



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Generierte Postmoderne:

Der Roman *Generation ,П‘* von Viktor Pelevin“

Verfasser

Matthias Lehar

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 234 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Russisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Simonek

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Postmoderne <i>now</i>	3
2.1 Postmoderne Literatur und Intertextualität	17
2.2 Die russische Postmoderne	21
2.3 Konzeptualismus, Soz Art und Pop Art.....	27
3. <i>Generation ,II‘</i>	32
3.1 Subjektivität und Phantastik: Babilen Tatarskij	35
3.2 Inhaltsangabe	38
3.3 Der historische Schauplatz: Generation „Perestroika“	42
3.4 Generation „Postmoderne“: Eine Lesart.....	47
3.5 Hyperrealität in den Zeiten der Medien- und Technologieparanoia.....	52
3.6 Der Sendeturm zu Babel.....	61
4. Резюме на русском языке	74
Literaturverzeichnis.....	84
Abbildungsnachweis	92
Extract	93
Lebenslauf	94

1. Einleitung

Der gebürtige Moskauer Viktor Olegovič Pelevin ist in Russland ungeachtet seines internationalen Erfolges ein überaus umstrittener Schriftsteller. In der Zeitschrift „New Yorker“ (27. April 1998) wurde Pelevin in einem Fotoartikel zu den berühmtesten Jungautoren der Welt gezählt.¹ Sein Werk umfasst gegenwärtig 10 Romane und über 45 Erzählungen, außerdem auch Gedichte und Essays.² Nach einer Umfrage auf einer bekannten Internetplattform im Dezember 2009 galt Pelevin als der wichtigste Intellektuelle in Russland.³

Pelevin inskribierte sich, nachdem er erste Artikel in Zeitschriften veröffentlicht hatte, 1988 am Maxim-Gorkij-Literaturinstitut, brach das Studium aber nach drei Jahren wieder ab.⁴ Die ersten Erzählungen, in denen sich seine Themenschwerpunkte bereits abzeichnen, veröffentlichte er 1991.⁵ Das Handwerk der Schriftstellerei hätte Pelevin, wie Sergej Polotovskij festhält, vor allem mit Übersetzungen aus dem Englischen erlernt.⁶

Allgemein gilt Pelevin als sehr öffentlichkeitsscheu: Er gibt für gewöhnlich keine Interviews und kommuniziert mit seiner Fangemeinde ausschließlich via Internet.⁷ Aus diesem Grund ist die Kenntnislage über die Person Viktor Pelevin bis zum heutigen Tag gering, ein Umstand, der sicherlich dazu beiträgt, den in der heimischen Literatur ambivalent wahrgenommenen Pelevin zu mystifizieren.

Die Mehrheit der heimischen Literaturkritiker bemängelt Pelevins Sprachstil, der sich keineswegs an der hohen klassischen Literatur orientiert, sondern eher einem einfachen, journalistischen Prosa-Stil entspricht.⁸ Neben dieser Simplizität im Sprachgebrauch polarisieren sicherlich ebenso die Themen seiner Schilderungen, in denen oftmals einzelne Aspekte des Lebens in Russland kritisiert bzw. überzeichnet werden.

Die Kritik an vermeintlichen stilistischen Schwächen und am provokativen Umgang mit russischer Geschichte, Kultur und Politik führt jedoch lediglich das Unvermögen vor,

¹ Полотовский/Козак 2012: S. 9.

² Ebd.: S. 223. 1992 *Омон Ра*, 1993 *Жизнь насекомых*, 1996 *Чапаев и Пустота*, 1999 *Generation „П“*, 2003 *Числа*, 2004 *Священная книга оборотня*, 2005 *Шлем ужаса*, 2006 *Empire „V“*, 2009 *T*, 2011 *S.N.U.F.F.*

³ Ebd.: S. 10.

⁴ Ebd.: S. 44/45.

⁵ Ebd.: S. 51.

⁶ Ebd.: S. 46.

⁷ Ebd.: S. 11.

⁸ Ebd.: S. 91. Siehe auch: Бычкова 2008: S. 140.

Pelevins Romane im Kontext der Postmoderne zu lesen. Diese Kontextverschiebung nicht zu vollziehen, würde dem Gegenstand allerdings nicht gerecht werden.⁹

Untersuchungsgegenstand der vorgestellten Arbeit ist der 1999 erschienene Roman *Generation ,P‘* von Viktor Pelevin. Bereits der Titel des Romans entzieht sich einer eindeutigen Interpretation in Hinblick auf den Initialbuchstaben „P“, der zahlreiche Lesarten von „Pepsi“ bis „Pelevin“ ermöglicht.¹⁰ Im Sinne Okka Hübners könnte Pelevin demnach als ein Autor verstanden werden, der nicht nur der literarischen Postmoderne und ihren Anforderungen entspricht, sondern auch philosophische respektive poststrukturalistische Implikationen der Postmoderne in seine Literatur aufnimmt.¹¹ Diese Zuschreibung wird jedoch u.a. von Ol’ga Bogdanova bestritten.¹² Die Notwendigkeit, Pelevins pauschalisierte Zuschreibung zur Postmoderne in Hinblick auf den zu untersuchenden Roman zu relativieren bzw. zu präzisieren, scheint in hohem Maße gegeben. Diese Aufgabe möchte die vorliegende Arbeit leisten. Vor diesem Hintergrund kann die zentrale Fragestellung lauten: Warum kann in Bezug auf Pelevins Roman *Generation ,P‘* von postmoderner Literatur die Rede sein?

In Hinsicht auf *Generation ,P‘* stützt sich die Arbeit im Wesentlichen auf Untersuchungen von Ol’ga Bogdanova und Sergej Kibal’nik. Weitere wichtige Arbeiten stammen von Michail Epstein¹³, Aleksander Genis und Mark Lipoveckij, die sich intensiv mit Fragen der russischen Postmoderne und ihrer Kultur auseinandergesetzt und in diesem Bereich Pionierarbeit geleistet haben. Ferner waren die thematisch verwandten Arbeiten von Marian Madela und Johanna Petters als anfängliche Orientierungshilfe nützlich.¹⁴

Einführende Kapitel sind der Postmoderne im Allgemeinen und der postmodernen Literatur im Besonderen gewidmet. Für die Analyse des Romans *Generation ,P‘* erscheint es nämlich notwendig, einen kursorischen Überblick über einige relevante Theorien der Postmoderne zu

⁹ Бычкова 2008: S. 140.

¹⁰ Богданова 2004: S. 353/354.

¹¹ Hübner 2010. Okka Hübner unternimmt in ihrer Arbeit den Versuch, eine populäre Variante der literarischen Postmoderne (z.B.: Umberto Eco) von einer Literatur zu unterscheiden, die in ihrem Anspruch als poststrukturalistisch verstanden werden kann (z.B.: Elfriede Jelinek).

¹² Богданова 2004: S. 301.

¹³ Der Verfasser entscheidet sich für die in der Fachliteratur eingebürgerte Schreibweise des Nachnames Epstein. Wissenschaftliche Transkription findet hier nur Verwendung, wenn sie nicht mit einer Verkomplizierung der Schreibweise eines bereits etablierten und international bekannten Namens einhergeht oder aus anderen Gründen sinnfällig erscheint.

¹⁴ Vgl.: Madela 2009. Siehe hierzu auch: Petters 2006.

leisten. Ferner finden Epsteins Theorie einer russischen Postmoderne sowie Baudrillards Medien- bzw. Simulakren-Theorie besondere Berücksichtigung.

Anschließend wird im Kapitel 2.3 der Konzeptualismus, die Soz Art und die Pop Art besprochen, da sie mit der russischen Postmoderne im Zusammenhang stehen und für Pelevins Werk als kontextuelle Bausteine in besonderem Maße relevant erscheinen. Diese Vorarbeit möchte geleistet werden, um Pelevin als einen postmodernen resp. poststrukturalistischen Schriftsteller erschließen zu können und dem/der LeserIn die Möglichkeit zu bieten, eine solche Zuschreibung nachzuvollziehen.

Der dritte Abschnitt widmet sich der Analyse des Romans *Generation ,P‘*, der zunächst aus verschiedenen Perspektiven eingeführt wird, um in der Folge die Konfrontation mit der Postmoderne zu suchen. So wird im Kapitel 3.2 zunächst die politische Landschaft Russlands in den frühen 90er Jahren skizziert: Die gesellschaftlichen Umbrüche und ihre Folgeerscheinungen bilden nämlich den zeithistorischen Hintergrund in *Generation ,P‘* und verdienen daher besondere Aufmerksamkeit. Außerdem kann auf diese Weise vor Augen geführt werden, wie Pelevin sich darauf versteht, den Zeitgeist zu karikieren bzw. in übertriebener Form deutlich zu machen. Hyperrealität und Simulakrum stehen im Kapitel 3.4 im Zentrum des Interesses. Eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung und Funktion des babylonischen Turmes in *Generation ,P‘* findet im Kapitel 3.5 unter Berücksichtigung der postmodernen Literaturtheorie statt. Es wird hier u.a. der Versuch unternommen, auf einer diachronen Achse die Bedeutungskonstitution des Turmes zu Babel nachzuzeichnen. Diese Operation dient einem abschließenden *allegorischen* Interpretationsversuch des als Schlüsselmetapher dargelegten babylonischen Turmes.

2. Postmoderne *now*

In Hinblick auf ihre Aktualität und Bedeutung im zeitgenössischen Diskurs wirft die Postmoderne zahlreiche Fragen auf. Eine seriöse Auseinandersetzung mit diesem komplexen Themenbereich fördert im Allgemeinen den Befund zu Tage, dass ein Kernproblem im indifferenten Gebrauch des Begriffs *Postmoderne* liegt.¹⁵ Ein Problemfeld stellt die wechselseitige Beziehung zwischen Postmoderne und Poststrukturalismus dar, welche eine

¹⁵ Vgl. hierzu: Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002. Welsch problematisiert den Begriff der Postmoderne, plädiert zugleich für eine notwendige Präzisierung des Terminus, dem Beschreibungspotenzial innewohne.

scharfe Unterscheidung schwierig erscheinen lässt. Denn das Phänomen der Postmoderne hängt eng mit dem Poststrukturalismus zusammen, welcher gerne mit Elementen der Soziologie, Historiographie, Psychoanalyse, Politik, Anthropologie, Literatur etc. assoziiert wird.¹⁶ Um Differenzierung bemüht sich beispielsweise Okka Hübner, die in ihrer Monografie distinktive Merkmale zwischen Postmoderne und Poststrukturalismus herausarbeitet und zu beiden Phänomenen Beispiele aus dem Bereich der Literatur anführt.¹⁷ Die ‚echte‘ Postmoderne wäre mit dem französischen Poststrukturalismus zu identifizieren, als deren wichtigste Vertreter Derrida, Foucault und Lacan zu nennen wären.¹⁸ Das zweite Gesicht der Postmoderne ist der von amerikanischen Theoretikern geprägte und als kulturelles Phänomen wahrgenommene Postmodernismus, an den sich u.a. die Debatte um die Dichotomie zwischen hoher und niederer Kunst anschließt. Eine Phalanx gegen die in der Moderne als Dogma wahrgenommene Dichotomie bildeten in den 60er Jahren Susan Sontag, Leslie Fiedler und Ihab Hassan.¹⁹ Im Laufe der 70er Jahre kommt es jedoch zunehmend zu einer Verschmelzung oder wechselseitigen Beeinflussung der beiden Traditionen:

„Die postmoderne Verteidigung der Popkultur erreicht in den siebziger Jahren die Philosophie, die sich gegen die elitären, gewalttätigen und ausgrenzenden Großkonzepte der Moderne wendete, um Vernunft, Wahrheit, Geschichte, Ästhetik und Schönheit zu pluralisieren.“²⁰

Interessanterweise führt Okka Hübner *Der Name der Rose* von Umberto Eco als Beispiel für die amerikanische Postmoderne auf, während Elfriede Jelinek poststrukturalistische Sichtweisen in ihrer Literatur vertrete.²¹ Eine ähnliche Problematik lässt sich hinsichtlich der Viktor Pelevins Literatur feststellen: So weist Marina Repina in ihrer Dissertation auf die Tatsache hin, dass die Polemik rund um Viktor Pelevin aus der Schwierigkeit resultiert, seine Literatur zwischen „hoher“ und „niederer“ Postmoderne zu positionieren.²²

¹⁶ Sheenan 2004: S. 21.

¹⁷ Hübner, Okka: Die zwei Gesichter der Postmoderne. *Zum Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus*, Göttingen 2010.

¹⁸ Hübner 2010: S. 26.

¹⁹ Bürger 1987a: S. 37.

²⁰ Behrens 2004: S. 15.

²¹ Hübner 2010.

²² Репина 2004: S. 139.

Klassische abendländische Philosophie beruft sich für gewöhnlich auf bestimmte Denktraditionen, so z.B. Aristoteles-Hegel-Marx.²³ Postmoderne Theorien suchen hingegen unverbindliche Anknüpfungspunkte in der Philosophiegeschichte und lassen sich nicht auf eine homogene Tradition zurückführen.²⁴ Die Postmoderne ist in ihrem Ursprung eine Antwort auf den metaphysischen Humanismus, wie er von Descartes und Hegel entfaltet wurde, und welcher in seinem Wissensdrang dazu führt, das Andere und Differenzielle gleichzumachen.²⁵ An dieser Stelle wendet sich die Postmoderne unter Berufung auf Ludwig Wittgenstein u.a. einer fundamentalen Kritik an der Sprache zu.²⁶ Der von Wittgenstein eingeleitete *linguistic turn* bezieht sich auf die Erkenntnis, dass Wörter allein durch Wörter bzw. durch Sprachspiele determiniert werden, nicht aber durch eine außersprachliche Realität.²⁷ Eine Auseinandersetzung mit der Sprache als erkenntnistheoretische Grundlage des Menschen kann vor diesem Hintergrund nur als eine Analyse des spezifisch sozialen Kontextes stattfinden, in dem ein sprachlicher Ausdruck verwendet wird.²⁸ Die bekannte Schach-Analogie Wittgensteins veranschaulicht diesen Gedanken in nachvollziehbarer Weise: Genauso wie man die ‚Bedeutung‘ einer Schachfigur nicht an ihrer Gestalt ablesen kann, sondern beobachten muss, welche Spielzüge erlaubt sind, ist es auch nicht möglich, die Bedeutung eines Wortes zu verstehen, ohne auf ihren spezifischen Gebrauch im sozialen Kontext zu achten.²⁹ Die verschiedenen Funktionsweisen der Wörter vergleicht Wittgenstein außerdem auch mit der unterschiedlichen Handhabung von verschiedenem Werkzeug einer zur Verfügung stehenden Werkzeugkiste.³⁰ Die metaphorische Sprache Wittgensteins zielt im Wesentlichen darauf ab, mittels zahlreicher, kleiner ‚Sprachbilder‘ die facettenreiche Landschaft der Sprache, die sich einer vereinheitlichenden Bedeutungstheorie entzieht, darzustellen. Der spezifische Gebrauch, die Pragmatik der Sprache, ist folglich für die Bedeutungskonstitution des sprachlichen Ausdrucks entscheidend. Die Suche nach der Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks sei hingegen hinsichtlich falscher philosophischer resp. ontologischer Fragestellungen (z.B.: Was ist Wahrheit? Was ist der Mensch?) produktiv gewesen.³¹ Daraus leitet sich wiederum die postmoderne Vorstellung ab, dass der Mensch

²³ Behrens 2004: S. 22f.

²⁴ Ebd.

²⁵ Sheenan 2004: S. 22.

²⁶ Ebd.: S. 22/23.

²⁷ Ebd.: S. 23.

²⁸ Precht 1999: S. 169.

²⁹ Buchholz 2006: S. 65.

³⁰ Ebd.: S. 66.

³¹ Ebd.

nicht die Sprache konstruiere, sondern umgekehrt die sprachlichen Strukturen den Menschen als soziales Wesen determinieren.³²

Der Poststrukturalismus

Die Wende vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus wurde in den 60er Jahren in Paris eingeleitet.³³ Die einflussreichsten und für die Entwicklung des Poststrukturalismus maßgeblichen Autoren waren Claude Lévi-Strauss im Bereich der anthropologischen Forschung, Michel Foucault in seiner Auseinandersetzung mit der europäischen Kulturgeschichte, Louis Althusser in seinen Arbeiten über die politische Ökonomie und Jacques Lacan im Rahmen seiner Vorlesungen zur Psychoanalyse.³⁴ Zum Zentralorgan poststrukturalistischer Ideen wurde die 1960 gegründete Literatur-Zeitschrift *Tel Quel*, welche infolge auch Schriften von Jacques Derridas und Julia Kristevas publizierte.³⁵ Roland Barthes, der für den Poststrukturalismus ebenfalls sehr wichtig werden sollte, arbeitete zunächst im Umfeld der strukturalistischen Semiologie.³⁶ Er verwarf jedoch später die Idee einer ontologischen Struktur, die dem Text zugrunde liege, und befasste sich mit dem Diskurs als letztmögliche Instanz der Bedeutungskonstitution.³⁷

„According to Barthes, we don't have to learn rules in order to use texts, instead we practice the production of meaning directly by using existing signal complexes. Reading and writing are thus no longer understood as the encoding and decoding of meaning, but as interaction with a signal complex whose differences from other sign complexes 'make sense'.”³⁸

Die Postmoderne, wie sie hier als poststrukturalistische Variante erläutert wird, artikuliert sich als eine epistemologische Kritik bzw. als ein „Ende der Epistemologie“.³⁹ Das autonome, selbstherrliche Subjekt findet in der französischen Philosophie der 60er Jahre seinen Tod.⁴⁰

³² Sheenan 2004: S. 23.

³³ Posner 2011: S. 17.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd. *Tel Quel* brachte 1967 *L'écriture et la différance*, *De la grammatologie* und *La voix et le phénomène* von Derrida heraus. Von Julia Kristeva wurde außerdem im Jahr 1969 *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* und ein Jahr darauf *Le texte du roman* mit Hilfe der Zeitschrift veröffentlicht.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.: S. 18.

³⁸ Ebd.

³⁹ Sheenan 2004: S. 24.

⁴⁰ Ebd.: S. 25.

So ist beispielsweise der Mensch bei Claude Lévi-Strauss ein leerer Raum mit sprachlichen sowie kulturellen Codes und Konventionen, während für Louis Althusser die Subjektivität des Menschen ein ideologischer Effekt ist.⁴¹ Der ontologische Tod des Subjekts zieht Konsequenzen für den Status des Autors nach sich: In seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* aus dem Jahr 1968 problematisiert Roland Barthes die Rolle des eigenmächtigen Autors als Zentrum der Sinngebung.⁴² Stattdessen führt Barthes die Idee des *Scripteurs* ein, eines Schreibers, der zeitgleich mit seinem Text entsteht und dessen einzige Funktion darin besteht, aus dem unendlichen textuellen Raum seine Zitate zu schöpfen.⁴³ Michel Foucault kritisiert ebenfalls die Vorstellung des zentrierenden und sinngebenden Autors in seiner Arbeit *Was ist ein Autor?* aus dem Jahr 1969.⁴⁴ Für Foucault ist der Autor zusammenfassend lediglich eine kontextuelle bzw. diskursive Funktion.⁴⁵ Der Poststrukturalismus übt in diesem Zusammenhang radikale Kritik an der allgemeinen Sinnkonstruktion durch die Sprache. Jacques Derrida führt auf Textebene seine sprachtheoretischen Überlegungen vor und zeigt uns, dass Sinn und Wahrheit eines Signifikanten veränderlich und dekonstruierbar wären.⁴⁶ Die Art und Weise seines Philosophierens lässt sich daher als eine „Philosophie der Differenz“ bezeichnen, da sie sich um die Dekonstruktion des abendländischen Identitätsdenkens bemüht.⁴⁷

*„Es geht um eine bestimmte Art und Weise, mit philosophischen Texten, Themen und Fragen umzugehen, welche deren überlieferte Gestalt und Traditionsstränge destabilisiert und desorganisiert, sie in Unruhe und Bewegung versetzt, dadurch aber auch weiterzutreiben, zu hinterfragen und neu zu formieren erlaubt [...]“*⁴⁸

Im Prozess der Dekonstruktion lassen sich zwei verschiedene Dimensionen ausmachen: Einerseits sucht die dekonstruktive Lesart eines Textes Bedeutungslücken auf, um aus dem Nichtgesagten das Gegenteil des textlich Intendierten herzuleiten.⁴⁹ In dieser Hinsicht ist sie eine „semantisch-hermeneutische Operation“.⁵⁰ Andererseits zielt die Dekonstruktion

⁴¹ Ebd.

