultur zu Sibirien und Zentralasien in den Blick genommen.²⁷ Besonders großes Interesse zieht der Kaukasus auf sich, wie die zahlreichen publizistischen, politologischen, historiografischen und kulturwissenschaftlichen Arbeiten verdeutlichen. In diesem Kontext entstanden auch eine Reihe von Untersuchungen zur russischen kanonisierten Kaukasus-Literatur der Romantik. In enger Anlehnung an Edward W. Saids Schrift *Orientalism* weisen viele dieser Studien den literarischen Kaukasus als russischen „Orient“ aus. Die Frage nach dem imperialistischen Gehalt der Werke steht hierbei häufig im Vordergrund. Die Kategorie „Gender“ wird zwar beiläufig erwähnt; allerdings wird der Frage nach Konstruktionen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ meist nicht systematisch nachgegangen.

So interpretiert etwa Scotto (1992) Lermontovs Novelle *Bëla* als Ausdruck eurozentristischer imperialistischer Ideologie, die sich in Orientalisierungen und den Figuren-

²⁷ Vgl. zu Sibirien z.B.: Susi Frank: Sibirien: Peripherie und Anderes der russischen Kultur. In: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997): „Mein Russland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, S. 357-381; zu erwähnen ist etwa auch der Sammelband *Russia's Orient*, der sich maßgeblich aus historischer Perspektive, auch im Zusammenhang mit der Orientalismus-Debatte, sowie unter Anwendung der kulturellen Anthropologie der russischen Kolonisierung des Kaukasus und Zentralasiens widmet. Bemerkenswert ist, dass darin auch Reaktionen der kolonisierten Bevölkerungen auf die Kolonisierungsmaßnahmen in den Blick genommen werden (vgl. *Russia's Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917*. Hg. von Daniel R. Brower / Edward J. Lazzerini. Bloomington/Indianapolis 1997). Zu Zentralasien s. auch Fußnote 29 (Kalpana Sahni).

typen der „Wilden“ niederschlage.²⁸ Zu einem ebenso eindeutigen Ergebnis in Bezug auf die romantische Kaukasus-Literatur von Puškin, Griboedov und Lermontov kommt Sahni in *Crucifying the Orient* (1997).²⁹ Demnach habe v.a. Puškin, parallel zur militärischen Eroberung des Kaukasus, den von Stereotypen und Klischees geprägten westeuropäischen Orientalismus übernommen und unmittelbar auf den Kaukasus übertragen; diese Repräsentationsmodi – so Sahni – seien in der Folge u.a. von Lermontov wiederholt worden.

Auch die Dissertation *Empire of the Imagination* von Hokanson (1994) wendet den Said'schen Orientalismus-Begriff auf die russische Kaukasus-Literatur an.³⁰ Dabei geht die Verfasserin auch dem Diskurs um die russische nationale Identität nach, der Russland zum einen als Peripherie gegenüber Westeuropa ausweist und zum anderen als Zentrum gegenüber dem Kaukasus. Allerdings parallelisiert sie diesen Diskurs nahezu mit jenem um den „Orient“ nach Said, indem sie im Diskurs um die russische nationale Identität im Wesentlichen einen imperialistischen Impetus sieht. Dies schlägt sich in ihren Interpretationen der literarischen Texte nieder.³¹

²⁸ Vgl. Peter Scotto: Prisoners of the Caucasus: Ideologies of Imperialism in Lermontov's "Bela". In: Publications of the Modern Language Association of America 107 (1992), Nr. 1, S. 246-260.

²⁹ Kalpana Sahni: *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia*. Bangkok 1997 (= The Institute for Comparative Research in Human Culture; Serie B, XCIV). Wie bereits aus dem Titel hervorgeht, wendet sich Sahni nicht nur dem russischen Verhältnis zum Kaukasus zu, sondern darüber hinaus auch jenem zu Zentralasien. Die Studie fokussiert in ihrem zweiten Teil außerdem die sowjetische Zeit.

An dieser Stelle ist außerdem der Aufsatz von Grant zu erwähnen, der einen kulturwissenschaftlichen mit einem kulturanthropologischen Ansatz verbindet und auf das Motiv des „russischen Gefangenen im Kaukasus“ anwendet. Dabei arbeitet er, indem er die Resistenz dieses Narrativs in der russischen Kultur von Puškin bis zu Sergej Bodrovs Film *Kavkazskij plennik* hervorhebt, insbesondere die imperialistischen Mechanismen heraus (vgl. Bruce Grant: The Good Russian Prisoner: Naturalizing Violence in the Caucasus Mountains. In: Cultural Anthropology: Journal of the Society for Cultural Anthropology 20 [2005], S. 39-67); Kapitel IV.1.2.3 *Interkulturelle Begegnungen* der vorliegenden Studie geht ausführlicher auf Grants Untersuchung ein.

³⁰ Vgl. Katya Hokanson: *Empire of the Imagination: Orientalism and the Construction of Russian National Identity in Pushkin, Marlinskii, Lermontov, and Tolstoi*. Phil. Diss. Stanford 1994.

³¹ Ihren Textanalysen liegen ausgewählte kanonisierte Texte von Puškin, Bestužev-Marlinskij, Lermontov und Tolstoj zugrunde. Ihre Untersuchung zu Puškins Poem *Kavkazskij plennik* wurde außerdem als Aufsatz publiziert: Katya Hokanson: Literary Imperialism, *Narodnost'* and Pushkin's Invention of the Caucasus. In: The Russian Review 53 (Januar 1994), Nr. 1, S. 336-352.

Außerdem ist auf Monika Greenleafs Puškin-Monografie (1994) hinzuweisen. Darin widmet sie ein Kapitel den „südlichen Poemen“ des Autors und arbeitet maßgeblich Orientalisierungen im Said'schen Sinne, auch im Vergleich zu Byrons *Oriental Poems*, heraus (vgl. Monika Greenleaf: *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford 1994; darin zu Puškins „südlichen Poemen“: Kap. 3. Zu ihrer Analyse von Puškins *Putešestvie v Arzrum* s. unten in diesem Abschnitt).

Es sind darüber hinaus Überblicksartikel zu erwähnen, wie etwa jener von Karla Hielscher. Die Verfasserin geht darin u.a. auf die ambivalenten Feindbilder in der Kaukasus-Literatur ein (vgl. Karla Hielscher: Das Feindbild des Tschetschenen in der klassischen russischen Literatur. In: *Im Zeichen-Raum: Festschrift für Karl Eimermacher zum 60. Geburtstag*. Hg. von Anne Hartmann / Christoph Veldhues. Dortmund 1998, S. 231-249).

Laytons Studie *Russian Literature and Empire – Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (1994) ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert.³² Im Kontext der Orientalismus-Debatte bietet sie den ausführlichsten Überblick zum „Orientalismus“-Beitrag der russischen Kultur in Bezug auf den Kaukasus. Ihre Monografie legt den Schwerpunkt auf die Literatur von Puškin, Bestužev-Marlinskij, Lermontov und Tolstoj und stützt sich insgesamt auf eine sehr breite Materialbasis. So berücksichtigt sie neben den kanonisierten literarischen Werken auch fiktionale Texte, die sich zwar in jener Zeit großer Popularität erfreuten, jedoch nicht in den Kanon eingingen; außerdem liegen ihrer Studie Memoiren, ethnografische und ökonomische Schriften sowie orientalistische Studien zugrunde. Bereits das Korpus des Analysematerials zeugt von der engen methodischen Anlehnung an Saids *Orientalism*. Wie Said fragt auch Layton in erster Linie nach der imperialistischen Ideologie in den literarischen Texten und geht dabei methodisch maßgeblich deduktiv vor. Dabei arbeitet sie heraus, dass sich in den Texten von Puškin, Bestužev-Marlinskij und Lermontov „Russlands eigene halb-asiatische Identität“ („Russia’s own semi-Asian identity“)³³ niederschlägt, womit auch imperialistische Perspektiven ihre Legitimation verlieren. Dabei macht Layton allerdings nicht deutlich, ob sie die „halb-asiatische russische Identität“ als diskursiv konstruiert betrachtet oder als ontologische Gegebenheit sieht.³⁴ Darüber hinaus bespricht sie Texte von weniger namhaften Schriftstellern und Schriftstellerinnen, die sie als „secondary writers“ bezeichnet. Ihrer These zufolge befürworten diese Autoren und Autorinnen weitgehend vorbehaltlos die russische Eroberung. Laytons Blickwinkel richtet sich zudem auf geschlechtsspezifische Repräsentationen. Dabei geht sie in erster Linie auf den Aspekt der Erotisierung des kaukasischen Raums ein und verdeutlicht dies besonders ausführlich anhand der Georgien-Bilder.³⁵ Die große Materialbasis der Studie umfasst auch Texte von Elena Gan und Evdokija Rostopčina; diese Werke handelt Layton allerdings lediglich cursorisch ab. Das Verdienst von Layton ist insbesondere darin zu sehen, dass sie unter ihren Fragestellungen ein immens reichhaltiges Korpus an Material erschlossen und ausgewertet hat. Die Fülle an Primärtexten bedeutet allerdings zugleich, dass intensive Einzelanalysen nahezu unmöglich sind.

³² Layton, a.a.O.

³³ Ebd., S. 10.

³⁴ Vgl. hierzu beispielsweise auch die Formulierung: „knowledge of Russia’s own Asian roots“ (ebd., S. 288).

³⁵ Vgl. dazu besonders Laytons elftes Kapitel: *Georgia as an oriental woman*; ebd., S. 192-211.

Von dieser Forschungsrichtung innerhalb der Postcolonial Studies heben sich zwei Aufsätze ab: Monika Frenkel Greenleafs Studie (1991) zu Puškins *Putešestvie v Arzrum* (Die Reise nach Erzurum) und Susi Franks Aufsatz *Gefangen in der russischen Kultur* (1998).³⁶ Diese Studien beziehen sich zwar auf den Orientalismus-Begriff Said'scher Provenienz; allerdings verdeutlichen sie an ausgewählten Werken der romantischen Kaukasus-Literatur die grundlegenden Schwierigkeiten, diesen Begriff auf die Kaukasus-Darstellungen anzuwenden. Darüber hinaus steht die Frage nach einem imperialistischen Gehalt der literarischen Werke nicht im Vordergrund dieser Analysen. Monika Frenkel Greenleaf zeigt überzeugend, dass Puškins Reiseerzählung als Parodie auf das orientalistische Reisegenre zu lesen ist. Außerdem verdeutlicht sie, dass Puškins Reisender im Kaukasus nicht mehr das „exotische Andere“ vorfindet, da dieses bereits mit Ähnlichkeiten durchsetzt ist.³⁷

Susi Frank revidiert in ihrem Aufsatz die These vom literarischen Kaukasus als „russischem Orient“. Sie erläutert die Funktion des westeuropäischen Orientalismus nach Said, wonach der „Westen“ den „Orient“ als sein „Anderes“, seine „Nachtseite“ und damit als Gegenpart zum „Eigenen“ hervorbringe. Vor dieser Folie ist Franks These zufolge der russische Orientalismus von einer Spezifik geprägt. Die Gründe für diese Spezifik erläutert sie aus kulturemimetischer Perspektive. Demnach nahm sich die russische Kultur als rezeptive Peripherie des „Westens“ wahr. Aus dieser Position heraus eignete sich die russische Kultur einen Macht- und Abgrenzungsdiskurs, den Orientalismus, an. Allein dieser Übertragungsprozess von einer Kultur in eine andere bewirkt – nach Frank – notwendigerweise Modifizierungen. Die Verfasserin erläutert darüber hinaus, dass die Rezeption und Aneignung des westeuropäischen Orientalismus in Russland mit der Suche nach der eigenen kulturellen bzw. nationalen Identität einherging. Dieser Identitätsdiskurs zeichnete sich durch das Bestreben aus, das „Eigene“, „Russische“ gegenüber dem „Westen“ abzugrenzen. Somit sei davon auszugehen, dass der aus Westeuropa adaptierte Orientalismus in der russischen Kultur eine andere Funktion erfülle als der „Orient“ für den „Westen“. Die Modifizierungen und Hybridisierungen dieses Diskurses in der russischen Kaukasus-Literatur verdeutlicht Frank

³⁶ Monika Frenkel Greenleaf: Pushkin's "Journey to Arzrum": The Poet at the Border. In: *Slavic Review* 50 (1991), Nr. 4, S. 940-953; diese Analyse wurde außerdem in ihre Monografie aufgenommen: Greenleaf, a.a.O., (1994), S. 138-155; Susi K. Frank: *Gefangen in der russischen Kultur: Zur Spezifik der Aneignung des Kaukasus in der russischen Literatur*. In: *Die Welt der Slaven* XLIII (1998), S. 61-84.

³⁷ Dabei wendet sie auch den Begriff der „Liminalität“ nach Victor Turner an, der im Kontext der Forschung zu den Passagenriten entwickelt wurde und sich auf Transformations- und Übergangsprozesse bezieht.

maßgeblich an Puškins Poem *Kavkazskij plennik* und Lermontovs Poem *Mcyri*. Im Ergebnis zeichne sich ab, so Frank in ihrem Resümee, dass der literarische Kaukasus nicht als „Anderes“, als Nachtseite des „Eigenen“ entworfen werde. Im Unterschied zu westeuropäischen Orient-Darstellungen werde die Kaukasus-Region als ästhetisches Objekt entweder völlig angeeignet und damit vernichtet, oder aber als Raum repräsentiert, der von „vermischender Überlagerung“ geprägt sei.³⁸

Abschließend ist Christa Eberts Aufsatz (2005) zu nennen, der sich anhand der Kategorien „Gender“ und „Nation“ mit russischen Identitätsdiskursen der Romantik befasst und damit die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit behandelt.³⁹ Als Analysematerial dienen Ebert neben *Taras Bul'ba* von N. Gogol' zwei Kaukasus-Texte: *Kavkazskij plennik* von Puškin und *Béla* von Lermontov. Der Vergleich führt sie zu der Feststellung, dass in allen Fällen Frauenfiguren als Projektionsfläche für das individuelle sowie für das kollektive nationale Selbstverständnis des jeweils männlichen Helden funktionalisiert werden. Darüber hinaus – so Ebert – sind es nicht die exotischen, kaukasischen Frauen (bei Puškin und Lermontov), die das nationale Selbstverständnis des Helden erschüttern. Als bedrohlich für die Identität des männlichen Helden erweise sich die katholische, „zivilisierte“ Polin, die den „Westen“ repräsentiere (Gogol'). Ebert zufolge wurde gegenüber dem Kaukasus, der für „Barbarei“ und „Unzivilisiertheit“ stand, ein Überlegenheitsgefühl artikuliert, nicht aber gegenüber dem „Westen“.

Wie der Forschungsüberblick zeigt, liegen bislang zahlreiche Studien zur russischen Kaukasus-Literatur der Romantik vor, welche die Frage diskutieren, inwiefern die literarischen Texte imperialistische Ideologie transportieren. Dies wurde v.a. vor dem Hintergrund sowjetischer Ideologie erörtert (z.B. Svirin und Vinogradov) und in jüngerer Zeit im Kontext der postkolonialen Theoriebildung (z.B. Scotto, Sahni, Hokanson und Layton). Die von den Postcolonial Studies inspirierten Studien beziehen sich dabei maßgeblich auf den Orientalismus-Begriff nach Said. So wurden in den russischen Kaukasus-Texten Orientalisierungen aufgedeckt und darüber hinaus etwa die Alteritätsfiguren der „Wilden“ fokussiert. Um diese Darstellungsmodi herauszuarbeiten, wurden in erster Linie theoretische Konzepte angewendet, die sich dazu eignen, bipolare und essenzialisierende Repräsentationen als solche offenzulegen. Dies gilt ebenso für jene

³⁸ Frank, a.a.O., (1998), S. 83.

³⁹ Vgl. Christa Ebert: Die „fremde Frau“. Identitätsdiskurse bei Puškin, Lermontov, Gogol'. In: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp: Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20), S. 225-241.

ideologiekritischen Arbeiten, in denen das Augenmerk auf die Geschlechter-Konstruktionen gerichtet wird, ohne allerdings Diskurse um die „russische nationale Identität“ zu berücksichtigen (Sandler und Andrew). Die Analysekategorien „Gender“ und „nationale Identität“ wendet Ebert in ihrem Aufsatz an, der allerdings auf einer schmalen Textbasis beruht. Eine systematische Reflexion der Verschränkungen und Interdependenzen von Diskursen um die „russische nationale Identität“ und Konstruktionen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ steht noch aus.

Darüber hinaus wurde der Frage, inwiefern sich auch Hybridisierungsprozesse oder dekonstruktive Verfahren abzeichnen, erst in Ansätzen und ohne die Kategorie „Gender“ hinreichend zu berücksichtigen nachgegangen (Lotman, Greenleaf und Frank). Besonders Franks Aufsatz hat der vorliegenden Untersuchung Impulse geliefert. Zwar ist Saids These von einem homogenen, kohärenten westlichen Orientalismus, die Frank als Folie aufnimmt und vor der sie die Spezifik des russischen Orientalismus herausarbeitet, zu hinterfragen;⁴⁰ doch hat ihr Aufsatz dazu animiert, erstens den Blick für Hybridisierungen zu öffnen und zweitens, dem Diskurs um die eigene nationale Identität, der besonders auch in der Literaturkritik der 1820er Jahre geführt wurde, weiter nachzugehen.

Im Hinblick auf das methodische Vorgehen der in diesem Überblick genannten Forschungsarbeiten – speziell was die Auswahl des Analysematerials betrifft – zeichnet sich ab, dass den Textanalysen bislang fast ausschließlich kanonisierte Texte von männlichen Schriftstellern zugrunde gelegt wurden. Eine Ausnahme stellt beispielsweise Laytons Monografie dar, die auch Werke von Elena Gan und Evdokija Rostopčina nennt; eine genaue Analyse dieser Texte, die zudem den Gender-Aspekt auf der Ebene der Autorinnenschaft berücksichtigt, wurde bislang allerdings noch nicht erbracht.

I.1.2 Zu Tschetschenien im postsowjetischen Film

Zu den filmischen Repräsentationen der Tschetschenienkriege liegen sowohl Überblicksartikel vor als auch Studien, die einzelne Filme exemplarisch analysieren. Im Zentrum des Interesses der exemplarischen Filmanalysen standen die Filme *Kavkazskij plennik* (1996) von Sergej Bodrov und *Vojna* (2002; Krieg) von Aleksej Balabanov.

⁴⁰ Vgl. dazu Kap. II.1 *Orientalismus* der vorliegenden Arbeit.

So vergleicht Christine Engel (2003) den Film von Bodrov mit jenem von Balabanov und arbeitet dabei Modifizierungen in den Deutungsangeboten und Bewertungen der bewaffneten Konflikte in Tschetschenien heraus.⁴¹ Sie verdeutlicht diese Veränderungen insbesondere an historisch entwickelten Diskursen, in die sich beide Filme auf je unterschiedliche Weise einschreiben. Nach Engel orientiert sich *Kavkazskij plennik* dominant an dem Prätext von Lev Tolstoj und plädiert für eine Deeskalation des russisch-tschetschenischen Konfliktes. Der während des zweiten Tschetschenienkrieges produzierte Film *Vojna* nehme zwar auch Motive auf, die aus der Literatur des 19. Jahrhunderts bekannt seien (z.B. das Motiv des russischen Gefangenen), doch modifiziere er sie, indem er etwa Darstellungsmodi des sozialistischen Realismus reaktiviere, wie beispielsweise entsprechende Heldenfiguren. Engel zeigt darüber hinaus, dass das romantische Kaukasus-Bild der Bergbewohner bei Balabanov transformiert wird: Die romantische Ambivalenz, welche dieses Bild prägte, sei in *Vojna* ersetzt durch eine eindeutig negative Charakterisierung. Der Film versuche – auch durch einen anti-westlichen Diskurs – Eindeutigkeit zu vermitteln, das russische nationale Selbstwertgefühl zu stärken und den Krieg gegen Tschetschenien letztlich zu legitimieren.

Auch Eva Binder befasst sich mit dem Film *Vojna* von Balabanov, dem sie in ihrer Dissertation (2004) zu postsowjetischen Identitätsdiskursen im russischen Film ein Kapitel widmet.⁴² Dabei zeigt sie u.a., wie Balabanov *für* den Krieg in Tschetschenien polemisiert und auf welche Weise diese Polemik mit einer Kritik an den staatlichen Institutionen Russlands verflochten wird. Sie verdeutlicht darüber hinaus, dass *Vojna* mit dem Protagonisten Ivan eine Figur inszeniert, über welche Gerechtigkeit für das „einfache Volk“ eingefordert wird. Somit werde – in psychologischer und gesellschaftspolitischer Hinsicht – versucht, den jungen männlichen Kriegsteilnehmern ihre Würde zurückzugeben.

Die Kategorie „Gender“, die in diesen Arbeiten nicht im Mittelpunkt steht, fokussiert Joe Andrew in seinem Aufsatz (2005) zu *Kavkazskij plennik* von Bodrov.⁴³ Dabei arbeitet er

⁴¹ Christine Engel: Kulturelles Gedächtnis, neue Diskurse. Zwei russische Filme über die Kriege in Tschetschenien. In: Osteuropa 5 (2003), S. 604-617.

⁴² Eva Binder: Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands. Innsbruck 2004. <<http://alo.uibk.ac.at:8180/filestore/servlet/GetFile?id=TKOGJHUIPTYGKYORFHCY>> [Stand: 12.12.2007]. Zugl.: Phil. Diss. Innsbruck 2004. Darin zu *Vojna* von Balabanov: S. 216-225.

⁴³ Joe Andrew: 'I love you, dear captive'. Gender and narrative in versions of The Prisoner of the Caucasus. In: Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the word. Hg. von Stephen Hutchings / Anat Vernitski. London/New York 2005, S. 181-193.

An dieser Stelle sei außerdem auf Charša Rams Aufsatz (1998) hingewiesen, in dem die Verfasserin kurz auch auf den Film *Kavkazskij plennik* von Bodrov eingeht. Im Kontext der aktuellen Tschetschenien-Di-

maßgeblich Konstanten bzw. Veränderungen vor der Folie der gleichnamigen Erzählung von Lev Tolstoj heraus. Die Frauenbilder in dem Film von Bodrov seien – so lautet eines der Ergebnisse von Andrew – von einer größeren Eigenständigkeit geprägt als jene in dem literarischen Prätext des 19. Jahrhunderts.

Neben diesen Studien liegen Überblicksdarstellungen von Oksana Sarkisova (2002) und Galina Zvereva (2002 und 2005) vor. Sarkisova verdeutlicht in ihrem Aufsatz eine generelle Veränderung in den Darstellungsmodi und Bewertungen der kriegerischen Auseinandersetzungen im Medium Film.⁴⁴ Während nach Sarkisova jene Filme, wie *Kavkazskij plennik* und *Blokpost* (1998; Der Kontrollpunkt) von Aleksandr Rogožkin, eher eine kritische Distanz zu den kriegerischen Auseinandersetzungen inszenierten, setze sich mit *Vojna* eine immer aggressivere Haltung hinsichtlich des Krieges in Tschetschenien durch. Letzteres zeige sich darin, dass schärfere Grenzen zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ gezogen würden und immer stärker auf das Bild vom „wildem, unzivilisierten Orient“ zurückgegriffen werde.

Zvereva arbeitet im Unterschied zu Sarkisova stärker die Konstanten in den Repräsentationen heraus. Neben Spiel- und Dokumentarfilmen liegen ihren Studien journalistische Texte sowie populäre Literatur, wie etwa Memoiren von Kriegsteilnehmern, zugrunde. Dabei arbeitet sie maßgeblich Stereotypisierungen in den Figurendarstellungen und Sujets heraus; sie analysiert die Feindbilder, Repräsentationen von „Eigenem“ und „Anderem“ sowie die Strategien mit Hilfe derer Gewalt und Krieg ästhetisiert werden. Hierbei berücksichtigt sie auch den Gender-Aspekt, allerdings eher beiläufig.⁴⁵

Eine eingehende Analyse der Kategorien „Gender“ und „nationale Identität“ in russischen Filmen über die Tschetschenienkriege steht somit noch aus. Ebenso ist noch genauer zu untersuchen, welche Mechanismen der Identitätsbildung aus der Literatur der Romantik in die filmischen Darstellungen der Tschetschenienkriege einfließen und wie diese möglicherweise modifiziert werden.

kurse liegt ihr Schwerpunkt allerdings mehr auf offiziellen Diskursen bzw. dem journalistischen Bereich. Zu dem Zeitpunkt waren eine Reihe von Filmen, welche der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen, noch nicht produziert (vgl. Charša Ram: Kavkazskie plenniki: Kul'turnye mify i medial'nye reprezentacii v čečenskom konflikte. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 34 [1998], Nr. 6, S. 78-108).

⁴⁴ Oksana Sarkisova: Skaži mne, kto tvoj vrag... Čečenskaja vojna v rossijskom kino. In: *Neprikosnennyj zapas* 6/26 (2002), S. 94-101.

⁴⁵ Galina Zvereva: „Rabota dlja mužčin“? Čečenskaja vojna v massovom kino Rossii. In: *Neprikosnennyj zapas* 6/26 (2002), S. 102-109; Galina Zvereva: *Vojna v Čečne i rossijskaja nacija: gendernoe izmernenie „voenizirovannoj“ massovoj kul'tury*. In: *Vater Rhein und Mutter Wolga*, a.a.O., S. 351-372. Zwar weist der Titel von Zverevas Aufsatz (2005) explizit auf die Kategorien „Nation“ und „Gender“, doch wird der Gender-Aspekt kaum systematisch und so gut wie ohne seine Verflechtung mit Diskursen um die „nationale Identität“ analysiert.

I.2 Fragestellungen und methodisches Vorgehen

Im literaturanalytischen Abschnitt der vorliegenden Arbeit ist zu fragen, wie in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik Diskurse um „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ mit jenen um die „nationale Identität“ verflochten und wie diese Repräsentationen jeweils funktionalisiert werden. Darüber hinaus ist der Frage nachzugehen, inwiefern sich auch synkretistische und dekonstruktive Tendenzen bzw. Hybridisierungsprozesse in den literarischen Werken abbilden. Der Gender-Aspekt ist dabei nicht nur auf der Ebene der Bildlichkeiten zu berücksichtigen, sondern überdies auf der Ebene der Autor- bzw. Autorinnenschaft. Dabei ist zu fragen, ob im Hinblick auf Identitäts- und Alteritätsdiskurse signifikante Unterschiede in den Texten aus männlicher und weiblicher Feder erkennbar sind.

Hinsichtlich der bereits in der Forschung intensiv diskutierten verschiedenen theoretischen Modelle der Gender und Postcolonial Studies ist zunächst zu erörtern, auf welchen theoretischen Prämissen diese basieren, welches Erkenntnisinteresse jeweils damit verbunden ist und welche Modelle und Methoden für die Analyse der Kaukasus-Diskurse in der vorliegenden Untersuchung geeignet erscheinen. Dabei ist zu fragen, inwiefern mit dem Said'schen Orientalismus-Begriff gearbeitet werden kann und wo die Grenzen von Saims Konzept zu sehen sind.⁴⁶ Darüber hinaus ist jene Forschungsrichtung in den Blick zu nehmen, die sich den Interdependenzen der Kategorien „Gender“ und „Nation“ zuwendet. Hierbei sind auch einige Forschungsergebnisse im Hinblick auf westeuropäische bzw. russische Diskurse zu rekapitulieren.

Für die vorliegende Arbeit wird folgende Hypothese formuliert, die anhand des Korpus' von Texten und Filmen zu überprüfen ist: So wird angenommen, dass sich in den russischen Kaukasus-Diskursen nicht nur bipolare, essenzialisierende Repräsentationen niederschlagen, sondern sich darüber hinaus synkretistische und dekonstruktive Tendenzen sowie Hybridisierungsprozesse abbilden.

Hierfür werden die subjektkritischen Konzepte Judith Butlers in Bezug auf Gender-Diskurse bzw. Homi K. Bhabhas hinsichtlich kolonialer Verhältnisse vorgestellt, die sich besonders dafür eignen sollten, dekonstruktive bzw. Hybridisierungstendenzen zu erfassen und theoretisch zu fundieren. Zu fragen ist, wo in diesen Modellen, die sich auf unterschiedliche Identitätskategorien beziehen, deren Schnittstellen liegen. Darüber

⁴⁶ S. Kap. II.1 *Orientalismus* in der vorliegenden Arbeit.

hinaus soll geklärt werden, wie sich diese Konzepte auf die Analyse literarischer bzw. filmischer Werke anwenden lassen.

Die vorliegende Untersuchung geht von der Prämisse aus, dass Identitätsdiskurse entweder eindeutig und homogen sein können oder aber vielschichtig, heterogen und uneindeutig. Um beiden möglichen Tendenzen nachspüren zu können, ist der Blick sowohl für die eine als auch für die andere Alternative zu öffnen. So ist davon auszugehen, dass Identitätsdiskurse in der Bestimmung des „Eigenen“ und „Anderen“ einerseits dazu tendieren, homogene, bipolare Einheiten, beispielsweise „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ oder „Orient“ und „Okzident“, hervorzubringen und deren Konstruktcharakter zu verschleiern. Andererseits ist es möglich, dass sich Identitätsdiskurse als in sich inkohärent und heterogen erweisen. Es ist somit auf der einen Seite nach identitäts- und alteritätskonstituierenden Repräsentationen zu fragen, beispielsweise nach einem in Gestalt einer „schönen Tscherkessin“ feminisierten, orientalisierten Kaukasus, der mit einem männlich markierten „Eigenen“, z.B. verkörpert in dem russischen Helden, kontrastiert wird. Auf der anderen Seite ist zu prüfen, ob auch identitätsdestabilisierende, inhomogene Repräsentationen entworfen und dekonstruktive Verfahren angewendet werden.

Das methodische Vorgehen folgt den Implikationen dieser Hypothese. So wird zunächst die Frage gestellt, welche identitätskonstituierenden Diskurslinien, Narrative, Motive und Topoi für Konstruktionen des „Eigenen“ und des „Anderen“ funktionalisiert werden, die über bipolare Repräsentationen vermittelt werden.⁴⁷ Es ist beispielsweise zu prüfen, inwiefern sich in den von der Naturästhetik des Erhabenen geprägten Landschaftsdarstellungen Diskurse um das Geschlechterverhältnis niederschlagen und wie diese für die Vorstellung von „Nation“ funktionalisiert werden. Darüber hinaus ist von Interesse, inwiefern sich etwa Orientalisierungen in den Kaukasus-Darstellungen niederschlagen und welche geschlechtsspezifischen Codierungen darin enthalten sind. Solche Motive, Topoi, Narrative und Diskurse sind an einschlägigen Textbeispielen bzw. Textanalysen zu verdeutlichen. Obwohl davon ausgegangen werden kann, dass diese verschiedenen Diskurslinien miteinander in Beziehung treten, sind sie zunächst getrennt zu systematisieren, um die entsprechenden Konstruktionen herauszuschälen.

Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass sich die russische Literaturkritik der 1820er Jahre rege mit der Suche nach der eigenen nationalen Identität befasste. Auch vor dem Hintergrund der wachsenden Bedeutung, die der damaligen Literaturkritik im gesell-

⁴⁷ S. Kap. IV.1 *Systematisierender Überblick*.

schaftlichen und literarischen Leben zukam, ist davon auszugehen, dass dieser Diskurs auf die ein oder andere Weise in die Kaukasus-Literatur eingeflossen ist. Bei der Analyse dieses Diskurses ist wiederum die Frage nach möglichen geschlechtsspezifischen Codierungen im Auge zu behalten.⁴⁸

Vor der Folie dieser verschiedenen Diskursstränge soll geprüft werden, inwieweit sich dabei ein destabilisierendes Zusammenspiel ergibt, d.h. es ist zu fragen, inwiefern Repräsentationen beispielsweise dichotome Strukturen und ontologisierende Darstellungen unterlaufen, sich Hybridisierungsprozesse abbilden oder dekonstruktive Verfahren angewendet werden. Somit ist der Fokus auch auf identitäts- und alteritätsdestabilisierende Repräsentationen zu richten.⁴⁹

Diese Fragestellung erfordert intensive Textanalysen. Angesichts der Fülle an romantischer Kaukasus-Literatur muss hierfür eine Auswahl getroffen werden. So werden zunächst hochkanonisierte Werke gewählt, denn die oben genannten Fragestellungen bieten neue Interpretationsspielräume auch für diese in der Forschung bereits vielfach diskutierten Werke. Darüber hinaus werden die kanonischen Werke im Hinblick auf die aktuellen Darstellungen der Tschetschenienkriege gewählt; denn dass nicht kanonisierte Werke der Romantik eine Wirkungsmacht auf zeitgenössische Filme ausüben, ist wenig wahrscheinlich. Dagegen ist davon auszugehen, dass – sofern sich Allusionen und Rekurse feststellen lassen – sie auf Werke des Kanons zurückverweisen. Den intensiven Textanalysen werden deshalb Werke von A. S. Puškin und M. Ju. Lermontov zugrunde gelegt. Dabei wird ein Frühwerk sowie ein Spätwerk des jeweiligen Autors gewählt: Puškins *Kavkazskij plennik* und *Putešestvie v Arzrum* sowie Lermontovs *Izmail-Bej* und *Bëla / Maksim Maksimyč (Geroj našego vremeni)*.

Darüber hinaus bezieht die Arbeit in die exemplarischen Analysen nicht kanonisierte Kaukasus-Texte von Autorinnen ein: Elena Gans Erzählung *Vospominanie Železnovodska* (Erinnerung an Železnovodsk) und Evdokija Rostopčinas Gedichte *Ėl'brus i ja* (Der Elbrus und ich), *Nardzan* (Der Narsan) und *Prosti Kavkaz!* (Leb wohl, Kaukasus!). Somit kann der Gender-Aspekt auch auf der Ebene der Autor- bzw. Autorinnenschaft, im Vergleich zu den Werken von Puškin und Lermontov, verfolgt werden. Das Textkorpus ermöglicht somit, potenzielle heterogene Tendenzen zu erfassen.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit widmet sich den Darstellungen der Tschetschenienkriege im Medium Film des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

⁴⁸ S. Exkurs 1: „*Narodnost*“.

⁴⁹ S. Kap. IV.2 *Vielstimmigkeit, Heterogenität, Hybridisierungen*.

Zugunsten der komplexen Analyse der romantischen Kaukasus-Diskurse werden im Vergleich dazu die Filme, welche die Tschetschenienkriege thematisieren, in einem geringeren Umfang, doch unter denselben Fragestellungen sowie mit Hilfe derselben theoretischen Ansätze untersucht.

In der Analyse ist zu fragen, ob und wenn ja, welche Repräsentationen und welche Mechanismen der kollektiven Identitätsbildung, die aus der Kaukasus-Literatur der Romantik bekannt sind, in diesem Medium der Populärkultur reaktiviert werden, und ob somit von einer aktuellen Breitenwirkung ausgegangen werden kann.⁵⁰ Es gilt darüber hinaus zu prüfen, ob sich signifikante Modifizierungen bzw. Umcodierungen in den Filmen und Fernsehserien abzeichnen. Als Leitkategorien stehen, wie in Bezug auf die romantische Literatur, „Gender“ und „nationale Identität“ im Zentrum des Interesses.

Die Tschetschenienkriege wurden seit 1996 in einer Reihe von russischen Spielfilmen und Fernsehserien thematisch gestaltet. Auch im Hinblick auf das Medium Film muss in der vorliegenden Arbeit eine Auswahl getroffen werden.⁵¹ Die Frage nach der Breitenwirkung romantischer Diskurse in der Gegenwart legt nahe, mit dem Filmkorpus ein relativ breites Spektrum, etwa hinsichtlich des Genres und des Zielpublikums, abzudecken. Das Analysematerial umfasst somit Spielfilme von namhaften Regisseuren, die als Autorenfilmer gelten, wie etwa der Kriegs-/Actionfilm *Vojna* (2002; Krieg) von Aleksej Balabanov, sowie Filme von auch international beachteten Regisseuren, wie das Kriegsdrama *Kavkazskij plennik* (1996; Gefangen im Kaukasus) von Sergej Bodrov (sen.), *Blokpost* (1998; Der Kontrollpunkt) von Aleksandr Rogožkin und die Tragikomödie *Dom durakov* (2002; Das Irrenhaus) von Andrej Končalovskij. Darüber hinaus liegen der vorliegenden Untersuchung die Fernsehserien *Mušskaja rabota* (2001; Männerarbeit; Regie: Tigran Keosajan), die dem Actionkino zuzuordnen ist, und der als Kriegsdrama bezeichnete Fernsehreihe *Čest' imeju* (2003/2004; Habe die Ehre; Regie: Viktor Buturlin) zugrunde. In das Filmkorpus werden außerdem der Kriegs-

⁵⁰ Aufgabe ist nicht, das außerordentlich breite Spektrum der „Intermedialitätsforschung“ auf einer theoretischen Ebene zu reflektieren und auf die Analyse anzuwenden. Auch die Rezeption der Filme steht nicht im Vordergrund. Die vorliegende Untersuchung bezieht sich ausschließlich auf bestimmte Diskurse und Semantisierungen in der Literatur bzw. im Film.

⁵¹ Für die vorliegende Untersuchung werden Filme und Fernsehserien in Betracht gezogen, deren Handlung überwiegend im Kaukasus bzw. in Tschetschenien situiert ist. Diese Auswahl erfolgt analog zur Literatur der Romantik. Diejenigen Filme, welche von ehemaligen Kriegsteilnehmern handeln, die in die russische Gesellschaft zurückkehren, und deren Schauplatz vorwiegend Russland ist, wurden somit nicht berücksichtigt. Zu nennen sind für diese Thematik beispielsweise *Zvezdočka moja nenagljadnaja* (2000; Mein herzallerliebster Schatz; Regie: Sergej Mikaëljan), *Moj svodnyj brat Frankenstein* (2004; Mein Stiefbruder Frankenstein; Regie Valerij Todorovskij) sowie die Fernsehserie *Karusel'* (2005; Karussell; Regie: Vjačeslav Nikiforov).

/Actionfilm *Marš-brosok* (2003; Gewaltmarsch; Regie: Nikolaj Stambula), das Kriegsdrama *Kavkazskaja ruletka* (2002; Kaukasisches Roulette; Regie: Fedor Popov) und *Čistilišče* (1997; Fegefeuer; Regie: Aleksandr Nevzorov) aufgenommen.⁵²

Das Analysematerial der im Zeitraum zwischen 1996 und 2004 produzierten Filme und Fernsehserien enthält sowohl Filme, welche vor dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges produziert wurden (*Kavkazskij plennik*, *Čistilišče* und *Blokpost*) als auch Filme und Fernsehserien, die nach dem Ausbruch des zweiten Tschetschenienkrieges in den Verleih kamen (*Mušskaja rabota*, *Vojna*, *Dom durakov*, *Kavkazskaja ruletka*, *Marš-brosok*, *Čest' imeju*).

Zur Schreibung von Personennamen u.a.: Verwendet werden bei der Nennung der Autoren und Autorinnen die transliterierten Formen, bei Herrschern und Herrscherinnen des Zarenreiches die in der deutschsprachigen Historiografie gängigen Bezeichnungen. Die Schreibung der Bezeichnungen der kaukasischen Ethnien orientiert sich am Duden bzw. am Brockhaus. Das Gleiche gilt für kaukasische Topografika, sofern diese nicht auf russische Namensgebungen zurückgehen.

⁵² Auf weitere Filme, die in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden, sei an dieser Stelle lediglich hingewiesen, wie etwa auf die Fernsehserie *Specnaz* (2001/2002; Sondereinsatztruppen; Regie: Andrej Maljukov), die einige Folgen dem Krieg in Tschetschenien widmet, oder auf den Mehrteiler *Grozye vorota* (2006; die deutsche Übersetzung des Titels kann sowohl „Gewittertor“ als auch „Tor des Schreckens“ lauten; Regie: Andrej Maljukov).

II. Theoretische Grundlagen

II.1 Orientalismus

– Не боюся я Востока! –
 Отвечал Казбек, –
 Род людской там спит глубоко
 Уж девятый век.

– Nicht den Orient fürchte ich! –
 Antwortete der Kasbek, –
 Ein menschliches Geschlecht schläft dort tief
 Schon das neunte Jahrhundert.⁵³

M. Ju. Lermontov: *Spor* (Der Streit)

Edward W. Saids Schrift *Orientalism* (1978),⁵⁴ die – wie im Forschungsbericht erläutert – auch der kulturwissenschaftlichen Forschung zum russischen Kaukasus-Diskurs entscheidende Impulse geliefert hat, kann als wegweisend für die Kolonialismus-Kritik und die entstehende postkoloniale Literaturtheorie gelten, blieb jedoch aufgrund von methodologischen und theoretischen Unzulänglichkeiten nicht unumstritten.

„Orientalismus“, so legt Said in Anlehnung an Foucaults Diskursbegriff dar,⁵⁵ ist zu verstehen als ein diskursives Machtsystem, ein Netzwerk von Regeln und Praktiken, ein Stil des Denkens und Sprechens über den „Orient“ – zwar durch Imaginationen hervorgerufen, gleichwohl mit materiellen Konsequenzen. Dieser Diskurs basiere auf einer unterstellten binären Opposition zwischen dem „Westen“ / „Okzident“ und dem „Osten“ / „Orient“. Letzterem werde dabei die Funktion des „Anderen“ für das okzidentale Selbst zugeschrieben, aus der „westlichen“ Identität ausgelagerte Anteile würden auf den „Osten“ projiziert, wodurch sich der „Westen“ erst seine Identität verschaffe und diese stabilisiere. Vice versa werde auch der „Orient“ durch diese Repräsentationen zu einer homogenen Einheit mit einem Wesenskern konstruiert. Dabei würden die komplexen, heterogenen und dynamischen Strukturen der unterschiedlichen, als „orientalisch“ bezeichneten Gesellschaften und Kulturen ausgeblendet. Die Zuschreibungen an den „Orient“ seien tendenziell abwertend (häufig auch in Begriffen des Mangels beschrieben: wie Abwesenheit von Vernunft, Veränderung, Fortschritt, Freiheit etc.), legitimierten mittel- oder unmittelbar imperiale Hegemonieansprüche und dienten somit kolonialer

⁵³ Diese wie auch alle weiteren Übersetzungen – sofern nicht anders gekennzeichnet – wurden von Verena Krüger angefertigt.

⁵⁴ Edward W. Said: *Orientalismus*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981 [*Orientalism*. London u.a. 1978].

⁵⁵ Said nennt Foucaults *Archäologie des Wissens* sowie *Überwachen und Strafen* und erläutert, dass er sich auf den in diesen Werken geprägten Diskursbegriff stützt, wenn er „Orientalismus“ als „die korporative Institution für die Beziehung zum Orient“ definiert (vgl. Said, a.a.O., S. 10).

Autorität und Kontrolle. Said stellt demnach deutlich die Interdependenzen von Wissen und Macht, von „Orientalismus“ und Imperialismus / Kolonialismus heraus und beschreibt „Orientalismus“ als einen Machtdiskurs, der vom Westen ausgeht.

Seine Diskursanalyse fußt auf einem breiten Spektrum von Texten: Neben philologischen, anthropologischen und historischen Schriften der wissenschaftlichen Disziplinen dienen auch literarische Werke, politische Traktate, journalistische Texte, Reiseberichte, philosophische, religionskundliche sowie ökonomische Schriften als Analysematerial. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem britischen und französischen „Orientalismus“ seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts; für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg werden insbesondere US-amerikanische Diskurse betrachtet.

Said zeigt, wie sich die wissenschaftliche Disziplin der Orientalistik Wissen über den „Orient“ aneignete, dieses durch eigene Klassifizierungen und Wertungen filterte, regulierte und somit für den Westen „domestizierte“. In einer Tradition, die letztlich, wenn auch nicht in dieser Ausprägung, bis in die Antike zurückverfolgt werden könne, werde in binärer Opposition zum „Westen“, eine grundsätzliche Andersartigkeit suggerierend, dem „Orient“ in einem Merkmalbündel eine Disposition zu Passivität, Stagnation, Sensualität, (sexueller) Ausschweifung, Irrationalität, Feminität, Dekadenz, Despotie, Brutalität, Uniformität etc. zugeschrieben. Insbesondere in literarischen Werken – die Reiseliteratur habe hier maßgeblichen Anteil – werde der „Orient“ ambivalent repräsentiert, sowohl als bedrohlicher wie auch als verlockend-faszinierender Raum. So werde dieser zum einen als Ödnis, als Mangel an Zivilisation und Kultur dargestellt, zum anderen als Ort der Anziehung, verbunden mit zügelloser Sexualität und intensiver Energie, oder auch als Raum restaurativer Regeneration.

Zwar erwies sich Saids Studie als bahnbrechend für die Analyse kolonialer Diskurse, doch wurden auch grundlegende Einwände formuliert.⁵⁶ Kritisiert wurde zum einen die mangelnde Sensibilität für historische Veränderungen des orientalistischen Diskurses sowie die Vorrangstellung, die kanonisierten Texten eingeräumt werde. Zum anderen habe Said nicht klar genug getrennt zwischen dem „Orientalismus“ als Mentalität bzw. als Stil des Denkens und als wissenschaftlicher Disziplin, wodurch er erst eine einheit-

⁵⁶ Als einer der bekanntesten Kritiker von Saids Studie *Orientalism* ist A. Ahmad zu nennen: Aijaz Ahmad: *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. London/New York 1992. Vgl. zu obigem Absatz, soweit nicht anders angegeben, insbesondere Ahmads fünftes Kapitel: „*Orientalism* and After: Ambivalence and Metropolitan Location in the Work of Edward Said“, S. 159-219.

Auch Said selbst hat in seinen späteren Arbeiten sein methodisches Vorgehen überdacht und weiterentwickelt. So versucht er z.B. in *Culture and Imperialism* (London 1993) auch kulturelle Heterogenität bzw. dynamische Prozesse besser zu erfassen und somit Essenzialisierungen zu vermeiden.

liche diskursive Formation konstruiere. Darüber hinaus seien seine kulturräumlichen Vergleiche zu undifferenziert. Diese Tendenzen, die Said leicht zu Pauschalurteilen führten, machten die intendierte Kolonialismus-Kritik zu einem universalistischen Modell, das letztlich auch den „Westen“ als Entität homogenisiere. Somit werde ein Diskurs in essenzialistischer Weise reproduziert, der eigentlich dekonstruiert werden sollte.⁵⁷ Der zentrale theoretische Schwachpunkt in Saids Analyse sei darin zu sehen, dass „trotz des Foucault’schen Diskursbegriffes ein relativ homogenes Subjekt der Macht zugrunde gelegt wird, das souverän über die Kultur des Anderen verfügt und nicht selbst Bestandteil des widersprüchlichen Machtdiskurses ist.“⁵⁸ An dieser Subjektkritik setzen sowohl Homi K. Bhabha an, der diese Prämisse insbesondere für die Analyse kolonialer Diskurse fruchtbar macht, als auch (unabhängig von der Studie Saids) Judith Butler, die sie auf die Kategorie „Geschlecht“ anwendet.⁵⁹

Auch aus feministischer Perspektive wurde unmittelbar Kritik an Saids Untersuchung laut.⁶⁰ Diese bezieht sich zum einen auf die Ebene der Bildlichkeiten: So berücksichtige Said orientalistische Frauenbilder, wie beispielsweise die Repräsentationen des Harems oder auch der Odaliskinnen, nicht hinreichend. Auch die Feminisierung des „Orients“ insgesamt gegenüber einem mit „Männlichkeit“ konnotierten „Westen“ entgehe seiner Analyse weitgehend.⁶¹

Zum anderen blende Said jene Rolle von Frauen im orientalistischen Diskurs aus, welche diese z.B. als Schriftstellerinnen einnehmen, und affirmiere somit durch sein methodisches Vorgehen ein einheitliches, okzidentales und implizit männliches „Selbst“.⁶² Auch darin spiegele sich Saids Homogenisierung des „Westens“. So geht etwa Reina Lewis davon aus, dass „Orientalismus“, wie jeder andere Diskurs, als vielstimmig und hetero-

⁵⁷ Vgl. hierzu auch Knight, der Saids Vorgehen, wo es zu universalistischen Pauschalurteilen führt, kritisiert und seine Einwände an einem Fallbeispiel aus der russischen Geschichte verdeutlicht: Nathaniel Knight: On Russian Orientalism: A Response to Adeb Khalid. In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 1 (Fall 2000), Nr. 4, S. 701-715, hier bes. S. 701-703, 706, 710.

⁵⁸ So Schößler zusammenfassend zur Kritik (auch Bhabhas) an Saids Vorgehen: Franziska Schößler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Unter Mitarbeit von Christine Bähr. Tübingen/Basel 2006, S. 148.

⁵⁹ S. ausführlicher hierzu Abschnitt II.3 *Subjektkritik*.

⁶⁰ Zur vorliegenden Darstellung der Debatte um „Orientalismus“ und „Gender“ vgl., sofern nicht anders angegeben: Dagmar Gramshammer-Hohl: *Kritik der Differenz: Der Orientalismus als „blinder Fleck“ der Geschlechterforschung*. In: *Kritik und Phrase. Festschrift für Wolfgang Eismann zum 65. Geburtstag*. Hg. von Peter Deutschmann. Unter Mitarbeit von Peter Grzybek, Ludwig Karničar, Heinrich Pfandl. Wien 2007, S. 213-225.

⁶¹ Said erwähnt zwar beiläufig, dass der „Orient“ feminisiert wurde (vgl. Said, a.a.O., z.B. S. 158, 231f., 246), verfolgt die Kategorie „Gender“ jedoch nicht systematisch.

⁶² Vgl. Gramshammer-Hohl, a.a.O., S. 215f.

gen gesehen werden muss.⁶³ Gerade der Blick auf von Frauen geschaffene Repräsentationen des „Orient“ verspreche, Instabilitäten des Diskurses, wie ihn Said beschrieben habe, sichtbar zu machen.⁶⁴ Die Tatsache, dass eine europäische Frau der Kolonialzeit, selbst als „Andere“ in ihrer Kultur konstruiert, sich nicht in der Weise als hegemoniales Subjekt positionieren konnte, wie dies einem Mann möglich war – so argumentiert Lewis – lege es nahe, dass durch ihre Stimme ein Gegendiskurs formuliert werde, und dass diese einen anderen Blick auf das orientalische „Andere“ produziere.⁶⁵ So kommt Lewis in *Gendering Orientalism* zu dem Ergebnis, dass in den von ihr untersuchten Darstellungen tendenziell Differenzen weniger pejorativ und weniger absolut repräsentiert seien, was diese jedoch nicht zugleich als anti-imperialistische oder anti-kolonialistische Äußerungen ausweise. Sie gibt darüber hinaus zu bedenken, dass auch die von Frauen geschaffenen Repräsentationen nicht als ein in sich homogener Gegendiskurs verstanden werden können, da auch diese inszenierten Differenzen und Bedeutungen sich als heterogene, fließende, sich verschiebende erweisen.⁶⁶

Es wurde allerdings darauf hingewiesen, dass bislang noch keine wirklich *komparativen* Studien erbracht wurden, wie z.B. zur „Orient“-Reiseliteratur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern.⁶⁷ Die Frage, ob, und wenn ja, inwiefern tatsächlich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Geschlecht des Verfassers bzw. der Verfasserin und den Repräsentationen diesbezüglich festgestellt werden kann, wird in der vorliegenden Arbeit exemplarisch geprüft, indem sowohl kanonisierte Kaukasus-Texte von Schriftstellern als auch nichtkanonisierte von Schriftstellerinnen analysiert werden.

Im Anschluss an die skizzierte Kritik an Saids Studie ist zweierlei festzuhalten: Wie auch Gramshammer-Hohl betont, ist zu bedenken, dass dieselben Mechanismen, die den „Orient“ als das „Andere“ des „Okzidents“ hervorbringen, auch in der (in westeuropäischen Diskursen generierten bürgerlichen) Konstruktion von „Weiblichkeit“ wirk-

⁶³ Vgl. Reina Lewis: *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. London/New York 1996, S. 4.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 20.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 4f. Vgl. hierzu außerdem Annegret Pelz: *Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften*. Köln/Weimar/Wien 1993 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht*; 2). Pelz wendet sich in ihrer Studie dem Genre der Reiseliteratur zu (s. zu „Orient“-Reisen darin „Dritter Teil: Orient“, S. 167-207) und geht in Bezug auf die Literatur von reisenden Frauen auch von einem weiblichen „Selbst“ jenseits des autonom und einheitlich gedachten männlichen Subjekts aus, was somit auch zu anderen Repräsentationen des Reisens, Entdeckens und der Begegnung mit dem / der „Fremden“ führe.

⁶⁶ Vgl. Lewis, a.a.O., S. 236f.

⁶⁷ Vgl. Herbert Uerlings: *Das Subjekt und die Anderen. Zur Analyse sexueller und kultureller Differenz. Skizze eines Forschungsbereichs*. In: *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. von dems. / Karl Hölz / Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Berlin 2001 (= *Studienreihe Romania*; 16), S. 19-53, hier S. 35.

sam sind, dass in beiden Fällen ein asymmetrisches, komplementäres Verhältnis festgeschrieben und naturalisiert wird, in dem ein Pol, der für sich die Definitionsmacht beansprucht, einen zweiten Pol als sein „Anderes“ konstruiert und darauf all jenes projiziert, was aus dem „Eigenen“ auszulagern ist.⁶⁸

„Orientalismus“ wird in der vorliegenden Arbeit als ein identitäts- und alteritätsbildendes Modell verstanden, das Identität und Alterität in binärer Opposition zueinander konstruiert, eine starre Grenze zwischen diesen Polen zieht und dazu tendiert, Entwürfe des „Eigenen“ und „Anderen“ zu essenzialisieren, zu homogenisieren bzw. deren Konstruktcharakter zu verschleiern sowie Hegemonieansprüche zu legitimieren. Abweichend von Saids Verständnis ist nicht von einem homogenen, stabilen, „westlichen“ Orientalismus-Diskurs auszugehen. Vielmehr ist damit zu rechnen, dass auch in diesem Diskurs Widersprüchlichkeiten und Instabilitäten, gegenläufige, heterogene und vielstimmige Tendenzen angelegt sind, die Said in seiner Studie ausblendet.

Bevor diese „blinden Flecken“ sichtbar gemacht werden können, sind in der vorliegenden Arbeit zunächst diejenigen Mechanismen darzustellen, die den Kaukasus als das „Anderere“ hervorbringen. Dabei kann auf Ergebnisse von Studien zurückgegriffen werden, die sich ex- oder implizit dieser Frage zuwenden. In Kapitel IV.1 wird deshalb zunächst gezeigt, aus welchem Reservoir von Diskursen und Topoi, die auf binären Oppositionen beruhen, geschöpft wird; diese gilt es zunächst zu systematisieren. Dabei handelt es sich nicht nur um „Orientalisierungen“ im konkreten Sinne. So wenden Kaukasus-Texte der Romantik produktiv die Dichotomien „Kultur“ (Russland / „Eigenes“) vs. „Natur“ (Kaukasus / „Anderes“)⁶⁹ sowie „Kultur“ (Russland) vs. „primitive Kultur“ (Kaukasus) an.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Gramshammer-Hohl, a.a.O., S. 213, 216.

⁶⁹ In diesem Zusammenhang wird insbesondere auf die Landschaftsdarstellungen eingegangen, in denen Diskurse um die ästhetischen Kategorien des Erhabenen und des Schönen eingeschrieben sind, welche wiederum mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen konnotiert sind.

⁷⁰ Dabei wird auf „Orientalisierungen“ (im konkreten Sinne) eingegangen, auf die Figurentypen der „Wilden“, die in Repräsentationen im Kontext der imperialen Expansion generiert wurden und auch in die russische Kaukasus-Literatur eingeflossen sind, sowie auf den „captivity narrative“, ein narratives Muster, das ebenso in kolonialen Kontexten zu verorten ist.

II.2 „Nation“ und „Geschlecht“

Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить [...]

Mich verblüffte unwillkürlich die Fähigkeit des russischen Menschen, sich den Sitten derjenigen Völker anzupassen, unter denen er leben muss [...]

M. Ju. Lermontov: *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit)

Die Analyse der literarischen und filmischen Repräsentationen des Kaukasus rekurriert nicht nur auf den Forschungsdiskurs, der sich auf koloniale Verhältnisse konzentriert, sondern darüber hinaus auf jenen, welcher ebenso im Rahmen der (heterogenen) Post-colonial sowie der Gender Studies zu verorten ist und der insbesondere die Interdependenzen von „nationaler Identität“ und „Gender“ fokussiert. Diese Forschungszweige erweisen sich als eng benachbart, geht es doch in beiden um kollektive Selbst- und Fremdkonstruktionen als Machtdiskurse sowie um Stabilitäten und Instabilitäten innerhalb dieser Diskurse. In der vorliegenden Arbeit wird somit auch die Frage nach der Bedeutung des „kolonialen Außen“ für das „nationale Innen“ sowie nach den darin eingeflochtenen Gender-Konstruktionen gestellt.

Wurde bei den Pionieren⁷¹ der aktuellen Forschung zu „Nation“ und „Nationalismus“ zum einen die Frage nach der Bedeutung von „Gender“ für Nationsdiskurse und zum anderen die von Imperialismus und Kolonialismus für nationale Identitätsbildungsprozesse vernachlässigt, so werden diese Defizite in jüngeren, vielfach auch interdisziplinären Forschungsprojekten aufgearbeitet.⁷²

⁷¹ Hier ist insbesondere Benedict Andersons Schrift *Imagined Communities* (1983) zu nennen, in der bekanntlich „Nation“ als eine durch symbolische und rituelle Praktiken, als eine diskursiv, historisch-kulturell konstruierte Gemeinschaft ausgewiesen wird (Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983).

⁷² Die folgenden Titel, die keinesfalls als vollständige Bibliographie zu verstehen sind, beziehen sich auf Studien, die überwiegend nicht den russischen Kulturraum betreffen (zur Forschung in Bezug auf russische Diskurse s.u.): Zu den Kategorien „Gender“ und „Nation“ vgl. etwa die Monografie von Nira Yuval-Davies: *Gender & Nation*. London 1997; außerdem die historisch-kulturwissenschaftlichen Sammelbände: *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*. Hg. von Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall. Oxford/New York 2000; zum osteuropäischen, aber überwiegend nicht zum russischen Raum: *Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918*. Hg. von Sophia Kemlein. Osnabrück 2000 (= Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau; 4); der Analyse von „Gender“, „Kolonialismus“ sowie z.T. auch „Nation“ widmet sich der interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Sammelband: *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. von Herbert Uerlings / Karl Hölz / Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Berlin 2001 (= Studienreihe Romania; 16); s. außerdem den Sammelband zu „Gender“, „Nation“, „Kolonialismus“: *Geschlecht – Literatur – Geschichte II. Nation und Geschlecht*. Hg. von Gudrun Loster-Schneider. St. Ingbert 2003 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; 29); zu nennen ist an dieser Stelle zudem der sowohl auf den deutschen als auch auf den russischen Kulturraum bezogene Sammelband: *Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in*

So wird einerseits erörtert, inwiefern die Kategorie „Geschlecht“ im Zuge der Nationalisierungen im 19. Jahrhundert geformt wird und andererseits, wie die Differenz von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ die Konstruktion der „Nation“ mitbestimmt.⁷³ Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ist dabei insbesondere von Interesse, wie Bildlichkeiten, Metaphorisierungen und Symbolisierungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ für nationale Identitätsbildungsprozesse und vice versa funktionalisiert werden. In auf den westeuropäischen Raum bezogenen Studien wurde beispielsweise verdeutlicht, dass für das Selbstbild einer nationalen Gemeinschaft, intensiviert mit der Formierung von Nationalstaaten seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, in auffälliger Weise Weiblichkeitsallegorien funktionalisiert werden, um ein politisches Gemeinwesen bildhaft darzustellen. Der Überhöhung im Symbolischen und den Imaginationen von Frauen als „Mütter der Nation“, als biologische Reproduzentinnen und Übermittlerinnen der Tradition, steht jedoch der Ausschluss von Frauen aus dem Kreis der Staatsbürger, der politischen Subjekte, gegenüber.⁷⁴ Während die „Nation“ als mythische Mutter oder Geliebte imaginiert wird, wird demgegenüber dem „Staat“, imaginiert als handlungsmächtiges, aktives Subjekt, Männlichkeit zugeschrieben. Dieses Moment wirkt in zwei Richtungen – so fasst Loster-Schneider verschiedene Forschungsergebnisse treffend zusammen – es

stabilisiert die Geschlechterordnung *und* das nationale Programm: Für Frauen kompensiert die facettenreich ausgestaltete symbolische Präsenz als Allegorien der Nation und nationaler Werte ihren faktischen Ausschluß aus der politischen Institution des Staates; für Männer erhöht sich die Attraktivität der solcherart emotionalisierten, gar erotisierten, politischen Werte und die Loyalitätspflicht [...].⁷⁵

Es wurde somit gezeigt, dass nicht nur zwischen Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern einer Nation unterschieden wird, sondern dass überdies auch eine interne Differenz zwischen den Geschlechtern generiert wird, und diesen dabei verschiedene Formen der Zuge-

Deutschland und Russland. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20).

⁷³ Vgl. das Einleitungskapitel zum Sammelband von Charlotte Tacke: Geschlecht und Nation. In: Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa, a.a.O., S. 15-32.

⁷⁴ Vgl. Silke Wenk: Gendered Representations of the Nation's Past and Future. In: Gendered Nations, a.a.O., S. 63-77, bes. S. 65f., 70-72; Ruth Roach Pierson: Nations: Gendered, Racialized, Crossed with Empire. In: Gendered Nations, a.a.O., S. 41-61, hier S. 43f.

⁷⁵ Gudrun Loster-Schneider: „Lasst uns einen Nationalcharakter behaupten“. Einleitende Bemerkungen zum Thema ‚Nation und Geschlecht‘. In: Geschlecht – Literatur – Geschichte II, a.a.O., S. 9-27, hier S. 16f. [Hervorhebung im Original].

hörigkeit zugewiesen werden,⁷⁶ dass das bürgerliche Geschlechterverhältnis in enger Verzahnung und Wechselwirkung mit dem Konzept der „Nation“ (und umgekehrt) generiert wird und gerade in dieser Verflechtung und gegenseitigen Funktionalisierung die Ursache dafür zu sehen ist, dass beide Diskurssysteme so lange fortbestanden bzw. fortbestehen.⁷⁷

Trotz dieser ausgemachten Langlebigkeit muss der Blick einerseits für die historische, kontextuelle und kulturelle Variabilität von Diskursen um „Nation“ und „Geschlecht“ geschärft werden, für das „Andere“ und dessen jeweiliger, wechselnder Funktionen für das „Eigene“, und andererseits für Ambivalenzen und Widersprüche innerhalb dieser Diskurse bzw. für Repräsentationen, mit denen dominante Diskurse subversiv unterlaufen werden.⁷⁸ Nur so kann vermieden werden, dass diese Prozesse retrospektiv in unzulässiger Weise festgeschrieben, homogenisiert und reduziert werden. Denn nationale und geschlechtliche Identitäten sind – wie jegliche Identitäten – relationale Identitäten und werden in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten variabel kommuniziert und ausgehandelt, in gegenseitiger Abhängigkeit definiert, variiert und modifiziert, und sind demnach als ein fließender Prozess zu sehen, in welchem auch Reibungen, Ambivalenzen und Widersprüche zu Tage treten. Selbst- und Fremdkonstruktionen, so betont auch Loster-Schneider, erweisen sich als „stabil und instabil zugleich“.⁷⁹

Auch in der Analyse des russischen Kaukasus-Diskurses wird es darum gehen, sowohl Stabilitäten als auch Instabilitäten herauszuarbeiten. Bevor auf das Instrumentarium eingegangen wird, mit dem solche Instabilitäten und Ambivalenzen erfasst werden sollen, wird der Blick zunächst auf einige Aspekte der Verflechtung von Gender- und Nationsdiskursen in der russischen Kultur gerichtet.⁸⁰

⁷⁶ Vgl. hierzu auch Geoff Eley: *Culture, Nation and Gender*. In: *Gendered Nations*, a.a.O., S. 27-40, hier S. 34f.; Tacke, a.a.O., bes. S. 16f.

⁷⁷ Vgl. Loster-Schneider, a.a.O., S. 15.

⁷⁸ So fordert beispielsweise auch Tacke dazu auf, solchen Widersprüchen und Inkonsistenzen nationaler Diskurse nachzuspüren: vgl. Tacke, a.a.O., S. 19f., 22f.

⁷⁹ Loster-Schneider, a.a.O., S. 18.

⁸⁰ Kulturwissenschaftliche Studien, die sich insbesondere der Frage nach der Verschränkung von Gender- und Nationsdiskursen in Russland zuwenden, sind bislang in Bezug auf bestimmte Zeitabschnitte erschienen bzw. in Form von Sammelbänden, die zwar einen größeren Zeitabschnitt abdecken, jedoch vorrangig Fallstudien enthalten bzw. Studien zu verschiedenen Zeitausschnitten und Medien sowie mit unterschiedlicher Akzentuierung der Fragestellung. Vgl. z.B. für die 1860er Jahre: Arja Rosenholm: *Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s*. Helsinki 1999; für kulturphilosophische Diskurse um die „russische Idee“ im 19. Jahrhundert vgl.: Ol'ga Zdravomyslova: *Die „russische Idee“ und der Gegensatz von Weiblichkeit und Männlichkeit im nationalen Selbstbild Russlands*. In: *Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa*, a.a.O., S. 35-47; zu Diskursen um

Wie Elisabeth Vogel zeigt, werden westeuropäische Diskurse der Empfindsamkeit mit den entsprechenden Menschenbildern und bipolaren Geschlechterkonstruktionen um 1800 in Diskurse der russischen Literatur integriert und z.T. als dezidiert „russische“ semantisiert.⁸¹ In dieser Zeit scheinen die Voraussetzungen und Grundstrukturen dafür gelegt zu werden, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts in westeuropäischen Diskursen generierte Weiblichkeitskonstruktionen immer mehr als Identifikationsfläche für das eigene nationale Selbstverständnis besetzt werden, mit der Funktion, sich gegenüber dem mit Männlichkeit konnotierten „Westen“ in ambivalenter Weise zugleich abzugrenzen und eng an diesen zu binden.⁸²

In dem gleichen Bestreben, sich gegenüber Westeuropa abzusetzen, bedient man sich zudem identifikatorisch des Topos des „Asiatischen“ – in bestimmten Zeitabschnitten wird dies besonders akzentuiert, in anderen tritt es mehr in den Hintergrund. Dabei zeichnet sich einerseits ein „orientalistischer Blick“ auf „Asien“ als das „Andere“, „Fremde“ ab und andererseits, in der Identifikation mit diesem „Anderen“, ein „selbst-orientalisierender Blick“, der wiederum für das „Eigene“ funktionalisiert wird.

Auch während der Eroberung und Kolonisierung des Kaukasus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird, außer in literarischen Diskursen etwa auch in literaturkritischen Debatten, die den kulturphilosophischen bzw. kulturkritischen Bereich erfassen, die eigene nationale Identität im Spannungsfeld Westeuropa – Russland – Asien erörtert. Dabei wird westeuropäisches diskursives Instrumentarium verwendet, zu dem nicht zuletzt auch die bipolare Geschlechtermetaphorik zählt. Als Hintergrund für eine angemessene Analyse von kollektiven Identitäts- und Alteritätsdiskursen in der fiktionalen Kaukasus-Literatur der Romantik erscheint ein tieferer Einblick in diese Diskurse als unerlässlich. Daher wird in der vorliegenden Arbeit der literaturkritische Diskurs um

„Nation“ und „Gender“ um 1800 vgl. die Dissertationsschrift von Elisabeth Vogel: „Die Frauen erleuchteten Russland“: Zur Wechselwirkung der Kategorien Gender und Nation in Erzählungen Nikolaj M. Karamzins (1766-1826) und Anna P. Buninas (1774-1829). Phil. Diss. Freiburg 2004 (URN: <urn:nbn:de:bsz:25-opus-17120>, URL: <<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1712/>>); außerdem sei an dieser Stelle nochmals auf den bereits oben genannten Sammelband *Vater Rhein und Mutter Wolga* hingewiesen.

An einer systematischen, sowohl synchron als auch diachron ausgerichteten Abhandlung zur Verflechtung von russischen Diskursen um „Nation“ und „Gender“ wird derzeit im Rahmen des von der DFG geförderten Projekts *Gender-Diskurse und nationale Identität in Russland. Historische Perspektiven und aktuelle Tendenzen* am Slavischen Seminar der Universität Freiburg gearbeitet.

⁸¹ Vgl. Vogel, a.a.O.

⁸² So lautet auch die These von Boris Groys, (der allerdings die Kategorie „Gender“ nicht systematisch verfolgt), in russischen Diskursen seit dem 18. Jahrhundert werde die eigene Kultur immer wieder neu als „andere“ des Westens“ erfunden, wobei dieses „Andere“ „oppositionelle, alternative Strömungen der westlichen Kultur selbst“ seien, die in russischen Diskursen angeeignet und transformiert würden (vgl. Boris Groys, a.a.O., S. 8).

„narodnost“ (nationaler Charakter⁸³) der 1820er analysiert.⁸⁴ Dabei wird deutlich, dass die russische Identität als eine das „Andere“ aufnehmende, integrierende konstruiert wird, gegenüber dem mit Eindeutigkeit und Exklusion konnotierten „Westen“. Diese kollektiven „Wesenszüge“ werden dabei auch über Gender-Metaphoriken transportiert, in steter Abgrenzung und zugleich Bindung an den „Westen“: Hierbei steht die eigene, als synthetisierend und universell (sowie oftmals zukunftsweisend) ausgerichtet definierte Identität, die mit Weiblichkeit konnotiert wird, dem Bild eines rationalen, ausschließenden (oft auch verfallenden) und männlich imaginierten „Westens“ komplementär gegenüber.

Führt man sich noch einmal das Identitätsmodell vor Augen, das Said anhand von westeuropäischen kolonialen Diskursen herausgearbeitet hat, in welchem der „Orient“ als das „Andere“ konstruiert wird, indem auf ihn all jenes projiziert wird, was aus dem „Eigenen“ auszulagern ist (das Weibliche, Irrationale, etc.), so wird deutlich, dass dies nicht mit dem oben skizzierten russischen Identitätsbildungsmodell, das über Inklusion des „Anderen“ funktioniert, vereinbar ist. Zwar sind beide Modelle als ontologisierende zu sehen, die mit bestimmten Zuschreibungen und Topoi arbeiten, als Modelle, in denen Legitimationen von Hegemonieansprüchen angelegt sind – bei dem in russischen Diskursen generierten handelt es sich dabei insbesondere um den Anspruch auf Universalismus (nur durch Aufnahme des „Anderen“ könne sich die eigentliche russische Identität ausbilden) – doch sind die Mechanismen, welche die Identität hervorbringen, genau entgegengesetzt (Exklusion vs. Inklusion; Abgrenzung gegenüber dem „Orient“ vs. Affinität zum „Orient“).

Inwiefern sich das orientalistische Modell nach Said und das Modell der nationalen russischen Identitätsbildung in die fiktionale Kaukasus-Literatur der Romantik einschreiben, bleibt zu analysieren. Abgesehen davon, dass von Instabilitäten innerhalb jeglicher homogenisierender und essenzialisierender Identitäts- und Alteritätsdiskurse auszugehen ist, kann darüber hinaus angenommen werden, dass in der russischen Kaukasus-Literatur

⁸³ Es handelt sich dabei um einen Begriff, der kaum ins Deutsche übersetzbar ist. Wenn ich „народность“ in diesem Zusammenhang nicht mit „Volkstümlichkeit“ übersetze, so schließe ich mich darin dem Vorschlag von Ebbinghaus an, der, meiner Meinung nach zu Recht, hervorhebt, dass die russische Literaturkritik der 1820er dieses neugeschöpfte Substantiv weitgehend mit dem Adjektiv „народный“ in der Bedeutung von „national“ verwendet und nicht im Sinne von „народный“ (Volks-, im Sinne des „einfachen Volkes“, d.h. der bäuerlichen Schichten): vgl. Andreas Ebbinghaus: „National“ (*narodnyj*) und „nationale Eigenart“ (*narodnost'*) in der russischen Literaturkritik der 1820er Jahre. In: Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat. Hg. von Peter Thiergen. Unter Mitarbeit von Martina Munk. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 51-79, hier S. 51.

⁸⁴ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Exkurs 1: „*Narodnost'*“ der vorliegenden Arbeit.

der Romantik Selbst- und Fremdkonstruktionen in Dynamik, in Unordnung geraten und brüchig werden, wenn die zwar jeweils auf binären Zuschreibungen basierenden, aber komplementär einander gegenüber angelegten diskursiven Ordnungssysteme aufeinandertreffen.

In den Abschnitten II.1 und II.2 wurde Ansätzen nachgegangen, die maßgeblich bipolare Repräsentationen als solche aufdecken. Im Folgenden ist zum einen auf die theoretischen Prämissen einzugehen, die Instabilitäten innerhalb von Identitäts- und Alteritätsdiskursen als notwendige Begleiterscheinung dieser Diskurse selbst verstehen lassen, sowie auf das analytische Instrumentarium, mit Hilfe dessen Brüche und subversives Unterlaufen sichtbar gemacht werden können.

II.3 Subjektkritik – Performativität – Hybridität

Выходя из его палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке и с мехом (outré) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали.

Als ich aus seinem Zelt heraustrat, sah ich einen jungen Mann, halbnackt, mit einer Schaffellmütze, einem Knüppel in der Hand und einem Fell (outré) über den Schultern. Er schrie aus vollem Halse. Man sagte mir, das sei mein Bruder, der Derwisch, der gekommen war, um die Sieger zu begrüßen. Mit Mühe gelang es, ihn zu verjagen.

A. S. Puškin: *Putešestvie v Arzrum* (Die Reise nach Erzurum)

Sowohl Homi K. Bhabha als auch Judith Butler verwerfen in ihren Sichtweisen auf koloniale bzw. Geschlechter-Diskurse die Vorstellung einer außerdiskursiven, einheitlichen, kohärenten Identität.⁸⁵ Butler bestreitet, in enger Anlehnung an Foucault,⁸⁶ vehement die Existenz und Möglichkeit eines „vordiskursiven Ichs“ und weist das „Subjekt“ und die „Identität“ als Produkt von Machtstrukturen aus, als diskursiv erzeugten „Effekt, also als *produziertes* oder *generiertes* Phänomen“,⁸⁷ welches eines nicht

⁸⁵ Ich beziehe mich in diesem Abschnitt maßgeblich auf Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen 2007 (= Stauffenburg Discussion; 5), [The Location of Culture. London/New York 1993]; sowie auf Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerik. von Kathrina Menke. Frankfurt a.M. 1991, [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London 1990].

⁸⁶ Aber auch in kritischer Relektüre von Foucaults Schrift *Sexualität und Wahrheit*, sofern sich darin Inkonssequenzen zeigen (vgl. Butler, a.a.O., bes. Kapitel 3.2).

⁸⁷ Ebd., S. 215 [Hervorhebungen im Original].

abschließbaren Prozesses der Wiederholung und der (Re-)Inszenierung von Normen bedürfe. Ähnlich betont Bhabha den performativen Charakter von „Identität“:

Die Bedingungen kultureller Bindung, gleichgültig, ob diese nun antagonistisch oder integrativ sind, ergeben sich performativ. Die Repräsentation von Differenz darf nicht vorschnell als Widerspiegelung *vor-gegebener* ethnischer oder kultureller Merkmale gelesen werden, die in der Tradition festgeschrieben sind.⁸⁸

Auf Freuds Konzept des „Unheimlichen“⁸⁹ rekurrierend, macht Bhabha eine dem „Ich“ inhärente Spaltung, eine interne Differenz aus, einen Gedanken, den Elisabeth Bronfen in ihrem Vorwort zu *Die Verortung der Kultur* hervorhebt:

Die für Bhabhas Diskussion so relevante psychoanalytische Entdeckung besteht demzufolge in der Erkenntnis, daß das Andere nie außerhalb oder jenseits von uns verortet ist, sondern seine Stelle einnimmt innerhalb eines jeden kulturellen Systems und des durch dieses System bedingten Diskurses. Differenz ist nicht die Marke für eine Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zentrum und Rändern, sondern ein unumgänglicher Ort mitten im Zentrum.⁹⁰

Die innere Spaltung ergibt sich notwendigerweise aus dem Identitätsbildungsprozess selbst, denn „Identität“ wird bekanntermaßen erst aus der Differenz zu einer Alterität hervorgebracht. Somit wird das Identische stets zwangsläufig von seinem Schatten, dem „Anderen“, begleitet, das sich als kein Gegenüber jenseits der Identität, sondern als inhärenter Bestandteil der Identität selbst erweist. Identität, z.B. die Zugehörigkeit zu einer Nation, ist daher immer mit einer Bedrohung verschränkt, welche diese Identität erst generiert, der Fremdheit, der Nicht-Zugehörigkeit.⁹¹

Ähnlich sieht auch Butler die Frage der Identität, wenn sie in Bezug auf Weiblichkeitskonstruktionen, die Inszenierung sowie Wiederholung von Normen und Ausgrenzungsmechanismen von Diskursen bemerkt: „Tatsächlich läßt sich die Repression dahingehend verstehen, daß sie das Objekt, das sie verneint, zugleich hervorbringt [...]“⁹²

Butler stellt in *Das Unbehagen der Geschlechter* eine Kohärenz oder Essenz von Identität radikal in Frage und übt in ihren Ausführungen insbesondere auch Kritik an feministischen Diskursen, die der Frau Zugang zur Subjektposition zu verschaffen versu-

⁸⁸ Bhabha, a.a.O., (2007), S. 3 [Hervorhebung im Original].

⁸⁹ Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zwölfter Band: Werke aus den Jahren 1917-1920. London 1955, S. 227-268. [Das Unheimliche, 1919].

⁹⁰ Bhabha, a.a.O., (2007), Vorwort von Elisabeth Bronfen, S. IX-XIV, hier S. Xf.

⁹¹ Vgl. ebd., S. X.

⁹² Butler, a.a.O., S. 141.

chen, denn dieses Subjekt sei das Produkt derselben Diskurs- und Herrschaftsstrukturen, die es angeblich bekämpfe.

Darüber hinaus wendet sich Butler gegen die in feministischen Diskursen generierte Unterscheidung zwischen dem biologischen / anatomischen Geschlecht (*sex*) und dem sozio-kulturellen Geschlecht (*gender*). Denn auch das „biologische Geschlecht“ sei als Effekt von Diskursen zu verstehen, die das naturalisieren, was sie selbst hervorgebracht haben.⁹³ So fragt sie, ob die biologische Unterscheidung zwischen „Mann“ und „Frau“, „männlich“ und „weiblich“ nicht den Normen diene, welche diese produzieren:

Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen? [...] Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.⁹⁴

Stabilisiert werde der Geschlechter-Diskurs durch die zwar konstruierte, doch im gleichen Zuge naturalisierte gegenseitige Bedingtheit von „biologischem“ und „kulturellem Geschlecht“ sowie heterosexuellem Begehren. Diese Triade konstituiere auch maßgeblich die Vorstellung von der inneren Kohärenz des Subjekts. So stellt auch „Identität“ für Butler eher ein „normatives Ideal“ dar, als den Ausdruck einer selbstidentischen Person.⁹⁵ Konfrontiert mit „inkohärent“ oder „diskontinuierlich“ erscheinender Geschlechtsidentität, die den Geschlechter-Normen nicht entsprechen, sähe sich auch der Begriff der „Person“ in Frage gestellt.⁹⁶ Umgekehrt benötige das „kohärente Subjekt“ eben jene Abnormitäten als sein konstitutives Außen.

Die Gespenster der Diskontinuität und Inkohärenz, die ihrerseits nur auf dem Hintergrund von existierenden Normen der Kohärenz und Kontinuität denkbar sind, werden ständig von jenen Gesetzen gebannt und zugleich produziert, die versuchen, ursächliche oder expressive Verbindungslinien zwischen dem biologischen Geschlecht, den kulturell konstituierten Geschlechtsidentitäten und dem „Ausdruck“ oder „Effekt“ beider in der Darstellung des sexuellen Begehrens in der Sexualpraxis zu errichten.⁹⁷

Konstituiert werde diese Kohärenz durch „Performativität“, durch ständig zu wiederholende kulturelle Praktiken, Re-Inszenierungen von Normen, die ihren Konstrukt-

⁹³ Vgl. ebd., S. 22-24.

⁹⁴ Ebd., S. 23f. Vgl. zu wissenschaftlichen Diskursen auch Butlers Kommentar auf den Seiten 159-165.

⁹⁵ Ebd., S. 38.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Ebd.

charakter verschleierten und die Identitäten hervorbrächten, welche als „Natur“ ausgelegt würden.

Bei der Performativität setzt Butler auch an, wenn sie nach Möglichkeiten der Subversion dieser Diskurse sucht. Denn performative Akte könnten kohärente Identitäten ebenso konstituieren und naturalisieren wie auch in ihrem performativen Charakter in Szene setzen und entlarven.⁹⁸ Da auf kein vordiskursives Ich zurückgegriffen werden könne, auch Sexualität kulturell konstruiert sei, kein Standpunkt jenseits des Diskurses eingenommen werden könne, sei Subversion nur innerhalb des Diskurses selbst möglich, und gerade dort fänden sich Handlungsmöglichkeiten durch Aneignung und (verschiebende) Wieder-Einsetzung von Identitätskategorien.⁹⁹

Butler verdeutlicht dies insbesondere anhand der Travestie, die mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers / der Darstellerin und der Geschlechtsidentität spiele: *„Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“*¹⁰⁰

Schöpfe man das Potenzial der Zitathaftigkeit von Diskursen aus, so könne eine subversive Verschiebung von Normen erreicht werden, könnten Identitätsbehauptungen zur Schau gestellt werden und der Anspruch auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit genommen werden.¹⁰¹ In der parodistischen Wiederholung könnten die naturalisierten Kategorien der Identität und des Begehrens ins Wanken gebracht werden, (ver-) störende Wirkung erzielen. Butler postuliert, durch abweichende Imitation, durch parodistische Vervielfältigung von Identitäten, durch Destabilisierung der Einheit von Signifikant und Signifikat werde der Konstruktcharakter von Identität zur Schau gestellt und die Vorstellung von der Existenz einer vordiskursiven Identität subversiv unterlaufen. Die Geschlechter-Parodie offenbare somit, „daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist.“¹⁰² Mit diesen Strategien sei es möglich, anstatt Identitäten zu naturalisieren und essenzialisieren, diese als konstruierte, fließende und offene herauszustellen und zu inszenieren.

Räumt Butler zwar der geschlechtlich bestimmten Identität in der Frage nach der Konstitution des „Subjekts“, der „Person“ eine vorrangige Stellung ein,¹⁰³ so stellt sie

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 204, 214.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 189, 210-216.

¹⁰⁰ Ebd., S. 202 [Hervorhebung im Original].

¹⁰¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: ebd., S. 184, 198-218.

¹⁰² Ebd., S. 203.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 37f.

doch mit ihrer These der „Zitathaftigkeit“ von Diskursen sowie mit den Möglichkeiten und Strategien der Subversion ein Instrumentarium bereit, mit welchem Identitätsdiskurse an sich auf ihren identitätskonstituierenden, naturalisierenden oder aber subversiven Gehalt hin analysiert werden können. Wie einige Studien verdeutlicht haben, sind Geschlechterverhältnisse als *ein* Machtverhältnis unter anderen zu sehen, werden Identitäten insbesondere durch die Überschneidung von ethnischen, nationalen, klassen- und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen konstituiert.¹⁰⁴ Zwei Kategorien, „Nation“ und „Geschlecht“, im Kontext eines kolonialen Verhältnisses, werden in der Analyse von Identitäts- und Alteritätsdiskursen im russischen Kaukasus-Diskurs fokussiert.

Zwar beziehen sich die Theorie Butlers und der Ansatz von Bhabha, der sein Erkenntnisinteresse insbesondere auf koloniale und postkoloniale Verhältnisse richtet, auf unterschiedliche Identitätskategorien. Dennoch sind durchaus Berührungspunkte in den Konzepten erkennbar.

In dem Band *Die Verortung der Kultur*, der aus seinen Aufsätzen zu (post-) kolonialen Diskursen besteht, bezieht sich Bhabha stellenweise direkt auf Saids Orientalismus-Konzept und grenzt sich gegen dieses ab. So gehe Said zu wenig der Ambivalenz des orientalistischen Diskurses nach, was ihn zu einem polarisierenden Modell von Kolonisator und Kolonisierten, quasi einer starren Binarität von Opfer und Täter führe.¹⁰⁵ Dagegen sei „[...] auch das beherrschende Subjekt strategisch innerhalb dieses Diskurses zu plazieren“, so Bhabha, wobei er die Vorstellung von einem homogenen und kohärenten Subjekt der Macht verwirft, denn dieses sei selbst als Teil des ambivalenten, widersprüchlichen Machtdiskurses zu sehen.¹⁰⁶ Die „einseitige Richtung der kolonialen Macht“, mache letztlich auch Saids Orientalismus zu etwas Einheitlichem und Homogenen.¹⁰⁷

Bhabha geht dagegen in seinen Ausführungen, die u.a. bei psychoanalytischen Kategorien Freuds, den Diskursanalysen Foucaults sowie der Dekonstruktion Derridas ansetzen und zu einem Konzept der kulturellen Hybridität gelangen, von einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis, einer Ambivalenz in der kolonialen Konstellation aus, das er in seinem Entwurf in den Vordergrund stellt. Auch nationale Diskurse seien als in sich

¹⁰⁴ Vgl. beispielsweise Uerlings, a.a.O., S. 23.

¹⁰⁵ Zu Bhabhas Kritik an Saids *Orientalism* vgl. Bhabha, a.a.O., (2007), S. 104-109. Vgl. außerdem: Schöblier, a.a.O., S. 148f.; Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Dritte, aktual. u. erw. Auflage. Stuttgart/Weimar 2004, S. 61, 460.

¹⁰⁶ Bhabha, a.a.O., (2007), S. 107.

¹⁰⁷ Ebd.

ambivalente und widersprüchliche zu sehen. So betont Bhabha bereits in der Einleitung zu dem Sammelband *Nation and Narration*: „What I want to emphasize [...] is a particular ambivalence that haunts the idea of the nation, the language of those who write of it and the lives of those who live it.“¹⁰⁸ Er greift zudem auf den Begriff der „Janusgesichtigkeit“ zurück, um die ideologischen Konstrukten inhärente Ambivalenz zu verdeutlichen.¹⁰⁹

Identitätsfindungsprozesse sind nach Bhabha gekennzeichnet durch die widersprüchlichen Affekte des Verlangens nach und der Furcht vor dem Anderen, welche insbesondere in kolonialen Diskursen sichtbar gemacht werden könnten. Wie die koloniale Autorität, so scheine auch die Macht der nationalen Narrative einerseits zu Konsistenz und Kohärenz zu tendieren, andererseits sei ihr eigenes Unterminieren in diesen Diskursen selbst angelegt.¹¹⁰ Dieser Inkohärenz kolonialer Diskurse wendet Bhabha seine Aufmerksamkeit in *Die Verortung der Kultur* zu. Am Beispiel von seinem Konzept der „Mimikry“ sei dies verdeutlicht.¹¹¹

Er bezieht sich dabei auf an die Kultur der Kolonialmacht assimilierte Kolonisierte, wie beispielsweise auf durch britische Pädagogik ausgebildete indische Dolmetscher. Die Kolonialmacht fordere zwar einerseits die Assimilation ihrer kolonialen Untertanen ein und benötige diese zur Durchsetzung und Zurschaustellung ihrer Macht, doch näherten sich die Kolonisierten lediglich der (konstruierten) „Identität“ der Kolonialmacht an, imitierten diese, doch bliebe eine Differenz bestehen. Somit würden die Dominierenden mit einem Bild ihrer selbst konfrontiert, welches beinahe, aber doch nicht ganz gleich sei, und die koloniale Autorität bedrohe:

Mimikry ist also das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen „aneignet“ („*appropriates*“), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (*inappropriate*), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für „normalisierte“ Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.¹¹²

¹⁰⁸ Homi K. Bhabha: Introduction: narrating the nation. In: *Nation and Narration*. Hg. von dems. London/New York 2003 [Repr.], S. 1-7, hier S. 1 [Nation and Narration. London 1990].

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 3.

¹¹⁰ Vgl. hierzu auch David Huddart: Homi K. Bhabha. London/New York 2006, S. 110f.

¹¹¹ Zu Bhabhas Konzept der Mimikry vgl. auch: ebd., S. 57-76; Schöblier, a.a.O., S. 152; Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, a.a.O., S. 61, 460f.

¹¹² Bhabha, a.a.O., (2007), S. 126f. [Hervorhebungen im Original].

„Mimikry *wiederholt*, statt zu *re-präsentieren*“, betont Bhabha, und verdeutlicht außerdem, dass sich keine (Substanz von) Identität hinter ihrer Maske verbirgt, sondern dass diese Kolonisierten „Figuren der Doppelung“ produzieren.¹¹³ Die Mimikry offenbare in der abweichenden, zerspiegelhaften Imitation die Instabilität des kolonialen Diskurses und der scheinbar stabilen, originären „Identität“ des Kolonisators, denn diese gleite fort, werde unterminiert durch die Effekte, welche dieser Diskurs selbst hervorbringe:

Ihnen allen gemeinsam ist ein diskursiver Prozeß, durch den das von der *Ambivalenz* der Mimikry (beinahe dasselbe, *aber nicht ganz*) erzeugte Überschießen oder Gleiten nicht nur den Diskurs „zerreißt“, sondern in eine Ungewißheit transformiert wird, die das koloniale Subjekt als eine „partielle“ Präsenz fixiert. Mit „partiell“ meine ich sowohl „unvollständig“ als auch „virtuell“. [...] Der Erfolg der kolonialen Aneignung hängt von einer Proliferation un(an)geeigneter Objekte ab, die ihr strategisches Scheitern garantieren, so daß Mimikry Ähnlichkeit und Bedrohung in einem ist.¹¹⁴

Im Unterschied zu Bhabha, der nahelegt, dass die Situation der „Mimikry“ *per se* die Inkohärenz des kolonialen Diskurses sichtbar macht, gehe ich (in theoretischer Anlehnung an Butler) davon aus, dass sie das koloniale Verhältnis sowohl festigen als auch destabilisieren kann. Geht man von literarischen Repräsentationen aus, so bestimmt – meiner Meinung nach – zum einen die Art der Darstellung der „Mimikry“-Situation die Richtung, in welche sie wirkt; zum anderen hängt es vom Rezipienten / von der Rezipientin ab, ob das subversive Potenzial wahrgenommen wird.

Die ambivalenten Effekte von Identitätsdiskursen seien durchaus produktiv einsetzbar – so Bronfen in ihrem Vorwort zur Schrift Bhabhas. Mit der für Bhabha bedeutenden Denkfigur der „Hybridität“, auch mit „Zwischenräumen“ oder „dritter Raum“ bezeichnet, werde postuliert „die Frage der kulturellen Differenz als produktive Desorientierung und nicht als Festschreibung einer vereinnehmbaren Andersartigkeit zu verhandeln“.¹¹⁵ Von der Freud'schen Denkfigur des „Unheimlichen“ ausgehend, die auch Kristeva bereits in *Fremde sind wir uns selbst* auf kulturhistorische und -politische Kontexte angewendet hat,¹¹⁶ entwirft Bhabha das „hybride Subjekt“; dieses entziehe sich einer eindeutigen Bestimmung, sei aufgrund der internen Differenz nicht mit sich selbst identisch und könne eine solche produktive Desorientierung hervorbringen. Das hybride Subjekt kann somit

¹¹³ Ebd., S. 129 [Hervorhebungen im Original], 130f.

¹¹⁴ Ebd., S. 127 [Hervorhebungen im Original].

¹¹⁵ Ebd., Vorwort von Elisabeth Bronfen, S. IX.

¹¹⁶ Vgl. Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus d. Franz. von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M. 1990, [Etrangers à nous-mêmes. Paris 1988].

als ein Subjekt verstanden werden, das sich seiner eigenen fließenden Differenz, seiner „Ähnlichkeit mit dem Anderen“, bewusst ist. Damit korrespondierend kann „Hybridität“, so eine mögliche Begriffsbestimmung,¹¹⁷ die auch in der vorliegenden Arbeit angewendet wird, definiert werden als ein Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodus, der nicht durch hierarchisierende Binaritäten vorstrukturiert ist, in welchem sich Zentrum und Peripherie gegenseitig durchdringen und der das Festschreiben und Vereinnahmen sowohl von Identität als auch von Alterität weitgehend unterlässt, indem er Fremdheit akzeptiert und diese somit stehen lässt. Ein solcher Prozess, der Hybridität erzeugt, kann auch durchaus unbewusst ablaufen, indem beispielsweise die Lebensumstände sukzessive zu diesem Wahrnehmungsmodus führen.

Für die Analyse literarischer Repräsentationen wird in der vorliegenden Arbeit unterschieden zwischen „personalisierter Hybridität“ und Hybridität, die durch die Erzählinstanz vermittelt wird. Dabei ist Erstere zu definieren als Hybridität, die in eine literarische Figur eingeschrieben ist. Dies würden beispielsweise Darstellungen zeigen, die eine Figur als nicht eindeutig festlegbar hinsichtlich ihrer ethnischen, geschlechts- oder altersspezifischen Zugehörigkeit darstellen und in der sich unterschiedliche Zuordnungen somit überlagern. Letztere inszeniert dagegen eine ästhetische Differenz zum Repräsentierten, beispielsweise indem sich in den Repräsentationen der Erzählinstanz unterschiedliche Wahrnehmungsmodi niederschlagen, keine eindeutigen Zuordnungen vorgenommen werden.

Weniger statisch als der Begriff der „Hybridität“ zeigt sich jener der „Hybridisierung“, welcher das Prozesshafte entsprechender Phänomene akzentuiert. „Hybridisierung“ kann somit Prozesse bezeichnen, die alternierende Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodi oder auch synkretistische Tendenzen sichtbar machen, die eine Pluralität von Identitäten entwerfen, in denen die Dichotomien von Identität und Alterität sukzessive unterlaufen und überwunden werden.

Um das produktive Potenzial der postulierten „Desorientierung“ zu verdeutlichen, geht Bhabha insbesondere jenen Stimmen nach, die postkoloniale Erfahrungen literarisch artikulieren. Es gehe ihm darum, so Bronfen, „Sicherheiten aufzubrechen“ und von einem Identitätskonzept auszugehen,

¹¹⁷ Der Begriff der „Hybridität“ wird in den Kulturwissenschaften häufig verwendet, ohne genau definiert zu werden. Der Metzler Lexikonbeitrag betont, dass der Begriff selbst ein oszillierender ist, der immer wieder neu zu verhandeln ist (vgl. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, a.a.O., S. 269). Um mit diesem Begriff zu arbeiten, kann auf eine Bestimmung in der vorliegenden Arbeit allerdings nicht verzichtet werden.

dem im Herzen immer schon Differenz innewohnt, [so] entsteht ein anderer Begriff von einem authentischen Subjekt, das für sich durchaus eine Handlungsfähigkeit, eine Autorität und eine Verantwortlichkeit in Anspruch nehmen kann: Ein Subjekt, das die Notwendigkeit von symbolischen Fiktionen, die um Verortung in einer Nation, einer Gemeinschaft oder einer globalen intersubjektiven Vernetzung kreisen, gerade darin ernst nimmt, daß es diese stets als Fiktionen handelt und demzufolge die eigenen Identitäten in bezug auf die symbolische Anrufung, die an es von diesen sinnstiftenden Fiktionen herangetragen werden, immer mit einer gewissen ironischen Distanz, mit einer Selbstspaltung oder Selbstdoppelung, aushandelt.¹¹⁸

Bhabha sieht die destabilisierenden Effekte von Identitätsdiskursen gerade als notwendige Effekte dieser Diskurse; auch Butler geht zwar davon aus, dass Identitätsdiskurse das, was sie ausschließen, selbst hervorbringen, doch betont sie, dass zu unterscheiden sei zwischen identitätskonstituierenden Wiederholungen und demgegenüber abweichenden, destabilisierenden, subversiven Wiederholungen. In diesem Punkt folge ich der Theorie Butlers.

Dennoch scheinen die Ansätze Butlers und Bhabhas, obschon sie sich auf verschiedene Identitätskategorien beziehen, in die gleiche Richtung zu weisen. Beide zeigen „Handlungsmöglichkeiten“ innerhalb von Diskursen auf, postulieren das Unterminieren von Identitätsbehauptungen, richten sich gegen hierarchische Binaritäten und treten ein für ein Verständnis von Durchlässigkeit und Vielheit von Identitäten. Sowohl Butler als auch Bhabha gehen performativen Akten nach, die den Konstruktcharakter von Identitäten subversiv unterlaufen (Travestie, Mimikry) und sehen Identitäten als Prozesse unablässig wiederholter performativer Akte, welche sich (eigentlich) nicht auf ein Original zurückbeziehen können.

Diese recht abstrakten Theorien zu Identitätsdiskursen sind in der Analyse der russischen Kaukasus-Diskurse auf die konkreten Text- und Filmebenen anzuwenden. Die Medien Literatur und Film stellen eine Fülle an Verfahren bereit, Identitäten sowohl zu konstituieren als auch zu destabilisieren und dekonstruieren. So kann gefragt werden, inwiefern Identitäten und Alteritäten homogenisiert und naturalisiert werden, oder aber Verfahren eingesetzt werden, welche diese Entwürfe als Effekte von Diskursen erscheinen lassen, die eine ästhetische Distanz gegenüber herrschenden Diskursen vermitteln. Möglichkeiten der Destabilisierung ergeben sich beispielsweise durch parodistische Verfahren, die herrschende Muster, verbreitete Schablonen, Dichotomien, binäre Strukturen subversiv unterlaufen. Auch herausgestelltes „Zitieren“ von Diskursen, oder Ironie, die

¹¹⁸ Bhabha, a.a.O. (2007), Vorwort von Elisabeth Bronfen, S. XIII.

eine Distanz bzw. einen gewissen Bewusstseitsgrad und Reflexion vermittelt, können den Konstruktcharakter von Identitäts- und Alteritätsentwürfen verdeutlichen. Darüber hinaus kann die Einheit von Signifikat und Signifikant gebrochen werden, womit Repräsentationen als solche herausgestellt werden. Ein einheitliches, kohärentes „Subjekt“ kann durch multiple Identitäten verworfen werden, womit zugleich einem klaren Gegenbild die Grundlage entzogen wird. Es ist zu fragen, ob Dichotomien, Essenzialisierungen und Homogenisierungen befördert werden, oder aber Vielfalt, Heterogenität vermittelt wird, ob eine eindeutige Orientierung, oder aber Desorientierung geboten wird.

Die Arbeit ist somit theoretisch an der Schnittstelle von Postcolonial und Gender Studies situiert, wobei methodisch Ansätze der Diskursanalyse mit dekonstruktivistischem Instrumentarium und postkolonialem Hybriditätskonzept korreliert werden. Die gewählten Ausschnitte aus der russischen Kultur (Kaukasus-Literatur der Romantik sowie aktuelle Spielfilme, in denen die Tschetschenienkriege thematisch gestaltet sind) werden somit bewusst mit Modellen interpretiert, die in westeuropäischen bzw. US-amerikanischen akademischen Diskursen generiert wurden; möglicherweise ergeben sich dadurch weitere Sichtweisen auf diese kulturellen Artefakte.

Dabei wird auch überprüft, inwiefern das produktive Potenzial von „Hybridität“, das Bhabha maßgeblich über Texte von Verfassern und Verfasserinnen mit Migrationshintergrund, Angehörigen von ehemals kolonisierten Bevölkerungen entwickelt hat, also über Texte, die nicht zum Kanon zähl(t)en, nicht auch in kanonisierten kulturellen Artefakten zu erkennen ist.

Davon ausgehend, dass Konstruktion und Dekonstruktion sich gegenseitig bedingen, dass nur vor der Folie von konstruierten Identitäten diese dekonstruiert werden können, ist einerseits nach Verfahren zu fragen, welche Identitäten konstituieren und naturalisieren, und andererseits nach solchen, die diese Konstruktionen subversiv unterlaufen bzw. Hybridisierungen inszenieren. Da für die Kaukasus-Literatur der Romantik bereits in einigen Studien gezeigt wurde, wie Identitäten und Alteritäten konstituiert werden (zumindest für kanonisierte Texte von männlichen Autoren), wird in der vorliegenden Arbeit der Schwerpunkt für diesen Zeitabschnitt darauf gelegt, zu zeigen, inwiefern auch destabilisierende bzw. dekonstruierende Repräsentationen ausgemacht werden können.

Für die Darstellungen des russisch-tschetschenischen Verhältnisses im Medium Film des ausgehenden 20. / beginnenden 21. Jahrhunderts – in diesem Fall kann noch auf keine allzu breite Forschungsarbeit aufgebaut werden – sind sowohl essenzialisierende als auch

subversive, hybridisierende Repräsentationen herauszuarbeiten. Von besonderem Interesse ist dabei ob, und wenn ja, inwiefern in den aktuellen Darstellungen, eingebettet in die neuen Kontexte, Identitäts- und Alteritätsdiskurse der Kaukasus-Literatur der Romantik aufgenommen, affirmiert, modifiziert, oder auch verworfen werden.

III. (Kultur-) Historischer Hintergrund: Militärische Eroberung des Kaukasus und kulturelle Expansion

III.1 Militärische Eroberung und Widerstand

Das russisch-kaukasische Verhältnis im Kontext des Kolonialismus ist als ein heterogenes zu sehen, das vielfältige Berührungs- und Konfliktpunkte bietet. Dass Kolonisierung nicht nur mit Kampfhandlungen einhergeht, sondern zugleich mit ökonomischer und wissenschaftlicher Durchdringung sowie touristischer Erschließung, ist sicherlich kein Spezifikum der russisch-kaukasischen Geschichte. Doch gilt es generell, den Blick für die unterschiedlichen Funktionen zu öffnen, in welche die Bevölkerungen und ihre Gebiete durch die erobernde Macht gezwungen werden. Diese Vielfalt und Heterogenität korrespondiert, wie später zu zeigen sein wird, mit den literarischen Diskursen.

In keinem anderen Gebiet der Expansion Russlands seit dem 16. Jahrhundert wurde ein solcher, über Jahrzehnte hinweg effektiver Widerstand geleistet wie in den Gebirgsregionen des Kaukasus.¹¹⁹ Zwischen der Annexion des Königreichs Georgien 1800/1801 und der Niederschlagung des Freiheitskampfes im Nordwestkaukasus 1864, welche Zar Alexander II. dazu veranlasste, die Beendigung des langjährigen „Kaukasischen Krieges“ zu verkünden,¹²⁰ liegen denn auch mehr als sechzig Jahre, die von zahlreichen einzelnen Kampfhandlungen und Feldzügen geprägt sind. In der russischen Historiografie setzte sich hierfür die Bezeichnung „Kavkazskaja vojna“ (Kaukasischer Krieg) durch, der die einzelnen Feldzüge und Kämpfe begrifflich verschmilzt, wobei Beginn und Ende durchaus unterschiedlich angesetzt werden.¹²¹

¹¹⁹ Zur Einzigartigkeit dieses Widerstands in seiner Dauer und Vehemenz vgl.: Andreas Kappeler: Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall. Aktual. Ausgabe. München 2001, S. 149; Uwe Halbach: Die Bergvölker (*gorcy*) als Gegner und Opfer: Der Kaukasus in der Wahrnehmung Rußlands (Ende des 18. Jahrhunderts bis 1864). In: Kleine Völker in der Geschichte Osteuropas. Festschrift für Günther Stökl zum 75. Geburtstag. Hg. von Manfred Alexander / Frank Kämpfer / Andreas Kappeler. Stuttgart 1991, S. 52-65, hier S. 52.

¹²⁰ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 154.

¹²¹ Gebräuchlich ist auch der Begriff „Bol’saja Kavkazskaja vojna“ (Großer Kaukasischer Krieg). Häufig bezieht sich dies auf die Zeit von 1817 bis 1864, vom Beginn der Politik A. P. Ermolovs, russischer Oberbefehlshaber im Kaukasus bis 1827, bis zur Kapitulation des Widerstands im Nordwestkaukasus. Vgl. zur Bezeichnung und unterschiedlichen Datierung: D. I. Olejnikov: Bol’saja Kavkazskaja vojna. In: Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek. Sbornik statej. Otv. red. i sost. V. M. Bezotosnyj. M. 2004 [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im *Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej*, Moskau, 12.11.2004-20.01.2005], S. 48-65, hier S. 49.

Die Gebirgsregion zwischen Schwarzem und Kaspischem Meer,¹²² in welcher dem russischen Eroberungsdrang ein solch zäher Widerstand entgegengesetzt wurde, zeichnet sich durch eine enorme ethnische Vielfalt aus.¹²³ Allein der Ostabschnitt der Region bis zur Küste des Kaspischen Meers, Dagestan, zählt über 30 von den insgesamt mehr als 50 Ethnien, wie beispielsweise die Awaren, Darginer, Lesgier, Laken u.a. Insbesondere in Dagestan herrschte zudem eine starke Sprachenvielfalt; im Extremfall unterschieden sich sogar die Sprachen von zwei benachbarten Aulen.¹²⁴ Westlich davon, im östlichen Zentralkaukasus, sind (als Hauptgruppen) die Tschetschenen und Inguschen zu nennen, zum oberen Terek hin die Osseten, im Vorgebirge westlich des Terek die Kabardiner, um den Elbrus im Hochgebirge die Balkaren und Karatschaier. In der westlichen Region des Kaukasus bis zum Schwarzen Meer lebten u.a. die Adyge, Abaza und Abchasen.¹²⁵ Den Sprachgruppen nach sind die Ethnien den kaukasischen, turksprachigen und indoeuropäischen Völkern zuzuordnen.

Vielfältig waren auch die sozio-politischen Organisationsformen in diesen Regionen. So gab es zwar einige Khanate und Sultanate in Dagestan (wie auch im aserbaidischen Südkaukasus), wogegen im überwiegenden Teil der Region keine Staatswesen gebildet wurden, sondern Stämme, Clans und Gemeinden existierten, wie beispielsweise auch auf dagestanischem Gebiet die Bundesgenossenschaften von freien Dörfern.¹²⁶ Die nicht staatlichen Gemeinwesen unterschieden sich wiederum durch ihre Sozialstrukturen. So wies beispielsweise jene der Kabardiner eine differenzierte hierarchische Gliederung auf, während die auf Clans basierenden Ordnungen der Tschetschenen, deren gewählte Älteste beratende Funktion hatten, weniger hierarchisch organisiert waren.

¹²² In der Sekundärliteratur sind die Bezeichnungen für die verschiedenen Kaukasus-Regionen nicht einheitlich. Ich habe mich zur Bezeichnung der oben genannten Region für den Begriff „Nordkaukasus“ entschieden. Entsprechend bezieht sich „Südkaukasus“ in der vorliegenden Arbeit auf die aserbaidischen, armenischen und georgischen Gebiete.

¹²³ S. zu diesem Kapitel auch die Karte (Expansion in den Kaukasus) auf S. 56.

Vgl. zu diesem Absatz, wenn nicht anders angegeben: Kappeler, a.a.O., S. 149-151; Halbach, a.a.O., (1991), S. 54f.; auf die zahlreichen kaukasischen Ethnien kann in der vorliegenden Arbeit nur stichwortartig eingegangen werden, vgl. ausführlicher zu diesem Themenbereich z.B.: Shirin Akiner: *Islamic Peoples of the Soviet Union*. London 1983.

¹²⁴ Vgl. Ju. I. Zvereva: *Narody Severnogo Kavkaza*. In: *Severnyj Kavkaz v istorii Rossii*, a.a.O., S. 8-27, hier S. 9f.

¹²⁵ Die in Europa bekannte Sammelbezeichnung „Tscherkessen“ für im Westen der Region beheimatete Ethnien ist verwirrend, da sie zu unterschiedlichen Zeiten auf verschiedene Völker bezogen wurde; vgl. hierzu: Akiner, a.a.O., S. 230f.

¹²⁶ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Kappeler, a.a.O., S. 150f.; Halbach, a.a.O., (1991), S. 53-56; Clemens P. Sidorko: *Die Eroberung Tschetscheniens und Dagestans als Fallbeispiel kolonialer Expansion des Zarenreiches im 19. Jahrhundert*. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 47 (1999), H. 4, S. 505-511, hier S. 505.

Gemeinsamkeiten in der Vielfalt der Nordkaukasier bestanden zum einen in den Lebensformen und Bräuchen, zum anderen in der Religion. Der Grad der Islamisierung war im 19. Jahrhundert zwar sehr unterschiedlich, doch bekannten sich fast alle dieser Ethnien zum sunnitischen Islam (eine Ausnahme bildeten z.B. die mehrheitlich christlich-orthodoxen Osseten).¹²⁷ Bei den Awaren, der größten und politisch bedeutendsten ethnischen Gruppe in Dagestan, die seit langem in engem Kontakt zur arabischen Kultur stand, war der Islam tief verwurzelt, während die Bevölkerung des Westkaukasus erst später und nicht sehr weitreichend islamisiert worden war. Über Dagestan kamen die Tschetschenen während des 16. Jahrhunderts erstmals in Kontakt mit dem Islam, der sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch in dieser ethnischen Gruppe durchsetzte.

Im Unterschied zu diesen Ethnien des Nordkaukasus, bei denen keine auf einheimischer Grundlage basierenden größeren Staatenbildungen existierten, gab es im Südkaukasus frühe staatliche Traditionen, die z.T. bis in die vorchristliche Zeit zurückreichen.¹²⁸ So erlebten die Armenier, welche im 4. Jahrhundert das Christentum angenommen hatten, im 10. und 11. Jahrhundert eine (auch kulturelle) Blütezeit im weitgehend unabhängigen Armenien. Das Königreich Georgien entfaltete sich politisch und kulturell im 12. und frühen 13. Jahrhundert zu einem Höhepunkt. Die Georgier bekennen sich mehrheitlich zum christlich-orthodoxen Glauben.¹²⁹ Die eng mit der persischen Kultur verbundenen turksprachigen muslimischen Aserbaidshaner bekennen sich zur schiitischen Richtung des Islam.

Die südkaukasischen Gebiete gerieten im weiteren Verlauf unter die Herrschaft der Großmächte, des Osmanischen Reichs, dessen Vasall seit 1475 das im Nordwestkaukasus einflussreiche Krim-Khanat war, und Persiens. Seit dem 16. Jahrhundert waren der südkaukasische Westen (Westgeorgien und Westarmenien) osmanisch und der Osten (Aserbaidshans und Ostarmenien) iranisch, wobei allerdings viele der Gebiete eine weitgehende Autonomie genossen.

¹²⁷ Vgl. zur religiösen Zugehörigkeit der kaukasischen Bergvölker: Muriel Atkin: *Russian Expansion in the Caucasus to 1813*. In: *Russian Colonial Expansion to 1917*. Hg. von Michael Rywkin. With a foreword by Syed Z. Abedin. London/New York 1988, S. 139-187, hier S. 143f.; Kappeler, a.a.O., S. 151f.; Halbach, a.a.O., (1991), S. 55; ausführlicher und übersichtlicher zu den islamischen Ethnien im Kaukasus vgl.: Akiner, a.a.O., S. 105-265.

¹²⁸ Vgl. zu diesem Absatz, wenn nicht anders angegeben: Kappeler, a.a.O., S. 141-144; Atkin, a.a.O., (1988), S. 141-145.

¹²⁹ Dies bezieht sich jedoch nicht auf alle georgischsprachigen Gruppen, wie beispielsweise die muslimischen Adscharen: vgl. Kappeler, a.a.O., S. 142; zu den Adscharen vgl. außerdem Akiner, a.a.O., (1983), S. 243-245.

Mit der Eroberung der Khanate Kazan' (1552) und Astrachan' (1556) im Kontext des „Sammelns der Länder der Goldenen Horde“ war Russland nahe an den Nordkaukasus herangerückt, und in dieser Periode kam es auch zu Kontakten mit den Ethnien des nördlichen und südlichen Kaukasus.¹³⁰ So ersuchten Mitte des 16. Jahrhunderts einige kabardinische Fürsten Moskau um Protektion, da der Krim-Khan, der diese Region kontrollierte, seine Autorität auszuweiten bestrebt war. Diese politische Allianz zwischen den Kabardinern und Moskau wurde zudem durch die Heirat Zar Iwans IV. mit einer kabardinischen Prinzessin bestärkt, der Tochter eines verbündeten Kabardiner-Führers. Darüber hinaus traten einige kabardinische Fürsten in russische Staatsdienste ein.¹³¹ Im Kontext dieser politischen Verbindung mit der nordkaukasischen Ethnie (eine Verbindung, die allerdings keineswegs eindeutig war, weil einige Kabardiner sich auf die Seite des Krim-Khans stellten), wurde eine russische Festung am Terek errichtet, und es wurden Kosaken angesiedelt, womit Russland im Kaukasus-Vorland militärisch Fuß fasste. Der russische Einfluss blieb jedoch sehr begrenzt, da seit den 1570er Jahren das Osmanische Reich und der Krim-Khan wieder verstärkt auf die Kabardiner einwirkten. Zu sporadischen Allianzen kam es darüber hinaus Mitte des 16. Jahrhunderts zwischen Moskau und dem ostgeorgischen Kachetien, das den Zaren um Protektion gebeten hatte.¹³²

Erst im 18. Jahrhundert verstärkte Russland seinen militärischen Einfluss im Nord- und Südkaukasus und ging systematischer bei den Eroberungen vor.¹³³ Die mit dem Persienfeldzug von Peter I. 1723 eroberten Gebiete Aserbaidshans¹³⁴ mussten zwar 1735 wieder abgetreten werden, womit das Zarenreich wieder bis an den Terek zurückgedrängt wurde, doch errichtete man seit den 1730er Jahren neue Festungen im Nordkaukasus und

¹³⁰ Vgl. zu den russisch-kaukasischen Kontakten im 16. Jahrhundert: Atkin, a.a.O., (1988), S. 139, 145-147; Kappeler, a.a.O., S. 151.

¹³¹ Diese Kabardiner konvertierten zum Christentum und assimilierten sich an die russische Elite. Auf sie geht beispielsweise das Fürstengeschlecht der Čerkasskij zurück: vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 147.

¹³² Nachdem die iranische Regierung protestiert hatte, wurden die nach Georgien entsandten Kosaken sogleich zurückgerufen. Auch im 17. Jahrhundert kam es zu kurzzeitigen Kontakten zwischen Moskau und Herrschern einiger georgischer Fürstentümer, in denen militärische Allianzen erwogen wurden, doch war Moskau faktisch nicht in der Lage, militärischen Beistand zu leisten (vgl. ebd., S. 145, 147).

¹³³ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 151; Halbach, a.a.O., (1991), S. 56; ausführlicher zum russischen Vorgehen im Kaukasus während des 18. Jahrhunderts: Firuz Kazemzadeh: Russian Penetration of the Caucasus. In: Russian Imperialism from Ivan the Great to the Revolution. Hg. von Taras Hunczak. New Brunswick 1974, S. 239-263, hier S. 243-251.

¹³⁴ Dem Feldzug wurde aufgrund eines Überfalls eines mächtigen afghanischen Stammes auf Persien, der Ermordung des Schahs und des folgenden innenpolitischen Kollapses keine große Gegenwehr entgegengesetzt. Auch das Osmanische Reich reagierte auf die innenpolitische Schwäche Persiens in dieser Zeit, indem es Truppen in das im persischen Einflussbereich liegende Ostgeorgien und Aserbaidshan entsandte (vgl. Atkin, a.a.O., [1988], S. 147-150).

baute somit das Befestigungssystem aus, das später zur „Kaukasischen Linie“ vom Schwarzen bis zum Kaspischen Meer verbunden wurde.¹³⁵ Die hier angesiedelten Kosakenheere (die Terek-, Kuban- und Schwarzmeer-Kosaken) förderten die militärische Durchdringung des Gebiets. Katharina II. ließ die Kaukasische Linie verstärken, die Kosakenstanitzen, Garnisonen und Festungen miteinander verband.¹³⁶ Die 1784 errichtete Festung mit dem programmatischen Namen *Vladikavkaz* (Beherrsche den Kaukasus) hatte die Funktion, das nördliche Ende der Georgischen Heerstraße zu sichern. Unter der Herrschaft Katharinas II. zeichnete sich zudem ab, dass sich die Vormachtstellung, die das Osmanische Reich über bedeutende Gebiete des Kaukasus bis dahin behaupten konnte, zugunsten Russlands aufzulösen begann.

So wurde nach dem Sieg über die Osmanen 1774 die Kabardei formal ins Russische Reich inkorporiert, und die Krim-Tataren wurden unabhängig vom Sultan.¹³⁷ Die Annexion der Krim 1783 sowie der Kuban-Steppe durch das Zarenreich sicherte den russischen Zugang zum Nordwestkaukasus. Auch das russische Protektorat über das ostgeorgische Königreich (mit dem Vertrag von Georgievsk), das zuvor Vasall Persiens gewesen war, verstärkte den russischen Einfluss im Kaukasus.¹³⁸ Darüber hinaus konnte der zweite Krieg gegen die Türken unter Katharina II. 1791/1792 siegreich für das Zarenreich entschieden werden, wenngleich er der Siegermacht keine größeren territorialen Gewinne im Kaukasus verschaffte.

Die in Georgien stationierte russische Garnison konnte allerdings ihrer Schutzverpflichtung gegenüber Georgien bereits 1785 und 1787 nicht nachkommen, als das Protektorat mehrfach von Dagestanern überfallen wurde. Auf den persischen Einmarsch in Georgien 1795 reagierte die Zarin erst im Jahr darauf mit der Kriegserklärung an den Iran.¹³⁹ Nach dem Tod Katharinas II. ließ Zar Paul die Kampfhandlungen gegen die Perser sogleich einstellen. In seine Regierungszeit fiel später die endgültige Annexion des weiterhin von Persern und Dagestanern bedrohten Königreichs Georgien (Kartlien-Kachetien) 1800/1801 (s. hierzu und zum Folgenden auch die Karte auf S. 56).¹⁴⁰

¹³⁵ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 151; Halbach, a.a.O., (1991), S. 56.

¹³⁶ Vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 154.

¹³⁷ Vgl. John P. LeDonne: *The Russian Empire and the World, 1700-1917: The Geopolitics of Expansion and Containment*. New York 1997, S. 105.

¹³⁸ Vgl. hierzu: Atkin, a.a.O., (1988), S. 158-160; LeDonne, a.a.O., S. 108f.; zur Kaukasus-Politik unter Katharina II. vgl. außerdem: V.V. Degoev: *Bol'shaja igra na Kavkaze: istorija i sovremennost'*. 2-e izdanie, rasširennoe i dopolnennoe. M. 2003, S. 15-44.

¹³⁹ Vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 159-161; Kappeler, a.a.O., S. 145.

¹⁴⁰ Vgl. zur Annexion Georgiens: Muriel Atkin: *Russia and Iran 1780-1828*. Minneapolis 1980, S. 46-65; Atkin, a.a.O., (1988), S. 167-170; LeDonne, a.a.O., S. 113.

Der Südkaukasus wurde weitgehend während des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts in mehreren Feldzügen gegen das Osmanische und das Persische Reich dauerhaft durch Russland unterworfen. Den Beginn dieser Eroberungen markiert die Annexion Georgiens. Allerdings konnten die nördlich davon gelegenen Gebirgsregionen des Kaukasus bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus nicht kontrolliert werden. Da es nur wenige und gefährdete Verbindungs- und Nachschubwege in die südkaukasischen Provinzen gab – die bedeutendste war die Georgische Heerstraße – hatte sich die russische Regierung eine Situation geschaffen, welche die Eroberung und Befriedung der kaukasischen Gebirgsregionen als strategische Notwendigkeit erscheinen ließ.¹⁴¹

Infolge der zwei russisch-persischen Kriege (1804-1813 und 1826-1828) sicherte sich die russische Militärmacht ihren Einfluss im zuvor persisch kontrollierten Südkaukasus.¹⁴² Zunächst eroberte Russland die Khanate im nördlichen Aserbaidschan; später nahm es mit dem zweiten Krieg gegen Persien die Khanate Jerewan und Nachitschewan in Ostarmenien ein.

Nach Beendigung des russisch-türkischen Krieges 1806-1812 trat Russland die eroberten osmanischen Küstenfestungen am Schwarzen Meer, Poti und Anapa, wieder ab. Es behielt aber das westgeorgische Fürstentum Abchasien, das 1809 zu einem russischen Vasall erklärt worden war und das Russland zugleich die Küstenfestung Suchumi am Schwarzen Meer eingebracht hatte.¹⁴³ Diese stellte zudem eine wichtige Verbindung zu den Bergvölkern im Westkaukasus dar. Bereits in den Jahren 1803 bis 1810/1811 waren die georgischen Fürstentümer Mingrelien (1803), Imeretien (1804) und Gurien (1810/11) aus dem osmanischen Einflussbereich herausgelöst und durch Vasallenverträge unter russische Kontrolle gebracht worden.¹⁴⁴ Mit dem Friedensvertrag von Adrianopel, der den russisch-türkischen Krieg von 1828-1829 beendete, annektierte Russland die gesamte Nordostküste des Schwarzen Meeres (inklusive Poti und Anapa, die noch vom Osmanischen Reich gehalten worden waren) sowie das westgeorgische Achalziche.¹⁴⁵ Damit waren die Türken von den Kaukasiern zwischen dem Schwarzen Meer und dem Kuban

¹⁴¹ Vgl. Halbach, a.a.O., (1991), S. 52; Kappeler, a.a.O., S. 149.

¹⁴² Vgl. LeDonne, a.a.O., S. 116-119; Kappeler, a.a.O., S. 145; ausführlich außerdem: Atkin, a.a.O., (1980), S. 99-122; G. A. Galojan: *Rossija i narody Zakavkaz'ja. Očerki političeskoj istorii ich vzaimootnošenij s drevnich vremen do pobedy Velikoj Oktjabr'skoj socialističeskoj revoljucii*. M. 1976, S. 125-180.

¹⁴³ Vgl. LeDonne, a.a.O., S. 114f.; zu Suchumi vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 180.

¹⁴⁴ Ausführlicher zu den Vasallenverträgen mit den georgischen Fürstentümern vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 173, 179f.

¹⁴⁵ Zum russisch-türkischen Krieg 1828-1829 und den Eroberungen im Kaukasus vgl. LeDonne, a.a.O., S. 121f.; Olejnikov, a.a.O., S. 51f.

im Nordwestkaukasus abgeschnitten. Die russischen Eroberungen im osmanischen Westarmenien, wie Kars, Ardahan und Erzurum, während des Feldzugs von 1828-1829, trat Russland wieder ab. Mit den zwei russisch-persischen sowie den russisch-türkischen Kriegen war die Vormachtstellung Persiens und des Osmanischen Reichs im Südkaukasus sowie an der Ostküste des Schwarzen Meers zugunsten Russlands beendet.

Die Eingliederung des Südkaukasus wurde von der russischen Politik als Befreiung der christlichen Georgier und Armenier von islamischen Herrschern deklariert. Zwar waren tatsächlich nicht wenige einflussreiche Georgier und Armenier für die russische (Schutz-) Herrschaft eingetreten, doch wurden ihre Hoffnungen darauf, dass ihnen politische und kulturelle Autonomie gewährt werden würde, größtenteils enttäuscht.¹⁴⁶ So kam es immer wieder zu Aufständen unter georgischen Adligen, Bauern und den südkaukasischen Muslimen, die allerdings die russische Herrschaft in diesen Gebieten nicht grundlegend gefährdeten.¹⁴⁷ Administrativ wurden die meisten der südkaukasischen Gebiete nach einer (unterschiedlich langen) Phase weitreichender Autonomie in die russische Verwaltung eingegliedert.¹⁴⁸

Die bis dahin nicht oder lediglich indirekt russischer Herrschaft unterworfenen Gebirgsregionen des Kaukasus versuchte Russland mit einem großen Teil seiner Militärmacht zu kontrollieren.¹⁴⁹ Verstärkt gingen die in Georgien stationierten russischen Truppen unter General A. P. Ermolov, Oberkommandierender im Kaukasus von 1816 bis 1827, gegen die Bergvölker vor. So wurde die Kaukasische Linie 1817 weiter nach Süden verschoben, und es wurden neue russische Stützpunkte errichtet, wie beispielsweise 1818 die Festung *Groznaja* (die Drohende). Darüber hinaus wurde die Georgische Heerstraße, der Zugang zum Südkaukasus, weiter ausgebaut und gesichert.

Auf das militärische Vorrücken der Russen reagierten die Bergvölker bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts mit Widerstand.¹⁵⁰ So wurden Festungen und Kosakenstanitzen im Nordkaukasus permanent überfallen. Darüber hinaus fielen zudem Kaukasier aus den nicht unterworfenen Gebirgsregionen immer wieder in Teile Georgiens ein. Die erste, mehrere Ethnien umfassende Widerstandsbewegung formierte sich unter Scheich Man-

¹⁴⁶ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 146.

¹⁴⁷ Für die Mehrheit der Muslime im Südkaukasus stellte die Inkorporation ins Russische Reich eindeutig eine koloniale Fremdherrschaft dar. Vgl. zu diesen Aufstandsbewegungen ebd., S. 146; genauer zum Aufstand im Jahr 1804: vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 174f.

¹⁴⁸ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 147.

¹⁴⁹ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 149; LeDonne, a.a.O., S. 118f.; Olejnikov, a.a.O., S. 54f.

¹⁵⁰ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 151.

sur, der die kaukasischen Muslime zum Krieg gegen die Russen aufrief.¹⁵¹ Unter seiner Führung vereinten sich 1785 und 1786 tschetschenische Clans, Berg-Dagestaner, Kabardiner sowie weitere Angehörige nordkaukasischer Bergvölker zum Kampf gegen die Eroberer und stellten ihre Rivalitäten untereinander zeitweise zurück. Nach russischen Siegen 1786 in dieser Region setzte Scheich Mansur seine Tätigkeit im Nordwestkaukasus fort, wo er während des russisch-türkischen Krieges seit 1787 die Osmanen unterstützte. 1791 wurde er von russischen Truppen gefangen genommen und nach Russland verbracht, wo er drei Jahre später in der Festung Schlüsselburg starb.

Seit der forcierten russischen Expansion kam es im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu zahlreichen einzelnen Aufstandsbewegungen, wie beispielsweise jenen von Osseten, Kabardinern und Tschetschenen, sowie zu Überfällen von Dagestanern in georgisches Gebiet.¹⁵² Ab Mitte der 1820er Jahre formierte sich der mehrere Jahrzehnte andauernde, organisierte und verschiedene nord(ost)kaukasische Ethnien vereinende Widerstand. Damit wurde nicht nur für die eigene Unabhängigkeit und den Erhalt der von den russischen Eroberern bedrohten Lebensweise gekämpft; darüber hinaus rebellierte man gegen die Gefährdung der wirtschaftlichen Existenz, die z.B. auf das Weideland in den Ebenen des Kaukasusvorlandes angewiesen war.¹⁵³

Als einigend für den anti-kolonialen Kampf erwies sich im ethnisch, sprachlich und hinsichtlich der sozialen Organisationsformen stark differenzierten Nordostkaukasus der muslimische Glaube.¹⁵⁴ Angeführt wurde der Widerstand von Mitgliedern sufischer Organisationen, die im Kaukasus spätestens seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden waren.¹⁵⁵ Dass der Widerstand gegen die russische Eroberung solche Schlagkraft entfalten konnte, wird maßgeblich dem integrativen Potenzial des sufischen Muri-

¹⁵¹ Vgl. zum Widerstand unter Mansur: Atkin, a.a.O., (1988), S. 162f.; Kazemzadeh, a.a.O., S. 246-248; Degoev, a.a.O., S. 21f.; Kappeler, a.a.O., S. 152; LeDonne, a.a.O., S. 109.

¹⁵² Vgl. Atkin, a.a.O., (1988), S. 175.

¹⁵³ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 151. So wurde im Zuge der militärischen Expansion z.B. die Ebene nördlich des Terek für russische Kolonisten zugänglich gemacht, wo sich im Laufe der letzten 300 Jahre auch Tschetschenen aus den Gebirgsregionen angesiedelt hatten; vgl. hierzu Karl Grobe-Hagel: Tschetschenien. Russlands langer Krieg. Köln 2001, S. 56.

¹⁵⁴ Vgl. zu diesem Absatz: Sidorko, a.a.O., (1999), S. 505; I. V. Karpeev: Imamat – gosudarstvo svobodnych gorcev. In: Severnyj Kavkaz v istorii Rossii, a.a.O., S. 66-77; Paul B. Henze: Fire and Sword in the Caucasus: The 19th Century Resistance of the North Caucasian Mountaineers. In: Central Asian Survey 2 (July 1983), Nr. 1, S. 5-44; Kappeler, a.a.O., S. 151f.; mit Fokus auf die religiöse Komponente der Widerstandsbewegung, insbesondere in Verbindung mit dem Sufismus vgl.: Uwe Halbach: „Heiliger Krieg“ gegen den Zarismus. Zur Verbindung von Sufismus und Dschihad im antikolonialen islamischen Widerstand gegen Rußland im 19. Jahrhundert. In: Die Muslime in der Sowjetunion und in Jugoslawien. Identität – Politik – Widerstand. Hg. von Andreas Kappeler / Gerhard Simon / Georg Brunner. Köln 1989, S. 213-234, hier S. 217-227.

¹⁵⁵ Vermutlich wurde bereits die Widerstandsbewegung unter Scheich Mansur von einer sufischen Bruderschaft organisiert (vgl. Kappeler, a.a.O., S. 152).

dismus zugeschrieben.¹⁵⁶ Über dreißig Jahre konnte dieser Guerillakrieg den russischen Vormarsch effektiv bekämpfen. Bereits in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts war es gelungen, mit muridischen Losungen dagestanische Stämme und Tschetschenen zum gemeinsamen Kampf gegen die koloniale Eroberung zu einen. Als Kernphase des Widerstandes gilt die Periode der 1830er Jahre bis 1859, welche die so genannten „Muridenkriege“¹⁵⁷ unter Schamil (1797 [?]-1871) prägten. Der Aware Schamil, der bis 1859 an der Herrschaft blieb, baute in den vierziger Jahren im nordöstlichen Kaukasus sogar ein islamisches Staatswesen auf, in dem islamisches Recht mit egalitären Zielsetzungen kombiniert wurde.¹⁵⁸ Den Kern des Imamats bildeten die meisten Ethnien Dagestans und die Tschetschenen. Doch einige Angehörige der Bergvölker kämpften auch auf russischer Seite. So gab es beispielsweise dagestanische Kavallerieeinheiten, die in die russischen Streitkräfte integriert waren.¹⁵⁹ Auch im russisch-türkischen Krieg von 1828/1829 waren Einheiten aus muslimischen Kaukasiern gebildet worden, die auf russischer Seite kämpften.

Trotz der zahlenmäßigen Übermacht der gegen die Kämpfer Schamils eingesetzten russischen Streitkräfte sowie der hohen Finanzmittel, die das Zarenreich aufwendete – die Kampfhandlungen im Kaukasus verschlangen zeitweise ein Sechstel der Staatseinnahmen – musste die russische Seite zahlreiche Niederlagen gegen die in Partisanentaktik kämpfenden Aufständischen hinnehmen.¹⁶⁰ Zur Eskalation trug bei, dass die im Kampf häufig unterlegenen russischen Heere Dörfer und Felder zerstörten bzw. verbrannten.¹⁶¹ Jedoch setzte insbesondere der erste „namestnik“ (Statthalter / Vizekönig)¹⁶² M. S. Voroncov (1845-1854), in Anbetracht der zahlreichen Niederlagen und Misserfolge der

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 151f. Kappeler bezeichnet die „bedingungslose Gefolgschaft der Schüler (der Muriden) gegenüber ihrem sufischen Lehrer“ als das „Rückgrat der Organisationen“, d.h. der Sufi-Orden (ebd., S. 152). Vgl. zur Bedeutung der Religion für den nordkaukasischen Widerstand außerdem Halbach, a.a.O., (1989), S. 217-227.

¹⁵⁷ Sidorko erläutert, dass mit „Murid“ im Islam der Schüler eines sufischen Meisters bezeichnet wird; die Russen bezeichneten mit dem Begriff „alle dagestanischen und tschetschenischen Widerstandskämpfer im Gefolge der Imame“ (Sidorko, a.a.O., S. 505).

¹⁵⁸ Zur administrativen, sozialen, politischen und ökonomischen Organisation des Imamats vgl. besonders: Karpeev, a.a.O.; außerdem Halbach, a.a.O., (1989), S. 225-227.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Olejnikov, a.a.O., S. 57; außerdem stammen einige der Informationen aus der Ausstellung *Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek im Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej*, Moskau, 12.11.2004-20.01.2005.

¹⁶⁰ Vgl. Halbach, a.a.O., (1991), S. 53; Kappeler, a.a.O., S. 152f.

¹⁶¹ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 153.

¹⁶² Zar Nikolaus I. hatte das „namestničestvo“ (Vizekönigtum) im Kaukasus eingeführt, eine von St. Petersburg relativ unabhängige Behörde (vgl. zu dieser Institution Sidorko, a.a.O., S. 510).

russischen Streitkräfte, auch auf eine pragmatische Politik und förderte, mit teilweise Erfolg, die Kooperation mit den kaukasischen Oberschichten.¹⁶³

Während die Guerilla Schamils der russischen Eroberungsmacht einen solch zähen Widerstand entgegensetzte, kämpften gleichzeitig im westlichen und nordwestlichen Kaukasus Aufständische jener Ethnien, die mit dem Frieden von Adrianopel 1829 aus dem osmanischen Einflussbereich unter zarische Kontrolle gekommen waren, gegen die russischen Garnisonen und Festungen an der Ostküste des Schwarzen Meeres.¹⁶⁴ Auch hier setzte sich der Widerstand in den 1840er Jahren fort. Eine Vereinigung des nordwestkaukasischen mit dem nordostkaukasischen Widerstand wurde allerdings nicht realisiert.

Erst nach dem Krim-Krieg konnte das Zarenreich den nordostkaukasischen Widerstand zur Kapitulation zwingen. Schamil, der schließlich nur noch über ca. 7000 Kämpfer verfügte, wurde 1859 gefangen genommen und nach Russland verbracht, wo ihm ein ehrenvolles Leben ermöglicht wurde.¹⁶⁵ Gegen seine Guerilla sowie gegen den nordwestkaukasischen Widerstand setzte das Zarenreich schließlich 350 000 Soldaten ein.¹⁶⁶ 1864 kapitulierten auch die unter der Sammelbezeichnung „Tscherkessen“ bekannten Ethnien im Westkaukasus. Dieses Jahr gilt zwar als Ende des „Großen Kaukasischen Krieges“, doch kam es auch später noch zu Aufständen, wie während des russisch-türkischen Krieges 1877/1878 sowie im Jahr 1884.¹⁶⁷

Der Interpretation Riebers zufolge wurde das publikumswirksame ehrenvolle Exil, das Schamil in Russland gewährt wurde, zu dem Zweck instrumentalisiert, den russischen Imperialismus als den „zivilisiertesten“ erscheinen zu lassen – insbesondere im Kontrast

¹⁶³ Zur Strategie Voroncovs vgl. Kappeler, a.a.O., S. 147. Ausführlich zu Voroncovs Vorgehen im Kaukasus: Degoey, a.a.O., S. 172-185.

¹⁶⁴ In der europäischen und besonders der britischen Öffentlichkeit wurde der Widerstandskampf unter Schamil mit Interesse verfolgt, da die koloniale Expansion Russlands von englischer Seite als Konkurrenz wahrgenommen wurde (vgl. Uwe Halbach: Nordkaukasien – Von Widerstand geprägt. In: Informationen zur politischen Bildung – aktuell: Kaukasus-Region. München 2003, S. 3-9, hier S. 5). Zu den Auseinandersetzungen um das Erbe des Osmanischen Reichs zwischen Großbritannien, Frankreich, Österreich-Ungarn und Russland sowie zum Krim-Krieg siehe: LeDonne, a.a.O., S. 125-127. Zum Widerstand an der Schwarzmeerküste vgl.: Olejnikov, a.a.O., S. 57f.

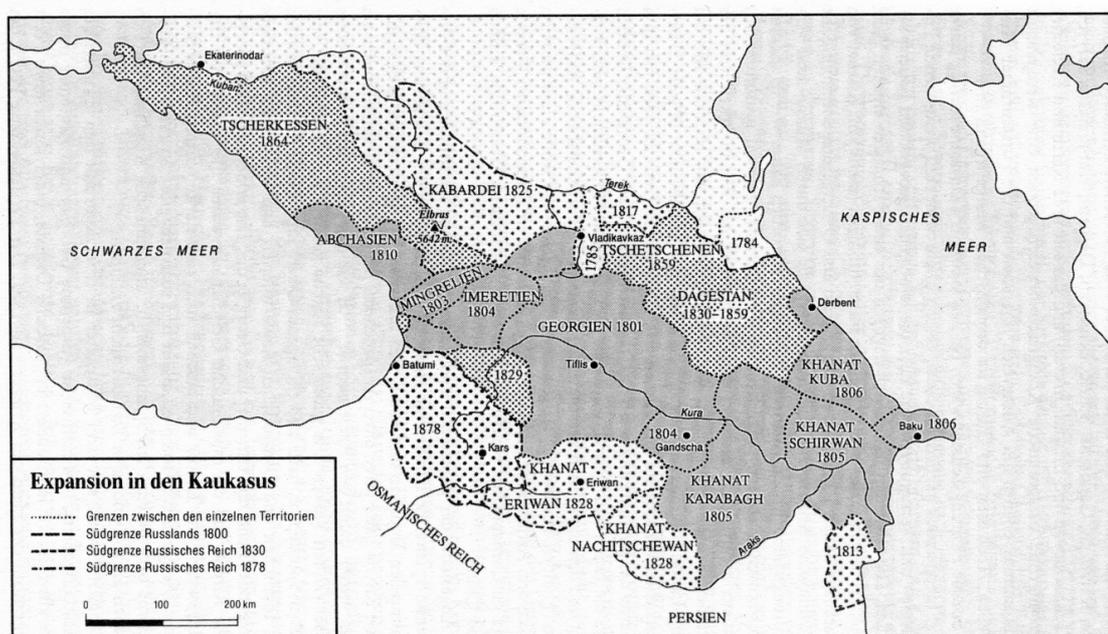
¹⁶⁵ Schamil lebte elf Jahre im Exil in Kaluga. Er durfte schließlich 1870 aus Russland ausreisen und starb, nachdem er einige Monate in Mekka gelebt hatte, 1871 in Medina (vgl. Henze, a.a.O., S. 33f.; Olejnikov, a.a.O., S. 64f.).

¹⁶⁶ Vgl. Halbach, a.a.O., (1991), S. 53.

¹⁶⁷ Vgl. Kappeler, a.a.O., S. 153f.; Olejnikov, a.a.O., S. 65; Austin Lee Jersild: From Savagery to Citizenship: Caucasian Mountaineers and Muslims in the Russian Empire. In: Russia's Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917. Ed. by Daniel R. Brower / Edward J. Lazzerini. Bloomington/Indianapolis 1997, S. 101-114, hier S. 103.

Infolge des russisch-türkischen Krieges 1877/1878 annektierte Russland schließlich noch osmanische Gebiete im Südwestkaukasus mit Kars und Batumi (vgl. Kappeler, a.a.O., S. 145f.).

zur Kolonialpolitik Großbritanniens in Indien.¹⁶⁸ Dem stehen die mit äußerster Grausamkeit geführte Eroberung des Nordkavkasus sowie die Vertreibungen und Ermordungen nordkavkasischer Muslime gegenüber.¹⁶⁹ Bereits in Folge der Annexion der Krim 1783 wurden ca. 300 000 Muslime des ehemaligen Khanats ins Osmanische Reich vertrieben.¹⁷⁰ Während des 19. Jahrhunderts wurde diese Politik fortgeführt. So wurden zum Zwecke der so genannten „Befriedung“ und Kolonisierung des Vorgebirgslands im Nordwesten sowie der Schwarzmeerküste 1861 bis 1864 die meisten „Tscherkessen“ (Adyge) entweder ins Osmanische Reich vertrieben oder umgebracht, andere kamen dem mit Emigration zuvor.¹⁷¹ Außerdem wurden die Einwohner von 44 tschetschenischen Aulen zwangsweise in die Terekebenen umgesiedelt. Einige Clans, ca. ein Fünftel der tschetschenischen Bevölkerung, sowie die Mehrheit der Abchasen und Zehntausende von Kabardinern emigrierten 1864 gezwungenermaßen in das Osmanische Reich.¹⁷²



Karte: Andreas Kappeler: *Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*. Aktual. Ausgabe. München 2001, S. 143.¹⁷³

¹⁶⁸ Vgl. zu Strategien der kollektiven Identitätsbildung im Kontext des russischen Imperialismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und insbesondere zur Instrumentalisierung der Figur Schamil: Alfred J. Rieber: *Russian Imperialism: Popular, Emblematic, Ambiguous*. In: *The Russian Review* 53 (July 1994), Nr. 3, S. 331-335, hier besonders S. 333f.

¹⁶⁹ Zur Kriegführung im Nordkavkasus vgl. Kappeler, a.a.O., S. 152f.; auch Atkin, a.a.O., (1988), S. 175.

¹⁷⁰ Vgl. Lee Jersild, a.a.O., S. 102.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 103; Kappeler, a.a.O., S. 153. Nach russischen Quellen aus dem 19. Jahrhundert handelte es sich um ca. 500 000 vertriebene Adyge, während jüngere Studien von türkischen und sowjetischen Wissenschaftlern von einer noch höheren Zahl ausgehen (vgl. Lee Jersild, a.a.O., S. 103).

¹⁷² Zur Vertreibung der Tschetschenen vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 57; zu jener der Abchasen und Kabardinern vgl. Kappeler, a.a.O., S. 153.

¹⁷³ Ich danke dem Verlag C.H. Beck für die Abdruckgenehmigung für die Karte.

III.2 Kurtourismus und Verbannung

Im Zuge der militärischen Eroberung des Kaukasus wurden im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einige der Gebiete touristisch sowie für Kurgäste erschlossen. Dies betraf v.a. jene Regionen, in denen sich Mineralquellen befanden und die zugleich für Nicht-einheimische zugänglich waren oder gemacht wurden. Auch Georgien, beispielsweise die Schwefelquellen in Tiflis, wurde ein beliebtes Reiseziel, doch konzentrierte sich der russische (Kur-) Tourismus insbesondere auf das Gebiet im Vorgebirge des Großen Kaukasus, ca. 100 km nördlich des Elbrus, wo die Kurbäder Pjatigorsk, Kislovodsk, Železnovodsk und Essentuki entstanden.

Das Entstehen des Kurtourismus ist für die vorliegende Arbeit insofern von Bedeutung, als damit eine steigende Anzahl von Russen und Russinnen in den Kaukasus kam, die weder mit dem Militär verbunden, noch beispielsweise politisch Verbannte waren. Somit reisten auch Schriftsteller und Schriftstellerinnen als Kurgäste und Touristen in diese Region, deren literarische Tätigkeit durch diese Aufenthalte entsprechend stimuliert wurde und die ästhetische Aneignung des Kaukasus förderte.¹⁷⁴

Die naturkundlichen Kenntnisse, die man in Russland im 18. Jahrhundert über die kaukasischen Mineralquellen erwarb, sind im Kontext der breiteren (auch ethnografisch-geografischen) Erforschung des Kaukasus zu sehen, die im Zusammenhang mit der Orientpolitik Katharinas II. intensiviert wurde.¹⁷⁵ Expeditionen in den Kaukasus unternahm im 18. Jahrhundert vorwiegend gelehrte Ausländer, die in russischen Staatsdiensten standen.

¹⁷⁴ Zwar zeigen etwa die Werke von Gavriil Romanovič Deržavin *Na vozvraščenie grafa Zubova iz Persii* (1797; Auf die Rückkehr des Grafen Zubov aus Persien) und von Vasilij Andreevič Žukovskij *K Voejkovu. Poslanie* (1814; An Voejkov. Sendschreiben), dass eine ästhetische Gestaltung des Kaukasus auch vorgenommen wurde, ohne dass sich die Verfasser je in dieser Region aufgehalten hätten (vgl. zu Deržavin: B. S. Vinogradov: *Načalo kavkazskoj temy v ruskoj literature*. In: *Russkaja literatura i Kavkaz*, a.a.O., S. 3-25, hier S. 16; zu Žukovskij vgl.: Sadik Tufan Duda: *The Theme of Caucasus in Russian Literature of XVIII-XIX Centuries*. Ann Arbor, Michigan 1971. Zugl.: *Phil. Diss.* Ann Arbor, Michigan 1971, S. 109); doch lässt sich der Boom der russischen Kaukasus-Literatur seit den 1820er Jahren auch damit erklären, dass zu dieser Zeit einem größeren Kreis, darunter auch adeligen Schriftstellern und Schriftstellerinnen, die Möglichkeit geboten wurde, in den Kaukasus zu reisen.

¹⁷⁵ Kenntnisse an sich über die Heilquellen im Kaukasus gab es schon sehr viel früher. So berichtet beispielsweise ein arabischer Reisender bereits im 14. Jahrhundert von Quellen im Nordkaukasus, und auch solche im Südkaukasus, beispielsweise auf armenischem Gebiet, wurden erwähnt. Heilquellen im Nordkaukasus wurden außerdem in einer im Jahr 1627 in Russland publizierten Schrift über die Geografie Russlands erwähnt (vgl. *Bol'shaja medicinskaja enciklopedija*. Tom 14: *kosorukost' – kurorty*. Hg. von A. N. Bakulev [glavn. red.]. Izdanie vtoroe. M. 1960, S. 1094).

