



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Pavlovets, Mikhail: Die Leere des Politischen: Null-Texte zwischen Performance und Demonstration. In: IZfK 10 (2023). 237-251.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-5ee2-86f4

Mikhail Pavlovets

Die Leere des Politischen: Null-Texte zwischen Performance und Demonstration¹

The Political Void: 'Zero Text' at the Intersection of Performance and Demonstration

This article defines the 'zero text' as a text that is completely absent(ed) and is replaced by its own paratext. Such a text is a pure statement, the content of which is constituted by its context, presentation, and authorship (or performance), as well as the form of the 'zero text' itself. The political potential of the 'zero text' under an authoritarian regime becomes apparent, for instance, in the famous joke about Rabinovich handing out blank pamphlets in Red Square, but it can also be seen in the literalization of folkloric motifs in a number of protest demonstrations in post-Soviet Russia. The origin of these demonstrations can be traced to 'zero texts' used in the poetic avant-garde ("Poem of the End" by Vasilisk Gnedov, for example) and in neo- or post-avant-garde practices from the second half of the 20th century – in particular, those associated with names like Alexander Kondratov and Dmitriy A. Prigov, whose work actualized the political semantics of the 'missing text.'

Keywords: Alexander Kondratov, Avant-garde, Political Poetry, Dmitriy Prigov, Zero Text

¹ Ich danke Prof. Dr. Brigitte Obermayr, Prof. Dr. Henrieke Stahl und Dr. Emilia Tkatschenko für die wertvolle Beratung und Unterstützung bei der Übersetzung dieser Arbeit.

1. Leere Flugblätter und unsichtbare Plakate als eine neue Form des politischen Protests

Am 8. April 2016 löste die Polizei in Moskau eine tags zuvor gestartete Protestaktion zur Unterstützung der sog. „Bolotnaja-Gefangenen“² auf. Dabei wurden sechs Demonstranten festgenommen, weil sie auf dem Manege-Platz unsichtbare Plakate in den Händen „gehalten“ hatten. In einem Bericht des israelischen Fernsehsenders 9TV hieß es dazu, dass einer der Protestteilnehmer, Mark Gal’perin, das Geschehen wie folgt kommentierte:

Das ist doch das Remake einer sowjetischen Anekdote: Rabinovič verteilte Flugblätter im Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz. Die Flugblätter enthielten keinen Text und als die verblüfften KGB-Mitarbeiter an Rabinovič herantraten und ihn fragten, warum er leere Flyer verteile, antwortete Rabinovič: ‚Wozu etwas schreiben? Es ist auch so alles klar‘.³

Gal’perin ergänzte, dass er mit eigenen Augen einen Polizeibericht gesehen hätte, in dem stand: „stellte mit seinen Händen ein Plakat dar“. „Das unsichtbare Plakat ist das gefährlichste, denn auf ihm kann alles Mögliche geschrieben werden!“, bemerkte Gal’perin weiter.⁴

Bald wurden solche Kundgebungen auch in anderen Ländern des postsowjetischen Raums organisiert: Am 1. Mai 2017 wurden im belarussischen Baranavitichy sechs Aktivisten an unterschiedlichen Orten wegen leeren Papierblättern in den Händen festgenommen.⁵

Ein ähnlicher Fall wiederholte sich wenig später am 6. Mai 2019 in einem weiteren postsowjetischen Staat, wie die Zeitung „Ural’skaja Nedelja“ mitteilte:

Aslan Sagutdinov, aus der kasachischen Stadt Oral, führte ein Experiment durch: Mit einem leeren Plakat demonstrierte er auf dem Abaj-Platz, um darauf aufmerksam zu machen, dass in Kasachstan die Rechte und die Freiheit der Bürger nicht gewahrt werden. Polizisten nahmen Aslan Sagutdinov fünf Minuten nach Beginn seiner Aktion fest.⁶

Laut Aslan haben die Polizisten etwa eine halbe Stunde darum ersucht, er möge etwas auf das Plakat schreiben, „um ein amtliches Protokoll zu erstellen. Ich lehnte ab. Sie nahmen mir einen Begründungsbericht ab und ich wurde nach Hause entlassen“,⁷ so der Aktivist.

² Bei den „Bolotnaja-Gefangenen“ handelt es sich um inhaftierte Teilnehmer der Demonstration „March of Millions“, die am 6. Mai 2012 auf der Strecke vom Stadtteil Jakimanka zum Bolotnaja-Platz in Moskau stattfand und von der Polizei brutal aufgelöst wurde. Vgl. dazu Gabowitsch (2015); Burkhardt / Dollbaum (2018).

³ o. V. (2016: o. S.; Übersetzung: M.P.).

⁴ Ebd., Übersetzung: M.P.

⁵ Vgl. o. V. (2017: o. S.).

⁶ Vorob’ev (2019: o. S.; Übersetzung: M.P.).

⁷ Ebd., Übersetzung: M.P.

In Nursultan wurde am 9. Mai 2019 Žanbot Alžanova verhaftet: Einige Tage zuvor hatte die junge Frau auf ihrem Facebook-Account ein Foto gepostet, auf dem sie ein imaginäres Plakat hielt. Die Aktivistin berichtete anschließend, dass drei unbekannte Personen sie daraufhin aus dem Bus gezerrt, mit Gewalt in ein Auto gesetzt und auf ein Polizeirevier gebracht hätten, wo sie befragt wurde. In einem Post schreibt Alžanova: „Ich wurde über meine zivilgesellschaftlichen Ansichten befragt und darüber, welche sozialen Probleme mich genau beunruhigen würden.“⁸ Nach dem Verhör, das ca. sieben Stunden dauerte, wurde die junge Frau aus dem Polizeigewahrsam entlassen.

All diese Ereignisse verweisen tatsächlich auf einen der beliebtesten politischen Witze in der UdSSR, der auf der Website „anekdot.ru“ unter der Nummer 637671 zugänglich ist:

Ein Mann verteilt leere Flugblätter auf dem Roten Platz. Ein Bulle sieht's und läuft zum Vorgesetzten:

– Genosse Major, was mach'n wir jetzt, hu?