⁴² Курицын 2000: S. 19f.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.: S. 20.

⁴⁵ Ebd.: S. 21.

⁴⁶ Hübner 2010: S. 43.

⁴⁷ Kimmerle 2000: S. 21f. Für Derrida ist der Dekonstruktivismus keine apodiktische Theorie, sondern eine Tätigkeit, eine bestimmte Weise des Lesens und Schreibens. Vgl. Angehrn 2003: S. 237.

⁴⁸ Angehrn 2003: S. 238.

⁴⁹ Ebd.: S. 242.

⁵⁰ Ebd.

innerhalb dieser hermeneutischen Operation auf eine fundamentale Kritik ontologischer Gewissheiten sowie metaphysischer Begriffspaare ab.⁵¹ Die Tätigkeit der Dekonstruktion ist eine Arbeit am Text bzw. an der Schrift: Derrida kritisierte den Phonozentrismus der abendländischen Metaphysik, welche die Schrift als eine Verfallserscheinung des lebendigen Wortes wahrnahm und dem gesprochenen Wort Eigenschaften wie Ursprünglichkeit, Geist und Authentizität zusprachen.⁵² Dem entgegengesetzt insistiert Derrida auf den „Ursprungscharakter der Schrift“.⁵³ Er führt Temporalität und Vermittlungsbedürftigkeit als Argumente für die Schrift und die generelle Zeichenvermitteltheit des Sinns ins Feld.⁵⁴

Die Dekonstruktion befasst sich daher mit der Selbstreferenz des Textes, der sich selbst kommentiert und entgegen seiner vermeintlichen Hauptaussage Nebendiskurse beinhaltet, die die Bedeutung des Textes modifizieren.⁵⁵ Der im Denken Derridas bestimmende Leitbegriff *différance* bezeichnet eine prozesshafte und niemals abgeschlossene Sinngebung, die in ihrem Interpretationsversuch fortwährend differenziert und sich nicht auf dem vermeintlich Gesagten ausruht.⁵⁶

„Die différence ist das ursprüngliche Aufbrechen von Differenzen, das unhintergehbare Sich-von-anderem-Unterscheiden und Sich-in-sich-Differenzieren und zugleich das Nie-zur-Deckung-mit-sich-Gelangen, das unablässige Aufschieben und Hinausschieben jedes Identischseins-mit-sich.“⁵⁷

Im Rückbezug auf die strukturalistische Linguistik zeigt Derrida auf, dass ein Signifikant nur in der Differenz zu einem anderen Signifikant Bedeutung haben kann und Sinnsuche folglich einen prozessualen Charakter aufweist.⁵⁸ Als Opponent des Denkens Derridas erweist sich Boris Groys, der Derrida vielfach als eine Art Modedenker zu entlarven versucht, der sich in unauflösbare Widersprüche verstricke.⁵⁹

Neben Derrida können noch Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Julia Kristeva, der Psychoanalytiker Jacques Lacan sowie Michel Foucault als Vertreter der französischen „Philosophie der Differenz“ angeführt werden.⁶⁰

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.: S. 296ff.

⁵³ Ebd.: S. 298.

⁵⁴ Ebd.: S. 300.

⁵⁵ Ebd.: S. 266.

⁵⁶ Ebd.: S. 248.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.: S. 249.

⁵⁹ Groys 1995: S. 201f.

⁶⁰ Kimmerle 2000: S. 21.

Michel Foucault setzt sich mit dem Aspekt auseinander, dass Gesellschaften ihre unantastbaren Wahrheiten und Gesetze produzieren und interessiert sich für die Bedingungen, unter denen ein solcher Diskurs stattfindet.⁶¹ Für Foucault existieren keine metahistorische Universalien, die menschliche Kulturpraktiken konstituieren würden.⁶² Da er seinen Fokus auf die geschichtliche Diskontinuität richtete und die Idee der Überzeitlichkeit und Universalität von Strukturen ablehnte, wird Foucault für gewöhnlich als Vertreter des Poststrukturalismus gezählt.⁶³ In seiner Inauguralvorlesung am Collège de France am 2. 12. 1970 beschreibt Foucault seine Arbeitshypothese folgendermaßen:

„Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen [...].“⁶⁴

Diese eingebürgerten Prozeduren, die den gesellschaftlichen Diskurs leiten und andere Diskurse ausschließen, versucht Foucault mittels der Methode der Diskursanalyse in ihrer Funktionsweise anschaulich zu machen. Unter Diskurs versteht Foucault eine akribische Beschreibung und Offenlegung der singulären Differenz einer soziohistorischen Formation.⁶⁵ In einer Reihe von diskursanalytischen Einzeluntersuchungen führt Foucault akribisch vor, wie gesellschaftliche Diskurse durch Institutionen abgesichert bzw. durch diese selektiert werden. In *Wahnsinn und Gesellschaft* aus dem Jahr 1961 (frz. *Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison*) schreibt er eine Geschichte des gesellschaftlichen Umgangs mit Geisteskrankheit vom 12. bis zum 19. Jh.⁶⁶ Mit der Geschichte des modernen medizinischen Wissens beschäftigt sich Foucault in seinem Werk *Die Geburt der Klinik* (frz. *Naissance de la clinique – une archéologie du regard médical*) aus dem Jahr 1963.⁶⁷ In seinem 1966 erschienen Werk *Die Ordnung der Dinge* (frz. *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*) unternimmt Foucault in einer groß angelegten Untersuchung den Versuch, die „*episteme* der abendländischen Kultur“⁶⁸ vom 17. bis zum 19. Jh. freizulegen. Dabei interessiert er sich vor allem für den Wandel des ökonomischen und semiotischen Wissens in

⁶¹ Ebd.

⁶² Veyne 2009: S. 18.

⁶³ Kunzmann/Burkard/Wiedmann 2005: S. 239.

⁶⁴ Foucault 2007: S. 10/11.

⁶⁵ Veyne 2009: S. 12.

⁶⁶ Devereaux 1979: S. 269.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Foucault 1971: S. 25.

Westeuropa in diesem Zeitraum.⁶⁹ In weiteren Arbeiten setzte er sich noch mit der Geschichte der Ideen (*Archäologie des Wissens*), des Gefängnisses (*Überwachen und Strafen*, 1975) und der Sexualität (*Sexualität und Wahrheit*, drei Bände, 1976-1984) in der westlichen Gesellschaft auseinander.⁷⁰ In seiner spezifischen Praxis als Historiker stellt sich Foucault in erster Linie die Frage nach der „Ordnung der *episteme*, die als Gesamtheit der Diskurspraxis, d.h. einer kohärenten Menge von Aussagen, einer Zeit bestimmt wird.“⁷¹ Diese Herangehensweise lässt sich folgendermaßen beschreiben:

*„When dealing with an episteme, the historian must identify the ontological and metaphysical assumptions about the world and the mind which makes knowledge of this domain possible and alternately identify why it is that this knowledge is only the product of systematic reflection rather than simply appearing spontaneously through intuition.“*⁷²

Als Historiker kann Foucault sich nur als ‚Außenstehender‘ mit einer *anderen* Epoche auseinandersetzen, da er nicht wissen kann, welchen Regeln des Sprechens und Schreibens er selber unterworfen ist.⁷³ Das Gesagte des Individuums wird gesellschaftlich durch die Intersektion vier bestimmter Regeltypen gesteuert, so Foucaults hypothetischer Ansatz.⁷⁴

Es gibt demnach 1.) Gesetze, die regeln, was zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort über eine bestimmte Domäne gesagt werden darf. Ferner gibt es 2.) Regeln, die den Status des Sprechers bzw. Schreibers bestimmen und auf diese Weise entscheiden, wer in einem bestimmten Diskurs partizipieren kann und wer nicht. 3.) Wieder andere Regeln definieren die Institution, in der ein Individuum überhaupt sprechen und schreiben darf. 4.) Zuletzt existieren auch noch ein Typ von Regeln, der die Beziehung zwischen Menschen und den Gegenstand ihres Diskurses definieren (z.B. im Schulunterricht).

Foucault selbst spricht in diesem Zusammenhang auch von „Ausschließungssystemen“, die den gesellschaftlichen Diskurs regulieren:

„Drei große Ausschließungssysteme treffen den Diskurs: das verbotene Wort; die Ausgrenzung des Wahnsinns; der Wille zur Wahrheit. [...] Es gibt offensichtlich viele

⁶⁹ Devereaux 1979: S. 269.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Kunzmann/Burkard/Wiedmann 2005: S. 239.

⁷² Devereaux 1979: S. 283.

⁷³ Ebd.: S. 272.

⁷⁴ Ebd.: S. 275.

andere Prozeduren der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses. Diejenigen, von denen ich bis jetzt gesprochen habe, wirken gewissermaßen von außen; sie funktionieren als Ausschließungssysteme; sie betreffen den Diskurs in seinem Zusammenspiel mit der Macht und dem Begehren.“⁷⁵

Foucaults Arbeiten eröffnen zahlreiche soziologisch relevante Fragen hinsichtlich gesellschaftlicher Verhältnisse, sozialer Ungerechtigkeiten und Veränderungen.⁷⁶ Seine Methodik und sein Denken übten einen großen Einfluss auf eine Vielzahl geisteswissenschaftlicher Disziplinen aus.

Moderne – Postmoderne

Neben dem Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus besteht eine weitere Problematik in der postmodernen Abgrenzung zur Moderne als gesellschaftliches Phänomen. Die abendländische Kulturgeschichte lässt sich als eine Abfolge von Epochen beschreiben, die sich jeweils durch Erneuerungen im Bereich der Wissenschaft und Kunst auszeichneten und sich selber als „modern“ bezeichneten.⁷⁷ Aus heutiger Sicht wird dem Begriff „Moderne“ eine Kulturepoche umrissen, die etwa gegen das Ende des 19. Jh. ihren Anfang nimmt und in der ersten Hälfte des 20. Jh. zur Blüte kommt.⁷⁸ Im Bereich der Literatur können u.a. Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka und Robert Musil als herausragende Vertreter der modernen Literatur angeführt werden.⁷⁹

Nachdem in der zweiten Hälfte des 20. Jh. evident wurde, dass die gesellschaftlichen Versprechen der Moderne nicht eingehalten worden waren, schien es logisch, nunmehr von einer *Post-Moderne* zu sprechen.⁸⁰ Fundamentale gesellschaftliche Veränderungen in der Nachkriegszeit z.B. im Bereich der Technologie lassen sich als weiterer Stimulus für die Entstehung der Postmoderne beschreiben. Diese grenzt sich zwar von der Moderne ab, bezieht sich jedoch gleichzeitig in hohem Maß auf diese: „Post-modernism takes up those achievements of earlier epochs which were not fully destroyed by modernism and attempts to combine them with the ruins of the Modern Age.“⁸¹ Viele Theoretiker der Postmoderne

⁷⁵ Foucault 2007: S. 16/17.

⁷⁶ Devereaux 1979: S. 287.

⁷⁷ Posner 2011: S. 10.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.: S. 11/12.

⁸¹ Ebd.: S. 12.

verweisen auf die Schwierigkeit, die Postmoderne eindeutig von der Moderne zu unterscheiden.⁸²

Mit seiner Studie *Das postmoderne Wissen* (1979) wurde Jean-François Lyotard zum zentralen Theoretiker der Postmoderne.⁸³ In der Interpretation des bedeutenden Philosophen versteht sich die Postmoderne als ein Paradigmenwechsel im Verhältnis zur Moderne, für die vereinheitlichende, auf Homogenität ausgelegte Meta-Erzählungen charakteristisch sind. Für Lyotard setzt die Postmoderne, die für ihn keine Epoche, sondern ein aufgeklärtes Bewusstsein bedeutet, mit dem Ende des 19. Jahrhunderts ein.⁸⁴ Das postmoderne Bewusstsein kämpft für die Notwendigkeit der *Agonistik*, des Widerstreits von Sprachspielen (Wittgenstein), die das gesellschaftliche Zusammenleben in Wirklichkeit bestimmen.⁸⁵ In der Moderne wurden Sprachspiele hingegen erst durch ihren Rückbezug auf allgemein verbindliche metaphysische Ideen, durch sog. „große Erzählungen“ legitimiert.⁸⁶

„Das Auftreten solcher Erzählungen erscheint in Lyotards Geschichte als Sündenfall, es ist begleitet von der Zerstörung des Erzählens. Die kanonische Erzählung, das Böse in der Geschichte, tritt auf in zwei fast gleich finsternen Gestalten: als marxistische und als kapitalistische Variante.“⁸⁷

Die marxistische Erzählung beruft sich auf die dialektische Notwendigkeit in der Entwicklung der Gesellschaft zur sozialistischen Utopie. Der Zusammenbruch der UdSSR markiert zugleich das Ende dieser vorherrschenden Erzählung in Russland, während die „kapitalistische Variante“ sich bis heute verschiedenartig weiterentwickelt und transformiert. Lyotard plädierte für die „Zerstörung der narrativen Monopole durch eine Politik der kleinen Erzählungen [...]“.⁸⁸

„In other words, the language game of narrative has become a model for every kind of legitimation, no longer playing second fiddle to scientific “transcendence”. The death of the grand narrative thus heralds the birth of the local narrative, with its emphasis on diversity and heterogeneity.“⁸⁹

⁸² Ebd.: S. 11.

⁸³ Georg-Lauer 1988: S. 190.

⁸⁴ Ebd.: S. 191.

⁸⁵ Ebd.: S. 196. „Ein Sprachspiel besteht aus einer Folge von sprachlichen Äußerungen in einer bestimmten äußeren Situation und in einem bestimmten Handlungskontext.“ Vgl. Precht 1999: S. 169.

⁸⁶ Ebd.: S. 197.

⁸⁷ Bürger 1987b: S. 126.

⁸⁸ Ebd.: S. 127.

⁸⁹ Sheenan 2004: S. 29.

Aus dem Niedergang der großen Erzählung, so Lyotard, resultiere auch die Auflösung des sozialen Gefüges in „individuelle Atome“, die eben Teile eines dynamischen Sprachspiels seien.⁹⁰ Lyotard plädiert für die "Pragmatik des narrativen Wissens“, die er gegen die Exklusivität und Dominanz des wissenschaftlichen Wissens (vereinheitlichende Sinnzusammenhänge, Denotation, wahr/falsch etc.) ins Feld führt:

„Diese Erzählungen erlauben also einerseits, die Kriterien der Kompetenz der Gesellschaft, in der sie erzählt werden, zu definieren, sowie andererseits, mit diesen die Leistungen zu bewerten, die in ihr vollbracht werden oder werden können.“⁹¹

Der Pluralismus, den Lyotard hinsichtlich der Wissensformen in der postmodernen Gesellschaft feststellt, lässt sich als zentrales Charakteristikum der Postmoderne beschreiben.

„Pluralität hat sich nun in allen gesellschaftlichen Systemen etabliert, so dass verschiedene künstlerische Ausdrucksformen, Wissensformen und Lebensstile legitimerweise koexistieren. ‚Wirklichkeit‘ gibt es dann nur noch als ein Netz von unhierarchischen Differenzen, das sich nicht mehr auf ein stabiles Ordnungsschema zurückführen lässt.“⁹²

Für das hier angesprochene Netz, das eine Struktur ohne Zentrum aufweist, führten Gilles Deleuze und Félix Guattari die Metapher des „Rhizoms“ ein, das ein wurzelartiges Gewächs bezeichnet.⁹³ Bei Lyotard gestaltet sich die Trennung zwischen Moderne und Postmoderne in einigen Aspekten unscharf.⁹⁴ In seinen Überlegungen zur ästhetischen Praxis der Postmoderne führt er Argumente vor, die sich auf wesentliche Implikationen der Moderne bzw. der Avantgarde beziehen und daher eine Rückbindung an dieselben ermöglichen.⁹⁵ Lyotard betrachtete die Postmoderne als eine Möglichkeit, das misslungene Projekt der Moderne wieder aufzunehmen und dieses zu überschreiben.⁹⁶ Auch für den Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen, der den Begriff der Neo-Avantgarde stark machte, ist der Postmodernismus „die Moderne in der Phase ihrer Selbstkritik“.⁹⁷ Ein weiterer

⁹⁰ Lyotard 1986: S. 54.

⁹¹ Ebd.: S. 68.

⁹² Schäfer 1998: S. 75.

⁹³ Курицын 2000: S. 16f.

⁹⁴ Bürger 1987b: S. 135.

⁹⁵ Ebd.: S. 134/135.

⁹⁶ Melville 2004: S. 90.

⁹⁷ Bürger 1987a: S. 40.

bedeutender Theoretiker der Postmoderne ist Fredric Jameson, der den Postmodernismus als kulturellen Effekt des Spätkapitalismus beschreibt. Laut Jameson gehe die Postmoderne, die zeitlich mit der „Krise des Leninismus“ zusammenfalle, auf das Ende der 50er und 60er Jahre zurück.⁹⁸ Ihr erster Vertreter im Bereich der Malerei sei Andy Warhol, der einen deutlichen Bruch mit dem Geniekult der Hochmoderne (z.B.: Jackson Pollock) vollzogen hätte.⁹⁹ Dennoch hätten die Artefakte der Postmoderne eine auffällige Ähnlichkeit mit den ästhetischen Hervorbringungen der Moderne, weil sie als Antwort auf diese zu verstehen wären.¹⁰⁰

Wolfgang Iser bringt sein Verständnis der Postmoderne folgendermaßen auf den Punkt: „Sie führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus. Sie lässt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie lässt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich.“¹⁰¹

Die Postmoderne und das Ende der Geschichte

Neben den angedeuteten Problemfeldern verdient noch abschließend die Frage der Historizität der Postmoderne besondere Aufmerksamkeit. Anders formuliert könnte man fragen: Wie ist es um die innere Uhr der Postmoderne bestellt, leben wir noch in ihr oder müssen wir sie bereits als eine abgeschlossene Epoche betrachten?

Die Idee des Endes der Geschichte, wie sie implizit und explizit in postmodernen Theorien formuliert ist, bedeutet zunächst einmal nicht, dass gesellschaftlich gesehen nichts mehr passieren kann.¹⁰² Vielmehr gehe es um die Vorstellung, wie der Zeithistoriker Keith Jenkins anmerkt, dass die spezifische Art und Weise, wie Vergangenes im Sinne einer teleologischen und linearen Entwicklung historisiert wurde, ihre Gültigkeit verloren hätte.¹⁰³

„In other words, what has ended is not the production of events themselves, but rather our need or ability to form a narrative from them that demonstrates their coherent, developmental logic and points to a utopian future in which the conflicts and contradictions between them will have been resolved.“¹⁰⁴

⁹⁸ Jameson 1991: S. 1.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.: S. 55.

¹⁰¹ Iser 2002: S. 52.

¹⁰² Malpas 2005: S. 89.

¹⁰³ Zit. n. Malpas 2005: S. 89.

¹⁰⁴ Ebd.: S. 89/90.

In der Diskussion um das Ende der Geschichte zeichnen sich zwei dominierende Positionen ab: Die erste findet in Francis Fukuyama, einem US-amerikanischen, neo-konservativen Politologen, ihren bedeutendsten Vertreter.¹⁰⁵ Seiner Ansicht nach hat die Zivilisation ihr Ziel der universalen Freiheit in Form der marktorientierten, liberalen Demokratie erreicht.¹⁰⁶ Demokratie und Kapitalismus sind in Fukuyamas Konzeption der Geschichte, die sich an Hegels Geschichtsphilosophie orientiert, Prüfsteine einer idealen Freiheit.¹⁰⁷ Durch die Globalisierung des Handels, die durch die Technologie möglich geworden wäre, würden sämtliche Unterschiede zwischen Kulturen allmählich verschwinden.¹⁰⁸ Diesen Prozess gelte es im Sinne einer weltweiten, neoliberalen Politik zu unterstützen.¹⁰⁹ Die zweite Position wird durch Jean Baudrillard vertreten, welcher im Unterschied zu Fukuyama das Ende der Geschichte negativ bewertet und als Effekt der Simulakren analysiert.¹¹⁰ Wenn für Hegel die rationale Erfassung der Welt die Triebfeder der Menschheitsgeschichte und der zivilisatorischen Entwicklung ist, so behauptet Baudrillard, dass im Zeitalter der Hyperrealität, in der jegliche kritische Distanz zum rationalisierten Abbild der Welt verloren gegangen sei, Geschichte ihre Bedeutung verloren hätte.¹¹¹ Die durch die Kommunikationstechnologie erzeugte Geschwindigkeit des Informationsaustausches sei ausschlaggebend für diese Beziehungslosigkeit.¹¹² Die zahlreichen, sich im Widerstreit befindenden Interpretationen, die auf dem Wege verschiedener medialer Kanälen die öffentliche Wahrnehmung infiltrieren, würden das eigentliche Ereignis in den Hintergrund versetzen.¹¹³ Die technischen Möglichkeiten, Geschichte nach Belieben zu generieren, trägt zur postmodernen Situation der Geschichtslosigkeit bei:

„The stuff of history has become another commodity to be bought by the spectator: packaged by media companies, one can tune in to virtual recreations of past ages and marvel at the computer-generated effects, experience the thrills of ‘walking with dinosaurs’, or rewrite history as one replays the great battles of the past as computer-game simulations [...].”¹¹⁴

¹⁰⁵ Malpas 2005: S. 90.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.: S. 90/91.