Bereits 1717 berichtete Gottlob Schober (um 1670/1675-1739), seit 1713 Leibarzt Peters I., der damit beauftragt worden war, nach heißen Quellen in Russland zu suchen, von Heilwässern am Terek.¹⁷⁶ In den 1770er Jahren widmete sich der in Riga geborene Johann Anton Güldenstädt (1745-1781) im Auftrag der Russländischen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg (Rossijskaja akademija nauk) den natürlichen Ressourcen im Kaukasus, darunter auch den Mineralquellen.¹⁷⁷

Mit den militärischen Eroberungen im Kaukasus ging die Nutzung von Heilquellen – zunächst durch Militärangehörige, später auch durch zivile Gäste – sowie der Aufbau einer Kurortinfrastruktur einher. So wurden mit der Gründung der Festung Konstantinogorskaja seit etwa 1780 die ersten nordkaukasischen Quellen von Russen zu Heilzwecken in Anspruch genommen.¹⁷⁸ Die erste dort stationierte russische Garnison benutzte gern die bereits zuvor von Einheimischen in dem steinigen Boden ausgehauenen Wannen zum Baden, und bald stieg die Zahl der Besucher aus der näheren Umgebung.¹⁷⁹

Der in Berlin geborene Arzt und Forschungsreisende Peter Simon Pallas (1741-1811), der von Katharina II. an die Akademie der Wissenschaften eingeladen worden war und in ihrem Auftrag in den Kaukasus reiste, untersuchte die Wässer sowie deren Heilwirkung in den 1790er Jahren genauer und hielt seine Ergebnisse in einer zweibändigen Publikation fest.¹⁸⁰ 1798 verfügte die russische Regierung, insbesondere im Kaukasus dienende kranke oder verwundete Militärs zur Kur an die Heilquellen zu schicken.¹⁸¹ 1803 wurde auf Befehl des Zaren ein Arzt angestellt. Um die Patienten unterzubringen, wurden Häuser gebaut; Quartier fanden diese zudem bei Kosaken, die dort angesiedelt wurden.

General P. D. Cicianov, Oberkommandierender der russischen Streitkräfte in Georgien von 1802 bis 1806, ließ in der Nähe der in Russland bald berühmt gewordenen Narsanquelle von Kislovodsk ein Festungswerk errichten.¹⁸² Die ersten Russen, die dort

¹⁷⁶ Vgl. Paul Kentmann: *Der Kaukasus. Hundertfünfzig Jahre russische Herrschaft*. Leipzig 1943, S. 216-221. Der deutsche Verfasser dieser Monografie arbeitete, nach eigener Aussage in seiner Einleitung, 25 Jahre als Direktor eines Industrieunternehmens in Moskau und unternahm von dort aus zahlreiche Reisen, die ihn u.a. in den Kaukasus führten. Im Kontext des russischen Bürgerkriegs gelangte er 1920 auf Umwegen nach Deutschland. Seine Darstellung basiert maßgeblich auf einschlägigen russisch- und deutschsprachigen Monografien, Periodika und Memoiren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Zu Schober vgl. außerdem: Bol'sšaja medicinskaja ěnciklopedija, t. 14, a.a.O., S. 1060f.

¹⁷⁷ Vgl. Kentmann, a.a.O., S. 217f.; Bol'sšaja medicinskaja ěnciklopedija, t. 14, a.a.O., S. 1060f.

¹⁷⁸ Vgl. Bol'sšaja medicinskaja ěnciklopedija, t. 14, a.a.O., S. 1095; Kentmann, a.a.O., S. 218.

¹⁷⁹ Vgl. Kentmann, a.a.O., S. 218.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.; Bol'sšaja medicinskaja ěnciklopedija, t. 14, a.a.O., S. 1061.

¹⁸¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Kentmann, a.a.O., S. 218.

¹⁸² Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 219f.

angesiedelt wurden, waren auch in diesem Fall Kriegsteilnehmer. Die Gäste, die zur Kur anreisten, wurden durch das dort stationierte Militär geschützt.

In der ersten Zeit waren die Quellen in den entstehenden Bädern Pjatigorsk und Kislovodsk bekannt und beliebt. Seit 1811 wurde man dann auch auf die Mineralquellen von Železnovodsk und Essentuki aufmerksam, von deren Entdeckung der seit 1806 in Moskau dienende Arzt Friedrich Joseph Haas (1780-1853) in seinem 1811 publizierte Buch *Ma visite aux eaux d'Alexandre en 1809-1810* berichtet.¹⁸³ Der Verfasser informiert darin außerdem über die Resultate seiner chemischen Untersuchungen sowie über die Heilanwendungen der Wässer.

Zunächst wurden Gruben in der Nähe der Quellen als Badegelegenheiten genutzt bzw. hölzerne Wannen, versehen mit einem Sichtschutz; 1812 entstanden die ersten Badehäuser.¹⁸⁴ Die Besucher- und Besucherinnenanzahl stieg stetig, und bald gab es bereits eine größere Anzahl von privaten Grundbesitzern, die ihre eigenen Häuser unterhielten.¹⁸⁵ Bevor beispielsweise der Ort Pjatigorsk entstand, wohnten die Kurgäste entweder in der nahegelegenen Festung oder in Zelten bzw. provisorischen Schuppen, bis ab 1812 begonnen wurde Häuser zu bauen.¹⁸⁶

Nachdem General Ermolov die Gegend 1819 besucht hatte, ließ er die Infrastruktur und den Kurbetrieb weiter ausbauen.¹⁸⁷ So wurden neue Häuser als Unterkünfte für die Gäste gebaut, Bäder umgestaltet, neue steinerne Gebäude für die Wannen errichtet sowie weitere Straßen und Boulevards angelegt.

Darüber hinaus erforschte man die chemische Zusammensetzung sowie die Heilkraft der Quellen genauer. 1825 publizierte der Wissenschaftler und Arzt A. P. Neljubin (1785-1858) ein Werk über die kaukasischen Quellen, in dem er über die Analyse des Narsan von Kislovodsk sowie über 20 Quellen in Essentuki und sieben in Železnovodsk Auskunft gibt.¹⁸⁸

Im Laufe der 1820er Jahre wurden Kuraufenthalte in den Bädern der gebirgigen Region um Pjatigorsk, die in einiger Entfernung zu den Schlachtfeldern gelegen war, in der russischen Aristokratie äußerst beliebt.¹⁸⁹ In den frühen 30er Jahren des 19. Jahrhunderts

¹⁸³ Vgl. Bol'saja medicinskaja ěnciklopedija, t. 14, a.a.O., S. 1061; außerdem: Kentmann, a.a.O., S. 218.

¹⁸⁴ Vgl. Kentmann, a.a.O., S. 220.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu den Lexikoneintrag „Pjatigorsk“ in: ěnciklopedičeskij slovar'. Tom XXV: Prajaga – Pro-sročka otpuska. Hg. von F. A. Brokgauz / I. A. Efron. SPb. 1898, S. 938-940, hier S. 938.

¹⁸⁷ Vgl. zu diesem Absatz: Kentmann, a.a.O., S. 220f.

¹⁸⁸ Vgl. Bol'saja medicinskaja ěnciklopedija, t. 14, a.a.O., S. 1061.

¹⁸⁹ Vgl. zu diesem und dem folgenden Absatz: Layton, a.a.O., S. 54f., 69.

fanden die zivilen Gäste sowie die Armeeangehörigen, die sich dort zur Rekonvaleszenz aufhielten, eine Infrastruktur mit Kurhotels, Badehäusern, Pavillons und Geschäften vor. Gefahren, die von der einheimischen Bevölkerung ausgingen, musste man sich nicht aussetzen, sofern man nicht zu weit in das nicht durch die Russen erschlossene Gebiet eindrang. Abwechslung boten touristische Attraktionen, wie beispielsweise der Besuch des Bairam-Festes in mit der russischen Macht verbündeten Dörfern. Als die Schriftstellerinnen Elena Andreevna Gan und Evdokija Petrovna Rostopčina während der zweiten Hälfte der 1830er Jahre in die kaukasischen Heilbäder reisten, war das russische Kur- und Tourismusleben demnach bereits etabliert.

Während Georgien in den 1820er Jahren häufig mit Italien verglichen wurde, sah man in den Kur- und Tourismusorten im Vorgebirgsland eine Alternative zu den Schweizer Alpen. Dies war nicht zuletzt insofern von Bedeutung, als vielen Russen eine Reise nach Westeuropa aus unterschiedlichen Gründen nicht möglich war.

Auch Puškin besuchte bekanntlich die Heilbäder während seiner mehrmonatigen Reise, die ihn im Jahr 1820 über die Nordküste des Asowschen Meers, in den Nordkaukasus – hier reiste er z.T. mit Kosakenschutz – und auf die Krim führte.¹⁹⁰ Diese Tour unternahm er gemeinsam mit der befreundeten Familie Raevskij von Ekaterinoslav aus (dem heutigen Dnepropetrovsk). Dort befand sich die Residenz des Chefs der Kolonisten in Südrussland, in dessen Kanzlei der Dichter strafversetzt, doch für drei Monate vom Dienst befreit worden war. Seine zweite Reise in den Kaukasus unternahm er 1829 von Moskau aus.¹⁹¹ Nachdem seine Gesuche, ins Ausland reisen zu dürfen, abgelehnt worden waren, fuhr er ohne Erlaubnis in den Südkaukasus, mit der Absicht, dort zur gegen die Türken kämpfenden Truppe zu stoßen. Über die Georgische Heerstraße reiste Puškin nach Tiflis und von dort aus weiter zu Schauplätzen des russisch-türkischen Krieges, u.a. nach Kars und Erzurum.

Lermontov besuchte, im Unterschied zu Puškin, bereits als Kind in den Jahren 1818, 1820 und 1825 mit seiner Großmutter, die ihn erzog, die kaukasischen Heilbäder. Auch später hielt er sich dort noch zeitweilig auf.¹⁹² Auf sein Gedicht *Na smert' poëta* (Auf

¹⁹⁰ Vgl. zu Puškins erster Reise in den Kaukasus: Juri Lotman: Alexander Puschkin – Leben als Kunstwerk. Leipzig 1989, S. 80-90; Rolf-Dietrich Keil: Puschkin. Ein Dichterleben. Biographie. Frankfurt a.M./ Leipzig 1999, S. 101-111.

¹⁹¹ Vgl. zu dieser Reise Puškins: Yuri Druzhnikov: Prisoner of Russia. Alexander Pushkin and the Political Uses of Nationalism. Transl. by Thomas Moore / Ilya Druzhnikov. New Brunswick/London 1999, S. 417-424; Keil, a.a.O., S. 295-300.

¹⁹² Ausführlicher zu Lermontovs Aufhalten im Kaukasus vgl.: Walter N. Vickery: M. Iu. Lermontov: His Life and Work. München 2001 (= Slavistische Beiträge; 409), besonders S. 16f., 36-49, 60-78, 410f.; Lermontovskaja Ėnciklopedija. Hg. von V. A. Manujlov (gl. red.). M. 1981, S. 87-90, 212, 250-252.

den Tod des Dichters) hin, das er kurz nach Puškins Tod verfasste und in dem er auf die wahren Schuldigen am Tod des Dichters aufmerksam machen wollte, wurde Lermontov 1837 in den Kaukasus strafversetzt. Dies führte ihn, nachdem er sich von einer Krankheit in Pjatigorsk sowie in Kislovodsk kuriert hatte, zu seiner Einheit an die Kaukasische Linie sowie nach Georgien. Nachdem er 1837 nach St. Petersburg zurückgekehrt war, folgte 1840, aufgrund eines Duells, die zweite Strafversetzung in den Kaukasus. Diesmal nahm Lermontov auf tschetschenischem Gebiet als Offizier an Kämpfen gegen die Bergbewohner teil. Nach einem Urlaub in St. Petersburg kehrte er 1841 abermals in den Kaukasus zurück. Er bekam die Erlaubnis, sich in Pjatigorsk zu erholen, und kam im gleichen Jahr bei einem Duell um.

Die biografischen Daten zu Lermontov verdeutlichen exemplarisch zugleich eine weitere Funktion, welche die russische Regierung dem Kaukasus zuwies. So diente der Kaukasus, der auch „teplaja Sibir“ („warmes“ bzw. frei übersetzt: „südliches Sibirien“) genannt wurde, als Ort der Strafversetzung bzw. der Verbannung aus politischen Gründen, was auch einige der Dekabristen betraf. Begegnungen mit Dekabristen in der Verbannung sind nicht nur von Puškin und Lermontov, sondern beispielsweise auch von Elena Gan während ihrer Aufenthalte in den Kurorten bekannt.¹⁹³ Als bedeutender, dorthin verbannter Kaukasus-Schriftsteller dieser Zeit, ist insbesondere auch Bestužev-Marlinskij zu nennen.

III.3 Ethnografische Studien und akademische Orientalistik

Wie bereits im Zusammenhang mit den Ausführungen über das entstehende Kur- und Tourismusleben erwähnt, begann eine zusammenhängende russische ethnografisch-geografische Erforschung des Kaukasus im Kontext der militärischen Expansion unter Katharina II. Aus den berühmten Akademie-Expeditionen von Samuel Gottlieb Gmelin (1744-1774), Johann Anton Gleditsch und Peter Simon Pallas gingen lange naturkundliche, ethnografische bzw. geografische Studien hervor.¹⁹⁴ Diesen folgten weitere Abhandlungen zu den verschiedenen kaukasischen Ethnien. Mit der Annexion Georgiens

¹⁹³ So lernte Lermontov beispielsweise Aleksandr Ivanovič Odoevskij im Kaukasus kennen, der als Dekabrist nach Sibirien verbannt worden war und dem nach zehn Jahren erlaubt worden war, in der russischen Armee im Kaukasus als Soldat zu dienen (vgl. Vickery, a.a.O., S. 46). Zu Gan s. Exkurs 3: *In der „Provinz“* in der vorliegenden Arbeit.

¹⁹⁴ Vgl. Halbach, a.a.O., (1991), S. 56-59.

1800/1801 wurde die Kaukasus-Forschung intensiviert.¹⁹⁵ Als bedeutend erwies sich das Werk von Semen Bogdanovič Bronevskij (1786-1858), der als Kanzleichef dem Oberkommandierenden in Tiflis, Cicianov, diente. Seine Publikation *Novejšie geografičeskie i istoričeskie izvestija o Kavkaze* (Neueste geografische und historische Mitteilungen über den Kaukasus) erschien 1823 und erhielt gute Kritiken.¹⁹⁶ Der Verfasser schildert darin insbesondere die gesellschaftlichen Organisationsformen verschiedener Bergvölker.¹⁹⁷

Im Zuge der weiteren kolonialisatorischen Bestrebungen erschien der russischen Regierung eine intensivierte wissenschaftliche Durchdringung des Kaukasus als notwendig.¹⁹⁸ So wurden seit Ende der 1820er Jahre Expeditionen organisiert, z.T. vom Finanz- und Außenministerium sowie von der Militärverwaltung im Kaukasus, die vermehrt auch in das Hinterland der Kaukasuslinie führten. Die entstandenen Materialsammlungen gingen u.a. in ein vier Bände umfassendes Werk ein, das im Jahr 1836 publiziert wurde. Darüber hinaus wurde die russische Leser- und Leserinnenschaft mit ethnografischen Schriften versorgt, die aus privater Initiative entstanden. Die meisten Verfasser dieser Texte waren mit der Kaukasusarmee verbunden. Seit den 1830er Jahren nahmen die ethnografischen Texte, die vermehrt in russischen Zeitschriften erschienen, publizistische Züge an.

Parallel zur intensivierten ethnografischen Erschließung des Kaukasus verstärkten sich zudem in den 1830er Jahren des 19. Jahrhunderts Diskussionen um das ökonomische Potenzial der eroberten Gebiete.¹⁹⁹ So wurden in einer Schrift von 1835 beispielsweise der Tee-, Kaffee- und Baumwollanbau, die Seidenproduktion sowie der Fischfang als ökonomisch gewinnversprechende Bereiche genannt. Betont wurde darin, dass es hierfür notwendig sei, die Bergbewohner zur Arbeit anzuhalten und unter Kontrolle zu bringen. Als bedeutend für diesen Zweck wurde die Verbreitung des Christentums gesehen. In weiteren Publikationen der 1830er Jahre wurden die rebellierenden Bergbewohner beschuldigt, den ökonomischen Prozess, den der Kaukasus Russland verspreche, zu behindern. Darüber hinaus befassten sich zahlreiche Artikel in Zeitschriften mit der

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 56.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.; Layton, a.a.O., S. 30.

¹⁹⁷ Vgl. Halbach, a.a.O., (1991), S. 56.

Dabei sind Bronevskijs Darstellungen, wie Layton feststellt, von Weltanschauungen geprägt, die dem 18. Jahrhundert entstammen, wie etwa von der Klimazonenlehre (vgl. Layton, a.a.O., S. 93).

¹⁹⁸ Vgl. zu diesem Absatz: Halbach, a.a.O., (1991), S. 57.

¹⁹⁹ Vgl. zu diesem Absatz: Layton, a.a.O., S. 176f.

Zwar wurden bereits im 18. Jahrhundert in Bezug auf den Kaukasus ökonomische Zielsetzungen artikuliert, doch nahmen diese nun sehr viel konkretere Züge an, auch im Hinblick auf die Umsetzung.

Frage nach den natürlichen Ressourcen im Kaukasus, ohne den Umgang mit den Einheimischen zu thematisieren.

Die Gründung der Zeitung *Kavkaz* (Der Kaukasus) in Tiflis 1846, die sich zu einem bedeutenden Organ der russischen Kaukasus-Forschung entwickelte, ist auch im Kontext der Politik Voroncovs, des „Vizekönigs“ im Kaukasus, zu sehen, der es nach den schweren russischen Niederlagen in den Kämpfen gegen Schamil für notwendig befand, die Region in kultureller und ökonomischer Hinsicht weiter zu erforschen.²⁰⁰ Voroncov war persönlich an der Gründung der Zeitung beteiligt, für die bald auch Verfasser kaukasischer Herkunft schrieben – neben Georgiern und Armeniern auch Angehörige der Oberschichten von verschiedenen Bergvölkern. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde insbesondere auch das lokale Gewohnheitsrecht (Adat) einer genaueren Erforschung unterzogen.²⁰¹ So kodifizierte die russische Militärverwaltung das einheitliche Rechtswesen und die lokalen Sitten, was einerseits der Organisation der Kolonialverwaltung dienen sollte, und andererseits gegen die Politik Schamils gerichtet war, der bestrebt war, in seinem Gemeinwesen Adat zugunsten der Scharia abzuschaffen. Doch trotz der Ambitionen von russischer Seite gab es Halbach zufolge insgesamt bis in die 1860er Jahre keine gesicherten Kenntnisse über die Bergvölker.

Als Vorläufer für die akademische Orientalistik in Russland bezeichnet Frye verschiedene zu Beginn des 18. Jahrhunderts initiierte Projekte.²⁰² So kann als erste Institution zur Erforschung des „Orients“ in Russland das unter Peter I. gegründete *Kabinet redkosteĭ* (Raritätenkabinett) gesehen werden, das Manuskripte, Münzen und Kunstobjekte aus dem „Orient“ sammelte und aus welchem 1818 das *Aziatskij Muzej* (Asiatisches Museum) hervorging. 1716 wurde auf zarische Anordnung hin zudem der Koran (aus einer französischen Übersetzung) ins Russische übertragen. Im selben Jahr entsandte Peter I. außerdem fünf Gelehrte nach Persien zum Studium des Arabischen, Türkischen und Persischen. Mit der Einnahme des kaukasischen Derbent an der Westküste des Kaspischen Meeres 1721 gelangten darüber hinaus einschlägige Manuskripte nach St. Petersburg. Allerdings ist nach Frye die wissenschaftliche orientalistische

²⁰⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Halbach, a.a.O., (1991), S. 57f.; zu Voroncovs Studien in ökonomischer und kultureller Hinsicht vgl. außerdem: Olejnikov, a.a.O., S. 58-60; Degoev, a.a.O., S. 181-183.

²⁰¹ Vgl. zu diesem Absatz: Halbach, a.a.O., (1991), S. 58f.

²⁰² Vgl. zu diesem Absatz: Richard N. Frye: *Oriental Studies in Russia*. In: *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*. Hg. von Wayne S. Vucinich. Stanford 1972, S. 30-51, hier S. 34-38.

Forschung unter Peter I. sowie die des ausgehenden 18. Jahrhunderts als eher unbedeutend einzuschätzen. Im praktischen Studium von Sprachen „asiatischer“ Völker zu unmittelbaren administrativen und diplomatischen Zwecken engagierte man sich demzufolge während dieser Periode stärker.

Die Entwicklung einer soliden Grundlage für die wissenschaftliche Orientalistik setzte in Russland zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein. Demnach war man parallel zur dauerhaften Eroberung des Kaukasus bestrebt, maßgeblich islamische Kulturen auch wissenschaftlich zu durchdringen.²⁰³ So ordnete ein 1804 erlassenes Dekret die Einrichtung von entsprechenden Lehrstühlen an den Universitäten an.²⁰⁴ Die Universität Kazan' war die erste, die das Dekret umsetzte und 1807 einen Lehrstuhl für „orientalische Sprachen“ schuf (zunächst in erster Linie für Arabisch und Persisch).²⁰⁵ Seit 1828 wurde dort zudem Tatarisch gelehrt, es folgten die Fächer Mongolisch (1833), Chinesisch (1837), Armenisch (1839) und Sanskrit (1842).²⁰⁶ In den 1850ern wurden diese Lehrstühle an der Universität Kazan' allerdings wieder abgeschafft, und St. Petersburg avancierte zum Zentrum der akademischen Orientalistik. Dort wurde 1816 am Pädagogischen Institut, das drei Jahre später zur Universität transformiert wurde, die Lehre „orientalischer Sprachen“ eingeführt. Nach der Einrichtung der Lehrstühle für Arabisch und Persisch, folgte 1822 der für Türkisch. 1854 eröffnete die Universität St. Petersburg die „Fakultät für Orientalische Sprachen“.

In Moskau bestand die universitäre Orientalistik (Arabisch und Persisch) lediglich in den Jahren 1811 bis 1837.²⁰⁷ Der in den 1850er Jahren unternommene Versuch, die Orientalistik dort wieder aufzunehmen, scheiterte. Als Grund hierfür wird die starke Konkurrenz durch das Moskauer *Lazarevskij Institut* (Lazarev-Institut) angenommen, das 1827 in *Lazarevskij Institut vostočnych jazykov* (Lazarev-Institut für orientalische Sprachen)

²⁰³ Inwieweit die universitäre Forschung und Lehre mittel- oder unmittelbar mit der imperialen zarischen Politik verflochten war, ist jedoch bislang nicht geklärt. So vertritt beispielsweise Sahni (in enger Anlehnung an Edward Saids *Orientalism*) die These, dass es auch im Russland des 19. Jahrhunderts einen homogenen, aus wissenschaftlichen, politischen und literarischen Diskursen bestehenden „Orientalismus“ gab, der als Machtdiskurs aufs Engste mit der imperialistischen Politik verknüpft war (vgl. Sahni, a.a.O.). Dass diese These zu hinterfragen ist, hat der Historiker Nathaniel Knight verdeutlicht. So zeigt er exemplarisch an einem Fallbeispiel aus der russischen Geschichte, dass wissenschaftliche Orientalistik und Imperialismus nicht notwendig Hand in Hand gehen mussten: vgl. Knight, a.a.O., (2000 [a]).

²⁰⁴ Vgl. Frye, a.a.O., S. 38f.; vgl. zur universitären Orientalistik in Russland außerdem: Sahni, a.a.O., S. 19f.

²⁰⁵ Die ersten Professuren in diesem Fachbereich übernahmen die deutschen Orientalisten C. Fraehn und F. I. Erdmann (vgl. Sahni, a.a.O., S. 19; Frye, a.a.O., S. 39).

²⁰⁶ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Frye, a.a.O., S. 39f.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 40.

Einer der Studierenden der „orientalischen Literatur und Philosophie“ an der Universität Moskau in den Jahren 1830-1832 war Lermontov (vgl. Layton, a.a.O., S. 133).

umbenannt wurde.²⁰⁸ Die russische Regierung unterstützte diese Lehranstalt nicht zuletzt deshalb, weil sie die Absolventen gerne für den administrativen Dienst im Südkaukasus sowie im Bereich des Handels einsetzte.²⁰⁹

St. Petersburg erwies sich nach Einschätzung Fryes als Zentrum für die orientalistische Forschung auf akademischer Ebene (auch der Museums- und Bibliotheksbereich sind hierzu zu zählen), die sich maßgeblich der Vergangenheit der verschiedenen Kulturen zuwandte; Moskau, maßgeblich das *Lazarevskij Institut*, hingegen befriedigte in erster Linie unmittelbar die Regierungsbedürfnisse auf administrativer und ökonomischer Ebene im Kontext der Expansion des Zarenreiches.²¹⁰

In den frühen 1820er Jahren wurde zudem in einer Abteilung des Russischen Außenministeriums der Unterricht in „orientalischen Sprachen“ eingeführt.²¹¹ Dieses Zentrum wurde 1817 von zwei Franzosen aufgebaut, Schülern des bekannten französischen Orientalisten Silvestre de Sacy. Der erste Direktor der Abteilung, ein Experte für Türkisch und Persisch, hatte zuvor Ermolov als Dolmetscher gedient. Darüber hinaus wurde dieses Lehrfach auch an Militärapakademien – die erste war die Orenburger – eingerichtet.

Die koloniale Expansion des Zarenreiches nach Zentralasien während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in deren Zuge wiederum Fachkräfte für den Staatsdienst benötigt wurden, gab der Orientalistik in Russland weitere Impulse.²¹²

Die unterschiedlichen Funktionen, welche die russische Seite dem Kaukasus zuschrieb – militärisch zu unterwerfendes und zu kolonisierendes Territorium, gebirgiges Kur- und Tourismusgebiet, Verbannungsort, wissenschaftliches Forschungsterrain – sind zwar alle vor dem Hintergrund der Aneignung fremder Räume und Kulturen zu sehen, doch ist nicht davon auszugehen, dass das damit verbundene Konglomerat von Berührungspunkten und Diskurssträngen ein homogenes Kaukasus-Bild hervorbrachte. Denn reiste eine russische Adelige zu touristischen Zwecken statt in die Schweizer Alpen nach Kislovodsk, so ist anzunehmen, dass ihre Wahrnehmung des Raumes stark differierte von etwa jener eines gegen die Widerstandskämpfer Schamils eingesetzten russischen Straf-

²⁰⁸ Diese Lehranstalt ging aus einer Privatschule, in erster Linie für Armenier, hervor. Gelehrt wurde maßgeblich Armenisch, später folgte der Unterricht im Persischen (vgl. zum Lazarev-Institut: Frye, a.a.O., S. 40f.).

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 41.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Vgl. zu diesem Absatz: Sahni, a.a.O., S. 18-21; kurz hierzu auch Frye, a.a.O., S. 42f.

²¹² Vgl. Frye, a.a.O., S. 43.

versetzten oder Verbannten. Auch innerhalb des politisch-militärischen Bereichs ist von Heterogenitäten auszugehen; allein die Tatsache, dass beispielsweise das russische Militär nordkaukasische Ethnien erbittert bekämpfte, sich jedoch auch mit einigen Vertretern derselben Ethnien verbündete und diese in die eigenen Streitkräfte integrierte, legt nahe, dass es leicht zu Ambivalenzen und Instabilitäten im Fremdbild kommen konnte.

IV. Literarische Kaukasus-Diskurse der Romantik

IV.1 Systematisierender Überblick: Bipolare Repräsentationen

Wie im theoretischen Teil erläutert, ist davon auszugehen, dass nur vor dem Hintergrund konstruierter Identitäten und Alteritäten diese destabilisiert und unterlaufen werden können und ihr Konstruktcharakter herausgestellt werden kann. Bevor ausgewählte Werke der russischen Kaukasus-Literatur im Hinblick auf Destabilisierungen, Ambivalenzen sowie auf Hybridisierungstendenzen „gegen den Strich“ gelesen werden, sind diejenigen homogene Identitäten und Alteritäten konstruierenden, stabilisierenden Diskurse vorzustellen, die den Kaukasus als das „Andere“ hervorbringen. Dabei handelt es sich um Diskurse, Topoi und narrative Muster, die vor allem bipolare Repräsentationen anwenden. Diese Darstellungsmodi hat die von den Postcolonial und Gender Studies inspirierte Forschung zur russischen Kaukasus-Literatur der Romantik zum großen Teil bereits behandelt und tendenziell als dominant identifiziert. Die Repräsentationen sind zunächst zu veranschaulichen und zu systematisieren. Überdies werden aber auch stellenweise bereits in diesem Kapitel gängige Interpretationen hinterfragt, und es wird auf Inkonsistenzen aufmerksam gemacht. Außerdem gilt es – soweit dies in der Sekundärliteratur noch geleistet wurde –²¹³ zu zeigen, wie Bildlichkeiten und Metaphorisierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie generell geschlechtsspezifische Semantisierungen in diesem Kontext funktionalisiert werden.

Zunächst ist auf (eigentlich präromantische) Diskurse um ästhetische Kategorien einzugehen, die auf Landschaftsdarstellungen angewendet werden, und die auf die binäre Opposition „Natur“ vs. „Kultur“ zurückgeführt werden können. Inwiefern sich darin zugleich Geschlechter-Konstruktionen niederschlagen, die beispielsweise für die Differenzierung der „Nation“ nach innen funktionalisiert werden können, wurde bislang noch nicht gezeigt. Es ist demnach zu prüfen, ob die Debatten um ästhetische Kategorien, vermittelt über die Landschaftsdarstellungen, auch von gesellschaftspolitischer Relevanz sind. Zu diesem Zweck werden Beispieltex te gewählt, in denen sich die entsprechenden Repräsentationen besonders deutlich niederschlagen.

²¹³ Dies bezieht sich insbesondere auf den Abschnitt IV.1.1 „Zur Opposition „Natur“ vs. „Kultur““ der vorliegenden Studie.

IV.1.1 Zur Opposition „Natur“ vs. „Kultur“ – Landschaftsdarstellungen und Geschlechter-Konstruktionen

IV.1.1.1 Vom „Erhabenen“ und „Schönen“ in den westeuropäischen Debatten

Gewaltige Gebirgsmassive, dunkle Schluchten, Steilhänge, Lawinenabgänge, reißende Ströme – solche Motive in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik lassen auf den ersten Blick erkennen, dass sich darin die Naturästhetik des Erhabenen niederschlägt. In der Sekundärliteratur wurde bereits verdeutlicht, dass diese ästhetische Aneignung des Kaukasus, der eine Opposition Natur vs. Kultur zugrunde liegt, maßgeblich von dem in der Alpenliteratur entfalteten Paradigma des Naturerhabenen stimuliert wurde und somit, bereits seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, eine in Westeuropa entfaltete ästhetische Kategorie auf die geografische Peripherie Russlands übertragen wurde.²¹⁴

Die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, die mit dem Konzept des Erhabenen – welches jenem des Schönen gegenübergestellt wird – verschränkt sind, wurden dabei jedoch bislang kaum berücksichtigt. Soll die Kategorie „Gender“ auch in diesem Kontext systematisch durchdacht werden, ist zunächst auf die westeuropäischen Debatten um die Ästhetik des Erhabenen und des Schönen einzugehen.

So tritt in den ästhetisch-philosophischen Debatten Westeuropas im 18. Jahrhundert neben die Kategorie des Schönen, welche die klassizistische Ästhetik maßgeblich bestimmt hatte, vor dem Hintergrund einer veränderten, präromantischen Naturwahrnehmung jene

²¹⁴ Zur Opposition Natur vs. Kultur, die dem Topos des Erhabenen inhärent gesehen werden kann, vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 68. Zur Anwendung der Kontrastästhetik des Erhabenen in der russischen Kaukasus-Literatur vgl. v.a. Layton, a.a.O., S. 38-70; vgl. außerdem den Abschnitt zur Kaukasus-Literatur im Einführungskapitel der Anthologie zu literarischen Schweizbildern in: *Landschaft und Lyrik. Die Schweiz in Gedichten der Slaven. Eine kommentierte Anthologie.* Hg. von Peter Brang. Übersetzungen von Christoph Ferber. Basel 1998, S. 53f. Darüber hinaus kann Épštejns Monografie zu Landschaftsbildern in der russischen Dichtung angeführt werden, in der ein Kapitel den Kaukasuslandschaften in der russischen Romantik gewidmet ist. Darin wird zwar nicht explizit die Alpenliteratur genannt, doch wird die Naturästhetik des Erhabenen beschrieben: M. N. Épštejn: *Priroda, mir, tajnik vselennoj... Sistema pejzažnych obrazov v ruskoj poézii.* M. 1990, S. 164-168.

Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass die Analysen der hochkanonisierten Texte von Puškin und Lermontov in Abschnitt IV.1.1 der vorliegenden Arbeit z.T. auf Sekundärliteratur rekurrieren, die nicht in den Analysekapiteln im Einzelnen ausgewiesen wird. Dies betrifft jedoch nicht die Kategorie „Gender“, sondern v.a. die literarische Gestaltung der Naturästhetik des Erhabenen, das Einschreiben von politischen Diskursen der Zeit in diese erhabenen Landschaften und die Konzipierung des Kaukasus als Raum der Dichtkunst, der Inspiration. Für diese Thematik ist außer Laytons Studie (s.o.) etwa jene von Duda zu nennen: z.B. zum politischen Gehalt in Puškins Gedicht *Kavkaz* (und auch *Obval*) vgl. Duda, a.a.O., S. 216-219; auch den Topos vom Kaukasus als „Parnaß“ beschreibt Duda, vgl. ebd., S. 126, 220, zur Kontrastästhetik des Erhabenen in den Texten Deržavins und Žukovskijs, ebd. S. 99-102, 105-108.

Die relativ ausführlichen Analysen ausgewählter lyrischer Texte von Puškin und Lermontov in der vorliegenden Arbeit erscheinen als notwendig, da insbesondere die Verschränkungen von Diskursen um ästhetische und geschlechtsspezifische Kategorien zu verdeutlichen sind.

des Erhabenen. Diese ästhetischen Kategorien fließen in die Literatur der Empfindsamkeit sowie der Romantik ein und schlagen sich deutlich in Landschaftsdarstellungen nieder.

Beide Kategorien, das Schöne wie das Erhabene, beziehen sich auf Empfindungsarten des menschlichen Gemüts in der Naturwahrnehmung. So unterscheidet Kant das Gefühl des Erhabenen und des Schönen folgendermaßen:

Die Rührung von beiden ist angenehm, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Anblick eines Gebirges, dessen beschneite Gipfel sich über Wolken erheben, die Beschreibung eines rasenden Sturms, oder die Schilderung des höllischen Reichs von *Milton*, erregen Wohlgefallen, aber mit Grausen; dagegen die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Täler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Herden [...] veranlassen auch eine angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist. Damit jener Eindruck auf uns in gehöriger Stärke geschehen könne, so müssen wir ein *Gefühl* des *Erhabenen*, und, um die letztere recht zu genießen, ein *Gefühl* vor das *Schöne* haben.²¹⁵

Diese Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen ist eng an jene des irischen Publizisten und Politikers Edmund Burke (1729-1797) angelehnt, welche dieser in seiner Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) darlegt. Kant situiert allerdings das Erhabene nicht im Objekt, sondern im Erleben des Subjekts. Demnach sei das Erhabene eine Vorstellung des Subjekts, die durch Naturobjekte evoziert werde.²¹⁶ Als erhaben wird unendliche Größe und Macht verstanden, auf die der Mensch mit (Ehr-) Furcht reagiere. Insbesondere auf die alpine Bergwelt wird die Vorstellung des Erhabenen projiziert; das Gebirge wird somit zum Zeichen von Größe und Allmacht. Zugleich löse der Anblick Vorstellungen von Unendlichkeit, Gewaltigkeit und damit ein Gefühl der Bedrohung aus. Diese Ideen, die eigentlich durch Begriffe nicht auszudrücken seien und durch die Natur hervorgehoben würden, seien im Subjekt situiert. Kant unterscheidet zwei Phasen im Erleben des Erhabenen. Konfrontiert mit den Naturobjekten, reagiere das Subjekt auf diese Vorstellungen zunächst mit Ohnmacht, es fühle sich überwältigt von der Größe und Macht, durch die sich seine Einbildungskraft erweitere. Auf diese erste Phase der Konfrontation, der Ohnmacht, folge die zweite Phase, in der es sich distanzieren. Seine Vernunft erlaube dem Subjekt, von sich selbst und seiner Sinnlichkeit zu abstrahieren, da

²¹⁵ Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Band 1: Vorkritische Schriften bis 1768. Mit Übersetzungen von Monika Bock u. Norbert Hinske. Darmstadt 1998, S. 826 [Hervorhebungen im Original].

²¹⁶ Vgl. zu diesem Absatz: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, a.a.O., S. 152.

es um die Begrenztheit seiner Vernunft wisse. So könne es seine Leidenschaften bezwingen und seine Ruhe vor dem Erhabenen wiederfinden.

Kant wendet die Kategorien des Erhabenen und des Schönen explizit auf das Geschlechterverhältnis an.²¹⁷ In seiner Abhandlung *Von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältnis beider Geschlechter* polarisiert er das „schöne Geschlecht“, mit dem die Frau gemeint ist, und das mit dem Mann identifizierte „edle Geschlecht“, wobei „edel“ für „erhaben“ steht. Seiner Meinung nach verfügen die Frau wie auch der Mann jeweils über „schöne“ und „edle“ Eigenschaften, allerdings schränkt er dann ein:

[...] doch so, daß von einem Frauenzimmer alle anderen Vorzüge sich nur dazu vereinigen sollen, um den Charakter des *Schönen* zu erhöhen, welcher der eigentliche Beziehungspunkt ist, und dagegen unter den männlichen Eigenschaften das *Erhabene* als das Kennzeichen seiner Art deutlich hervorsteche.²¹⁸

Im Folgenden führt Kant aus, worin die „schönen“ Eigenschaften der Frau bestünden, immer im Gegensatz zu den „erhabenen“ des Mannes. Es ist unübersehbar, dass Kants Frauenbild, das als weibliche Natur ausgewiesen wird, stark mit dem Rousseau'schen idealisierten Bild der empfindsamen Frau korrespondiert.²¹⁹ Nach Kant habe die Frau von Natur aus eine Neigung zum Schönen, Gezierten und Geschmückten;²²⁰ verfüge über ein sittsames Wesen;²²¹ im Gegensatz zum tiefen, erhabenen Verstand des Mannes, sei der Verstand der Frau ein schöner;²²² ihre Weisheit resultiere nicht aus der Vernunft, sondern aus dem Empfinden;²²³ besonders die Frau verfüge über Schamhaftigkeit.²²⁴ Wie

²¹⁷ Hier würde ich Klinger widersprechen, die betont, dass die Polarisierung des Schönen und Erhabenen bei Kant nicht unmittelbar für das Geschlechterverhältnis konzipiert sei und erst in der Folge auf dieses übertragen worden sei; vgl.: Cornelia Klinger: *Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats?* In: *Feministische Philosophie*. Hg. von Herta Nagl-Docekal. Wien/München 1990 (= Wiener Reihe, Themen der Philosophie; 4), S. 63-94, hier S. 84. Liest man Kants Schriften *Von den unterschiedenen Gegenständen des Gefühls vom Erhabenen und Schönen* und *Von dem Unterschiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältnis beider Geschlechter* (beide in: Kant, a.a.O., Bd. 1, S. 825-829 und 850-868), so wird deutlich, dass die Konzepte des Erhabenen und des Schönen gleichermaßen den Landschaften wie auch dem Geschlechterverhältnis zugeordnet werden.

²¹⁸ Kant, a.a.O., Bd. 1, S. 850 [Hervorhebungen im Original].

²¹⁹ Vgl. zur bürgerlichen Weiblichkeitskonzeption Rousseaus: Ehrich-Haefeli, a.a.O., S. 89-134.

²²⁰ „Das Frauenzimmer hat ein angeborenes stärkeres Gefühl vor alles, was schön, zierlich und geschmückt ist. Schon in der Kindheit sind sie gerne geputzt und gefallen sich, wenn sie geziert sein.“ (Kant, a.a.O., Bd. 1, S. 851).

²²¹ „Sie haben sehr früh ein sittsames Wesen an sich, wissen sich einen feinen Anstand zu geben [...].“ (Ebd.).

²²² Vgl. ebd., S. 851f.

²²³ Vgl. ebd., S. 853.

²²⁴ „Diese Eigenschaft ist dem schönen Geschlecht vorzüglich eigen und ihm sehr anständig.“ (Ebd., S. 858).

Rousseau weist auch Kant diese Eigenschaften als natürliche aus. Darüber hinaus betont Kant den Objekt-Charakter, welchen er der Frau zuschreibt:

Daraus muß folgen, daß die Zwecke der Natur darauf gehen, den Mann durch die Geschlechterneigung noch mehr zu *veredeln* und das Frauenzimmer durch eben dieselbe noch mehr zu *verschönern*. Ein Frauenzimmer ist darüber wenig verlegen, daß sie gewisse hohe Einsichten nicht besitzt, daß sie furchtsam und zu wichtigen Geschäften nicht auferlegt ist etc. etc., sie ist schön und nimmt ein und das ist genug.²²⁵

Die mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen verbundenen Paradigmen des Erhabenen und des Schönen werden insbesondere auch auf literarische Landschaftsdarstellungen angewendet. Wird die ästhetische Kategorie des Erhabenen jenen Landschaften zugeordnet, die mit Gefühlen von Größe, Macht und (Ehr-) Furcht verbunden werden, so wird das Schöne über als anmutig, lieblich und harmonisch empfundene Landschaften repräsentiert. Eng verflochten mit diesen Paradigmen wird in der Ästhetik auch das Romantische.²²⁶ Insbesondere die Alpen werden zum Inbegriff der romantischen Landschaft, die Schönheit und Wildheit, das anmutige, liebliche Schöne und das furchterregend Erhabene, in sich vereinigt, wie beispielsweise das üppig grünende Tal, das von gewaltigen Bergmassiven umgeben ist.

Mit der Kategorie des Schönen ist jener Pol imaginierter Weiblichkeit eng verbunden, der für Natürlichkeit, Harmonie und Reinheit steht. Nach Klinger werden über diese positiven Konzepte von Natur und Weiblichkeit, welche in der Idee des Naturschönen zusammenlaufen, die verloren geglaubte Ganzheit, Einheit und Geschlossenheit der Gesellschaft repräsentiert.²²⁷ Die Sehnsucht danach führe zur Idealisierung von Natur wie auch der Frau, welche für diese Harmonie stünden. Weiblichkeit und Landschaft tendierten im Kunstwerk zueinander hin, erschienen als zusammengehörig.²²⁸

²²⁵ Ebd., S. 866 [Hervorhebungen im Original].

²²⁶ Vgl. zum Verhältnis des Schönen, Erhabenen und Romantischen hier und im Folgenden dieses Absatzes: Petra Raymond: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit. Tübingen 1993 (= Studien zur deutschen Literatur; 123), S. 38-54.

²²⁷ Vgl. Klinger, a.a.O., S. 68, 76.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 68, 74. Klinger sieht diese Struktur in ihrer vollen Ausprägung in Westeuropa nur für eine kurze Periode, um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, gänzlich im sentimentalischen Landschaftsideal verwirklicht, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts verblasse, nicht aber dieses Konzept von Weiblichkeit (vgl. ebd., S. 89).

Dem idealisierenden Konzept von Weiblichkeit und Natur steht, nach Klinger, der negative, abwertende Pol imaginierter Weiblichkeit und der Naturwahrnehmung gegenüber. Beide Pole, so führt Klinger aus, resultieren aus dem neuzeitlichen Prozess der Ausdifferenzierung von Lebenssphären, der „Entmischung weiblicher und männlicher Tätigkeit, schärfere[n] Grenzziehung zwischen den Bereichen von Produktion und Reproduktion/Rekreation/Konsumtion, Veränderungen in der Aufgabenverteilung von Öffentlichkeit

Klinger weist zwar darauf hin, dass der mit Weiblichkeit verbundenen Kategorie des Schönen das Erhabene diametral gegenübergestellt wird. Allerdings geht sie in ihrem Aufsatz *Frau – Landschaft – Kunstwerk* lediglich auf diejenigen Landschaftsdarstellungen ein, über die das Paradigma des Schönen transportiert wird, so dass der Eindruck entstehen kann, diese Darstellungen seien dominant, zumindest in der Periode Ende des 18. / Anfang des 19. Jahrhunderts. Zu ergänzen ist, dass über die Naturästhetik des Erhabenen, die besonders produktiv in Gebirgsdarstellungen ist, insbesondere Männlichkeitsentwürfe ästhetisiert und eingeübt werden.

So wurde für die deutschsprachige Gebirgserzählung um 1830 gezeigt, wie die Art und Tiefe der Naturempfindung die jeweiligen literarischen Figuren charakterisiert und in diesem Zusammenhang auch die konstruierten geschlechtsspezifischen Charakterunterschiede ihren Niederschlag finden.²²⁹ Demnach bevorzugt die männliche Figur in diesen Texten weitgehend die erhabene Berglandschaft; die außerordentliche, Größe repräsentierende Landschaftsart verschafft dem Mann Glücksmomente. Die Darstellungen suggerierten, dass diese Landschaft mit dem Charakter des Mannes korrespondiert. Dagegen ist die Frau vorwiegend dargestellt als Figur, welche die idyllische Gegend bevorzugt: Sie fühlt sich in den reizenden, schönen Gegenden heimisch, die vor den Naturgewalten geschützt sind und sich in der Nähe des Hauses befinden. Demnach werden über die Landschaftsart, der die jeweiligen männlichen oder weiblichen Figuren den Vorzug geben, die konstruierten geschlechtsspezifischen Unterschiede gefestigt.

Die durch die ästhetischen Kategorien geprägten Landschaftsdarstellungen werden somit nicht zuletzt gesellschaftspolitisch funktionalisiert, indem die Polarisierung der Geschlechter über literarische Texte eingeübt, transportiert und naturalisiert wird.

In der literarischen Gestaltung der Naturästhetik des Erhabenen ist zudem eine Brücke zum Dichter- und Genie-Kult der Romantik zu sehen, welche die männliche Konnotation

und Privatsphäre und schließlich im Hinblick auf die Naturthematik: weiter fortschreitende Ausdifferenzierung zwischen Stadt und Land.“ (Ebd., S. 75). Ob diese sozio-historischen Prozesse, die für Westeuropa maßgeblich in Verbindung mit dem erstarkenden Bürgertum gesehen werden, analog auch in Russland, wo bekanntlich das Bürgertum keine solche Ausprägung erlebt hat, als Motor für die Weiblichkeits- und Natur-Konzepte gelten können, kann in der vorliegenden Arbeit nicht ausführlich erörtert werden. Deshalb sei lediglich auf zwei Erklärungsmodelle hingewiesen: Möglicherweise wurden westeuropäische ästhetische Modelle in die russische Kultur integriert, ohne dass in Russland die sozio-historischen Verhältnisse in der Ausprägung existierten, die für Westeuropa als ausschlaggebend gesehen werden. Vielleicht hat in Russland aber auch ein Teil des Adels die Funktionen übernommen, welche in westeuropäischen Gesellschaften das Bürgertum inne hatte.

²²⁹ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Raymond, a.a.O., S. 227f.

des Erhabenen noch tiefer verankert.²³⁰ Für die Alpenliteratur der Romantik wurde verdeutlicht, dass das Gebirge zum Ort der Begegnung des Menschen mit den „höheren Dingen“, dem Göttlichen, Übernatürlichen wird. Die Berge werden z.T. sakralisiert bzw. als ein an das Mystische und Transzendente grenzender Ort entworfen.²³¹ Die auf diese Weise konzipierte Gebirgslandschaft bietet somit einen adäquaten Raum für das Dichter-Subjekt, welches in Diskursen der Romantik zum Seher, zum Mittler zwischen Gott und den Menschen, Empfänger der Inspiration, Schöpfer und Genie stilisiert wird.²³²

Wie das Erhabene so ist auch der Dichterkult der Romantik eindeutig männlich codiert. Für den westeuropäischen Raum wurde gezeigt, dass sich die Vorstellung vom Autor als Propheten bzw. Genie mit ausschließlich maskuliner Konnotation um 1800 durchsetzte.²³³ Frauen galten aufgrund ihres angeblich natürlichen, unterschiedlichen „Geschlechtscharakters“ als nicht gleichwertig in dieser Hinsicht, und als Subjekten wurde ihnen in der Genieästhetik kein Platz eingeräumt.

Auch in russischen Diskursen der Romantik um das inspirierte, geniale, prophetische Dichter-Ich schlägt sich diese geschlechtsspezifische Codierung nieder. So zeigt Catriona Kelly, dass prophetisches Genie und der Zustand der Inspiration in literarischen wie auch literaturkritischen Diskursen, insbesondere ab den 1820er Jahren, als eindeutig maskulines Phänomen identifiziert werden.²³⁴

²³⁰ An dieser Stelle sei lediglich kurz auf diese Verbindung eingegangen. In Abschnitt IV.1.1.5 „*Erhabenheit*“ und *männliches Dichter-Ich* wird dies an einem Werk der russischen Kaukasus-Literatur exemplarisch verdeutlicht.

²³¹ Vgl. *Landschaft und Lyrik*, a.a.O., S. 35.

²³² Zwar führten bekanntlich auch andere Wege zum Genie-Kult der Romantik, doch kann das Konzept des Erhabenen zumindest als *ein* Vehikel gesehen werden, über das sich der romantische Dichterkult entfaltet. Vgl. zum Diskurs um den Dichter in der russischen Romantik allgemein: Bodo Zelinsky: *Russische Romantik*. Köln/Wien 1975, hierin besonders die Kapitel 1-4 sowie 8.

²³³ Vgl. zur Geschlechtsspezifität im Genie-Kult der Romantik in diesem Absatz: Renate von Heydebrand / Simone Winko: *Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur*. In: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hg. von Hadumod Bußmann / Renate Hof (= Kröners Taschenausgabe; 492), S. 206-261. Heydebrand / Winko verdeutlichen, dass die Autorposition gerade in der Periode, d.h. an der Epochenschwelle um 1800, durch das Genie besetzt wird, als sich die Bildungsvoraussetzungen für Frauen so weit verbessert hatten, dass mehr als nur einige wenige am literarischen Leben teilhaben konnten. Dies korrespondiere mit der diskursiven Durchsetzung des Modells vom komplementären, als natürlich ausgewiesenen Geschlechtermodell. Die literarische Tätigkeit wie auch das Heraustreten in die Öffentlichkeit gehörten nach den Normen dieses Modells ausdrücklich nicht zum „Wesen“ der Frau. Gleichzeitig sei die Literatur selbst autonomisiert, und die seit der Antike tradierte, an der Nützlichkeit orientierte Poetik durch die Ästhetik der Zweckfreiheit abgelöst worden. Innovation und Originalität werden zu den Wertmaßstäben, zu denen allein das Genie fähig sei. So sei nun ein Kanon nötiger und wichtiger denn je geworden, da, um Innovation zu messen, ein Standard notwendig sei, von dem das Genie sich absetzen könne (vgl. ebd., S. 231f.).

²³⁴ Vgl. Catriona Kelly: *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*. Oxford u.a. 1994, S. 25, 33-47.

IV.1.1.2 Quellen des „Erhabenen“ und „Schönen“ in der russischen Kaukasus-Literatur

Die über die Alpenliteratur entfalteten ästhetischen Paradigmen – insbesondere auch Rousseau trägt mit seinen Schilderungen der Schweizer Landschaft dazu bei – werden v.a. durch Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* (1791/1792; Briefe eines russischen Reisenden) in der russischen Literatur wirkungsmächtig.²³⁵ Zum einen wird darin der Erhabenheitstopos über die Schilderung der alpinen Bergwelt entfaltet, zum anderen werden idyllisch-arkadische Bilder inszeniert, die Anmut und Lieblichkeit repräsentieren.²³⁶

Die russische Idylle entwickelt sich zwar als eigenes literarisches Genre, nimmt jedoch auch Einflüsse der Schweizer Alpen-Dichtung auf.²³⁷ Bedeutend sind in diesem Zusammenhang die in Russland seit etwa 1780 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts stark rezipierten Idyllen von Salomon Geßner (1730-1788), die Werke von Albrecht von Haller (1708-1777) und Rousseau.²³⁸

Geßners Idyllen sind durch einen einfachen und klaren Sprachstil geprägt.²³⁹ Inhaltlich wird häufig ein als ursprünglich dargestelltes Landleben geschildert sowie eine Landschaft, die ein Gefühl der Geborgenheit vermittelt. In diese Szenerie werden einfache, tugendhafte Menschen integriert. Beliebt ist die Figur des männlichen oder weiblichen Alphirten, ein vom schädlichen Einfluss der Stadt verschonter Mensch, der glücklich, sittlich unverdorben im Schoße der Natur lebt. Ein beliebtes Motiv stellt in der Idylle die Schilderung des Morgens dar. Das Paradigma des Schönen sowie idyllische Züge erweisen sich zwar in der russischen Kaukasus-Literatur nicht als dominant, doch sind

²³⁵ Bedeutend für das russische Schweiz-Bild sind neben den Werken Karamzins auch die Žukovskijs; vgl. hierzu Landschaft und Lyrik, a.a.O., S. 30-32; Rostislav Ju. Danilevskij: Eine Bergphilosophie. Russische Schriftsteller in den Alpen. In: Fakten und Fabeln. Schweizerisch-slavisches Reisebegegnung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hg. von Monika Bankowski u.a. Basel/Frankfurt a.M. 1991, S. 63-72; Peter Brang: Zum Schweiz-Mythos in der russischen Literatur. In: Schweiz – Rußland / Россия – Швейцария. Begleitband zur Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich (6. Juni bis 31. Juli 1989). Hg. von Werner G. Zimmermann. Zürich [o.J.], S. 127-133, hier S. 128f.

²³⁶ Vgl. hierzu in Bezug auf Karamzin: Landschaft und Lyrik, a.a.O., S. 31.

²³⁷ Vgl. Rostislav Jurewitsch Danilewski: Die russisch-schweizerischen Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. In: Schweiz – Rußland, a.a.O., S. 89-120, hier besonders S. 100-116.

²³⁸ In den 1770ern und 1780ern werden zahlreiche Texte Geßners ins Russische übersetzt, es folgen russische Nachahmungen dieser Werke. Danilewski spricht von einem „Geßnerismus“ in der russischen Literatur jener Zeit. Der Einfluss Geßners auf die russische Literatur lasse sich bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts nachweisen. Auch für Haller begeistere man sich im Russland der 1780er Jahre (vgl. Danilewski, a.a.O., S. 93-107; Danilevskij, a.a.O., S. 64).

²³⁹ Vgl. zu Geßners Idyllen: Danilewski, a.a.O., S. 100-112.

sie, mit Gender-Zuschreibungen verschränkt, wie zu zeigen sein wird, durchaus vorhanden.

Die enge Anlehnung an die alpine Naturästhetik des Erhabenen zeigt sich bereits deutlich in der Repräsentation des gebirgigen Kaukasus in der Ode von Gavriil Romanovič Deržavin (1743-1816) *Na vozvraščenie grafa Zubova iz Persii* (1797; Auf die Rückkehr des Grafen Zubov aus Persien). Allein der Vers „Зрел ужасы, красы природы“²⁴⁰ – „Ich sah die Schrecken, Schönheiten der Natur“ ruft diesen Topos auf. Später wendet Vasilij Andreevič Žukovskij (1783-1852) in *K Voejkovu. Poslanie* (1814; An Voejkov. Sendschreiben)²⁴¹ die Kontrastästhetik des Erhabenen auf den Kaukasus an.

Mit Puškins Poem *Kavkazskij plennik* (1821/1822; Der Gefangene im Kaukasus) schreibt sich das alpin geprägte Erhabene in der Kaukasus-Literatur der Romantik wirkungsmächtig ein. Darin inszeniert die Erzählinstanz in einschlägigen Passagen des ersten Teils die kaukasische Bergwelt in ihrer Größe und Pracht, um danach ein tobendes Unwetter zu schildern, das der Gefangene vom Berggipfel aus beobachtet. Der intertextuelle Bezug zu den Prätexten von Deržavin und Žukovskij wird in Fußnoten explizit hergestellt. Dabei werden nicht nur generell Konzepte des Erhabenen übernommen, sondern darüber hinaus wendet Puškin lediglich leicht modifizierte Metaphern an, die in der Folge als Standard-Epitheta in Kaukasus-Texten eingesetzt werden. Es handelt sich dabei beispielsweise um das anthropomorphisierende Attribut „weißhaarig“, das dem Gebirge zugeordnet wird und dieses als „uralt“ ausweist: bei Žukovskij: „гигант седой“²⁴² – „weißhaariger Gigant“; bei Puškin: „седых [...] гор“²⁴³ – „der weißhaarigen [...] Berge“. Auch die anthropomorphisierende Metapher für den Elbrus bei Žukovskij („Эльборус двуглавый“²⁴⁴ – „doppelköpfiger Elbrus“) findet sich ganz ähnlich bei Puškin („колосс двуглавый“²⁴⁵ – „doppelköpfiger Koloss“). Von Deržavin übernimmt Puškin leicht verändert beispielsweise den Ausdruck „Великолепные картины“²⁴⁶ –

²⁴⁰ G. R. Deržavin: *Vozvraščenie grafa Zubova iz Persii*. In: Ders.: *Stichotvorenija*. L. 1957 (= *Biblioteka poëta*; 4), S. 255-259, hier S. 256, V. 43.

Der Text wurde 1797 verfasst und erstmals 1804 publiziert.

²⁴¹ Verfasst 1814, publiziert in demselben Jahr unter dem Titel *Poslanie k Voejkovu*.

²⁴² V. A. Žukovskij: *K Voejkovu. Poslanie*. In: Ders.: *SS v četyrech tomach*. Tom 1: *Stichotvorenija*. M./L. 1959, S. 187-194, hier S. 190, V. 107.

²⁴³ A. S. Puškin: *Kavkazskij plennik. Povest'*. In: Ders.: *PSS*. Tom 4: *Poëmy 1817-1824*. M. 1937, S. 89-117, hier S. 98, I, V. 192).

²⁴⁴ Žukovskij, a.a.O., S. 190, V. 108.

²⁴⁵ Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., S. 98, I, V. 197.

²⁴⁶ Ebd., S. 98, I, V. 193.

„großartige Bilder“ (bei Deržavin: „[...] Великолепный кажут вид“²⁴⁷ – „[...] Zeigen einen großartigen Anblick“).

Wie bereits vielfach in der Sekundärliteratur bemerkt, schuf sich die russische Kaukasus-Literatur somit ihre eigenen, „russischen Alpen“. Es ist davon auszugehen, dass diese literarischen Diskurse nicht zuletzt durch die touristische Erschließung nordkaukasischer Heilquellen befördert wurde, die den russischen Reisenden alternativ zu den Schweizer Alpen kaukasische Kurbäder in Gebirgsatmosphäre boten.

Das Paradigma des Erhabenen in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik kann jedoch nicht nur auf Entlehnungen aus der westeuropäischen Naturästhetik zurückgeführt werden. So verdeutlicht Harsha Ram, dass die Kaukasus-Darstellungen überdies im Kontext der spezifischen Ästhetik des Erhabenen in der russischen Odendichtung des 18. Jahrhunderts zu sehen sind. Ram definiert diese Tradition als das „imperiale Erhabene“, welches charakterisiert ist durch die Verbindung von formalen mit inhaltlichen Elementen: das syllabo-tonische Verssystem, der lexikalisch hohe Stil und die orientalisch-imperiale Thematik.²⁴⁸ In dieser Dimension des Erhabenen, der eine eigene Auslegung von Longinus Abhandlung über das Erhabene, vermittelt über die französische Übersetzung Boileaus von 1674, zugrunde liege, würden formale literarische Fragen mit jenen nach der Geopolitik des Russischen Reiches verflochten. Michail Vasil’evič Lomonosov (1711-1765) habe sich der Frage nach dem Erhabenen in seinen literaturtheoretischen wie literarischen Texten gewidmet. So seien beispielsweise in seiner *Oda na vzjatie Chotina 1739 goda* (Ode auf die Eroberung Chotins im Jahr 1739) alle genannten Anforderungen an das Erhabene erfüllt. Demnach fungiere das Erhabene als Mediator zwischen formalen Kategorien und dem Postulieren von imperialen Siegen, dem Besingen der Größe des Imperiums. Das Erhabene sei sowohl ästhetisch als auch politisch verstanden und auf den Raum des Russischen Reiches projiziert worden. Bei Deržavin, bei dem sich bereits Brüche hinsichtlich des Oden-Genres zeigen, rücke schon mehr die Topografie der Landschaft als Marker des Erhabenen in den Fokus der lyrischen Betrachtung, dem die politische Macht des Hofes im Zentrum gegenüber gestellt werde, welche als das Erhabene auf einer symbolischen Ebene verstanden werden könne.

²⁴⁷ Deržavin, a.a.O., S. 257, V. 54.

S. zu diesem modifizierten Zitat auch Kap. IV.2.1 A. S. *Puškins Kavkazskij plennik* in der vorliegenden Arbeit.

²⁴⁸ Vgl. zum „imperialen Erhabenen“ in diesem Absatz: Harsha Ram: Russian Poetry and the Imperial Sublime. In: Russian Subjects. Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age. Hg. Von Monika Greenleaf / Stephen Moeller-Sally. Evanston/Illinois 1998, S. 21-49.

Die Anbindung an diese Tradition stellt Puškin in *Kavkazskij plennik* u.a. her, indem er mit dem Epilog zum Poem die Odendichtung des Klassizismus imitiert. Für die Kaukasus-Literatur der Romantik ist davon auszugehen, dass sich die ästhetischen Konzepte des Erhabenen, die in je unterschiedlichen Kontexten – der westlichen Naturästhetik des Erhabenen sowie der russischen Ästhetik des geopolitisch bzw. „imperialen“ Erhabenen – generiert wurden, überlagern und in einem neuen Kontext fruchtbar gemacht werden.

IV.1.1.3 Der Kaukasus als weiblich konnotiertes Naturidyll – die Kategorie des „Schönen“

Dass die ästhetische Kategorie des Schönen in der romantischen Kaukasus-Literatur abgebildet wird, zeigt beispielsweise die Lyrik Lermontovs. So entwirft sein Gedicht *Utro na Kavkaze* (Ein Morgen im Kaukasus) von 1830²⁴⁹ die kaukasische Landschaft als Naturidyll, eng verflochten mit „idealer Weiblichkeit“.

Утро на Кавказе

- 1 Светает – вьется дикой пеленой
- 2 Вокруг лесистых гор туман ночной;
- 3 Еще у ног Кавказа тишина;
- 4 Молчит табун, река журчит одна.
- 5 Вот на скале новорожденный луч
- 6 Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч,
- 7 И розовый по речке и шатрам
- 8 Разлился блеск и светит там и там:
- 9 Так девушки, купаясь в тени,
- 10 Когда увидят юношу они,
- 11 Краснеют все, к земле склоняют взор:
- 12 Но как бежать, коль близок милый вор! ..²⁵⁰

Ein Morgen im Kaukasus

- 1 Es tagt – wie ein wildes Tuch²⁵¹ windet sich
- 2 Der nächtliche Nebel um die waldigen Berge;
- 3 Noch ist am Fuße des Kaukasus Stille;
- 4 Die Herde schweigt, allein der Fluss rauscht.
- 5 Da auf dem Felsen ist plötzlich ein neugeborener Strahl
- 6 rot geworden, der durch die Wolken hindurchgebrochen war,
- 7 Und über den Fluss und die Zelte
- 8 Hatte sich der rosenfarbige Glanz ergossen und leuchtet da und dort:
- 9 So (wie) die Mädchen, im Schatten badend,
- 10 Wenn sie einen Jüngling sehen,
- 11 Alle erröten, den Blick auf die Erde senken:
- 12 Aber wie fliehen, wenn der holde Dieb²⁵² ganz nah ist! ..

²⁴⁹ Erstmals posthum publiziert 1889.

²⁵⁰ M. Ju. Lermontov: *Utro na Kavkaze*. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 1: Stichotvorenija 1828-1831. M. 2001, S. 167.

²⁵¹ Mit „пелена“ wird auch das bestickte Tuch hinter den Ikonen bezeichnet; demnach schwingt hier auch eine religiöse Konnotation mit. Die Verbindung „дикой пеленой“ kann somit als Охуморон verstanden werden, oder aber als Überhöhung von Natur wie auch von Weiblichkeit (s. hierzu auch unten).

²⁵² In diesem Kontext kann „вор“ auch als „Spitzbube“ übersetzt werden.

Das Thema des Gedichts, die Schilderung des anbrechenden Tages, wird im ersten Vers durch den syntaktischen Einschnitt hervorgehoben („Светает“ – „Es tagt“) und im Folgenden, klanglich sehr regelmäßig, ausgeführt. Das Versmaß, ein fünffüßiger Jambus, das als betrachtend und eher verhalten im Ausdruck charakterisiert werden kann, korrespondiert mit dem Inhalt, der Darstellung einer harmonischen Morgenlandschaft. Auch das Reimschema, das durchgehend aus Paarreimen besteht, weist auf den regelmäßigen Aufbau des Gedichts, der inhaltlich seine Entsprechung in der Harmonie der Landschaft erfährt. In diesem Gedicht werden weder Gegensätze aufgebaut noch sensationelle Naturgewalten geschildert. Man vergleiche beispielsweise die zweite Strophe aus Puškins Gedicht *Obval* (1829; Die Lawine), die den Kraftausbruch eines Lawinenabgangs repräsentiert:

7	Оттоль сорвался раз обвал,	Von dort stürzte einmal eine Lawine herab,
8	И с тяжким грохотом упал,	Und mit schwerem Krachen fiel sie,
9	И всю теснину между скал	Und den ganzen Engpass zwischen den Felsen
10	Загородил,	Versperrte sie,
11	И Терека могущий вал	Und des Tereks mächtige Woge
12	Остановил. ²⁵³	Stoppte sie.

In *Utro na Kavkaze* besteht das Besondere vielmehr darin, dass inhaltlich und formal Ruhe und Harmonie vermittelt werden. So werden poetische Elemente eher verhalten eingesetzt. Es findet sich ein Chiasmus in Vers 4 („Молчит табун, река журчит одна“ – „Die Herde schweigt, allein der Fluss rauscht“), in dem zugleich eine Onomatopöie („журчит“ – „rauscht“) enthalten ist. Außerdem tragen zur klanglichen Gestaltung einige Assonanzen (z.B. V. 3) und Alliterationen bei (V. 7-8, 9, 11). Die Lexik ist einfach und klar gewählt.²⁵⁴ Die poetischen Mittel korrespondieren demnach mit der inhaltlichen Schilderung, dem Bild einer erwachenden, harmonischen Morgenlandschaft.

Lermontov verzichtet in seinem Gedicht zwar auf die in Idyllen, wie beispielsweise in jenen von Geßner, häufig verwendeten bukolischen Motive, doch sind die Parallelen zu diesem Genre nicht von der Hand zu weisen: Der einfache und klare Sprachstil, das Motiv des Morgens, die als schön und harmonisch dargestellte Landschaft, die Figuren der naturverbundenen, unverdorbenen und schamhaften Mädchen inmitten einer Gebirgsszenerie.

²⁵³ A. S. Puškin: *Obval*. In: Ders.: PSS. Tom 3,1: *Stichotvorenija 1826-1836. Skazki*. M. 1948, S. 197.

²⁵⁴ S. z.B. „Светает [...] / [...] Еще у ног Кавказа тишина; / Молчит табун, [...]“ (V. 1-4) – „Es tagt [...] / [...] Noch ist am Fuße des Kaukasus Stille; [...] Die Herde schweigt, [...]“.

Der „rosenfarbige Glanz“, welcher durch den „neugeborenen Strahl“ hervorgerufen wurde, der sich plötzlich gerötet hatte und durch die Wolken hindurchgebrochen war, wird durch ein Hyperbaton betont: „И розовый по речке и шатрам / Разлился блеск“ (V. 7-8) – „Und über den Fluss und die Zelte / Hatte sich der rosenfarbige Glanz ergossen“. Diese Naturerscheinung wird in den folgenden Versen über die Farbe in die Körper der Mädchenfiguren eingeschrieben: „Так девушки, купаясь в тени, / Когда увидят юношу они, / Краснеют все, к земле склоняют взор“ (V. 9-11) – „So (wie) die Mädchen, im Schatten badend, / Wenn sie einen Jüngling sehen, / Alle erröten, den Blick auf die Erde senken“ Es zeigt sich hierin sehr deutlich, wie stark Natur, verstanden als Naturidyll, Naturschönheit, mit Weiblichkeit verwoben wird. Die in die Landschaft integrierten Mädchenfiguren erscheinen in diesem Gedicht aufs Engste mit der Natur verbunden. Die Darstellung der Mädchen als badend sowie ihr schamhaftes Erröten und das Senken des Blicks, als die nackten Mädchen den Jüngling erblicken, verdeutlichen, dass Weiblichkeit in diesem Entwurf als natürlich, rein, unschuldig, schamhaft und sittsam imaginiert wird. Damit werden die Anforderungen an die Kategorie des Schönen erfüllt und eng mit Weiblichkeit verschränkt. Natur wie Weiblichkeit repräsentieren Einheit und Harmonie.

Es sei im Folgenden cursorisch auf zwei weitere Werke eingegangen, in denen in bestimmten Passagen über die Landschaftsdarstellungen ebenfalls die ästhetische Kategorie des Schönen vermittelt wird. So weist der zweite Absatz des kurzen Prosastücks von Lermontov *Sinie gory Kavkaza...* (1832; Die blauen Berge des Kaukasus) inhaltlich starke Parallelen zu *Utro na Kavkaze* auf:

Часто во время зари я глядел на снега и далекие льдины утесов: они так сияли в лучах восходящего солнца, и в розовый блеск одеваясь, они, между тем как внизу все темно, возвещали прохожему утро. И розовый цвет их подоился цвету стыда; как будто девицы, когда вдруг увидят мужчину купаясь, в таком уж смущеньи, что белой одежды накинуть на грудь не успеют.²⁵⁵

Oft blickte ich bei Sonnenaufgang auf den Schnee und die fernen Eisschollen der Felsen: wie leuchteten sie in den Strahlen der aufgehenden Sonne, und in rosigen Glanz sich kleidend verkündeten sie, während unten [noch] alles dunkel war, dem Wanderer den Morgen. Und ihre rosige Farbe glich der Farbe der Scham; wie die von badenden Mädchen, welche plötzlich einen Mann erblicken und in solch einer Verwirrung es nicht vermögen, sich ihre weiße Kleidung über die Brust zu werfen.

²⁵⁵ M. Ju. Lermontov: *Sinie gory Kavkaza...* In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 1, a.a.O., S. 128, Zeile 7-13. Verfasst 1832, erstmals publiziert 1859.

In rhythmisierter Prosa wird hier ebenfalls das Motiv des Morgens inmitten einer Gebirgsszenerie entfaltet. In die Landschaft sind wiederum badende Mädchenfiguren integriert, die mit den Naturerscheinungen farblich verschmolzen werden: Der rosige Glanz auf Schnee und Eis wird mit der Schamesröte der Mädchen verglichen. Die enge Verschränkung zwischen der Natur und den jungen Frauen wird außerdem hergestellt über die anthropomorphisierende Metapher für den Schnee und das Eis: „в розовый блеск одеваясь“ – „in rosigen Glanz sich kleidend“ (Zeile 12f.). Im Gegensatz zur Natur sind die Mädchen wiederum nackt, was ihre Naturverbundenheit verdeutlicht. Ihre Unschuld und Reinheit wird symbolisiert durch die weiße Kleidung, welche sie sich kaum mehr überwerfen können.

Auch in dem Verspoem *Kavkazskij plennik* (1828; Der Gefangene im Kaukasus)²⁵⁶ von Lermontov sind Schilderungen einer Naturidylle enthalten, die über Frauenfiguren eng mit Weiblichkeit verbunden wird. Hier wird diese Szenerie explizit in einen orientalischen Kontext gestellt. Das Poem beginnt, ganz ähnlich wie der gleichnamige Text von Puškin, mit der Darstellung der männlichen Tscherkessen, die einander am Abend von ihren Erfolgen im Kampf erzählen. In der dritten Strophe des ersten Teils werden die Tscherkessinnen als Kollektiv geschildert, hier nun in der Abendstimmung:

31 Лежал ковер цветов узорный
 32 По той горе и по холмам;
 33 Внизу сверкал поток нагорный
 34 И тек струисто по кремням...
 35 ...Черкешенки к нему сбежались,
 36 Водюю чистой умывались.
 37 Со смехом младости простым
 38 На дно прозрачное иные
 39 Бросали кольца дорогие;
 40 И к волосам своим густым
 41 Цветы весенние вплетали;
 42 Гляделися в зеркало вод,
 43 И лица их в нем трепетали.
 44 Сплетаясь в тихий хоровод,
 45 Восточны песни напевали [...] ²⁵⁷

²⁵⁶ Verfasst 1828, erstmals in Auszügen 1859 erschienen, in Gänze 1891 publiziert.

²⁵⁷ М. Ю. Лермонтов: *Kavkazskij plennik*. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 3: Poëmy 1828-1834. М. 2000, S. 17-40, hier S. 18f., V. 31-45.

- 31 Es lag ein gemusterter Teppich aus Blumen
 32 Über diesem Berg und über Hügeln;
 33 Unten glitzerte der Bergstrom
 34 Und floss mehrströmig über die Kiesel...
 35 ...Tscherkessinnen liefen zu ihm herbei,
 36 Mit sauberem Wasser wuschen sie sich.
 37 Mit dem einfachen Lachen der Jugend
 38 Warfen andere auf den durchsichtigen Grund
 39 wertvolle Ringe;
 40 Und in ihr volles Haar
 41 Flochten sie Frühlingsblumen ein;
 42 Sie betrachteten sich im Spiegel des Wassers,
 43 Und ihre Gesichter zitterten in ihm.
 44 Sich zu einem stillen Reigen verbindend,²⁵⁸
 45 Sangen sie orientalische Lieder [...]

Auch in diesem Beispiel zeigt sich deutlich, wie die Kategorie des Naturschönen eng mit jungfräulicher, reiner und unschuldiger Weiblichkeit verwoben wird und damit die in westeuropäischen Diskursen generierten Geschlechter-Konstruktionen in die russische Literatur transferiert werden. Ähnlich wie in den zuvor zitierten Werken werden hier ebenfalls Elemente der Naturlandschaft eng mit den Frauenfiguren verbunden, was in diesem Fall über das Einflechten der Blumen ins Haar dargestellt wird (vgl. V. 41). Für die Reinheit der Tscherkessinnen steht symbolisch das saubere Wasser, mit dem sie sich waschen (vgl. V. 36). Die weiblichen Figuren werden außerdem als gemeinschaftlich lebend geschildert, was deutlich wird über den Tanz, zu dem sie sich zusammenschließen. Die Tscherkessinnen stehen für eine Gemeinschaft glücklicher Naturkinder schlechthin, worin sich Rousseaus Kult der Natur und des natürlichen Menschen niederschlägt. Rousseaus zivilisationskritischer Natur-Diskurs steht wiederum im Kontext der Schweizer Aufklärung, der patriotischen Idealisierung des Alpenhirtenlebens, die auch von Geßner und von Haller entworfen worden war.²⁵⁹

Die in westeuropäischen Diskursen generierten, geschlechtsspezifisch semantisierten Kategorien fließen somit in die russische Kaukasus-Literatur ein. Zwar entwirft Lermontov in diesen Texten Bilder, die in der geografischen Peripherie Russlands, im „fernen“ Kaukasus angesiedelt sind, doch zugleich zeichnen sich darin zentrale innergesellschaftliche Diskurse Russlands ab, die implizit das Geschlechterverhältnis thematisieren.

²⁵⁸ „Сплетаясь“ ist direkt zu übersetzen mit: „Sich verflechtend“. Lexikalisch weist dieses Adverbialpartizip zurück auf „вплетали“ (flochten ein), aus Vers 41, was sich auf die Blumen bezieht. Somit wird über diesen Verweis eine enge Naturverbundenheit der Tscherkessinnen suggeriert (s. hierzu auch im Folgenden).

²⁵⁹ Vgl. Danilewski, a.a.O., S. 90.

IV.1.1.4 Der gebirgige Kaukasus – die maskulin konnotierte Kategorie des „Erhabenen“

Der Fokus ist nun auf jene, in der romantischen Kaukasus-Literatur dominierenden Landschaftsdarstellungen zu richten, die von der Kategorie des Erhabenen geprägt sind. Wiederum ist dabei der Gender-Aspekt von Interesse sowie die Frage, wie Bildlichkeiten von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ für (gesellschafts-) politische Diskurse funktionalisiert werden. Für die exemplarische Analyse in diesem Kapitel wurde das Gedicht *Kavkaz* (1829; Der Kaukasus) von Puškin gewählt, weil mehrere Aspekte zugleich anhand dieses Textes verdeutlicht werden können. Das Augenmerk wird zum einen auf die Gestaltung der alpinen Naturästhetik des Erhabenen gerichtet, zum anderen auf die geschlechtsspezifischen Konnotationen und darüber hinaus auf die Verflechtungen der Naturästhetik mit aktuellen politischen Diskursen jener Zeit.

Кавказ

I.

- 1 Кавказ подо мною. Один в вышине
- 2 Стою над снегами у края стремнины;
- 3 Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
- 4 Парит неподвижно со мной наравне.
- 5 Отселе я вижу потоков рожденье
- 6 И первое грозных обвалов движенье.

II.

- 7 Здесь тучи смиренно идут подо мной;
- 8 Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
- 9 Под ними утесов нагие громады;
- 10 Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
- 11 А там уже рощи, зеленые сени,
- 12 Где птицы щебечут, где скачут олени.

III.

- 13 А там уж и люди гнездятся в горах,
- 14 И ползают овцы по злачным стремнинам,
- 15 И пастырь нисходит к веселым долинам,
- 16 Где мчится Арагва в тенистых берегах,
- 17 И нищий наездник таится в ущельи,
- 18 Где Терек играет в свирепом весельи;

IV.

- 19 Играет и воеет, как зверь молодой,
- 20 Завидевший пищу из клетки железной;
- 21 И бьется о берег в вражде бесполезной,
- 22 И лижет утесы голодной волной....
- 23 Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
- 24 Теснят его грозно немые громады.

V.

- 25 (Так буйную вольность законы теснят
 26 Так дикое племя [под] властью тоскует
 27 Так ныне безмолвный Кавказ негодует
 28 Так чуждые силы его тяготят ...)²⁶⁰

Der Kaukasus

I.

- 1 Der Kaukasus ist unter mir. Allein in der Höhe
 2 Stehe ich über dem Schnee am Rande des Steilhangs;
 3 Ein Adler, aufgestiegen vom fernen Gipfel,
 4 Schwebt unbeweglich mit mir auf gleicher Höhe.
 5 Von hier aus sehe ich die Geburt der Ströme
 6 Und die erste Bewegung der bedrohlichen Lawinen.

II.

- 7 Hier ziehen die Wolken demütig unter mir;
 8 Durch sie hindurch lärmen, hinabstürzend, die Wasserfälle,
 9 Unter ihnen sind die kahlen Riesen der Felsen;
 10 Dort tiefer ist karges Moos, ein trockener Strauch;
 11 Und dort sind schon Haine, grüne Schatten,
 12 Wo die Vögel zwitschern, wo die Hirsche springen.

III.

- 13 Und dort nisten schon Menschen in den Bergen,
 14 Und Schafe kriechen an den grasigen Abhängen,
 15 Und ein Hirte steigt hinab in fröhliche Täler,
 16 Wo die Aragva in schattigen Ufern dahineilt,
 17 Und ein bettelarmer Reiter versteckt sich in einer Spalte,
 18 Wo der Terek in grimmiger Heiterkeit spielt;

IV.

- 19 Er spielt und heult wie ein junges Tier,
 20 Das aus dem eisernen Käfig von weitem Nahrung erblickt hat;
 21 Und er schlägt an das Ufer in unnützer Feindschaft,
 22 Und er leckt die Felsen mit hungriger Welle...
 23 Vergeblich! es gibt weder Nahrung für ihn noch Freude [Trost]:
 24 Die stummen Riesen bedrängen ihn drohend.

²⁶⁰ A. S. Puškin: Kavkaz. In: PSS. Tom 3,1: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki. M. 1948, S. 196; Abdruck der letzten, zunächst zensierten Strophe in: A. S. Puškin: PSS. Tom 3,2: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki. M. 1949, S. 792. Das Gedicht wurde 1829 verfasst, im Jahr darauf überarbeitet und 1831 publiziert.

V.

- 25 (So bedrängen die Gesetze die stürmische Freiheit
 26 So ist der wilde Stamm bedrückt [unter] der Macht
 27 So ist der heute schweigende Kaukasus entrüstet
 28 So bedrücken ihn fremde Kräfte ...)

Das Versmaß, ein vierfüßiger Amphybrachis, der durch eine Zäsur strukturiert wird, vermittelt insgesamt einen bewegten Rhythmus in der Darstellung des kaukasischen Hochgebirges. Hervorgehoben durch den syntaktischen Einschnitt im ersten Vers verdeutlicht das lyrische Ich seine Position im Raum. Es betrachtet die Gebirgsszenerie gleichsam aus der Vogelperspektive und befindet sich damit auf gleicher Höhe mit dem schwebenden Adler, was formal durch die Reimpartner „в вышине“ / „наравне“ (V. 1, 4) – „in der Höhe“ / „auf gleicher Höhe“ unterstrichen wird.²⁶¹

Das Motiv des Adlers in der ersten Strophe legt nahe, das lyrische Ich als Dichter-Ich zu lesen. Symbolisch steht der Adler für Einsamkeit sowie Unabhängigkeit und in der Romantik ganz konkret für den Dichter selbst bzw. für dessen imaginative Kraft.²⁶² Darüber hinaus situiert sich das lyrische Ich am Ursprung von Naturgewalten („Отселе я вижу потоков рожденье / И первое грозных обвалов движенье.“ [V. 5-6] – „Von hier aus sehe ich die Geburt der Ströme / Und die erste Bewegung der bedrohlichen Lawinen.“), was – folgt man einer metaphorischen Lesart – als Ursprung der künstlerischen Schöpfung interpretiert werden kann.

Das lyrische Ich richtet seinen Blick entlang der Vegetationszonen auf der vertikalen Achse von oben nach unten. In den Versen 1 bis 9, mit der Schilderung der beeindruckenden Szenerie des Hochgebirges, in der sich die Naturgewalten entladen, wird der Erhabenheitstopos aufgenommen, in enger Anlehnung an alpine Szenerien: Der Steilhang, die Lawine, der herabstürzende Wasserfall und die nackten Bergriesen vermitteln das Bild einer ungebändigten, großartigen, kraftvollen Landschaft, die Gefahren

²⁶¹ Die Position über dem Schauplatz wird auch durch die Präposition „над снегами“ (V. 2) – „über dem Schnee“ betont. In einer früheren Redaktion des Gedichts hieß es noch: „меж снегами“ – „zwischen dem / im Schnee“ (Puškin, PSS. Tom 3,2, a.a.O., S. 791).

²⁶² Michael Ferber: A Dictionary of Literary Symbols. Cambridge 1999, S. 67. Siehe beispielsweise auch den Vergleich in Puškins Gedicht *Poët* (1827; Der Dichter): „[...] Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел.“ – „[...] Aber kaum berührt das göttliche Wort / Sein feinsinniges Gehör, / Schüttelt sich die Seele des Dichters, / Wie ein Adler, der erwacht ist.“ (A. S. Puškin: *Poët*. In: PSS. Tom 3,1, a.a.O., S. 65, V. 9-12).

Zur symbolischen Bedeutung des Adlers in der slavischen Schweizdichtung s.: Landschaft und Lyrik, a.a.O., S. 47.

birgt. In den Versen 10 und 11 zeigt sich nun der Übergang zur gemäßigeren Zone. Dabei wird die karge Vegetationszone klanglich über einen versüberschreitenden Zäsurreim („тощий“ / „рощи“ – „karges“ / „Haine“) mit dem lieblich anmutenden Landschaftsstreifen verbunden:

10 Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
11 А там уже рощи, зеленые сени,

10 Dort tiefer ist karges Moos, ein trockener Strauch;
11 Und dort sind schon Haine, grüne Schatten,

Die folgenden sechs Verse (11-16) repräsentieren eine idyllische, von der Kategorie des Schönen geprägte Landschaft, die Lieblichkeit und Anmut vermittelt: In Hainen zwitschern die Vögel, Hirsche springen umher. Die Metapher in Vers 13 „А там уж и люди гнездятся в горах“ – „Und dort nisten schon Menschen in den Bergen“ verschränkt die Menschen semantisch mit den Vögeln aus Strophe II (V. 12) und schreibt Ersteren eine positiv konnotierte Naturverbundenheit zu. Die anmutigen, arkadisch-bukolischen Motive in der dritten Strophe erhalten durch ein retardierendes Polysyndeton einen ruhigen Charakter und entsprechen den Anforderungen an die ästhetische Kategorie des Schönen:

14 И ползают овцы по злачным стремнинам,
15 И пастырь нисходит к веселым долинам,
16 Где мчится Арагва в тенистых берегах,

14 Und Schafe kriechen an den grasigen Abhängen,
15 Und ein Hirte steigt hinab in fröhliche Täler,
16 Wo die Aragva in schattigen Ufern dahineilt,

In dieses Bild einer idyllischen, schönen Landschaft ist die Aragva mit grammatikalisch weiblichem Genus integriert. Die in der Ästhetik mit (idealisierter) Weiblichkeit konnotierte Kategorie des Schönen wird somit in diesen Versen bekräftigt.

In Strophe IV wird nun wieder die das Gedicht dominierende kraftvolle, urgewaltige Seite der Natur inszeniert, nun im Bild des Terek, der grammatikalisch maskulin codiert ist. Damit wird abermals die zu Beginn des Gedichts aufgenommene Naturästhetik des Erhabenen bedient. Der ungestüme und nachdrückliche Charakter des Stromes wird klanglich durch die Alliteration unterstrichen: „И бьется о берег в вражде бесполезной“ (V. 21) – „Und er schlägt an das Ufer in unnützer Feindschaft“. Das onomatopoeische „бьется“ verdeutlicht lautlich die Energie, die in den Wassermassen steckt.

Die Aposiopese (V. 22) kann als starke innere Bewegung des lyrischen Ichs gedeutet werden, das mit dieser Naturgewalt konfrontiert ist.

Die vierte Strophe, in welcher der Terek mit einem wilden Tier verglichen wird, das sich gegen die „stummen Riesen“ aufbäumt und gegen seine Ufer in „unnützer Feindschaft“ schlägt, legt eine politische Lesart bereits nahe. So kann der Strom als Metapher für die gegen die russische Eroberung rebellierenden männlichen Bergbewohner, die in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik häufig mit wilden Tieren verglichen werden, interpretiert werden. Über diese Bildlichkeit, die dem Topos des Erhabenen verpflichtet ist, wird somit zugleich der Entwurf einer wilden, rebellierenden, anarchischen Männlichkeit verhandelt und die maskuline Codierung des erhabenen Kaukasus betont.

In der fünften, von der Zensur zunächst gestrichenen Strophe, wird der politische Gehalt offensichtlich:

25 (Так буйную вольность законы теснят
 26 Так дикое племя [под] властью тоскует
 27 Так ныне безмолвный Кавказ негодует
 28 Так чуждые силы его тяготят ...)

25 (So bedrängen die Gesetze die stürmische Freiheit
 26 So ist der wilde Stamm bedrückt [unter] der Macht
 27 So ist der heute schweigende Kaukasus entrüstet
 28 So bedrücken ihn fremde Kräfte ...)

Die „stürmische Freiheit“ kontrastiert in Vers 25 mit den „Gesetzen“. Für „Freiheit“ wird hier der Begriff „вольность“ verwendet, der im Unterschied zum zivilisatorischen Freiheitsbegriff (свобода) auf ein archaisches bzw. anarchisches Verständnis von Freiheit (воля) verweist, d.h. auf eine „natürliche“, unreflektierte, nicht gesetzlich geregelte Freiheit. „Вольность“ steht hier offensichtlich für das Freiheitsbegehren der Bergbewohner, das als unvereinbar mit der Zivilisation – metonymisch durch die „Gesetze“ („законы“) aufgerufen – dargestellt wird.²⁶³ Damit wird zugleich ein Natur-Kultur-Kontrast markiert, der auf koloniale Diskurse verweist, sich allerdings nicht in das Schema von maskulin konnotierter Kultur vs. feminin codierter Natur fügt.

Im nächsten Vers wird der Vergleich des Terek mit den Bergbewohnern konkret: „Так дикое племя [под] властью тоскует“ – „So ist der wilde Stamm bedrückt [unter] der

²⁶³ Diese Freiheitsbegriffe waren stark politisch aufgeladen, insbesondere in Dekabristenkreisen (vgl. hierzu auch B. Tomaševskij: Puškin. Tom vtoroj: Jug, Michajlovskoe. Izd. vtoroe. M. 1990, S. 38-40; Layton, a.a.O., S. 96).

Macht“. Dem „wilden Stamm“ (V. 26) bzw. dem „Kaukasus“ (V. 27) werden in Vers 28 die „fremden Kräfte“, die in diesem Kontext auf das mit Zivilisation und Eroberungsdrang besetzte Russland weisen, gegenüber gestellt.

Der über die letzten vier Verse gestaltete Vergleich, der durch die Anaphern „Так“ V. 25-28 betont wird, mit dem zuvor dargestellten wilden, sich aufbäumenden Terek verdeutlicht, dass das Konzept des Erhabenen, d.h. die Darstellung von mächtigen, gewaltigen und bedrohlichen Gefahren der Natur, produktiv mit politischen Diskursen verwoben wird. Im Unterschied zur klassizistischen Odendichtung Lomonosovs und der Tradition des „imperialen Erhabenen“²⁶⁴ identifiziert sich das lyrische Ich bei Puškin allerdings nur schwach mit einer imperialistischen Position. So wird in Vers 27 zwar ein imperialistisch motivierter Wunsch ausgedrückt: „Так ныне безмолвный Кавказ“ – „So ist der heute schweigende Kaukasus“; doch es überwiegt die Perspektive, welche die russische „Zivilisation“ als „fremd“ wahrnimmt. Insofern können die „fremden Kräfte“ und die „Gesetze“, welche die freiheitsliebenden Bergvölker bedrängen, ebenso als Metaphern für die Situation des russischen Dichters verstanden werden, der von der eigenen, jedoch als fremd empfundenen Regierung in seiner dichterischen Freiheit beschränkt wird. Folgt man dieser Lesart, so identifiziert sich das (implizit männliche) Dichter-Ich, das im maskulin konnotierten, erhabenen Gebirge einen stimulierenden Raum findet, zum Teil mit den wilden, rebellierenden, anarchisch-männlichen Bergbewohnern, was zudem auf den Topos der Künstler-Wildheit weist.

Vor dem Hintergrund der politischen Dimension, mit dem das Naturerhabene aufgeladen ist, drängt sich zudem die Frage auf, ob das idyllische, von der Kategorie des Schönen geprägte Bild in den Versen 11 bis 17 nicht ironisch zu verstehen ist, womit vermittelt würde, dass es sich bei dem Dargestellten nur um einen bloßen Schein handele. Auch das Oxymoron in Vers 18, der von der idyllischen Szenerie zurück zur erhabenen überleitet, kann als Bekräftigung dieser Lesart interpretiert werden: „Где Терек играет в свирепом весельи“ – „Wo der Terek in grimmiger Heiterkeit spielt“. Diese Deutung würde zum einen bedeuten, dass die weiblich konnotierte Kategorie des Schönen in der Romantik nicht durchgehend idealisiert wird, sondern z.T. negativ, weil nicht wahrhaftig, bewertet wird. Zum anderen würde sich darin der Ansatz zeigen, romantische Dichotomien aufzulösen.²⁶⁵

²⁶⁴ S. Abschnitt IV.1.1.2 *Quellen des „Erhabenen“ und „Schönen“* in der vorliegenden Arbeit.

²⁶⁵ Im Kontext der Analyse von Puškins Reiseerzählung *Putešestvie v Arzum* (s. Kapitel IV.2.6) wird nochmals auf die Kategorien des Erhabenen und des Schönen sowie deren Brechungen eingegangen.

Konzepte des Erhabenen werden in der Kaukasus-Literatur der Romantik äußerst produktiv auf das kaukasische Gebirge angewendet. Auch Texte Lermontovs, wie beispielsweise das Poem *Izmail-Bej*,²⁶⁶ die oben bereits genannte Kurzprosa *Sinie gory Kavkaza* und viele weitere, weisen Passagen auf, die von der Naturästhetik des Erhabenen geprägt sind. Auch Puškins Gedichte *Obval* (Die Lawine)²⁶⁷ und *Mež gornych [sten] nesetsja Terek...* (Zwischen Fels[wänden] eilt der Terek...)²⁶⁸ können als Beispiele angeführt werden, in denen kraftvolle Naturerscheinungen im Paradigma des Erhabenen ästhetisiert werden, die metaphorisch auf die rebellierenden Bergvölker bezogen werden können und maskuline Konnotationen transportieren.

Man könnte zwar dagegen einwenden, dass beispielsweise in Lermontovs Ballade *Tamara*²⁶⁹ der Terek, welcher donnernd durch die tiefe, dunkle Darjalschlucht braust, deutlich feminin markiert ist, da er mit der sexuell verführenden, männermordenden Heldin parallelisiert wird und sowohl dem Fluss als auch Tamara ein weiblich konnotiertes, leidenschaftlich-verschlingendes, tötendes Wesen zugeschrieben wird. Doch ist hier zu unterscheiden. Denn in dieser Ballade handelt es sich um eine georgische Figur, Tamara, die auf Stoffe georgischer Legenden zurückverweist.²⁷⁰ Und Georgien wird, dies hat Layton verdeutlicht, in der Kaukasus-Literatur der Romantik, sei es über Landschaftsdarstellungen, sei es über literarische Figuren, in verschiedenen Ausprägungen dominant feminin konnotiert.²⁷¹ Vom Konzept des Erhabenen geprägte Gebirgsdarstellungen außerhalb des georgischen Kontextes sind dagegen maßgeblich maskulin konnotiert.²⁷²

²⁶⁶ Verfasst 1832, erstmals publiziert 1843.

²⁶⁷ Verfasst 1829/1830, publiziert 1830.

²⁶⁸ Verfasst vermutlich 1829, erstmals publiziert 1930.

²⁶⁹ Verfasst 1841, erstmals posthum 1843 publiziert.

²⁷⁰ Vgl. hierzu ausführlicher: Layton, a.a.O., S. 200f.

²⁷¹ Vgl. Kapitel 11 „Georgia as an oriental woman“ in: Layton, a.a.O, S. 192-211.

²⁷² Hierauf weist auch Grob in einer Fußnote hin, vgl.: Thomas Grob: Das Ende der romantischen Er-Fahrung. A.S. Puškins „Putešestvie v Arzrum“ als Bericht vom Ende des Reisens. In: Die Welt der Slaven LII (2007), Nr. 2, S. 223-244, hier S. 235.

IV.1.1.5 „Erhabenheit“ und männliches Dichter-Ich

Eine weitere Dimension des Erhabenen ist in der Verbindung zum romantischen Dichterkult zu sehen. So wird in dem Gedicht *Monastyr' na Kazbeke* (1829; Das Kloster auf dem Kasbek) von Puškin der gebirgige Kaukasus als erhabener, sakraler, transzendentaler Raum entworfen: ein adäquater Raum für das (männliche) Dichter-Ich.

Монастырь на Казбеке

I.

- 1 Высоко над семьею гор,
- 2 Казбек, твой царственный шатер
- 3 Сияет вечными лучами.
- 4 Твой монастырь за облаками,
- 5 Как в небе реющий ковчег,
- 6 Парит, чуть видный, над горами.

II.

- 7 Далекий, возделенный брег!
- 8 Туда б, сказав прости ущелью,
- 9 Подняться к вольной вышине!
- 10 Туда б, в заоблачную келью,
- 11 В соседство бога скрыться мне!...²⁷³

Das Kloster auf dem Kasbek

I.

- 1 Hoch über der Familie der Berge,
- 2 Leuchtet, Kasbek, dein majestätisches Zelt
- 3 In ewigen Strahlen.
- 4 Dein Kloster hinter den Wolken,
- 5 Schwebt wie eine im Himmel wehende Arche,
- 6 Kaum sichtbar, über den Bergen.

II.

- 7 Fernes, heißersehntes Ufer!
- 8 Dorthin, der Schlucht Lebwohl gesagt,
- 9 Möchte ich in die freie Höhe hinaufsteigen!
- 10 Dorthin, in die Mönchszelle jenseits der Wolken,
- 11 Möchte ich mich in der Nachbarschaft Gottes verbergen!...

Die Gebirgswelt des Kaukasus wird in diesem Gedicht augenscheinlich als Verbindung zu einer sakralen Region, einem Raum der Transzendenz dargestellt. Mit der kontempla-

²⁷³ A. S. Puškin: *Monastyr' na Kazbeke*. In: Ders.: PSS. Tom 3,1, a.a.O., S. 200. Das Gedicht wurde 1829 verfasst, 1830 überarbeitet und 1830 publiziert.

tiven Stimmung korrespondiert der betrachtende und verhaltene Charakter des Versmaßes, ein vierfüßiger Jambus, der, nach einer antimetrischen Betonung im ersten Vers, sehr regelmäßig ausgeführt wird.

Das lyrische Ich, das vor dem Hintergrund des Dichterkults der Romantik als Dichter-Ich zu verstehen ist, vermittelt, verstärkt durch die Ausrufe in der zweiten Strophe, den Anaphern („Туда“ / „Туда“ [V. 8, 10] – „Dorthin“ / „Dorthin“) und der Aposiopese im letzten Vers, seine Sehnsucht nach diesem Raum der Transzendenz, womit es zugleich sein Selbstverständnis als gottähnlicher Schöpfer verdeutlicht.

Gleich zu Beginn wird die vertikale Achse stark betont, die Höhe also, nach der das lyrische Ich strebt, welches seinen Blick von unten nach oben richtet: „Высоко над семью гор“ (V. 1) – „Hoch über der Familie der Berge“. Semantisch und lautlich durch die Alliteration wird diese Achse in der zweiten Strophe aufgenommen: „Поднятся к вольной вышине!“ (V. 9) – „Möchte ich in die freie Höhe hinaufsteigen!“

Vermittelt über die anthropomorphisierende Metapher „над семьёю гор“ (V. 1) – „über der Familie der Berge“ im ersten Vers werden dem besungenen Gebirgsraum soziale Eigenschaften zugeschrieben, was im letzten Vers nochmals aufgenommen wird, semantisch und lautlich durch die Alliteration verbunden: „В соседство бога скрыться мне!...“ (V. 11) – „Möchte ich mich in der Nachbarschaft Gottes verbergen!...“. Der Gebirgsregion, wie auch dem sakralen Raum darüber, wird demnach Soziabilität zugeschrieben, in welche sich das lyrische Ich zu integrieren strebt.

In der „Nachbarschaft Gottes“, in der „freien Höhe“, so ließe sich interpretieren, findet das Dichter-Ich einen adäquaten Raum. Dichterische Freiheit, Transzendenz und Gottähnlichkeit des Dichters kommen hierin zum Ausdruck, zentrale Topoi des Diskurses um den romantischen Dichter. Der Kasbek dient dabei als Ausgangspunkt, von dem aus dieser transzendente Raum erreicht werden soll.

Der Vergleich in den Versen 4 bis 6 kann metaphorisch auf den Dichter übertragen werden, der seine Bodenhaftung verloren hat:

4 Твой монастырь за облаками,
5 Как в небе реющий ковчег,
6 Парит, чуть видный, над горами.

4 Dein Kloster hinter den Wolken,
5 Schwebt wie eine im Himmel wehende Arche,
6 Kaum sichtbar, über den Bergen.

Es wird ein Raum entworfen, der zwischen der konkreten und der transzendenten, nicht fassbaren Welt liegt. So ist der Blick auf den Berggipfel des Kasbek durch die „ewigen Strahlen“ gebrochen („Казбек, твой царственный шатер / Сияет вечными лучами“ [V. 2, 3] – „Leuchtet, Kasbek, dein majestätisches Zelt / In ewigen Strahlen“) und das Kloster auf dem Kasbek erweist sich als kaum sichtbar („Твой монастырь [...] парит, чуть видный [...]“ [V. 4, 6] – „Dein Kloster [...] Schwebt, kaum sichtbar [...]“).

Auf einen jenseits der greifbaren Welt, höher liegenden Raum, in der Semantik von den höheren geistigen Dingen, verweisen auch die zahlreichen Präpositionen: „Высоко над семьею гор“ (V. 1) – „Hoch über der Familie der Berge“, „за облаками“ (V. 4) – „hinter den Wolken“, „над горами“ (V. 6) – „über den Bergen“ sowie das Epitheton „в заоблачную келью“ (V. 10) – „in die Mönchszelle jenseits der Wolken“.

Jene Dimension des Erhabenen, die ein Gefühl der Bedrohung beinhaltet, ausgelöst durch sich entladende Naturgewalten, ist in diesem Gedicht weitgehend ausgeklammert. Thematisiert wird auch nicht die konkrete Berglandschaft. Vor dem Hintergrund des Erhabenheitstopos in der russischen Kaukasus-Literatur und der Alpenliteratur ist das Erschauern aufgrund von gewaltigen, für Ewigkeit stehenden Gebirgslandschaften vielmehr mitzulesen. Realisiert wird maßgeblich die andere Komponente des Erhabenen: geistige Größe, imaginative Kraft, Grenzenlosigkeit und Transzendenz.

Die Bedrohung des Subjekts wird jedoch angedeutet, berücksichtigt man den Genie-Kult der Romantik. So verspricht der Genie-Status einerseits unheimliche schöpferische Größe und Einzigartigkeit, andererseits droht die Gefahr, dass sich das geniale Dichter-Ich im Wahnsinn auflöst. Diese Ambivalenz deutet der abschließende Vers des Gedichts *Monastyr' na Kazbeke* an: „В соседство бога скрыться мне!...“ (V. 11) – „Möchte ich mich in der Nachbarschaft Gottes verbergen!...“. Einerseits wird zwar nahegelegt, dass die „Nachbarschaft Gottes“ der ersehnte Ort ist. Andererseits kann das Verb „скрыться“ „sich verbergen“, „sich verstecken“, „fliehen“ bedeuten und auch „verschwinden“. Insofern deutet der Begriff zugleich die Gefahr an, dass sich das Dichter-Ich an diesem Ort destrukturieren könnte. Vor diesem Hintergrund kann die folgende Aposiopese als starke innere Bewegung des lyrischen Ichs, die aus dieser Ambivalenz resultiert, interpretiert werden.

Monastyr' na Kazbeke weist zwar kaum explizit maskuline Zuschreibungen auf, doch verdeutlicht das Gedicht *Él'brus i ja* (1836; Der Elbrus und ich) von Evdokija

Rostopčina, dass der Diskurs um das Erhabene sowie die Subjekt-Position des Dichters für ein weibliches lyrisches Ich kaum zugänglich sind.²⁷⁴

IV.1.1.6 Zusammenfassung

Die Ästhetisierung der Alpen, die maßgebliche Impulse von Debatten um die Ästhetik erhalten hat, vermittelte, zunächst v.a. über empfindsame Texte, die Kategorie des Erhabenen im Vergleich mit der des Schönen. Die westeuropäischen Diskurse um Begriffe der Ästhetik im 18. Jahrhundert weisen eine enge Verschränkung mit Geschlechterkonzeptionen auf, wie beispielsweise die Texte Kants verdeutlichen. Darin schlagen sich deutlich polarisierende, komplementäre Geschlechterbilder nieder, die mit der Naturphilosophie Rousseaus und dessen Konstruktionen von angeblich natürlichen Geschlechtscharakteren korrespondieren. Die Konzepte des (männlich codierten) Erhabenen und des (weiblich codierten) Schönen fließen, eng verwoben mit den entsprechenden Geschlechterkonzeptionen, in Landschaftsdarstellungen ein; v.a. die Alpen werden diesbezüglich zu einem produktiven literarischen Gegenstand.

Die Fragen der Ästhetik sowie die literarischen Landschaftsgestaltungen erhalten somit, indem eine „natürliche Ordnung der Geschlechter“ propagiert und ästhetisiert wird, eine gesellschaftspolitische Funktion. Den bürgerlichen Konzeptionen entsprechend werden Männern und Frauen unterschiedliche Formen gesellschaftlicher Zugehörigkeit zugewiesen. Diese Landschaftsdarstellungen sind somit auch im Kontext von nationalen Identitätsbildungsprozessen zu sehen, insofern als das bürgerliche Geschlechterverhältnis eingeübt und transportiert wird, welches auch zur Ausdifferenzierung der Nation „nach innen“ beiträgt.

Insbesondere Karamzin integrierte mit seinen Texten die entsprechend ästhetisierten Alpenbilder wirkungsmächtig in die russische Kultur. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, und gesteigert in der Literatur der Romantik, übertragen russische Texte diese ästhetisch und geschlechtsspezifisch semantisierten Konzepte und Bildlichkeiten auf den Kaukasus. Landschaftsdarstellungen, die von der Kategorie des Schönen geprägt sind, idealisieren Weiblichkeit als natürlich, rein, unschuldig, schamhaft und sittsam. Sie ver-

²⁷⁴ S. hierzu Kap. IV.2.4.1 *Él'brus i ja* der vorliegenden Arbeit.

mitteln eine Sehnsucht nach Ganzheit und Harmonie, welche sowohl auf die Natur projiziert wird, als auch auf Weiblichkeit, die als zusammengehörig erscheinen.

Der dominant maskulin konnotierte erhabene Kaukasus erweist sich allerdings als produktiver. Dabei wird zudem die Tradition des Erhabenen der russischen Oden- dichtung des 18. Jahrhunderts, das formale Kategorien mit dem Besingen von imperialen Siegen, der russischen Geopolitik, verbindet, modifizierend (das lyrische Ich versteht sich kaum mehr als Sprachrohr des Herrschers) aufgenommen. Gigantische Berge, tosen- de Ströme, Lawinenabgänge etc. werden zum Zeichen von männlich konnotierter Größe, Kraft und Macht. Die Landschaften fungieren als Mittel für das betrachtende (männliche) Subjekt, welches das Erhabene in sich selbst verspürt.

Die Analyse von Puškins Gedichts *Kavkaz* hat gezeigt, dass das kraftvolle und ungebän- digte Strömen des Terek als Metapher für die sich der russischen Eroberung wider- setzenden, männlichen Bergbewohner gelesen werden kann, und dass hierdurch somit auch Bildlichkeiten einer wilden, anarchischen Männlichkeit transportiert werden.

In Kaukasus-Texten wird darüber hinaus das Konzept des Erhabenen, welches ein männliches betrachtendes Subjekt voraussetzt, produktiv mit dem Dichterkult der Romantik verbunden. Das männliche Dichter-Ich gestaltet die Gebirgswelt in dieser Dimension des Erhabenen als einen Raum der geistigen Größe, der Inspiration sowie der Transzendenz und findet damit einen stimulierenden Ort für sein künstlerisches Schaffen. Die russische Literatur eignet sich demnach seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert – in einem Diskursstrang – den Kaukasus ästhetisch an, indem sie westeuropäische ästhe- tische Kategorien, die mit geschlechtsspezifischen Semantisierungen aufgeladen sind, auf den Kaukasus überträgt. Die geografische Peripherie Russlands wird somit zu einer Projektionsfläche für zentrale gesellschaftspolitische Diskurse um das Geschlechter- verhältnis, wobei es sich um Geschlechterkonzeptionen handelt, die in Westeuropa generiert wurden. Die durch die Konzepte des Erhabenen und des Schönen geprägten Kaukasus-Texte der Romantik tragen somit, so ließe sich schlussfolgern, mittels der Geschlechter-Diskurse zur Ausdifferenzierung der „Nation“ nach innen bei.

Darüber hinaus fungiert der durch diese Konzepte ästhetisierte Kaukasus als Alterität, als „Anderes“ gegenüber dem „Eigenen“, Russischen, basierend auf einer binären Oppo- sition „Natur“ vs. „Kultur“. Dabei wird die erhabene Gebirgswelt des Kaukasus dominant maskulin konnotiert. Dies ist nicht zuletzt im Kontext der Orientalismus- Debatte von Bedeutung, da der erhabene Kaukasus hier nicht als weiblicher Gegenpart in

Opposition zu einem beherrschenden, männlichen „Eigenen“ identifiziert werden kann, und somit nicht mit dem Said'schen Orientalismus-Modell kompatibel ist.²⁷⁵

IV.1.2 Zum kolonialen Kontext

IV.1.2.1 Literarische Orientalisierungen

Der Kaukasus wird – wie gezeigt wurde – zum einen als „Naturraum“ repräsentiert, der von ästhetischen und maßgeblich dichotom strukturierten geschlechtsspezifischen Kategorien geprägt ist. Zum anderen wenden Kaukasus-Texte in einer weiteren Diskursformation den Topos „Orient“ an, der auf einer Gegenüberstellung von „fortgeschrittener, aufgeklärter, überlegener Kultur“ vs. „primitiver, von Irrationalität geprägter, unterlegener Kultur“ basiert.

Wie im theoretischen Teil erläutert, modifiziert die vorliegende Arbeit Saids Orientalismus-Begriff und definiert diesen als *ein* Wahrnehmungs-, Denk- und Repräsentationsmodell, das auf der Dichotomie „Westen“ vs. „Osten“ basiert. Abweichend von Said wird hier nicht davon ausgegangen, dass „Orientalismus“ als ein in sich homogener Diskurs gesehen werden kann – weder in Bezug auf etwa französische und britische noch auf russische Diskurse.²⁷⁶ Definiert als ein Modell (unter anderen) erscheint der Begriff jedoch produktiv, insbesondere auch für die Analyse von russischen Identitäts- und Alteritätsdiskursen, die über den Kaukasus geführt werden.

Zunächst sind die Mechanismen und Funktionalisierungen dieses Denkmodells zu rekapitulieren. Das polarisierende Modell „Orientalismus“ zieht eine klare Grenze zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“, es schafft Gegenfiguren, wobei sich das „Fremde“ als das „Andere“ des „Eigenen“ erweist. Das „Andere“ kann dabei gesehen werden als Ansammlung von aus dem Selbst ausgelagerten und abgespaltenen Anteilen. Indem sich das „okzidentale Selbst“ in binärer Opposition zum (meist stigmatisierten) „Orient“ konstituiert, legitimiert es zum einen seine koloniale Autorität, zum anderen konstruiert

²⁷⁵ An dieser Stelle sei nochmals auf Grob hingewiesen, der dies in einer Fußnote erwähnt: vgl. Grob, a.a.O., S. 235.

²⁷⁶ Saids These ist somit durch Gegenbeispiele zu widerlegen. Für Inkonsistenzen in den russischen Kaukasus-Diskursen der Romantik, die als solche Gegenbeispiele fungieren s. Kap. IV.2 *Vielstimmigkeit, Heterogenität, Hybridisierungen* in der vorliegenden Arbeit.

und stabilisiert es seine Identität. Homogenisierungen sowie Essenzialisierungen sind diesem Denkmodell inhärent.

Methodisch deduktiv vorgehend²⁷⁷ führt Said in *Orientalism* auch Beispiele aus der fiktionalen Literatur an, die wesentlich zur Konstitution des Orientalismus-Diskurses beigetragen habe. Insbesondere der islamische „Orient“ sei darin ausgiebig repräsentiert.²⁷⁸ An Autoren nennt Said etwa Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Victor Hugo (1802-1885), François René Chateaubriand (1768-1848), Gérard de Nerval (1808-1855), Gustave Flaubert (1821-1880), Walter Scott (1771-1832) sowie George Gordon Lord Byron (1788-1824).

Um den Begriff „Orientalismus“, verstanden als ein Denkmodell, in der vorliegenden Arbeit anwenden zu können, ist ein Merkmalkatalog für literarische Repräsentationen zu erstellen, in denen sich dieses Modell niederschlägt. Es gilt demnach, die von Said herausgearbeiteten Bildlichkeiten, die den „Orient“ hervorbringen, zunächst zusammenzufassen.

Said beschreibt ein Bündel von heterogenen und durchaus flexiblen Stereotypen, das den Topos „Orient“ – insbesondere den islamisch geprägten „Orient“ – konstituiere. So werde dieser z.T. als Öde, als unfruchtbare Landschaft, als tote Welt repräsentiert.²⁷⁹ Konzipiert als altersschwache Kultur erscheine der „Orient“ nicht als „Natur“ in Opposition zur „Kultur“, nicht als leerer Raum, sondern als vergangener Ort der Geschichte, der Zivilisation, die auf Wiederbelebung (durch Europäer) warte. Für Chateaubriand, so spitzt Said an diesem Beispiel zu,

war der Orient eine altersschwache Leinwand, die auf seine Restaurationsbemühungen wartete. Der orientalische Araber war ‚der zivilisierte Mann, der wieder in den Zustand des Wilden zurückgefallen war‘ [...] Überall traf man Orientale; Araber, deren Zivilisation, Religion und Verhaltensweisen so niedrig, so barbarisch und antithetisch waren, daß sie Wiedereroberung verdienten.²⁸⁰

Die Ambivalenz des Topos verdeutlicht die Tatsache, dass der „Orient“, der häufig auch für die biblische Vergangenheit steht, ebenso als Ort der Regeneration fungiert.²⁸¹

Ambivalent aufgeladen ist nach Said auch die starke sexuelle Semantisierung, die dauerhafte Motive hervorbringt: So stehe der Orient für eine freie, zügellose, intensive oder

²⁷⁷ So sieht Said in den von ihm herangezogenen Primärtexten jeweils seine Ausgangsthese bestätigt, ohne Ambivalenzen, Reibungen und Widersprüchlichkeiten in Betracht zu ziehen.

²⁷⁸ Vgl. Said, a.a.O., S. 116.

²⁷⁹ Vgl. ebd., z.B. S. 196, 198.

²⁸⁰ Ebd., S. 195f.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 192.

auch perverse Sexualität, die sowohl bedrohlich als auch anziehend-verführerisch erscheinen kann.²⁸² Der Orient erweise sich einmal als Raum der Fruchtbarkeit, des sexuellen Versprechens, ein anderes Mal als Raum der Bedrohung. Diese sexuelle Semantisierung würde vielfach über orientalische Klischees, wie dem Harem, der Schleier, Tanzmädchen- und -jungen etc. entfaltet.²⁸³

Ambivalent sei auch das Stereotyp der Irrationalität bzw. der Maß-/Grenzenlosigkeit aufgeladen – unvorstellbares Alter, unmenschliche Schönheit, grenzenlose Entfernung, unbegrenzte Sexualität –, das Bedrohung, aber auch Begeisterung hervorrufen könne.²⁸⁴

Des Weiteren werde „Orientalen“, und insbesondere Moslems – so verdeutlicht Said an Texten von Alphonse de Lamartine (1790-1869) – Faulheit, leidenschaftliches Verhalten, das keine Zukunft hätte, zugeschrieben.²⁸⁵ Nerval repräsentiere in *Voyage en Orient* von 1851 den bereisten Raum insbesondere als weiblich, verbinde damit weibliche Sexualität und Mütterlichkeit.²⁸⁶ Zum Reservoir orientalistischer Stereotype, die sich in vielen literarischen Texten fänden, zählten darüber hinaus orientalische Bequemlichkeit, Despotismus, Sinnlichkeit, Fatalismus und Brutalität.²⁸⁷

Dekadenz, Degenerierung, Passivität, Öde, Irrationalität, Brutalität, Maßlosigkeit, Sinnlichkeit, Fruchtbarkeit, Leidenschaft, Ausschweifung, Feminität – diese flexibel eingesetzten Wesensmerkmale des „Orients“ kursieren demnach in literarischen Texten und stehen dem (europäischen) Selbstbild gegenüber. Der „Europäer“, so beschreibt Said anhand einiger orientalistischer Texte, werde geradezu aufgefordert, mittels seiner Aktivität, seinem hohen Zivilisationsgrad und seiner Rationalität einzugreifen, damit der „Orient“ diesen Zustand überwinden könne.²⁸⁸ Dieses Bündel von Zuschreibungen habe im westeuropäischen Diskurs den Topos „Orient“ mitkonstituiert. Said betont, dass die an der Konstruktion des „Orients“ beteiligten Texte in hohem Grade selbstreferentiell sind, sich jeweils intertextuell auf andere „orientalistische“ Werke beziehen.²⁸⁹

Um exemplarisch zu veranschaulichen, dass der Topos „Orient“ in die Kaukasus-Literatur der Romantik eingeflossen ist, eignet sich die Ballade *Spor* (1841; Der Streit)

²⁸² Vgl. ebd., z.B. S. 119f., 190, 213f.

²⁸³ Hier in Bezug auf Flaubert angeführt, doch sind nach Said diese Motive an sich verbreitet in literarischen „Orient-Texten“; vgl. ebd., S. 215f.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 190f., 213.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 203.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 207f.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 119.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 196-198.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 201f.

aus dem Spätwerk Lermontovs. Da in der Forschungsliteratur bereits dargestellt wurde, dass sich die russische Kultur mit dem Kaukasus ihren eigenen „Orient“ geschaffen hat, und zudem die geschlechtsspezifischen Einschreibungen thematisiert wurden, kann dieser Sachverhalt hier relativ knapp dargestellt werden. *Spor* kann zu jenen Texten gezählt werden, welche die romantische Kaukasus-Literatur bereits abschließen. Er wird deshalb an dieser Stelle exemplarisch besprochen, weil er orientalistische Stereotype plakativ anwendet und literarischer „Orientalismus“ somit gut veranschaulicht werden kann.

Lermontov entwirft in *Spor* einen Dialog zwischen den (anthropomorphisierten) Bergen Elbrus und Kasbek. Nach den vier einleitenden Versen wird ein dem Elbrus in den Mund gelegter Natur-Kultur-Kontrast markiert. Eine längere Periphrase, welche die kulturelle und ökonomische Erschließung des gebirgigen Kaukasus beschreibt, polarisiert Kultur mit der metaphorisch als uralt semantisierten Natur („Седовласый Шат“ [V. 6]²⁹⁰) – „Der grauhaarige Šat“²⁹¹. Der Elbrus schließt seinen Redebeitrag mit der Warnung vor den Menschen des „Ostens“/„Orient“ („Восток“; V. 24) ab, von denen Gefahr drohe und leitet damit den Wechsel zur Opposition „Orient“ / „orientalische Kultur“ vs. „Norden“ / „russische Kultur“ ein. Damit ist die von Said beschriebene Dichotomie „Osten“ – „Westen“ modifiziert zu „Osten“ – „Norden“.

Diesen Impuls nimmt der Kasbek auf, erläutert allerdings, weshalb er den „Orient“ nicht fürchte. In den folgenden 26 Versen zeichnet er ein Bild „orientalischer Kultur“, das von Stereotypen, die Said anhand westeuropäischer Texte herausgearbeitet hat, gesättigt ist. So konzeptualisiert er den „Orient“ einleitend als Raum vergangener Kultur, der aktuell von Passivität geprägt sei: „Род людской там спит глубоко / Уж девятый век.“ (V. 27f.) – „Ein menschliches Geschlecht schläft dort tief / Schon das neunte Jahrhundert.“ Das darauf folgende Bild eines schläfrigen Georgiers bedient den Topos von orientalischer Dekadenz, Bequemlichkeit und Passivität:

29	Посмотри: в тени чинары	Schau: im Schatten der Platane
30	Пену сладких вин	Gießt den Schaum süßer Weine
31	На узорные шальвары ²⁹²	Auf gemusterte Pluderhosen
32	Сонный льет грузин;	Der schläfrige Georgier;

²⁹⁰ Versangaben in Klammern hier und im Folgenden des Abschnitts IV.1.2.1 zitiert nach: M. Ju. Lermontov: *Spor*. In: PSS v desjati tomach. Tom 2: Stichotvorenija 1832-1841. M. 2000, S. 185-190.

²⁹¹ Nach einer Anmerkung Lermontovs steht der Begriff „Шат“ für den Elbrus.

²⁹² Ich vermute, dass es sich bei dem Begriff „шальвары“ um eine Ableitung oder Variante von „шаровары“ handelt. „Шаровары“ ist – durch Vermittlung des Turko-Tatarischen – aus dem Türkischen entlehnt und bezeichnet „weite Hosen“ bzw. „Pump“ oder „Pluderhosen“.

Vom „orientalisch“ semantisierten Georgien leitet der Kasbek unmittelbar zu einem ebenso dekadenten und schlummernden Persien über, woraufhin Jerusalem in seinen Blick gerät, das als öde, stumm, reglos, tot charakterisiert wird:

37	Вот – у ног Ерусалима,	Dort – am Fuße Jerusalems,
38	Богом сожжена,	Von Gott verbrannt,
39	Безглагольна, недвижима	Wortlos, unbeweglich
40	Мертвая страна;	Ist das tote Land;

Der Text setzt die geografischen Bezeichnungen – nach Jerusalem wird auch der Nil (V. 42) angeführt – gleichsam als Schlagwörter ein, die den Topos „Orient“ aufrufen, der in einem Zuge durch die entsprechenden stereotypen Zuschreibungen bedient wird. Dabei wird die Semantik vom „Orient“ als Ort biblischer Vergangenheit mitgeführt. Die entsprechenden Begriffe, wie „Teheran“, „Jerusalem“, „Nil“, stehen an exponierter Stelle am Versende, und ihre Reimpartner betonen die mit dem „Orient“ konnotierten Wesensmerkmale. So bekräftigt beispielsweise das Reimpaar „Тегеран“ / „диван“ (V. 36, 34) – „Teheran“ – Diwan“ die Zuschreibung orientalischer Bequemlichkeit; und das mit „Ерусалима“ reimende „недвижима“ (V. 37, 39) – „Jerusalems“ / „unbeweglich“ unterstreicht das Stereotyp von orientalischer Passivität und Reglosigkeit. Dies bestätigt nochmals das Bild eines Beduinen, der lediglich noch die großen Taten seiner Vorväter besingt. Die dem „Osten“ gewidmete Sequenz schließt mit dem Ausruf vom „altersschwachen“ Orient ab („дряхлому Востоку“; V. 51). Dieses Epitheton bekräftigt nochmals den zu Beginn der Sequenz eröffneten Topos „Orient“ als Raum einer vergangenen Kultur.

Nach einigen überleitenden Versen folgt die in etwa gleich lange, dem Norden / Russland gewidmete Sequenz. Dem Bild des altersschwachen, dekadenten, passiven, schläfrigen, öden, stummen, leb- und reglosen „Osten“ steht jenes von den russischen Streitkräften diametral gegenüber. Letzteres ist geprägt von Aktivität, Tatkraft, jugendlicher Stärke, Bewegung, Disziplin und Zielstrebigkeit, wie folgende ausgewählte Beispiele verdeutlichen können:²⁹³

²⁹³ Vgl. zu Lermontov und seiner Konzeptualisierung des „Ostens“ als „altersschwach“, über welchen sich eine junge, zukunftsweisende russische Kultur profilieren kann, auch konkret in Bezug auf *Spor*: Lotman, a.a.O., (1985), hier besonders S. 10f.

67	Колыхаясь и сверкая,	Schaukelnd und blitzend,
68	Двигутся полки;	Rücken Regimenter vor;
	[...]	[...]
73	Боевые батальоны	Die Kampfataillone
74	Тесно в ряд идут,	Gehen eng in Reihe,
75	Впереди несут знамены,	Vorneweg tragen sie Fahnen,
76	В барабаны бьют;	Schlagen auf die Trommeln;
	[...]	[...]
85	Идут все полки могучи,	Alle Regimenter gehen kraftvoll,
86	Шумны, как поток,	Lärmend wie ein Strom,

Das den gesamten Text prägende trochäische Versmaß, das als kräftig und nachdrücklich charakterisiert werden kann, wird hier durch die Alliterationen (z.B. in den Versen 73 und 76) zusätzlich unterstützt. Die diesem Bild eines militärisch und territorial expandierenden Russland vorangestellte Periphrase in den Versen 65 und 66 („От Урала до Дуная, / До большой реки“ – „Vom Ural bis zur Donau, / Bis zum großen Fluss“), die ein Stilmittel der Odendichtung des 18. Jahrhunderts aufnimmt, betont dabei die Größe und die Macht Russlands.

Wie die obigen Ausführungen bereits zeigen konnten, wendet der Text den Topos „Orient“ als vergangener, altersschwacher Kultur unmittelbar auf Georgien an, woran sich direkt eine Charakterisierung Persiens etc. anschließt.²⁹⁴ Die (nord-)kaukasische Gebirgswelt wird dagegen einleitend als (uralte, vergangene) „Natur“ (vs. „Kultur“) semantisiert. Im weiteren Verlauf scheint der (Nord-)Kaukasus, pars pro toto steht hierfür der Kasbek, allerdings die aufgerufenen (orientalistischen) Wesensmerkmale zu absorbieren. So deutet bereits die Sequenz, die Russland gewidmet ist, das Verstummen, das Einstellen einer Aktivität des Kasbek an. Denn diese Verse (63-88) geben nicht mehr die direkte Rede des Kasbek wieder, sondern hier beschreibt das lyrische Ich das, was der anthropomorphisierte Berg sieht. Die abschließenden Verse bestärken diese Tendenz hin zur Passivität: So hört der Kasbek auf, die Feinde zu zählen, womit einerseits die Übermacht Russlands betont wird; andererseits wird suggeriert, dass der Kaukasus in Passivität verfällt. Der letzte Vers („И навек затих.“ [V. 96] – „Und verstummte auf ewig.“) unterstreicht nochmals die Stummheit, die Passivität, ein Verhalten, das keine Zukunft hat, Merkmale demnach, die dem „Orient“ nach Said in zahlreichen Texten zugeschrieben werden.

²⁹⁴ Zur eindeutigen Konzeptualisierung Georgiens als „Orient“ in der russischen Literatur der Romantik vgl. Layton, a.a.O., S. 192-211.

IV.1.2.2 Die Alteritätsfiguren der „Wilden“

Jene Mechanismen, die den Topos „Orient“ bzw. den „Orientalen“ hervorbringen, und die, welche den Topos des „Wilden“²⁹⁵ generieren, können als strukturell ähnlich identifiziert werden. So stellt auch Letzterer eine Form der Aneignung des „Anderen“ dar, die mit dichotomen Zuschreibungen arbeitet, das „Andere“ konstruiert, indem sie darauf jenes projiziert, was aus dem „Eigenen“ auszulagern ist, und im Kontext spezifischer historischer und ideologischer Momente der europäischen Geschichte, der kolonialen Expansion, zu verorten ist.²⁹⁶

Die Semantisierungen dieser Topoi, die sich zwar gelegentlich überschneiden, differieren allerdings. Eine maßgebliche inhaltliche Differenz der jeweiligen Zuschreibungen scheint mir darin zu liegen, dass der „Orientale“ häufig als Vertreter einer (anderen, islamischen) Kultur, einer Kultur, die ihren Höhepunkt bereits überschritten habe, demnach einer „altersschwachen“, dekadenten Kultur dargestellt wird, während der „Wilde“ in der Regel als Repräsentant eines „Naturvolkes“ konzeptualisiert wird, der – positiv oder negativ semantisiert sowie auf unterschiedliche Weise funktionalisiert – von kultureller oder zivilisatorischer (Über-) Formung noch unbefleckt erscheint. Reiseberichte, ethnografische Schriften, moralphilosophische Traktate sowie literarische Werke, die im Kontext der kolonialen Expansion Europas entstanden sind, haben die Alteritätsfigur des „Wilden“ in einer breiten Tradition seit der Neuzeit generiert und variiert.

Studien, welche die Theoriebildungen der Gender sowie der Postcolonial Studies anwenden, haben verdeutlicht, dass die Konstruktionen des „Anderen“, die häufig über interkulturelle Begegnungen repräsentiert werden und zu denen auch die Figur des „Wilden“ zu zählen ist, an den männlichen Subjektbegriff der Moderne gekoppelt sind, der für Autonomie, Autogenese, Naturbeherrschung und Rationalität steht – insbesondere verkörpert in den Figuren des männlichen Reisenden, Entdeckers, Eroberers, Abenteurers

²⁹⁵ Es wird bewusst die in der Forschungsliteratur meist gängige Bezeichnung des „Edlen Wilden“ vermieden, da dieser Begriff häufig pauschal für unterschiedliche Figurentypen verwendet wird, die terminologisch voneinander abzugrenzen sind (s. hierzu weiter unten in diesem Abschnitt). Als Sammelbezeichnung wird hier deshalb der Terminus „Wilde“ gewählt.

²⁹⁶ Vgl. Stefan Kaufmann / Peter Haslinger: Einleitung: Der Edle Wilde – Wendungen eines Topos. In: Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Hg. von Monika Fludernik / Dies. Würzburg 2002 (= Identitäten und Alteritäten; 10); S. 13-30. Das interdisziplinäre Forschungsprojekt, in dessen Rahmen der Sammelband entstanden ist, zeigt u.a., dass es sich bei diesem Alteritätsdiskurs um einen spezifischen, im europäischen Kontext generierten Diskurs handelt, der – dies zeigen etwa die komparativen Studien zur chinesischen Kultur – nicht als Ausdruck einer anthropologischen Grundkonstante bzw. eines universalen Narrationsmusters gelten kann; vgl. hierzu ebd., insbesondere S. 18f., 25-27 sowie die Beiträge von Harro von Senger (S. 315-328) und von Dominique Schirmer (S. 329-350) in diesem Band.

– und maßgeblich über die Projektion der abgespaltenen Anteile des „Selbst“ auf das „Andere“ funktionieren.²⁹⁷ Die dichotomisch geprägten Zuschreibungen an das „Andere“ verweisen demnach insbesondere auch auf eigene, europäische Geschlechter-Diskurse, die das mit dem Männlichen identifizierte „Eigene“ gegenüber dem geschlechtlich internen „Anderen“, dem Weiblichen, profilieren – ein Diskurs, der auch über geografisch ferne Räume geführt und in diesem Kontext fruchtbar gemacht wird.

So hebt beispielsweise Weigel im Kontext der Gender-orientierten Forschung für Diskurse der Aufklärung die Gleichsetzung von Natur, Frau und Fremde hervor.²⁹⁸

Häufig wird in diesem Forschungsbereich, um die geschlechtliche Semantisierung des „Anderen“ zu verdeutlichen, auf Darstellungen des 16./17. Jahrhunderts verwiesen, welche die Erde als Frauengestalten verbildlichen.²⁹⁹ Es sollte allerdings vermieden werden, die verschiedenen Diskursebenen und -formen rückblickend dadurch zu homogenisieren, dass beispielsweise die geschlechtliche Markierung einer Allegorie der Eroberung (ungeprüft bzw. undifferenziert, auch für die verschiedenen historischen Kontexte) übertragen wird auf die geschlechtliche Semantisierung der Alteritätsfiguren der / des „Wilden“. So wurde etwa in jüngerer Zeit die (scheinbare) Stabilität der Analogiesetzung von Frauen und „Wilden“ in Diskursen der Aufklärung hinterfragt, indem darauf aufmerksam gemacht wurde, dass häufig auch Männlichkeitsentwürfe über den Topos des „Wilden“ verhandelt werden.³⁰⁰ Nach Uerlings ist auch nicht zuletzt zu fragen, ob der schematisierende Blick auf die Analogie von Frauen und „Wilden“ nicht eine „ausschließlich binäre Geschlechterpolarität“ retrospektiv festschreibe, während die Gender-Diskurse der Zeit in diesem Kontext vielschichtiger gewesen seien.³⁰¹

Zu differenzieren sind darüber hinaus die verschiedenen Alteritätsfiguren, die in den zahlreichen Publikationen zu diesem Forschungsbereich häufig pauschal unter dem Terminus „Edler Wilder“ subsumiert werden, jedoch, wie Fludernik gezeigt hat, vonein-

²⁹⁷ Vgl. Uerlings, a.a.O., S. 23.

²⁹⁸ Vgl. Sigrid Weigel: Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘. Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a.M. 1987, S. 171-199; vgl. außerdem: Inge Stephan: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Gender-Studien. Eine Einführung. Hg. von Christina von Braun / Ders. Stuttgart/Weimar 2000, S. 58-96, hier S. 80-82.

²⁹⁹ Vgl. Weigel, a.a.O., (1987), S. 178.

³⁰⁰ Vgl. Uerlings, a.a.O., S. 28-33. Uerlings verweist beispielsweise auf Studien, die verdeutlichen, dass in der englischen und französischen Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ideale Männlichkeit in eine europäisch-moderne (mit dem Ideal freier und gleicher Bürger) und eine außereuropäisch-wilde (mit dem Ideal einer archaisch-anarchischen Männlichkeit, welche die Defizite der Ersteren zum Ausdruck bringt) verdoppelt wird (vgl. ebd., S. 30).

³⁰¹ Vgl. ebd.

ander zu unterscheiden sind.³⁰² So arbeitet Fludernik aus literaturwissenschaftlicher Perspektive die jeweiligen inhaltlichen Semantisierungen sowie die Funktionalisierungen dieser Figurationen des „Anderen“ heraus und grenzt diese auch terminologisch voneinander ab. Sie differenziert, die historischen sowie geistesgeschichtlich-ideologischen Kontexte berücksichtigend, zwischen den „guten“ und „bösen“ Wilden, den „edlen Barbaren“, den „edlen Wilden“ als Kollektiv und „dem“ bzw. „der Edlen Wilden“ als Einzelfigur.³⁰³ Die jeweiligen Zuschreibungen können beispielsweise eindeutig hervortreten, wie im Fall der „bösen Wilden“, und unmittelbar mit imperialen Praktiken verbunden sein. Sie können aber auch über klare Zuordnungen hinausgehen und einen Raum eröffnen, in dem Ambivalenzen verhandelt werden, wie über die Topoi des „guten“ oder „Edlen Wilden“. Diese Ambivalenzen, die meist einen selbst- bzw. zivilisationskritischen Impetus enthalten, seien dazu geeignet, europäische Denkmuster kritisch zu unterlaufen, können jedoch wiederum auch in Einverleibung des „Anderen“ umschlagen.³⁰⁴ „Fähigkeit zur Selbstkritik“ durchsetzt mit „einem missionarisch-expansiven Überlegenheitsgefühl“ sei dabei auf merkwürdige Weise verschränkt – betonen etwa Kaufmann / Haslinger.³⁰⁵

Für den Topos des „Wilden“ in all seinen Varianten gilt,³⁰⁶ dies heben Kaufmann / Haslinger besonders hervor, dass er keine interkulturellen Kontakte repräsentiert, in denen Elemente differenter Kulturen von beiden Seiten aus definiert und in ein Wechselspiel gebracht werden, sondern dass es sich um einen als Dialog ausgelegten Monolog handelt.³⁰⁷ Ähnlich unterstreicht auch Uerlings, dass es sich bei diesen Darstellungen von Kulturkontakten in der Regel um einen „asymmetrischen“ Fall handelt, in dem „nur einer für beide spricht und das Andere zum konstitutiven Außen des Eigenen, der *einen* Subjektposition, wird.“³⁰⁸

Die folgenden Beispiele aus Puškins Poem *Kavkazskij plennik* (1821/1822) sowie einiger weiterer Texte mögen veranschaulichen, inwiefern die Topoi der „Wilden“ in die

³⁰² Vgl. Monika Fludernik: Der „Edle Wilde“ als Kehrseite des Kulturprogressivismus. In: Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden, a.a.O., S. 157-176. Zur Forschungsliteratur zum Topos des „Wilden“ vgl. ebd., bes. S. 157 sowie Kaufmann / Haslinger, a.a.O., S. 15.

³⁰³ Vgl. zu diesen Figuren Fludernik, a.a.O., (2002), S. 158-172. Ihre Systematisierung basiert maßgeblich auf englischer und französischer Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts.

³⁰⁴ Vgl. ebd. sowie Kaufmann / Haslinger, a.a.O., S. 19.

³⁰⁵ Kaufmann / Haslinger, a.a.O., S. 27.

³⁰⁶ Ebenso wie für den Topos „Orient“ bzw. des „Orientalen“ / der „Orientalin“.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 28f.

³⁰⁸ Uerlings, a.a.O., S. 20 [Hervorhebung im Original].

russische Kaukasus-Literatur der Romantik eingeflossen sind.³⁰⁹ Puškins berühmtes Verspoem, das erste seiner so genannten „südlichen Poeme“, das im Kontext der Reise in den Nordkaukasus und auf die Krim im Jahr 1820 entstand, inszeniert im Binnenteil die Gefangenschaft eines Russen bei nordkaukasischen Bergbewohnern inmitten einer Gebirgslandschaft. Die „Tscherkessen“, denen der von der „zivilisierten Welt“ enttäuschte, Freiheit und ursprüngliche Natur suchende russische Held als Gefangener begegnet, dienen zum einen als Projektionsfläche für Sehnsüchte und Wünsche, hinter denen, geprägt von romantischen Diskursen, eine Imagination von „Naturvölkern“ steht, die frei inmitten „wilder“ Naturlandschaft leben und mit Ursprünglichkeit, Vitalität und Soziabilität, mit einer archaischen, anarchischen, unreflektierten, nicht durch Gesetze geregelten Freiheit verbunden werden. Diese Zuschreibungen können zivilisationskritisch funktionalisiert werden und somit auf Eigenschaften weisen, die in der „zivilisierten“ Welt durch gesellschaftliche und politische Überformung verloren scheinen.

Zum anderen repräsentieren die nordkaukasischen Bergbewohner, die ihre Lebensweise militärisch verteidigen, Bedrohung – sowohl für das russische Individuum, als auch für den russischen Staat. Dabei wird ihnen ein ontologisch gegebenes kriegerisches, barbarisches, hinterlistiges und grausames Wesen zugeschrieben³¹⁰ (s. z.B. in *Kavkazskij plennik*: „коварный хищник“³¹¹ – „der hinterlistige Räuber“; „Сердцам, рожденным для войны“³¹² – „Den Herzen, die für den Krieg geboren sind“).

³⁰⁹ Auf die Darstellung der nordkaukasischen Bergbewohner in der russischen Literatur der Romantik, sofern es sich um „stabile“ Repräsentationen handelt, wurde in der Sekundärliteratur bereits eingegangen. Der kurze Abriss in diesem Abschnitt soll lediglich als Folie dienen, vor der weitere Repräsentationen, in denen die Zuschreibungen destabilisiert werden, intensiver analysiert werden.

Die folgenden Ausführungen basieren z.T. auf der Studie Andrews, mit explizit geschlechterdifferenter Perspektive: Andrew, a.a.O., (1993), S. 11-31; sowie auf: Layton, a.a.O., besonders S. 89-98.

Zur Figur der weiblichen „Wilden“ s. den folgenden Abschnitt der vorliegenden Arbeit.

³¹⁰ Mit „Freiheit“ und „kriegerischem Wesen“ sind die Bergbewohner bereits in Žukovskijs Sendschreiben *K Voejkovu* konnotiert. In diese Zuschreibungen ist offensichtlich auch die Klimazonentheorie eingeflossen. So konstruiert Montesquieu einen Zusammenhang zwischen den klimatisch-topografischen Zonen und dem Temperament sowie den sozio-politischen Organisationsformen der Bewohner. Demnach bringen raue Gebirgsregionen kleine, isolierte Gemeinschaften hervor, die hitzig und kriegerisch ihre Freiheit verteidigen. Auch zu Puškins Zeit, und nicht nur in der fiktionalen Literatur, schlug sich diese Ansicht in russischen Texten nieder (vgl. Layton, a.a.O, S. 93; vgl. außerdem zur Stereotypisierung der europäischen Völker seit der Neuzeit: Franz Karl Stanzel: Das Nationalitätenschema in der Literatur und seine Entstehung zu Beginn der Neuzeit. In: Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur. Hg. von Günther Blaicher. Tübingen 1987, S. 84-96).

³¹¹ Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., S. 100, I, V. 257.

³¹² Ebd., S. 102, I, V. 338.

Als prominentes Beispiel für diese negativ aufgeladenen Zuschreibungen kann etwa Lermontovs 1840 publizierte *Kazač'ja kolybel'naja pesnja* (Kosakisches Wiegenlied) angeführt werden; darin heißt es in der zweiten Strophe:

По камням струится Терек,	Über die Steine braust der Terek,
Плещет мутный вал;	Schlägt die trübe Woge;
Злой чечен ползет на берег,	Ein böser Tschetschene kriecht zum Ufer,
Точит свой кинжал; ³¹³	Wetzt seinen Dolch;

Die Zuschreibung eines naturgegeben barbarischen Wesens lässt sich offensichtlich für die Legitimation der imperialen Eroberung funktionalisieren.³¹⁴ Der Erfolg dieses Unternehmens würde jedoch zugleich den anderen, den faszinierenden und positiv konnotierten Anteil der Projektionen zerstören, hinter denen sich Sehnsüchte verbergen. Die positiv oder negativ konnotierten Zuschreibungsbündel in den Repräsentationen der nordkaukasischen Bergbewohner sind unterschiedlich gewichtet. So ist die Figur des „Wilden“ in der Literatur der Romantik semantisch nicht festgelegt, sie repräsentiert somit eine Art „Grenzgänger“³¹⁵ bzw. ist als „Kippbild“ konzipiert, das sein Gegenteil bereits in sich trägt. Dem „bösen“ Tschetschenen im *Kosakisches Wiegenlied* stehen beispielsweise die Bergbewohner in Lermontovs Kurzprosa *Sinie gory Kavkaza* gegenüber, deren „Element“ zwar, wie es heißt, „der Krieg“ ist, die aber, in eine eher alpine Szenerie integriert, dominant mit Reinheit, Freiheit und Ursprünglichkeit konnotiert werden, im Rousseauschen Sinne des Kindesalters der Menschheit: „Воздух там чист, как молитва ребенка; и люди, как вольные птицы, живут беззаботно; война их стихия“³¹⁶ – „Die Luft ist dort rein, wie das Gebet eines Kindes; und die Menschen, wie freie Vögel, leben sorglos; der Krieg ist ihr Element“.

In *Kavkazskij plennik* von Puškin werden die ambivalenten, Faszination wie auch Schrecken auslösenden Zuschreibungen – moralisch-ethische Werte wie Freiheitsliebe, natürlicher Stolz und Würde, Unbezwingbarkeit, Tapferkeit, natürliche Schönheit und zugleich bedrohliche Barbarei, Grausamkeit und Gewalttätigkeit – eng miteinander verschränkt. Dieses Kippbild enthält Semantisierungen, die Fludernik für verschiedene Alteritätsfiguren, die „guten“ / „edlen“ sowie die „bösen Wilden“, herausgearbeitet

³¹³ M. Ju. Lermontov: *Kazač'ja kolybel'naja pesnja*. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 2, a.a.O., S. 108f., hier S. 108, V. 9-12. Das Gedicht wurde vermutlich zwischen 1838 und 1840 verfasst.

³¹⁴ Vgl. hierzu auch den Figurentypus der „bösen Wilden“ nach Fludernik. Diesen Terminus wendet Fludernik allerdings auf jene Figuren an, denen ausschließlich diese negativen Wesensmerkmale zugeschrieben werden (vgl. Fludernik, a.a.O., [2002], S. 158-161).

³¹⁵ Vgl. hierzu auch Ram, a.a.O., (1998a), S. 83.

³¹⁶ Lermontov, *Sinie gory Kavkaza...*, a.a.O., S. 128, Zeile 20f.

hat.³¹⁷ Die Verschränkung wird beispielsweise in der stark ästhetisierenden Darstellung der in ihrem kriegerischen Wesen eigentlich bedrohlichen Tscherkessen deutlich. So beobachtet der Russe voller Bewunderung das Leben der Tscherkessen, insbesondere das militärisch geprägte:

Любил их жизни простоту,
Гостеприимство, жажду брани,
Движений вольных быстроту,
И легкость ног, и силу длани;

[...]

Он любовался красотой
Одежды бранной и простой.
Черкес оружием обвешен;
Он им гордится, им утешен;
На нем броня, пищаль, колчан,

Кубанский лук, кинжал, аркан
И шашка, вечная подруга
Его трудов, его досуга.
Ничто его не тяготит,
Ничто не брякнет; пеший, конный –
Все тот же он; все тот же вид
Непобедимый, непреклонный.³¹⁹

Er liebte ihr einfaches Leben,
Die Gastfreundschaft, den Durst,
Die Schnelligkeit der freien Bewegungen,
Und die Leichtigkeit der Beine und die Kraft
der Hand;

[...]

Er weidete sich an der Schönheit
Der einfachen Kriegskleidung.
Der Tscherkesse ist mit Waffen behangen;
Er ist stolz auf sie, erfreut sich an ihnen;
Er hat ein Panzerhemd, eine Arkebuse, einen
Köcher,
Einen Kubaner Bogen, einen Dolch, ein Lasso
Und einen Säbel, den ewigen Freund³¹⁸
Seiner Arbeit, seiner Freizeit.
Nichts fällt ihm zur Last,
Nichts rasselt; zu Fuß, beritten –
Immer derselbe; immer dasselbe
Unbesiegbare, unbeugsame Aussehen.

Deutlich wird in diesem Abschnitt, dass das angeblich kriegerische und somit bedrohliche Wesen der Tscherkessen ästhetisch aufgewertet und damit positiv konnotiert wird. Der hohe Sprachstil des Kirchenslavismus „длань“ – „die Handfläche“³²⁰ (V. 231) unterstreicht diese Aufwertung. Das kriegerische Wesen wird zudem mit körperlicher Schönheit sowie einer stolzen geistigen Haltung verknüpft.³²¹

³¹⁷ Vgl. zu den Figurentypen der „guten“ / „edlen“ und „bösen“ Wilden: Fludernik, a.a.O., (2002), S. 158-161.