Beide gehen hin, um sich den Typen vorzunehmen. Heben ein Flugblatt auf: aber da steht nix.

– Kollege, was wirfst denn du leere Blätter rum?!?

– Was soll man denn was schreiben, ist auch so alles klar!!!⁹

Wie bei einem folkloristischen Text üblich, zeichnet sich dieser Witz erstens durch Anonymität aus (er stammt also immer vom Erzähler und nicht vom Verfasser), zweitens durch Variabilität (es ist gleichermaßen ein Witz über Rabinovič wie über einen einfachen Mann oder einen Dissidenten, der Flyer auswirft oder verteilt) und drittens durch seinen diskursiven Gebrauch als alltäglichen Fall oder Parabel. Die Rabinovič-Anekdote wird oft erzählt, um die Absurdität offizieller Maßnahmen zu veranschaulichen, die sogar wortlose Gesten bestrafen können. So zieht der Politologe Stanislav Belkovskij diesen Witz als ein Gleichnis heran, um zu zeigen, dass einige Situationen keine Worte benötigen, um verstanden zu werden.¹⁰

Was hat diese Anekdote nun mit den Ereignissen gemeinsam, die hier zuvor rekapituliert wurden? Diese Proteste fanden nicht einfach auf der Straße statt, sondern auf zentralen Stadtplätzen: in Moskau auf dem Roten Platz oder in der Nähe davon, auf dem zentralen Platz von Baranavitchy, auf dem Abaj-Platz in Oral etc. Dies sind öffentliche und vielbesuchte Orte, auch von Touristen – einheimischen wie ausländischen. Es handelt sich also um in besonderem Maße ideologisch und politisch gekennzeichnete Orte.

Die Wahl des Moskauer Roten Platzes als Ort der oben genannten Protestaktion ist auch aus einem anderen Grund kein Zufall: Die Vorlage dafür, in Mos-

⁸ Alžanova (2019: o. S.; Übersetzung: M.P.). Der Facebook-Beitrag ist nicht mehr verfügbar. Ein Online-Artikel über die Plakataktionen, der auch Alžanovas Folgepost zitiert, findet sich hier: o. V. (2019: o. S.).

⁹ o. V. (o. J.: o. S.; Übersetzung: M.P.).

¹⁰ Belkovskij (2015).

kau vor dem Kreml zu demonstrieren, lieferte die Kundgebung der sog. „Sieben Mutigen“, einer Gruppe von eigentlich acht sowjetischen Dissidenten, die auf dem Roten Platz gegen den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei in der Nacht vom 20. auf den 21. August 1968 protestiert hatten. Der Protest fand sitzend am Baudenkmal „Lobnoe mesto“ („Schädelstätte“) statt, auf dem im Mittelalter staatliche Dekrete verkündet und Hinrichtungen verübt wurden. Um genau zwölf Uhr mittags hissten dort die acht Demonstranten die Banner mit den Losungen „Lang lebe eine freie und unabhängige Tschechoslowakei!“, „Für eure und unsere Freiheit“, „Hände weg von der ČSSR“ u.a.¹¹

Der Prager Frühling im Jahr 1968 wurde mit seinen ästhetisierten Formen des politischen Protests ohne Zweifel nicht nur zu einem Impuls der Menschenrechtsbewegung, sondern weckte auch das Interesse am Umgang der Dichter mit politischen Sinngehalten. Sowohl unzensurierte Autoren wie Aleksandr Galič mit „Die Ballade der sauberen Finger“ («Баллада о чистых руках») oder Vsevolod Nekrasov mit „Jan Palach“ («Ян Палах») als auch legale sowjetische Dichter wie Aleksandr Tvardovskij mit „Was werden wir mit dir machen, mein Eid...“ («Что делать нам с тобой, моя присяга...») oder Evgenij Evtušenko mit „Panzer fahren durch Prag“ («Танки идут по Праге...») reagierten in ihren Gedichten auf die Ereignisse in Prag. Nicht nur die Folklore wandte sich dabei den sog. ‚Null-Texten‘ zu, sondern insbesondere auch die unzensurierte Dichtung, die das politische Potenzial des wortlosen Protests ausnutzte.

Nicht nur der bekannte Rabinovič-Witz, sondern auch die kreative Umsetzung dieser folkloristischen Tradition in einer Reihe von Protestaktionen im postsowjetischen Russland zeigen also, dass ‚Null-Texte‘ unter den Bedingungen eines autoritären Regimes ein politisches Potenzial entfalten. Der Ursprung dieser Aktionen lässt sich, wie im Folgenden näher beleuchtet werden soll, auf ‚Null-Texte‘ zurückführen, die in der poetischen Avantgarde (zum Beispiel im „Poem des Endes“ von Vasilisk Gnedov) und in der Neo- oder Post-Avantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendet wurden, insbesondere in Werken von Aleksandr Kondratov und Dmitrij A. Prigov, die die politische Semantik des ‚abwesenden Texts‘ aktualisierten.

2. Der ‚Null-Text‘: Zur Geschichte eines Konzepts

Der ‚Null-Text‘ ist ein vollständig abwesender Text, der durch seinen eigenen Paratext substituiert wird. Dabei stellt er für sich genommen einen Akt der rein averbalen Äußerung dar, deren Inhalt sich erstens aus seinem Kontext, vor allem dem Kontext seiner Präsentation, zweitens aus der Gestalt des Autors / des Präsentie-

¹¹ Lehman (2018: o. S.).

renden, der den Text benennt, sowie drittens aus einer Art ‚Rahmen-Text‘, der die Grenzen des ‚Null-Textes‘ festlegt, konstituiert.¹²