¹⁰⁸ Ebd.: S. 91.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.: S. 90.

¹¹¹ Ebd.: S. 93/94.

¹¹² Ebd.: S. 94.

¹¹³ Ebd.: S. 94/95.

¹¹⁴ Ebd.: S. 95.

Das Ende der großen Erzählung bedeutet auch das Ende der traditionellen Geschichtsschreibung. Die aristotelische Unterscheidung zwischen Poesie, deren Fokus auf dem Besonderen liege, und der Geschichte, die sich durch Universalität kennzeichne, verliert in der Postmoderne ihre Gültigkeit.¹¹⁵ Aus diesem Grund untersucht der Historiker und Theoretiker Hayden White die Geschichte als einen Text, der literarische Eigenschaften aufweist.¹¹⁶ Wie der Geschichtsphilosoph Chris Lorenz anschaulich aufzeigt, widerspricht die postmoderne Erzähltheorie der Praxis der Geschichtswissenschaft, die durchaus eine Form des Erzählens darstellt.¹¹⁷ In der Geschichtstheorie der Postmoderne wäre Geschichte schließlich nur ein von politischen und sozialen Interessen hervorgehende Erzählung, die sprachlichen Strukturen verhaftet bliebe und nicht auf eine außersprachliche Realität verweise.¹¹⁸ Die Kernkritik der Geschichtswissenschaft richtet sich gegen den „linguistischen Determinismus“ der poststrukturalistischen bzw. postmodernen Theorie.¹¹⁹ Dieser Determinismus äußere sich beispielsweise in der Gleichsetzung von wissenschaftlicher Geschichtsschreibung mit der literarischen Form des Erzählens, eine für die Geschichtswissenschaft nicht annehmbare Sichtweise.¹²⁰

Die prinzipielle Unvereinbarkeit zwischen dem postmodernen Narrativismus und der Geschichtswissenschaft bedeutet jedoch nicht, dass Geschichte und Entwicklung für die Postmoderne obsolet geworden wären. Die Postmoderne – und darin unterscheidet sie sich maßgeblich vom Posthistoire – setzt nämlich kulturellen Fortschritt voraus.¹²¹ Im Posthistoire stehen die Geschichte und die zivilisatorische Entwicklung still, weil die Industriegesellschaft einen Reproduktionsgrad erreicht hat, in welchem jeder neue kulturelle Impuls assimiliert und indifferent bleibt.¹²² Alles wurde bereits erprobt, gesellschaftliche Veränderungen sind im Posthistoire nicht mehr denkbar. Im Gegensatz dazu verkündet die Postmoderne „eine Epoche gesteigerter Vielfalt, Interferenzen und neuer Konstellationen [...]“.¹²³ Als Epocheneinschnitt von Zeitgenossen festgelegt, kann die Postmoderne als kulturelles Phänomen natürlich wieder aus der Mode geraten. In Lyotards Philosophie ist sie allerdings keine programmatische Zeitenwende, sondern eine Bewusstseinshaltung, die eine dynamische Entwicklung im Zusammentreffen verschiedenster Sprachspiele ermöglicht.

¹¹⁵ Ebd.: S. 97.

¹¹⁶ Ebd.: S. 98.

¹¹⁷ Lorenz 1998: S. 619ff.

¹¹⁸ Ebd.: S. 622.

¹¹⁹ Lorenz 1998: S. 620.

¹²⁰ Vgl. Lorenz 1998: S. 625ff.

¹²¹ Welsch 1988: S. 16/17.

¹²² Ebd.: S. 16.

¹²³ Ebd.: S. 17.

2.1 Postmoderne Literatur und Intertextualität

Im vorangegangenen Kapitel deutete der Verfasser bereits an, dass mit der Postmoderne teilweise unterschiedliche Phänomene assoziiert werden. Während in Europa die Postmoderne sich durch Jean-François Lyotard explizit als ein philosophischer Terminus entwickelt hat, fand der Begriff in den Vereinigten Staaten zunächst im Bereich der Literaturkritik Verwendung.¹²⁴ Wichtige Texte des Poststrukturalismus wurden erst im Laufe der 70er Jahre ins Englische übersetzt, weshalb dieser keinen Einfluss auf die Formation der literarischen Postmoderne übte.¹²⁵ Zeitversetzt sollte aber Baudrillard z.B., welcher nach Leuten wie Derrida, Lacan, Foucault oder Althusser der zweiten Generation der Poststrukturalisten angehört, für das Verständnis der amerikanischen Postmoderne und insbesondere für das Phänomen der Pop Art eine besondere Rolle spielen.¹²⁶

Postmodern war in den Vereinigten Staaten anfangs ein negativ konnotierter Begriff, mit welchem im Vergleich zur literarischen Moderne ein Qualitätsverlust zum Ausdruck gebracht werden sollte.¹²⁷ Mitte der 60er Jahre kam es aber u.a. durch Leslie Fiedler und Susan Sontag zu einer Neubewertung der neuen Literatur, die aus dem Elfenbeinturm der gesellschaftlichen Elite herausbrechen wollte.¹²⁸ Leslie Fiedler plädierte in seinem 1969 erschienen Aufsatz „Cross the Border – Close the Gap“ für eine Unterminierung der Grenzen zwischen elitärer Kunst und einer für die Masse gedachten niederen Kunst.¹²⁹ Aufgabe des Künstlers sei es daher, ein heterogenes Publikum anzusprechen.¹³⁰ In dieser Debatte kam postmoderne Literatur allmählich zu einer verbindlichen Formel, wie Wolfgang Iser schreibt: „Postmodernes liegt dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also interferentiell.“¹³¹ In der postmodernen Ästhetik, die einen „antihierarchischen, antiteleologischen und antistrukturellen“ Charakter hat, kommt ferner dem Aspekt des Spiel und der Ironie besondere Bedeutung zu.¹³² Die Poetik der Avantgarde lässt die heterogenen Elemente im intertextuellen Spiel kollidieren und erzeugt auf diese Weise einen ernsthaften Konflikt. Dahingegen wird

¹²⁴ Ebd.: S. 13/14.

¹²⁵ Harrison 2001: S. 13.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.: S. 14.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.: S. 15.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.: S. 15.

dieser Konflikt in der Postmoderne fingiert, Spiel und Ironie stehen weiterhin im Vordergrund.¹³³ Dieser ironische Charakter der postmodernen Ästhetik, der man in der russischen Literatur und Kunst der Postmoderne begegnen kann, bietet allerdings auch Angriffsfläche. Dem Postmodernismus wird gerne „Ästhetizismus und moralische Indifferenz“ angekreidet, während die Vertreter des russischen Konzeptualismus sich auf die Bescheidenheit der Selbstironie berufen und im ironischen Spiel die Möglichkeit sehen, autoritäre bzw. hegemoniale Diskurse zu unterlaufen.¹³⁴

Ihab Hassan, ein weiterer wichtiger Theoretiker der Postmoderne, erstellte in seinem Werk *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literatur* aus dem Jahr 1982 eine schematische Liste von grundlegenden Unterschieden zwischen Moderne und Postmoderne, die auch für die ästhetische Repräsentation veranschlagt werden können. Zur Veranschaulichung sollen einige dieser Gegensatzpaare hier Erwähnung finden.¹³⁵

Modernismus	Postmodernismus
Romantik/Symbolismus	Pataphysik/Dadaismus
geschlossene Form	offene Antiform
Zweck	Spiel
Metaphysik	Ironie
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art object/finished work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthese	Antithese
Präsenz	Abwesenheit
Centring	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigma	Syntagma
Metapher	Metonymy
Grande histoire	Petite histoire
Transzendenz	Immanenz

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Epstein 2010: S. 65.

¹³⁵ Zit. n. Malpas 2005: S. 7/8.

Eine signifikante Eigenschaft postmoderner Ästhetik ist die Intertextualität.¹³⁶ In verschiedenster Form fand sie Eingang in die Theoriengebäude zahlreicher Philosophen und Literaturwissenschaftler und stellt dadurch ihre Wandelbarkeit und Produktivität unter Beweis:

*„Textualität als Echokammer (Barthes), Polyphonie des Romans (Bachtin), Dialogizität (Bachtin/Lachmann), Spuren der Schrift, Transplantat (Derrida), Palimpsest (Genette), Hypogramm (Riffaterre), Kontrafaktur (Verweyen/Wittig) – so lauten einige Namen des Reizbegriffes Intertextualität, dessen sich auch Einflussstudien traditioneller Art bemächtigen.“*¹³⁷

Die Theorie der Intertextualität, die von der amerikanischen Postmoderne intensiv rezipiert wurde, stammte von der Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva, die den Begriff 1967 in Umlauf brachte.¹³⁸ In der ursprünglichen Konzeption von Kristeva sei jeder Text intertextuell, daher in einem endlosen Verweissystem mit anderen Texten befindlich.¹³⁹ An dieser Stelle stehen sich „universaler Intertext“ und „spezifische Intertextualität“ gegenüber.¹⁴⁰ Intertextualität bei Kristeva hebt die Abgeschlossenheit des Textes auf und ist durch Textualität – *regressus ad infinitum*- bereits gegeben.¹⁴¹ Im Gegensatz dazu arbeitet die Literaturwissenschaft mit einem engeren und praktikableren Konzept der Intertextualität, die die bewusste Lektüre des Rezipienten und den intendierten Einsatz der spezifischen Intertextualität voraussetzt.¹⁴² Hierfür können z. B. Ironie und Parodie als Stilmittel fungieren, um Intertextualität zu signalisieren.¹⁴³ Erst in der amerikanischen Postmoderne wurde der Begriff nicht mehr deskriptiv, sondern programmatisch verwendet.¹⁴⁴ Die Theorie der Intertextualität wurde auch in Europa systematisch weiterentwickelt, so u.a. durch Gérard Genette.¹⁴⁵ Kristeva setzte sich zudem mit dem Begriff der Dialogizität von Michail Bachtin auseinander, der sich von den russischen Formalisten insofern absetzte, als er sich vorwiegend für den Zusammenhang zwischen Literatur, Kunst und Gesellschaft interessierte.¹⁴⁶

¹³⁶ Lipovetsky 1999: S. 13.

¹³⁷ Hoesterey 1988: S. 13.

¹³⁸ Pfister 1991: S. 208/209.

¹³⁹ Ebd.: S. 210.

¹⁴⁰ Broich/Pfister 1985: S. 11f.

¹⁴¹ Ebd.: S. 11/12.

¹⁴² Ebd.: S. 31f.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Pfister 1991: S. 210.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.: S. 211.

„Der neuzeitliche ‚dialogische‘ Roman ist Ausdruck dieser galileischen Wende der Dezentralisierung des Sprachbewusstseins [...], während die Poesie und eine die Tradition des ‚monologischen‘ Epos fortsetzende Romanlinie vom Ritterroman über die Barockromane bis hin zu Tolstoi entweder von einheitlicher Literarizität ist oder die Redevielfalt hierarchisierend und zentralisierend ordnet.“¹⁴⁷

Neben der Dialogizität sind Polyphonie und Karnevalisierung weitere Beschreibungsinstanzen für den „neuzeitlichen ‚dialogischen‘ Roman“. Die von Fiedlers Angriff auf den elitären Ästhetizismus angeregte Pop-Literatur lässt sich auch als eine Radikalisierung der Literatur-Theorie Bachtins verstehen:

„Was Bachtin für die Sprache des Karnevals, der Jahrmärkte oder des Marktplatzes als Hintergrund für die Literatur der Renaissance untersucht hat, gilt heute für das kulturindustrielle Zeichenmaterial der Populär- und Jugendkultur, das in Film, Fernsehen und Popmusik, in Zeitschriften, Comics, Werbung und Mode allgegenwärtig ist.“¹⁴⁸

Fasziniert von der impliziten Kritik gegenüber der Monologizität einer Erzählung, übernahm Kristeva bestimmte Elemente seiner Theorie, um in ihrer Interpretation der Intertextualität das zentrierende Subjekt mitsamt seiner bürgerlichen Ideologie aus dem Text zu verbannen.¹⁴⁹ Die postmoderne Intertextualität hätte sich, so der Literaturwissenschaftler Manfred Pfister, aus dem Poststrukturalismus heraus entwickelt.¹⁵⁰ Intertextualität als solche gibt es allerdings schon länger als ästhetisches Verfahren. In der Moderne war die Intertextualität noch ein Ausdruck des autoritären Egos, da sie sich der organisierenden Bedeutung des Textes unterordnete, während Intertextualität in der Postmoderne als ein spielerisches Verfahren mit Kontexten und Diskursen gedeutet wird.¹⁵¹ Der Intertext ist im Postmodernismus aber nicht nur ein ästhetisches Verfahren, sondern konstituierendes Merkmal der Realität, die einen bunten Mix aus verschiedensten Sprachspielen und Zitaten darstellt.¹⁵² Der Architekturtheoretiker Charles Jencks brachte den Begriff „double coding“ ins Spiel, um analog zu Leslie Fiedler für die Möglichkeit zu plädieren, unterschiedliches Publikum

¹⁴⁷ Broich/Pfister 1985: S. 3.

¹⁴⁸ Ebd.: S. 165.

¹⁴⁹ Pfister 1991: S. 212.

¹⁵⁰ Ebd.: S. 214.

¹⁵¹ Lipovetsky 1999: S. 14.

¹⁵² Ebd.: S. 17.

anzusprechen.¹⁵³ Als dynamisches Strukturmerkmal postmoderner Texte kann das “code-switching” betrachtet werden: Zwischen verschiedenen Soziolekten und kulturellen Phänomenen, zwischen tiefer Massenkultur und hoher Kunst, zwischen Archaik und Neuem kann die Bedeutung des Textes fortlaufend oszillieren.¹⁵⁴

2.2 Die russische Postmoderne

In der russischen Philosophiegeschichte war die aristotelische Tradition der Wissenschaftstheorie unterrepräsentiert, stattdessen nahm die ontologisch verankerte Religions- und Kulturphilosophie bis weit ins 20. Jh. eine vorherrschende Position im russischen Denken ein.¹⁵⁵ In der neueren russischen Philosophie sucht man hingegen die Auseinandersetzung und den Dialog mit dem westlichen Denken, um so zu einer reflexiven Haltung und epistemologischen Kritik gegenüber der eigenen Tradition zu gelangen.¹⁵⁶ Nichtsdestotrotz lässt sich russische Philosophie nicht unter einen westlichen resp. europäischen Diskurs subsumieren, ihre Eigenständigkeit muss hinsichtlich des spezifisch russischen Kontextes immer wieder mit in Rechnung gestellt werden.¹⁵⁷ So gibt es in der russischen Philosophie im Vergleich zum Westen eine weitaus produktivere Hinwendung zur Literatur als ein Ort, an dem philosophische Fragen erörtert werden.¹⁵⁸ Ein Beispiel für die Literaturzentriertheit des russischen Denkens ist Lev Tolstoj, an dem sich praktisch jeder russische Philosoph in irgendeiner Form abarbeitete.¹⁵⁹ Im Wesentlichen ging es Tolstoj um „das Problem der moralischen Rechtfertigung der menschlichen Geschichte und Kultur“, weshalb er auf einige namhafte russische Philosophen, denen ein moralisierender Zugang zur Geschichte gemeinsam ist, (so z.B. Vladimir Solov’ev) Einfluss ausübte.¹⁶⁰ In Russland, wo bis heute klassische Literatur von Puškin bis Bulgakov zur moralischen Belehrung gelesen wird, kann spätestens seit Vladimir Solov’ev von einer „literarischen Philosophie“ die Rede sein.¹⁶¹ Literatur war in Russland immer schon ein Prüf- und Wetzstein philosophischer Konzepte, dies gilt in besonderem Maße auch für die russische Postmoderne.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.: S. 18.

¹⁵⁵ Ackermann/Raiser/Uffelman 1995: S. 13.

¹⁵⁶ Ebd.: S. 13/14.

¹⁵⁷ Ebd.: S. 14.

¹⁵⁸ Grübel 1995: S. 230/231.

¹⁵⁹ Brodskij 1995: S. 17f.

¹⁶⁰ Ebd.: S. 17f.

¹⁶¹ Grübel 1995: S. 230f.

In den 90er Jahren erwachte eine Debatte darüber, ob es national differenzierte Postmodernitäten geben kann.¹⁶² Michail Epstein zufolge betrachte man im zeitgenössischen Diskurs die Postmoderne irrtümlich als ein westliches Phänomen.¹⁶³ Die kulturelle Entwicklung des 20. Jahrhunderts sei weitgehend von Revolutionen und damit einhergehende Paradigmenwechsel geleitet gewesen, die es sowohl im Westen als auch im Osten gab.¹⁶⁴ Kennzeichnend für die westliche Postmoderne als auch für die russische seien das Ende der Ideologie und der Uniformität des Denkens, das Auftreten unterschiedlichster Denkmuster und Kulturen, ein kritischer Umgang mit Institutionen und institutionalisierten Werten, die Dekonstruktion des Kanons und zuletzt noch die ablehnende Haltung gegenüber einer großen Erzählung.¹⁶⁵ Der zuletzt aufgezählte Aspekt bezieht sich auf Lyotards Theorie über die Wissensformen der postmodernen Gesellschaft, die für die gesellschaftliche Realität der Sowjetunion angewendet werden kann. Denn hier prägte die große Erzählung des Sozialismus den soziokulturellen Alltag: "What was called "Soviet ideology" is certainly nothing but a system of metanarratives, a system that used the machinery of the state to deal harshly and aggressively with any deviation."¹⁶⁶

Wie Mark Lipoveckij anmerkt, hätte die Perestroika bewiesen, dass unter dem zunehmenden Druck liberaler Kräfte eine solche gesellschaftspolitische Struktur nur kollabieren hätte können.¹⁶⁷ In dieser Hinsicht ist Lyotards Kritik an der großen Erzählung eine theoretisch Vorwegnahme des Zusammenbruchs der UdSSR. Der Zweifel an die Legitimation des alten Systems hätte außerdem, so Lipovetsky, einen Liberalismus mit sich gebracht, der die literarische Entwicklung der 70er und 80er maßgeblich beeinflusste und die Evolution der Postmoderne begünstigte.¹⁶⁸ Die russische Postmoderne hängt wesentlich mit dem Phänomen der Hyperrealität zusammen, das jedoch nicht erst im postsowjetischen Zeitalter in Erscheinung trat. Ein Prozess der Entkoppelung von Signifikat und Signifikant artikuliert sich nämlich quer durch die Kulturgeschichte Russlands. In diesem Prozess sind die *Potjomkischen Dörfer*, die im Russischen zu einer eingebürgerten Metapher wurden, als ein Symptom bzw. als eine merkmalfhafte Zwischenstation anzusehen.¹⁶⁹ Wie uns die Chronik berichtet, soll der legendäre Fürst Grigorij A. Potjomkin ganze Siedlungen mit Scheinfassaden errichtet haben, um bei einer Visite Katharinas der Großen den Eindruck zu

¹⁶² Lipovetsky 1999: S. 188.

¹⁶³ Epstein 1999: S. 3.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Lipovetsky 1999: S. 4.