³¹⁸ Wörtlich übersetzt „die ewige Freundin“ (bezogen auf „шашка“ – „Säbel“ mit femininem Genus im Russischen).

³¹⁹ Puškin, Kavkazskij plennik, a.a.O., S. 99, I, V. 228-251.

³²⁰ Im Kontext der Verse 228-231 wurde oben „длань“ mit „Hand“ übersetzt.

³²¹ Eine Funktion dieser Aufwertung des Feindes ist darin zu sehen, dass der Sieg über die so dargestellten Bergbewohner um so ruhmreicher zu werden verspricht. Dies wird auch im Epilog deutlich, in dem der Sieg der Russen über die „unbezwingbaren“ Bergvölker, den tatsächlichen militärischen Ereignissen vorausgreifend, besungen wird und in einer Periphrase die einst bewundernswerten Eigenschaften der Tscherkessen nochmals ausgeführt werden: „Но не спасла вас наша кровь, / Ни очарованные брони, / Ни горы, ни лихие кони, / Ни дикой вольности любовь!“ – „Aber euch rettete nicht unser Blut, / Weder die bezaubernden Panzerhemden, / Noch die Berge, die kühnen Pferde, / Noch die Liebe zur wilden Freiheit!“ (Puškin, Kavkazskij plennik, a.a.O., S. 114, Epilog, V. 51-54).

Umgekehrt, so wird im Weiteren deutlich, schlägt bei dem zunächst friedlichen, geselligen Fest, das für positiv besetzte Lebensfreude und Soziabilität dieser Gemeinschaft steht, plötzlich das barbarische, grausame, bedrohliche Wesen ihrer Mitglieder durch:

Но скучен мир однообразный	Aber langweilig ist die eintönige Welt
Сердцам, рожденным для войны,	Den Herzen, die für den Krieg geboren sind,
И часто игры воли праздной	Und oft werden die Spiele müßiger Freiheit
Игрой жестокой смущены.	Durch grausame Spiele aufgewiegelt.
Нередко шашки грозно блещут	Nicht selten funkeln die Säbel drohend
В безумной резвости пиров,	In der heftigen Ausgelassenheit der Gelage,
И в прах летят главы рабов,	Und die Köpfe der Sklaven fliegen in den Staub,
И в радости младенцы плещут. ³²²	Und die Kinder klatschen vor Freude.

Die Zuschreibungen an die männlichen Tscherkessen in diesem Poem – so zeigt Andrew – sind ausgesprochen maskulin konnotiert: Es wird eine patriarchalisch und durch einen angeborenen Kriegsethos geprägte Gemeinschaft imaginiert, in der Freiheit, Tapferkeit sowie hitzige Gewaltbereitschaft natürliche Werte darstellen.³²³ Betont wird darüber hinaus gleich zu Beginn des ersten Binnenteils die sexuelle Potenz der männlichen Bergbewohner. So erinnern sich die Tscherkessen beim geselligen Beisammensein ihrer Überfälle und Raubzüge sowie der daraus resultierenden „Zärtlichkeiten der schwarzäugigen [weiblichen; V.K.] Gefangenen“ („И ласки пленниц чернооких“)³²⁴ Wie Andrew betont, handelt es sich bei dem Epitheton „schwarzäugig“ um ein Stereotyp, das sich auf die „östliche“ / „südliche Schönheit“ bezieht, die für leidenschaftliche Erotik steht. Das obige Zitat kann somit als Euphemismus verstanden werden, der Vergewaltigungen zumindest suggeriert.³²⁵

In diesen „Wilden“ wird augenscheinlich kein romantisches Weiblichkeitskonstrukt verhandelt, sondern der Entwurf einer „natürlichen“, archaisch-anarchischen, vitalen, potenten Männlichkeit, die weitgehend mit der des Russen kontrastiert, dessen Leidenschaften kaum mehr entflammbar sind, der für Kälte, mangelnde Vitalität, und Resignation steht.

³²² Ebd., S. 102, I, V. 337-344.

³²³ Vgl. Andrew, a.a.O., (1993), S. 21-26.

³²⁴ Puškin, Kavkazskij plennik, a.a.O., S. 93, I, V. 13.

³²⁵ Vgl. Andrew, a.a.O., (1993), S. 12.

IV.1.2.3 Interkulturelle Begegnungen: „captivity narrative“, die „schöne Wilde“, Freiheits- und Liebesdiskurse

Ebenso wie die Alteritätsfiguren der „Wilden“ ist auch der so genannte „captivity narrative“ aus den westeuropäischen Literaturen im Kontext der Expansion und Kolonisierung bekannt. Es handelt sich dabei um ein Narrationsmuster, das Kulturkontakte repräsentiert und strukturiert. In die Gefangenschaft von Einheimischen geraten in diesen Darstellungen männliche (oder weibliche) Repräsentanten der Kolonialmacht; als Schauplätze dienen etwa Indien, Afrika, Afghanistan und Nordamerika.³²⁶ Insbesondere der „Indian captivity narrative“ erweist sich seit dem 17. Jahrhundert bis heute als äußerst produktiv.³²⁷ Mit Puškins *Kavkazskij plennik* wird dieses ordnungs- und sinnstiftende narrative Muster, in Verbindung mit einer interkulturellen Liebesromanze, in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik etabliert und sein Potenzial bis heute genutzt.³²⁸

In den auf der auf postkolonialen Theoriebildungen und den Gender Studies basierenden slavistischen Forschungen kristallisieren sich diesbezüglich zwei Schwerpunkte heraus. Während die eine Richtung in Puškins Verspoem insbesondere das Moment der Gefangenschaft des Russen bei den Bergbewohnern in den Blick nimmt, fokussiert die andere die Liebesverbindung zwischen dem russischen Gefangenen und der Tscherkessin. Beide Lesarten sind im Folgenden zusammenzufassen.

So blendet Grant in seiner Analyse die exotische Liebesromanze weitgehend aus und konzentriert sich maßgeblich auf die Repräsentation der Gefangenschaft des Russen und die damit verbundenen diskursiven imperialen Strategien.³²⁹ Er unterstreicht dabei die zeit- und medienübergreifende Verbreitung und Resistenz des „captivity narrative“ in russischen Kaukasus-Diskursen. Vor dem Hintergrund der alltäglichen und häufig chaotischen Gewalt, mit der die russischen Soldaten im Kaukasus konfrontiert gewesen

³²⁶ Vgl. hierzu beispielsweise Linda Colley: *Captives. Britain, Empire and the World, 1600-1850*. London 2002.

³²⁷ Als Prototyp dieses Genres gilt *A True History of the Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson* von Mary Rowlandson (1682); Berühmtheit erlangte insbesondere die Geschichte von Captain John Smith und der Häuptlingstochter Pocahontas, die Smith das Leben rettet (vgl. Fludernik, a.a.O., [2002], S. 162). Für das 20. Jahrhundert kann beispielsweise der Spielfilm *Dances with Wolves* (Regie: Kevin Costner; USA 1990) genannt werden.

³²⁸ Vgl. hierzu auch im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit, der sich den zeitgenössischen Filmen widmet, das Kap. V.3 *Kavkazskij plennik*.

³²⁹ Vgl. zu diesem Absatz Bruce Grant: *The Good Russian Prisoner: Naturalizing Violence in the Caucasus Mountains*. In: *Cultural Anthropology: Journal of the Society for Cultural Anthropology* 20 (2005), S. 39-67.

seien, sei die mediale Repräsentation der Vorgänge erstaunlich einfach gestrickt: Demnach wird über den Mythos des „guten russischen Gefangenen“ sowie über die den Bergbewohnern zugeschriebene „angeborene Gewalttätigkeit“ das russische militärische Vorgehen legitimiert. Nach Grant entwirft der Text darüber hinaus den Kaukasus als Zone naturgegebener Gewalt, in der das russische Militär gleichsam Präsenz zeigen muss. Damit werde Russland sein Platz im Kaukasus gesichert. Der Narrativ wende dabei insbesondere eine Strategie der Verzerrung an: Aus dem aktiven werde der passive Part, aus Aggression werde Demut, aus dem Fänger der Gefangene.³³⁰ Aus dem über den „captive narrative“ transportierten, den russischen Imperialismus legitimierenden politisch-moralischen Gehalt erklärt sich nach Grant die Popularität und die Resistenz dieses Narrationsmusters in der russischen Kultur.

Während Grant in seiner imperialismuskritisch-anthropologisch ausgerichteten Interpretation einen passiven, demütigen, unterwürfigen russischen Gefangenen zeichnet, der mit den aktiven, dominanten und aggressiven Tscherkessen kontrastiert, ergeben demgegenüber die Analysen, die das Augenmerk auf die interkulturelle Liebesverbindung richten, ein anderes Bild: Hier erscheint der männliche Russe als der dominante Part, dessen Identitätsbildung letztlich die Tscherkessin zum Opfer fällt. Auch diese Lesarten, die geschlechterdifferente Aspekte fokussieren, sind im Folgenden zu skizzieren.³³¹

Demnach hat der Russe, enttäuscht von der „zivilisierten“ Welt, des Verrats und der Verleumdung überdrüssig, die seine Gesellschaft(sschicht) prägen, emotional vorzeitig abgekühlt und gealtert, nur noch ein Ziel: Freiheit. Um ihrer willen überschreitet er die Grenzen seines Kulturkreises und sucht das „Andere“, den Kaukasus, der positiv konnotiert ist als exotischer Ort der Sehnsucht, als Raum ursprünglicher Natur – im Gegensatz zur eigenen Kultur, die durchsetzt ist mit den Übeln der „Zivilisation“ („Отступник света, друг природы“³³² – „Abtrünniger der [vornehmen] Welt, Naturfreund“). Auf der Suche nach Freiheit gerät er auf dem fremden Territorium in die Gefangenschaft der Tscherkessen, während derer ihm nach Ebert das Fremde „in erster

³³⁰ Darüber hinaus verfolgt Grant einen anthropologischen Ansatz und interpretiert den Körper des gefangenen Russen als „Geschenk“ an die Tscherkessen, womit suggeriert werde, die Russen seien nicht nur edle, sondern auch großmütige und freigebige Opfer. Nach Grant verlangt aus anthropologischer Sicht dieses Geschenk nach einem Gegengeschenk: Die Bergbewohner sind nun ihrerseits den Russen etwas schuldig. Auch dadurch werde die moralische Legitimität der Russen im Kaukasus zementiert.

³³¹ Vgl. insbesondere Ebert, a.a.O., S. 225-241; außerdem: Andrew, a.a.O., (1993), S. 11-31; Sandler, a.a.O., S. 145-165.

³³² Puškin, Kavkazskij plennik, a.a.O., S. 95, I, V. 79.

Linie in weiblicher Gestalt“ begegnet.³³³ Die Figur der Tscherkessin, exotisches Naturkind und leidenschaftliche Orientalin, dient demnach dem männlichen Helden zur Schärfung seines Profils, als Projektionsfläche für seinen individuellen Selbstfindungsprozess wie auch für sein nationales Selbstverständnis.³³⁴

Während der russische Held aktiv territoriale – symbolisch steht hierfür der Fluss als Grenze, den er auf seinem Rückweg durchquert – sowie geistige Grenzen überschreitet und um einen Erkenntnisgewinn bereichert aus der Fremde heimkehrt, fällt die Tscherkessin, die sich im Fluss ertränkt, seinem Identitätsbildungsprozess zum Opfer.³³⁵

In dem Ringen des männlichen russischen Helden um Identität – dabei kommt auch dem Begriff der „Freiheit“ nach Ebert eine zentrale Rolle zu – hat die Tscherkessin rein funktionale Bedeutung und erweist sich als Projektionsfläche seiner Imaginationen.³³⁶

Für diese Lesart kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Darstellung der interkulturellen Begegnung zwischen dem russischen Gefangenen und der Bergbewohnerin im Kontext des „captive narrative“ zum einen eigene Geschlechter-Konstruktionen affirmiert, und zum anderen die koloniale Beziehung auf symbolischer Ebene als männliche Dominanz über das feminisierte Objekt der Eroberung geschlechtlich semantisiert und das Herrschaftsverhältnis naturalisiert.

Berücksichtigt man die Analyseergebnisse von Grant auf der einen Seite sowie jene von Ebert, Andrew und Sandler auf der anderen Seite, so scheinen sich in dem Poem zwei widersprüchliche Opfer-Diskurse zu kreuzen: Der eine betrifft die Tscherkessin als Opfer des Russen, die im Zuge seiner (aktiven) individuellen wie nationalen Identitätsbildung den Tod findet. Der andere inszeniert den (passiven) russischen Gefangenen als Opfer der männlich-militanten Tscherkessen. Womöglich schälen die unterschiedlichen Lesarten jene Ambivalenz von kolonialen oder nationalen Diskursen heraus, die Bhabha, wie im theoretischen Teil erläutert, profiliert.

Im Folgenden wird der Blick auf weitere geschlechtsspezifische Aspekte im Kontext des „captive narrative“ gerichtet, die insbesondere auch als Hintergrund für die Analyse der Erzählung von Elena Gan von Bedeutung sind.³³⁷ So kann auch an den Freiheits- sowie den Liebesdiskursen verdeutlicht werden, dass sich in der Figurendarstellung eigene

³³³ Ebert, a.a.O., S. 229.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 241.

³³⁵ Zur Figur des Russen in diesem Kontext vgl. auch Andrew, a.a.O., (1993), S. 26, 30f.

³³⁶ Vgl. Ebert, a.a.O., S. 229; ausführlich zur Tscherkessin als Projektionsfläche männlicher Imaginationen vgl. Andrew, a.a.O., (1993), S. 16-21.

³³⁷ S. hierzu Kapitel IV.2.5 *E. A. Gans Erzählung *Vospominanie Železnovodska** in der vorliegenden Arbeit.

Gender-Konstruktionen niederschlagen und diese im interkulturellen Kontext funktionalisiert werden.

Wie in zahlreichen Werken, meist männlicher Autoren, ist die Suche nach Freiheit, das Begehren von Freiheit um ihrer selbst willen, auch in Puškins Poem an eine männliche Figur gebunden. Während der russische Held vorrangig mit „свобода“ – „Freiheit“, d.h. einem politischen, durch Gesetze geregelten Freiheitsbegriff, in Verbindung gebracht wird,³³⁸ stehen die männlichen Bergbewohner als Sinnbild der Freiheit in der Bedeutung von „воля“, dem archaisch-anarchischen Freiheitsbegriff. In den „wilden“ Bergbewohnern findet der Russe demnach die Inkarnation einer Dimension von Freiheit, die seinen eigenen Freiheitsbegriff erweitert und ihn somit bereichert.³³⁹ Auch für die Tscherkessin spielt Freiheit eine Rolle; allerdings ist ihr Motiv der Freiheit an die Liebe, insbesondere an die freie Wahl des Liebesobjektes gebunden. So sucht sie sich davon zu befreien, durch ihren Vater und ihren Bruder an einen ungeliebten Mann verkauft zu werden, und strebt danach, ihre Wahl selbst zu treffen. Handlungsleitend ist für sie weder politische Freiheit noch die Freiheit ihrer Person unabhängig von einer Liebesverbindung zu einem Mann, sondern Erfüllung in der Liebe. Die Freiheitsdiskurse sind demnach geschlechtsspezifisch semantisiert, was ebenso für die mit diesen verflochtenen Liebesdiskurse gilt. So ist der Russe, wie zahlreiche romantische männliche Helden, im Gegensatz zur grenzenlosen, leidenschaftlichen und selbstaufopfernden Liebesfähigkeit der Tscherkessin, von Bindungs- und Liebesunfähigkeit geprägt. Auch diese Semantisierungen in *Kavkazskij plennik* schreiben somit die (maßgeblich, doch nicht ausschließlich über Werke männlicher Schriftsteller beförderten) literarischen Geschlechter-Diskurse der Romantik fort. Indem der Text diese als weiblich semantisierte, „wahre“ Liebesfähigkeit der Tscherkessin, dem „Naturkind“ zuschreibt, wird dieses diskursive Konstrukt, das sich in *Kavkazskij plennik*, wie bereits Andrew bemerkt, stark einer sentimentalistischen Ikonographie bedient,³⁴⁰ in hohem Maße als „natürlich“ ausgelegt.³⁴¹

³³⁸ Die Suche nach „свобода“ fern der Heimat kann insofern, darauf wurde bereits häufig hingewiesen, als Kritik an der russischen Regierung, welche diese Freiheit verwehrt, ausgelegt werden.

³³⁹ Vgl. Ebert, a.a.O., S. 230.

³⁴⁰ Vgl. Andrew, a.a.O., (1993), S. 19.

³⁴¹ Überdies wendet der Text weitere, paradox angeordnete Stereotype an, die der Tscherkessin zugeschrieben werden und die Identitätsbildung des männlichen Helden befördern. Wie Andrew gezeigt hat, sorgt die Bergbewohnerin zunächst für die Regeneration des Helden und bewirtet ihn, u.a. mit Stutenmilch. Neben diese weiblich konnotierten Stereotype der lebensspendenden und nährenden Mutter, tritt das Bild des naiven Kindes, der unschuldigen Jungfrau und zugleich wird die Bergbewohnerin als tief sexuelle und leidenschaftliche „Wilde“ gezeichnet. Letztlich ergibt sich eine schablonenhafte, charakterlose Figur, welche die unterschiedlichsten Weiblichkeitsimagines verkörpert (vgl. hierzu ebd., S. 16-21; außerdem Sandler, a.a.O., S. 148f.).

Insbesondere der Mythos von der leidenschaftlichen, willigen Exotin bzw. der Edlen Wilden, die sich dem Russen sexuell anbietet, maskiert männliche sexuelle Fantasien, imperiales Streben nach Dominanz und kolonialen Besitzanspruch. Zugleich führt in Puškins Poem das aktive Begehren der Tscherkessin, das der Russe abweist, auf der Handlungsebene in ihren Tod. Die Handlungsführung folgt dabei sowohl dem Stereotyp von „weiblicher Passivität“, die Frauen nahe gelegt wird, als auch dem Topos der wahrhaftig liebenden Frau, die, sofern ihre Liebe nicht erwidert wird, den Tod wählt.³⁴²

IV.1.2.4 Zusammenfassung

In Abschnitt IV.1 wurden verschiedene Diskurse und Topoi verdeutlicht, welche die Kaukasus-Literatur der Romantik prägen. Diese bringen Identitäts- und Alteritätskonstrukte hervor, die binäre Strukturen stabilisieren. Anhand von Beispieltexten wurden diese Konstruktionen verdeutlicht. Im Anschluss an die Analyse der Landschafts- bzw. Naturdiskurse, die ästhetische Kategorien und die damit verbundenen Geschlechterdiskurse transportieren, wurden literarische Orientalisierungen fokussiert, die auf der binären Opposition „eigener, fortgeschrittener, überlegener etc. Kultur“ vs. „anderer, vergangener, unterlegener Kultur“ basieren. Der „Orient“ fungiert dabei als Projektionsfläche für aus dem „Selbst“ ausgelagerte Anteile, die sowohl faszinierend als auch bedrohlich erscheinen können. Dementsprechend wird diesem „Anderen“ eine Serie von flexiblen und häufig ambivalenten Stereotypen zugeschrieben. Das tendenziell feminierte „Andere“ stabilisiert dabei das männliche Selbst. Dieses deutlich dichotome und essenzialisierende Modell der Alteritätsbildung dient letztlich dazu, die Hegemonie über den „Orient“ zu legitimieren sowie die komplementär dazu konstruierte Identität zu stabilisieren.

Im Unterschied zum „Orientalen“ / zur „Orientalin“ steht der / die „Wilde“, ein Figurentypus der ebenfalls im kolonialen Kontext zu verorten ist, nicht für einen Angehörigen einer „vergangenen, altersschwachen Kultur“, sondern als Repräsentant eines „Naturvolkes“. Strukturell ähneln sich die Figurentypen. So ist auch die Figur des/der Wilden gekoppelt an den männlichen Subjektbegriff der Moderne, auf die ambivalent semantisierte, aus dem „Eigenen“ ausgelagerte Stereotype projiziert werden. Die verschiedenen Figurentypen der „Wilden“ – gute, böse, edle Wilde – erfüllen dabei

³⁴² Vgl. zu Letzterem: Sandler, a.a.O., S. 149.

unterschiedliche Funktionen: von Legitimationen imperialistischer Aneignungen bis zu zivilisationskritischen Anwendungen. Hervorgehoben wurde, dass der „Wilde“ in seiner Funktion, nicht ungeprüft (am Geschlecht der Figur vorbei) mit der Frau in der eigenen Gesellschaft analog gesetzt werden sollte, da durchaus auch aus der eigenen Kultur ausgelagerte Vorstellungen von Männlichkeit über diese literarische Gestalten entworfen werden.

Anhand des „captive narrative“, einem narrativen Muster, das interkulturelle Kontakte im Kontext von Eroberungskriegen repräsentiert, wurde verdeutlicht, dass je nach Fokus in der Textanalyse (die Gefangenschaft des Russen oder die Liebesverbindung zwischen dem Russen und der Tscherkessin), sich widersprechende Funktionen zu Tage befördert werden können. Es wurde gezeigt, dass sich innerhalb dieses Narrativs zwei Opfer-Diskurse kreuzen, von denen einer den Russen als passives Opfer militanter Tscherkessen inszeniert und somit die imperiale Eroberung legitimiert; der andere stilisiert die Tscherkessin als Opfer des Russen. In letzterem Fall schärft der Russe, dominant, aktiv und männlich konnotiert, sein Profil. Darüber hinaus wurden weitere geschlechtsspezifische Aspekte im Kontext dieses narrativen Musters beleuchtet: die Freiheits- und Liebesdiskurse. Es wurde verdeutlicht, dass beide eigene, innergesellschaftliche Geschlechter-Diskurse repräsentieren. Während die weibliche Figur eng an eine „wahre Liebesfähigkeit“ gebunden wird, begehrt der liebesunfähige männliche Russe Freiheit um ihrer selbst willen. Der Narrativ macht somit eigene Geschlechter-Diskurse in einem kolonialen Kontext fruchtbar: imperiales Streben nach Dominanz kann durch die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen maskiert werden.

Die systematisierende Übersicht verdeutlichte, dass sich die Kaukasus-Literatur der Romantik aus heterogenen Diskurssträngen speist, die zum einen über die Geschlechter-Diskurse für die Ausdifferenzierung der „russischen Nation“ nach innen funktionalisiert werden, und die zum anderen über das als spiegelbildlich gegenüber dem „Eigenen“ konzeptualisierte „Andere“ die russische kollektive Identität nach außen formen. Zwar generieren diese Diskurse *in sich* relativ (aber nicht durchweg) stabile Identitäten und Alteritäten. Doch zusammengesehen treten bereits inkompatible Repräsentationen zu Tage. Deutlich wird dies etwa anhand der geschlechtsspezifischen Zuschreibungen: So kontrastiert der erhabene, dominant maskulin konnotierte gebirgige Kaukasus mit einem feminisierten „Anderen“ in orientalistischen Darstellungen.

Exkurs 1: „Narodnost“ – Romantik – (Selbst-) Orientalisierung in der russischen Literaturkritik

Es stellt sich nun die Frage nach weiteren Identitätsbildungsmodellen. Während der 1820er Jahre befasste sich u.a. die russische Literaturkritik rege mit der Suche nach der eigenen nationalen Identität. Aufgrund der wachsenden Bedeutung, die der Literaturkritik im gesellschaftlichen und literarischen Leben im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zukam, ist davon auszugehen, wie bereits in der Einleitung erwähnt, dass diese Debatten auf die ein oder andere Weise – neben den Diskursen um ästhetische Kategorien, dem Topos „Orient“ und den Figurentypen der „Wilden“ – in die Kaukasus-Literatur eingeflossen sind.

Der Russlandfeldzug Napoleons sowie der russische Sieg 1812 können sicherlich als entscheidende Impulse dafür gesehen werden, dass Diskurse um die eigene nationale Identität seit den 1820er Jahren intensiviert fortgeführt werden – mit dem starken Impetus, die eigene Kultur von der französischen (als Inbegriff der „westlichen Kultur“) abzuheben. Diese Diskurse verdichten sich in der Literaturkritik um den Neologismus „narodnost“ (nationaler Charakter) als dessen Schöpfer Petr Andrejevič Vjazemskij (1792-1878) gilt.

Die russischen Diskussionen um das Wesen der eigenen nationalen Identität integrieren auf spezifische Weise die in westeuropäischen Diskursen generierten Konzepte der „Nation“ sowie des „Romantischen“.³⁴³ Dabei scheint – im Unterschied zu westeuropäischen Diskursen – in der Frage nach dem „Nationalen“ nicht zwingend zwischen „Staats-“ und „Kulturnation“ getrennt zu werden. So fließt in die russische Literaturkritik die von Herder geprägte Definition von „Nation“ bzw. „Volk“ als autonome, organisch gewachsene kulturelle Einheit ein. Als solche besitzt bekanntlich das „Volk“, wie das Individuum, eine Seele, einen Charakter und einen Geist und durchläuft die individuellen Lebensphasen des Wachsens, der Entwicklung und des Vergehens.³⁴⁴ Demnach schlägt sich der Charakter oder Geist eines Volkes in seiner Kultur, Sprache und Geschichte

³⁴³ Es sei an dieser Stelle lediglich auf einige Quellen hingewiesen, die in die russischen Diskurse einfließen; die vorliegende Arbeit fokussiert insbesondere das Modell und die Mechanismen der kollektiven russischen Identitätsbildung, weniger ihr Verhältnis zu westeuropäischen Diskursen.

³⁴⁴ Vgl. zu Herders Entwurf von „Nation“ bzw. „Volk“ Michael Zaremba: Johann Gottfried Herders humanitäres Nations- und Volksverständnis. Ein Beitrag zur politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1985, S. 179-188.

nieder. Das damit verbundene Propagieren von einem „Volk“ in einem Staat³⁴⁵ findet dagegen in den russischen Diskussionen um „narodnost“ kaum Resonanz. So wird etwa auch in den hier fokussierten literaturkritischen und kulturphilosophischen Diskursen der 1820er Jahre das imperiale, polyethnische Zarenreich in seiner Staatsform kaum in Frage gestellt. Bedeutender erscheint dagegen die Frage nach dem Verhältnis Russlands zum „Westen“.

Die russische Literaturkritik nimmt darüber hinaus theoretische bzw. literaturhistorische Konzepte des Romantischen auf, insbesondere französischer und deutscher Herkunft, die sich auch in Russland als Katalysator für nationale Identitätsbildungsprozesse erweisen. So gilt für die russischen Diskurse Germaine de Staëls Schrift *De l'Allemagne* (1813/1814) als einflussreich, über welche vermutlich maßgeblich auch die Ideen Friedrich Schlegels rezipiert werden.³⁴⁶ Inwiefern August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, publiziert 1809-1811, unmittelbar in Russland rezipiert werden, ist nicht geklärt.³⁴⁷ Unumstritten ist dagegen der Einfluss der Schrift *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) von Simonde de Sismondi, die 1813 und 1823 in Auszügen ins Russische übersetzt wird.³⁴⁸

Studien, die sich mit dem Begriff „narodnost“ in der russischen Literaturkritik der 1820er Jahre befassen, zeigen zum einen die (westeuropäischen) Quellen dieses Diskurses auf und gehen zum anderen den recht vielfältigen Auslegungen bzw. Definitionen von „narodnost“ nach.³⁴⁹ Knight analysiert die Begriffe „narod“ / „narodnost“ sowie die damit verbundenen Semantisierungen von „Ethnizität“ und „Nation“ in russischen Diskursen seit dem 17. Jahrhundert unter der Leitfrage nach der Moderne und widmet einen Abschnitt seines Aufsatzes auch der Bestimmung von „narodnost“ in literaturkritischen bzw. kulturphilosophischen Schriften der 1820er / 1830er Jahre.³⁵⁰

³⁴⁵ So betont Herder in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, dass ein Staat lediglich ein Volk mit einem Nationalcharakter umfassen solle, dass diese Form die „natürlichste“ sei: „Die Natur erzieht Familien; der natürlichste Staat ist also auch *ein* Volk, mit *einem* Nationalcharakter. [...] Nichts scheint also dem Zweck der Regierungen so offenbar entgegen als die unnatürliche Vergrößerung der Staaten, die wilde Vermischung der Menschengattungen und Nationen unter einem Zepter.“ [Hervorhebungen im Original]. (Zitiert nach: Nationalismus. Dokumente zur Geschichte und Gegenwart eines Phänomens. Hg. von Peter Alter. München 1994, S. 189).

³⁴⁶ Vgl. Lauren G. Leighton: *Russian Romanticism: Two Essays*. The Hague/Paris 1975 (= Slavistic Printings and Reprintings; 291), S. 53f.; Ebbinghaus, a.a.O., S. 52f.

³⁴⁷ Vgl. Ebbinghaus, a.a.O., S. 53.

³⁴⁸ Vgl. ebd.; Leighton, a.a.O., z.B. S. 54, 74.

³⁴⁹ Dies bezieht sich auf Leighton, a.a.O., S. 43-107; sowie auf Ebbinghaus, a.a.O.

³⁵⁰ Vgl. Nathaniel Knight: *Ethnicity, Nationality and the Masses: 'Narodnost' and Modernity in Imperial Russia*. In: *Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices*. Hg. von David L. Hoffmann / Gianni Kotsonis. London 2000, S. 41-64.

Auch im Kontext der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik wurde der literaturkritische Diskurs um die eigene nationale Identität der Zeit bereits ansatzweise thematisiert. Hokanson sieht diesen allerdings – wie im Forschungsbericht der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt – lediglich als ein Vehikel zur Legitimation für imperialistische Aneignungen, lässt das dahinter stehende kollektive Identitätsbildungsmodell weitgehend außer Acht und setzt den Diskurs um „narodnost“ in dieser Funktion nahezu gleich mit jenem um den „Orient“ nach Said.³⁵¹ Frank widmet einen Abschnitt ihres Aufsatzes Somovs Essay *O romantičeskoj poëzii* (Über die romantische Dichtung).³⁵² Franks Darstellung lieferte der vorliegenden Arbeit insofern Impulse, als darin das „narodnost“-Konzept des Literaturkritikers und Schriftstellers Somov vor dem Hintergrund „Orientalismus“ analysiert wird.

Im Folgenden ist zu zeigen, dass innerhalb des literaturkritischen Diskurses um „narodnost“, der über die Frage nach der nationalen Originalität der eigenen Literatur jene nach der russischen kulturellen bzw. nationalen Originalität in einem umfassenderen Sinne verhandelt, ein kollektives Identitätsmodell entworfen wird, das demjenigen, welches Said als „Orientalismus“ bezeichnet hat, diametral gegenübersteht. Dabei sind jene Wesenszüge herauszuarbeiten, die der russischen nationalen Identität zugeschrieben werden, darunter auch die geschlechterdifferenten Konnotationen, mit denen diese ex- oder implizit aufgeladen sind. Damit verbunden ist zudem die Frage, wie die Topoi „Asien“ und „Westen“ eingesetzt werden und wo dabei die eigene Identität verortet wird.³⁵³

Vor den diskursanalytischen Ausführungen ist zu vergegenwärtigen, dass die Rezeption westeuropäischer Diskurse die russische Elite zugleich mit Orientalisierungsprozessen konfrontiert, denen auch Russland unterzogen wird. So zeigt etwa Wolff, dass die Vorstellung von „Osteuropa“ als einem zusammengehörigen, sinnhaften, kohärenten Ganzen während der Aufklärung und maßgeblich von französischer und britischer Seite geformt wird.³⁵⁴ Demnach wird in Abgrenzung zur westeuropäischen „Fortschrittlichkeit“ und

³⁵¹ Vgl. Hokanson, a.a.O., (1994 und 1994a).

³⁵² Vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 64-66. S. außerdem: Orest Somov: *O romantičeskoj poëzii*. Stat’ja III. In: Ders.: *Selected Prose in Russian*. Hg. von John Mersereau, Jr. / George Harjan. Ann Arbor [1974] (= *Michigan Slavic Materials*; 11), S. 171-183. Somovs Aufsatz wird in diesem Abschnitt unten genauer besprochen.

³⁵³ Die Tatsache, dass sich das Zarenreich als ein expandierender Vielvölkerstaat erweist, wird in diesen Diskursen auffällig wenig artikuliert (mit Ausnahme des Essays von Somov, s.u.), was einmal mehr bestätigt, dass das Staatsgebilde an sich kaum hinterfragt wurde.

³⁵⁴ Vgl. zu diesem Absatz, wenn nicht anders angegeben: Larry Wolff: *Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort*. In: *Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens*. Band 11: *Europa und die*

„Zivilisation“ dem „Osten Europas“ – in französischen Schriften als „l’orient de l’Europe“ bezeichnet – Rückständigkeit und Barbarentum zugeschrieben. Diese konstruierte Alterität stabilisiert somit die eigene, positiv konnotierte, als kohärente Einheit imaginierte Identität. Da „Osteuropa“ jedoch nicht ausschließlich als fremd, rückständig und exotisch konzipiert wird, sondern zugleich als „europäisch“ und vertraut, bezeichnet Wolff diesen Diskurs als „eingeschränkten“ bzw. „Halborientalismus“. Auch insofern, als dem „Osten Europas“ zugleich die Fähigkeit zur Entwicklung zugestanden werde, sei diese Alterität als eine „bedingte“ zu sehen. Die Bezeichnung „Osteuropa“ setzt sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch und verschiebt somit Russland in der mentalen Repräsentation aus westeuropäischer Perspektive vom europäischen „Norden“ zum „Osten“, mit den entsprechenden Zuschreibungen.³⁵⁵

Ist im Folgenden von „narodnost“ die Rede, so ist dabei zu beachten, dass dieser facettenreiche Begriff – wie im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit bereits erläutert – kaum adäquat ins Deutsche zu übersetzen ist. In den 1820er Jahren wird „narodnyj“ / „narodnost“ allerdings weitgehend im Sinne des „nationalen Charakters“ gebraucht,³⁵⁶ bis sich im Verlaufe der 1830er Jahre die Semantik insofern verschiebt, als diese nun vielmehr das „einfache Volk“, im Sinne der unteren sozialen Schichten bezeichnet, eine Entwicklung, die maßgeblich Vissarion Grigor’evič Belinskij (1811-1848) befördert.³⁵⁷ Gegen diese Bedeutung grenzt sich Gogol’ ab, wenn er Puškin in seinem Essay *Neskol’ko slov o Puškine* (1832-1834; Einige Worte über Puškin) explizit als einem (gar *dem*) „nationalen Dichter“ huldigt („При имени Пушкина тотчас

Grenzen im Kopf. Hg. von Karl Kaser / Dagmar Gramshammer-Hohl / Robert Pichler. Klagenfurt u.a. 2003, S. 21-34.

³⁵⁵ Vgl. hierzu auch die Studie von Hans Lemberg: Zur Entstehung des Osteuropabegriffs im 19. Jahrhundert. Vom „Norden“ zum „Osten“ Europas. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 33 (1985), S. 48-91. Lemberg datiert die Verschiebung im Gebrauch der Begriffe „Norden“ und „Osten Europas“ etwa auf die Zeit zwischen den Napoleonischen Kriegen und dem Krim-Krieg, grob gesagt demnach auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. In dieser Periode habe sich die Verwendung der Begriffe in Bezug auf Russland überlagert, bis sich in den 1860er Jahren die Bezeichnung „Osteuropa“ für Russland schließlich durchgesetzt habe (vgl. ebd., S. 60-63).

³⁵⁶ Und weniger im Sinne von „Volks-“ in Bezug auf die bäuerlichen Schichten (vgl. Ebbinghaus, a.a.O., S. 51).

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 51, 79. S. hierzu z.B. V. G. Belinskij: *Literaturnye mečtanija* [1834]. In: Ders.: PSS. Tom I: Stat’i i recenzii, chudožestvennye proizvedenija 1829-1835. M. 1953, S. 20-104, hier besonders S. 92-94. Allerdings zeichnen sich auch in diesem Artikel Belinskij’s begriffliche Überlagerungen von „nacional’nyj“ und „narodnyj“ ab (vgl. hierzu z.B. ebd., S. 92).

осеняет мысль о русском национальном поэте.“³⁵⁸ – „Bei dem Namen Puškin kommt sofort der Gedanke vom russischen nationalen Dichter).“

Die Einführung des Substantivs „narodnost“ wird Vjazemskij zugeschrieben, der die Bildung dieses Neologismus in einem Brief aus dem Jahr 1819 an Aleksandr Ivanovič Turgenev (1785-1846) erläutert.³⁵⁹ Er versucht in diesem Schreiben, das Besondere seines jüngsten Gedichts, *Pervyj sneg* (Der erste Schnee), zu erläutern, das in einer spezifisch russischen Färbung bestehe.³⁶⁰ Außerdem betont er die Wichtigkeit, unverkennbar russische Dichtung hervorzubringen. Er schlägt vor, „nationalité“ mit „narodnost“ zu übersetzen und weist in diesem Kontext auf den polnischen Begriff „narodowość“ hin. Damit übernimmt er ein Konzept, das in westeuropäischen Diskursen generiert wurde, vermeidet aber zugleich eine Ableitung des französischen Begriffs ins Russische und zieht eine slavische Wortwurzel vor.

Vjazemskij, wie andere gleichgesinnte Zeitgenossen, versteht „narodnost“ auch als ästhetische Qualität, die in der russischen Literatur notwendig sei. Worin jedoch das russisch Nationale bestehe und wie sich dieses in der Literatur niederschlagen sollte, war keineswegs geklärt. So weist der Dichter und Literaturkritiker in besagtem Brief zunächst auf die stilistische Originalität seines Werkes hin, in der sich angeblich das spezifisch Russische ausdrücke. Turgenev gibt sich mit dieser Erklärung jedoch nicht zufrieden, woraufhin Vjazemskij abermals sein Verständnis von „narodnost“ erläutert, wobei er diese nun im Inhalt zu finden meint:

Я себя называю природным русским поэтом потому, что копаюсь все на своей земле. Более или менее ругаю, хвалю, описываю русское: русскую зиму, чухонский Петербург, петербургское Рождество и пр., и пр. [...].³⁶¹

³⁵⁸ N. V. Gogol': Neskol'ko slov o Puškine. In: Ders.: SS v šesti tomach. Tom 6: Izbrannye stat'i i pis'ma. Hg. von S. I. Mašinskij / A. L. Slonimskij / N. L. Stepanov. M. 1959, S. 33-39, hier S. 33. Dies hebt auch Ebbinghaus hervor, vgl.: Ebbinghaus, a.a.O., S. 51.

³⁵⁹ A. I. Turgenev war um die Jahrhundertwende Mitglied im *Družeskoe literaturnoe obščestvo* (Literarische Freundschaftsgesellschaft), einer Gruppe junger Dichter, die Ideen aus Westeuropa diskutierte und versuchte, spezifisch russische kulturelle Werte zu schaffen. Er knüpfte zahlreiche Kontakte zwischen russischen und westeuropäischen Intellektuellen und war auch mit Vjazemskij befreundet. Letzterer konnte demnach davon ausgehen, dass sein Anliegen bald in einschlägigen Kreisen diskutiert werden würde (vgl. Leighton, a.a.O., S. 49). Zur Einführung und Bildung des Begriffs durch Vjazemskij vgl. Knight, a.a.O., (2000), S. 49f.; Ebbinghaus, a.a.O., S. 57f.; zu Vjazemskijs Verständnis von „narodnost“ vgl. außerdem Leighton, a.a.O., S. 49-51.

³⁶⁰ Vgl. zu den Äußerungen Vjazemskijs in diesem Absatz seinen Brief an A. I. Turgenev vom 22.11.1819, publiziert in: Ostaf'evskij archiv knjazej Vjazemskich. I: Perepiska knjazja P. A. Vjazemskago s A. I. Turgenevym. 1812-1819. Izdanie grafa S. D. Šeremeteva. Pod red. i s prim. V. I. Saitova. SPb. 1899, S. 357-360, hier S. 357.

³⁶¹ Brief Vjazemskijs an A. I. Turgenev vom 19.12.1819, publiziert in: ebd., S. 376.

Ich nenne mich einen geborenen russischen Dichter, weil ich immer in meiner Erde grabe. Mehr oder weniger beschimpfe, lobe, beschreibe ich Russisches: den russischen Winter, das finnische³⁶² Petersburg, die Petersburger Weihnacht usw., usw. [...].

Für Vjazemskij markieren demnach räumliche und klimatische Aspekte das Nationale, worin sich bereits die Tendenz zeigt, „narodnost“ mit spezifischen Sujets zu verbinden.³⁶³ Es wird darüber hinaus deutlich, dass das „finnische“ Element der russischen Hauptstadt ihm keine Probleme zu bereiten scheint.

Dass der Begriff „narodnost“ in literaturkritischen Kreisen lebhaft aufgegriffen und diskutiert wird, zeigt, wie drängend die Frage nach dem spezifisch russisch Nationalen in jener Zeit empfunden wird. Auch Orest Michailovič Somov (1793-1833), eine bekannte Figur im literarischen Leben St. Petersburgs während der 1820er und frühen 1830er Jahre, leistet mit dem dritten Teil seines Essays *O romantičeskoj poëzii* (Über die romantische Dichtung) von 1823, intendiert als Manifest für die romantische Bewegung, einen bedeutenden Beitrag in diesem Kontext. In der Frage, ob in seine Artikel primär die Ideen der Brüder Schlegel bzw. die von de Staëls Schrift *De l'Allemagne* (aus der Somov 1822 Auszüge ins Russische übersetzt und publiziert hatte) eingeflossen sind,³⁶⁴ oder aber in erster Linie jene, die Sismondi in *De la littérature du midi de l'Europe* darlegt,³⁶⁵ ist sich die Forschung nicht einig.

Unabhängig von der Frage, welche Quelle maßgeblich war, erscheinen mir für die weiteren Diskussionen besonders zwei Aspekte bedeutend, auf welche die Studien zum literaturkritischen Diskurs um „narodnost“ in diesem Zusammenhang eingehen. Nach Leighton werde insbesondere die These August Schlegels, dass gerade jene Nationen, welche den Mangel in ihrer eigenen Literatur am stärksten spürten, am wenigsten empfänglich für Imitation seien, in Russland (nicht nur von Somov) wohlwollend aufgenommen. Dies erkläre den starken Drang nach nationaler Originalität bei der Suche nach der eigenen „Nationalliteratur“.³⁶⁶

³⁶² „Чухонский“ kann sowohl „finnisch“ als auch „estnisch“ bedeuten. In diesem Kontext scheint jedoch aufgrund der geografischen Lage die Übersetzung „finnisch“ adäquat zu sein.

³⁶³ Vgl. allgemein zu dieser Verknüpfung in der russischen Literaturkritik jener Zeit: Ebbinghaus, a.a.O., S. 54.

³⁶⁴ Diese Meinung vertreten Leighton (vgl. Leighton, a.a.O., S. 53f.) und Ebbinghaus (vgl. Ebbinghaus, a.a.O., S. 65).

³⁶⁵ So die These von Frank (vgl. Frank, a.a.O., [1998], S. 64-66).

³⁶⁶ Vgl. Leighton, a.a.O., S. 54.

Frank verdeutlicht, dass Somov das von Sismondi übernommene stilistische Merkmal der Vielfalt (worin Sismondi eine bedeutende Ähnlichkeit der westlich-katholischen mittelalterlichen und der arabischen Dichtung sähe) zur Bestimmung des Romantischen auf den russischen Kulturraum übertrage und (wie Sismondi) das Christliche als wesentliches Kriterium der romantischen Literatur vernachlässige, welches wiederum die Brüder Schlegel prominent setzten.³⁶⁷ Somov übertrage somit ein Merkmal, das im westeuropäischen Orientalismus-Diskurs dem „Orient“ zugeschrieben wird, auf Russland.

Die Analyse von Somovs Essay erscheint insofern vielversprechend, als der Verfasser darin seine Definition des spezifisch „Russischen“ ausführlich darlegt, die (z.T. modifiziert) in den weiteren Diskurs um „narodnost“ aufgenommen wird.

Einleitend geht Somov kurz auf die angeblich spezifisch nationale Färbung in der deutschen, englischen und französischen Literatur ein. Er skizziert sodann die Argumentation von Zeitgenossen, die behaupteten, es könne in der russischen Literatur keine „narodnost“ geben, da die Russen zu spät literarisch tätig geworden seien, die Landschaft zu einförmig und unspektakulär sei, die Geschichte kaum etwas hergebe, u.a.m. Im Folgenden versucht Somov dieses Urteil zu widerlegen und erläutert, aus welchem großem Potenzial die russische Literatur schöpfen könne. Den Kern dieses Potenzials, so zeigt der Überblick, sieht Somov dabei in der landschaftlichen und ethnischen Vielfalt sowie der territorialen Größe des Russischen Reiches. Er versucht zwar zunächst – wie zuvor Vjazemskij – stilistische Kriterien einzubeziehen, wie den Geist der Sprache, die Art der Ausdrücke, die Frische der Gedanken, breitet dann jedoch sehr viel ausführlicher den Aspekt der Vielfalt im Inhaltlichen aus: an Themen und Stoffen, die für die russische Literatur bereit stünden und lediglich durch die russischen³⁶⁸ Dichter zu erschließen seien.

Zunächst weist er auf die unterschiedlichen Völker hin, aus denen das Russische Reich besteht, und bewertet die ethnische Heterogenität des russischen Vielvölkerstaates als positiv:

³⁶⁷ Vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 64-66. Frank erläutert, dass Sismondis Bestimmung des Romantischen zwar von einem „orientalistischen“ Blick auf die arabische Literatur geprägt sei, aber sein Konzept dennoch nicht ganz mit einem „westlich-orientalistischen“ vereinbar sei, da er „das Moment religiöser Differenz“ zu sehr vernachlässige (vgl. ebd., S. 65).

³⁶⁸ Semantisiert als „russkie“ (bezogen auf die ethnische Gruppe der Russen) und nicht „rossijskie“ (was die ethnisch vielfältigen Einwohner Russlands betreffen würde). Ausführlicher zum Sprachgebrauch Somovs in diesem Kontext s.u.

Но сколько различных народов слилось под одно название русских, или зависят от России, не отделяясь ни пространством земель чужих, ни морями далекими! Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупной!³⁶⁹

Aber wie viele verschiedene Völker flossen unter die eine Bezeichnung der Russen zusammen, oder hängen ab von Russland, weder räumlich abgetrennt durch fremde Länder, noch durch weite Meere! Wie viele verschiedenartige Charaktere, Sitten und Bräuche zeigen sich dem forschenden Blick in dem einen Volumen des vereinten Russland!

Offensichtlich spielt die Textpassage auf westeuropäische Mächte mit ihren Kolonien in Übersee an und stellt diesen Russland gegenüber, welches als einheitlicher, zusammengehöriger Raum betrachtet wird, dessen Volumen Heterogenes absorbierte, in dem Unterschiedliches zusammenfloss / verschmolz („слилось“) und unter einer einheitlichen Größe („в одном объеме России совокупной“) zusammenkam. Es wird geradezu die Vorstellung von Russland als einem großen, aufnehmenden Behälter suggeriert.

Somov zählt im Folgenden die Völker („народы“) auf, durch welche Russland sich als so vielfältig erweise: Außer den Russen selbst seien dies die Ukrainer, Kosaken, Polen, Litauer, die Völker finnischer und skandinavischer Herkunft, Tataren, die Völker Sibiriens, nomadisierende Mongolen, die Bewohner des Kaukasus u.a. Der Autor erweckt vor dem Hintergrund des oben zitierten Abschnitts den Eindruck, als sei das Land dieser (bereits eroberten bzw. zu erobernden) Ethnien ein zwar heterogener, aber zweifellos zusammengehöriger Raum.³⁷⁰

Somov erläutert nun die Fülle von verschiedenen Glaubensrichtungen, Überlieferungen und Sagen dieses Raumes; nicht nur aus den altrussischen und skandinavischen Mytholo-

³⁶⁹ Somov, a.a.O., S. 174.

³⁷⁰ Darin ist eine Parallele zur russischen Historiografie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erkennen, in der die Kolonisierung der nicht-russischen Gebiete als „innere Kolonisierung“ bezeichnet wird, womit gemeint ist, dass die Idee des Russländischen Staates mitsamt seinen eroberten Gebieten bereits geographisch vorgegeben sei und die russische Macht lediglich diese Idee umgesetzt habe (vgl. Susi K. Frank: „Innere Kolonisation“ und *frontier*-Mythos. Räumliche Deutungskonzepte in Rußland und den USA. In: Osteuropa 53 [2003], H. 11, S. 1658-1675).

Darüber hinaus nimmt Somovs Russland-Bild in gewisser Weise das Konzept der Eurasier der 1920er Jahre vorweg. Dies wird insbesondere darin deutlich, dass der Raum als (bei Somov zwar vielfältiger, aber zugleich) einheitlicher entworfen wird und Russland nicht strikt in einen „europäischen“ und einen „asiatischen Teil“ gespalten wird. Bei Somov ist auch der Gedanke der Bereicherung einer Kultur durch nachbarschaftliche Kontakte und durch Verschmelzung mit anderen Kulturen erkennbar, der auch für die Eurasier eine Rolle spielt (vgl. zum Eurasianismus: Susi K. Frank: Eurasianismus: Projekt eines russischen „dritten Weges“ 1921 und heute. In: Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 11: Europa und die Grenzen im Kopf. Hg. von Karl Kaser / Dagmar Gramshammer-Hohl / Robert Pichler. Klagenfurt u.a. 2003, S. 197-224).

gien könnten die Dichter schöpfen: „кроме сего, сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующими нас с Востоком.“³⁷¹ – „außerdem, wie viele Volksstämme gibt es in Russland, die an Mohammed glauben und die im Bereich der Fantasie als Verknüpfungspunkt dienen, der uns mit dem Orient verbindet.“ Die russischen Dichter können, so Somov weiter, ohne die Grenzen ihrer Heimat zu überschreiten, die Überlieferungen all dieser Völker literarisch gestalten. Das „Asiatische“, hier explizit als „islamisch“ semantisiert – so verdeutlicht dieser Abschnitt – wird als ein Bereich gesehen, der das Eigene bereichern kann, mit dem man verbunden ist; die für das Denkmodell „Orientalismus“ wesentliche Abgrenzung erfolgt nicht.

Um den Vorwurf der eintönigen Natur Russlands zu widerlegen, schwärmt Somov darüber hinaus von den verschiedenen Landschaftsformen. Er akzentuiert dabei insbesondere Landschaften, welche sich in den von Russland eroberten Gebieten befinden, während er das russische Kerngebiet kaum erwähnt:

Где же она [природа, V.K.] разнообразнее, как не в России? [...] Взглянем на север – и видим вечные льды, северные сияния; [...]. Ближе к нам дикие скалы Финляндии, великолепные озера, реки и водопады. Окинем взором холодную Сибирь – там неисчерпаемые сокровища добываются из недр горных [...]. Обратимся на юг – там видим необозримые, безлесные равнины, покрытые тучною травой и усеянные бесчисленными стадами. Очаровательная Таврида, с ее пленительными долинами и величественною горою [...]. Далее – грозный Кавказ возносится за облачную стеною и оковывает взор и воображение дикими своими ужасами. Сколько воспоминаний исторических и баснословных! [...].³⁷²

Wo ist sie [die Natur, V.K.] denn mannigfaltiger, als in Russland? [...] Schauen wir nach Norden, und wir sehen das ewige Eis, Nordlichter; [...]. Näher zu uns gelegen sind die wilden Felsen Finnlands, prachtvolle Seen, Flüsse und Wasserfälle. Betrachten wir das kalte Sibirien, dort werden unerschöpfliche Schätze aus dem Inneren der [Bergbau-] Gruben gewonnen [...]. Wenden wir uns dem Süden zu, dort sehen wir unermessliche, waldlose Ebenen, die mit saftigem Gras bedeckt und mit unzähligen Herden besät sind. Das bezaubernde Taurien, mit seinen reizenden Tälern und dem majestätischen Berg [...]. Weiter, hinter der Wolkenwand, erhebt sich der drohende Kaukasus und fesselt den Blick und die Fantasie mit seinen wilden Schrecken. Wie viele historische und mythische Erinnerungen! [...]

³⁷¹ Somov, a.a.O., S. 175.

³⁷² Ebd., S. 176.

Die ethnische und landschaftliche Vielfalt sowie die territoriale Größe Russlands erweisen sich, nach Somov, als Garant für eine nationale (народная), romantische Literatur. Für ihn stellt demnach die ethnisch-kulturelle und landschaftliche Heterogenität des Russischen Staates eine ideale Voraussetzung dar für eine russische (русская) Literatur, ja, diese erweist sich für ihn geradezu als prädestiniert dafür, eine romantische zu werden.

Somov geht außerdem auf den Vorwurf der mageren Geschichte Russlands ein und erläutert, dass das Zeitalter der Recken („век богатырей“) als äquivalent zum westeuropäischen Mittelalter aufzufassen sei, und dass in russischen Sagen und Märchen an diese Zeit erinnert werde.³⁷³ Überdies enthielten „unsere alten Städte“ („Древние наши города“)³⁷⁴ Novgorod, Kiev, Vladimir und Moskau Denkmäler der Vergangenheit. Damit schreibt er auch die Geschichte Kievs dem russischen kulturellen Erbe zu.

Deutlich wird, dass Somovs Essay das Primat der russischen nationalen Identität unübersehbar befördert, was u.a. am Gebrauch des Adjektivs „russisch“ deutlich wird: Denn geht es um die russische nationale Identität, so verwendet der Autor stets das Attribut „русский“³⁷⁵ (russisch, in Bezug auf die ethnische Gruppe der [Groß-] Russen) und nicht „российский“ (rusländisch, was sich auf die Bewohner verschiedener Ethnien des Vielvölkerreichs beziehen würde). Der „nationale Charakter“ der verschiedenen Ethnien des Zarenreichs steht dabei nicht zur Debatte.

In Bezug auf Somovs „narodnost“-Konzept ist Folgendes festzuhalten:

Dass Somov den Aspekt der Vielfalt auf Russland anwendet, lässt sich mit einem Analysebegriff der vorliegenden Arbeit als „Selbstorientalisierung“ identifizieren. Das „Andere“, wie der „Orient“ / „Asien“, wird nicht aus der russischen Identität ausgelagert, sondern Somov sieht eine Verbindung zwischen „Eigenem“ / „Russischem“ und „Anderem“ / „Orientalischen“. Diese Integration bzw. Inkorporation wertet er positiv als Bereicherung.

Die kolonisierten (bzw. noch zu unterwerfenden Gebiete) sind – so suggeriert Somov – als konstitutiv für die russische Identität anzusehen, da diese maßgeblich zur Heterogenität beitragen, aus der sich die (groß-) russische Identität, um welche es ausschließlich geht, erst herauskristallisieren kann. Mit der Definition der russischen

³⁷³ Vgl. ebd., S. 177.

³⁷⁴ Ebd., S. 178.

³⁷⁵ So z.B. „певцы русские“ – „russische Sänger“, „сердце русское“ – „russisches Herz“, „черты народные русские“ – „russische nationale Charakterzüge“, „поэты русские“ – „russische Dichter“, „народ русский“ – „russisches Volk“, „язык русский“ – „russische Sprache“ (ebd., S. 173, 175, 179, 180, 182).

nationalen Identität als einer vielfältigen, absorbierenden, integrierenden,³⁷⁶ d.h. als einer Identität, die sich erst durch Integration bzw. Inkorporation voll entfaltet, nicht aber durch Abgrenzung und Ausschluss anderer, fremder Elemente, wird auch die Staatsform, das Vielvölkerreich, mit dem nationalen Denken kompatibel. Zugespitzt könnte man formulieren, dass demnach der imperiale Staat sogar notwendig sei, damit sich die russische Nation voll entfalten könne.³⁷⁷ Im Umkehrschluss drängt sich auf, dass, wenn die durch Kolonisierung zustande gekommene Vielfalt zum Kern der nationalen Identität konstruiert wird, Russland ohne diese Territorien von nationaler Identitätslosigkeit bedroht wäre.

Somov bezeichnet die russische Identität zwar nicht als „weiblich“, er wendet auch keine ausdrücklichen Weiblichkeitsmetaphoriken an; doch schreibt er der russischen nationalen Identität Wesenszüge zu, die im späteren Diskurs um die „russische Idee“, wie z.B. von Nikolaj Jakovlevič Danilevskij (1822-1885), Vladimir Sergeevič Solov’ev (1853-1900) und im weiteren Verlauf von Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev (1874-1948), explizit als „weiblicher“ Charakter Russlands gegenüber dem mit „Männlichkeit“ konnotierten „Westen“ ausgegeben werden.³⁷⁸ Dies betrifft zum einen den aufnehmenden, absorbierenden und synthetisierenden Charakter Russlands, den Somov in Bezug auf die von Russland eroberten Gebiete hervorhebt. Danilevskij stellt diese angebliche Qualität später dem als „eindimensional“ beschriebenen Typus gegenüber, der die „maskulin“ geprägte, „westliche“ Zivilisation charakterisiere. Zum anderen ist hier die bei Somov

³⁷⁶ Es sei hier nochmals auf die Parallelen zu westeuropäischen Diskursen hingewiesen. So zeigt Wolff, dass aus westeuropäischer Perspektive während des 18. Jahrhunderts Russland als der wichtigste Teil eines kohärenten, ganzen „Osteuropa“ gesehen wurde und anhand dieses Staates (der auf „Fortschritt“ hoffen ließ) das Modell für die ganze Region „Osteuropa“ abgeleitet wurde. Russland sei dabei als Macht konzipiert worden, welche die „östliche“ Sphäre einigen könne (vgl. Wolff, a.a.O., S. 30f.). Ähnlichkeiten zu Somovs „narodnost“-Konzept sind augenscheinlich.

³⁷⁷ Es sei an dieser Stelle auf die Aneignung des „narodnost“-Begriffs von offizieller Seite hingewiesen. So sah sich die Regierung nach dem Dekabristenaufstand offenbar dazu gedrängt, ihre Staatsideologie zu artikulieren. Das 1826 veröffentlichte Manifest von Nikolaus I., in dem die Beendigung der Gerichtsverfahren gegen die Dekabristen verkündet wurde, enthielt bereits die Dogmen der Regierungsideologie, welche einige Jahre später maßgeblich durch Sergej Semenovič Uvarov, Minister für Volksaufklärung von 1833-1849, in der bekannten Triade „православие“ (Rechtgläubigkeit), „самодержавие“ (Selbsherrschaft) und „народность“ (in diesem Kontext scheint die Übersetzung „Volkstum“ angemessen) zu den drei Säulen des Imperiums erklärt wurde (vgl. hierzu Nikolaj I. Zimbajew: Zur Entwicklung des russischen Nationalbewußtseins vom Aufstand der Dekabristen bis zur Bauernbefreiung. In: Die Russen. Ihr Nationalbewusstsein in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Andreas Kappeler. Köln 1990 [= Nationalitäten- und Regionalprobleme in Osteuropa; 5], S. 37-54, hier S. 40f.). Uvarov inkorporierte damit einen zentralen Begriff des nationalen Denkens in die Staatsideologie, welche an die dynastische Vision von „народ“ (Volk) anknüpfte und den Zaren quasi als universellen Referenzpunkt, als „Verkörperung“ aller Untertanen sah (vgl. Knight, a.a.O., [2000], S. 54).

³⁷⁸ Vgl. zu den geschlechtsspezifischen Konzeptionen Russlands, die mit dem Topos eines männlich markierten „Westens“ kontrastieren, bei Danilevskij, Solov’ev und Berdjaev: Zdravomyslova, a.a.O., S. 38-47.

positiv besetzte „Vielfalt“ als Wesensmerkmal Russlands, in welcher die (negativ konnotierte) Kehrseite, „Uneindeutigkeit“ oder „Unbestimmtheit“, bereits impliziert ist, relevant, die dem mit Eindeutigkeit besetzten, männlich konnotierten „Westen“ gegenübergestellt werden kann. Demnach werden Strukturen gelegt, welche später explizit mit Zuschreibungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ entsprechend dem bürgerlichen Geschlechtermodell aufgeladen werden.

Doch zurück zur Frage nach dem Romantischen, der sich auch Puškin in seinem knapp dreiseitigen Essay *O poëzii klassičeskoj i romantičeskoj* (Über die klassische und die romantische Dichtung) von 1825 zuwendet.³⁷⁹ Wie Somov keine strikte Abgrenzung von „christlich“ vs. „orientalisch“ profiliert, so sieht auch Puškin den „orientalischen“ Einfluss für das Romantische als wesentlich und misst, wie Sismondi, der Troubadour-dichtung und dem arabischen Einfluss für die romantische Literatur einen hohen Stellenwert bei.³⁸⁰

Два обстоятельства имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы. Мавры внушили ей исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; [...].³⁸¹

Zwei Umstände übten entscheidenden Einfluss auf den Geist der europäischen Dichtung aus: der Einfall der Mauren und die Kreuzzüge. Die Mauren gaben ihr die Erregtheit und Zärtlichkeit der Liebe ein, die Hingabe zum Wundervollen und die prächtige Beredsamkeit des Orients; [...].

Die Qualität der zeitgenössischen westeuropäischen Literaturen bewertet Puškin darin als nicht besonders hoch, da sich diese zu stark an die westliche Tradition anlehne.³⁸² Zum Zustand bzw. zum Potenzial der russischen Literatur äußert er sich in seinem Essay allerdings nicht.

³⁷⁹ Der Text wurde erstmals 1855 in Auszügen publiziert, in Gänze 1887; A. S. Puškin: *O poëzii klassičeskoj i romantičeskoj*. In: Ders.: PSS. Tom 11: *Kritika i publicistika 1819-1834*. M. 1949, S. 36-38.

³⁸⁰ In Bezug auf Puškins Schrift heben sowohl Frank als auch Leighton den Einfluss Sismondis hervor (vgl. Frank, a.a.O., [1998], S. 66). Nach Leighton erscheint Puškins Essay geradezu als stark gekürzte Form der Schrift von Sismondi. So behandle Puškin die gleichen Aspekte wie Sismondi: die Invasion der Mauren, die provenzalischen Troubadoure, die Kreuzzüge, das Wiedererwachen der Dichtung in Südfrankreich etc. (vgl. Leihgton, a.a.O., S. 74).

³⁸¹ Puškin, *O poëzii klassičeskoj*, a.a.O., S. 37.

³⁸² Vgl. ebd., S. 36f.; zur Einschätzung Puškins diesbezüglich vgl. außerdem: Frank, a.a.O., (1998), S. 66.

Vil'gelm Karlovič Kjučel'beker (1797-1846) und Stepan Petrovič Ševyrev (1806-1864) gehen, ähnlich wie Somov, von einer Affinität des Russischen zum „Asiatischen“ aus.³⁸³

Die Stärke der eigenen nationalen Identität liegt demnach – so verdeutlichen ihre Äußerungen – im integrativen Charakter, der „westliche“ wie auch „östliche“ Anteile absorbieren kann. Dabei funktionalisieren ihre Ausführungen die Topoi „Osten“ / „Asien“ und „Westen“ zur Profilierung der russischen Identität.

So stellt Kjučel'beker 1824 in seinem Artikel *O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj v poslednee desjatiletie* (Über die Richtung unserer Dichtung, insbesondere der lyrischen, während des letzten Jahrzehnts), ein Jahr nach dem Erscheinen von Somovs Essay, ebenso die Frage nach dem Romantischen in den westeuropäischen Literaturen sowie im Speziellen nach der russischen Romantik, ein Begriff, der auch bei ihm stets mit „narodnost“ verbunden ist.³⁸⁴ Richtungsweisend für die russische Literatur ist nach Kjučel'beker das Aufnehmen „europäischer“ wie „asiatischer“ Elemente:

При основательнейших познаниях и большем, нежели теперь, трудолюбии наших писателей Россия по самому своему географическому положению могла бы присвоить себе все сокровища ума Европы и Азии.³⁸⁵

Bei dem soliden Wissen unserer Schriftsteller und mehr Fleiß, als dem jetzigen, könnte Russland sich schon aufgrund seiner geografischen Lage alle geistigen Schätze Europas und Asiens aneignen.

Dies sei jedoch noch nicht ausreichend, um eine echt russische („русская“) Dichtung zu schaffen, die ihrem Land Ruhm in der Welt verspricht.³⁸⁶ Deshalb müssten auch die seiner Meinung nach besten Quellen einbezogen werden: der Glaube der Vorväter (Orthodoxie), die Sitten, Chroniken, Lieder und Volkserzählungen.

Wie Kjučel'beker geht es auch dem Literaturhistoriker und -kritiker Ševyrev um eine glorreiche Zukunft Russlands, und er sieht ebenfalls einen Vorteil in der angeblichen geistigen Nähe seines Landes zu „Asien“. So charakterisiert er in seinem Brief an A. V. Venevitinov, den jüngeren Bruder des Dichters Dmitrij Vladimirovič, zunächst die Russen folgendermaßen:

³⁸³ Zu Kjučel'beker und Ševyrev in diesem Kontext vgl. auch: Peter K. Christoff: *The Third Heart. Some Intellectual-Ideological Currents and Cross Currents in Russia 1800-1830*. The Hague/Paris 1970 (= Slavistic Printings and Reprintings; 77), S. 94-96, 112f.

³⁸⁴ Vgl. V. K. Kjučel'beker: *O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie*. In: Ders.: *Putešestvie. Dnevnik. Stat'i*. L. 1979, S. 453-459, hier S. 455-457.

³⁸⁵ Ebd., S. 458.

³⁸⁶ Vgl. zu diesem Absatz ebd.

Вообще Русские не математики. Мы то торопимся, то медлим, а ровнаго нет в нас шагу. Еще у нас Русских две крайности – квас и шампанское, азиатизм и французизм, [...]. Нет противоположностей столь отдаленных, как русский и француз. Многосторонность и односторонность, терпимость и нетерпимость, безпристрастие и пристрастие – вот русский и француз.³⁸⁷

Überhaupt sind die Russen keine Mathematiker. Mal eilen wir, mal zögern wir, aber ein gleichmäßiger Schritt ist uns nicht eigen. Außerdem haben wir Russen zwei Extreme, Kwass und Champagner, den Asia-tismus und das Französeln, [...]. Es gibt keine entfernteren Gegensätze als den Russen und den Franzosen. Vielseitigkeit und Einseitigkeit, Duldsamkeit und Unduldsamkeit, Unvoreingenommenheit und Voreingenommenheit – das sind der Russe und der Franzose.

Deutlich dichotomisch kontrastiert hier der „Westen“, verdichtet im „französischen“ Wesen, mit Russland, wobei Letzteres zugleich als Synthese von „West“ und „Ost“ erscheint. Ähnlich wie Somov sieht auch Ševyrev den Charakter der Russen nicht durch Eindeutigkeit geprägt. Auch die Vorstellung von russischer Unbeständigkeit („ровнаго нет в нас шагу“ [s. obiges Zitat] – „ein gleichmäßiger Schritt ist uns nicht eigen“) weist auf das Denkmodell „Orientalismus“, das selbstbeschreibend eingesetzt wird.

Im Weiteren sind messianische Züge in Ševyrevs Russlandbild unverkennbar. So fährt er in seinem Brief fort:

Русский последний в Европейском человечестве, но на нем сбудется писание Ииусуса глаголюща: *перви будут последними, а последние первыми*. [...]; наше будущее велико.³⁸⁸

Der Russe ist der Letzte in der europäischen Menschheit, aber in ihm wird sich die Schrift Jesu verwirklichen, die besagt: *die Ersten werden die Letzten sein, und die Letzten die Ersten*. [...]; unsere Zukunft ist groß.

Weiterhin lobt er das Interesse seines Freundes am „Orient“ und legt in diesem Zusammenhang dar, wie Russland seine zukünftige Größe erreichen könne. Von der Folie „Westen“, vor der die eigene Kultur betrachtet wird, löst Ševyrev sich dabei nicht; er beschreibt Russland lediglich in Relation zum „Westen“ bzw. zur Imagination „Westen“:

³⁸⁷ Zitiert nach: Nikolaj Barsukov: *Žizn' i trudy M. P. Pogodina. Kniga tret'ja*. SPb. 1890, S. 73.

³⁸⁸ Hervorhebung im Original; ebd., S. 74.

Тебя занимает Восток: дело славное, да учишься ли Восточным языкам? [...] Русскому, желающему приобрести Европейскую известность, только и осталась дорога на Восток, а на Запад все пути заставлены. Только Русские в состоянии объяснить Восток Европейцам, да они и созданы для этого кондукторства.³⁸⁹

Dich interessiert der Orient: eine ruhmreiche Sache, und lernst du orientalische Sprachen? [...] Dem Russen, der europäische Berühmtheit zu erlangen wünscht, bleibt auch nur der Weg in den Orient, in den Westen sind alle Wege versperrt. Nur die Russen sind in der Lage, den Europäern den Orient zu erklären, und sie sind für diese Führungsarbeit geschaffen.

Die Affinität des „Russischen“ zum „Asiatischen“ ist für Ševyrev demnach unabdingbar, um für Europa eine Größe darzustellen bzw. den „Westen“ sogar zu übertrumpfen. Somit werden, um sich von Westeuropa abzuheben, (orientalistische) Imaginationen vom „Westen“ und „Orient“ eingesetzt, wobei die eigene Kultur als teilweise „orientalisch“ charakterisiert wird. Das Denkmodell „Orientalismus“ mit seinen Macht- und Abgrenzungsfunktionen, wird zwar aufgenommen; allerdings nicht primär, um sich gegenüber dem „Orient“ abzugrenzen, sondern gegenüber dem „Westen“. Die der eigenen Kultur zugeschriebene Integrationsfähigkeit von westlichen und östlichen Anteilen wertet Russland letztlich gegenüber dem „Westen“ auf.

Diese Tendenzen fließen, über die literaturkritischen Debatten hinaus, in den kulturphilosophischen Bereich ein.³⁹⁰ Petr Jakovlevič Čaadaev beschreibt in seinem geschichtsphilosophischen *Pis'mo pervoe* (Erster Brief), im Unterschied zu Kjuhel'beker und Ševyrev, die eigene Kultur zwar nicht als eine, die „östliche“ Anteile integriert, doch wendet auch er orientalisierende Stereotype zur Eigenbeschreibung an, die er allerdings (zunächst) negativ wertet. Auf den ersten Blick scheinen der Standpunkt Somovs, der den Aspekt der (vorteilhaft ausgelegten) Vielfalt auf Russland überträgt, und derjenige von Čaadaev diametral entgegengesetzt zu sein. Während Somov ein mannigfaltiges und lebendiges Russland-Bild zeichnet, der russischen Kultur ein großes Potenzial bescheinigt, das nur noch erschlossen werden müsse, so vermittelt Čaadaev dagegen das Bild einer unmarkierten Öde. Beide Standpunkte vereint jedoch eine gemeinsame Basis: Es werden Stereotype zur Selbstdefinition herangezogen (positiv oder negativ gewertet), die das „orientalistische“ Denken dem „Anderen“ zuschreibt.

³⁸⁹ Ebd., S. 76.

³⁹⁰ Ebbinghaus bezeichnet, sicherlich zu Recht, die „narodnost“-Debatte in der Literaturkritik, d.h. die Suche nach der eigenen „Nationalliteratur“ auch als eine „Stellvertreter-Debatte“, in der es eigentlich um die Frage nach dem gesamten kulturellen Gepräge Russlands gehe (vgl. Ebbinghaus, a.a.O., S. 78).

Čaadaev formuliert bekanntlich deutlich die These von der Bedeutung Westeuropas für Russland, das bislang praktisch über keine eigene Geschichte, keine eigene kulturelle Tradition verfüge.³⁹¹ Der erste seiner *Philosophischen Briefe*, der 1829 verfasst wurde und vor der Publikation 1836 in Abschriften kursierte, kann als Auslöser für die folgende offene Polemik zwischen „Westlern“ und „Slavophilen“ gesehen werden. Diesen häufig als deutlich miteinander kontrastierend dargestellten Denkfeldern liegt insofern eine strukturelle Ähnlichkeit zugrunde, als beide einen (positiv oder negativ konnotierten) selbstorientierenden Blick auf die eigene Kultur offenbaren.³⁹² So wendet Čaadaevs *Erster Brief* deutlich negativ konnotierte Zuschreibungen auf die russische Kultur an, eine Einschätzung, die der Philosoph und Publizist später relativierte.³⁹³

[...] в городах мы похожи на кочевников, мы хуже кочевников, пасущих стада в наших степях, ибо те более привязаны к своим пустыням, нежели мы к нашим городам [...].³⁹⁴

[...] in den Städten gleichen wir Nomaden, wir sind schlechter als die Nomaden, die in unseren Steppen Herden hüten, denn jene sind mehr mit ihren Wüsten verbunden, als wir mit unseren Städten [...].

Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя.³⁹⁵

Wir leben nur in der begrenztsten Gegenwart, ohne Vergangenheit und Zukunft, inmitten eines platten Stillstands.

³⁹¹ Eine These, die Čaadaev später relativierte. So bezeichnet er zwar auch in *Apologija sumasšedšego* (Apologie eines Wahnsinnigen) von 1837 das vorpetrinische Russland als „leeres Blatt“ („Петр Великий нашел у себя дома только лист белой бумаги“ – „Peter der Große fand bei sich zu Hause nur ein weißes Blatt Papier vor“; P. Ja. Čaadaev: *Apologija sumasšedšego* [1837]. In: Ders.: PSS i izbrannye pis'ma. Tom 1. Hg. von Z. A. Kamenskij (otv. red.). M. 1991, S. 523-538, hier S. 527). Doch geht er im Weiteren dieses Textes auch auf die vorpetrinischen kulturellen und historischen Traditionen ein, welche für die russische Identität durchaus von Bedeutung seien (vgl. hierzu auch Anmerkung 9 zu diesem Text: ebd., S. 743f.).

³⁹² Ähnliches zeigt auch Zdravomyslova, die verdeutlicht, dass sowohl die Slavophilen als auch die Westler Russlands „weibliches Wesen“ gegenüber einem mit „Männlichkeit“ konnotierten „Westen“ profilieren, wobei der Charakter des Kippbildes dabei sehr deutlich hervortrete: Beschreibe Čaadaev Russland als „noch formlose ‚Naturgewalt‘“ so erscheine die eigene vorpetrinische Vergangenheit bei den Slavophilen idealisierend als ganzheitlich und harmonisch (Zdravomyslova, a.a.O., S. 37f.).

³⁹³ In *Apologija sumasšedšego* bezeichnet Čaadaev diese Sicht auf Russland als übertrieben bzw. seinen *Ersten Brief* als „misslungen“ (vgl. Čaadaev, *Apologija sumasšedšego*, a.a.O., S. 536).

³⁹⁴ P. Ja. Čaadaev: *Filosofičeskie pis'ma* (1829-1830). Pis'mo pervoe. In: Ders.: PSS i izbrannye pis'ma. Tom 1, a.a.O., S. 320-339, hier S. 324 [hier und im Folgenden zitiert nach der russischen Übersetzung des ursprünglich auf Französisch verfassten *Briefes*].

³⁹⁵ Ebd., S. 325.

Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; [...]. У нас совсем нет внутреннего развития, [...]. Мы подобны тем детям, которых не заставили самих рассуждать, так что, когда они вырастают, своего в них нечего; [...].³⁹⁶

Unsere Erinnerungen gehen nicht über den gestrigen Tag hinaus; [...]. Wir haben überhaupt keine innere Entwicklung, [...] Wir gleichen Kindern, die man nie selbständig nachdenken ließ, so dass sie, wenn sie erwachsen werden, nichts Eigenes haben; [...].

В природе человека теряться, когда он не находит способа связаться с тем, что было до него и что будет после него; он тогда утрачивает всякую твердость, всякую уверенность [...]. Такие растерянные существа встречаются во всех странах; у нас это общее свойство.³⁹⁷

Der Mensch verliert den Halt, wenn er kein Mittel findet, sich mit dem zu verbinden, was vor ihm war und was nach ihm sein wird; er verliert dann jedwede Festigkeit, jedwede Sicherheit [...]. Solchen haltlosen Wesen begegnet man in allen Ländern; bei uns ist es die allgemeine Eigenschaft.

Я нахожу даже, что в нашем взгляде есть что-то до странности неопределенное, холодное, неуверенное, напоминающее отличие народов, стоящих на самых низших ступенях социальной лестнице.³⁹⁸

Ich finde sogar, dass es in unserem Blick irgendetwas sonderbar Unbestimmtes, Kaltes, Unsicheres gibt, das an das Merkmal jener Völker erinnert, die auf den niedrigsten Sprossen der sozialen Leiter stehen.

Die Attribute, welche die eigene Kultur charakterisieren, – unterentwickelt, zurückgeblieben, geschichtslos, stagnierend, kindlich, uneindeutig, weich, unterlegen, unfähig zur Selbstreflexion – stimmen mit einer Reihe von Merkmalen überein, die das orientalistische Denken dem „Anderen“ zuschreibt, und in kolonialen Kontexten zudem die „männliche“ Dominanz über einen „femininen Orient“ legitimieren.³⁹⁹ Auch Čaadaev wendet in seiner kulturphilosophisch ausgerichteten Beschreibung nicht explizit Weiblichkeitsmetaphoriken oder -bildlichkeiten an. Doch sind die Strukturen, welche später explizit mit Bildern von „Weiblichkeit“ gefüllt werden, bei Čaadaev, wie in Somovs

³⁹⁶ Ebd., S. 326.

³⁹⁷ Ebd., S. 328.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ S. zu den Zuschreibungen an den „Orient“ Kap. II.1 *Orientalismus* sowie IV.1.2.1 *Literarische Orientalisierungen* in der vorliegenden Untersuchung.

Essay, bereits angelegt. So stellt auch Zdravomyslova fest, der Text transportiere als „russisch“ ausgelegte Wesenszüge, die mit Weiblichkeit konnotiert seien, und dies stets vor der Folie eines mit Rationalität und Männlichkeit konnotierten „Westens“:

In Čaadaevs Text tritt der Konflikt zwischen dem Weiblichen und Männlichen als Metapher der Beziehungen zwischen Russland und Europa noch nicht deutlich zutage, aber seinen Text durchzieht wie ein roter Faden die Vorstellung von der Passivität und Abhängigkeit Russlands und von den fruchtlosen Versuchen Westeuropas, die noch formlose „Naturgewalt“ zu beherrschen, sie seinem disziplinierenden Einfluss zu unterwerfen.⁴⁰⁰

Im Unterschied zu Kjuhel’beker, Ševyrev (und auch Somov) wehrt sich Čaadaev explizit gegen die These, das Russische enthalte „asiatische“ Anteile, wie er in *Apologija sumasšedšego* von 1837 verdeutlicht:

Мы живем на востоке Европе – это верно, и тем не менее мы никогда не принадлежали к Востоку. У Востока – своя история, не имеющая ничего общего с нашей. [...]

Мы просто северный народ, и по идеям, как и по климату, очень далеки от благоуханной долины Кашмира и священных берегов Ганга. Некоторые из наших областей, правда, граничат с восточными империями, но наши центры не там, не там наша жизнь, и они никогда там не будут [...].⁴⁰¹

Wir leben im Osten Europas, das ist richtig, und nichtsdestoweniger gehörten wir nie zum Orient. Der Orient hat seine eigene Geschichte, die nichts mit unserer gemein hat. [...]

Wir sind einfach ein nordisches Volk, und sowohl den Ideen als auch dem Klima nach sind wir sehr weit entfernt vom duftenden Tal des Kaschmir und den geheiligten Ufern des Ganges. Gewiss, einige unserer Provinzen grenzen an die Imperien des Orients, aber unsere Zentren sind nicht dort, nicht dort ist unser Leben, und sie werden dort niemals sein [...].

In der zukünftigen Größe, die für Russland als kultureller (und politischer) Nation gesehen wird, ist man sich dagegen wiederum einig. Wie Kjuhel’beker und Ševyrev

⁴⁰⁰ Zdravomyslova, a.a.O., S. 37.

⁴⁰¹ Čaadaev, *Apologija sumasšedšego*, a.a.O., S. 531.

Es spiegelt sich hierin deutlich der westeuropäische, auf Russland bezogene Orientalisierungsprozess, der das Zarenreich auf der „mental Landkarte“ mit den entsprechenden Zuschreibungen von „Norden“ nach „Osten“ verschiebt (s. hierzu oben in diesem Abschnitt). So nimmt Čaadaev zwar die Bezeichnung „Osteuropa“ an, wehrt sich jedoch deutlich gegen die Zuschreibung „Orient“ bzw. „Osten“. Er betont die Position „Norden“ für Russland, also die in Westeuropa zuvor für Russland gebräuchliche geografische Einordnung, die kulturell als „europäisch“ und nicht als „orientalisch“ semantisiert war.

(und tendenziell, wenn auch nicht so extrem, Somov) prophezeit auch Čaadaev, philosophisch inspiriert vom Schelling'schen Idealismus, eine gewaltige Entwicklung der eigenen Kultur und schreibt Russland eine nationale Mission im „welthistorischen Prozess“ zu. Gerade weil Russland bislang zu keiner ausgeprägten eigenen kulturellen und nationalen Form gefunden habe, sei sein Potenzial zu einer ruhmreichen zukünftigen Rolle enorm.⁴⁰²

Es ist an dieser Stelle festzuhalten, dass der selbstorientalisierende Blick – ob nun explizit eine Affinität des russischen Kulturraums zum „Orient“ / zu „Asien“ gesehen wird oder nicht – über das Streben, eine Größe für Westeuropa darzustellen, in ein auf die Zukunft projiziertes Überlegenheitsgefühl gegenüber dem „Westen“ mündet.

Auch der Literaturkritiker und Philosoph Ivan Vasil'evič Kireevskij (1806-1856) gelangt in seinen frühen Überlegungen zur „narodnost“, über einen marginalisierenden Blick auf Russland, welcher dem in Čaadaevs *Erstem Brief* ähnelt, zu der Überzeugung, dass der russischen Kultur, die im gegenwärtigen Zustand als (noch) charakterlos zu beschreiben sei, eine grandiose, mächtige Zukunft bevorstehe.⁴⁰³ In seinem Artikel *Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1829 god* (Überblick über die russische Literatur des Jahres 1829) operiert er, wie auch Čaadaev, mit dem Vergleich des noch nicht entwickelten, unkultivierten, aber zugleich auch noch nicht zivilisatorisch überformten Kindes,⁴⁰⁴ um den Zustand der russischen Zeitschriften zu charakterisieren, den er sogleich optimistisch beurteilt:

Самыя перебранки наших журналов, их неприличные критики, их дикий тон, их странные личности, их вежливости негородския, – все это было похоже на нестройные движения распеленатого ребенка, движения необходимые для развития силы, для будущей красоты и здоровья.⁴⁰⁵

⁴⁰² Vgl. hierzu auch Knight, a.a.O., (2000), S. 52f.; Zdravomyslova, a.a.O., S. 37.

⁴⁰³ Kireevskij ist insbesondere als bedeutender Vertreter der Slavophilen bekannt. In seinen früheren Schriften weicht er jedoch nicht stark ab von der Position, die später mit dem „Westertum“ identifiziert wird (zu dieser Einschätzung vgl. auch V. V. Sapov: Kireevskij Ivan Vasil'evič. In: Russkaja filosofija: Slovar'. Hg. von M. A. Maslin. M. 1995, S. 224f.). In Kireevskijs hier angeführten literaturkritischen Artikel von 1830 scheint sein Standpunkt dem von Čaadaev zu ähneln. So bewertet auch Kireevskij die westeuropäischen Einflüsse auf Russland für positiv und prophezeit aufgrund dieser Einflüsse eine große Zukunft Russlands. Zur Anschauung Kireevskijs um 1830 vgl. auch Leihgton, a.a.O., S. 85-87.

⁴⁰⁴ In *Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1831 god* (Überblick über die russische Literatur des Jahres 1831) wiederholt Kireevskij dies als Metapher in Bezug auf die russische Literatur insgesamt. So lautet sein einleitender Satz: „Наша литература – ребенок, который только начинает чисто выговаривать.“ – „Unsere Literatur ist ein Kind, das gerade erst mit der genauen Aussprache beginnt.“ (I. V. Kireevskij: *Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1831 god*. In: PSS Ivana Vasil'eviča Kireevskago. Tom 1. Hg. von A. I. Košev. [Reprint der Ausgabe M. 1861: Ann Arbor 1983], S. 86-102, hier S. 86).

⁴⁰⁵ I. V. Kireevskij: *Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1829 god*. In: PSS Ivana Vasil'eviča Kireevskago, a.a.O., S. 19-46, hier S. 19.

Das ganze Gezänk unserer Zeitschriften, ihre unschicklichen Kritiken, ihr wilder Ton, ihre sonderbaren Personen, ihre unstädtischen Höflichkeiten – all das glich den unharmonischen Bewegungen eines aus den Windeln gewickelten Kindes, Bewegungen, die notwendig sind für die Entwicklung der Kraft, für zukünftige Schönheit und Gesundheit.

Der mit dem Vergleich des Kindes markierte Entwicklungsstand der russischen Kultur verdeutlicht, dass Kireevskij das diskursive Instrumentarium einsetzt, das die Idee von der „Nation“ formt als einer organischen, gewachsenen Einheit, analog zum menschlichen Individuum bzw. zur sozialen Organisationsform der Familie. Von dieser Parallelisierung der nationalen Gemeinschaft mit dem individuellen Menschen ist es nur ein kleiner Schritt, eine Nation auch geschlechtsspezifisch zu semantisieren (s. unten).

Ähnlich wie Čaadaev marginalisiert auch Kireevskij die eigene Kultur, sieht jedoch zugleich ihr großes Potenzial. So erkennt er beispielsweise in der russischen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts, vermittelt über das Bild eines anthropomorphisierten Russlands, große Fortschritte: „Кажется, кто-то разбудил полусонную Россию. Из лениваго равнодушия она вдруг переходит к жажде образования [...]“⁴⁰⁶ – „Es scheint, als habe irgendjemand das schlaftrunkene Russland geweckt. Von der faulen Gleichgültigkeit geht es plötzlich über zum Durst nach Bildung [...]“

Im Folgenden bespricht Kireevskij Werke von Žukovskij, Karamzin (insbesondere den 12. Band seiner *Istorija Rossijskago Gosudarstva* [Geschichte des Russländischen Staates]), Puškins *Poltava* sowie Lyrik von D. V. Venevitinov. Außerdem geht er auf die Einflüsse westeuropäischer Literaturen ein, die sich in den russischen Werken seiner Ansicht nach widerspiegelten:

Если мы будем разсматривать литературу нашу в отношении к другим Европейским, то найдем в ней соединенное влияние почти всех словесностей. Мы сказали уже, что направление Немецкое и Французское у нас господствующия. Влияние поэзии Английской, особенно Байроновской и Оссиановской, заметно в произведениях многих из наших литераторов. [...] Словесность Италиянская, отражаясь в произведениях Нелединскаго и Батюшкова, также бросила свою краску на многоцветную радугу нашей поэзии. Все это живет вместе, мешается, роднится, ссорится и обещает литературе нашей характер многосторонний, когда добрый гений спасет ее от безхарактерности.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Ebd., S. 20.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 38.

Wenn wir unsere Literatur in Bezug auf andere europäische Literaturen anschauen, so werden wir in ihr den vereinten Einfluss fast aller Literaturen finden. Wir haben schon gesagt, dass die deutsche und französische Richtung bei uns die vorherrschenden sind. Der Einfluss der englischen Dichtung, insbesondere der Byronschen und Ossianischen, ist spürbar in vielen Werken unserer Literaten. [...] Die italienische Literatur, die sich in den Werken von Neledinskij und Batjuškov widerspiegelt, hat auch ihre Färbung auf dem vielfarbigen Regenbogen unserer Dichtung hinterlassen. All dies lebt zusammen, vermischt sich, wird einander verwandt, streitet sich und verspricht unserer Literatur einen vielseitigen Charakter, wenn ein gutes Genie sie aus ihrer Charakterlosigkeit errettet.

Wie Somov, Kjučel'beker und Ševyrev betont auch Kireevskij – wenn auch auf westeuropäische Einflüsse bezogen – das empfangende, absorbierende, integrierende und synthetisierende Wesen der russischen Kultur, was Konnotationen von Weiblichkeit befördert („найдем в ней соединенное влияние“ – „werden wir in ihr den vereinten Einfluss finden“; „Все это живет вместе, мешается, роднится“ – „All dies lebt zusammen, vermischt sich, wird einander verwandt“).

Der folgende utopische Entwurf von der russischen Führungsrolle ähnelt den Prophezeiungen Kjučel'bekers, Ševyrevs und Čaadaevs:

[Россия, V.K.] рождалась, когда другия государства уже доканчивали круг своего умственнаго развития, и где они остановились, там мы начинаем. Как младшая сестра в большой, дружной семье, Россия прежде вступления в свет богата опытностью старших.⁴⁰⁸

[Russland, V.K.] wurde geboren, als die anderen Staaten bereits den Kreis ihrer geistigen Entwicklung beendet hatten, und wo diese anhielten, dort knüpfen wir an. Wie eine jüngere Schwester in einer großen, einigen Familie, ist Russland vor seinem Eintritt in die Welt reich an Erfahrung der Älteren.

Der von Čaadaev und Kireevskij zuvor verwendete Vergleich der russischen Kultur mit einem Kind wird hier durch den mit der jüngeren Schwester ersetzt. Im Folgenden kontrastiert Kireevskij dieses Bild, das Russland als jung und zukunftsweisend identifiziert, mit dem des alten, zugrunde gehende Westens, als erfülle sich ein natürlicher, evolutionärer Prozess:⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Ebd., S. 45.

⁴⁰⁹ Diese Idee vom „Untergang Europas“, die sich ebenso in der nikolaitischen Regierungsideologie niederschlägt (welche die Überlegenheit des orthodoxen, autokratischen Russland gegenüber einem „veralteten Westen“ artikuliert), entstammt dem Denken des europäischen Konservatismus aus der Zeit der Napoleo-

[...] политическое и нравственное усовершенствования равно остановились в ней [Европе, V.K.]; запоздалая мнения, обветшалая формы, как запруженная река, плодоносную страну превратили в болота, где цветут одне незабудки [...].⁴¹⁰

[...] die politische und sittliche Vollendung hielt gleichsam in ihm [Europa, V.K.] an; die verspäteten Meinungen, die veralteten Formen, verwandelten, wie ein gestauter Fluss, das fruchtbare Land in einen Sumpf, wo allein Vergissmeinnicht blühen [...].

Von der „allgemeinen Einschläferung“ („во всеобщем усыплении“),⁴¹¹ die von Russland auf den Westen übergegangen zu sein scheint (s.o. das schlaftrunkene, aber erwachende Russland), seien lediglich zwei junge, frische Völker („два народа, молодые, свежие“) nicht betroffen, so legt Kireevskij weiter dar, nämlich die USA und Russland.⁴¹² Dass Erstere die Führungsrolle übernehmen würden, sei jedoch aufgrund der geografischen und politischen Abgelegenheit sowie der einseitig englisch ausgerichteten Kultur (Russland dagegen nehme vielfältige Einflüsse auf) wenig wahrscheinlich, so dass die ganze Hoffnung auf Russland liege. Der Einfluss der europäischen Staaten habe Russland – so erläutert der Verfasser – auf seinen gesamteuropäischen Charakter vorbereitet und ihm damit die Möglichkeit gegeben, in Zukunft auf ganz Europa einzuwirken. Die „russischen Wesenszüge“, welche sein Land als prädestiniert zur Erfüllung seiner zukünftigen Aufgabe erscheinen ließen, skizziert Kireevskij folgendermaßen:

К той же цели ведут нас гибкость и переимчивость характера нашего народа, его политические интересы и самое географическое положение нашей земли.⁴¹³

Zu dem gleichen Ziel führen uns der geschmeidige und gelehrige Charakter unseres Volkes, seine politischen Interessen und die geografische Lage unseres Landes.

Diese Charakterisierung des russischen Wesens weist wiederum Parallelen zu Čadaevs (negativ bewerteter) Beschreibung des allgemeinen Zustandes Russlands auf („[человек;

nischen Kriege und ging auch über N. M. Karamzins späte publizistische Werke in die öffentlichen Debatten in Russland ein (vgl. Zimbajew, a.a.O., S. 41).

⁴¹⁰ Kireevskij, *Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1829 god*, a.a.O., S. 45.

⁴¹¹ Ebd., S. 46.

⁴¹² Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: ebd.

⁴¹³ Ebd.

V.K.] тогда утрачивает всякую твердость“ – „[der Mensch; V.K.] verliert dann jedwede Festigkeit“).⁴¹⁴ Kireevskij wertet den angeblich „geschmeidigen“ russischen Charakter explizit positiv, als Voraussetzung für die zukünftig führende Rolle, die Russland durch die Aufnahme der europäischen Einflüsse letztlich über Europa (d.h. die Welt) ausüben werde.⁴¹⁵

Kultursemiotisch formuliert, wird damit ein Bild vom zeitgenössischen Russland als (rezeptiver) Peripherie Westeuropas entworfen, dessen spezifisches Wesen gerade in dieser weiblich konnotierten Rezeptivität besteht. In der Zukunft, so die Utopie, wird Russland zum Zentrum avancieren, indem es die absorbierten Anteile synthetisiert.

Diese Zuschreibungen an das Russisch-Nationale bringt Fedor Michajlovič Dostoevskij ein halbes Jahrhundert später zu einem Höhepunkt, als er in seiner berühmten Rede zu Ehren Puškins am 8. Juni 1880 in Moskau diesen zum wahren russisch-nationalen Dichter stilisiert. Während auch die größten europäischen Dichter die fremden Völker vereinnahmten, habe allein Puškin die Fähigkeit bewiesen, sich gänzlich in das „Andere“/„Fremde“ hineinzufühlen, ihm nicht das eigene Nationale überzustülpen, sondern im „Anderen“ aufzugehen und dieses so zu vermitteln, als stamme es von einem Dichter dieser anderen Nationalität:

В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении – Шекспир, Сервантес, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим [...]. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность. [...] Перечтите «Дон-Жуана», и если бы не было подписи Пушкина, вы бы никогда не узнали, что это написал не испанец.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Siehe obiges Zitat; Čaadaev, *Pis'mo pervoe*, a.a.O., S. 328.

⁴¹⁵ Wie Kireevskij gebraucht auch Gogol' in seinem Essay *Neskol'ko slov o Puškine* (Einige Worte über Puškin) von 1832 den Begriff „гибкость“ (Geschmeidigkeit) im Kontext der Bestimmung des russischen Nationalcharakters. Gogol' verwendet diesen Begriff zwar nicht zur Charakterisierung eines „russischen Wesens“ im Allgemeinen, doch in Bezug auf die russische Sprache („сила и гибкость нашего языка“ – „die Kraft und Geschmeidigkeit unserer Sprache“), welche in Puškins Werken in nahezu idealtypischer Weise das Russisch-Nationale verkörpere (Gogol', a.a.O., S. 33).

⁴¹⁶ F. M. Dostoevskij: Puškin (Očerk). In: Ders.: *PSS v tridcati tomach*. Tom 26: *Dnevnik pisatelja*. L. 1984, S. 136-149, hier S. 145f.

In der Tat gab es in den europäischen Literaturen künstlerische Genies von enormer Größe – die Shakespeares, die Cervantes, die Schillers. Zeigen Sie mir jedoch nur einen einzigen unter diesen großen Genies, der über eine solche Fähigkeit zu universeller Feinfühligkeit verfügte, wie unser Puškin. Und diese Fähigkeit, die wichtigste Fähigkeit unserer Nation, teilt er eben mit unserem Volk [...]. Puškin ist der einzige unter den großen Dichtern der Welt, der über die Fähigkeit verfügt, sich gänzlich in einen fremden nationalen Charakter zu verwandeln. [...] Lesen Sie den „Don Juan“, und stünde nicht Puškins Name darunter, so würden Sie nie denken, dass dies kein Spanier geschrieben hat.

Die hier untersuchten Quellen zur „narodnost“-Debatte im literaturkritischen und kulturphilosophischen Bereich sind geprägt von einem selbstmarginalisierenden bzw. selbstorientalisierenden Blick auf das „Eigene“. Eigenschaften, die im Denkmodell „Orientalismus“ dem „Anderen“ – dem „Orient“ bzw. „Weiblichkeit“ – zugeschrieben werden, werden im Diskurs um „narodnost“ zur Selbstdefinition funktionalisiert und teilweise umcodiert: „negativ“ – „positiv“, „eigen“ – „fremd“ / „anders“. Der zeitgenössische Zustand Russlands wird dabei, positiv oder negativ gewertet, als vielfältig, mannigfaltig – unbestimmt, charakter- / formlos etc. beschrieben. Die Imagination „Westen“, so scheint in allen Äußerungen durch, bleibt dabei die Bezugsfolie, von der man sich abzuheben strebt.

Wird die russische Identität als absorbierend, integrierend, universell, synthetisierend bzw. inkorporierend beschrieben – was primär auf westeuropäische (Kireevskij, Čaadaev) oder asiatische Einflüsse (Ševyrev, Kjučel'beker), oder auf alle Ethnien des Zarenreichs (Somov) bezogen werden kann –, so ist dies vor dem Hintergrund eines mit Eindeutigkeit und Exklusion konnotierten „Westens“ zu lesen. Dabei sind die Zuschreibungen an das „Eigene“ in der Regel latent, und nur selten explizit, mit Weiblichkeit konnotiert; allerdings werden damit die Strukturen gelegt, welche in späteren Diskursen deutlicher geschlechtsspezifisch markiert werden.

Die russische nationale Identität wird demnach konstruiert als eine über Integration und Einschluss funktionierende, nicht aber über Abgrenzung und Ausschluss. Insbesondere Somovs Schrift verdeutlicht, dass somit die Idee von der Nation als einer autonomen, kulturellen, gewachsenen Entität mit einer russischen nationalen Identität kompatibel gemacht wird, die sich gerade innerhalb eines imperialen Vielvölkerstaates entfalten kann. Dieser politische Gehalt, der Hintergrund des polyethnischen, expandierenden Zarenreichs, der nur selten ausdrücklich thematisiert wird, ist als Subtext im Diskurs um „narodnost“ mitzulesen.

Hervorzuheben ist überdies, dass in diesem Diskurs immer wieder vehement die Frage aufgeworfen wird, worin denn der spezifisch russische nationale Charakter bestehe. Dabei bleibt der „Westen“ stets die Identifikationsfolie, gegenüber dem man zum einen als ebenbürtig erscheinen möchte und der zum anderen übertrumpft werden soll. Fast alle Äußerungen vermitteln – mehr oder weniger deutlich – die These, dass aktuell die russische Literatur (Kultur) noch kaum von einem Nationalcharakter geprägt ist. Implizit wirft dieser Befund somit auch die Frage nach der eigenen Authentizität auf, die allerdings sogleich durch ein ontologisierendes, meist auf die Zukunft ausgerichtete Modell der kollektiven Identitätsbildung überdeckt wird.

Fludernik zeigt in Bezug auf die Dekolonisierungsprozesse sowie die Verhältnisse von westeuropäischen Nationalstaaten und deren (ehemaligen) Kolonien, dass „in den Nachfolgestaaten des europäischen Imperialismus das Leiden an der eigenen Authentizität ein kulturelles Hauptproblem geworden ist“, während sich die Frage nach Authentizität für westeuropäische Nationalstaaten, die mit keiner übermächtigen Fremdsicht auf sich konfrontiert gewesen seien, kaum stelle.⁴¹⁷ In einem eingeschränkten Sinne lässt die „narodnost“-Debatte ähnliche Tendenzen für russische Diskurse erkennen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass die Qualität sicherlich eine andere ist, da Russland nicht politisch-militärisch, sondern ausschließlich diskursiv vom „Westen“ unterworfen wurde. Eine besondere Dynamik im Fall Russlands ist zudem darin zu vermuten, dass das Zarenreich gerade in dieser Periode seine Position im europäischen Machtgefüge stärkte und zugleich selbst forciert als Kolonisator auftrat.

Abschließend sei noch ein Aspekt angesprochen, der sich vor der Folie postkolonialer Theoriebildung aufdrängt. So legt die Konstruktion der russischen nationalen Identität als eine unterschiedliche Einflüsse aufnehmende, den Begriff der „Hybridität“ zwar nahe; zugleich wird in den Entwürfen jedoch deutlich, dass die „fremden“ / „anderen“ Anteile ausschließlich der russischen Identitätsbildung dienen. Das Primat der russischen (русская) nationalen Identität ist in allen Entwürfen ungebrochen. Das „Eigene“ kann sich in diesen Entwürfen erst entfalten, wenn das „Fremde“ / „Anderere“ vollständig inkorporiert worden ist. Somit kippen die Visionen stets um, hin zu einer Vereinnahmung des „Anderen“. Russland wird – so ist aus den Äußerungen herauszulesen – zukünftig das dominierende Zentrum darstellen, nicht aber einen hybriden Raum von Über-

⁴¹⁷ Monika Fludernik: Selbst- und Fremdbestimmung: Literarische Texte und die Thematisierung von Aus- und Abgrenzungsmechanismen. In: Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hg. von Elisabeth Vogel / Antonia Napp / Wolfram Lutterer. Würzburg 2003 [= Identitäten und Alteritäten; 14], S. 123-143, hier S. 138f.

lagerungen, in dem sich das „Eigene“ und das „Fremde“ gegenseitig durchdringen, eindeutige Zuordnungen kaum mehr möglich und Dichotomien aufgehoben sind.

IV.2 Vielstimmigkeit, Heterogenität, Hybridisierungen und dekonstruktive Verfahren – ausgewählte Werke von A. S. Puškin, M. Ju. Lermontov, E. P. Rostopčina und E. A. Gan

Bislang wurden drei Diskursformationen vorgestellt, die für Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit und, damit verschränkt, für die Bestimmung des kollektiven, nationalen „Eigenen“ und des „Anderen“ von Bedeutung sind: 1. Diskurse um ästhetische Kategorien, die sich in Landschaftsdarstellungen niederschlagen (das Erhabene, das Schöne), 2. Diskurse, die in erster Linie in kolonialen Kontexten zu verorten sind (v.a. Orientalisierungen und die Figurentypen der „Wilden“), und 3. die Konstruktion der russischen nationalen Identität in literaturkritischen und kulturphilosophischen Debatten. Diese Folie von Repräsentationsmodi, die für sich genommen in der Regel homogene und essenzialisierende Identitäts- und Alteritätskonstruktionen generieren, erscheint unerlässlich, um eine Lektüre „gegen den Strich“ vorzunehmen; dabei ist im Folgenden Instabilitäten und Inkonsistenzen nachzuspüren.

Angesichts dieser Vielfalt von Diskursen, Topoi und Narrativen, die zudem geschlechtsspezifisch unterschiedlich codiert sind, stellt sich die Frage, ob der Kaukasus tatsächlich als homogenes „Anderes“ hervorgebracht wird. Möglicherweise zeichnet sich dagegen Vielstimmigkeit und Heterogenität ab, die destabilisierende und subversive Tendenzen befördern können. Zu diesem Zweck werden ausgewählte Werke der Kaukasus-Literatur intensiv analysiert. Dabei ist zu fragen, welche Modelle der kollektiven Identitäts- und Alteritätsbildung angewendet werden. Es ist zu prüfen, ob beispielsweise der Kaukasus in orientalisierender Weise als feminisiertes „Anderes“ gegenüber einem männlich konnotierten „Eigenen“ abgegrenzt wird, und ob dieser Alteritätsentwurf affirmiert oder sein Konstruktcharakter offengelegt wird. Zu prüfen ist etwa, ob sich Instabilitäten in den Entwürfen abzeichnen, ob möglicherweise Topoi „zitiert“ und als solche herausgestellt werden. Zeichnen sich möglicherweise Interaktionen der unterschiedlichen Identitäts- und Alteritätsbildungsmodelle ab? Fließen womöglich sowohl das Denkmodell „Orientalismus“ als auch das Modell der russischen nationalen Identitätsbildung entsprechend der „narodnost“-Debatte in die Kaukasus-Darstellungen ein? Auch ist nach subversiven, dekonstruktiven Verfahren zu fragen, die ontologisierenden Repräsentationen entgegenwirken. Das Augenmerk ist darüber hinaus auf Hybridisierungsprozesse zu richten, die sich in den literarischen Darstellungen niederschlagen können.

IV.2.1 A. S. Puškins *Kavkazskij plennik* – „Und er denkt: das ist ein trügerischer Traum“

Puškins Poem *Kavkazskij plennik* (Der Gefangene im Kaukasus) von 1821/1822 gilt zu Recht als *der* Text, welcher verschiedene Facetten des Kaukasus-Paradigmas wirkungsmächtig in der russischen Literatur der Romantik etabliert. Studien, auch im Kontext der Gender und Postcolonial Studies, haben dieses hochkanonisierte Werk bereits vielfach analysiert und interpretiert, so dass ich mich im Folgenden auf einen Aspekt beschränken kann, dem bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde, und der überdies als wegweisend für die folgenden Textanalysen zu sehen ist.

Wie bereits mehrfach gezeigt wurde, ist das Verspoem von Repräsentationen geprägt, die auf binären Strukturen basieren, eine klare Grenze zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ ziehen und dazu tendieren, die hervorgebrachte Alterität zu essenzialisieren.⁴¹⁸ So wendet der Text den Natur-Kultur-Kontrast an, indem der Kaukasus, der Raum der Tscherkessen, als wilde Natur repräsentiert wird, der auch regeneratives Potenzial birgt. Literarische Orientalisierungen sind insofern ersichtlich, als die Bergbewohner deutlich als Angehörige des Islams dargestellt sind – ein bedeutender Index für den (literarischen) „Orient“ nach Said. Damit kontrastiert das Poem den Gefangenen, Vertreter der russischen, christlichen Kultur, der, motiviert von einem zivilisationskritischen Impuls, das „Andere“ im Kaukasus sucht. Die starke sexuelle Semantisierung – insbesondere weibliche Sexualität –, welche Said als charakteristisch für den literarischen Orientalismus sieht, fällt in *Kavkazskij plennik* in Gestalt der leidenschaftlichen Tscherkessin ins Auge, die sich dem Russen anbietet, der wiederum frei über sie verfügen kann.

Das von Said herausgearbeitete Bild von dekadenten, passiven, reglosen, schwächlichen, femininen, Bequemlichkeit frönenden, einer altersschwachen islamischen Kultur angehörigen Orientalen trifft hier kaum zu. Stattdessen ist in die Repräsentationen der männlichen Tscherkessen als Kollektiv augenscheinlich der ambivalent aufgeladene Figurentypus der „Wilden“ eingeflossen. So zeichnet der Text die Bergbewohner einerseits als ein ihre Freiheit liebendes, ursprüngliches Naturvolk, das vital und gemein-

⁴¹⁸ Auf diese Studien wurde in der Einleitung bereits eingegangen; einige seien an dieser Stelle lediglich nochmals genannt. In Bezug auf den Gender-Aspekt vgl.: Andrew, a.a.O., (1993 und 1995); Sandler, a.a.O.; für den Kontext des Said'schen Orientalismus-Begriffs vgl.: Hokanson, a.a.O., (1994); Greenleaf, a.a.O., (1994); Layton, a.a.O.; außerdem Ebert, a.a.O.

schaftlich inmitten „wilder“ Natur lebt, und andererseits als kriegerisch, barbarisch, hinterlistig und bedrohlich.⁴¹⁹

Die Landschaftsdarstellungen prägen wiederum Repräsentationen, welche dominant die ästhetische Kategorie des Erhabenen transportieren. In das Poem sind somit augenscheinlich Diskurse eingeschrieben, die sich zwar überlagern, die jedoch jeweils binär strukturiert sind und dazu tendieren, den Konstruktcharakter des Entworfenen zu verschleiern.

Darüber hinaus sind allerdings bereits in diesem Poem, das den Beginn des romantischen „Kaukasus-Textes“ markiert, Tendenzen angelegt, die nahelegen, eine Essenz der konstruierten Alterität in Frage zu stellen. Mit dieser Lesart knüpfe ich an die Analyseergebnisse von Frank an, die überzeugend die spezifische Semantik von „Gefangenschaft“ in Puškins Poem analysiert und zeigt, dass der Text auf verschiedenen Ebenen das Gefangensein in der eigenen Kultur, eine geistige bzw. erkenntnistheoretische Gefangenschaft thematisiert und die Frage nach der Möglichkeit interkultureller Kommunikation mit einer gewissen Skepsis diskutiert.⁴²⁰

Kavkazskij plennik hebt zwar jene Dualismen, welche durch die oben genannten Diskurse befördert werden, nicht auf, doch artikuliert der Text in zahlreichen Passagen, zumindest punktuell, eine Distanz zu den produzierten Alteritäten und suggeriert, dass der ontologische Status des „Anderen“ hinterfragt wird bzw. dass an dessen Authentizität oder Erkennbarkeit zu zweifeln ist. Dies kann anhand der Anwendung verschiedener Metaphern und Vergleiche verdeutlicht werden.

So kommentiert die Erzählinstanz den ersten Besuch der Bergbewohnerin bei dem Gefangenen, die Gedanken des Russen wiedergebend: „И мыслит: это лживый сон, / Усталых чувств игра пустая.“⁴²¹ – „Und er denkt: das ist ein trügerischer Traum, / Ein leeres Spiel ermüdeten Gefühle.“ Erweist sich ihr Erscheinen auf der Handlungsebene des Poems zwar als „real“, so schiebt der Text doch eine Ebene ein, die Vorstellungswelt des Gefangenen, die eine Verunsicherung gegenüber der Authentizität der Geschehnisse suggeriert.

Auf ähnliche Weise vermittelt die Erzählinstanz eine Distanz gegenüber dem Dasein des Russen, welches geprägt ist von seiner Tätigkeit als Hirte sowie den nächtlichen

⁴¹⁹ S. ausführlich zu diesen Zuschreibungen im Kontext der „Wilden“ Abschnitt IV.1.2.2 *Die Alteritätsfiguren der „Wilden“* in der vorliegenden Arbeit; zur Darstellung der männlichen Bergbewohner bei Puškin vgl. außerdem insbesondere: Layton, a.a.O., S. 89-98.

⁴²⁰ Vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 68-73.

⁴²¹ Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., Zitat: S. 96, I, V. 118f. In diesem Abschnitt IV.2.1 weiterhin zitiert mit einfacher Seiten-, Teil- und Versangabe in Klammern.

Besuchen der Tscherkessin, wenn sie bemerkt: „За днями дни прошли как тень.“ (S. 97, I, V. 149) – „Die Tage vergingen wie ein Schatten.“ Zunächst wird demnach auf die Fantasie des Helden angespielt, und im Folgenden bricht der Vergleich des „Schattens“ auf bildlicher Ebene den Zugang zum unmittelbaren Geschehen, indem dieses als Abbild repräsentiert wird.

Die Distanz des Russen gegenüber der Tscherkessin, zu einem unmittelbar erfahrbaren „Anderen“, wird insbesondere über die Liebesthematik vermittelt. Diese Distanz ist zwar auch im Kontext der in literarischen Diskursen der Romantik breit repräsentierten *Liebesunfähigkeit* des männlichen Helden zu sehen, doch wirkt sie sich zugleich auf die Repräsentation des Kaukasus aus sowie auf die Frage nach der Möglichkeit, die Alterität adäquat wahrzunehmen. Die Authentizität, der reale Charakter von wahrer, ursprünglicher Liebesfähigkeit, die der Text der leidenschaftlichen Tscherkessin zwar zuschreibt, wird zugleich mit einer skeptischen Note versehen, indem die eigene leidenschaftliche Liebesfähigkeit des Russen, welche in der Vergangenheit angesiedelt wird, als „Traum vergessener Liebe“ bezeichnet wird („сон любви забытой“ [S. 98, I, V. 174]). Diese Skepsis gegenüber „wahrer Liebe“, die Distanz des Russen zur Tscherkessin sowie die Zweifel an der Echtheit der Alterität bzw. der Möglichkeit, diese zu erfassen, werden im zweiten Teil des Poems bestärkt. So klagt der Russe, dass er aktuell die Liebe des Bergmädchens nicht erwidern kann und setzt auch hier das (leitmotivisch gebrauchte)⁴²² „призрак“ – „Gespenst“ in Bezug auf seine vergangenen Hoffnungen ein: „Но поздно: умер я для счастья, / Надежды призрак улетел“ (S. 106, II, V. 64f.) – „Doch zu spät: gestorben bin ich für das Glück, / das Gespenst der Hoffnung flog davon“.

Sodann beschreibt er zunächst die Tscherkessin, die sich ihm leidenschaftlich hingibt, und schildert – wieder in einem Vergleich bzw. in Begriffen, die auf die Vorstellungsbzw. Bildebene verweisen – seine eigene Distanz zu einer unmittelbar wahrnehmbaren Alterität: „Перед собою, как во сне, / Я вижу образ вечно милый; [...] И тайный призрак обнимаю.“ (S. 106, II, V. 82f., 87) – „Vor mir, wie im Traum, / Sehe ich ein ewig liebes Bild; [...] Und ich umarme das geheime Gespenst.“

⁴²² Bereits die rückblickende Schilderung der Umstände, welche den Russen dazu motivierten, den Kaukasus aufzusuchen, bricht einen direkten Zugang zur begehrten „Freiheit“ durch die Verbindung: „С веселым призраком свободы“ (S. 95, I, V. 82) – „Mit einem fröhlichen Gespenst der Freiheit“, was im Folgenden bestärkt wird durch die Umschreibung: „Твой гордый идол обнимал“ (S. 95, I, V. 90) – „Umarmte er dein stolzes Idol“. In Bezug auf die „Freiheit“ verweisen die Begriffe „Gespenst“ sowie „Idol“, so ließe sich auch in diesem Fall interpretieren, mehr auf die Vorstellungsebene, als auf die Essenz dessen, was gesucht wird.

Die eingesetzten Metaphern und Vergleiche, „ein trügerischer Traum“, „wie ein Schatten“, ein „Gespenst“, ein „Traum vergessener Liebe“, das „ewig liebe Bild“, können als Marker dafür gelesen werden, dass das repräsentierte „Anderer“ auf der Ebene der Vorstellung angesiedelt bzw. als Abbild gedeutet wird, zu dem ein unmittelbarer Zugang gebrochen scheint.

Auch die eng an die Kaukasus-Darstellungen Deržavins und Žukovskijs angelehnte Sequenz, welche die erhabene Bergwelt schildert, enthält ein Moment, das den repräsentativen, den (Ab-) Bildcharakter des Kaukasus nahelegt. So übernimmt Puškin zwar das Attribut „великолепный“ – „prachtvoll“ / „großartig“ von Deržavin,⁴²³ doch verbindet er es zu dem Ausruf: „великолепные картины!“ (S. 98, I, V. 193) – „Prachtvolle“ / „großartige Bilder!“ Wiederum wird somit ein unmittelbarer Zugang zum „Anderen“, hier in Gestalt der erhabenen Berglandschaft, in Frage gestellt; dem Russen erscheint der Kaukasus lediglich in der Ferne in Form von (Ab-) Bildern.

Ebenso enthält das geschilderte Verhältnis des russischen Gefangenen zu den Tscherkessen als Kollektiv ein Moment, welches die Lesart stützt, dass eine ontologisierte „Alterität“ in Form von punktuell aufscheinenden Zweifeln in Frage gestellt wird. Zwar stimme ich mit Laytons Lesart überein, dass der Text am Ende des ersten Binnenteils die in barbarische Gewalttätigkeiten umschlagenden Festivitäten der Tscherkessen mit den Grausamkeiten der russischen Praxis des Duellierens parallelisiert, an die der Gefangene sich in diesem Zusammenhang erinnert. Layton interpretiert diese Sequenz allerdings dahingehend, dass die tscherkessische „Alterität“ somit als „untergründiges russisches Selbst“ identifiziert und die Grenze zwischen „Anderem“ und „Eigenem“, aber immer noch in ontologisierender Weise, verwischt wird.⁴²⁴ Dem widerspricht allerdings der in der Parallelisierung zugleich enthaltene Kontrast zwischen tscherkessischer ausgelassener, grausamer Hitze vs. russischer gleichgültiger, barbarischer Kälte.⁴²⁵ Auch in diesem Kontext markiert wiederum eine Metapher, dass das Bild von den Tscherkessen als ein gebrochenes zu verstehen ist. So schildert die Erzählinstanz im Anschluss an die Ausgelassenheiten und Grausamkeiten der Tscherkessen sowie der Russen, was im Kopf des Russen vorgehen möge:

⁴²³ Bei Deržavin: „[...] Великолепный кажут вид“ (Deržavin, *Vozvraščenie grafa Zubova iz Persii*, a.a.O., S. 257, V. 54.) – „[...] Zeigen einen großartigen / prachtvollen Anblick“.

⁴²⁴ Vgl. Layton, a.a.O., S. 95.

⁴²⁵ Vgl. hierzu: Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., S. 102f., I, V. 337-352.

Иль, любопытный, созерцал
 Суровой простоты забавы
 И дикого народа нравы
 В сем верном зеркале читал –

Oder betrachtete er neugierig
 Die Vergnügungen rauer Einfachheit
 Und las er die Sitten des wilden Volkes
 In diesem wahren Spiegel –

(S. 103, I, V. 359-362)

Die Metapher des Spiegels lässt sich insofern in die bereits angeführten Brechungen der Idee einer authentischen Alterität einreihen, als auch dieser lediglich ein gebrochenes, ein Abbild des „Anderen“ verspricht. Die Verbindung „wahrer Spiegel“ kann in diesem Kontext als Oxymoron gedeutet werden, das den Kontrast von „Wahrheit“ / „Authentizität“ vs. „Abbild“ um so mehr unterstreicht.

Bereits dieses, den literarischen „Kaukasus-Text“ der Romantik eröffnende Werk lässt demnach zumindest Ansätze erkennen, in die stark polarisierenden Repräsentationen von „Eigenem“ und „Anderem“ rhetorische Mittel einzuflechten, welche die Authentizität der produzierten Alterität in Frage stellen und somit, wenn auch dezent, Tendenzen sichtbar werden lassen, den Konstruktcharakter des „Anderen“ nicht gänzlich zu verschleiern.⁴²⁶

Vor diesem Hintergrund ist beispielsweise auch die These von Sandler zu relativieren. Sie meint, dass der Text deutlich die Überlegenheit des russischen Gefangenen auf erkenntnistheoretischer Ebene sowie dessen psychologische Freiheit profiliere, während die Tscherkessin zum Opfer des Freiheitsdranges und männlichen Machtstrebens des Russen werde.⁴²⁷ Obwohl *Kavkazskij plennik* zweifellos von diesen ideologisch aufgeladenen Identitäts- und Alteritätsentwürfen geprägt ist, kann diese Eindeutigkeit nicht bestätigt werden. Es zeichnen sich gleichwohl – zumindest ansatzweise – Verfahren ab, die suggerieren, dass der gefangene Russe bzw. die Erzählinstanz an dem ontologischen Status des „Anderen“ zweifeln bzw. an der Möglichkeit, das „Andere“ erfassen zu können.

An weiteren kanonisierten Texten ist nun zu prüfen, ob ähnliche oder auch stärkere Verfahren angewendet werden, die den Kaukasus nicht in ontologisierender Weise als das „Andere“ hervorbringen, die somit Essenzialisierungen entgegenwirken, Konstruktionen von Identität und Alterität destabilisieren oder Hybridisierungsprozesse sichtbar werden lassen.

⁴²⁶ Puškins 1836 publizierte Reiseerzählung *Putešestvie v Arzrum* (Die Reise nach Erzurum) (s. Kap. IV.2.6) wird dieses Verfahren radikalisiert und weitere Techniken anwenden, die Identitäten und Alteritäten in hohem Maße zerlegen.

⁴²⁷ Vgl. Sandler, a.a.O., S. 145-153.

IV.2.2 M. Ju. Lermontovs Verspoem *Izmail-Bej*

Lermontov verfasste sein erstmals posthum (1843) publiziertes Poem *Izmail-Bej* 1832, im Alter von achtzehn Jahren. Der Text wird noch zum Frühwerk des Autors gezählt.

Die bisherigen Interpretationen lassen die Erzähltechnik weitgehend außer Acht und betonen die dichotomen Repräsentationsmodi in dem Verspoem. Nach Sahni wird in *Izmail-Bej* zwar Mitgefühl für das Leid der Bergbewohner und Bergbewohnerinnen, das ihnen von den Russen zugefügt wurde, artikuliert; doch preise die Erzählinstanz die Macht Russlands, indem sie das Zarenreich als „Drittes Rom“ bezeichnet.⁴²⁸ Sahni zufolge ist das Poem insgesamt von Klischees, die aus Puškins Texten bekannt sind, geprägt. Letztlich affirmiert Lermontov – so Sahni weiter – einen eurozentristischen Blickwinkel: Der europäisierte Izmail-Bej kontrastiert mit seinem nicht-europäisierten Bruder, der als grausam und barbarisch dargestellt ist.

Layton vertritt die These, dass in *Izmail-Bej* zwar einerseits deutlich der Orientalismus-Diskurs – besonders der Topos von „orientalischem Machotum“ – affirmiert wird, andererseits aber die Überlegenheit der russischen Kultur sowie eine russische Zivilisierungsmission ideologiekritisch hinterfragt wird.⁴²⁹ Demnach wird dem Helden, dem kaukasischen Bergbewohner, maskuline sexuelle Potenz und militärische Stärke zugeschrieben, wodurch das männliche russische Selbstbewusstsein erschüttert wird. Layton weist überdies darauf hin, dass das grausame Wüten der russischen Einheiten inszeniert wird und dadurch die Legitimation der Eroberung in Frage gestellt wird.⁴³⁰ Sie legt nahe, dass somit die Funktion von „Orientalismus“ als Macht- und Legitimationsdiskurs geschwächt wird.

Das ideologiekritische Element, auf das Layton hinweist, ist augenscheinlich in *Izmail-Bej*. Hervorzuheben ist allerdings, dass eine Umcodierung von „negativ“ / „positiv“, die Layton anhand der Darstellung der russischen Kriegführung herausarbeitet, nicht

⁴²⁸ Vgl. zu Sahnis Lesart: Sahni, a.a.O., S. 58f.

⁴²⁹ Vgl. zu Laytons Interpretation das Kapitel „Early Lermontov and oriental machismo“ in: Layton, a.a.O., S. 133-155, besonders S. 134f, 141-146, 149.

⁴³⁰ Dies bezieht sich insbesondere auf die ersten beiden Strophen des dritten Teils. Darin wird der imperialistische Impetus in der ersten Strophe, der sich in den Diskurs um das „Dritte Rom“ einschreibt, deutlich konterkariert mit der zweiten Strophe, in der die Russen als grausame Schlächter dargestellt werden. Dabei vergleicht die Erzählinstanz zudem einen russischen Soldaten mit einem Raubtier („Как хищный зверь“ – „Wie ein Raubtier“ [M. Ju. Lermontov: *Izmail-Bej. Vostočnaja povest'*. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 3: Poëmy 1828-1834. M. 2000, S. 219-303, hier S. 276, III, 2, V. 1505]). Ein solcher Vergleich aus dem zoologischen Kontext wird in zahlreichen Werken der Kaukasus-Literatur auf die rebellierenden Bergbewohner, nicht aber auf die Russen, angewendet. Die angebliche Zivilisierungsmission Russlands wird somit hinterfragt.

automatisch mit einer Ablösung von bipolaren, essenzialisierenden Repräsentationsmustern einhergehen muss. Zu fragen ist, ob Laytons Deutung der Figur Izmail-Bej als Verkörperung „orientalischen Machotums“ nicht zu kurz greift. Zwar kontrastiert auf einer Ebene tatsächlich der potente, vitale Tscherkess mit dem schwächlichen, bleichen Russen. Doch ist zu prüfen, inwiefern der Text diese Gender-Konstrukte, die mit den kulturellen bzw. nationalen Identitäten verbunden werden, affirmiert, oder ob sich möglicherweise Brüche abzeichnen.

IV.2.2.1 Zum Inhalt

Das in drei Teile gegliederte Verspoem über den titelgebenden Tscherkessen Izmail-Bej ist eingebettet in eine Rahmenhandlung, in der die Erzählinstanz zunächst als lyrisches Ich auftritt und den Kaukasus besingt. Von einem tschetschenischen Greis, dem sie begegnet, erfährt sie eine Geschichte über jenes Bergvolk, dem auch Izmail-Bej angehört. Diese gibt sie im Folgenden wieder. So habe sich, nachdem das glückliche, friedliche und freie Leben der Bergbewohner und Bergbewohnerinnen vom russischen Feind zerstört worden war, fünf Jahre später der Fürst Roslambek gemeinsam mit weiteren verbündeten Fürsten auf einen Rachefeldzug vorbereitet. Zu diesem Zeitpunkt kehrt auch Izmail-Bej, der Bruder von Roslambek, in seine Heimat zurück, um Vergeltung zu üben. Wie man im Weiteren erfährt, war er als Jugendlicher von seinem Vater nach Russland geschickt worden, wo er in den Militärdienst eingetreten war. Erschöpft von dem langen Ritt durch die kaukasischen Berge findet er Quartier bei einem gastfreundlichen Landsmann und dessen Tochter Zara. Von deren Schönheit ist Izmail-Bej entzückt, doch reitet er am nächsten Tag weiter, um sein eigentliches Vorhaben zu realisieren. Auch Zara findet großes Gefallen an dem Tscherkessen und verabschiedet ihn traurig.

Während Izmails Abwesenheit war Roslambek als Fürst anerkannt gewesen, durch Überfälle hatte man Rache an den Russen geübt, neue Dörfer waren gebaut worden. Als Izmail-Bej auftaucht, kommt es zu Machtstreitigkeiten unter den beiden Brüdern. Die Anhänger Izmail-Bejs wagen zunächst jedoch nicht, sich zu ihm zu bekennen. Eine zufällige Begegnung mit einem russischen Soldaten, der sich verirrt hat, konfrontiert Izmail, der allein unterwegs ist, mit seiner Vergangenheit in Russland, wo er die Braut dieses Russen verführt hatte. Den Betrogenen beschäftigt nur eins: Er will den Tscher-

kessen, der seine geliebte Frau ins Verderben geführt hat, töten, erkennt in seinem Gegenüber jedoch nicht den Übeltäter. Nachdem Izmail ihn zum russischen Lager geführt hat, gibt er sich schließlich als der Gesuchte zu erkennen und verschwindet schnell.

Die Tscherkessen haben sich mittlerweile, zugunsten von Izmail, von Roslambek abgewendet. Unter seinen Anhängern ist auch Selim, wie sich später herausstellt die verkleidete Zara, der / die dem Fürsten nicht mehr von der Seite weicht. In einer blutigen Schlacht gegen die Russen und Kosaken kämpft Izmail heldenhaft und köpft u.a. den russischen Soldaten, der sich an ihm wegen der Frau rächen wollte. Während der weiteren Kampfhandlungen wird der Tscherkese selbst schwer verletzt; Selim versorgt den Ohnmächtigen, bis dieser schließlich wieder zu sich kommt. Nun gibt sich Selim als Zara zu erkennen, und das Paar liebt sich leidenschaftlich.

Zwei Jahre vergehen, während derer die Kämpfe zwischen den Russen und den Bergbewohnern andauern. Zara ist inzwischen verschwunden; die Brüder haben sich anscheinend wieder versöhnt. Doch unerwartet erschießt Roslambek schließlich seinen Bruder. Auf der Brust des Leichnams findet man eine blonde Locke sowie einen russischen Orden, das Georgskreuz, das irrtümlicherweise als Symbol des Christentums interpretiert wird, woraufhin die Tscherkessen sich verraten fühlen und sich weigern, den Toten nach muslimischem Glauben zu beerdigen.

IV.2.2.2 Affirmation von bipolaren Repräsentationsmustern

Richtet man das Augenmerk in der Analyse des Poems auf bipolare Repräsentationsmodi, die das „Andere“ – tendenziell ontologisierend – als „Nachtseite“ des „Eigenen“ hervorbringen, so wird man schnell fündig: Die Darstellung des Kaukasus und der Tscherkessen wendet den Natur-Kultur-Kontrast an und darüber hinaus, sehr produktiv, Orientalisierungen. Dabei überlagern sich in den Repräsentationen des Kaukasus und der Bewohner/innen die Topoi „Orient“ / „Süden“ vs. „Okzident“ / „Norden“. Die orientalisierten Figuren sind zudem geprägt vom Typus des „Wilden“. Diese Interferenzen bewirken an sich noch keine Destabilisierung binärer Strukturen.

Der Untertitel, „Восточная повесть“ – „Orientalische Novelle“, und das dem ersten Teil vorangestellte Motto aus Byrons Verspoem *The Giaour* (1813) rufen gleich zu Beginn den literarischen Orient-Topos der Romantik auf. Zugleich semantisiert das lyrische

Ich,⁴³¹ das auf seine Kindheitserlebnisse in dieser Region Bezug nimmt, den Kaukasus als „südlich“: „И долго мне мечталось с этих пор / Все небо юга да утесы гор.“⁴³² – „Und lang träumte ich seit dem Zeitpunkt / vom Himmel des Südens und den Felsen der Berge.“ „Юг“ / „южный – „Süden“ / „südlich“, so wird im Folgenden deutlich, ist dabei insbesondere mit Leidenschaft, Vitalität und Temperament konnotiert.

Nach den fünf einleitenden Strophen entwirft die Erzählinstanz eine naturverbundene Gemeinschaft der kaukasischen Bergbewohner/innen in einer Epoche, die als unwiederbringlich vergangen markiert ist.⁴³³ Die Beschreibung der menschlichen Gemeinschaft – die friedlichen Dörfer blühten, es herrschte (Gast-) Freundschaft, die (männlichen) Tscherkessen waren glücklich und frei, die Frauen schön, man war fröhlich – verweist deutlich auf den von Rousseau geprägten, für einen absoluten Naturzustand stehenden Topos der glücklichen Naturkinder. Die Einbettung in eine „reine Natur“ („у чистых вод“ [S. 223, I, 6, V. 87] – „am sauberen Wasser“) deutet dabei metaphorisch auf eine nicht zivilisatorisch verformte Lebensweise. Nun leitet die Erzählinstanz zu einer Epoche über, die diesen Zustand beendet und von kriegerischen Kontakten mit den Russen geprägt ist.

Die Erzählinstanz semantisiert dabei den kaukasischen Raum, den Izmail-Bej auf seinem Weg in die Heimat durchreitet, als orientalisch:

Кругом, налево и направо,	Ringsherum, links und rechts,
Как бы остатки пирамид,	Als seien es Überreste von Pyramiden,
Подъемлясь к небу величаво,	Aufsteigend zum erhabenen Himmel,
Гора из-за горы глядит;	Schaut ein Berg hinter einem anderen hervor;

(S. 226, I, 10, V. 183-186)

Dieser Vergleich der Berge mit Überresten von Pyramiden, der das für den Orientalismus-Diskurs nach Said zentrale Ägypten aufruft, wird im Folgenden bestärkt: „Пестрей восточного ковра / Холмы кругом [...]“ (S. 233, I, 19, V. 363f.) – „Bunter als ein orientalischer Teppich / Sind die Hügel ringsherum [...]“. In diese „orientalisch“ markierte Landschaft wird darüber hinaus an anderer Stelle eine Moschee integriert, die

⁴³¹ Für den Beginn des Poems scheint die Bezeichnung „lyrisches Ich“ angemessen, während es im weiteren Verlauf mehr die Funktion einer „Erzählinstanz“ übernimmt.

⁴³² M. Ju. Lermontov: Izmail-Bej. Vostočnaja povest'. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 3: Poëmy 1828-1834. M. 2000, S. 219-303, hier S. 220, I, 1, V. 5f. Seiten-, Teil-, Strophen- und Versangaben auch im Folgenden von Abschnitt IV.2.2 zitiert nach dieser Ausgabe.

Der intertextuelle Bezug zu den von Lermontov später verfassten Gedichten *Tebe, Kavkaz...* (I und II), in denen ebenfalls der Kindheitstopos aufgerufen wird, ist in diesen Versen deutlich.

⁴³³ Siehe hierzu das diese Sequenz einleitende „Давным-давно“ (S. 167, I, 6, V. 1) – „Es war einmal“.

während des Bairam-Festes hell erleuchtet ist – weitere Indizes für die islamische Kultur (vgl. S. 252, II, 7, V. 890-894).

Die Figur Izmail-Bej, die als Anhänger des muslimischen Glaubens für den „Orient“ steht, wird darüber hinaus dem „Süden“ zugeordnet. So sieht die Erzählinstanz, als sie auf die Kindheit Izmail-Bejs eingeht, in dessen „flammender Seele“ („Он обладал пылающей душой“ [S. 251, II, 5, V. 860] – „Er hatte eine flammende Seele“) eine Widerspiegelung der „Stürme des Südens“ („И бури юга отразились в ней“ [S. 251, II, 5, V. 861] – „Und die Stürme des Südens spiegelten sich in ihr wider“). Auch in die Naturerscheinungen, welche beschrieben werden, nachdem Izmail-Bej schwer verletzt aus der Schlacht gegen die Russen fortgetragen wird, projiziert die Erzählinstanz als „südlich“ attributierte Leidenschaft hinein:

Они [облака; V.К.] бегут вперед, назад,
И мнится, что под солнцем юга
В них страсти южные кипят!

(S. 296, III, 27, V. 2084-2086)

Sie [die Wolken; V.К.] laufen vor, zurück,
Und es dünkt, dass unter der Sonne des Südens
Südliche Leidenschaften in ihnen kochen!

Der Text verknüpft die mit südlicher Leidenschaft konnotierten Wolken zudem mit der einige Strophen darauf folgenden sexuellen Begegnung Izmails und Zaras, welche sich wiederum unmittelbar in der Natur widerspiegelt: „Во всей природе дышит сладострасть“ (S. 301, III, 33, V. 2197) – „In der ganzen Natur atmet Leidenschaft“. Die Erzählinstanz verschränkt somit die dem „Süden“ zugeordneten Figuren aufs Engste mit der wiederum anthropomorphisierten „Natur“ und stellt damit die „Naturverbundenheit“ des Bergbewohners und der Bergbewohnerin heraus.

Der als „orientalisch“ / „südlich“ konzeptualisierte kaukasische Raum wird explizit dem „okzidental“ / „nördlichen“ russischen gegenübergestellt. So beschreibt die Erzählinstanz den von seinem Aufenthalt in Russland geprägten Izmail, als dieser in seine Heimat zurückkehrt:

Но смуглый цвет почти исчез
С его ланит; снега и вьюга
И холод северных небес,
Конечно, смыли краску юга, [...]

Но горе, горе, если он, [...]
Развратом, ядом просвещенья
В Европе душной заражен!

(S. 228, I, 12, V. 223-226, 237, 239f.)

Aber die Bräune ist fast verschwunden
 Von seinen Wangen; der Schnee, der Schneesturm
 Und die Kälte der nördlichen Himmel,
 Wuschen natürlich die Farbe des Südens ab, [...]
 Doch wehe, wehe, wenn er [...]
 Von dem Laster, dem Gift der Aufklärung
 Im stickigen Europa angesteckt wurde!

Die mit dem „Westen“ verbundene Aufklärung wird dabei – mit einem zivilisationskritischen Impetus – negativ gewertet.

In die als „orientalisch“ dargestellten muslimischen Bergbewohner fließen Charakterisierungen ein, die dem Figurentypus der (ambivalent besetzten) „Wilden“ zugeordnet werden können. So führt die Erzählinstanz die Tscherkessen als freiheitsliebend, naturnah, räuberisch, gesetzlos und kampfbereit ein:

И дики тех ущелий племена,
 Им бог – свобода, их закон – война,
 Они растут среди разбоев тайных,
 Жестоких дел и дел необычайных;

(S. 221, I, 3, V. 41-44)

Und für die wilden Stämme dieser Schluchten
 Ist der Gott die Freiheit und ihr Gesetz der Krieg,
 Sie wachsen zwischen heimlichen Raubzügen,
 Grausamen Taten und ungewöhnlichen Taten;

Die Gefolgschaft Roslambeks, die sich später Izmail-Bej anschließt, wird positiv konnotiert und zivilisationskritisch angewendet als naturnah, frei und aufrichtig sowie als einfach und nicht verbildet repräsentiert („Так отвечал Селиму сын природы – / А леть была чужда степей свободы!..“ [S. 292, III, 22, V. 1946f.] – „So antwortete der Natursohn Selim – / Und Schmeichelei war den Steppen der Freiheit fremd!..“; „людей с умом простым“ [S. 273, II, 32, V. 1447] – „der Menschen mit einfachem Verstand“).

Roslambek verkörpert dagegen insbesondere das bedrohliche, hinterlistige und grausame Element dieses Kippbildes. So vergleicht er metaphorisch, einen Rachefeldzug gegen die Russen planend, die militärische Stärke der Bergbewohner mit dem von Wasserfällen, womit die Bergbewohner als naturnah, bedrohlich und ungebändigt charakterisiert werden: „В тиши ночной / Мы нападём на их отряды, / Как упадают водопады

[...]’“ (S. 257, II, 14, V. 1046-1048) – „In der nächtlichen Stille / Werden wir auf ihre Einheiten fallen, / Wie die Wasserfälle fallen [...]’“. Der Bruder Izmailis erweist sich zudem als äußerst tückisch, listig („лукавый Росламбек“ [S. 248, II, 2, V. 797] – „der hinterlistige Roslambek“) und grausam:

И, возвратясь в аул, на пир кровавый
Он пленников дрожащих приводил,
И уверял их в дружбе, и шутил,
И головы рубил им для забавы.

(S. 248f., II, 2, V. 801-804)

Und, in den Aul zurückgekehrt, zum blutigen Gelage
Führte er zitternde Gefangene,
Und beteuerte ihnen seine Freundschaft, und scherzte,
Und schlug ihnen zum Vergnügen die Köpfe ab.

Dass Roslambek sich an Grausamkeiten erfreut, wird formal dadurch unterstrichen, dass „кровавый“ (V. 801) – „blutig“ und „забавы“ (V. 804) – „Vergnügen“ Reimpartner bilden. Darüber hinaus suggeriert der umfassende Reim, dass das Scherzen und die Freundschaft eng mit Gewalttätigkeit verknüpft werden. Auch die Alliteration in „дрожащих“ (V. 802) – „zitternde“ und „дружбе“ (V. 803) – „Freundschaft“ weist lautlich auf die enge Verbindung von Schrecken / Angst und sozialer Bindung, mit welcher die Gefangenen konfrontiert werden.

In den Figurentypus des „Wilden“ fügt sich z.T. auch der Held Izmail-Bej. So schreibt die Erzählinstanz auch ihm ein naturgegeben grausames Verhalten zu, das durch eine leichte Provokation hervorgerufen werden kann. So tötet er beispielsweise kurzerhand einen Kosaken, den er zufällig trifft:

Казак умолк, но что с тобою,
Черкес? зачем твоя рука
Подъята с шашкой роковою?
Прости улыбку казака!
Увы! свершилось наказание...
В крови, без чувства, без дыханья
Лежит насмешливый казак.
Черкес глядит на лик холодный,
В нем пробудился дух природный –
Он пощадить не мог никак,
Он удержать не мог удара.

(S. 230, I, 15, V. 283-293)

Der Kosak verstummte, aber was ist mit dir,
 Tscherkesse? Weshalb ist deine Hand
 Erhoben mit dem verhängnisvollen Säbel?
 Verzeih das Lächeln des Kosaken!
 O weh! Die Strafe ist vollbracht...
 Im Blut, ohne Besinnung, ohne Atmung
 Liegt der spöttische Kosak.
 Der Tscherkesse schaut auf das kalte Gesicht,
 In ihm war der natürliche Geist erwacht –
 Er konnte sich nicht erbarmen,
 Er konnte den Schlag nicht zurückhalten.

Die Anapher bzw. der Parallelismus in den Versen 292 und 293 betonen dabei die Unfähigkeit des Tscherkessen, seine Aggressionen zu zügeln.

Darüber hinaus unterstreichen die Vergleiche mit Tieren die „natürliche Wildheit“ Izmail-Bejs: „Он черной птицею мелькнул“ (S. 231, I, 16, V. 312) – „Wie ein schwarzer Vogel tauchte er auf“; und in der Schlacht gegen die Russen kämpft er „wie ein junger Löwe“ („Как юный лев“; S. 290, III, 20, V. 1912).

Auf den ersten Blick scheint Izmail-Bej tatsächlich als Gegenfigur inszeniert zu sein, auf die unmittelbar das abgespaltene „Eigene“ projiziert wird. Die genauere Betrachtung der Funktion der Erzählinstanz und der Erzähltechnik wird klären, ob auf dieser Ebene ein solch eindeutiger Alteritätsentwurf bestärkt wird.

IV.2.2.3 Ästhetische Distanz, Infragestellen von Identität, Hybridisierungstendenzen

Hinsichtlich der Vermittlung der Geschichte von den Tscherkessen und dem Helden Izmail-Bej ist bemerkenswert, dass fast der gesamte Text als Zitat ausgelegt wird. So führt das lyrische Ich in Strophe IV des ersten Teils einen alten Tschetschenen ein, der ihm eine Geschichte über die Tscherkessen erzählte:

Темны преданья их. Старик чеченец,
 Хребтов Казбека бедный уроженец,
 Когда меня чрез горы провожал,
 Про старину мне повесть рассказал.
 (S. 221, I, 4, V. 51-54)

Dunkel sind ihre Überlieferungen. Ein tschetschenischer Greis,
 Ein armer Gebürtiger der Kasbek-Gebirgskette,
 Erzählte mir eine Geschichte über die alte Zeit,
 Als er mich durch die Berge führte.

Das durch den syntaktischen Einschnitt in Vers 51 bewirkte Einhalten im Versrhythmus, das sowohl die „Überlieferungen“ als auch den „Tschetschenen“ hervorhebt, kann als Signal für die folgende erzähltechnische Modulation gedeutet werden.

Indem das lyrische Ich den tschetschenischen Greis nahezu mit der ebenso als uralt semantisierten „Natur“ identifiziert, inszeniert es zugleich seine eigene Distanz zu seinem Weggefährten wie auch zu dessen „Naturzustand“:

И под столетней, мшистою скалою
 Сидел чечен однажды предо мною;
 Как серая скала, седой старик,
 Задумавшись, главой своей поник...
 Быть может, он о родине молился!
 И, странник чуждый, я прервать страшился
 Его молчанье и молчанье скал:
 Я их в тот час почти не различал!

(S. 222, I, 4, V. 67-74)

Und unter dem jahrhundertealten, bemoosten Felsen
 Saß der Tschetschene einmal vor mir;
 Wie ein grauer Felsen, senkte der grauhaarige Greis,
 Nachdenkend seinen Kopf...
 Vielleicht betete er für die Heimat!
 Und ich, ein fremder Wanderer, fürchtete mich, (ihn) zu unterbrechen
 Sein Schweigen und das Schweigen der Felsen:
 Ich konnte sie in jener Stunde kaum unterscheiden!

Der Vergleich mit dem Felsen integriert den Tschetschenen gleichsam organisch in die Natur. Die Alliteration unterstreicht auf lautlicher Ebene die enge Verbindung zwischen dem Einheimischen und dem Felsen, der pars pro toto für die Natur steht: „Как серая скала, седой старик“ (V. 69) – „Wie ein grauer Felsen, der grauhaarige Greis“. Die gleiche Funktion hat der Chiasmus in Vers 73, der den Kaukasier wiederum mit der Natur verschränkt („Его молчанье и молчанье скал“ – „Sein Schweigen und das Schweigen der Felsen“). Der Tschetschene und die Natur, die beide als „uralt“ / „vergangen“ markiert sind, bilden nahezu eine Einheit und stehen somit dem lyrischen Ich gegenüber.

Die nächste Strophe verdeutlicht, dass sich der tschetschenische Greis als Quelle der folgenden Erzählung erweist, die allerdings nicht unmittelbar, sondern über die Erzählinstanz vermittelt wird:

Его рассказ, то буйный, то печальный,
 Я вздумал перенести на север дальный:
 Пусть будет странен в нашем он краю,
 Как слышал, так его передаю!

(S. 222, I, 5, V. 75-78)

Seine Erzählung, mal heftig, mal traurig,
 Gedachte ich (plötzlich) in den fernen Norden hinüberzutragen:
 Wenn sie auch in unserer Gegend seltsam sein wird,
 So wie ich sie gehört habe, so gebe ich sie wieder!

Diese Verse können als erzähltechnische Schlüsselsequenz verstanden werden: Bereits zuvor hat das lyrische Ich eine Distanz zu dem Einheimischen inszeniert; nun bricht es seinen unmittelbaren Zugang zur Geschichte des alten Tschetschenen, indem es diese (von ihm selbst wiedergegebene) Erzählung als ein Objekt der Übertragung kennzeichnet. Der folgende Entwurf kaukasischer Alterität, der von Stereotypen geprägt ist, die im Kontext von „ursprünglicher Natur“, dem „Orient“ sowie von „Wilden“ zu verorten sind, wird somit von einer ästhetischen Distanz ummantelt.

Die Verse 77 und 78: „Пусть будет странен в нашем он краю, / Как слышал, так его передаю!“ – „Wenn sie auch in unserer Gegend seltsam sein wird, / So wie ich sie gehört habe, so gebe ich sie wieder!“, signalisieren, dass der Transfer der (als originär kaukasisch ausgegebenen) Erzählung – auch wenn diese nicht verändert wird – in einen anderen kulturellen Kontext hinein eine andere Bedeutung tragen wird. Es wird nahegelegt, dass das Zeichen seine Bindung an seine ursprüngliche Bedeutung verlieren, Differenz generieren wird. Die Aneignung – so ließe sich im Sprachgebrauch der Postcolonial Studies dieser Ausruf paraphrasieren – wird mit einem Hybridisierungsprozess einhergehen. Der nächste Schritt dieser Lesart deutet die Verse des lyrischen Ichs dahingehend, dass das ontologisch „Andere“, der authentische Kaukasus für die russische Kultur kaum kommunizierbar ist.