Den ersten ‚Null-Text‘ in der russischen Dichtung stellt das Opus „Poem des Endes“ (1913) von Vasilisk Gnedov dar, einem Ego-Futuristen. In dieses mündet nämlich die konsequent durchgeführte Reduktion der poetischen Form der vorherigen vierzehn Gedichte des Buchs „Der Tod der Kunst“¹³ – ausgehend vom einzeiligen Gedicht „STONGA“ bis zum vierzehnten Gedicht „Ju“, das aus nur einem Buchstaben («Ю») besteht. Der fünfzehnte Text, „Poem des Endes“, verkörpert schließlich eine vollständige Abwesenheit der verbalen Form des eigentlichen Gedichts: Es besteht lediglich aus einem Titel auf der Position der Gedichtüberschrift, die zusammen mit dem Druckereilogo und anderen technischen Angaben auf der letzten Seite des Buches platziert ist. Dies widerlegt die gängige Ansicht, dass das „Poem des Endes“ einfach ein leeres Blatt Papier sei.¹⁴

Der Avantgardedichter und Literaturwissenschaftler Serge Segay (Сергей Сигей) stellt ebenfalls fest, dass es sich bei dem Gedicht um ein „betitelttes Blatt Papier“ handle, wodurch es aus der Begrenzung des rein Literarischen heraustritt und in Bereiche der visuellen und sogar der materiellen Kunst-Objekte vordringt, die also eher in den Sphären der Malerei, der Installation oder des Künstlerbuches verortet werden können.¹⁵ Auch spricht Serge Segay vom „Poem des Endes“ als einem Beispiel der „Gesten-Dichtung“ – präziser wäre „der performativen Dichtung“ –, indem er auf die Form der öffentlichen Aufführungen des Opus durch den Autor selbst hinweist. Damit ist die Grenze des Textrahmens nicht mehr der Rand seiner Titelei, sondern der Beginn und das Ende der Geste, die einerseits von der Ankündigung in der Überschrift „Poem des Endes“ und andererseits durch das abschließende Wort «Всё» („Ende / Das ist alles“) eingerahmt wird. Was den Akt der Präsentation betrifft, so wird er dadurch möglich, dass der Text auf der Bühne vor Zuschauern im Kontext mit anderen Werken des Autors oder der Werke anderer Autoren ‚gelesen‘ wird.

Um die ästhetische Geste in eine politische zu verwandeln, mussten die Darsteller des „wortlosen Protests“ mit „unsichtbaren Plakaten“ also lediglich den Ort der Präsentation ihrer ‚Null-Texte‘ ändern: Sie mussten das Auditorium durch einen politisch markierten Ort ersetzen. Die Geste der Präsentation eines Plakats oder Flugblatts – sogar dann, wenn sie keinen geschriebenen Text enthalten oder selbst gänzlich fehlen – wird so mit einer politischen Semantik aufgeladen. Diese Geste wird umgehend als eine Form des Protests wahrgenommen, was zu Repressionen seitens der Strafverfolgungsbehörden führt.

¹² Ausführlicher dazu siehe: Pavlovets (2015); Orlitskij (2020: 566-573).

¹³ Gnedov (1913).

¹⁴ Vgl. dazu ausführlich Pavlovets (2009: o. S.).

¹⁵ Gnedov (1992: 192; Übersetzung: M.P.).

Darüber hinaus nehmen die Autoren der „unsichtbaren Plakate“ aber auch zwei mutige Änderungen vor, und zwar hinsichtlich des beliebten Witzes über die wortlosen Flugblätter: Zum einen veranstalten sie ihre Protesthandlung nicht auf dem Roten Platz selbst, sondern neben diesem, auf dem Manege-Platz (was den politischen Raum erweitert hat), zum anderen ersetzen sie die leeren Blätter durch gemimte Blätter, also durch die Pantomime des Hochhaltens von Plakaten, indem sie sogar das Trägermaterial des Textes ‚auf null‘ reduzieren.

Während also Gnedovs „Gesten-Dichtung“ dem Zuschauer lediglich anbietet, sich mit dem Ausdruck der eigenen Bewertung der Vorkommnisse zu begnügen, zerstört diese Art der politischen Demonstration die ohnehin nur konventionell bedingten Grenzen zwischen Publikum und Darsteller, so dass die Polizei (wie auch die applaudierende Menge) als Akteure der Inszenierung in diese mit einbezogen werden. Das Eingreifen der Polizei verstärkt nämlich die Protest-Semantik, also die ihrem Wesen nach politische Semantik des ‚Null-Texts‘, der bei der Kundgebung hochgehalten wird: Ohne die Festnahme der Demonstranten würde diese praktisch sinnlos werden.

Als Ursache für die Entstehung des ‚Null-Texts‘ in der Dichtung während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann das Interesse an einer extraliterarisch begründeten Abwesenheit eines Werkes angenommen werden, das jedoch mit einer Überschrift angekündigt ‚vorgefunden‘ werden kann – sei es, weil es letztlich doch nicht zu seiner Entstehung gekommen ist, oder aber, weil es im Nachhinein zerstört wurde.

3. Aleksandr Kondratov: Der ‚Null-Text‘ als Vertreter zerstörter oder nicht geschaffener Klassiker?

Aleksandr Kondratov (1937–1993) war nicht nur als Universalgelehrter (u.a. Dichter, Schriftsteller, Journalist, Übersetzer, Versforscher, Altertumswissenschaftler, Popularisierer der (Natur-)Wissenschaft, Yogi) bekannt, sondern auch als Vertreter der sogenannten „philologischen Schule“ der unzensierten Poesie in Leningrad. Dort trat er als neofuturistischer Dichter hervor, der sich das utopische Ziel setzte im Alleingang Avantgarde-Projekte zu realisieren und in seiner Arbeit alle ihm zur Verfügung stehenden avantgardistisch-künstlerische Techniken zu erproben. In seinen Arbeiten kann man ein ganzes Paradigma von Leer- und Null-Texten finden, die teils strukturell (aufgrund ihrer „kreativen Zerstörung“), teils ideologisch (z.B. dem buddhistischen Konzept von „Shunyata“ folgend)¹⁶ motiviert sind. Kondratov präsentiert eine Reihe solcher Texte in seinem auf die 1980er Jahre datierten Buch «История русской литературы» („Geschichte der russischen Literatur“). Es enthält Texte, die verschiedenen Autoren gewidmet