¹⁶⁶ Ebd.: S. 5.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Epstein 1995, S. 196.

vermitteln, die Krim sei erfolgreich kolonialisiert worden.¹⁷⁰ Es handelte sich freilich um eine böswillige Behauptung aus dem Kreise des Hofstaats, welcher Potjomkins Stellung bei der Zarin mindern wollte.¹⁷¹ Epstein bezieht sich auf die Potjomkinschen Dörfer, um das russische resp. sowjetische Phänomen der „Simulakren“ anschaulich zu machen:

*“Prince Potemkin’s village of the late eighteenth century may still be considered a deliberate deception, but no one would identify our late twentieth-century “presentations” as either truth or lie. They are typical simulacra that do not claim to be veritable and thus cannot be reproached as deceptive. Such is the progression from “imitation” to “simulation” as revealed through major periods of Russian history.”*¹⁷²

Die ideologisch verbrämte Realität hätte in Russland immer die herrschende Gesellschaftsgruppe produziert, so der Kulturphilosoph.¹⁷³ Dies zeige sich bereits bei Vladimir den Großen, der im Jahre 988 n. Chr. die Ideokratie des Christentums gewaltsam installierte und dadurch die Gesellschaft grundlegend veränderte.¹⁷⁴ Eine vergleichbare Situation der Hyperrealität ließe sich auch 1000 Jahre danach konstatieren: Im Unterschied zur realwirtschaftlichen Situation im demokratischen Russland, entstanden fortwährend Börsenmärkte, Zeitungen, politische Parteien, die nichts Wirkliches darstellten, sondern eher simulativen Charakter hätten.¹⁷⁵ Der französische Poststrukturalismus ist ein wichtiger Bestandteil des Theoriengebäudes Epsteins. Wie Lipoveckij festhält, ist die Simulakren-Theorie Baudrillards grundlegend für Epsteins Werk „The Origins and Meaning of Russian Postmodernism“.¹⁷⁶ „Among the diverse definitions of postmodernism, I would single out as most important the production of reality as a series of plausible copies, or what the French philosopher Jean Baudrillard calls „simulation“.“¹⁷⁷ Genauso wie der Kommunismus sei die Postmoderne als westliche Theorie nach Russland importiert worden, so Epstein, wo beide ihre ideologisierten und ästhetisierten Varianten der Realität erzeugt hätten.¹⁷⁸ Für ihn stellt auch das legendenbildende St. Petersburg ein großes Simulakrum dar, das von einem absolutistischen

¹⁷⁰ Jena 2001: S. 175/S. 267.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.: S. 197.

¹⁷⁴ Ebd.: S. 197.

¹⁷⁵ Epstein 1995: S. 196.

¹⁷⁶ Lipovetsky 1999: S. 11.

¹⁷⁷ Epstein 1995: S. 189.

¹⁷⁸ Ebd.

Herrscher implantiert wurde und in Russland stets als etwas Fremdes und Europäisches wahrgenommen wurde.¹⁷⁹

Am Anfang der russischen Postmoderne steht der Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Publizist Andrej Sinjavskij (Pseudonym: Abram Terz), dessen einflussreich gewordener Essay *Što takoje socialističeskij realizm* (dt. „Vom sozialistischen Realismus“, 1957 verfasst) indirekt als erstes Manifest der Postmoderne in Russland betrachtet werden kann.¹⁸⁰ Der Sozialismus sei laut Sinjavskij wegen seinem programmatischen Eklektizismus kein funktionierendes System, da diese Beliebigkeit die strenge Hierarchie der Staatskunst ad absurdum führe und innerlich aushöhle.¹⁸¹

„По-видимому, в самом названии «социалистический реализм» содержится непреодолимое противоречие. Социалистическое, т. е. целенаправленное, религиозное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемые «реализмом». А совершенно правдоподобная картина жизни [...] не поддается описанию на языке телеологических умпостроений. [...] А пока что наше искусство топчется на одном месте — между недостаточным реализмом и недостаточным классицизмом. После понесенной утраты оно бес-ильно взлететь к идеалу и с прежней искренней высокопарностью славословить нашу счастливую жизнь, выдавая должное за реальное.“¹⁸²

Zwar war Stalin zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des im Exil entstandenen Essays bereits vier Jahre tot, doch musste Sinjavskijs Abgesang an den Sozialismus dennoch etwas verfrüht wirken.¹⁸³ Erst zwanzig Jahre später, womit aus heutiger Sicht der innovative und prophetische Charakter des Essays bewiesen scheint, griffen die Künstler der Soz Art jene Kritikpunkte auf, die Sinjavskij in Bezug auf den Sozialismus vorformulierte.¹⁸⁴ Er entlarvte die modernistische Grundkonzeption der Staatskunst als eine Chimäre und lehnte sie daher grundsätzlich ab.¹⁸⁵ In Sinjavskijs Denken artikuliere sich vor diesem Hintergrund eine

¹⁷⁹ Ebd.: S. 192.

¹⁸⁰ Genis 1999b: S. 204.

¹⁸¹ Ebd.: S. 186.

¹⁸² Терц 1957: S. 29/30.

¹⁸³ Genis 1999a: S. 186.

¹⁸⁴ Ebd.: S. 187.

¹⁸⁵ Ebd.: S. 194.

„archaische Postmoderne“, wie Genis schreibt.¹⁸⁶ Auch Epstein konstatiert in Hinblick auf den Sozialismus postmoderne Implikationen. So sei im sozialistischen Realismus, die als „erste Welle der sowjetischen Postmoderne“ bezeichnet werden könne, der Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem nivelliert worden.¹⁸⁷ Der Sowjet-Sozialismus hätte sich nicht als eine vorübergehende Phase verstanden, sondern als einen historischen Endpunkt, in welchem nach Belieben Dichter von Shakespeare bis Majakowskij zum panegyrischen Lobgesang des Sozialismus herangezogen werden konnten.¹⁸⁸ Der sozialistische Realismus durfte sich der kanonisierten abendländischen Kunstproduktion für seine Zwecke bedienen.¹⁸⁹ In seiner Analyse des Sozialismus arbeitet Epstein sieben postmoderne Merkmale desselben heraus:¹⁹⁰

1. Das Aufkommen einer *Hyperrealität*, die von der Mehrheit der Bevölkerung für real gehalten wird.
2. Die *Ablehnung des Modernismus* als eine dekadente Kunst des ästhetischen Individualismus.
3. Die Vernachlässigung der marxistischen Lehre zugunsten eines *Pastiche von diversen Ideologien und philosophischen Versatzstücken*. So gehen bspw. der Materialismus und der Idealismus im Sozialismus eine Verbindung ein.
4. *Forcierung eines künstlerischen Metadiskurses*, in welchem Elemente des Klassizismus, der Romantik, des Realismus und des Futurismus frei miteinander kombiniert werden.
5. Die ablehnende Haltung gegenüber einem individualistischen und subjektiven Diskurs zugunsten einer *Hyperautorschaft*, in der eine Kultur des freien Zitierens herrscht.
6. Das *Aufgeben der Grenze zwischen elitärer Kunst und Massenkultur*.
7. Das *Unternehmen eines posthistorischen Raumes*, in welchem alle historischen Diskurse ihre Realisierung finden können.

Die dargelegten Merkmale eröffnen die Möglichkeit eines verspielten Umgangs mit dem Sozialismus, dem die absolute Wahrheit solcherart abhandenkommt und sich als eine „Mythologie des Absurden“ zu erkennen gibt.¹⁹¹ Die russische Postmoderne ist demnach nicht einfach eine Antwort auf die westliche Postmoderne, sondern vielmehr eine Parodie auf

¹⁸⁶ Genis 1999a: S. 194.

¹⁸⁷ Epstein 1995: S. 208.

¹⁸⁸ Ebd.: S. 204.

¹⁸⁹ Ebd.: S. 206.

¹⁹⁰ Ebd.: S. 206-207. Die Auflistung folgt der detaillierten Aufzählung Michail Epsteins.

¹⁹¹ Lipovetsky 1999: S. 197.

eine politische Mentalität und ihre vermeintliche Wahrheit.¹⁹² Eine herausragende Rolle in der Entwicklung eines begrifflichen Instrumentariums, das einen Zugriff auf das Phänomen der russischen Postmoderne ermöglichte, spielte der Moskauer Konzeptualismus, der aus diesem Grund als eine postmoderne Ästhetik aufzufassen ist.¹⁹³ „Contemporary Russian conceptualism emerged, not from the imitation of Western postmodernism, but rather from the very same rotten Petersburg fog of Dostoevsky’s ‚importunate reverie‘.“¹⁹⁴ Der russische Konzeptualismus analysiere das Wesen der sowjetischen Scheinrealität, welche mittels „hypersignifikanter Zeichen“ installiert worden wäre.¹⁹⁵

Mark Lipoveckij urteilt hingegen, dass der Versuch, die russische Postmoderne mit westlichen Konzepten zu erklären (Jameson: Spätkapitalismus, Baudrillard: Medienwelt) weitgehenden fehlgeschlagen sei.¹⁹⁶ Während Aleksandr Genis bspw. den 1969 erschienen Aufsatz Leslie Fiedlers „Cross the Borders – Close the Gap“ als Argument für postmoderne Literatur in Russland ins Feld führt, relativiert Lipoveckij die Bedeutung dieser Kampfansage für den russischen Kontext.¹⁹⁷ Fiedler ging es im Wesentlichen darum, die Grenze zwischen Hoch- und Subkultur zu überschreiten, diese auf verschiedenste Weise zu unterminieren, und meinte, dass diese Aufgabe einer Literatur obliege, die auch im Sinne populärer Massenunterhaltung schreiben könne.¹⁹⁸ Diese auf eine Doppelcodierung hinauslaufende Praxis gebe dem literarischen Produkt „polyphone“ Struktur, so Genis, der hier bewusst Michail Bachtin ins Spiel bringt und den Konnex zu russischen Theoretikern sucht.¹⁹⁹ Lipoveckij problematisiert jedoch Fiedlers Ansatz indem er zu bedenken gibt, dass postmoderne Literatur in Russland weiterhin eine elitäre Angelegenheit sei und die breite Masse nicht erreicht hätte.²⁰⁰ Eingedenk der Verkaufszahlen und der allgemeinen Popularität eines Autors wie Viktor Pelevin, ist dieser Behauptung jedoch einiges entgegen zu halten. Für die Soz-Art im speziellen sei aber, so Lipoveckij, Fiedlers Überlegungen als alternatives Erklärungsmodell heranzuziehen.²⁰¹

¹⁹² Epstein 1995: S. 189.

¹⁹³ Ebd.: S. 193f.

¹⁹⁴ Ebd.: S. 193.

¹⁹⁵ Epstein 1999: S. 5.

¹⁹⁶ Lipovetsky 1999: S. 3.

¹⁹⁷ Genis 1999b: S. 201.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.: S. 202.

²⁰⁰ Lipovetsky 1999: S. 3.

²⁰¹ Ebd.

2.3 Konzeptualismus, Soz Art und Pop Art

Der sogenannte *Moskauer Konzeptualismus* und die *Soz Art* sind frühe ästhetische Realisierungen der russischen Postmoderne. Über den Weg der darstellenden Künste fanden beide Strömungen ihren Weg in die Literatur.²⁰² Es sind hier vor allem Künstler wie Ilja Kabakov, Eric Bulatov oder Komar und Melamid, die Begründer der Soz Art, als Vorreiter zu nennen.²⁰³ Als zentraler Theoretiker des Moskauer Konzeptualismus kann Boris Grojs angeführt werden, dessen programmatischer Text „Romantischer Moskauer Konzeptualismus“ aus dem Jahr 1974 bis heute grundlegend ist.²⁰⁴ Der Konzeptualismus sei laut Andrej Monastyrskij eine „philosophisch-ästhetische Methodologie“, in dessen Rahmen seit Anfang der 70er Jahre über 50 Künstler, Poeten, Literaten und Musiker gearbeitet haben.²⁰⁵ Mit der anglo-amerikanischen *Concept Art* (z.B. *Art & Language*) hätte der Moskauer Konzeptualismus nur die Rückbindung an das Konzept als ästhetisches Produkt gemeinsam, doch sei letzterer, so Boris Grojs, vielmehr als eine Reaktion der heimischen Künstler auf das Regime zu verstehen.²⁰⁶ „Der Konzeptualismus ist die Kunst unterschiedlicher Strategien, Beziehungen mit den Kontexten der Existenz zu etablieren – mit dem historischen, sozialen, biografischen und ideologischen Kontext.“²⁰⁷ In konzeptuellen Werken sind Wort und Text grundlegende Komponenten.²⁰⁸ „Sie (die Moskauer Konzeptualisten, anm.) erforschen die in der Kultur wirksamen Zeichensysteme, die verborgenen Strukturen des Denkens, die die Realität beherrschen, und schaffen ein visuelles Äquivalent für die unsichtbaren, der materiellen Form beraubten sprachlichen Praktiken der Gesellschaft.“²⁰⁹ Das Ergründen des kollektiven Unbewusstseins wurde zu einer primären Aufgabe der Kunst und Literatur, die jene Kräfte erforschten, die die Entstehung von Mythen ermöglichten.²¹⁰ Zwischen der bildenden Kunst und der Literatur existieren in der Literaturzentriertheit der russischen Kultur unzählige Wechselbeziehungen. Eine derartige Nahverwandtschaft bestehe, so Grojs, beispielsweise zwischen dem Moskauer Konzeptualismus und der Tradition der absurden Literatur in Russland.²¹¹ Das Absurde artikuliere sich nämlich in der Unvereinbarkeit zwischen Wort und Welt, in der Kluft

²⁰² Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 14.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Дёготь 2005: S. 12.

²⁰⁵ Монастырский 2005: S. 17/18.

²⁰⁶ Гройс 2005: S. 23.

²⁰⁷ Groys/Hollein/del Junco 2008: S. 44.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.: S. 46.

²¹⁰ Genis 1999c: S. 213.

²¹¹ Ebd.: S. 45.

zwischen Sprache und Realität, während in den Arbeiten der russischen Konzeptualisten Bedeutungslücken der Ideologieproduktion generiert und aufgezeigt werden.²¹² In Bezug auf die russische Postmoderne hatte der Moskauer Konzeptualismus eine wichtige Vermittlerrolle inne. Boris Groys spricht sogar von einer „Import-Export-Agentur“²¹³: Die Künstler der Moskauer Konzeptkunst rezipierten nämlich die westliche Postmoderne, exportierten zeitgleich aber die Exotik der sowjetischen Zeichenkultur in die westliche Welt.²¹⁴ Mithilfe von westlichen Zeitschriften und Ausstellungskatalogen übernahmen sie allgemeine Ideen der Postmoderne, so z.B. „[...] den Verzicht auf die Suche nach formaler Originalität und die Verwendung fixer visueller Zeichen für die Artikulation eigener Inhalte.“²¹⁵

Während als Namensgeber und zentraler Theoretiker des Konzeptualismus der Kulturphilosoph Boris Groys genannt werden kann, ist der Begriff Soz Art eine Schöpfung der Konzeptkünstler Alexander Komar und Vitalij Melamid aus dem Jahr 1972.²¹⁶ In ihren Arbeiten nehmen sie u.a. Bezug auf den sozialistischen Realismus, der den beiden Künstlern als Rohmaterial künstlerischer Reflexion dient. Im Bereich der Literatur wird vor allem Sorokin mit der Soz Art assoziiert, aber auch im Falle Pelevins kann in Hinblick auf den Roman *Generation „П“* von einer intellektuellen Beziehung zur Soz Art die Rede sein.²¹⁷ So begegnen uns im Roman explizit Elemente einer Soz Art-Ästhetik, als Tatarskij bei seinem Chef Chanin zuhause dort befindliche Plakate bemerkt: „Там висела репродукция сталинского плаката – тяжелые красные знамена с желтыми кистями, в просвете между которыми весело синело здание университета.“ (S. 137) Und gleich darauf erklärt ihm Chanin: „Видишь, там серп с молотом был и звезда, а он их убрал и вместо них поставил «coca-cola» и «coke».“ (S. 138) Im Büro seines zukünftigen Vorgesetzten Azadovskij begegnen ihm abermals Objekte dieser Art: „На другой стене была смонтирована строгая инсталляция – линия из пятнадцати консервных банок с портретами Энди Уорхолла в характерном для свиной тушенки картуше.“ (S. 188) Und in Morkovins Büro fällt Tatarskij ein ungewöhnliches Bild auf:

„Над столом висела большая картина, которая сначала показалась Татарскому гибридом соцреалистического пейзажа с дзенской каллиграфией. Она

²¹² Ebd.: S. 45/46.

²¹³ Groys 1991: S. 18.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.: S. 10/11.

²¹⁶ Groys/Hollein/del Junco 2008: S. 406.

²¹⁷ Vgl. Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 14.

изображала угол тенистого сада, где поверх кустов шиповника, вырисованных с фотографической точностью, был небрежно намалеван сложный иероглиф, покрытый одинаковыми зелеными кружками.“ (S. 241)

Die Soz Art, die von Bogdanova als russische Modifikation der amerikanischen Pop Art der 60er und 70er beschrieben wird, entstand etwa zeitgleich mit dem Moskauer Konzeptualismus.²¹⁸ Ähnlich wie die Pop Art, die das Bewusstsein der westlichen Konsumwelt zu thematisieren begann, ging es der Soz Art darum, die „Ästhetisierung der sowjetischen Ideologie“ zu hinterfragen.²¹⁹ Komar & Melamid reinterpretierten den sozialistischen Realismus: “Here on might say that Socialist Realism serves the same function for Russian postmodernism that ‘mass culture’ does for its Western counterparts.”²²⁰ Da der sozialistische Realismus für Michail Epstein und Boris Grojs bereits postmoderne Merkmale aufweist, ist die Soz Art in der Nachahmung des Sozrealismus als eine postmoderne Parodie zu bezeichnen.²²¹ Denn bereits der Sozrealismus implizierte die Möglichkeit des freien Zitierens unterschiedlicher Kunststile und verhielt sich in diesem Sinne wie eine Meta-Kunst.²²² „Die Kunst Komars und Melamids ist ein Zeugnis unter anderem für diese radikale Freiheit; die Totalität ihrer Postmoderne entspricht dem Totalitarismus der sowjetischen Ideologie.“²²³

Doch nicht nur die Soz Art ist ein Baustein Pelevinesker Ästhetik. Der Literaturwissenschaftler Sergej Kibal'nik bringt Pelevins Roman vor allem mit der Pop Art und insbesondere mit Andy Warhol in Verbindung.²²⁴ So sei es vor allem das Material, das Pelevin für seine Literatur heranziehe, welche ihn als Angehörigen der russischen Pop Art ausweise: Werbung als Phänomen der Massenkultur wäre immerhin das Rohmaterial für Pelevins ironischen Umgang mit dem postsowjetischen Wirtschaftsraum, aber auch zahlreiche Zitate aus TV-Serien und die Erwähnung unterschiedlichster Persönlichkeiten der Medien- und Konsumwelt würden seine Zugehörigkeit zur literarischen Pop Art kennzeichnen.²²⁵ Genauso wie Andy Warhol *Pepsi-Cola*-Werbung illustrierte, wird *Pepsi* als Symbol für eine

²¹⁸ Ebd.: S. 13/14.

²¹⁹ Groys 1991: S. 186/187.

²²⁰ Lipoveckij 1999: S. 3.

²²¹ Ebd.: S. 11ff.

²²² Vgl. Genis 1999a: S. 186.

²²³ Groys 1991: S. 189.

²²⁴ Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 16.

²²⁵ Ebd.

neue Ära gleich zu Beginn des Romans *Generation „II“* zur Sprache gebracht.²²⁶ Dieses modisch aktuelle Material verleihe dem Roman die Aura einer Hochglanzzeitschrift, womit Kibal'nik auf die Tatsache anspielt, dass Warhol für Modezeitschriften arbeitete und diese auch für Collagen heranzog.²²⁷ Angesichts der Intertextualitätstheorie, die die genuine Autorenschaft fragwürdig macht und den Text stets einen mit anderen Texten verwobenen betrachtet, kann die Literatur analog zur Pop Art nicht mehr als eine „Reproduktion des Reproduzierten“ sein, die „als Bearbeitung bzw. Arrangement von Klischees und Stereotypen“ funktionieren kann.²²⁸ Die Technik der Collage, die sich in der Pop Art besonderer Beliebtheit erfreut, würde auch Pelevin heranziehen, wenn er Fragmente aus unterschiedlichsten kulturellen Bereichen und Philosophien in seinen Geschichten zusammenführe²²⁹: «Тот же самый искусно сваренный компот из поп-философии, поп-мифологии, поп-литературоведения и поп-политики.»²³⁰ Postmodernistische Theorien seien bei Pelevin am Anfang eher Gegenstand seiner pop-artistischen Erzählungen gewesen als ein einflussnehmender Faktor seiner Erzählweise.²³¹ Es lässt sich also resümierend sagen, dass eine strukturelle Ähnlichkeit der Pop Art-Collage mit literarischen Verfahren, die in Pelevins Literatur zur Anwendung kommt, vorhanden ist. Diese allgemeinen Feststellungen veranlassen Kibal'nik, Pelevin im Kontext der Pop Art zu verorten, die dieser als letzte Etappe der russischen Postmoderne definiert.²³²

In diesem Zusammenhang muss die Frage geklärt werden, inwiefern Pelevin auch der Pop-Literatur zugeordnet werden kann, die sich in ihrer ursprünglichen Formation seit den 60er Jahren an der Pop Art orientierte bzw. aus dieser hervorging. Pop-Literatur entstand in Deutschland unter dem Einfluss der Beat-Generation, der Pop Art, der Pop- und Rockmusik als auch durch Anregung der in Amerika geführten Postmodernismus-Debatte, in der Leslie Fiedler eine zentrale Stellung einnimmt.²³³

Einzelne Aspekte Pelevinesker Ästhetik weisen grundlegende Eigenschaften der Pop-Literatur auf. Wie Jörgen Schäfer hinsichtlich der deutschen Pop-Literatur konstatiert, ist der Pop-Autor selber ein aktiver Rezipient der Populärkultur, der im Schreibprozess bewusst auf

²²⁶ Ebd.: S. 22.