Auch auf der Ebene der Figurendarstellung lassen sich Tendenzen erkennen, die Hybridisierungsprozesse repräsentieren bzw. essenzialisierenden Deutungen entgegenwirken. So führt die Erzählinstanz den Helden Izmail-Bej in Strophe 12 des ersten Teils ein – verunsichert über die ethnische Identität des Reiters:

211 Кто ж этот путник? русский? нет.
 212 На нем чекмень, простой бешмет,
 213 Чело под шапкою косматой;
 [...]

220 И как же горца на седле
 221 Не различить мне с казаками?
 222 Я не ошибся – он черкес!
 223 Но смуглый цвет почти исчез
 224 С его ланит; снега и вьюга
 225 И холод северных небес,
 226 Конечно, смыли краску юга,
 227 Но видно все, что он черкес!
 228 Густые брови, взгляд орлиный,
 229 Ресницы длинны и черны,
 230 Движенья быстры и вольны;
 [...]

237 Но горе, горе, если он,
 238 Храня людей суровых мненья,
 239 Развратом, ядом просвещенья
 240 В Европе душею заражен!
 241 Старик для чувств и наслажденья,
 242 Без седины между волос,
 243 Зачем в страну, где все так живо,
 244 Так беспокойно, так игриво,
 245 Он сердце мертвое принес?..

(S. 227f. I, 12, V. 211-213, 220-230, 237-245)

211 Wer ist denn dieser Wanderer? Ein Russe? nein.
 212 Er trägt einen Tschekmen, einen einfachen Beschmet,
 213 Seine Stirn unter einer zottigen Mütze;
 [...]

220 Und wie sollte ich einen Bergbewohner im Sattel
 221 Nicht von einem Kosaken unterscheiden können?
 222 Ich irrte mich nicht – er ist Tscherkesse!
 223 Aber die Bräune verschwand fast
 224 Von seinen Wangen; Schnee und Schneesturm
 225 Und die Kälte der nördlichen Himmel
 226 Wuschen natürlich die Farbe des Südens ab,
 227 Aber es ist immer noch zu sehen, dass er Tscherkesse ist!
 228 Dichte Brauen, Adlerblick,
 229 Die Wimpern lang und schwarz,
 230 Die Bewegungen schnell und frei;
 [...]

237 Doch wehe, wehe, wenn er,
 238 Die Meinungen der rauen Menschen bewahrend,
 239 Von dem Laster, dem Gift der Aufklärung
 240 Im stickigen Europa angesteckt wurde!
 241 Ein Greis für Gefühle und Genüsse,

242 Ohne Grau in seinem Haar,
 243 Warum brachte in das Land, wo alles so lebhaft,
 244 So unruhig, so ausgelassen ist,
 245 Er ein totes Herz?..

Zunächst beschreibt die Erzählinstanz äußerliche Merkmale, die Aufschluss über die ethnische Zugehörigkeit der Figur geben sollen, und wendet sich dann dem Verhalten bzw. der emotionalen Charakterisierung zu. In allen Bereichen scheinen sich die Zuschreibungen zu überlagern. So deutet für die Erzählinstanz die Kleidung auf die tscherkessische Identität des Reiters; sie vermisst allerdings die dunkle Hautfarbe, die ihrer Meinung nach auf einen Bergbewohner schließen ließe. Zwar scheinen der Blick sowie die freien und flinken Bewegungen den Mann als Bergbewohner auszuweisen, doch wird im Folgenden deutlich, dass diese Eigenschaften mit emotionaler Armut und Temperamentlosigkeit interferieren. Letzteres wird wiederum mit „westlicher Aufklärung“, die als „Rationalität“ gedeutet werden kann, in Verbindung gebracht. Das mit „Norden“ und „Kälte“ semantisierte Russland sowie das „stickige Europa“ kontrastieren dabei deutlich mit dem Kaukasus, der mit „Süden“ semantisiert ist und dessen Bewohnern Freiheit, Vitalität und Temperament zugeschrieben werden.

Jene Merkmale, die auf eine Überlagerung der tscherkessischen Identität mit der russischen weisen, werden dabei als Mangel beschrieben. So werden beispielsweise die Prädikate „исчез“ (V. 223) – „verschwand“⁴³⁴ und „смыли“ (V. 226) – „abwuschen“ verwendet. Überdies weist der metaphorisch zu deutende Vers 241 auf einen Mangel, der emotionale Armut mit dem Alter konnotiert: „Старик для чувств и наслажденья“ – „Ein Greis für Gefühle und Genüsse“. An exponierter Stelle, am Strophenende, wird die von Identitätsüberlagerungen geprägte Figur explizit mit dem Tod in Verbindung gebracht: „Он сердце мертвое принес?..“ (V. 245) – „Brachte er ein totes Herz?..“⁴³⁵ Der folgende erste Vers der nächsten Strophe: „Как наши юноши, он молод“ (S. 228, I, 13, V. 246) – „Wie unsere Jünglinge, ist er jung“ unterstreicht nochmals das Bild eines vor seiner Zeit gealterten jungen Mannes.⁴³⁶ Es scheint demnach, dass sich die unterschiedlichen Identitäten, welche dieser Figur zugeschrieben werden, nicht produktiv zu einer neuen, homogenen Identität verbinden.

⁴³⁴ Das Prädikat „исчез“ wird durch seine Stellung am Versende, das zugleich als Reimträger zu „черкес“ aus Vers 12 fungiert, besonders betont.

⁴³⁵ Dies kann allerdings auch, wenn man die folgenden Informationen zu Izmails Aufenthalt in Russland berücksichtigt, dahingehend gedeutet werden, dass der Held die Russin liebt und nun unter Liebeskummer leidet. Die Figurendarstellung ist augenscheinlich vielschichtig angelegt.

⁴³⁶ S. hierzu auch die Darstellung Pečorins als Hybrid, der ebenfalls als puppenhaft-tot erscheint (Kap. IV.2.3 in der vorliegenden Arbeit).

Die Tendenz, die Identität des Helden aufzulösen, zeichnet sich auch im zweiten Teil des Poems ab. Dabei wird ein erzähltechnischer Kunstgriff angewendet, der die Identität Izmails in hohem Maße destabilisiert. So führt die Erzählinstanz den russischen Soldaten ein, der sich verirrt hat, und zufällig auf den tscherkessischen Helden trifft. Der betroffene Russe charakterisiert nun den Kaukasier als potenten, männlichen Liebhaber, der ohne soziale Konsequenzen zu ziehen, die Braut dieses Russen verführt hat. Dabei erkennt der russische Soldat in seinem Gesprächspartner nicht den gesuchten Übeltäter. In Auszügen sei das Bild anarchischer, wilder Männlichkeit zitiert, das der Russe von Izmail-Bej zeichnet:

Для наших женщин он был яд!
Воспламенив их воображенье,
Повелевал он без труда,
И за проступок наслажденье,
Не почитал он никогда;
(S. 266f., II, 23, V. 1255-1259)

Für unsere Frauen war er Gift!
Nachdem er ihre Fantasie entzündet hatte,
Befahl er ohne Mühe,
Und für ein Vergehen hielt er
Seinen Genuss niemals;

Любовью женщин, их тоской
Он веселился как игрой;
Но избежать его искусства
Не удалось ни одной.
(S. 267, II, 23, V. 1263-1266)

Mit der Liebe der Frauen, ihrer Sehnsucht
Vergnügte er sich, als sei es ein Spiel;
Aber seiner Kunst zu entgehen
Gelang keiner.

Меж тем как в дальном я краю
Искал в боях конца иль славы,
Сластолюбивый и лукавый,
Он сердце девы молодой
Опутал сетью роковой.
(S. 268, II, 25, V. 1297-1301)

Während ich in der Ferne
In den Kämpfen den Tod oder Ruhm suchte,
Ungarnte er, wollüstig und listig,
Das Herz des jungen Mädchens
Mit einem verhängnisvollen Netz.

[...] ведал он,
Что быть не мог ее супругом,
Что разделял их наш закон,
И обольщенная упала
На грудь убийцы своего!
(S. 268, II, 25, V. 1309-1313)

[...] er wusste,
Dass er nicht ihr Gatte sein konnte,
Dass sie unser Gesetz trennte,
Und die Verführte fiel
An die Brust ihres Mörders!

Но скоро скуку пресыщенья
Постиг виновный Измаил!
(S. 269, II, 26, V. 1316f.)

Aber bald erfuhr der schuldige Izmail
Den Trübsinn der Übersättigung!

Оставил жертву обольститель
И удалился в край родной,
[...].
(S. 269, II, 26, V.1320f.)

Der Verführer ließ sein Opfer zurück
Und zog sich in seine Heimat zurück,
[...]

Hervorzuheben ist, dass der Text diese Charakterisierung mehrfach erzähltechnisch bricht. So erzählt der tschetschenische Greis eine Geschichte, welche die russische (auktoriale) Erzählinstanz wiedergibt; in der Binnenhandlung wird der russische Soldat eingeführt, der einen leidenschaftlichen, potenten, russische Frauen verführenden Tscherkessen zeichnet.⁴³⁷ Dass es sich bei dem Bild des leidenschaftlichen und gewissenlosen Liebhabers, von dessen Wahrhaftigkeit der Russe überzeugt ist, um eine Imagination handelt, legt nicht nur die erzähltechnische Brechung nahe. Darüber hinaus gibt sich die Erzählinstanz explizit distanziert gegenüber diesem, dem Russen in den Mund gelegten Bild, wie in folgenden Versen deutlich wird:

И долго русский говорил	Und lang sprach der Russe
Про месть, про счастье, про измену:	Über Rache, über Glück, über Verrat:
Его не слушал Измаил.	Ihm hörte Izmail nicht zu.
Лишь знает он да Бог единый,	Nur er und der eine Gott wissen,
Что под спокойною личиной	Was unter der ruhigen Maske
Тогда происходило в нем.	Damals in ihm geschah.

(S. 270, II, 27, V. 1351-1356)

Die Metapher der Maske (V. 1355) sowie die Bemerkung, dass es Instanzen gibt, die um die wahren inneren Vorgänge Izmails wissen, legen zunächst nahe, dass eine Identität des Tscherkessen existiere, die allerdings im Verborgenen liegt. Doch unternimmt die Erzählinstanz im Weiteren keinen Versuch, eine „echte“, „wahre“ Identität Izmail-Bejs zu definieren.⁴³⁸ Es bleibt somit eine Figur übrig, dessen identitätsbildende Züge sich

⁴³⁷ Dieser Topos korrespondiert zudem mit der Charakterisierung Izmail-Bejs als naturgegeben grausamen „Wilden“ durch die Erzählinstanz in Teil I des Poems (s.o.). In dem Text werden demnach Schablonen aufgerufen, die dann wieder gebrochen werden.

⁴³⁸ Es sei an dieser Stelle auf Butlers Anmerkungen zur „Maskerade“ hingewiesen. So führt sie aus – in Bezug auf die Frage nach einer Essenz von „Weiblichkeit“ –, dass der Begriff der „Maskerade“ ambivalent ist. Einerseits suggeriere die „Maske“, dass sich hinter ihr eine Essenz von Identität verberge. Andererseits könne die „Maskerade“ dekonstruktiv angewendet werden, wenn verdeutlicht wird, dass sie jenes, was angeblich hinter ihr liege, erst generiere (vgl. Butler, a.a.O., S. 78-81). Die Darstellung Izmail-Bejs weist deutlich in letztere Richtung, denn eine Essenz von Identität hinter der „Maske“ des Helden wird kaum geliefert, die Repräsentation einer „wahren“ Identität wird verweigert.

Dagegen birgt die über die Figur Zara inszenierte Gender-Maskerade kaum subversive Tendenzen. Lermontov bezieht sich mit diesem Motiv intertextuell auf Byrons Verspoem *Lara* von 1814, aus dem ein Zitat als Motto dem dritten Teil von *Izmail-Bej* vorangestellt ist. Wie der Page Kaled (der / die sich später als Frau entpuppt) in Byrons Poem dem Feudalherrn Lara folgt und ihm ergeben ist, so verkleidet sich ganz ähnlich bei Lermontov die Figur Zara als Selim und folgt Izmail, bis sie ihre Identität als Frau offenlegt. Zwar werden stellenweise homosexuelle Konnotationen hervorgerufen (z.B. in den Strophen 8 und 9 des dritten Teils), doch letztlich bestätigt der Text, dass sich hinter der Maskerade Zaras ihre als „wahr“ inszenierte, weibliche Identität verbirgt. Konstruktionen von Weiblichkeit, die mit wahrer und opferbereiter Liebesfähigkeit verbunden wird, werden darin stark befördert. So folgt Zara Izmail bedingungslos und findet schließlich – dies legt die Erzählinstanz in Strophe 33 (dritter Teil) nahe – den Tod. Zaras Schicksal entspricht damit demjenigen von zahlreichen literarischen Frauenfiguren, die, sofern sie aktiv begehren, den Tod finden.

auflösen (s.o. die Beschreibung Izmail-Bejs durch die Erzählinstanz), sowie der gebrochene Topos eines potenten, vitalen, anarchischen „Wilden“. Eine Essenz der „eigentlichen“ Identität des Helden wird jedoch verweigert. Durch die Erzähltechnik wird somit die Figur in Teile zerlegt, die nicht wieder zu einem organischen, neuen Ganzen zusammengefügt werden.⁴³⁹

Nachdem Izmail den russischen Soldaten zu seinem Lager zurückgeführt hat und sich von ihm verabschiedet, gibt auch er ihm zu verstehen, dass sein Selbstbild differiert zu jenem Portrait, das der Russe ihm präsentiert hat: „’Ты худо знаешь Измаила; / Смотри ж, он здесь, перед тобой!’“ (S. 273, II, 31, V. 1431f.) – „’Du kennst Izmail schlecht / Schau doch, er ist hier, vor dir!’“ Der Held wird demnach wie in einem Zerrspiegel mit einem Abbild seiner Selbst konfrontiert, das mit seiner Selbstwahrnehmung nicht identisch ist. Doch anstatt Izmail-Bej eine Definition seiner Identität in den Mund zu legen, endet die Strophe mit dem raschen Verschwinden des Helden. Der Text verweigert somit, einen Identitätskern des Tscherkessen zu liefern, und ersetzt die Vorstellung einer homogenen Identität durch Leerstellen.

Wie gezeigt wurde, inszeniert die Erzählinstanz in Teil II des Poems – u.a. in der Konfrontation mit dem Russen – eine desorientierende, brüchige Repräsentation des Helden Izmail-Bej. Im dritten Teil, am Schluss des Poems, wird dargestellt, wie die Tscherkessen Izmail wahrnehmen. Ebenso wie der Russe von der Wahrhaftigkeit seiner Deutung überzeugt ist, zweifeln auch Izmails Landsleute nicht an der Richtigkeit ihrer Deutung. So finden die Tscherkessen auf der Leiche des von seinem Bruder Roslambek getöteten Izmail-Bej zwei Objekte: eine blonde Locke⁴⁴⁰ sowie ein weißes Kreuz auf gestreiftem Band. Das Kreuz, bei dem es sich eigentlich um das Georgskreuz, den russischen militärischen Orden handelt, interpretieren die muslimischen Tscherkessen als Symbol des Christentums, verfluchen ihren Landsmann als Verräter und „Giaur“ und verweigern ihm das Begräbnis:

⁴³⁹ Man vergleiche hierzu auch Zelinskys Interpretation von Gogol’s *Nevskij prospekt* (1834). So hebt Zelinsky hervor, dass darin der Schein, das Uneigentliche, hinter dem sich keine Essenz verbirgt, inszeniert wird. Der Text arbeitet dabei – nach Zelinsky – mit Zerlegungen, deren Teile kein organisches Ganzes mehr hervorbringen: „Alles ist Maske, Fassade. Alles löst sich auf, sobald man zugreift.“ (Zelinsky, a.a.O., S. 327). Auf ähnliche Weise wendet Lermontov dieses Verfahren in *Izmail-Bej* an.

⁴⁴⁰ Die Locke kann einerseits als Zeichen der „wahren Liebe“ des Helden zur Russin gedeutet werden. Diese Lesart würde bekräftigen, dass der hintergangene Bräutigam dieser Frau den Charakter des Helden nicht stimmig mit dessen Selbstwahrnehmung eingeschätzt hat. Andererseits kann sie als Trophäe interpretiert werden, was Izmail als gewissenlosen Verführer ausweist. Letztlich bietet das Poem keine eindeutige Erklärung.

„И кто бы отгадал? – Джяур проклятый!
 Нет, ты не стоил лучшего конца;
 Нет, мусульманин, верный Измаилу,
 Отступнику не выроет могилу! [...]“
 (S. 303, III, 33, V. 2269-2272)

„Wer hätte das erraten? Verfluchter Giaur!
 Nein, du warst eines besseren Endes nicht wert;
 Nein, ein wahrer Muslim wird Izmail
 Dem Abtrünnigen, kein Grab ausheben! [...]“

Der Held Izmail-Bej wird somit als Träger von Zeichen inszeniert, die je nach kulturellem Kontext unterschiedlich decodiert werden. Der Signifikant, das Georgskreuz, das aus dem russischen in den kaukasischen Kulturraum transferiert wurde, verliert seine ursprüngliche Bedeutung.⁴⁴¹

IV.2.2.4 Zusammenfassung

Das Verspoem *Izmail-Bej* wendet auf einer Ebene produktiv die Topoi der „Wilden“ und des „Orients“ an, die auf den Oppositionen „Natur“ vs. „Kultur“, bzw. „barbarische, rückständige“ vs. „fortgeschrittene Kultur“ basieren und einen Gegenentwurf zum „Eigenen“ generieren. Allerdings strukturieren diese dichotomen Repräsentationsmodi, die Sahni als Beleg für den eurozentristischen ideologischen Gehalt für ihre Interpretation heranzieht, den Text keineswegs gänzlich. In Bezug auf die Binnenebene wird insgesamt eine ästhetische Distanz vermittelt. So markiert die Erzählinstanz die Geschichte von den Tscherkessen als Objekt eines Transfers und legt nahe, dass die Übertragung in den russischen Kulturraum mit Hybridisierungen einhergehen wird. Auf der Ebene der Rahmung – so ließe sich deuten – wird damit die Skepsis zum Ausdruck gebracht, ob das authentische „Andere“, der Kaukasus, tatsächlich vermittelbar ist.

Auf der Binnenebene werden beispielsweise in den Figuren Roslambek und Zara / Selim die Topoi vom listigen und grausamen „Wilden“ bzw. dem leidenschaftlichen, zu echter Liebe fähigen Naturkind affirmiert. Die Inszenierung von Izmail-Bej als hybride Figur bestärkt dagegen die in der Rahmung zum Ausdruck gebrachte Skepsis gegenüber ontologisierenden Repräsentationen. So zeichnet die Erzählinstanz den Helden als Men-

⁴⁴¹ Vgl. hierzu auch Frank, die dieses Beispiel der Inkongruenz von Signifikant und Signifikat in *Izmail-Bej* anführt (vgl. Frank, a.a.O., [1998], S. 82).

schen, der von Identitätsüberlagerungen geprägt ist und der hinsichtlich seiner ethnischen / kulturellen Identität nicht eindeutig zugeordnet werden kann. Darüber hinaus wird der von dem russischen Soldaten auf Izmail-Bej projizierte Entwurf einer anarchischen, wilden Männlichkeit durch die Erzähltechnik als Imagination des Russen entlarvt und nicht etwa – wie Layton unterstreicht – affirmiert und essenzialisiert. Ein Gegenentwurf wird dabei verweigert und durch Leerstellen ersetzt, womit nahegelegt wird, dass eine Essenz von Identität in dieser Figur kaum vorhanden ist. Die abschließende Strophe des Poems entwirft den tscherkessischen Helden aus der Perspektive der Bergbewohner/innen. Auch darin wird verdeutlicht, dass sich Izmail-Bej als Träger von Zeichen erweist, die je nach Kontext unterschiedlich interpretiert werden. Eine dahinterliegende Essenz von Identität verweigert der Text konsequent.

Es stellt sich die Frage, ob Lermontov in Texten, die seinem späteren Werk zugeordnet werden, ähnliche Verfahren anwendet. Denkbar ist sowohl, dass er die Destabilisierungen zurücknimmt, als auch, dass diese Verfahren verstärkt eingesetzt werden.

IV.2.3 M. Ju. Lermontovs *Béla* und *Maksim Maksimyč* (*Geroj našego vremeni*)

Mit der Frage nach Identitäts- und Alteritätsentwürfen – auch in geschlechterdifferenter Hinsicht – sowie deren Funktion für die russische kulturelle bzw. nationale Identität in Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni*⁴⁴² (Ein Held unserer Zeit) haben sich bereits einige Studien befasst. So fokussiert Andrew ausschließlich die Geschlechter-Konstruktionen in dem Text und arbeitet die „männliche Perspektive“ des Helden Pečorin heraus.⁴⁴³ Demnach schlägt sich darin maskulines Machtstreben nieder, das den Frauenfiguren, besonders Béla, eine Objekt-Position zuschreibt. Die stereotypen Weiblichkeitsbilder – so die These Andrews – dienen letztlich der Profilierung sowie der Machtausübung des männlichen Helden.

Scotto diskutiert den ersten Abschnitt des Romans, *Béla*, im Kontext der Orientalismus-Debatte und führt Lermontovs Text als Beispiel für die Übertragung des in westeuropäischen Diskursen generierten Topos „Orient“ in die russische Literatur an.⁴⁴⁴ Die männliche Dominanz über einen femininen Orient, von Said als ein Merkmal des Orientalismus-Diskurses herausgearbeitet, zeige sich in der Geschichte von Pečorin und der Tscherkessin deutlich. Darüber hinaus seien die kaukasischen Bergbewohner analog zu den Figurentypen der „Edlen Wilden“ – bekannt durch westeuropäische literarische Diskurse im Kontext der kolonialen Expansion – konzipiert.⁴⁴⁵

Ähnlich die Deutung Eberts, welche die Autogenese des männlichen Helden und damit die Funktionalisierung des Fremden für die Bestimmung des Eigenen fokussiert: Das Naturkind, das Fremde in weiblicher Gestalt, werde als „Tauschobjekt und Beutestück“ von Pečorin benutzt, der damit seinen Eroberungsdrang stille und sich auf dem Wege seiner Selbstsuche und -profilierung bereichere.⁴⁴⁶ Die Tscherkessin aber müsse mit ihrem Leben bezahlen und werde somit zum Symbol der gewaltsamen Aneignung des Fremden.⁴⁴⁷

Andrew, Scotto und Ebert arbeiten demnach den ideologischen Gehalt auf der Binnenebene des Textes heraus, der sich in den Geschlechter-Konstruktionen, den Alteritätsfiguren der „Edlen Wilden“ und des „Orients“, mit der Funktion, das „Andere“

⁴⁴² Die erste Novelle des Romans *Geroj našego vremeni*, *Béla*, wurde zunächst 1839 separat publiziert, bevor der Roman in Gänze 1840 herausgegeben wurde.

⁴⁴³ Vgl. Andrew, a.a.O., (1988), S. 61-77.

⁴⁴⁴ Vgl. zu dieser Lesart: Scotto, a.a.O., S. 254f.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 247f.

⁴⁴⁶ Vgl. Ebert, a.a.O., S. 231-233.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 234.

vom „Eigenen“ abzugrenzen und zu beherrschen, niederschlägt. Alle drei Studien heben die bipolaren Repräsentationen hervor.

Layton bietet eine andere Lesart an. Sie verweist auf den parodistischen Gehalt, der in *Bèla* angelegt sei.⁴⁴⁸ Demnach wird in Lermontovs Novelle das Genre der orientalischen Geschichte, das in den 1830er Jahren etwa in der *Biblioteka dlja čtenija* (Lesebibliothek) stark vertreten war, abweichend wiederholt. Im Unterschied zum Paradigma dieser Texte verkörpere der Held Pečorin keinen „ritterlichen Europäer“, der sich edel und tugendhaft gegenüber einer sexuell zügellosen „Orientalin“ verhalte. Ganz im Gegenteil sei hier ein Russe dargestellt, der wie ein „kaukasischer Bandit“ handle und der die Grenzen zwischen „zivilisiert“ und „unzivilisiert“ verwische. Layton legt nahe, dass damit auch eine Spaltung der russischen kollektiven Identität in eine halb-europäische und halb-asiatische repräsentiert wird.⁴⁴⁹

Zuvor ist Lotman bereits 1985 in einem Aufsatz der Frage nachgegangen, inwiefern die Figur Pečorin einen Repräsentanten darstelle, der von verschiedenen „Kulturtypen“ geprägt sei. Lotman richtet sein Interesse, im Unterschied zu Layton, nicht auf die Frage nach einem imperialistischen Gehalt; er fokussiert verschiedene „Kulturtypen“ (den westlichen, den östlichen, den russischen), die sich in Lermontovs Werk niederschlagen. In diesem Kontext vertritt er die These, welche der Laytons nicht sehr fern liegt,⁴⁵⁰ dass Russland als Träger einer kulturellen Synthese zwischen dem „alten“ Europa und dem ebenso „alten“ Osten entworfen wird.⁴⁵¹ Die Figur Pečorin sieht Lotman als europäisierten Russen, der von einem widersprüchlichen Charakter geprägt ist. Der Held lasse bereits die Fähigkeit erkennen, an sich unvereinbare kulturelle Modelle in sich zu vereinen. Dennoch schwanke Pečorin, er stehe mitunter für den Menschen des „Ostens“ und dann wiederum für den „europäisierten Russen“.⁴⁵² Lotman weist zudem, bereits vor Layton, darauf hin, dass Pečorin in dem Moment, als er Bèla entführt, wie ein „Tschetschene“ handle.⁴⁵³

Das Augenmerk wird in den oben genannten Studien maßgeblich auf den Binnenteil von *Bèla* gerichtet, d.h. auf die von Maksim Maksimyč erzählte tragische Liebesgeschichte des Helden Pečorin und der Tscherkessin (Scotto, Ebert, tendenziell auch Layton); z.T.

⁴⁴⁸ Vgl. zu diesem Absatz: Layton, a.a.O., S. 215-219.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu auch Laytons Einleitung: ebd., S. 10.

⁴⁵⁰ Und dies, obwohl die theoretisch-methodologischen Zugänge unterschiedlich sind.

⁴⁵¹ Vgl. Lotman, a.a.O., hier besonders S. 22. Dies bezieht Lotman hauptsächlich auf das Spätwerk Lermontovs. Seine früheren Texte seien dagegen von Polaritäten geprägt.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 15.

⁴⁵³ Vgl. ebd.

wird auch das „Tagebuch“ Pečorins berücksichtigt (Lotman, Andrew, stellenweise auch Layton). Hinsichtlich der Rahmung der Novelle *Béla* sowie des zweiten Abschnitts, *Maksim Maksimyč*, steht eine hinreichende Analyse in Bezug auf Identitäts- und Alteritätsentwürfe noch aus. Von Interesse sind dabei die Landschafts- und Reisedarstellungen des Ich-Erzählers, der die Kapitel *Béla* und *Maksim Maksimyč* formal verbindet und zur mehrschichtigen Erzählstruktur des Textes beiträgt.⁴⁵⁴ Zu hinterfragen ist in diesem Zusammenhang die These Andrews, der in den Beschreibungen des Ich-Erzählers lediglich eine retardierende Funktion sieht, welche die von „männlichen Wünschen“ geprägten Erwartungen auf den Fortgang der Geschichte von Béla und Pečorin aus dem Munde von Maksim Maksimyč schürten.⁴⁵⁵ Die genauere Betrachtung wird klären, inwiefern die Figur des Ich-Erzählers einen Subtext generiert, welcher der Geschichte von Pečorin und der schönen Tscherkessin unterlegt ist. Aus dieser Perspektive sind die bislang in der Sekundärliteratur erbrachten Analyseergebnisse zu überdenken. Darüber hinaus ist zu diskutieren, ob die Figur Pečorin tatsächlich als Repräsentant der russischen nationalen Identität zu sehen ist, wie Layton und Lotman nahelegen.

Die Geschichte von Béla und Pečorin, dem Offizier Maksim Maksimyč in den Mund gelegt, ist gerahmt durch die Erzählung des von Tiflis über den Großen Kaukasus reisenden Ich-Erzählers, der sich zugleich als fingierter Herausgeber des Romans erweist. Eine Etappe des Weges auf der Georgischen Heerstraße bis Kobi legt er gemeinsam mit dem Offizier zurück, während derer er seine Reise- und Landschaftseindrücke thematisiert. Diese machen ca. 35 % des Textumfangs aus und können allein von der Quantität her nicht ohne Bedeutung sein.

Die Novelle beginnt mit der Rahmenhandlung; es folgt der erste Teil der Béla-Geschichte, erzählt von Maksim Maksimyč. Diese wird an der Stelle unterbrochen, wo es scheint, als lebten die Bergbewohnerin und der Russe glücklich zusammen, das bevorstehende Unglück sich jedoch bereits ankündigt. Nun wird die zweite Sequenz der Rahmung aus dem Munde des Ich-Erzählers eingeschoben, während derer sich die Haltung des Ichs gegenüber dem Kaukasus verändert: Während sich der Erzähler zunächst als ein sich kulturell überlegen fühlender Reisender gebärdet, der im Kaukasus das gänzlich

⁴⁵⁴ Mit der aus mehreren Ebenen bestehenden Erzählstruktur, der Figur des Ich-Erzählers und den differierenden Sprachstilen in *Geroj našego vremeni* (jenseits der Frage nach Entwürfen von „Eigenem“ und „Fremden“) hat sich besonders Ėjchenbaum befasst (vgl. Boris Michajlovič Ėjchenbaum: «Geroj našego vremeni». In: Ders.: O proze. Sbornik statej. Hg. von I. Jampol'skij. L. 1969, S. 231-305).

⁴⁵⁵ Vgl. Andrew, a.a.O., (1988), S. 65.

„Andere“ entdeckt, so überlagern sich im Weiteren seine Wahrnehmungen. Zum einen meint er „Eigenes“, Vertrautes in der Fremde zu erkennen, zum anderen entwirft er eine Art Grenzraum, in welchem kulturelle Zeichen ihre Stabilität verlieren. An diese Sequenz schließt das tragische Ende der Geschichte von Béla an, die Reisegefährten trennen sich in Kobi, und die erste Novelle endet mit einem Schlusswort des Erzählers.

Im Anschluss daran thematisiert derselbe Ich-Erzähler in *Maksim Maksimyč* seine Erlebnisse in Vladikavkaz, wo er zufällig seine Reisebekanntschaft, den Offizier, wieder trifft, sowie den auf der Durchreise nach Persien befindlichen Pečorin. Dort erfährt er auch von dessen Aufzeichnungen, die letztendlich in seine Hände fallen und den zweiten Teil des Romans bilden (*Taman*,⁴⁵⁶ *Knjažna Meri* [Die Fürstentochter Mary], *Fatalist* [Der Fatalist]).

IV.2.3.1 Mehrfachcodierungen

Zu Beginn der Novelle *Béla* schildert der namenlos bleibende Ich-Erzähler, wie er auf seiner Reise durch den Kaukasus den Offizier Maksim Maksimyč kennenlernt und sie ihren Weg gemeinsam fortsetzen. Bevor die Erzählerfigur die Erlebnisse des in dieser Region erfahrenen, zunächst schweigsamen Stabskapitäns wiedergibt, stellt sie ihre eigenen Landschafts- und Reiseeindrücke dar, mit denen sie sich in das etablierte Paradigma der Romantik einschreibt:

Налево чернело глубокое ущелье, за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, еще сохранявшем последний отблеск зари.⁴⁵⁷

Links dräute eine tiefe Schlucht, hinter ihr und vor uns waren die dunkelblauen, von Falten zerfurchten Berggipfel, mit Schneeschichten bedeckt, die sich vor dem bleichen Horizont abzeichneten, der noch den Widerschein der Abendröte bewahrt hatte.

Vor dem Hintergrund der zahlreichen Gebirgsdarstellungen in der Kaukasus-Literatur reicht es aus, die „tiefen Schluchten“ zu nennen, um den vielfach eingeübten Topos des

⁴⁵⁶ Bezeichnet nach der Halbinsel im Schwarzen Meer.

⁴⁵⁷ M. Ju. Lermontov: *Geroj našego vremeni*. In: Ders.: *SS v četyrech tomach*. Tom čertyj: Proza, pis'ma. M./L. 1962, S. 275-474, Zitat S. 280. Weiterhin zitiert in Abschnitt IV.2.3 mit einfacher Seitenzahl.

Erhabenen aufzurufen, mit dem die Opposition Kultur vs. (wilde) Natur bedient wird. Auch die Metapher „изрытые морщинами“ („von Falten zerfurchte“), mit der die Berge, stellvertretend für die Natur, anthropomorphisiert und als „uralt“ bzw. „vergangen“ attribuiert werden, zeugt von dieser spezifischen Naturwahrnehmung.

Der anschließende Vergleich bestätigt diesen Duktus der Differenz, indem das Fremde mit dem Eigenem kontrastiert wird: „На темном небе начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере.“ (S. 280) – „Am dunklen Himmel fingen die Sterne an zu schimmern, und seltsam, mir schien, als stünden sie viel höher als bei uns im Norden.“

Die folgende Darstellung des durch den Schnee fahrenden Gespanns spitzt die Opposition Natur vs. Kultur zu:

[...] кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился, и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканы усталой почтовой тройки и неровное побрякивание русского колокольчика. (S. 280)

[...] hier und da schauten Sträucher unter dem Schnee hervor, aber kein einziges trockenes Blatt bewegte sich, und man freute sich, in diesem Todesschlaf der Natur das Schnauben der ermüdeten Postpferde und das ungleichmäßige Geklingel des russischen Glöckchens zu hören.

Der metaphorisch mit dem Tod sowie Passivität – und später ausdrücklich mit Weiblichkeit – verbundenen Natur wird die männlich konnotierte Kultur, verkörpert durch den (aktiven) reisenden Russen, welcher diese Natur mit seinem Postgespann und klingelnden Glöckchen durchfährt, gegenübergestellt.

Ein plötzlich aufkommender Schneesturm verhindert die Weiterreise, so dass eine Übernachtungsgelegenheit ausfindig gemacht werden muss. In der Poststation werden die Reisenden an eine Berghütte verwiesen, wo sie sich schließlich einquartieren. Wie die Beschreibung der Hütte sowie der darin befindlichen Bergbewohner und Bergbewohnerinnen verdeutlicht, ersetzt der Ich-Erzähler in seiner Darstellung die Opposition Kultur vs. Natur nun durch die Opposition Kultur vs. primitive / andere Kultur. So liest sich folgende Sequenz als kolonialistische Überlegenheitsgeste:

Сакля была прилеплена одним боком к скале; три скользкие, мокрые ступени вели к ее двери. Ощупью вошел я и наткнулся на корову (хлев у этих людей заменяет лакейскую). Я не знал, куда деваться: тут блеют овцы, там ворчит собака. К счастью, в стороне блеснул тусклый свет и помог мне найти другое отверстие наподобие двери. (S. 281)

Die Hütte klebte mit einer Seite am Felsen; drei glitschige, feuchte Stufen führten zu ihrer Tür. Tastend trat ich ein und stieß an eine Kuh (der Stall ersetzt bei diesen Leuten die Gesindestube). Ich wusste nicht, wohin ich mich wenden sollte: hier blöken Schafe, dort knurrt ein Hund. Zum Glück schimmerte an der Seite ein mattes Licht und half mir, die andere Öffnung, einer Tür ähnlich, zu finden.

Der Erzähler, der die Funktion des überlegenen, mit dem fremden Kulturraum vertrauten Wissensvermittlers einnimmt, stigmatisiert die Kaukasier und Kaukasierinnen mit Hilfe komischer und verfremdender Elemente deutlich als primitiv. Seine Wahrnehmung tut er gleich darauf Maksim Maksimyč kund: „– Жалкие люди! – сказал я штабс-капитану, указывая на наших грязных хозяев [...]“ (S. 282) – „Erbärmliche Menschen! – sagte ich zum Stabskapitän und zeigte auf unsere schmutzigen Hausherren [...]“. Der Reisegefährte stimmt ihm zu, indem er die Gastgeber als dumm und unfähig, Bildung anzunehmen, bezeichnet.

In diesem als primitiv und verachtungswürdig repräsentierten Ambiente gelingt es dem Erzähler nun endlich, dem „alten Kaukasier“, Maksim Maksimyč, eine faszinierende, orientalische Abenteuergeschichte zu entlocken. Der nun folgende erste Teil der Bëla-Geschichte ist dabei deutlich erzähltechnisch gebrochen und auf der Binnenebene der Novelle situiert.

Die Landschafts- und Reisedarstellungen des Ich-Erzählers repräsentieren in diesem Abschnitt ein Modell der Fremdwahrnehmung, in welchem das Subjekt das „Fremde“ als „Anderes“ aus dem „Eigenen“ auslagert, ein Prozess, der eine ambivalente Haltung gegenüber diesem „Anderen“, das sowohl fasziniert, als auch verachtet wird, auslöst.⁴⁵⁸ Dieser Alteritätsentwurf entspricht dem Modell, welches Said für die Konstruktion des „Orients“ aus westeuropäischer Perspektive herausgearbeitet hat, und welches in den Gender Studies mit der Konstruktion von „Weiblichkeit“ identifiziert wird.⁴⁵⁹ Der Blick

⁴⁵⁸ Die psychoanalytische Lesart decodiert diese Alteritätskonstruktion als Projektion eigener verdrängter (und dadurch fremd gewordener) Wünsche und Ängste, welche diese ambivalente Haltung gegenüber dem „Anderen“ evozieren.

⁴⁵⁹ S. dazu Kapitel II.1 *Orientalismus* der vorliegenden Arbeit.

der Erzählerfigur auf den Kaukasus ist damit in diesem ersten Abschnitt analog zu jenem von Maksim Maksimyč zu sehen.⁴⁶⁰

Dem entspricht auch die Haltung des Ich-Erzählers gegenüber dem Offizier, welchen er zunächst als Autorität anerkennt. Maksim Maksimyč scheint mit dem Kaukasus und dem Verhaltensrepertoire der – seiner Meinung nach zu erziehenden – Einwohner vertraut zu sein. So warnt er beispielsweise vor geldgierigen Osseten:

А что с них возьмешь?.. Любят деньги драть с проезжающих ... Избаловали мошенников: увидите, они еще с вас возьмут на водку.
(S. 279)

Aber was kann man gegen sie ausrichten? .. Sie knöpfen den Durchreisenden gerne Geld ab ... Verzogen hat man die Gauner: Sie werden sehen, sie werden ihnen auch noch ein Trinkgeld abnehmen.

Diese Einschätzung bestätigt sich im Folgenden, als der Erzähler von lärmenden Osseten umringt wird, die Geld von ihm fordern.

Zu Beginn des zweiten Teils der Rahmenhandlung, demnach vor der Fortsetzung der Geschichte von Béla und Pečorin, setzt sich dieser Wahrnehmungsmodus des Erzählers gegenüber dem Kaukasus zunächst fort. In ähnlicher Weise wie am Anfang der Novelle schildert er als ein romantisch von der Natur inspirierter Dichter seine Umgebung als das „Andere“ der „Kultur“. So beschreibt er, nachdem die Reisenden die Berghütte verlassen haben und ihren Weg fortsetzen, die morgendliche Landschaft in Topoi des Erhabenen und des Schönen (vgl. S. 304). Er feminisiert die Natur, indem er den Schnee, der die Berge bedeckt, metaphorisch als jungfräulich bezeichnet („покрытые девственными снегами“ [S. 304] – „bedeckt mit jungfräulichem Schnee“). Die (jungfräuliche) Weiblichkeit, mit der die Natur verbunden wird, ist hier positiv bewertet, konnotiert mit „unschuldig“, „rein“, und korrespondiert mit einem Pol imaginierter Weiblichkeit, dem idealisierenden Bild.⁴⁶¹ Der morgendliche Aufstieg auf den Gud-Berg wird zunächst in Formeln des „volja“-Diskurses⁴⁶² geschildert (vgl. S. 305). Im Akt der Gipfelbesteigung wird nun die (weiblich konnotierte) Natur durch den Reisenden bezwungen. Analog dazu

⁴⁶⁰ Da dies bereits Scotto für die Figur Maksim Maksimyč gezeigt hat, kann auf eine ausführliche Beschreibung verzichtet werden (s. Scotto, a.a.O.).

⁴⁶¹ Diese Zuschreibungen und Konnotationen sind analog zum sentimental Weiblichkeitskonzept konstruiert. Wie Klinger für den westeuropäischen Raum zeigt, ist dabei die Idealisierung der Natur / Landschaft parallel zur Überhöhung von Weiblichkeit zu sehen. Zur Feminisierung von Landschaft und zum sentimental Weiblichkeitskonstrukt vgl.: Klinger, a.a.O., S. 72-82 sowie Kapitel IV.1.1.1 *Vom „Erhabenen“ und „Schönen“* in der vorliegenden Arbeit.

⁴⁶² Vgl. hierzu Kap. IV.1.2.3 *Interkulturelle Begegnungen* in dieser Arbeit.

erfolgt die „Beherrschung“ des Objekts, der inspirierenden Natur, durch den männlichen Dichter, indem er seine poetisch-kulturelle Leistung, d.h. die Ästhetisierung von Landschaft thematisiert. Damit hebt er zugleich hervor, dass erst durch ihn die Einheit von Natur und Mensch ästhetisch erlebt werden kann:⁴⁶³

Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным и долго-долго всматриваться в их причудливые образы и жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины. (S. 305)

Dem, wem es wie mir widerfahren ist, in den öden Bergen umherzustreifen und lange, lange ihre wunderliche Gestalt zu betrachten und gierig die in ihre Schluchten ergossene lebensspendende Luft einzuatmen, der versteht natürlich meinen Wunsch, diese zauberhaften Bilder wiederzugeben, zu beschreiben, zu zeichnen.

Der poetische Sprachstil, die Asyndeta und die leichte Rhythmisierung der Sprache, der den Erzähler hier als Dichter ausweist, setzt sich deutlich von jenem Sprachstil ab, mit dem der Erzähler die Hütte der Bergbewohner beschreibt (s. obiges Zitat), und der ihn als einen sich kulturell überlegen fühlenden Reisenden charakterisiert.

Bis hierin wird der Kaukasus recht schablonenhaft als das gänzlich Andere, als Natur bzw. primitive Kultur, kontrastiv zum Eigenen dargestellt.

Im Weiteren ändert sich die Einstellung des Reisenden gegenüber dem fremden Raum: Der Russe erkennt nun immer mehr Eigenes, Vertrautes im Kaukasus. So erinnert den Erzähler ein verschneites Tal, das sie nach dem Abstieg vom Gud-Berg durchqueren, an Orte seiner Heimat: „Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие *милые* места нашего отечества.“ (S. 307)⁴⁶⁴ – „Dieses Tal war mit Schneewehen verschüttet, die mich sehr lebhaft an Saratov, Tambov und weitere *liebliche* Orte unseres Vaterlandes erinnerten.“ Die Wahrnehmung des Anderen als dem Eigenen ähnlich ist an dieser Stelle deutlich zynisch-ironisch unterlegt. So wird mit dem optisch hervorgehobenen Attribut „*milye*“ der Topos der „*milaja*“⁴⁶⁵ aufgerufen, das Konstrukt der empfindsamen Idealfrau, das

⁴⁶³ Zum Verhältnis Dichter – Kunstwerk / Landschaft / Weiblichkeit vgl. auch: Klinger, a.a.O., S. 82-88.

⁴⁶⁴ Hervorhebung im Original.

⁴⁶⁵ Heyder zeigt in ihrer Analyse des *Damskij Žurnal* (1823-1833, Damenjournal), dass das Konzept der „*milaja ženščina*“ die „empfindsamen Idealfrau“ bezeichnet, die „liebe Frau“, die nicht durch äußere „Schönheit“ zu erkennen ist, sondern durch ihre inneren Werte. Demnach kann nur jener Mann, der eine Frau als solche erkennt, sich selbst als wahrhaft empfindsam definieren. Vgl. zur „*milaja*“: Carolin Heyder: *Damskij žurnal. Eine russische Frauenzeitschrift im 19. Jahrhundert*. Freiburg 2003. Zugl.: Phil. Diss.

hier mit Saratov und Tambov verbunden wird, zwei Orten, die (wie der Kaukasus) als Verbannungsorte bekannt waren.⁴⁶⁶

Im Folgenden wird dieser Wahrnehmungsmodus auch ungebrochen vermittelt. So vergleicht die Erzählerfigur während des mühevollen Wegs um den Kreuzberg bei Schnee- und Hagelsturm den Wind mit der Figur des Solovej-Razbojnik: „[...] ветер, врываясь в ущелья, ревел, свистал, как Соловей-Разбойник [...]“ (S. 308) – „[...] der Wind, der in die Schluchten hineinstürmte, heulte, piff wie Solovej-Razbojnik.“ Er ruft damit einen Helden der russischen Bylinen auf, der den Wintersturm verkörpert und seine Gegner durch gellendes Pfeifen betäubt und in die Flucht schlägt. Der Erzähler bringt somit die Naturgewalten des Kaukasus mit der spezifisch russischen kulturellen Tradition in Verbindung. Zugleich wird damit der zeitgenössische literaturkritische Diskurs um „narodnost“ bedient, in dem gefordert wird, genuin russische Themen und Traditionen literarisch zu gestalten, um eine russisch-nationale, romantische Literatur zu schaffen.⁴⁶⁷ Der fremde kaukasische Raum wird durch diesen Vergleich gerade nicht gegenüber dem Eigenen abgegrenzt, sondern vielmehr in die russische nationale Tradition integriert.

Schließlich beschreibt der Erzähler den kaukasischen Schneesturm, der das Eigene sogar noch zu potenzieren scheint, als nördlich-vertraut: „[...] метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее.“ (S. 309) – „[...] der Schneesturm heulte stärker und stärker, genau wie unser heimatlicher, nördlicher; nur waren seine wilden Melodien noch trauriger, schwermütiger.“ Die Identität, so geht hieraus hervor, ist semantisch mit „Norden“ besetzt, und der Schneesturm im Kaukasus wird als eigener, verwandter, heimatlicher („наша родимая“) wahrgenommen.

Im Anschluss daran wendet sich die Erzählerfigur mit einer Apostrophe an diesen als vertraut wahrgenommenen Schneesturm:

,И ты, изгнанница, – думал я, – плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки’. (S. 309)

Freiburg 2001. URN: <urn: nbn:de:bsz:25-opus-10896>, URL: <http://freidok.ub.uni-freiburg.de/volltexte/1089/>, S. 50; Dies. / Arja Rosenholm: Feminisation as Functionalisation: The Presentation of Femininity by the Sentimentalist Man. In: *Women and Gender in the 18th Century Russia*. Hg. von Wendy Rosslyn. Nottingham 2003, S. 51-71.

⁴⁶⁶ Zu diesem Zynismus vgl. auch Vinogradov, a.a.O., S. 160.

⁴⁶⁷ Vgl. dazu *Exkurs 1: „Narodnost“* in der vorliegenden Arbeit, besonders die Äußerungen von Somov.

„Und du, Verbannter, – dachte ich – weinst um deine weiten, freien Steppen! Dort kannst du deine kalten Flügel aufschlagen, aber hier bist du bekloppt, ist es dir zu eng, wie dem Adler, der mit einem Schrei an das Gitter seines eisernen Käfigs schlägt.“

Zunächst verdeutlicht die Apostrophe eine innere Bindung des Ichs an diese Naturerscheinung. Darüber hinaus liegt es nicht fern, in der Bezeichnung „изгнанница“ – „Verbannte[r]“⁴⁶⁸ eine Anspielung auf die Tatsache zu sehen, dass der Kaukasus von der russischen Regierung als Verbannungsort genutzt wurde bzw., in biografischer Lesart, eine Anspielung auf die Verbannung des Autors Lermontov in den Kaukasus.⁴⁶⁹ Der folgende Vergleich des Schneesturms mit dem Adler, der an seinen eisernen Käfig schlägt, eröffnet einen intertextuellen Bezug zu dem Gedicht *Kavkaz* (1829; Der Kaukasus) von Puškin. Darin steht – ganz ähnlich – der Terek, der ans Ufer schlägt und mit einem Tier im eisernen Käfig verglichen wird, metaphorisch für den Kampf der freiheitsliebenden Bergbewohner.⁴⁷⁰ Auch der freiheitsliebende Schneesturm sowie der Freiheit symbolisierende Adler in obigem Zitat können metaphorisch auf die in der russischen Literatur häufig als „freiheitsliebend“ attribuierten Bergbewohner gelesen werden, welche sich der Eroberung durch die Russen widersetzen. Folgt man dieser Lesart, so wird der Freiheitskampf der Bergbewohner in dieser Apostrophe mit den gegen die eigene Regierung aufbegehrenden, in den Kaukasus verbannten Russen verschränkt. Dieser Deutung zufolge vermittelt auch dieser semantisch dicht besetzte Abschnitt, dass der Kaukasus nicht als „Anderes“ aus dem „Eigenen“ ausgelagert wird, sondern dass „Eigenes“ im Fremden entdeckt wird.

Über die Figur des Ich-Erzählers werden demnach alternierende Wahrnehmungen des Kaukasus repräsentiert. Zum einen folgen die Beschreibungen jenem Modell, welches das „Andere“ aus dem „Eigenen“ auslagert und im weiteren Sinne mit dem von Said herausgearbeiteten Modell „Orientalismus“ („Anderes“ = Nachtseite des „Eigenen“) kompatibel sind. Zum anderen wird in der „Alterität“ das „Eigene“ entdeckt; das „Andere“ wird dabei als „Eigenes“ in die Identität inkludiert. Dabei handelt es sich um

⁴⁶⁸ Im Russischen „die Verbannte“ (bezogen auf das grammatikalisch feminine Substantiv „метель“ – „Schneesturm“); in der deutschen Übersetzung ist die feminine Markierung nicht wiederzugeben.

⁴⁶⁹ Insbesondere vor dem Hintergrund, dass kurz zuvor bereits zynisch auf die Verbannungsorte in Russland hingewiesen wurde, scheint diese Deutung naheliegend.

Auch Ejchenbaums Lesart, die diese Passage als Hinweis darauf deutet, der Ich-Erzähler halte sich selbst als Verbannter im Kaukasus auf, ist eingängig (vgl. Ejchenbaum, a.a.O., S. 296). Der Text bietet offenbar Anspielungen, lässt eine eindeutige Auflösung jedoch nicht zu.

⁴⁷⁰ Vgl. zu *Kavkaz* von Puškin auch Kapitel IV.1.1.4 *Der gebirgige Kaukasus* in der vorliegenden Arbeit.

das kollektive Identitätsbildungsmodell, das u.a. im Diskurs um „narodnost“ in der Literaturkritik der 1820er Jahre als genuin „russisch“ semantisiert wird.

Diese Wahrnehmungsparadigmen interferieren mit einem dritten Modell der Fremdwahrnehmung, das den Kaukasus als unbestimmten Raum von Überlagerungen entwirft. Der Kaukasus wird dabei als Grenzraum inszeniert, in welchem das Zentrum nicht mehr dominiert und die kulturellen Zeichen des Zentrums ihre Eindeutigkeit verloren haben.

So erläutert der Reisende beispielsweise, dass der Name „Чертова Долина“ nicht, wie allgemein angenommen, vom russischen „черт“, sondern von „черта“ abgeleitet ist, und somit nicht „Teufelstal“, sondern „Grenztal“ bedeute (vgl. S. 307). Der Erzähler bricht hier die romantische Wahrnehmung des Kaukasus und destabilisiert die Einheit von Signifikant und Signifikat.⁴⁷¹

Noch deutlicher tritt die Unbestimmtheit der Zuordnung in folgender Sequenz hervor. So weist der Ich-Erzähler auf die uneindeutige Herkunft des Kreuzes auf dem Kreuzberg, dessen Inschrift besagt, es sei auf Befehl Ermolovs im Jahr 1824 errichtet worden, wogegen es gemäß einer Legende heiße, Peter I. habe es aufstellen lassen. Der Erzähler entscheidet sich letztlich nicht klar für eine der Varianten (vgl. S. 308f.). Die Uneindeutigkeit wird metaphorisch dadurch unterstrichen, dass das Steinkreuz im Nebel verschwindet: „[...] и скоро каменный крест скрылся в тумане [...]“ (S. 308) – „[...] und bald verschwand das Steinkreuz im Nebel [...]“. Nebenbei erwähnt der Erzähler zudem, dass der Berg von dem Franzosen Gamba⁴⁷² als „Mont St. Christophe“ bezeichnet wurde. Es wird nahegelegt, dass dieser Name aufgrund lautlicher Ähnlichkeit missverständlicherweise von der russischen Bezeichnung „Крестовая Гора“ (Kreuzberg) abgeleitet wurde (vgl. S. 307).

Maksim Maksimyč weist die Uneindeutigkeit zurück. Auf der konkreten Textebene bezieht sich die Uneindeutigkeit zwar auf die mangelnde Klarsicht aufgrund des Nebels, doch in diesem Kontext kann sie darüber hinaus metaphorisch auf die Uneindeutigkeit der Zeichen bezogen werden. Maksim Maksimyč ordnet sie dem Anderen, dem Asiatischen zu. So schimpft er: „ – Плохо! – говорил штабс-капитан: – посмотрите, кругом ничего не видно, только туман да снег [...] Уж эта мне Азия!“ (S. 309) – „Schlecht! – sagte der Stabskapitän: – schauen Sie, rundherum ist nichts zu sehen, nur

⁴⁷¹ Hierauf weist auch Frank hin, vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 82f.

⁴⁷² Dieser war als französischer Konsul in Tiflis tätig und zugleich als Autor eines damals populären Buches über eine Reise im Kaukasus bekannt (vgl. die Anmerkung im textkritischen Apparat: Lermontov, SS v četyrech tomach, tom 4, a.a.O., S. 653). Ein ironischer Gehalt kommt darin zum Ausdruck, dass Gamba in dem oben dargestellten Kontext als „Gelehrter“ („ученый“ [S. 307]) bezeichnet wird.

Nebel und Schnee [...] Dieses Asien!“ Der Erzähler dagegen scheint die Unbestimmtheiten hervorzuheben und als solche hinzunehmen.

Mit diesem Modell wird der Kaukasus weder als abgewertetes bzw. idealisiertes Anderes ausgelagert, noch als Eigenes einverleibt. Es wird verdeutlicht, dass dieser Raum (infolge von imperialistischen Kulturkontakten) von Überlagerungen geprägt ist und das Zentrum seine bedeutungssetzende Macht eingebüßt hat. Auf dieses Modell hat bereits Frank hingewiesen und als Beispiel für eine nicht-imperialistische Lesart des Textes auf die doppelte Codierung, die im Namen der titelgebenden Tscherkessin angelegt ist, hingewiesen. Vom Lateinischen abgeleitet, stehe „Béla“ für den Figurentyp der „schönen Lady aus den Bergen“, während das Wort im Türkischen „Unglück“ bedeute.⁴⁷³

Die Unbestimmtheiten, Uneindeutigkeiten bzw. Überlagerungen von Definitionen, die der Ich-Erzähler profiliert, können dabei als Hybridisierungsprozess gedeutet werden, der dazu tendiert, fixierte Identitäten und Alteritäten aufzulösen und Dichotomien zu unterlaufen.

Die Beschreibungen des Erzählers in diesem Abschnitt, der die zwei Teile der Béla-Geschichte trennt, repräsentieren somit eine sukzessiv sich verändernde Wahrnehmung des Kaukasus. Unterstrichen wird diese Veränderung dadurch, dass parallel dazu die Haltung des Ich-Erzählers gegenüber Maksim Maksimyč reflektierter wird, den er zuvor undistanziert als Autorität anerkannt hatte. So kommentiert der Reisende das wiederholte Schimpfen des russischen Offiziers auf die in dessen Augen geldgierigen Osseten nun mit Distanz: „ – Признайтесь, однако, – сказал я, – что без них нам было бы хуже.“ (S. 310) – „Immerhin müssen Sie zugeben, – sagte ich, – dass es ohne sie schlechter um uns stünde.“ Auch in der Beurteilung von Maksim Maksimyčs Weltbild, das recht schlicht sei, gibt er sich distanziert. So bemerkt der Erzähler, dass sein Reisegefährte, um sich leichter des Alkohols zu entwöhnen, alles Unglück auf der Welt auf die Trunksucht zurückführe (vgl. S. 317).

Zu Beginn des nächsten Kapitels, *Maksim Maksimyč*, wird deutlich, dass der Ich-Erzähler nun Alteritätsmodelle an sich durch seine dekonstruktivistische Reisebeschreibung verwirft, die zugleich die Ablösung von romantischen Darstellungsmodi repräsentiert:

⁴⁷³ Frank, a.a.O., (1998), S. 82.

Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владикавказ. Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет. (S. 325f.)

Nachdem ich mich von Maksim Maksimyč getrennt hatte, durchritt ich rasch die Terek- und die Darjalschlucht, frühstückte in Kasbek, trank Tee in Lars, und schaffte es zum Abendessen in Vladikavkaz. Ich verschone sie mit der Beschreibung der Berge, mit Ausrufen, die nichts ausdrücken, mit Bildern, die nichts darstellen, insbesondere für diejenigen, die nicht dort waren, und mit statistischen Bemerkungen, die gewiss niemand lesen wird.

Die aus der großen Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit resultierende minimalistische Reisebeschreibung sowie der Kommentar des Erzählers stellen den poetischen wie auch den sachlichen Wert von Reiseliteratur allgemein in Frage, auch den seiner eigenen Reisebeschreibung im vorhergehenden Kapitel.

Der Abschnitt *Maksim Maksimyč* verdeutlicht zudem, dass die Erzählerfigur keine organische Entwicklung hinsichtlich der Eigen- und Fremdwahrnehmung repräsentiert. Stattdessen wechselt der Ich-Erzähler zwischen verschiedenen Repräsentationsparadigmen. So wird im Weiteren deutlich, dass sich die Erzählerfigur plötzlich wieder als ein sich überlegen fühlender Reisender gebärdet. Dies unterstreicht beispielsweise jene Passage, in der er sich darüber ärgert, dass in dem Gasthaus, in welches er einkehrt, seine kulinarischen Wünsche nicht befriedigt werden. Kurz darauf schildert er in kolonialistischer Überheblichkeit ossetische Jungen, die er verscheucht, als primitiv: „[...] босые мальчики осетины, неся за плечами котомки с сотовым медом, вертелись вокруг меня; я их прогнал [...]“ (S. 331) – „[...] barfüßige Ossetenjungen, die auf den Schultern Quersäcke mit Wabenhonig trugen, trieben sich um mich herum; ich verscheuchte sie [...].“

IV.2.3.2 Zusammenfassung

Wie gezeigt werden konnte, geht die Funktion der Figur des Ich-Erzählers weit über die eines retardierenden Elementes hinaus. Insgesamt greifen jene Lesarten von Andrew, Scotto und Ebert, die lediglich die Binnenebene von *Běla* berücksichtigen, augenscheinlich zu kurz. So können die Reise- und Landschaftsschilderungen des Erzählers als Subtext gelesen werden, mit welchem die orientalische Geschichte von Pečorin und der Tscherkessin – die allein durch die Erzähltechnik deutlich gebrochen ist – unterlegt ist.

Diese Ebene, die über den Ich-Erzähler vermittelt wird, kann als Diskussion von Wahrnehmungsmodellen gelesen werden. So wechseln die Kaukasus-Repräsentationen des Reisenden flexibel. Nimmt er diesen Raum mal als „Anderes“, als „Nachtseite“ des „Eigenen“ wahr, so dominiert in einer anderen Passage die Konzeptualisierung des Kaukasus als „Eigenes“, die dessen Fremdheit zum Verschwinden bringt. Für diese beiden Modelle gilt, dass sie das Fremde (als „Anderes“ oder „Eigenes“) für die Bestimmung und Stabilisierung der Identität funktionalisieren und im Kontext der Aneignung sowie imperialistischer Ideologie zu verorten sind. Diese Wahrnehmungsparadigmen werden überlagert von einem dritten Modell, das Fremdheit als solche anerkennt, Uneindeutigkeiten von Zeichen in einem Raum zulässt, der infolge der militärischen (und ästhetischen) Aneignungen von Überlagerungen geprägt ist. Letzteres beschreibt einen Hybridisierungsprozess, der Identität und Alterität kaum fixiert und diese Kategorien als variabel inszeniert.

Der über die Erzählerfigur vermittelte Subtext wirkt den eindeutigen Lesarten von Andrew, Scotto und Ebert, welche etwa die Opposition „Orient“ vs. „Okzident“, „weiblich“ vs. „männlich“ herausstreichen, entgegen. Zwar sind diese Dichotomien auf einer Ebene vorhanden: *Běla* kann als orientalische Geschichte, mit dem entsprechenden ideologischen Gehalt, gelesen werden. Doch sind zugleich Mehrfachcodierungen in dem Text angelegt, die über die Analyse der Erzählerfigur offengelegt werden können. So erweist sich der Ich-Erzähler als unzuverlässig, seine Repräsentationen bieten Desorientierung, sie inszenieren Identität und Alterität als alternierend, nicht festlegbar und vielfältig. Da letztlich die verschiedenen Identitäts- und Alteritätsmodelle, die in der Rahmung entworfen werden, nebeneinanderstehen, sich z.T. überlagern und keine organische Entwicklung in eine Richtung ersichtlich ist – das Alternieren wird in *Maksim Maksimyč* nochmals verdeutlicht –, kann auch von einer Essenzialisierung eines der Paradigmen nicht die Rede sein. Sie können vielmehr als Angebote gelesen werden, die

durchgespielt werden. Zugleich liegt somit die Deutung nahe, dass durchaus ein Problembewusstsein gegenüber dem Konstruktcharakter jeglicher Repräsentationen von Identität und Alterität artikuliert wird.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob der Text – den Thesen Lotmans, Laytons und Eberts zufolge – die Vorstellung einer spezifisch russischen nationalen Identität befördert, oder ob eine solche nicht vielmehr problematisiert bzw. hinterfragt wird.

IV.2.3.3 Die hybride Figur als Repräsentant russischer nationaler Identität?

Sucht man in *Bëla* nach Textstellen, die über die Konstruktion russischer nationaler Identität Aufschluss geben, so stößt man schnell auf eine einschlägige Äußerung des Ich-Erzählers, mit welcher der erste Teil der Geschichte von Bëla und Pečorin abgeschlossen und die zweite Sequenz der Rahmung eingeleitet wird:

Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения. (S. 303)

Mich verblüffte unwillkürlich die Fähigkeit des russischen Menschen, sich den Sitten derjenigen Völker anzupassen, unter denen er leben muss; ich weiß nicht, ob diese Geistes Eigenschaft Tadel oder Lob verdient, sie zeugt nur von seiner unglaublichen Geschmeidigkeit und dem Vorhandensein dieses klaren, gesunden Gedankens, der das Böse überall dort verzeiht, wo er seine Notwendigkeit sieht oder die Unmöglichkeit seiner Vernichtung.

Mit dieser Äußerung schreibt sich der Ich-Erzähler augenscheinlich in den Diskurs um „narodnost“ ein, in dem Anpassungs- und Integrationsfähigkeit sowie die Fähigkeit zur Aufnahme vielfältiger Erscheinungen explizit als russische Eigenschaften ausgewiesen werden.⁴⁷⁴ In der Literaturkritik wird die russische nationale Identität maßgeblich in erster Linie als different gegenüber dem Westen, der als einseitig ausgerichtet wahrgenommen wird, dargestellt und die zu Vielfalt fähige russische Identität positiv bewertet. Demnach zeichnet sich die russische Kultur (zukünftig) durch ihre Fähigkeit

⁴⁷⁴ Vgl. ausführlich hierzu *Exkurs 1: „Narodnost“* in der vorliegenden Arbeit.

zum Universalismus aus, durch welchen sie den Westen übertrumpfen könne. Wie in *Exkurs I* der vorliegenden Arbeit ausgeführt, hat dieses Modell „spezifisch russischer Identitätsbildung“ u.a. I. V. Kireevskij postuliert: „К той же цели ведут нас гибкость и переимчивость характера нашего народа“⁴⁷⁵ – „Zu dem gleichen Ziel führen uns der geschmeidige und gelehrige Charakter unseres Volkes“. Wie das obige Zitat aus *Bëla* zeigt, lässt Lermontov seinen Ich-Erzähler diese Idee nicht nur paraphrasieren, sondern legt ihm zudem dasselbe Lexem, welches Kireevskij verwendet („гибкость“ – „Geschmeidigkeit“) in den Mund.

Es stellt sich allerdings die Frage, ob Lermontovs Text, vermittelt über den Ich-Erzähler, diese Vorstellung einer spezifisch russischen nationalen Identität ungebrochen affirmiert, wie beispielsweise Lotman, Ebert und tendenziell auch Layton nahelegen.⁴⁷⁶ Es ist zu fragen, ob diese Idee nicht vielmehr zur Diskussion gestellt wird.

Zunächst ist festzustellen, dass sich die Erzählerfigur grundsätzlich einer Wertung der angeblich spezifisch russischen Eigenschaft enthält („не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума“ [S. 303] – „ich weiß nicht, ob diese Geistes Eigenschaft Tadel oder Lob verdient“). Bereits darin kommt eine gewisse Distanzierung gegenüber dieser Vorstellung zum Ausdruck.

Aus dem Kontext geht nicht deutlich hervor, ob sich die Äußerung des Ich-Erzählers auf Pečorin oder auf Maksim Maksimyč bezieht. Bezöge man sie auf Letzteren, so läse sich die Fähigkeit zum „klaren Gedanken“ – zumindest vor dem Hintergrund der folgenden Einschätzung des Offiziers und seines eher schlichten Weltbildes – als ironisch. Berücksichtigt man darüber hinaus die intertextuellen Bezüge des kurzen Prosastücks *Kavkazec* (Der Kaukasier), das Lermontov vermutlich 1841 verfasste, zur Figur Maksim Maksimyč, so scheint die in *Bëla* im Subtext angelegte kritische und ironische Haltung gegenüber dem „alten Kaukasier“ bestätigt zu werden.

Bezieht man die Äußerung des Ich-Erzählers auf Pečorin, so bietet sich an, das nächste Kapitel, *Maksim Maksimyč*, genauer in Augenschein zu nehmen, da hier eine ausführliche Beschreibung Pečorins aus der Perspektive des Erzählers enthalten ist, die Aufschluss über seine Haltung ihm gegenüber geben kann.

⁴⁷⁵ Kireevskij, *Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1829 god*, a.a.O., S. 46.

⁴⁷⁶ So bemerkt Ebert: „Selbst Lermontov, im Allgemeinen nationalistischem Denken abhold, lässt seinen Erzähler in *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit) die ‚Fähigkeit des russischen Menschen, sich den Sitten der Völker anzupassen, in deren Mitte er leben muss‘, preisen.“ (Ebert, a.a.O., S. 228). Zu Lotman und Layton s. oben (Abschnitt IV.2.3).

Wird Pečorin in *Bela* von Maksim Maksimyč als Russe dargestellt, der sich die angeblichen Sitten und Bräuche der Bergbewohner aneignet, so zeichnet der Ich-Erzähler im Kapitel *Maksim Maksimyč* ein noch vielfältigeres Bild. Er trifft Pečorin im Kaukasus, der sich nach einem Aufenthalt in St. Petersburg nun auf der Durchreise nach Persien befindet. In der Beschreibung überlagern sich identitätsbildende Kategorien in solchem Maße, dass man die Erscheinung Pečorins als „personalisierte Hybridität“⁴⁷⁷ bezeichnen kann:

Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными [...]. Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала. С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, выщипанные от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные, – признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади; [...] об глазах я должен сказать еще несколько слов.

Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! – Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей? .. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его, непродолжительный, но пронизывающий и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен. (S. 331-333)

⁴⁷⁷ Wie im Theorieteil erläutert wird in der vorliegenden Arbeit unter „personalisierter Hybridität“ die Darstellung von Figuren verstanden, welche Überlagerungen von identitätsbildenden Kategorien repräsentieren. Hybridität ist in diesem Fall demnach in eine literarische Figur eingeschrieben. Dies ist zu unterscheiden von Hybridität, die durch die Erzählinstanz vermittelt wird, wie beispielsweise in den obigen Beispielen durch den Ich-Erzähler, der die Einheit von Signifikant und Signifikat destabilisiert und eine ästhetische Differenz gegenüber seinen Darstellungen inszeniert.

Er war von mittlerer Größe; seine schlanke, feine Gestalt und seine breiten Schultern zeugten von einem festen Körperbau, befähigt, alle Mühseligkeiten des Nomadenlebens und der Klimawechsel zu ertragen, unbesiegt weder von den Ausschweifungen des hauptstädtischen Lebens, noch von seelischen Stürmen [...]. Als er sich auf die Bank herabsinken ließ, da krümmte sich seine gerade Gestalt, als hätte er keinen einzigen Knochen in seinem Rücken; seine ganze Körperhaltung drückte irgendeine Nervenschwäche aus; er saß, wie Balzacs 30-jährige Kokette nach einem ermüdenden Ball in ihrem daunenweichen Sessel sitzt. Beim ersten Blick in sein Gesicht hätte ich ihm nicht mehr als 23 Jahre gegeben, obwohl ich später bereit gewesen wäre, ihm 30 zu geben. In seinem Lächeln war etwas Kindliches. Seine Haut war von irgendeiner frauenhaften Zartheit; sein von Natur gelocktes blondes Haar umrandete so malerisch seine blasse, edle Stirn, auf der man erst nach langem Beobachten Spuren von sich kreuzenden Falten bemerken konnte und die sich wohl in Minuten des Zorns oder der seelischen Unruhe bedeutend klarer abzeichneten. Trotz der hellen Haarfarbe waren sein Schnurrbart und seine Augenbrauen schwarz – ein Zeichen von Rasse beim Menschen, so wie eine schwarze Mähne und ein schwarzer Schweif bei einem Schimmel; [...] zu den Augen sollte ich noch einige Worte sagen.

Erstens lachten sie nicht, wenn er lachte! – Haben Sie diese seltsame Erscheinung bei manchen Leuten noch nicht bemerkt? .. Das ist entweder ein Zeichen eines bösen Charakters, oder einer tiefen beständigen Traurigkeit. Unter seinen halbgesenkten Wimpern glänzten sie mit irgendeinem phosphoreszierenden Glanz, wenn man es so ausdrücken darf. Das war nicht der Widerschein seelischer Glut oder spielender Fantasie: das war ein Glanz, ähnlich dem Glanz von glattem Stahl, blendend, aber kalt; sein Blick, nicht andauernd, aber durchdringend und schwer, hinterließ den unangenehmen Eindruck einer unbescheidenen Frage und hätte als frech erscheinen können, wäre er nicht so gleichgültig ruhig gewesen.

Die Erscheinung Pečorins wird – so geht aus dem Zitat deutlich hervor – vom Erzähler als nicht festlegbar beschrieben. Identitätsbildende Kategorien wie Alter, Geschlecht und ethnisch-kulturelle Zugehörigkeit werden als so vielfältig dargestellt, dass sie wie aufgeweicht erscheinen. Bildlich wird dies in den Körper Pečorins eingeschrieben: Der zunächst als recht robust geschilderte Körperbau wirkt in sitzender Position so biegsam, dass es scheint, es seien keine Knochen vorhanden. Das Alter ist vom Äußeren kaum zu bestimmen, zunächst wirkt der Held nicht älter als 23 Jahre, bei genauerem Hinsehen würde der Betrachter ihn auf 30 schätzen, bemerkt aber auch das kindliche Lächeln. Pečorin wird außerdem mit einem von Balzac entworfenen Frauentypus⁴⁷⁸ verglichen und seine Haut wird als frauenhaft zart beschrieben. In der folgenden Beschreibung der

⁴⁷⁸ Die „30-jährige Kokette“ ist ein deutlicher Hinweis auf den aus sechs Erzählungen (erschieden 1831-1834) zusammengeführten Roman *La femme de trente ans* (Die Frau von dreißig Jahren) von Honoré de Balzac.

lockigen Haare und der Stirn bestätigen sich die androgynen Züge dieser Figur. In der Darstellung Pečorins zeigen sich deutlich frührealistische Züge, die auf den aufkommenden Physiognomismus weisen. Auch der Hinweis auf Balzac, der ebenso in Russland als Vertreter frührealistischer Literatur rezipiert wurde, unterstreicht diesen Paradigmenwechsel. Aus der Beschreibung der Figur Pečorin geht somit hervor, dass die Konstruktion personalisierter Hybridität mit der Ablösung von romantischen Dichotomien einhergeht. Darüber hinaus werden beim Wechsel von romantischen zu frührealistischen Modi – zumindest zeitweilig – auch klare und eindeutige Zuschreibungen an „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ unterlaufen und aufgebrochen.

Während Pečorin durch Maksim Maksimych zuvor als an die Kaukasier angepasst beschrieben wurde, scheint dieser nun, nachdem er in der westlich geprägten russischen Hauptstadt gelebt hat, auch westeuropäische Einflüsse aufgenommen zu haben. Hierauf deutet beispielsweise das „ausländische“ Aussehen von Pečorins Kutsche hin, welches der Erzähler wahrnimmt (vgl. S. 327), sowie der Vergleich mit einer literarischen Frauenfigur des französischen Autors. Der Vergleich mit einem Pferd edler Rasse weist wiederum auf die kaukasischen Bergbewohner, die in der russischen Literatur oft mit Pferden verglichen werden, und zwar insbesondere die Bergbewohnerinnen.⁴⁷⁹ Zugleich wird damit auf Pečorins Selbstwahrnehmung verwiesen, von dem die Leserschaft später aus dem fingierten Tagebuch im Kapitel *Knjažna Meri* (chronologisch vor der Begegnung mit dem Erzähler) erfährt. Darin bemerkt Pečorin bei einem Ritt stolz, die ihn beobachtenden Kosaken hielten ihn seiner Kleidung und seiner Art zu reiten nach für einen Tscherkessen (vgl. S. 383). Es scheint also, als passe sich der Held in ethnisch-kultureller Hinsicht an, je nachdem, wo er lebt.

Der Erzähler entwirft in Pečorin allerdings kaum eine Figur, die eine produktive Verbindung unterschiedlicher Identitäten repräsentiert, d.h. eine neue, organische, homogene Identität wird kaum erreicht. So wirkt Pečorin auf den Erzähler fast puppenhaft, wie tot, was u.a. aus der Beschreibung der Augen und des Blickes hervorgeht. Im Tagebuch Pečorins (v.a. im Kapitel *Knjažna Meri*) wird die innere Zerrissenheit, z.T. das Gefühl des Nichtauthentischen sowie Überdruß aus der inneren Perspektive gestaltet.

Dabei drängt sich die Frage auf, ob der Erzähler in seiner Beschreibung eine Angst artikuliert: die Angst davor, dass ein Mensch, der über keine feste, geschlossene, homo-

⁴⁷⁹ Auch darin kann eine Feminisierung des männlichen Helden gelesen werden. Vgl. zu „Pečorins Weiblichkeit“: Aage A. Hansen-Löve: Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*. 2. Teil. In: *Russian Literature XXXIII* (1993), S. 413-469, hier besonders S. 426-432.

gene Identität verfügt, sich gänzlich destrukturieren, auflösen könnte. Zweifel, die dahingehend gedeutet werden können, kündigen sich in der Erzählerfigur bereits zuvor an, als die Fähigkeit der Russen zur Anpassungsfähigkeit (ob ironisch oder nicht, bleibt dabei offen) konstatiert wird, eine Bewertung dieser Eigenschaft allerdings vermieden wird.

Es bleibt zu diskutieren, ob der Ich-Erzähler die Vorstellung von einer spezifisch russischen nationalen Identität, die durch Anpassungsfähigkeit und Überlagerungen von Identitäten charakterisiert ist, affirmiert. Dafür spricht das obige Zitat, in dem von der „Fähigkeit des russischen Menschen, sich den Sitten derjenigen Völkern anzupassen, unter denen er leben muss“ die Rede ist, sowie von der „Geschmeidigkeit“. Dafür spricht auch, dass es sich sowohl bei Maksim Maksimyč als auch bei Pečorin, jene Figuren, auf die sich die Äußerung des Erzählers beziehen kann, um Russen handelt.

Allerdings ist ebenso möglich, dass Lermontov diese Vorstellung, die im Diskurs um die russische nationale Identität kursiert, aufnimmt, sich von ihr distanziert und sie in einen anderen Kontext transferiert. Hierfür sprechen erstens die erwähnten distanzierenden Äußerungen des Ich-Erzählers. Zweitens sprechen dafür die autointertextuellen Bezüge der Beschreibung Pečorins zu jener Izmail-Bejs in Lermontovs gleichnamigen Verspoem. Vergleicht man die Darstellungen beider Figuren, so wird deutlich, dass auch der Tscherkesse von Identitätsüberlagerungen geprägt ist, die wiederum mit „Mangel“ und „Tod“ semantisiert werden. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, die personalisierte Hybridität in den Texten Lermontovs nicht als Repräsentation spezifisch russischer nationaler Identität zu deuten, sondern vielmehr als Repräsentation von Figuren, unabhängig von ihrer ethnisch-kulturellen Zugehörigkeit, die von Kulturkontakten geprägt sind, mit dem „Fremden“ in Berührung kommen und eine offene Haltung gegenüber diesem „Fremden“ einnehmen. Dies würde bedeuten, dass Lermontov den engen Gesichtskreis des nationalen Denkens überschreitet und Folgen von interkulturellen Kontakten generell thematisiert, die er mit einer gewissen Vorsicht und Skepsis behandelt.

Dabei bewahrt der Ich-Erzähler auch in seiner Darstellung der Figur Pečorin eine Distanz. Wie bereits anhand der Reise- und Landschaftsdarstellungen gezeigt werden konnte, inszeniert er eine ästhetische Distanz gegenüber dem Dargestellten und wirkt einer Ontologisierung des Gegenübers entgegen. Die Beschreibung Pečorins ist insofern als konsequente Fortführung in der Haltung des Erzählers zu sehen. Denn auch in der Beschreibung des Russen ist eine distanzierte Haltung des Ich-Erzählers angelegt. So

leitet er seine Darstellung mit einer Bemerkung ein, die auf eine bildliche, visuelle Ebene verweist und welche verdeutlicht, dass es sich bei seiner Beschreibung um ein Abbild handeln wird: „Теперь я должен нарисовать его портрет.“ (S. 331) – „Jetzt muss ich [wohl] sein Porträt zeichnen.“ Darüber hinaus destabilisiert er in seiner, die Beschreibung Pečorins abschließender Äußerung die Vorstellung von Authentizität und bricht diese zudem, sich an die Leser/innen/schaft wendend, ironisch:

Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением. (S. 333)

All diese Bemerkungen kamen mir vielleicht nur deshalb in den Sinn, weil ich einige Einzelheiten seines Lebens kannte, und vielleicht hätte sein Anblick auf jemand anderen einen ganz unterschiedlichen Eindruck gemacht; aber da Sie von ihm von niemand anders als von mir erfahren werden, müssen Sie sich wohl oder übel mit dieser Darstellung begnügen.

Über die Figur des Ich-Erzählers wird somit eine Ebene in den Text eingeschoben, auf der Essenzialisierungen verweigert werden. Seine Äußerungen können als Angebote von Wahrnehmungen und Repräsentationsmodi gedeutet werden, die zur Diskussion gestellt werden.

IV.2.3.4 Zusammenfassung

In der mehrschichtigen Erzählstruktur ist eine Ebene enthalten, die durch den reisenden Ich-Erzähler vermittelt wird. Sowohl in *Béla* als auch in *Maksim Maksimyč* werden auf dieser Ebene unterschiedliche Repräsentationsmodi und Alteritätsentwürfe angeboten und ausgeführt. Dabei wird keiner dieser Entwürfe konsequent durchgehalten. Eine Konsequenz ist dagegen in der durchgängigen ästhetischen Distanz, die der Ich-Erzähler gegenüber dem Dargestellten generiert, zu sehen. „Identität“ und „Alterität“ werden als instabil inszeniert, so dass letztlich der Eindruck eines nicht Nicht-Fassen-Könnens dieser Kategorien übrig bleibt.

Auch hinsichtlich der Frage nach der russischen nationalen Identität wird eine Definition angeboten – jene, die im Diskurs um „narodnost“ kursierte – doch zugleich wird ein Deutungsspielraum eröffnet. Es stellt sich die Frage, ob der Text tatsächlich die

Konstruktion der russischen nationalen Identität als geschmeidig und anpassungsfähig ungebrochen affirmiert. Somit sind auch die Lesarten von Layton und Lotman zu relativieren. Dass die russische Identität als eine halb-europäische und halb-asiatische (Layton) bzw. als eine Synthese aus westlichem und östlichem „Kulturtypus“ (Lotman) repräsentiert wird, kann als ein Definitionsangebot unter anderen verstanden werden. Die Figur des Ich-Erzählers ist hinsichtlich dieser Frage nicht eindeutig festzulegen. Die intertextuellen Bezüge, welche die Beschreibung Pečorins zu jener von Izmail-Bej in Lermontovs Poem eröffnen, legen eine andere Lesart nahe. Demnach thematisiert Lermontov in seinen Werken die Folgen von Kulturkontakten generell.

Durch die distanzierte Haltung des Ich-Erzählers wird die eigene nationale Identität nicht als eine fixierte, verdinglichte repräsentiert. Das reisende Ich bietet letztlich keine eindeutige Orientierung; es kann somit als eine Instanz gelesen werden, die Wahrnehmungen und Interpretationen zur Diskussion stellt.

Wie die Analyse gezeigt hat, löst sich auf dieser Textebene von *Béla* und *Maksim Maksimyč* die Fragestellung nach Konstruktionen von Gender und nationaler Identität auf. Es zeigt sich darin zugleich, dass diese Kategorien an stabile, homogene und ontologisierende Repräsentationen gebunden sind. Sobald Wahrnehmungsmodelle thematisiert werden und die Vorstellung von einem „echten Wesenskern“ im „Eigenen“ und „Anderen“ destabilisiert wird, können Identitäten und Alteritäten als fließend, flexibel und letztlich fiktiv verhandelt werden. Theoretisch lassen sich somit die durch den Ich-Erzähler generierten Repräsentationen mit dem subjektkritischen Ansatz von Bhabha erfassen, der gerade diese Qualität von Identitäten profiliert.

IV.2.4 Der Kaukasus in der Lyrik E. P. Rostopčinas

Exkurs 2: Im kulturellen Zentrum: E. P. Rostopčina (1811-1858)

Vor dem Hintergrund der Analyseergebnisse im Hinblick auf kanonisierte Texte männlicher Autoren stellt sich die Frage, ob in nicht kanonisierten Kaukasus-Werken aus weiblicher Feder signifikante Unterschiede sichtbar werden. Dem Gender-Aspekt ist somit auch auf der Ebene der Autor- bzw. Autorinnenschaft nachzugehen. Zunächst geben die biografischen Ausführungen zu Evdokija Rostopčina einen Einblick in ihre Situation als Dichterin in der russischen Gesellschaft.

Evdokija Petrovna Rostopčina (geb. Suškova) wurde 1811 geboren und entstammte einer wohlhabenden Moskauer Adelsfamilie.⁴⁸⁰ Als sie sechs Jahre alt war, starb ihre Mutter, geb. Paškova, und im gleichen Jahr wurde ihr Vater, Petr Suškov, nach St. Petersburg versetzt. So wuchs das Mädchen im Hause der Großeltern in Moskau auf, zusammen mit ihren Geschwistern. Sie erhielt eine für Mädchen ihrer Verhältnisse übliche Erziehung in verschiedenen Fächern, wie etwa in Russisch, Französisch, Deutsch, Geschichte, Mathematik, Zeichnen und Klavierspielen. Das vorrangige Ziel bestand jedoch darin, wie es für eine junge Adelige der Zeit die Regel war, sie gut zu verheiraten. Evdokija Suškova entwickelte allerdings ein starkes Interesse für die Literatur, widmete sich der Lektüre etwa von Jean Paul, Byron, Žukovskij und Puškin und begann als Jugendliche selbst Lyrik zu verfassen.

Ihre Verwandten verhielten sich gegenüber ihrer dichterischen Tätigkeit offenbar zunächst ambivalent: So wurde ihr einerseits zu verstehen gegeben, dass sie sich lächerlich mache, andererseits wurde sie gelegentlich vor Besuchern des Paškov-Hauses aufgefordert, ihre Gedichte vorzutragen.⁴⁸¹ 1831 ließ Petr Vjazemskij, der bei einem seiner Besuche ihr Gedicht *Talisman* (Der Talisman) niederschrieb, dieses der Zeitschrift *Severnye cvety* (Nordblumen) zukommen, welche es ohne Wissen der Autorin veröffentlichte. Als die Großeltern erfuhren, dass es sich bei der Autorin um ihre Enkelin handelte, die damit in die Öffentlichkeit getreten war, zeigten sie sich empört. Für eine Frau, besonders für eine unverheiratete, galt es als unanständig zu publizieren. Nach diesem Skandal musste die junge Dichterin ihrer Großmutter versprechen, keine weiteren

⁴⁸⁰ Vgl. zu diesem Absatz: Laura Jo McCullough: Evdokiia Rostopchina. In: Russian Women Writers. Volume 1. Hg. von Christine D. Tomei. New York/London 1999, S. 89-120; Helena Goscilo: Rostopchina, Evdokiia Petrovna. In: Dictionary of Russian Women Writers. Hg. von Marina Ledkovsky / Charlotte Rosenthal / Mary Zirin. Westport/London 1994, S. 540-543.

⁴⁸¹ Vgl. McCullough, a.a.O., S. 91.

Gedichte vor ihrer Heirat zu veröffentlichen.⁴⁸² Einige ihrer Gedichte wurden allerdings als Manuskripte auch nach dem großelterlichen Verbot bekannt, wie z.B. *Mečta* ([Tag-] Traum) von 1830.⁴⁸³

Im Alter von 17 Jahren wurde Evdokija Suškova formal in die Moskauer Gesellschaft eingeführt, wo sie als Schönheit galt.⁴⁸⁴ 1833 heiratete sie den Grafen A. F. Rostopčin. Er war der Sohn des namhaften Moskauer Generalgouverneurs, der während der Invasion Napoleons Moskau 1812 angeblich in Flammen aufgehen ließ. A. F. Rostopčin erwies sich als Lebemann, der zwar das Interesse seiner Frau an Literatur und Musik nicht teilte, sie aber auch an ihrem Engagement nicht hinderte. Durch die Heirat erhielt Rostopčina Zugang zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen und genoss relativ viel schriftstellerische Freiheit. Somit hatte sie eine Basis für ihr künstlerisches Schaffen gewonnen. Seit 1834 erschienen ihre Gedichte in St. Petersburger und Moskauer Zeitschriften – Texte, auf welche die Literaturkritik größtenteils begeistert reagierte.

Zwischen 1834 und 1836 lebten die Rostopčins auf ihrem Landsitz.⁴⁸⁵ Im Frühjahr 1836 reisten sie in die Kaukasischen Heilbäder. Der biografischen Skizze des Bruders der Autorin zufolge unternahm das Paar – da es nach drei Jahren Ehe noch keine Kinder bekommen hatte – die Reise auf ärztlichen Rat hin.⁴⁸⁶ Zurück auf dem Landsitz in Selo Anna verfasste Rostopčina im Oktober 1836 das Kaukasus-Gedicht *Ėl'brus i ja* (Der Elbrus und ich).

In der russischen Hauptstadt, wo die Familie seit 1836 lebte, wurde Rostopčina als eine der größten Dichterinnen ihrer Zeit gefeiert. Sie frischte ihre Freundschaften mit führenden Literaten auf, die sie noch aus früheren Tagen kannte, und trat in Kontakt mit vielen bedeutenden Persönlichkeiten des kulturellen Lebens.⁴⁸⁷ In ihrem Salon verkehrten beispielsweise Puškin, Vjazemskij, Źukovskij, der Komponist M. I. Glinka (1804-1857) und der Kritiker P. A. Pletnev (1791-1865).⁴⁸⁸ Als Gastgeberin war sie eine zentrale, kulturell bedeutende Figur; als talentierte Dichterin war sie anerkannt und galt in vielem Puškin und Lermontov – mit Letzterem war Rostopčina ebenfalls bekannt – nahezu als eben-

⁴⁸² Vgl. ebd.

⁴⁸³ Vgl. ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 92f. und Goscilo, a.a.O., S. 541.

⁴⁸⁵ Vermutlich in Selo Anna/Voronež, wo sie sich auch in späteren Jahren wieder aufhielten; vgl.: Sergej Suškov: Biografičeskij očerk. In: Sočinenija grafini E. P. Rostopčinoj s eja portretom. Tom pervyj. Stichi. Sankt-Peterburg 1890, S. III-XLVIII, hier S. XIII.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. XI.

⁴⁸⁷ Vgl. McCullough, a.a.O., S. 94f.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd.

bürtig.⁴⁸⁹ Wie sehr sie wertgeschätzt wurde, beweist auch die symbolische Geste von Žukovskij, welcher der Dichterin Puškina letztes Notizbuch überreicht haben soll, das dieser kurz vor seinem Tod für seine neuen Gedichte angelegt hatte.⁴⁹⁰ Allerdings wurden die Werke Rostopčinas bereits zu dieser Zeit nicht uneingeschränkt gelobt, denn häufig wurde die angebliche „Weiblichkeit“ ihrer Dichtung betont.⁴⁹¹

Die halböffentliche Sphäre des literarischen Salons war zwar ein Raum, in dem Frauen als Dichterinnen auftreten konnten, doch galten sie häufig als Dilettantinnen, und ihre literarischen Texte wurden kaum ernsthaft als echte Literatur diskutiert. Insbesondere jene Gastgeberinnen, die sich nicht in eine der ihnen zugeschriebenen Frauenrollen fügten (die bezaubernde Schönheit, das liebe Mädchen u.ä.) wurden häufig verspottet.⁴⁹² In ihrem Gedicht *Kak dolžny pisat' ženščiny* (Wie Frauen schreiben sollen) von 1840 thematisiert Rostopčina ausdrücklich die Rolle der Dichterin.

1838 zog Rostopčina mit ihrem Mann wieder auf den Landsitz in Selo Anna, von wo aus sie im Jahr darauf zum zweiten Mal in die Heilbäder des Kaukasus reisten. In Kislovodsk verfasste sie im Juli 1839 das Gedicht *Nardzan* (Der Narsan) und bald darauf *Prosti Kavkaz!* (Leb wohl, Kaukasus!).

Nach zwei Jahren in der Voronežer Gegend zog Rostopčina 1840 mit ihren Kindern, aber ohne ihren Ehemann zurück nach St. Petersburg.⁴⁹³ Dort nahm sie sofort wieder am gesellschaftlichen Leben teil und glänzte als brillante Gastgeberin. Ihr erster Band mit ihren gesammelten Gedichten, der 1841 publiziert wurde, rief fast einhellig Lob und Begeisterung hervor, wobei allerdings wieder die angebliche „Weiblichkeit“ ihrer Dichtung hervorgehoben wurde; Belinskij äußerte sich insgesamt eher kritisch.⁴⁹⁴

Im Laufe der 1840er Jahre verblasste Rostopčinas Ruhm. Zwar bedeutete eine Einladung in ihren Salon immer noch eine große Ehre, aber einige ihrer Gäste bezeichneten sie

⁴⁸⁹ Vgl. Frank Göpfert: Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Russland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze. München 1992 (= Slavistische Beiträge; 289), S. 78; ebenso McCullough, a.a.O., S. 95.

⁴⁹⁰ Vgl. McCullough, a.a.O., S. 95; Gosילו, a.a.O., S. 541; Göpfert, a.a.O., S. 78.

⁴⁹¹ Vgl. Göpfert, a.a.O., S. 85f.

⁴⁹² Nach Savkina genossen Schriftstellerinnen im literarischen Salon zwar teilweise Schutz vor misogynen Angriffen; dies allerdings nur in sehr begrenztem Rahmen. Demnach wurden Frauen, sobald sie den Anspruch erhoben hatten, als Dichterinnen zu gelten, häufig diffamiert. Maßgeblich seien dabei nicht ihre literarischen Werke gewesen, sondern das Aussehen der Autorin, ihr Verhalten und ihre Beziehung zum Ehemann. Einige Memoiren-Autoren äußerten sich, nach Savkina, in dieser Weise auch über Rostopčina, wobei ihr zunächst noch das Dichten nachgesehen wurde, da sie als Schönheit galt. Mit zunehmenden Alter seien diese Bemerkungen jedoch immer ausfallender geworden (vgl. Irina Savkina: *Provincialki russkoj literatury (ženskaja proza 30 – 40-ch godov XIX veka)*. Wilhelmshorst 1998 (= FrauenLiteraturGeschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur; 8), S. 54-56.

⁴⁹³ Vgl. Suškov, a.a.O., S. XIV.

⁴⁹⁴ Vgl. McCullough, a.a.O., S. 96.

immer häufiger als „frivol“ und ihre Werke wurden zunehmend als unoriginell bewertet.⁴⁹⁵

In den Jahren 1845 bis 1847 hielt sich Rostopčina mit ihrer Familie im Ausland auf: in Polen, Deutschland, Frankreich und Italien. Auf Drängen Gogol's schickte Rostopčina ihr Gedicht *Nasil'nyj brak* (1845; Eine Zwangsehe) nach Russland, wo es in der Zeitschrift *Severnaja pčela* (Die Nordbiene) 1846 veröffentlicht wurde, und demnach zunächst problemlos die Zensur passiert hatte. Offensichtlich wurde der allegorische Subtext der Verse auf den polnischen Unabhängigkeitskampf zunächst nicht bemerkt. Vermutlich durch einen Artikel in einer französischen Zeitung auf die allegorische Ebene aufmerksam geworden, verbot die Zensur im Nachhinein die Ausgabe der Zeitschrift, und es wurde versucht, alle Abschriften des Gedichts einzuziehen. Die Autorin fiel am St. Petersburger Hof in Ungnade und wurde aus der Hauptstadt ausgewiesen. Eine kurze Zeit lang war sie populärer denn je, da sie als Märtyrerin für die liberale Sache galt.⁴⁹⁶

Im Dezember 1847 zogen die Rostopčins nach Moskau.⁴⁹⁷ Die Dichterin versuchte zunächst ihr Leben in Moskau so einzurichten, wie zuvor in St. Petersburg. Der Zugang zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen blieb ihr jedoch verwehrt, und im literarischen Milieu konnte sie kaum mehr Fuß fassen. Allerdings wurde sie im Kreis um M. P. Pogodin (1800-1875), von den Herausgebern der konservativ-patriotisch ausgerichteten Zeitschrift *Moskvitjanin* (Der Moskauer), akzeptiert.

In den 1850er Jahren wurde Rostopčina zur Zielscheibe öffentlicher Kritik, die in Zeitschriften geführt wurde.⁴⁹⁸ So entbrannte eine heftige Polemik von Seiten der Liberalen gegen die Dichterin. Die Publikation ihrer gesammelten Gedichte von 1856 wurde zum Anlass einer Attacke auf Rostopčina, in der sich N. G. Černyševskij (1828-1889) als federführend erwies. Auf diese satirischen Angriffe im Kontext der Debatte von Westlern und Slavophilen reagierte die Schriftstellerin u.a. mit der Komödie *Vozvrat Čackogo v Moskvu, ili Vstreča znakomych lic posle dvadcatipjatiletnej razluki* (1856; Die Rückkehr Čackijs nach Moskau, oder Eine Begegnung bekannter Personen nach fünfundzwanzigjähriger Trennung).

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., S. 96.

⁴⁹⁶ Vgl. zu den Folgen der Publikation dieses Gedichts: ebd., S. 97; Göpfert, a.a.O., S. 81; Gosילו, a.a.O., S. 541.

⁴⁹⁷ Vgl. zu diesem Absatz: McCullough, a.a.O., S. 97f.

⁴⁹⁸ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 98f.

1855/1856 verfasste Rostopčina eine Reihe von Versdramen sowie patriotische Poeme, u.a. vor dem Hintergrund des Krim-Krieges. Die Hinwendung zu anderen Gattungen brachte ihr jedoch kaum mehr Erfolg ein. 1858 starb Rostopčina an Krebs.

In den 1850er Jahren wurde ihr Werk offen von Vertretern jener Kreise abgewertet, die Gesellschaftskritik für eine wichtige Funktion der Kunst hielten. Auch aufgrund ihres aristokratischen Standes wurde Rostopčina in dieser Periode von den Radikalen verspottet.

Doch bereits in den 1830er und zu Beginn der 1840er Jahre, als ihr Werk überwiegend gelobt wurde und die Dichterin sich großen Ruhmes erfreute, sind Anzeichen von Abwertung bzw. einer Marginalisierung im Lob der Kritiker enthalten. Denn ihre Dichtung wurde meist unter Betonung des „Weiblichen“, das sie angeblich widerspiegelte, bewertet.⁴⁹⁹ Diese Zuschreibung konnte sowohl zu einer positiven als auch zu einer negativen Beurteilung führen. Wo die Grenzen für schreibende Frauen gezogen wurden, äußerte Belinskij explizit, der Rostopčina in ihre Schranken verwies. So warnte er sie, nach Savkina, in seiner Rezension ihres Gedichtbandes von 1841, sie müsse aufpassen, dass ihre „ženskaja poezija“ (weibliche Dichtung) nicht ins „Kabinett“ vordringe, sie versuche umsonst, sich Gedanken und Überlegungen zu widmen, anstatt die Welt der weiblichen Seele und des weiblichen Herzens offenzulegen.⁵⁰⁰ Die Zuschreibung der geistigen Tätigkeit an den Mann und die der Gefühlswelt an die Frau zeigt sich darin deutlich. Belinskij's Warnung ist im Kontext des Diskurses um schreibende Frauen zu sehen, in dem u.a. verhandelt wurde, ob und wenn ja, in welchem thematischen Bereich Frauen schreiben sollten und dürften.⁵⁰¹ Im Bereich der „Ballsäle“ durften sich Frauen bewegen, im Unterschied zum „Kabinett“ oder der „Bibliothek“, wo die angeblich „hohe“ geistige und künstlerische Tätigkeit der Männer ausgeübt wurde.⁵⁰²

Als Hauptstädterin und Aristokratin kann Rostopčina somit als Vertreterin des kulturellen Zentrums gesehen werden. Als schreibende Frau musste sie allerdings – bereits in der Periode, als sie an der Spitze ihres Ruhmes stand – Marginalisierungserfahrungen machen.

⁴⁹⁹ Vgl. Göpfert, a.a.O., S. 85.

⁵⁰⁰ Vgl. Savkina, a.a.O., S. 38.

⁵⁰¹ Vgl. zu diesem Diskurs in den 1830er/1840er Jahren: ebd., S. 26.

⁵⁰² Vgl. ebd., S. 27f.

IV.2.4.1 *Ėl'brus i ja*: Das weibliche Dichter-Ich im Kaukasus

Offenbar stimuliert durch ihre Aufenthalte in den kaukasischen Heilbädern 1836 und 1839 verfasste Rostopčina die Gedichte *Ėl'brus i ja* (Der Elbrus und ich), *Nardzan* (Der Narsan) und *Prosti Kavkaz!* (Leb wohl, Kaukasus!) – drei Werke, die nicht in den Kanon der russischen Literatur eingegangen sind. Als Rostopčina 1836 ihr Gedicht *Ėl'brus i ja* schrieb, konnte sie bereits auf eine breite Tradition der russischen Kaukasus-Literatur zurückblicken.

Dieses Gedicht wurde bislang in der Sekundärliteratur, außer von Layton, kaum berücksichtigt. Layton nennt dieses Gedicht im Zusammenhang mit denjenigen Werken, in welchen die Naturästhetik des Erhabenen infolge von Puškins Poem *Kavkazskij plennik* lediglich wiederholt werde.⁵⁰³ Darüber hinaus konstatiert sie, dass sich das lyrische Ich in *Ėl'brus i ja* eine Leidenschaft für den Berg, imaginiert als mächtiger Mann, eingestehe. Diese Feststellung lässt Layton allerdings im Raum stehen, ohne eine Kontextualisierung oder Deutung vorzunehmen.

Die genauere Analyse von *Ėl'brus i ja* soll klären, ob das Gedicht tatsächlich als „epigonal“ zu bezeichnen ist. Dabei ist der Fokus insbesondere auf die Geschlechter-Diskurse zu richten. Zu zeigen ist dabei auch, inwiefern Differenz und Alterität essenzialisiert werden, oder inwiefern subversive Strategien erkennbar sind, die einer solchen Tendenz entgegenwirken.

ЭЛЬБРУС И Я

There can be no farewell to scene like thine!

Childe-Harold, Byron

I.

- 1 Мне говорили: «Чуден снежный!»
- 2 Мне говорили: «Он могуч,
- 3 «Двуглав и горд, и с небом смежный, –
- 4 «Он равен лету Божьих туч!» –

II.

- 5 Мне говорили: «Умиление,
- 6 «Восторг на душу он нашлет, –
- 7 «И с пылкой думы вдохновение
- 8 «Он словно пошлину возьмет!..» –

III.

- 9 Мне говорили: «Ежедневно,
- 10 «Ежеминутно стих живой,
- 11 «Как страстный зов, как гимн хвалебный
- 12 «В груди раздастся молодой!..» –

⁵⁰³ Vgl. Layton, a.a.O., S. 47f.

IV.

- 13 Но я, – я слушала, сердилась, –
 14 Трясла упрямо головой, –
 15 Молчала, ... мненьем не делилась
 16 Своим с бессмысленной толпой....

V.

- 17 Но я, – *напутным впечатленьем*⁵⁰⁴ [sic! *впечатленьям*]
 18 Презрительно смеялась я;
 19 И заказным их вдохновеньям
 20 Чужда была душа моя!....

VI.

- 21 Но жалким, низким я считала,
 22 Пройдя назначенную грань,
 23 Вдруг, как наемный запевала,
 24 Петь, и мечтать, природе в дань.

VII.

- 25 И зареклась я пред собою,
 26 И клятву я дала себе
 27 Кавказа дикой красотой
 28 Дышать без слов, наедине. –

VIII.

- 29 Эльбрус предстал ... я любовалась,
 30 Молчанья клятву сохраняя;
 31 Благоговела, восхищалась,–
 32 Но песней не слагала я!

IX.

- 33 Как пред красавицей надменной
 34 Поклонник [sic! Поклонник] страсть свою таит,
 35 Так пред тобой, Эльбрус священный,
 36 Весь мой восторг остался скрыт!....

X.

- 37 Эльбрус, Эльбрус мой ненаглядный,
 38 Тебя привет мой не почтил, –
 39 Зато, как пламенно, как жадно
 40 Мой взор искал тебя, ловил!...

XI.

- 41 Зато, твоим воспоминаньем
 42 Как я богата, как горжусь!...
 43 За то [sic! зато] вдали моим мечтаньям
 44 Все снишься ты, гигант Эльбрус!...

Село Анна, Октябрь, 1836г.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Hervorhebung im Original.

DER ELBRUS UND ICH

There can be no farewell to scene like thine!
Childe-Harold, Byron

I.

- 1 Man sagte mir: „Wunderschön schneebedeckt!“
- 2 Man sagte mir: „Er ist mächtig,
- 3 „Doppelköpfig und stolz und an den Himmel angrenzend, –
- 4 „Er ist dem Flug Göttlicher Wolken gleich!“ –

II.

- 5 Man sagte mir: „Rührung,
- 6 „Entzücken wird er der Seele schicken, –
- 7 „Und von dem leidenschaftlichen Gedanken
- 8 „Wird er gleichsam Inspiration als Gebühr nehmen!...“ –

III.

- 9 Man sagte mir: „Täglich,
- 10 Minütlich wird ein lebhafter Vers,
- 11 Wie ein leidenschaftlicher Ruf, wie eine Lobeshymne,
- 12 In der jungen Brust ertönen!...“ –

IV.

- 13 Aber ich, – ich hörte zu, ärgerte mich,
- 14 Schüttelte eigensinnig den Kopf, –
- 15 Schwieg, ... teilte meine Meinung nicht
- 16 Mit der unverständigen Menge....

V.

- 17 Aber ich, – lachte verächtlich
- 18 Über *die Reiseindrücke*;
- 19 Und ihren bestellten Begeisterungen
- 20 War meine Seele fremd!....

VI.

- 21 Aber ich hielt es für kläglich, erbärmlich
- 22 Den gegebenen Abschnitt zu durchgehen,
- 23 Plötzlich, wie ein gedungener Vorsänger,
- 24 Zu singen und träumen, der Natur zum Tribut.

VII.

- 25 Und ich gelobte mir,
- 26 Und leistete mir den Schwur
- 27 Die wilde Schönheit des Kaukasus
- 28 Ohne Worte zu atmen, allein. –

⁵⁰⁵ Evdokija Rostopčina: Ėl'brus i ja. In: Dies.: Stichotvorenija grafini Rostopčinoj. Izd. vtoroe. Tom 1. SPb. 1857, S. 173-175.

VIII.

- 29 Der Elbrus erschien... ich ergötzte mich an ihm,
 30 Den Schwur des Schweigens bewahrend;
 31 Ich verehrte ihn, war entzückt, –
 32 Aber Lieder verfasste ich nicht!

IX.

- 33 Wie vor einer hochmütigen Schönheit
 34 Der Verehrer seine Leidenschaft verheimlicht,
 35 So blieb vor dir, heiliger Elbrus,
 36 All mein Entzücken verborgen!....

X.

- 37 Elbrus, Elbrus mein wunderschöner,
 38 Mein Gruß beehrte dich nicht
 39 Dafür, wie flammend, wie gierig
 40 Suchte dich mein Blick, fing dich!...

XI.

- 41 Dafür, durch deine Erinnerungen,
 42 Wie reich ich bin, wie stolz!...
 43 Dafür fern in meinen Träumen
 44 Erscheinst immer du mir, Gigant Elbrus!...

Selo Anna, Oktober 1836

Mit dem Zitat aus *Childe Harold's Pilgrimage* (erschienen 1812-1818) von Lord Byron, das dem Gedicht als Motto vorangestellt ist, wird eine spezifische Art der Naturwahrnehmung, die Natursehnsucht des romantischen, zivilisationsmüden Helden aufgerufen.⁵⁰⁶ Doch die ersten Strophen in *Él'brus i ja* verdeutlichen sogleich, dass das lyrische Ich diese Folie nicht bedient. In den Strophen I bis III wird vielmehr der intertextuelle Selbstbezug bzw. der imitierende Charakter hervorgehoben, mit dem der Elbrus, Pars pro toto für den erhabenen Kaukasus, im immergleichen Duktus besungen werde. Die Anaphern „Мне говорили“ (V. 1, 2, 5, 9) – „Man sagte mir“ unterstreichen dabei die

⁵⁰⁶ Das Zitat ist Strophe 60 des Dritten Gesangs entnommen, in welcher sich der Protagonist vom Rhein verabschiedet, um sich dann der Szenerie der Alpen zuzuwenden. Diese werden in Strophe 62, gesättigt mit Topoi des Erhabenen, beschrieben: „All dies entschwindet. Droben sind die Alpen, / Die Dome der Natur, emporgereckt / Bis ins Gewölk mit schneeverhüllten Skalpen. / Da thront in kalter Hoheit, eisbedeckt, / Die Ewigkeit; vom leichten Hauch geweckt, / Stürzt die Lawin, ein Donnerstrahl von Schnee! / Was unsre Seele weitet und erschreckt, / Dort oben wohnt's. Du eitler Mensch, versteh: / Zum Himmel ragt die Erd' empor – kannst du es je?“ (zitiert nach der Übertragung ins Deutsche: George Gordon Lord Byron: *Childe Harolds Pilgerfahrt*. In: *Sämtliche Werke*. Band I: *Childe Harolds Pilgerfahrt und andere Verserzählungen*. München [o. J.], S. 5-166, hier S. 91f.).

Eintönigkeit der Aussagen, die das lyrische Ich, als Zitate gekennzeichnet, wiedergibt. In der ersten Strophe handelt es sich dabei um die vom Erhabenheitstopos geprägte, klischeehaft erstarrte Imagination des Berges als „mächtig“ („’Он могуч [...]’“ [V. 2] – „’Er ist mächtig’“) sowie um die anthropomorphisierende Metapher „Двуглав и горд“ (V. 3) – „Doppelköpfig und stolz“. Auch durch den wiederum als Zitat markierten Vergleich „Он равен лету Божьих туч!“ (V. 4) – „Er ist dem Flug Göttlicher Wolken gleich!“ wird der Diskurs um das Erhabene, der die Bergwelt als sakralen Raum entwirft, aufgegriffen und herausgestellt. In den Strophen II und III bezieht sich das lyrische Ich auf den Topos von der inspirativen Kraft, die von der Bergwelt ausgeht, und ahmt dabei durch die Klimax („Ежедневно, / Ежеминутно“ [V. 9-10] – „Täglich, / Minütlich“) die Begeisterung nach, die immer wieder aufs Neue lyrisch gestaltet werde. Die als Zitate gekennzeichneten Imitationen kultureller Prätexte stellen nicht nur den poetischen Wert dieser als verblichen und abgegriffen dargestellten Topoi in Frage, sondern führen darüber hinaus vor, dass es sich dabei um Repräsentationen handelt. Sie markieren demnach eine Differenz zwischen Signifikant und Signifikat. Das lyrische Ich inszeniert somit eine ästhetische Differenz und distanziert sich vom Diskurs um das Erhabene.

Auch die in Strophe V grafisch hervorgehobenen „Reiseeindrücke“, können in diesem Kontext gedeutet werden. So können sie als Zusammenfassung der Topoi des Erhabenen gesehen werden, die in den meisten Werken als individuelle, echte Eindrücke ausgegeben werden, vom lyrischen Ich jedoch als wertlose Nachahmungen wahrgenommen werden, über die es allenfalls lachen kann:

- 17 Но я, – *напутным впечатленьем* [sic!] Aber ich, – lachte verächtlich
 18 Презрительно смеялась я; Über *die Reiseeindrücke*;

Die Distanzierung gegenüber solcherlei Repräsentationen wird in Strophe IV durch die explizite Weigerung des lyrischen Ichs bestärkt, sich in dieses zu Formeln erstarrte Paradigma einzuschreiben, das in den Strophen I bis III herausgestellt wurde. Das hartnäckige Kopfschütteln („Трясла упрямо головой“ [V. 14] – „Schüttelte ich eigensinnig den Kopf“) wird dabei unterstrichen durch die Anaphern „Но я“ (V. 13, 17) – „Aber ich“ bzw. „Но“ (V. 21) – „Aber“ jeweils zu Strophenbeginn. Der durch die Aposiopese innerhalb des Verses hervorgerufene syntaktische Einschnitt mit dem darauf folgenden Enjambement (V. 15-16), wodurch ein Innehalten bzw. eine leichte rhythmische Unregelmäßigkeit evoziert wird, bestärkt auf formaler Ebene die Weigerung des lyrischen Ichs, in das schablonenhafte Besingen des Kaukasus einzustimmen:

15 Молчала, ... мнением не делилась [Ich] schwieg, ... teilte meine Meinung nicht
 16 Своим с бессмысленной толпой... Mit der unverständigen Menge...⁵⁰⁷

Die Schlagwörter der „unverständigen Menge“ („с бессмысленной толпой“; V. 16) sowie der „Begeisterungen“ („вдохновеньям“; V. 19), die mit dieser Weigerung verknüpft werden, rufen den Diskurs um das Dichter- bzw. Künstler-Ich, den Inspirationskult der Romantik auf, in welchem der wahrhaftig inspirierte Poet der „Menge“ dichotom gegenübergestellt wird:

19 И заказным их вдохновеньям Und ihren bestellten Begeisterungen
 20 Чужда была душа моя!.... War meine Seele fremd!....

Bereits der Titel des Gedichts betont die Individualität des lyrischen Ichs, was im Weiteren durch die exponierte Stellung des „я“ – „ich“ am Versende, das sich somit zugleich als Reimträger erweist, bestärkt wird (V. 18, wiederholt in V. 32).⁵⁰⁸

Das lyrische Ich, welches sich in der vierten Strophe durch die femininen Endungen der Prädikate als weibliches zu erkennen gibt, formuliert in den Versen 15 bis 24 sein Begehren, den Dichter-Status zu beanspruchen. Dabei kontrastiert es sich selbst und sein Streben, echte Inspiration zu erfahren, mit einer käuflichen, unoriginellen Dichter-Menge:

21 Но жалким, низким я считала, Aber ich hielt es für kläglich, erbärmlich
 22 Пройдя назначенную грань, Den gegebenen Abschnitt zu durchgehen,
 23 Вдруг, как наемный запевала, Plötzlich, wie ein gedungener Vorsänger,
 24 Петь, и мечтать, природе в дань. Zu singen und träumen, der Natur zum Tribut.

Während Puškin den Poeten häufig mit einer ignoranten, uninspirierten Menge konfrontiert, um den Dichter als einzigartig zu stilisieren, als Mittler zwischen Gott und den Menschen, als gottähnlichen Schöpfer oder Genie,⁵⁰⁹ modifiziert Lermontov diesen

⁵⁰⁷ Das Enjambement ist in der Übersetzung kaum wiederzugeben.

⁵⁰⁸ In Vers 32 ist das „я“ – „ich“ allerdings in den Kontext der Weigerung zu dichten integriert und kann somit zwar auch dem „Dichter-Topos“, jedoch nicht einer positiv besetzten Individualität zugeordnet werden: „Но песней не слагала я!“ – „Aber Lieder verfasste ich nicht!“ (s. zum Verweigern und Verstummen: unten in diesem Abschnitt).

⁵⁰⁹ Vgl. zum Dichterkult bei Puškin: Zelinsky, a.a.O., S. 174-176.

S. beispielsweise Puškins Gedicht *Поэту* (Dem Dichter) von 1830: „Поэт! не дорожи любовью народной. / [...] Услышишь суд глупца и смех толпы холодный, / Но ты останься тверд, спокоен и угрюм. // Ты царь: живи один. [...]“ (A. S. Puškin: *Поэту*. In: Ders.: PSS. Том 3,1: *Стихотворения 1826-1836*. Skazki. М. 1948, S. 223, V. 1-13) – „Dichter! gib nicht zuviel auf die Liebe des Volkes. / [...] Hörst du das Urteil des Toren und das kalte Lachen der Menge, / So bleibe aber fest, ruhig und finster. // Du bist ein Zar: lebe allein. [...].“

Gegensatz zwischen gedankenlosem Kunstpublikum und genialem Dichter, indem er dem inspirierten Dichter den gedankenarmen Künstler gegenüberstellt.⁵¹⁰ Letzteren Gegensatz nimmt auch das lyrische Ich in *Ėl'brus i ja* auf. Doch die folgenden Strophen verdeutlichen, dass das lyrische Ich diesen Topos nicht weiter ausführt, dass es sich nicht als Subjekt positioniert, welches seine Identität durch Aktivität und Sprechen in einem positiven Sinne profiliert.

Stattdessen artikuliert es sein Verstummen, sein Schweigen, seine Weigerung, seinen Verzicht: „Молчала“ (V. 15) – „[Ich] schwieg“, „Дышать без слов“ (V. 28) – „Ohne Worte zu atmen“, „Молчанья клятву сохраняя“ (V. 30) – „Den Schwur des Schweigens bewahrend“, „Но песней не слагала я!“ (V. 32) – „Aber Lieder verfasste ich nicht!“, „Весь мой восторг остался скрыт!...“ (V. 36) – „All mein Entzücken blieb verborgen!...“, „Тебя привет мой не почтил“ (V. 38) – „Mein Gruß beehrte dich nicht“. Unterstrichen werden diese Topoi durch die zahlreichen Aposiopesen, die in diesem Kontext sowohl als Ausdruck starker innerer Bewegung gedeutet werden können, wie auch als Verstummen an sich.

Wie in der vorliegenden Arbeit ausgeführt, erweist sich die ästhetische Kategorie des Erhabenen in der Alpen- und Kaukasus-Literatur als äußerst produktiv. Dabei wird zwar eine Idee vermittelt, die in Begriffen nicht auszudrücken sei, aber dennoch verbal artikuliert wird – und dies meist nicht in Termini der Sprachlosigkeit. Vor diesem Hintergrund kann das Thematisieren des Verstummens, des Schweigens, der Negation in *Ėl'brus i ja* innerhalb des Diskurses um das Erhabene als Normverstoß, als Systembruch gedeutet werden. Fokussiert man aber die geschlechtliche Markierung des lyrischen Ichs und das Geschlecht der Autorin vor der Folie der Gender-Diskurse, die das Subjekt, welches das Erhabene erlebt und verbalisiert, als männliches identifizieren, so ist das Verstummen des weiblichen Ichs als affirmatives Einschreiben innerhalb dieser Geschlechter-Diskurse zu werten. Das Schweigen verdeutlicht darüber hinaus einmal mehr, dass auch die Position des Dichters / der Dichterin, welche das lyrische Ich zwar begehrt, letztlich jedoch nicht besetzt, im Diskurs der Romantik männlich codiert und für ein weibliches Subjekt kaum zugänglich ist.⁵¹¹ Das Verweigern des lyrischen Ichs in *Ėl'brus*

⁵¹⁰ Vgl. hierzu: Zelinsky, a.a.O., S. 177f. Zelinsky schlussfolgert in Bezug auf Lermontov: „Dem negativen Empfänger entspricht, anders als bei Puškin, der negative Schöpfer.“ (ebd., S. 178).

⁵¹¹ Insgesamt kann für die Zeit der Romantik, im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert, auch in Russland ein Verdrängungsprozess im Kontext der diskursiven Durchsetzung der komplementären Geschlechter-Ordnung festgestellt werden, der Frauen den Zugang zur Position der Schriftstellerin/Dichterin zunehmend verwehrte (vgl. Kelly, a.a.O., S. 25). Diese Entwicklung ist auch im Zusammenhang mit der Formierung eines kommerziellen Buchmarktes und dem somit entstehenden Status des professionellen Schriftstellers in

i ja kann somit innerhalb des Diskurses um das (männlich konnotierte) Dichter-Subjekt als Affirmation gewertet werden, da das weibliche Ich letztlich diesen Status nicht für sich beansprucht.

Das Verstummen, die Verweigerung – wobei es sich ja nicht um ein tatsächliches Schweigen, sondern vielmehr um das Verbalisieren des Nicht-Sprechens, des sich Verbergens handelt – erweist sich somit in *Él'brus i ja* als ambivalent. So kann das Schweigen einerseits als subversive kommunikative Strategie verstanden werden, welche den Diskurs um das Erhabene aufbricht, und mit den Strophen I bis III korrespondiert, in denen die Topoi des Erhabenen als solche herausgestellt werden und eine ästhetische Alterität gegenüber dieser in Landschaften hineinprojizierten ästhetischen Kategorie inszeniert wird. Andererseits kann das Verstummen als ein Sich-Fügen des weiblichen lyrischen Ichs in dominante Gender-Diskurse gedeutet werden, indem das Weibliche als das „Andere“, das Sprachlose markiert wird.⁵¹² Dem wirkt allerdings wiederum das ausführliche Thematisieren dieses Schweigens in dem publizierten Gedicht, das expressive Verweigern, entgegen. Das artikulierte Schweigen und Nicht-Tun eröffnet somit einen ambivalenten Raum, in welchem die Affirmation und das subversive Unterlaufen von gängigen Diskursen changieren.

Die Leerstelle, die sich durch das Verweigern eröffnet, sich in den Diskurs um das Erhabene einzuschreiben, wird außer mit den Topoi des Schweigens, des Verstummens in den Strophen IX bis XI mit Liebes- und Gefühlsthematik gefüllt:

den 1820er / 1830er Jahren zu sehen. Den Zugang zu dieser öffentlichen Sphäre versuchte man Frauen, auf ihren damit angeblich nicht kompatiblen „natürlichen Geschlechtscharakter“ verweisend, zu verweigern (vgl. zum Diskurs um die schreibende und publizierende Frau in dieser Periode: Savkina, a.a.O., S. 40).

⁵¹² Goller differenziert unterschiedliche Kontexte des Schweigens sowie dessen verschiedene Funktionalisierungen. Ein Schweigen, welches in einer Schweigetradition zu verorten ist (z.B. soziale Schweigegebote, wie etwa während des Aufenthaltes in der Kirche, auf dem Friedhof, während eines Vortrags, etc.), liest sich als affirmativer Gestus, als Schweigen in einem positiven Sinne. Schweigen kann jedoch auch als Zeichen des Widerstands gedeutet werden, als subversive kommunikative Strategie. Goller distanziert sich allerdings von gängigen Interpretationen der Gender Studies, in welchen „Schweigen“ und „Weiblichkeit“ als „Anderes“ häufig kurzgeschlossen würden und beispielsweise die narrativen Funktionen von Schweigen (sowohl weiblicher als auch männlicher Figuren) in literarischen Texten unberücksichtigt blieben (vgl. Mirjam Goller: Schweigen/Nicht-Sprechen als narrative Konstituente des Weiblichen? Am Beispiel von Nadežda Durovas *Die Schwefelquelle* (Sernyj ključ). In: Russische Kultur und Gender Studies. Hg. von Elisabeth Cheauré / Carolin Heyder. Berlin 2002 (= Osteuropaforschung; Bd. 43), S. 299-323, hier besonders S. 301-303, 306f., 322f; Dies.: Gestaltetes Verstummen: Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne. Frankfurt a.M. 2003 (= Berliner Slawistische Arbeiten; 24). Zugl.: Phil. Diss. Berlin 2001; bes. S. 54-67.

IX.

- 33 Как пред красавицей надменной
 34 Поклонник [sic!] страсть свою таит,
 35 Так пред тобой, Эльбрус священный,
 36 Весь мой восторг остался скрыт!....

X.

- 37 Эльбрус, Эльбрус мой ненаглядный,
 38 Тебя привет мой не почтил, –
 39 Зато, как пламенно, как жадно
 40 Мой взор искал тебя, ловил!...

XI.

- 41 Зато, твоим воспоминаньем
 42 Как я богата, как горжусь!...
 43 За то [sic!] вдали моим мечтаньям
 44 Все снишься ты, гигант Эльбрус!...

IX.

- 33 Wie vor einer hochmütigen Schönheit
 34 Der Verehrer seine Leidenschaft verheimlicht,
 35 So blieb vor dir, heiliger Elbrus,
 36 All mein Entzücken verborgen!....

X.

- 37 Elbrus, Elbrus mein wunderschöner,
 38 Mein Gruß beehrte dich nicht
 39 Dafür, wie flammend, wie gierig
 40 Suchte dich mein Blick, fing dich!...

XI.

- 41 Dafür, durch deine Erinnerungen,
 42 Wie reich ich bin, wie stolz!...
 43 Dafür fern in meinen Träumen
 44 Erscheinst immer du mir, Gigant Elbrus!...

Die Deutung, dass sich auch hierin Diskurse der Zeit widerspiegeln, dass zum einen das Erhabene (sowie der Dichter-Status) ein männliches Subjekt einfordert, und zum anderen die Liebe als ein Bereich semantisiert ist, in dem Frauen am ehesten dichterische Äußerungen zugestanden wurden, erscheint naheliegend.⁵¹³ So kann der Liebesdiskurs, der hier aufgenommen wird, als Kompromiss gesehen werden. Allerdings sind auch

⁵¹³ Ähnliches zeigt Savkina etwa für die 1830er / 1840er Jahre und führt – wie in *Exkurs 2* bereits angesprochen – beispielsweise Äußerungen von Belinskij in Bezug auf Rostopčina an. Demnach unterstellt Belinskij den Frauen, dass sie nicht urteilen, sondern lediglich ihre Gefühle widerspiegeln und fixieren könnten (vgl. Savkina, a.a.O., S. 39).

innerhalb dieses Diskurses Reibungen erkennbar, wenn in Strophe IX der Berg als „Schönheit“ imaginiert wird, und das lyrische Ich sich mit dem männlichen Verehrer vergleicht. Dennoch kann die Liebesthematik hier als eine Alternative gesehen werden. Sie erlaubt Rostopčina einerseits, sich dichterisch zu äußern, und bewahrt sie andererseits davor, zu weit in männlich konnotierte Sphären vorzudringen.

Insgesamt erweist sich das Gedicht als hochgradig vielschichtig und ambivalent. Es changiert zwischen dem Bloßstellen bzw. Untergraben sowie der Affirmation von zeitgenössischen Diskursen.⁵¹⁴ Anhand des Gedichts *Ėl'brus i ja* konnte gezeigt werden, dass die Repräsentationen des Erhabenen, die zahlreiche Landschaftsdarstellungen im Kontext der Kaukasus-Literatur prägen und die ein Wahrnehmungsmuster für diesen Raum anbieten, durch Imitieren und „Zitieren“ als solche offen gelegt werden und somit eine Distanz zwischen dem Objekt der Beschreibung und der Beschreibung selbst inszeniert wird. Diese Distanzierung bewirkt zudem, dass die Alterität, der Kaukasus als Landschaftsraum, weniger essenzialisiert wird, sondern vielmehr die Wahrnehmungen des Ichs gegenüber dieser Alterität thematisiert werden.⁵¹⁵ Als „epigonal“ ist das Gedicht offensichtlich nicht zu klassifizieren.

Darüber hinaus verdeutlicht dieses Gedicht, wie stark die Repräsentationen des Kaukasus abhängig sind von „eigenen“, d.h. russischen Gender-Diskursen. Es bestätigt sich darin nochmals, dass über die geografische Peripherie zentrale Diskurse geführt werden, welche die innergesellschaftliche Differenzierung der eigenen Gesellschaft verhandeln und nicht zuletzt gesellschaftspolitisch und somit zur sozialen Differenzierung der „Nation“ nach innen funktionalisiert werden.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Diese Struktur, die von einer eigentümlichen Ambivalenz gekennzeichnet ist, hat Sigrid Weigel anhand von Werken von Autorinnen aus etwa derselben Periode im deutschsprachigen Raum herausgearbeitet. Demnach zeugen diese Werke von dem Widerspruch zwischen Aufbegehren gegen und dem affirmativen Einschreiben in dominante Diskurse (vgl. Sigrid Weigel: *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*. In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Hamburg/Berlin 1988 (= *Literatur im historischen Prozeß*, Neue Folge 6), S. 83-137, hier S. 101-103).

⁵¹⁵ Es sei nur am Rande darauf hingewiesen, dass Rostopčina keine mit dem Islam verbundenen Tropen anwendet. Dies ist bemerkenswert, weil insbesondere in den 1830er Jahren diese sprachlichen Figuren für Kaukasus-Darstellungen produktiv gemacht werden, wie beispielsweise auch in Texten Lermontovs.

⁵¹⁶ Die Verknüpfung von gesellschaftspolitischen Fragen mit Entwürfen von Männlichkeit und Weiblichkeit ist bereits, wie Elisabeth Vogel gezeigt hat, in den russischen Diskursen der Empfindsamkeit angelegt (vgl. Vogel, a.a.O., darin bes. die Kapitel *Diskurse der Empfindsamkeit* sowie *Nikolaj Karamzins Konstruktionen einer „russischen Identität“*). In dieser Hinsicht ist demnach in dem Gedicht von Rostopčina eine Traditionslinie zu erkennen.

IV.2.4.2 *Nardzan*: Der nationale „Text“

Rostopčinas Gedicht *Nardzan* (Der Narsan) von 1839 ist der südlichsten Mineralquelle der kaukasischen Kurorte gewidmet.⁵¹⁷ Da dieses Werk nicht kanonisiert wurde, erlangte die Narsan-Quelle maßgeblich durch Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* (1840) literarische Berühmtheit für die Nachwelt: Lermontovs Held Pečorin erfrischt sich am Morgen vor dem Duell mit Grušnickij nach einer durchwachten Nacht an dieser, bereits in einem Brunnen gefassten, kühlen Heilquelle. Während in *Él'brus i ja* von 1836 die Relevanz für die nationale russische Gemeinschaft erst auf den zweiten Blick sichtbar wird, erschließt diese sich, wie zu zeigen sein wird, in *Nardzan* unmittelbarer.

НАРДЗАН

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll ...
Goethe.

- 1 О, нет! не сравнивайте с ним
- 2 Ручьи Швейцарии подгорной,
- 3 Ни памятный сердцам младым
- 4 Воспетый Пушкиным самим
- 5 Бахчисарая ключ покорный! ...
- 6 О, нет! .. Как в свете меж людей
- 7 Без вдохновенья и страстей,
- 8 Страдальцы есть с душой кипучей,
- 9 Залогом мысли и любви, –
- 10 С страстями жаркими в крови,
- 11 С стремением воли всемогучей;
- 12 Так мех [sic!, меж, V.K.] потоков и ключей
- 13 Текущих, бьющих по вселенной,
- 14 Порывной силою своей
- 15 Нardzan известен серебренный.
- 16 Так он, наш богатырь-родник,⁵¹⁸
- 17 Подземной феей очарован
- 18 Остался волен, горд и дик,
- 19 Хоть крепким он окопом скован;
- 20 Так он источникам другим
- 21 Ни в чем не равен, не подобен! ..
- 22 Кавказа честь, он превосходен
- 23 Стремленьем бешено-живым,
- 24 Огнем разлитым в хладной влаге,
- 25 Целебным свойством, чистым дном,
- 26 И дикой прихотью отваги,
- 27 И вечно зыблемым жерлом.

⁵¹⁷ Vgl. zu dem Kurort Kislovodsk, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden ist, sowie zur Narsan-Quelle: Kap. III.2 *Kurtourismus* der vorliegenden Arbeit.

⁵¹⁸ „Нard-зан, в наречии горных племен значит: ‚вода-богатырь‘.“ – „Nard-zan bedeutet in der Mundart der Bergstämme: ‚Wasser-Recke‘.“ [Anmerkung abgedruckt in der unten genannten Gedicht-Ausgabe].

28 Он блещет пеною алмазной,
 29 Он сыплет искры, он кипитъ,
 30 И разсыпаясь в неге праздной,
 31 Поет, и пляшет, и шумить.
 32 В нем воля есть; в нем сил избыток,
 33 В нем блаж порывная видна.
 34 Неукротим, мятежен, прыток,
 35 Он от поверхности до дна
 36 Всегда бежит, .. всегда стремится, ..
 37 Трепещет полный тайных смут;
 38 Как лава, в клубах он струится,
 39 Но жизнь струи его несут.
 40 Он наше лучшее стяжанье
 41 Средь завоеванной страны!
 42 Он нам осуществил преданье
 43 Родимой нашей старины
 44 О баснословной, знаменитой
 45 Живой воде⁵¹⁹, так часто питой
 46 Богатырем, иль красотой,
 47 Во исцеленье порчи злой
 48 Для слуха, сколько в нем отрады!
 49 Для взора, сколько в нем красы!..
 50 Как в полдень в знойные часы,
 51 Он благодатною прохладой
 52 Усталых путников поит! ...
 53 О! мир ему, и мир долине,
 54 Где из ущелистой пустыни
 55 Он пристань райскую творит! ..

Кисловодск, 25-го Июля, 1839 г. ⁵²⁰

DER NARSAN

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll ...
Goethe.

1 Oh, nein! vergleicht mit ihm
 2 Weder die Bäche am Fuße der gebirgigen Schweiz
 3 Noch den von Puškin selbst besungenen
 4 Ergebenen Quell von Bachčisaraj,
 5 Der den jungen Herzen in Erinnerung bleibt!...
 6 Oh, nein! .. So wie es in der vornehmen Welt unter den Menschen
 7 Ohne Begeisterung und Leidenschaften
 8 Leidende mit sprudelnder Seele gibt,
 9 Mit einem Gedanken und Liebe als Unterpfand, –
 10 Mit heißen Leidenschaften im Blut,

⁵¹⁹ Hervorhebung im Original.

⁵²⁰ Evdokija Rostopčina: Nardzan. In: Dies.: Stichotvorenija grafini Rostopčinoj. Izd. vtoroe. Tom 1. SPb. 1857, S. 263-265.

11 Mit Hilfe⁵²¹ allmächtigen Willens;
 12 So ist unter den im Universum
 13 Fließenden, schlagenden Strömen und Quellen,
 14 Durch seine ausbrechende Kraft
 15 Der silberschäumende Narsan bekannt.
 16 So ist er, unser Recken-Quell,
 17 Von der unterirdischen Fee verzaubert,
 18 [Doch] ist er frei, stolz und wild geblieben,
 19 Obwohl durch festen Wall gefesselt;
 20 So ist er anderen Quellen
 21 In nichts gleich, nicht ähnlich! ..
 22 [Er ist] die Ehre des Kaukasus, er ist vortrefflich
 23 Durch sein ungestüm-lebhaftes Streben,
 24 Durch das in der kalten Nässe ausgegossene Feuer,
 25 Durch seine heilende Kraft, seinen reinen Grund,
 26 Und durch die wilde Laune der Kühnheit,
 27 Und durch den ewig sprudelnden Rachen.
 28 Er strahlt in diamantener Gischt,
 29 Er streut Funken, er kocht,
 30 Und zerfließend vor müßiger Wonne,
 31 Singt er, und tanzt und rauscht.
 32 In ihm ist Begierde; in ihm ist strotzende Kraft,
 33 In ihm ist stürmische Ausgelassenheit sichtbar.
 34 Unbändig, rebellisch, wendig,
 35 Von der Oberfläche bis zum Grund
 36 Eilt er stets, ... strebt stets, ..
 37 Bebt, voll von heimlicher Unruhe;
 38 Wie Lava breitet er sich aus in Schwaden,
 39 Aber seine Strömungen tragen das Leben.
 40 Er ist unser bester Besitz
 41 In dem eroberten Land!
 42 Er verwirklichte für uns die Sage
 43 Von unseren heimatlichen alten Zeiten
 44 Vom legendären, berühmten
 45 Lebenswasser, so oft getrunken
 46 Von dem Recken, oder der Schönheit,
 47 Zur Heilung der bösen Behexung
 48 Für das Ohr, wie viel Erquickung ist in ihm!
 49 Für das Auge, wie viel Schönheit ist in ihm!..
 50 Wie er am Mittag in den heißen Stunden,
 51 Mit segenspendender Kühle
 52 Die erschöpften Wanderer trinkt! ...
 53 Oh! Friede ihm, und Friede dem Tal,
 54 Wo aus der zerklüfteten Wüste
 55 Er eine paradiesische Zuflucht schafft! ..

Kislovodsk, 25. Juli 1839

⁵²¹ Im übertragenen Sinne für „стремя“; die konkrete Bedeutung lautet „Steigbügel“ bzw. „Tritt“ / „Bügel“.

Zu Beginn des Gedichts, betont durch den Ausruf an exponierter Stelle, distanziert sich das lyrische Ich in den ersten zwei Versen explizit von jener Tradition der russischen Literatur seit Deržavin, die den Kaukasus in enger Anlehnung an die Ästhetisierung der Schweizer Alpen literarisch gestaltet: „О, нет! не сравнивайте с ним / Ручьи Швейцарии подгорной“ (V. 1-2) – „Oh, nein! vergleicht mit ihm / Weder die Bäche am Fuße der gebirgigen Schweiz“. Das lyrische Ich verleiht seiner Forderung, mit der die Übertragung der alpinen Ästhetik auf den Kaukasus abgelehnt wird, durch den in der Apostrophe an die Dichter dieser Tradition enthaltenen Imperativ Nachdruck.

Diesem impliziten intertextuellen Bezug folgt der explizite zu Puškins Verspoem *Bachčisarajskij fontan* (Der Springbrunnen von Bachčisaraj) von 1824:

3	Ни памятный сердца младым	Noch den von Puškin selbst besungenen
4	Воспетый Пушкиным самим	Ergebenen Quell von Bachčisaraj,
5	Бахчисарая ключ покорный! ...	Der den jungen Herzen in Erinnerung bleibt!...

Eine gängige Lesart, die auch etwa Belinskij formuliert, interpretiert Puškins Helden Girej in *Bachčisarajskij fontan* als einst exotischen, wilden Tataren bzw. „Barbaren“, der durch den Kontakt mit der Polin bzw. Europäerin Marija gezähmt wurde.⁵²² Das Epitheton „покорный“ – „ergeben“ in *Nardzan* ruft offensichtlich auf übertragener Ebene diese Lesart des Poems auf. Bezieht man sich auf die konkrete Textebene des Poems von Puškin, so handelt es sich bei dem Springbrunnen von Bachčisaraj zudem um ein von Menschen geschaffenes – und zwar nach der „Bändigung“ Girejs errichtetes – Wasserspiel, jedoch nicht um eine natürliche, „wilde“ Quelle, als welche der kaukasische Narsan im Folgenden dargestellt wird. Darüber hinaus wird in *Nardzan* die Eroberung und Unterwerfung der (orientalischen) Krim als ein auch ästhetisch abgeschlossenes,

⁵²² Vgl. hierzu Belinskij's Deutung aus den 1840er Jahren: „В диком татарине, пресыщенном гаремною любовью, вдруг вспыхивает более человеческое и высокое чувство к женщине, [...] и что может пленять вкус азиатского варвара. [...] И чувство [...] есть чувство романтическое, рыцарское, которое перевернуло вверх дном татарскую натуру деспота-разбойника. [...] Встреча с нею [с Марией; V.K.] было для него минутою перерождения, и если он от нового, неведомого ему чувства [...] еще не сделался человеком, то уже животное в нем умерло, и он перестал быть татариним [...]“ (V. G. Belinskij: Stat'ja šestaja [Stat'i o Puškine. Maj 1843 – sentjabr' 1846]. In: Ders.: PSS. Tom VII: Stat'i i recenzii 1843. Stat'i o Puškine 1843 – 1846. M. 1955, S. 358-384, hier S. 379f.) – „Im wilden Tataren, übersättigt von der Haremsliebe, flammt plötzlich ein menschlicheres und höheres Gefühl zur Frau auf, [...] was den Geschmack des asiatischen Barbaren fesseln/bezaubern kann. [...] Und das Gefühl [...] ist ein romantisches, ritterliches Gefühl, das die tatarische Natur des Räuber-Despoten auf den Kopf stellte. [...] Die Begegnung mit ihr [mit Marija; V.K.] war für ihn ein Moment der Wiedergeburt, und wenn er durch das neue, ihm unbekannte Gefühl [...] nicht zu einem Menschen wurde, so starb in ihm zumindest das Tier, und er hörte auf, Tatare zu sein [...]“ [Hervorhebungen im Original; V.K.]. Es ist zu vermuten, dass auch zum Zeitpunkt des Entstehens von *Nardzan* (1839) diese Lesart bereits verbreitet war. Während Belinskij allerdings die einstige „Wildheit“ Girejs negativ semantisiert, wird dagegen in *Nardzan* die gebrochene „Wildheit“ und „Bändigung“ des Tataren negativ bewertet: Ihr wird die positiv markierte „Wildheit“ des Narsan gegenübergestellt.

vergangenes Kapitel markiert, was in den Versen 3 bis 5 zum Ausdruck kommt. Den „Bächen der Schweiz“ (V. 2), die pars pro toto für die Alpen stehend gelesen werden können, und dem als gefügig und künstlich semantisierten Brunnen von Bachčisaraj wird in Vers 15, ebenfalls am Beginn der Verszeile, der vitale, wilde und edle kaukasische Narsan gegenübergestellt.

In den einleitenden 15 Versen zeigt sich deutlich die Intention des lyrischen Ichs, das Bild der Alpen durch die Kaukasus-Darstellung zu übertrumpfen, indem der Narsan, im Kontrast zu den nicht näher charakterisierten Bächen der Schweiz, als kraftvoll und vital semantisiert wird: „Порывной силою своей“ (V. 14) – „durch seine ausbrechende Kraft“; bzw. als edel: „сребропенный“ (V. 15) – „silberschäumender“.⁵²³ Diese inhaltliche Charakterisierung der Mineralquelle wird in der klanglichen Gestaltung bestärkt. So sorgen die tonreichen Reimpartner „вселенной“ / „сребропенный“ (V. 13, 15) – „Universum“ / „silberschäumender“ für eine hohe musikalische Wirkung, ebenso wie der Schlagreim „Текущих, бьющих“ (V. 13) – „Fließenden, schlagenden“. Die Beschreibung des Narsan, die in Vers 12 beginnt, hebt sich formal zudem durch die Kreuzreime ab (Verse 12-19), welche die ersten elf Verse ablösen, die wiederum durch einen Schweifreim mit umfassenden Elementen gekennzeichnet sind.

Der Vergleich der aus der „vornehmen Welt“ („в свете“ [V. 6]) herausragenden Menschen, die als Dichter gedeutet werden können, mit der wilden, ursprünglichen, vitalen kaukasischen Quelle weist auf den romantischen Topos der „Künstlerwildheit“, der als eine Variante des Geniekults zu sehen ist. Dieser Topos entwirft den Dichter als das „interne Andere“ – durchaus mit Konnotationen von „Weiblichkeit“, jedoch kaum für ein weibliches Dichter-Subjekt zugänglich – und verortet ihn jenseits der zivilisatorisch überformten Gesellschaft. Ein ähnlicher Entwurf findet sich in *Nardzan*: „Страдальцы есть с душой кипучей, / [...] / С страстями жаркими в крови“ (V. 8-10) – „[Es] Leidende mit sprudelnder Seele gibt, / [...] / Mit heißen Leidenschaften im Blut“. Diese Lesart vom „wildem Künstler“ bestätigt sich insofern im Folgenden, als, immer noch innerhalb des Vergleichs in den Versen 16-18, das wilde Wesen des Narsan betont wird. Zudem fungiert „дик“ – „wild“ dabei als Reimpartner zu „наш богатырь-родник“ und verweist somit wiederum auf das „Eigene“ zurück: „Так он, наш богатырь-родник,

⁵²³ Die Tendenz, die alpine Bergwelt mit der (eigenen) kaukasischen zu überbieten, ist zwar auch etwa in Werken Puškins oder Lermontovs zu erkennen, doch wurde sie dort, zumindest meiner Kenntnis nach, nie so ausdrücklich formuliert wie in diesem Gedicht von Rostopčina.

/ [...] / Остался волен, горд и дик“ – „So ist er, unser Recken-Quell, / [...] / [Doch] ist er frei, stolz und wild geblieben“.

Mit der Apposition, „наш богатырь-родник“ (V. 16) – „unser Recken-Quell“, wird der Narsan, stellvertretend für den Kaukasus, augenscheinlich angeeignet. Hierfür steht das Possessivpronomen sowie die Bezeichnung „богатырь“ – „Recke“, die lexikalisch auf altrussische Traditionen verweist, wie die der Bylinen, in denen die „богатыря“ besungen werden. Das lyrische Ich folgt darin jener Linie des Diskurses um „narodnost“, in der – wie anhand des Essays von Somov gezeigt werden konnte – postuliert wird, sich von den vielfältigen Elementen auf dem Territorium des Russischen Staates inspirieren zu lassen, etwa im Hinblick auf die Ethnien und Kulturen sowie die Naturräume. Darüber hinaus forderte Somov, die eigenen Überlieferungen, wie jene über die „богатыря“ (Recken) – die im 19. Jahrhundert als (groß-) russisch-nationale semantisiert waren – zu nutzen, um eine genuin russische romantische Dichtung zu produzieren.

Anklänge an die Bylinen-Dichtung sind darüber hinaus in der stark anthropomorphisierenden Darstellung des Narsan zu erkennen, der einer mit exorbitanten Qualitäten ausgestatteten Heldenfigur ähnlich besungen wird. Umgekehrt weist die Narsan-Quelle wiederum auf eine Verkörperung von Naturkräften, wie sie in den Bylinen häufig zu finden ist. Darüber hinaus rufen die mythologischen Elemente diese altrussische Dichttradition bzw. das Märchen-Genre auf, wie beispielsweise in dem sich auf die Mineralquelle beziehenden Einschub „Подземной феей очарован“ (V. 17) – „Von der unterirdischen Fee verzaubert“. Solche Elemente sind an sich für die Literatur der Romantik nicht ungewöhnlich – im Kontext der Suche nach der eigenen nationalen Identität wandte man sich bekanntlich auch der Folklore zu. Bemerkenswert ist allerdings, wie stark in *Nardzan* diese als „ureigen“ ausgelegten kulturellen Traditionen in die Repräsentationen des Kaukasus einfließen.

Inhaltlich folgen die anthropomorphisierenden Zuschreibungen an den Narsan („волен, горд и дик“ [V. 18] – „frei, stolz und wild“) jenen, die in der russischen Kaukasus-Literatur häufig auf die männlichen Bergbewohner angewendet werden und den Entwurf einer archaisch-anarchischen, nicht zivilisatorisch überformten Männlichkeit im Figurentypus des „Wilden“ repräsentieren. Durch diese männliche Konnotation des Narsan, die zudem durch die häufigen Anaphern „Он“ – „Er“ akzentuiert wird,⁵²⁴ hebt sich das Gedicht von Rostopčina deutlich ab von der Folie von Goethes Ballade *Der Fischer* (1778), deren erster Vers im Motto zitiert wird: „Das Wasser rauscht, das Wasser

⁵²⁴ Siehe die Verse 28, 29, 35, 40, 42, 51, 55.

schwoll“. Ist das Element des Wassers bei Goethe eindeutig feminin markiert, personifiziert als „Weib“, welches den Fischer lockt und schließlich verschlingt,⁵²⁵ so werden dem Narsan demgegenüber Eigenschaften einer natürlich-archaischen Männlichkeit zugeschrieben, wie Wildheit, Freiheit, Kühnheit, Rebellion etc. Auch dieser intertextuelle Bezug trägt dazu bei, den Kaukasus als einzigartig und unvergleichlich zu inszenieren, eine Idee, die in den Versen 20 und 21 explizit formuliert wird: „Так он источникам другим / Ни в чем не равен, не подобен! ..“ – „So ist er anderen Quellen / In nichts gleich, nicht ähnlich! ..“

Im Weiteren wird auf den Zustand der Quelle Bezug genommen, als nicht mehr in ihrem Naturzustand belassene, sondern bereits durch Menschenhand verformte und als Brunnen gefasste. Dabei können die Verse 18 und 19 als Oxymoron gedeutet werden, welches das Spannungsfeld zwischen ursprünglicher, wilder, rebellischer Freiheit vs. Aneignung und Zähmung markiert, das leitmotivisch das Gedicht durchzieht: „Остался волен, горд и дик, / Хоть крепким он окопом скован“ – „[Doch] ist er frei, stolz und wild geblieben, / Obwohl durch festen Wall gefesselt“.