¹⁶ Im Gegensatz zu Null-Texten bedeuten Leer-Texte nicht das Fehlen von Text, sondern dessen Ersetzung durch leere Zeilen oder Äquivalente von Wortzeichen (z.B. Punktreihen). Zu Kondratovs Unterscheidung zwischen Leer- und Null-Texten vgl. Pavlovets (2015).

sind und die sich mit ‚Null-Texten‘ in Form von beschreibenden Überschriften mit Angaben zu deren Abwesenheit abwechseln, wobei mehrere solcher Texte pro Seite, getrennt von einer Leerzeile, platziert sein können. Größtenteils handelt es sich dabei um Werke, die von ihren Autoren letztlich nicht verfasst werden konnten, weil diese früh bzw. vor der Fertigstellung ihrer Werke verstarben, tödlich verunglückten oder ihre Ideen nicht wie geplant verwirklichen konnten. So z.B. im Falle der „Ungeschriebenen Gedichte des früh verstorbenen Del’vig“¹⁷, der „Ungeschriebenen Gedichte des erschossenen Gumilev“¹⁸, der „Unrealisierten Ideen des Oleša“¹⁹ usw.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Kondratov zwei „Klassikern der sowjetischen Literatur“: Maksim Gor’kij (genauer: dem, laut einer berühmten Anekdote, von ihm nicht verfassten Roman „Vater“²⁰ sowie dem unvollendeten Roman „Das Leben des Klim Samgin“²¹) und Vladimir Majakovskij (erwähnt werden seine Poeme „Schlecht“²² und das „Poem über den Fünfjahresplan“²³ sowie „Majakovskij nach 1930“²⁴ und der „Nicht realisierte Majakovskij“²⁵). Eine separate Gruppe besteht aus Texten, die zusammen mit dem Nachlass ihrer Autoren zerstört wurden oder verschwanden, so z.B. der „Unveröffentlichte und unbekannte Chlebnikov“²⁶.

Daher wurden die meisten von Kondratov erwähnten Texte aus politischen Gründen nicht geschrieben oder zerstört – sei es aufgrund von Zensur, der Ausübung totalitärer Macht durch repressive Organe oder dem vorzeitigen Tod des Autors. Diese Texte existieren in der russischen Literatur nur in Form von „Lücken“, „Hohlräumen“, „Aposiopesen“, bestenfalls in Form ihrer Titel oder Entwürfe, und sind ein wortloser Vorwurf an die Politik der Behörden Russlands und der UdSSR im 19. und 20. Jahrhundert.

¹⁷ Kondratov (2015: 277): „Die ungeschriebenen Gedichte des früh verstorbenen Del’vig“ («НЕНАПИСАННЫЕ СТИХИ РАНО УМЕРШЕГО ДЕЛЬВИГА»).

¹⁸ Ders., 341: „Die ungeschriebenen Gedichte des erschossenen Gumilev“ («НЕНАПИСАННЫЕ СТИХИ РАССТРЕЛЯННОГО ГУМИЛЕВА»).

¹⁹ Ders., 346: „Die unrealisiert gebliebenen Ideen des Oleša“ («НЕИСПОЛНЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ОЛЕШИ»).

²⁰ Ders., 324: „Vater“ («ОТЕЦ»).

²¹ Ders., 326: „Das Leben des Klim Samgin“ («ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»).

²² Ders., 341: „Majakovskij. Das Poem ‚Schlecht‘“ («МАЯКОВСКИЙ. ПОЭМА „ПЛОХО“»).

²³ Ebd. „Majakovskij. Das Poem über den Fünfjahresplan“ («МАЯКОВСКИЙ. ПОЭМА О ПЯТИЛЕТКЕ»).

²⁴ Ders., 358: „Majakovskij nach 1930“ («МАЯКОВСКИЙ ПОСЛЕ 1930 ГОДА»).

²⁵ Ders., 359: „Der nicht realisierte Majakovskij“ («НЕСОСТОЯВШИЙСЯ МАЯКОВСКИЙ»).

²⁶ Ders., 338: „Der unveröffentlichte und unbekannte Chlebnikov“ («НЕИЗДААННЫЙ И НЕВЕДОМЫЙ ХЛЕБНИКОВ»).

4. Dmitrij Prigov: „Dieser Text existiert nicht mehr“

Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die Fußnoten im Falle von Dmitrij Prigovs ‚Null-Texten‘: So geben sie z.B. zu den Überschriften im dreiteiligen Zyklus ‚Drei Schlachten‘ (hier zur Überschrift des dritten Teils: ‚3. Die Schlacht bei Stalingrad‘²⁷) sowie des vierten und fünften Opus des Zyklus ‚Das Sprechen‘²⁸ an: ‚[Dieser Text existiert nicht mehr]‘ («[Текст уже не существует]»).²⁹ Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007) gilt als einer der größten Vertreter des Moskauer Konzeptualismus. In Prigovs kreativen Praktiken nehmen „leere“ Texte, Leinwandbilder, Fotografien und Handlungen einen wichtigen Platz ein. „Leere“ hat im Konzeptualismus normalerweise eine andere Funktion als bei (neo-)avantgardistischen Künstlern wie Aleksandr Kondratov oder „Trans-Poeten“ wie Serge Segay und Ry Nikonova, die ihr eigenes Konzept des künstlerischen „Vakuums“ entwickelten. Kondratovs, Segays und Nikonovas „Leere“ ist keine unmittelbare Folge der avantgardistischen Zerstörung der Kunstform bis zu ihrer „Aufhebung“ bzw. „Nullstellung“, sondern eine Methode, die die Aufmerksamkeit des Empfängers vom Objekt der Wahrnehmung auf den Akt der Wahrnehmung selbst lenkt und somit auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit oder Unmöglichkeit.³⁰

Brigitte Obermayr, die Herausgeberin der hier zitierten Prigov-Ausgabe, erklärte in einer privaten E-Mail vom 27. September 2019:

In meinem ‚Archiv‘, d.h. in den Druckvorlagen des zweiten Bandes, befinden sich zwei Blätter zum Band ‚Tri bitvy‘: Auf dem ersten Blatt befindet sich der Titel ‚Drei Schlachten‘ und dann der Text ‚I. Kulikowo Feld.‘ Der Text ‚2. Borodino‘ auf dem zweiten Blatt. Mit Blick auf den Titel fragte ich damals D.A. [Prigov], der, besonders zu Beginn des Projekts ‚Sobranie Stichov‘, dessen Fortgang immer wieder begleitete, was denn nun mit der ‚dritten Schlacht‘ sei. Und seine Antwort war ungefähr so: ‚Diesen Text gibt es nicht mehr, es gab so ein Gedicht mit dem Namen ‚Schlacht von Stalingrad.‘ Und so habe ich nach den formalen Grundsätzen der ‚Sobranie Stichov‘ auf das Vorhandensein eines dritten Textes verwiesen: Im Inhaltsverzeichnis ist der Titel ‚Stalingradsckaja Bitva‘ in eckigen Klammern angeführt, was immer im Fall von Rekonstruktionen passiert. Außerdem fehlt in diesem Fall der Hinweis darauf, dass der Text oder ein Teil des Textes als Faksimile reproduziert ist, was in der Ausgabe mit <ФС> (Faksimile) gekennzeichnet ist (siehe S. XIII, Band 2). Somit ist also deutlich gemacht, dass dieser ‚Text‘, von dem in diesem Fall nur der vom Autor genannte Titel geblieben ist, vom Verlag reproduziert wurde.

²⁷ Prigov (1997: 249): ‚3. (Die Schlacht bei Stalingrad)‘ («3.(Сталинградская битва)»).

²⁸ Ders., 271-272: ‚Das Sprechen‘ («Глаголения»).

²⁹ In der Ausgabe von 2016 berichtet eine Fußnote von der Schlacht von Stalingrad (‚3. [Schlacht bei Stalingrad]‘ [«3. (Сталинградская битва)»]): «Текст отсутствует» („Der Text fehlt“). (Prigov 2016: 512). Der Zyklus ‚Ausführlichkeit‘ ist in dieser Ausgabe nicht enthalten.

³⁰ Über die Kategorie und das Motiv von „Leere“ von Dmitry Prigov vgl. Surodina (2002) und Lipovetskij (2017: 16-17, 29-30).

Prigovs Kommentar kann so verstanden werden, dass es den Text von der Schlacht bei Stalingrad gab, dieser aber aus irgendeinem Grund nicht mehr existierte. Vielleicht hat der Autor ihn verloren oder sogar zerstört, auf jeden Fall aber in einen ‚Null-Text‘ verwandelt, der lediglich aus einem Titel besteht. Die Titelangabe „Drei Schlachten“ verweist ja hinsichtlich der Struktur des Zyklus (Prigov selbst hat immer wieder von «сборник» [Band] gesprochen) auch auf einen dritten Text, und Prigov hatte keine Einwände gegen seine Veröffentlichung in genau dieser Form.

Der Grund für das Fehlen des Textes in diesem Fall ist, soweit man das beurteilen kann, nicht in der romantischen Problematik des „Unaussprechlichen“ zu suchen. Es ist also nicht als Demonstration einer referentiellen Ohnmacht der Sprache zu verstehen – im Sinne von Tjutčevs Aussage «МЫСЛЬ изреченная есть ложь» („Der ausgesprochene Gedanke ist eine Lüge“). Denn bei Prigov hat das „Unaussprechliche“ eine eindeutig politische Konnotation: So beschäftigt sich der Zyklus „Drei Schlachten“ mit den drei wichtigsten sakralisierten Ereignissen der russischen Militärgeschichte (Kulikowo, Borodino und Stalingrad). Diese drei Schlachten haben in der offiziellen Ideologie sowjetischer (wie auch postsowjetischer) Zeit einen konstitutiven Charakter für die gesamtrossische Staatlichkeit erlangt: Die symbolische Bedeutung der ersten beiden Schlachten ist, wie allgemein bekannt, weitaus größer als die militärische. Denn sie markieren jeweils einen Sieg (obwohl historisch der eigentliche Sieg erst später datiert wird) über Invasoren, die in das Heimatland eingefallen waren: das Moment der Kulmination und der Wende im Kampf gegen den Feind in einem Krieg, der als nationale Befreiung, als „Vaterländischer Krieg“ gedeutet wird. Im Falle der Kulikovo-Schlacht vereint er versprengte Fürstentümer, die durch alte Fehden und eine listige Horden-Politik getrennt waren, im Kampf gegen einen gemeinsamen Feind. Auf dem Schlachtfeld von Borodino kämpfen dann die gegnerischen Klassen der Adligen und der Bauern Seite an Seite. Der Sieg in Stalingrad schließlich markiert die endgültige Überwindung alles Trennenden und die Überlegenheit der Sowjetmacht über alle ihre Gegner – innerhalb wie außerhalb des Landes (die Wende im Krieg nimmt nicht nur äußeren, sondern auch inneren Feinden – Kollaborateuren und Gegner der Sowjetmacht – jegliche Hoffnung auf einen Sieg).

Dabei ist es kein Zufall, dass den beiden ersten Schlachten des Zyklus recht umfangreiche Texte gewidmet werden, während der Text zur dritten Schlacht vollständig fehlt. Der Grund dafür ist anscheinend der, dass die Schlacht von Stalingrad in der offiziellen Ideologie eng mit dem Problem der Legitimation der seinerzeit herrschenden Sowjetmacht verbunden ist und daher nicht als Gegenstand der konzeptuellen Reflexion dienen kann, ohne dass für den Autor die Gefahr der Repression besteht. Dies hat eben die Behauptung zur Folge, dass der Text verschwunden sei.