²²⁷ Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 21.

²²⁸ Schäfer 2008: S. 171.

²²⁹ Ebd.: S. 26/27.

²³⁰ Ebd.: S. 27.

²³¹ Ebd.: S. 29.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.: S. 21ff.

Zeichenmaterial unterschiedlichster Medien zurückgreift.²³⁴ Aus diesem Grund sei für die Analyse eines Werkes der Pop-Literatur eine intermediale Perspektive vor einer intertextuellen vorzuziehen.²³⁵ „Pop-Literatur ist in diesem Sinne das Resultat einer Transformation der Literatur im Zeichen von Pop, sie entsteht an der Schnittstelle, an der die Pop-Signifikanten im literarischen Text neu kodiert werden.“²³⁶ In seinen Werken zitiert Pelevin ungezwungen bekannte Filme, Fernsehserien, Musiker und Musiktitel des Pop-Genre, bekannte Werbungen aus dem Fernsehen (so in *Generation ,II‘*), aber im selben Atemzug auch klassische und postmoderne Literatur. Pelevins Referenznennungen richten sich nicht exklusiv an eine jugendliche Leserschaft, sondern scheinen eher Fiedlers Forderung nach einem „Doppelagenten“ verpflichtet zu sein, der unterschiedliches Publikum anspricht.²³⁷ Außerdem gebärdet sich die jüngere Pop-Literatur auffallend apolitisch und inhaltlich dem Jugendkult verhaftet, was Diedrich Diederichsen dazu veranlasste, zwischen einer älteren Pop-Literatur (Pop I) der 60er bis 80er Jahre und einer jüngeren Pop-Literatur (Pop II) mit thematisch anderen Schwerpunkten zu unterscheiden.²³⁸

Ein weiterer Aspekt verdient hier ebenfalls Beachtung: Stellenweise werden in *Generation ,II‘* Markenprodukte genannt und dadurch vergleichbar mit einem *close up* in das Zentrum der Aufmerksamkeit des Rezipienten gerückt. Namentlich wird u.a. die Biermarke Tuborg öfters erwähnt, weil es sich um jene Biersorte handelt, die Tatarskij bevorzugt trinkt. Dieses Verfahren bringt Pelevin in die Nähe der jüngeren Pop-Literatur, in der das Nennen von Marken zum guten Ton gehört.²³⁹ Insbesondere der in einer Stadt angesiedelte zeitgenössische Roman sei für die Nennung von Produkten prädestiniert, da das Erscheinungsbild einer modernen Großstadt in besonderem Maße von Werbungen geprägt ist.²⁴⁰ Marken und Werbungen sind zweifelsfrei auch für die Millionenmetropole Moskau seit den 90er Jahren eine nicht mehr wegzudenkende Alltagserscheinung. Pelevin scheint hier die Technik des *product placements* zu parodieren bzw. zu imitieren, jedenfalls wirkt das Nennen von Produktnamen wie eine Werbung, die einem visuell vor Augen geführt wird. In *Generation ,II‘* werden nur einige wenige und bestimmte Produkte genannt: Neben der Biermarke Tuborg, finden außerdem noch Pepsi, Coca-Cola, aber auch der japanische Technologiekonzern Toshiba oder die Automarke Mercedes Erwähnung. Die selektive

²³⁴ Ebd.: S. 173.

²³⁵ Ebd.: S. 166.

²³⁶ Ebd.: S. 11.

²³⁷ Zit. n. ebd.: S. 34.

²³⁸ Baßler 2002: S. 165.

²³⁹ Vgl. Ebd.: S. 155ff.

²⁴⁰ Ebd.: S. 161.

Auswahl bei Pelevin, für dessen Literatur diese Technik nicht als durchgängiges Strukturmerkmal geltend gemacht werden kann, ist ein Hinweis darauf, dass Pelevin hier bewusst nur Produkte aufzählt, denen Bedeutung in Bezug auf das Zeit- und Lokalkolorit zukommt. Das wird bereits in den ersten Seiten des Romans evident, in der Pepsi bzw. Coca Cola als Metapher für einen gesellschaftlichen Systemwandel fungieren. „Вавилон Татарский родился задолго до этой исторической победы красного над красным.“ (S. 11) Der dunkelfarbene, verdünnte Kräutersirup mit dem Phantasienamen Coca Cola wurde 1886 patentiert und entwickelte sich zur international bekanntesten Marke des 20. Jh.²⁴¹ In den 1910er Jahren etablierte sich der Schriftzug und der Flaschentypus und in den 20er Jahren entstand das weltweit bekannte rot-weiße Label der Marke Coca Cola.²⁴² Seither ist Coca Cola der „Prototyp der modernen Marke“ und ein „Chiffre für den American Way of Life“.²⁴³ Die Biermarke Tuborg erfüllt eine vergleichbare Funktion wie Pepsi bzw. Coca Cola: Als dänisches und international bekanntes Importbier, das an jeder Straßenecke Moskaus gekauft werden kann, steht Tuborg pars pro toto für die Öffnung des Marktes in Russland. Implizit führt uns Pelevin den Warenfetisch unserer Kultur vor Augen, Ökonomie wird als treibende Kraft der Menschheitsgeschichte thematisiert. Bevorzugt werden in *Generation ,II‘* internationale Markenbezeichnung erwähnt, womit die westliche Orientierung der postsowjetischen Gesellschaft deutlich gemacht wird.

3. *Generation ,II‘*

Innerhalb des Werkes von Viktor Pelevin nimmt der Roman *Generation ,II‘* eine besondere Stellung ein. In Russland verschaffte der Roman seinem Autor allgemeine Popularität und finanzielle Sicherheit, wie der russische Literaturkritiker Sergej Polotovskij schreibt.²⁴⁴ Mit einer Auflage von mehr als 360.000 Exemplaren stellt *Generation ,II‘* am postsowjetischen Büchermarkt eine singuläre Erscheinung dar.²⁴⁵ Aufgrund der öffentlichen Resonanz und seiner allgemeinen Beliebtheit wurde der Roman 2011 durch Viktor Ginsburg verfilmt.²⁴⁶

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Полотовский 2012: S. 90.

²⁴⁵ Ebd.: S. 91.

²⁴⁶ Ebd.



Abb. 1: Werbeplakat für den
Kinofilm *Generation P*

Generation ,II‘ hatte sich bereits im Vorfeld zu einem Volksroman entwickelt, dessen zahlreiche, markante und zitierfähige Sprüche Eingang in den alltäglichen Sprachgebrauch fand, so z.B.: «Антирусский заговор, безусловно, существует – проблема только в том, что в нем участвует все взрослое население России.»²⁴⁷ Die Werbeindustrie fand wiederum Interesse an Pelevins skurril anmutenden Werbekonzepten in *Generation ,II‘* und nahm nachweislich Anleihen an bestimmte Ideen. So brachte die Fabrik „Djeka“ im Frühling 2005 einen Kwas auf den Markt, der „Nikola“ hieß und mit einem ähnlichen Slogan vermarktet wurde wie Pelevins Erfrischungsgetränk im Roman.²⁴⁸ Vergeblich hatte man zuvor versucht, mit dem öffentlichkeitsscheuen Pelevin Kontakt aufzunehmen, um die Rechte für den Namen und den Slogan zu kaufen.²⁴⁹ Die Popularität des Romans, die ich mit diesen anekdotischen Hinweisen aufgezeigt wollte, soll aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass es sich bei *Generation ,II‘* um einen überaus vielschichtigen und mit intertextuellen Verweisen angereicherten Roman handelt. Der englische Titel, der eine Assoziation mit „to generate“ ermöglicht und in dieser Lesart etwas künstlich Hervorgebrachtes meint, verweist zudem auf den postmodernen Roman *Generation X* von

²⁴⁷ Ebd.: S. 98.

²⁴⁸ Ebd.: S. 98/99.

²⁴⁹ Ebd.

Douglas Coupland.²⁵⁰ Sowohl Coupland als auch Pelevin kamen in den 60er Jahren zur Welt und gehören zu jenen zeitgenössischen Autoren, die sich mit der zunehmenden Unzufriedenheit der Mittelschicht auseinandersetzen.²⁵¹ „Deterritorialisierung“ und „Leere“ seien bestimmende Motive der Literatur von Coupland und Pelevin, wobei letzterer vor allem den Einfluss der Medienwelt auf das Bewusstsein der Mittelschicht betont.²⁵²

*“The penetration of advertising, television and the media throughout society has caused historical amnesia [...]. Pelevin’s characters, living in the gap or void created by cultural amnesia, require new ways of seeing, not of ‘being seen’, a new cognitive structure with which to combat capitalist ideology. So do Coupland’s characters, who seek new metanarratives with which to combat their world of cultural pastiche.”*²⁵³

In *Generation X* beschreibt Coupland den postindustriellen Zeitgeist der Mittelschicht unter dem Motto „Re-Invent the Middle Class“, während Pelevin als Widmung seinem Roman voranstellt: „памяти среднего класса“.²⁵⁴ Beide zeichnen ein zeitgenössisches Gesellschaftsportrait: Coupland setze sich mit den Problemen der Jugendkultur in den USA auseinander, deren Zukunft, bezeichnet durch die unbekannte Variable *X* ungewiss sei, so Sergej Kibal’nik.²⁵⁵ Die Initiale *P* eröffnet zahlreiche für sich stehende, aber sich nicht widersprechende Interpretationen: So kann die Initiale für *Pepsi*, *Postmoderne*, *Pelevin* oder eben auch *Polysemie* stehen, wobei die russische Sprache noch weitere Lesarten ermöglicht.²⁵⁶ Der Versuch, den Roman mit einem Genre zu identifizieren, führte in der russischen Literaturkritik zu verschiedensten Etikettierungen: *Generation ,II‘* wurde als „satirische Fantasie“ (I. Rodnjanskaja), „Anekdote“, „Parodie“, „zeitgenössischer Mythos“ (A. Minkevič) und als „nicht interpretierbare Erzählung“ (L. Rubinštejn) bezeichnet, um nur einige Kritikerstimmen anzuführen.²⁵⁷ Kurizyn verweist wiederum darauf, dass einzelne Erzählungen Pelevins ihre Verwandtschaft mit der Fabelichtung und insbesondere mit Ivan Krylov nicht leugnen können.²⁵⁸ Diese Unbestimmbarkeit, so ließe sich sagen, ist Teil des postmodernen Programms und bezeichnend für postsowjetische Literatur: „The author of the new post-Soviet literature is a poet, a philosopher, and a physiologist of these border areas.

²⁵⁰ Репина 2004: S. 160/161.

²⁵¹ Dalton-Brown 2006: S. 239.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.: S. 240/241.

²⁵⁴ Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 18/19.

²⁵⁵ Ebd.: S. 21.

²⁵⁶ Богданова 2004: S. 353/354.

²⁵⁷ Zit. n. Богданова 2004: S. 356.

²⁵⁸ Курицын 2000: S. 174.

He dwells in the zone where realities collide.“²⁵⁹ Die Literaturkritiker Alexander Genis vergleicht Pelevins Literatur mit der Kunst des Surrealisten René Magritte, in dessen Bilder ebenfalls Realitätsebenen nahtlos ineinander zu fließen scheinen.²⁶⁰ Die Helden seiner Geschichten würden sich zeitgleich in zwei Welten aufhalten, so Genis.²⁶¹

3.1 Subjektivität und Phantastik: Babilen Tatarskij

Das autonome Subjekt ist eine moderne Denkkategorie, die in der Postmoderne aus verschiedensten Gründen angefochten und abgelehnt wurde.²⁶² Als zentrales Axiom rationalistischer Philosophie und moderner Subjektbegründung kann René Descartes Satz Cogito Ergo Sum angesehen werden.²⁶³ Die menschliche Fähigkeit zu denken und unser Denken zu reflektieren sei demnach ein unwiderlegbarer Beweis unserer Existenz.²⁶⁴ In seinem Werk *Kritik der reinen Vernunft*, die eine „kopernikanische Wende“ in der Philosophie einleitete, setzt sich Immanuel Kant ebenfalls mit erkenntnistheoretischen Problemen auseinander und ging der Frage nach, ob die subjektive Wahrnehmung des Menschen auf objektive Strukturen zurückgeführt werden könne.²⁶⁵ Dabei kritisierte er die Gleichsetzung des ontologischen Ichs mit der Fähigkeit des Denkens und verwarf den deduktiven Beweis von René Descartes.²⁶⁶ Die selbst generierte Repräsentation des „Ich denke“ verrät nämlich nichts über das denkende Ich in Immanuel Kants Kritik.²⁶⁷

*„The result of this is that although the identity of the modern subject (the ‘I think’) remains intact, who that subject is becomes much more a function of the experiences generated by the environment in which it exists than some natural or divine eternal essence or soul.“*²⁶⁸

Das von Kant entworfene, moderne Subjekt wurde von der modernen Literatur adaptiert und kann als konstitutives Merkmal moderner Ästhetik angesehen werden.²⁶⁹ Für Fredric Jameson

²⁵⁹ Genis 1999c: S. 217.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.: S. 218.

²⁶² Malpas 2005: S. 56.

²⁶³ Ebd.: S. 58/59.

²⁶⁴ Ebd.: S. 58.

²⁶⁵ Ebd.: S. 60f.

²⁶⁶ Ebd.: S. 62.

²⁶⁷ Ebd.: S. 63.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

gehört der Tod des Subjekts hingegen zu den Kernthemen der Postmoderne.²⁷⁰ Postmoderne Philosophie wendet sich einer radikalen Kritik der Subjektbegründung zu und verweist auf unterschiedliche, unsere Gesellschaft dominierende Diskurse, die Identität konstruieren würden. Feminismus, Post-Kolonialismus und *queer theory* setzten an dieser Kritik z.B. hinsichtlich männlicher Identität an und entwickelten eigene Blickwinkel auf das postmoderne Individuum.²⁷¹

Babilen Tatarskij Identitätsstruktur in *Generation „II“* ist eine gesellschaftlich determinierte, die wenig Spielraum für persönliche Entscheidungen und moralische Befindlichkeiten lässt. Es handelt sich bei Pelevins Protagonisten um keinen dem Psychologismus Dostojewskijs verpflichteten Romanhelden, dessen feingesponnene Charakterschilderung uns einen lebendigen Menschen vor Augen führen. Dem entgegengesetzt wirkt Tatarskij wie eine Schablone und geradezu willenlose Figur, die von äußeren Faktoren und vom Schicksal geleitet zu sein scheint. Sein Name übt auf den Verlauf der Handlung einen weitaus größeren Einfluss aus als sein äußerliches Charakterbild. Tatarskij interveniert nicht in die äußeren Verhältnisse, sondern wird von den gesellschaftlichen Strukturen zu seiner Stelle getrieben, wo er eine gewisse Funktion zu erfüllen hat. In diesem Aspekt sind Pelevins Figurenkonzeptionen mit jenen der absurden Literatur vergleichbar: In beiden Fällen sind die Protagonisten meist Spielbälle unbekannter Mächte.²⁷²

Wie Kurizyn festhält, zeichnen sich Pelevins Helden durch eine „doppelte Präsenz“²⁷³ aus, eine Art Schizophrenie, die in der Negation eines einheitlichen Bewusstseinszustandes zum Ausdruck kommt. „Он (Pelevin, anm.) с редкой настойчивостью повторяет из текста в текст ситуацию неравенства субъекта самому себе.“²⁷⁴ Poyntner weist in seiner Untersuchung zur russischen Phantastik auf die transitorische Struktur hin, die die Literatur Pelevins in hohem Maße auszeichne. Tatarskij kann nach dessen Klassifikation als eine „Schnittstellenfigur“ bezeichnet werden, der unterschiedlichen Welten angehört.²⁷⁵ Bereits sein Name würde ein hybrides Konzept zum Ausdruck bringen: „Sein Vater hat die Namen Vladimir Aksenov und Vladimir Il'ic Lenin zusammengezogen, also einerseits das Konzept des Intellektuellen, aus der Sowjetunion Ausgewiesenen, des Schriftstellers, andererseits den

²⁷⁰ Ebd.: S. 56.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Die Dichtung Daniil Charms, eines Vertreters absurder Literatur in Russland, kann hierfür als Vergleich herangezogen werden.

²⁷³ Курицын 2000: S. 175.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Poyntner 2007: S. 136.

Namen des Revolutionärs und Gründers der Sowjetunion [...].“²⁷⁶ Nach Poyntners Schematisierung der phantastischen Literatur ließe sich *Generation ,II‘* als eine „synchrone Phantastik“ beschreiben.²⁷⁷ Die phantastische Literatur erzeugt im Allgemeinen eine andere Wirklichkeit, die der empirischen Welt entgegengestellt ist.²⁷⁸ Diese „andere Wirklichkeit“ kann zukunftsorientiert bzw. utopisch sein, auf die Vergangenheit gerichtet oder aber mittels verschiedener Bewusstseinsverfahren synchron im Verhältnis zur wirklichen Welt bleiben.²⁷⁹ Hinsichtlich der phantastischen Literatur konstatiert Poyntner mit Rücksicht auf Pelevin, dass „jeder Text [...] implizit oder explizit eine „Wirklichkeit“ (W1) (definiere), die einem gewissen Idealbild entspricht (W2), der eine Gegenwirklichkeit gegenübersteht (W3).“²⁸⁰ Für gewöhnlich diktiert W2 die Spielregeln für W1, während W3 diese in Zweifel ziehe und sowohl W2 als auch W1 beeinflusse.²⁸¹ Hinzu kommt allerdings, so die Überlegung Poyntners, die Ebene W4, die nur von Schnittstellenfiguren wahrgenommen wird und alle anderen Wirklichkeitsebenen attackiert.²⁸²

Babilen Tatarskij lebt in den von gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten 90er Jahren in Moskau und sucht wie viele andere Menschen seiner Zeit Verdienstmöglichkeiten in einer sich neu strukturierenden Gesellschaft (W1). Eine Gegenwelt bildet dazu die Medienwelt (W3), die ihre eigenen Vorstellungen der Wirklichkeit vehement durchsetzt. „Pelevins phantastische Welt ist in der Gegenwart angesiedelt, in einer Gegenwart allerdings, deren Wesen angezweifelt wird und in der Markenbezeichnungen und Namen eine größere Rolle spielen als Dinge und Bedeutungen. Das zentrale Zeichen der „Gesellschaft“ ist ein doppeltes „M“, das den zentralen Satz des Textes und der dargestellten Welt symbolisiert: „The medium is the message.“²⁸³ Als Schnittstellenfigur ist Tatarskij in allen Wirklichkeitsebenen zuhause und verschafft dem Leser mit seinem Blickwinkel die Möglichkeit, die Vielschichtigkeit einer hyperrealen Welt wahrzunehmen.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Ebd.: S. 26.

²⁷⁸ Ebd.: S. 23.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.: S. 24.

²⁸¹ Ebd.: S. 25.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.: S. 139.