In *Nardzan* werden dem Kaukasus somit positiv konnotierte Eigenschaften zugeschrieben, die das (stereotypisierte) „Andere“ repräsentieren. Analog zur Forderung Somovs in seinem programmatischen Essay zur russischen romantischen Literatur⁵²⁶ wird dabei das „Andere“ nicht aus dem „Eigenen“ ausgelagert, sondern ins kollektive „Eigene“ inkorporiert und für die russische nationale Identitätsbildung fruchtbar gemacht.

Im Folgenden wird der Narsan nochmals als gewaltige Naturkraft charakterisiert. Diese Darstellung ruft dabei Konnotationen von mythologischen Überlieferungen hervor, was insbesondere durch die mit der Quelle verbundenen Elemente des Feuers, des Wassers und der Erde zum Ausdruck kommt: „Огнем разлитым в холодной влаге, / Целебным свойством, чистым дном“ (V. 24-25) – „Durch das in der kalten Nässe ausgegossene Feuer, / Durch seine heilende Kraft, seinen reinen Grund“. Die kontrastreiche

⁵²⁵ Vgl. beispielsweise folgende Verse, die geradezu danach drängen, sie als Imagination von weiblicher verschlingender Sexualität zu decodieren: „Aus dem bewegten Wasser rauscht / Ein feuchtes Weib hervor. / [...] Lockt dich der tiefe Himmel nicht, / Das feuchtverklärte Blau? / [...] Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm; / Da war's um ihn geschehn: / Halb zog sie ihn, halb sank er hin, / Und ward nicht mehr gesehn.“ (zitiert nach: Johann Wolfgang von Goethe: *Der Fischer*. In: Ders. / Berliner Ausgabe, I: Poetische Werke. Gedichte und Singspiele, I: Gedichte. Berlin/Weimar 1965, S. 116f., Verse 7-8, 21-22, 29-32).

Herder nahm diese Ballade in seine *Volkslieder* auf und wies sie als vorbildhaft für jenen Weg aus, auf dem die deutsche Dichtung zur Volksdichtung werden könne (vgl. hierzu die Anmerkung zu *Der Fischer* in: Goethe, Poetische Werke, S. 805). Nimmt man an, dass auch die mit der deutschen Literatur vertrauten Kreise in Russland diese Ballade als Ausdruck „deutscher Volksdichtung“ werteten, so ist auch in dem Motto zu *Nardzan* ein Hinweis auf Rostopčinas Bestreben zu sehen, in Abgrenzung zur deutschen eine „echt russische (romantische) Volksdichtung“ zu schaffen.

⁵²⁶ Vgl. dazu Exkurs 1: „*Narodnost*“ der vorliegenden Arbeit.

Verbindung des Feuers und des Wassers vermittelt darüber hinaus kraftvolle Lebendigkeit und Bewegung, Eigenschaften, die auch in den Versen 23, 27 und 29 gestaltet sind: „Стремленьем бешено-живым“ – „Durch sein ungestüm-lebhaftes Streben“; „И вечно зыблемым жерлом“ – „Und durch den ewig sprudelnden Rachen“; „Он сыплет искры, он кипит“ – „Er streut Funken, er kocht“. Die Heilkraft und Reinheit des Narsan (V. 25) verweist zudem auf das Bild der regenerativen Naturkraft – eine Vorstellung, die im Folgenden (V. 42-47), nun im Kontext der russischen Sagen, nochmals aufgenommen wird.

Diese Zuschreibungen eines „natürlichen“ Wesens werden dabei zudem verschränkt mit der anthropomorphisierenden Charakterisierung als „kühn“, womit die Figur des Helden oder Recken aufgerufen wird. Der Kreuzreim und die Reimpartner akzentuieren diese Verschränkung auch auf formaler Ebene: „в [...] влаги“ / „отваги“ (V. 24, 26); „in der [...] Nässe“ / „der Kühnheit“. Metaphorisch wird dem Narsan zudem ein „edles Wesen“ zugeschrieben: „Он блещет пеною алмазной“ (V. 28) – „Er strahlt in diamantener Gischt“. Eine ähnliche Metapher aus Vers 15, die ebenso an exponierter Stelle am Schluss des Verses steht, bekräftigt diese Zuschreibung: „Нардзан [...] сребропенный“ – „Der silberschäumende Narsan [...]“. Auf übertragener Ebene ähneln damit die Zuschreibungen an den Narsan jenen, die den Figurentypus des „edlen Wilden“ charakterisieren.

Freiheit, Wildheit, Kraft und Rebellion – diese Zuschreibungen werden in den Versen 32 und 33 durch die Anaphern formal unterstrichen: „В нем воля есть; в нем сил избыток, / В нем блаж порывная видна.“ – „In ihm ist Begierde; in ihm ist strotzende Kraft, / In ihm ist stürmische Ausgelassenheit sichtbar.“ Der folgende Vers betont nochmals das Wesen des Narsan, in einem spannungssteigernden Polysyndeton: „Неукротим, мятежен, прыток“ (V. 34) – „Unbändig, rebellisch, wendig“. Diese Spannung wird in Vers 36 mit den Aposiopesen, die ein Innehalten anzeigen, zeitweilig aufgelöst: „Всегда бежит, .. всегда стремится, ..“ – „Eilt er stets, ... strebt stets, ..“

Die dem Narsan zugeschriebene Vitalität wird durch die Alliterationen klanglich hervorgehoben: „стремится“ (V. 36) – „strebt“, „струи“ (V. 38) – „breitet sich aus“, „струи“ (V. 39) – „Strömungen“. Überdies wird die Bewegung und die Lebendigkeit durch die in „струи“ (V. 38) – „струи“ (V. 39) zugleich enthaltene etymologische Figur betont. Der Vergleich „Как лава, в клубах он струится“ (V. 38) – „Wie Lava breitet er sich aus in Schwaden“ betont nochmals die natürliche Energie des Narsan, die potenziell auch die Zerstörungskraft von Naturgewalten beinhaltet. Diese bedrohliche

Seite schwingt klanglich durch die Assonanzen, die überwiegend dunklen Vokale, mit, doch wird im folgenden Vers insbesondere die mit der Energie verbundene Vitalität betont: „Но жизнь струи его несут“ (V. 39) – „Aber seine Strömungen tragen das Leben“.

Vers 40 markiert deutlich eine inhaltliche Zäsur. Nun steht nicht mehr der Narsan an sich im Mittelpunkt, sondern die Bedeutung dieser kaukasischen Heilquelle für die russische kollektive Identität. Dabei wird der Objektcharakter des Narsan akzentuiert, und es wird explizit formuliert, dass es sich um eine territoriale Eroberung Russlands, um russischen Besitz, handelt:

40	Он наше лучшее стяжанье	Er ist unser bester Besitz
41	Средь завоеванной страны!	In dem eroberten Land!
42	Он нам осуществил преданье	Er verwirklichte für uns die Sage
43	Родимой нашей старины	Von unseren heimatlichen alten Zeiten

Dieser Besitz wird dabei nicht als „Anderes“ ausgegrenzt, sondern mit den eigenen Überlieferungen, den eigenen Traditionen verbunden. Die Verschränkung wird durch die Reimpartner des Kreuzreims formal unterstrichen: „стяжанье“ / „преданье“ – „Besitz“ / „Sage“; „завоеванной страны“ / „нашей старины“ – „eroberten Land“ / „unserer alten Zeiten“. Überdies heben die Alliteration und die lautliche Ähnlichkeit in „страны“ und „старины“ klanglich diese Verflechtung hervor. Die Wahl der Lexik „родимый“ (V. 43) – „heimatlich“ betont dabei das „Eigene“. Das darin enthaltene Lexem „род“, welches das „Verwandtschaftliche“, die „Art“, das „Eigene“ semantisiert, legt dabei eine geradezu verwandtschaftliche Beziehung zwischen der altrussischen Vergangenheit und dem Kaukasus nahe. Darüber hinaus heben sich diese Verse, die eine inhaltliche Modusänderung signalisieren, gerade nicht durch das Reimschema von den vorherigen Versen ab, sondern führen die Kreuzreime der Verse 24 bis 39 fort und suggerieren damit eine enge Verbindung des Narsan mit der russischen kollektiven Identität.

Die kaukasische Quelle wird anschließend mit dem grafisch hervorgehobenen „Живой воде“ – „Lebenswasser“ aus der russischen Sagenwelt verglichen, das den Recken bzw. den Schönheiten zur Heilung diene. Der Narsan – so ließe sich paraphrasieren – fülle die russischen Sagen erst mit Leben: „Он [Нардзан; V.K.] нам осуществил преданье / [...] / О [...] / Живой воде“ (V. 42-45) – „Er [der Narsan; V.K.] verwirklichte für uns die Sage / [...] / Vom [...] / Lebenswasser“. Somit wird das positiv und männlich konnotierte „Andere“ als „Ureigenes“ bzw. als verloren und nun

wiedergewonnenes „Eigenes“ in die russische kollektive Identität inkorporiert, wobei die russische Identität hierbei durch die folkloristische Kultur repräsentiert wird.

Wurde der Narsan in den Versen 28 bis 39, als Held besungen und ihm somit ein relativ autonomer Status als „Handelnder“ zugebilligt, so wird ihm nun, nachdem er als „Ureigenes“ angeeignet wurde, ein deutlicher Objektstatus zuteil: Die Quelle verschafft dem betrachtenden und lauschenden Gegenüber einen Lustgewinn. Dies wird mit dem durch Anaphern verstärkten Parallelismus auch formal eindringlich vermittelt:

48 Для слуха, сколько в нем отрады!

49 Для взора, сколько в нем красы!..

48 Für das Ohr, wie viel Erquickung ist in ihm!

49 Für das Auge, wie viel Schönheit ist in ihm!..

Während der Mineralquelle zuvor überwiegend anthropomorphisierende Eigenschaften zugeschrieben wurden, die aus den Darstellungen der männlichen Bergbewohner in der russischen Literatur bekannt sind und einen Männlichkeitsentwurf formen, der geprägt ist von Freiheit, Wildheit, natürlichem Stolz, Kühnheit, Rebellion, Vitalität, Kraft etc., und damit den Entwurf einer archaisch-anarchischen Männlichkeit repräsentieren, so lassen sich nach der expliziten Aneignung hingegen Züge herauslesen, die mit Weiblichkeit und insbesondere Mütterlichkeit konnotiert sind. Dies geht einher mit dem Wechsel vom Subjekt- zum Objektstatus. Nun charakterisieren den Narsan seine nährenden, umsorgenden Eigenschaften; die Quelle schafft geradezu eine Heimstätte:

51 Он благодатною прохладой

52 Усталых путников поит! ...

[...]

55 Он пристань райскую творит! ..

Mit segenspendender Kühle

Die erschöpften Wanderer trinkt! ...

[...]

Er eine paradiesische Zuflucht schafft! ..

Die kulturimperialistische Aneignung, so ließe sich deuten, geht mit einer Veränderung der geschlechtsspezifischen Semantisierung, mit der Feminisierung des einverlebten Objekts einher.

Der in den Versen 6 bis 11 aufgerufene Topos des romantischen Dichters, die Künstlerwildheit, wird im Weiteren – so hat die Analyse gezeigt – nicht ausgeführt. Das lyrische Ich stilisiert sich selbst weder als dichtendes Ich, noch taucht überhaupt ein grammatikalisches „Ich“ auf. Es wird somit der Eindruck des Sich-Verbergens oder Maskierens vermittelt, womit auch eine geschlechtsspezifische Unkenntlichkeit des lyrischen

Ich verbunden ist. Statt die eigene Individualität zu formen, scheint das Ich wie aufgelöst im kollektiven „Wir“, im russischen nationalen „Text“, für welchen es gleichsam als Sprachrohr fungiert: „наш богатырь-родник“ (V. 16) – „unser Recken-Quell“, „он наше лучшее стяжанье“ (V. 40) – „Er ist unser bester Besitz“, „он нам осуществил преданье / Родимой нашей старины“ (V. 42-43) – „Er verwirklichte für uns die Sage / Von unseren heimatlichen alten Zeiten“.

Wie in Kapitel IV.2.4.1 gezeigt, distanziert sich in *Él'brus i ja* das deutlich als weiblich markierte lyrische Ich vom Diskurs um das Erhabene, der maßgeblich über die Alpenliteratur generiert wurde. Dieser wird in seiner Diskursivität offengelegt. Auch in *Nardzan* wird die ästhetische Alpinisierung des Kaukasus abgelehnt. So werden auch hier zu Beginn die literarischen Repräsentationen als solche vorgeführt. Damit wird zugleich eine ganze literarische Tradition ausgelöscht, die den Kaukasus in enger Anlehnung an die alpine Dichtung ästhetisierte. In *Nardzan* profiliert diese Weigerung die russische nationale Identität. Das Alpine wird in *Nardzan* somit, so lässt sich deuten, nicht für das weibliche Ich, sondern für die eigene nationale Identität als fremd verworfen.

In *Él'brus i ja* wird das Untergraben kultureller Normen in zahlreichen Versen gestaltet: durch Zitieren und Imitation sowie durch das breit ausgeführte Verstummen und Verweigern. Im Unterschied dazu dominiert in *Nardzan* das affirmative Einschreiben in den russischen nationalen Diskurs. Dabei erweist sich jenes Modell der kollektiven Identitätsbildung als produktiv, das über Einverleibung des „Anderen“, nicht über dessen Ausgrenzung funktioniert – eine Form der nationalen Identitätsbildung, die auch im literaturkritischen bzw. kulturphilosophischen Diskurs um „narodnost“ postuliert wird. In *Él'brus i ja* findet das lyrische Ich den weiblich konnotierten Liebesdiskurs als gangbaren Weg und bewahrt sich somit eine (Pseudo-) Individualität. Dagegen wählt es in *Nardzan* den russischen nationalen „Text“, und löst sich, unter Preisgabe seiner individuellen Subjektposition, in der nationalen „Wir-Gemeinschaft“ auf. In beiden Fällen schreibt sich das lyrische Ich in Diskurse ein, die mit Weiblichkeit konnotiert sind. So ist die Liebesfähigkeit, die in *Él'brus i ja* artikuliert wird, feminin markiert (im Unterschied zur Liebesunfähigkeit von männlichen Figuren, die in zahlreichen Texten der Romantik gestaltet ist). Ebenso werden im Diskurs um „narodnost“, in welchen sich das lyrische Ich in *Nardzan* einschreibt, der russischen nationalen Identität Eigenschaften zugeschrieben, die Konnotationen von Weiblichkeit befördern, wie etwa Aufnahme-fähigkeit und Integrationsvermögen.

Der starke Russland-Diskurs prägt Rostopčinas Gedicht *Nardzan* in hohem Maße, und die auffällige Anlehnung an den „narodnost“-Diskurs legt fast nahe, darin eine „Überanpassung“ an die kulturellen Normen bzw. Diskurse der Zeit zu sehen. Diese spezifische Sensibilität für dominante Diskurse, welche in diesen Gedichten Rostopčinas im Changieren zwischen Unterlaufen und (Über-) Erfüllen von kulturellen Normen sichtbar wird, kann mit der spezifischen Situation schreibender Frauen im literarischen und gesellschaftlichen Leben in Verbindung gebracht werden.⁵²⁷ Wie in *Exkurs 2* der vorliegenden Arbeit verdeutlicht wurde, gehörte Rostopčina zwar einerseits zum kulturellen Zentrum, St. Petersburger Künstler- und Adelskreisen; andererseits wurden ihre Werke, bereits zu jener Zeit des Höhepunktes ihres Ruhmes, anders beurteilt, als die von männlichen Autoren. So wurde beispielsweise die angebliche „Weiblichkeit“, die sich in ihren Texten niederschlug, gelobt, oder sie wurde davor gewarnt, Themen aufzugreifen, die ausschließlich Männern vorbehalten seien. Das markante Affirmieren des nationalen „Textes“ in *Nardzan* kann somit als Versuch gedeutet werden, eine eindeutige, individuelle Subjektposition zu umgehen, um durch (Über-) Erfüllen des nationalen Diskurses auch als Dichterin anerkannt zu werden.

⁵²⁷ So kann eine Erklärung lauten, dass Rostopčina als Dichterin Marginalisierungserfahrungen machte, die in ihr Schaffen einfließen, indem sie einerseits aufbegehrend gegen Normen verstieß, andererseits jedoch aus Furcht vor Ausgrenzung bestimmte Normen wiederum in hohem Maße erfüllte.

IV.2.4.3 *Prosti Kavkaz!* – „Zeit für den Rückweg, zu meinen verdorrten Steppen“

Auch das Gedicht *Prosti Kavkaz!* (Leb wohl, Kaukasus!) von 1839, kurze Zeit nach *Nardzan* in Kislovodsk verfasst, ist von einem starken Russland-Diskurs geprägt. Das lyrische Ich thematisiert darin, geprägt von einer kontemplativen Haltung, seinen bevorstehenden Abschied vom Kaukasus sowie seine baldige Rückkehr nach Russland.

ПРОСТИ КАВКАЗ!

Fair clime, farewell!

Byron

I.

- 1 Прости, волшебный край, где несколько счастливых
- 2 Я провела часов под небом голубым!
- 3 Где нежилась душа в покое грез ленивых;
- 4 Где южной теплотой и солнцем огневым,
- 5 Давно желанными, вполне я насладилась;
- 6 Где с горним воздухом я свыкла и сроднилась,
- 7 Как с односвойственной землей привозный цвет:
- 8 Где вечно убрана в улыбку и привет,
- 9 Всей прелестью своей природа облачилась
- 10 Гостям издалека как будто на показ; –
- 11 Прости, прости Кавказ! ..

II.

- 12 Ты породил во мне восторг и удивленье,
- 13 Ты взоры тешил мне, мечты мои питал,
- 14 Ты чудным зрелищем возвышенных явлений
- 15 Воображение безсменно поражал.
- 16 Хоть мысль, кипя во мне, в лад песни не клеилась,
- 17 Хоть дума в мерный стих и в звук не обратилась,
- 18 Но много, много их мне в душу залегло...
- 19 Их много в памяти и сердце разцвело! ..
- 20 Я жить и чувствовать всечасно торопилась.–
- 21 Я уношу с собой и чувств и дум запас. ...
- 22 Прости, прости Кавказ!

Ш.

- 23 Пора в обратный путь, к своим степям засохшим
 24 В страну несносных бурь, туманов и снегов,
 25 В однообразный край, где по тропам заглохшим
 26 Ковылью порастет и тень моих следов;
 27 Где мертвой тишиной, унылым запустеньем,
 28 Полны мысль и взор; где скучным отдаленьем
 29 От света и людей почти отчуждена,
 30 Я одинокому мечтанью предана !!!
 31 Пора в обратный путь! ... С напрасным сожаленьем
 32 На все окрестное гляжу в последний раз... .
 33 Прости, прости Кавказ!

Кисловодск, 11-го Августа, 1839 г.528

LEB WOHL, KAUKASUS!

Fair clime, farewell!
 Byron

I.

- 1 Leb wohl, zauberhaftes Land, wo ich einige glückliche
 2 Stunden unter dem blauen Himmel verbrachte!
 3 Wo sich die Seele in der Ruhe fauler Träume aalte;
 4 Wo ich die südliche Wärme und die feurige Sonne,
 5 Lang gewünscht, in vollen Zügen auskostete;
 6 Wo ich mich an die himmlische Luft gewöhnte und mit ihr verwandt wurde,
 7 Wie die eingeführte Blume mit ihrer eigenen Erde:
 8 Wo, ewig geschmückt im Lächeln und im Gruß,
 9 mit all ihrer Anmut die Natur sich kleidete
 10 Wie zum Vorzeigen den Gästen aus der Ferne; –
 11 Leb wohl, leb wohl Kaukasus! ..

II.

- 12 Du riefst in mir Entzücken und Erstaunen hervor,
 13 Du vergnügtest meine Blicke, nährtest meine Träume,
 14 Du erstauntest die Fantasie beständig
 15 Mit dem wundervollen Schauspiel erhabener Erscheinungen.
 16 Auch wenn die Idee, die in mir kochte, sich nicht in die Harmonie des Liedes fügte,
 17 Auch wenn der Gedanke sich nicht in einen rhythmischen Vers und Klang
 verwandelte,
 18 Aber viel, viel davon hat sich in meine Seele gelegt...
 19 Vieles davon blühte im Gedächtnis und im Herzen auf! ..
 20 Ich eilte jede Stunde zu leben und zu fühlen. –
 21 Ich werde einen Schatz an Gefühlen und Gedanken mit mir forttragen. ...
 22 Leb wohl, leb wohl Kaukasus!

⁵²⁸ Evdokija Rostopčina: Prosti Kavkaz! In: Stichotvorenija grafini Rostopčinoj. Izd. vtoroe. Tom 1. SPb. 1857, S. 269-270.

III.

- 23 Zeit für den Rückweg, zu meinen verdorrten Steppen
 24 In das Land der unerträglichen Stürme, der Nebel und des Schnees,
 25 In das eintönige Land, wo auf den verwilderten Pfaden
 26 Auch der Schatten meiner Spuren mit Pfiemengras verwachsen wird;
 27 Wo mit Totenstille, trostloser Verödung
 28 Voll sind der Gedanke und der Blick; wo durch trauriges Entfernen
 29 Von der Welt und den Menschen fast entfremdet,
 30 Ich dem einsamen Träumen überlassen bin!!!
 31 Zeit für den Rückweg! ... Mit vergeblichem Bedauern
 32 Schau ich auf alles Umliegende ein letztes Mal...
 33 Leb wohl, leb wohl Kaukasus!

Kislovodsk, 11. August 1839

Beide Räume, sowohl der kaukasische als auch der mit diesem kontrastierende russische,⁵²⁹ werden als Natur- bzw. Landschaftsräume entworfen. Während der Kaukasus, dem die ersten zwei Strophen gewidmet sind, mit „Süden“, konnotiert mit emotionalem Wohlbefinden, und zugleich alpiner, inspirierender Gebirgswelt semantisiert ist, überlagern sich die Zuschreibungen an den russischen Raum als einem „nördlichen“ (hierfür stehen Kälte, Stürme etc.) sowie „östlichen“ Land (Steppen, Öde, Eintönigkeit etc.).

Die inhaltlich vermittelte elegisch-bewegte Stimmung korrespondiert mit dem – sonst häufig stark strukturierenden bzw. monotonen – Charakter des Alexandriners,⁵³⁰ den hier die durchweg flexibel eingesetzten Pyrrhichien dynamisieren.

Mit der titelgebenden Apostrophe, „Прости Кавказ!“ – „Leb wohl, Kaukasus!“, die zu Beginn des Gedichts aufgenommen und im jeweils letzten Vers verstärkend wiederholt wird („Прости, прости Кавказ!“ – „Leb wohl, leb wohl Kaukasus!“), verdeutlicht das lyrische Ich seine emotionale Bindung an diesen Raum. Dagegen verzichtet es in der dritten Strophe darauf, sein Heimatland direkt anzusprechen.

Die zunächst lediglich rhetorisch suggerierte Nähe zum Kaukasus wird in Vers 6 explizit konstatiert: „Где с горним воздухом я свыклась и сроднилась“ – „Wo ich mich an die himmlische Luft gewöhnte und mit ihr verwandt wurde,“ und durch die Alliterationen zudem klanglich hervorgehoben. Das Lexem „род“ – „die Art“ bzw. „das Verwandte“

⁵²⁹ „Russland“ wird zwar nicht explizit genannt als jener Raum, in welchen das lyrische Ich zurückkehrt, doch wird dies sehr nahegelegt. Zur Namenlosigkeit des russischen Raums vgl. unten.

⁵³⁰ Der Alexandriner wird lediglich mit dem jeweils letzten, verkürzten Vers einer Strophe nicht realisiert.

weist dabei auf eine gleichsam verwandtschaftliche Bindung des lyrischen Ichs zum Kaukasus.

Der diese Nähe verdeutlichende Vergleich im folgenden Vers: „Как с односвойственной землей привозный цвет“ (V. 7) – „Wie die eingeführte Blume mit ihrer eigenen Erde“, eröffnet über die Metapher der „Blume“ zugleich einen intertextuellen Bezug zu Puškins Epilog des *Kavkazskij plennik*: „Так Муза, [...] / [...] для венка себе срывала / Кавказа дикие цветы.“⁵³¹ – „So riss sich die Muse, [...] / [...] für ihren Kranz / Die wilden Blumen des Kaukasus ab.“ Rostopčina codiert diese Metapher jedoch um. Bei Puškin sind die „Blumen“ zum einen als Allegorie auf die Tscherkessin, die von dem russischen Gefangenen in den Tod getrieben wurde, zu lesen. Zum anderen stehen sie auf abstrakterer Ebene für den Kaukasus als ästhetisches Objekt, das durch die russische Literatur angeeignet wurde.⁵³² Auf beiden Ebenen wird bei Puškin dabei das diesem Kulturkontakt inhärente zerstörerische Moment sichtbar gemacht. Das lyrische Ich in *Prosti Kavkaz!* vergleicht sich zwar metaphorisch mit einer im Kaukasus fremden Blume: „привозный“ (V. 7) – „eingeführte“; doch diese „Blume“, findet dort einen nahezu heimischen Ort vor: „Как с односвойственной землей [...]“ (V. 7) – „Wie [...] mit ihrer eigenen Erde“. Der Kaukasus empfängt das lyrische Ich freundschaftlich,⁵³³ und bietet einen Raum, in dem sich das Ich entfalten kann. Dort blüht es regelrecht auf, wie in Strophe II deutlich wird: „Их много в памяти и сердце расцвело..“ (V. 19) – „Vieles davon blühte im Gedächtnis und im Herzen auf! ..“. Die das Blühen unterstreichende strophenübergreifende etymologische Figur („цвет“ [V. 7] und „расцвело“ [V. 19]) wird dadurch zusätzlich betont, dass beide Partner an exponierter Stelle, am Versende, stehen. In *Prosti Kavkaz!* wird demnach, im Unterschied zum Poem von Puškin, sowohl die große Nähe, die das lyrische Ich empfindet, als auch das für das lyrische Ich bereichernde Moment im Kontakt mit dem Kaukasus vermittelt.

Diese Bereicherung drückt sich in den Versen 1 bis 5 insbesondere im emotionalen Wohlbefinden des lyrischen Ichs aus, woraufhin in den Versen 8 bis 10 der ästhetische (visuelle) Genuss thematisiert wird, welchen die kaukasische Natur dem lyrischen Ich verschaffte:

⁵³¹ Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., S. 113, [Epilog], V. 1-4.

⁵³² Hierin folge ich der Lesart Franks: vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 70.

⁵³³ Dies legen beispielsweise auch die Reimpartner „цвет“ / „привет“ (V. 7, 8) – „Blume“ / „Gruß“ nahe.

8 Где вечно убрана в улыбку и привет,
 9 Всей прелестью своей природа облачилась
 10 Гостям издалека как будто на показ; –

8 Wo, ewig geschmückt im Lächeln und im Gruß,
 9 mit all ihrer Anmut die Natur sich kleidete
 10 Wie zum Vorzeigen den Gästen aus der Ferne; –

Der Kaukasus wird in diesem Abschnitt, grammatikalisch weiblich markiert, als „природа“ (V. 9) – „Natur“ semantisiert und stark anthropomorphisiert geradezu als Frauenfigur dargestellt. In dieser Beschreibung der kaukasischen Natur schlägt sich deutlich die ästhetische Kategorie des Schönen nieder.⁵³⁴ Einmal mehr zeigt sich darin, dass das „Schöne“ über idealisierte „Natur“, eng verschränkt mit idealisierter „Weiblichkeit“, transportiert wird. Das Prädikat „облачилась“⁵³⁵ (V. 9) – „kleidete sich“ verleiht dieser Imagination von „Natur“ bzw. „Weiblichkeit“ auf der Ebene des Sprachstils einen überhöhenden Akzent. Überdies tritt in Vers 10 der dem Schönen zugewiesene Objektcharakter zu Tage: Die Natur in Gestalt einer Frau erweist sich hierin deutlich als Objekt der Schaulust. Vor dem Hintergrund zahlreicher literarischer Texte aus männlicher Feder, in denen sich in der Regel ein männliches lyrisches Ich als Subjekt setzt, das seine Schaulust über ein weiblich markiertes Objekt befriedigt und seine Identität über seine künstlerisch-kulturelle Leistung in der Beschreibung dieses Objekts formt, ist in diesem Kontext eine gewisse Reibung in *Prosti Kavkaz!* nicht von der Hand zu weisen, da sich das lyrische Ich bereits im zweiten Vers als weibliches kennzeichnet („Я провела“ [V. 2] – „Ich verbrachte“).

Von der Kategorie des Schönen geht das lyrische Ich zu Beginn der zweiten Strophe zu jener des Erhabenen über. Rostopčina brauchte lediglich die „erhabenen Erscheinungen“ („возвышенных явлений“ [V. 14]) zu nennen, um diesen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in zahlreichen literarischen Kaukasus-Werken gestalteten Repräsentationsmodus aufzurufen. Das lyrische Ich thematisiert in diesem Kontext insbesondere die inspirative Kraft, die es vom Kaukasus empfangen habe, und verleiht seinen Versen mit den Apostrophen („Ты“ – „Du“), die sich zugleich als Anaphern erweisen, Nachdruck:

⁵³⁴ Vgl. zum „Gezierten“, „Geschmückten“ und zur „Anmut“, Ingredienzen des „Schönen“, die Verse 8 und 9; vgl. zur Kategorie des „Schönen“ Abschnitt IV.1.1.1 *Vom „Erhabenen“ und „Schönen“* in der vorliegenden Arbeit.

⁵³⁵ Das Verb „облачиться“ – „sich kleiden“ war insbesondere auch in Bezug auf die Geistlichkeit bzw. den Zaren / die Zarin gebräuchlich.

- 12 Ты породил во мне восторг и удивленье,
 13 Ты взоры тешил мне, мечты мои питал,
 14 Ты чудным зрелищем возвышенных явлений
 15 Вообржение безменно поражал.

- 12 Du riefst in mir Entzücken und Erstaunen hervor,
 13 Du vergnügtest meine Blicke, nährtest meine Träume,
 14 Du erstauntest die Fantasie beständig
 15 Mit dem wundervollen Schauspiel erhabener Erscheinungen.

Der versüberschreitende Schlagreim „явлений“ / „Вообржение“ (V. 14, 15) – „Erscheinungen“ / „Fantasie“ unterstreicht dabei durch seine musikalische Wirkung die inhaltliche Ebene. Mit dem Prädikat „породил“ (V. 12) – „riefst hervor“ wird die Authentizität, die Ursprünglichkeit der Empfindungen verdeutlicht.

Die Verse 16 und 17, in denen poetologische Schwierigkeiten thematisiert werden, die durch die Naturschauspiele vermittelte Inspiration umzusetzen, eröffnen (mindestens) zwei Lesarten:

- 16 Хоть мысль, кипя во мне, в лад песни не клеилась,⁵³⁶
 17 Хоть дума в мерный стих и в звук не обратилась,

- 16 Auch wenn die Idee, die in mir kochte, sich nicht in die Harmonie des Liedes fügte,
 17 Auch wenn der Gedanke sich nicht in einen rhythmischen Vers und Klang verwandelte,

So können sie zum einen als Bescheidenheitsbekundung des lyrischen Ichs interpretiert werden, das damit zugleich sein Begehren, den Dichter-Status für sich zu beanspruchen, einschränkt.⁵³⁷ Zum anderen können diese Verse jedoch auch als Spiel mit dem Inspirations- und Dichterkult gelesen werden: Die Dichtung wird demnach darin nicht nur als etwas von einer höheren Kraft Eingeegebenes und lediglich durch den Dichter bzw. die Dichterin als Medium Vermitteltes dargestellt, sondern es wird vielmehr die handwerkliche Seite, das menschliche Können im künstlerischen Akt thematisiert. Diese Deutung, dass sich in diesen Versen ein selbstbewusstes Spiel mit dem Dichterkult niederschlägt, wird zudem dadurch gestützt, dass Rostopčina als Motto für *Prosti Kav-*

⁵³⁶ Die natürliche Betonung in dem Wort „клеилась“ liegt eigentlich auf der ersten Silbe; doch ist „клеилась“ in diesem Vers auf der zweiten Silbe betont, und somit wird das Versmaß gehalten. Die formale Ebene bestärkt darin die inhaltliche: So formuliert das lyrische Ich seine Schwierigkeiten, die Gedanken in einem harmonischen, regelmäßigen Vers zu artikulieren.

⁵³⁷ Diese Lesart erschließt sich auch vor dem Hintergrund des Gedichts *Él'brus i ja*, in dem das weibliche Ich sich letztlich nicht in den Diskurs um das Erhabene sowie den damit verschränkten Dichterkult einschreibt.

kaz! einen Vers von Byron wählt, welchen sie – ins Russische übersetzt – im ersten Vers ihres Gedichts zitiert.⁵³⁸ Somit schreibt sie sich explizit und selbstbewusst in die Tradition europäischer romantischer Dichtkunst ein.

In Vers 18 wird nun die romantisch geprägte Idee von der Inspiration, die den Dichter aufsucht und diesen erfüllt, bekräftigt: „Но много, много их мне в душу залегло...“ – „Aber viel, viel davon hat sich in meine Seele gelegt...“.⁵³⁹

Auch die folgenden Verse verdeutlichen, dass das lyrische Ich im Kaukasus mit emotionaler und geistiger Kraft ausgestattet wurde:

19 Их много в памяти и сердце разцвело! ..
 20 Я жить и чувствовать всечасно торопилась. –
 21 Я уношу с собой и чувств и дум запас. ...

19 Vieles davon blühte im Gedächtnis und im Herzen auf! ..
 20 Ich eilte jede Stunde zu leben und zu fühlen. –
 21 Ich werde einen Schatz an Gefühlen und Gedanken mit mir forttragen. ...

Der intertextuelle Bezug von Vers 20 zu dem Motto des ersten Kapitels aus Puškins *Evgenij Onegin*⁵⁴⁰ (Eugen Onegin) bekräftigt dabei die Lebenslust des lyrischen Ichs in *Prosti Kavkaz!*, indem die lebenslustige und amüsierfreudige Figur des Evgenij aufgerufen wird; allerdings ist dieses Lebensgefühl bei Rostopčina durchweg positiv konnotiert, während die Erzählinstanz in Puškins Werk diesen Lebensstil auch als „leichtlebig“ und „leer“ semantisiert bzw. den Überdruß des Helden hervorhebt. Eine solche Semantisierung affirmiert das lyrische Ich in *Prosti Kavkaz!* nicht.

Auf ähnliche Weise, wie das „Blühen“ (s.o. V. 7, 19) rhetorisch betont wird, verstärkt eine etymologische Figur auch das „Fühlen“: „чувствовать“ / „чувств“ (V. 20, 21). Vor dem Hintergrund des Dichter- und Inspirationskultes der Romantik, der in der Regel insbesondere die geistige Dimension der Inspiration betont sowie häufig auch den Verlust der Bodenhaftung, der dem Dichter einen transzendenten Raum eröffnet, sind diese Verse als ungewöhnlich zu bewerten. So verbindet das lyrische Ich bei Rostopčina die inspirative Erfahrung sehr eng mit emotionalem und nahezu körperlichem Wohlbefinden.

⁵³⁸ Das entsprechende Werk von Byron, dem der Vers (angeblich) entnommen ist, konnte ich nicht ermitteln. Möglicherweise modifizierte Rostopčina einen Byron'schen Vers für das Motto ihres Gedichts.

⁵³⁹ Vgl. allgemein zum Inspirationskult der Romantik: Zelinsky, a.a.O., S. 40-61.

⁵⁴⁰ Rostopčina modifiziert das als Motto vorangestellte Zitat von K. Vjazemskij in *Evgenij Onegin* leicht; s. bei Puškin: „И жить торопится и чувствовать спешит.“ – „Zu leben eilt es und zu fühlen“ (russ. Zitat: A. S. Puškin: *Evgenij Onegin*. In: Ders.: PSS. Tom 6. M. 1937, S. 5-190, hier S. 5; dt. Übersetzung zitiert nach: Alexander Puschkin: *Eugen Onegin*. Ein Roman in Versen. Übers. u. Nachw. von Kay Borowsky. Stuttgart 1988, S. 5).

Auch diesbezüglich bieten sich zwei Lesarten an. So lässt sich dieses Konzept von Inspiration einerseits dahingehend deuten, dass das weibliche lyrische Ich sich nicht zu stark in den männlich konnotierten „geistigen“ Bereich vorwagt und in die dominant mit Weiblichkeit verbundene, emotionale Sphäre ausweicht. Andererseits kann diese andere Konzeption von Inspiration und Dichter/innen/status als mutiger neuer Weg, den das lyrische Ich beschreitet, ausgelegt werden.

Wohlbefinden, Glücksgefühle, ästhetischen Genuss und geistige Lebendigkeit: dies, so verdeutlichen die ersten beiden Strophen, verschaffte der Kaukasus dem lyrischen Ich, ganz im Gegensatz zu dem, was das lyrische Ich im heimatlichen Russland erwartet.

Der in Strophe III entworfene russische Landschaftsraum wird zum einen als Land des „Nordens“ semantisiert, verbunden mit Kälte, Schnee und Stürmen: „В страну нечеловеческих бурь, туманов и снегов“ (V. 24) – „In das Land der unerträglichen Stürme, der Nebel und des Schnees“. Diese klimatischen Verhältnisse werden dabei auf das emotionale und geistige Befinden des lyrischen Ichs übertragen. Zum anderen – und diese Semantisierungen dominieren in *Prosti Kavkaz!* – sieht das lyrische Ich in der russischen Landschaft, deutlich negativ gewertet, verdorrte Steppen („к своим степям засохшим“ [V. 23]), Eintönigkeit („В однообразный край“ [V. 25]), konnotiert mit Trostlosigkeit und Öde („унылым запустеньем“ [V. 27]), Entfremdung („отчуждена“ [V. 29]), Einsamkeit („Я одинокому мечтанью предана!!!“ [V. 30]“) und Tod („мертвой тишиной“ [V. 27]). Diese Zuschreibungen verweisen auf jene Linie des Orientalismus-Diskurses, die den „Osten“ als öde, stagnierend, passiv, schweigend, tot, weiblich, etc. konzeptualisiert.⁵⁴¹ In *Prosti Kavkaz!* werden diese jedoch nicht, entsprechend des von Said beschriebenen Orientalismus-Diskurses, auf das „Andere“ projiziert, sondern auf das „Eigene“, den russischen Raum, angewendet. Der Begriff der Selbstorientalisierung liegt somit nahe. Die negativ konnotierten Zuschreibungen an das „Eigene“ kommen jenen an den Kulturraum „Russland“, welche beispielsweise Čaadaev im Kontext des „narodnost“-Diskurses formuliert, sehr nahe.⁵⁴²

Das in dem Gedicht von Rostopčina entworfene, sich überlagernde Bild der russischen Landschaft als „nördlicher“ Naturraum sowie als „östliche“ eintönige Steppenlandschaft ist an sich nicht ungewöhnlich für die russische Dichtung jener Zeit. So zeigt etwa Ėpštejn, wie sich in der Literatur der Romantik unterschiedliche Zuschreibungen an die russisch-nationale Landschaft überlagern: die nördliche, ossianische Landschaft, die

⁵⁴¹ Vgl. zu diesen Zuschreibungen an den „Orient“: Said, a.a.O., z.B. S. 112f., 158, 231f.

⁵⁴² S. Exkurs 1: „Narodnost“ der vorliegenden Arbeit.

Poetisierung der territorialen Weite als Panorama (ohne die verschiedenen Landschaftsformen näher zu bestimmen) und die eintönige, weite, ebene, endlose mittellrussische Landschaft.⁵⁴³ Ungewöhnlich ist jedoch, zumindest im Rahmen meiner Kenntnis, dass diese negativ konnotierte russische Landschaft in Rostopčinas Gedicht, die auch an Darstellungen der russischen „Provinz“ aus der Perspektive der Hauptstadt erinnert, in dieser orientalisierten Form dem Kaukasus gegenübergestellt wird. In dieser Opposition wird Russland deutlich der Status der rezeptiven, passiven Peripherie zuteil. Der russische Raum kontrastiert dabei mit dem Kaukasus, der als Zentrum fungiert, und der mit den Merkmalen Originalität, Authentizität, Aktivität sowie Klarheit und Helligkeit, ausgestattet ist.⁵⁴⁴ Untermuert wird diese Zentrum-Peripherie-Zuordnung zudem dadurch, dass sich das lyrische Ich an den Kaukasus im Titel sowie jeweils am Strophenschluss in Apostrophen direkt an diesen Raum wendet, während der russische Raum nicht einmal explizit benannt wird.

Die mangelnde Authentizität des russischen Raums verdeutlicht beispielsweise Vers 26:

25 В однообразный край, где по тропам заглохшим
26 Ковылью порастет и тень моих следов;

25 In das eintönige Land, wo auf den verwilderten Pfaden
26 Auch der Schatten meiner Spuren mit Pflanzengras verwachsen wird;

Wenn das lyrische Ich in Bezug auf Russland lediglich von den Schatten seiner Spuren spricht, die zudem bald überwuchert werden (s. V. 26), so handelt es sich dabei um ein doppelt gebrochenes Abbild. Im Gegensatz dazu ruft der Raum „Kaukasus“ unmittelbare emotionale und geistige Lebendigkeit im dichtenden Ich hervor. Das Gefühl von Authentizität, Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, so ließe sich paraphrasieren, ist im Kaukasus zu finden, nicht aber im heimischen Russland. Bekräftigt wird dieser Kontrast überdies durch die mit dem „Schatten“ („тень“ [V. 26]) alliterierende „Totenstille“ („мертвой тишиной“ [V. 27]), welche das lyrische Ich im russischen Raum erwartet.

Der Kaukasus wird als ein Naturraum repräsentiert, der kaum durch konkrete Landschaftsdetails charakterisiert wird, sondern durch nicht fassbare oder abstrakte Begriffe, z.T. mit stehenden Epitheta, wie dem „blauen Himmel“, der „südlichen Wärme“, der

⁵⁴³ Vgl. Ėpštejn, a.a.O., S. 156-164.

⁵⁴⁴ Zur Originalität bzw. Authentizität s.o., zur Klarheit bzw. Helligkeit s. Vers 2 „под небом голубым“ – „unter dem blauen Himmel“, gegenüber dem „Nebel“ im russischen Raum (s. V. 24).

„feurigen Sonne“ und „erhabenen Erscheinungen“.⁵⁴⁵ Die Darstellung der russischen Landschaft beinhaltet dagegen eher konkrete, fassbare Details, wie „verdorrte Steppen“, „verwilderte Pfade“ und „Pfriemengras“.⁵⁴⁶ Der „erhabene Kaukasus“ als Landschaftsraum, der das dichtende Ich inspiriert, war bereits so gängig, dass Rostopčina auf eine konkrete Landschaftsbeschreibung verzichten und eine abstraktere Darstellung wählen konnte. Damit semantisiert sie den Kaukasus zugleich um so mehr als einen Raum, der – im Gegensatz zum russischen Raum – für geistige, abstrakte Höhen steht.

Auch der Gebrauch der Prädikate unterstreicht die dem russischen Raum zugeschriebene Passivität, Stagnation bzw. Leblosigkeit und kontrastiert diese Eigenschaften mit der Aktivität und Lebendigkeit, die mit dem Kaukasus verbunden werden. So führt Strophe I ein aktives lyrisches Ich ein;⁵⁴⁷ zu Beginn von Strophe II nimmt das lyrische Ich die Aktivitäten des Kaukasus auf,⁵⁴⁸ um gegen Ende der Strophe wieder selbst als Agens aufzutreten.⁵⁴⁹ Hingegen ist in der auf Russland bezogenen dritten Strophe das nahezu einzige Prädikat, welches eine aktive Handlung vermittelt, „порастет“ (V. 26) – „verwachsen wird“, wobei sich dieses Prädikat nicht einmal unmittelbar auf das lyrische Ich, sondern lediglich auf dessen Abbild bezieht. Im Übrigen sind die Sätze dieser Strophe so konstruiert, dass das Prädikat „есть“ – „sein“ im Präsens entfällt, wie in den Versen 23 bis 25 und 27 bis 28:

23 Пора в обратный путь, к своим степям засохшим
 24 В страну несносных бурь, туманов и снегов,
 25 В однообразный край, [...]
 27 Где мертвой тишиной, унылым запустеньем,
 28 Полны мысль и взор; [...]

23 Zeit für den Rückweg, zu meinen verdorrten Steppen
 24 In das Land der unerträglichen Stürme, der Nebel und des Schnees,
 25 In das eintönige Land, [...]
 27 Wo mit Totenstille, trostloser Verödung
 28 Voll sind der Gedanke und der Blick; [...]

⁵⁴⁵ Vgl. hierzu die Verse 2 („под небом голубым“), 4 („южной теплотой и солнцем огненным“) und 14 („возвышенных явлений“).

⁵⁴⁶ Vgl. hierzu die Verse 23 („к своим степям засохшим“), 25 („по тропам заглохшим“) und 26 („ковылью“).

⁵⁴⁷ Siehe: „Я провела“ (V. 2) – „Ich verbrachte“, „Где нежилась душа“ (V. 3) – „Wo sich die Seele aalte“, „я насладилась“ (V. 5) – „ich kostete aus“, „я свыклась и сроднилась“ (V. 6) – „ich gewöhnte mich und wurde verwandt“.

⁵⁴⁸ Siehe: „Ты породил во мне“ (V. 12) – „Du riefst in mir hervor“, „Ты взоры тешил мне, мечты мои питал“ (V. 13) – „Du vergnügtest meine Blicke, nährtest meine Träume“, „Ты / [...] воображение [...] поражал“ (V. 14-15) – „Du / [...] erstauntest die Fantasie“.

⁵⁴⁹ Siehe: „Я жить и чувствовать всечасно торопилась.“ (V. 20) – „Ich eilte jede Stunde zu leben und zu fühlen.“; „Я уношу с собой“ (V. 21) – „Ich werde mit mir forttragen“.

Darüber hinaus werden in der auf Russland bezogenen Strophe Passivformen verwendet:

29 От света и людей почти отчуждена,
30 Я одинокому мечтанью предана !!!

29 Von der Welt und den Menschen fast entfremdet,
30 Ich dem einsamen Träumen überlassen bin!!!

Am Ende der Strophe wird zwar durch „гляжу“ (V. 32) – „ich schaue“ eine aktive Handlung des lyrischen Ichs vermittelt, doch blickt das lyrische Ich hier ein letztes Mal auf den Kaukasus, nicht auf den russischen Raum.

Der prägnante inhaltliche Kontrast zwischen dem Kaukasus (Wohlbefinden, Wärme, Helligkeit, Authentizität, Lebendigkeit, Aktivität, emotionaler und geistiger Reichtum) und Russland (Öde, Eintönigkeit, Passivität, Mangel an Authentizität, Entfremdung und Tod), wird auf klanglich-formaler Ebene allerdings keineswegs untermauert. Zum einen wird die dritte Strophe durch das Reimschema, durch Alliterationen und Anaphern mit den Strophen I und II formal verbunden, und zum anderen ist die dem russischen Raum gewidmete Strophe, ebenso wie die erste und zweite Strophe, durchaus klangvoll gestaltet. Ein genauerer Blick auf die formale Ebene wird dies verdeutlichen.

Das Reimschema der jeweils elf Verse umfassenden Strophen ist charakterisiert durch einen Kreuzreim sowie Paarreime mit einem umfassenden Element, das auch als Element des Schweifreims interpretiert werden kann. Zwar sind die Strophen I und II hinsichtlich des Reimschemas stärker untereinander verschränkt als mit der dritten Strophe,⁵⁵⁰ doch auch diese wird durch den mehrfach wiederholten, jeweils in den beiden letzten Versen einer Strophe aufgenommenen Reim „e“ mit den vorangehenden Strophen verbunden.⁵⁵¹

Darüber hinaus verknüpfen die Alliterationen jeweils das Strophenende mit dem ersten Vers der folgenden Strophe:

⁵⁵⁰ So wird in Strophe II Reim „С“ aus der ersten Strophe wieder aufgenommen („насладилась“ / „сроднилась“ / „облачилась“ [Str. I, V. 5, 6, 9]; „клеилась“ / „обратилась“ / „торопилась“ [Str. II, V. 16, 17, 20]).

⁵⁵¹ Reim „e“ bezieht sich auf: „показ“ / „Кавказ“ (Str. I, V. 10, 11), „запас“ / „Кавказ“ (Str. II, V. 21, 22), „раз“ / „Кавказ“ (Str. III, V. 32, 33).

- I.
11 Прости, прости Кавказ! ..
- II.
12 Ты породил во мне восторг и удивленье,
- II.
22 Прости, прости Кавказ!
- III.
23 Пора в обратный путь, к своим степям засохшим

- I.
11 Leb wohl, leb wohl Kaukasus! ..
- II.
12 Du riefst in mir Entzücken und Erstaunen hervor,
- II.
22 Leb wohl, leb wohl Kaukasus!
- III.
23 Zeit für den Rückweg, zu meinen verdorrten Steppen

Strophe I und III werden außerdem über die Anaphern „Где“ – „Wo“ miteinander verschränkt, die gehäuft sowohl in der ersten als auch in der dritten Strophe – hier insbesondere nach der Zäsur – eingesetzt werden.⁵⁵²

Auch in Bezug auf den Klangcharakter der Reime ergibt sich kein markanter Kontrast. So enthalten alle Strophen hinsichtlich der Linkserstreckung reiche bzw. tiefe Reime; in Strophe III kommen sogar sowohl reiche als auch tiefe Reime vor.⁵⁵³ Was den Vokalismus betrifft, so ist lediglich in der ersten Strophe ein tonreicher Reim vorhanden („счастливых“ / „ленивых“ [V. 1, 3]). Bezüglich des Konsonantismus wird in der dritten Strophe ein tonreicher Reim eingesetzt („засохшим“ / „заглохшим“ [V. 23, 25]),⁵⁵⁴ der für musikalische Wirkung sorgt. Insgesamt sind demnach alle drei Strophen formal miteinander verschränkt und klanglich relativ ausgeglichen gestaltet, was als paradoxe Spannung von Inhalt und Form gedeutet werden könnte. Die Verse 21 und 22 legen jedoch eine andere Lesart nahe:

⁵⁵² Zu Strophe I vgl. die Verse 1, 3, 4, 6, 8 und zu Strophe III die Verse 25, 27, 28.

⁵⁵³ S. zu Strophe III: reicher Reim: „отчуждена / предана“ (V. 29, 30), tiefer Reim: „отдаленьем / сожаленьем“ (V. 28, 31); zu Strophe I: reiche Reime: „цвет / привет“ (V. 7, 8), „показ / Кавказ“ (V. 10, 11); zu Strophe II: tiefer Reim: „удивленье / явлений“ (V. 12, 14) [alle Hervorhebungen: V.K.].

⁵⁵⁴ Hervorhebungen: V.K.

21 Я уношу с собой и чувств и дум *запас*. ...⁵⁵⁵

22 Прости, прости Кавказ!

21 Ich werde einen Schatz an Gefühlen und Gedanken mit mir forttragen. ...

22 Leb wohl, leb wohl Kaukasus!

Berücksichtigt man Vers 21, so kann die formale Verknüpfung der ersten beiden Strophen mit der inhaltlich markant kontrastierenden dritten Strophe, in welcher der russische Raum als öd, trostlos, passiv und tot semantisiert ist, auf übertragener Ebene als eine aus dem Kaukasus davongetragene Belebung bzw. Bereicherung des heimischen Raumes gedeutet werden, die über das lyrische Ich in den russischen Raum vermittelt wird. Unterstrichen wird diese Lesart dadurch, dass „запас“ (Schatz) und „Кавказ“ (Kaukasus) als Reimpartner hervorgehoben und miteinander verschränkt sind.

Auf übertragener Ebene spiegelt sich darin jenes aus dem literaturkritischen bzw. kulturphilosophischen „narodnost“-Diskurs der Zeit bekannte Identitätsbildungsmodell wider, welches statt Exklusion über Inklusion funktioniert und die Aufnahme bzw. Integration des „Anderen“ ins „Eigene“ zur Bereicherung der eigenen kulturellen bzw. nationalen Identität postuliert.

Anhand eines weiteren intertextuellen Bezugs zu Puškins *Kavkazskij plennik* kann dies nochmals verdeutlicht werden. So wird in beiden Werken vor dem Rückweg nach Russland ein letzter Blick auf den Kaukasus geworfen. In dem Gedicht von Rostopčina blickt sich das lyrische Ich ein letztes Mal um („На все окрестное гляжу в последний раз...“ [V. 32] – „Auf alles Umliegende schaue ich ein letztes Mal...“). Und auch in *Kavkazskij plennik* lässt der russische Held seinen Blick ein letztes Mal über den Kaukasus schweifen: „Прощальным взором / объемлет он в последний раз / Пустой аул [...], / Поля, [...], / Стремнины, [...] / Ручей“⁵⁵⁶ – „Mit einem Abschiedsblick umfasst er zum letzten Mal / Den leeren Aul [...], / Die Felder, [...] / Die Steilhänge, [...] / Die Bäche“. Für Puškins Werk wurde gezeigt, dass dem russischen Helden seine „Gefangenschaft in der eigenen Kultur“ vor Augen geführt wurde.⁵⁵⁷ Nachdem sich die Tscherkessin ertränkt hat – was allegorisch als Zerstörung des eroberten Objekts zu lesen ist –, blickt der Russe ein letztes Mal auf den Kaukasus, bevor er sich auf den Rückweg nach Russland macht. Er ist zwar äußerlich befreit, aber immer noch innerlich bzw.

⁵⁵⁵ Hervorhebung: V.K.

⁵⁵⁶ Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., S. 112, II, V. 286-291.

⁵⁵⁷ Vgl. hierzu die überzeugende, Widmung und Epilog einbeziehende Interpretation von Frank, a.a.O., (1998), S. 69-72.

geistig gefangen („Освобожденный пленник“⁵⁵⁸ – „Der befreite Gefangene“). Dabei wird gegenüber einem Zugang zum „Anderen“ bzw. der Erkennbarkeit des „Anderen“ Skepsis deutlich.⁵⁵⁹

Im Vergleich dazu ist der letzte Blick auf den Kaukasus in *Prosti Kavkaz!* anders semantisiert: Das mit dem Kaukasus eins gewordene lyrische Ich trägt seine Bereicherung in den russischen Raum hinein und macht das „Andere“ für das als defizitär empfundene „Eigene“ fruchtbar.⁵⁶⁰

IV.2.4.4 Zusammenfassung

In dem Gedicht *Él'brus i ja* wird ein Paradigma, das ein Wahrnehmungsmuster für den Kaukasus als Landschaftsraum anbietet, die Naturästhetik des Erhabenen, als solches offengelegt. Gegenüber dem in der russischen Kaukasus-Literatur produktiven Diskurs um das Erhabene wird Distanz inszeniert. Das expressive Verstummen des weiblichen lyrischen Ichs kann sowohl als subversives Unterlaufen kommunikativer Strategien im Kontext des Erhabenheitsdiskurses gedeutet werden, wie auch als affirmatives Einschreiben in Gender-Diskurse. Letztlich beansprucht das lyrische Ich nicht den männlich konnotierten Dichter-Status für sich und wählt stattdessen den weiblich semantisierten Liebesdiskurs. In dem Gedicht spiegeln sich, wie gezeigt werden konnte, innergesellschaftliche Geschlechter-Diskurse wider, die über die geografische Peripherie, den Kaukasus, geführt werden.

Auch in *Nardzan* distanziert sich das lyrische Ich deutlich von den literarischen Traditionen und lehnt das alpine ästhetische Paradigma ab, das bereits in zahlreichen Texten auf den Kaukasus übertragen wurde. In diesem Fall profiliert es die russische kollektive Identität gegenüber dem „Westen“. Das lyrische Ich gibt dabei seine Individualität zugunsten des kollektiven „Wir“ auf. In enger Anlehnung an den literaturkritischen bzw. kulturphilosophischen Diskurs um „narodnost“ wird der Narsan, pars pro toto für den Kaukasus, als „Ur-Eigenes“ ästhetisch angeeignet. Die kaukasische Quelle wird dabei als ein Element beschrieben, das die russische Kultur und letztlich die

⁵⁵⁸ Ebd., S. 112, II, V. 297.

⁵⁵⁹ S. hierzu ausführlicher Kap. IV.2.1 A. S. *Puškins Kavkazskij plennik* der vorliegenden Arbeit.

⁵⁶⁰ Dieser intertextuelle Bezug wird parallel zu jenem der „Blume“ (s.o.) umcodiert: Unzugänglichkeit / Zerstörung des Fremden (Puškin) vs. Bereicherung des „Eigenen“ durch das Fremde, das einverleibt wird (Rostopčina).

eigene nationale Identität bereichert. Ähnlich wie in *Ėl'brus i ja* wählt auch das lyrische Ich in *Nardzan* einen mit Weiblichkeit konnotierten Diskurs: In dem Gedicht von 1836 handelt es sich um den weiblich markierten Liebesdiskurs, in *Nardzan* schreibt sich das lyrische Ich in den Diskurs um „narodnost“ ein, der ebenfalls, wenn auch zunächst verdeckt, mit Weiblichkeit semantisiert ist.

Wie *Nardzan* so ist auch *Prosti Kavkaz!* von einem starken Russland-Diskurs geprägt, der verdeutlicht, dass es in der Ästhetisierung des Kaukasus um die russische Identität geht, die über diesen „anderen“ Raum konstruiert wird. Der kaukasische und der russische Raum kontrastieren in *Prosti Kavkaz!* inhaltlich stark. Es wurde gezeigt, dass der russische Landschaftsraum einem Orientalisierungsprozess unterzogen wird. Damit einhergehend wird dem Kaukasus der Status des Zentrums zugeschrieben, während Russland als Peripherie fungiert. Die formale Gestaltung verdeutlicht dabei, dass die inhaltlich miteinander kontrastierenden Räume dennoch als zusammengehörig konzeptualisiert werden. So wird der als öd, tot, passiv und eintönig beschriebene russische Raum, vermittelt über das lyrische Ich, durch den Kaukasus „belebt“. Auch in diesen Repräsentationen schlagen sich deutlich jene Vorstellungen nieder, die im Diskurs um „narodnost“ artikuliert wurden. So wurde in *Exkurs I* gezeigt, dass die eigene russische Kultur häufig in selbstorientalisierender Weise beschrieben wurde. Darüber hinaus wurden der russische und der kaukasische Raum – etwa bei Somov – als zusammengehörig entworfen. In diesem Kontext wurde zudem postuliert, die Vielfalt des Russländischen Reiches für eine produktive und positiv konnotierte russische nationale Identität zu nutzen. Die eigene nationale Identität profiliert sich demnach nicht über die Abgrenzung gegenüber dem „Anderen“, sondern über die Integration bzw. Einverleibung des „Anderen“ ins „Eigene“. Wie in *Nardzan* wendet Rostopčina auch in *Prosti Kavkaz!* gerade nicht das orientalistische Denkmodell an, das die Identität formt, indem das „Andere“ aus dem „Eigenen“ ausgelagert wird. Stattdessen wählt sie das Modell der russischen nationalen Identitätsbildung, das über das Aufnehmen, die Integration und Inkorporation des „Anderen“ ins „Eigene“ funktioniert. Die der russischen Identität zugeschriebenen Eigenschaften sind dabei wiederum mit Weiblichkeit konnotiert.

IV.2.5 E. A. Gans Erzählung *Vospominanie Železnovodska*

Exkurs 3: In der „Provinz“: E. A. Gan (1814-1842)

Nachdem Rostopčinas lyrische Texte analysiert worden sind, ist nun anhand eines Textes von Elena Gan zu prüfen, welche Diskurse sich in diesem Kaukasus-Entwurf niederschlagen. Es ist zu fragen, ob diese Diskurse dabei affirmiert oder destabilisiert und dekonstruiert werden. Von Interesse ist dabei auch, ob sich die Strategien in Gans Text signifikant unterscheiden von jenen, die Rostopčina in ihren Gedichten anwendet. Zugleich ist somit exemplarisch die These von einem „weiblichen Gegendiskurs“ in Werken von Frauen im Vergleich zu jenen von männlichen Schriftstellern zu überprüfen. Der biografische Exkurs bietet zunächst einen Einblick in Gans spezifische Situation als Schriftstellerin der „Provinz“.

Elena Andreevna Gan konnte auf eine nur kurze Schaffensphase zurückblicken, als sie 1842 im Alter von 28 Jahren nach schwerer Krankheit starb. Sie hinterließ insgesamt zwölf Prosawerke,⁵⁶¹ darunter die Kaukasus-Erzählung *Vospominanie Železnovodska* (Erinnerung an Železnovodsk) von 1837, die im folgenden Abschnitt dieser Arbeit im Fokus steht.

Eine biografische Annäherung an die Schriftstellerin erweist sich insofern als problematisch, als gesicherte Kenntnisse über das Leben von Gan rar sind und in der Sekundärliteratur oftmals nicht klar zwischen der Autorin und den Heldinnen ihrer Werke getrennt wird.⁵⁶² Schwierigkeiten, ihren Lebensweg nachzuzeichnen, ergeben sich überdies beispielsweise dadurch, dass teilweise Memoiren als Informationsquellen verwendet werden, und dabei kaum berücksichtigt wird, welche Interessen der Autor bzw. die Autorin mit seiner / ihrer Darstellung verfolgt. Hugh Aplin geht in seiner Studie allerdings sehr ausführlich auf die Biografie Elena Gans ein und wägt die Informationen, die aus

⁵⁶¹ Einen kurzen Überblick über Gans Werk geben: O. E. Majorova / N. G. Ochotin: Gan Elena Andreevna. In: *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*. Tom 1: A-G. Hg. von P. A. Nikolaev. M. 1989, S. 519f., hier S. 519.

⁵⁶² So weisen Kelly und Cheauré darauf hin, dass die Werke von Gan oftmals als autobiografische Texte gelesen werden, die dann wiederum als autobiografische Quellen herangezogen werden: Vgl. Kelly, a.a.O., S. 109f.; Elisabeth Cheauré: Liebeswunsch und Kunstbegehren. Elena A. Gan und ihre Erzählung *Ideal*. In: *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Hg. von Christina Parnell. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 93-109, hier S. 96. Kelly führt aus, dass häufig, wenn es sich um Schriftstellerinnen handelt über deren Leben nur spärliche Fakten vorhanden sind, Details aus deren fiktionalem Werk als autobiografisch erklärt und schließlich als Beleg dafür herangezogen werden, dass das Werk als autobiografisches zu lesen sei. Die Sekundärliteratur übernehme diese angeblichen Fakten häufig ungeprüft (vgl. Kelly, a.a.O., S. 111).

verschiedenen Quellen hervorgehen, sorgfältig gegeneinander ab.⁵⁶³ Die genannten Schwierigkeiten sollen im Folgenden bei der Annäherung an die Biografie der Schriftstellerin berücksichtigt werden.

Elena Gans Mutter, eine geborene Fürstin Dolgorukaja, entstammte dem Hochadel. Als gebildete Frau widmete sie sich auch eigenen Studien, v.a. der Botanik, und korrespondierte mit bekannten Persönlichkeiten ihrer Zeit.⁵⁶⁴ Der Vater der Schriftstellerin, Andrej Fadeev, ebenso Adeliger, der jedoch weder Titel noch Wohlstand besaß, arbeitete zunächst in der Gouvernementsverwaltung in Nižnij Novgorod. Er hatte mit der Tradition des Militärdienstes in seiner Familie gebrochen, indem er sich für den zivilen Sektor entschieden hatte. Nach seiner Heirat stieg er als Zivilbeamter auf. Er diente zunächst in Ekaterinoslav, später in Odessa und Astrachan' und wurde Gouverneur in Saratov. Nach Einschätzung Aplins war die Familie Fadeev finanziell abgesichert.⁵⁶⁵ Elena Gan wuchs im Süden Russlands auf, in Ekaterinoslav, und konnte – dank der Förderung durch ihre Mutter – eine hervorragende Erziehung und Bildung genießen, was in den Provinzregionen keineswegs üblich war.

Im Alter von 16 Jahren heiratete sie den Offizier Petr Alekseevič Gan, der zu dem Zeitpunkt bereits über 30 Jahre alt war. Petr Gan hatte deutsche Vorfahren (Hahn), sein Vater war General und er selbst wurde in der St. Petersburger Kadettenanstalt erzogen.⁵⁶⁶ Nachdem er aus Polen zurückgekehrt war, wo er kurz nach seiner Hochzeit im Kontext des Polnischen Aufstands eingesetzt worden war, lebte Elena Gan die nächsten Jahre gemeinsam mit ihm in verschiedenen ukrainischen Provinzsiedlungen. Sie führte ein für Offiziersehelfrauen typisches Leben, das durch ständige Wohnsitzwechsel gekennzeichnet war. Ihre vornehme Herkunft mütterlicherseits, ihr hoher Bildungsgrad, den sie dank ihres Elternhauses erworben hatte, sowie ihre Neigung zur Literatur und Kunst hoben sie

⁵⁶³ Hugh Aplin: *M. S. Zhukova and E. A. Gan: Women Writers and Female Protagonists; 1837–1843*. Zugl.: Phil. Diss. Norwich 1988. Aplin weist z.B. darauf hin, dass Gans Tochter, Vera Petrovna Želichovskaja (1835-1896), erst sieben Jahre alt war, als ihre Mutter starb, und Želichovskajas Memoiren als Quelle für die Biografie ihrer Mutter somit nur mit Vorsicht herangezogen werden sollten (vgl. hierzu: ebd., S. 207).

⁵⁶⁴ Zu den Eltern von Elena Gan vgl.: ebd., S. 209f.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., S. 211.

⁵⁶⁶ Zu Petr Gan vgl.: ebd., S. 212.

jedoch von ihrem Umfeld ab.⁵⁶⁷ Nach dem Tod ihres Sohnes zog sie 1835 zu ihren Eltern nach Odessa und lebte zeitweilig von ihrem Mann getrennt.⁵⁶⁸

1836 wurde Petr Gan nach St. Petersburg versetzt, und Elena Gan zog mit ihm in die Hauptstadt, wo sie etwa ein Jahr verbrachte. Gan, die bereits schriftstellerisch tätig war, jedoch noch nicht publiziert hatte, kam nun mit der literarischen Szene der Hauptstadt in Kontakt. Besonders bedeutend wurde für Gan die Bekanntschaft mit Osip Ivanovič Senkovskij (1800-1858), dem bekannten Orientalisten, Schriftsteller, Journalisten und Herausgeber der Zeitschrift *Biblioteka dlja čtenija* (Lesebibliothek). Er unterstützte die junge Autorin und bot ihr an, in seiner Zeitschrift zu publizieren.

Senkovskijs Haltung gegenüber der Literatur von Frauen wird in der Forschung als ambivalent beschrieben. Savkina zufolge räumte Senkovskij einerseits Werken von Schriftstellerinnen in seiner Zeitschrift einen recht großen Raum ein; andererseits publizierte er in seiner Zeitschrift von Weiblichkeitsstereotypen durchsetzte, abwertende Kritik zu literarischen Texten von Frauen.⁵⁶⁹ In der Sekundärliteratur wird oftmals betont, Senkovskij habe Gan zunächst einmal in verschiedenen Fächern unterrichtet, um ihren Bildungsgrad zu heben.⁵⁷⁰ Quelle dieser Behauptung ist vermutlich ein Brief Senkovskijs, in dem er sich als Entdecker und Lehrer Gans stilisiert und von ihr behauptet, sie habe nicht einmal die Rechtschreibung der russischen Sprache beherrscht und ihre Kenntnisse im Französischen seien äußerst schwach gewesen. Dem widersprechen Aussagen von Gans Schwester: Elena Andreevna habe nicht nur Russisch und Französisch beherrscht, sondern darüber hinaus auch Deutsch; die Kenntnisse, die ihre Mutter vermittelt habe, seien äußerst solide gewesen.⁵⁷¹

1837 erschien unter dem weiblichen Pseudonym „Zeneida R-va“ Gans erste Erzählung, *Ideal* (Das Ideal), der in den nächsten Jahren weitere folgen sollten. Gan veröffentlichte neben ihren eigenen Prosawerken auch Übersetzungen. Aplin zufolge haben die Honorare zum Lebensunterhalt ihrer nicht wohlhabenden Familie beigetragen sowie

⁵⁶⁷ Kelly weist darauf hin, dass diese Eigenschaften von Gan in der Sekundärliteratur oft vernachlässigt werden (vgl. Kelly, a.a.O., S. 109f.).

⁵⁶⁸ Gan hatte vier Kinder; zwei ihrer Töchter, Elena Petrovna Blavatskaja (1831-1891) und die zuvor bereits genannte V. P. Želichovskaja, wurden bekannte Schriftstellerinnen. Ihr jüngster Sohn wurde 1839 geboren.

⁵⁶⁹ Vgl. Savkina, a.a.O., S. 29.

⁵⁷⁰ So beispielsweise Vanda Ljaščak: „Ženščina s mogučej dušoj“. Nabljudenija nad žizn'ju i tvorčestvom Eleny Andreevny Gan. In: *Russkie pisatel'nicy i literaturnyj process v konce XVIII – pervoj treći XX vv. Sbornik naučnych statej*. Band 2. Hg. von M. Š. Fajnštejn. / *FrauenLiteraturGeschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur*. Hg. von Frank Göpfert. Wilhelmshorst 1995, S. 59-72, hier S. 64.

⁵⁷¹ Vgl. hierzu: Aplin, a.a.O., (1988), S. 210.

vermutlich zur Finanzierung des Unterrichts für ihre Kinder.⁵⁷² Die finanzielle Not der Gans habe sich zunehmend verstärkt, womit den Honoraren eine immer größere Bedeutung zugekommen sei.⁵⁷³ Dass die kreative Arbeit für Schriftstellerinnen und Schriftsteller auch in finanzieller Hinsicht bedeutend wird, ist bekanntlich seit den 20er / 30er Jahren des 19. Jahrhunderts zu beobachten, seit jener Periode, in der sich ein kommerzieller Buchmarkt formierte und sich der Status des professionellen Schriftstellers etablierte. Nach Savkina war in diesem Kontext die Haltung gegenüber schreibenden Frauen eine spezifische. Demnach wurde versucht, Frauen den Zugang zu dieser öffentlichen Sphäre zu verwehren; man akzeptierte sie allenfalls, wenn sie aufgrund finanzieller Gründe publizierten.⁵⁷⁴ So habe beispielsweise Belinskij Elena Gan für ihre Bescheidenheit gelobt: Sie habe keine schriftstellerischen Ambitionen an sich, sondern veröffentliche lediglich aus finanzieller Not heraus.⁵⁷⁵

Nachdem Gan St. Petersburg wieder verlassen musste, blieb sie in Briefkontakt mit Senkovskij und veröffentlichte weitere Werke in seiner Zeitschrift. Gan wurde als Schriftstellerin sehr beachtet und von der Kritik gelobt, allerdings häufig unter Betonung der Frauen- und Liebesthematik in ihren Werken.⁵⁷⁶

Ihr Wunsch, noch einmal in das kulturelle Zentrum zurückzukehren, sollte sich nicht erfüllen. Die nächsten fünf Jahre verbrachte sie teils mit ihrem Mann wie zuvor in ukrainischen Garnisonsstädten, teils lebte sie mit ihren Kindern bei ihren Eltern in Astrachan' und Saratov.

Von ihrem sozialen Umfeld fühlte Gan sich in der Zeit, als sie professionell als Schriftstellerin tätig war, behindert. Die meisten biografischen Abhandlungen legen nahe, dass v.a. Gans Mann die schriftstellerische Tätigkeit seiner Frau behinderte.⁵⁷⁷ Dagegen zeigt

⁵⁷² Vgl. ebd., S. 247.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 235, 246.

⁵⁷⁴ Vgl. Savkina, a.a.O., S. 40.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 43.

⁵⁷⁶ Vgl. Cheauré, a.a.O., (1996), S. 93.

⁵⁷⁷ Es ist aufschlussreich, die Sekundärliteratur in Bezug auf diesen Aspekt zu vergleichen. Denn es geht daraus hervor, wie Gans fiktionale Texte als autobiografische gelesen werden, woraus angebliche biografische Fakten abgeleitet werden, und sich die Textinterpretationen dann wiederum auf diese konstruierten „Fakten“ stützen.

So wird in der Sekundärliteratur häufig konstatiert, dass Gan bereits kurz nach ihrer Hochzeit sehr von ihrem Mann enttäuscht war und in ihrer Ehe zusehends unglücklicher wurde. Ljaščak führt als Beleg für die anfängliche Begeisterung der jungen Elena Andreevna für den Offizier eine Textstelle aus *Sud sveta* (Das Urteil der Gesellschaft) von 1839 an, einer Novelle von Gan (vgl. Ljaščak, a.a.O., [1995], S. 61f.). Bald aber habe sich die Begeisterung Gans gelegt, und sie habe versucht, ihre Enttäuschung mit der Erziehung ihrer Kinder zu kompensieren. Für diese Interpretation führt Ljaščak keinerlei Belege an (vgl. ebd., S. 62). Auch Shapovalov hält an dem angeblichen Unglück der Ehe Gans fest: Nicht so sehr das unstete Leben mit den ständigen Umzügen sei für Gan schwierig gewesen, sondern vielmehr ihr Mann, der

Aplin, dass Elena Gan eine immer größer werdende Kluft zwischen sich und der Provinzgesellschaft wahrnahm. Dies bezog sich v.a. auf ihr Verhältnis zu den Ehefrauen der Offiziere. Hinzu kam, dass sie auf Ablehnung von Seiten ihrer Schwester stieß. Diese machte ihr zum Vorwurf, zugunsten ihrer schriftstellerischen Tätigkeit eine Gouvernante für ihre Kinder angestellt und ihre mütterlichen Pflichten damit vernachlässigt zu haben.⁵⁷⁸ Aus Gans Briefen geht außerdem hervor, wie hemmend sie die engen Wohnverhältnisse, denen sie mit ihrer Familie in den Garnisonsstädten ausgesetzt war, für ihre kreative Arbeit empfand.⁵⁷⁹ Zudem verschlechterte sich ihr gesundheitlicher Zustand zusehends, weshalb sie gezwungen war, ihre schriftstellerische Tätigkeit immer wieder zu unterbrechen.

keinerlei Interesse an Literatur gezeigt und auf ihre Tätigkeit herabgeschaut habe (vgl. Veronica Shapovalov: Elena Gan [Hahn]. In: Russian Women Writers. Volume 1. Hg. von Christine D. Tomei. New York/London 1999, S. 71-87, hier S. 73). Im Weiteren führt Shapovalov ein Zitat aus Gans Erzählung *Ideal* (1837; Das Ideal) an, um das angebliche Dilemma der Person Elena Gan zu belegen: Darin äußert die Heldin des fiktionalen Textes, sie empfinde es als schwierig, ihre schöpferische, intellektuelle Arbeit mit dem Eheleben zu vereinbaren (vgl. ebd., S. 75). Auch Layton übernimmt die Behauptung von der unglücklichen Ehe Gans und schreibt in ihrer Studie über die russische Kaukasus-Literatur, hier zu Gans Erzählung *Vospominanie Železnovodska*: „Like Rostopchina, Gan had a miserable marriage (to a boorish general much older than she), and a yearning for some erotic charge in life overflowed into her literary activity.“ (Layton, a.a.O., S. 126). Layton geht es in diesem Zusammenhang v.a. um die erotischen Konnotationen in Gans Erzählung, die sie auf einen Mangel an sexueller Erfüllung im persönlichen Leben Gans zurückführt.

Dagegen weist Kelly darauf hin, dass es keine direkten Hinweise darauf gäbe, dass Gan eine unglückliche Ehe geführt habe (vgl. Kelly, a.a.O., S. 111). Auch Aplin zeigt etwa, dass Petr Gan nicht so indifferent gegenüber der schriftstellerischen Tätigkeit seiner Frau war, wie oftmals behauptet wird. So gehe etwa aus einem Brief Elena Gans hervor, dass Petr Gan seiner Frau beratend zur Seite stand (vgl. Aplin, a.a.O., [1988], S. 231). Aplin gibt außerdem zu bedenken, dass sich die zeitweiligen Trennungen der Eheleute ebenso mit dem gesundheitlichen Zustand der Schriftstellerin erklären lassen oder auch mit dem Wunsch Elena Gans, einige Zeit mit ihren Verwandten zu verbringen. Die Trennungen müssten nicht zwangsläufig bedeuten, dass Elena Gan ihrem Mann ausweichen wollte (vgl. ebd., S. 231). Kelly erwähnt, dass Elena Gan in ihrer Korrespondenz zwar häufig über familiäre Schwierigkeiten klagte, welche Gan selbst allerdings vorwiegend auf finanzielle Probleme zurückführte. Die Interpretation, es habe sich dabei um Beziehungsprobleme gehandelt, stamme von Elena Gans Verwandten (vgl. Kelly, a.a.O., S. 111).

Kelly weist zudem auf eine unhaltbare Aussage Aplins hin (vgl. Aplin, a.a.O., [1988], S. 244), der sich dem Leben Gans sonst sehr vorsichtig nähert, aber an einer Stelle behauptet, dass Elena Gan sicherlich nicht geschrieben hätte, wäre ihre Ehe nicht so unbefriedigend gewesen (vgl. Kelly, a.a.O., S. 110, Fußnote 4). Es versteht sich von selbst, dass auf eine derartig spekulative Aussage in einem wissenschaftlichen Text besser verzichtet werden sollte.

Abgesehen davon, dass die Behauptungen zur Qualität der Ehe von Elena Gan einer Prüfung nicht standhalten können, ist auffällig, welche große Rolle dem in der Sekundärliteratur zu Gans Texten überhaupt beigemessen wird (auch im Vergleich mit Studien zu männlichen Autoren). Es ist zu vermuten, dass dadurch zum einen die autobiografische Lesart von Gans fiktionalen Texten gefördert wird, zum anderen schlagen sich darin vermutlich Zuschreibungen an Weiblichkeit nieder, die davon ausgehen, dass Frauen in erster Linie von ihren Emotionen bestimmt werden und primär Erfüllung in der Liebe suchen, wohingegen davon ausgegangen wird, dass Männer in erster Linie rational geprägt sind und ihre geistige bzw. künstlerische Tätigkeit weniger von ihren persönlichen Emotionen bestimmt ist. Dies scheint mir auch in Laytons Deutung von Gans Kaukasus-Erzählung eine Rolle zu spielen.

⁵⁷⁸ Vgl. Aplin, a.a.O., (1988), S. 231f.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S. 234.

1837 und 1838 reiste Gan jeweils im Sommer aus gesundheitlichen Gründen in den Kaukasus. Die Kenntnisse über ihre Aufenthalte in den Kurorten sind spärlich. Es ist lediglich bekannt, dass sie den verbannten Dekabristen Sergej Ivanovič Krivcov (1802-1864) kennenlernte sowie vermutlich weitere bekannte Persönlichkeiten der Kurortgesellschaft.⁵⁸⁰ Angenommen wird, dass Gan im Sommer 1837 mit Lermontov bekannt wurde.⁵⁸¹ 1838 hielt sich die Schriftstellerin gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrer Schwester kurze Zeit in Kislovodsk auf. Aus Gans Korrespondenz geht hervor, dass die Aufenthalte im Kaukasus sie tief beeindruckten und eine willkommene Ablenkung von ihrem Leben in den von ihr als eintönig erlebten ukrainischen Garnisonsstädten boten.⁵⁸² 1839 verbrachte die Schriftstellerin einige Zeit in Odessa, wo sie abermals mit berühmten Vertretern des literarischen Lebens bekannt wurde, u.a. mit Vladimir Grigor'evič Benediktov (1807-1873), dem Dichter Andrej Ivanovič Podolinskij (1806-1886) sowie dem Kritiker und Schriftsteller Nikolaj Ivanovič Nadeždin (1804-1856). In ihren Erzählungen *Vospominanie Železnovodska, Džellaledin* (1838; Džellaledin) und *Utballa* (1838; Utballa) schlägt sich die Kaukasus- bzw. „Orient“-Thematik nieder.

Ende 1841 verschlechterte sich Gans Gesundheitszustand erheblich. Aus diesem Grund fuhr sie im Jahr 1842 abermals nach Odessa, wo sie im Juni starb. Als Todesursache wird eine Herzkrankheit⁵⁸³ oder Tuberkulose⁵⁸⁴ angenommen. Ihre letzten zwei zu Lebzeiten publizierten Werke erschienen in der Zeitschrift *Otečestvennye zapiski* (Vaterländische Annalen). Zuvor war es zum Bruch mit Senkovskij gekommen, der inhaltlich stark in ihre Werke eingegriffen hatte.⁵⁸⁵

Elena Gan hatte sich in Russland einen Namen als erfolgreiche Schriftstellerin gemacht, wozu nicht zuletzt die Kritiken Belinskijs beigetragen hatten.⁵⁸⁶ Gelobt wurde insbesondere die Gestaltung von Themen, die speziell Frauen in der russischen Gesellschaft betrafen, insbesondere auch die Liebesthematik. Dieses Lob setzte Gan zugleich auch Grenzen. So wundert es nicht, dass Belinskij die Erzählung *Vospominanie Železnovodska*

⁵⁸⁰ Vgl. ebd., S. 228.

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 228f.

⁵⁸² Vgl. ebd., S. 228.

⁵⁸³ Vgl. ebd., S. 254.

⁵⁸⁴ Vgl. Kelly, a.a.O., S. 109.

⁵⁸⁵ Vgl. Aplin, a.a.O., (1988), S. 254.

⁵⁸⁶ Auch im Ausland wurde man auf Gan aufmerksam. So wurden bereits in den 1840er Jahren einige ihrer Werke ins Deutsche und Polnische übersetzt; 1883 folgten Übersetzungen ins Französische; vgl.: Michail Fajnštejn: O vostočnych povestjach E.A. Gan. In: Russkie pisatel'nicy i literaturnyj process v konce XVIII – pervoj treći XX vv. Sbornik naučnych statej. Band 2. Hg. von dems. / FrauenLiteraturGeschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur. Hg. von Frank Göpfert. Wilhelmshorst 1995, S. 199-201, hier S. 201; Majorova / Ochotin, a.a.O., S. 519f.

äußerst negativ bewertete.⁵⁸⁷ In den literarischen Kanon gingen die Werke Gans nicht ein.

Gan ist in Bezug auf ihre soziale Herkunft und ihren sozialen Stand nicht eindeutig einzuordnen, da sie mütterlicherseits dem Hochadel entstammte, in zwar gesicherten, aber bescheideneren Verhältnissen aufwuchs und in ihrer Ehe mit dem Offizier Petr Gan keineswegs im Überfluss lebte. Im Unterschied zu Rostopčina verkehrte sie kaum in Salons und lebte überwiegend in der Provinz. Innerhalb der Provinzgesellschaften hob sie sich jedoch durch ihren hohen Bildungsgrad, durch ihre schriftstellerische Tätigkeit – zumal als Frau – sowie durch ihre Kontakte zum kulturellen Zentrum von ihrem sozialen Umfeld ab. Im kulturellen Zentrum, wo sie sich lediglich zeitweilig aufhielt, galt sie wiederum als Frau aus der „Provinz“.

Sowohl die Werke Rostopčinas⁵⁸⁸ als auch jene von Elena Gan wurden zu den Lebzeiten ihrer Autorinnen sehr geschätzt; in beiden Fällen wurde jedoch die angebliche „Weiblichkeit“ (Rostopčina) bzw. die „Frauenthematik“ (Gan) der Texte betont. Beide Schriftstellerinnen wurden insofern mit Marginalisierungserfahrungen konfrontiert, die sich auf ihr Geschlecht bezogen.

IV.2.5.1 *Vospominanie Železnovodska*: Zum Forschungsstand

Mit *Vospominanie Železnovodska* (Erinnerung an Železnovodsk) von 1837 leistet Elena Gan einen Beitrag zur Kaukasus-Literatur, der in der Forschung bislang noch nicht hinreichend berücksichtigt wurde.⁵⁸⁹ Die wissenschaftliche Aufarbeitung des Werks von Gan setzte in den späten 1980er Jahren ein und steht im Kontext der Forschung zu Leben und Werk von russischen Schriftstellerinnen, zu Weiblichkeitsbildern sowie zu Geschlechter-Diskursen in der Literatur und Kultur.⁵⁹⁰ An dieser Stelle hervorzuheben ist

⁵⁸⁷ S. hierzu auch Abschnitt IV.2.5.1 *Vospominanie Železnovodska*: Zum Forschungsstand in der vorliegenden Arbeit.

⁵⁸⁸ Dies betrifft v.a. jene Werke Rostopčinas, die bis zu den 1840er Jahren verfasst wurden.

⁵⁸⁹ *Vospominanie Železnovodska* von 1837 wurde erstmals posthum 1843 unter Gans Pseudonym „Zeneida R-va“ publiziert.

⁵⁹⁰ Elisabeth Cheauré: Der „fremde Mann“: Identitäts- und Alteritätsdiskurse bei Elena Gan und Nadežda Durova. Die Erzählungen *Džellaledin* (1838) und *Das Spiel des Schicksals oder Die gesetzwidrige Liebe* (1839). In: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Hg. von ders. / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20), S. 243-261; Carolin Jursa Ayers: Elena Gan and the Female Gothic in Russia. In: *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Hg. von Neil Cornwell. Amsterdam/Atlanta 1999 (= Studies in Slavic Literature and Poetics; XXXIII), S. 171-187; Cheauré, a.a.O., (1996); Joe Andrew: Narrative and

der Aufsatz von Veronica Shapovalov. Sie meint, allerdings ohne genauere Ausführungen, eine leicht ironische Haltung der Autorin dieser Erzählung gegenüber der populären Kaukasus-Literatur zu erkennen.⁵⁹¹ Auch Hugh Aplin weist in seinem Lexikonartikel zu Gan nur kurz auf parodistische Momente in der Erzählung *Vospominanie Železnovodska* hin.⁵⁹²

In den zahlreichen Studien zur russischen Kaukasus-Literatur wird diese Erzählung von Gan kaum erwähnt, mit Ausnahme der Monografie von Susan Layton *Russian Literature and Empire*. Wie im Forschungsbericht bereits erwähnt, bespricht Layton darin auch einige nicht-kanonisierte Werke und geht dabei etwas genauer auf den Prosatext von Gan ein. Sie interpretiert *Vospominanie Železnovodska* v.a. als Darstellung erotischer Projektionen einer Russin auf die männlichen Bergbewohner.⁵⁹³ Letztlich schließt sie sich dabei der Bewertung von Belinskij an, der Gans Werke im Allgemeinen lobte, nicht aber *Vospominanie Železnovodska*: „Although he [Belinskij; V.K.] admired Gan as the most remarkable Russian-woman writer of the period, the critic curtly dismissed ‚A Recollection of Zheleznovodsk‘ as a silly imitation of Bestuzhev-Marlinsky. Today’s reader will no doubt concur.“⁵⁹⁴ In einer genaueren Textanalyse ist zu prüfen, ob mit dieser Einschätzung alle Ebenen der Erzählung erfasst werden.

Desire in Russian Literature, 1822-49. The Feminine and the Masculine. Houndmills u.a. 1993 (darin zu Gan: S. 85-138); Aplin, a.a.O., (1988); Yael Harussi: Hinweis auf Elena Gan. In: Zeitschrift für slavische Philologie 42 (1981), H. 2, S. 242-260.

Außerdem ist auf folgende Lexikonartikel zu Gan hinzuweisen: Elisabeth Cheauré: Gan, Elena Andreevna. In: Metzler Autorinnen Lexikon. Hg. von Ute Hechtfisher u.a. Stuttgart/Weimar 1998, S. 186f.; Hugh Aplin: Gan, Elena Andreevna. In: Dictionary of Russian Women Writers, a.a.O., S. 193-196; Majorova / Ochotin, a.a.O.

Darüber hinaus wird in folgenden Überblicksbänden zur Literatur von Autorinnen auf Elena Gan eingegangen: Shapovalov, a.a.O.; Ljaščak, a.a.O., (1995); Fajnštejn, a.a.O., (1995); Kelly, a.a.O., (darin zu Gan: S. 109-118); Göpfert, a.a.O., (1992), (darin zu Gan: S. 103-106); Vanda Ljaščak: Meždu smirenijem i buntom. Pervye ženščiny v literaturnoj žizni Rossii. In: Russland aus der Feder seiner Frauen. Zum feministischen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums. Hg. von Frank Göpfert. München 1992 (= Slavistische Beiträge; 297), S. 121-127; Michail Fajnštejn: Russkie pisatel’nicy 1820-1840 godov. In: Russland aus der Feder seiner Frauen, a.a.O., S. 29-33.

⁵⁹¹ Vgl. Shapovalov, a.a.O., (1999), S. 75.

⁵⁹² Vgl. Aplin, a.a.O., (1994), S. 194.

⁵⁹³ Vgl. Layton, a.a.O., S. 125f., 148f.

⁵⁹⁴ Layton, a.a.O., S. 150.

IV.2.5.2 Zum Inhalt

Die Ich-Erzählerin, eine namenlos bleibende Russin, hält sich für einige Zeit in Železnovodsk auf, in einem der nordkaukasischen Kurorte. Von dort aus unternimmt sie mit Bekannten Ausritte in die gebirgige Umgebung. Sie genießt dabei die Natur, die für sie – ganz romantisch inspiriert – mit Freiheit verbunden ist. Die Ausritte bereiten der Protagonistin so viel Vergnügen, dass sie sich zu einer weiteren Tour verabredet, die noch höher in die Berge hinaufführen soll. Die Zeit bis zum Aufbruch vertreibt sie sich mit Lektüre. Unmerklich geht die Erzählerin nun dazu über, Ereignisse zu schildern, die sie im Traum erlebt. Sie wird von einem auf tscherkessische Art gekleideten russischen Offizier, einem ihrer Begleiter, abgeholt. Bald werden sie von ihrem zweiten Begleiter eingeholt. Sie reiten ins Gebirge durch die urwüchsige Natur, bis sie auf eine Anhöhe kommen. Tief beeindruckt von der überwältigenden Umgebung philosophiert die Protagonistin über die Einheit des Menschen mit der Natur. Plötzlich erblicken die drei einen Reiter in einer Felskluft und sind kurz darauf von schreienden Tscherkessen umzingelt. Als Gefangene werden sie in ein Bergdorf verbracht, wo sie – voneinander getrennt – gefangen gehalten werden. Einmal täglich bringt eine alte, hässliche Frau der Ich-Erzählerin Verpflegung in ihre dunkle Höhle. Die Russin verzweifelt zunehmend, bis eines Tages statt der hässlichen Alten eine junge Frau zu ihr hereintritt, von deren Schönheit die Protagonistin entzückt ist. Über diese Frau erhält die Gefangene eine Nachricht von einem ihrer Begleiter, Aleksandr. Darin teilt er ihr mit, dass in drei Tagen ein Fluchtversuch mit Hilfe dieser Botin geplant sei. Doch zum Zeitpunkt der geplanten Flucht bekommt die Russin überraschend Besuch von dem Fürsten des Bergdorfes. Er verwickelt sie in ein Gespräch und verhindert damit ihre Flucht. Die Gefangene versucht dennoch, der Höhle zu entkommen, aber der Fürst hält sie fest. Bevor er ihr Gewalt antun kann, sticht sie sich mit seinem Dolch in die Kehle.

Völlig unerwartet für die Lesenden erwacht nun die Protagonistin durch den Ruf ihres Zimmermädchens. Während sie zu sich kommt, merkt sie, dass sie das Abenteuer nur geträumt hat. Wie ursprünglich geplant, wird sie von den beiden russischen Offizieren zum Ausritt abgeholt.

IV.2.5.3 Einschreiben in die literarischen Kaukasus-Diskurse

In *Vospominanie Železnovodska* finden sich augenscheinlich Motive, die durch Puškins Verspoem *Kavkazskij plennik* bekannt wurden und in zahlreichen anderen Texten aufgenommen und variiert wurden: der Überfall von Tscherkessen auf Russen, die Gefangenschaft von Russen in einem tscherkessischen Bergdorf, die verbündete Tscherkessin und der Fluchtversuch mit Hilfe dieser Tscherkessin.⁵⁹⁵

Darüber hinaus nimmt Gan in den Natur- und Landschaftsdarstellungen die Naturästhetik des Erhabenen auf, welche die Kaukasus-Literatur der Romantik äußerst produktiv anwendet. So beschreibt auch Gans Ich-Erzählerin geradezu ehrfürchtig die Schönheit und Größe der Berglandschaft:

Гордо возносятся над землей кавказския громады, увенчанныя гранитным венцом, у ног их волнуется лес [...]. Сколько поколений, сколько веков мелькнули перед вами гордые исполины?⁵⁹⁶

Stolz erheben sich über der Erde die kaukasischen Riesen, gekrönt mit einem Granitkranz, zu ihren Füßen wogt der Wald [...]. Wie viele Generationen, wie viele Jahrhunderte huschten an euch, stolze Giganten, vorbei?

Als die Erzählerin innerhalb der Traumsequenz schildert, wie sie von den Tscherkessen verschleppt wird, wirkt die Bergwelt zunehmend bedrohlich:

Над нами нависли утесы, одни грознее других; они высовывались, как-бы заглядывая в пропасть, черневшую у наших ног, края бездны поросли кустами терна и можжевельника, из глубины слышался рев источника [...]. (S. 54)

Über uns schwebten die Felsen, der eine bedrohlicher als der andere, sie lehnten sich herüber, als blickten sie in den Abgrund, der dunkel zu unseren Füßen dräute, der Rand der Kluft war mit Schlehen- und Wachholderbeerzweigen bewachsen, aus der Tiefe war das Tosen der Quelle zu hören [...].

Der Text aktiviert damit die gängigen Dimensionen des Erhabenen, zum einen die Größe und Pracht der Bergwelt, zum anderen die Bedrohung, die das Subjekt in Anbetracht der Naturgewalten verspürt.

⁵⁹⁵ S. zu den Modifizierungen dieser Motive in Gans Erzählung den folgenden Abschnitt der vorliegenden Untersuchung.

⁵⁹⁶ Elena Gan: *Vospominanie Železnovodska*. In: PSS E.A. Gan (Zeneidy R-voj). Izdanie N. F. Mertca. SPb. 1905, S. 48-62, Zitat S. 49. In Abschnitt IV.2.5 weiterhin zitiert mit einfacher Seitenzahl.

Zudem wendet Gan für die Naturästhetik des Erhabenen gängige rhetorische Figuren an, wie beispielsweise die anthropomorphisierende Darstellung der Berge. Schon Žukovskij bezeichnet, wie bereits erwähnt, den Elbrus als „weißhaarigen Giganten“ („гигант седой“).⁵⁹⁷ Puškin führt diese Tradition beispielsweise in *Kavkazskij plennik* fort, indem er die Berggipfel metaphorisch als „schlafende Gipfel des Kaukasus“ („Кавказа спящие вершины“)⁵⁹⁸ beschreibt. Auch die Protagonistin in *Vospominanie Železnovodska* anthropomorphisiert die Berge, wie etwa in ihrer Apostrophe an einen Berg:

Ты стоишь один, далеко от братьев [...]. Но ты не жалуешься на свое сиротство, мрачный и великий, стоишь, вызывая времена, и если они сокрушат тебя, твой последний камень падет без шума, и ни один стон не вырвется из разгромленной груди. (S. 49)

Du stehst allein, weit entfernt von deinen Brüdern [...]. Aber du beklagst dich nicht über deine Verwaistheit, düster und gewaltig stehst du, die Zeiten herausfordernd, und wenn sie dich vernichten, wird dein letzter Stein ohne Geräusch fallen, und nicht ein einziges Stöhnen wird sich deiner zerschlagenen Brust entreißen.

Auch der romantische Freiheitsdiskurs wird in der Erzählung im Kontext des „captivity narrative“ zitiert, der – in der Kaukasus-Literatur der Romantik oft verbunden mit Zivilisationskritik – die als ursprünglich und wild wahrgenommene kaukasische Landschaft und ihre Bewohner mit Freiheit konnotiert.⁵⁹⁹ So zeigt sich auch die Protagonistin in Gans Erzählung deutlich von diesen Erwartungen geprägt:

Этими прогулками я хотела хоть немного утолить жажду, влекущую меня далеко, в горы, в дебри, к дикой природе, где человек также свободен как птица поднебесная, и и [sic!] как она ограничен в нуждах своих, не скован ни заботой о завтрашнем дне, ни молвой, ни самовластием общества. Там разум человека, не изощренный образованием, не смеет возставать против могучей воли его [...]. (S. 48)

Mit diesen Spaziergängen wollte ich wenigstens ein bisschen meinen Durst stillen, der mich in die Ferne zog, ins Gebirge, ins Dickicht, zur wilden Natur, wo der Mensch so frei ist wie der Vogel in der Luft, und wie er [nur] eingeschränkt durch seine eigenen Bedürfnisse, nicht gefesselt durch die Sorgen um den morgigen Tag, das Gerede und die Selbstherrlichkeit der Gesellschaft. Der nicht durch Bildung verfeinerte Verstand des Menschen wagt dort nicht, sich gegen seinen mächtigen [Freiheits-] Willen aufzulehnen [...].

⁵⁹⁷ Žukovskij, a.a.O., S. 190, V. 107.

⁵⁹⁸ Puškin, *Kavkazskij plennik*, a.a.O., S. 96, I, V. 110.

⁵⁹⁹ S. hierzu auch Abschnitt IV.1.2.3 *Interkulturelle Begegnungen* in der vorliegenden Arbeit.

Während die von der Kategorie des Erhabenen geprägten Landschaftsdiskurse häufig den Bergen soziale Eigenschaften zuschreiben, z.B. innerhalb einer Familie (s.o.), werden die Bewohner dieser Berge, insbesondere die nordkaukasischen Einwohner, häufig mit Tieren verglichen. Bereits Žukovskij stellt die Bergbewohner durch spezifische Metaphern in einen zoologischen Kontext und schreibt sich damit in den kolonialen Diskurs um die (naturnahen) „Wilden“ ein: „Но там, среди уединенья / Долин, таящихся в горах, / Гнездятся и балкар, и бах, [...]“⁶⁰⁰ – „Aber dort, inmitten der Einsamkeit / Der Täler, sich in den Bergen versteckend, / Nisten sowohl der Balkare als auch der Bache [...]“ Das ambivalente Potenzial dieser Alteritätsfigur der Kaukasus-Literatur der Romantik wurde bereits in Kapitel IV.1.2.2 verdeutlicht. Sie kann sowohl positiv gewertet und mit Ursprünglichkeit und Vitalität konnotiert werden, als auch negativ und mit einem naturgegebenen kriegerischen, barbarischen und hinterlistigen Wesen verbunden werden. Auch die Ich-Erzählerin in *Vospominanie Železnovodska* wendet dieses ambivalente Bild der „Wilden“ an. So rückt sie einerseits – positiv konnotiert – das Leben der Bergbewohner metaphorisch in die Nähe von Tieren: „сакли черкесов зачернели как будто орлиныя гнезда“ (S. 55) – „die Hütten der Tscherkessen färbten sich schwarz, als seien es Adlernester“. Andererseits bezeichnet sie diese jedoch auch als „хищники“ (z.B. S. 52, 54) – „Räuber“⁶⁰¹ und befördert damit das Bild von bedrohlichen Bergbewohnern.

Diese inhaltlichen, motivischen und sprachlichen Parallelen, die von Kaukasus-Topoi geradezu gesättigt sind, lassen den Schluss zu, dass sich Gan mit ihrer Erzählung ganz offensichtlich in die Tradition der Kaukasus-Literatur der Romantik einschreibt. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte der Text tatsächlich als epigonal bzw. trivial klassifiziert werden. Allerdings wirkt allein schon diese massive Affirmation des Kaukasusbildes in seinen verschiedenen Facetten bereits die Frage auf, ob darin nicht zugleich subversives Potenzial liegt. Die Diskussion der Gender-Konstruktionen in den folgenden Abschnitten wird diese Frage erörtern.

⁶⁰⁰ Žukovskij, a.a.O., S. 190, V. 126-128. Die letzte Volksgruppenbezeichnung ist eine derjenigen, die Žukovskij verfälscht bzw. erfunden hat, vgl. Duda, a.a.O., S. 110f.

⁶⁰¹ Es sei auch auf die Verbindung zwischen der Metapher der in den Bergen nistenden Bergbewohner und der Bezeichnung „хищники“ (Räuber) hingewiesen: „хищная птица“ – „Raubvogel“.

IV.2.5.4 Das weibliche Subjekt im Kaukasus

Die Quelle des subversiven Gehalts der Erzählung ist maßgeblich in den besonderen Gender-Konstruktionen zu sehen, die diesen Text durchweg prägen. Die Erzählung bedient zwar einschlägige Motive und Topoi, die den literarischen Kaukasus der Romantik hervorbringen, allerdings sind die damit verbundenen Diskurse, vor dem Hintergrund zahlreicher einschlägiger Werke, dominant an ein männliches Subjekt geknüpft. Allein schon das Gestalten der Naturästhetik des Erhabenen aus dem Munde der Protagonistin, ruft – vor dem Hintergrund einer Vielzahl von Kaukasus-Werken – Reibungen hervor. Denn die Kategorie des Erhabenen – dies konnte in Kapitel IV.1.1 verdeutlicht werden – setzt in der Regel ein männliches betrachtendes und artikulierendes Subjekt voraus. Dass im Konzept des Erhabenen keine weibliche Stimme vorgesehen ist, konnte auch die Analyse des Gedichts *Ėl'brus i ja* von Rostopčina zeigen.

Darüber hinaus bedient sich Gan der prototypischen literarischen Figur des „Entdeckers“ und „Abenteurers“, der aktiv territoriale Grenzen überschreitet, Gefahren meistert und in der Fremde sein Profil schärft. Diese Figur, die an den männlichen Subjektbegriff der Moderne gekoppelt ist, steht in der Regel für Autonomie und Autogenese.⁶⁰² In *Vospominanie Železnovodska* ist diese Rolle mit einer Frau besetzt. Indem die Protagonistin diese geschlechtsspezifisch gebundene Schablone für sich in Anspruch nimmt, bestätigt sie zwar auf einer Ebene die Normen, doch setzt sie diese auf verschiebende Weise neu ein. Dieses Verfahren erinnert somit an das subversive Spiel bzw. die abweichende Wiederholung von Identitätskategorien – Strategien, die Butler im Kontext von Gender-Diskursen postuliert.⁶⁰³

Auch der Freiheitsdiskurs, der in kanonisierten Texten männlicher Autoren in der Regel auf spezifische Weise geschlechtlich semantisiert ist,⁶⁰⁴ wird im Text von Gan re-inszeniert. So hat für die Ich-Erzählerin weder die Erfüllung von Liebesglück Priorität noch die damit verbundene freie Wahl des Liebesobjektes, sondern sie fordert die Freiheit ihrer Person, womit sie in eine männlich konnotierte Sphäre vordringt. Bereits zu Beginn formuliert sie ihre Erwartungen an den Kaukasus: Sie suche die wilde, ursprüngliche Natur und Freiheit.⁶⁰⁵ Dieses Begehren formuliert die Protagonistin nochmals gegen Ende des Binnenteils, innerhalb der Traumhandlung, indem sie dem Fürsten der

⁶⁰² S. hierzu auch Kapitel IV.1.2.2 *Die Alteritätsfiguren der „Wilden“* der vorliegenden Untersuchung.

⁶⁰³ S. ausführlich zu Butler Kapitel II.3 *Subjektkritik* der vorliegenden Arbeit.

⁶⁰⁴ S. hierzu Abschnitt IV.1.2.3 *Interkulturelle Begegnungen* der vorliegenden Untersuchung.

⁶⁰⁵ Vgl. Gan, a.a.O., S. 48; s. auch obiges Zitat.

Tscherkessen, der sie bedrängt, zuspitzend die Frage stellt: „Разве русская может свыкнуться с неволей“ (S. 59) – „Kann sich eine Russin etwa an Unfreiheit gewöhnen?“ Mit dieser, die Lesenden überraschenden rhetorischen Frage, die eine Verneinung geradezu herausfordert, wird ihr Freiheitsbegehren explizit. Die Heldin in Gans Text fordert somit ihre individuelle Freiheit, unabhängig von einer Liebesverbindung zu einem Mann, und stellt sich damit in die Tradition der männlichen Figuren in den Kaukasus-Texten (wie beispielsweise bei Puškin und Lermontov).⁶⁰⁶

Der subversive Gehalt, der durch die vertauschten, re-inszenierten Geschlechterrollen hervorgerufen wird, tritt im Kontext des „captive narrative“ noch massiver zu Tage. Wie in Kapitel IV.1.2.3 erläutert, führt Puškins Poem *Kavkazskij plennik* das Motiv des russischen Gefangenen in die russische Kaukasus-Literatur ein sowie die damit verbundene Liebesgeschichte zwischen dem Russen und einer Tscherkessin. Die Liebe ist jedoch einseitig: Die Tscherkessin verliebt sich in den russischen Gefangenen, der ihre Liebe nicht erwidert. Dennoch verhilft ihm die Liebende zur Flucht und nimmt sich selbst das Leben.

Die Erzählung von Gan variiert dieses Motiv in interessanter Weise, indem sie eine russische Frau als Subjekt und Gefangene setzt, die im Mittelpunkt des Geschehens steht. Mit der Protagonistin verbündet sich nun eine Tscherkessin, die versucht, der Gefangenen zur Flucht zu verhelfen. Nachdem die Bergbewohnerin bereits mit dem Begleiter der Protagonistin, dem russischen Offizier Aleksandr, der getrennt gefangen gehalten wird, Kontakt aufgenommen hat, besucht sie nun die Russin. Diese Begegnung wird hoch emotional geschildert und ist nicht frei von (homo-) erotischen Zügen:

В один день, вместо привычного посещения старухи, вошла ко мне молодая женщина; она сбросила с себя покрывало, которым была окутана с головы до ног, и остановилась против меня с таинственным видом. Я сидела в углу на соломе и не могла отвести глаз от прекрасного видения. В чудесных глазах красавицы горела жизнь и любовь, – жизнь и любовь обещали они тому, кто первый обратит на себя их внимание. Продолговатое личико, как спелый персик, играло румянцем и книзу покрывалось нежным пушком; коралловые губки шевелились без звуков, будто произнося речи сердца, невыразимыя ни на каком языке... Несколько минут мы в молчании смотрели одна на другую, наконец, осторожно приближаясь ко мне, она сказала: „Александр...“ (S. 57f.)

⁶⁰⁶ Bemerkenswert ist dabei überdies, dass sich die Protagonistin durch den Begriff der „воля“ (eben nicht „свобода“) zudem in die Nähe der männlichen Bergbewohner rückt. S. zur Zuordnung der Freiheitsbegriffe Kap. IV.1.2.2 *Die Alteritätsfiguren der „Wilden“* der vorliegenden Arbeit.

Statt des gewohnten Besuches der Alten, trat an einem Tag eine junge Frau zu mir herein; sie warf ihren Umhang fort, mit dem sie von Kopf bis Fuß eingehüllt war, und blieb mit einem geheimnisvollen Blick vor mir stehen. Ich saß auf dem Stroh in der Ecke und konnte meinen Blick nicht von der schönen Erscheinung abwenden. In den wundervollen Augen der Schönheit brannte das Leben und die Liebe, sie versprachen demjenigen Leben und Liebe, der als Erster ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das längliche Gesicht spielte, wie ein reifer Pfirsich, ins Rötliche und nach unten hin war es bedeckt mit einem zarten Flaum; die korallenartigen Lippen bewegten sich ohne Laute, als sprächen sie die Sprache des Herzens, die in keiner Sprache auszudrücken ist... Einige Minuten sahen wir uns schweigend an, schließlich näherte sie sich mir vorsichtig und sagte: „Aleksandr...“

Die Textpassage eröffnet mindestens zwei Lesarten. Es ist dies zum einen die Interpretation, dass sich die Tscherkessin in Aleksandr, den russischen Offizier, verliebt hat und die Gefangene nun den emotionalen Zustand der Tscherkessin wahrnimmt. Zum anderen kann auch eine aufkeimende erotische Beziehung zwischen der Russin und der Tscherkessin gelesen werden.

Die erste Lesart erschließt sich vor dem Hintergrund des bekannten Schemas der Kaukasus-Literatur, nach dem sich eine Bergbewohnerin in einen männlichen Gefangenen verliebt. Die Liebesgeschichte zwischen der Tscherkessin und dem russischen Offizier Aleksandr wäre nach dieser Lesart in der Erzählung ausgeblendet.

Die zweite Lesart wird durch die homoerotischen Konnotationen in der Schilderung der Protagonistin gestützt. Die russische Heldin – hier in der Subjektposition – wird somit in einer Rolle gezeigt, die traditionell der männlichen Figur zugeordnet ist. Die Tscherkessin stellt für sie das Objekt erotischer Projektionen dar, und die Russin verkörpert die Rolle des potenziellen Erweckers der Leidenschaft der Tscherkessin.⁶⁰⁷

Die homoerotischen Konnotationen destabilisieren dabei in hohem Maße die Konstruktion einer homogenen Identität, die sich, nach Butler, speist aus der Einheit von anatomischem Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren des anderen Geschlechts, und unterlaufen somit die binären Strukturen in dieser als natürlich ausgelegten Konstruktion.⁶⁰⁸ Der Text führt darüber hinaus in der abweichenden, verschiebenden Wiederholung von Normen vor, dass diese Einheit von anatomischem Geschlecht,

⁶⁰⁷ Augenscheinlich werden durch die Lexik und die Vergleiche, mit der die Protagonistin ihr Gegenüber beschreibt, ähnlich kitschige Beschreibungen parodiert, von denen Liebesromane geprägt sind, deren Lektüre sich die Erzählerin vor Beginn ihres Traumes widmet (s. die „französischen Romane“: Gan, a.a.O., S. 50).

⁶⁰⁸ S. zu Butler Kap. II.3 *Subjektkritik* der vorliegenden Arbeit.

Geschlechtsidentität und heterosexuellem Begehren performativ erzeugt wird. Diese Lesart untermauert Butlers Annahme, dass Subversion innerhalb des Diskurses selbst möglich sei und der Diskurs aus sich selbst heraus durch abweichende Re-Inszenierung zu unterminieren sei.

Die (re-inszenierte) Begegnung zwischen der russischen Protagonistin und der Tscherkessin kann demnach zum einen als Destabilisierung eigener, russischer Geschlechterkonstruktionen gelesen werden. Zum anderen wird sie für die Konstruktion des „Anderen“ gegenüber dem „Eigenen“ relevant. Denn im Unterschied zum traditionellen Schema semantisiert (und naturalisiert) dieser Kontakt auf einer übertragenen Ebene das Herrschaftsverhältnis *nicht* als eine männliche Dominanz über das feminisierte Objekt der Eroberung. Dagegen bricht die Konstellation in der Erzählung von Gan eine solche bipolare geschlechtsspezifische Semantisierung auf.

Die Geschlechtsidentität der russischen Heldin wird in der Entwicklung des Geschehens durch einen Vergleich weiter destabilisiert, was die zweite Lesart unterstützt. So zeigt sich die russische Protagonistin emotional aufgewühlt, als die verbündete Tscherkessin ein Stück Leinen mit einer Nachricht, welche die geplante Flucht betrifft, von dem ebenfalls gefangenen Begleiter überbringt. Dabei vergleicht sie sich mit einem Jüngling, der den ersten Brief von der Frau, die er begehrt, erhält: „Как смотрит [...] страстный юноша на первое послание от своей красавицы [...]“ (S. 58) – „Wie ein [...] leidenschaftlicher Jüngling auf die erste Nachricht seiner Schönen schaut [...]“.

Letztlich hält die Erzählung jedoch einen Interpretationsspielraum offen. Die Inszenierung von Leerstellen verweigert eine eindeutige Lesart. Die damit verbundene Unsicherheit, mit der die Lesenden konfrontiert werden, kann dahingehend gedeutet werden, dass der Text Identitäts- und Alteritätsentwürfe nicht fixiert, sondern als offene, variable, sich verschiebende Kategorien inszeniert.

IV.2.5.5 Die Rahmenhandlung: Affirmation oder Subversion?

Ebenso wie die Binnenebene der Erzählung bietet auch die Rahmenhandlung, die das Abenteuer der Protagonistin im Kaukasus als Traum ausweist, Interpretationsspielraum. So kann das Traummotiv dahingehend ausgelegt werden, dass das subversive Spiel, welches im Binnentext entfaltet wird, zurückgenommen wird. Demnach wird dem als Traum ausgewiesenen, Normen unterminierenden Inhalt zugleich seine Geltung abge-

sprochen.⁶⁰⁹ Folgt man dieser Lesart, so bieten sich als Erklärung auf der Ebene der Autorinnenschaft die biografischen Marginalisierungserfahrungen an, die Elena Gan als schreibende Frau in der russischen Gesellschaft gemacht hat, zumal in den Garnisonsstädten der Provinz, in denen sie überwiegend gelebt hat.

Das Traummotiv kann allerdings auch dahingehend gedeutet werden, dass der in der russischen Literatur konstruierte Kaukasus, der geprägt ist von Diskursen um den „Orient“, um den ambivalent konzipierten, barbarischen und naturnahen „Wilden“, um Freiheit und um die regenerative Natur, als Traum und damit als Fiktion und Imagination entlarvt wird. Solchen Repräsentationen gegenüber wird damit eine ästhetische Differenz inszeniert, die essenzialisierenden Darstellungen eine Absage erteilt. Dies ist insofern nicht unbedeutend, als in der zeitgenössischen Rezeption der Kaukasus-Literatur anscheinend nicht klar getrennt wurde zwischen fiktiven und nicht-fiktiven Darstellungen. So führt Susan Layton beispielsweise aus, dass *Kavkazskij plennik* von Puškin nicht als rein fiktionaler Text gelesen wurde, sondern ebenso als landeskundliche Informationsquelle.⁶¹⁰

Jene Lesart, die in dem Traummotiv die Enthüllung des literarischen Kaukasus als Imagination sieht, wird durch weitere Textpassagen gestützt. So weist die Protagonistin innerhalb der Traumsequenz, als sie von einem Tscherkessen auf den Rücken eines Pferdes gebunden in einen furchterregenden Abgrund hinunterblickt, auf die Ebene der Fantasie und insbesondere die der medialen Vermittlung:

Изнуренная душевным и телесным страданием, полуживая, висая над бездной, я вспомнила смех дьяволов в опере „Роберт“. В одно мгновение шалунья-мечта перенесла меня в петербургский театр, [...]. Хохот Роберта смешался с криками Отелло, [...]. (S. 54)

Erschöpft vom seelischen und körperlichen Leid, halbtot, erinnerte ich mich, während ich über dem Abgrund hing, an das Teufelsgelächter in der Oper „Robert“. Innerhalb eines Augenblicks versetzte mich ein schelmischer Traum in ein Petersburger Theater, [...]. Das [schallende] Gelächter Roberts vermischte sich mit Othellos Schreien, [...].

⁶⁰⁹ Diese Lesart korrespondiert dabei teilweise auch mit dem Motiv der „Rettung der bedrohten weiblichen Unschuld durch Tod“, welches am Ende der Traumsequenz gestaltet ist. Damit nimmt Gan ja ein in der Literatur verbreitetes Motiv auf (s. etwa *Emilia Galotti* von Lessing, um nur ein Beispiel zu nennen). Allerdings wird dieses Motiv bei Gan wiederum modifiziert bzw. destabilisiert. Denn berücksichtigt man die Rahmenhandlung, dann stirbt die Erzählerin in *Vospominanie Železnovodksa* letztlich nicht, sondern es stellt sich heraus, dass sie lediglich geträumt hat. Diese Interpretation korrespondiert dabei mit der zweiten Lesart im Hinblick auf das Traummotiv (s.o.).

⁶¹⁰ Dies habe u.a. am Geschmack der Leser/innen/schaft gelegen, welche die ethnografischen und geografischen Darstellungen wegen des unschönen Sprachstils nur ungern angenommen habe (vgl. Layton, a.a.O., S. 15-35).

Der Text legt somit nahe, dass die Wahrnehmung des Kaukasus von medialen Inszenierungen geprägt ist, und hebt explizit die Ebene der Repräsentationen hervor. So suggeriert diese Äußerung der Ich-Erzählerin, dass ihre Darstellung der aktuellen Geschehnisse im Kaukasus durch die Erinnerungen an ihre Theaterbesuche gebrochen ist. Nicht zufällig wird dabei in einem intertextuellen Bezug Shakespeares Othello erwähnt, eine Figur nicht-europäischer Herkunft, die für das abgespaltene „Eigene“, für Sexualität und Gewalt steht.

Auch die plakativen Schlussworte der Protagonistin verweisen nochmals explizit auf die Ebene der Fantasie. So rechtfertigt sich die Erzählerin, nachdem sie aus ihrem Traum erwacht ist, gegenüber den Offizieren, die sie zu dem geplanten Ausflug abholen und sich über sie lustig machen:

[...] выстрел пушки, заряженной обыкновенной пропорцией пороха, бьет – положим, на 250 сажень; но зарядите пушку двойной пропорцией и не дивитесь, что выстрел ударит сильнее и пролетит большее пространство [...]. В моей душе больше пороху, нежели в вашей, в ней премножество горючих веществ, так что-ж мудренаго, что, заряженная воображением, она ударила сильнее, и воображение, настроенное нашими вчерашними разговорами и этим ужасным романом, понеслось с невероятной быстротой через дни и недели... [...] я, на зло вам, всякую ночь буду видеть подобные сны и стану описывать их еще с большею подробностью!.. (S. 61f.)

[...] der Schuss einer Kanone, die mit einem gewöhnlichen Maß an Pulver geladen ist, schießt, angenommen, 250 Sažen';⁶¹¹ aber laden Sie die Kanone mit dem doppelten Maß und wundern Sie sich nicht, dass der Schuss stärker feuern und eine größere Strecke zurücklegen wird [...]. In meiner Seele ist mehr Pulver als in Ihrer, sie hat eine Unmenge an Brennstoff, so dass es nicht wunderlich ist, dass sie, geladen mit Fantasie, stärker schoss, und die Fantasie, eingestimmt durch unsere gestrigen Gespräche und diesen schrecklichen Roman, jagte mit unglaublicher Schnelligkeit durch Tage und Wochen... [...] ich werde, Ihnen zum Trotz, jede Nacht ähnliche Träume haben und werde sie mit noch größerer Genauigkeit beschreiben!..

Auch diese Passage stellt demnach nochmals heraus, dass der literarische Kaukasus maßgeblich auf der Ebene der Fantasie zu verorten ist. Die Traumsequenz, die von einem Abenteuer im Kaukasus erzählt und auf einer Ebene gängige Motive, Topoi und Narrative der Kaukasus-Literatur nachahmt, wird in der Rahmung explizit als Traum und Imagination ausgegeben.

⁶¹¹ Eine Sažen': 2,134 Meter.

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass die Protagonistin in ihren poetologischen Ausführungen zum einen den literarischen Schaffensakt metaphorisch in einen militärischen Kontext stellt und damit zumindest einen Zusammenhang zwischen der ästhetischen Gestaltung des Kaukasus und der militärischen Eroberung suggeriert. Zum anderen deutet sie mit diesem Vergleich an, dass die literarische Tätigkeit, ebenso wie der eindeutig maskulin konnotierte militärische Bereich, ausschließlich für die männliche Subjektposition vorgesehen ist; sie artikuliert jedoch als Frau explizit einen Anspruch auf die künstlerische Subjektposition. Ihr Begehren, eine Position einzunehmen, die für Frauen nicht vorgesehen ist, weist wiederum auf den Binnenteil zurück: So konnte anhand des Freiheitsdiskurses sowie der besonderen Gestaltung des „captivity narrative“ gezeigt werden, dass die Rolle, die in zahlreichen Texten maßgeblich männlichen Figuren zugeordnet ist, in diesem Fall mit einer weiblichen Figur besetzt ist.

IV.2.5.6 Zusammenfassung

Laytons Bezeichnung „epigonal“ wird dem vielschichtigen Text von Gan – so wurde verdeutlicht – keineswegs gerecht. Auch Laytons Deutung, dass sich in der Erzählung lediglich erotische Projektionen einer Russin auf den Kaukasus widerspiegeln, ist kaum haltbar. Zwar schreibt sich die Erzählung, indem gängige Topoi, Motive, Stilfiguren und Diskurse aufgenommen werden, in jene Linie des „Kaukasus-Textes“ der Romantik ein, die von bipolaren Repräsentationen geprägt ist. Gan modifiziert diesen „Text“ jedoch grundlegend durch den Austausch der Geschlechterrollen. Bereits die weibliche Stimme, welche die Naturästhetik des Erhabenen artikuliert, birgt subversives Potenzial. Darüber hinaus beansprucht die Protagonistin für sich die Rolle des für eine männliche Subjektposition vorgesehenen Entdeckers und Abenteurers und bricht damit die Schablone dieser prototypischen literarischen Figur auf. Denn diese Figur ist in der Regel an die Autogenese und Profilschärfung eines männlichen Helden gekoppelt.

Auch das Begehren der Protagonistin, welche Freiheit um ihrer Selbst willen, Freiheit für ihre Person einfordert, ist mit den gängigen Geschlechter-Konstruktionen im Kontext des Kaukasus-Diskurses kaum vereinbar. Denn die Heldin reduziert sich gerade nicht auf die Rolle jener literarischen Frauenfigur, für die sich maßgeblich die Liebe als handlungsleitend erweist.

Die besondere Gestaltung des Motivs der Gefangenschaft in *Vospominanie Železnovodska*, indem der in der Kaukasus-Literatur verbreitete „captive narrative“ zwar aufgenommen, aber abweichend wiederholt wird, destabilisiert die Konstruktion einer homogenen Identität in hohem Maße. So unterminieren die homoerotischen Konnotationen, die der Text enthält, die konstruierte und naturalisierte Einheit von anatomischem Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren des anderen Geschlechts. Im Sinne Butlers kann die entsprechende Passage, die durch weitere Textstellen gestützt wird, als abweichende Wiederholung von Geschlechter-Diskursen decodiert werden, als Re-Inszenierung, die zugleich den performativen Charakter dieser Diskurse offenlegt. Zugleich hält der Text jedoch Leerstellen bereit und bietet verschiedene Lesarten an. Einer Fixierung von Interpretationen bzw. Eindeutigkeit wird somit entgegengewirkt.

Damit korrespondierend entzieht sich auch die Rahmung einer eindeutigen Lesart. Wie gezeigt wurde, kann das Traummotiv zum einen dahingehend gedeutet werden, dass dem subversiven Gehalt des Binnenteils seine Geltung abgesprochen wird; zum anderen legt es nahe, den literarischen Kaukasus als Imagination zu begreifen. Die zweite, Essenzialisierungen aufbrechende Deutung wird durch weitere Elemente untermauert, welche die Ebene medialer Repräsentationen als solche herausstellen.

Somit kann die Erzählung *Vospominanie Železnovodksa* – insbesondere die neuen Geschlechter-Konstruktionen sprechen dafür – als parodistische Version eines „Kaukasus-Textes“ gelesen werden, der von bipolaren und ontologisierenden Repräsentationen geprägt ist; diesen „Text“ unterminiert das weibliche „Subjekt“, das entsprechende Diskurse zitiert und subversiv mit diesen spielt, in hohem Maße.

Wie die Analysen der Werke von Rostopčina und Gan gezeigt haben, kann von keinem homogenen „weiblichen Gegendiskurs“ gesprochen werden. Die Gedichte von Rostopčina stellen zwar auf den ersten Blick gängige Schablonen der Kaukasus-Literatur heraus und legen deren Konstruktcharakter offen (*Ėl'brus i ja, Nardzan*), doch schreibt sich die Verfasserin im Weiteren wiederum affirmativ und ontologisierend in Diskurse ein, die mit Weiblichkeit konnotiert sind (Liebesdiskurs, „narodnost“). Die Erzählung von Gan scheint dagegen auf den ersten Blick gängige Kaukasus-Topoi und Narrative aufzunehmen und zu affirmieren. Die genauere Betrachtung zeigt jedoch, dass insbesondere durch den Austausch der Geschlechter-Rollen subversiv mit dem gängigen Kaukasus-Paradigma gespielt wird und Gender-Konstruktionen sowie der „Kaukasus-Text“ unterlaufen werden.

Die Analyse der Reiseerzählung *Putešestvie v Arzum* von Puškin wird ebenfalls der Frage nach Identitäts- und Alteritätskonstruktionen nachgehen. Anhand der Ergebnisse soll nochmals geprüft werden, ob sich signifikante Unterschiede im Hinblick auf die Identitätsdiskurse in den Werken aus „weiblicher“ bzw. „männlicher“ Feder abzeichnen.

IV.2.6 A. S. Puškins *Putešestvie v Arzrum*

In seiner Monografie *Prisoner of Russia* bezeichnet Yuri Druzhnikov Puškins im Jahr 1829 unternommene Reise in den Kaukasus als eine der mysteriösesten Episoden im Leben des Dichters („one of the most mysterious episodes of Pushkin’s life“).⁶¹² Für nicht weniger Verwirrung bzw. Desorientierung sorgte der von dieser Reise stimulierte, sieben Jahre später publizierte Text. So wundert es nicht, dass die Fragen nach der Entstehungsgeschichte von *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda* (Die Reise nach Erzurum während des Feldzuges im Jahre 1829), nach dem Verhältnis dieser Erzählung zu dem Reisetagebuch, das Puškin geführt hatte, und jene nach dem fiktiven oder empirischen Gehalt in zahlreichen Studien erörtert wurden.⁶¹³ Bekannt ist, dass Puškin Anfang Mai 1829 unerlaubter Weise aus Moskau in den Kaukasus abreiste, bis nach Georgien und Armenien gelangte und Mitte September desselben Jahres zurückkehrte. Die Dritte Abteilung, die über seine Reisepläne informiert war, überwachte ihn auf seinen Wegen. Die (lückenhaften) Einträge im Reisetagebuch des Dichters datieren von Mitte Mai bis Anfang August. Aus diesen Aufzeichnungen entstand, leicht modifiziert, der Artikel *Voennaja gruzinskaja doroga* (Die Grusinische Heerstraße), der 1830 in der *Literaturnaja gazeta* (Literaturzeitung) publiziert wurde. *Putešestvie v Arzrum* entstand mit großer Wahrscheinlichkeit erst fünf Jahre später. Puškin verwendete dabei auch wissenschaftliche, literarische und landeskundliche Werke, um seinen ursprünglichen Text umzuarbeiten. 1836 veröffentlichte der *Sovremennik* (Der Zeitgenosse) diese Reiseerzählung mit zensurbedingten Auslassungen.⁶¹⁴

⁶¹² Druzhnikov, a.a.O., S. 417.

⁶¹³ Einen guten Überblick hierzu bietet Thomas Grob: Das Ende der romantischen Er-Fahrung. A.S. Puškins „Putešestvie v Arzrum“ als Bericht vom Ende des Reisens. In: *Die Welt der Slaven* LII, 2 (2007), S. 223-244, hier S. 224-227; s. außerdem: Ian M. Helfant: Sculpting a Persona: The Path from Pushkin’s *Caucasian Journal to Puteshestvie v Arzrum*. In: *The Russian Review* 56 (1997), Nr. 4, S. 366-382. Diese Aufsätze vgl. auch zum obigen Absatz.

⁶¹⁴ Entsprechende Kürzungen waren auch in dem Artikel von 1830 vorgenommen worden.

Die Analyse der vorliegenden Arbeit basiert auf dem in der Akademie-Ausgabe publizierten Text (Moskau 1948; genaue Literaturangabe s. unten), der die gekürzten Textstellen, die als solche in den Anmerkungen ausgewiesen sind, im *Putešestvie* anhand des Manuskripts wieder rückgängig gemacht hat. Zensurbedingt ausgespart blieben insbesondere Hinweise auf politisch brisante Personen, wie beispielsweise das Zitat von Kondratij Fedorovič Ryleev (1795-1826) im ersten Kapitel. Ryleev gehörte bekanntlich zu den fünf Dekabristen, die zum Tod durch Erhängen verurteilt worden waren. Darüber hinaus sind im 1836 publizierten Text zahlreiche Namen auf den Anfangsbuchstaben reduziert; z.T. handelt es sich bei den dahinter stehenden Personen um in den Kaukasus strafversetzte Dekabristen.

Genannt sei an dieser Stelle auch die von Peter Urban herausgegebene Übersetzung *Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829*. An den Text schließt ein reichhaltiger Apparat mit Anmerkungen an, die u.a. die zahlreichen intertextuellen Bezüge aufschlüsseln und Daten zu den historischen Personen liefern (vgl. Aleksandr Puškin: Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im

In *Putešestvie v Arzrum* stilisiert das Vorwort den Ich-Erzähler als den Schriftsteller Puškin, der von Moskau aus seine Reise in den Kaukasus unternimmt. Die in fünf Kapitel gegliederte Reisebeschreibung ist von einem episodischen und anekdotenhaften Charakter geprägt. Der erste Abschnitt beginnt mit dem Besuch bei Ermolov in Orel, führt durch die nordkaukasischen Kurbäder und über die Georgische Heerstraße nach Georgien. Das zweite Kapitel beschreibt den ca. zweiwöchigen Aufenthalt des Reisenden in Tiflis. Entgegen seiner Hoffnung stößt der Ich-Erzähler dort nicht auf das russische Heer, bekommt jedoch eine Mitteilung, dass er sich nach Kars begeben solle, wo sich das Heer befinde. So reitet er durch armenisches Gebiet, von Ungeduld befallen, endlich das Regiment zu erreichen. Dieses ist jedoch bereits wieder weitergezogen, als der Reisende Kars erreicht. Schließlich stößt der Ich-Erzähler in einiger Entfernung von Kars auf das russische Lager. Das dritte Kapitel schildert seinen Aufenthalt beim Heer, seine sporadische Teilnahme an den Kampfhandlungen gegen die Türken sowie das Lagerleben. Die Einnahme Erzurums und die Begegnung mit dem türkischen Pascha wird im nächsten Abschnitt thematisiert. Die Beschreibung der Stadt Erzurum und der Besuch eines Harems folgt im letzten Kapitel. Die Einladung des russischen Oberbefehlshabers, noch weiter beim Heer zu verweilen, lehnt der Reisende ab und reitet über Tiflis zurück nach Vladikavkaz.

Das *Putešestvie* ist Gegenstand einiger Studien jüngerer Datums, die im Kontext der Identitäts- und Alteritätsproblematik bzw. der Postcolonial Studies entstanden sind. So führt Sahni Puškins Text als eines jener Beispiele der Kaukasus-Literatur an, in denen sich deutlich eine orientalistisch-imperialistische Ideologie niederschlägt, und blendet dabei die Vielschichtigkeit des Textes gänzlich aus.⁶¹⁵ Nach Sahni wird in diesem Werk der Kaukasus durch stigmatisierende Stereotype als „Orient“ konzipiert und die imperialistische Aneignung legitimiert.

Layton deutet Puškins Werk vor der Folie jener Kaukasus-Literatur der 1820er und 1830er Jahre, die in der Tradition sentimentalistischer, von Rousseau und Karamzin geprägter Reiseliteratur steht.⁶¹⁶ Während diese Texte, so ihre These, den Kaukasus als alpinen Raum des Erhabenen entwerfen, die kriegerischen Auseinandersetzungen sowie die Frage nach der Schuld an den Folgen der militärischen Eroberung ausklammern, thematisiert *Putešestvie v Arzrum* gerade letztere Dimension. Allerdings bleibe Puškins Text

Jahre 1829. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1998). Sofern die vorliegende Textanalyse sich auf diese Informationen stützt, wird in den Fußnoten darauf hingewiesen.

⁶¹⁵ Vgl. zu dieser Lesart: Sahni, a.a.O., S. 53-56.

⁶¹⁶ Zu dieser Interpretation vgl. Layton, a.a.O., S. 56-67.

in ambivalenter Weise ebenso weiterhin romantischen Mustern verhaftet, wodurch, so legt Layton nahe, zugleich ein imperialistischer Impetus bestehen bleibt.

Frenkel Greenleafs Perspektive geht insbesondere vom Kontext der auch in russischen Zeitschriften dieser Zeit verbreiteten Orient-Literatur aus und zeigt, dass Puškins Reiseerzählung den orientalistischen Diskurs, der v.a. auch vom intertextuellen Selbstbezug geprägt ist, parodistisch aufnimmt und durch verzerrendes Infragestellen versucht, sich von diesem zu lösen.⁶¹⁷ Das *Putešestvie* thematisiere zudem, dass die Grenze der eigenen Kultur nicht überschreitbar, dem „Eigenen“ nicht zu entkommen sei. Dieser Meinung schließt sich auch Frank weitgehend an und stützt ihre These von einem spezifischen Orientalismus in der russischen Literatur, der sich vom westeuropäischen Modell einer klaren Abgrenzung des „Fremden“ gegenüber dem „Eigenen“ unterscheidet, auch mit dieser Reiseerzählung.⁶¹⁸ Demnach repräsentiert *Putešestvie v Arzrum* die Erkenntnis, dass eine militärische und ästhetische Kolonisierung nicht möglich ist, ohne dass sich beide Kulturen gegenseitig beschädigen.

Grob kritisiert u.a. die seiner Meinung nach reduktionistischen bzw. stark moralisierenden Lesarten der Studien von Sahni und Layton und plädiert dafür, das *Putešestvie* im Kontext romantischer Reiseliteratur zu lesen, die grundsätzlich verbunden sei mit der Frage nach der Subjektkonstitution in der Bewegung und der Begegnung mit dem Fremden.⁶¹⁹ Puškin präsentiere letztlich einen Text *über* das literarische Reisen, einen Text, der eine Sinnstiftung verweigere, über eine Reise die ihre Funktion nicht mehr erfülle, da auch der Raum, welcher bereist wird, seine Funktion als „Anderes“ bzw. „Fremdes“ für das Dichter-Subjekt nicht mehr erfülle.

Meine Interpretation nimmt insbesondere die Analyseergebnisse von Frenkel Greenleaf und Grob auf, fokussiert jedoch – den theoretischen Ansätzen Butlers und Bhabhas folgend – insbesondere den dekonstruktiven Gehalt bzw. die dekonstruktiven Verfahren im (kolonialen) Kontext von Identitäts- und Alteritätsbildungen sowie Hybridisierungstendenzen. Darüber hinaus ist der Gender-Aspekt auf der Ebene der Autorschaft zu reflektieren.

⁶¹⁷ Vgl. hierzu Frenkel Greenleaf, a.a.O., (1991), S. 945-953.

⁶¹⁸ Vgl. Frank, a.a.O., (1998), S. 74f.

⁶¹⁹ Vgl. Grob, a.a.O.

IV.2.6.1 Der / die in die Fremde Reisende

Die Reise in die Fremde verbunden mit höheren Erkenntnissen, die Ich-Konstitution, die Suche nach dem Selbst, dem „Eigenen“ in der profilschärfenden Begegnung mit dem „Anderen“ – diese Elemente gelten als zentral für das Genre der Reiseliteratur, auch jenseits von Sentimentalismus und Romantik. Am literarischen Orientalismus-Diskurs, der die Konstituierung des okzidentalen Selbst befördere, das sich seiner, in Abgrenzung zum Orient / dem Anderen, versichere, hat die Reiseliteratur, so Said, maßgeblichen Anteil.⁶²⁰

Eine homogen gedachte Subjektposition des männlichen Reisenden, der eine als weiblich markierte Landschaft durchreist und, nach Said, den „Orient“ als Objekt, als schwächere, unterentwickelte Region, die zur Penetration und Besitznahme einlädt, konzipiert,⁶²¹ erwies sich jedoch – so die Ergebnisse der poststrukturalistisch inspirierten Gender-Forschung – für reisende Autorinnen als problematisch.⁶²² Wenn Frauen, als „interne Andere“ im eigenen Land „entdeckt“, in den „Orient“ reisen, dann reisen sie – dieser These zufolge – als selbst marginalisierte „Andere“ in einen Raum, der als weibliches und „externes Anderes“ überschrieben war, und finden sich somit im Fremden und Bekannten zugleich vor. Während demnach die Reise in die Fremde dem männlichen, als homogen konstruierten Ich die Möglichkeit zur Autogenese über die Spiegelung im Anderen bietet, oszillieren die Grenzen zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ für das weibliche reisende Selbst.

Die auf binären Oppositionen basierende eurozentrische Perspektive auf „Weiblichkeit“ und „die Fremde“ / „den Orient“ könne sich dabei in unterschiedlicher Weise auf die Texte weiblicher Reisender auswirken. Herausgearbeitet wurden u.a. fragmentarische, episodische Strukturen der Reisetexte, eine Vielstimmigkeit des Textes, in der alternierende Wahrnehmungen repräsentiert werden, Unkenntlichkeit des reisenden Ichs.⁶²³

Diese Begriffe – episodische Struktur, Vielstimmigkeit des Textes, Unkenntlichkeit des Ichs, alternierende Wahrnehmungen – lassen sich, so ist im Folgenden zu zeigen, auch

⁶²⁰ S. hierzu die Kapitel II.1 *Orientalismus* und IV.1.2.1 *Literarische Orientalisierungen* in der vorliegenden Arbeit.

⁶²¹ S. Kap. IV.1.2.1 *Literarische Orientalisierungen* in der vorliegenden Arbeit.

⁶²² Vgl. hierzu und zur Situation reisender Schriftstellerinnen in diesem Absatz: Pelz, a.a.O.; s. hierzu außerdem Kapitel II.1 *Orientalismus* in der vorliegenden Untersuchung.

⁶²³ Vgl. Pelz, a.a.O.; z.T. auch Lewis, a.a.O., S. 4; vgl. zusammenfassend zu dieser Thematik: Uerlings, a.a.O., S. 34f. Uerlings regt allerdings an, diese Thesen kritisch zu hinterfragen und durch komparative Studien zu prüfen.

auf *Putešestvie v Arzrum* und das männliche Erzähler-Ich aus der Feder eines männlichen Schriftstellers anwenden.

IV.2.6.2 Multiple Identitäten

Versucht man, die Identität des Erzähler-Ichs in *Putešestvie*, seine Wahrnehmung und seine Haltung gegenüber dem bereisten Raum eindeutig zu definieren, so stößt man schnell an Grenzen. Denn das Ich stilisiert sich, indem es verschiedene Identitäten von prototypischen literarischen Figuren annimmt: der Kolonisator, der Abenteurer, der reisende Poet *Puškin* oder der sachliche, Wissen vermittelnde Reiseschriftsteller. Es ruft damit verbundene kolonialistisch-orientalistisch oder romantisch geprägte Schablonen auf, die häufig im gleichen Zuge gebrochen und konterkariert, stellenweise jedoch auch stehen gelassen und somit affirmiert werden. Letztlich repräsentiert der Erzähler eine mehrfach codierte, nicht festlegbare, hybride Identität, die sich jedweder eindeutiger Bestimmung entzieht.

So veranlasst beispielsweise der Anblick von Grabmälern und Ruinen auf dem Weg nach Vladikavkaz den Reisenden zu einer Reflexion über die Folgen der russischen Eroberung sowie über die Möglichkeiten und die Notwendigkeit der Befriedung der (noch) rebellierenden Bergbewohner. Das Erzähler-Ich schreibt sich dabei deutlich in den politisch-ökonomischen Kolonialdiskurs ein, der in den 1830er Jahren in Bezug auf den Kaukasus intensiviert geführt wurde.⁶²⁴ Dabei changiert seine Rede zwischen affirmierendem Aufnehmen und herausstellendem Vorführen dieses Diskurses. So thematisiert das Erzähler-Ich zunächst die durch die russische Militärmacht verübte Zerstörung der Lebensgrundlagen und Vernichtung von Völkern – dies weicht bereits von der Logik ab, eine „Zivilisierungsmission“ zu legitimieren und erinnert an Lermontovs Darstellung der russischen Kriegführung in *Izmail-Bej* – und geht nun über zur Problematik der Befriedung.⁶²⁵ Der Erzähler gebärdet sich dabei mit einer kolonialen Überlegenheitsgeste, leitet über zu Stereotypen von „natürlicher“ Gewalttätigkeit und Grausamkeit der Bergbewohner, die eine Befriedung unmöglich erscheinen lassen, und spitzt schließlich zu:

⁶²⁴ Vgl. zu diesen Diskussionen Abschnitt III.3 *Ethnografische Studien* in der vorliegenden Arbeit.

⁶²⁵ Dabei bewegt sich das Ich innerhalb des politischen Diskurses, bricht aber das literarische Bild der mutigen, kühnen und stolzen Bergbewohner, da diese, so die Erzähler-Stimme, lediglich noch Gegner in der Unterzahl angreifen würden.

Кинжал и шашка суть члены их тела, и младенец начинает владеть ими прежде, нежели лепетать. У них убийство – простое телодвижение. Пленников они сохраняют в надежде на выкуп, но обходятся с ними с ужасным безчеловечием, [...] и приставляют к ним для стражи своих мальчишек, которые, за одно слово, вправе их изрубить своими детскими шашками.⁶²⁶

Dolch und Säbel sind Teile ihres Körpers, und das Kleinkind beginnt früher, sie zu beherrschen, als zu lallen. Mord ist bei ihnen eine einfache Körperbewegung. Gefangene halten sie in der Hoffnung auf Lösegeld, aber sie behandeln sie mit grauenvoller Unmenschlichkeit, [...] und stellen als Wache ihre Buben bei ihnen auf, die das Recht haben, sie für ein bloßes Wort mit ihren Kindersäbeln niederzuschlagen.

Das Erzähler-Ich wiederholt somit den kolonialistischen Legitimations-Diskurs, entstellt diesen jedoch durch eine hyperbolische Nachahmung.

Auch im Weiteren changiert die Rede zwischen Affirmation des politischen Diskurses und Konterkarieren. So fragt das Ich: „Что делать с таковым народом?“ (S. 449) – „Was macht man mit solch einem Volk?“, äußert daraufhin die Hoffnung, dass die politische und ökonomische Entwicklung eine assimilierende Wirkung auf die Tscherkessen ausüben kann, und schlägt dann vor, den Samowar als Luxusgegenstand einzuführen, der die Bändigung der Bergbewohner bewirken könne: „Влияние роскоши может благоприятствовать их укрощению: самовар был бы важным нововведением.“ (S. 449) – „Der Einfluss von Luxus kann ihre Zähmung begünstigen: Der Samowar wäre eine wichtige Neuerung.“ Auch hier wird durch eine entstellende, ironisierende Nachahmung der Diskurs um „zivilisiert“ vs. „unzivilisiert“, „europäisch“ vs. „asiatisch“ ad absurdum geführt, indem ein konkretes Konsumobjekt, das zudem weder westeuropäischer noch russischer Herkunft ist, als Lösung für die Probleme infolge der Kolonisierung vorgeschlagen wird.

Gleich im Anschluss hält der Erzähler einen weiteren Vorschlag parat, die Christianisierung, ein Kernelement des kolonialistischen Diskurses. Nach einem in zwei Sätzen formulierten, minimalistischen Abriss über die Annahme des islamischen Glaubens durch die Tscherkessen konstatiert der Erzähler:

⁶²⁶ A. S. Puškin: Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda. In: Ders.: PSS. Tom 8,1: Romany i povesti, putešestvija. M. 1948, S. 441-490, Zitat S. 449. Weiterhin zitiert in Abschnitt IV.2.6 mit einfacher Seitenzahl.

Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лениности в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, незнающим грамоты. (S. 449)

Der Kaukasus erwartet christliche Missionare. Aber unserer Faulheit zuliebe wäre es leichter, anstatt des lebendigen Wortes tote Buchstaben auszugießen und den der Schrift unkundigen Menschen stumme Bücher zu schicken.

Ruft die erste Behauptung das orientalistische Bild des passiven, aufnahmebereiten, femininen Raums auf, der den männlich konnotierten, aktiven, christlichen Kolonisator geradezu zur Penetration auffordert, so bricht die folgende Feststellung dieses Orient-Bild, das sich nahezu idealtypisch in die von Said zitierten Beispiele einreihen ließe, lakonisch.⁶²⁷ Zunächst einmal zerstört die Selbstzuschreibung „наша леньность“ (unsere Faulheit)⁶²⁸ die koloniale Überlegenheitsgeste, die auf der Dichotomie „aktiv“ / „Eigenes“ vs. „passiv“ / „Anderes“ basiert. Zudem sind damit mindestens zwei weitere Diskurse verbunden, die in diesem Kontext mitschwingen. So ist „лень“ bzw. „ленность“ im russischen Aufklärungsdiskurs des 18. Jahrhunderts dominant negativ und mit dem „Orient“ konnotiert.⁶²⁹ Im 19. Jahrhundert ändern sich die Konnotationen. So wird diese Zuschreibung im literaturkritischen Diskurs um „narodnost“⁶³⁰ der 1820er Jahre zur Charakterisierung der eigenen nationalen Identität in Abgrenzung vom „Westen“ verwendet, wobei das „Eigene“ dabei – sowohl negativ als auch positiv gewertet – teilweise mit dem „Asiatischen“ identifiziert wird.⁶³⁰ In der zitierten Passage in Puškins Text zeigt sich deutlich, dass die Überlagerung des kolonialistisch-orientalistischen Diskurses mit jenem um die russische nationale Identität zu einem Bruch mit Ersterem führt. Darüber hinaus ist die Faulheit, der Müßiggang, das Nichtstun im romantischen Denken äußerst positiv konnotiert.⁶³¹ So erscheint „ленность“ im Kontext des Inspirationskultes geradezu

⁶²⁷ In den *Putevye zapiski 1829g.* (Reiseaufzeichnungen des Jahres 1829) wird sehr viel ausführlicher auf die als heuchlerisch bezeichnete Haltung der russischen Seite in diesem Kontext eingegangen (vgl. A. S. Puškin: *Putevye zapiski 1829g.* In: Ders: PSS. Tom 8,2: *Romany i povesti, putešestvija.* M. 1940, S. 1027-1046, hier S. 1035f.). Für das *Putešestvie* wurde ein kurzer, prägnanter, kontrastierender Stil gewählt, der dem Text, wie auch an vielen weiteren Stellen, einen lakonischen Charakter verleiht.