Zu betonen wäre, dass dabei nicht die Rede von einer sichtbaren Abwesenheit eines vorhandenen Textes ist, sondern von seiner Nicht-Existenz. Auf diese Weise bezieht sich dieses Opus nicht auf ein echtes historisches Ereignis, sondern auf

seinen ideologischen „Subtext“, der untrennbar mit der Volks-„Mythologie“ verbunden ist (wie im Grunde auch im Fall der übrigen Texte des Prigov-Zyklus). Die „Leere“ des nichtexistierenden ‚Null-Textes‘ verweist auf die Unmöglichkeit der Äußerung aus außerliterarischen Gründen. Kann möglicherweise der Rezipient jedoch dank des Paratextes (der Überschrift) sowie des Kontextes, also der beiden anderen ‚Nicht-Null‘-Texte im Drei-Schlachten-Minizyklus, die Bedeutung des ‚Null-Textes‘ rekonstruieren?

Im ersten Teil des Zyklus tritt der Sprecher in der Rolle eines Demiurgen auf, und nicht zufällig trägt der Text den Titel „Kulikowo Feld“:

Вот всех я по местам расставил
 Вот этих справа я поставил
 Вот этих слева я поставил
 Всех прочих на потом оставил
 Поляков на потом оставил
 Французов на потом оставил
 И немцев на потом оставил
 И сверху воронов поставил
 И прочих птиц сверху поставил
 А снизу поле предоставил
 Для битвы поле предоставил
 [...]

Nun habe ich alle aufgestellt
 Diese hier habe ich auf die rechte Seite gestellt
 Diese hier habe ich auf die linke Seite gestellt
 Die übrigen habe ich mir für später aufgehoben
 Die Polen habe ich für später aufgehoben
 Die Franzosen habe ich für später aufgehoben
 Und die Deutschen habe ich für später aufgehoben
 Und obenauf habe ich Raben abgestellt
 Und die übrigen Vögel obenauf abgestellt
 Sowie unten das Feld zur Verfügung gestellt
 Für die Schlacht das Feld zur Verfügung gestellt.³¹

Das Schlachtfeld wird als ein Spielfeld behandelt, auf dem eine höhere Macht Spielfiguren platziert und bestimmt, wer den Kampf gewinnen soll. Der Text macht dabei deutlich, dass die Sympathie des Demiurgen zunächst den „Russen“ gilt, dann den „Tataren“, die endgültige Entscheidung aber auf den nächsten Tag verschoben wird («А, впрочем, завтра будет видно» [„Obwohl, morgen wird’s sich zeigen“]). Die Allmacht des demiurgischen Sprechers besteht auch darin, dass er, sobald er einmal eine Entscheidung gefällt hat, diese jederzeit ändern kann (und der historische Kontext legt nahe, dass genau dies am Ende auch passieren wird).

Im zweiten Teil des Minizyklus, „Borodino“, entfaltet sich eine weitere sinn-generierende Metapher: Die Eroberung einer Stadt als sexueller Akt. Die meta-

³¹ Prigov (1997: 245): „Kulikowo Feld“ («КУЛИКОВО ПОЛЕ»); Übersetzung: Henrieke Stahl.

phorische Verknüpfung der militärischen Aggression mit einem Akt sexueller Gewalt ist nicht nur in der Sprache selbst verankert (bedenkt man nur die Polysemie von Wörtern und Redewendungen wie „nehmen“, „erobern“, „den Widerstand brechen“, „eindringen“ usw.), sondern wird oft auch literarisch (implizit oder explizit) umspielt. Es scheint, als verweise der Text von D.A. Prigov direkt auf die entsprechende Stelle in Lev Tolstoj's „Krieg und Frieden“ (Band 3, Teil 3, Kapitel XIX), in dem Napoleon vom Poklonnaja-Hügel aus auf Moskau blickt, das dazu verdammt ist, sich ihm zu ergeben:³²

По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого. Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела. [...] «Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность», – думал он (как он и говорил это Тучкову в Смоленске). И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу. Ему странно было самому, что, наконец, свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание. В ясном утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасала его.³³

Aus jenen unbestimmten Anzeichen, an denen man schon von weitem einen lebenden Körper von einem toten unterscheidet, erkannte Napoleon vom Poklonberg aus das Pulsieren des Lebens in dieser Stadt und spürte den Hauch dieses großen, schönen Körpers. [...] Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille, qui a perdu son honneur [Eine vom Feind besetzte Stadt sieht aus wie ein Mädchen, das seine Unschuld verloren hat; Übersetzung: M.P.], dachte er, wie er schon bei Smolensk zu Tutschkow gesagt hatte. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtete er die vor ihm liegende, noch nie gesehene orientalische Schönheit. Es kam ihm selber merkwürdig vor, daß sich sein lang gehegter Wunsch, der ihm fast unerfüllbar erschienen war, nun doch verwirklichen sollte. Im grellen Morgenlicht blickte er bald auf die Stadt, bald auf den Plan, prüfte alle Einzelheiten nach, und die Gewißheit, sich dieser Stadt bemächtigt zu haben, regte ihn auf und ängstigte ihn.³⁴

Bei Prigov wird alleine schon der „Einmarsch“ der Franzosen in Moskau als Akt der „Befruchtung“ Russlands durch den Westen und seiner Kultur interpretiert. Offen lässt der Text allerdings, wem sich Moskau (als Synekdoche für ganz Russland) letztlich hingibt, da hier von „Unzucht“ die Rede ist:

А что ни говори – культурный все-тки
Другие принесли подарки-свертки
И ты блудила, отдалась ты все-тки
По мелочам, но отдалась ты все-тки
Сидела на холмах раскинув ноги
Блудила посреди ведущей в Рим дороги

³² Nekljudov (2005: 376-379); Žolkovskij (1995: 95-97).

³³ Tolstoj (1958–1959: 6,337-338).

³⁴ Tolstoj (1984: 1191).