3.2 Inhaltsangabe

Das erste der sechzehn Kapitel des Romans, das den titelgebenden Namen *Pokolenie „P“* trägt, hat einleitenden Charakter und beschreibt die Atmosphäre in Russland nach dem Zusammenbruch der SSSR.²⁸⁴ In kurzen Reminiszenzen beschreibt der Erzähler die Umbruchszeit der 90er Jahre und führt seinen Helden Babilen Tatarskij (*Vavilen Tatarskij*) ein. In diesem Intro schildert der Erzähler, wie Babilen, um dem Wehrdienst zu entkommen, zuerst das technische Institut besucht, um sich nach einem Schlüsselerlebnis mit der Lyrik Pasternaks im Institut für Literatur zu inskribieren. „Вавилен Татарский родился задолго до этой исторической победы красного над красным“ (S. 11). Viktor Pelevin spielt auf die Farbe Rot des Coca-Cola-Logos an, das einen „historischen Sieg“ über das Rot der Oktoberrevolution davon getragen hat. Wie es zur eigenwilligen Kreation seines Namens kam, wird ebenfalls erwähnt: „Но в те дни в языке и в жизни было очень много сомнительного и странного. Взять хотя бы само имя «Вавилен» [...]. Оно было составлено из слов «Василий Аксенов» и «Владимир Ильич Ленин»“ (S. 12). Den Namen erhielt er bezeichnenderweise von seinem Vater, der die „Ideale der 60er Jahre“ mit dem „Glauben an den Kommunismus“ verknüpfen wollte. Die Assoziation mit dem Wort „Babylon“ wird für die berufliche Laufbahn des Helden entscheidend sein. Mit dem zweiten Kapitel setzt die eigentliche Handlung ein, die Tatarskij sogleich zu seiner wahren Berufung führen wird. Babilen arbeitet zunächst in einem von Tschetschenen kontrollierten Kioskstand, ehe eines Tages der ehemalige Kommilitone Sergej Morkovin vorbeikommt und ihm anbietet, mit seiner Hilfe in die Werbebranche einzusteigen. Tatarskij wird von seinem Bekannten zu „Draft Podium“ geführt, einer Werbeagentur, in welcher er als Skriptenschreiber zu arbeiten beginnt. Bereits in seinem ersten Werbespot findet der babylonische Turm Erwähnung, der als wiederkehrendes Motiv die ganze Erzählung über präsent bleibt. Im dritten Kapitel nimmt seine Tätigkeit langsam konkrete Gestalt an. Tatarskijs Aufgabe unter seinem neuen Chef Dmitri Pugin besteht darin, westliche Werbekonzepte an die Mentalität des russischen Konsumenten anzupassen. Dies führt zu skurrilen, der Komik nicht entbehrenden Werbeideen. Auf der Suche nach weiterer Inspiration findet Tatarskij zuhause ein Heft mit Abbildungen und Erläuterungen zu den drei chaldäischen Rätseln („Igra Bez Nazvanija“, S. 44), wo es erneut um Babylon und eine Zikkurat geht. Babilen trifft am nächsten Tag seinen ehemaligen Schulkameraden Andrej Girejew wieder, denn er kurzerhand in seinem Haus in

²⁸⁴ Während der Originaltitel des Romans *Generation „П“* lautet, trägt das erste Kapitel den russischen Titel *Поколение «П»*.

Rastorgujevo besucht. Von seinem esoterischen Freund bekommt er braune Fliegenpilze angeboten, von denen zuvor in Zusammenhang mit Zukunftsvisionen in seinen Lehrheft die Rede war. In seinem Delirium findet Tatarskij im Wald ein verlassenes Objekt, das einem babylonischen Zikkurat ähnelt. Nach seinem Delirium gehen Tatarskij unverhoffter Weise leichter von der Hand, außerdem vertieft er sich, um sein theoretisches Wissen auszubauen, in die Lektüre berühmter Werbefprofis. In einer Bar mit dem Namen „Bednye ljudi“ (S. 71) lernt Tatarskij einen Mann namens Grigorij kennen, der ihm eine ganze Kollektion von Pillen zeigt und ihm eine verkauft. Am nächsten Tag erhält Tatarski einen Anruf von Vladimir Chanin von der Agentur „Tajnyj sovetčik“ (S. 82), der durch Pugin auf ihn aufmerksam gemacht wurde und ein Treffen vereinbaren will. Nachdem Tatarskij in dessen Büro überraschenderweise erfährt, dass Pugin in seinem Auto ermordet wurde, besprechen sie Tatarskijs Werbekonzepte, der daraufhin angestellt wird. Auf einem anschließenden Spaziergang stößt Tatarskij zufällig auf einen Esoterik-Laden, wo er sich eine Planchette erwirbt. Zuhause angekommen verwendet er die Planchette versuchsweise, um mit Geistern zu kommunizieren. Anstatt einer kurzen und kryptischen Botschaft folgt eine eloquente Ausführung über den sogenannten „Homo Zapiens“ (S. 107) durch den buddhistischen Summerer Che Guevara. Es geht in dessen Ausführung im Wesentlichen um das Typ-2-Subjekt, das durch den Fernseher (nicht in seiner materiellen Substanz als Typ-1-Objekt, sondern in eingeschalteten Zustand als Typ-2-Objekt) generiert wird, auf diese Weise in das Nervensystem der kommerziellen Medien eingebunden ist und durch orale, anale oder verdrängende Wow-Impulse kognitiv gesteuert wird. Im nächsten Kapitel findet sich Babilen auf seinem neuen Arbeitsplatz ein, wo er seine Mitarbeiter Serjoža und Maljuta kennenlernt. Sie tauschen ihre Werbeskripten aus, um die Arbeiten des jeweils anderen kennen zu lernen. Bei einem privaten Besuch bei Chanin stellt Tatarskij fest, dass sein jetziger Chef ihm aus sozialistischen Tagungen in seiner Kindheit bekannt war, als dieser noch im Zentralkomitee des Jugendverbands war. Zuhause angekommen, bekommt Babilen in einem exzessiven Drogenrausch absonderliche Visionen, in denen ein Fernsehturm mit brennender Spitze erscheint. Sein Delirium kulminiert in einen Werbespot für Gott, den er auf diese Weise anfleht, ihn wieder nüchtern zu machen. Am nächsten Tag macht er sich verkatert auf den Weg, um sich Bier zu kaufen und auszunüchtern. Er trifft dabei zufällig bei den Buden, wo er einst arbeitete, auf seinen früheren Arbeitgeber Hussein, der ihn wegen der nicht bezahlten Ausstiegssumme in seinen Wohnwagen nötigt. Sein Arbeitgeber Chanin kommt später mit einem Mann namens Vovčik in einem Auto mit verdunkelten Scheiben vorgefahren und befreit ihn aus der unangenehmen Situation. Vovčik ist ein Gangster und Geschäftsmann, für

den Tatarskij einen Werbespot entwerfen soll, in dem die ‚russische Idee‘ verkörpert sein soll, die zu einer „nationalen Identität“ führt. Babilen muss jedoch bald einsehen, dass er an dieser schier unlösbaren Aufgabe scheitert, da ihm nichts und niemand über die ‚russische Idee‘ Auskunft geben kann. Das Engagement wird jedoch zu seinem Glück hinfällig, nachdem Vovčik von anderen Gangstern bei einem Gipfeltreffen umgebracht wird. Unverhofft bekommt Babilen einen Anruf von seinem Bekannten Morkovin, der ihn in das *Institut für Bienenzucht* („Institut pčelovodstva“, S. 191) einführt, wo dieser durch den Chef Leonid Azadovskij eingestellt wird. Es ist nun das vierte Mal, das Tatarski den Arbeitgeber in der Werbebranche wechselt. Das Institut ist abermals in einem Gebäude untergebracht, das der Form nach einer Zikkurat entspricht. Ein Metallschild an der Tür klärte Tatarski auf, dass es sich hier allerdings um das *Bankenaufsichtskomitee für Informationstechnologie* („Mežbankovskij komitet po informazionnym technologiam“, S. 186) handelt. Er findet sich allmählich auch hier zu Recht und wird bald befördert. Mit dieser Beförderung wird Tatarskij auch zunehmend in die betriebsinternen Geheimnisse eingeweiht. So muss er erfahren, dass selbst politische Schlüsselfiguren wie Jelzin lediglich digital erzeugte 3-D-Figuren sind, die man im Fernsehen sieht. Tatarskij, der nun für kompromittierendes Material zuständig ist, präsentiert in einem Vorführsaal einen Entwurf für eine geheime Videobandaufzeichnung, in der Boris Berezovskij und Salman Radujev Monopoly spielen. Azadovskij zeigt sich zufrieden mit seiner Arbeit. Im Anschluss führt Markovin Tatarskij, dem eine große Karriere in Aussicht gestellt wird, in die 7. Etage in dessen Büro. Es kommt zu einem Eklat, weil in den Hauptnachrichten Alexander Lebed mit der falschen Zigarettenmarke programmiert wurde, woraufhin der Chefdesigner kurzerhand liquidiert wird. Weil dieser jedoch vor seinem Tod die zentrale Software manipulierte, wurde die gesamte (digitale) Regierung gelöscht, woraufhin es zu einer Staatskrise in Russland und zu skurrilen Auseinandersetzungen zwischen der Mafia in Moskau kommt. Im weiteren Verlauf wird Tatarskij zu Azadovskijs Landhaus gebracht, von wo der engste Kreis der Mitarbeiter mit ihrem Chef zu einer Bahnhofskneipe in Rastorgujevo fahren. In der Bar kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen der konspirativen Unterorganisation *Volkes Wille* und Tatarskij, der leichtsinnig ihre Tarnung aufliegen lässt. Er muss das Weite suchen und kommt wie durch Zufall an Girejevs Haus vorbei, den er kurzerhand wieder besucht. Tatarskij erhält wenig später einen Anruf von Morkovin, von dem er zu seiner Überraschung erfährt, dass Azadovskij über den Vorfall sehr amüsiert war und für den morgigen Tag in den Fernsehturm Ostankino, wo er Azadovskijs Kollektion spanischer Kunst kennenlernen könne, eingeladen ist. Erneut bekommt Tatarskij Pilze von seinem alten Freund, um ein zweites Mal im Drogenrausch das Gebäude, bei dem es

sich um eine halbfertige Raketenabwehrbasis handelt, aufzusuchen. Am nächsten Tag führt man Tatarski nackt und in einer Augenbinde 100 Meter unter der Erde unterhalb von Ostankino in das sogenannte „Goldene Zimmer“, wo es zu einer rituellen Initiation Tatarskijs kommt. Zuvor aber lernt dieser die „spanische Sammlung“ Azadowskijs kennen, die u.a. Werke von Diego Velázquez und Goya enthält. Anstatt der zu erwartenden Ölgemälde hängen an den Wänden jedoch die notariellen Beglaubigungen über den Einkauf der besagten Bilder. Auf die Frage, wo sich denn die tatsächlichen Werke befinden würde, antwortet die Sekretärin Alla schlicht: „Даже не знаю ... Наверно, на складе каком-нибудь. А если посмотреть хотите, как выглядит, то вон каталог лежит на столике“ (S. 282). Weiter erklärt sie ihm, dass es sich hierbei um eine neue Ausstellungspraxis handelt, die man als „monetaristischen Minimalismus“ bezeichnen würde. Tatarskij wird anschließend in einer Art Garderobe geführt, die gleichzeitig als Ausstellungsraum für Azadowskijs besondere Kollektion babylonischer Kunst dient (S. 284f.). Alle hier ausgestellten notariellen Beglaubigungen verwiesen auf babylonische Kunstschatze, die einen „offiziellen Standort“ in den namhaftesten Museen der Welt haben. Azadowskij führt ihn, nachdem sie sich okkultisch anmutende Kleidung anzogen, weiter ins „goldene Zimmer“, wo es zur rituellen Vereinigung mit der Göttin Ishtar kommen soll. Auf der Altarplatte steht eine altägyptische Inschrift, die in etwa mit Marshall McLuhans bekanntem Werktitel „The medium is the message“ zu übersetzen ist (S. 289). Nun wird Tatarskij in die Geheimorganisation eingeführt, die ihre Wurzeln im alten Babylon hat und über Ägypten ins heutige Russland wanderte. Das Symbol der Göttin sei der Überlieferung nach ein Baum mit drei Wurzeln, die für den oralen, analen und verdrängenden Wow-Faktor stehen. Letztlich ginge es um die Hypostase als letztes Ziel. Tatarskij muss nun in das „geheiligte Auge“ sehen, um die rituellen Verschmelzung zu vollziehen. Während des Rituals wird Azadovskij stranguliert, damit Tatarskij statt seiner Ischtars neuer Gemahl werden kann. Im Vorfeld hat ein Orakelspruch prophezeit, dass ein Mann mit dem Namen einer Stadt für diese Rolle auserwählt sei (S. 293). Seine Aufgabe besteht nun darin, wie zuvor Azadovskij im Fernsehen dauerpräsent zu sein. Von der Göttin weiß Valasnam, ein früherer Gefolgsmann Azadovskijs, noch zu berichten: „По своей телесной природе она является совокупностью всех использованных в рекламе образов“ (S. 296). Während der Zeremonie erzählt man Tatarskij vom alten Gott „Pisdez“, der fünf Beine hat und der Überlieferung nach unter der Erde schläft. Gegen Ende stellt er sich die Frage: «Я вот думал, а может, наше поколение, которое выбрало «Пепси» ..., - все мы вместе и есть эта собачка с пятью лапами? И теперь мы, так сказать, наступаем?»

(S. 297) Im letzten Kapitel hat sich Tatarskij zur Gänze in seine Rolle als neuer Chef eingefunden.

3.3 Der historische Schauplatz: Generation „Perestroika“

Der historische Schauplatz des Romans umfasst die von politischen Umwälzungen und wirtschaftlichen Krisen geprägten 90er Jahre in Moskau. Die Hauptstadt wird zum Panoptikum einer skurrilen gesellschaftlichen Umstrukturierung, in welcher sozialer Abstieg bzw. Aufstieg in jeder erdenklichen Form möglich erscheint. Der irreversible Übergang zu einer Marktwirtschaft, der Eintritt eines postfordistischen Geistes in den postkommunistischen Raum und die damit verbundenen Probleme bilden das zeitliche Kolorit des 1999 veröffentlichten Romans, dem Pelevin die wehmütige Widmung „Памяти среднего класса“ (*In Erinnerung an die Mittelklasse*) voranstellt.²⁸⁵ Wie sehr diese von den volkswirtschaftlichen Umwälzungen betroffen war, welche historische Atmosphäre in den 90er Jahren vorherrschte und welche Ereignisse zu jene spannungsreiche Zeit führten, soll nun in Kürze mit Bezug auf den Roman *Generation ,II‘* besprochen werden.

In Hinblick auf die politische Gestaltung Russlands seit den 80er Jahren kann Michail Sergeevič Gorbacëv – ab 1985 Generalsekretär der KPdSU, ab 1990 erster Staatspräsident der Sowjetunion – eine federführende Rolle eingeräumt werden.²⁸⁶ Als politischer Akteur ersten Ranges zeichnet er sich für weitreichende Reformen verantwortlich, die den Zusammenbruch des sozialistischen Systems vorzeitig eingeleitet hatten. In den 80er Jahren zielten seine Bestrebungen darauf ab, die militärische Stellung Russlands durch ein verbessertes System der zentralisierten Planwirtschaft zu sichern.²⁸⁷ Die anvisierte Lösung eines reformierten Sozialismus führte jedoch schrittweise zu einer Hyperinflation in den 90er Jahren.²⁸⁸ Die Reaktorkatastrophe von Černobyl' im Jahre 1986 hatte zuvor die Notwendigkeit einer grundlegenden Reform zu Tage gefördert: Das Verhalten der Partei vor dem Hintergrund dieses Schlüsselereignisses und die damit verbundene zunehmende Skepsis unter der Bevölkerung zwangen Gorbacëv auf dem ZK-Plenum vom 16. Mai 1986 ein Plädoyer für „öffentliche Transparenz und Demokratisierung“ zu halten.²⁸⁹ *Glasnost* und *Perestrojka*, die

²⁸⁵ Пелевин 1999.

²⁸⁶ Alexander/Stökl 2009: S.742.

²⁸⁷ Osterkamp 2002: S. 218.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Biermann 1996: S. 44.

als Kerngedanken einer neuen Politik mehr Meinungsfreiheit und Reformbereitschaft ankündigten, beschleunigten in weiterer Folge den gesellschaftlichen Kollaps der SSSR.²⁹⁰ „Die Perestroika war eine Reform, die zeitlich überfällig war, die als „reine“ Wirtschafts- und technokratische Strukturreform geplant war und der keine Gesamtstrategie zugrunde lag.“²⁹¹ Gorbačëvs Bekenntnis zur Notwendigkeit einer gesamtgesellschaftlichen Reform, die den Machtanspruch der Partei und ihr Überleben ermöglichen sollten, führten letztlich zum Exitus des Systems und darüber hinaus zu jenen turbulenten Jahren, die Pelevin in seinem Roman beschreibt.

„In den frühen 90er Jahren war nicht der Zerfall der Sowjetunion, sondern der völlige Zusammenbruch der sozialen Ordnung das entscheidende Element der Entwicklung in Russland.“²⁹² Wichtigster Akteur dieser Jahre wurde nun Gorbačëvs Widersacher Boris Nikolaevič Jel'cin, der in Pelevins Roman als computergeneriertes Hologramm im Fernsehen (respektive als Simulakrum) in Erscheinung tritt.²⁹³ Seine Bedeutung für die jüngere Geschichte Russlands als Staatspräsident von 1991 bis 1999 ist allerdings unumstritten.²⁹⁴ Jel'cin wurde 1991 erster demokratisch gewählter Präsident Russlands. Im Gegensatz zu den anderen Unionsrepubliken entzog sich Russland einer Unabhängigkeitserklärung und übernahm als rechtmäßiges Erbe die „Institutionen der UdSSR (Armee, Geheimdienst, Ministerien)“.²⁹⁵ Seine neue politische Struktur erhielt die „Russländische Föderation“ am 31. März 1992 in einem Unionsvertrag zwischen seinen nunmehr souveränen Territorien, die Republiken als auch autonome Kreise umfassten.²⁹⁶ Es kam ein letztes Mal zu Machtkämpfen zwischen der demokratischen Liga um Jel'cin und der alten Sowjet-Nomenklatura, die ihren Höhepunkt im Oktober 1993 mit der Auflösung des Obersten Sowjets fand. Jel'cins Staatsstreich stellte eine endgültige Zäsur dar mit der bis dato einflussreichen sowjetischen Ordnung und öffneten die Tore für eine neue Politik in Russland.²⁹⁷ Nach dem missglückten Putschversuch ließ Jel'cin die Kommunistische Partei gesetzlich verbieten.²⁹⁸ Jel'cin gehörte zum Lager jener Reformen, die der Meinung waren, dass nur eine am Neoliberalismus orientierte Strukturreform dem kommunistischen Erbe ein Ende setzen könne.²⁹⁹ Es sollte sich jedoch herausstellen, dass den demokratischen Reformern ein passendes Rezept für die

²⁹⁰ Osterkamp 2002: S. 218.

²⁹¹ Gläeßner 1997: S. 19.

²⁹² Gordon 1997: S. 57.

²⁹³ Пелевин 1999: S. 211.

²⁹⁴ Alexander/Stökl 2009: S. 773ff.

²⁹⁵ Kappeler 2008: S. 44.

²⁹⁶ Alexander/Stökl 2009: S. 774.

²⁹⁷ Reiman 1997: S. 107.

²⁹⁸ Alexander/Stökl 2009: S. 769.

²⁹⁹ Gläeßner 1997: S. 29.

daraus resultierenden sozialen Folgeerscheinungen fehlte.³⁰⁰ Ein praktisch nicht existierendes Wirtschaftsrecht machte Russland in den Anfangsjahren der Demokratie gewissermaßen zu einem Spielcasino ohne Regeln. Weitgehende Privatisierungen waren zwar dringend notwendig, wurden aber nicht durch staatliche Regulierungsmaßnahmen begleitet.³⁰¹ Die neue Regierung versäumte es, einen rechtlichen Rahmen für eine gerade erst implantierte Marktwirtschaft zu schaffen, weshalb Wirtschaftskriminalität bald zum Alltag gehörte. Betriebe waren in der Regel dazu gezwungen, Rückzahlungen mit Hilfe von „Spezialisten des kriminellen Milieus“ einzufordern, da ihnen hierzu kein legaler Weg offenstand.³⁰² Von verschiedenen denkbaren Szenarien, entschied sich die Sowjetunion am Vorabend ihres Zusammenbruchs für eine „autoritäre Modernisierung“, die zu einer postkommunistischen Öffnung des Marktes mit gelenkter Demokratie führte.³⁰³

Die Lage der ohnehin schon desolaten Wirtschaft in Russland wird mit Jel'zins Machtübernahme, als der Übergang zur Marktwirtschaft allmählich vollzogen wird und die zentrale Planwirtschaft ihr Ende findet, zunehmend dramatischer.³⁰⁴ Lag Anfang der 90er Jahre das Verhältnis vom obersten zum untersten Dezil der Einkommensklasse noch beim Dreifachen, stieg dieses Verhältnis in einem relativ kurzen Zeitraum auf das Zwölfwache an.³⁰⁵ 1992 waren bereits 2/3 der Haushalte offiziell unter der Armutsgrenze, die Inflationsrate betrug bereits 2.500%, private Ersparnisse waren spätestens zu diesem Zeitpunkt vernichtet und die Arbeitslosigkeit, ein bis dahin unbekanntes Phänomen, stieg stetig an.³⁰⁶ Die freie Preisgestaltung der Unternehmen vervielfachte die ohnehin schon hohe Inflation im Land, gleichzeitig sanken die Importe aus vielen Teilen der Sowjetunion, so dass bis 1993 die Versorgung der Bevölkerung nicht mehr sichergestellt werden konnte.³⁰⁷ Mit den flächendeckenden Privatisierungen von Staatsunternehmen vollzieht sich ein weiterer Schritt zur freien Marktwirtschaft. Im Sommer des Jahres 1995 waren in Russland bereits 112.625 Unternehmen (46% aller Wirtschaftssubjekte des Landes) privatisiert, 40 Millionen Russen hatten zu diesem Zeitpunkt Aktienanteile.³⁰⁸ Der Bevölkerung verteilte man nämlich, um die Illusion eines „gemeinsamen Besitzes“ aufrechtzuerhalten, Privatisierungsgutscheine (Voucher), die jedoch bald mehrheitlich im Besitz einiger weniger Profiteure (ehemalige

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Biermann 1996: S. 63.