⁶²⁸ Zur Schwierigkeit in der Übersetzung: Engel-Braunschmidt weist darauf hin, dass „ленность“ nicht mit „Fäulnis“ assoziiert ist, wie dies bei der deutschen „Faulheit“ der Fall ist: vgl. Annelore Engel-Braunschmidt: *Russkaja len’*: Über die axiologische Unbestimmtheit der Faulheit in der russischen Literatur. In: *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat.* Hg. von Peter Thiergen. Unter Mitarbeit von Martina Munk. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 81-104, hier S. 81f.

⁶²⁹ Vgl. zur Semantisierung des Begriffs auch auf einer diachronen Achse: ebd., S. 84-89.

⁶³⁰ Vgl. hierzu Exkurs 1: „*Narodnost*“ in der vorliegenden Arbeit, darin insbesondere die Äußerungen von Kireevskij und Čaadaev.

⁶³¹ Vgl. zur veränderten Semantisierung in der Romantik: Engel-Braunschmidt, a.a.O., S. 90-94.

als Bedingung des Schöpferischen.⁶³² Die Rede des Ichs aktiviert demnach eine schillernde Bedeutungsvielfalt durch diese Selbstzuschreibung und erteilt eindeutigen Semantisierungen eine Absage. Darüber hinaus verdeutlicht diese Sequenz, dass das subversive Unterlaufen von Diskursen innerhalb dieser Diskurse selbst geschieht, indem diese abweichend imitiert werden.

Einige Passagen lassen dagegen die koloniale Überlegenheitsgeste des Ich-Erzählers ungebrochen stehen. So beschreibt der Erzähler beispielsweise im gleichen Kapitel – nun befindet er sich bereits in Kobi – deutlich abwertend eine Gruppe von Osseten, die mühsam die Ochsen vor einer Kutsche antreiben: „18 пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насилу тащили легкую, венскую коляску приятеля моего О***.“ (S. 453) – „18 Paar magerer, kleinwüchsiger Ochsen, genötigt von einer Menge halbnackter Osseten, zogen mit Müh und Not die leichte Wiener Kutsche meines Freundes О****.“ Der ideologische Gehalt dieser Bemerkung, welche die Kaukasusbewohner als primitiv markiert und deutlich mit den Nutztieren parallelisiert, wird, im Unterschied zu den oben zitierten, nicht unterlaufen. Auch das anmaßende, die Einheimischen erniedrigende Verhalten des Erzählers, der auf seiner weiteren Reise verärgert feststellen muss, dass er auch an diesem Abend das russische Heer nicht erreichen wird, bleibt ungebrochen stehen. So schildert er, wie er in die erstbeste Berghütte eintreten will und auf das Schimpfen des Hausherrn hin seine Peitsche zückt (vgl. S. 464). Diese „Inkonsequenzen“ im Umgang mit dem kolonialistischen Diskurs verweigern die Genese eines kohärenten Subjekts und legen darüber hinaus nahe, dass Identitäten performativ, durch Identitätsbehauptungen, hergestellt werden.

Das Ich stilisiert sich außerdem als orientreisender Abenteurer, der auf seine Kosten kommen will. Bei seinem Besuch im Bad von Tiflis, der zu Beginn des zweiten Kapitels geschildert wird, ruft der Erzähler orientalistische Topoi auf, die den Frauen, pars pro toto für den „Orient“, einen deutlichen Objektstatus gegenüber dem männlichen Subjekt zuschreiben. In Begleitung des alten Bademeisters besichtigt der Erzähler das Bad am Frauentag und tritt somit als intime, weibliche, fremde Räume penetrierender Entdecker auf, dem die Frauen als Befriedigungsobjekte seiner Schaulust und zur Bestätigung seiner Männlichkeit dienen. Gemäß seiner Erwartung finden sich unter diesen Frauen

⁶³² Doch auch diese Konnotation wird in *Putešestvie* wiederum konterkariert von den in demselben Satz erwähnten, für die Bibel stehenden „toten Buchstaben“ („мертвые буквы“) und „stummen Bücher“ („немые книги“).

zwar Schönheiten, doch reagieren sie nicht auf sein Eintreten und verweigern ihm damit, sich seiner Geschlechtsidentität zu versichern.⁶³³

Появление мужчин не произвело никакого впечатления. Они продолжали смеяться и разговаривать между собою. Ни одна не поторопилась покрыться своею чадрую; ни одна не перестала раздеваться. Казалось, я вошел невидимкой. Многие из них были в самом деле прекрасны, и оправдывали воображение Т. Мура:

a loveley Georgian maid,
With all the bloom, the freshen'd glow
Of her own country maiden's looks,
When warm they rise from Teflis' brooks
Lalla Rookh

За то не знаю ничего отвратительнее грузинских старух: это ведьмы.
(S. 456)

Das Auftauchen von Männern erzeugte keinerlei Eindruck. Sie fuhren fort zu lachen und sich miteinander zu unterhalten. Keine beeilte sich, sich mit ihrem *Tschador* zu bedecken; keine hörte auf, sich zu entkleiden. Es schien, als sei ich als Unsichtbarer eingetreten. Viele von ihnen waren in der Tat wunderschön, und bestätigten die Fantasie von T. Moore:

ein reizendes georgisches Mädchen,
Mit all der Blüte, dem frischen Glühn
Des Aussehens ihres eigenen Landes Jungfern
Wenn sie warm den Bächen von Tiflis entsteigen
Lalla Rookh

Dafür kenne ich nichts Ekelhafteres als georgische Greisinnen: das sind Hexen.

Zwar wird damit eine männliche Fantasie, eine orientalistische Schablone aufgerufen, doch schildert der Erzähler, dass er mit einer Leerstelle konfrontiert wird. Die ausbleibende Reaktion der Frauen gegenüber dem Erzähler destabilisiert zugleich die Identität des Erzählers als männliche. Zu füllen vermag er diese Leerstelle lediglich mit dem Zitat aus der westeuropäischen Orient-Literatur, welches das Bild eines reinen, noch unschuldigen, aber erotische Erfüllung versprechenden Naturkindes entwirft. Dieses Bild wird jedoch nicht nur durch den Kontext, in den es integriert ist, konterkariert, sondern darüber hinaus durch den (stilistisch und inhaltlich) kontrastierenden Nachsatz aus dem Munde des Erzählers. Die Episode repräsentiert darüber hinaus die Bewegung des Erzählers, der eine Grenze zum (vermeintlich) „Anderen“ überschreitet, sich dabei jedoch nicht um so mehr seiner Identität versichern kann, sondern unerwartet mit seiner eigenen Uneindeutigkeit, hier in Bezug auf seine Geschlechtsidentität, konfrontiert wird.

⁶³³ Zur Brechung bzw. Parodierung orientalistischer Topoi sowie der Repräsentation mangelnder Geschlechtsidentität in *Putešestvie* vgl. auch Frenkel Greenleaf, a.a.O., (1991), S. 946-951.

Auf ähnliche Weise behandelt der Ich-Erzähler in Kapitel 5 den orientalistischen Haremstopos, der als Verdichtung von Orientalismen gesehen werden kann. So begleitet er zwei vom militärischen Oberbefehlshaber Paskevič beauftragte Russen zum Harem des gefangen genommenen Osman-Päsa. Nach einigen Anstrengungen gelingt ihnen ein kurzer Blick dort hinein. Indem der Erzähler konstatiert, er könne „nicht eine Schönheit“ entdecken („ни одной красавицы“ [S. 481]), bricht er romantisch-orientalistische Erwartungen auf einer Ebene. Sein abschließender Kommentar weist auf eine weitere Ebene: „Таким образом, видел я харем: это удалось редкому европейцу. Вот вам основание для восточного романа.“ (S. 481) – „Auf diese Weise sah ich einen Harem: das gelang nur wenigen Europäern. Da haben Sie die Grundlage für einen orientalischen Roman.“ Indem der Erzähler, ausgehend von einem kurzen Anblick, den er erhaschen konnte, an die Leser/innen/schaft gewendet auf literarische Repräsentationen verweist, deutet er zugleich auf den maßgeblichen Anteil der Fantasie in den entsprechenden Werken. Der Text ruft somit einen gängigen Topos auf – den Harem – und stellt zugleich den Konstruktcharakter von literarischen Haremsrepräsentationen heraus.

Doch auch jene Repräsentationen, die im Kontext des literarischen Orientalismus zu verorten sind, oszillieren zwischen Dekonstruktion und Affirmation und weisen keine organische Entwicklung des Erzähler-Ichs im Fortgang der Reisebeschreibung auf. So lässt beispielsweise die Beschreibung des gefangenen Haki-Paša in Kapitel 4, das Bild des dekadenten, weichlichen Orientalen ungebrochen stehen:

Он сидел поджав под себя ноги и куря трубку. Он казался лет сорока. Важность и глубокое спокойствие изображалось на прекрасном лице его. Отдавшись в плен, он просил, чтоб ему дали чашку кофию и чтоб его избавили от вопросов. (S. 472)

Er saß, die Beine untergeschlagen, und rauchte Pfeife. Er schien um die Vierzig zu sein. Ernst und eine tiefe Ruhe drückten sich auf seinem schönen Gesicht aus. Nachdem er sich in Gefangenschaft begeben hatte, bat er, man möge ihm eine Tasse Kaffee geben und ihn mit Fragen verschonen.

Orientalische Dekadenz in Gestalt eines verweichlichten, effeminierten Mannes wird hier repräsentiert durch das als „schön“ attributierte Gesicht des Türken, ein Epitheton, das für Frauengesichter gebräuchlich ist. Auch die Bitte um Kaffee, um die Befriedigung eines

körperlichen Verlangens, befördert die Zuschreibung von orientalischer Bequemlichkeit, Feminität und Dekadenz.⁶³⁴

Neben die Identität des Ich-Erzählers als männlicher Entdecker bzw. Abenteurer tritt jene des reisenden Dichters. Das Dichter-Ich konstituiert sich dabei u.a. durch das Einschreiben in die in der Kaukasus-Literatur – nicht zuletzt von Puškin selbst – eingeübten ästhetischen Kategorien des Schönen und Erhabenen. Auch diese Repräsentationen, die auf die Identität als Dichter zurückverweisen, oszillieren zwischen Affirmation und Dekonstruktion. So beschreibt der auf der Georgischen Heerstraße befindliche Erzähler beispielsweise ein Tal zunächst im Modus des Schönen, bricht diesen jedoch durch die nüchterne Feststellung, dass das Tal von Grabhügeln umgeben ist, unter denen Pestopfer begraben sind:

Первое замечательное место есть крепость Минарет. Приближаясь к ней, наш караван ехал по прелестной долине между курганами, обросшими липой и чинаром. Это могилы нескольких тысяч умерших чумою. Пестрелись цветы, порожденные зараженным пеплом.
(S. 448)

Der erste bemerkenswerte Ort ist die Festung Minaret. Ihr näherkommend, durchquerte unsere Karawane ein reizendes Tal, vorbei an Kurganen, die mit Linden und Platanen bewachsen waren. Dies sind die Gräber einiger Tausend Opfer der Pest. Bunt leuchteten die Blumen, die aus der verseuchten Asche wuchsen.

Hier deutet sich bereits an, dass die über die Landschaft vermittelte Ästhetik des Schönen nur in der Distanz seine Gültigkeit behält, was im weiteren Verlauf der Reise bestätigt wird. So kippt auch der positive Eindruck des Erzählers von den fernen georgischen Dörfern in malerischer Landschaft mit der Annäherung: „Грузинские деревни издали казались мне прекрасными садами, но подъезжая к ним видел я несколько бедных сакель, осененных пыльными тополями.“ (S. 459) – „Die georgischen Dörfer erschienen mir von fern wie schöne Gärten, aber als ich näher an sie heranritt, sah ich einige armselige Hütten, von staubigen Pappeln beschattet.“

Deutlich weist der reisende Dichter auch die Naturästhetik des Erhabenen zurück, als er sich in der Nähe des Kasbek befindet und sein einziger Wunsch ist, das russische Heer zu erreichen:

⁶³⁴ S. zu diesen Zuschreibungen auch Abschnitt IV.1.2.1 *Literarische Orientalisierungen* in der vorliegenden Untersuchung.

Скоро притупляются впечатления. Едва прошли сутки, и уже рев Терека и его безобразные водопады, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. Нетерпение доехать до Тифлиса исключительно овладело мною. (S. 452)

Die Eindrücke stumpfen schnell ab. Kaum ein Tag war vergangen, und schon erregten das Tosen des Tereks und seine schauerlichen Wasserfälle, die Felsen und Schluchten nicht mehr meine Aufmerksamkeit. Mich beherrschte ausschließlich die Ungeduld, nach Tiflis zu kommen.

Stellenweise wird die Kategorie des Erhabenen jedoch auch ungebrochen repräsentiert, so dass sich die Haltung des Erzählers auch in dieser Hinsicht als eine changierende, oszillierende erweist. So verweigert Landschaft zuweilen ihre Funktion als Projektionsfläche für Sehnsüchte des (sentimentalen, romantischen) Dichter-Ichs, doch erfüllt sie diese ein anderes Mal. Als der Erzähler beispielsweise am Ufer des Podkumok sitzt und seiner Reise an diesen Ort mit Raevskij gedenkt, beschreibt er die Gebirgswelt deutlich in der Kategorie des Erhabenen, verbunden mit einer rhythmisierten und poetisierten Sprache: „Величавый Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении, окруженный горами, своими вассалами, и наконец исчез во мраке...“ (S. 447) – „Schwärzer und schwärzer zeichnete sich der majestätische Beschtu in der Ferne ab, umgeben von Bergen, seinen Vasallen, und schließlich verschwand er in der Finsternis...“. Auch die gängige Metapher der Vasallen, die auf die Berge angewendet wird und für die Stärke und Macht dieses Raumes steht, verweist deutlich auf den Diskurs um das (alpin geprägte) Erhabene in der Kaukasus-Literatur. Affirmiert wird die Kategorie des Erhabenen auch im letzten Kapitel, während der Rückreise des Erzählers, in dem ein intertextueller Bezug zu Puškins Gedicht *Monastyr' na Kazbeke* (Das Kloster auf dem Kasbek) hergestellt wird. Auch in dieser Sequenz wird der Duktus des Erhabenen, der auch das Gedicht prägt, beibehalten (vgl. S. 482).

Die Identitäten des Abenteurers bzw. Entdeckers und des reisenden Poeten alternieren darüber hinaus mit der des sachlichen Reiseschriftstellers, der sich die Fremde durch Vermessen des Raumes, durch Ansammeln von landeskundlichen bzw. reisetechischen Informationen aneignet, die häufig mit einer belehrenden Geste an die Leser- und Leserinnenschaft vermittelt werden. Auch diese Identität wird teils affirmiert, teils

verfremdend gebrochen.⁶³⁵ So informiert der Erzähler beispielsweise über die Reise-modalitäten, indem er erläutert, dass die Reisenden sich am Beginn der Georgischen Heerstraße meist dem Posttransport anschließen. Belehrend fügt er hinzu, dass man dies eine „Occasion“ nenne (vgl. S. 447). Der Modus der sachlichen Reiseerzählung wird dabei nicht gebrochen. An anderer Stelle, als sich der Erzähler in der Nähe des Kreuzberges befindet und einen Bergrutsch passiert, berichtet er, sich auf empirische Daten stützend, über die großen Lawinen in diesem Gebiet, über die Zeitabstände ihres Auftretens und bezieht sich anschließend intertextuell auf Puškins Gedicht *Obval* (1829; Die Lawine). Indem er nun den zeitlichen Ablauf des Lawinenabgangs schildert, distanziert er sich von der poetischen Darstellung und schließt mit einer leicht ironischen Bemerkung in Bezug auf das lyrische Ich in *Obval* ab (vgl. S. 453). Auch in diesem Fall affirmiert er seine Identität als informierender Reiseschriftsteller.

Deutlich dekonstruiert wird die literarische Figur des Wissen ansammelnden und vermittelnden Reisenden in der episodenhaften Schilderung eines ossetischen Begräbnisses, in das der Erzähler in einem Aul bei Vladikavkaz hineingerät. Nachdem er in sachlichem Stil den Ablauf der (fremden) Zeremonie beschrieben hat, schließt er – entgegen der Erwartung, nun diese Bräuche zu erläutern und deuten – mit der Bemerkung ab: „К сожалению, никто не мог объяснить мне сих обрядов.“ (S. 450) – „Leider konnte mir niemand diese Gebräuche erklären.“ Der Erzähler weigert sich augenscheinlich, die für ihn fremde Zeremonie zu erklären. Er eignet sich die fremden Gebräuche weder mittels ethnografischer Durchdringung an, noch scheinen diese ihn überhaupt weiter zu interessieren. Das Erzähler-Ich schreibt sich in dieser Episode demnach zunächst in eine bekannte Identitätsschablone ein, schürt eine damit verbundene Erwartung, deren Erfüllung schließlich verweigert wird, und parodiert damit zugleich die Identität dieser literarischen Figur.

Neben den alternierenden Selbstinszenierungen des Erzähler-Ichs destabilisieren zudem die „fremden Blicke“ auf diesen Reisenden selbst die Vorstellung einer kohärenten Identität. Bereits im Vorwort, in dem sich das Ich als Autor Puškin ausgibt, wird ein von der (stilisierten) Selbstwahrnehmung abweichender Blick sowohl auf die Reiseerzählung als auch auf den Autor *Puškin* entworfen.⁶³⁶ So geht dieser im Vorwort auf seine

⁶³⁵ So steht beispielsweise die Orientierungslosigkeit des Erzähler-Ichs, die es befällt, als es das Heer endlich erreicht hat (vgl. hierzu Grob, a.a.O., S. 232-235), im Kontrast zur Identität eines Reiseschriftstellers, der den Raum durch Ansammlung von Fakten zu kontrollieren versucht.

⁶³⁶ Sofern es sich um das als Autor Puškin stilisierte Ich der Textebene handelt, ist es hier und im Folgenden kursiv gesetzt.

Motivation ein, die „Reiseaufzeichnungen“ mitsamt dieses Vorworts zu publizieren. *Puškin* bezieht sich dabei auf den Reisebericht *Voyages en Orient entrepris par ordre du Gouvernement Français* (erschienen 1834) von Victor Fontanier, in dem ebenfalls der Feldzug von 1829 beschrieben werde und in dem sein eigener, Puškins, Text genannt und als Satire bezeichnet werde. Von dieser Behauptung distanziert sich *Puškin* deutlich. Das Vorwort ist zweifellos als Teil der (fiktiven) Reiseerzählung zu lesen. *Puškin* betont zwar am Ende des Vorwortes, dass es sich bei dem folgenden Text um seine Reiseaufzeichnungen handele, und dass darin alles enthalten sei, was er über den Feldzug geschrieben habe (vgl. S. 444). Wie oben bereits erwähnt, haben die textkritischen Studien allerdings gezeigt – darüber herrscht weitgehend Einigkeit –, dass der Verfasser das Reisetagebuch von 1829, in einem zeitlichen Abstand von etwa fünf Jahren, in hohem Maße umgearbeitet hatte, bevor er 1836 das *Putešestvie* publizierte. Auch im Kontext des gesamten Textes kann das Vorwort, mit dem eine weitere Erzählebene eingeführt wird, zweifellos als Teil des ironischen, dekonstruktiven Spiels mit den Kategorien „authentisch“ – vs. „nicht authentisch“, „eigener“ vs. „fremder Blick“ verstanden werden. Die Position des Ichs ist dabei kaum eindeutig festzulegen, was mit der Inszenierung des reisenden Erzähler-Ichs korrespondiert, dessen Identität sich einer eindeutigen Bestimmung entzieht.⁶³⁷

Ähnlich wie im Vorwort Fremd- und Selbstwahrnehmung differieren, so enthalten auch die folgenden Kapitel Episoden, welche die Identität des reisenden Erzählers, konfrontiert mit dem fremden Blick auf seine Person, destabilisieren bzw. eine konkrete Missinterpretation der Identität des Reisenden liefern.⁶³⁸

So erwähnt der Erzähler bereits zu Beginn des ersten Kapitels, während seines Besuchs bei Ermolov, dem ehemaligen Oberbefehlshaber im Kaukasus, dieser habe sich nicht mehr an den vollen Namen seines Gastes erinnern können (vgl. S. 446). Abgesehen davon, dass dies – sofern der Besuch tatsächlich stattgefunden hat – angesichts der Prominenz Puškins eher unwahrscheinlich ist, kann die thematisierte Unvollständigkeit des Namens auf einer übertragenen Ebene gedeutet werden. Demnach würde sich schon zu Beginn der Reise ankündigen, dass die fremden Blicke die Identität des Erzähler-Ichs

⁶³⁷ Darüber hinaus wird durch den für dieses Vorwort maßgeblichen intertextuellen Bezug zu Fontaniers Orientreisebericht bereits an dieser Stelle der dichte mediale Raum thematisiert, in dem Puškins eigene Reiseerzählung zu verorten ist (s. zum Aspekt der Intertextualität den Abschnitt IV.2.6.4 *Alterität in medialen Versatzstücken* in der vorliegenden Arbeit).

⁶³⁸ Die Unbestimmtheit des Ich-Erzählers interpretiert Frenkel Greenleaf im Rahmen von Victor Turners Konzept des liminalen Raums, des Übergangsraums, das aus dessen Analyse der Passagenriten hervorgegangen ist (vgl. Frenkel Greenleaf, a.a.O., [1991], S. 941f.). Ich setze in meiner nicht gegensätzlichen Lesart den Akzent auf das (dekonstruktive) Verwerfen eines homogenen, männlichen Subjekt-Begriffes.

nicht erfassen, destabilisieren oder missdeuten. Die Repräsentation des Ichs als inkohärent durch die Blicke der Anderen zieht sich leitmotivisch durch den Text.

So vermutet der Erzähler auf seiner weiteren Reise, dass der Türke, der ihn auf dem Weg nach Kars begleitet, ihn für einen „Ausländer“ halte („Казалось [...] по платью принимал меня за иностранца“ [S. 463f.] – „Es schien, [...] er hielt mich der Kleidung nach für einen Ausländer“), da er Russen nur in Uniform kenne. Zum einen kommt in der Bemerkung ein imperialistischer Blick zum Ausdruck, der das eroberte Territorium selbstverständlich als „Eigenes“ vereinnahmt. Zum anderen suggeriert diese Vermutung eine Verunsicherung des Ichs: Seine Identität wird in der Fremde offenbar nicht eindeutig erkannt. Einen komischen Akzent erhält diese Sequenz dadurch, dass das Erzähler-Ich konstatiert, sein Begleiter plaudere den ganzen Weg über auf Türkisch, und er vermute, dass sein Weggefährte über die Russen herziehe (vgl. S. 463).

Von einer Fehlinterpretation seiner Identität geht der Erzähler auch aus, als er sich beim russischen Heer aufhält: Einige der gefangenen Türken winken ihn heran, da sie ihn, so seine Vermutung, für einen Arzt hielten und um Hilfe baten (vgl. S. 471). Eine ähnliche, hier deutlich mit Komik versehene Situation widerfährt dem Reisenden auf seinem Spaziergang durch Erzurum, als Türken ihn heranzurufen und ihm die Zunge herausstrecken, woraufhin der Erzähler verärgert und abwertend reagiert:

Когда гулял по городу, турки подзывали меня и показывали мне язык. (Они принимают всякого франка за лекаря). Это мне надоело, я готов был отвечать им тем же. (S. 479)

Als ich durch die Stadt spazierte, riefen mich Türken herbei und zeigten mir die Zunge. (Sie halten jeden Franken⁶³⁹ für einen Arzt). Das wurde mir lästig, ich wäre bereit gewesen, ihnen auf dieselbe Weise zu antworten.

Legen diese Episoden nahe, dass sich das Subjekt durch „Anrufung“ konstituiert, so stellen sie im gleichen Zuge plakativ heraus, dass es sich bei den von außen herangetragenen Identitätsbehauptungen um Fehlzuschreibungen handelt. Wie zu Beginn des Abschnitts verdeutlicht wurde, wird den Missdeutungen der Anderen wiederum keine kohärente, eindeutige Identität, die der Selbstwahrnehmung des Erzählers entspringt, entgegengesetzt. Ein originäres Selbst wird somit konsequent verweigert; stattdessen zerlegt der Text Identität, ohne etwas organisches Neues zu konstruieren und – so ließe

⁶³⁹ Nach Urban handelt es sich dabei um eine türkische Bezeichnung für „Europäer“ (vgl. hierzu die Anmerkung des Herausgebers in: Puškin, a.a.O., [1998], S. 114).

sich im Sprachgebrauch der Subjektkritik deuten – stellt Identität als Serie performativer Akte heraus, hinter denen sich keine Essenz verbirgt.

IV.2.6.3 Mimikry, Ähnlichkeit von Ich und Anderem, hybrider Raum

Wie im theoretischen Teil erläutert, tendieren nach Bhabha koloniale Diskurse, welche die Identität des Kolonisators konstruieren und stabilisieren, zu Kohärenz; zugleich ist jedoch ihr eigenes Unterlaufen in diesen Diskursen selbst angelegt. Meiner Meinung nach – in der ich der Sichtweise Butlers in Bezug auf das Verhandeln von Geschlechtsidentitäten folge – können performative Akte zum einen Identitätsbehauptungen affirmieren und ihren Konstruktcharakter verschleiern, zum anderen können sie dekonstruktiv eingesetzt werden und Identitäten in ihrem performativen Charakter entlarven. Wie im obigen Abschnitt anhand der Inszenierung der Identität(en) des Erzähler-Ichs verdeutlicht wurde, unterminiert Puškins Text die Konstruktion einer (maskulin konnotierten) homogenen Identität konsequent. Auf die von einem kolonialen Blick geprägten Repräsentationen, die oben bereits teilweise thematisiert wurden, ist nun der Fokus zu richten. Im Folgenden wird anhand einiger Episoden zu zeigen sein, dass das *Putešestvie* koloniale Diskurse in ihrer Inkohärenz zur Schau stellt und Effekte inszeniert, die subversiv auf die Identität des Erzählers, als Repräsentant der kolonisierenden Macht, zurückwirken.

So artikuliert der Reisende beispielsweise eine koloniale Überlegenheitsgeste, als ein Offizier in Kars von ihm ein schriftliches Dokument fordert, das ihm erlaubt, zum russischen Heer zu stoßen. Der Erzähler hält es aufgrund der „asiatischen Gesichtszüge“ des Mannes („Судя по азиатским чертам его лица“ [S. 465] – „Nach seinen asiatischen Gesichtszügen zu urteilen“) nicht für notwendig, sich die Mühe zu machen, dieses Dokument herauszusuchen. Stattdessen zückt er das erstbeste Blatt aus seiner Tasche, das ihm in die Finger kommt. Dabei handelt es sich um seine Epistel an eine Kalmückin, (womit ein intertextueller Bezug zu Puškins *Kalmyčke* [An die Kalmückin] von 1830 aufgerufen wird), was sein Gegenüber ohne Umstände akzeptiert. Bestätigt diese Sequenz zwar einerseits den Reisenden in seinem Vorurteil, so repräsentiert sie doch zugleich, dass sein eigenes (orientalistisches) Gedicht seine Bedeutung, die es als Zeichen im russischen Kulturraum trägt, in diesem Raum verliert. Die ihm bekannte Einheit von Signifikant und Signifikat scheint hier nicht mehr gegeben zu sein.

Lässt der Erzähler diese Episode kommentarlos stehen, so artikuliert er die verstörende Wirkung, welche die Begegnung mit dem persischen Hofdichter unweit des Kasbek in ihm auslöst:

Я с помощью переводчика, начал было высокопарное восточное приветствие; но как же мне стало совестно, когда Фазил-Хан отвечал на мою неуместную затейливость простою, умной учтивостию порядочного человека! ,Он надеялся увидеть меня в Петербурге; он жалел, что знакомство наше будет не продолжительное и проч.’ Со стыдом принужден я был оставить важно-шутливый тон, и съехать на обыкновенные европейские фразы. Вот урок нашей русской насмешливости. (S. 452f.)

Ich hatte mit Hilfe eines Dolmetschers zu einer schwülstigen orientalischen Begrüßungsrede angesetzt; aber wie peinlich wurde es mir, als Fazil-Chan auf meine unangebrachte Schnörkelei mit der einfachen, klugen Höflichkeit eines anständigen Menschen antwortete! ,Er habe gehofft, mich in Petersburg zu sehen; er bedauere, dass unsere Bekanntschaft nur von kurzer Dauer sein werde usw.’ Beschämt sah ich mich gezwungen, den wichtigtuersich-scherzhaften Ton aufzugeben und auf gewöhnliche europäische Phrasen herabzusteigen. Welch eine Lektion für unsere russische Spottlust.

Zwar handelt es sich bei Fazil-Chan um keinen faktisch Kolonisierten; dennoch lässt sich die Bhabha'sche Figur der Mimikry auf diese Sequenz anwenden. So inszeniert der Text eine Begegnung, in der sich der „Anderer“ der Identität, mit der sich das Erzähler-Ich identifiziert, annähert, diese wiederholt, imitiert. Für den Erzähler bleibt dabei eine Differenz bestehen: Er hatte den persischen Dichter eindeutig für einen „Orientalen“ gehalten. Im Laufe der Begegnung wird er mit einer Doppelung konfrontiert, dem hybridisierten „Eigenen“, was zugleich nahelegt, dass keine Essenz hinter dieser „europäischen“ Identität existiere, sondern vorführt, dass sie performativ erzeugt ist. Der zunächst an den Tag gelegte Spott des Reisenden wird durch diese Imitation Fazil-Chans (nachdem der Russe den „Orientalen“ imitiert hatte) gebrochen und geht über in ein Gefühl der Scham. Die koloniale Überlegenheit des Ich-Erzählers löst sich auf, womit zugleich die Ambivalenz kolonialer Identität suggeriert wird.

Eine weitere Sequenz stellt die Ambivalenz kolonialer Identität, die nach Bhabha sowohl vom Verlangen nach als auch von der Furcht vor dem „Anderen“ geprägt ist, zur Schau. So begibt sich der Erzähler nach der Einnahme Erzurums aus der Stadt zurück ins russische Lager und begegnet einem der gefangen genommenen Paschas, der, mit dem Blick auf den Frack seines Gegenübers, fragt, wer er sei. Der ebenfalls anwesende Puščin

– die lautliche Nähe der Namen „Puščin“ und „Puškin“ kündigt eine abweichende Doppelung des Dichter-Ichs bereits an – habe ihm, *Puškin*, den Titel eines Poeten verliehen. Daraufhin begrüßt der Paša *Puškin* schätzend und bezeichnet ihn als Bruder des Derwischs: ein Mensch ohne Vaterland und ohne materielle Güter, jedoch von geistigem Reichtum gesegnet. Diese vom Erzähler für „orientalisch“ gehaltene Begrüßung, die ihn zugleich anerkennt, nimmt *Puškin* wohlwollend an. Doch dann tritt er aus dem Zelt heraus und trifft auf den Derwisch, als dessen Bruder er identifiziert wurde:

Выходя из его палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке и с мехом (outré) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали.

(S. 476)

Als ich aus seinem Zelt heraustrat, sah ich einen jungen Mann, halbnackt, mit einer Schaffellmütze, einem Knüppel in der Hand und einem Fell (outré) über den Schultern. Er schrie aus vollem Halse. Man sagte mir, das sei mein Bruder der Derwisch, der gekommen war, um die Sieger zu begrüßen. Mit Mühe gelang es, ihn zu verjagen.

Der Text legt nahe, dass das Erzähler-Ich wie in einem Zerrspiegel mit seinem eigenem „Anderen“ bzw. seiner eigenen Fremdheit konfrontiert wird, nach der ihm zuvor verlangt hatte. Die Episode suggeriert darüber hinaus – so eine mögliche Lesart im Sinne Bhabhas – eine erschreckende Ähnlichkeit von „Ich“ und „Anderem“, die in einer Abwehrreaktion – der Beschreibung des Derwischs als primitiven Schreihals, der zu verscheuchen ist – verleugnet werden muss.

Der Erzähler inszeniert sich somit als Reisender, der sich wie einem Zwischenraum bewegt, in dem weder Identität noch Alterität feste Bezugspunkte bieten und sich gegenseitig zu überlagern scheinen. Damit korrespondiert auch seine Wahrnehmung von geografischen Grenzen.⁶⁴⁰ Zwar scheint die Grenze mitunter deutlich vorhanden zu sein,⁶⁴¹ jedoch rückt sie zuweilen auch wie ein Schatten fort, sobald sich das Ich ihr annähert:

⁶⁴⁰ Vgl. zur Inszenierung der Grenzen, die nach Frenkel Greenleaf zentral sind in *Putešestvie*, und immer wieder die Grenzlosigkeit zum Vorschein bringen: Frenkel Greenleaf, a.a.O., (1991), S. 940, 949f.

⁶⁴¹ S. beispielsweise folgende Beschreibung: „Переход от Европы к Азии делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, [...]“ (S. 446) – „Der Übergang von Europa nach Asien wird mit jeder Stunde spürbarer: die Wälder verschwinden, [...]“. S. zu dieser Passage außerdem den folgenden Abschnitt der vorliegenden Untersuchung.

Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; [...]. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России. (S. 463)

Noch nie hatte ich ein fremdes Land gesehen. Die Grenze hatte für mich irgendetwas Geheimnisvolles; [...]. Heiter ritt ich in den ersehnten Fluss hinein, und mein gutes Pferd trug mich ans türkische Ufer hinaus. Aber dieses Ufer war bereits erobert: ich befand mich noch immer in Russland.

Identität, Alterität und Grenzen – so führt der Text vor – entziehen sich somit einer Fixierung. Das Oszillieren der Grenzen zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ erweise sich, so lauten Ergebnisse der Gender Studies im Kontext des Postcolonialism, zudem als ein Merkmal, das Reisetexte von Schriftstellerinnen auszeichne, was maßgeblich auf die Erfahrungen der Autorinnen als „Andere“ in der eigenen Gesellschaft zurückgeführt wird.⁶⁴² Eben dieses Charakteristikum findet sich, so konnte gezeigt werden, auch in Puškins Text.

IV.2.6.4 Alterität in medialen Versatzstücken

Die zahlreichen intertextuellen und intermedialen Bezüge⁶⁴³ – auf einige wurde in Abschnitt IV.2.6.2 bereits aus einer anderen Perspektive eingegangen – sind im *Putešestvie* augenscheinlich. Intertextualität kann generell als ein gängiges Verfahren in der Reiseliteratur gesehen werden, mit Hilfe dessen die eigene Reise kulturell kontextualisiert und die Semantisierung bereits bereister und vertexteter Räume fortgeschrieben wird.⁶⁴⁴ Die Funktion der Intertextualität in *Putešestvie v Arzrum* geht darüber allerdings weit hinaus

⁶⁴² S. hierzu obigen Abschnitt IV.2.6.1 *Der/die in die Fremde Reisende*.

⁶⁴³ Der Begriff „Intermedialität“ wird hier im Sinne „verdeckter intermedialer Bezüge“ verwendet, als intermediale Thematisierung. Auf Puškins Werk bezogen bedeutet dies, dass die für das Medium Literatur üblichen Zeichen (die Schrift bzw. der Text) benutzt werden, um mit Hilfe dieser Zeichen auf ein anderes Medium, hier das Bild, zu referieren. Dies steht im Unterschied zur „manifesten Intermedialität“, bei der die Zeichen mindestens zweier Medien in einem Werk verwendet werden, wie z.B. Musik und Text im Kunstlied (vgl. zu diesen sowie zu weiteren Differenzierungen in Bezug auf den Intermedialitäts-Begriff: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, a.a.O., S. 296f.).

⁶⁴⁴ Wie bereits erwähnt zeigt Said dies für die Orientliteratur, indem er den intertextuellen Selbstbezug herausarbeitet.

bzw. zielt maßgeblich in die entgegengesetzte Richtung, ins Vorführen sowie z.T. ins Zerlegen und Zersetzen von medialen Repräsentationen.⁶⁴⁵

Der Erzähler flicht in seine Rede immer wieder ex- und implizite, z.T. auch autointer-textuelle, Text- und Bildzitate ein, Hinweise auf Schriftsteller sowie Aussagen von Bekannten bzw. Informationen vom Hörensagen. Insbesondere im längeren ersten Kapitel, das mit dem Besuch bei Ermolov in Orel beginnt und der Ankunft in Tiflis abschließt, scheinen diese Zitate, zumindest stellenweise, nahezu als Versatzstücke angeordnet zu sein, so dass Anklänge an die Collage bzw. Montage nicht ganz von der Hand zu weisen sind.⁶⁴⁶ Die zitierten kulturellen Prätexte und die damit zusammenhängenden Diskurse werden zudem häufig konterkariert bzw. parodiert. Diese Verfremdungstechnik stellt zum einen heraus, dass die Reise des Ichs in einem bereits dicht besetzten medialen Raum zu verorten ist.⁶⁴⁷ Zum anderen führt der Text Repräsentationen als solche vor; er inszeniert somit eine ästhetische Differenz zum Beschriebenen und hebt den Konstruktcharakter von Literatur bzw. von Repräsentationen im Allgemeinen hervor.

Dieser Einsatz von intertextuellen bzw. intermedialen Bezügen ist im Folgenden anhand einiger Beispiele zu veranschaulichen. So gebärdet sich der Erzähler im ersten Kapitel als sachlicher Reiseschriftsteller, indem er die Entfernung der Darjal-Schlucht von Lars angibt. In nüchternem Stil beschreibt er knapp die Felswände der Schlucht, fügt ein auf diese Schlucht bezogenes poetisches Textzitat ein, angeblich das eines Reiseschriftstellers, und eröffnet anschließend einen intermedialen Bezug, indem er die Wasserstrahlen des Terek mit der Darstellung in *Die Entführung des Ganymed* von Rembrandt vergleicht. Nach einer kurzen weiteren Landschaftsbeschreibung folgt eine Belehrung über die Herkunft des Namens „Darjal“ und ein Hinweis, in welchen Werken man sich genauer über diesen Ort informieren könne:

⁶⁴⁵ Vgl. zur Intertextualität in der („traditionellen“) Reiseliteratur und in *Putešestvie* auch: Grob, a.a.O., S. 223f. Grobs These von der Sinnverweigerung in Puškins Text ist überzeugend. Herauszuarbeiten sind darüber hinaus die dekonstruktiven Verfahren, das Zersetzen von Identität und Alterität im kolonialen Kontext.

⁶⁴⁶ Ich spreche deshalb von „Anklängen“, weil die „Zitate“, die Partikel nicht tatsächlich unvermittelt aneinandergereiht sind, nicht heterogen bleiben und zudem nicht den gesamten Text dominieren.

⁶⁴⁷ Vgl. hierzu auch im Kontext des Orientalismus-Diskurses: Frenkel Greenleaf, a.a.O., (1991), S. 948.

В семи верстах от Ларса находится Дариальский пост. Ущелье носит то же имя. Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но кажется чувствуешь тесноту. Клочок неба, как лента, синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высотый мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе. В иных местах Терек подмывает самую подошву скал, и на дороге, в виде плотины, навалены камень. [...] Против Дариала на крутой скале видны развалины крепости. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария, давшая имя свое ущелию: сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота. По свидетельству Плиния, Кавказские врата, ошибочно называемые Каспийскими, находились здесь. Ущелье замкнуто было настоящими воротами, деревянными, окованными железом. Под ними, пишет Плиний, течет река Дириодорис. Тут была воздвигнута и крепость для удержания набегов диких племен; и проч. Смотрите путешествие графа И. Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы. (S. 451f.)

Sieben Verst von Lars entfernt befindet sich der Posten von Darjal. Die Schlucht trägt den selben Namen. Die Felsen stehen zu beiden Seiten wie parallele Mauern. Hier ist es so eng, so eng, schreibt ein Reisender, dass man die Enge nicht nur sieht, sondern sie zu spüren meint. Ein Fetzen Himmel schimmert blau, wie ein Band, über Ihrem Kopf. Die Bäche, die von der Bergeshöhe in seichten und zerspritzten Strahlen herunterfielen, erinnerten mich an die Entführung des Ganymed, das sonderbare Bild Rembrandts. Zudem ist die Schlucht auch ganz nach seinem Geschmack erleuchtet. An manchen Stellen unterspült der Terek die Sohlen der Felsen, und längs des Wegs sind, gleich einem Wehr, Steine aufgetürmt. [...] Gegenüber dem Darjal sind auf einem steilen Felsen die Ruinen einer Festung sichtbar. Die Überlieferung besagt, in ihr habe sich irgendeine Zarin Darija versteckt, die der Schlucht ihren Namen gegeben habe: ein Märchen. Darjal bedeutet im Altpersischen Tor. Nach dem Zeugnis des Plinius befand sich hier das Kaukasische Tor, irrtümlich das Kaspische genannt. Die Schlucht war durch ein echtes Tor, ein hölzernes, eisenbeschlagenes, versperrt. Unter ihm, schreibt Plinius, fließt der Fluss Diriodoris. Hier war auch eine Festung erbaut worden zur Abwehr der Überfälle wilder Stämme; usw. Schauen Sie in der Reise des Grafen J. Potocki nach, dessen gelehrte Forschungen ebenso unterhaltend sind wie seine spanischen Romane.

Der Textausschnitt verdeutlicht, dass die Erzählerfigur das Zitat des „Reisenden“ nicht nur ausdrücklich als solches herausstellt, sondern es zudem mit seinen eigenen Worten kontrastiert, die (an dieser Stelle) von einem sachlichen Stil und kurzen Sätzen geprägt sind. Das Zitat des „Reiseschriftstellers“, ist demgegenüber deutlich poetisiert durch den Parallelismus, den Klimax („что не только видишь, но кажется чувствуешь тесноту“

– „dass man die Enge nicht nur sieht, sondern sie zu spüren meint“), den Vergleich („Клочок неба, как лента“ – „Ein Fetzen Himmel, wie ein Band“) und die rhythmisierte Sprache. Durch dieses Zitat, den Vergleich mit dem Gemälde Rembrandts, auf dem eine Figur aus den antiken Sagen dargestellt ist, die als gelehrte stilisierte Information über die „eigentliche“ Herkunft des Namens „Darjal“-Schlucht, sowie den Rat, bei Jan Potocki (1761-1815), dem Forschungsreisenden und Schriftsteller, nachzuschauen, wird offensichtlich der literarische „Orient“ parodiert, der in hohem Maße vom intertextuellen Selbstbezug geprägt ist.⁶⁴⁸ Auch das Integrieren von Motiven oder Figuren aus der Antike in die „orientalischen“ Landschaften wurde als ein charakteristischer Zug orientalistischer Literatur herausgearbeitet, womit der bereiste, als tot und stumm konzipierte Raum quasi belebt und letztlich als Ureigenes ausgegeben wird. Der parodistische Effekt wird insbesondere mit dem Vergleich der Wasserstrahlen des Tereks mit dem Urinstrahl Ganymeds auf dem Gemälde Rembrandts erzeugt.

Das Parodieren der literarischen Orientreise erweist sich jedoch nur als ein Effekt, der durch die Verkettung von Zitaten und den (z.T. damit kontrastierenden) eigenen Beschreibungen des Erzählers erzielt wird. Darüber hinaus stellen die intertextuellen und insbesondere die intermedialen Bezüge den Konstruktcharakter von künstlerischen Darstellungen heraus und verweisen somit auf die ästhetische Illusion. Der Text inszeniert somit eine Differenz zwischen dem bereisten Raum und der Darstellung dieses Raumes, wobei Letzteres deutlich dominiert. Die oben zitierte Textpassage verdeutlicht dies beispielsweise in der Bemerkung des Erzählers, die Perspektive des Malers einnehmend, dass die Schlucht gänzlich nach dem Geschmack Rembrandts beleuchtet gewesen sei („К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе.“ [S. 451] – „Zudem ist die Schlucht auch ganz nach seinem Geschmack erleuchtet.“). Das Erzähler-Ich betrachtet demnach die Schlucht in erster Linie als Objekt, das künstlerisch gestaltet werden kann und vermittelt nahezu den Eindruck, dass es sich um eine Kulisse handele, die zu diesem Zweck präpariert sei.

Ich möchte an dieser Stelle nochmals an Puškins Verspoem *Kavkazskij plennik* erinnern, in dem, wie in Abschnitt IV.2.1 erläutert, mittels bestimmter Metaphern und Vergleiche stellenweise ebenfalls der (Ab-)Bildcharakter der Repräsentationen suggeriert wird und eine ästhetische Distanz bzw. Differenz zur Alterität angedeutet wird. Während diese Tendenz in dem Poem von 1821/1822 eher punktuell angelegt ist, scheint das Verfahren in *Putešestvie* deutlich erweitert und radikalisiert zu sein.

⁶⁴⁸ Vgl. hierzu auch ebd., S. 951.

Weitere intermediale Bezüge bekräftigen das Verfahren, das Dargestellte als Abbild erscheinen zu lassen und mit den Kategorien „authentisch“ vs. „fiktional“ subversiv zu spielen. Bereits zu Beginn des ersten Kapitels, das den Besuch bei Ermolov schildert, wird der ehemalige militärische Oberbefehlshaber im Kaukasus mit dessen Portrait-Darstellungen verglichen:

Ермолов принял меня с обыкновенной своей любезностью. С первого взгляда я не нашел в нем ни малейшего сходства с его портретами, писанными обыкновенно профилем. Лицо круглое, огненные, серые глаза, седые волосы дыбом. Голова тигра на Геркулесовом торсе. Улыбка не приятная, потому что не естественна. Когда же он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтической портрет писанный Довом. (S. 445)

Ermolov empfing mich mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit. Auf den ersten Blick fand ich an ihm nicht die geringste Ähnlichkeit mit seinen Portraits, die ihn gewöhnlich im Profil zeigten. Rundes Gesicht, feurige, graue Augen, das weiße Haar zu Berge stehend. Der Kopf eines Tigers auf dem Torso eines Herkules. Das Lächeln ist unangenehm, weil es nicht natürlich ist. Wenn er aber nachdenklich wird und sich verfinstert, dann wird er schön und erinnert auffallend an das poetische Portrait, das Dawe gemalt hat.

Ermolov wird hier augenscheinlich in erster Linie vor der Folie der Portraits beschrieben, die von ihm angefertigt wurden. Zunächst erkennt der Erzähler keine Ähnlichkeit mit den künstlerischen Darstellungen; dabei erscheint ihm das aktuelle Lächeln seines Gegenübers als „unnatürlich“ („не естественна“ [S. 445]). Den seinerzeit gängigen Beinamen „der Löwe“⁶⁴⁹ abweichend aufnehmend, wird der Kopf des Gesprächspartners mit dem eines Tigers verglichen. Letztlich meint der Erzähler doch eine treffende Ähnlichkeit Ermolovs mit dessen Portrait von dem britischen Maler George Dawe zu erkennen, bezeichnet ihn als „schön“ und suggeriert damit zugleich, dass er nun nicht mehr „unnatürlich“ wirkt.

Der Erzähler steuert seine Wahrnehmung demnach durch die ihm bekannten Gemälde und erzielt durch diese intermedialen Bezüge, die angedeutete ekphrastische Rede einen Verfremdungseffekt in der Beschreibung seines aktuellen Gegenübers. Die changierende Haltung des Erzählers, was die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Bilder im Vergleich zum aktuell anwesenden Ermolov betrifft, inszeniert somit einen Raum der Differenz, in

⁶⁴⁹ Vgl. hierzu die Anmerkung von Urban in: Puškin, a.a.O., (1998), S. 99.

dem „authentisch“ – „nicht-authentisch“ kaum mehr bestimmbar sind, wobei der Erzähler genau diesen Effekt vorführt und herausstellt.

Auch in den Reiseeindrücken im Anschluss an den Besuch bei dem ehemaligen Oberbefehlshaber, auf dem Weg von Novočerkask nach Tiflis, werden intertextuelle und intermediale Bezüge verfremdend eingesetzt. So heißt es:

Переход от Европы к Азии делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет и являет большую силу растительности; показываются птицы неведомые в наших лесах; орлы сидят на кочках, означающих большую дорогу, как будто на страже, и гордо смотрят на путешественника; по тучным пастбищам

Кобылиц неукротимых
Гордо бродят табуны.

Калмыки располагаются около станционных хат. У кибиток их пасутся их уродливые, косматые кони, знакомые вам по прекрасным рисункам Орловского. (S. 446)

Der Übergang von Europa nach Asien wird mit jeder Stunde spürbarer: die Wälder verschwinden, die Hügel flachen ab, das Gras wird dichter und von kräftigerem Wuchs; es tauchen Vögel auf, die in unseren Wäldern unbekannt sind; auf den Erdhügeln, welche die große Straße markieren, sitzen Adler, wie auf der Wacht, und betrachten stolz den Reisenden; auf den saftigen Weiden

Der ungezähmten Stuten
Herden streifen stolz.

Kalmücken lagern um die Hütten der Poststationen. Um ihre Kibitken weiden ihre scheußlichen, zottigen Pferde, die Ihnen durch die schönen Zeichnungen Orlovskijs bekannt sind.

Das Erzähler-Ich schreibt sich zunächst in den Diskurs um den Kaukasus als das „Andere“ Europas ein. Durch die leichte Rhythmisierung der Sprache, den Vergleich der Adler mit „Wachen“ sowie der Anthropomorphisierung dieser Adler als stolz nimmt er gängige Muster der Kaukasus-Literatur auf, mit denen dieser andere Raum als fremder, majestätischer und faszinierender Naturraum konzipiert ist. Dieser Modus wird zunächst durch das eingefügte lyrische Zitat⁶⁵⁰ über die unzähmbaren und stolzen Stuten affirmiert, mit dem nächsten, kontrastierenden Absatz über die „scheußlichen, zottigen Pferde“ („уродливые, косматые кони“) der Kalmücken jedoch deutlich konterkariert. Der inhaltliche Kontrast wird auf formaler Ebene durch den abrupten Übergang zu einem nicht rhythmisierten, nicht dichten Sprachstil untermauert. Der Hinweis auf die „schönen

⁶⁵⁰ Die Verse stammen aus der letzten Strophe des Gedichts *Petr Velikij v Ostrogožske* (1823; Peter der Große in Ostrogožsk) von K. F. Ryleev, das von der Einnahme Azovs 1696 unter Peter I. handelt.

Zeichnungen Orlovskijs“ kontrastiert nochmals mit den Pferden, die der Erzähler als unansehnlich wahrnimmt.⁶⁵¹ Allerdings ist dieser Kontrast wiederum als ironisch zu lesen, da, so wird nahegelegt, auch Orlovskij zottige, unansehnliche Pferde gezeichnet hat. Der Erzähler verdeutlicht somit auch in dieser Sequenz, dass seine Wahrnehmung und Darstellung des Raums im Kontext von ihm bekannten Abbildern zu verorten ist.⁶⁵²

IV.2.6.5 Zusammenfassung

Die Identität des reisenden Ichs alterniert in *Putešestvie v Arzrum* kontinuierlich zwischen der des Abenteurers bzw. des Entdeckers, des reisenden Poeten und der des sachlichen Reiseschriftstellers. Dabei werden mit diesen Identitäten verbundene Diskurse aufgenommen, die teils affirmiert und teils konterkariert bzw. dekonstruiert werden. Das Erzähler-Ich lässt keine zielgerichtete, organische Entwicklung erkennen und erteilt somit auch der mit Männlichkeit konnotierten Subjektposition der prototypischen literarischen Figuren eine Absage. Auch die inszenierten „fremden Blicke“ auf den Reisenden unterminieren die Vorstellung einer homogenen Identität und vervielfältigen das Ich auf entstellende Weise, machen es unkenntlich. Zum einen erteilt der Entwurf einer mehrfach codierten, sich einer eindeutigen Definition entziehenden Identität des Erzähler-Ichs der Idee eines kohärenten, definierbaren Subjekts sowie auch der einer organischen Autogenese während der Reise eine eindeutige Absage. Zum anderen stellt der Text heraus, dass Identitäten performativ erzeugt werden und verweigert eine „originäre“ Identität hinter diesen performativen Akten. Damit korrespondierend bedient die Erzählerfigur darüber hinaus nicht das Konzept von Männlichkeit, einer als

⁶⁵¹ In den *Reiseaufzeichnungen des Jahres 1829 (Putevye zapiski 1829 g.)* ist zwar auch schon das Zitat von Ryleev enthalten, der Übergang zu den „zottigen Pferden“ der Kalmücken ist jedoch bei Weitem (auch stilistisch) nicht so abrupt (vgl. Puškin, *Putevye zapiski*, a.a.O., S. 1028). Für das *Putešestvie* hat Puškin offensichtlich den Kontrast herausgearbeitet.

⁶⁵² An diese Sequenz schließt die in der Sekundärliteratur häufig zitierte Episode an, in welcher der Erzähler seine Begegnung mit der jungen Kalmückin schildert und einen intertextuellen Bezug zu Puškins Gedicht *Kalmyčke* (1830; An die Kalmückin) eröffnet. Die romantisch und orientalistisch geprägte Erwartung, dass eine schöne, wilde Exotin sich dem fremden Reisenden leidenschaftlich hingibt und ihm ohne soziale Konsequenzen erotische Genüsse verschafft, wird hier deutlich durch die schnell nachlassende Begeisterung des Erzählers für die Kalmückin und die ihm angebotenen Speisen gebrochen. Diese Sequenz ist zudem als inhaltlicher Parallelismus zu der vorigen zu sehen: Das romantisch geprägte (und gebrochene) Bild der stolzen, wilden Pferde ist parallel zu dem romantisch geprägten (und gebrochenen) Bild der schönen, leidenschaftlichen Exotin angeordnet. (Auf die Parallelisierung von Exotinnen und Pferden in der Kaukasus-Literatur der Romantik wurde in der Sekundärliteratur bereits häufig hingewiesen). Dieser Parallelismus zeugt einmal mehr von der hochgradig ausgeklügelten Verkettung von Episoden und intertextuellen Bezügen in *Putešestvie v Arzrum*.

einheitlich, bestimmbar, homogen gedachten Geschlechtsidentität. Dies wird insbesondere deutlich durch die aufgerufenen prototypischen literarischen Schablonen des reisenden Dichters und des Abenteurers bzw. Entdeckers, des Mannes, der in die Fremde muss, um die Mission seiner Selbstsuche bzw. Subjektkonstitution zu erfüllen, dessen Identitätsbildung unmittelbar mit dem Konzept von Männlichkeit verbunden ist, hier aber in einem Wechsel von Affirmation und Dekonstruktion verweigert wird.

Anhand weiterer Episoden konnte verdeutlicht werden, dass der Text die Inkohärenz kolonialer Diskurse zur Schau stellt. So inszeniert das Erzähler-Ich Begegnungen, die von Mimikry, von verzerrenden Doppelungen geprägt sind und artikuliert die verstörende Wirkung, die diese Effekte auf seine Identität zurückwerfen. Die koloniale Überlegenheit wird zum Verschwinden gebracht und legt – so kann im Sinne Bhabhas formuliert werden – die Ambivalenz kolonialer Identität nahe. Eine klare Zuordnung von Identität und Alterität scheint kaum mehr möglich zu sein, die Grenze zwischen diesen Polen schwimmt, das Ich artikuliert Episoden, in denen es mit dem hybridisierten „Eigenen“ konfrontiert ist.

Mit dem Zerlegen der Identität des Erzähler-Ichs, dem Vorführen von Identitäten als performativ hergestellt, seinen Identifikationen mit heterogenen Stimmen, die es teils affirmiert, teils dekonstruiert, korrespondiert die Inszenierung des bereisten Raumes als vielstimmig und medial. Darin bestätigt sich einmal mehr das relationale Verhältnis bzw. die Interdependenz von Identität und Alterität. So zerlegen die aneinandergereihten intertextuellen und intermedialen Bezüge den Raum, wobei die Erzählerfigur die kulturellen Prätexte nicht immer, aber häufig parodiert. Der Text fügt die Versatzstücke jedoch nicht zu einem kohärenten, organischen Ganzen neu zusammen, sondern führt die Repräsentationen vielmehr als solche vor, stellt die Effekte des subversiven Spiels mit den Kategorien „authentisch“ – „nicht-authentisch“ heraus und unterläuft letztlich ästhetische Illusion.

IV.2.7 Männliche vs. weibliche Autorschaft?

Nachdem sowohl literarische Werke von Schriftstellern als auch von Schriftstellerinnen eingehend analysiert wurden, sind die Ergebnisse im Hinblick auf die Frage nach dem Verhältnis der Autor/innen/schaft zu den jeweiligen literarischen Repräsentationen zusammenzufassen. Ausgegangen wurde dabei von Studien im Kontext der Postcolonial und Gender Studies, die – wie bereits erläutert – einen problematischen Subjektstatus der Frau, im Unterschied zu jenem des Mannes, in kolonisierenden Gesellschaften hervorheben. Diese Studien setzen allerdings – zumindest implizit – einen homogenen Alteritätsdiskurs in Texten von männlichen Schriftstellern voraus. Gerade dies ist jedoch, so konnten die exemplarischen Analysen der vorliegenden Arbeit zeigen, zu hinterfragen. Die Texte von Rostopčina und Gan eignen sich für diese zusätzliche Gender-orientierte Untersuchungsebene nicht zuletzt deshalb besonders gut, weil damit zwei Schriftstellerinnen in den Blick genommen werden, die aller Wahrscheinlichkeit nach von unterschiedlichen Marginalisierungserfahrungen in der russischen Gesellschaft geprägt waren. Somit sollten pauschalisierende Schlüsse vermieden werden können. Die biografischen Exkurse haben gezeigt, dass Gan vermutlich auf doppelte Weise, als schreibende Frau und als Repräsentantin der „Provinz“, als peripher wahrgenommen wurde, während Rostopčina mit Marginalisierungserfahrungen als schreibende Frau konfrontiert wurde, jedoch insofern als Vertreterin des kulturellen Zentrums gelten kann, als sie ihren Lebensmittelpunkt in St. Petersburg bzw. Moskau hatte und den kulturellen Kreisen dieser Zentren angehörte.

Betrachtet man die Analyseergebnisse zu den Werken dieser zwei Schriftstellerinnen für sich genommen, so ist Folgendes festzuhalten. Rostopčinas lyrische Werke offenbaren einerseits eine starke Sensibilität gegenüber zeitgenössischen Diskursen und stellen diese teilweise als solche heraus. Andererseits werden diese Verfahren wiederum überdeckt von einem stark affirmierenden Gestus. Dies betrifft den Liebesdiskurs in *Él'brus i ja* sowie den russischen nationalen Diskurs in *Nardzan* und *Prosti Kavkaz!* Die Erzählung von Gan kann im Vergleich dazu, wie gezeigt, als radikaler eingeschätzt werden. Möglicherweise konnte sich Gan gerade aus ihrer doppelten Außenseiterinposition heraus um so mehr von homogenisierenden und ontologisierenden Repräsentationen ihrer Zeit distanzieren und diese um so mehr in ihrem Konstruktcharakter erfassen und subversiv unterlaufen.

Somit wird ein Ergebnis, zu dem auch Reina Lewis in *Gendering Orientalism* kommt,⁶⁵³ der Untersuchung westeuropäischer Orientliteratur aus weiblicher Feder, bestätigt: Die von Frauen geschaffenen Repräsentationen können nicht als ein homogener Gegen-diskurs zu jenen von männlichen Schriftstellern gesehen werden. Denn auch Gans und Rostopčinas Kaukasus-Texte weisen heterogene Tendenzen auf.

Berücksichtigt man in diesem Kontext die Analyseergebnisse zu den Kaukasus-Werken von Puškin und Lermontov, so wird deutlich, dass auch die von männlichen Schriftstellern inszenierten Repräsentationen von Vielstimmigkeit geprägt sind, dass die Texte unterschiedliche Modelle von Identitäten und Alteritäten aufnehmen, durchspielen und häufig dekonstruktive Verfahren anwenden.⁶⁵⁴ Auch die mögliche Hypothese, dass in Texten von Frauen in höherem Maße Gender-Konstrukte subversiv unterlaufen werden, als dies in Werken von männlichen Schriftstellern der Fall ist, kann für die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte nicht bestätigt werden. Denn es konnte gezeigt werden, dass beispielsweise Puškin in *Putešestvie v Arzrum* insbesondere auch die Konstruktion eines homogenen, männlich konzipierten Subjekt-Status' zerlegt. Dies kann nicht zuletzt auf die Interdependenz von identitätsbildenden Kategorien zurückgeführt werden.⁶⁵⁵

Der Vergleich zeigt allerdings eine Auffälligkeit. So wird in keinem anderen der untersuchten Kaukasus-Texte eine solch starke Anwendung und Affirmation des „narodnost“-Diskurses sichtbar – des russisch-nationalen Identitätsbildungsmodells – wie in den Gedichten *Nardzan* und *Prosti Kavkaz!* von Rostopčina. Sie schreibt sich demnach gerade nicht in das orientalistische Denkmodell ein, welches das „Andere“ aus dem „Eigenen“ auslagert und mit Männlichkeit konnotiert ist, und befördert dagegen ein als genuin „russisch“ ausgelegtes und mit Weiblichkeit konnotiertes Identitätsbildungsmodell. Das „Weibliche“ wird bei Rostopčina damit zum Vorbild des „Russischen“.

⁶⁵³ Vgl. Lewis, a.a.O., S. 236f.

⁶⁵⁴ Eine Analyse von nicht oder kaum kanonisierten Texten männlicher Schriftsteller hinsichtlich dieser Fragestellung steht allerdings noch aus.

⁶⁵⁵ Der biografische Ansatz müsste dabei sicherlich neben Erfahrungen, die auf das Geschlecht zurückzuführen sind, weitere Aspekte bedenken, wie im Fall Puškins und Lermontovs insbesondere politische Erfahrungen, die Strafversetzung nach Südrussland bzw. die Verbannung in den Kaukasus sowie weitere staatliche Repressionen. Diese Erfahrungen können womöglich ähnliche Textverfahren begünstigt haben wie beispielsweise im Text von Gan.

IV.3 Resümee zu den literarischen Kaukasus-Diskursen der Romantik

Die Diskussion verschiedener theoretischer und methodischer Ansätze im Kontext der Gender und Postcolonial Studies führte in der vorliegenden Arbeit dazu, eine doppelte Strategie in den Textanalysen anzuwenden bzw. mit einem „gespaltenen Blick“ zu arbeiten. Wie im theoretischen Teil erläutert, musste das methodische Vorgehen so angelegt werden, dass sowohl bipolare und essenzialisierende Repräsentationen erfasst werden konnten als auch Heterogenitäten und Instabilitäten von Identitäts- und Alteritätsdiskursen. Es war somit der Balanceakt zu leisten, das Augenmerk auf homogenisierende und ontologisierende Verfahren ebenso zu richten wie auch auf Inkohärenzen, Hybridisierungstendenzen und dekonstruktive Verfahren. Zu diesem Zweck wurden Konzepte der Gender und Postcolonial Studies korreliert und produktiv auf die Analyse der literarischen Kaukasus-Diskurse der Romantik bzw. Spätromantik angewendet.

In Anlehnung an Said und jene Forschungsmethoden, die insbesondere die identitäts- und alteritätsstabilisierenden Verfahren sowie bipolare Repräsentationen fokussieren, waren zunächst jene Diskurse und Denkmodelle der Romantik herauszuschälen, welche das geschlechtlich wie auch kulturell codierte „Eigene“ und „Andere“ in den Kaukasus-Diskursen als homogene Einheiten konstituieren und naturalisieren. Darüber hinaus war, ausgehend von den Konzepten Judith Butlers und Homi K. Bhabhas, nach Repräsentationen zu fragen, die sichtbar machen, dass das Subjekt nicht als homogenes zu denken ist, sondern dass dieses selbst innerhalb eines heterogenen Machtdiskurses zu verorten ist. Der Blick war demnach auch zu öffnen für Repräsentationen, die homogene Konstruktionen von Identitäten und Alteritäten unterminieren, diese in Frage stellen, Vielfalt vermitteln, Diskurse als solche offen legen und Hybridisierungen abbilden.

Somit wurden zunächst jene Repräsentationen in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik fokussiert, die Identitäten und Alteritäten als bipolare Einheiten konstruieren und dazu tendieren, deren Konstruktcharakter zu verschleiern. Wie später gezeigt wurde, treten die verschiedenen Diskurse dabei miteinander in Beziehung; doch zunächst galt es, diese getrennt zu systematisieren, um die jeweiligen Diskurslinien und die damit verbundenen Zuschreibungen herausarbeiten zu können.

So wurden in Abschnitt IV.1.1 literarische Landschaftsdarstellungen analysiert, in denen sich (prä-) romantische Diskurse um ästhetische Kategorien niederschlagen. Diese Natur-Diskurse basieren dabei implizit auf der Opposition „Natur“ vs. „Kultur“. Die Naturästhetik des Erhabenen sowie die Kategorie des „Schönen“, die jeweils geschlechts-

spezifisch codiert sind, standen hierbei im Zentrum des Interesses. Dass sich die entsprechenden Landschaftsdarstellungen stark an jene der Alpenliteratur anlehnen, und somit ein Diskurs, der in einem gänzlich anderen gesellschaftspolitischen Kontext, dem Schweizer Aufklärungsdiskurs, generiert wurde, in die russische Kultur integriert und auf das „Andere“, den Kaukasus, projiziert wurde, haben Studien bereits mehrfach gezeigt. Herauszuarbeiten waren die mit diesen Diskursen verbundenen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen. Darüber hinaus war zu klären, inwiefern diese für die „nationale Identität“ funktionalisiert werden können. Dabei wurde gezeigt, dass die Natur-Diskurse, welche über geografisch ferne Räume geführt werden, für zentrale gesellschaftspolitische Fragen – im Hinblick auf das Geschlechterverhältnis – von Bedeutung sind, da sie zur Ausdifferenzierung und Stabilisierung der „russischen Nation“ nach innen beitragen. So konnte verdeutlicht werden, dass die Landschaftsdarstellungen Vorstellungen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ transportieren, die dem bürgerlichen, komplementären Geschlechterverhältnis entsprechen. Jene Landschaftsdarstellungen, die von der Kategorie des Schönen geprägt sind, artikulieren eine Sehnsucht nach Ganzheit sowie Harmonie und idealisieren Weiblichkeit dabei etwa als rein, unschuldig und von Natur aus schamhaft. Im Unterschied dazu vermittelt der maskulin konnotierte erhabene Kaukasus, der sich insgesamt in der Literatur der Romantik als produktiver erweist, männlich markierte Größe, Stärke und Macht. Dieser Darstellungsmodus ist zudem eng mit der Subjektposition des betrachtenden männlichen Ichs verbunden. So wurde beispielsweise gezeigt, dass das Konzept des Erhabenen zudem mit dem romantischen, männlich codierten Dichterkult verwoben wird. Darüber hinaus wurde verdeutlicht, dass Bildlichkeiten von sich entladenden Naturgewalten, wie etwa Lawinenabgänge oder tosende Ströme, metaphorisch auf die gegen die russische Eroberung rebellierenden männlichen Bergbewohner gelesen werden können, und damit ein Konzept von vitaler, anarchischer, wilder, kraftvoller Männlichkeit transportiert wird, welches auf die „Alterität“, den Kaukasus, angewendet wird. Somit wird über den Kaukasus auch ein Bild von „anderer Männlichkeit“ verhandelt, das die Defizite „eigener“, „russischer Männlichkeit“ zum Ausdruck bringt. Trotz dieser Doppelung von „Maskulinität“ wird die Geschlechter-Differenz der eigenen nationalen Gemeinschaft nicht destabilisiert. Denn der anarchischen, wilden „Maskulinität“ steht die weiblich konnotierte Kategorie des Schönen komplementär gegenüber. Im Kontext dieser Diskurse um ästhetische Kategorien wurde zudem hervorgehoben, dass sich der dominant maskulin konnotierte erhabene Kaukasus

nicht in das Modell „Orientalismus“ nach Said einfügt, demzufolge ein effeminierter „Orient“ mit dem männlich markierten „Eigenen“ kontrastiert.

Letzteres Identitätsbildungsmodell sowie bestimmte Figurentypen, Topoi und Narrative, die insbesondere in kolonialen Kontexten angewendet werden, fokussierte Abschnitt IV.1.2. Ebenso wie jene Diskurse um ästhetische Kategorien in der Kaukasus-Literatur der Romantik weisen auch diese literarischen Orientalisierungen, die Figurentypen der „Wilden“ sowie etwa der „captivity narrative“ starke Einflüsse aus westeuropäischen Literaturen auf. Die Ergebnisse der Forschungsliteratur zu diesen Repräsentationsmustern und Narrativen in der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik wurden systematisiert und auch kritisch hinterfragt, sofern sich Inkonsistenzen bzw. Pauschalisierungen in den Interpretationen abzeichnen.

Dabei wurde veranschaulicht, dass die Konstruktion des „Orients“ maßgeblich auf der Opposition „eigene, maskulin konnotierte, fortgeschrittene, überlegene etc. Kultur“ vs. „andere, feminin markierte, vergangene, unterlegene Kultur“ basiert. Im Unterschied dazu sind die Figurentypen der „Wilden“ eher in einem Naturkontext zu sehen, da sie maßgeblich als Repräsentanten eines „primitiven“ bzw. „ursprünglichen“, „naturverbundenen“ Volkes dargestellt werden. Gleichwohl zeigen sich starke strukturelle Ähnlichkeiten dieser diskursiven Figuren: Sowohl der „Orient“ bzw. der „Orientale“ oder die „Orientalin“ als auch die „Wilden“ fungieren als Projektionsfläche für aus dem „Eigenen“ ausgelagerte Anteile und erscheinen dementsprechend ambivalent (faszinierend-bedrohlich) und relativ flexibel einsetzbar. Dadurch wird spiegelbildlich das „Eigene“ geschärft und stabilisiert, aber z.T. auch kritisch reflektiert, wie z.B. in zivilisationskritischen Anwendungen. Insgesamt aber sind beide Repräsentationsmodi – der „Orient“ bzw. der „Orientale“ oder die „Orientalin“ sowie der „Wilde“ bzw. die „Wilde“ – von einer scharfen Grenzziehung zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ geprägt; sie generieren Gegenfiguren zum zivilisierten, fortschrittlichen, männlichen „Eigenen“, „Russischen“ und zielen letztlich meist darauf, hegemoniale, kolonisatorische Ansprüche zu legitimieren. Wie etwa von Susan Layton gezeigt wurde, wenden russische Kaukasus-Texte den Topos „Orient“ besonders produktiv auf den Raum Georgien an. Die Darstellungen der nordkaukasischen Bergbewohner/innen folgen dagegen tendenziell mehr dem Figurentypus des bzw. der „Wilden“; allerdings wird dabei meist auch deren „islamische Kultur“ akzentuiert. Damit wurde zugleich verdeutlicht, dass sich die Zuschreibungen in der russischen Kaukasus-Literatur durch die Anwendungen unterschiedlicher diskursiver Figuren und Topoi häufig überlagern.

Überdies wurde anhand der Ergebnisse von verschiedenen Studien, die das Gefangenens- bzw. das Opfer-Motiv in Puškins Poem *Kavkazskij plennik* fokussieren, gezeigt, dass die narrativen Strategien nicht notwendigerweise eindeutige, sondern zuweilen auch widersprüchliche Zuschreibungen transportieren. So wurde eine Lesart vorgestellt, die das Augenmerk auf das Motiv des russischen Gefangenen als Opfer der männlichen, „wilden“ Bergbewohner richtet. Diese Konstellation schreibt dem Russen einen Opfer-Status zu: Der „gute“, passive russische Gefangene ist den männlichen, aggressiven, von Natur aus gewalttätigen Bergbewohnern ausgeliefert. Diese Interpretation betont, dass durch die Strategie der Verzerrung der russische Imperialismus legitimiert wird. Die andere Lesart konzentriert sich dagegen auf das Motiv der interkulturellen Liebesverbindung innerhalb des „captive narrative“. Dabei wird unterstrichen, dass die Figur der „schönen Wilden“ dem männlichen Russen zur Identitätsbildung dient und diese Tscherkessin letztlich dem Russen zum Opfer fällt. Das „Anderere“ wird dabei in erster Linie von der weiblichen Figur der Tscherkessin symbolisiert und für die Profilschärfung des dominanten männlichen Russen funktionalisiert. Im Ergebnis werden durch diese Repräsentation, männlicher Russe vs. weibliches „Anderere“, eigene Geschlechterkonstruktionen bestärkt, und das koloniale Herrschaftsverhältnis wird geschlechtlich codiert und somit auch naturalisiert. Zwar arbeiten beide Lesarten letztlich einen imperialistischen Mechanismus heraus, doch fungiert der russische Gefangene in der einen Deutung als Opfer und in der anderen als Täter. Damit kehren sich auch die Zuschreibungen an den Russen um: aktiv vs. passiv, aggressiv vs. demütig, dominant vs. unterlegen. Es wurde somit gezeigt, dass die narrativen Strategien Widersprüchlichkeiten evozieren.

Im Folgenden wurde das Augenmerk auf den Diskurs um „narodnost“ in der russischen Literaturkritik der 1820er Jahre gerichtet (*Exkurs 1: „Narodnost“*). Dabei wurde verdeutlicht, dass das russische nationale Identitätsbildungsmodell nicht kompatibel ist mit dem orientalistischen Denkmodell, welches das weiblich konnotierte „Anderere“ aus dem männlich semantisierten „Eigenen“ auslagert und eine deutliche Grenze zwischen diesen Polen zieht. Fokussiert wurde insbesondere die Frage, wie die eigene nationale Identität im Verhältnis zu den Topoi „Westen“ und „Asien“ sowie im Zusammenhang mit der Bestimmung des Romantischen konstruiert wurde. Hierbei wurden auch die geschlechtsspezifischen Codierungen berücksichtigt. Die diskursanalytischen Ausführungen zeigten, dass die russische kollektive Identität, in Abgrenzung zur Imagination „Westen“, als eine das „Anderere“ aufnehmende, integrierende, als synthetisierende und letztlich universelle

konstruiert wird.⁶⁵⁶ Es wurde verdeutlicht, dass häufig eine orientalisierende Selbstbeschreibung erfolgt und der russischen Identität Wesensmerkmale zugeschrieben werden, die nach dem bürgerlichen, komplementären Geschlechtermodell mit „Weiblichkeit“ konnotiert sind. Dem steht das Denkmodell „Orientalismus“ gegenüber, das über das Abspalten und Ausgrenzen des feminin semantisierten „Anderen“ aus dem maskulin konnotierten „Eigenen“ funktioniert. Zwar sind die Repräsentationen beider Modelle als essenzialisierende zu sehen, und in beiden Diskurssträngen sind Legitimationen von Hegemonieansprüchen angelegt, doch stehen sich die identitätsbildenden Mechanismen diametral gegenüber.

In Abschnitt IV.1 sowie im ersten Exkurs wurden somit Diskursstränge herausgearbeitet, die jeweils für Konstruktionen des kollektiven „Eigenen“ und in Verschränkung mit Vorstellungen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ funktionalisiert werden. In allen Diskursformationen sind zwar bipolare, essenzialisierende Repräsentationsmuster angelegt, doch differieren die Selbst- und Fremdkonstruktionen, was insbesondere auch anhand der geschlechtsspezifischen Zuschreibungen gezeigt werden konnte.

Vor dieser Folie wurden in Abschnitt IV.2 ausgewählte kanonisierte Werke von Puškin und Lermontov sowie nicht kanonisierte Texte von Rostopčina und Gan intensiv analysiert. Diese Auswahl stellte zum einen zumindest einen gewissen Grad an Repräsentativität sicher und ermöglichte zum anderen, den Gender-Aspekt auch auf der Ebene der Autor- bzw. Autorinnenschaft zu berücksichtigen. In den Textanalysen standen die Fragen im Vordergrund, in welche Diskurslinien sich die jeweiligen Werke einschreiben, und ob dabei binäre Strukturen und ontologisierende Repräsentationen umcodiert, dynamisiert oder unterlaufen werden. Es wurde nach Heterogenitäten, Instabilitäten, Mehrfachcodierungen, Hybridisierungsprozessen und dekonstruktiven Verfahren gefragt. Die Konzepte Butlers und Bhabhas boten die theoretische Basis für diese Fragestellung.

Das einleitende Kapitel (IV.2.1) zu dem in der Forschung bereits vielfach interpretierten Verspoem *Kavkazskij plennik* von Puškin wies auf einen Aspekt hin, der bislang kaum beachtet wurde. So ist das Poem zwar deutlich von binären Strukturen geprägt, welche „Eigenes“ und „Anderes“ miteinander kontrastieren. Allerdings wurde in der vorliegenden Arbeit anhand von verschiedenen Vergleichen und Metaphern gezeigt, dass,

⁶⁵⁶ Somit wurde für diese Periode und den Bereich der Literaturkritik die These von Boris Groys bestätigt, derzufolge Russland seine nationale Identität (seit dem 18. Jahrhundert) zunehmend konstruierte, indem es sich als das „Andere des Westens“ definierte.

zumindest punktuell, eine ästhetische Distanz zu der hervorgebrachten Alterität generiert wird. Dies betrifft den Kaukasus als Landschaftsraum, die Figur der Tscherkessin sowie die männlichen Bergbewohner als Kollektiv. Diese ästhetische Distanz vermittelt dabei eine gewisse Skepsis gegenüber dem ontologischen Status des „Anderen“.

Ebenso wie in diesem Verspoem von Puškin werden auch in Lermontovs Poem *Izmail-Bej* (Kap. IV.2.2) auf einer Ebene produktiv Orientalisierungen, die Figurentypen der „Wilden“ sowie der Natur-Kultur-Kontrast angewendet. Der genauere Blick auf das lyrische Ich bzw. auf die Erzählinstanz verdeutlichte allerdings, dass gegenüber diesen Repräsentationsmodi eine Distanz vermittelt wird. So markiert die Erzählinstanz die Geschichte der Tscherkessen, welche sie, vermittelt über den greisen Tschetschenen wiedergibt, als ein Produkt, das von dem kaukasischen in den russischen Kulturraum übertragen wird; sie signalisiert zugleich, dass dieser Transfer Bedeutungsverschiebungen bzw. Hybridisierungen generieren wird. Die Erzählinstanz inszeniert somit eine ästhetische Differenz gegenüber der folgenden, aus ihrem Munde stammenden Geschichte und legt Zweifel daran nahe, dass ein authentischer Kaukasus vermittelbar sei. Die Binnenebene des Poems, maßgeblich die Inszenierung der Figur Izmail-Bej, stützt diese Interpretation. So beschreibt die Erzählinstanz den Tscherkessen als einen Menschen, der von Identitätsüberlagerungen geprägt ist; sie entwirft eine hybride Figur, deren identitätsbildende Merkmale sich auflösen. Diese Darstellung verbindet sie dabei mit Konnotationen von Mangel und Tod. Darüber hinaus inszeniert die Erzähltechnik eine weitere Perspektive auf Izmail-Bej, indem die Figur des Russen, des betrogenen Bräutigams, eingeführt wird. Der Russe zeichnet dabei den Topos eines „Wilden“, der sich durch vitale, potente, anarchische Männlichkeit auszeichnet. Dieser Topos wird kontrastiert mit dem Bild des blassen, schwächlichen russischen Soldaten. Hierbei wird deutlich, dass der Kaukasus nicht notwendigerweise als „orientalisches“, „weibliches Anderes“ semantisiert ist, sondern dass diese Darstellung der Figur Izmail-Bej auch als abgespaltener Teil der Vorstellungen von eigener, russischer „Männlichkeit“ zu lesen ist. Somit wird das klassische orientalistische Muster eines „weiblichen Anderen“ im Kontrast zum „männlichen Eigenen“ nicht bedient, sondern es werden zwei Konzepte von „Männlichkeit“ diskutiert. Einer Ontologisierung des Topos des „Wilden“ wird allerdings dadurch entgegengewirkt, dass dieses Bild erzähltechnisch deutlich gebrochen wird: Es stammt aus dem Munde des russischen Soldaten und wird als dessen Imagination entlarvt. Eine „wahre“ Identität des Tscherkessen Izmail-Bej verweigert das Poem konsequent. Damit weist die Binnenebene zugleich auf die Rahmenhandlung

zurück, in welcher Zweifel an der Vermittelbarkeit eines „ursprünglichen“, „echten“, „authentischen“ Kaukasus angekündigt werden.

Die folgende Textanalyse zu *Bèla* und *Maksim Maksimyč* aus Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* zeigte, dass der Ich-Erzähler der Rahmung ein multiples Wahrnehmungsmuster für den Raum „Kaukasus“ anbietet (Kap. IV.2.3). So schreibt sich der Reisende einerseits in Diskurse um den Kaukasus als „Anderes“ ein; andererseits inszeniert er in weiteren Textpassagen diesen Raum als „Ureigenes“ und folgt damit dem Diskurs um „narodnost“. Darin zeigt sich sehr gut, wie die Erzählerfigur zum einen zwischen verschiedenen Wahrnehmungsmodellen „hin-“ und „herschaltet“, und zum anderen, dass dieser Wechsel von diametral entgegengesetzten Modellen zudem verbunden ist mit Repräsentationen, die Hybridisierungen sichtbar werden lassen. Denn diese beiden identitäts- und alteritätsbildenden Modelle interferieren mit einem dritten Wahrnehmungsmodus, der den Kaukasus als hybriden Raum von Überlagerungen zeichnet; eindeutige Zuordnungen sind dabei kaum mehr möglich. Das „Fremde“ wird darin als solches stehen gelassen und nicht als „Anderes“ für das „Eigene“ funktionalisiert. Die Ebene der Rahmung entwirft somit unterschiedliche, sich überlagernde Wahrnehmungsparadigmen, die angeboten, „durchgespielt“ werden, und von denen keines eindeutig dominiert. Von einem fixierten, homogenen und stabilen Eigen- und Fremdbild kann somit nicht die Rede sein; der Ich-Erzähler bietet dagegen Desorientierung. Das Nebeneinander und Changieren von Wahrnehmungsmustern legt zudem die Deutung nahe, dass der Text somit – zumindest implizit – die Frage nach dem ontologischen Status bzw. der Authentizität von Identitäts- und Alteritätsrepräsentationen schlechthin stellt. Darüber hinaus wurde in der Analyse diskutiert, ob der Text tatsächlich die Idee einer spezifisch russischen nationalen Identität affirmiert. Auch im Hinblick auf diese Frage zeichnen sich im Text Instabilitäten ab. Die Haltung des Erzählers ist dabei nicht eindeutig festzulegen. Zudem bieten die intertextuellen Bezüge, die durch die ähnlichen Darstellungsmuster der Figur Pečorin und der des Izmail-Bej aus Lermontovs gleichnamigen Poem aufgerufen werden, eine Lesart an, welche die Vorstellung von einer spezifischen russischen Identität nicht stützt. Demnach werden in diesen Werken Lermontovs Folgen von Kulturkontakten als solchen, unabhängig von einer bestimmten nationalen bzw. ethnischen Zugehörigkeit, thematisiert und – im Hinblick auf die Gefahr der Identitätsdestabilisierung bzw. -auflösung – mit einer gewissen Skepsis erörtert.

Kapitel IV.2.4 widmete sich den Kaukasus-Gedichten *Èl’brus i ja*, *Nardzan* und *Prosti Kavkaz!* von Rostopčina. Es wurde gezeigt, dass die Dichterin in *Èl’brus i ja*

insbesondere die Folie der Naturästhetik des Erhabenen aufruft sowie die damit verbundenen Geschlechter-Diskurse. Dabei führt das herausgestellte Zitieren und Imitieren entsprechender Repräsentationen den Diskurscharakter des Erhabenen vor, womit sich das weibliche lyrische Ich von diesem Wahrnehmungsmuster zugleich distanziert. Während der Text somit einerseits den Topos des Erhabenen unterminiert und zudem vorführt, dass der Diskurs um das Erhabene für ein weibliches Subjekt kaum zugänglich ist, affirmiert er andererseits den weiblich konnotierten Liebesdiskurs, welchen das lyrische Ich als Alternative wählt. Das Gedicht verdeutlicht somit – im Changieren zwischen Affirmation und Subversion –, dass die ästhetische Gestaltung des Kaukasus in hohem Maße abhängig ist von eigenen, innerrussischen Geschlechter-Diskursen. Es zeigt sich darin nochmals, dass über den Kaukasus Diskurse geführt werden, die relevant sind für die gesellschaftspolitische Ausdifferenzierung der „Nation“ nach innen. *Ėl'brus i ja* scheint somit auf den ersten Blick gängige Topoi zu dekonstruieren; allerdings wird auf den zweiten Blick deutlich, dass das lyrische Ich den Liebesdiskurs wiederum affirmiert. Ähnliches wurde für das Gedicht *Nardzan* gezeigt. Darin lehnt das lyrische Ich zu Beginn deutlich ab, die alpine Ästhetik auf den Kaukasus zu übertragen, und stellt somit diesen Mechanismus des Transfers heraus. Im Weiteren wird der russische nationale Diskurs, analog zur Konstruktion von „narodnost“, in hohem Maße affirmiert. So lehnt das lyrische Ich die als „fremd“ vermittelte Alpinisierung des Kaukasus explizit ab zugunsten der Einverleibung des Narsan, pars pro toto für den Kaukasus, als „Ureigenes“ in die kollektive russische Identität. Das Profilieren des russischen nationalen Diskurses ist dabei verbunden mit dem Auflösen des weiblichen lyrischen Ichs im kollektiven „Wir“. Es wurde somit verdeutlicht, dass sowohl in *Ėl'brus i ja* als auch in *Nardzan* jene Diskurse affirmiert werden, die mit „Weiblichkeit“ konnotiert sind: in einem Fall der feminin markierte Liebesdiskurs, im anderen Fall der Diskurs um „narodnost“, der ebenfalls mit Zuschreibungen von „Weiblichkeit“ verflochten ist.

Ebenso wie *Nardzan* ist auch Rostopčinas *Prosti Kavkaz!* von einem starken Russland-Diskurs geprägt. Beide Gedichte verdeutlichen somit einmal mehr, dass über die ästhetische Gestaltung des Kaukasus die russische Identität geformt wird. So wurde gezeigt, dass die in *Prosti Kavkaz!* entworfenen Landschaftsräume (Kaukasus – Russland) stark miteinander kontrastieren, wobei dem Kaukasus der Status des Zentrums zugeschrieben wird, und dem russischen Raum jener der Peripherie. Trotz dieses inhaltlichen Kontrasts vermittelt die formale Ebene, analog zum „narodnost“-Diskurs, dass beide Räume als zusammengehörig konzipiert sind und die russische Peripherie durch

den Kaukasus bereichert wird. Der russische Raum wird dabei einem Orientalisierungsprozess unterzogen, womit das „Russische“ implizit mit „Weiblichkeit“ konnotiert wird. In allen drei Gedichten wird somit das „Weibliche“ zum Vorbild für das „Russische“ – in *Ėl'brus i ja* für das individuelle lyrische Ich, in *Nardzan* und *Prosti Kavkaz!* für die russische kollektive, nationale Identität.

Im Unterschied zu Rostopčina scheint sich Gan in *Vospominanie Železnovodska* auf den ersten Blick affirmativ in gängige Kaukasus-Topoi, Stereotype und Narrative einzuschreiben und unterläuft diese – auf den zweiten Blick – um so stärker (Kap. IV.2.5). So wurde gezeigt, dass die Erzählung auf einer Ebene von bipolaren Repräsentationen geprägt ist. Dabei werden gängige Motive, Topoi, Stilfiguren und Narrative angewendet, wie etwa der Topos des Erhabenen, die Figurentypen der „Wilden“, Freiheitsdiskurse und der „captivity narrative“. Zugleich unterminiert der Text diese Ebene jedoch massiv durch den Austausch der Geschlechter-Rollen. Insbesondere anhand der abweichenden Imitation des „captivity narrative“, in welchem die weibliche Protagonistin die Rolle des (sonst vielfach gestalteten) männlichen russischen Gefangenen einnimmt, wurde gezeigt, dass die in der Kaukasus-Literatur gängigen Geschlechter-Konstruktionen subversiv unterlaufen werden. Die homoerotischen Konnotationen, hervorgerufen durch die Begegnung der russischen Ich-Erzählerin und der verbündeten, schönen Tscherkessin, unterlaufen die Konstruktion der Einheit von anatomischem Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren auf der einen Seite, und wirken auf der anderen Seite der geschlechtsspezifischen Semantisierung einer männlichen Dominanz über ein feminin markiertes Objekt der Eroberung entgegen. Allerdings hält die Binnenerzählung einen Interpretationsspielraum bereit; dies gilt ebenso für die Rahmung der Erzählung, welche die Geschichte von der Russin in Gefangenschaft bei Tscherkessen als Traum ausweist. So deutet eine Lesart das Traummotiv dahingehend, dass dem subversiven Spiel im Binnenteil seine Geltung abgesprochen wird. Die andere Deutung profiliert – gestützt durch weitere Aspekte – den subversiven Gehalt und betont, dass der literarische Kaukasus insgesamt als Fiktion entlarvt wird. Die Analyse zeigte, dass die Erzählung hochgradig vielschichtig ist und einen Raum für Interpretationsangebote bereithält. Dies verdeutlicht zugleich, dass Identitäts- und Alteritätsdiskurse darin weniger fixiert, sondern als variable inszeniert werden.

Abschließend wurde das Augenmerk nochmals auf einen Text eines männlichen Autors gerichtet (Kap. IV.2.6). Puškins Reiseerzählung *Putešestvie v Arzrum* führt auf besonders eindrückliche Weise vor, wie identitäts- und alteritätskonstituierende und -homogeni-

sierende Muster destabilisiert, zerlegt und letztlich dekonstruiert werden. So wurde anhand der Figur des reisenden Ichs gezeigt, dass die Inszenierung einer mehrfach codierten, multiplen Identität der Idee eines kohärenten, männlichen Subjekts, das sich während der Reise organisch und zielgerichtet entwickelt und formt, in einem Wechsel von Affirmation und Konterkarierung bzw. Dekonstruktion bekannter Schablonen eine Absage erteilt. Der Text stellt dabei zudem heraus, dass Identitäten und Alteritäten performativ erzeugt werden. Ein „Original“, eine Essenz bzw. ein Kern hinter diesen performativen Akten wird weitgehend verweigert. Darüber hinaus wurden Textpassagen analysiert, die mit der Bhabha'schen Figur der Mimikry decodiert werden können, und welche die Ambivalenz und Vielschichtigkeit kolonialer Autorität zur Schau stellen bzw. diese letztlich deutlich destabilisieren. Die zahlreichen intertextuellen und intermedialen Bezüge zerlegen darüber hinaus den bereisten Raum in Versatzstücke, die zu keinem organischen, neuen Ganzen verschmolzen werden, sondern als Repräsentationen vorgeführt werden und als Spiel mit den Kategorien „authentisch“ vs. „nicht authentisch“ zu lesen sind. *Putešestvie v Arzrum* wirkt somit der Vermittlung von Orientierung in hohem Maße entgegen; es bietet kaum ein dichotomisch organisiertes Wahrnehmungsmuster an, sondern setzt dem Desorientierung entgegen.

Die Textanalysen zeigten somit, dass der romantische Kaukasus als Projektionsfläche für ein Konglomerat an Diskursen dient. Darüber hinaus zeichnen sich in diesen Werken Heterogenitäten und Vielstimmigkeiten ab, die insgesamt weder eine kaukasische Alterität noch eine russische Identität als stabile, homogene Einheit hervorbringen.

Es wurde außerdem verdeutlicht, dass sich die Kaukasus-Entwürfe in den kanonisierten Werken von männlichen Autoren und jene in nicht kanonisierten Texten aus weiblicher Feder nicht dichotom gegenüberstehen. Auf der Basis der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte ergibt sich dagegen insgesamt ein heterogenes Bild. Es wurde allerdings als auffällig gewertet, dass Rostopčina in ihren Gedichten *Nardzan* und *Prosti Kavkaz!* in hohem Maße den „narodnost“-Diskurs auf den Kaukasus in affirmierender Weise anwendet und damit gerade das als genuin „russisch“ konstruierte Identitätsbildungsmodell, das Konnotationen von „Weiblichkeit“ hervorruft, bedient. In Bezug auf die biografische Ebene ist zu vermuten, dass Rostopčina, geprägt von Marginalisierungserfahrungen als dichtende Frau in ihrer Gesellschaft, versuchte durch das „Übererfüllen“ des nationalen Diskurses als Dichterin anerkannt zu werden.

Vor dem Hintergrund der Analyseergebnisse der vorliegenden Untersuchung ist außerdem festzuhalten, dass diejenigen literarischen Werke, die Identitäten und Alteritäten

weniger stabilisieren, homogenisieren und deren Konstruktcharakter verschleiern, sondern dagegen destabilisierende Verfahren anwenden, vorwiegend aus der Periode seit den 1830er Jahren stammen. So wird in diesen Texten etwa ästhetische Differenz gegenüber den Repräsentationen inszeniert, dichotome Strukturen werden subversiv unterlaufen, es werden Hybridisierungen abgebildet, parodistische Verfahren angewendet oder multiple Identitäten und Alteritäten entworfen. Allerdings verdeutlichen beispielsweise Lermontovs Werke *Kazač'ja kolybel'naja pesnja*, das vermutlich von 1838 stammt und 1840 erstmals publiziert wurde, sowie *Spor* von 1841, dass auch nach Mitte der 1830er Jahre Texte verfasst wurden, die äußerst bipolare, essenzialisierende Verfahren in der Ästhetisierung des Kaukasus anwenden. Somit stehen offenbar diese Werke, die von bipolaren, essenzialisierenden Repräsentationen geprägt sind, *neben* solchen, die verschiedene Identitäts- und Alteritätsentwürfe durchspielen, starre Grenzen aufweichen und den Konstruktcharakter von Identitäten herausstellen. Daher stellt sich die Frage, ob eigentlich von „Brüchen“, durch die eine „Norm“ unterlaufen wird, die Rede sein kann, oder ob nicht eher von Vielheit, von Heterogenität, Verschiebungen und Fließen in den literarischen Diskursen dieser Zeit auszugehen ist. Es ist demnach zu fragen, ob es nicht inadäquat ist, (retrospektiv) einen „herrschenden“, bipolar organisierten literarischen Diskurs der Zeit vorauszusetzen, der lediglich punktuell „gebrochen“ wurde.⁶⁵⁷ In diesem Zusammenhang ist nochmals auf Uerlings hinzuweisen, der etwa im Kontext der in der Forschung häufig praktizierten Analogiesetzung von Frauen und „Wilden“ in Darstellungen der Aufklärungszeit postuliert, Diskurse der Zeit nicht rückblickend zu schematisieren, sondern deren Vielschichtigkeiten nachzuspüren.⁶⁵⁸ Sofern der Blick auch auf Inkohärenzen in literarischen Repräsentationen gerichtet wird, lässt sich leichter vermeiden, rückblickend binäre Strukturen festzuschreiben und zu fixieren, während sich die literarischen Diskurse jener Zeit womöglich nicht in ein solch schematisiertes Bild hineinzwängen lassen.

Die Ergebnisse der Textanalysen fordern außerdem Erklärungsversuche dafür, weshalb die ab der Mitte der 1830er Jahre entstandenen literarischen Kaukasus-Werke Konstruktionen homogener, starrer Identitäten und Alteritäten teilweise äußerst deutlich auflösen. Folgende Ursachen, die vermutlich zusammenspielen, können angenommen werden. So können möglicherweise die Erfahrungen der russischen Streitkräfte im Kaukasus eine

⁶⁵⁷ Um diese Frage zu verifizieren ist es allerdings notwendig aus der Fülle romantischer Kaukasus-Literatur weitere Texte im Hinblick auf diese Fragestellung zu analysieren.

⁶⁵⁸ Vgl. Uerlings, a.a.O., S. 30.

Rolle gespielt haben. Denn gerade in den 1830er Jahren, in denen das russische Militär mit dem äußerst effektiven und zähen Widerstand unter Schamil konfrontiert wurde,⁶⁵⁹ sind Repräsentationen in der Literatur zu erkennen, die eine koloniale Überlegenheitsgeste in Frage stellen. Darüber hinaus sind auch die literarisch-geistesgeschichtlichen Strömungen, Tendenzen der Desintegration romantischer Darstellungsmodi, zu berücksichtigen. So bezeichnet beispielsweise Grob *Putešestvie v Arzrum* als eine Variante „postromantischen Schreibens“, als einen Text, der nicht als „anti-romantisch“ zu verstehen ist, sondern als Text, „der romantische Schreibweisen radikalisiert und dann ins Paradox“ führt.⁶⁶⁰ Überdies wurde in der vorliegenden Arbeit etwa anhand des Textes *Maksim Maksimyč* von Lermontov gezeigt, dass die Auflösung von identitätsbildenden Kategorien, wie Alter, Geschlecht und ethnische Zugehörigkeit in der Figur des Pečorin, mit der Ablösung von romantischen hin zu frührealistischen Darstellungsmodi einhergeht. Es ist somit anzunehmen, dass gerade in einer solchen geistesgeschichtlichen Umbruchsphase, in der bestimmte Darstellungsmodi aufgelöst und neue gewagt und „ausprobiert“ werden, verstärkt desorientierende, dekonstruktive Tendenzen im Hinblick auf Identitäts- und Alteritätsentwürfe entstehen können.

Es stellt sich außerdem die Frage, ob die russischen Kaukasus-Werke – im Vergleich zu Orient-Texten westeuropäischer Literaturen – in besonderem Maße von instabilen, inkohärenten, dekonstruktiven oder Hybridisierungstendenzen geprägt sind. Da die vorliegende Arbeit im Hinblick auf diese Fragestellung nicht komparatistisch konzipiert ist, können diesbezüglich lediglich Vermutungen geäußert werden. So kann, wie bereits in der Einleitung und im theoretischen Teil erläutert, angenommen werden, dass der changierende Blick auf die russische kollektive Identität, der die russische Kultur einerseits als Peripherie Westeuropas, andererseits als Zentrum in einem kolonialen Verhältnis gegenüber dem Kaukasus entwirft, wie ein Katalysator für vielfältige, dynamisierende, starre Grenzen auflösende und dekonstruktive Tendenzen wirkt. Dies kann auch zu einem höheren Reflexions- und Bewusstseinsgrad gegenüber dem Konstruktcharakter von Identitäts- und Alteritätsentwürfen in der russischen Kaukasus-Literatur geführt haben. Allerdings ist auch die im theoretischen Teil angeführte Kritik an Saids Orientalismus-Begriff und Saids methodischem Vorgehen in der Analyse eines (als homogen ausgelegten) westeuropäischen Orientalismus-Diskurses zu berücksichtigen. So wurde bereits in der Forschung nahegelegt, den Blick auch auf die Inkohärenzen dieser

⁶⁵⁹ Vgl. Kap. III. (*Kultur-*) *Historischer Hintergrund* der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶⁰ Grob, a.a.O., S. 242.

Diskurse zu richten, beispielsweise in westeuropäischen literarischen Werken. Daher kontrastiere ich in meiner Arbeit keinen „spezifisch russischen“ gegenüber einem – angeblich einheitlichen – „westlichen“ Orientalismus, sondern begreife Orientalismus als *ein* Denkmodell unter anderen und zeige lediglich mögliche Quellen für Inkohärenzen innerhalb russischer literarischer Kaukasus-Repräsentationen auf.⁶⁶¹

Der Aspekt der Rezeption der russischen Kaukasus-Literatur der Romantik wurde in der vorliegenden Arbeit, zugunsten der eingehenden Analyse literarischer Repräsentationen, nicht fokussiert. Die genaue Analyse der Rezeption romantischer Kaukasus-Literatur in Russland im Kontext von Identitäts- und Alteritätsdiskursen und während des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere auch in der sowjetischen Zeit, wurde in der Forschung – zumindest meiner Kenntnis nach – noch nicht geleistet. Einige Daten weisen allerdings bereits auf die Tendenz hin, dass jene Werke, die stärker bipolare Denkmuster transportieren, die eine starre Grenzen zwischen „Eigenem“ und „Anderem“ konstruieren und z.B. Orientalisierungen ungebrochen anwenden, zur Zeit ihrer Publikation bzw. im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts stärker rezipiert und tradiert wurden, als diejenigen Werke, anhand derer in der vorliegenden Arbeit vermehrt Hybridisierungstendenzen und dekonstruktive Verfahren verdeutlicht wurden. So wurde etwa das äußerst einflussreiche Poem *Kavkazskij plennik* von Puškin, wie Žirmunskij zeigt, in zahlreichen Werken der 1820er und 1830er Jahre nachgeahmt.⁶⁶² Bereits sechs Monate nach Erscheinen des Werkes wurde es als Ballett inszeniert.⁶⁶³ Auszüge aus dem Text wurden in Lesebücher aufgenommen, die Darstellung der tscherkessischen Sitten und Bräuche wurde allein zu Puškins Lebzeiten sechs Mal nachgedruckt.⁶⁶⁴ Besonders verbreitet wurde das „Tscherkessische Lied“ („Черкесская песня“) des *Kavkazskij plennik*, das zwei Mal vertont wurde und über zwanzig Mal in Liederbücher einging.⁶⁶⁵ Ähnlicher Beliebtheit erfreute sich Lermontovs *Kazač'ja kolybel'naja pesnja*, das allein im 19. Jahrhundert über neunzig Mal herausgegeben bzw. vertont wurde und in Schullesebücher und -lehrbücher sowie in Lieder- und Notensammlungen aufgenommen wurde.⁶⁶⁶ Dagegen wurde beispielsweise *Putešestvie v Arzrum* – 1836 veröffentlicht im *Sovremmenik* (Der Zeitgenosse) – weder in die Puškin-Werkausgabe von 1838-1841 aufgenommen, noch in

⁶⁶¹ Damit möchte ich auch vermeiden, die Dichotomie „Westen“ vs. „Russland“ weiter zu befördern.

⁶⁶² Vgl. V. M. Žirmunskij: *Bajron i Puškin. Puškin i zapadnye literatury*. L. 1978, S. 239-256.

⁶⁶³ Vgl. Grant, a.a.O., S. 43.

⁶⁶⁴ Vgl. B. Tomaševskij: *Puškin. Kniga pervaja (1813-1824)*. M./L. 1956, S. 425.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶⁶ Vgl. hierzu den Eintrag zu Lermontovs *Kazač'ja kolybel'naja pesnja* in: *Lermontovskaja Ėnciklopedija*. Hg. von V. A. Manujlov (gl. red.). M. 1981, S. 214.

die von 1855-1857.⁶⁶⁷ Und Lermontovs Poem *Izmail-Bej* von 1832 wurde erstmals posthum 1843 publiziert und rief zudem kaum Reaktionen in der Kritik der 1840er Jahre hervor.⁶⁶⁸ Abgesehen von der Frage, ob Repräsentationen von Hybridisierungsprozessen in der Rezeption überhaupt wahrgenommen wurden, ist allein auf der Basis dieser Informationen anzunehmen, dass die über die Kaukasus-Literatur transportierten bipolaren und ontologisierenden Modelle, solche Entwürfe, die ein „Dazwischen“ kaum zulassen, eine höhere Wirkungsmacht entfalteteten als Repräsentationen, die diesem Wahrnehmungsmodell entgegenwirken.

⁶⁶⁷ Vgl. Ejchenbaum, a.a.O., S. 290 (dort die Fußnote 1).

⁶⁶⁸ Vgl. Layton, a.a.O., S. 133, 148, 152.

V. Tschetschenien im Film des postsowjetischen Russlands

Nachdem die literarischen Kaukasus-Diskurse der Romantik analysiert wurden, stellt sich nun die Frage, inwiefern sich eine Wirkungsmacht der Repräsentationsmuster der romantischen Kaukasus-Literatur in der russischen Populärkultur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts abzeichnet. Hierfür wurde die Thematik „Tschetschenienkriege“ im Medium Film gewählt – ein Medium, bei dem insgesamt von einer Breitenwirkung auszugehen ist.⁶⁶⁹ Wie in der Einleitung erläutert, ist in diesem Teil der Arbeit zu fragen, inwiefern Identitäts- und Alteritätsdiskurse, die maßgeblich in der romantischen Kaukasus-Literatur hervorgebracht wurden, in Filmen und Fernsehserien über die Tschetschenienkriege aufgenommen und affirmiert oder auch modifiziert werden. Diese Frage wird – analog zur Analyse der romantischen Literatur – in erster Linie anhand der Kategorien „nationale Identität“ und „Gender“ sowie deren Verflechtungen verfolgt. Wie in Bezug auf die literarischen Texte ist der Blick auch zu öffnen für Repräsentationen und Verfahren, die Identitäten und Alteritäten destabilisieren, parodieren, bipolare Repräsentationsmodi sowie Essenzialisierungen unterlaufen und Uneindeutigkeit und Desorientierung bieten. Dabei ist auch zu prüfen, ob sich eine Entwicklung abzeichnet. So ist zu fragen, ob sich die Filme, die im Zeitraum zwischen 1996 und 2003/2004 entstanden sind und vom ersten und zweiten Tschetschenienkrieg handeln, im Hinblick auf identitäts- und alteritätskonstituierende Repräsentationsmodi bzw. auf solche, die diese Kategorien destabilisieren, periodisieren lassen.

V.1 Politisch-militärische Hintergründe der Tschetschenienkriege

Unter den zahlreichen Souveränitätserklärungen von Unionsrepubliken, Autonomen Republiken und Gebieten, mit denen der Kreml während der Perestrojka konfrontiert wurde, war auch jene der Autonomen Tschetscheno-Inguschetischen Sozialistischen Sowjetrepublik vom 27. November 1990. Die damals noch kommunistische Führung der Autonomen Sowjetrepublik hatte diese Erklärung unter dem Druck der Souveränitätsbewegung, des *Tschetschenischen Volkskongresses* mit Džochar Dudaev an der Spitze, abgegeben. Eingefordert wurde eine Statusveränderung: Ziel war damals von tschetsche-

⁶⁶⁹ Abschnitt V.1 gibt zunächst einen Überblick über die politisch-militärischen Hintergründe der Tschetschenienkriege.

nischer Seite aus die Anerkennung als gleichberechtigte Republik innerhalb der Sowjetunion, nicht die Unabhängigkeit und damit das Ausscheiden aus der UdSSR.⁶⁷⁰

Die sowjetische Regierung unter dem Partei- und Staatschef Gorbačev beachtete die Erklärung zunächst kaum.⁶⁷¹

Im Kontext der politischen Umwälzungen im Zentrum der Sowjetunion, ausgelöst durch den auf restaurative Politik zielenden, gescheiterten Putsch im August 1991, kam es in Tschetschenien zu einem Machtwechsel, im Zuge dessen sich die tschetschenische Bewegung unter dem ehemaligen sowjetischen Luftwaffengeneral Dudaev verstärkte.⁶⁷²

Während der durch den Putsch ausgelösten Demonstrationen in Groznyj erklärten die Gegner des Obersten Sowjets der tschetschenischen ASSR die KP-Führung in Tschechenien für abgesetzt und bildeten eine bewaffnete Streitmacht. Für kurze Zeit existierten zwei Machtzentren in Tschetschenien: auf der einen Seite der Oberste Sowjet der ASSR mit dem Vorsitzenden Doku Savgaev, auf der anderen Seite das Exekutivkomitee des tschetschenischen Nationalkongresses unter Džochar Dudaev. Anfang September 1991 wurde Savgaev schließlich zum Amtsverzicht gezwungen.⁶⁷³

Präsident El'cin stand zu diesem Zeitpunkt noch hinter Dudaev und dessen Anhängern, welche, ebenso wie er selbst, den Putsch durch die orthodox-kommunistischen Kräfte verurteilten, und trat auf deren Seite gegen die Putschbefürworter Savgaev und den Obersten Sowjet ein.⁶⁷⁴ Als Dudaev jedoch im Oktober auch das von Moskau unterstützte Interimparlament in Groznyj auflöste, stellte der Kreml ein Ultimatum zur Durchführung regulärer Parlamentswahlen und forderte, die bewaffneten tschetschenischen Verbände aufzulösen.⁶⁷⁵

Die Lage spitzte sich weiter zu, als Dudaev, der im Oktober zum Präsidenten Tschetscheniens gewählt worden war, im November 1991 die „Tschetschenische Republik“ für unabhängig erklärte. In der Folge trennten sich die Inguschen vom tschetschenischen Landesteil. Die „Republik Inguschetien“ wurde 1992 ausdrücklich als Bestandteil der Russländischen Föderation konstituiert.⁶⁷⁶ Während die tschetschenische Seite dies als

⁶⁷⁰ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 98.

⁶⁷¹ Vgl. ebd.

⁶⁷² Vgl. ebd., S. 100; Uwe Halbach: Rußlands Tschetschenien-Kriege und ihre historischen Hintergründe. In: Die Friedens-Warte 75 (2000), Nr. 1, S. 129-142, hier S. 131.

⁶⁷³ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 101.

⁶⁷⁴ Vgl. Halbach, a.a.O., (2000), S. 131.

⁶⁷⁵ Vgl. ebd.

⁶⁷⁶ Vgl. hierzu und zum Folgenden dieses Absatzes: Halbach, a.a.O., (2003), S. 6; Halbach, a.a.O., (2000), S. 132.

Anerkennung ihrer eigenen Unabhängigkeit wertete, erklärte die russische Regierung die tschetschenischen Präsidentschaftswahlen sowie die Unabhängigkeitsdeklaration für illegal.

Der Versuch, durch die Intervention russischer Sicherheitskräfte die Interessen der Zentralmacht durchzusetzen, scheiterte. Dudaev ging aus diesem Kräftemessen gestärkt hervor und wurde zur Symbolfigur für den Widerstand gegen Moskau.⁶⁷⁷ Im Frühjahr 1992 wurden die letzten in Tschetschenien stationierten russischen Truppen abgezogen.⁶⁷⁸

Nachdem im Dezember 1991 das staatsrechtliche Ende der Sowjetunion besiegelt und die Gemeinschaft unabhängiger Staaten (GUS) gegründet worden war, weigerte sich die tschetschenische Führung, den von Russland im März 1992 vorgelegten Unionsvertrag zu unterzeichnen.⁶⁷⁹ Im Dezember 1992 erfolgte eine erneute Unabhängigkeitserklärung, der Staat „Itschkeria“ wurde ausgerufen, allerdings ohne international anerkannt zu werden.

Das russisch-tschetschenische Verhältnis blieb ungeklärt: Dem aus tschetschenischer Sicht unabhängigen Staat stand die Lesart der russischen Zentralgewalt gegenüber, die Tschetschenien als eine von Moskau abhängige Republik innerhalb eines noch nicht vollständig ausgestalteten föderativen Systems betrachtete.⁶⁸⁰ In den russischen Föderalisierungsprozess, der zur Verfassung der Russländischen Föderation im Dezember 1993 führte,⁶⁸¹ integrierte Tschetschenien sich nicht. Die tschetschenische Führung bestand vielmehr auf der Unabhängigkeit, mit dem Argument, dass ihre Unabhängigkeitserklärung der Konstituierung der Föderation vorausgegangen war.⁶⁸²

Auf russischer Seite wurde während dieser Zeit der Unsicherheit ein Bedrohungsszenario entworfen, demzufolge Tschetschenien – hierzulande wird als Vergleichsgröße häufig die Fläche Schleswig-Holsteins angegeben – die Russländische Föderation in ihrer Existenz bedrohen würde. Zum einen wurde insbesondere der angebliche „Domino-

⁶⁷⁷ Vgl. Halbach, a.a.O., (2000), S. 132.

⁶⁷⁸ Dabei wurden russische Waffenbestände in Tschetschenien zurückgelassen, die somit in die Hände der Separatisten fielen (vgl. ebd.; Grobe-Hagel, a.a.O., S. 105).

⁶⁷⁹ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 106.

⁶⁸⁰ Vgl. Elisabeth Cheauré / Verena Krüger / Jörg Stadelbauer: Tschetschenien. Konstruktionen und Wahrnehmung eines Konflikts in Literatur, Film, Internet und Realität. In: Geographische Rundschau 58 (2006), Heft 3, S. 28-36, hier S. 29.

⁶⁸¹ Die Beziehungen zwischen Moskau und den einzelnen Föderationssubjekten waren 1993 noch nicht geregelt. So wurde beispielsweise der Vertrag mit der Teilrepublik Tatarstan erst 1994 geschlossen (vgl. Halbach, a.a.O., [2000], S. 135).

⁶⁸² Vgl. ebd.

effekt“ betont, den die abtrünnige Nachbarrepublik auslösen könne, zum anderen wurde Tschetschenien als „kriminelle Freihandelszone“ gebrandmarkt, von der angeblich die Kriminalisierung ganz Russlands ausgehe.⁶⁸³

Als bedeutender wirtschaftlicher Aspekt für das russische Interesse an Tschetschenien in dieser Periode wird das Erdöl gesehen, wobei es bereits zu diesem Zeitpunkt vermutlich weniger um das in Tschetschenien selbst geförderte Öl bzw. die Rohölverarbeitung ging, als um die Funktion Tschetscheniens als Knotenpunkt und Transitland für Erdöl und Erdgas aus dem Kaspischen Raum.⁶⁸⁴

Zwischen 1992 und 1994, als der politische Status der abtrünnigen Kaukasusrepublik ungeklärt war, radikalisierten sich die Verhältnisse in Tschetschenien vor dem Hintergrund einer Wirtschaftskrise zunehmend. So waren ganze Produktions- und Dienstleistungsbereiche zusammengebrochen, russische und ukrainische Fachleute verließen das Land, die Zahl der Arbeitslosen stieg rasant an. Als Transitland für Erdöl aus dem kaspischen Raum, für das neue Transportrouten geplant wurden, war Tschetschenien allerdings, wie oben erwähnt, von wirtschaftlicher und politischer Bedeutung.⁶⁸⁵

Dudaev und die oppositionellen Kräfte in Tschetschenien fochten in dieser Periode untereinander Machtkämpfe aus. Nachdem das Parlament den Versuch des Präsidenten blockiert hatte, die tschetschenische Verfassung in eine Präsidialautokratie zu ändern, löste Dudaev das Parlament im Juni 1993 auf.⁶⁸⁶ Die Bevölkerung spaltete sich zunehmend in Anhänger Dudaevs, die vorwiegend in den Bergregionen des Südens beheimatet waren, und die Bevölkerung der nördlichen Ebenen, welche stärkere wirtschaftliche Bindungen zu Russland unterhielt. Diese alte, tendenziell Moskau treue Elite aus dem Norden, die allerdings auch in sich gespalten war, wurde unter Dudaev aus den

⁶⁸³ Vgl. ebd. Die so genannte „Schattenwirtschaft“ und Wirtschaftskriminalität breitete sich bekanntlich in ganz Russland aus. Zudem fanden kriminelle Transaktionen in Tschetschenien meist in Verbindung mit entsprechenden Hintermännern in Russland statt (vgl. ebd., S. 133).

⁶⁸⁴ Die Ölförderung und Rohölverarbeitung in Tschetschenien war für die Sowjetunion sehr bedeutend, allerdings bereits zu sowjetischer Zeit rückgängig. Zudem standen die tschetschenischen Ölvorkommen immer hinter den aserbajdschanischen zurück (vgl. ebd., S. 132; Cheauré / Krüger / Stadelbauer, a.a.O., S. 31). Als Knotenpunkt von Erdöl- und Erdgas-Pipelines (zum Schwarzen Meer) war Groznyj jedoch auch noch zu Beginn der 1990er Jahre von sehr großer Bedeutung und Gegenstand der Auseinandersetzungen zwischen Russland, den USA und den Ländern im Kaukasus (vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 87-95). Inzwischen hat Russland seine Transportwege jedoch weitgehend nördlich an Tschetschenien vorbeigeführt (vgl. Cheauré / Krüger / Stadelbauer, a.a.O., S. 31), und die amerikanischen Ölfirmen haben sich für die Strecke Baku – Ceyan über Tiflis entschieden (vgl. hierzu die Sendung auf *Arte*: Mit offenen Karten: Tschetschenien – Warum? (2) vom 19.05.2004; der Text zur Sendung in: <http://www.arte.tv/de/PHOTO_20GALERIE/184466,CmC=531846,CmPage=184466,CmPart=com.arte-tv.www,CmStyle=184474,chgPicture=true,pictureIdx=10.html> [Stand: 28.01.2007]).

⁶⁸⁵ Vgl. zu den wirtschaftlichen Bedingungen in Tschetschenien: Halbach, a.a.O., (2000), S. 132f.

⁶⁸⁶ Vgl. ebd., S. 133.

wirtschaftlichen und politischen Machtpositionen verdrängt. Das Ziel der russischen Zentralmacht, der Sturz Dudaevs, konnte auch durch militärische und geheimdienstliche Unterstützung der Opposition im Jahr 1994 nicht erreicht werden.⁶⁸⁷

Die große Unsicherheit und die Warnungen vor einem militärischen Eingreifen Russlands führten u.a. zur zunehmenden Bewaffnung in Tschetschenien; die Gewaltbereitschaft stieg auf beiden Seiten.⁶⁸⁸

Im Dezember 1994 beschloss der russische Sicherheitsrat die direkte Militärintervention in Tschetschenien.⁶⁸⁹ Die Verantwortlichen sprachen von einem kurzen und erfolgreichen Krieg, von dem man sich zugleich die innenpolitische Stärkung Präsident El'cins erhoffte.⁶⁹⁰

Nachdem am 11. Dezember 1994 die russischen Truppen in Tschetschenien einmarschiert waren, begann Anfang Januar 1995 der Kampf um Groznyj, bei dem die russische Seite gleich zu Beginn empfindliche Niederlagen erlitt. Sie konnte die tschetschenische Hauptstadt zwar bis März einnehmen – was eine hohe Zahl an zivilen Opfern gefordert⁶⁹¹ und gewaltige Flüchtlingsströme ausgelöst hatte – ihre Truppen waren jedoch wochenlang gebunden.

Seit Ende März 1995 drangen die russischen Truppen ins Landesinnere vor, ins Bergland, wohin sich die Widerstandskämpfer verstärkt zurückgezogen hatten. Das militärische Vorgehen der tschetschenischen Seite ist als „Strategie des asymmetrischen Kampfes“ zu beschreiben, d.h. die zahlenmäßig, militärisch, ökonomisch und waffentechnisch unterlegene Guerilla versucht, durch spezielle Formen des Partisanenkrieges den übermächtigen Gegner zu demoralisieren und seine Kampfstrategien zu unterminieren.⁶⁹²

Im ersten Tschetschenienkrieg standen den hochmotivierten Guerillakämpfern, die zudem über eine gute Geländekenntnis verfügten, vorwiegend schlecht ausgebildete und unmotivierte russische Wehrpflichtige gegenüber. Letztere werteten ihren Einsatz in der

⁶⁸⁷ Vgl. zu den Koalitionen in Tschetschenien: Grobe-Hagel, a.a.O., S. 107; Halbach, a.a.O., (2000), S. 134; Halbach, a.a.O., (2003), S. 7.

⁶⁸⁸ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 110.

⁶⁸⁹ Grobe-Hagel schätzt diese Intervention als rechtlich anfechtbar ein. So habe El'cin das Beratungsgremium, den Sicherheitsrat, dem er vorsah, als Entscheidungsgremium eingesetzt. An der Entscheidung für den Militäreinsatz in Tschetschenien habe weder das Verteidigungsministerium noch das Parlament mitgewirkt (vgl. ebd., S. 116).

⁶⁹⁰ Vgl. hierzu: ebd., S. 116; Halbach, a.a.O., (2000), S. 136.

⁶⁹¹ In der Mehrzahl handelte es sich dabei um ethnische Russen, die noch in der tschetschenischen Hauptstadt verblieben waren: vgl. Halbach, a.a.O., (2000), S. 136.

⁶⁹² Vgl. hierzu Aleksandr Proskurjakov: Tschetschenien: Krieg ohne Ende? Strategien des asymmetrischen Kampfs. In: Osteuropa 4 (2003), S. 452-463.

Regel kaum als patriotische Pflicht, sondern fühlten sich vielmehr für die Interessen der neuen Machteliten instrumentalisiert.⁶⁹³

Nach gängigem Partisanenmuster versteckten sich die tschetschenischen Kämpfer häufig unter der Zivilbevölkerung. Die russische Armee setzte vielfach Waffen ein, die in starkem Maße die Zivilbevölkerung trafen, was wiederum deren Hass auf die Russen verstärkte.⁶⁹⁴ Die russischen Truppen, die in den Bergregionen hohe Verluste erlitten, übten exzessiv Gewalt an der Zivilbevölkerung aus. Das von länger dienenden russischen Soldaten verübte Massaker in dem Ort Samaschki ist ein Beispiel für den Terror der Russen in Tschetschenien.⁶⁹⁵ In den Bergregionen erwiesen sich die Freischärler jedoch als unbesiegbar.

Bereits während des ersten Krieges wurde die Gewalt auch über die tschetschenischen Landesgrenzen hinausgetragen, wie etwa durch den Überfall unter dem Kommando von Basaev – der nicht auf Weisung Dudaevs agierte – auf das Stadtkrankenhaus im süd-russischen Budennovsk (Region Stravropol') im Juni 1995.⁶⁹⁶

Kurz vor der russischen Präsidentschaftswahl (16. Juni / 3. Juli 1996) wurde ein Waffenstillstand vereinbart, der allerdings nach El'cins Sieg wieder gebrochen wurde. Nachdem Anfang August die tschetschenischen Kämpfer Groznyj überraschend wieder eingenommen hatten, wurde im Vertrag von Chasawjurt (31.8.1996) der Waffenstillstand vertraglich festgeschrieben.⁶⁹⁷ Für die nicht als Sieger aus dem Krieg hervorgegangene russische Armee bedeutete dies eine beschämende Niederlage.

Im Mai 1997 schlossen El'cin und der im Januar zum Präsidenten Tschetscheniens gewählte Aslan Maschadov, ehemaliger Oberst der sowjetischen Streitkräfte, einen Friedensvertrag. Darin wurde das Abkommen von Chasawjurt bekräftigt, die Frage nach dem politischen Status Tschetscheniens wurde jedoch ausgeklammert und bis auf das Jahr 2001 verschoben.⁶⁹⁸ Die Regierung in Groznyj sah Tschetschenien mit dem Vertrag als

⁶⁹³ Vgl. Halbach, a.a.O., (2000), S. 136f.

⁶⁹⁴ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 124.

⁶⁹⁵ Zu diesem Massaker vgl.: ebd., S. 124f.

⁶⁹⁶ Vgl. zur Geiselnahme von Budennovsk: ebd., S. 129f.

⁶⁹⁷ Verhandlungspartner auf tschetschenischer Seite war Aslan Maschadov, da Dudaev im April 1996 durch eine Rakete getötet worden war – möglicherweise ein gezielter Racheakt des Militärs. Vgl. zum Tod Dudaevs: ebd., S. 131f.; zum Vertrag von Chasawjurt und zu dessen Vorgeschichte: ebd., S. 134f.; Ekkehard Maaß: Politische Lösung statt Fortsetzung des Krieges? In: Ost-West-Gegeninformationen 1 (2005), S. 52-55, hier S. 53.

⁶⁹⁸ Vgl. Maaß, a.a.O., S. 53; Halbach, a.a.O., (2003), S. 7.

Völkerrechtssubjekt und als unabhängigen Staat anerkannt, im Gegensatz zur Moskauer Lesart.⁶⁹⁹

Die tschetschenische Nachkriegsgesellschaft war mit einer Reihe von Problemen konfrontiert. So konnte das Gewaltmonopol der Regierung angesichts der autonomen Warlords, die inzwischen an Macht gewonnen hatten, nicht durchgesetzt werden. Das Land, seine Wirtschaft und seine Infrastruktur waren weitgehend zerstört, so dass sich Wirtschafts- und Gewaltkriminalität ausbreitete. Viele Jugendliche ohne Perspektive schlossen sich Kriegsherren an, die illegal mit Ölprodukten, Drogen und Menschen handelten. Vertreter internationaler Organisationen verließen das Land aufgrund der unsicheren Lage. Moskau trug nicht dazu bei, das Land zu restabilisieren.⁷⁰⁰

1998 wurde Präsident Maschadov zunehmend durch die oppositionellen Kräfte geschwächt, die sich in die Feldkommandeure und zahlreiche politische Parteien sowie religiöse Gemeinschaften gliederten. Von Regierungsseite aus wurde unter starkem Druck der Opposition ein Prozess in Gang gesetzt, durch den die Institutionen Tschechens auf religiöse, islamische Grundlagen ausgerichtet wurden. Maschadov beteiligte sich an diesem Prozess der politischen Instrumentalisierung des Islam, um zum einen die Kraft seines innenpolitischen Gegners aufzufangen, und zum anderen, um Tschetschenien gegenüber Russland als grundverschiedenen Staat darzustellen.⁷⁰¹ In Tschetschenien selbst wie auch in den Nachbarrepubliken stand die Mehrheit der Bevölkerung einem radikalen Islam jedoch ablehnend gegenüber.⁷⁰²

Die Besetzung zweier dagestanischer Ortschaften Anfang August 1999 unter dem Kommando der Warlords Basaev und Chattab, die nicht unter tschetschenischem Regierungskommando handelten,⁷⁰³ sowie die Bombenanschläge in Moskau und Südrussland im September 1999, denen ca. 300 Menschen zum Opfer fielen und für welche die russischen Behörden ohne wirkliche Beweise „tschetschenische Terroristen“ verant-

⁶⁹⁹ Vgl. Halbach, a.a.O., (2003), S. 7.

⁷⁰⁰ Vgl. Halbach, a.a.O., (2000), S. 137-142.

⁷⁰¹ Vgl. ebd., S. 140.

⁷⁰² Vgl. Halbach, a.a.O., (2003), S. 8.

⁷⁰³ Maschadov verurteilte den Übergriff sofort (vgl. die Sendung auf *Arte*: Mit offenen Karten, a.a.O.), lehnte aber auch offiziell ab, die Russen gegen die Besatzer in Dagestan zu unterstützen (vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 169).

Es wird gemutmaßt, dass gewisse Kreml-Kreise mit Unterstützung des Oligarchen Berezovskij in den Überfall unter Basaev und Chattab verwickelt waren (vgl. Florian Hassel: Der zweite Tschetschenienkrieg. Eine Unterwerfungskampagne in imperialer Tradition. In: Der Krieg im Schatten. Rußland und Tschechenschenien. Hg. von dems. Frankfurt/M. 2003, S. 31-98, hier S. 48-52).

wortlich machten,⁷⁰⁴ lieferten Moskau den Anlass, Tschetschenien Anfang Oktober 1999 zum zweiten Mal anzugreifen. Die Planungen dazu hatten allerdings bereits im März 1999 begonnen.⁷⁰⁵

Im August 1999 wurde der in der Öffentlichkeit bislang weitgehend unbekanntes Geheimdienstchef Vladimir Putin von El'cin zum Ministerpräsidenten ernannt. Der zweite Feldzug gegen Tschetschenien fiel mit dem Aufstieg Vladimir Putins an die Spitze der russischen Führung zusammen. Während des Krieges nahm seine Popularität unter der Bevölkerung der Russländischen Föderation stark zu. Putin konnte seine Position im Kreml festigen,⁷⁰⁶ und im März 2000 gewann er schließlich die Präsidentschaftswahlen. Der zweite Krieg gegen Tschetschenien wurde von russischer Seite bekanntlich als „antiterroristische Maßnahme“ bezeichnet. Präsident Putin gelang es damit, Russland in die so genannte „Anti-Terror-Koalition“ zu führen und den Tschetschenienkrieg mit dem so genannten „Kampf gegen den internationalen Terrorismus“ gleichzustellen, obwohl die Situationen strukturell augenscheinlich stark voneinander abweichen.⁷⁰⁷

Bis Dezember 1999 hatten die russischen Truppen das Gebiet nördlich des Terek relativ leicht eingenommen, gleichzeitig wurde Groznyj bombardiert. Es folgte der Einmarsch in die tschetschenische Hauptstadt. Anfang Februar 2000 sprach man auf russischer Seite von der erfolgten Einnahme der Stadt, während tschetschenische Freischärler allerdings immer noch Zugang zu Groznyj hatten.⁷⁰⁸

Die Zusammensetzung der russischen Truppen hatte sich im Vergleich zum ersten Tschetschenienkrieg stark verändert.⁷⁰⁹ 1994 bis 1996 waren überwiegend Rekruten, die z.T. keine Grundausbildung erhalten hatten und insgesamt schlecht vorbereitet worden waren, in den Krieg geschickt worden. Viele der Berufssoldaten hatten in der Roten Armee gemeinsam mit tschetschenischen Kameraden gedient und z.T. zusammen in Afghanistan gekämpft. Die seit 1999 eingesetzten Verbände bestanden teilweise aus Wehrpflichtigen, die zumeist im zweiten Jahr dienten. In den Führungspositionen waren nun überwiegend jene, welche während des ersten Tschetschenienkrieges aufgestiegen

⁷⁰⁴ Die Verantwortlichen konnten nicht ausgemacht werden. Es kursierte ebenso die Vermutung, dass der russische Geheimdienst als Drahtzieher hinter den Bombenanschlägen stand (vgl. hierzu Grobe-Hagel, a.a.O., S. 156-159; Hassel, a.a.O., S. 54-62; Boris Kagerlitskij: Die ganze Gesellschaft in Geiselhaft. In: Ost-West-Gegeninformationen. 3 [2002], S. I-V, hier S. I).

⁷⁰⁵ Vgl. hierzu Grobe-Hagel, a.a.O., S. 168; Maaß, a.a.O., S. 53.

⁷⁰⁶ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 170f.

⁷⁰⁷ Vgl. Klaus-Helge Donath: Rußland und der weltweite „Kampf gegen den Terror“. In: Der Krieg im Schatten, a.a.O., S. 222-238, hier S. 222-230.

⁷⁰⁸ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 170-173.

⁷⁰⁹ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 163-165; Kagerlitskij, a.a.O., S. I.

waren, und auf keine gemeinsame Kampferfahrung mit Tschetschenen zu Sowjetzeiten zurückblicken konnten.⁷¹⁰

Der russischen Seite standen Maschadov als Oberkommandierender gegenüber sowie etwa zwölf Kommandeure, von denen sich einige dem Befehl Maschadovs entzogen.⁷¹¹

Die Folgen des ersten Tschetschenienkrieges – Zerstörung von Familien sowie der Gesellschaftsstrukturen, Kriegstraumata, wirtschaftliche Verelendung, Perspektivlosigkeit, etc. – bereiteten den Boden dafür, dass während des zweiten Krieges ein der tschetschenischen Gesellschaft fremder, extremistischer Islam, insbesondere aus dem saudischen, pakistanischen und jordanischen Raum, ins Land getragen werden konnte, der v.a. unter der zweiten Kriegsgeneration Zulauf fand.⁷¹² Von der Mehrheit der tschetschenischen Bevölkerung wurden die ausländischen Kämpfer jedoch als landfremde Söldner wahrgenommen.⁷¹³ Dass die Rebellen auch finanziell von islamischen Staaten unterstützt wurden, sei heute bekannt, allerdings sei – so Donath – die „internationale Dimension“ in Tschetschenien nicht entscheidend.⁷¹⁴

Die russische Führung versuchte während des zweiten Tschetschenienkrieges, die Öffentlichkeit weitgehend auszuschließen. Dennoch wurden zahlreiche Gewaltakte, jenseits von Kriegs- und Menschenrechten, an der tschetschenischen Zivilbevölkerung sowie an den Freischärlern durch russische Spezialeinheiten des Innenministeriums und durch Soldaten der Armee bekannt: schwere Massaker an der Zivilbevölkerung, Folter und Vergewaltigungen in den so genannten russischen „Filtrationslagern“, Hinrichtungen, Entführungen und Handel mit Gefangenen und Getöteten.⁷¹⁵ In vielen Studien und Berichten wird nahegelegt, dass die russische Führung die massiven Kriegs- und Men-

⁷¹⁰ In beiden Tschetschenienkriegen wurden auch Spezialeinheiten eingesetzt, wie *OMON* und *SOBR*, die dem Innenministerium unterstehen, und *Specnaz*, die Spezialkräfte des Militärgeheimdienstes.

⁷¹¹ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 165f.

⁷¹² Gerhard Mangott: Die russländische Tragödie und die verlorene Generation. In: Ost-West-Gegeninformationen 1 (2005), S. 49-51, hier S. 50.

⁷¹³ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 167f.

⁷¹⁴ Vgl. Donath, a.a.O., S. 230f.

⁷¹⁵ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 173-180. Es wird vermutet, dass z.T. auch tschetschenische Rebellen in diese Gewalttaten verwickelt waren bzw. halfen, diese zu vertuschen (vgl. Hassel, a.a.O., S. 33). Außerdem ist bekannt, dass sich eine Kriegsökonomie entwickelte, in der Angehörige der russischen Armee mit tschetschenischen Freischärlern kooperierten, wie z.B. durch den Handel mit illegal gewonnenem Erdöl (vgl. Halbach, a.a.O., [2003], S. 8), den die russische Seite offiziell vorgab, verhindern zu wollen.

schenrechtsverletzungen, bei denen es sich nachweislich nicht um Einzelfälle handele,⁷¹⁶ systematisch vertusche.⁷¹⁷

Auch die tschetschenische Seite verübte Menschenrechtsverletzungen, insbesondere Geiselnahmen, Entführungen und außergerichtliche Exekutionen. Die Gewaltrate der föderalen Kräfte sei jedoch sehr viel höher, so die Einschätzung von Bajsaev / Sokirianskaja (beide *Memorial*).⁷¹⁸ Auch Human Rights Watch berichtete von Menschenrechtsverletzungen auf tschetschenischer Seite: Exekutionen von gefangenen Militärangehörigen, Misshandlungen von Zivilisten u.a. Die Mehrheit der Kriegsverbrechen und Menschenrechtsverletzungen, so die Einschätzung auch von dieser Organisation, sei jedoch von russischer Seite begangen worden.⁷¹⁹

Nachdem Präsident Putin im Juni 2000 Achmad Kadyrov als zivilen Chef einer provisorischen Verwaltung eingesetzt hatte, die später zur tschetschenischen Regierung aufgewertet wurde, erklärte die russische Regierung im Juli 2000 den Krieg gegen Tschetschenien als „im wesentlichen gewonnen“.⁷²⁰ Dieser Fiktion stand jedoch die Tatsache entgegen, dass die militärischen Auseinandersetzungen als Guerillakrieg fortgeführt wurden. So setzten die russischen Streitkräfte ihren Terror fort, auch gegen die Zivilbevölkerung,⁷²¹ und in Groznyj gingen die Häuserkämpfe weiter. Tschetschenien konnte weder befriedet werden, noch waren Grundlagen für den Wiederaufbau geschaffen worden.

Die tschetschenischen Kämpfer waren zu dem Zeitpunkt zwar militärisch geschwächt, was den Kampf im Feld betrifft, verfügten aber über Schlagkraft durch massive Einzelschläge in Guerilla-Taktik.⁷²² Durch terroristische Anschläge wurde die Gewalt in die Russländische Föderation, z.T. direkt in die russische Hauptstadt, hineingetragen: so etwa der Anschlag auf das Musicaltheater *Nordost* in Moskau (23.10.2002), das Attentat auf ein Militärkrankenhaus in Mozdok (1.8.2003), die Angriffe auf Verwaltungsgebäude in Inguschetien (22.6.2004), die Anschläge auf zwei russische Flugzeuge auf dem Weg

⁷¹⁶ Vgl. Ousam Bajsaev / Ekaterina Sokirianskaja: Russlands Krieg gegen den Terror. Tschetschenien und darüber hinaus. In: Ost-West-Gegeninformationen 4 (2004), S. VI-X, hier S. VIII.

⁷¹⁷ Vgl. hierzu beispielsweise: Grobe-Hagel, a.a.O., S. 178-180; Anna Politkovskaja: Tschetschenien. Die Wahrheit über den Krieg. Aus dem Russ. von Ulrike Zemme. Köln 2003 [Anna Politkovskaja: Vtoraja čečenskaja. M. 2002].

⁷¹⁸ Vgl. Bajsaev / Sokirianskaja, a.a.O., S. IX.

⁷¹⁹ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 176f.

⁷²⁰ Vgl. ebd., S. 188f, 191.

⁷²¹ Dies betraf insbesondere auch zahlreiche Flüchtlinge, die im Sommer 2000 heimgekehrt waren: vgl. Bajsaev / Sokirianskaja, a.a.O., S. VIII.

⁷²² Auch Moskau treue Tschetschenen zählten zu den Opfern.

von Moskau nach Volgograd bzw. Soči (24.8.2004), die Bombenexplosion bei der Moskauer Metrostation *Rižskaja* (31.8.2004) und die Geiselnahme in der Mittelschule im nordossetischen Beslan (September 2004). Dass an den Attentaten zunehmend auch tschetschenische Frauen beteiligt waren, bewirkte in der russischen Öffentlichkeit eine gewisse Nachdenklichkeit.⁷²³

Während die Lage in Tschetschenien weiterhin von hoher Unsicherheit, Kämpfen, Entführungen etc. geprägt war, erklärte der Kreml Ende März 2003 ein (massiv manipuliertes) Verfassungsreferendum für angenommen, das die Zugehörigkeit Tschetscheniens zur Russländischen Föderation festschrieb. Im Oktober 2003 wurde der von der russischen Regierung favorisierte Achmad Kadyrov durch eine gelenkte Wahl in das Amt des Präsidenten Tschetscheniens gehievt; dieser fiel im Mai 2004 einem Attentat in Groznyj zum Opfer.⁷²⁴ Im August 2004 wurde als sein Nachfolger, unter ähnlichen Umständen wie Kadyrov, Alu Alchanov gewählt.⁷²⁵ Inzwischen setzte Moskau darauf, auch tschetschenische Sondereinheiten und Sicherheitskräfte zu bilden und diese für die Sicherheit im Lande mitverantwortlich zu machen. Diese Einheiten wurden maßgeblich unter Ramzan Kadyrov gebildet, dem Sohn Achmad Kadyrovs. Seit Frühjahr 2007 ist Ramzan Kadyrov Präsident Tschetscheniens, der von Putin für dieses Amt vorgeschlagen worden war. Nach Einschätzung von Rudolf Bindig herrschte auch 2006/2007 noch ein Zustand der Straflosigkeit in Tschetschenien, für den auch die Sicherheitskräfte unter Kadyrov verantwortlich gewesen seien.⁷²⁶ Im April 2009 wurde schließlich der Status Tschetscheniens als „Zone der Durchführung antiterroristischer Operationen“, der mit dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges vom Kreml ausgerufen worden war, aufgehoben.

⁷²³ Dem Phänomen der tschetschenischen „Selbstmordattentäterinnen“ sind die Journalistinnen Sabine Adler und Julija Juzik nachgegangen (Julia Jusik: Die Bräute Allahs. Selbstmord-Attentäterinnen aus Tschetschenien. Aus dem Russ. von Franziska Seppeler u. David Drevs. St. Pölten/Wien/Linz 2003; [Julija Juzik: *Nevesty Allacha: lica i sud'by vseh ženščin-šachidok, vzorvavšichsja v Rossii*. M. 2003]; Sabine Adler: Ich sollte als Schwarze Witwe sterben. Die Geschichte der Raissa und ihrer toten Schwestern. München 2005). Das Buch, in dem Juzik dem menschlichen Leid nachgeht und die Umstände aufdeckt, unter denen die Frauen zu Attentäterinnen wurden, und das ein Desinteresse an einer Deeskalation von russischer Seite nahelegt, wurde in Russland verboten.

⁷²⁴ Vgl. Bajsaeu / Sokirianskaja, a.a.O., S. X.

⁷²⁵ Vgl. ebd., S. X.

⁷²⁶ Vgl. hierzu den Vortrag von Rudolf Bindig (ehemaliger Berichterstatter des Europarates für Tschetschenien, Menschenrechtsexperte der SPD): Menschenrechte in Russland – Die Situation in Tschetschenien und die Rolle der Zivilgesellschaft in der Russischen Föderation (09.02.2007 in Freiburg).

V.2 Zur Berichterstattung im russländischen Fernsehen

Die Berichterstattung zu den Tschetschenienkriegen im russländischen Fernsehen wurde bereits in einschlägigen Studien analysiert.⁷²⁷ Die Ergebnisse sind im Folgenden zusammenzufassen, da gewisse Parallelen in den Darstellungen der Fernsehberichterstattung und in den Spielfilmen bzw. Fernsehserien erkennbar sind.

Für die nationalen Fernsehkanäle wurde gezeigt, dass sich eine eindeutige Entwicklung im Hinblick auf den Darstellungsmodus abzeichnet. So kann die Darstellung während des ersten Tschetschenienkrieges als relativ vielfältig eingeschätzt werden; dagegen ist seit dem Beginn des zweiten Krieges die starke Tendenz zu verzeichnen, dass die Vermittlung des Konflikts einseitig auf die Interessen der russischen Regierung und des Militärs abgestimmt ist.⁷²⁸

Bedeutend für die Zeit des ersten Tschetschenienkrieges ist Vladimir Gusinskijs Fernsehsender NTV, der sich gerade zu Beginn des Krieges etablierte. Dieser setzte sich von dem staatlichen Sender RTR (*Rossija*) und dem halbstaatlichen und halbprivaten ORT⁷²⁹ dadurch ab, dass er oppositionelle Nachrichten ausstrahlte.⁷³⁰ Über Gusinskijs Sender, der sich großer Popularität erfreute, wurde scharfe Kritik am Tschetschenienkrieg geäußert. Die russischen Militärs wurden tendenziell als korrupt und ineffektiv dargestellt, erschütternde Bilder über das Leiden der Zivilbevölkerung in Tschetschenien und die Kriegsgräuere wurden gesendet, der einfache russische Wehrpflichtige wurde weitgehend als Opfer dargestellt. Die tschetschenische Seite erschien als geeint, und

⁷²⁷ Der Blick wurde dabei auch auf die Printmedien sowie auf den Hörfunkbereich gerichtet. In diesem Abschnitt (V.2 der vorliegenden Arbeit) werden maßgeblich die Ergebnisse der Sekundärliteratur zur Fernsehberichterstattung zusammengefasst. Damit wird jenes Medium fokussiert, das von der Bevölkerung der Russländischen Föderation während der Tschetschenienkriege überwiegend als Informationsquelle genutzt wurde. Vgl. zu letzterem Aspekt: Jens Siegert: Angriff auf die Pressefreiheit. In: Der Krieg im Schatten, a.a.O., S. 153-172, hier S. 167. Das Fernsehen ist nach Siegert das einzige Massenmedium neben dem Hörfunk (hier nur einige wenige Rundfunkprogramme), das landesweit zugänglich war (vgl. ebd.). Die drei großen Fernsehsender ORT, RTR und NTV werden in ganz Russland empfangen (vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 160). Die Bedeutung der Printmedien hat nach Siegert und Grobe-Hagel im Vergleich zur Sowjetzeit stark abgenommen. So erreichten die in Moskau herausgegebenen Zeitungen in der Regel außer den Großräumen Moskau und St. Petersburg sowie einiger größerer Gouvernementsstädte kaum eine Leserschaft (vgl. Siegert, a.a.O., S. 167; Grobe-Hagel, a.a.O., S. 161). Bis Ende 2002, so Siegert, hatte sich auch das Internet als Informationsquelle nicht durchgesetzt, da erst ein kleiner Teil der Bevölkerung Zugang dazu hatte (vgl. Siegert, a.a.O., S. 167).

⁷²⁸ Vgl. hierzu Olessia Koltsova: Die Tschetschenienkriege im russländischen Fernsehen. In: kultura. Russland-Kulturanalysen 3 (2006), S. 3-8; ähnliche Tendenzen wurden auch in Bezug auf die Printmedien gezeigt, vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., bes. S. 159-163, 181f.; Siegert, a.a.O.

⁷²⁹ Zwischen 1996 und 2001 wurde ORT von dem Oligarchen und El'cin-Berater Boris Berezovskij kontrolliert (vgl. ebd., S. 168; Grobe-Hagel, a.a.O., S. 160).

⁷³⁰ Vgl. zu diesem Absatz, sofern nicht anders angegeben: Koltsova, a.a.O., S. 3-6.

durch Interviews wurden die Repräsentanten der tschetschenischen Seite als Individuen gezeigt. NTV strahlte, auch weil von russischer Seite wenig Informationen kamen, insbesondere Dokumentations- und Informationsmaterial von tschetschenischen Zivilisten sowie von politischen Vertretern und Widerstandskämpfern aus, die ihrerseits, im Gegensatz zu den „Föderalen“, aktiv den Kontakt zu den Medien suchten.⁷³¹

Daneben wurde auch die offizielle Haltung zum Tschetschenienkrieg in der Fernsehberichterstattung vermittelt.⁷³² So ist die Darstellung von ORT als gemäßigt regierungsfreundlich einzuschätzen, und der staatliche Sender RTR musste alle offiziellen Mitteilungen senden, während alternative Darstellungen lediglich durch Reportagen und Analysesendungen vermittelt werden konnten. Die Berichterstattung zum Krieg war demnach in dieser Zeit relativ vielfältig.