Was man auch sagt – kultiviert ist er ja
 Andere brachten die Geschenke-Säcke
 Und du hast rumgehurt, hast dich doch hingegeben
 Für Kleinigkeiten, doch hast dich hingegeben
 Hast auf den Hügeln gesessen und die Beine breit gemacht
 Hast rumgehurt mitten auf der Straße, die nach Rom führt.³⁵

Die Unzucht wird aber möglicherweise auch erst mit den Vertretern der „kultivierten Nation“ vollzogen, denen sich die Heldin freiwillig „hingibt“ und nicht bedingt durch Gewalt. Immerhin erweisen sich die Kinder, die aus dieser „Vereinigung“ geboren wurden, als undankbar und „beißen“³⁶ ihre Mutter.

Hinzu kommt die Gefahr des „anderen Fremdlings“ («иной чужак»), der sich „von hinten“ («со спины»)³⁷ nähert, also von Osten.³⁸ Seine Gefährlichkeit besteht nicht in der Ausübung sexueller Gewalthandlungen, wie man aufgrund der Wortwahl zunächst denken mag, sondern in der völligen Vernichtung Russlands. Im Rahmen christlichen Denkens bedeutet aber paradoxerweise gerade der Tod auch die Auferstehung (was im Text ebenfalls problematisiert wird: „vielleicht auch: nicht“³⁹ heißt es da, so wie im Falle der Befruchtung durch den Napoleon-Westen).

Auf diese Weise entwickeln die beiden ersten Teile des Zyklus Metaphern mit historiosophischer Bedeutung: Das erste Opus verbindet historische Ereignisse mit einer höheren (also göttlichen) Vorsehung. Das zweite behandelt das Wechselverhältnis zwischen Russland und dem Westen einerseits sowie dem Osten andererseits als zwei Formen eines Gewaltverhältnisses: Bei Ersterem handelt es sich um einen Vergewaltigungsversuch (der möglicherweise auch nicht stattgefunden hat), beim zweiten um einen Mordversuch (der möglicherweise zur Auferstehung geführt hat).

In diesem Kontext bedeutet der ‚Null-Text‘ des dritten Teils die Unmöglichkeit solcher ‚historiosophischer‘ Metaphern, wenn sie im Zusammenhang mit dem sakralen Ereignis der Schlacht um Stalingrad auftauchen würden. Alleine die Idee einer „göttlichen Vorsehung“ widerspricht dem säkularen und atheistischen Charakter der sowjetischen Ideologie. Erst in der postsowjetischen Zeit kann man von einer solchen sprechen, als man beginnt, aktiv den Mythos von einer himmlischen Beschützerin der sowjetischen Armee in Stalingrad zu festigen, demzufolge die

³⁵ Prigov (1997: 247): „Borodino“ («БОРОДИНО»); Übersetzung: Henrieke Stahl.

³⁶ Prigov (1997: 248).

³⁷ Ebd.

³⁸ Gemeint ist der Mythos von der „Bedrohung aus dem Osten“, der in Russland seit Ende des 19. Jahrhunderts dank des Gedichts „Panmongolismus“ («Панмонголизм», 1894) des Religionsphilosophen und Dichters Vladimir Solov'ev (Владимир Соловьев) und seiner utopischen Schrift die „Kurze Erzählung vom Antichrist“ («Краткая повесть об Антихристе», 1899) populär wurde. Dahinter verbirgt sich auch die russische Erinnerung an die mongolische Invasion in der Mitte des 13. Jahrhunderts, die Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) und die Angst vor der wachsenden Macht Chinas.

³⁹ Prigov (1997: 248).

Stalingrader Ikone der Gottesmutter von Kazan' angeblich dreimal um die verteidigte Stadt fliegt, in deren Straßen eine Kreuzprozession veranstaltet wird. Auch ist die Metapher einer Befruchtung als Folge einer Vergewaltigung undenkbar (allein schon aufgrund der empfundenen Verwerflichkeit der nationalsozialistischen Ideologie, die ja erst die deutschen Truppen an die Wolga geführt hat) ebenso wie die Metapher der Auferstehung durch Mord (denn Stalingrad wurde im Gegensatz zu Moskau nicht aufgegeben).

Wichtig ist, sich daran zu erinnern, dass es sich hier um einen konzeptualistischen Text handelt: D.A. Prigov interessiert nämlich, wie er wiederholt betont, nicht die Möglichkeit, sich auszudrücken, sondern die Erforschung der Möglichkeit des Ausdrucks selbst, oder, wie Prigov in seinem bekannten Briefwechsel mit Ry Nikonova (Rea Nikonova) erklärt:

[...] наша сегодняшняя культура, с её отсутствием идеи предмета и его качественности, есть культура идеологическая, где предмет заменён языком его описания, а язык описания предмета (свойственный предметной культуре) – языком описания языка описания предмета, представляющего предмет.

[...] unsere heutige Kultur ist mit ihrer Abwesenheit einer Idee des Objekts und seiner Qualität eine ideologische Kultur, in der das Objekt durch die Sprache seiner Beschreibung und die Sprache der Beschreibung des Objekts (die für die Objektkultur charakteristisch ist) durch die Sprache der Beschreibung der Sprache der Beschreibung des Objekts, die das Objekt repräsentiert, ersetzt wird.⁴⁰

Das Bild des zerstörten Textes wird so für den Dichter zu einer adäquaten (bildlichen) Sprache der Beschreibung dieser Sprache der Beschreibung, die im sowjetischen ideologischen Kontext im Zusammenhang mit den jüngsten politisch und ideologisch bedeutsamen Ereignissen zulässig wird. Es lässt sich also schlussfolgern, dass die Abwesenheit von Text, die durch die Tatsache motiviert ist, dass „der Text nicht mehr existiert“, selbst zum Text wird.