³⁰³ Glaeßner 1997: S. 49/50.

³⁰⁴ Osterkamp 2002: S. 219.

³⁰⁵ Osterkamp 2002: S. 220/221.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.: S. 219/220.

³⁰⁸ Lapina 1996: S. 17.

Direktoren u.a.) sein sollten.³⁰⁹ Die meisten Arbeitnehmer misstrauten den Anlegepapieren und verkauften sie daher.³¹⁰ Es ist offenkundig, dass im Zuge der Massenprivatisierungen Korruption in hohem Stil stattfand und im besonderen Maße zur volkswirtschaftlichen Misere beitrug. „Die enge Verquickung von Managern und hohen Bürokraten, die über die Polizei und die Justiz den kollektiven Raub absicherten, entstand so eine neue Schicht von reichen, meist jungen und dynamischen Geschäftsleuten, den ‚Oligarchen‘, die die Gesetzlosigkeit und den mangelnden Willen des Staates zur Regulierung des ‚wilden Kapitalismus‘ ausnutzten.“³¹¹ Die korrumpierte Wirtschaftspolitik Russlands, in welcher Staatseigentum zugunsten weniger Beteiligte zu unverhältnismäßig niedrigen Preisen verkauft wurden, wird bei Pelevin zum Gegenstand bissiger Persiflage. In *Generation ,П‘* wird u.a. das Debakel der Privatisierung durch Azadovskij, verkleidet als Nachrichtensprecher im TV, auf folgende Weise paraphrasiert:

*«Скоро, скоро со ступеней в городе Мурманске сойдет ракетно-ядерный крейсер «Идиот», заложенный по случаю столетия со дня рождения Фёдора Михайловича Достоевского. В настоящий момент неизвестно, удастся ли правительству вернуть деньги, полученные в залог судна, поэтому всё громче раздаются голоса, предлагающие заложить другой крейсер такого типа, «Богоносец Потёмкин», который так огромен, что моряки называют его плавучей деревней. В настоящий момент «Богоносец Потёмкин» движется по Северному Ледовитому океану к порту приписки.»*³¹²
(S. 268)

Mit Bezugnahme auf Allgemeinplätze russischer Kulturgeschichte bringt Pelevin die im Zuge der Privatisierungen vorgefallenen Korruptionsfälle ironisch zur Darstellung. Dies macht er beispielsweise mit dem für ein Kriegsschiff unpassenden Namen „Idiot“ oder auch mit dem Hinweis auf denkwürdige Forderungen, ein weiteres Schiff zu privatisieren, da das Geld für den ersten Atomraketenkreuzer auf mysteriöse Weise verschwunden sei. Im Original heißt

³⁰⁹ Osterkamp 2002: S. 220.

³¹⁰ Alexander/Stökl 2009: S. 788.

³¹¹ Ebd.: S. 789.

³¹² Vgl. Pelevin, Viktor: *Generation P*, ins Dt. übersetzt von Andreas Tretner, Berlin 2000. Die deutsche Übersetzung von Andreas Tretner wurde hier eingefügt, um auf signifikante Unterschiede aufmerksam zu machen. „In aller Bälde wird im schönen Murmansk der Atomraketenkreuzer Idiot vom Stapel laufen, der anlässlich des einhundertfünfzigsten Geburtstages von Fjodor Michailowitsch Dostojewski privatisiert worden ist. Bislang ist noch nicht bekannt, ob es der Regierung gelingt, das beim Verkauf des Schiffes erhaltene Geld wiederzufinden, darum werden Forderungen laut, ein weiteres Schiff dieses Typs zu privatisieren, der betreffende Kreuzer heißt Schuld und Sühne und ist so groß, dass die Matrosen ihn stolz als schwimmenden Archipel GULag bezeichnen. Momentan ist Schuld und Sühne auf dem Weg durch das Nördliche Eismeer zu seinem Heimathafen.“

das zweite Schiff, das von den Matrosen als „schwimmendes Dorf“ bezeichnet wird, „Bogonosec Potjomkin“, während in der Übersetzungsvariante von einem „schwimmenden Archipel GULag“ die Rede ist und das Schiff auf den Namen „Schuld und Sühne“ getauft ist. Die deutsche Übersetzung bemüht sich ganz offensichtlich, dem deutschsprachigen Leser Andeutung verständlich zu machen, die ihm sonst verschlossen bleiben würden. Pelevin spielt nämlich auf die Redewendung *Potjomkinsches Dorf* an, womit Betrug bzw. das Vorspielen falscher Tatsachen gemeint sein soll. Gleichzeitig sucht Pelevin mit dem Namen „Bogonosec Potjomkin“ die Assoziation mit Sergej Ėjzenštejns bekannten Propaganda-Stummfilm „Bronenosec Potjomkin“. Auf Aspekte der Intextualität, wie sie hier zu Tage treten, soll jedoch näher im Kapitel 3.4 eingegangen werden.

In hohem Maße symptomatisch für die gesamtgesellschaftliche Situation der 1990er Jahre ist außerdem der Werdegang Tatarskijs, der gleichermaßen als Angehöriger der Intelligenzija und der Mittelschicht einen rasanten Aufstieg in die höchsten Etagen der politischen und wirtschaftlichen Elite macht. Hier kann von einem Funktionswechsel der sozialen Rolle in der Gesellschaft die Rede sein, die durch den Zusammenbruch der Sowjetunion bedingt war. Mit dem Ende der marxistisch-leninistischen Staatsdoktrin blieben nach 1989 nur noch „‘vagabundierende‘ soziale Gruppen und Individuen“ übrig, die ihre Positionen in den neuen politischen Verhältnissen erst einmal definieren mussten.³¹³ „Vor allem in den Mittelschichten der schöpferischen und wissenschaftlichen Intelligenzija macht sich seit der Auflösung der Sowjetunion ein Gefühl der Desorientierung und des Identitätsverlusts deutlich bemerkbar. Hiermit verbunden ist eine gewisse Nostalgie.“³¹⁴ Frühere sog. „Intelligenzberufe“ verloren nach dem Zusammenbruch ihr Prestige, da ein finanzielles Überleben durch solchen Broterwerb nicht mehr sichergestellt werden konnte.³¹⁵ Dies führte letztlich auch soweit, dass von einem „Ende der Intelligenzia“ die Rede war.³¹⁶ Vor diesem Hintergrund beschreibt Pelevin die Transitorik des Arbeitsmarktes mit bitterem Humor: So wird z.B. ein ehemaliger Philosophiedozent zum Mitglied der konspirativen Propaganda-Einheit „Volkes Wille“, deren Aufgabe es ist, u.a. in Bahnhofskneipen Falschinformationen über angeblich gesichtete Prominente weiterzuerzählen.³¹⁷ Gleichzeitig formierte sich in diesen Jahren eine wirtschaftliche Elite, die zu einem hohen Anteil aus Vertretern der Intelligenzija bestand. Ein Drittel der heutigen Business-Elite begann ihre

³¹³ Glaeßner 1997: S. 39.

³¹⁴ Scherrer 1997: S. 122.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Scherrer 1997: S. 123.

³¹⁷ Пелевин 1999: S. 266/267.

Unternehmertätigkeit bereits in den Jahren 1987 und 1988.³¹⁸ Mit den Massenprivatisierungen ab den 90er formierte sich dann eine neue Wirtschaftselite, die sich hohe Aktienanteile und wichtige Schlüsselpositionen in den ehemals staatlichen Unternehmen sichern konnten.³¹⁹ Dies gilt, wie bereits angedeutet wurde, ebenso für Tatarskij, der zunächst als Student am Lit-Institut zu studieren beginnt, danach eine Zeit lang in einem Kiosk arbeitet und schlussendlich als abgebrühter Werbetexter mehr und mehr Geld verdient, wobei er vor allem früheren Kontakten diesen rasanten Aufstieg verdankt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *Generation ,II‘* ein Panorama der vom Neofordismus eingeholten russischen Gesellschaft der 90er Jahre zeichnet. Der Neofordismus handelt bekanntlich mit weitgehend immateriellen Gütern wie Kreativität, Werbung etc. In *Generation ,P‘* bildet dieser Aspekt nicht nur die stoffliche Grundlage des Romans, sondern kommt auch explizit zur Sprache:

«В чём главная особенность российского экономического чуда? Главная особенность российского экономического чуда состоит в том, что экономика опускается все глубже в жопу, в то время как бизнес развивается [...]. Теперь подумай: чем торгуют люди, которых ты видишь вокруг? [...] Тем, что совершенно нематериально.» (S. 130/131)

3.4 *Generation „Postmoderne“: Eine Lesart*

Der Roman *Generation ,II‘* nimmt in vielerlei Hinsicht Bezug auf postmoderne Theorien. Sie werden inhaltlich thematisiert und stellen das stoffliche Rohmaterial des Romans dar. Besondere Bedeutung kommt u.a. der durch die Medienwelt erzeugten Hyperrealität zu, die sich durch die diegetische Perspektive der Schnittstellenfigur Tatarskij als eine solche zu erkennen gibt. Wie Bogdanova jedoch kritisch anmerkt, kann Pelevin verschiedenen Genres und Strömungen der zeitgenössischen Literatur (Fantasy, Satire, Konzeptualismus etc.) zugeordnet werden, ohne dass er im Kern diesen wirklich entspreche.³²⁰ Am ehesten würde noch der Begriff der Postmoderne Pelevin gerecht werden.³²¹ Bereits in Pelevins frühen Erzählungen („Die blaue Laterne“, Small Booker Prize 1992) zeichne sich das bestimmende Grundthema seiner Literatur ab, so Mark Lipoveckij: Seine Protagonisten müssen fortlaufend feststellen, dass die Realität, wie sie diese bisher kannten, nur ein

³¹⁸ Lapina 1996: S. 16/17.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Богданова 2004: S. 300/301.

³²¹ Ebd.: S. 301.

Trugbild ist.³²² Die Frage, wie die Realität eigentlich beschaffen sei, stehe somit im Zentrum seines literarischen Schaffens.³²³ Dies zeige sich auch in seinem Roman *Čapajev i Pustota* (dt. Titel: Buddhas kleiner Finger) aus dem Jahr 1996, in welchem Pelevin die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verwische und seinen Schnittstellenfiguren jegliches Bewusstsein darüber fehle, in welcher Welt sie sich aufhalten.³²⁴ In dieser Hinsicht weist sich Pelevin als ein Repräsentant postsowjetischer Literatur aus, in der sich ein postmoderner Skeptizismus gegenüber den Erscheinungen der Welt artikuliert: „For the post-Soviet authors, the world around them represents a sequence of artificial constructs, in which man is forever doomed to search for a „pure“, „archetypal“ reality.“³²⁵ Dieser Skeptizismus hängt wesentlich mit der Erfahrung des Sozialismus zusammen, welcher, wie an früherer Stelle dargelegt wurde, Simulakren-Charakter aufwies. Für die postsowjetische Literatur ist daher das Bewusstsein um die Konstruiertheit der gegebenen Realität kennzeichnend, zumal auch die postsowjetische Kultur ihre eigenen Simulakren produziert.³²⁶ In dieser Hinsicht lässt sich von einer Kontinuität der ideologisch verbrämten Realität auch nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion sprechen. Dieser Aspekt wird in *Generation ‚П‘* schon zu Beginn thematisiert:

„Скорей всего, причина была в том, что идеологи СССР считали, что истина бывает только одна. Поэтому у поколения «П» на самом деле не было никакого выбора, и дети советских семидесятых выбирали «Пенси» точно так же, как их родители выбирали Брежнева.“ (S. 9)

Während der klassische Postmodernismus von den 60er bis zu den 80er Jahren sich aber mit dem Simulationscharakter der vermeintlichen Realität auseinandersetzte, ist für Pelevins Helden die Entlarvung der Scheinrealität erst der Ausgangspunkt für weitergehende Meditationen buddhistischer Manier.³²⁷ An dieser Stelle kann *Generation ‚П‘* als eine literarische Modifikation der Simulakren-Theorie bezeichnet werden: “Pelevin is interested not in the transformation of reality into simulacra but rather in the reverse process: the birth of reality out of simulacra. This strategy is the polar opposite of the major postulates of postmodernist philosophy.”³²⁸ Die Tatsache, dass Pelevins Texte keine literarische 1:1

³²² Lipovetsky 1999: S. 195.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd.: S. 196.

³²⁵ Genis 1999c: S. 215.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Lipovetsky 1999: S. 195.

³²⁸ Ebd.: S. 196.

Übersetzung postmoderner Theorien darstellen, weist ihn für Sergej Kibal'nik als einen Vertreter der Pop Art aus.³²⁹ So käme bspw. die Technik der Collage, in der Pop Art ein beliebtes Verfahren, im Roman merkmalshaft zur Anwendung.³³⁰ Als Material für diese Collage dienen Pelevin aber eben Theorien der Postmoderne und des Poststrukturalismus, ohne dass die Struktur der Erzählung im Sinne einer strengen poststrukturalistischen Auslegung dadurch beeinflusst wäre.³³¹ Auch Sergej Kostyrko verweist darauf, dass eine entwickelte Soz-Art und der Postmodernismus eben nur als „Material“ herangezogen werden.³³² Analog zum Roman *Čapajev i Pustota* kann im Falle von *Generation „II“* letztlich aber von einem „philosophischen Roman“ die Rede sein, da Pelevin in der Auseinandersetzung mit philosophischen Konzeptionen eigene Ideen entwickle.³³³ Pelevins Literatur tritt in einen Dialog mit postmodernen Theorien und entwickelt dabei seine eigene Phantastik. In *Generation „II“* wird daher der Sprache für die Konstruktion der Welt nicht zufällig besondere Beachtung geschenkt. Bezeichnungen sind bestimmende Instanzen des Romans, wie bereits durch den auf den Handlungsverlauf Einfluss ausübenden Namen des Romanhelden deutlich wird:

„Tatarskij, der verhinderte Schriftsteller, wird Werbetexter und bestimmt die Welt der Namen mit; sein Vorname Vavilen macht ihn zum Auserwählten der namenlosen Göttin, nicht seine sonstigen – eher mittelmäßigen- Eigenschaften [...] in Generation „P“ verschwindet die Wirklichkeit hinter Markenbezeichnungen und Namen.“³³⁴

Wie eine Paraphrase an die poststrukturalistische Sprachkritik und an Wittgensteins späte Sprachphilosophie, in der die Idee einer Idealsprache mit Realitätsbezug verabschiedet wurde, liest sich folgende Textstelle: „Откровение любой глубины и ширины неизбежно упрется в слова. А слова неизбежно упрутся в себя. This game has no name. Скорее, это должность.“ (S. 150) In seinen *Philosophischen Untersuchungen* beschäftigt sich Wittgenstein nicht mehr mit dem Abbildungscharakter der Sprache, wie dies noch im *Tractatus Logico-Philosophicus* der Fall war, sondern widmet sich stattdessen der Untersuchung ihrer Funktionsweise im sozialen Leben zu: „Wie ein Wort funktioniert, kann man nicht erraten. Man muss seine Anwendung ansehen und daraus lernen.“³³⁵ Die Idee der

³²⁹ Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 27f.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Богданова 2004: S. 301.

³³² Zit. n. ebd.

³³³ Ebd.: S. 352.

³³⁴ Poynter 2007: S. 139.

³³⁵ Wittgenstein 2001: S. 93.

Sprachspiele impliziert die Vorstellung, dass Wörter nicht auf eine außersprachliche Wirklichkeit verweisen, sondern vielmehr eine Funktion innerhalb eines spezifischen Handlungsrahmens erfüllen.³³⁶ Poststrukturalistisches Gedankengut findet ebenfalls Eingang in *Generation ,II‘*, wenn bspw. von der Illusion einer Struktur mit Zentrum und einem ewigen Wechselspiel der Zeichen die Rede ist.

„Когда орально-анальная стимуляция замыкается, можно считать, что цель рекламной магии достигнута: возникает иллюзорная структура, у которой нет центра, хотя все предметы и свойства соотносятся через функцию этого центра, называемую *identity*.“ (S. 114)

Tatarskij, dem allmählich Einblick in die Machenschaften seiner Vorgesetzten gewährt wird, möchte an späterer Stelle erfahren, wer das *Internationale Bankenkomitee* eigentlich leitet: „Кажется, понял... То есть как, подожди... Выходит, что те определяют этих, а эти...Эти определяют тех. Но как же тогда... Подожди... А на что тогда все опирается?“ (S. 218) Sein Arbeitskollege Morkovin muss ihm daraufhin einbläuen, dass er sich diese verhängnisvolle Frage niemals stellen dürfe. In Wahrheit besitzt das *Internationale Bankenkomitee* nämlich kein Zentrum, keine Entscheidungsträger, die ihre eigenen Interessen verfolgen würden, denn auch Azadovskij ist nur ein Spielball einer nicht nachvollziehbaren Logik und einer illusorischen Struktur. Ein weiterer Aspekt, der bereits zur Sprache kam und Pelevin als einen Vertreter postmoderner Literatur ausweist, ist die Intertextualität, die auch in *Generation ,II‘* großzügig zur Anwendung kommt. Intertextualität bezieht sich bei Pelevin gleichermaßen auf die westliche Literatur, als auch auf die Dekonstruktion russischer Klassiker, wie Sergej Kibal'nik festhält.³³⁷ In *Generation ,II‘* eröffnet Pelevin zahlreiche Bezüge zur russischen Literatur mittels *Namedropping*: So werden namentlich u.a. Fëdor Tjutčev, Anton Čechov, Fëdor Dostojevskij, Boris Pasternak, Vladimir Majakovskij, Michail Lermontov, Andrej Bitov, Viktor Jerofejew, aber auch William Boyd oder Harold Robbins genannt. Diese Aufzählung erhebt nicht Anspruch auf Vollständigkeit, sie soll jedoch die Vielseitigkeit der Referenznennungen vor Augen führen. Der Bezug auf Allgemeinplätze russischer Kultur beschränkt sich jedoch nicht auf die Literatur, sondern kann durchaus medialen Charakter haben, wie folgendes Beispiel aufzeigt: Im Wohnwagen seines früheren Arbeitgebers Hussein läuft in einem Fernseher eine Art Werbespot für die

³³⁶ Pechtl 1999: S. 169f.

³³⁷ Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 18.

tschetschenische Mafia, der aus einer in Zeitlupe ablaufenden Endlosschleife einer Filmsequenz von „Der kaukasische Gefangene“ besteht.