Dahinter stand die zu diesem Zeitpunkt noch unkoordinierte Informationspolitik der Verantwortlichen in Regierung und Militär.⁷³³ El'cin und seine Berater waren vermutlich auf eine mediale Inszenierung des Krieges nicht vorbereitet gewesen. Darüber hinaus waren die Kräfteverhältnisse der hinter den Sendern stehenden Machteliten noch relativ ausgewogen.⁷³⁴ Gusinskij hatte mit seinem Sender, zu dem das Medienimperium *Media-MOST* gehörte, eine Nische gefunden, aus der er zu diesem Zeitpunkt noch nicht verdrängt werden konnte.

Die Waffenstillstandsvereinbarungen (am 1. Juni 1996 in Kraft getreten), die russische Präsidentschaftswahl (Juni / Juli 1996), der Vertrag von Chasawjurt (August 1996) und der Friedensvertrag (Mai 1997) liegen demnach in der Zeit einer relativ breit gefächerten Berichterstattung zum Thema.

Seit 1999 wandelte sich die überregionale Fernsehberichterstattung in der Tschetschenien-Darstellung radikal.⁷³⁵ Meldungen über die Ineffektivität der „föderalen“ Truppen wurden nun kaum mehr gesendet; auch wurde nicht mehr differenziert zwischen den „einfachen Soldaten“ und der russischen Führung.⁷³⁶ Im Gegensatz dazu und zur Darstellung während des ersten Krieges wurde nun betont zwischen den „illegal bewaffneten Einheiten“ und dem „friedfertigen tschetschenischen Volk“ unterschieden. Die Gegner wurden zudem häufiger als zuvor als „Banditen“ bezeichnet. Statt der Filmaufzeich-

⁷³¹ Vgl. hierzu auch Siegert, a.a.O., S. 158.

⁷³² Vgl. zu diesem Absatz: Koltsova, a.a.O., S. 4.

⁷³³ Vgl. ebd., S. 3f.; Siegert, a.a.O., S. 154, 157.

⁷³⁴ Vgl. Koltsova, a.a.O., S. 3.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 7f.; Siegert, a.a.O., S. 153f.; auch Grobe-Hagel weist darauf hin: vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 162, 181f.

⁷³⁶ Vgl. zu diesem Absatz: Koltsova, a.a.O., S. 7.

nungen von tschetschenischer Seite und der Interviews mit Repräsentanten der Separatisten wurden nun zahlreiche Interviews mit Vertretern der föderalen Truppen gesendet, die zuvor tendenziell anonym als „graue Masse“ erschienen waren. Aufgezeichnete Szenen von Gewaltakten und menschlichem Leid wurden nun sehr viel seltener ausgestrahlt. Insgesamt wurden von der offiziellen Linie abweichende Sichtweisen kaum mehr vermittelt.

Koltsova zufolge ist für den deutlichen Wandel in der Berichterstattung eine machtpolitische Verschiebung innerhalb der Mediengruppen verantwortlich.⁷³⁷ So konnte sich Gusinskij mit seinem Sender NTV bis 1996 noch gut behaupten. Nachdem er aber während der Präsidentschaftswahlen von 1996 mit seiner Medienkampagne an einem Strang mit der Pro-El'cin-Gruppe gezogen hatte, geriet er in stärkere Abhängigkeit von den regierungstreuen Machteliten und setzte, um seine Autonomie wiederherzustellen, während des folgenden Wahlkampfes 1999/2000 auf die Konkurrenten des von El'cin favorisierten Putin. 2001 erhielt dann jedoch der staatliche Gaskonzern *Gazprom* die Kontrolle über die Aktienmehrheit von NTV, womit Gusinskij der Einfluss auf den Sender entzogen war.⁷³⁸

Überdies ging die politische und militärische Führung, die ihre Machtposition zunehmend stärkte, seit Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges insgesamt sehr viel offensiver und restriktiver mit den Medien um. So erteilte Putin dem Informationsministerium weitreichende Vollmachten und setzte im März 2000 einen amtlichen Sprecher für Tschetschenien betreffende Fragen ein, dessen Funktion darin bestand, die offizielle Sichtweise auf den Tschetschenienkrieg gebündelt zu vermitteln.⁷³⁹

Ebenfalls im März 2000 wurde die Weitergabe von Informationen aus tschetschenischen Quellen verboten. Somit galten beispielsweise Interviews mit führenden Personen der tschetschenischen Seite als Verletzung des Anti-Terrorismus-Gesetzes.⁷⁴⁰

Darüber hinaus wurde der Zugang für Journalisten und Journalistinnen auf tschetschenisches Territorium durch ein Akkreditierungssystem stark beschränkt und durch strenge

⁷³⁷ Vgl. zu diesem Absatz, sofern nicht anders angegeben: ebd., S. 6.

⁷³⁸ Vgl. hierzu Siebert, a.a.O., S. 169f. NTV konnte Kredite, für die *Gazprom* die Bürgschaft übernommen hatte, nicht tilgen. Auch ORT hatte hohe Schulden; in diesem Fall wurde jedoch nicht eingeschritten. Mit Hilfe des Kremls erhielt der Energiekonzern 2001 die Kontrolle über die Mehrheit der Aktien von NTV, und die Leitung des Senders wurde ausgewechselt. NTV wurde jedoch nicht vollständig auf die offizielle Linie gebracht, was sich beispielsweise bei der Berichterstattung zur Geiselnahme im Musicaltheater *Nord-Ost* zeigte (vgl. ebd., S. 169-171).

⁷³⁹ Vgl. hierzu Grobe-Hagel, a.a.O., S. 161, 210f.; Siebert, a.a.O., S. 157.

⁷⁴⁰ Vgl. Grobe-Hagel, a.a.O., S. 184.

Aufsicht kontrolliert.⁷⁴¹ War es nun doch jemandem gelungen, Material, das von der offiziellen Darstellung abwich, zusammenzustellen, so war es kaum mehr möglich, dieses über die landesweiten Sender auszustrahlen.⁷⁴² Hinzu kam die Verfolgung von Journalisten und Journalistinnen, die nicht regierungstreu berichteten. Die Verhaftung von Andrej Babickij, Korrespondent der von den USA finanzierten Radiostation *Radio Free Europe / Radio Liberty*, durch russische Regierungseinheiten im Januar 2000 war offensichtlich auch als Warnung an die Medien zu verstehen.⁷⁴³ Dies ging der Doktrin über „informationelle Staatssicherheit“ voraus, die Putin im September desselben Jahres unterzeichnete und mit der die „Stärkung der staatlichen und staatlich kontrollierten Massenmedien“ beschlossen wurde.⁷⁴⁴

Die Pressefreiheit wurde und wird in Russland auf vielfältige Weise eingeschränkt, beispielsweise durch Einschüchterung oder juristische Verfolgung von Journalisten und Journalistinnen.⁷⁴⁵ Abgesehen von wenigen Ausnahmen – hierzu zählte insbesondere auch die äußerst regierungskritische Reporterin der Wochenzeitung *Novaja Gazeta* (Neue Zeitung) Anna Politkovskaja, die am 7. Oktober 2006 ermordet wurde⁷⁴⁶ – hielt sich die Mehrheit der Journalisten und Journalistinnen an die staatlichen Vorgaben. Von der offiziellen Sichtweise Abweichendes konnte zwar geäußert werden, allerdings meist nur in auflagenschwachen Publikationen oder im Internet. Ins Fernsehen aber gelangten kaum mehr kritische Berichte, wie z.B. über Menschenrechtsverletzungen durch die russischen Truppen, oder auch über Verflechtungen des russischen Militärs und der politischen Führung mit tschetschenischen Radikalen; dort dominierten Nachrichten über die Anschläge der so genannten „Terroristen“.

⁷⁴¹ Vgl. Koltsova, a.a.O., S. 8; Siegert, a.a.O., S. 156f.

⁷⁴² Vgl. Koltsova, a.a.O., S. 8.

⁷⁴³ Vgl. zu Babickij: Grobe-Hagel, a.a.O., S. 184f.

⁷⁴⁴ Siegert, a.a.O., S. 162-164.

⁷⁴⁵ Vgl. zu diesem Absatz: ebd., S. 172.

⁷⁴⁶ Politkovskaja hatte an einem Artikel über Folterungen durch Sicherheitskräfte in Tschetschenien gearbeitet. Ihre Ermordung, so wird in Journalistenkreisen vermutet, hängt entweder mit ihrer Arbeit an diesem Artikel oder auch mit regierungskritischen Berichten zu anderen Themen zusammen.

V.3 *Kavkazskij plennik*

Sergej Bodrov greift mit *Kavkazskij plennik* (1996; Gefangen im Kaukasus⁷⁴⁷) von 1996 als erster das Thema „Tschetschenienkrieg“ im russischen Film auf. Der Film verweist deutlich auf die literarischen Vorlagen des 19. Jahrhunderts, insbesondere auf die gleichnamige Erzählung (1872) von Lev Nikolaevič Tolstoj, welche wiederum auf den Prätext von Puškin modifizierend rekurriert. Die Bezüge zu den literarischen Traditionen sind zwar deutlich, doch ist die Handlung ins ausgehende 20. Jahrhundert verlegt.

Der Film wurde inner- und außerhalb Russlands beachtet und ausgezeichnet. So erhielt er u.a. 1996 in Cannes den Preis der Internationalen Filmkritik, den Großen Preis in Karlový Varý sowie den Großen Preis des russischen Filmfestivals *Kinotavr* (Kino-taurus).

Kavkazskij plennik handelt von dem jungen russischen Wehrpflichtigen Ivan Žilin und dem Fähnrich Saša, die in einen Hinterhalt und schließlich in die Gefangenschaft von Abdul-Murat geraten. Der Tschetschene beabsichtigt, die Geiseln gegen seinen von den Russen gefangen gehaltenen Sohn auszutauschen. Der Film erzählt, vor dem Hintergrund des Lebens in dem schwer zugänglichen Bergdorf, die Geschichte der Geiselhaft von Ivan und Saša und inszeniert sowohl die Annäherung zwischen dem Fähnrich und dem unerfahrenen, einfachen Soldaten, als auch die sich entwickelnde Beziehung zwischen Ivan und Dina, der Tochter des Geiselnehmers.

Aufgrund von Komplikationen, die den Gefangenenaustausch betreffen, zwingt Abdul seine Gefangenen, ihre Mütter zu mobilisieren, um diesen Austausch zu erwirken. Ivans Mutter, eine Lehrerin, folgt dem Hilferuf ihres Sohnes, reist nach Tschetschenien, wendet sich an den russischen Standortkommandeur und versucht außerdem mit Abdul zu verhandeln. Auch Saša gibt vor, an seine Mutter zu schreiben, jedoch gesteht er seinem Kameraden schließlich ein, dass er in einem Kinderheim aufgewachsen ist und den Brief an die vor fünfzehn Jahren verstorbene Köchin des Heimes adressiert hat.

Die Situation der Gefangenen bleibt zunächst unklar. Als tschetschenische Rebellen in der Nacht bei Abdul eindringen und die Geiseln fordern, um diese zum Aufspüren und Entschärfen von Minen einzusetzen, scheint der Tod der beiden Russen sicher zu sein. Durch die Sachkenntnis des Fähnrichs und pures Glück überleben sie diesen Einsatz und werden anschließend zu einem Fest der Rebellen eingeladen, bei dem man ausgelassen

⁷⁴⁷ Wie in der Einleitung erwähnt, ist *Gefangen im Kaukasus* der Titel, unter dem der Film in Deutschland gezeigt wurde.

Wodka trinkt und die jungen Männer ihre Stärke und Geschicklichkeit im Nahkampf messen.

Während Abdul mit Ivans Mutter in der Stadt verhandelt, jedoch keine Einigung erzielt, unternehmen die beiden Gefangenen einen Fluchtversuch, bei dem Saša zwei Menschen tötet: Chasan, ihren Bewacher, sowie einen Hirten. Die Flüchtigen werden alsbald von Tschetschenen gestellt, die fragen, wer für den getöteten Hirten verantwortlich sei. Dem Fähnrich, der sofort zugibt, diesen erstochen zu haben, wird an Ort und Stelle die Kehle durchgeschnitten; Ivan wird zurück zu Abdul verbracht.

Unterdessen ist in der von den russischen Militärs okkupierten Stadt ein Chaos ausgebrochen, das Abduls Sohn nutzt, um zu fliehen. Doch wird der Sohn auf der Flucht erschossen, womit auch das Schicksal des russischen Gefangenen besiegelt zu sein scheint.

Ivan und Dina, die dreizehnjährige Tochter Abduls, sind sich während der Geiselhaft des Russen auf zurückhaltende Art nähergekommen. Dina ist nun bereit, dem Russen zur Flucht zu verhelfen, doch taucht ihr Vater auf, und es scheint zunächst, dass er nun die Blutrache an Ivan verüben wird. Überraschend lässt Abdul jedoch seine Geisel frei. Während sich der Russe, dessen persönlicher Konflikt nun gelöst scheint, auf den Heimweg durch die Berge macht, kündigt eine sich nähernde russländische Hubschrauberrotte weitere militärische Aktionen an. Ivan gelangt – so erfährt der Zuschauer / die Zuschauerin im Abspann – sicher nach Hause zurück.

V.3.1 Topoi, Motive und Narrative des 19. Jahrhunderts

Bereits der Filmtitel ruft augenscheinlich die literarischen Texte des 19. Jahrhunderts auf. Die intermedialen Bezüge zum Tolstoj'schen Prätext, die im Folgenden kurz vorgestellt werden, haben insbesondere Christine Engel und Joe Andrew herausgearbeitet. Im Vergleich des Films von Bodrov mit *Vojna* (2000; Krieg) unter der Regie von Balabanov verdeutlicht Engel eine „Veränderung der kollektiven Orientierungsmuster“ in russischen Diskursen während der zweiten Hälfte der 1990er Jahre.⁷⁴⁸ So lehne sich *Kavkazskij plennik* im Unterschied zu *Vojna* stärker an die Erzählung von Tolstoj an und plädiere für eine Entemotionalisierung im russisch-tschetschenischen Konflikt, für die Akzeptanz der fremden Kultur sowie für gegenseitigen Respekt. Bodrovs Film unterscheide, abweichend von Tolstoj, jedoch signifikant zwischen dem zivilen und militärischen Bereich.

⁷⁴⁸ Vgl. zu diesem Absatz: Engel, a.a.O., bes. S. 610f.

Für Ersteren stehe das „einfache Volk“, das als gut und unverdorben repräsentiert und stilisiert werde. Auf das „Volk“ lege der Film auch die Hoffnungen in der Frage nach dem Potenzial, das nötig ist, um die gegenseitige Gewalt zu beenden. Dem wirke allerdings der staatliche Bereich, so vermittele der Film, entgegen.

Andrew fokussiert, im Vergleich des Films mit der Erzählung von Tolstoj, insbesondere die Kategorie „Gender“ und arbeitet heraus, dass gerade dieser Aspekt (bei sonst starker Anlehnung an den Prätext) Modifizierungen aufweise.⁷⁴⁹ So stelle der Film, in der Figur des Saša, eine Maskulinität, die geprägt ist durch Gewaltbereitschaft und Machismo, in Frage, während eine lebensbejahende Qualität, eine Art Feminität, in der männlichen Hauptfigur Žilin befürwortet werde. Insgesamt spielten Frauen in Bodrovs Film eine größere Rolle als bei Tolstoj, was im Film an positive Werte, wie etwa gegenseitige Verständigung, gekoppelt sei. Dies, so suggeriert der Aufsatz, bewertet auch Andrew als positiv.

Sind die Parallelen zu Tolstoj's Erzählung, etwa in der Figurenkonstellation, zwar deutlicher, so sind darüber hinaus augenscheinliche Bezüge, die auf Puškins Verspoem zurückverweisen, erkennbar.⁷⁵⁰ Damit werden Wahrnehmungsmuster, die maßgeblich die Kaukasus-Literatur der Romantik generiert hat, in den zeitgenössischen Kontext transferiert und für diesen produktiv gemacht.

So reinszeniert der Film offensichtlich den Topos des Zivilisationsgefälles, der Identität und Alterität einander dichotom gegenüberstellt. Dabei kontrastiert das als „archaisch“, „ursprünglich“ bzw. als kaum „modernisiert“ repräsentierte Leben im tschetschenischen Bergdorf mit dem der Russen bzw. des angenommenen Zuschauers / der Zuschauerin, wenn beispielsweise in der Landwirtschaft kaum mechanisierte Produktionsmittel eingesetzt werden (s. *Abb. 1*). Inmitten des mittelalterlich anmutenden, schwer zugänglichen Bergdorfes dienen darüber hinaus Menschen oder Esel als Transportmittel. Blickt der Russe in Puškins Poem stellenweise mit einem ethnografischen Interesse auf das Leben der Tscherkessen, so lässt die Kamera im Film von Bodrov eine ähnliche Tendenz hinsichtlich der tschetschenischen Bräuche erkennen (s. *Abb. 2*). Darüber hinaus werden im Poem der Romantik z.T. Fußnoten verwendet, um landeskundliche Informationen über Feste oder Bräuche der Einheimischen zu vermitteln. Eine ähnliche Funktion üben

⁷⁴⁹ Auch Bezüge zu Puškins Verspoem thematisiert er, allerdings eher punktuell. Vgl. zu diesem Absatz: Andrew, a.a.O., (2005), S. 181-193.

⁷⁵⁰ Dabei können sich die Bezüge zur Erzählung von Tolstoj sowie zu Puškins Poem überschneiden: Auch Tolstoj rekurriert ja seinerseits auf Puškins Verspoem.

die im Film stellenweise eingesetzten Detailaufnahmen aus, die den Blick auf einen Ausschnitt des Lebens der „Anderen“ lenken und suggerieren, man erhalte einen genauen Einblick in diese Kultur. So wird beispielsweise im Inneren der Mühle die Kamera aus geringer Distanz auf den Mahlstein gerichtet (s. *Abb. 3*). Zugleich vermittelt der Film auf der Bildebene, dass der Russe Ivan und die tschetschenischen Einwohner und Einwohnerinnen zwei voneinander getrennten Sphären angehören (s. *Abb. 4*).

Auch den Islam als Marker des „Anderen“ setzt der Film visuell prominent in Szene (s. *Abb. 5*) und weist somit auch über diesen Aspekt zurück auf jene Repräsentationen der Romantik, die Dichotomien auch über die religiöse Zugehörigkeit befördern.



Abb. 1 (min. 17)



Abb. 2 (min. 34)



Abb. 3 (min. 37)

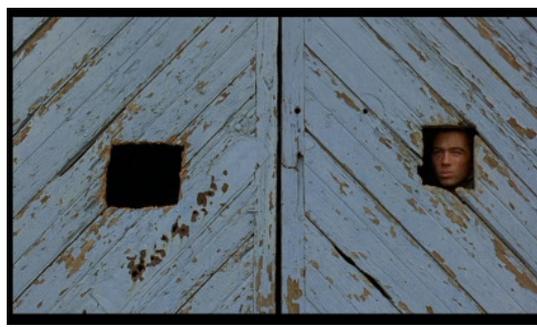


Abb. 4 (min. 17)



Abb. 5 (min. 11)

Außerdem wendet der Film auf der Bildebene Motive an, die aus Kaukasus-Texten der Romantik bekannt sind. So werden beispielsweise die Russen mit Pferden ins Bergdorf transportiert. Darüber hinaus werden die Fußketten der Gefangenen fokussiert – ein Motiv, das bereits Puškin in seinem Poem gestaltet hat.

Ähnlich wie das Poem inszeniert der Film den Kaukasus als ambivalenten Raum der Exotik, der Faszination, eng verschränkt mit Bedrohung, wenn beispielsweise der Topos des Erhabenen zitiert wird, indem die Berglandschaft häufig in Szene gesetzt wird, inmitten derer zugleich das Leben der russischen Gefangenen auf dem Spiel steht.

Der Bezug zu den literarischen Vorlagen des 19. Jahrhunderts wird insbesondere auch auf der Handlungsebene deutlich.⁷⁵¹ So ist der gesamte Film, ebenso wie Puškins Verspoem, durch den „captive narrative“ strukturiert.⁷⁵² Dabei wird jener Mechanismus dieses Narrativs aktiviert, der die als Geiseln gehaltenen Russen in erster Linie als Opfer der Tschetschenen darstellt, und somit suggeriert, es handele sich bei dem militärischen Vorgehen um eine Verteidigung, die den Militäreinsatz der russländischen Armee letztlich legitimiert. Innerhalb des „captive narrative“ bleibt dieser Mechanismus der Inversion in Bodrovs Film ungebrochen.

Auf einer weiteren Ebene setzt der Film allerdings deutliche Anti-Kriegsakzente, wie beispielsweise in der Schlusssequenz, die sich dem Tal nähernde Militärhubschrauber zeigt, und damit, wie Gillespie verdeutlicht, eine bekannte Szene des Anti-Kriegsfilm *Apocalypse Now* (USA 1979; Regie: Francis Ford Coppola) zitiert.⁷⁵³ Davon abgesehen vermittelt der Film deutlich, dass Gewalt Gegengewalt evoziert und Gewalt als Mittel zu verurteilen ist. Das Zusammenwirken dieser Anti-Kriegsakzente mit der narrativen Struktur, dem „captive narrative“ und den darin angelegten, den Krieg legitimierenden Strategien ergibt allerdings eine gewisse Ambivalenz, die sich auch in den Studien zu diesem Film niederschlägt.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Hier lehnt sich der Film augenscheinlich stärker an den Tolstoj'schen Text an, was auch in der Namensgebung der Figuren zum Ausdruck kommt. Dennoch weist der Film auch auf Puškins Poem zurück wie im Folgenden zu verdeutlichen ist.

⁷⁵² Vgl. zu diesem narrativen Muster Abschnitt IV.1.2.3 *Interkulturelle Begegnungen* der vorliegenden Arbeit.

⁷⁵³ Vgl. David Gillespie: *New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature*. In: *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Hg. von Birgit Beumers. London/New York 1999, S. 114-124, hier S. 122.

⁷⁵⁴ So betont beispielsweise Grant die Resistenz des Gefangenen-Narrativs in verschiedenen Medien im Kontext der Kaukasus-Thematik, geht dabei u.a. auf *Kavkazskij plennik* von Bodrov ein und arbeitet insbesondere den imperialistischen Subtext heraus (vgl. Grant, a.a.O.). Auch Ram geht in Bezug auf diesen Film auf die Parallelen zum „Kaukasus-Text“ der Romantik ein und legt nahe, dass somit auch ein imperialistischer Impetus bestehen bleibe (vgl. Ram, a.a.O., [1998], S. 98f.). Sarkisova betont dagegen den pazi-

Der Film greift darüber hinaus auf die Figur der „schönen Kaukasierin“ zurück und übernimmt die Geschlechter-Konstellation aus Puškins Poem: Bei Bodrov tritt einer der männlichen gefangenen Russen in Beziehung zu dem tschetschenischen Mädchen Dina, der Tochter des Geiselnemers. Das „Andere“ ist somit auch im Film über die Figur der Dina geschlechtlich semantisiert. Die Konstellation bleibt somit grundlegend gleich; das Verhältnis wird allerdings dadurch modifiziert, dass die Beziehung im Film nur leichte erotische Anklänge aufweist.

Anders als in *Kavkazskij plennik* von Puškin befreit bei Bodrov nicht das Mädchen den Russen, sondern dieser wird von ihrem Vater, Abdul, freigelassen. Im Unterschied zu Puškins Poem, in dem die Tscherkessin den Tod findet, während der Russe seine Freiheit erlangt und seinen Identitätsfindungsprozess über das weibliche „Andere“ befördert, lebt Dina im Film von Bodrov, behütet von ihrem fürsorglichen Vater, innerhalb der Dorfgemeinschaft und bleibt am Leben. Allerdings weist die Sequenz der Filmhandlung, welche die Freilassung Ivans inszeniert, wiederum Parallelen zu Puškins Poem *Cygany* (Die Zigeuner) von 1827 auf.⁷⁵⁵ In diesem Werk des romantischen Dichters ersticht der Russe Aleko die Zigeunerin Zemfira, die ihm untreu geworden ist, sowie deren Geliebten. Daraufhin übt der Vater Zemfiras nicht etwa Rache an Aleko aus, indem er ihn tötet, sondern fordert ihn auf, die Zigeunergemeinschaft zu verlassen. Dieser Topos des „edlen Wilden“ ist ganz ähnlich in Bodrovs Film aufs Neue inszeniert. So verzichtet, wie erwähnt, Abdul auf die Blutrache und lässt Ivan frei. Der Akt ruft dabei Konnotationen von Großmut und „natürlicher“ Toleranz hervor. Dieser aus der Romantik bekannte Topos eines verzeihenden „edlen Wilden“ wird bei Bodrov affirmiert und auf die aktuelle Situation des Tschetschenienkrieges angewendet.

Die Parallelen zu den literarischen Werken des 19. Jahrhunderts suggerieren zugleich, dass das „Wesen“, die „Beschaffenheit“ des russisch-kaukasischen Verhältnisses bis in die heutige Zeit seine bzw. ihre Gültigkeit behält. Dabei wird insbesondere auf die Dichotomie rückständige, (auch im positiven Sinne) ursprüngliche, archaische tschetschenische Kultur vs. fortschrittliche russische Kultur zurückgegriffen sowie auf den Topos „Orient“ in Verbindung mit dem des „edlen Wilden“. In Bezug auf den Kaukasus wurden diese Topoi, die maßgeblich in einem kolonialen Kontext zu verorten sind und starke Einflüsse aus westeuropäischen Literaturen aufweisen, insbesondere in

fistischen Grundton des Films, wobei sie allerdings auch die generierte Differenz zwischen „Eigenem“ vs. „Anderem“ hervorhebt (vgl. Sarkisova, a.a.O., S. 97).

⁷⁵⁵ Für diesen Hinweis danke ich Regine Nohejl.

der Literatur der Romantik hervorgebracht. Zugleich eignete sich die russische Literatur der Romantik damit einen bestimmten Identitätsbildungsmechanismus aus dem „Westen“ an: das „Fremde“ erweist sich dabei als das „Andere“ des „Eigenen“.

V.3.2 Staat – Nation – Gender

Es stellt sich nun die Frage nach signifikanten Modifizierungen und Neusemantisierungen in Bodrovs Film. Das Augenmerk wird dabei besonders auf die Kategorien „nationale Identität“ und „Geschlecht“ gerichtet.

Wie Engel bereits verdeutlicht hat, unterscheidet der Film, im Unterschied zu dem Tolstoj'schen Prätext, zwischen dem militärischen bzw. staatlichen Bereich auf der einen Seite und dem zivilen auf der anderen Seite.⁷⁵⁶ Die Differenz, welche über den Topos des Zivilisationsgefälles (Russen / russische Mutter vs. Tschetschenen / tschetschenisches Mädchen) generiert wird, kreuzt damit jene, die der Film zwischen „Staat“ / „Militär“ vs. „Volk“ inszeniert. So orientiert sich die Semantisierung „positiv“ / „Frieden“ und „negativ“ / „Krieg“ nicht an der ethnischen bzw. nationalen Zugehörigkeit, sondern an zivilem vs. militärischem Bereich. Hierfür werden Zuschreibungen funktionalisiert, die auf die bürgerlichen Geschlechter-Konstruktionen zurückverweisen und „Männlichkeit“ / „Weiblichkeit“ einander komplementär gegenüberstellen. Sowohl den russländischen militärischen Bereich wie auch die tschetschenischen Rebellen charakterisieren Eigenschaften wie Gewaltbereitschaft, Tapferkeit, (körperliche) Stärke, Mut, mangelnde Fürsorglichkeit und Macht. Diese Zuschreibungen, die mit Männlichkeit konnotiert werden, sind hier tendenziell negativ gewertet; bzw. sie werden dem unerfahrenen, ängstlichen, schwachen Protagonisten Ivan gegenübergestellt, den der Film wiederum mit Sympathie zeichnet.

So werden beispielsweise während eines Festes der Rebellen Kampfsportduelle in Szene gesetzt und die durchtrainierten Körper der Kämpfer präsentiert (s. *Abb. 6*). Die physisch starken Rebellen kontrastieren dabei mit dem ängstlichen, schwächlichen und unterlegenen Ivan, der zum Duell gedrängt wird und schließlich unter Gelächter den Ring verlässt.

⁷⁵⁶ Vgl. Engel, a.a.O., S. 610.



Abb. 6 (min. 66)

Männlich konnotierte Macht übt beispielsweise der Chef der Rebelleneinheit, Osman, der für den militärischen Bereich auf tschetschenischer Seite steht, über das „einfache Volk“ aus, wenn er in der Nacht ins Haus von Abdul eindringt und mit vorgehaltener Schusswaffe die Geiseln zum Minenräumen fordert. Damit handelt er gegen das Interesse des Aul-Bewohners, da die Gefangenen für Abdul nur lebend etwas wert sind. Mit dieser Darstellung der tschetschenischen Widerstandskämpfer korrespondieren die Zuschreibungen an den russländischen militärischen Bereich, dem auch Saša zuzurechnen ist. Auch er wird als gewaltbereit repräsentiert – während Ivan sich konsequent gewaltfrei verhält – und zögert nicht, auf der Flucht zwei Menschen zu töten, von denen zumindest einer ihn nicht unmittelbar bedroht hatte.

Zwar nähern sich die beiden ungleichen russischen Gefangenen im Verlauf des Films einander an, doch zunächst nutzt der Fähnrich seine Überlegenheit und die Abhängigkeit Ivans aus. So verhält er sich dem Wehrpflichtigen gegenüber herablassend und malt ihm zudem aus, welche Grausamkeiten ihm bevorstünden. Darüber hinaus wird die Ohnmacht der Mutter Ivans gegenüber dem Standortkommandeur inszeniert, der die russländische Staatsmacht repräsentiert.

Nahegelegt wird außerdem, dass die Repräsentanten beider militärischer Bereiche es sich relativ gut gehen lassen, während das „Volk“ leidet. So feiern die Rebellen ausgelassen mit Wodka und Grillfleisch, und der russische Standortkommandeur genießt in seinem städtischen Hauptquartier Melone und schwarzen Kaviar (s. *Abb. 7* und *8*).



Abb. 7 (min. 62)



Abb. 8 (min. 85)

Innerhalb dieser strukturellen Annäherung des russländischen und tschetschenischen militärischen Bereichs ist allerdings wiederum ein Kontrast sichtbar, der auf die Differenz „Natur“ vs. „Kultur“ bzw. „wild“ vs. „zivilisiert“ zurückverweist. So fällt beispielsweise auf, dass die physische Stärke der tschetschenischen Rebellen auch über die entblößten, muskulösen Oberkörper, demnach über Körperlichkeit, repräsentiert wird (s. Abb. 6), während beispielsweise Saša ausschließlich vollständig bekleidet gezeigt wird. Darüber hinaus findet das Fest der Rebellen in den Bergen, im Freien, in der „Natur“ statt. Im Unterschied dazu speist der Standortkommandeur der russländischen Armee an einem Tisch in einem geschlossenen Raum.

Im Unterschied zum militärischen Bereich charakterisieren den Repräsentanten bzw. die Repräsentantin des „einfachen Volkes“, zu dem auf russischer Seite Ivan und seine Mutter zu zählen sind, Eigenschaften wie Gewaltlosigkeit, Liebesfähigkeit und Fürsorglichkeit. Der Protagonist Žilin, dessen Geschichte von Beginn, mit der Sequenz bei der Musterung, bis zum Abspann, dem kurzen Bericht über seine Rückkehr aus dem Kriegsgebiet, geschildert wird, ist dargestellt als ein junger, unschuldiger und unvorbereitet in den Krieg geschickter Wehrpflichtiger, im Gegensatz zu dem erfahrenen Saša, der fest in den militärischen Strukturen verankert ist. Die mit idealer Weiblichkeit konnotierten Eigenschaften, die auch dem männlichen Vertreter des „Volkes“, im Kontrast zu Saša, zugeschrieben werden, entwerfen somit auch ein Bild von „Männlichkeit“, das nicht mit körperlicher Stärke, Gewaltbereitschaft und politischer oder militärischer Macht verbun-

den ist.⁷⁵⁷ So wendet Ivan keine Gewalt an, verhält sich verantwortungsbewusst und fürsorglich gegenüber Dina⁷⁵⁸ und artikuliert darüber hinaus im Abspann seine Liebe zu jenen Menschen, die er im Kaukasus kennengelernt hat. Letzteres unterstreicht die Bildebene, indem die Portraits von Saša, Abdul, Ivan und Dina zwar nacheinander gezeigt werden, doch an den Übergängen von einem zum nächsten Bild durch Mehrfachbelichtung übereinandergelegt werden (s. *Abb. 9*).



Abb. 9 (min. 96)

Die Eigenschaften, die dem „Volk“ zugeschrieben werden und in der Figur Ivan ein Bild von „Männlichkeit“ transportieren, das mit „Weiblichkeit“ konnotiert ist, gestaltet der Film auf einer eher symbolisch zu lesenden Ebene anhand einer Frauenfigur, der Mutter Ivans. Eine solche Funktionalisierung einer Mutterfigur bestätigt dabei Ergebnisse im Kontext der Forschung zu den Kategorien „Gender“ und „Nation“, die gezeigt haben, dass „Weiblichkeit“ in Prozessen der nationalen Identitätsbildung dominant für die symbolische oder allegorische Präsenz der „Nation“ funktionalisiert wird.⁷⁵⁹ So verkörpert Ivans Mutter bestimmte Funktionen und Tugenden des „Volkes“, indem sie als fürsorgliche, liebende Mutter und als positiv besetzte Lehrerin bzw. Erzieherin, dargestellt wird. Diese Repräsentationen korrespondieren dabei mit idealisierenden Imaginationen von der Frau als „Mutter der Nation“, biologischer Reproduzentin und Übermittlerin der Traditi-

⁷⁵⁷ Zu diesen Männlichkeitsentwürfen vgl. auch Andrew, der die Zuschreibungen allerdings nicht im Zusammenhang mit den Kategorien „Staat“ und „Volk“ bzw. „Nation“ diskutiert (vgl. Andrew, a.a.O., [2005], S. 184f.).

⁷⁵⁸ Zwar bittet Ivan Dina, ihn aus der Erdgrube zu befreien, was das Mädchen schließlich auch tut, doch flüchtet der Gefangene nicht sofort, weil er befürchtet, dass Abdul seiner Tochter dies nicht verzeihen würde.

⁷⁵⁹ Vgl. beispielsweise Wenk, a.a.O., S. 65-73; Loster-Schneider, a.a.O., S. 16f. sowie Abschnitt II.2 „Nation“ und „Geschlecht“ der vorliegenden Arbeit.

on.⁷⁶⁰ So vermittelt beispielsweise jene Sequenz, die Ivans Mutter mit ihrer Schulklasse zeigt, Wärme und Geborgenheit, und auch ihre Grenzüberschreitung in die Gefahrenzone hinein zeugt in erster Linie von ihrer Mutterliebe, Fürsorge und Opferbereitschaft für ihren Sohn.

Die Aktivitäten der Mutter Ivans haben allerdings kaum Auswirkungen auf den Handlungsverlauf und sind somit für die narrative Ebene von geringer Bedeutung. So laufen die Verhandlungsversuche der Mutter weitgehend ins Leere. Dagegen wird die Handlung entscheidend dadurch bestimmt, dass Mamed, der in der Stadt bei den Besatzern dienende Sohn eines Bergdorfbewohners, von seinem Vater erschossen wird. Denn dadurch bricht das Chaos aus, das Abduls Sohn nutzt, um zu fliehen; auf seiner Flucht wird er schließlich erschossen. Dies hat die endgültige Ohnmacht von Ivans Mutter zur Folge. Einerseits wird zwar auf einer symbolischen Ebene über diese Mutterfigur das Bild von der „Matuška-Rus“ (Mutter Russland) – stellvertretend für das „einfache russische Volk“ – transportiert, doch suggeriert die Ohnmacht der Mutter zugleich eine Skepsis gegenüber der Idee vom „Mütterlichen“ als Vorbild für das „Russische“.

Der Film entwirft somit einen „Staat“, der mit „Männlichkeit“ konnotiert und überwiegend negativ markiert ist. Dieser kontrastiert mit dem als „weiblich“ semantisierten, positiv konnotierten „Volk“, in den Figuren Ivan und seiner Mutter. Dabei werden zwar jene geschlechtsspezifischen Semantisierungen funktionalisiert, welche die Forschung im Hinblick auf (westeuropäische) Nationsbildungsprozesse als dominant herausgearbeitet hat: Ein handlungsmächtiger, „männlicher“ Staat steht der mit idealisierter „Weiblichkeit“ versehenen „Nation“ konträr gegenüber;⁷⁶¹ doch zeichnet der Film keine positiv gewertete Einheit aus sich komplementär ergänzenden Elementen von „Staat“ und „Nation“.⁷⁶² So legt der Film nahe, dass der staatliche bzw. militärische Bereich zwar einen direkten, eindeutigen Weg geht, dass es sich dabei allerdings um einen Irrweg handelt. Deutlich kommt dies beispielsweise darin zum Ausdruck, dass das Verhalten von Saša, der Gewalt als notwendiges Mittel akzeptiert und praktiziert, in den Tod führt. Demgegenüber überlebt Ivan, der sich konsequent gewaltfrei verhält und den Bewohnern und Bewohnerinnen des Bergdorfes stets mit Respekt und Freundlichkeit begegnet.

⁷⁶⁰ Vgl. zur Funktionalisierung von Weiblichkeits- bzw. Mutteridealen im Kontext westeuropäischer nationaler Identitätsbildungsprozesse Wenk, a.a.O., S. 65; Loster-Schneider, a.a.O., S. 16f.

⁷⁶¹ Vgl. hierzu auch Abschnitt II.2 „Nation“ und „Geschlecht“ der vorliegenden Arbeit.

⁷⁶² Wenk zeigt beispielsweise, dass in nationalen Projekten häufig das „Weibliche“ als Ergänzung zum „Männlichen“ konstruiert wird: vgl. Wenk, a.a.O., S. 68f.

Darüber hinaus suggeriert der Film kaum, dass der männlich konnotierte Staat notwendig sei, um die weiblich semantisierte „Nation“, das „Volk“, zu verteidigen. Denn Žilin überlebt nicht, weil er vom Staat bzw. dem Militär geschützt wurde, sondern weil er von seinem Geiselnnehmer freigelassen wurde. Dieser großmütige und tolerante Akt ist zwar einerseits, wie zuvor erläutert, an den Topos des „edlen Wilden“ gebunden. Andererseits legt beispielsweise die Bildebene nahe, dass Ivans Freilassung auch auf das eigene Verhalten des Russen während der Gefangenschaft zurückzuführen ist. So wird, bevor gegen Ende des Films Abdul anscheinend beabsichtigt, seine Geisel hinzurichten, sie dann jedoch überraschend freilässt, die Kamera noch einmal auf den Holzvogel gerichtet, den Ivan für Dina angefertigt hatte (s. *Abb. 10*). Dies kann als Hinweis auf die folgende Tat des Geiselnnehmers (die Freilassung des Gefangenen) interpretiert werden, womit der Kreislauf der Gewalt zumindest in diesem Fall durchbrochen wird.



Abb. 10 (min. 92)

Der Fähnrich findet aus diesem Kreislauf dagegen nicht heraus. Er repräsentiert als Berufssoldat quasi den „ewigen Soldaten“, der zugleich der Vergangenheit zugeordnet wird. Dies unterstreicht der Film auch dadurch, dass für Saša, der schließlich umkommt, leitmotivisch das Kriegslied *Sinij platoček* (Das blaue Tuch) eingesetzt wird, womit auf sowjetisches Kriegspathos im Kontext des Zweiten Weltkriegs zurückverwiesen wird.

Zwischen dem jüngeren Ivan, der als Repräsentant des postsowjetischen „einfachen Volkes“ der Gegenwart gelesen werden kann, und der Staatsmacht bzw. dem Militär liegt (ganz im Gegensatz zu einer sich gegenseitig ergänzenden Einheit) eine große Kluft. Dies verdeutlicht beispielsweise auf der visuellen Ebene jene Sequenz am Schluss des Films, in der sich Žilin, gerade befreit, auf den Heimweg macht, während eine Hubschrauberrotte der russländischen Armee ins Tal einfliegt. „Militär“ / „Staat“ – Indizes hierfür sind die Militärhubschrauber – und „Volk“ (in der Figur Ivan) passen darin kaum

mehr zusammen ins Bild; z.T. überschreitet Žilin sogar den Bildrahmen (s. *Abb. 11*). Der Bildaufbau unterstreicht somit die Distanz zwischen „Militär“ und „einfachem Volk“.



Abb. 11 (min. 95)

Wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, orientiert sich der Film deutlich an Topoi und Narrativen, die maßgeblich in der Literatur der Romantik hervorgebracht und später variiert wurden. Dabei werden insbesondere jene Repräsentationen reaktiviert, die von stark dichotomen Strukturen geprägt sind: der bipolare Topos „fortgeschrittene“ vs. „rückständige Kultur“, den Militäreinsatz legitimierende Strukturen im Kontext des bereits in der Romantik breit entfalteten „captive narrative“ (Opfer vs. Täter) sowie aus Puškins Poem bekannte, geschlechtsspezifische Dichotomien über die Figurenkonstellation Žilin – Dina, die das „Andere“ mit „Weiblichkeit“ semantisieren, gegenüber dem männlichen „Eigenen“ abgrenzen und über die (bei Bodrov lediglich ange deutete Liebesgeschichte) kolonialen Machtanspruch maskieren. Darüber hinaus wird der Topos des „edlen Wilden“ aufgenommen.

Die daraus resultierende ethnische bzw. nationale Differenz „russisch“ vs. „tschetschenisch“ wird dabei überlagert von der Differenz „Militär“ / „Staat“ vs. „einfaches Volk“, die sich nicht an Kategorien der Ethnizität bzw. der „Kultur“ orientiert. Dagegen wird eine Solidarität der Volksvertreter/innen untereinander repräsentiert. Diese Differenz funktionalisiert wiederum die Kategorien „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“, indem der militärische bzw. staatliche Bereich maskulin semantisiert wird, im Unterschied zum „Volk“, dem Eigenschaften und Funktionen zugeschrieben werden, die mit „Weiblichkeit“ konnotiert sind. Die „männlich“ markierte Gewalt wird dabei negativ gewertet gegenüber einer positiv und „weiblich“ semantisierten Gewaltlosigkeit, Liebesfähigkeit und Fürsorglichkeit.

Diese Eigenschaften werden der Figur der Soldatenmutter sowie der des Ivan zugeschrieben. Im Unterschied zur Mutter erscheint Ivan dabei als zukunftsweisende Figur. Diese Inszenierung legt die Lesart nahe, dass der Film in der Figur des jungen Mannes die Idee von der (zukünftigen) Überwindung des „Weiblichen“, „Mütterlichen“ als Vorbild für das „Russische“ anbietet, also eine Vorstellung von „Männlichkeit“, welche die „weiblichen Anteile“ integriert hat.

Es wurde darüber hinaus gezeigt, dass der Film zwar bipolare geschlechtsspezifische Zuschreibungen anwendet, die dem bürgerlichen Geschlechtermodell entsprechen, doch dass keine daraus entstehende, sich komplementär ergänzende Einheit konstruiert wird. Ganz im Gegenteil profiliert *Kavkazskij plennik* eine große Kluft zwischen dem zu Frieden fähigen „Volk“ und dem diesem Wunsch entgegenwirkenden „Staat“. Für diese deutlichen Anti-Kriegsakzente, funktionalisiert der Film dem bürgerlichen Geschlechtermodell entsprechende, idealisierende Zuschreibungen an „Weiblichkeit“.

Letztlich konkurrieren in Bodrovs Film verschiedene Bipolaritäten, wie etwa Russen/Russin vs. Tschetschenen/Tschetschenin; Staat/Militär vs. (einfaches) Volk, Männlichkeit vs. Weiblichkeit, fortgeschrittene vs. archaische ursprüngliche Kultur. Diese überlagern sich, kreuzen sich, doch hebeln sie sich weder gegenseitig aus, noch wird der Konstruktcharakter der Topoi und Zuschreibungen hinterfragt.

V.4 Uneindeutigkeit, Desorientierung und Parodie

V.4.1 Ein Kontrollpunkt in der Peripherie: *Blokpost*

Wie verdeutlicht werden konnte, ist *Kavkazskij plennik* von Bodrov von bipolaren Repräsentationen geprägt sowie von Widersprüchlichkeiten, z.B. im Hinblick auf den Krieg legitimierende bzw. den Krieg verurteilende Repräsentationen. Darüber hinaus weist dieser Film starke Bezüge zu jenen literarischen Kaukasus-Diskursen des 19. Jahrhunderts auf, die binäre Wahrnehmungsmuster befördern. Es stellt sich nun die Frage, welche Darstellungsmodi die in der folgenden Zeit produzierten Filme anwenden und welche Wahrnehmungsmuster und Interpretationen sie für den Krieg in Tschetschenien bieten.

Der Spielfilm *Blokpost* (Der Kontrollpunkt) unter der Regie von Aleksandr Rogožkin wurde 1998 produziert und stammt demnach aus der Phase zwischen dem ersten und dem zweiten Tschetschenienkrieg.⁷⁶³ Mitte der 1990er Jahre erlangte der Regisseur großen Erfolg mit seiner Komödie *Osobennosti nacional'noj ochoty* (1995; Besonderheiten der nationalen Jagd), die mit dem Hauptpreis des Filmfestivals in Soči ausgezeichnet wurde.⁷⁶⁴

Blokpost handelt von einer Einheit russischer Soldaten, die im Nordkaukasus, vermutlich in Tschetschenien, eingesetzt ist. Weder Zeit noch Ort sind genau bestimmt. Der Film ist von einem langsamen Erzähltempo geprägt. Einer der Soldaten, der zugleich als Erzähler auftritt, erläutert und kommentiert die Ereignisse. Die eigentliche Handlung setzt mit der Kontrollaktion ein, welche die russische Einheit in einer kleineren Ortschaft durchführt. Dort stoßen zwei der Soldaten in einem Wohnhaus auf einen Jungen, der eine Mine zur Detonation bringt. Die Soldaten können sich gerade noch retten, doch der Junge kommt in der Explosion um. In dem ausbrechenden Chaos wird eine unkontrolliert um sich schießende Einheimische von einem der Russen getroffen. Eine Untersuchung soll klären, was genau geschehen und wer für die Verletzte verantwortlich ist.

⁷⁶³ Dem im August 1996 vereinbarten Waffenstillstand folgte im Mai 1997 der Friedensvertrag von Chasawjurt, im Herbst 1999 begann der zweite Tschetschenienkrieg.

⁷⁶⁴ Zu *Osobennosti nacional'noj ochoty* vgl.: Geschichte des russischen und sowjetischen Films. Hg. von Christine Engel. Unter Mitarbeit von Eva Binder u.a. Stuttgart/Weimar 1999, S. 311, 314.

2002 kam der 1944 in einem entlegenen Gehöft Finnlands spielende Film *Kukuška* (Der Kuckuck) von Rogožkin in den Verleih, der auch international rezipiert wurde.

Für diese Zeit der Nachforschungen wird die russische Einheit an einen entfernten Kontrollpunkt verlegt. Dort scheint die Lage relativ ruhig zu sein, doch ist eine ständige Bedrohung durch einen Scharfschützen gegeben, der sich in der Umgebung verbirgt. Während des recht monotonen Alltags wechseln sich Kontrollen von Zivilisten, erfolglose Versuche, den Scharfschützen unschädlich zu machen, mit Zeitvertreib durch Kartenspiel und Fußball ab. Eine willkommene Abwechslung bietet auch der häufige Besuch des hübschen einheimischen Mädchens Manimat, das als Zuhälterin ihrer älteren, stummen Schwester agiert. Deren Sexdienste tauscht Manimat gegen Munition ein. Zwischen ihr und einem der Soldaten mit dem Spitznamen „Jurist“ (der Jurist) entwickelt sich eine verhaltene Liebesromanze. Währenddessen bleibt der Scharfschütze, als der bzw. die sich diese junge Tschetschenin schließlich entpuppt, weiterhin aktiv und erschießt einen der Soldaten. Sie hatte dabei nicht beabsichtigt, „Jurist“ zu töten, doch hatte dieser kurz zuvor seinen, an einem Fuchsschwanz erkennbaren Helm mit dem seines Kameraden, des Erzählers, getauscht. Kurz darauf kommen das Mädchen sowie ihre Schwester bei der Detonation einer Sprengfalle um.

V.4.1.1 Distanzierung von nationalem Kriegspathos

Der Erzähler ist in *Blokpost* zwar selbst, als einer der Soldaten, auf der Handlungsebene beteiligt, doch steht er auf der Bildebene nicht im Vordergrund. Seine Stimme begleitet die Ereignisse den gesamten Film über und kommentiert und reflektiert die Geschehnisse. Sie ist als eine Instanz zu sehen, welche die Unmittelbarkeit der visuellen Ebene schwächt und eine Distanz gegenüber den Geschehnissen vermittelt.⁷⁶⁵

Der Erzähler grenzt sich dabei durch seine Kommentare sowohl gegenüber seinen Vorgesetzten als auch gegenüber seinen Kameraden ab. So distanziert er sich beispielsweise von dem General, indem er erläutert, dass dieser sich ausschließlich „nicht-normativer Lexik“ bediene. Gegenüber einem seiner Kameraden grenzt er sich etwa dadurch ab, dass er dessen schlichtes Weltbild benennt: „Для него все понятно. Мир делится на черное и белое. Даже эта странная война понятна.“ (min. 50) – „Für ihn

⁷⁶⁵ Ich recurriere in meiner Darstellung auch auf die knappe, aber prägnante und überzeugende, eher filmkritische Deutung von Sarkisova. Ihr zufolge ironisiert der Film Kriegspathos, stellt die Absurdität und Sinnlosigkeit des Krieges sowie die Fremdheit des Protagonisten heraus und bringt die starre Trennung von „Eigenem“ und „Fremdem“ durcheinander (vgl. Sarkisova, a.a.O., S. 98f.). Sarkisova geht allerdings nicht auf die filmischen Mittel ein, verdeutlicht ihre Interpretation nicht an Beispielen und stellt nicht die Frage nach Bezügen zur Literatur der Romantik.

ist alles verständlich. Die Welt ist geteilt in Schwarz und Weiß. Sogar dieser seltsame Krieg ist verständlich.“

Darüber hinaus vermittelt er eine Distanz zu den militärischen Einsätzen, an denen er selbst beteiligt ist. So kommentiert er zu Beginn des Films beispielsweise die „Kontrolle“ des Dorfes und stellt dabei den Sinn der Aktion in Frage: „Что мы делаем в поселке, знает только лейтенант Боря и прапорщик Ильич.“ (min. 2) – „Was wir in der Siedlung tun, das wissen nur der Leutnant Borja und der Fähnrich Il'ič.“ Nüchtern berichtet er nun von Plünderungen: So sei der CD-Player mit Kopfhörern bei einem seiner Kameraden einige Monate zuvor, während einer „Säuberung“, aufgetaucht.

Diese Distanz des Erzählers ist auch daran gekoppelt, einem Kriegspathos entgegenzuwirken, das den Militäreinsatz als notwendig erscheinen lässt und diesen legitimiert. So wird die Monotonie des Alltags im Kontrollpunkt prominent in Szene gesetzt: Das Dasein der Soldaten ist vorwiegend durch ihren eintönigen Dienstag charakterisiert, der lediglich durch Späße, Drogenkonsum und Sex mit der stummen jungen Tschechenin aufgelockert wird. Dabei unterstreicht die Erzählerstimme diese Monotonie, indem sie den Abschluss eines Tages kommentiert mit Bemerkungen wie: „Так, тихо и незаметно, прошел еще один день.“ (min. 29) – „So ging, still und unmerklich, noch ein Tag vorbei.“; oder: „Больше в этот день ничего не случилось.“ (min. 64) – „Mehr passierte an diesem Tag nicht.“

Auch einer der Kameraden der Erzählerfigur distanziert sich von der Vorstellung der Notwendigkeit des militärischen Einsatzes, was etwa auf der Dialogebene zum Ausdruck kommt. So stellt dieser den Sinn des Einsatzes parodistisch in Frage, wenn er an der Sandsackstellung auf die Frage des Feldwebels antwortet:

Товарищ сержант, за время несения службы происшествий замечено не было. Все находится в сохранности: леса, поля, горы и даже голубое небо. Только на шоссе мы заметили две коровьи лепешки, которые оставили ... (min. 21)

Herr Feldwebel, während des Dienstes waren keine Vorfälle zu verzeichnen. Alles befindet sich in guter Verwahrung: die Wälder, die Felder, die Berge und sogar der blaue Himmel. Nur auf der Chaussee bemerkten wir zwei Kuhfladen, hinterlassen von ...

Auf ähnliche Weise wird ein Kriegs- bzw. nationales Pathos parodiert, das den Heldentod russischer Soldaten zum Schutz der „Heimat“ oder deren siegreichen Kampfeinsatz feiert, bzw. das um ihre Söhne oder Ehemänner trauernde Mütter und Frauen instru-

mentalisiert. So beerdigen einige der Soldaten in der Nähe ihres Kontrollpunktes die Ratte des Soldaten mit dem Spitznamen „Krysa“ (die Ratte) und ahmen dabei die Rhetorik von Militärbegräbnissen nach:

Сегодня мы провожаем в последний путь нашего друга, т.е. нашу боевую подругу, которая делила с нами все тяготы и невзгоды войны. [...] Своим телом она закрыла товарища от вражеской пули, коварно выпущенной в момент поднятия государственного флага. Спи спокойно, дорогой товарищ ... Нет, дорогой – это гражданское. Спи спокойно, боевой товарищ. Мы отомстим за тебя. Я лично клянусь как крыс уничтожить местных вредных морских свинок. (min. 20-21)

Heute begleiten wir unseren Freund auf seinem letzten Weg, d.h. unsere Kampfgefährtin, die alle Bürden und alles Unglück des Krieges mit uns teilte. [...] Mit ihrem Körper schirmte sie den Kameraden vor der feindlichen Kugel ab, die feige im Moment des Hissens der staatlichen Flagge abgefeuert wurde. Schlaf ruhig, lieber Kamerad ... Nein, „lieber“, das ist zivil. Schlaf ruhig, Kampfgefährte. Wir werden dich rächen. Ich schwöre persönlich, wie eine Ratte, die einheimischen schädlichen Meerschweinchen zu vernichten.

Wie diese Beispiele zeigen, wird das Kriegspathos auf der Dialogebene parodistisch gebrochen. Darüber hinaus wird der Einsatz von Gewalt stellenweise durch die Montage deutlich als sinnlos markiert. So wird beispielsweise gezeigt, wie einer der Soldaten eine Sprengfalle anbringt (min. 62-63). Es schließen einige Sequenzen an, in denen u.a. der Alltag am Kontrollpunkt inszeniert wird. Die nun folgende Sequenz verdeutlicht, dass die Sprengfalle bei ihrer Detonation einem alten Mann, der mit seinen Schafen unterwegs gewesen war, die linke Hand abgerissen hat (min. 71-72). Die Rezeptionsleitung ist durch die Verknüpfung von Sequenzen demnach so angelegt, dass sich die Frage nach dem Sinn des Gewalteinsatzes stellt. Dem folgt wiederum eine Sequenz, die einen der Soldaten auf dem Dach des Kontrollpunktes, neben der schlaff herunterhängenden Flagge des Russländischen Staates sitzend und ein Lied über die Heimat singend, zeigt. Dies kann als visueller Kommentar zu dem Vorhergegangenen interpretiert werden und als Symbol für die militärische Schwäche der Russen sowie als Metonymie, welche die Deplatziierung der Russen im Kaukasus vermittelt, gedeutet werden (s. *Abb. 12*).



Abb. 12 (min. 75)

Einige Minuten darauf wird verdeutlicht, dass der eigentlich Schuldige, der für die Verstümmelung des alten Mannes verantwortlich ist, nicht zur Rechenschaft gezogen wird. So gibt der Verantwortliche sich nicht als solcher zu erkennen, und im weiteren Verlauf wird schließlich „Krysa“ dafür sowie für die Schüsse auf die Frau in der Ortschaft von der lokalen Staatsanwaltschaft in Zusammenarbeit mit dem FSB⁷⁶⁶ zur Verantwortung gezogen (min. 79-80). Somit wird zudem das Bild von Gemeinschaftsgefühl stiftender und mobilisierender Kameradschaft unterminiert. Auch auf der syntagmatischen Ebene wird durch die Montage demnach der Sinn von Gewalt in Frage gestellt, die idealisierende Vorstellung von soldatischer Kameradschaft destabilisiert, und implizit wird die Frage aufgeworfen, was die russländische Armee im Kaukasus eigentlich verloren habe. Die Frage nach dem Sinn des Militäreinsatzes formuliert gegen Ende des Films der Fähnrich explizit. So ist er aufgebracht darüber, dass er seinen Soldaten, der von der Untersuchungskommission abgeführt wurde, nicht beschützen konnte und auch der General nicht eingegriffen hatte, und wendet sich an den Feldwebel: „Ты мне объясни, что здесь эти мальчишки делают? А ты сам? А я?“ (min. 83) – „Erklär mir, was diese Jungs hier tun? Und du selbst? Und ich?“ Woraufhin der Erzähler kommentiert: „Этот вопрос задают все, только я не знаю никого, кто бы смог на него ответить.“ (min. 84) – „Diese Frage stellen sich alle, nur kenne ich niemanden, der auf sie antworten könnte.“ Somit wird die Sinnlosigkeit des Einsatzes zur Schau gestellt, was jedoch nicht

⁷⁶⁶ Abkürzung für „Федеральная служба безопасности Российской Федерации“ – „Bundesagentur für Sicherheit der Russischen Föderation“.

daran gekoppelt ist, die einfachen Soldaten als moralisch integer darzustellen und zu idealisieren.

Gegen Ende des Films hebt die Erzählerstimme das Fatale am Gebrauch moderner Waffen schlechthin hervor, wodurch die Kritik am Militäreinsatz nochmals verdeutlicht wird. So kommentiert der Erzähler, während die tschetschenische Scharfschützin auf die Soldaten zielt, aus der Perspektive der Schützin heraus: „В оптическом прицеле фигурки солдат были маленькие и смотрелись как игрушечные, и стрелять в них было совершенно не страшно.“ (min. 88) – „Im Zielfernrohr waren die Soldatenfiguren klein und sahen wie Spielzeugsoldaten aus, und auf sie zu schießen war überhaupt nicht furchtbar.“ Kurz nachdem der Russe erschossen wurde, detoniert die Sprengfalle, und die Schützin sowie ihre Schwester kommen um. Demnach werden die Auswirkungen des Gewalteinsatzes unterstrichen, ohne Gewalt als Mittel zu rechtfertigen.

Mit dieser Darstellung des Militäreinsatzes korrespondiert auch die Inszenierung des Gegners. So stehen der russischen Einheit nicht etwa starke, ausgebildete Kämpfer gegenüber. Denn die Bedrohung geht, wie sich letztlich herausstellt, maßgeblich von einem knapp 14-jährigen einheimischen Mädchen aus, das als Scharfschützin agiert. Darüber hinaus erweist sich ein ca. 7-jähriger Junge als bedrohlich für die russischen Soldaten, der allein – die verstümmelten Beine verbunden – in einem Haus sitzt und psychisch offensichtlich von den Kampfhandlungen traumatisiert ist. Dieser bringt lächelnd eine Anti-Panzer-Mine zur Detonation, wodurch das Chaos in der Ortschaft während der Kontrollaktion zu Beginn des Filmes ausbricht (s. z.B. die Detailaufnahme, *Abb. 13*).



Abb. 13 (min. 5)

Die meiste Zeit über ist der Gegner allerdings kaum sichtbar oder greifbar, so dass geradezu der Eindruck vermittelt wird, die Russen kämpften gegen ein Phantom. Somit wirft der Film auch die Frage auf, gegen wen und mit welcher Legitimation der Russländische Staat im Kaukasus eigentlich kämpft. *Blokpost* entwirft weder ein umfassendes Bedrohungsszenario noch inszeniert der Film ein klares Feindbild oder einen nachvollziehbaren Zweck des Militäreinsatzes.

Diese Zwecklosigkeit ist auch an die Darstellung der russischen Soldaten gekoppelt. So befördert der Film nicht die Autogenese eines aktiven Helden, der sich persönlich entwickelt, männlich konnotierte Tapferkeit sowie seinen Mut unter Beweis stellen kann, und der letztlich seine Identität über seine Kriegsteilnahme formt. Zwar verhalten sich die russischen Soldaten in *Blokpost* nicht durchgehend passiv, doch scheinen ihre Aktivitäten entweder maßgeblich ins Leere zu laufen, oder sie werden, wie oben an einem Beispiel erläutert, als sinnlos inszeniert. Im Unterschied etwa zu männlichen Heldenfiguren, die als aktiv und weite Räume durchreisend dargestellt werden, ist der Aktionsradius der russischen Soldaten in *Blokpost* weitgehend auf den Kontrollpunkt und bis zu den Stellungen um diesen herum begrenzt. Der Film vermittelt somit auch kein Bild von Männlichkeit, das von zielführender Aktivität, Stärke, Tapferkeit, Mut und Entschlossenheit geprägt ist.

V.4.1.2 Der Kaukasus als Raum der Uneindeutigkeit und Fremdheit

Wie oben erläutert, verzichtet *Blokpost* weitgehend auf die Inszenierung eines Bildes von Männlichkeit, das dem komplementären, bürgerlichen Geschlechtermodell entspricht. Damit korrespondierend wird der Militäreinsatz kaum als notwendig dargestellt, und zudem wird darauf verzichtet, einen Eindruck von Eindeutigkeit im Hinblick auf das Selbst- und Fremdbild zu vermitteln. Stattdessen inszeniert Rogożkin – wie im Folgenden zu zeigen ist – ein Gefühl von mangelnder Authentizität sowie die Fremdheit der russischen Soldaten im Kaukasus. Darüber hinaus transportiert der Film Uneindeutigkeit und Distanz gegenüber den Geschehnissen, wobei die Einheit von Signifikat und Signifikant teilweise destabilisiert wird.

So artikuliert etwa der Erzähler bereits zu Beginn, auf dem Weg zur Kontrollaktion in der Siedlung, ein Gefühl der Widersprüchlichkeit und Unwirklichkeit: „Кажется, на нас не

обращают никакого внимания, будто мы и не существуем. Но все чувствуют – внимательно следят и наблюдают.“ (min. 4) – „Es scheint, als beachteten sie uns gar nicht, als würden wir nicht existieren. Aber alle spüren, dass sie uns aufmerksam folgen und beobachten.“ Er beschreibt damit ein Gefühl, das aus dem uneindeutigen und widersprüchlichen Verhalten des Gegenübers resultiert, welches ihm keine Möglichkeit bietet, sich gegenüber dem „Anderen“ deutlich abzugrenzen und sich seiner Identität zu versichern.

Angekommen am Kontrollpunkt verabschieden sich die Soldaten, welche zuvor an diesem Posten eingesetzt waren und nun abgelöst werden, mit einem Soldatenrap. Dieser Sprechgesang bietet eine eindeutige Orientierung und stiftet ein nationales Gemeinschaftsgefühl. Die überwiegend stumpfen Reime, der akzentuierte Vortragsstil sowie der Refrain verleihen dem Gesang zusätzlich Nachdruck:

Здесь Россия, здесь твой дом, Дом, в котором мы живем. Помни это, мальчик мой, Дом, в котором рос я – Рос-си-я.	Hier ist Russland, hier ist dein Haus, Das Haus, in dem wir leben. Denk daran, mein Junge, Das Haus, in dem ich aufgewachsen bin, ist Russ-land.
Мы вернемся все туда Где родня и где друзья Где девчонки ждуть устали Верь, солдат, и ты придешь В те края, где рос я – Россия.	Wir werden alle dorthin zurückkehren Wo die Verwandten und die Freunde sind Wo die Mädchen des Wartens müde sind Glaub daran, Soldat, auch du wirst kommen In die Gegenden, in denen ich aufgewachsen bin, Russ-land.
Слезы матери утрем И отцу стакан нальем Вспомним друга-братана Все мы выживем, друзья. И вернемся в те края Где Россия, где рос я ⁷⁶⁸ Где Россия, где рос я Где Россия, где рос я.	Die Tränen der Mutter werden wir trocknen Und dem Vater werden wir ein Glas einschenken. Wir werden uns an unseren Kumpel ⁷⁶⁷ erinnern. Wir werden alles ertragen, Freunde. Und werden in die Gegenden zurückkehren Wo Russland ist, wo ich aufgewachsen bin, Wo Russland ist, wo ich aufgewachsen bin, Wo Russland ist, wo ich aufgewachsen bin.

(min. 15-16)

Damit kontrastiert das im Folgenden durch den Erzähler vermittelte Gefühl der Distanz sowohl gegenüber dem kaukasischen Raum, in welchem er sich befindet, als auch gegenüber seinem Einsatz im Dienst des Russländischen Staates. Der Kontrast zwischen dem Sprechgesang, der ein starkes nationales „Wir-Gefühl“ transportiert, und der Wahrneh-

⁷⁶⁷ Der umgangssprachliche Begriff „братан“, der häufig in Cliquen und Jugendgangs verwendet wird, bezeichnet eigentlich den „Bruder“ und enthält somit die Semantik des „Verwandtschaftlichen“. In der Verbindung „друг-братан“ ist diese Bedeutung schwer in die deutsche Umgangssprache zu übersetzen.

⁷⁶⁸ Das nicht gänzlich, aber tendenziell homophone „Россия“ („Russland“) und „рос я“ („ich bin aufgewachsen“) ist in der Übersetzung nicht wiederzugeben.

mung des Protagonisten wird durch die Montage erzielt. So folgt bald nach dem Rap eine Sequenz, in welcher der Erzähler seinen Blick, das Zielfernrohr als Fernglas verwendend, in einem langsamen Kameraschwenk über die Landschaft schweifen lässt. Die über das Landschaftsbild gelegten Koordinaten des Zielfernrohrs visualisieren dabei die Distanz zum betrachteten Objekt (s. *Abb. 14*).



Abb. 14 (min. 18)

Während Berge mit schneebedeckten Gipfeln im Bild sind, erläutert der Protagonist kontemplativ gefärbt, dass sich hinter diesen Bergen das Meer befindet, an dem sich Menschen aus einer anderen, normalen Welt erholen. Er legt damit seine eigene Fremdheit in dem Raum nahe, in welchem er sich aktuell befindet. Nun gelangt der Kontrollpunkt mit der russländischen Flagge, den eigenen Staat symbolisierend, ins Visier, was metonymisch als selbstreflexives Moment gedeutet werden kann (s. *Abb. 15*).

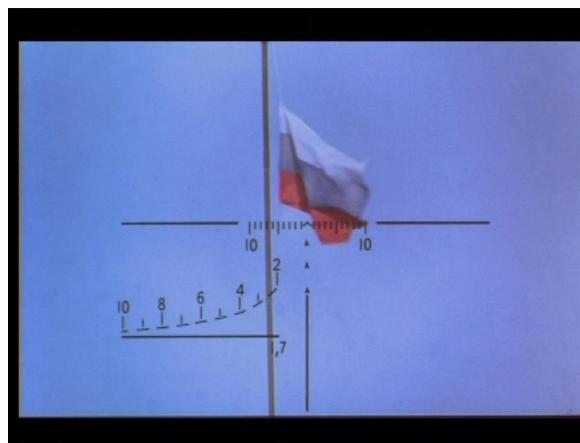


Abb. 15 (min. 18)

Dabei wird sowohl eine Distanz zur Alterität (visualisiert in Form der kaukasischen Landschaft) als auch zum eigenen Staat (im Bild der Flagge der Russländischen Föderation) vermittelt.

Das Gefühl der Fremdheit, Uneindeutigkeit und dem mangelnden Einblick in die Geschehnisse, das über die Erzählerstimme in Verbindung mit der visuellen Ebene transportiert wird, kommt insbesondere auch in den episodischen Begegnungen der Soldaten mit den Einheimischen zum Ausdruck. So passiert beispielsweise ein Trauerzug die Stellung außerhalb des Kontrollpunkts. Der Erzähler kommentiert die Geschehnisse: Sie selbst wüssten nicht, wer beerdigt werde. Auf der Bildebene wird das Nicht-Wissen, das die Erzählerstimme verbal vermittelt, dadurch akzentuiert, dass die Trauernden nicht als Individuen, sondern lediglich als Pulk dunkler Figuren erkennbar sind, deren Konturen durch einen Weichzeichner verschwimmen (s. *Abb. 16*).



Abb. 16 (min. 33)

Damit korrespondiert auch das Gefühl der eigenen mangelnden Authentizität, welches der Erzähler hervorhebt. So begleitet seine Stimme beispielsweise die Ablösung an der vorgelagerten Sandsackstellung mit den Worten: „Туман отгородил нас от реальности, будто ты в прежней, полузабытой жизни, дома.“ (min. 47) – „Der Nebel grenzte uns von der Realität ab, so als seiest du im früheren, halbvergessenen Leben, zu Hause.“ Visuell wird dieses Gefühl des Schwebens in Zeit und Raum, zwischen authentischer Gegenwart und Vergangenheit, Fantasie bzw. Erinnerung durch den Filter unterstrichen. Es entsteht geradezu der Eindruck, dass sich die Soldaten schwebend im Bildraum bewegen, ohne fest in die Umgebung integriert zu sein (s. *Abb. 17*).



Abb. 17 (min. 47)

Darüber hinaus wird bei Rogoŝkin mit Zeichen gearbeitet, die sich einmal als eindeutig und wahr in ihrer Bedeutung erweisen; ein anderes Mal aber wird die Einheit von Signifikat und Signifikant aufgebrochen. So trabt, als sich die Lage gegen Ende zuspitzt, ein Schimmel am Kontrollpunkt vorbei, was der Erzähler kommentiert: „По древнеславянскому поверью неоседланная лошадь – символ смерти.“ (min. 76) – „Nach dem altslavisches Volksglauben ist ein ungesatteltes Pferd ein Symbol für den Tod.“ Bald darauf werden die Soldaten mit dem toten „Krysa“ konfrontiert, der ihnen, in ein Schaffell gewickelt, von den Einheimischen auf die Straße geworfen wurde. Zudem kommen schließlich „Jurist“ und die beiden tschetschenischen Mädchen um. Während die Bedeutung dieses Zeichens somit auf der Handlungsebene bestätigt wird, gilt dies dagegen für ein anderes Zeichen nicht. So beruht die folgenschwere Verwechslung, die bewirkt, dass das einheimische Mädchen den jungen Mann „Jurist“ erschießt, in welchen sie verliebt ist, auf der fehlerhaften Zuordnung von Zeichen: Die Scharfschützin orientiert sich an dem Fuchsschwanz des Helms, den gewöhnlich „Jurist“ trägt. In der entscheidenden Situation trägt der Protagonist diesen Helm und wird dadurch irrtümlicherweise verschont, „Jurist“ aber kommt um.

Wie gezeigt werden konnte, wird in *Blokpost* Unsicherheit, Uneindeutigkeit, ein Gefühl mangelnder Authentizität und Fremdheit inszeniert. Der Erzähler hebt diese Qualität der Wahrnehmung hervor, und versucht kaum, sie durch Bekanntes zu erklären, zu überscribe und somit zu reduzieren bzw. auszulöschen. Die filmischen Mittel, welche diese Repräsentationen inszenieren, sind dabei nicht als innovativ zu bezeichnen. So ist etwa die eingeblendete Erzählerstimme als ein gängiges Mittel zu sehen, und insgesamt erinnert die Filmästhetik in *Blokpost* an die des russischen Erzählfilms.

V.4.1.3 Rekurse auf den literarischen Kaukasus der Romantik?

In *Blokpost* verweist eine Sequenz deutlich auf die russisch-kaukasische Geschichte des 19. Jahrhunderts zurück. So wird inszeniert, wie die Soldaten an ihrem Kontrollpunkt eine Medaille aus dem Jahr 1864 – für den Dienst im Kaukasus – finden. Wie Sarkisova bereits erläutert hat, wird das potenzielle Pathos dieser Sequenz durch den Kontext allerdings eher profaniert: So taucht das Fundstück beim Ausheben eines Schützengrabens auf, der den Weg zur Latrine sichern soll.⁷⁶⁹

Im Hinblick auf die Kaukasus-Narrative ist bemerkenswert, dass bei Rogožkin – im Unterschied zu *Kavkazskij plennik* von Bodrov – auf den klischierten „captivity narrative“ verzichtet wird. Diese intermediale Schablone der Gefangenschaft eines Russen im Kaukasus, die mit Puškins Verspoem *Kavkazskij plennik* wirkungsmächtig in die russische Literatur eingeführt wurde und stets mit Opfer- bzw. Helden-Diskursen verbunden ist, wird in *Blokpost* nicht bedient.

Dagegen wird in *Blokpost* das Motiv der interkulturellen Liebesbeziehung aufgenommen. Bei Rogožkin dient die aufkeimende Liebesbeziehung zwischen „Jurist“ und dem Mädchen Manimat jedoch nicht der Identitätsformung der männlichen Figur; zu einer solchen kommt es nicht. Darüber hinaus ist diese Beziehung kaum lesbar als eine geschlechtsspezifische Codierung und Naturalisierung eines Machtverhältnisses, in welchem der männliche Part das „Eigene“ repräsentiert und Macht über das „weibliche Andere“ ausübt. Denn in *Blokpost* überlebt weder der Mann noch die Frau.⁷⁷⁰

Zudem wird die sich anbahnende Liebesromanze gerade nicht als leidenschaftliche interkulturelle Begegnung verklärt, da sie nüchtern mit der Prostitution parallelisiert wird, welche das Mädchen mit ihrer stummen, schutzbedürftigen Schwester betreibt. Nicht zuletzt wird darüber hinaus mit den von Geschlechterzuschreibungen geprägten Erwartungen des Zuschauers / der Zuschauerin gespielt, der / die zunächst einen Mann als Scharfschützen vermutet, nicht aber das Mädchen.

Es stellt sich nun die Frage nach der Funktion der beiden Kaukasierinnen. Vor der Folie der schablonenhaften Liebesbeziehung zwischen einem Russen und (in der Literatur der

⁷⁶⁹ Sarkisova, a.a.O., S. 98.

⁷⁷⁰ Diese Motiv in *Blokpost* lässt einen Deutungsspielraum zu. So liest Stišova die Beziehung zwischen dem russischen Soldaten und dem einheimischen Mädchen als eine unmögliche, die letztlich bestraft wird (vgl. Elena Stišova: *Tranzit: Visbaden – Pittsburg – Kavkaz*. In: *Iskusstvo kino* 1 [2002], S. 90-101, hier S. 101).

Romantik meist) einer „Tscherkessin“, können die Figuren der Manimat und ihrer Schwester in *Blokpost* als duplizierte Figur dieser „Tscherkessin“ gesehen werden (s. *Abb. 18*).



Abb. 18 (min. 24)

Es sei an dieser Stelle an die doppelte Codierung des Namens „Bèla“ aus Lermontovs Roman *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit) erinnert. In Kap. IV.2.3 der vorliegenden Arbeit wurde auf Franks Interpretation hingewiesen, wonach „Bèla“ sowohl für den Figurentyp der „schönen Lady aus den Bergen“ steht als auch für „Unglück“. Während die zweifache Semantisierung in Lermontovs Text in der Namensgebung angedeutet wird, ist die Doppelung in *Blokpost* visualisiert. Bei Rogožkin ist die „fremde Frau“ aufgespalten: in eine passive, stumme Frau, die sexuell ausgebeutet wird, und eine recht abgebrühte, aktive Frau, die eine Liebesbeziehung eingeht, von der jedoch zugleich (militärische) Gefahr ausgeht.

Diese Figurenkonstellation gibt keine eindeutige Interpretation vor. Eine Deutung kann in der stummen Schwester eine Figur sehen, über welche Kritik an den russischen Soldaten geübt wird. So erklärt Manimat, dass ihre Schwester früher verlobt gewesen war; doch nachdem sie von den Russen vergewaltigt worden war, wandte sich der Verlobte von ihr ab. Nun sei sie niemandem mehr nützlich (min. 23-24). Mit dieser Lesart korrespondiert jene Interpretation, welche die Doppelung der „fremden Frau“ als Aufspaltung von Projektionen deutet, die somit sichtbar gemacht werden.

Die andere Lesart fasst die Frauenfiguren als Projektionen aus „männlicher Perspektive“ auf, die zum einen das Bild der klischierten „Femme fatale“ und zum anderen jenes des „weiblichen Opfers“ affirmieren.

Insgesamt aber sind unmittelbare Rekurse auf Darstellungsmodi der Romantik rar. *Blokpost* verweigert somit weitgehend, ein bekanntes Wahrnehmungsmuster zur Deutung der aktuellen Situation und einer Sinnstiftung zu reaktivieren und festzuschreiben. Fragt man allerdings nach Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodellen auf einer abstrakteren Ebene, so sind durchaus Bezüge zu jenen in der vorliegenden Arbeit analysierten literarischen Texten der Romantik erkennbar, die durch verschiedene Verfahren Desorientierung statt Orientierung bieten und Homogenisierungen von „Eigenem“ und „Anderem“ vermeiden.⁷⁷¹ Dabei ist allerdings nicht anzunehmen, dass diese literarischen Werke auf diese Weise rezipiert wurden. Daher kann nicht davon ausgegangen werden, dass entsprechende Repräsentationsmodi unmittelbar in den Film *Blokpost* eingeflossen sind.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass ein von Eindeutigkeit geprägter Subjekt-Begriff, der mit männlich konnotierten Zuschreibungen wie Stärke, Tapferkeit, Mut, Identitätsformung und zielführender Aktivität verbunden ist, in Rogožkins Film weitgehend verworfen wird. Dies korrespondiert mit jenen Repräsentationen, die Kriegspathos und somit der Beförderung nationaler, militärischer Projekte im Dienste des Staates und einer zu beschützenden Nation entgegenwirken. Dies verdeutlicht einmal mehr, wie eng die komplementären Geschlechter-Konstruktionen, die sich an dem bürgerlichen Modell von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ orientieren, mit „nationalen Projekten“ verflochten sind; werden diese Geschlechter-Bilder nicht inszeniert, so wird zugleich nationales Pathos ausgehebelt. Dies realisiert *Blokpost* durch parodistische Elemente, durch das Verwerfen eines homogenen, männlich semantisierten Subjekt-Begriffes, durch Uneindeutigkeiten, Leerstellen in der Sinnstiftung sowie durch das Inszenieren von Fremdheit.

⁷⁷¹ Vgl. Kap. IV.2 *Vielstimmigkeit, Heterogenität, Hybridisierungen* der vorliegenden Arbeit.

V.4.2 *Dom durakov*

Mit seiner Tragikomödie *Dom durakov* (1996/2002; Das Irrenhaus) wendet sich auch der namhafte Regisseur Andrej Končalovskij thematisch dem russisch-tschetschenischen Konflikt zu. Končalovskij hatte sich bereits 1994 mit seiner Komödie *Kuročka Rjaba* (Die Henne Rjaba) gegen die in dieser Phase insgesamt deutliche Rückbesinnung auf nationale Werte gewandt.⁷⁷² Die russische Kritik bewertete diesen Film überwiegend negativ. Auch *Dom durakov*, der nationalem Pathos eine Absage erteilt, rief in russischen Kritiken eher Ablehnung hervor. So wurde dem Regisseur beispielsweise vorgeworfen, sich stark in den „Kontext [...] der westlichen politischen Korrektheit“ einzuschreiben („[...] в контекст [...] западной политкорректности“).⁷⁷³ Auf den 59. Filmfestspielen in Venedig (2002) wurde der Film dagegen mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet.⁷⁷⁴

Končalovskij bedient mit dem *Irrenhaus* zugleich den Diskurs um den Wahnsinn, die Idiotie bzw. den Schwachsinn, dem bekanntlich Foucault nachgegangen ist.⁷⁷⁵ Wie gezeigt wurde, erfreuten sich diese Motive in künstlerischen Werken seit den 1990er Jahren, nicht nur in Russland, wieder großer Beliebtheit.⁷⁷⁶ Diese werden allerdings auf unterschiedliche Weise angewendet: entweder, um Ideologien zu untergraben, oder aber, um (altbekannte) nationalistische Projekte zu befördern.⁷⁷⁷ *Dom durakov* reiht sich dabei, so wird im Folgenden zu zeigen sein, augenscheinlich in erstere Tendenz ein und funktionalisiert dafür den romantischen Wahnsinnstopos von den „Kranken“ bzw. „Verrückten“ als den eigentlich „Gesunden“ bzw. „klar Sehenden“.

Das Drehbuch zu *Dom durakov* wurde bereits 1996 verfasst. Produziert wurde der Film allerdings erst im Jahr 2002, was womöglich auf finanzielle Gründe zurückzuführen

⁷⁷² Vgl. Geschichte des russischen und sowjetischen Films, a.a.O., S. 315f.

⁷⁷³ Gleb Sitkovskij: Tridcat' šest' s polovinoj. In: *Iskusstvo kino* 2 (2003), S. 33-36, hier S. 33. Vgl. zur eher negativen Kritik auch den Artikel von Lev Anninskij: Mir durakov. In: *Iskusstvo kino* 2 (2003), S. 60f.

⁷⁷⁴ Der Film wurde außerdem 2003 von Russland als Kandidat für eine Oscar-Nominierung 2003 im Bereich „Bester nicht-englischsprachiger Film“ eingereicht.

⁷⁷⁵ Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M. 11995 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 39).

⁷⁷⁶ Vgl. hierzu Christine Gölz: Die Rückkehr des „durak“ im postsowjetischen Kino. Vom Ende der transnationalen Idiotie und von der Wiederkehr nationaler Mythen. In: *Balagan* 2 (2001), S. 68-87.

⁷⁷⁷ Vgl. ebd.

ist.⁷⁷⁸ Die Rezeption des Films fällt demnach zum einen in die Zeit des zweiten Tschetschenienkrieges, der zu dem Zeitpunkt nach offizieller Lesart als im Grunde gewonnen galt, und zum anderen in die Periode, als eine Reihe von Spielfilmen und Fernsehserien zum Thema produziert wurden, die dominant vom Action-Genre sowie von Repräsentationen, die das Nationalgefühl stärken, geprägt sind.⁷⁷⁹

Schauplatz des Films ist ein Heim für geistig-körperlich Behinderte bzw. psychisch Kranke, das sich im Grenzgebiet zu Tschetschenien befindet. Während des ersten russisch-tschetschenischen Krieges verlässt der Klinikleiter die Gefahrenzone – angeblich, um die Evakuierung seiner Schützlinge zu organisieren. Vom Leiter wie auch vom übrigen Personal allein gelassen, erfreuen sich die Heiminsassen zunächst ihrer unverhofft gewonnenen Freiheit. Die ausgelassene Stimmung ändert sich schlagartig, als das Gebäude unter Beschuss gerät und tschetschenische Rebellen das Gebäude besetzen.

Im Mittelpunkt der Geschehnisse steht die schöne Žanna, die in den Rockstar Bryan Adams verliebt ist. Sie ist davon überzeugt, dessen Verlobte zu sein, was sie sich in romantischen Fantasien ausmalt. Achmed, einer der tschetschenischen Kämpfer, ist so entzückt von ihrem Akkordeonspiel, dass er sie – mehr im Scherz – kurzerhand bittet, ihn zu heiraten. Žanna stürzt dieser Antrag in einen Gewissenskonflikt, will sie doch ihrem „Verlobten“ treu bleiben.

Unterdessen haben sich russische Soldaten in friedlicher Absicht dem neuen Stützpunkt der tschetschenischen Seite genähert. Gegen Geld bieten sie die Leiche eines Kameraden der Tschetschenen an. Im Gespräch des russischen Hauptmanns mit dem Kommandeur der Rebelleneinheit stellt sich heraus, dass die Einheit des Letzteren dem Russen im Afghanistankrieg einst das Leben gerettet hat, woraufhin der Russe auf das Geld für die Leiche verzichtet.

Unter tatkräftiger Unterstützung und Anteilnahme ihrer Mitpatienten bereitet Žanna sich auf ihre baldige Hochzeit vor und macht sich auf den Weg zu ihrem Bräutigam. Nachdem ihr Auftauchen einige Unruhe unter den Rebellen gestiftet hat, gibt Achmed der jungen Frau schließlich zu verstehen, dass er seinen Heiratsantrag nicht ernst gemeint hat.

⁷⁷⁸ So wurde der Film nach Informationen aus einer Kritik zu *Dom durakov* anlässlich der Preisverleihung in Venedig maßgeblich mit Geld aus Frankreich realisiert (vgl. [o.A.:] *Dom durakov – La maison de fous*. <<http://www.kino.de/kinofilm.php4?nr=70825&PHPSESSID=58c>> [Stand: 29.01.2007]).

⁷⁷⁹ Vgl. hierzu Abschnitt V.5 *Konstruktionen nationaler „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“* in der vorliegenden Arbeit.

Am nächsten Morgen nimmt eine russische Einheit das Klinikgelände unter Beschuss, und das Gebäude wird schließlich gestürmt. Zunehmend werden in die Kämpfe und die eskalierende Gewalt auch die schutzlosen Heiminsassen involviert. Letztlich erlangen die Russen die Oberhand und nehmen die tschetschenischen Gegner gefangen. Einer der Rebellen ist ihnen jedoch entwischt, so vermuten die Russen, und bitten die Heiminsassen um Mithilfe. Diese aber decken Achmed, der sich unter sie gemischt hat.

V.4.2.1 Parodistische Demontage „nationaler Projekte“

Gleich zu Beginn unterläuft der Film die Fiktion einer „Wahrhaftigkeit“ bzw. „Authentizität“ der inszenierten Ereignisse. So weist zunächst ein eingeblendeter Text auf den Schauplatz und die zeitliche Situierung des Films hin. Demnach drohte während des ersten Tschetschenienkrieges, im Jahr 1996, eine Rebelleneinheit in die Grenzregion der Nachbarrepublik Inguschetien einzufallen, in deren Nähe sich ein Heim für körperlich-geistig Behinderte befand. Der nun folgende Titel „Dom durakov“, dessen Sprachstil sich offensichtlich abhebt vom sachlichen Stil des vorhergehenden Textes, bricht diese Fiktion des „Authentischen“. Dies wird durch die erste Sequenz des Films unterstrichen. Darin wird – sichtlich verfremdet – eine Fantasie von Žanna inszeniert, die sich mit den anderen Heiminsassen am Fenster drängt, um nach dem täglich vorbeifahrenden Zug Ausschau zu halten. In der Imagination der jungen Frau fährt ein von Lichterketten erleuchteter Zug vorbei. Durch Mehrfachbelichtung wird Bryan Adams – im Stil von westlichen Musikclips⁷⁸⁰ – *Have You Ever Really Loved a Woman?* singend, zunächst vor diesem Zug gezeigt, dann im Abteil, wo er, romantisch verklärt, für die Passagiere singt. Der Idee von Authentizität bzw. eines dokumentarischen Charakters wird somit durch die Montage bereits zu Beginn eine Absage erteilt.⁷⁸¹

⁷⁸⁰ Solche US-amerikanisch und westeuropäisch geprägten Videoclips verbreiteten sich stark in den russischen Medien seit Ende der 1980er Jahre (vgl. Geschichte des russischen und sowjetischen Films, a.a.O., S. 326). Končalovskij setzt dieses Element kontrastiv zu den Sequenzen der Kampfhandlungen sowie des Lebens in der Klinik ein.

⁷⁸¹ Dies läuft jener Tendenz in den Filmen, wie etwa *Vojna* oder Fernsehserien wie *Mužskaja rabota* und *Čest' imeju*, entgegen, welche die dargestellten Ereignisse als authentisch markieren. So zeigt etwa auch Zvereva, dass im Film wie auch in der populären Kriegsliteratur (Kriegs- und Abenteuerromane, Tagebücher und Memoiren) versucht wird, die dargestellten Ereignisse als authentisch auszuweisen (vgl. Galina Zvereva, a.a.O., [2005], S. 354, 358f.).

Der Schauplatz, das Heim für körperlich-geistig Behinderte bzw. psychisch Kranke im inguschetisch-tschetschenischen Grenzgebiet, ist nicht nur in geografischer Hinsicht als Grenzraum zu sehen. Das „Irrenhaus“ wird darüber hinaus als sozio-kulturelle Peripherie der russländischen Gesellschaft semantisiert, welche – vor dem Hintergrund der seit dem Jahr 2001 produzierten Filme, die die Tschetschenienkriege thematisch gestalten – die Kategorien Identität und Alterität teils austauschen, teils aufweichen. Im Unterschied zu jenen Filmen, welche die Autogenese eines männlichen, gesunden und homogenen Helden repräsentieren, setzt *Dom durakov* eine „Irre“ als Subjekt, die auf zweifache Weise (verrückt und weiblich) als das „Andere“ markiert ist. Die Perspektive von Žanna, die als Protagonistin des Films gelten kann, inszeniert somit eine ästhetische Differenz für den / die als „gesund“ angenommene/n Zuschauer/in.

Über ihre Perspektive werden stereotype, starre Oppositionen von „Eigenem“ und „Anderem“, „Freund“ und „Feind“, „gut“ und „böse“ z.T. umsemantisiert und teilweise unterlaufen, indem die Grenzen zwischen diesen plakativen Zuordnungen als durchlässige inszeniert werden. So unterminiert der Film Dichotomien wie „gesund“ – „krank“, „eigen“ – „fremd“, „Freund“ – „Feind“ und „Realität“ – „Fantasie“. Die Grenzen zwischen „gesund“ und „krank“ werden insofern verwischt, als beispielsweise Žanna behauptet, dass sie krank gewesen sei, nun aber gesund sei, und Achmed sie zunächst für eine Krankenschwester hält. Letzterer ist es auch, der sich am Ende des Films, um sich zu tarnen, unter die Heiminsassen mischt, und auf die Frage des Klinikleiters, wer er sei, antwortet: „Я больной, мне надо лечиться.“ (min. 103) – „Ich bin krank, ich muss mich behandeln lassen.“ Auch über den älteren Patienten, der erläutert, weshalb er den ihm von Žanna geschenkten Apfel nicht essen kann, werden diese Grenzen verwischt. So erklärt er:

А я вижу на этом яблоке народы, которые любят друг друга, пожирают, воюют, целыми поколениями погибают, смотрят вверх, чтобы разглядеть мое лицо. И ты хочешь, чтобы я их съел? Я могу их только простить. Я и тебе прощаю. (min. 87-88)

Und ich sehe auf diesem Apfel Völker, die sich gegenseitig lieben, sich vernichten, kämpfen, ganze Generationen sterben, sie schauen nach oben, um mein Gesicht zu erkennen. Und du willst, dass ich sie esse? Ich kann ihnen nur vergeben. Auch dir vergebe ich.

Indem der Heiminsasse sich mit Gott identifiziert und einerseits als dem Größenwahn verfallen dargestellt ist, andererseits aber auch als klar sehend, verschwimmen auch hier die Grenzen zwischen „gesund“ – „krank“, „Irrsinn“ – „Vernunft“.

Darüber hinaus werden die „Verrückten“ als diejenigen repräsentiert, welche vorurteilsfrei zu echter Menschlichkeit, Gemeinschaftlichkeit und Anteilnahme fähig sind. So beschenken sich beispielsweise die Heiminsassen gegenseitig, als Žanna sich in der Absicht verabschiedet, Achmed zu heiraten. Dass Žanna stets mit Mitgefühl auf die Menschen blickt, wird etwa darin deutlich, dass sie, als der Kommandoführende der Rebelleneinheit als Gefangener und Feind der Russen vorgeführt wird, mitfühlend bemerkt, dass dieser verletzt sei. Der somit inszenierte Topos von den „Verrückten“ als den eigentlich „Gesunden“ – der auf romantische Klischees zurückverweist – codiert dabei gängige Zuschreibungen um.

Ansatzweise wird zudem eine Differenz von Signifikant und Signifikat inszeniert, welche die bedeutungssetzende Macht der „Gesunden“ / „Vernünftigen“ untergräbt. Deutlich wird dies beispielsweise in der immer wieder ins Bild gerückten Aufschrift „Больные люди“ – „Kranke Menschen“, welche die Tschetschenen auf das Gebäude zu ihrem eigenen Schutz sowie dem der Insassen in großen Buchstaben geschrieben haben. Dabei erscheint, vor dem Hintergrund der Darstellung dieser „Kranken“, die Einheit von Signifikant und Signifikat als destabilisiert.

Die Perspektive der Heiminsassen unterläuft zudem die schematisierenden Zuordnungen „Freund“ – „Feind“ und „eigen“ – „fremd“. Denn sowohl die russischen Soldaten als auch die Rebellen erscheinen als Fremde und Eindringlinge, die Gewalt in das Heim hineinbringen. Als „fremd“ und „verrückt“ inszeniert werden Gewalt, Aggression und Tod, unabhängig von der ethnischen / nationalen Zugehörigkeit dessen, der diese Gewalt oder Aggression ausübt. Dies wird auf der Bildebene dadurch unterstrichen, dass verstärkt das „schiefe Bild“ eingesetzt wird bzw. dominierende Linien im Bild nicht waagrecht oder senkrecht angeordnet sind, sondern in der Diagonalen, wenn Konflikte in Szene gesetzt werden. Dies betrifft nicht nur die Sequenzen, in denen Gewalt ins Heimgebäude eindringt (s. *Abb. 19, 20, 21*), sondern auch jene, in denen das Klinikpersonal Gewalt an den Patienten ausübt. So wird etwa auch in der Fantasie Žannas, während sie beobachtet, wie ein Mitpatient zwangsernährt wird und sie der Realität durch ihr Akkordeonspiel zu entfliehen versucht, das schiefe Bild eingesetzt (s. *Abb. 22*).



Abb. 19 (min. 30)



Abb. 20 (min. 93)



Abb. 21 (min. 33)



Abb. 22 (min. 22)

Entwerfen jene Filme, die ab 2001 produziert wurden, wie z.B. *Vojna* (Krieg), *Marš-brosok* (Gewaltmarsch), *Mušskaja rabota* (Männerarbeit) und *Čest' imeju* (Habe die Ehre), ein Bedrohungsszenario, dem mit dem aufopferungsvollen, mutigen und tapferen Kriegseinsatz zu begegnen ist,⁷⁸² und binden diese Filme Gewalt an einen Sinn, so entfällt diese Sinnstiftung in *Dom durakov*. Končalovskijs Film inszeniert keine soldatischen Helden, die im Namen der „Nation“ die Heimat verteidigen und beschützen, sondern er hebt vielmehr das Wesen von Gewalt und Schmerz durch den Kontrast mit wohlklingender Musik und insbesondere mit Žannas kitschiger Fantasiewelt, in der Bryan Adams als ihr liebender Bräutigam agiert, hervor.

Der bedrohliche, gewalttätige Charakter des Krieges wird in der Montage kontrastiv durch die Gegenüberstellung mit Fantasien unterstrichen, die von Harmonie geprägt sind. So beobachtet beispielsweise der in Žanna verliebte Graphomane Alichan aus seinem Fenster, wie in der Dunkelheit ein Zug vorbeifährt, der Panzer transportiert (s. *Abb. 23*).

⁷⁸² S. hierzu V.5 Konstruktionen nationaler „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ der vorliegenden Arbeit.



Abb. 23 (min. 24)

Die Bedrohlichkeit des Panzers, der als Synekdoche für den Krieg zu verstehen ist, wird dadurch akzentuiert, dass er im Gegenlicht gezeigt wird und lediglich seine schwarzen Umrisse zu erkennen sind. Vor dem Schnitt wird nun der Gesang von Bryan Adams eingespielt, und es folgt eine Sequenz der Fantasie in welcher der Popstar in harmonischer, festlicher Atmosphäre im Zug für die Patienten singt. Der Filter unterstreicht dabei die Wärme und Harmonie zwischen den Menschen (s. Abb. 24). Diese Sequenz, die westliche Musikvideoclips zitiert, wirkt durch den Kontext hochgradig deplatziert und hebt kontrastiv die gewalttätigen Ereignisse hervor.



Abb. 24 (min. 25)

Auch die auditive Ebene stützt diesen Kontrast. So ist die Musik, die den Sequenzen der Imagination unterlegt ist, Žannas Polka, die sie auf dem Akkordeon spielt, bzw. das schnulzige Lied *Have You Ever Really Loved a Woman?* von Bryan Adams, kontrapunktisch und kontrastiv zu den Gewaltszenen eingesetzt und unterstreicht die Spannung zwischen Gewalt und ersehnter Harmonie. Dieser Gegensatz verdichtet sich teilweise in ein und derselben Einstellung. So spielt Žanna beispielsweise nach den Kämpfen auf dem Klinikgelände auf ihrem Akkordeon, während hinter ihr ein Hubschrauber abstürzt und explodiert (s. Abb. 25). Damit realisiert sich zugleich auf

metonymischer Ebene die Forderung von Vika, einer weiteren Heiminsassin: „Долой великорусский шовинизм!“ (min. 78) – „Nieder mit dem großrussischen Chauvinismus!“.



Abb. 25 (min. 79)

Dom durakov vermeidet außerdem, eine Logik der Kampfhandlungen zu vermitteln und diese zu legitimieren. So werden insbesondere in jener Sequenz, in der die tschetschenischen Rebellen – unter ihnen einige der Patienten und Patientinnen – auf dem Klinikgelände unter Beschuss der russischen Militärs geraten, die Handkamera eingesetzt sowie Aufnahmedistanzen, die auf die Totale verzichten und somit visuell Desorientierung, Chaos und Unübersichtlichkeit vermitteln.

Die Soldaten der russländischen Armee werden in *Dom durakov* darüber hinaus weder als Helden noch als Opfer stilisiert, die nationale Werte und Tugenden verkörpern und transportieren. Der Tschetschenienkrieg bietet überdies keinem der Soldaten die Möglichkeit, sich zu bewähren, zu entwickeln oder zu „reifen“, wie beispielsweise in den Filmen *Vojna* oder *Marš-brosok*. Stattdessen erscheinen sie als kaum reflektierende Vertreter einer tendenziell maroden Militärmaschinerie. So führt der Film sie etwa als Initiatoren einer moralisch verwerflichen Kriegsökonomie, dem Leichenhandel, ein. Die Soldaten nähern sich in einem alten Schützenpanzer dem von den Tschetschenen besetzten Klinikgelände und bieten gegen 2000 Dollar die Leiche eines Tschetschenen an, worauf der Verhandlungspartner eingeht. Während das Geld gezahlt wird, kommen der russische Hauptmann und der Kommandeur der Rebelleneinheit über ihre Tätowierungen darauf, dass sie einst im Afghanistankrieg Kameraden waren, und das Fallschirmjägerregiment, dem der Tschetschene angehörte, dem Russen das Leben gerettet hat. Dieser Moment der wiedererwachenden Kameradschaft wird auf der Bildebene dadurch unterstrichen, dass in Detailaufnahmen die eintätowierten Zeichen auf den Händen der jetzigen Feinde gezeigt werden (s. *Abb. 26* und *27*).



Abb. 26 (min. 44)



Abb. 27 (min. 44)

Diese emotionale Nähe der einstigen Kameraden des sowjetischen Vielvölkerstaats wird jäh durch einen Schuss unterbrochen, der sich versehentlich aus der Waffe eines unter Drogen stehenden russischen Soldaten gelöst hat. Daraufhin beginnt eine wilde Schießerei, die nur mühsam beendet werden kann. Diese Sequenz weist wiederum zurück auf eine pathetische Rede von Vika zu Beginn des Films, in der die Heiminsassin anklagt: „Нынешнее поколение будет жить при войнах и при идиотизме. Поколение наркоманов и мещан. Я плюю на вас!“ (min. 5) – „Die heutige Generation wird in Kriegen und Idiotie leben. Eine Generation von Junkies und Spießern. Ich spuck auf euch!“. Die Rezeption wird demnach dahingehend geleitet, dass sich eine zunächst leer erscheinende Formel über den Zustand der Gesellschaft aus dem Mund einer „Irren“ durch den Handlungsverlauf bestätigt, und die Figur Vika somit als Närrin konzipiert ist, welche ihre Umgebung mit der Wahrheit konfrontiert.

Im Unterschied zu den Heiminsassen (vgl. unten) werden die Soldaten der russländischen Armee als blind bzw. nicht reflektierend gegenüber den staatlichen und militärischen Strukturen dargestellt, die sie zum Töten, d.h. zu Unmenschlichkeit zwingen. Dass der Krieg den Menschen überfordert, vermittelt der Film beispielsweise dadurch, dass die schmutzverklebten Kampfstiefel des russischen Einheitsführers, während er das Klinikgebäude stürmen lässt, ein Auslöser für seinen Nervenzusammenbruch sind, und er sich vom Heimleiter eine Beruhigungsspritze geben lassen muss. Während eines kurzen Besinnungsmoments hinterfragt er zwar sein Handeln: „Толстого прочитал: Почему один человек убил другого человека и радуется? ... Чему радоваться? ...“ (min. 96) – „Ich hab Tolstoj gelesen: Warum tötete ein Mensch einen anderen Menschen und freut sich? ... Worüber freut er sich? ...“ Doch erweist sich dieser Moment der Reflexion für ihn nicht als handlungsleitend, denn kurz darauf übt er seine Funktion wie zuvor aus.

Die Soldaten der russländischen Armee werden darüber hinaus von den Heiminsassen, deren Perspektive vorwiegend eingenommen wird, durchweg als „fremd“, nicht aber als das „Eigene“ wahrgenommen. So muss der Heimleiter seinen Schützlingen erst ausdrücklich vermitteln, dass diese Soldaten die „Guten“ seien: „Всем внимание! Вы не должны бояться этих военных, это хорошие военные.“ (min. 101) – „Alle aufgepasst! Ihr braucht vor diesen Soldaten keine Angst zu haben, es sind gute Soldaten.“ Diese Belehrung wird von den „Irren“ letztlich jedoch ignoriert. Parallel dazu wird auch eine Distanz zwischen dem Zuschauer / der Zuschauerin und den russischen Soldaten inszeniert. Dies wird dadurch erreicht, dass keiner der Soldaten als Protagonist gesetzt wird und auch die Kameraführung, mit wenigen Ausnahmen, nicht erlaubt, dass der Zuschauer / die Zuschauerin auf einer emotionalen Ebene eine Nähe zu diesen Figuren findet.

Während die russischen Soldaten dominant als Repräsentanten von Gewalt und als Eindringlinge dargestellt werden, entwickeln sich zwischen den Heiminsassen und den tschetschenischen Rebellen hingegen zwischenmenschliche Beziehungen sowie eine gewisse Solidarität. Damit nähern sich die „internen Anderen“ (Irre) und die in den meisten sonstigen der in der vorliegenden Arbeit analysierten Filmen deutlich als „externe Andere“ markierten Tschetschenen einander strukturell an. Eine Nähe zwischen „Irren“ und Tschetschenen wird etwa über die Figur Vika befördert, eine der internierten Frauen. Vika wird maßgeblich ein politischer Diskurs in den Mund gelegt. So rebelliert sie zu Beginn des Films gegen das Heimpersonal, das sie zu zwingen versucht, den Boden zu reinigen, auf den sie zuvor gespuckt hatte. Weiterhin ruft sie, als sie bemerkt, dass das Aufsichtspersonal verschwunden ist: „Свобода! Конец фашизму!“ (min. 28) – „Freiheit! Ende dem Faschismus!“⁷⁸³ Dieses Verhalten von Vika legt bereits nahe, ihre Rebellion gegen die Disziplinierungsmaßnahmen, denen sie durch die staatlichen bzw. sozialen Institutionen ausgesetzt ist, mit jenen zu vergleichen, welche die russländische Staats- und Militärmacht gegen die abtrünnige Republik anwendet. Eine solche Parallelsetzung wird im Weiteren bestärkt. So lobt Vika, als sie sich von Žanna verabschiedet, die sich auf ihre Hochzeit vorbereitet, diesen Schritt ihrer Mitpatientin. Er habe vor dem Hintergrund der politischen und militärischen Geschehnisse große Symbolkraft:

⁷⁸³ Damit werden augenscheinlich auch sowjetische Worthülsen und Formeln im Kontext des Zweiten Weltkriegs parodiert.

Это, это действительно поступок. В то время, как весь мир пытается игнорировать эту трагедию, Вы соединяете свою жизнь с борцом против имперской политики российского правительства! Bravo! Этот акт, он имеет международное значение. Понимаете, об этом должны узнать все средства массовой информации. (min. 51)

Das, das ist wirklich eine Tat. Während die ganze Welt versucht diese Tragödie zu ignorieren, verbinden Sie ihr Leben mit einem Kämpfer gegen die imperialistische Politik der russländischen Regierung! Bravo! Dieser Akt, er hat internationale Bedeutung. Verstehen Sie, davon sollten alle Massenmedien erfahren!

Schließlich solidarisiert sich Vika im Chaos der Kämpfe ausdrücklich mit den Tschetschenen, indem sie ihnen mit einem Maschinengewehr in der Hand zuruft: „Помогите, кто-нибудь помогите, научите меня стрелять, а! [...] Вахид, научите меня стрелять [...]. Это же такое счастье, защищать свою свободу!“ (min. 76) – „Helft mir, irgend jemand soll mir helfen, zeigt mir, wie man schießt, he! [...] Vachid, zeigen Sie mir, wie man schießt [...]. Es ist ja solch ein Glück, seine Freiheit zu verteidigen!“ Vika identifiziert sich demnach deutlich mit den um ihre „Freiheit“ und gegen den russländischen Staat kämpfenden Rebellen. Dabei changiert dieser Freiheitsdiskurs aus dem Munde einer „Irren“ zwischen Affirmation und Parodie.

Die Annäherung zwischen den „Irren“ und den tschetschenischen Rebellen wird darüber hinaus – dies steht im Zentrum des Geschehens – über die Beziehung Žanna-Achmed gestaltet. Die gegenseitige Sympathie beruht insbesondere auf der Liebe zur Musik und zum Tanz und weist somit auf einen Kunst-Diskurs, der dem Krieg gegenübergestellt wird. So ist Achmed von Žannas Akkordeonspiel und ihrem Tanz zu seiner Musik derart entzückt, dass er ihr spontan einen Heiratsantrag macht. Žanna ihrerseits betont, wie gut Achmed tanze. Achmeds Neigung zur Kunst wird ebenso von seinen Kameraden hervorgehoben, die betonen, dass er Künstler sei.

Die Nähe zwischen den Internierten und dem Tschetschenen wird insbesondere auch am Ende des Films inszeniert, als alle Heiminsassen Achmed, der sich als Patient ausgibt, als den ihren annehmen und rufen: „Наш Ахмед!“ (min. 103) – „Unser Achmed!“, womit sie möglicherweise sein Leben retten.

Die Irren werden demnach als diejenigen repräsentiert, die entweder, im Falle Vikas, die staatlichen Machtstrukturen entlarven bzw. für welche – dies wird über die Figur Žanna vermittelt – Menschlichkeit bzw. „Kunst“ die höchsten Werte darstellen. Auf diesen Ebenen findet eine Annäherung zwischen den Internierten und den tschetschenischen

Rebellen statt, während zu den Soldaten der russländischen Armee eine starke Distanz inszeniert wird.

Das „irre Subjekt“ in der Figur der Žanna eignet sich nicht zuletzt auch kaum für eine nationale Agitation, die Frauen eine bestimmte Form der Zugehörigkeit zur „Nation“ zuschreibt (z.B. als sich aufopfernde, trauernde Ehefrau oder Mutter) und diese somit instrumentalisiert. Stattdessen werden über diese Figur gängige Stigmatisierungen des „tschetschenischen Feindes“ in offiziellen Diskursen durch Verfremdung der Lächerlichkeit preisgegeben und dekonstruiert. So fragt Žanna beispielsweise den Chef der Rebelleinheit, als dieser mit seinen Leuten in das Klinikgebäude eindringt, ernsthaft, leicht empört und mit ihrem Sprachfehler: „Вы кто, бандитские подразделения?“⁷⁸⁴ (min. 33) – „Wer sind Sie, Banditeneinheiten?“, woraufhin Vachid herzlich lachen muss. Dabei basiert die Dekonstruktion dieser Stereotype bzw. Klischees allerdings auf der Anwendung eines anderen Klischees: dem romantischen Wahnsinnstopos.

Als Zeichen dafür, dass die sozio-kulturelle Peripherie, das „Irrenhaus“ und seine Insassen, als Ort inszeniert ist, von dem aus staatliche Machtstrukturen demontiert werden, kann schließlich auch das Portrait El’cins gedeutet werden, ein Index für staatliche Autorität, das von der Wand fällt und schief auf dem Sofa liegend mehrmals im Laufe des Films ins Bild gerückt wird (s. *Abb. 28*).



Abb. 28 (min. 57)

⁷⁸⁴ Vermutlich verkürzend zusammengesetzt aus: „бандитские группировки“ – „Banditengruppierungen“ und „воинские подразделения“ – „militärische Einheiten“.

V.4.2.2 Rekurse auf literarische Topoi und Diskurse des 19. Jahrhunderts

Fragt man nach Allusionen auf die Literatur des 19. Jahrhunderts, so weist der Film weniger auf die russische Kaukasus-Literatur zurück. Denn dominant ruft *Dom durakov*, bereits der Titel verdeutlicht dies, das Diskursfeld um den Irrsinn, den Wahnsinn bzw. die Krankheit auf. Diesen Diskursen ist bekanntlich insbesondere Foucault nachgegangen. Dabei hat er gezeigt, dass sich über die Ausgrenzung des Wahnsinns das abendländische, vernünftige Subjekt konstituierte bzw. konstituiert. Im Prozess der Identitätsformung werde dem Irrsinn – als Alterität zugleich benötigt – ein kontrollierbarer Raum außerhalb des Eigenen zugewiesen.⁷⁸⁵ Als bekannte literarische Werke bzw. Gemälde, welche diesen Prozess repräsentierten, hat Foucault etwa die spätmittelalterliche Satire *Das Narrenschiff* (1497) von Sebastian Brant und das gleichnamige Bild von Hieronymus Bosch genannt. Neben zahlreichen Filmziten und intermedialen Bezügen⁷⁸⁶ verweist *Dom durakov* mit dem Titel auch auf diese Werke der europäischen Kulturgeschichte. Končalovskij nutzt in seinem Film den ausgegrenzten Wahnsinn, um aus der Perspektive der „Irren“ nationale und staatliche Projekte zu hintertreiben und zu parodieren. Dabei nimmt der Film insbesondere den romantischen Wahnsinnstopos auf, indem er die „Irren“ positiv besetzt, als Menschen inszeniert, welche aus den gesellschaftlichen Rastern fallen, sich somit von der „Masse“ abheben und von dort aus die „Norm“, das „Vernünftige“ (produktiv) durchkreuzen und eine seherische, dem Genie verwandte Funktion ausüben können.⁷⁸⁷

So ruft der Filmtitel etwa auch einen intertextuellen Bezug zu dem nicht realisierten Erzählband *Dom sumasšedšich* (Das Irrenhaus) von Vladimir Fedorovič Odoevskij (1803-1869) auf. Einige der für diesen Zyklus geplanten Erzählungen gingen später in

⁷⁸⁵ Vgl. Foucault, a.a.O.

⁷⁸⁶ So wurde beispielsweise auf Bezüge zu Filmen von Lars von Trier, Kusturica, Forman und Tarkovskij hingewiesen (vgl. Sitkovskij, a.a.O., S. 34); außerdem zu Fellini (vgl. Dmitrij Bykov: Oksjumoron, ili S nami Bog. In: *Iskusstvo kino* 2 [2003], S. 36-40, hier S. 38).

⁷⁸⁷ In diesem Kontext stellt sich auch die Frage – die zu klären den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde –, ob Končalovskij dabei mehr auf westeuropäische Wahnsinnsdiskurse rekurriert oder auf die russische Tradition des „jurodivyj“ – „Narr in Christo“. Zu Letzterem s. beispielsweise: Natalia Ottovordemgentschenfelde: *Jurodstvo: Eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Christo*. *Jurodivyj in der postmodernen russischen Kunst*. Frankfurt a.M. u.a. 2004 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaft; 111). Zugl.: Phil. Diss. Bielefeld 2003.

den Band *Russkie noči* (1844; Russische Nächte) ein, als dessen zentrale Thematik der Wahnsinn gesehen werden kann.⁷⁸⁸

Auf den zweiten Blick werden auch Parallelen – auf der Ebene der künstlerischen Verfahren – im Hinblick auf die russische Kaukasus-Literatur der Romantik sichtbar. Gewisse Ähnlichkeiten sind beispielsweise erkennbar zu Elena Gans Erzählung *Vospominanie Železnovodska*, in der eine russische Frau als Subjekt und Erzählerin gesetzt wird, über die bestimmte Schablonen parodiert werden.⁷⁸⁹ Während allerdings bei Gan Gender-Diskurse im Kontext des literarischen Kaukasus-Bildes als solche sichtbar gemacht und herausgestellt werden und diese darüber hinaus über homoerotische Konnotationen dekonstruiert werden, unterminiert Končalovskij ein Klischee (etwa die „wilden“, „von Natur aus gewaltbereiten“ Tschetschenen) durch Affirmation eines anderen Klischees (die „Irren“ als die eigentlich klar Sehenden).

Jene literarischen Kaukasus-Diskurse der Romantik, die von stark bipolaren und ontologisierenden Repräsentationsmustern geprägt sind, nimmt *Dom durakov* nicht auf. So wird den tschetschenischen Rebellen weder „natürliche Wildheit“, „natürlicher Kampfgeist“ noch „natürliche Brutalität“ zugeschrieben. Außerdem wird etwa auf den aus kolonialen Diskursen bekannten „captivity narrative“ verzichtet.⁷⁹⁰ Zudem wird kein Zivilisationsgefälle von „moderner“ vs. „archaischer“ Gesellschaft inszeniert – ein Topos, den etwa *Kavkazskij plennik* von Bodrov aufnimmt. Demgegenüber steht im Mittelpunkt der Tschetschenen Achmed, der Žanna traurig erklärt, wie er zum Rebellen wurde:

Я ведь никогда не думал, что в руки автомат возьму, да я и стрелять не умел. Когда братьев убили [...], когда отца насмерть крыша придавила, автомат сам в руки попросился. Ну вот, стреляю. Интересно, когда меня убьют? (min. 70-71)

⁷⁸⁸ S. zur Thematik des Wahnsinns in den Werken Odoevskijs etwa *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* (erstmalig 1831 publiziert) und *Poslednij kvartet Bečhoveva* (Das letzte Quartett Beethovens; erstmalig 1831 publiziert), die später in die *Russkie noči* aufgenommen wurden.

In *Dom durakov* stützt die der Figur Žanna zugeschriebene Affinität zur Musik / Kunst, zwar einerseits den Rekurs auf den romantischen Wahnsinnstopos, der häufig über Künstlerfiguren gestaltet wurde. Andererseits spielt der Film auch damit wiederum insofern parodistisch, als Žanna lediglich ein Musikstück auf ihrem Akkordeon spielt und dieses mehrmals wiederholt.

⁷⁸⁹ Es ist allerdings kaum davon auszugehen, dass der Film die nicht-kanonisierte Erzählung von Gan direkt zitiert. Diese – ohnehin nicht besonders deutlichen – Parallelen sind somit auf einer abstrakteren Ebene der künstlerischen Verfahren im Kontext von Identitäts- und Alteritätsdiskursen zu sehen.

⁷⁹⁰ Es tauchen zwar beiläufig zwei gefangene russische Soldaten auf, und gegen Ende des Films werden auch tschetschenische Rebellen von den Russen gefangen genommen, doch stehen diese Motive weder im Vordergrund noch strukturieren sie als Narrativ die Handlung oder generieren einen Helden- oder Opfer-Diskurs.

Ich habe wirklich nie gedacht, dass ich eine Maschinenpistole in die Hand nehmen werde, ich konnte ja gar nicht schießen. Als meine Brüder getötet wurden [...], als mein Vater tödlich vom Dach zerquetscht wurde, da habe ich selbst um eine Maschinenpistole gebeten. Nun, ich schieße. Wann ich wohl getötet werde?

Die Erklärung von Achmed, die sein Handeln nachvollziehbar macht, evoziert unmittelbar Empathie des Zuschauers bzw. der Zuschauerin für den Rebellen und greift somit das von der Literatur Tolstojs geprägte Kaukasus-Bild des Realismus auf. Leicht verfremdet bzw. karikiert wird diese Äußerung allerdings durch die Reaktion der „irren“ Žanna, die überzeugt ist, Achmed werde nicht umkommen, da er „besonders“ sei.

Dom durakov von 2002 erteilt einem Diskurs, der die eigene nationale Identität homogenisiert, essenzialisiert und diese gegenüber einer stigmatisierten Alterität profiliert, eine eindeutige Absage und parodiert den gängigen zeitgenössischen russischen „Tschetschenien-Text“.⁷⁹¹ Der Film entwirft das Irrenhaus als sozio-kulturelle Peripherie der russländischen Gesellschaft, welche die zentralen (staatlichen) Machtstrukturen entlarvt bzw. demontiert.

Die Weigerung, sich in einen nationalen Diskurs einzuschreiben, basiert dabei allerdings auf der Affirmation eines anderen Klischees, das dichotom organisiert ist: der romantische Wahnsinnstopos. Über die Perspektive der „Irren“ werden gängige Oppositionen von „Eigenem“ und „Anderem“, „Freund“ und „Feind“, „gut“ und „böse“ umcodiert; nur ansatzweise werden die Grenzen zwischen diesen Kategorien verwischt.

⁷⁹¹ Zu Letzterem s. Abschnitt V.5 *Konstruktionen nationaler „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“* in der vorliegenden Untersuchung.

V.5 Konstruktionen nationaler „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“

Bislang wurden Filme analysiert, die von namhaften, auch international beachteten Regisseuren stammen. *Blokpost* und *Dom durakov* inszenieren, wie verdeutlicht wurde, eine kritische Distanz zu den kriegerischen Ereignissen in Tschetschenien und sprechen einem nationalen Projekt nicht das Wort. Zugleich weisen diese Filme kaum auf ontologisierende Repräsentationsmuster, wie etwa auf die Charakterisierung der Tschetschenen als von Natur aus wild und gewalttätig, die aus der Kaukasus-Literatur der Romantik bekannt sind. Es stellt sich nun die Frage, welche Wahrnehmungs- und Repräsentationsmuster jene Filme anbieten, die von weniger bekannten bzw. außerhalb Russlands geringer rezipierten Regisseuren stammen. Zugleich handelt es sich dabei um Filme, die an ein breiteres Publikum gerichtet sind, wie etwa im Fall von Fernsehserien. Zudem kamen diese Spielfilme und Serien – außer *Čistilišče* – erst nach dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges in den Verleih.

V.5.1 Das männliche Kriegsoffer: *Čistilišče*

Der Film *Čistilišče* (Das Fegefeuer) von Aleksandr Nevzorov wurde 1997 produziert und im März 1998 auf dem ersten Kanal (ORT) im russischen Fernsehen gesendet.⁷⁹² Der in Russland als Fernsehjournalist bekannte Nevzorov hatte als Mitglied des Duma-Sicherheitsrates 1994 offen den von El'cin beschlossenen Einmarsch russischer Truppen in Tschetschenien unterstützt.⁷⁹³

Čistilišče stammt, ebenso wie *Blokpost*, aus der Periode zwischen den beiden Tschetschenienkriegen, transportiert jedoch im Unterschied zu Letzterem Nationalismus und Xenophobie. Nevzorovs Film rief zu jener Zeit in der russischen Kritik weitgehend Empörung hervor.⁷⁹⁴

In dieser Phase, als Moskau sich kaum als Sieger über das abtrünnige Tschetschenien darstellen konnte, musste es sich (im nationalistischen Diskurs) als problematisch erweisen, die russländische Armee als siegreich im Kampf zu feiern. So verwundert es

⁷⁹² 1998 kontrollierte der Oligarch und El'cin-Berater Boris Berezovskij, der auch als Hauptproduzent („генеральный продюсер“) des Films *Čistilišče* angegeben ist, den Kanal ORT.

⁷⁹³ Vgl. Anna Badkhen: Chechen's Right To Speak Challenged by Nevzorov. In: The St. Petersburg Times, 17.12.1999 <http://www.sptimes.ru/archive/times/527/news/n_chechen.htm> [Stand: 09.03.2004].

⁷⁹⁴ Vgl. Sarkisova, a.a.O., S. 98.

nicht, dass Nevzorov sich stattdessen in einen Opfermythos einschreibt. *Čistilišče* situiert die dargestellten Ereignisse in Groznyj, am 4. Januar 1995 – so erfährt der Zuschauer bzw. die Zuschauerin zu Beginn durch einen eingeblendeten Text. Der Film bezieht sich demnach auf die Kämpfe um die tschetschenische Hauptstadt, bei der die russländische Seite empfindliche Niederlagen hinnehmen musste.

Über ca. 120 Minuten wird der Häuserkampf um einen Krankenhauskomplex in Groznyj inszeniert, bei dem sich Soldaten der russländischen Armee und tschetschenische Rebellen, diese im Verbund mit ausländischen Söldnern und Söldnerinnen, gegenüberstehen. Über Funk tragen der russische Einheitsführer und der Kommandeur der Rebelleneinheit zudem ihren persönlichen Machtkampf untereinander in pathetischen Monologen aus. Da kaum die Totale oder Panoramaeinstellung eingesetzt werden, sondern überwiegend Einstellungsgrößen von der halbnahen Einstellung bis zur Detailaufnahme, erscheinen die Ereignisse als chaotisch und unübersichtlich. Der Film ist geprägt von einer Fülle an Pyrotechnik, Filmblut, einer Geräuschkulisse von Detonationen, Geschrei und Gewimmer der Verwundeten und Sterbenden.

Die Kreuzigung eines schwer verletzten russischen Panzerfahrers, der sich geweigert hatte, auf die gegnerische Seite überzulaufen, ist als Höhepunkt der Qualen auf russischer Seite inszeniert. So wird das im Eingang des Klinikgebäudes aufgestellte Kreuz mit dem verstümmelten, blutüberströmten Körper mehrfach ins Bild gerückt. Die Stilisierung der Russen als christliche Märtyrer ist kaum zu übersehen. Vorläufig gewinnen die russischen Soldaten im Kampf um das Gebäude die Oberhand, sammeln ihre Verwundeten ein und nehmen den Panzerfahrer vom Kreuz. Schließlich tragen die selbst z.T. stark verwundeten Soldaten die Leiche ihres gekreuzigten Kameraden aus dem Innern des Gebäudes kommend die Eingangstreppe hinunter. In der abschließenden Einstellung nehmen die Soldaten – eng zusammengedrängt das geballte kameradschaftliche Leid repräsentierend – das gesamte Bild ein, in ihrer Mitte der Gekreuzigte. Dieses Bild wird eingefroren, womit es die Qualen der Russen auf übertragener Ebene konserviert. Bestärkt wird dies durch den eingeblendeten Text, demzufolge bald darauf tschetschenische Einheiten das Gebäude abermals besetzten (s. *Abb. 29*).

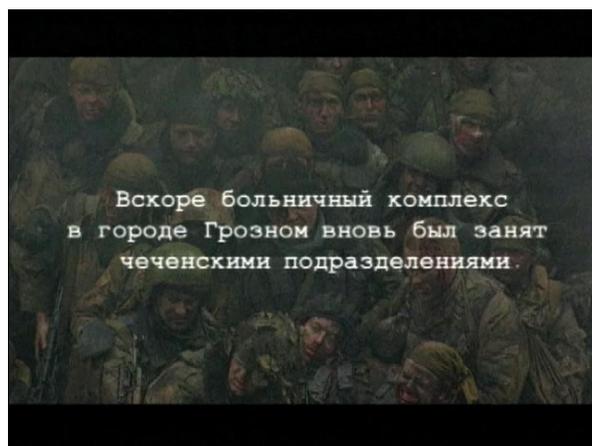


Abb. 29 (min. 111)⁷⁹⁵

Aussagen Nevzorovs zufolge ist in *Čistilišče* nichts Erfundenes inszeniert, sondern lediglich das nachgestellt, was er mit eigenen Augen gesehen habe.⁷⁹⁶ Nevzorovs Anspruch ist demnach, Authentizität zu vermitteln. Zugleich stilisiert der Film den inszenierten Häuserkampf als überzeitlichen Krieg gegen das „Böse“ in einem religiösen Kontext, worauf bereits der Titel verweist. Der Film funktionalisiert nicht nur das Christus-Motiv; er parallelisiert darüber hinaus durch das einleitende Psalmenzitat aus dem Alten Testament, das in Textform eingespielt wird, den Kampf um Groznyj mit der Zerstörung Jerusalems, der, gemäß der Überlieferung, die babylonische Gefangenschaft folgte, was als zentrales Moment der israelitischen Geschichte gilt:

Припомни, Господи, сынам Едомовым день Иерусалима, когда они говорили: „Разрушайте, разрушайте, до основания его.“
 Дочь Вавилона, опустошительница!
 Блажен, кто воздаст тебе, за то, что ты сделала нам!
 Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!
 Псалтирь, псалом 136 (min. 1)

Herr, vergiß den Söhnen Edoms nicht den Tag von Jerusalem;
 sie sagten: „Reißt nieder, bis auf den Grund reißt es nieder!“
 Tochter Babel, du Zerstörerin!
 Wohl dem, der dir heimzahlt, was du uns getan hast!
 Wohl dem, der deine Kinder packt
 und sie am Felsen zerschmettert!⁷⁹⁷

⁷⁹⁵ „Bald wurde der Krankenhauskomplex in Groznyj wieder von tschetschenischen Einheiten besetzt.“

⁷⁹⁶ Vgl. Galina Zvereva, a.a.O., (2002), S. 105.

⁷⁹⁷ Übersetzung zitiert nach: Heimweh nach dem Zion in der Verbannung, V. 7-9. In: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg/Basel/Wien 1980, S. 686f.

In einer verqueren Verschränkung bzw. Überkreuzung werden damit die russländischen Streitkräfte in den biblischen Opfermythos eingeschrieben,⁷⁹⁸ und deutlich Vergeltungs- und Rachegeleüste geschürt.⁷⁹⁹ Mit der Kreuzigung des russischen Panzerfahrers erreicht die Stilisierung der Soldaten als (nun christliche) Märtyrer ihren Höhepunkt. Der Film semantisiert somit den Krieg gegen die tschetschenischen Rebellen, welche das Barbarische und Böse schlechthin repräsentieren, als Krieg gegen die Feinde des Christentums.

Das in *Čistilišče* vermittelte Feindbild setzt sich zusammen aus tschetschenischen Rebellen, farbigen Söldnern und litauischen Söldnerinnen, die – stark stereotypisiert – als grausame, barbarische, perverse Bestien repräsentiert werden. So wird eindrücklich gezeigt, häufig in der Nah- und Detailaufnahme, wie die militärischen Gegner mit sadistischem Genuss ihre russischen Gefangenen foltern und hinrichten. Des Weiteren urinieren sie unter Gelächter auf die Leiche eines russischen Soldaten und führen eine Art „Kriegstanz“ auf. Insbesondere auch die litauischen Söldnerinnen werden als äußerst verroht dargestellt. Vor dem Hintergrund eines Weiblichkeitsbildes, das der Frau einen sanften Charakter zuschreibt, werden diese Frauenfiguren bei Nevzorov als deviant in ihrer Geschlechtsidentität dargestellt. Der Geschlechter-Diskurs wird demnach in *Čistilišče* auch als Element der Kriegspropaganda eingesetzt.⁸⁰⁰ Diesen Darstellungen, welche die gegnerische Seite als perverse Schlächter charakterisieren, wird relativ viel Raum geboten. Darüber hinaus wird bereits in diesem Film der Geld-Diskurs aufgenommen, der in späteren Filmen dominanter inszeniert wird. So wird dem tschetschenischen Chef der Rebelleneinheit beispielsweise durch seine Rolex-Uhr eine Affinität zu materiellen Werten zugeschrieben. Außerdem wird gezeigt, wie eine der litauischen Scharfschützzinnen ihre Dollars zählt, die sie durch ihren Einsatz verdient hat.

Die russländischen Streitkräfte repräsentiert der Film demgegenüber als Opfer, die grausamen Qualen ausgesetzt sind. Diese ertragen sie – als Märtyrer stilisiert – heroisch.

⁷⁹⁸ Umgekehrt können auch die Rebellen (in Groznyj) mit den aus Jerusalem vertriebenen Israeliten verglichen werden. Es ist allerdings nicht anzunehmen, dass diese Deutung in der Intention der Filmemacher liegt.

⁷⁹⁹ Letzteres wird umso mehr unterstrichen, als der Film gerade den zweiten Teil des Psalms zitiert. Der erste Teil formuliert insbesondere das Heimweh der Vertriebenen nach Jerusalem.

⁸⁰⁰ Ähnliches zeigt Rjabov in seinem Aufsatz zu Geschlechter-Diskursen der russischen Propaganda während des Ersten Weltkrieges. Er verdeutlicht darin, dass Gender-Diskurse in hohem Maße funktional und flexibel eingesetzt werden. Demnach wurden in den Feindbildern sowohl „weibliche“ als auch „männliche“ Stereotype angewendet. In Bezug auf die „Feinde“ im Innern Russlands verdeutlicht er beispielsweise jenen Mechanismus, durch den der „Feind“ etwa auch als abnorm, im Sinne von „nicht weiblich“ oder „nicht männlich“, dargestellt wird (vgl. Oleg Rjabov: *Obraz vruga v gendernom diskurse rossijskoj propagandy perioda Pervoj mirovoj vojny*. In: Vater Rhein und Mutter Wolga, a.a.O., S. 263-272, hier bes. S. 271).

So geht der Panzerfahrer, seinen sicheren und qualvollen Tod vor Augen, nicht auf das Angebot ein, zur gegnerischen Seite überzulaufen. Damit inszeniert der Film eine Form der männlich markierten Todesverachtung: das Leben, das höchste Opfer (des Mannes), für den Staat und die Nation zu bringen. Eine solche Verbindung von „Männlichkeit“ mit soldatischen Tugenden hat die Forschung ebenso für westeuropäische Kontexte im Hinblick auf Identitätskonstruktionen in Kriegszeiten des 19. und 20. Jahrhunderts verdeutlicht.⁸⁰¹ Diese Repräsentationen finden sich, so wurde gezeigt, darüber hinaus auch in den russischen und sowjetischen diskursiven Figuren des soldatischen Helden seit dem frühen 20. Jahrhundert. Der Soldat kann dabei nicht nur als siegreicher Kämpfer seine Männlichkeit bestärken, sondern ebenso als Verwundeter und als Opfer seine Tapferkeit im Kampfe unter Beweis stellen.⁸⁰² Denn insbesondere auch jener Soldat, der um jeden Preis eine Gefangenschaft umgeht, der verwundet und in aussichtsloser Lage tapfer und bis zum Tod weiterkämpft, steht dabei für „Maskulinität“. Diesen männlich konnotierten, heroischen Opfer-Diskurs affirmiert *Čistilišče* in hohem Maße.

V.5.2 Der männliche Kriegsheld

V.5.2.1 Russland – Tschetschenien – der „Westen“: *Vojna*

Im Folgenden ist der Fokus auf jene Filme zu richten, die, neben *Dom durakov*, nach dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges produziert wurden. Es stellt sich dabei zum einen die Frage, ob der in *Čistilišče* inszenierte maskuline Opfer-Diskurs transformiert wird und zum anderen, ob sich Rekurse auf Darstellungsmodi der Kaukasus-Literatur der Romantik abzeichnen.

Vojna (2002; Krieg), unter der Regie von Aleksej Balabanov, handelt vom zweiten Tschetschenienkrieg. Der Film ist augenscheinlich vom Action-Genre, welches besonders durch das Hollywood-Kino verbreitet wurde, geprägt.⁸⁰³

⁸⁰¹ Vgl. zusammenfassend hierzu: Tacke, a.a.O., S. 22.

⁸⁰² Vgl. zu diesen Repräsentationen: Karen Petrone: Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures. In: Russian Masculinities in History and Culture. Hg. von Barbara Evans Clements / Rebecca Friedman / Dan Healey. Basingstoke/New York 2002, S. 172-193, hier S. 184.

⁸⁰³ Zum starken Einfluss der „westlichen“ Populär- und Unterhaltungskultur insgesamt auf die russischen filmischen Inszenierungen des Tschetschenienkrieges vgl. auch Zvereva, a.a.O., (2002), S. 103; Zvereva, a.a.O., (2005), S. 366f.

Der Protagonist Ivan Ermakov, russischer Wehrpflichtiger aus dem sibirischen Tobol'sk, geriet während seines zweiten Dienstjahres im Sommer 2001 in die Gefangenschaft des tschetschenischen Rebellenführers Aslan Gugaev. Die als äußerst brutal dargestellten Tschetschenen halten nicht nur russische Soldaten als Geiseln, sondern auch die britischen Theaterschauspieler John und Margaret, die auf einer Tournee im Kaukasus gekidnappt wurden. Für deren Freilassung fordert Aslan ein hohes Lösegeld. Um dieses aufzutreiben, wird der Engländer freigelassen und gemeinsam mit ihm Ivan, der während der Gefangenschaft als Dolmetscher für die britischen Geiseln und Aslan agiert hatte. Zwei Monate bleiben John, um das Lösegeld zu besorgen und nach Tschetschenien zurückzukehren, andernfalls würde seine Verlobte vergewaltigt und umgebracht.

Während Ivan in seine Heimatstadt zurückkehrt, nimmt der verzweifelte John in London schließlich das Angebot einer Mediengesellschaft an. Er erhält eine hohe Summe und hat im Gegenzug alle weiteren Geschehnisse per Videokamera aufzuzeichnen. Der Schauspieler kehrt nach Russland zurück. Nachdem er in Moskau erfolglos die Behörden der Russländischen Föderation um Unterstützung ersucht hat, macht er Ivan in Tobol'sk ausfindig. Dieser geht auf Johns Bitte ein, ihn nach Tschetschenien zu begleiten. Unter Ivans Führung machen sie sich auf den Weg zum Stützpunkt Aslans. Dabei erschießt Ivan skrupellos die Insassen eines Jeeps, darunter auch eine Frau, und zwingt den Schäfer Ruslan brutal, sie zum Geiselnnehmer zu führen, der noch Margaret und den Hauptmann Medvedev in seiner Gewalt hat. John kommt seiner Aufgabe, die Vorgänge zu dokumentieren, gewissenhaft nach. Der Überfall auf den Rebellenstützpunkt sowie die Befreiung der Gefangenen gelingt. Doch John verliert die Kontrolle über sich, als er bemerkt, dass seine Verlobte Margaret vergewaltigt wurde, und erschießt Aslan. Trotzdem der Warlord nun nicht mehr als Geisel benutzt werden kann, glückt die Flucht aus der Gefahrenregion. Von Ivan, der in russischer Untersuchungshaft sitzt und dessen Schilderungen und Kommentare immer wieder retrospektiv eingeschoben werden, erfährt man, dass der britische Schauspieler mit der Vermarktung seiner Erlebnisse im Kaukasus berühmt geworden ist. Dagegen wurde Ivan, der während der Befreiungsaktion zivil und nicht als Soldat gehandelt hatte, des Mordes an Bürgern der Russischen Föderation angeklagt.

Balabanov inszeniert in *Vojna drei Pole*, über welche die Autogenese des russischen Protagonisten Ivan befördert wird: Russland – Tschetschenien – der „Westen“. Die Tschetschenen werden dabei maßgeblich über die Figur des Rebellenführers Aslan repräsentiert, während die Figuren John und Margaret für den „Westen“ stehen. Diese Triade

destabilisiert allerdings binäre Strukturen nicht, wie man zunächst vermuten könnte. Denn die Identität des Helden hebt sich jeweils im Gegensatz zum „Westen“ oder zu „den Tschetschenen“ ab. Es ist nun zu zeigen, inwiefern der Film hierfür auch geschlechtsspezifische Zuschreibungen funktionalisiert.

Während Ivan sich im Laufe des Films zu einem tatkräftigen, mutigen, starken und männlich konnotierten Kämpfer entwickelt, kann im Fall von John weniger von einer Entwicklung die Rede sein. Er bleibt eine Negativfolie, vor der sich der russische Held abhebt. So wird der hagere Brite als naiver, schwächerer Repräsentant des Westens eingeführt, inkompetent unter den Umständen des Krieges. Seine Naivität in Bezug auf die Tschetschenen kommt beispielsweise dadurch zum Ausdruck, dass er sich – aus einer offensichtlich unterlegenen Position heraus in der Geiselhaft – gegenüber den tschetschenischen Rebellen empört: „This is an offence against our Human Rights!“ (min. 15)

Christine Engel hat bereits verdeutlicht, dass diese Figur mit verschiedenen Mitteln negativ markiert wird. So stelle der Film Johns Sicht der Geschehnisse als „typisch westlich“ und negativ, weil nicht wahrhaftig dar.⁸⁰⁴ Der Brite werde als Marionette der „westlichen“ Massenmedien repräsentiert und – mit dieser Zuschreibung verschränkt – darüber hinaus von materialistischen Werten geprägt. Demgegenüber weise Balabanov durch den Einsatz verschiedener Mittel die Sicht von Ivan als authentisch aus und charakterisiere ihn als Russen, für den u.a. der Wert der Freundschaft zählt.

Die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen in der hierarchisch organisierten Opposition John – Ivan werden beispielsweise in der Inszenierung des Gewalteinsatzes deutlich. So versucht Ivan, auf dem Weg zurück zu den Geiseln, die noch Margaret sowie den Hauptmann Medvedev in ihrer Gewalt haben, dem Briten klarzumachen, dass dieser endlich Verantwortung übernehmen müsse, dass dieser Krieg auch „sein Krieg“ sei. Damit verdeutlicht der Russe, dass John, ebenso wie er selbst, in die Geschehnisse verwickelt ist und auch der Brite Gewalt anwenden muss. In der finalen Befreiungsaktion der Geiseln, erschießt John Aslan – aus Wut und Verzweiflung darüber, dass seine Verlobte vergewaltigt wurde. Mit dieser Tat bringt er sie alle in große Gefahr, da der Tschetschene nun nicht mehr als Schutzschild für ein freies Geleit dienen kann. Zwar beweist John damit, dass auch *er* kämpfen und töten kann. Doch macht der Film deutlich, dass die Gewaltanwendung des Briten von Spontanität und Emotionalität geprägt ist, während Ivan stets über Selbstkontrolle verfügt und seine Tapferkeit und Kampfkraft durchweg vernunftgeleitet sind. Diese zwei Typen von Tapferkeit, die Erstere mit

⁸⁰⁴ Vgl. ausführlich hierzu: Engel, a.a.O., S. 614-616.

„femininer Emotionalität“ konnotiert und demgegenüber Letztere mit „maskuliner Vernunft“ sowie „Kontrolle“, profiliert die russische Identität vor der Folie einer feminisierten, negativ gewerteten Alterität, dem Briten John.⁸⁰⁵

Sowohl die retrospektive Kommentatorinstanz Ivan als auch die Handlungsebene schildern John insgesamt mit wenig Sympathie. Er erweist sich letztlich als schwächerer, naiver und undankbarer Gefährte Ivans. Zudem kann John nicht die in nationalen Projekten beförderte, Männern zugeschriebene Beschützerfunktion gegenüber der eigenen schwachen Frau ausüben. Denn ohne Ivan, so verdeutlicht der Film, wäre die Befreiungsaktion der Geiseln schwerlich geglückt.

Das Opfer Margaret fungiert neben John als eine weitere Figur, die den „Westen“ repräsentiert und diesen auf übertragener Ebene feminisiert. Dabei wendet *Vojna* gängige Zuschreibungen an „Weiblichkeit“ an und schreibt dieser bestimmte Funktionen zu, wie Passivität, Opferstatus und Objektcharakter. So ist Margarets Aktionsradius auf den Stützpunkt der Geiselnnehmer begrenzt, zumeist auf das dunkle Erdloch. Eine Grenzüberschreitung, die Ivan (Kaukasus – St. Petersburg – Tobol’sk / Sibirien – Moskau – Kaukasus) und auch John vollziehen, wird ihr nicht zugestanden. Auch die Tatsache, dass für ihre Rolle kaum ein Satz vorgesehen ist, weist sie als passives Opfer aus. Margaret repräsentiert das Objekt der Gewalt schlechthin. Auf der Bildebene kommt ihr Opferstatus eindrücklich in jener Sequenz zum Ausdruck, als ihr nackter, zierlicher Körper in dem reißenden Bergfluss gegen die Steine geschlagen wird, während einer der Tschetschenen das um ihren Hals gelegte Seil festhält (s. *Abb. 30*). Zuvor hatten die Briten darum gebeten, sich waschen zu dürfen. Bei dieser Form sadistisch-sexualisierter Gewalt schaut auch Aslan mit sichtlicher Befriedigung zu. Die Kameraführung verdeutlicht dabei Margarets Objekt-Status insofern, als nicht ihre Perspektive gezeigt wird, sondern hauptsächlich die halbsubjektive Perspektive des Rebellen, der die nackte Frau in seiner Gewalt hat. Zudem vermittelt die Obersicht die Überlegenheit und Macht des Tschetschenen über sein schutzloses Opfer.

⁸⁰⁵ Diese dichotomen Zuschreibungen von männlich markierter, vernunftgeleiteter Kampfkraft gegenüber einer feminin konnotierten, emotionalen, unkontrollierten Tapferkeit an die Alterität wurden beispielsweise auch für Diskurse im Kontext des russisch-japanischen Krieges herausgearbeitet. Diese Dichotomie wurde dabei sowohl zur Charakterisierung des militärischen Feindes, der Japaner, angewendet, als auch zur Darstellung der nicht-russischen Soldaten innerhalb der Armee des Russischen Reiches (vgl. Petrone, a.a.O., S. 175-177).



Abb. 30 (min. 13)

Vojna arbeitet demnach mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, die einen schwachen, naiven, effeminierten „Westen“ mit einem starken, tatkräftigen, vernunftgeleiteten und maskulin konnotierten Russland (Ivan) kontrastieren.⁸⁰⁶

Engel hat überzeugend gezeigt, dass Balabanov „die im russischen kulturellen Gedächtnis wohlverankerte Opposition eines materialistischen Westeuropa im Gegensatz zu einem Rußland, das auf geistige Werte ausgerichtet ist“ aktiviert.⁸⁰⁷ Wie in *Exkurs I* der vorliegenden Arbeit gezeigt, wurde eine ähnliche Opposition Westeuropa – Russland etwa auch im literaturkritischen Diskurs um „narodnost“ während der 1820er Jahre befördert. Dabei wird allerdings der mit Männlichkeit konnotierte Westen einem als feminin markierten „russischen Wesen“ gegenübergestellt. Balabanov behält demnach die konträren Zuschreibungen „materialistische Werte“ / „Westen“ vs. „geistige Werte“ / Russland bei, doch kehrt er die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen um: der feminisierte Westen kontrastiert nun mit dem maskulin konnotierten Russland. Daraus leitet Balabanov zudem eine (legitime) Dominanz Russlands gegenüber dem Westen ab. Somit nimmt er einen (altbekannten) Diskurs auf, doch codiert er ihn, durch den Austausch der geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, entscheidend um. Die Vorstellung von einem „weiblichen“ Russland, die sich beispielsweise in dem Bild der „Matuška-Rus“ (Mutter Russland) ausdrückt, wird in *Vojna* augenscheinlich verworfen. Diese Semantisierung des „Eigenen“ als „männlich“ kann dabei auch auf das Action-Genre, von dem der Film geprägt ist, zurückgeführt werden.

⁸⁰⁶ An dieser Stelle kann nochmals auf den Artikel von Rjabov hingewiesen werden. Der Verfasser zeigt darin, dass in der russischen Kriegspropaganda während des Ersten Weltkrieges der äußere Feind u.a. auch feminisiert wurde. Dadurch sollte Rjabov zufolge dem militärischen Feind insbesondere Schwäche zugeschrieben werden, im Kontrast zu einem männlich markierten, von Stärke geprägten Selbstbild (vgl. Rjabov, a.a.O., S. 266-268).

⁸⁰⁷ Engel, a.a.O., S. 614.

Die Opposition Russland – Westen macht Balabanov zudem für den Diskurs um den so genannten „internationalen Terrorismus“ fruchtbar. Auch dies hat Engel bereits gezeigt und verdeutlicht, dass *Vojna*, in Übereinstimmung mit dem offiziellen russischen politischen Diskurs, den Krieg gegen das abtrünnige Tschetschenien als Komponente des Kampfes gegen den „internationalen Terrorismus“ auslegt – welcher der Rezeption in *Vojna* zufolge gerade auch gegen den schwachen, verblendeten „Westen“ gerichtet ist – und legitimiert.⁸⁰⁸ Dieses Moment ist auch im Hinblick auf die Frage bedeutend, ob sich in den aktuellen Filmen Identitätsbildungsmechanismen niederschlagen, die auf die Kaukasus-Literatur der Romantik zurückgeführt werden können. So wurde in der Forschung bereits gezeigt, dass die literarischen Werke der Romantik sich u.a. den westeuropäischen Orientalismus-Diskurs aneigneten und damit einen Abgrenzungs- und Legitimationsdiskurs aus dem „Westen“ übernahmen. Ein ähnlicher Mechanismus zeichnet sich bei Balabanov ab: So wird wiederum ein Diskurs übernommen, der im „Westen“ generiert wurde – jener um den so genannten „internationalen Terrorismus“ –, der, wie der Orientalismus des 18. und 19. Jahrhunderts, als Abgrenzungs- und Legitimationsdiskurs gesehen werden kann. Der Diskurs um den „internationalen Terrorismus“ legitimiert in *Vojna* das russische Vorgehen in Tschetschenien, stärkt das eigene nationale Selbstwertgefühl und wird zugleich gegen den „Westen“ gerichtet.