Zusammenfassend ist anzumerken, dass der gemeinsame Punkt der „Geschichte der russischen Literatur“ des Neo-Avantgardisten (bzw. Neo-Futuristen) Aleksandr Kondratov und der „Schlacht von Stalingrad“ des Post-Avantgardisten (bzw. Konzeptualisten) Dmitrij Prigov in der auf ähnliche Weise künstlerisch umgesetzten anwesenden Abwesenheit von Text und der Darstellung dieser Abwesenheit durch einen Titel liegt. Im Gegensatz zu den meisten anderen Fällen der Verwendung von ‚Null-Texten‘ in der Poesie sowohl der „historischen Avantgarde“ als auch der Neo-(Post-)Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird diese Abwesenheit von Text zu einer bildhaften Visualisierung der Einmischung des politischen Regimes in die Literatur. Und das auch und vor allem als graphische Bezugnahme auf die vorsowjetische Zeit, in der politische Zeitungen Zensurmaßnahmen in Form von auslassenden Weißungen (weißen

⁴⁰ Prigov (1982: 54f.; Übersetzung: M.P.): „D.A. Prigov an Rea Nikonova“ («Д.А. ПРИГОВ – РЫ НИКОНОВОЙ»).

Spalten) veröffentlichten, was darauf hinwies, dass Journalisten / Autoren die Grenzen des politisch Akzeptablen überschritten hatten. Es ist auch wichtig zu betonen, dass diese Technik mit Kondratov und Prigov von zwei Dichtern verwendet wird, die literarisch außerhalb des sowjetischen Zensurapparates gewirkt haben. So wurden einerseits die Folklore (in Form von Anekdoten über leere Flugblätter) und andererseits die unzensierte Dichtung (in Form von ‚Null-Texten‘) zu einem poetischen Arsenal politisch ausdrucksstarker und effektiv umsetzbarer Avantgardetechniken, die – wie eingangs gezeigt – durch politische Aktionen im postsowjetischen Raum in den Jahren von 2000 bis 2010 erneut aktualisiert wurden.

Literatur

- Alžanova, Ž. (2019): Пост о моем вчерашнем похищении. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2493456277533962&set=pcb.2493456844200572&type=3&theater> [10.05.2019].
- Belkovskij, S. (2015): Interview. 18.11.2015. <https://echo.msk.ru/programs/personalnovash/1660118-echo/> [31.03.2020].
- Burkhardt, F. / Dollbaum, J. (2018): Bolotnaja Prozess. In: Groenewold, K. / Ignor, A. / Koch, A. (Hg.): Lexikon der Politischen Strafprozesse. <http://www.lexikon-der-politischen-strafprozesse.de/glossar/der-bolotnaja-prozess-2012/> [28.10.2019].
- Gabowitsch, M. (2015): Bolotnaja-Bewegung, In: Dekoder.org. <https://www.dekoder.org/de/gnose/bolotnaja-bewegung> [24.02.2018].
- Gnedov, V. (1913): Смерть искусству. Санкт-Петербург.
- Gnedov, V. (1992): Собрание стихотворений. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Serge Segay. Trento.
- Kondratov, A. (1980): История русской литературы. Ленинград.
- Kondratov, A. (2015): Избранные произведения. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Jurij Orlickij und Mikhail Pavlovets. In: Russian Literature. 1/2. 43-507.
- Lehman, M. (2018): Für eure und unsere Freiheit (Protest am 25. August 1968). In: Декóдер: Russland entschlüsseln. <https://www.dekoder.org/de/gnose/1968-prager-fruehling-dissidenten> [24.08.2018].
- Lipovetskij M. (2017): Искусство быть другим. In: Пригов, Д.: Собрание сочинений в 5 тт. Bd. Места: Свое / Чужое. Moskau. 10-46.
- Nekljudov, S. (2005): Тело Москвы: К вопросу об образе женщины-города в русской литературе. In: Кабакова, Г. / Конт, Ф. (сост.): Тело в русской культуре: Сборник статей. Москва. 361-385.
- Orlickij, Ju. (2020): Стихосложение новейшей русской поэзии. Москва.
- Pavlovets, M. (2009): Pars pro toto: Место Поэмы конца (15) в структуре книги Василиска Гнедова Смерть искусству (1913). In: Toronto Slavic Quarterly. 27. 1. <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml> [30.10.2019].
- Pavlovets, M. (2015): Отпузыритесь из нуля!: нулевые и пустотные тексты Александра Кондратова. In: Russian Literature. 1/2. 15-41.

- Prigov, D. (1982): Д.А. ПРИГОВ – РЫ НИКОНОВОЙ. (Письмо, отправленное 12 сентября 1982 года). In: *Transponans*. 12. 47-55.
- Prigov, D. (1997): *Собрание стихов*. Bd. 2. № 154-401. 1975–1976. Wien.
- Prigov, D. (2016): *Собрание сочинений в пяти томах*. Том: Москва: *Вирши на каждый день*. Москва.
- Tolstoj, L. (1958–1959): *Война и мир*. In: Ders.: *Собрание сочинений в 12 томах*. Тт. 4-7. Москва.
- Tolstoj, L. (1984): *Krieg und Frieden*. Übers. von M. Kegel. München.
- Surodina, N. (2002): *Поэтические игры с пустотой московского концептуализма (эксперименты Д.А. Пригова)*. In: *Studia culturae*. 3. 94-100.
- Vorob'ev, A. (2019): *Задержанного активиста с пустым плакатом полиция отпустила после допроса*. 06.05.2019. In: *Уральская неделя*. <http://www.uralskweek.kz/> 2019/05/06/zaderzhannogo-aktivista-s-pustym-plakatom-policiya-otputila-posle-doprosa/ [31.03.2020].
- Žolkovskij, A. (1995): *Инвенции*. Москва.
- o. V. (2016): *Что писать? И так все понятно*. 09.04.2016. <https://www.9tv.co.il/news/2016/04/09/224138.html> [31.03.2020].
- o. V. (2017): *В Беларуси милиция задерживает людей за белый лист бумаги (видео)*. 03.05.2017. In: *Krym. Realii*. <https://ru.krymr.com/a/28464255.html> [31.03.2020].
- o. V. (2019): <https://fishki.net/2976137-v-kazahstane-zaderzhali-aktivistku-za-foto-s-voobrazaemym-plakatom.html> [23.09.2020].
- o. V. (o. J.): *Анекдот №637671*. <https://www.anekdot.ru/id/637671/><https://www.anekdot.ru/id/637671/> [28.01.2019].