Die zweite Alterität, über welche Ivans Identität geformt wird, ist der militärische Gegner. Dabei handelt es sich um brutale, fanatische, rachsüchtige, bestialische und islamistische tschetschenische Kämpfer.⁸⁰⁹ *Vojna* macht dies gleich zu Beginn deutlich, indem in Szene gesetzt wird, wie die Tschetschenen russischen Gefangenen die Kehle durchschneiden und, begleitet von Gewehrschüssen in die Luft, den abgetrennten Kopf eines der Opfer hochhalten. Der Feind wird dabei nicht etwa als schwächlich und feminin dargestellt; Balabanovs Tschetschenen repräsentieren vielmehr maskulin konnotierte Stärke, Tapferkeit und Kampfkraft in Verbindung mit einem „barbarischen Wesen“.⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Vgl. ebd., bes. S. 615.

⁸⁰⁹ Zur Inszenierung des Feindbildes in den russischen Filmen und Fernsehserien vgl. auch Zvereva, a.a.O., (2002), z.B. S. 104, 107; Zvereva, a.a.O., (2005), S. 356, 361.

⁸¹⁰ Die als barbarische Muslime dargestellten tschetschenischen Rebellen verfügen zugleich über die neueste Technik. So ist der Gebrauch von Computern und Internet am Stützpunkt in den Bergen selbstverständlich. Auch dieser Aspekt ruft den Diskurs um den „internationalen Terrorismus“ auf, der den „Feinden“ des „Westens“ häufig die Zugehörigkeit zu einer „nicht modernisierten“ Kultur auf einer mentalen Ebene unterstellt und zugleich unterstreicht, dass diese „Feinde“ die neueste Technik anwenden. Gerade in dieser Verbindung, so wird meines Erachtens in diesem Diskurs häufig suggeriert, liege die große Gefahr für den „Westen“, der angeblich verstehe, mit seiner Technik und seinen Waffen umzugehen und sie „zum Guten“ einzusetzen. In der Unterstellung der Zugehörigkeit zu einer „rückständigen“ Kultur scheint mir

Diese Zuschreibungen transportieren somit das Bild einer archaischen Männlichkeit, die zu bekämpfen eine ebenso schlagkräftige Maskulinität erfordert. Ivan lernt im Laufe der Ereignisse schnell von dem Rebellenführer Aslan hinsichtlich der Stärke und dem persönlichen Einsatz für die Heimat. So beurteilt Aslan den Russen zunächst, als sich dieser noch in Gefangenschaft befindet, als schwach und orientierungslos:

Но такие [sic! сильных русских; V.K.] мало у вас, вы глупый и слабый [sic!] [...]. Ты знаешь, почему плохо воюешь? Не знаешь? Потому что ты не за Родина [sic!] воюешь. А воюешь, потому-что тебя пригнали как баран [sic!].⁸¹¹ (min. 10-11)

Aber solche [starke Russen; V.K.] gibt es unter euch nur wenige, ihr seid dumm und schwach [...]. Weißt du, warum du schlecht kämpfst? Du weißt's nicht? Weil du nicht für die Heimat kämpfst. Sondern du kämpfst, weil man dich getrieben hat wie ein Schaf.

Doch als Ivan, der einfache (ehemalige) Wehrpflichtige, den Rebellenführer in seine Gewalt bringt, womit er beweist, dass auch er zielführend, engagiert und schlagkräftig kämpfen kann, wird er respektvoll von Aslan gelobt: „А ты – горец, Иван.“ (min. 99) – „Du bist ein [echter] Bergbewohner, Ivan.“

Im Unterschied zu dieser archaischen, barbarischen Männlichkeit der Tschetschenen ist Ivan – so legt der Film nahe – geprägt von einer „zivilisierten“ Männlichkeit. *Vojna* suggeriert, dass der Russe Gewalt anwendet, weil dies zum Schutze des bedrohten Russlands nicht nur legitim, sondern notwendig ist. Außerdem stellt für Ivan Freundschaft einen bedeutenden Wert dar und auch materiellen Versuchungen hält er stand. Somit kombiniert die männlich konnotierte russische Identität Stärke und Mut mit emotional positiv besetzten Werten und schafft darüber ein Identifikationsangebot.

Ivan wird als Opfer brutaler tschetschenischer Rebellen eingeführt. Balabanov greift dabei auf den „captivity narrative“ zurück. Der Opferstatus des russischen Soldaten zu Beginn legitimiert auf der Handlungsebene das folgende Verhalten des Protagonisten, der sich vom Opfer zum Helden entwickelt und in Kauf nimmt – auch jenseits der militärischen Strukturen –, möglicherweise für sein Land bzw. seine Nation zu sterben. Die Zuschreibungen an den russischen Helden sind dabei nicht ungewöhnlich für

eine deutliche Parallele zum „Orientalismus“ des 18. und 19. Jahrhunderts, den Said beschrieben hat, zu liegen.

⁸¹¹ Aslan werden grammatikalische Fehler und eine „kaukasisch“ geprägte Aussprache in den Mund gelegt.

nationale Diskurse, die über den Krieg geführt werden. So wird über Ivan ein Bild von „Männlichkeit“ produziert bzw. affirmiert, das von Mut, Stärke, Ausdauer, Tapferkeit und Selbstkontrolle geprägt ist.⁸¹² Dieses Konzept von „Männlichkeit“ wird auch für die Konstruktion der russischen nationalen Identität nach außen funktionalisiert. Dabei ist diese „Männlichkeit“ geprägt von moralischen Werten, die Ivan sowohl von der „barbarischen“, „archaischen Männlichkeit“ der Tschetschenen, wie auch von einem als heuchlerisch ausgegebenen, feminisierten „Westen“ abheben.

Ivan entwickelt sich vom gefangenen Opfer zu einem starken, fähigen, mutigen und siegreichen Kämpfer. Der Film, der vom Action-, aber auch vom Entwicklungs- bzw. Erziehungsgenre geprägt ist, inszeniert somit einen Helden, der fähig ist, zu lernen und sich zu transformieren. Demgegenüber wird diese Fähigkeit weder dem militärischen Feind noch dem „Westen“ zugestanden. Dieser Aspekt, die Fähigkeit zur Transformation und Perfektion des „Eigenen“ und das Verweigern einer solchen Fähigkeit in Bezug auf den „Anderen“, weist dabei auch auf Konstruktionen von „Männlichkeit“ in sowjetischen Soldaten-Darstellungen zurück.⁸¹³

Diesen Diskurs verschränkt Balabanov, der einen jugendlichen Helden inszeniert, zudem mit dem Topos von der „Mannwerdung“ durch die Kriegsteilnahme. Dabei betont *Vojna* insbesondere die väterliche Linie, die ihn bei der „Initiation zum Mann“ moralisch unterstützt. So erklärt der Vater seinem Sohn im Tobol'sker Krankenhaus: „А это хорошо, что ты на войне-то был. Война из парня мужика делает. А мужиком быть правильно. В мужике – сила, все на нем держится.“ (min. 44-45) – „Und es ist gut, dass du in dem Krieg warst. Der Krieg macht aus dem Jungen einen Mann. Und ein Mann zu sein, das ist richtig. Im Mann ist Kraft, alles wird von ihm [zusammen-] gehalten.“⁸¹⁴ Der aktive Kriegseinsatz, bei dem der jugendliche Mann im Namen der Nation sein Leben aufs Spiel setzt, verspricht ihm somit den Status des „echten Mannes“. Wie *Kavkazskij plennik* von Bodrov unterscheidet auch *Vojna* deutlich zwischen dem „einfachen Volk“, repräsentiert durch den Helden Ivan, und dem „Staat“. Eva Binder hat gezeigt, wie Balabanov gegen den Staat – sowohl gegen staatliche Behörden wie auch

⁸¹² Vgl. zu diesen Zuschreibungen in anderen nationalen Kontexten z.B. Tacke, a.a.O., S. 17, 20; Wenk, a.a.O., S. 67.

⁸¹³ Vgl. zu diesen sowjetischen Diskursen: Petrone, a.a.O., S. 190.

⁸¹⁴ Balabanov produziert mit dem Helden Ivan somit insbesondere eine Identifikationsfigur für die (männliche) Jugend. Dass insbesondere die Heranwachsenden angesprochen werden sollen, kommt auch darin zum Ausdruck, dass der Film z.T. mit russischer Pop-/Rockmusik, wie beispielsweise *Splin* und *Bi-2*, untermalt ist.

gegen den Rechtsstaat an sich – polemisiert.⁸¹⁵ Während Bodrov in *Kavkazskij plennik* aus der Kluft zwischen „Volk“ und „Staat“ vorwiegend pazifistische Botschaften ableitet, dient sie Balabanov zur militärischen Mobilisierung des „Volkes“ – und dies bei aller Polemik *gegen* den Staat – *im Dienste* des Staates.

Wie verdeutlicht wurde, ist *Vojna* von markanten bipolaren Repräsentationsmustern geprägt und gibt klare Antworten über Recht und Unrecht. Er bietet eine eindeutige Orientierung und lagert negativ konnotierte Eigenschaften deutlich in das stigmatisierte „Andere“ aus. Identitäts- und Alteritätsbehauptungen werden dabei weder in Frage gestellt noch unterlaufen, oder auch nur destabilisiert. Die Kategorien „Eigenes“ und „Anderes“ werden durch starre Grenzen getrennt. Ein männlicher Subjektbegriff wird über die Autogenese der Figur Ivan in hohem Maße affirmiert, womit zugleich eine nationale Identifikationsfigur geschaffen wird.

V.5.2.1.1 Zur Wirkungsmacht der literarischen Kaukasus-Diskurse der Romantik

Es ist nun auf die Frage nach der Wirkungsmacht der literarischen Kaukasus-Diskurse der Romantik zurückzukommen. Wie Engel bereits verdeutlicht hat, reaktiviert *Vojna* in der Charakterisierung der Tschetschenen ein Zuschreibungsbündel, das aus dem romantischen Bergbewohnerbild bekannt ist. Allerdings greift Balabanov dabei lediglich auf jene Zuschreibungen zurück, die emotional negativ besetzt sind. So werden die Tschetschenen als barbarisch, grausam, rachsüchtig etc. repräsentiert.⁸¹⁶ Die Ambivalenz romantischer Darstellungen der so genannten „hohen Literatur“ wird dabei nicht übernommen. Demnach werden in *Vojna* in eklektizistischer Weise romantische Darstellungsmodi affirmiert, die somit etwas in der russischen Kultur „Altbekanntes“ aufrufen, das allerdings modifiziert wird.

Darüber hinaus wird das „kollektive Gedächtnis“ der russischen Kultur aktiviert, indem suggeriert wird, dass es sich bei dem russisch-tschetschenischen Konflikt um einen

⁸¹⁵ Vgl. Binder, a.a.O., S. 216, 223. Binder führt aus, dass diese Kritik mit der Einforderung einer starken Führung sowie Gerechtigkeit für das „einfache Volk“ kombiniert wird und Balabanov sich somit in einen rechtspopulistischen Diskurs einschreibt (vgl. ebd., S. 223).

Diese Polemik gegen den „Staat“ wird auch dadurch befördert, dass Ivan bei seiner Rückkehr nach Tschetschenen nicht mehr als Soldat handelt, sondern auf eigene Faust. Die siegreiche Aktion der Geiselfreiung unternimmt er somit nicht mehr innerhalb der staatlich-militärischen Strukturen. Dass er schließlich wegen dieser Tat vom Staat zur Verantwortung gezogen wird, wird dabei deutlich als „ungerecht“ markiert.

⁸¹⁶ Vgl. Engel, a.a.O., S. 612.

jahrhundertealten, gleichsam unveränderten handele.⁸¹⁷ So setzt *Vojna*, wie Engel und Binder bereits verdeutlicht haben, Akzente, die insbesondere auf die russischen Eroberungskriege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückweisen.⁸¹⁸ Eine lange historische Traditionslinie wird etwa in der Namensgebung des Protagonisten Ivan Ermakov suggeriert. Sein Familienname weist zum einen auf „Ermak“, den Anführer eines Kosakentrupps, dessen Feldzug gegen das Khanat von Sibir’ im 16. Jahrhundert als Beginn der Eroberung Sibiriens gilt, und der in der russischen Volksüberlieferung als Held besungen wird. Zum anderen ruft „Ermakov“ den Namen „Ermolov“ auf, der als äußerst harter General gegen die rebellierenden Bergvölker (1816-1827) im Nordkaukasus bis heute bekannt und berühmt ist. Die Intention, den aktuellen militärisch-politischen Konflikt als „uralt“ und konstant auszuweisen, ist auch in dem Aslan in den Mund gelegten, an Ivan gerichteten Monolog deutlich erkennbar:

А я вот, я предков своих до седьмого колена знаю. Я потомок мюрида, Хаджи Кази. Он 150 лет назад ваших резал. Это моя земля. Я буду чистить ее от собак неверных, пока до... до Волгограда ни одного русского не останется, понял?! (min. 11)

Aber ich, ich kenne meine Vorfahren bis zur siebten Generation. Ich bin der Nachfahre eines Muriden, Chadži Kazi. Er hat den euren schon vor 150 Jahren die Kehle durchgeschnitten. Das ist mein Land. Ich werde es solange von ungläubigen Hunden säubern, bis bis... bis Volgograd kein einziger Russe mehr übrig bleibt, verstanden?!

Balabanov suggeriert somit, dass sich die Situation permanent wiederhole, dass es sich bei dem russisch-tschetschenischen Konflikt um etwas „Uraltes“, „Unumgängliches“, gleichsam „Natürliches“ und ontologisch Gegebenes handele.

Es ist aufschlussreich, dass Repräsentationsmodi der romantischen Kaukasus-Literatur, v.a. das oben genannte Bergbewohnerbild, offensichtlich bis in die zeitgenössische Populärkultur ihre Wirkungsmacht entfalten. Dabei ist allerdings weniger verwunderlich, dass im Action-Genre kein ambivalentes Feindbild vermittelt wird. Dieses Genre ist bekanntlich von einem Schwarz-Weiß-Schema geprägt.

Die Feststellung, dass Balabanov Darstellungsmodi des Action-Kinos anwendet, ist allerdings wiederum im Hinblick auf die Frage nach den Identitätsbildungsmechanismen

⁸¹⁷ Auch Zvereva weist in Bezug auf Filme, welche die Tschetschenienkriege thematisieren, darauf hin, dass diese von stark ontologisierenden Diskursen geprägt sind, die häufig auf die „Vergangenheit“ verweisen; vgl. Galina Zvereva, a.a.O., (2005), S. 355f.; Zvereva, a.a.O., (2005), S. 360.

⁸¹⁸ Vgl. zur Namensgebung des Protagonisten und insgesamt zu diesem Absatz auch Engel, a.a.O., S. 612 und Binder, a.a.O., S. 220.

in der Literatur der Romantik im Vergleich zu jenen im postsowjetischen Film aufschlussreich. So wurde verdeutlicht, dass die Werke der Romantik u.a. den westeuropäischen Orientalismus-Diskurs auf den Kaukasus anwenden, und dass somit ein bestimmtes Identitätsbildungsmuster übernommen wird, welches das männlich konnotierte „Eigene“ gegenüber dem weiblich konnotierten „Anderen“ profiliert. Die Aneignung von Repräsentationen des Action-Genres, das über das Hollywood-Kino verbreitet wurde, funktioniert dabei nach einem ganz ähnlichen Muster. So wird auch mit diesem Schema ein Darstellungsmodus aus dem „Westen“ übernommen, welches das maskulin semantisierte „Eigene“ unterstreicht. Ähnlich wie im Orientalismus der Romantik wird somit auch in *Vojna* das Klischee von einem „weiblichen“, „mütterlichen“ Russland verworfen und stattdessen die Vorstellung von einem starken, „männlichen“ Russland profiliert.⁸¹⁹

Während in der „hohen“ Literatur der Romantik, wie in der vorliegenden Arbeit verdeutlicht wurde, „Orientalismus“ als Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodell allerdings durchaus hinterfragt, destabilisiert bzw. zur Diskussion gestellt wird, und darüber hinaus andere Identifikationsmodelle mit dem orientalistischen Denkmodell konkurrieren (wie etwa das russische nationale Identitätsbildungsmodell), wird in diesem Artefakt der zeitgenössischen Populärkultur (*Vojna*) jenes Wahrnehmungsmuster, welches über das Action-Kino transportiert wird, eindeutig affirmiert.

⁸¹⁹ Es sei an dieser Stelle auch auf den Aufsatz von Mitrofanova hingewiesen, der sich mit Gender- und Nationsdiskursen in nationalistisch gesinnten Kreisen im Russland der Gegenwart befasst. Mitrofanova hebt hervor, dass in diesen Diskursen dem „Russischen“ maskulin konnotierte Eigenschaften, wie Stärke und Kampfesmut, zugeschrieben werden, und nicht etwa auf das Klischee des femininen, leidensfähigen Russland zurückgegriffen wird (vgl. Anastasija Mitrofanova: *Rossija i russkie: novaja gendernaja mifologija*. In: Vater Rhein und Mutter Wolga, a.a.O., S. 435-455).

V.5.2.2 Schutz der Heimat im Dienste des Staates: *Marš-brosok*

Anhand von weiteren Filmen ist zu prüfen, ob ähnliche Mechanismen der Identitätsbildung, wie in *Vojna* von Balabanov, in der Populärkultur aufgenommen werden. Der Fokus ist dabei wiederum auf Diskurse um „Geschlecht“ und „nationale Identität“ zu richten.

Auch der Spielfilm *Marš-brosok* (2003; Gewaltmarsch) unter der Regie von Nikolaj Stambula entwirft eine jugendlich-männliche Identifikations- und Helden-Figur. Im Unterschied zu *Vojna* erweist sich der Protagonist in *Marš-brosok* innerhalb der staatlich-militärischen Strukturen als erfolg- und siegreich. Verzichtet wird in diesem Film, anders als in *Vojna*, auf die Konstruktion einer weiteren Alterität, den „Westen“. Das „Andere“ repräsentieren bei Stambula lediglich die tschetschenischen Rebellen.

Der stark vom Action-Genre geprägte Film *Marš-brosok* handelt von dem jungen Mann Aleksandr, der im Dienste der *Specnaz*⁸²⁰ nach Tschetschenien geschickt wird. Damit geht für den Protagonisten, der in einem Kinderheim aufgewachsen ist, ein Wunsch in Erfüllung.

Gleich zu Beginn des Einsatzes gerät seine Einheit in einen Hinterhalt der Rebellen. Bei dem Versuch, seinen gefangenen Kameraden Vladimir zu befreien, wird auch er von den Gegnern überwältigt. Über eine Videoaufzeichnung, die einem Fernsehsender zugespielt wird, erfahren die Eltern Vladimirs in der russischen Provinz aus den Nachrichten von der Gefangenschaft ihres Sohnes und dessen Kameraden sowie von der Lösegeldforderung. Während sich die betroffene Familie Fedotov bemüht, die hohe Geldsumme aufzutreiben, werden die russischen Gefangenen selbst aktiv. Ihre Flucht aus der Geiselschaft kostet mehrere Rebellen das Leben. Sich fast schon in Sicherheit wähnend, bringt Vladimir jedoch eine Sprengfalle zur Detonation und kommt um. Der sichtlich erschütterte Aleksandr behält die Nerven, setzt seine Flucht fort und gelangt zu seiner Einheit zurück.

Während des folgenden russischen Angriffs auf den Stützpunkt der Rebellen erweist sich Aleksandr als starker, fähiger, geschickter und mutiger Kämpfer. Er nimmt Chasan Ismailov gefangen, den Chef der Rebelleneinheit. Der russische Einheitsführer, aufgebracht über die Verluste durch den vorangegangenen Hinterhalt, vermutet einen Verräter in den eigenen Reihen. Doch Chasan, sein einstiger Kamerad im Afghanistankrieg,

⁸²⁰ „Specnaz“ kann mit „Sondereinsatztruppen“ übersetzt werden (Abkürzung für: „[Vojska] special’nogo naznačenija“ – „Truppen für spezielle Aufgaben“).

verrät im Verhör nicht, wer den Freischärlern Informationen zukommen ließ. Seiner Bitte, seinen zwölfjährigen Sohn in die Obhut von dessen Onkel zu bringen, wird auf Veranlassung des russischen Einheitsführers dennoch nachgekommen. Chasan gelingt die Flucht, als der Verräter die Entlohnung für seine Informationsdienste von ihm fordert. Der Tschetschene kommt jedoch bald darauf während eines Handgemenges mit den eigenen Leuten zu Tode.

Aleksandr wird auf seine Bitte hin erlaubt, den Leichnam seines Freundes Vladimir persönlich zu dessen Angehörigen zu überführen. In der Heimatstadt seines gefallenen Kameraden verlieben sich der Specnaz-Angehörige und die schüchterne Schwester Vladimirs, Maša, ineinander. Bevor Aleksandr zu Maša, die auf ihn warten wird, zurückkehren kann, hat er als Elite-Kämpfer seine Pflicht in Tschetschenien zu erfüllen und reist abermals ins Kriegsgebiet.

Marš-brosok charakterisiert die tschetschenischen Rebellen deutlich als religiös-fanatische Kämpfer. So wird Chasan beispielsweise folgende Parole in den Mund gelegt: „А все мусульмане – братья.“ (min. 62) – „Und alle Muslime sind Brüder.“ Zunehmend, so vermittelt der Film, werden die Freischärler vom so genannten „internationalen Terrorismus“ bestimmt und gelenkt. Dies verdeutlicht die Handlungsebene insofern, als die Widerstandskämpfer zum einen von ausländischen Söldnern unterstützt werden, und zum anderen kommt Chasan, der gegenüber den Befehlen aus dem Ausland tendenziell selbstbestimmter und autonomer agiert, während eines heftigen Streits mit den eigenen Leuten zu Tode. Wie Balabanov schreibt sich somit auch Stambula in Übereinstimmung mit der offiziellen Politik in den Diskurs um den Kampf gegen den „internationalen Terrorismus“ ein, als dessen Teil der Krieg gegen Tschetschenien ausgelegt wird. Auch hier wird demnach jener Mechanismus deutlich, durch den ein im „Westen“ generierter Diskurs angeeignet und auf den Kaukasus bzw. Tschetschenien angewendet wird.

Analog zur überregionalen russischen Fernsehberichterstattung in dieser Periode stellt *Marš-brosok* zudem die tschetschenische Seite als tief gespalten dar: „Terroristen“ vs. „friedfertiges tschetschenisches Volk“ stehen sich gänzlich uneins gegenüber.⁸²¹ So sprechen die männlichen Ältesten einer Gruppe von Zivilisten am Rebellenstützpunkt vor:

⁸²¹ Zu diesem Modus in der Berichterstattung vgl. Kap. V.2 in der vorliegenden Arbeit.

Мы три года были свободны – и что получили? Пенсии не платят, работы нет, больница закрылась, доктора разбежались, дети в школу не ходят, а чем их кормить? (min. 41-42)

Wir waren drei Jahre frei, und was haben wir bekommen? Die Renten werden nicht ausgezahlt, es gibt keine Arbeit, das Krankenhaus wurde geschlossen, die Ärzte sind weggegangen, die Kinder gehen nicht in die Schule, und wovon sollen wir sie ernähren?

Auf Chasans Antwort, dass Erdöl da sei und somit genügend Geld, beschwert sich der alte Mann: „Вот вы и покупаете все: машины, замки, оружие – а народ голодает.“ (min. 42) – „Ihr kauft ja auch alles: Autos, Schlösser, Waffen, aber das Volk hungert.“ Nachdem er daraufhin als Handlanger der Russen beleidigt wurde, ruft er: „Теперь тебе приказывают из заграницы. Тебе и твоим бандитам нет места среди нас!“ (min. 42) – „Jetzt bekommst du Befehle aus dem Ausland. Für dich und deine Banditen ist kein Platz unter uns!“ Kurzerhand wird er von einem der Freischärler erschossen, und die Zivilisten werden verscheucht.

Diese inszenierte Kluft zwischen tschetschenischer Zivilbevölkerung und Rebellen legt zum einen nahe, dass die gegnerische Seite uneins und somit leichter besiegt ist. Zum anderen ist in dieser Darstellung eine Legitimation des Krieges angelegt, indem die russländische Armee zum Beschützer und Befreier des tschetschenischen Volkes vor bzw. von den „Terroristen“ stilisiert wird.

Die stereotypen Zuschreibungen an die Rebellen korrespondieren mit einem nicht weniger stereotypen Selbstbild. *Marš-brosok* inszeniert den Protagonisten Aleksandr als vorbildlichen Repräsentanten der russländischen Streitkräfte. Auch dieser Film verdeutlicht, dass sich ein nationaler Diskurs, der über den Krieg geführt wird, insbesondere dazu eignet, eine von Stärke, Mut und Tapferkeit geprägte Männlichkeit zu konstruieren und affirmieren. Hiermit verschränkt entwirft Stambula ein komplementäres Bild von Weiblichkeit, das besonders für die Konstruktion der „Nation“ nach innen funktionalisiert wird.⁸²²

Aleksandr verkörpert Eigenschaften und Fähigkeiten wie Stärke, Schlagkraft und Selbstkontrolle. Im Nahkampf kann er seine körperliche Stärke, verbunden mit Geschicklichkeit und Furchtlosigkeit, zielführend einsetzen. Diese Zuschreibungen werden durch die moralische und soziale Kompetenz, die den Protagonisten auszeichnet, emotional positiv konnotiert. So macht Aleksandr gleich zu Beginn deutlich, dass für ihn Werte wie

⁸²² Zu Letzterem s. unten in diesem Abschnitt.

Freundschaft und Gerechtigkeit zählen. Seinen Kameradschaftssinn und Mut stellt er etwa auf der Handlungsebene unter Beweis, indem er versucht, Vladimir, der von den Rebellen abgeführt wird, zu befreien. Damit setzt er für seinen Kameraden sein eigenes Leben aufs Spiel. Die stereotyp gestaltete Figur des Protagonisten ist somit geprägt von männlich konnotierten Eigenschaften, die mit moralischen Vorzügen verknüpft werden. Diese Darstellung des Helden weist auf starre Subjektgrenzen, die dadurch bestärkt werden, dass stigmatisierende Zuschreibungen ins Feindbild ausgelagert werden.

Aleksandrs jugendlich-maskuline Identität bestärkt *Marš-brosok* insbesondere auf der visuellen Ebene durch eine körperbetonte Darstellung. So wird der Protagonist im Vorspann des Films beim Boxtraining am Sandsack gezeigt, und während des Einsatzes im Kriegsgebiet betont das ärmellose Shirt seine muskulösen Oberarme und die kräftigen Schultern (s. *Abb. 31* u. *32*).



Abb. 31 (min. 15)



Abb. 32 (min. 15)

Wie in *Vojna* ist auch die Darstellung in *Marš-brosok* dabei augenscheinlich von der Filmästhetik des westlichen Action-Genres geprägt. Hierauf weisen besonders das ausgeprägte Gut-Böse-Schema hin, die maskuline Konnotation des „Eigenen“ sowie auch die zahlreichen Effekte, welche für die Inszenierungen der Kampfhandlungen angewendet werden.

Darüber hinaus ruft die Darstellung des Helden als körperlich geschulten und durchtrainierten jungen Mann zugleich sowjetische Inszenierungen von männlichen professionellen Athleten auf. So wurde etwa auf der Grundlage eines sowjetischen Sportmagazins der 1950er bis 1960er Jahre gezeigt, wie ideale „Männlichkeit“ über den Bereich des Sports transportiert wurde.⁸²³ Demnach wurden in dieser Zeitschrift die athletischen

⁸²³ Vgl. hierzu und zum Folgenden in diesem Absatz: Julie Gilmour / Barbara Evans Clements: ‚If You Want to Be Like Me, Train!‘: the Contradictions of Soviet Masculinity. In: Russian Masculinities in History and Culture. Hg. von Barbara Evans Clements / Rebecca Friedman / Dan Healey. Basingstoke/New

Körper der Sportler abgebildet, und die Artikel betonten, dass der Erfolg im Sport maßgeblich auf Disziplin und hartes Training zurückzuführen sei, weniger auf Talent. Sie suggerierten somit, dass bei ähnlichem Verhalten jeder (und jede) hervorragende Leistungen erzielen und somit zum Ruhm und zur Größe der Nation beitragen könne. Den Sportler-Helden wurde dabei insbesondere eine Vorbildfunktion für die Jugend zugeschrieben. Nahegelegt wurde darüber hinaus, dass der sportliche Erfolg mit einem „kultivierten“ („культурное“) Verhalten zusammenhängt. Als nicht kultiviertes Verhalten galt demgegenüber Aggressivität und eine ungesunde Lebensführung, worunter der Genuss von Tabak und Alkohol sowie sexuelle Abenteuer verstanden wurden.

Ganz ähnlich inszeniert *Marš-brosok* Aleksandr als körperlich fähigen und disziplinierten jungen Mann, der eine Vorbildfunktion ausübt.⁸²⁴ Insbesondere jene Einstellung, die Aleksandr in der Nahaufnahme aus einer leichten Untersicht zeigt (s. *Abb. 32*), weist nicht nur Ähnlichkeiten zum westlichen Action-Kino auf, sondern daraus hinaus solche zu sozrealistischen (überhöhten) Helden-Figuren.

Aleksandr trägt zudem zum Ruhm der Nation nach innen und außen bei durch sein musterhaftes, professionelles und diszipliniertes Verhalten. Seine patriotische Einstellung wird ihm explizit in den Mund gelegt: er wolle seinem Vaterland („отечество“) dienen. Setzt er seine Fähigkeiten einerseits gegen den „äußeren“ Feind ein, so wirkt er andererseits auf die eigene Gesellschaft positiv ein. Dies verdeutlicht insbesondere jene Sequenz, die den Protagonisten mit den halbstarken Schlägertypen in der Heimatstadt seines Freundes Vladimir kontrastiert. Diese Bande terrorisiert die Einwohner, besonders auch Maša. Das „unkultivierte“ Verhalten der Bandenmitglieder hebt Aleksandrs „kultivierte“ Verhaltensweise um so mehr hervor. So ignoriert der Protagonist die Drohungen und Provokationen selbstkontrolliert. Ihre Angriffe wehrt er (mit einem verletzten Arm in der Schlinge) in Nahkampftechniken und Selbstverteidigung geschult, einer gegen vier, gekonnt ab. Seine Gegner verletzt er dabei nicht ernsthaft, womit deutlich gemacht wird,

York 2002, S. 210-222, hier bes. S. 210f. Die Autorinnen erwähnen auch, dass diese Konstruktion von „Männlichkeit“ sehr viele Übereinstimmungen aufweist zu jenen maskulinen Idealen in westeuropäischen Diskursen. Interessant sei allerdings die große Bedeutung, die die Kommunistische Partei in der Nachkriegszeit dem Bereich des Sportes zugeschrieben habe, weil damit das größere Projekt verbunden worden sei, die Sowjetbürger/innen zu belehren, zu instruieren und zu einem „kultivierten“ Verhalten anzuhalten (vgl. ebd., S. 220). Eine ähnliche Vorbildfunktion, kombiniert mit Patriotismus, ist auch in Stambulas Aleksandr angelegt.

⁸²⁴ Im Zusammenhang mit den hier besprochenen Allusionen auf sowjetische Inszenierungen von Sportler-Figuren ist eine Information auf dem DVD-Klappentext erwähnenswert. Demnach ist der Schauspieler Vladimir Volga, der in *Marš-brosok* die Figur des Aleksandr verkörpert, professioneller Boxer. Die Besetzung der Rolle mit Volga weist somit womöglich auch darauf hin, dass das sportliche Element in dieser Figur betont werden sollte.

dass er ihnen lediglich eine Lehre erteilen möchte. Hierin zeigt sich zudem deutlich, wie die von der Schwarz-Weiß-Malerei geprägten Darstellungsmodi des westlichen Action-Genres mit jenen aus sowjetischen propagandistischen Diskursen zusammenfließen.

Diese Charakterisierung der Figur Aleksandr funktionalisiert der Film auch im Kontext des Kriegsdiskurses zur positiven Bewertung des „Eigenen“ gegenüber dem stigmatisierten „Anderen“. Im Unterschied zu den tschetschenischen Terroristen, welche die eigene Bevölkerung grausam niedermetzeln (s.o.), zeichnet sich der Angehörige der Specnaz als Beschützer der Schwachen in der eigenen Gesellschaft aus. Diese positive Konnotation in Bezug auf Aleksandr korrespondiert darüber hinaus mit jener Funktion, die dem russischen Einheitsführer zugeschrieben wird. Letzterer lässt den Sohn von Chasan, dem militärischen Gegner, in Sicherheit bringen. *Marš-brosok* bedient somit eine weitere Zuschreibung an Männlichkeit in nationalen Projekten, das Beschützen der Schwachen: sowohl jener in der eigenen Gesellschaft als auch im Hinblick auf die Zivilbevölkerung des militärischen Gegners.

Parallel zu den starren interkulturellen Grenzen inszeniert Stambula dichotome Geschlechter-Konstruktionen in der eigenen Gesellschaft. So ist die Figur Maša geprägt von Zuschreibungen an ideale Weiblichkeit, welche die Frau als schwach, rein, unschuldig, schamhaft und schutzbedürftig ausweisen. Die Bildebene vermittelt diese als „weiblich“ ausgelegten Eigenschaften beispielsweise in Aleksandrs Traum, in dem die zierliche Maša ihm erscheint. In der Traumsequenz reitet das Mädchen, in ein weißes Trägerkleid oder auch ein Nachthemd gehüllt, auf einem Schimmel durch ein Gewässer (s. *Abb. 33*). Das Weiß ihres Kleides sowie das Wasser symbolisieren dabei ihre Reinheit und Unschuld.



Abb. 33 (min. 79)

Diese Zuschreibungen in Aleksandrs Traum korrespondieren mit Mašas Erscheinen und Verhalten bei ihrem ersten Treffen, während dessen sie sich ineinander verlieben. In *Marš-brosok* lockt demnach keine schöne, exotische Fremde im Kaukasus. Erotische Erfüllung verspricht dem Helden die Rückkehr in seine Heimat, zur treuen, reinen Frau – sobald er seine Pflicht im Dienste des Staates erfüllt haben wird. Dieser nationale Diskurs befördert somit über einen äußeren Feind stark dichotome Geschlechter-Konstruktionen in der eigenen Gesellschaft.

Maša, die von Aleksandr vor den rauen Schlägern geschützt wird, kann zudem als Allegorie der – allein durch das grammatikalische Genus weiblich konnotierten – „Heimat“ („Родина“) gelesen werden, die Aleksandr wiederum durch seinen Kriegseinsatz verteidigt. Ähnlich wie *Vojna* vermittelt auch *Marš-brosok*, dass der Krieg gegen Tschechenien als ein Verteidigungskrieg Russlands zu verstehen ist. Dass *Marš-brosok* Männer wie Aleksandr, welche die Heimat schützen, würdigen möchte und deren Vorbildfunktion akzentuiert, wird am Schluss in Textform unterstrichen:

Тем, кто стоял	Jenen, welche die Heimat
кто стоит	verteidigten
и кто будет стоять	sie verteidigen
на защите Родины! (min. 107)	und sie verteidigen werden!

Mit der Inszenierung des Protagonisten kommt, wie bei Balabanov, die Forderung nach einem starken, männlichen Russland zum Ausdruck. So ist auch in *Marš-brosok* das „Eigene“, „Russische“ mit starker und zivilisierter „Männlichkeit“ konnotiert. Ähnlich wie Balabanov semantisiert auch Stambula den Kaukasus als Raum der Gefahr, in dem sich der männliche Held bewähren kann, und wo er maskulin konnotierte Eigenschaften und Fähigkeiten wie Stärke, Mut sowie Schlagkraft unter Beweis stellen kann. Darüber hinaus wendet Stambula, wie Balabanov, den „captivity narrative“ an, der eine positiv konnotierte Helden-Figur generiert. Überdies wird Chasan (ähnlich wie Aslan in *Vojna*) eine Aussage in den Mund gelegt, die seinen Kampf in einer angeblich jahrhundertealten Tradition verankert: „А теперь я защищаю не великую, а свою [страну; V.K.], которую защищали мои предки 200 лет назад.“ (min. 62) – „Und jetzt verteidige ich kein großes, aber mein eigenes [Land; V.K.], das meine Vorfahren vor 200 Jahren verteidigten.“ Auch das Feindbild der Tschetschenen in *Marš-brosok* korrespondiert mit jenem in *Vojna*. In dieser Aufzählung von Parallelen der Darstellungen in *Vojna* und *Marš-brosok*

wird zugleich deutlich, dass diese Semantisierungen und Repräsentationsmodi stereotyp reproduziert werden.

Auch die Mechanismen, die in Bezug auf *Vojna* herausgearbeitet wurden, wiederholen sich: die eklektizistische Reproduktion des romantischen Bergbewohnerbildes, die Verankerung des aktuellen russisch-tschetschenischen Konflikts tief in der russisch-kaukasischen Geschichte, die Anwendung des westlichen Action-Genres, die Aneignung des westlichen Diskurses um den „internationalen Terrorismus“, der auf den Kaukasus übertragen wird, und schließlich das Einüben dichotomer Geschlechter-Konstruktionen. Letzterer Aspekt ist in *Marš-brosok* intensiver ausgearbeitet. Denn das positiv und maskulin konnotierte Bild des Aleksandr ist komplementär zur positiv besetzten Figur der Maša in der Heimat, die treu auf den kämpfenden Mann warten wird, entworfen.⁸²⁵

V.5.2.3 Kampf gegen den „internationalen Terrorismus“: *Mužskaja rabota*

Ähnliche Identitätsbildungsmechanismen und Semantisierungen in Bezug auf die Kategorien „Gender“ und „Nation“ und deren Verflechtungen gestalten, wie die Filme *Vojna* und *Marš-brosok*, auch die Fernsehserien *Mužskaja rabota* (2001; Männerarbeit) und *Čest' imeju* (Habe die Ehre). Diese Mehrteiler werden deshalb im Folgenden eher kurzrassisch besprochen.

So ist auch die achteilige Fernsehserie *Mužskaja rabota* geprägt von der Ästhetik sowie vom Gut-Böse-Schema des Actionkinos und vermittelt wiederum das Selbstbild von einem starken, männlichen Russland. Besonders akzentuiert wird dabei der Topos vom „internationalen Terrorismus“.

Bei den zwei Protagonisten handelt es sich um Angehörige von Spezialeinheiten. Die ehemaligen Kameraden des Afghanistankriegs, die später gemeinsam als Söldner in Afrika tätig waren, nehmen nun den Kampf gegen tschetschenische bzw. internationale Terroristen auf. Der einst Dritte im Bunde, ein Tschetschene, steht ihnen gegenwärtig als Feind gegenüber, was die beiden Männer um so mehr zusammenschweißt.⁸²⁶

⁸²⁵ Bei Balabanov ist zwar eine Parallele in der Figur der Freundin Ivans in seiner sibirischen Heimatstadt zu erkennen, doch ist diese Frauenfigur nicht in der Weise idealisiert dargestellt, wie Maša in *Marš-brosok*.

⁸²⁶ Dieses Motiv (zwei ehemalige Kameraden der Roten Armee im Afghanistan-Krieg begegnen sich in den Tschetschenienkriegen und stehen sich nun als Feinde gegenüber) taucht in den hier untersuchten Filmen mehrmals auf (*Dom durakov*, *Marš-brosok*, *Mužskaja rabota*). Es stellt sich dabei die Frage, inwiefern Parallelen zu Repräsentationen der frühen oder späteren Sowjetzeit ersichtlich sind: beispielsweise zu solchen, die die Begegnung von zwei ehemaligen Kameraden der zarischen Armee im Ersten Weltkrieg

Das Feindbild der „internationalen Terroristen“ wird etwa dadurch aufgerufen, dass die tschetschenischen Rebellen nicht nur von arabischen Söldnern vor Ort unterstützt werden, sondern darüber hinaus von dem mächtigen und zahlungskräftigen Al'-Said, der in Afghanistan residiert. Dieser nimmt maßgeblichen und koordinierenden Einfluss auf die Aktivitäten der „Terroristen“ in der abtrünnigen Republik und lenkt durch Bestechung zudem die Medien. Die Montage vermittelt durch die häufigen Schauplatzwechsel (v.a. Tschetschenien, Afghanistan, Baltikum) die globale Vernetzung, mit welcher der russländische Staat konfrontiert ist.

Die Freischärler werden darüber hinaus deutlich als „Kriminelle“ dargestellt, die sich im Falschgeldruck, Waffen- und Drogenhandel sowie der Passfälschung betätigen. Bei den Feinden handelt es sich eines der russischen Helden zufolge um „Banditen“, die über keine Nationalität verfügten (Folge sechs). Ähnlich wie in *Marš-brosok* nehmen die „Terroristen“ keine Rücksicht auf die Zivilbevölkerung, während sich die russischen Helden u.a. durch ihre fürsorgliche Haltung auszeichnen, insbesondere gegenüber den schutzbedürftigen tschetschenischen Frauen und Kindern.

Wie in *Vojna* wird auch in dieser Serie das Bild des schwachen, naiven und verblendeten „Westens“ aufgenommen, der auf den Schutz des starken Russlands angewiesen ist. So verhindern in der letzten Folge die russischen Helden den von den „Terroristen“ geplanten Anschlag auf eine EU-Delegation in Tschetschenien.

Auch diese Serie zieht eine deutliche Grenze zwischen der negativ markierten Alterität und der positiv besetzten russischen Identität. So sind die russischen Protagonisten dargestellt als professionelle, starke, (sofern notwendig) gewaltbereite, tapfere, siegreiche und maskuline Helden. Akzentuiert werden in dieser Serie, wie etwa auch in *Marš-brosok*, Werte wie Kameradschaft und Männerfreundschaft. Darüber hinaus wird der tatkräftige Kampfeinsatz im Namen des Staates und der Nation als notwendig vermittelt. Die eigene Stärke und Männlichkeit wird dabei insofern potenziert, als die Russen sich im Kampf gegen einen starken und mächtigen Feind bewähren. Auch *Mužskaja rabota* produziert somit ein positiv konnotiertes Bild von Männlichkeit, das auf symbolischer Ebene auf die „Nation“ angewendet wird und für ein nationales Projekt funktionalisiert wird. Aus der inszenierten umfassenden terroristischen Bedrohung des eigenen Staates leitet der Film die Legitimation des Kriegseinsatzes in Tschetschenien ab. Diese Facetten

darstellen, die sich nun auf gegnerischen Seiten im Bürgerkrieg wiederfinden. Dies zu erörtern, würde über die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit hinausgehen, weswegen lediglich am Rande darauf hingewiesen sei.

des zeitgenössischen „Tschetschenien-Textes“ werden über 350 Minuten nachdrücklich eingeübt.

V.5.2.4 Forderung nach nationaler Einheit: *Čest' imeju*

Čest' imeju (Habe die Ehre) wurde 2003 und 2004 in vier Teilen im russischen Fernsehen gesendet.⁸²⁷ Die 208-minütige Serie handelt von einem russischen Luftlanderegiment, das während des zweiten Tschetschenienkrieges, im Februar 2000, in der abtrünnigen Republik eingesetzt ist. Während eines gefährlichen Aufklärungseinsatzes stößt der Protagonist Čislov mit seinem Spähtrupp auf tschetschenische Kämpfer. Der Rückzug des Trupps wird nicht rechtzeitig organisiert, da der hierzu benötigte Militärhubschrauber von der höheren militärischen Führung einer OSZE-Delegation zur Verfügung gestellt wurde. Dass er und seine Leute im Stich gelassen wurden, kann der Hauptmann psychisch kaum verkraften. Deshalb wird er von seinem Vorgesetzten für einige Tage nach St. Petersburg geschickt, um dort der Beerdigung eines der gefallenen Soldaten beizuwohnen und sich zugleich von seiner Belastung zu erholen. Die nächsten zwei Folgen wechseln in Parallelmontage zwischen den Erlebnissen des Hauptmanns in St. Petersburg und den Ereignissen in Tschetschenien. Im letzten Teil – Čislov ist inzwischen wieder ins Kriegsgebiet zurückgekehrt – führen die russischen Streitkräfte einen äußerst verlustreichen Kampf gegen den zahlenmäßig weit überlegenen Feind.

Für den russischen Hauptmann gelten in etwa die gleichen Werte wie für den Protagonisten in *Marš-brosok*: Kameradschaft, Gerechtigkeit, Ehre, der Dienst für das Vaterland und der Schutz der Heimat. Diese Werte erweisen sich für ihn als handlungsleitend, obwohl die eigene Führung ihm dabei in den Rücken fällt. Über den integren Helden wird eine maskuline Identifikationsfigur inszeniert, die sich insbesondere durch moralische Stärke auszeichnet.

Čest' imeju kritisiert deutlich die höchste militärische und politische Führung, für die das Leben der Soldaten kaum einen Wert hat. So entschuldigt sich beispielsweise in der Schluss-Sequenz der Oberst vor Čislov, am Krankenbett eines weiteren Untergebenen, für die hohen Verluste, die das Regiment hinnehmen musste. Er äußert zudem seine Hoffnung, dass sich die russische Gesellschaft und somit auch das Militär änderten. Dies

⁸²⁷ Vgl. David Gillespie: "Defence of the Realm: The 'New' Russian Patriotism on Screen". In: *The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies*. Pippss.org 3 (2005), *The Military and Society in Post-Soviet Russia*. <<http://www.pipss.org/document369.html>> [Stand: 09.11. 2005].

könne jedoch nur gelingen – so verdeutlicht der Film – wenn Ehre, Moral und Verantwortungsgefühl in einer geeinten Gesellschaft herrschen. Im Unterschied zur Fernsehberichterstattung dieser Periode, die maßgeblich ein Bild von den geeinten russländischen Streitkräften vermittelt, betont die Serie somit Kritik an der eigenen Gesellschaft. In der Inszenierung des militärischen Feindes reproduziert *Čest' imeju* dagegen, in Anlehnung an die Filme *Marš-brosok* und *Mužskaja rabota* sowie die Fernsehberichterstattung, das Bild von fanatischen islamistischen Terroristen. Auch die Darstellung einer großen Kluft zwischen den „Terroristen“ und der Zivilbevölkerung wird schematisch wiederholt.

Bezeichnend in Bezug auf das Bild der tschetschenischen Kämpfer ist jene Sequenz, in dem der Anführer der Rebelleinheit Čislov gegenübersteht. Der Tschetschene bietet – vor dem Hintergrund der zahlenmäßigen Übermacht der Kämpfer auf tschetschenischer Seite – dem Hauptmann 10.000 Dollar an und fordert den Rückzug der Russen. In diesem Zusammenhang wird ihm ein Zitat aus Lermontovs *Kosakischem Wiegenlied* in den Mund gelegt: „Я злой чечен, помнишь? ‚Злой чечен ползет на берег, точит свой кинжал‘, русская колыбельная. Так вот, злой чечен предлагает тебе деньги.“ (Folge 4, min. 25) – „Ich bin ein böser Tschetschene, erinnerst du dich? ‚Der böse Tschetschene kriecht ans Ufer, wetzt seinen Dolch‘, das russische Wiegenlied. Also, der böse Tschetschene bietet dir Geld an.“ Dabei ist die Äußerung deutlich als Zitat markiert. Das darin enthaltene Potenzial, das Feindbild zu unterminieren, realisiert *Čest' imeju* jedoch nicht. Denn das von einseitig negativen Zuschreibungen geprägte Tschetschenen-Bild in diesem Gedicht von Lermontov wird im Film keineswegs gebrochen.

Diese Sequenz kann zudem als *ein* Beispiel angeführt werden, welches eine im Zwischenresümee der vorliegenden Arbeit formulierte Annahme bestätigt: Darin wurde erläutert, weshalb vermutlich davon ausgegangen werden kann, dass jene Repräsentationen der romantischen Kaukasus-Literatur, die von deutlich polarisierenden sowie essenzialisierenden Darstellungen geprägt sind, insgesamt stärker rezipiert wurden, als solche, die diese Zuschreibungen destabilisieren und in Frage stellen. Wie bereits erwähnt, sprechen hierfür auch die starken Bezüge in *Kavkazskij plennik* von Sergej Bodrov zu Puškins Verspoem sowie auch die Reaktivierung von lediglich negativen Zuschreibungen aus dem ambivalenten Bergbewohnerbild der Romantik in den Filmen *Vojna*, *Marš-brosok* und *Mužskaja rabota* zur Charakterisierung der Tschetschenen.

Im Hinblick auf die Frage nach den Geschlechter-Konstruktionen in *Čest' imeju* bietet sich ein genauerer Blick auf die Frauenfiguren und die Paarbeziehungen an. So trifft

Čislov in St. Petersburg zufällig einen ehemaligen Kameraden, der inzwischen zu Wohlstand gekommen ist. Von diesem wird er in eine Bar eingeladen, in welcher auch der einflussreiche Tschetschene Ismail verkehrt.⁸²⁸ Über seinen einstigen Kameraden lernt der Hauptmann die „Neue Russin“ Anna kennen, mit der er eine Nacht verbringt. Wie sich herausstellt, ist sie unmittelbar in Geschäfte mit Ismail verwickelt. Dem mittellosen Offizier wird somit vor Augen geführt, dass „Neue Russen“ und tschetschenische „Banditen“ – zum großen Schaden seines Landes – eine Allianz bilden. Anna bietet Čislov an, ihm über ihre Beziehungen zu ermöglichen, bei ihr zu bleiben und nicht ins Kriegsgebiet zurückkehren zu müssen. Doch Čislov lehnt ab und lässt sich nicht von ihr korrumpieren. Während Anna nicht versteht, weshalb Čislov einem Staat dient, der auf ihn spucke (3. Folge, min. 16), vertraut Nastja, eine weitere Bekanntschaft des Hauptmanns, in seinen Offiziersstatus, der für sie Ehre und Moral bedeutet. Über die Frauenfiguren Anna und Nastja kontrastiert der Film zum einen zwei soziale Schichten innerhalb der russischen Gesellschaft und befördert – damit verknüpft – zum anderen Zuschreibungen an ideale „Weiblichkeit“, die als „Eigenes“ semantisiert werden.

Jene Schicht, der Anna angehört, wird dabei als Handlanger des Feindes dargestellt und deutlich negativ und als „fremd“ markiert. Der Film suggeriert, dass die Macht und der Reichtum, welche diese Frau charakterisieren, Russland ins Verderben führen. Die Technik der Parallelmontage kontrastiert dabei zudem das luxuriöse Leben der Neuen Reichen in St. Petersburg mit dem entbehrungsreichen Alltag der treu dienenden, tapferen Soldaten in Tschetschenien, die ihr Leben im Dienste Russlands aufs Spiel setzen.

Nastja, die für soziale und moralische Werte steht, hebt sich vor der Folie Anna positiv ab. Die Lehramtsstudentin, die mit ihrer Großmutter zusammenlebt, bittet Čislov, sie durch den Park zu begleiten, da sie sich in der Dunkelheit fürchte. Der Offizier bringt die schutzbedürftige junge Frau bis vor ihre Haustür in einem gewöhnlichen St. Petersburger Hinterhof. Das Milieu, dem Nastja angehört, kontrastiert der Film deutlich mit jener luxuriösen Umgebung, in welcher Anna verkehrt. Emotionalen und moralischen Rückhalt sowie Anerkennung findet der Hauptmann bei der einfachen, bescheidenen und mittellosen Nastja, nicht aber bei der reichen, selbstständigen, selbstbewussten und mächtigen Anna. Dass die Verbindung zwischen dem Hauptmann und der einfachen jun-

⁸²⁸ Wie *Vojna* stellt auch *Čest' imeju* die Tschetschenen als Feind dar, der längst das russische Zentrum unterwandert hat.

gen Frau tiefer geht, wird auch dadurch vermittelt, dass sie versprechen, miteinander in Briefkontakt zu bleiben.

Čest' imeju schreibt somit Anna Eigenschaften zu, die als deviante, negative „Weiblichkeit“ und zugleich als dem „eigentlichen“ Russland „fremd“ und sogar gefährlich semantisiert werden. Letztere Zuschreibung unterstreicht der Film besonders dadurch, dass die Vorstellungen von „negativer Weiblichkeit“ eng mit den „tschetschenischen Banditen“ in St. Petersburg verknüpft werden.⁸²⁹

Im Kontrast dazu hebt der Film Bescheidenheit und Schutzbedürftigkeit als „echte“ weibliche Eigenschaften in der Figur Nastja positiv hervor und stellt zudem heraus, dass diese Frau sich mit ihrer Nationalkultur identifiziert:

Настя: Вот мой адрес.

Числов: Вы ответите?

Настя: Да... Это же в традициях русской литературы: храбрый офицер на Кавказе получает письма из Петербурга. (3. Folge, min. 30)

Nastja: Hier ist meine Adresse.

Čislov: Werden Sie antworten?

Nastja: Ja... Das gehört ja zur Tradition der russischen Literatur: der tapfere Offizier im Kaukasus erhält Briefe aus Petersburg.

Čest' imeju leitet aus dem Krieg gegen Tschetschenien nationale Tugenden ab, die geschlechtsspezifisch differenziert werden. Während sich der männliche Held durch Tapferkeit, moralische Stärke, den Dienst für das Vaterland und seine Beschützerfunktion – sowohl gegenüber der Heimat als auch gegenüber Nastja – auszeichnet, steht Nastja für die ideale russische Frau, die als schutzbedürftig, bescheiden, sozial kompetent und traditionsorientiert inszeniert ist. Der nationale Diskurs ist somit auch hier verschränkt mit dichotomen Geschlechter-Konstruktionen. Jene Eigenschaften, wie Selbständigkeit, Selbstbewusstsein und Macht, werden dabei über die Figur Anna in ihrer Verbindung zu dem Tschetschenen Ismail sowohl als „unweiblich“ wie auch als dem „Russischen“ fremd und als schädlich für die Nation markiert.

⁸²⁹ In diesem Zusammenhang ist nochmals auf den Aufsatz von Rjabov hinzuweisen, der eine ähnliche Instrumentalisierung von Geschlechter-Diskursen in der russischen Kriegspropaganda des Ersten Weltkriegs zeigt. Eine Strategie war Rjabov zufolge die Darstellung des „inneren Feindes“ als, je nach Kontext, „unmännlich“ oder „unweiblich“ (vgl. Rjabov, a.a.O., S. 271).

V.5.3 Weibliche Trauer: *Kavkazskaja ruletka*

Während bislang vorwiegend Filme und Fernsehserien mit männlichen Protagonisten analysiert wurden, wird in diesem Abschnitt der Fokus auf einen Spielfilm gerichtet, der zwei Frauenfiguren in den Mittelpunkt stellt. Bei *Kavkazskaja ruletka* (2002; Kaukasisches Roulette) handelt es sich um das Regiedebüt von Fedor Popov.

Der Schauplatz des Films beschränkt sich überwiegend auf den Postwaggon eines Zuges, der sich auf dem Weg von Tschetschenien nach Moskau befindet. Die Geschehnisse umfassen einen Zeitrahmen von 24 Stunden. Zwei Frauen begegnen sich in diesem Zug: Marija, Mutter eines russischen Soldaten in tschetschenischer Gefangenschaft, und die jüngere Anna, eine russische Scharfschützin, die auf tschetschenischer Seite gekämpft hat und ebenfalls Mutter eines Sohnes (dieser noch im Säuglingsalter) ist.

Der Film beginnt mit der Flucht Annas vor den tschetschenischen Rebellen. Die junge Mutter übergibt ihr Baby einer Kontaktperson, die es, getrennt von ihr, sicher aus Tschechenien herausbringen soll. Um auch selbst ihrem Mann, dem Kommandeur einer Rebelleneinheit, zu entkommen, besticht sie den Zugbegleiter eines Postzuges. In diesen Zug schleicht sich auch Marija hinein. Aus den Gesprächen zwischen den Frauen während der Zugfahrt geht allmählich hervor, was die Soldatenmutter dazu bewegt, die Scharfschützin zu verfolgen. Marija hatte zuvor mit den Geiselnehmern um die Freilassung ihres Sohnes verhandelt und ist dabei auf die Abmachung eingegangen, den gemeinsamen Sohn von Anna und Aslan, dem Chef der Rebelleneinheit, an die Tschechenen auszuliefern – im Austausch gegen ihren eigenen Sohn. Die Dialoge der beiden Mütter während der Zugfahrt sind von einer starken Emotionalität geprägt. Beide Frauen sind sichtlich verzweifelt.

Die Situation spitzt sich darüber hinaus durch das Verhalten des Zugbegleiters gegenüber Anna zu. Kolja bedrängt die junge und attraktive Frau zunächst, bedroht sie allerdings noch nicht. Nachdem er die Scharfschützin auf einem Fahndungsfoto wiedererkannt hat, versucht er, sie um Geld zu erpressen und zu vergewaltigen. Die in Selbstverteidigung und Nahkampf ausgebildete Anna überwältigt ihn jedoch in seinem Dienstabteil und kehrt zu Marija zurück.

Indem Anna nun der Soldatenmutter die Regeln des „Kaukasischen Roulettes“ erklärt,⁸³⁰ deutet sie zugleich ihre Suizidabsichten an. Kurz darauf führt sie dieses „Roulette“ an

⁸³⁰ So sei im Unterschied zum „Russischen Roulette“, bei dem eine Kammer der Trommel im Revolver gefüllt sei, bei der kaukasischen Variante des „Roulettes“ lediglich eine Kammer frei.

sich selbst aus, überlebt jedoch durch Zufall. Inzwischen ist der Zugbegleiter wieder zu Bewusstsein gekommen und bedroht Anna abermals. In dem entstehenden Handgemenge wird er von Anna erschossen. Kurzerhand springen die beiden Frauen aus dem Zug. Sie gelangen an eine Bahnstation, wo Anna sich schließlich vor einen Zug wirft. Bevor sie stirbt, verrät sie Marija, dass deren Sohn schon längst von den Rebellen ermordet wurde.

Die beiden Mütter in *Kavkazskaja ruletka* kontrastieren stark miteinander. Handelt es sich bei Marija um eine liebende, aufopferungsvolle, sanfte Frau, die einem Bild von idealer Mütterlichkeit entspricht, so steht ihr die selbständige, gewaltbereite, grobe und wehrhafte Anna gegenüber. Letztere verhält sich (zunächst) zum einen nicht analog zu bürgerlichen Weiblichkeitsidealen, und zum anderen hat sie auf der Seite des militärischen Feindes, gegen den russländischen Staat gekämpft und damit gegen die Interessen der eigenen „Nation“ gehandelt.

Ansatzweise destabilisiert *Kavkazskaja ruletka* zu Beginn in der Figur Anna gängige geschlechtsspezifische Zuschreibungen. Darüber hinaus ist in ihren Repliken die Tendenz erkennbar, den Krieg legitimierende Floskeln zu entlarven. Doch letztlich dient diese Figur als Negativfolie für Marija, deren positiv markierte Qualitäten um so mehr hervorgehoben werden. Im Folgenden ist zunächst auf die Figur Anna einzugehen, wobei zunächst die identitätsdestabilisierenden Ansätze fokussiert werden.

Im Vorspann des Films zoomt die Kamera langsam eine unter einem Baum sitzende, ihr Baby stillende Frau heran. Allmählich wird erkennbar, dass sie Camouflage und Kampfstiefel trägt. Die nun folgenden Detailaufnahmen unterstreichen den Kontrast zwischen der mütterlichen Handlung, dem Stillen des Babys, und der maskulin konnotierten Kriegsteilnahme dieser Frau – die Kampfstiefel und Camouflage sind als Indices hierfür zu lesen (s. *Abb. 34* u. *35*).



Abb. 34 (min. 2)



Abb. 35 (min. 2)

Auch im Folgenden erzielt die Kameraführung einen Überraschungseffekt. So nimmt zunächst ein Rebell durch sein Zielfernrohr die Frau ins Visier, wobei die Kamera dem Blick des Schützen folgt. Bald darauf ertönt ein Schuss, ohne dass gleichzeitig der / die Getötete ins Bild gerückt wird. Unerwartet für den Zuschauer bzw. die Zuschauerin wird nun gezeigt, dass der Rebell tot vom Felsen fällt, nicht aber die Frau dem Schuss zum Opfer gefallen ist.

Die ersten Sequenzen inszenieren demnach Anna als liebende, fürsorgliche Mutter und zugleich als fähige Kämpferin. Ein Weiblichkeitsbild, das die Frau als von Natur aus gewaltlos, sanft und schutzbedürftig ausweist, ist damit kaum kompatibel. Auch den Angriff von Kolja im Zug während des weiteren Handlungsverlaufs wehrt sie gekonnt ab. Eigenschaften wie physische Schwäche und Wehrlosigkeit treffen auf diese Frauenfigur nicht zu.

Zum einen überschreitet Anna demnach geschlechtsspezifische Grenzen. Damit verknüpft der Film das Überschreiten kultureller Grenzen. So führte die Verbindung mit dem Tschetschenen Anna dabei zugleich auf die gegnerische militärische Seite. Diese Grenzüberschreitung ermöglicht ihr eine andere Perspektive auf den militärischen Konflikt. Auf der Dialogebene wird dabei deutlich, dass Anna teilweise gängige Mobilisierungs- und Legitimierungsfloskeln, die an die nationale Pflicht der Männer als Verteidiger der Heimat appellieren, aufdeckt. So kommentiert sie die Rechtfertigungsfloskeln von Marija entlarvend:⁸³¹

Мария: Мне сына спасать надо.

Анна: Раньше о сыне надо было думать. Его сюда никто не звал.

Мария: Я его сюда не отправляла... Что я должна была делать?!

Анна: Не пустить, ты мать.

Мария: Не пустить, ... Как ты его непустишь?!

Анна: Спрятать, связать, лечь поперек дороги..

Мария: Мой сын пошел защищать свой народ.

Анна: И сам стал убивать.. людей в их собственном доме.

Мария: Не людей, а бандитов.

Анна: Ага! „Зачистка“ это называется, знаем.

(min. 34-35)

⁸³¹ Annas Repliken affirmieren z.T. allerdings wiederum Weiblichkeitsstereotype, etwa von der liebenden Mutter, die ihren Sohn nicht fortlässt, während das „In-die-Welt-Hinausgehen“, das Erwachsen- und Selbständigwerden mit der Hinwendung zum Vater verbunden wird.

Marija: Ich muss meinen Sohn retten.
 Anna: Du hättest früher an deinen Sohn denken sollen. Niemand hat ihn hierher gerufen.
 Marija: Ich habe ihn nicht hierher geschickt... Was hätte ich tun sollen?!
 Anna: Nicht weglassen, du bist seine Mutter.
 Marija: Nicht weglassen, ... Wie tust du das?!
 Anna: Verstecken, anbinden, [mit dem eigenen Leib] den Weg versperren..
 Marija: Mein Sohn ist gegangen, um sein Volk zu verteidigen.
 Anna: Und begann selbst zu töten.. Menschen in ihren eigenen Häusern.
 Marija: Nicht Menschen, sondern Banditen.
 Anna: Ja, so etwas nennt man „Säuberung“, das kennen wir.

Das Potenzial der Figur Anna, geschlechtsspezifische Stereotype konsequent zu unterlaufen und kulturelle Grenzen produktiv zu überschreiten, realisiert *Kavkazskaja ruletka* letztlich jedoch nicht. Denn Annas Austritt aus der eigenen Kultur und der Eintritt in die tschetschenische Gemeinschaft werden deutlich negativ markiert und als Kontaminierung ihrer geschlechtlichen wie auch ihrer nationalen Identität inszeniert. Daher rührten – so wird suggeriert – ihre Eigenschaften, wie Brutalität, Verrohung und ihre materialistische Grundhaltung.⁸³² Diese Zuschreibungen werden wiederum verschränkt mit dem Verlust ihrer „Weiblichkeit“. Dieses Modell erinnert auffallend an jenes, das über die Figur Anna in *Čest' imeju* entworfen wird. So verknüpft auch *Kavkazskaja ruletka* die „unweibliche“ Identität der „internen Anderen“, d.h. einer „Anderen“ innerhalb der eigenen Gemeinschaft, mit dem äußeren Feind, den tschetschenischen Rebellen. Wie die Dialoge verdeutlichen, ist dementsprechend Annas Entschluss, in die russische Gemeinschaft zurückzukehren, maßgeblich durch die Rückbesinnung auf ihre „echte weibliche“ Identität motiviert, insbesondere auf ihre mütterlichen Gefühle:

Мария: А убивать страшно было?
 Анна: Берешь цель и стараешься не промазать, как на соревнованиях.
 Мария: Цель – это человек?
 Анна: Спрашиваешь, будто не понимаешь.
 Мария: И беременная... тоже стреляла?
 Анна: Ребенок не дал. Ножками толкался, с цели сбивал... Устраивает?!
 Мария: Царица небесная, прости ...

⁸³² So verfügt Anna über eine Menge Geld, das sie als Scharfschützin verdient hat. Dies setzt der Film auffallend in Szene.

Анна: Ты что, что ты знаешь?! Что ты крестишься здесь?! Что ты причитаешь?! Мне за это платили: 1000 баксов за убитого и 500 за раненого. Что ты мне тут на психику давишь?! Это сначала легко..., но потом..., потом ты начинаешь с ума сходить, когда стреляешь автоматически... чувствуешь, что у тебя руки, руки твои кровью пахнут. Натурально пахнут, так пахнут, что ничем, никаким мылом их не отмыть!!! Ничем, никаким мылом!!! Да я сына, я сына своего держать не могу!!! Замарала всего!!!

(min. 48-50)

Marija: Und war es schrecklich zu töten?

Anna: Du zielst und bemühst dich, nicht daneben zu schießen, wie bei Wettkämpfen.

Marija: Das Ziel ist ein Mensch?

Anna: Du fragst, als ob du nicht verstehen würdest.

Marija: Und als du schwanger warst... hast du da auch geschossen?

Anna: Das Kind hat es nicht zugelassen. Es hat mit seinen Beinchen gestrampelt, beim Zielen gestört... Bist du jetzt zufrieden?!

Marija: Heilige Gottesmutter, vergib...

Anna: Was, was weißt du schon?! Was bekreuzigst du dich hier?! Was klagst du hier?! Ich wurde dafür bezahlt: 1000 Dollar pro Getöteten und 500 für einen Verwundeten. Was redest du hier auf mich ein?! Am Anfang ist es leicht..., aber dann..., dann fängst du an, verrückt zu werden, wenn du automatisch schießt... du spürst, dass deine Hände, deine Hände nach Blut riechen. Richtig riechen, sie riechen so, dass man sie mit nichts, mit keiner Seife abwaschen kann!!! Mit nichts, mit keiner Seife!!! Ich kann meinen Sohn, meinen Sohn nicht halten!!! Beschmutzt habe ich ihn von oben bis unten!!!

Die Zugfahrt von Tschetschenien nach Russland kann somit auch auf einer symbolischen Ebene gelesen werden als versuchte Heimkehr Annas in die russische Gesellschaft sowie zu ihrer „weiblichen“ Identität, die der Film ihr allerdings verwehrt. Denn auf der Handlungsebene führt ihre vollzogene Überschreitung von geschlechtlichen und kulturellen Grenzen und ihr Versuch zurückzukehren in ihren Tod. Die Leiche dieser Russin, die weder im Namen ihrer „Nation“ noch in dem ihrer „Weiblichkeit“ gehandelt hat, kann somit als Opfer gedeutet werden, das zum einen die eigene Geschlechter-Ordnung wiederherstellt und zum anderen die eigenen nationalen Grenzen abschottet. Die Figur Anna ruft dabei zudem einen intertextuellen Bezug zu ihrer Namensvetterin aus Tolstojs *Anna Karenina* (1875-1877) auf, der diese Deutung stützt. So entsprechen beide Frauen nicht dem Ideal von fürsorglicher, aufopferungsvoller Mutterschaft und beenden ihr Leben unter den Rädern eines Eisenbahnwagens. Die Leiche Annas aus *Kavkazskaja ruletka* reiht sich damit zugleich in die lange Tradition der schönen weiblichen Leichen

ein, die – sei es in der Literatur, sei es im Film oder anderen Medien – gestaltet und ästhetisiert werden.⁸³³

Popov inszeniert Anna darüber hinaus als Negativpol, vor dessen Hintergrund sich Marija positiv abhebt. Ganz im Gegensatz zu Anna verkörpert die Sympathieträgerin Marija die gute, liebende, aufopferungsvolle, trauernde russische Soldatenmutter, deren einziges Interesse darin besteht, ihren Sohn zu retten.⁸³⁴ Sie agiert außerhalb der staatlichen oder politischen Strukturen, allein aus ihren Muttergefühlen heraus. Die Figur Marija wird in *Kavkazskaja ruletka* dabei für Zuschreibungen funktionalisiert, die für nationale Projekte nicht unbekannt sind. So wurde beispielsweise gezeigt, dass Frauen in nationalen Identitätsbildungsprozessen häufig in private Räume verwiesen werden, während sie aus den politischen und staatlichen Institutionen verdrängt bzw. kaum zugelassen werden.⁸³⁵ Marija spiegelt diese Verortung insofern wider, als sie ausschließlich als Privatperson handelt.

Zudem akzentuiert der Film insbesondere ihre Mutterrolle, die beispielsweise dadurch betont wird, dass sowohl der Zugbegleiter als auch Anna sie häufig mit „мать“ (Mutter) ansprechen. Auch dies korrespondiert mit nationalen Diskursen, die der Frau insbesondere die Funktion der biologischen Reproduktion zuschreiben⁸³⁶ (z.B. im Gegensatz zum kämpfenden Mann). Verknüpft wird ihre positiv konnotierte „Mütterlichkeit“ darüber hinaus mit ihrer christlich-orthodoxen Religiosität. Ihren Glauben unterstreicht *Kavkazskaja ruletka* u.a. durch ihre Gesten; so bekreuzigt sich Marija auffallend häufig. Überdies teilt sie etwa Anna mit, dass Gott ihr geholfen habe, sie ausfindig zu machen. Die Namensgebung, (Mutter) Marija, verleiht der Figur in dieser Hinsicht einen überhöhenden Akzent und kontrastiert zugleich mit dem Nachnamen von Anna, „Kanavka“ (Graben, Gosse), auf den die ehemalige Scharfschützin in selbstzynischem Ton hinweist. Im Gegensatz zur gläubigen Marija ist Anna vom christlich-orthodoxen Glauben abgefallen. So antwortet sie auf die Frage Marijas, weshalb sie kein Kreuz um den Hals trage – mit deutlichem Symbolwert – sie habe es verloren.

⁸³³ Vgl. zu überwiegend literarischen, aber auch zu filmischen Darstellungen von weiblichen Leichen und deren Funktionen: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Dt. von Thomas Lindquist. München ²1994.

⁸³⁴ Dass diese Rolle mit der bekannten und beliebten Schauspielerin Nina Usatova besetzt ist, weist auch auf die Intention, diese Figur emotional positiv zu markieren. Usatova ist beispielsweise bekannt durch die Filme *Cholodnoe leto pjat’desjat tret’ego* (1987; Der kalte Sommer des Jahres ’53), *Okno v Pariž* (1993; Fenster nach Paris) und *Musul’manin* (1995; Der Moslem).

⁸³⁵ Vgl. Kap. II.2 „Nation“ und „Geschlecht“ der vorliegenden Arbeit.

⁸³⁶ Vgl. ebd.

Besonders eindrücklich inszeniert der Film Marijas Trauer um ihren Sohn. Die trauernde Mutter (oder auch die um ihren Mann trauernde Ehefrau) kann dabei als weibliche Figur, die komplementär zum männlichen Kriegshelden oder -opfer konstruiert ist, gesehen werden. Diese Funktion, die Trauer der Nation zu verkörpern, ist in den in Abschnitt V.5 besprochenen Filmen kaum an männliche Figuren gebunden und scheint dominant „weiblich“ markiert zu sein.⁸³⁷ Bei Popov unterstreicht insbesondere die visuelle Ebene das Leiden und die Trauer dieser Frau. So wird Marijas Gesicht häufig tränenüberströmt in der Nah- oder Großaufnahme – Einstellungen, die ihre Emotionen fokussieren – gezeigt. Insbesondere die Schlussequenz, in der Anna sterbend auf den Gleisen liegt und Marija vom Tod ihres Sohnes erfährt, ist von dem tränenreichen Gesicht der Soldatenmutter in Großaufnahme geprägt. Der Film endet mit einem Zoom, der Marijas tränenfeuchtes Gesicht heranholt (s. *Abb. 36*) und das Bild schließlich einfriert. Die Mutter Marija erscheint somit als eine von Trauer erstarrte Figur, die das Leid Russlands, der „Nation“ auf übertragener Ebene konserviert.



Abb. 36 (min. 80)

Die Figur Anna, die nicht nur geschlechtsspezifische, sondern überdies kulturelle Grenzen überschritten hat, bietet zunächst eine Perspektive auf den Tschetschenienkrieg, die kaum mit einem russischen nationalen Kriegsdiskurs kompatibel ist. Mobilisierungsfloskeln werden dabei teilweise als solche herausgestellt. Allerdings wird die doppelte Grenzüberschreitung von Anna – wie gezeigt wurde – deutlich negativ markiert. Die

⁸³⁷ Als mögliche Funktionen von der inszenierten, gegenderten Trauer in nationalen Kriegsdiskursen können eine Sinnstiftung des Einsatzes der Männer und die Würdigung der Gefallenen angenommen werden sowie auch das Übertünchen der Schuldfrage.

Folge ihrer Beziehung zu dem tschetschenischen Rebellenführer sei – so legt der Film nahe – die Kontaminierung ihrer „weiblichen“ sowie ihrer „nationalen“ Identität, die auf der Handlungsebene in den Tod führt. Annas „Unweiblichkeit“ ist bei Popov mit dem „externen Anderen“, dem militärischen Feind, verbunden. Die Stilisierung des Feindes Anna, die auf der Seite der tschetschenischen Rebellen kämpfte, wird demnach auch über ihre als deviant dargestellte geschlechtliche Identität symbolisiert.

Diese Negativfolie hebt das Verhalten sowie die Eigenschaften von Marija um so positiver hervor. Marija verkörpert die in nationalen Diskursen als ideal semantisierte Soldatenmutter – eine sich aufopferungsvoll um ihren Sohn sorgende Mutter. Die trauernde Mutter Marija, die durch die Namensgebung eine sakrale Konnotation erhält und die pars pro toto für die Trauer der „Nation“ steht, verkörpert damit das weibliche Pendant des männlichen Kriegshelden (*Vojna, Marš-brosok, Mužskaja rabota, Čest' imeju*) bzw. des männlichen Märtyrers (*Čistilišče*).

V.6 Zusammenfassung

Die Analyseergebnisse sind zunächst im Hinblick auf Identitäts- und Alteritätsdiskurse sowie auf Darstellungsmodi im Vergleich der Filme untereinander zu rekapitulieren. Für *Kavkazskij plennik* unter der Regie von Sergej Bodrov – ein Film, der zugleich die Thematik „Krieg in Tschetschenien“ in diesem Medium 1996 eröffnet – wurde gezeigt, dass darin bipolare, aber durchaus ambivalente identitäts- und alteritätskonstituierende Repräsentationsmuster angewendet werden. Dabei generiert der Film etwa eine Differenz durch die hierarchische Opposition „fortgeschrittene“ vs. „archaische“ bzw. „rückständige“ Kultur. Daraus wird bei Bodrov allerdings keine Dichotomie abgeleitet, welche das „eigene Russische“ eindeutig gegenüber einer stigmatisierten tschetschenischen Alterität profilieren würde. Denn den Topos „fortgeschritten“ vs. „archaisch“ kreuzt eine zweite Differenz: „Militär“ bzw. „Staat“ vs. „einfaches Volk“. Diese Unterscheidung orientiert sich nicht an Kategorien der „Ethnizität“ bzw. der „Kultur“, sondern kontrastiert das russische wie auch das tschetschenische „einfache Volk“ mit dem russischen bzw. tschetschenischen militärischen System. Diese Differenz wird dabei auch durch geschlechtsspezifische Semantisierungen symbolisiert. So wird etwa im Hinblick auf das „einfache russische Volk“ mit Symbolisierungen von „Weiblichkeit“ gearbeitet, während der russische militärische Bereich maskulin semantisiert ist. Der Film ist somit von dichotomen, miteinander konkurrierenden Identitäts- und Alteritätskonstrukten geprägt, deren als ontologisch ausgegebener Status dabei allerdings nicht in Frage gestellt wird.

Darüber hinaus wurde gezeigt, dass in *Kavkazskij plennik* sowohl den Krieg legitimierende Strukturen angelegt sind, als auch den Krieg verurteilende Elemente eingesetzt werden. So suggeriert einerseits die Struktur des „captive narrative“, der die gefangenen russischen Soldaten in erster Linie als Opfer der Tschetschenen ausweist, dass der Krieg gegen die abtrünnige Republik legitim und notwendig sei. Andererseits wird etwa über den Protagonisten Ivan eine Figur inszeniert, die sich nicht durch zielführende Aktivität und Kampfkraft auszeichnet. Vielmehr ist diese Figur von einer positiv konnotierten Friedensbereitschaft und Liebesfähigkeit geprägt. Ivan wird dabei insofern als zukunftsweisend dargestellt, als er überlebt, im Unterschied zu seinem gewaltbereiten Kameraden Saša. Diese Widersprüchlichkeiten sprechen dafür, den Film einer „Orientierungsphase“ zuzuordnen, in der nach adäquaten Interpretations- und Deutungsmodellen für den ersten Tschetschenienkrieg gesucht wird.

Blokpost von 1998 – so wurde gezeigt – bietet eine andere Perspektive auf den Krieg in Tschetschenien. So wendet der Film etwa parodistische Verfahren im Hinblick auf ein nationales Kriegspathos an. Darüber hinaus inszeniert Rogožkin markant Leerstellen in der Sinnstiftung hinsichtlich des Militäreinsatzes im Kaukasus und profiliert Uneindeutigkeiten. Identität und Alterität werden dabei nicht als homogene, klar zu definierende Einheiten repräsentiert; vielmehr wird das Fremdsein der russischen Soldaten im Kaukasus, v.a. in der Figur des Erzählers, herausgestellt. Damit korrespondierend wird die Autogenese eines homogenen, männlich konnotierten Subjekts, das von zielführender Aktivität, Stärke, Tapferkeit und Mut geprägt ist, verweigert.

In einen nationalen Diskurs, der das militärische Vorgehen der russländischen Armee als notwendig vermittelt und legitimiert, schreibt sich der Film von Aleksandr Rogožkin ebenso wenig ein wie *Dom durakov* (1996/2002). In diesem Film von Andrej Končalovskij werden in auffallender Weise Verfremdungsverfahren angewendet. Diese basieren maßgeblich auf dem romantischen Wahnsinnsdiskurs, der die „Irren“ als die eigentlich „Klarsichtigen“ ausweist. Diese Perspektive, die insbesondere über die Protagonistin Žanna inszeniert wird, codiert gängige Oppositionen um, wie etwa „Freund“ vs. „Feind“, „gut“ vs. „böse“, „krank“ vs. „gesund“; teilweise werden dabei die Grenzen zwischen den jeweils bipolar organisierten Kategorie-Paaren destabilisiert. Der Film befördert somit keinen nationalen Diskurs, der das homogenisierte „Eigene“ von einer stigmatisierten Alterität abgrenzt. Dies ist insbesondere auch vor dem Hintergrund jener Filme von Bedeutung, die, neben *Dom durakov*, seit dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges produziert wurden, und die in hohem Maße einen nationalen Diskurs affirmieren. Im Unterschied dazu entwirft Končalovskij aus der Perspektive der soziokulturellen Peripherie eine parodistische Variante des „nationalen Projekts“ und eröffnet zudem einen entlarvenden Blick auf die staatlichen Machtstrukturen. Dies basiert dabei allerdings auf der Affirmation eines anderen Klischees, des romantischen Wahnsinns-topos.

Im Unterschied zu den Darstellungen von Rogožkin und Končalovskij sind die Filme *Čistilišče*, *Vojna*, *Marš-brosok*, *Mužskaja rabota*, *Čest' imeju* und *Kavkazskaja ruletka* dominant von einem nationalen bzw. nationalistischen Diskurs, von markanten binären Strukturen und Essenzialisierungen geprägt. Das „Andere“, der militärische Feind, wird dabei deutlich stigmatisiert; diese Folie hebt zugleich das „Eigene“ um so positiver hervor. So projizieren diese Filme und Fernsehserien, die dem Mainstreamkino zuzuordnen sind, emotional negativ besetzte Eigenschaften auf den militärischen Gegner, identifiziert

als tschetschenische und internationale „Terroristen“, und bedienen sich demgegenüber positiv markierter Charakterisierungen in Bezug auf den jeweiligen russischen Protagonisten bzw. die Protagonistin für das Selbstbild. Diese Konstruktionen von „Eigenem“ und „Anderem“, die stereotyp reproduziert werden, sind dabei als erstarrt und versteinert zu beschreiben.

Der Fokus wurde in der Analyse insbesondere auf die geschlechtsspezifischen Semantisierungen und Symbolisierungen in ihren Verflechtungen mit Zuschreibungen an das kollektive „Eigene“ sowie an das kollektive „Andere“ gerichtet. Dabei wurde gezeigt, dass etwa in den Filmen bzw. Fernsehserien *Vojna, Marš-brosok, Mužskaja rabota* und *Čest' imeju* das Bild einer „zivilisierten“ Männlichkeit in der Figur des jeweiligen russischen Protagonisten mit jenem einer „archaischen“, „barbarischen“, „unzivilisierten“ Maskulinität, die den tschetschenischen bzw. internationalen „Terroristen“ zugeschrieben wird, kontrastiert. Diese Vorstellung von einer starken, schlagkräftigen Männlichkeit in Verbindung mit ethischen Werten, die das Bild einer „zivilisierten“ Maskulinität hervorbringt, wird damit zum Vorbild für das „Russische“.

Die starre Grenzziehung zwischen dem „Eigenen“ und dem militärischen Gegner korrespondiert dabei mit markant voneinander abgegrenzten Geschlechter-Konstruktionen in der eigenen Gesellschaft. Diese bipolaren Repräsentationsmuster stabilisieren somit sowohl die Opposition „kollektives Eigenes“ vs. „kollektives Anderes“ als auch komplementäre, dem bürgerlichen Geschlechtermodell entsprechende Konstruktionen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ im Hinblick auf das „nationale Innen“. In diesem Kontext wurde etwa anhand der Fernsehserie *Čest' imeju* verdeutlicht, dass ideale „Weiblichkeit“, d.h. das Bild einer sanften, schutzbedürftigen, sozial kompetenten, treuen, „reinen“ Frau, kontrastiert wird mit einer „negativen Weiblichkeit“, die mit Eigenschaften, wie Selbständigkeit, Selbstbewusstsein und Macht, verbunden wird. Diese Repräsentationen einer als „deviant“ markierten Femität innerhalb der eigenen Gesellschaft wird dabei mit den als ethnischen Feinden dargestellten Tschetschenen verknüpft. Deutlich wird diese Verbindung etwa anhand der Figur Anna in *Čest' imeju* sowie ihrer Namensvetterin aus *Kavkazskaja ruletka*. So werden beide Frauenfiguren sowohl als „unweiblich“ wie auch als Handlanger der tschetschenischen Rebellen und somit als schädlich für die eigene „Nation“ repräsentiert.

Darüber hinaus wurde das Augenmerk auf die verschiedenen diskursiven Figuren in diesen Filmen gerichtet. Dabei handelt es sich um das männliche Kriegsoffer und – besonders stark vertreten in den seit 2001 produzierten Filmen – den männlichen

Kriegshelden sowie um die trauernde Frau. Das männliche heroische Opfer in *Čistilišče* (1997) steht dabei für die Figur jenes Soldaten, der das höchste Opfer des Mannes, das eigene Leben, für die „Nation“ bringt und damit etwa maskulin semantisierte Tapferkeit unter Beweis stellt. Im Unterschied dazu inszenieren *Vojna, Marš-brosok, Mužskaja rabota* und *Čest' imeju* dominant die Figur des männlichen Kriegshelden. Dieser befördert und affirmiert männlich konnotierte Eigenschaften und Tugenden wie Tapferkeit, Mut, körperliche Stärke, Schlagkraft und moralische Kompetenz; darüber hinaus wird dieser Figur häufig eine Beschützerfunktion sowohl im Hinblick auf die „Heimat“ als auch in Bezug auf die tschetschenische Zivilbevölkerung zugeschrieben. Der männliche Kriegsheld wird dabei für das kollektive Selbstbild nach außen funktionalisiert und zeugt von der Forderung nach einem starken, maskulin konnotierten Russland.⁸³⁸ Dieser erstarkende Männlichkeitsdiskurs im Mainstreamkino des postsowjetischen Russlands, der anhand dieser Filme verdeutlicht werden konnte, geht einher mit der Inkorporation der Thematik „Krieg in Tschetschenien“ durch das Action-Genre; zugleich weist dieser Diskurs allerdings auch auf sowjetische Traditionen zurück, wie etwa auf die Figur des sowjetischen Soldaten-Helden. Die entsprechenden Repräsentationsmodi weisen dabei durchaus Ähnlichkeiten auf.

Für die Figur der trauernden russischen Frau, die als weibliches Pendant zum männlichen Kriegsopfer bzw. Kriegshelden gesehen werden kann, eignet sich dagegen weniger das Action-Genre, sondern jenes des Kriegsdramas. So wurde anhand des Films *Kavkazskaja ruletka* verdeutlicht, dass auch die Figur der russischen Soldatenmutter für den nationalen Kriegsdiskurs funktionalisiert wird, indem als „weiblich“ semantisierte Tugenden, wie Opfer- und Leidensbereitschaft sowie Fähigkeit zur Trauer affirmiert und idealisiert werden – im Kontrast zur negativen „Weiblichkeit“ der Figur Anna.

Im Hinblick auf die Frage, ob sich die Darstellungen der Tschetschenienkriege im Medium Film periodisieren lassen, kann die These von Engel und Sarkisova bestätigt werden.⁸³⁹ Demnach zeichnet sich eine Entwicklung von einer gemäßigteren, distan-

⁸³⁸ In diesen Kontext steht allerdings eine Untersuchung jener Filme noch aus, die von ehemaligen Kriegsteilnehmern handeln, welche in die russische Gesellschaft zurückkehren (s. hierzu auch die Anmerkung in der Einleitung, Fußnote 51, der vorliegenden Arbeit). Denn das Thematisieren der Folgen der Tschetschenienkriege für die russische Gesellschaft, etwa auch Darstellungen von Männern mit traumatischen Kriegserlebnissen, Kriegsverletzungen und Verstümmelungen, beinhaltet ja durchaus ein Potenzial zur Kritik an der Politik des russländischen Staates. Zu fragen ist dabei aber auch, inwiefern dieses Potenzial womöglich nicht entfaltet wird zugunsten von Repräsentationen, die wiederum als „weiblich“ semantisierte Tugenden affirmieren, wie Selbstaufopferung, Treue und Trauer. Zu prüfen ist in diesem Kontext somit, ob solche Zuschreibungen an ideale „Weiblichkeit“ für ein „nationales Projekt“ instrumentalisiert werden.

⁸³⁹ Zu Engel und Sarkisova vgl. Engel, a.a.O.; Sarkisova, a.a.O.

zierten oder auch ablehnenden Haltung gegenüber dem Krieg in Tschetschenien und dem Vorgehen der russländischen Armee bis vor dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges ab, wogegen seit dem Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges – mit einer gewissen zeitlichen Versetzung ab 2001 – markante bipolare, ontologisierende Repräsentationsmuster dominieren, die einen nationalen Kriegsdiskurs in hohem Maße befördern und dafür insbesondere auch komplementäre Konstruktionen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ funktionalisieren.⁸⁴⁰

Diese Entwicklung in den fiktionalen Darstellungen korrespondiert dabei – in groben Zügen – auffallend mit jener in der überregionalen Berichterstattung im russländischen Fernsehen. Denn Letztere ist, wie in der Sekundärliteratur gezeigt wurde, während des ersten Tschetschenienkrieges als relativ vielfältig zu beschreiben. Die Interessen Moskaus spiegelten sich ebenso wider wie die der einfachen russischen Wehrpflichtigen und die der Separatisten; auch deutliche Kritik am Krieg gegen die abtrünnige Republik, wurde laut. Seit 1999 änderte sich der Darstellungsmodus markant, wie Sarkisova verdeutlicht hat. Demnach war die Berichterstattung nun einseitig auf die Interessen der russländischen Regierung sowie der militärischen Führung abgestimmt; oppositionelle Sichtweisen, kritische Stimmen wurden kaum mehr vermittelt. Diese Entwicklung – hin zu einer Homogenisierung des Diskurses, zu einer aggressiveren Haltung gegenüber den nun immer häufiger als „Banditen“ und „Terroristen“ bezeichneten Tschetschenen, zu einer auf staatliche Interessen ausgerichteten Darstellung – zeichnet sich ebenso in den ab 2001 produzierten Spielfilmen zum Thema „Krieg in Tschetschenien“ ab.

Darüber hinaus – so wurde verdeutlicht – schreiben sich die meisten Spielfilme, welche den zweiten Tschetschenienkrieg thematisieren, in den Diskurs um den „internationalen Terrorismus“ ein. Auch darin ist eine Parallele zur Politik der russländischen Regierung sowie zur Berichterstattung dieser Phase zu erkennen. So wurde der zweite Krieg gegen Tschetschenien bekanntlich als Teil des Kampfes gegen den „internationalen Terrorismus“ deklariert.

In diesem Kontext ist ein weiterer Aspekt hervorzuheben: So spricht etwa Koltsova von einer veränderten Einstellung in der russländischen Bevölkerung gegenüber dem „Westen“ seit Ende der 1990er Jahre, von einer „Explosion von Patriotismus und Nationalismus“, die sich auch in einer argwöhnischen bis feindseligen Haltung gegenüber dem „Westen“ artikuliere.⁸⁴¹ Insbesondere Balabanovs Film *Vojna* transportiert eine solche

⁸⁴⁰ *Čistilišče* von 1997 und *Dom durakov* von 2002 sind dabei jeweils als Ausnahmen zu werten.

⁸⁴¹ Koltsova, a.a.O., S. 6f.

anti-westliche Einstellung, verbunden mit der Forderung nach einem starken, „maskulinen“ Russland.

Abschließend ist auf die Frage nach der Wirkungsmacht von jenen Repräsentationsmustern, welche die so genannte „hohe“ Kaukasus-Literatur der Romantik hervorbrachte, zurückzukommen. Geprüft wurde dabei, inwiefern Darstellungsmodi und Identitätsbildungsmechanismen der Romantik bis in die zeitgenössische russische Populärkultur, hier in Bezug auf das Medium Film, einfließen. So wurde in der vorliegenden Arbeit gezeigt, dass *Kavkazskij plennik* für die Darstellung der aktuellen Situation in auffälliger Weise auf Darstellungsmodi der romantischen Kaukasus-Literatur zurückgreift. Dabei reaktiviert der Film insbesondere das ambivalente Bergbewohnerbild der Romantik, indem er etwa den Topos des Zivilisationsgefälles aufs Neue inszeniert: Die Tschetschenen werden dabei – in ambivalenter Weise – einer ursprünglichen und rückständigen Kultur zugeordnet, die das russische Individuum sowohl fasziniert als auch bedroht. Aufgenommen wird darüber hinaus der Diskurs um das Erhabene, indem die faszinierende Bergwelt eindrücklich in Szene gesetzt wird, ein Raum, der sich ebenso wiederum als bedrohlich erweist. Zudem wurde gezeigt, dass der Figurentypus des „edlen Wilden“, bekannt aus der Literatur der Romantik, in der Figur Abdul bei Bodrov reaktiviert und affirmiert wird. Auch dieser tschetschenische Geiselnnehmer in *Kavkazskij plennik* von 1996 dient dabei als Projektionsfläche für ambivalente Zuschreibungen. So bedroht auch er, Repräsentant einer ursprünglichen, archaischen Kultur, das Leben von Ivan; doch werden ihm zugleich positive Werte, etwa Großmut und „natürliche“ Toleranz zugeschrieben. Über letztere Darstellung wird nicht nur Kritik an den militanten tschetschenischen Rebellen, sondern auch an dem russländischen Militär bzw. dem Staat, und damit an der eigenen Gesellschaft geübt. Diese Funktion erfüllt wiederum in etwa jene der „Zivilisationskritik“ in literarischen Werken der Romantik.

Im Unterschied zu *Kavkazskij plennik* greifen jene Filme und Serien, die ab 2001 entstanden, wie *Vojna*, *Marš-brosok*, *Mušskaja rabota* und *Čest' imeju*, nicht auf das ambivalente Kaukasus-Bild der Romantik zurück, sondern reaktivieren dominant und in eklektizistischer Weise lediglich die negativ konnotierten Zuschreibungen an den tschetschenischen Gegner, wie Rachsucht, Barbarei, natürliche Wildheit und Grausamkeit. Diese Reaktivierung des „kollektiven Gedächtnisses“ der russischen Kultur wird dabei häufig auf der Dialogebene unterstützt. So werden oftmals den tschetschenischen Freischärlern Repliken in den Mund gelegt, die vermitteln, dass diese Rebellen den Kampf ihrer Vorväter fortführten. Somit wird der zweite Tschetschenienkrieg quasi in einer

jahrhundertealten Tradition verankert, womit suggeriert wird, dass sich etwas „Uraltes“, gleichsam „Natürliches“ wiederhole bzw. fortsetze und den Russen abermals der „ewige Feind“ gegenüberstünde.

Darüber hinaus wurde ein weiterer Mechanismus der Identitätsbildung in den aktuellen Filmen bzw. der Kaukasus-Literatur der Romantik herausgearbeitet. So wurde verdeutlicht, dass die Aneignung des westeuropäischen literarischen Orientalismus durch die romantische Kaukasus-Literatur nach einem ganz ähnlichen Mechanismus erfolgte, wie der aktuelle Transfer der Repräsentationsmodi des „westlichen“, US-amerikanischen Actionkinos in die russischen Filme über den zweiten Tschetschenienkrieg. In beiden Fällen wird dabei ein im „Westen“ generierter Diskurs bzw. Darstellungsmodus, der auf einer starren Gegenüberstellung von „Eigenem“ und „Anderem“ basiert, angeeignet und auf den Kaukasus übertragen. In das von der Schwarz-Weiß-Zeichnung geprägte Action-Genre passt sich wiederum das einseitig negative Bild von den tschetschenischen „Terroristen“ gut ein.

Darüber hinaus zeichnen sich Parallelen ab im Hinblick auf die Übertragung des westeuropäischen literarischen Orientalismus durch die russische Kaukasus-Literatur der Romantik im Vergleich zur Aneignung des im „Westen“ generierten Diskurses um den so genannten „internationalen Terrorismus“ durch die russischen Filme bzw. Fernsehserien der Gegenwart. So eignet sich die russische Kultur in beiden Fällen einen Abgrenzungs- und Legitimationsdiskurs des „Westens“ an und überträgt diesen auf den Kaukasus. Dieser Diskurs wird dann z.T. wiederum gegen einen als effeminiert repräsentierten „Westen“ gerichtet, wie anhand des Films *Vojna* verdeutlicht wurde.

Während der literarische Orientalismus in der „hohen“ Kaukasus-Literatur der Romantik allerdings häufig mit anderen Diskursen konkurrierte – v.a. mit jenem um die eigene nationale Identität –, die „Wahrhaftigkeit“ der Darstellungen hinterfragt wurde oder „Orientalismus“ etwa auch als *ein* Wahrnehmungsmodell diskutiert wurde, zeichnen sich diese Vielschichtigkeit, reflektierenden Erörterungen und Destabilisierungen im Hinblick auf den Diskurs um den „internationalen Terrorismus“ in den zeitgenössischen Filmen über den zweiten Tschetschenienkrieg nicht ab. Führten die Analysen der romantischen Kaukasus-Werke aufgrund dieser Destabilisierungen und Dekonstruktionen teilweise sogar zu einer Auflösung der Frage nach Repräsentationen von „Gender“ und „nationaler Identität“, so gilt dies demgegenüber nicht für jene Filme, die ab 2001 produziert wurden; ganz im Gegenteil: Diese Fragestellung erwies sich in Bezug auf Letztere als äußerst produktiv.

Sowohl das Action-Genre als auch der Diskurs um den „internationalen Terrorismus“ dienen in diesen Artefakten der russischen Populärkultur als Basis, um eine starke, schlagkräftige und zugleich „zivilisierte“ Männlichkeit zu entwerfen und zu symbolisieren, die als Vorbild für das „Russische“ funktionalisiert wird. Es ist davon auszugehen, dass aufgrund dieses starken Männlichkeitsdiskurses – in Abgrenzung gegen das nationale „Außen“ – in jenen Filmen, wie *Vojna*, *Marš-brosok*, *Mužskaja rabota* und *Čest' imeju*, die Diskurse um „Gender“ und „Nation“ auffallend jenen ähneln, die für westeuropäische nationale Kriegsdiskurse gezeigt wurden.

VI. Literatur- und Filmverzeichnis

VI.1 Primärliteratur

Belinskij, V. G.: Stat'ja šestaja. (Stat'i o Puškine. Maj 1843 – sentjabr' 1846). In: Ders.: PSS. Tom VII: Stat'i i recenzii 1843. Stat'i o Puškine 1843 – 1846. M. 1955, S. 358-384.

Belinskij, V. G.: Literaturnye mečtanija [1834]. In: Ders.: PSS. Tom I: Stat'i i recenzii, chudožestvennye proizvedenija 1829-1835. M. 1953, S. 20-104.

Byron, George Gordon Lord: Childe Harolds Pilgerfahrt. In: Sämtliche Werke. Band I: Childe Harolds Pilgerfahrt und andere Verserzählungen. München [o. J.], S. 5-166.

Čaadaev, P. Ja.: Filosofičeskie pis'ma (1829-1830). Pis'mo pervoe. In: Ders.: PSS i izbrannye pis'ma. Tom 1. Hg. von Z. A. Kamenskij (otv. red.). M. 1991, S. 320-339.

Čaadaev, P. Ja.: Apologija sumasšedšego (1837). In: Ders.: PSS i izbrannye pis'ma. Tom 1. Hg. von Z. A. Kamenskij (otv. red.). M. 1991, S. 523-538.

Deržavin, G. R.: Vozvraščenie grafa Zubova iz Persii. In: Ders.: Stichotvorenija. L. 1957 (= Biblioteka poëta; 4), S. 255-259.

Dostoevskij, F. M.: Puškin (Očerki). In: Ders.: PSS v tridcati tomach. Tom 26: Dnevnik pisatelja. L. 1984, S. 136-149.

Gan, Elena: Vospominanie Železnovodska. In: PSS E.A. Gan (Zeneidy R-voj). Izdanie N. F. Mertca. SPb. 1905, S. 48-62.

Goethe, Johann Wolfgang von: Der Fischer. In: Ders. / Berliner Ausgabe, I: Poetische Werke. Gedichte und Singspiele, I: Gedichte. Berlin/Weimar 1965, S. 116f.

Gogol', N. V.: Neskol'ko slov o Puškine. In: Ders.: SS v šesti tomach. Tom 6: Izbrannye stat'i i pis'ma. Hg. von S. I. Mašinskij / A. L. Slonimskij / N. L. Stepanov. M. 1959, S. 33-39.

Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Band 1: Vorkritische Schriften bis 1768. Mit Übersetzungen von Monika Bock u. Norbert Hinske. Darmstadt 1998.

Kireevskij, I. V.: Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1829 god. In: PSS Ivana Vasil'eviča Kireevskago. Tom 1. Hg. von A. I. Košelev. [Reprint der Ausgabe M. 1861: Ann Arbor 1983], S. 19-46.

Kireevskij, I. V.: Obozrenie Russkoj Slovesnosti za 1831 god. In: PSS Ivana Vasil'eviča Kireevskago. Tom 1. Hg. von A. I. Košelev. [Reprint der Ausgabe M. 1861: Ann Arbor 1983], S. 86-102.

Kjuchel'beke, V. K.: O napravlenii našej poëzii, osobenno liričeskoj, v poslednee desjatiletie. In: Ders.: Putešestvie. Dnevnik. Stat'i. L. 1979, S. 453-459.

Lermontov, M. Ju.: Utro na Kavkaze. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 1: Stichotvorenija 1828-1831. M. 2001, S. 167.

Lermontov, M. Ju.: Sinie gory Kavkaza.... In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 1: Stichotvorenija 1828-1831. M. 2001, S. 128.

Lermontov, M. Ju.: Kavkazskij plennik. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 3: Poëmy 1828-1834. M. 2000, S. 17-40.

Lermontov, M. Ju.: Spor. In: PSS v desjati tomach. Tom 2: Stichotvorenija 1832-1841. M. 2000, S. 185-190.

Lermontov, M. Ju.: Kazač'ja kolybel'naja pesnja. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 2: Stichotvorenija 1832-1841. M. 2000, S. 108f.

Lermontov, M. Ju.: Izmail-Bej. Vostočnaja povest'. In: Ders.: PSS v desjati tomach. Tom 3: Poëmy 1828-1834. M. 2000, S. 219-303.

Lermontov, M. Ju.: Geroj našego vremeni. In: Ders.: SS v četyrech tomach. Tom 4: Proza, pis'ma. M./L. 1962, S. 275-474.

Ostaf'evskij archiv knjazej Vjazemskich. I: Perepiska knjazja P. A. Vjazemskago c A. I. Turgenevym. 1812-1819. Izdanie grafa S. D. Šeremeteva. Pod red. i s prim. V. I. Saitova. SPb. 1899.

Puškin, A. S.: Kavkaz. In: Ders.: PSS. Tom 3,1: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki. M. 1948, S. 196.

Puškin, A. S.: Obval. In: Ders.: PSS. Tom 3,1: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki. M. 1948, S. 197f.

Puškin, A. S.: Monastyr' na Kazbeke. In: Ders.: PSS. Tom 3,1: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki. M. 1948, S. 200.

Puškin, A. S.: Poëtu. In: Ders.: PSS. Tom 3,1: Stichotvorenija 1826-1836. Skazki. M. 1948, S. 223.

Puškin, A. S.: Kavkazskij plennik. Povest'. In: Ders.: PSS. Tom 4: Poëmy 1817-1824. M. 1937, S. 89-117.

Puškin, A. S.: O poëzii klassičeskoj i romantičeskoj. In: Ders.: PSS. Tom 11: Kritika i publicistika 1819-1834. M. 1949, S. 36-38.

Puškin, A. S.: Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda. In: Ders.: PSS. Tom 8,1: Romany i povesti, putešestvija. M. 1948, S. 441-490.

Puškin, Aleksandr: Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1998.

Puškin, A. S.: Putevye zapiski 1829g. In: Ders.: PSS. Tom 8,2: Romany i povesti, putešestvija. M. 1940, S. 1027-1046.

Rostopčina, Evdokija: Èl'brus i ja. In: Dies.: Stichotvorenija grafini Rostopčinoj. Izd. vtoroe. Tom 1. SPb. 1857, S. 173-175.

Rostopčina, Evdokija: Nardzan. In: Dies.: Stichotvorenija grafini Rostopčinoj. Izd. vtoroe. Tom 1. SPb. 1857, S. 263-265.

Rostopčina, Evdokija: Prosti Kavkaz! In: Dies.: Stichotvorenija grafini Rostopčinoj. Izd. vtoroe. Tom 1. SPb. 1857, S. 269-270.

Somov, Orest: O romantičeskoj poézii. Stat'ja III. In: Ders.: Selected Prose in Russian. Hg. von John Mersereau, Jr. / George Harjan. Ann Arbor [1974] (= Michigan Slavic Materials; 11), S. 171-183.

Žukovskij, V. A.: K Voejkovu. Poslanie. In: Ders.: SS v četyrech tomach. Tom 1: Stichtvorenija. M./L. 1959, S. 187-194.

VI.2 Filmverzeichnis

Blokpost; 1998; Regie und Drehbuch: Aleksandr Rogožkin; Darsteller: Roman Romanov, Kirill Ul'janov, Ivan Kuz'min, Denis Kirillov, Egor Tomoševskij, Denis Moiseev, Jurij Grigor'ev, Aleksandr Ivanov u.a.; Länge: 91 Min.

Čest' imeju; 2003/2004; Regie: Viktor Buturlin; Drehbuch: Il'ja Avramenko, Andrej Konstantinov u.a.; Darsteller/innen: Aleksandr Lazarev, jun., Evgenija Krjukova, Andrej Frolov, Aleksandr Blok, Jurij Curilo u.a.; Länge: 208 Min. (4 Teile).

Čistilišče; 1997; Regie: Aleksandr Nevzorov, Michail Ermolov; Drehbuch: Aleksandr Nevzorov; Darsteller: Viktor Stepanov, Dmitrij Nagiev, Vjačeslav Burlačko, Anatolij Fedorov u.a.; Länge: 120 min.

Dom durakov; 2002; Regie und Drehbuch: Andrej Končalovskij; Darsteller/innen: Julija Vysockaja, Sultan Islamov, Evgenij Mironov, Stanislav Varki, Marina Policejmako, Elena Fomina, Vladas Bagdonas, Bryan Adams u.a.; Länge: 104 Min.

Kavkazskaja ruletka; 2002; Regie: Fedor Popov; Drehbuch: Viktor Merežko; Darsteller/innen: Nina Usatova, Tat'jana Meščerkina, Anatolij Gorjačev u.a.; Länge: 83 Min.

Kavkazskij plennik; 1996; Regie: Sergej Bodrov; Darsteller/innen: Sergej Bodrov, jun., Oleg Men'sikov, Susanna Mechralieva, Džemal Sicharulidze, Aleksandr Bureev, Valentina Fedotova u.a.; Länge: 98 Min.

Marš-brosok; 2003; Regie: Nikolaj Stambula; Drehbuch: Èduard Volodarskij; Darsteller/innen: Vladimir Volga, Ol'ga Čursina, Evgenij Kosyrev, Fedor Smirnov, Aleksandr Baluev u.a.; Länge: 110 Min.

Mužskaja rabota; 2001; Regie: Tigran Keosajan; Drehbuch: Andrej Maksimkov, Michail Krasovickij; Darsteller/innen: Fedor Bondarčuk, Aleksandr Mochov, Sergej Veksler, Valerij Barinov, Alena Chmel'nickaja u.a.; Länge: 350 Min. (8 Teile).

Vojna; 2002; Regie und Drehbuch: Aleksej Balabanov; Darsteller/innen: Aleksej Čadov, Ian Kelly, Georgij Gurgulija, Sergej Bodrov, Ingeborga Dapkunajte, Vladimir Gostjuhin, Èvklid Kjurdzidis u.a.; Länge: 120 Min.

VI.3 Sekundärliteratur

Ahmad, Aijaz: In Theory. Classes, Nations, Literatures. London/New York 1992.

Akiner, Shirin: Islamic Peoples of the Soviet Union. London 1983.

Anderson, Benedict: Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1983.

Andrew, Joe: 'I love you, dear captive'. Gender and narrative in versions of *The Prisoner of the Caucasus*. In: Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the word. Hg. von Stephen Hutchings / Anat Vernitski. London/New York 2005, S. 181-193.

Andrew, Joe: "'The Caresses of Black-Eyed Captive Women': Narrative, Desire and Gender in Puškin's *The Prisoner of the Caucasus*". In: Studies in Poetics. Commemorative Volume Krystyna Pomorska (1928-1986). Hg. von Elena Semeka-Pankratov. Columbus, Ohio 1995, S. 103-123.

Andrew, Joe: Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49. The Feminine and the Masculine. Houndmills u.a. 1993.

Andrew, Joe: Women in Russian Literature, 1780–1863. Houndmills u.a. 1988.

Anninskij, Lev: Mir durakov. In: Iskusstvo kino 2 (2003), S. 60f.

Aplin, Hugh: Gan, Elena Andreevna. In: Dictionary of Russian Women Writers. Hg. von Marina Ledkovsky / Charlotte Rosenthal / Mary Zirin. Westport/London 1994, S. 193-196.

Aplin, Hugh: M.S. Zhukova and E.A. Gan: Women Writers and Female Protagonists; 1837–1843. Zugl.: Phil. Diss. Norwich 1988.

Atkin, Muriel: Russian Expansion in the Caucasus to 1813. In: Russian Colonial Expansion to 1917. Hg. von Michael Rywkin. With a foreword by Syed Z. Abedin. London/New York 1988, S. 139-187.

Atkin, Muriel: *Russia and Iran 1780-1828*. Minneapolis 1980.

Baberowski, Jörg: Auf der Suche nach Eindeutigkeit: Kolonialismus und zivilisatorische Mission im Zarenreich und in der Sowjetunion. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 47 (1999), H. 4, S. 482-504.

Badkhen, Anna: Chechen's Right To Speak Challenged by Nevzorov. In: *The St. Petersburg Times*, 17.12.1999
<http://www.sptimes.ru/archive/times/527/news/n_chechen.htm> [Stand: 09.03.2004].

Bajsaev, Ousam / Ekaterina Sokirianskaja: Russlands Krieg gegen den Terror. Tschechenien und darüber hinaus. In: *Ost-West-Gegeninformationen* 4 (2004), S. VI-X.

Barsukov, Nikolaj: *Žizn' i trudy M. P. Pogodina. Kniga tret'ja*. SPb. 1890.

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen 2007 (= *Stauffenburg Discussion*; 5) [The Location of Culture. London/New York 1993].

Bhabha, Homi K.: Introduction: narrating the nation. In: *Nation and Narration*. Hg. von dems. London/New York 2003 [Repr.], S. 1-7. [Nation and Narration. London 1990].

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg/Basel/Wien 1980.

Binder, Eva: *Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands*. Innsbruck 2004.
<<http://alo.uibk.ac.at:8180/filestore/servlet/GetFile?id=TKOGJHUIPTYGKYORFHCY>> [Stand: 12.12.2007]. Zugl.: Phil. Diss. Innsbruck 2004.

Bol'shaja medicinskaja ènciklopedija. Tom 14: kosorukost' – kurorty. Hg. von A. N. Bakulev (glavn. red.). Izdanie vtoroe. M. 1960.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M. 1979.

Brang, Peter: Die Schweiz und ihre Landschaft in slavischer Lyrik. In: *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 5 (2000), S. 7-32.

Brang, Peter: Zum Schweiz-Mythos in der russischen Literatur. In: *Schweiz – Rußland / Россия – Швейцария*. Begleitband zur Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich (6. Juni bis 31. Juli 1989). Hg. von Werner G. Zimmermann. Zürich [o.J.], S. 127-133.

Brett Cooke, Leighton: Puškin and the *femme fatale*. *Jealousy in Cygany*. In: *California Slavic Studies* 14 (1992), S. 99-126.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Dt. von Thomas Lindquist. München ²1994.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerik. von Kathrina Menke. Frankfurt a.M. 1991 [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London 1990].

Bykov, Dmitrij: Oksjumoron, ili S nami Bog. In: Iskusstvo kino 2 (2003), S. 36-40.

Cheauré, Elisabeth / Verena Krüger / Jörg Stadelbauer: Tschetschenien. Konstruktionen und Wahrnehmung eines Konflikts in Literatur, Film, Internet und Realität. In: Geographische Rundschau 58 (2006), Heft 3, S. 28-36.

Cheauré, Elisabeth: Der „fremde Mann“: Identitäts- und Alteritätsdiskurse bei Elena Gan und Nadežda Durova. Die Erzählungen *Džellaledin* (1838) und *Das Spiel des Schicksals oder Die gesetzwidrige Liebe* (1839). In: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Hg. von ders. / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20), S. 243-261.

Cheauré, Elisabeth: Gan, Elena Andreevna. In: Metzler Autorinnen Lexikon. Hg. von Ute Hechtfisher u.a. Stuttgart/Weimar 1998, S. 186f.

Cheauré, Elisabeth: Liebeswunsch und Kunstbegehren. Elena A. Gan und ihre Erzählung *Ideal*. In: Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995. Hg. von Christina Parnell. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 93-109.

Christoff, Peter K.: The Third Heart. Some Intellectual-Ideological Currents and Cross Currents in Russia 1800-1830. The Hague/Paris 1970 (= Slavistic Printings and Reprintings; 77).

Colley, Linda: Captives. Britain, Empire and the World, 1600-1850. London 2002.

Danilevskij, Rostislav Ju.: Eine Bergphilosophie. Russische Schriftsteller in den Alpen. In: Fakten und Fabeln. Schweizerisch-slavische Reisebegegnung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hg. von Monika Bankowski u.a. Basel/Frankfurt a.M. 1991, S. 63-72.

Danilewski, Rostislaw Jurewitsch: Die russisch-schweizerischen Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. In: Schweiz – Rußland / Россия – Швейцария. Begleitband zur Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich (6. Juni bis 31. Juli 1989). Hg. von Werner G. Zimmermann. Zürich [o.J.], S. 89-120.

Degojev, V. V.: Bol'shaja igra na Kavkaze: istorija i sovremennost'. 2-e izdanie, rasširennoe i dopolnennoe. M. 2003.

Deuber-Mankowsky, Astrid: Natur / Kultur. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Hg. von Christina von Braun / Inge Stephan. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 200-219.

Dolin, Anton: A la guerre kak na vojne. In: Iskusstvo kino 7 (2002), S. 26-29.

[o.A.:] Dom durakov – La maison de fous. <<http://www.kino.de/kinofilm.php4?nr=70825&PHPSESSID=58c>> [Stand: 29.01.2007].

Donath, Klaus-Helge: Rußland und der weltweite „Kampf gegen den Terror“. In: Der Krieg im Schatten. Rußland und Tschetschenien. Hg. von Florian Hassel. Frankfurt a.M. 2003, S. 222-238.

Druzhnikov, Yuri: Prisoner of Russia. Alexander Pushkin and the Political Uses of Nationalism. Transl. by Thomas Moore / Ilya Druzhnikov. New Brunswick/London 1999.

Duda, Sadik Tufan: The Theme of Caucasus in Russian Literature of XVIII-XIX Centuries. Ann Arbor, Michigan 1971. Zugl.: Phil. Diss. Ann Arbor, Michigan 1971.

Ebbinghaus, Andreas: „National“ (*narodnyj*) und „nationale Eigenart“ (*narodnost'*) in der russischen Literaturkritik der 1820er Jahre. In: Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat. Hg. von Peter Thiergen. Unter Mitarbeit von Martina Munk. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 51-79.

Ebert, Christa: Die „fremde Frau“. Identitätsdiskurse bei Puškin, Lermontov, Gogol'. In: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20), S. 225-241.

Ehrich-Haefeli, Verena: Zur Genese der bürgerlichen Konzeption der Frau: der psychohistorische Stellenwert von Rousseaus Sophie. In: Literarische Entwürfe weiblicher Sexualität. Hg. von Johannes Cremerius u.a. Würzburg 1993 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche; 12), S. 89-134.

Ėjchenbaum, Boris Michajlovič: «Geroj našego vremeni». In: Ders.: O proze. Sbornik statej. Hg. von I. Jampol'skij. L. 1969, S. 231-305.

Eley, Geoff: Culture, Nation and Gender. In: Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century. Hg. von Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall. Oxford/New York 2000, S. 27-40.

Ėnciklopedičeskij slovar'. Tom XXV: Prajaga – Proščka otpuska. Hg. von F. A. Brokgauz / I. A. Efron. SPb. 1898.

Engel, Christine: Kulturelles Gedächtnis, neue Diskurse. Zwei russische Filme über die Kriege in Tschetschenien. In: Osteuropa 5 (2003), S. 604-617.

Engel-Braunschmidt, Annelore: Russkaja len': Über die axiologische Unbestimmtheit der Faulheit in der russischen Literatur. In: Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat. Hg. von Peter Thiergen. Unter Mitarbeit von Martina Munk. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 81-104.

Ėpštejn, M. N.: Priroda, mir, tajnik vselennoj... Sistema pejzažnych obrazov v russkoj poëzii. M. 1990.

Fajnštejn, Michail: O vostočnych povestjach E.A. Gan. In: Russkie pisatel'nicy i literaturnyj process v konce XVIII – pervoj treći XX vv. Sbornik naučnych statej. Band 2. Hg. von dems. / FrauenLiteraturGeschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur. Hg. von Frank Göpfert. Wilhelmshorst 1995, S. 199-201.

Fajnštejn, Michail: Russkie pisatel'nicy 1820-1840 godov. In: Russland aus der Feder seiner Frauen. Zum feministischen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums. Hg. von Frank Göpfert. München 1992 (= Slavistische Beiträge; 297), S. 29-33.

Fakten und Fabeln. Schweizerisch-slavische Reisebegegnungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hg. von Monika Bankowski u.a. Basel/Frankfurt a.M. 1991.

Ferber, Michael: A Dictionary of Literary Symbols. Cambridge 1999.

Fludernik, Monika: Selbst- und Fremdbestimmung: Literarische Texte und die Thematisierung von Aus- und Abgrenzungsmechanismen. In: Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hg. von Elisabeth Vogel / Antonia Napp / Wolfram Lutterer. Würzburg 2003 (= Identitäten und Alteritäten; 14), S. 123-143.

Fludernik, Monika: Der „Edle Wilde“ als Kehrseite des Kulturprogressivismus. In: Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Hg. von ders. / Peter Haslinger / Stefan Kaufmann. Würzburg 2002 (= Identitäten und Alteritäten; 10); S. 157-176.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a.M. 1995 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 39).

Frank, Susi K.: Eurasianismus: Projekt eines russischen „dritten Weges“ 1921 und heute. In: Europa und die Grenzen im Kopf. Hg. von Karl Kaser / Dagmar Gramshammer-Hohl / Robert Pichler. Klagenfurt u.a. 2003 (= Wieser Enzyklopädie des Europäischen Ostens; 11), S. 197-224.

Frank, Susi K.: „Innere Kolonisation“ und *frontier*-Mythos. Räumliche Deutungskonzepte in Rußland und den USA. In: Osteuropa 53 (2003), H. 11, S. 1658-1675.

Frank, Susi K.: Gefangen in der russischen Kultur: Zur Spezifik der Aneignung des Kaukasus in der russischen Literatur. In: Die Welt der Slaven XLIII (1998), S. 61-84.

Frank, Susi: Sibirien: Peripherie und Anderes der russischen Kultur. In: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44 (1997): „Mein Russland“. Literarische Konzeptionalisierungen und kulturelle Projektionen, S. 357-381.

Frenkel Greenleaf, Monika: Pushkin's "Journey to Arzrum": The Poet at the Border. In: Slavic Review 50 (1991), Nr. 4, S. 940-953.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zwölfter Band: Werke aus den Jahren 1917-1920. London 1955, S. 227-268. [Das Unheimliche, 1919].

Frye, Richard N.: Oriental Studies in Russia. In: *Russia and Asia. Essays on the Influence of Russia on the Asian Peoples*. Hg. von Wayne S. Vucinich. Stanford 1972, S. 30-51.

Galojan, G. A.: *Rossija i narody Zakavkaz'ja. Očerki političeskoj istorii ich vzajmo-otnošenij s drevnich vremen do pobedy Velikoj Oktjabr'skoj socialističeskoj revoljucii*. M. 1976.

Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century. Hg. von Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall. Oxford/New York 2000.

Geschichte des russischen und sowjetischen Films. Hg. von Christine Engel. Unter Mitarbeit von Eva Binder u.a. Stuttgart/Weimar 1999.

Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918. Hg. von Sophia Kemlein. Osnabrück 2000 (= Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau; 4).

Geschlecht – Literatur – Geschichte II. Nation und Geschlecht. Hg. von Gudrun Loster-Schneider. St. Ingbert 2003 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; 29).

Gillespie, David: "Defence of the Realm: The 'New' Russian Patriotism on Screen". In: *The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies*. Pipp.org 3 (2005), *The Military and Society in Post-Soviet Russia*. <<http://www.pipss.org/document369.html>> [Stand: 09.11. 2005].

Gillespie, David: *New Versions of Old Classics: Recent Cinematic Interpretations of Russian Literature*. In: *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Hg. von Birgit Beumers. London/New York 1999, S. 114-124.

Gilmour, Julie / Barbara Evans Clements: „If You Want to Be Like Me, Train!": the Contradictions of Soviet Masculinity. In: *Russian Masculinities in History and Culture*. Hg. von Barbara Evans Clements / Rebecca Friedman / Dan Healey. Basingstoke/New York 2002, S. 210-222.

Goller, Mirjam: *Schweigen/Nicht-Sprechen als narrative Konstituente des Weiblichen? Am Beispiel von Nadežda Durovas *Die Schwefelquelle* (Sernyj ključ)*. In: *Russische Kultur und Gender Studies*. Hg. von Elisabeth Cheauré / Carolin Heyder. Berlin 2002 (= Osteuropaforschung; 43), S. 299-323.

Goller, Mirjam: *Gestaltetes Verstummen: Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne*. Frankfurt a.M. 2003 (= Berliner Slawistische Arbeiten; 24). Zugl.: Phil. Diss. Berlin 2001.

Gölz, Christine: *Die Rückkehr des „durak“ im postsowjetischen Kino. Vom Ende der transrationalen Idiotie und von der Wiederkehr nationaler Mythen*. In: *Balagan 2* (2001), S. 68-87.

Göpfert, Frank: Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Russland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze. München 1992 (= Slavistische Beiträge; 289).

Goscilo, Helena: Rostopchina, Evdokiia Petrovna. In: Dictionary of Russian Women Writers. Hg. von Marina Ledkovsky / Charlotte Rosenthal / Mary Zirin. Westport/London 1994, S. 540-543.

Gramshammer-Hohl, Dagmar: Kritik der Differenz: Der Orientalismus als „blinder Fleck“ der Geschlechterforschung. In: Kritik und Phrase. Festschrift für Wolfgang Eismann zum 65. Geburtstag. Hg. von Peter Deutschmann. Unter Mitarbeit von Peter Grzybek, Ludwig Karničar, Heinrich Pfandl. Wien 2007, S. 213-225.

Grant, Bruce: The Good Russian Prisoner: Naturalizing Violence in the Caucasus Mountains. In: Cultural Anthropology: Journal of the Society for Cultural Anthropology 20 (2005), S. 39-67.

Greenleaf, Monika: Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford 1994.

Grob, Thomas: Das Ende der romantischen Er-Fahrung. A.S. Puškins „Putešestvie v Arzum“ als Bericht vom Ende des Reisens. In: Die Welt der Slaven LII, 2 (2007), S. 223-244.

Grobe-Hagel, Karl: Tschetschenien. Russlands langer Krieg. Köln 2001.

Groys, Boris: Die Erfindung Rußlands. München/Wien 1995.

Halbach, Uwe: Nordkaukasien – Von Widerstand geprägt. In: Informationen zur politischen Bildung – aktuell: Kaukasus-Region. München 2003, S. 3-9.

Halbach, Uwe: Rußlands Tschetschenien-Kriege und ihre historischen Hintergründe. In: Die Friedens-Warte 75 (2000), Nr. 1, S. 129-142.

Halbach, Uwe: Die Bergvölker (*gorcy*) als Gegner und Opfer: Der Kaukasus in der Wahrnehmung Rußlands (Ende des 18. Jahrhunderts bis 1864). In: Kleine Völker in der Geschichte Osteuropas. Festschrift für Günther Stökl zum 75. Geburtstag. Hg. von Manfred Alexander / Frank Kämpfer / Andreas Kappeler. Stuttgart 1991, S. 52-65.

Halbach, Uwe: „Heiliger Krieg“ gegen den Zarismus. Zur Verbindung von Sufismus und Dihad im antikolonialen islamischen Widerstand gegen Rußland im 19. Jahrhundert. In: Die Muslime in der Sowjetunion und in Jugoslawien. Identität – Politik – Widerstand. Hg. von Andreas Kappeler / Gerhard Simon / Georg Brunner. Köln 1989, S. 213-234.

Hansen-Löve, Aage A.: Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*. 2. Teil. In: Russian Literature XXXIII (1993), S. 413-469.

Harussi, Yael: Hinweis auf Elena Gan. In: Zeitschrift für slavische Philologie 42 (1981), H. 2, S. 242-260.

Hassel, Florian: Der zweite Tschetschenienkrieg. Eine Unterwerfungskampagne in imperialer Tradition. In: Der Krieg im Schatten. Rußland und Tschetschenien. Hg. von dems. Frankfurt/M. 2003, S. 31-98.

Helfant, Ian M.: Sculpting a Persona: The Path from Pushkin's Caucasian Journal to *Puteshestvie v Arzrum*. In: The Russian Review 56 (1997), Nr. 4, S. 366-382.

Henze, Paul B.: Fire and Sword in the Caucasus: The 19th Century Resistance of the North Caucasian Mountaineers. In: Central Asian Survey 2 (July 1983), Nr. 1, S. 5-44.

Heydebrand, Renate von / Simone Winko: Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hg. von Hadumod Bußmann / Renate Hof (= Kröners Taschenausgabe; 492), S. 206-261.

Heyder, Carolin / Arja Rosenholm: Feminisation as Functionalisation: The Presentation of Femininity by the Sentimentalist Man. In: Women and Gender in the 18th Century Russia. Hg. von Wendy Rosslyn. Nottingham 2003, S. 51-71.

Heyder, Carolin: Damskij žurnal. Eine russische Frauenzeitschrift im 19. Jahrhundert. Freiburg 2003. Zugl.: Phil. Diss. Freiburg 2001. URN: <urn:nbn:de:bsz:25-opus-10896>, URL: <<http://freidok.ub.uni-freiburg.de/volltexte/1089/>> [Stand: 15.09.2007].

Hielscher, Karla: Das Feindbild des Tschetschenen in der klassischen russischen Literatur. In: Im Zeichen-Raum: Festschrift für Karl Eimermacher zum 60. Geburtstag. Hg. von Anne Hartmann / Christoph Veldhues. Dortmund 1998, S. 231-249.

Hokanson, Katya: Empire of the Imagination: Orientalism and the Construction of Russian National Identity in Pushkin, Marlinskii, Lermontov, and Tolstoi. Phil. Diss. Stanford 1994.

Hokanson, Katya: Literary Imperialism, *Narodnost'* and Pushkin's Invention of the Caucasus. In: The Russian Review 53 (Januar 1994[a]), Nr. 1, S. 336-352.

Huddart, David: Homi K. Bhabha. London/New York 2006.

Jursa Ayers, Carolin: Elena Gan and the Female Gothic in Russia. In: The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature. Hg. von Neil Cornwell. Amsterdam/Atlanta 1999 (= Studies in Slavic Literature and Poetics; XXXIII), S. 171-187.

Jusik, Julia: Die Bräute Allahs. Selbstmord-Attentäterinnen aus Tschetschenien. Aus dem Russ. von Franziska Seppeler u. David Drevs. St. Pölten/Wien/Linz 2003 [Julija Juzik: *Nevesty Allacha: lica i sud'by vsech ženščin-šachidok, vzorvavšichsja v Rossii*. M. 2003].

Kagerlitskij, Boris: Die ganze Gesellschaft in Geiselhaft. In: Ost-West-Gegeninformationen. 3 (2002), S. I-V.

Kappeler, Andreas: Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall. Aktual. Ausgabe. München 2001.

Karachan, Aleksej: Politkorrektnost' ili mužickaja pravda. In: *Iskusstvo kino* 7 (2002), S. 33-35.

Karpeev, I. V.: Imamat – gosudarstvo svobodnych gorcev. In: *Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek. Sbornik statej. Otv. red. i sost. V. M. Bezotosnyj. Moskva 2004* [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im *Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej* (Moskau, 12.11.2004-20.01.2005)], S. 66-77.

Kaufmann, Stefan / Peter Haslinger: Einleitung: Der Edle Wilde – Wendungen eines Topos. In: *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos. Hg. von Monika Fludernik / Dies. Würzburg 2002 (= Identitäten und Alteritäten; 10), S. 13-30.*

Kazemzadeh, Firuz: Russian Penetration of the Caucasus. In: *Russian Imperialism from Ivan the Great to the Revolution. Hg. von Taras Hunczak. New Brunswick 1974, S. 239-263.*

Keil, Rolf-Dietrich: Puschkin. Ein Dichterleben. Biographie. Frankfurt a.M./Leipzig 1999.

Kelly, Catriona: *A History of Russian Women's Writing 1820-1992. Oxford u.a. 1994.*

Kentmann, Paul: *Der Kaukasus. Hundertfünfzig Jahre russische Herrschaft. Leipzig 1943.*

Khalid, Adeeb: Russian History and the Debate over Orientalism. In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 1 (Fall 2000), Nr. 4, S. 691-699.

Klinger, Cornelia: Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats? In: *Feministische Philosophie. Hg. von Herta Nagl-Docekal. Wien/München 1990 (= Wiener Reihe. Themen der Philosophie; 4), S. 63-94.*

Knight, Nathaniel: Ethnicity, Nationality and the Masses: *Narodnost'* and Modernity in Imperial Russia. In: *Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices. Hg. von David L. Hoffmann / Yanni Kotsonis. London 2000, S. 41-64.*

Knight, Nathaniel: On Russian Orientalism: A Response to Adeeb Khalid. In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 1 (Fall 2000[a]), Nr. 4, S. 701-715.

Koltsova, Olessia: Die Tschetschenienkriege im russländischen Fernsehen. In: *kultura. Russland-Kulturanalysen* 3 (2006), S. 3-8.

Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst. Aus d. Franz. von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M. 1990 [Etrangers à nous-mêmes. Paris 1988].*

Landschaft und Lyrik. Die Schweiz in Gedichten der Slaven. Eine kommentierte Anthologie. Hg. von Peter Brang. Übersetzungen von Christoph Ferber. Basel 1998.

Layton, Susan: *Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge 1994.

LeDonne, John P.: *The Russian Empire and the World, 1700-1917: The Geopolitics of Expansion and Containment*. New York 1997.

Lee Jersild, Austin: *From Savagery to Citizenship: Caucasian Mountaineers and Muslims in the Russian Empire*. In: *Russia's Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917*. Hg. von Daniel R. Brower / Edward J. Lazzerini. Bloomington/Indianapolis 1997, S. 101-114.

Leighton, Lauren G.: *Russian Romanticism: Two Essays*. The Hague/Paris 1975 (= *Slavistic Printings and Reprintings*; 291).

Lemberg, Hans: *Zur Entstehung des Osteuropabegriffs im 19. Jahrhundert. Vom „Norden“ zum „Osten“ Europas*. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 33 (1985), S. 48-91.

Lermontovskaja Ėnciklopedija. Hg. von V. A. Manujlov (glav. red.). M. 1981.

Lewis, Reina: *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. London/New York 1996.

Literatura i Kavkaz. Hg. von V. Dronov (otv. red.) u.a. Stavropol' 1972.

Ljaščak, Vanda: „Ženščina s mogučej dušoj“. Nabljudenija nad žizn'ju i tvorčestvom Eleny Andreevny Gan. In: *Russkie pisatel'nicy i literaturnyj process v konce XVIII – pervoj treti XX vv. Sbornik naučnych statej. Band 2*. Hg. von M. Š. Fajnštejn. / *FrauenLiteraturGeschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur*. Hg. von Frank Göpfert. Wilhelmshorst 1995, S. 59-72.

Ljaščak, Vanda: *Meždu smirenijem i buntom. Pervye ženščiny v literaturnoj žizni Rossii*. In: *Russland aus der Feder seiner Frauen. Zum feministischen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums*. Hg. von Frank Göpfert. München 1992 (= *Slavistische Beiträge*; 297), S. 121-127.

Ljungquist, Kent: *Sublimity*. In: *Dictionary of Literary Themes and Motifs. L-Z*. Hg. von Jean-Charles Seigneuret. New York/Westport/London 1988, S. 1243-1254.

Loster-Schneider, Gudrun: „Lasst uns einen Nationalcharakter behaupten“. Einleitende Bemerkungen zum Thema ‚Nation und Geschlecht‘. In: *Geschlecht – Literatur – Geschichte II. Nation und Geschlecht*. Hg. von ders. St. Ingbert 2003 (= *Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft*; 29), S. 9-27.

Lotman, Juri: *Alexander Puschkin – Leben als Kunstwerk*. Leipzig 1989.

Lotman, Jurij M.: *Problema Vostoka i Zapada v tvorčestve pozdnego Lermontova*. In: *Lermontovskij sbornik*. Hg. von der Akademie der Wissenschaften der UdSSR / I. S. Čistova (otv. red.). L. 1985, S. 5-22.

Maaß, Ekkehard: Politische Lösung statt Fortsetzung des Krieges? In: Ost-West-Gegeninformationen 1 (2005), S. 52-55.

Majorova, O.E. / N.G. Ochotin: Gan Elena Andreevna. In: Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'. Tom 1: A-G. Hg. von P. A. Nikolaev. M. 1989, S. 519f.

Mangott, Gerhard: Die russländische Tragödie und die verlorene Generation. In: Ost-West-Gegeninformationen 1 (2005), S. 49-51.

Marsh, Cynthia: Lermontov and the Romantic Tradition: The Function of Landscape in *A Hero of Our Time*. In: The Slavonic and East European Review 66 (1988), Nr. 1, S. 35-46.

McCullough, Laura Jo: Evdokiia Rostopchina. In: Russian Women Writers. Volume 1. Hg. von Christine D. Tomei. New York/London 1999, S. 89-120.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Dritte, aktual. u. erw. Auflage. Stuttgart/Weimar 2004.

Mit offenen Karten: Tschetschenien – Warum? (2) [Sendung auf *Arte* vom 19.05.2004]; Text zur Sendung: <http://www.arte.tv/de/PHOTO_20GALERIE/184466,CmC=531846,CmPage=184466,CmPart=com.artetv.www,CmStyle=184474,chgPicture=true,pictureId x=10.html> [Stand: 28.01.2007].

Mitrofanova, Anastasija: Rossija i russkie: novaja gendernaja mifologija. In: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20), S. 435-455.

Moskvina, Tat'jana: Pro Ivana i Džona. In: Iskusstvo kino 7 (2002), S. 21-25.

Nationalismus. Dokumente zur Geschichte und Gegenwart eines Phänomens. Hg. von Peter Alter. München 1994.

Olejnikov, D. I.: Bol'shaja Kavkazskaja vojna. In: Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek. Sbornik statej. Otv. red. i sost. V. M. Bezotosnyj. M. 2004 [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im *Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej* (Moskau, 12.11.2004-20.01.2005)], S. 48-65.

Ottovordemgentschenfelde, Natalia: Jurodstvo: eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des *Narren in Christo*. Jurodivyj in der postmodernen russischen Kunst. Frankfurt a.M. u.a. 2004 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe XVIII, Vergleichende Literaturwissenschaft; 111). Zugl.: Phil. Diss. Bielefeld 2003.

Pelz, Annegret: Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften. Köln/Weimar/Wien 1993 (= Literatur – Kultur – Geschlecht; 2).

Petrone, Karen: Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures. In: *Russian Masculinities in History and Culture*. Hg. von Barbara Evans Clements / Rebecca Friedman / Dan Healey. Basingstoke/New York 2002, S. 172-193.

Politkovskaja, Anna: Tschetschenien. Die Wahrheit über den Krieg. Aus dem Russ. von Ulrike Zemme. Köln 2003 [Vtoraja čečenskaja. M. 2002].

Proskurjakov, Aleksandr: Tschetschenien: Krieg ohne Ende? Strategien des asymmetrischen Kampfs. In: *Osteuropa* 4 (2003), S. 452-463.

Quiring, Manfred: Pulverfass Kaukasus. Konflikte am Rande des russischen Imperiums. Bonn 2009.

Ram, Harsha: Russian Poetry and the Imperial Sublime. In: *Russian Subjects. Empire, Nation, and the Culture of the Golden Age*. Hg. von Monika Greenleaf / Stephen Moeller-Sally. Evanston/Illinois 1998, S. 21-49.

Ram, Charša: Kavkazskie plenniki: Kul'turnye mify i medial'nye reprezentacii v čečenskom konflikte. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 34 (1998[a]), Nr. 6, S. 78-108.

Raymond, Petra: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit. Tübingen 1993 (= *Studien zur deutschen Literatur*; 123).

Rieber, Alfred J.: Russian Imperialism: Popular, Emblematic, Ambiguous. In: *The Russian Review* 53 (July 1994), Nr. 3, S. 331-335.

Rjabov, Oleg: Obraz vruga v gendernom diskurse rossijskoj propagandy perioda Pervoj mirovoj vojny. In: *Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= *Identitäten und Alteritäten*; 20), S. 263-272.

Roach Pierson, Ruth: Nations: Gendered, Racialized, Crossed with Empire. In: *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*. Hg. von Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall. Oxford/New York 2000, S. 41-61.

Rohde-Dachser, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin u.a. 1992.

Rosenholm, Arja: Gendering Awakening. Femininity and the Russian Woman Question of the 1860s. Helsinki 1999.

Russia's Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917. Hg. von Daniel R. Brower / Edward J. Lazzerini. Bloomington/Indianapolis 1997.

Russkaja filosofija: Slovar'. Hg. von M. A. Maslin. M. 1995.

Russkaja literatura i Kavkaz. Hg. von V. M. Tamachin (otv. red.) u.a. Stavropol' 1974.

Sahni, Kalpana: *Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia*. Bangkok 1997 (= The Institute for Comparative Research in Human Culture; Serie B, XCIV).

Said, Edward W.: *Orientalismus*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981 [*Orientalism*. London u.a. 1978].

Sandler, Stephanie: *Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile*. Stanford 1989.

Sarkisova, Oksana: Skaži mne, kto tvoj vrug... Čečenskaja vojna v rossijskom kino. In: *Neprikosnovennyj zapas* 6/26 (2002), S. 94-101.

Savkina, Irina: *Provincialki russkoj literatury (ženskaja proza 30 – 40-ch godov XIX veka)*. Wilhelmshorst 1998 (= *FrauenLiteraturGeschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur*; 8).

Schößler, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Unter Mitarbeit von Christine Bähr. Tübingen/Basel 2006.

Scotto, Peter: *Prisoners of the Caucasus: Ideologies of Imperialism in Lermontov's "Bela"*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 107 (1992), Nr. 1, S. 246-260.

Shapovalov, Veronica: *Elena Gan (Hahn)*. In: *Russian Women Writers. Vol. 1*. Hg. von Christine D. Tomei. New York/London 1999, S. 71-87.

Sidorko, Clemens P.: *Die Eroberung Tschetscheniens und Dagestans als Fallbeispiel kolonialer Expansion des Zarenreiches im 19. Jahrhundert*. In: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 47 (1999), H. 4, S. 505-511.

Siebert, Jens: *Angriff auf die Pressefreiheit*. In: *Der Krieg im Schatten. Rußland und Tschetschenien*. Hg. von Florian Hassel. Frankfurt a.M. 2003, S. 153-172.

Sirivlja, Natal'ja: *Vojna i mif*.
<http://www.istrodina.com/rodina_articul.php3?id=143&n=7> [Stand: 10.03.2004].

Sitkovskij, Gleb: *Tridcat' šest' s polovinoj*. In: *Iskusstvo kino* 2 (2003), S. 33-36.

Sobolev, Boris: *Šturm budet stoit' dorogo... Kavkazskaja vojna XIX veka v licach*. M. 2001.

Stanzel, Franz Karl: *Das Nationalitätenschema in der Literatur und seine Entstehung zu Beginn der Neuzeit*. In: *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Hg. von Günther Blaicher. Tübingen 1987, S. 84-96.

Stephan, Inge: *Gender, Geschlecht und Theorie*. In: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Hg. von Christina von Braun / Ders. Stuttgart/Weimar 2000, S. 58-96.

Stišova, Elena: Tranzit: Visbaden – Pittsburg – Kavkaz. In: *Iskusstvo kino* 1 (2002), S. 90-101.

Stökl, Günther: *Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 5., erweiterte Auflage. Stuttgart 1990 (= Kröners Taschenausgabe; 244).

Suškov, Sergej: Biografičeskij očerk. In: *Sočinenija grafini E. P. Rostopčinoj s eja portretom*. Tom pervyj. Stichi. SPb. 1890, S. III-XLVIII.

Svirin, N.: Russkaja kolonial'naja literatura. In: *Literaturnyj kritik: ežemesjačnyj žurnal literaturnoj teorii, kritiki i istorii literatury* 9 (1934), S. 51-79.

Tacke, Charlotte: *Geschlecht und Nation*. In: *Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918*. Hg. von Sophia Kemlein. Osnabrück 2000 (= Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau; 4), S. 15-32.

Todorova, Maria: Does Russian Orientalism Have a Russian Soul? A Contribution to the Debate between Nathaniel Knight and Adeeb Khalid. In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 1 (Fall 2000), Nr. 4, S. 717-727.

Tomaševskij, B.: *Puškin*. Tom vtoroj: Jug, Michajlovskoe. Izd. vtoroe. M. 1990.

Tomaševskij, B.: *Puškin*. Kniga pervaja (1813-1824). M./L. 1956.

Uerlings, Herbert: *Das Subjekt und die Anderen. Zur Analyse sexueller und kultureller Differenz*. In: *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. von dems. / Karl Hölz / Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Berlin 2001 (= Studienreihe Romania; 16), S. 19-53.

Vater Rhein und Mutter Wolga. *Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20).

Vel'tman, S.: *Vostok v chudožestvennoj literature*. M./L. 1928.

Vickery, Walter N.: *M. Iu. Lermontov: His Life and Work*. München 2001 (= Slavistische Beiträge; 409).

Vinogradov, Boris Stepanovič: *Kavkaz v russkoj literature 30-ch godov XIX veka (Očerki)*. Groznyj 1966.

Vogel, Elisabeth: „Die Frauen erleuchteten Russland“: Zur Wechselwirkung der Kategorien Gender und Nation in Erzählungen Nikolaj M. Karamzins (1766-1826) und Anna P. Buninas (1774-1829). Phil. Diss. Freiburg 2004. URN: <urn:nbn:de:bsz:25-opus-17120>, URL: <<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1712/>> [Stand: 09.02.2007].

Weigel, Sigrid: *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*. In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*.

Mit Beiträgen von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Hamburg/Berlin 1988 (= Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 6), S. 83-137.

Weigel, Sigrid: Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘. Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a.M. 1987, S. 171-199.

Wenk, Silke: Gendered Representations of the Nation's Past and Future. In: Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century. Hg. von Ida Blom / Karen Hagemann / Catherine Hall. Oxford/New York 2000, S. 63-77.

Wolff, Larry: Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort. In: Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 11: Europa und die Grenzen im Kopf. Hg. von Karl Kaser / Dagmar Gramshammer-Hohl / Robert Pichler. Klagenfurt u.a. 2003, S. 21-34.

Yuval-Davies, Nira: Gender & Nation. London 1997.

Zaremba, Michael: Johann Gottfried Herders humanitäres Nations- und Volksverständnis. Ein Beitrag zur politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1985.

Zdravomyslova, Ol'ga: Die „russische Idee“ und der Gegensatz von Weiblichkeit und Männlichkeit im nationalen Selbstbild Russlands. In: Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918. Hg. von Sophia Kemlein. Osnabrück 2000 (= Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau; 4), S. 35-47.

Zelinsky, Bodo: Russische Romantik. Köln/Wien 1975.

Zimbajew, Nikolaj I.: Zur Entwicklung des russischen Nationalbewußtseins vom Aufstand der Dekabristen bis zur Bauernbefreiung. In: Die Russen. Ihr Nationalbewusstsein in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Andreas Kappeler. Köln 1990 (= Nationalitäten- und Regionalprobleme in Osteuropa; 5), S. 37-54.

Žirmunskij, V. M.: Bajron i Puškin. Puškin i zapadnye literatury. L. 1978.

Zvereva, Galina: *Vojna v Čečne i rossijskaja nacija*: gendernoe izmerenie „voenizirovannoj“ massovoj kul'tury. In: Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland. Hg. von Elisabeth Cheauré / Regine Nohejl / Antonia Napp. Würzburg 2005 (= Identitäten und Alteritäten; 20), S. 351-372.

Zvereva, Galina: «Rabota dlja mužčin»? Čečenskaja vojna v massovom kino Rossii. In: Neprikosnovennyj zapas 6/26 (2002), S. 102-109.

Zvereva, Ju. I.: Narody Severnogo Kavkaza. In: Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek. Sbornik statej. Otv. red. i sost. V. M. Bezotosnyj. Moskva 2004 [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im *Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej* (Moskau, 12.11.2004-20.01.2005)], S. 8-27.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen eines Promotionsstipendiums der Landesgraduier-
tenförderung Baden-Württemberg entstanden. Außer dieser finanziellen Förderung – für
die ich mich an dieser Stelle bedanken möchte – habe ich während der Arbeit an meiner
Dissertation von vielen Seiten große Unterstützung erhalten.

Professorin Elisabeth Cheauré, die meine Dissertation betreut hat, danke ich für die stete
Unterstützung und die geduldige Begleitung der Arbeit, für ihre Kritik und die zahl-
reichen Anregungen.

Dem Promotionskolleg Ost-West der Ruhr-Universität Bochum danke ich für den fach-
lichen Austausch und die Finanzierung von Rechercheaufenthalten in Russland.

Professorin Evgenija Stroganova, Elena Trofimova und Professorin Galina Zvereva dan-
ke ich für den fachlichen Rat während meiner Forschungsaufenthalte in Russland.

Dr. Elisabeth Vogel, die mich und meine Arbeit fortwährend unterstützt hat, danke ich
für die zahlreichen konstruktiven und ermutigenden Gespräche über inhaltliche und me-
thodische Fragen. Diesen Gesprächen hat die vorliegende Arbeit viel zu verdanken.

Cynthia Flohr, Marc Giacomelli, Aksana Huber, Elina Maier, Dr. Regine Nohejl, Kerstin
Pietzonka, Dr. Christiane Pfanz-Sponagel und Dr. Bernd Spitzmüller danke ich für die
Durchsicht des Manuskripts und die vielen hilfreichen Anmerkungen.

Bernd Spitzmüller und Elisabeth Vogel, die mich auf persönlicher Ebene begleitet und
ermutigt haben, sei diese Arbeit gewidmet.