„Татарский узнал незабываемые по своей полит-корректности кадры из «Кавказского пленного» - кажется, так назывался фильм. Русский десантник в мятой униформе весело и неуверенно озирался по сторонам, двое огнеглазых кавказцев в национальной одежде держали его под руки, а третий, в такой же папаше, как на Гусейне, подносил к его горлу длинную музейную саблю. [...] Даже не подобие – это и был рекламный ролик: Гусейна тоже затронули информационные технологии, и теперь он с помощью визуального ряда позиционировал себя в сознании клиента, объясняя, какие услуги предлагает его предприятие.“ (S. 168)

Pelevin verschiebt die Bedeutung des ursprünglichen Kontextes und ironisiert solcherart den Kaukasus-Diskurs, wie er im oft verarbeiteten Stoff angelegt ist. Die Kaukasus-Region kann analog zur Halbinsel Krim oder zu Moskau und St. Petersburg als ein in der russischen Literatur viel besungener „Erinnerungsort“ bezeichnet werden.³³⁸ Kerstin Jobst macht in ihrer diskursanalytischen Untersuchung zur kulturellen Topographie der Halbinsel Krim darauf aufmerksam, dass literarische Räume im Unterschied zu geografischen konstruiert und daher einem spezifischen Diskurs unterworfen sind.³³⁹ Im Fall der Kaukasus-Region spielt sich im literarischen Diskurs meist eine Exotisierung ab, wie diese im Poem *Kavkazskij Plennik* (Der kaukasische Gefangene, 1820-21) von Aleksandr Puškin zum Ausdruck kommt. Das Motiv wurde im gleichnamigen Gedicht von Michail Lermontov übernommen, dessen später entstandener Roman *Geroj našego vremeni* (Ein Held unserer Zeit, 1838-40) Zeugnis von den persönlichen Eindrücken seiner Exilzeit im Kaukasus ablegt. Die „exotisch-kaukasische Welt“ wird bei russischen Romantikern wie Puškin und Lermontov seit dem 19. Jh. zum Symbol des Anderen hochstilisiert.³⁴⁰ Auf diese Weise vollzog sich eine kulturelle Annexion des bis heute umkämpften Kaukasus-Gebietes. Zudem kann noch auf Lev Tolstojs Roman *Der kaukasische Gefangene* von 1872 hingewiesen werden, welcher eine freie Überarbeitung des Motivs darstellt, oder auf Vladimir Makanins jüngste Überarbeitung aus dem Jahr 1994, die sich um die Dekonstruktion des romantischen Stoffes bemüht. Bei Pelevin wird der intertextuelle resp. intermediale Bezug auf den Film ebenfalls zu einer Dekonstruktion der intendierten Aussage. Das aufoktroyierte Kaukasus-Bild wird durch den Tschetschenen

³³⁸ Jobst 2007: S. 20.

³³⁹ Ebd.: S. 21f.

³⁴⁰ Nohejl 2009: S. 22/23.

Hussein nämlich dazu verwendet, für seine kriminellen Machenschaften in Russland zu werben. Liebe und Imperialismus spielen keine Rolle in Husseins Remix, der die Konstruktion des Anderen, den exotischen Kaukasus, für seine Zwecke in den Dienst stellt.

3.5 Hyperrealität in den Zeiten der Medien- und Technologieparanoia

In ihrer Arbeit *Media Representation and the Global Imagination* untersucht die Medientheoretikerin Shani Orgad, wie die mediale Repräsentation der Welt, so bspw. als Neujahrsspektakel vor dem Fernseher, als entscheidender Faktor für die Globalisierung verstanden werden kann und mit dieser in ein Wechselwirkungsverhältnis tritt.³⁴¹ Als Repräsentation könne man im weitesten Sinne Bilder, Beschreibungen und Erklärungen auffassen, die mediale Verbreitung finden.³⁴² Mediale Repräsentation, gleichgültig ob diese als Bild oder als Text definiert werde, stünde gleichzeitig immer unter dem Zeichen der Bedeutungsproduktion, so die Autorin.³⁴³ „The power of media representations, in other words, resides in producing symbolic resources that feed individual and collective imaginations.“³⁴⁴ Die seit der Antike stattfindende Auseinandersetzung mit Repräsentationen bzw. mit Zeichen findet vor dem Hintergrund der Mimesis-Theorie statt, welche dem Zeichen hinsichtlich der Realität Abbildungsfunktion zuspricht.³⁴⁵ Der Poststrukturalismus insistiert hingegen auf die Idee, das mediale Repräsentation nicht die Realität reflektiere, sondern bestimmte Weltbilder, subjektive Perspektiven und Identitäten erst produziere.³⁴⁶ Diese Kritik an der Mimesis gipfelt in Baudrillards Essay *Der Golf-Krieg fand nicht statt* (frz.: *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, 1991), in der er die mediale Repräsentation als autoreferentielles System auffasst.³⁴⁷ Weltpolitische Ereignisse finden in seiner Argumentation in der heutigen Medienwelt zuallererst auf Bildschirmen und in Zeitungen statt und nicht als reale Erfahrungen unseres Bewusstseins. Baudrillard, der in enger Auseinandersetzung mit den modernen Medientechnologien seine Theorie der Simulakren entwickelte, kann in dieser Hinsicht als Vertreter des ‚pessimistischen‘ Poststrukturalismus angesehen werden:

³⁴¹ Orgad 2012.

³⁴² Ebd.: S. 17.

³⁴³ Ebd.: S. 18.

³⁴⁴ Ebd.: S. 41.

³⁴⁵ Ebd.: S. 18.

³⁴⁶ Ebd.: S. 23.

³⁴⁷ Ebd.: S. 24.

„Man kann zwei Deutungen des postmodernen bzw. postindustriellen Zeitalters unterscheiden. Für die ‚pessimistische‘ führen die neuen Technologien und Verkehrsformen zu einem totalen Verlust der Referenzen und Kriterien; für die ‚optimistische‘ bedeuten sie eine unerhörte Potenzierung demokratischer Gesellschaftsformen.“³⁴⁸

Das *Simulakrum* und die damit zusammenhängende *Hyperrealität*, zwei zentrale Begriffe Baudrillards, integrieren sich in eine schon lang bestehende Diskussion um die mimetische Wahrheit des Bildes.³⁴⁹ Der lateinische Begriff *simulacrum* lässt sich mit Bildnis, Erscheinung, Nachbildung oder auch Schatten bzw. Phantom übersetzen.³⁵⁰ Das substantivierte Wort *Simulation* verweist auf einen prozesshaften Charakter, während das *Simulakrum* ein gegebenes Objekt bezeichnet, das eine bestimmte Wahrnehmung hervorruft.³⁵¹ Zudem unterläuft letzteres „das Prinzip der mimetischen Referenz“.³⁵² Baudrillard beschreibt vier Phasen der sukzessiven Entwicklung des Bildes zum *Simulakrum*, welches letztlich auf keine Realität mehr verweist:

- „ - (das Bild, anm. d. V.) ist Reflex einer tieferliegenden Realität;*
- es maskiert und denaturiert eine tieferliegende Realität;*
- es maskiert eine Abwesenheit einer tieferliegenden Realität;*
- es verweist auf keine Realität: es ist sein eigenes Simulakrum.“³⁵³*

Nach Baudrillard müssen drei Arten der *Simulakren* unterschieden werden: die *Imitation*, die *Produktion* und die *Simulation*, welche ihr Beschreibungspotenzial für die Nachkriegszeit veranschlagt.³⁵⁴ Die *Imitation* ist der Renaissance und dem Barock zuzuschreiben, während sich die *Produktion* auf die Epoche der Industrialisierung bezieht.³⁵⁵ Erst in der Nachkriegszeit wurde es möglich, *Simulakren* der dritten Ordnung hervorzubringen. Verantwortlich zeichnet sich hierfür die Medientechnologie, wie man sich im Allgemeinen einig ist.³⁵⁶ „Die *Simulationstheorie* ist ganz wesentlich eine Theorie des massenmedialen Zeitalters.“³⁵⁷ Aus diesem Grund bezieht sich Baudrillard wiederholt auf Marshall McLuhan,

³⁴⁸ Raulet 1988, S: 166.

³⁴⁹ Strehle 2012: S. 98.

³⁵⁰ Ebd.: S. 96/97.

³⁵¹ Ebd.: S. 98.

³⁵² Ebd.: S. 99.

³⁵³ Baudrillard 1978: S. 15.

³⁵⁴ Strehle 2012: S. 101/102.

³⁵⁵ Ebd.: S. 102.

³⁵⁶ Ebd.: S. 115.

³⁵⁷ Ebd.: S. 116.

der bekanntlich den Einfluss der Medien auf die Gesellschaft betonte.³⁵⁸ Sein berühmt gewordenes Diktum „the medium is the message“ fand auch Eingang in *Generation ,II‘*, wo die angebliche Übersetzung eines alten Begriffes stilisiert mit zwei verbundenen Buchstaben „M“ auf eine Altarplatte eingraviert wurde (S. 289). Jedes beliebige Medium, so die Quintessenz dieser Aussage, strukturiere die Bedeutung ihrer Nachricht. „Nicht was Medien senden ist wichtig, sondern dass sie dies tun, ist das Entscheidende. Sie ‚umhüllen‘ uns und unseren Alltag, sind das neue Fluidum des Lebens.“³⁵⁹ Für McLuhan stellen Medien keine „Manipulationsinstrumente in der Hand von Herrschenden“ dar, sondern eine externe Erweiterung und Ergänzung des menschlichen Sinnesapparates.³⁶⁰

„Alle Medien sind eine Rekonstruktion, ein Modell einer biologischen Fähigkeit, die die menschlichen Anlagen über sich hinausführt: Das Rad ist eine Ausdehnung des Fußes, das Buch eine Ausdehnung des Auges, die Kleidung eine Ausdehnung der Haut, und der elektronische Stromkreis ist eine Ausdehnung des zentralen Nervensystems. [...] Wenn die Medien zusammenwirken, können sie unser Bewusstsein derartig verändern, dass ganze Universen neu in der Sinnenwelt unserer Psyche entstehen.“³⁶¹

In seinem prophetischen Denken zeichnet McLuhan kein kritisches Bild der Möglichkeiten moderner Medientechnologien, wie dies bspw. Baudrillard tat oder auch die Frankfurter Schule mit Hinweis auf den *Verblendungszusammenhang*. Stattdessen fordert McLuhan in seinen Arbeiten, die durch die Medien ausgelösten gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen rechtzeitig wahrzunehmen.³⁶² Medientechnologie bedeutet für McLuhan zunächst einmal Fortschritt. Mit besonderem Fokus auf die westliche Zivilisation prophezeit McLuhan eine gesellschaftliche Entwicklung, mit deren Nebenerscheinungen der Mensch sein Auskommen finden muss.

„Das elektronische Feld der Simultaneität verbindet jeden einzelnen mit jedem anderen. Alle Individuen mit ihren Bedürfnissen und ihrem Streben nach Befriedigung existieren im Zeitalter der Kommunikation zu gleichen Zeit. Jedoch löst die Vernetzung der Computer das menschliche Imago auf. Wenn sich die meisten Datenbanken über offene Netze untereinander austauschen werden, ist der Punkt

³⁵⁸ Ebd.: S. 115/116.

³⁵⁹ Baacke 1995: S. 11.

³⁶⁰ Ebd.: S. 10.

³⁶¹ McLuhan/Powers 1995: S. 121.

³⁶² Baacke 1995: S. 11.

erreicht, an dem unsere gesamte abendländische Kultur hilflos wie ein Käfer auf dem Rücken strampeln wird.“³⁶³

Intersubjektive Mitteilungen werden in der digitalen Gesellschaft auf den informativen Charakter reduziert. „Nicht nur die Mitteilung hängt von dem gewählten Code, von den jeweils geltenden Programmierregeln ab, sondern auch deren Rezeption.“³⁶⁴ Drei Faktoren moderner Massenmedien würden letztlich das Simulakrum generieren:³⁶⁵ 1. die Geschwindigkeit der elektronischen Medienwelt 2. die Vervielfältigung der künstlichen Realitätsfragmente 3. die Transparenz medialer Apparaturen, durch die wir im zunehmenden Maße die Welt erfahren. Die Verselbständigung der Bilder ist das Ergebnis der „massenmedialen Verdoppelung“ unserer Welt.³⁶⁶ Die platonische Unterscheidung zwischen einer Scheinwelt und einer wirklichen Welt wird im Zeitalter der Simulakren hinfällig, womit die Gefahr der Entfremdung verbunden ist.³⁶⁷ Die von Baudrillard beschriebene Hyperrealität ist der Versuch, „das Reale negativ zu evozieren – mit Hilfe einer paradoxen Strategie der Realitätsverneinung.“³⁶⁸ Durch die medial konfigurierte Hyperrealität wird nämlich der Anschein erweckt, es gäbe weiterhin eine reale Sphäre, die sich von dieser unterscheidet. Als Beispiel für eine hyperreale Welt führt Baudrillard Disneyland an.³⁶⁹ „Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), sondern darum, zu kaschieren, dass das Reale nicht mehr das Reale ist, um auf diese Weise das Realitätsprinzip zu retten.“³⁷⁰ Es zeigt sich, dass Baudrillard das Verschwinden der Grenze zwischen Abbild und Urbild in der postmodernen Gesellschaft problematisiert. Denn mit der Referenzlosigkeit der Bilder sind auch weitreichende Konsequenzen verbunden, wie der Philosoph Gérard Raulet anmerkt:

*„Der Eintritt in die Ära des Simulakrums (bedeutet) auch einen Verlust aller Referenzen, der in dieselbe Richtung geht wie die fortschreitende Auflösung der gesellschaftlichen Normen und sie heute weitertreibt, je breiter der Massengebrauch der neuen Informationstechnologien wird [...].“*³⁷¹

In *Generation ‚II‘* wird in einem Fernsehstudio mit modernster Technik der Sturz Boris Jel’zins simuliert, um für die TV-Nachrichten höhere Einschaltquoten zu erzielen (S. 210f.).

³⁶³ McLuhan/Powers 1995: S. 130.

³⁶⁴ Raulet 1988: S. 174/175.

³⁶⁵ Strehle 2012: S. 117.

³⁶⁶ Ebd.: S. 106.

³⁶⁷ Ebd.: S. 106/107.

³⁶⁸ Ebd.: S. 111.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Baudrillard 1978: S. 25.

³⁷¹ Raulet 1988: S. 171.

Hierfür wird ein Schauspieler mit Elektronen verbunden, um den Bewegungsablauf für die Erstellung eines 3-D-Hologramms aufzuzeichnen. Pelevin spielt damit bewusst auf die Möglichkeiten der Medientechnologie an, perfekte Simulakren zu produzieren. Die Sturz-Simulation Jel'cins in *Generation ,II'* ist Teil einer medialen Weltverschwörung, die eine längst nicht mehr existierende Politik als Fernsehshow aufrecht erhält, damit die Bevölkerung weiterhin die gesellschaftliche Entwicklung nicht zu hinterfragen beginnt. Hinsichtlich des Simulakrums geht es nicht um eine schlichte Nachahmung des Originals, wie Raulet betont: „Man verkennt die heutige Tragweite der Simulation, wenn man sie wie im Falle der Flugsimulation mit Nachahmung verwechselt. In Wirklichkeit ahmt sie nichts mehr nach, sie schafft völlig Neues.“³⁷² Gérard Raulet kann als Pessimist bzw. als Kritik moderner Medientechnologie in der Tradition Baudrillards bezeichnet werden. In seiner Diagnose zur Informationstechnologie der Gegenwart sieht Raulet eine zunehmende Gefahr der Entdemokratisierung durch das Verschwinden eines gesellschaftlichen Metadiskurses.³⁷³ Dieser sei nämlich auf Undurchsichtigkeit angewiesen, damit der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Norm aufrechterhalten bleiben kann und Kommunikation nicht gänzlich auf Information reduziert werde.³⁷⁴ Die vernetzte Welt sei aber vollkommen transparent geworden, um einen reibungslosen Informationsaustausch zu ermöglichen.³⁷⁵ Wenn aber die Gesellschaft in sich indifferent geworden ist, wird ihre Repräsentation im Sinne einer funktionierenden Demokratie nicht mehr möglich: „Das Subjekt ist schon lange nicht mehr das konstitutive Zentrum des Anschauungsraums; die synthetische Bilderproduktion und, grundsätzlicher noch, die Kommunikationsnetze haben seine privilegierte Stellung untergraben.“³⁷⁶ In dieser Hinsicht unterscheiden sich Kritiker wie Raulet grundlegend von der eingangs erwähnten Position der Befürworter der postmodernen Gesellschaft, wie z.B. durch Jean-François Lyotard verkörpert, der im Pluralismus der kleinen Erzählungen die Möglichkeit einer zunehmenden gesellschaftlichen Demokratisierung sieht. Dahingegen schreibt Raulet: „Die kleinen Erzählungen können umso mehr gedeihen, als man ihnen keine allgemeinen Kriterien oder Normen entgegensetzen kann.“³⁷⁷ Für ihn sind die Möglichkeiten der modernen Medientechnologie weitaus problematischer. Eine vergleichbare Position nimmt auch Fredric Jameson ein, für den das Simulakrum ein Symptom der spätkapitalistischen Gesellschaft ist: „And no doubt the logic of the simulacrum, with its

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd.: S. 177.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd.: S. 178.

³⁷⁶ Ebd.: S. 180.

³⁷⁷ Ebd.: S. 183.

transformation of older realities into television images, does more than merely replicate the logic of late capitalism; it reinforces and intensifies it.”³⁷⁸ In einer Gesellschaft, die ihre Vergangenheit in Bilder, Stereotypen und Texte transformiere und solcherart jegliches Bewusstsein für die Zukunft als ein zu gestaltendes Projekt verliere, sei es, laut Jameson, für politisch Aktive nicht mehr erstrebenswert, historisch zu intervenieren.³⁷⁹ Jamesons Begriff des Pastiche, die als kritiklose Parodie lediglich die Warenzirkulation simuliert, zeichnet ein kritisches Bild der postmodernen Gesellschaft.

Viktor Pelevin weist sich mit *Generation ,II‘* ebenfalls als ein Kritiker und Pessimist technologischer Möglichkeiten im Zeitalter der Postmoderne aus. In seinem Roman verschwimmen die Grenzen zwischen Öffentlichkeit, Politik und Medien, wobei letztere Sphäre für die Aufhebung dieser Grenzen sich verantwortlich zeichnet. Politiker werden in *Generation ,P‘* künstlich generiert und halten als Computer-Matrizen in den heimischen Fernsehapparaten politische Reden. Politik wird nicht nur medial vermittelt, sondern medial simuliert, um die Tatsache zu verschleiern, dass es sie im Grunde nicht mehr gibt. In dieser Produktion der postsowjetischen Hyperrealität nimmt Tatarskij, den wir an früherer Stelle als „Schnittstellenfigur“ bezeichnet haben, teil. „Татарский призван сначала принять этот мир-симулякр [...], а затем приступить к активному участию его создании [...]“.³⁸⁰ Er beginnt aber auch selber von Anfang an die Welt um sich herum zunehmend als eine medial präfigurierte wahrzunehmen:

„Несмотря на то что оба шоумена были изрядно пьяны, они не потеряли сверкающей вальяжности, какого-то голографического блеска в каждой складке одежды, как будто это не их физические тела сидели за соседним столом, а просто рядом с Татарским работал огромный телевизор, по которому их показывали.“ (S. 71)

Einer der beiden Fernsehstars erzählt bezeichnenderweise von seinem Vorhaben, im Königreich Butan abzutauchen und den Rest seines Lebens dort zu verbringen, weil es das einzige Land der Welt sei, in dem Fernsehen verboten wird (S. 72). An dieser Stelle kann noch dem Aspekt der Medien- und Technologieparanoia Rechnung getragen werden, die sich in der literarischen Auseinandersetzung Pelevins mit dem Problem des Simulakrums artikuliert. Medien- und Technologieparanoia, durch die technischen Möglichkeiten der

³⁷⁸ Jameson 1991: S. 46.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Репина 2004: S. 150.

digitalen Welt hervorgerufen, kommt bereits in seinem früheren Roman *Omon Ra* aus dem Jahr 1992 zum Ausdruck: „Die Leiter des Flugs, Landratov und Chalmuradov, sind bösertige Demiurgen, die eine Welt produzieren, in der sie machen können, was sie wollen, und das gilt wohl für die gesamte dargestellte Gesellschaft.“³⁸¹ Dem Protagonist des Romans, Omon Ra, wird ein Flug zum Mond durch die sowjetische Behörde vorsimuliert, an den er bis zum Ende glaubt.³⁸² Als Schnittstellenfigur wird es sukzessive jedoch auch ihm möglich, mehr Hintergrundwissen über die Machenschaften der herrschenden Elite für sich zu veranschlagen und unterschiedliche Realitätsebenen zu erkennen.³⁸³ Im Unterschied zu *Omon Ra*, wo es um die Dekonstruktion des sowjetisch-metaphysischen Mythos geht, spielt Metaphysik in *Generation ‚II‘* keine Rolle mehr und einen Mythos gäbe es nur noch über den „neuen Russen“, so Marina Repina in ihrer Dissertation.³⁸⁴ In *Generation ‚II‘* wird allerdings ebenfalls die Gefahr thematisiert, zwischen Simulakrum und Realität nicht mehr unterscheiden zu können, weshalb sehr wohl erkenntnistheoretische Probleme der Metaphysik angesprochen werden: Zuhause angekommen verwendet Tatarskij versuchsweise eine magische Planchette, die er zuvor in einem Esoterik-Laden erwarb. Anstatt einer kurzen und kryptischen Botschaft angerufener Geister folgt eine eloquente Ausführung über den sogenannten „Homo Zapiens“ durch den buddhistischen Sumerer Che Guevara. Es geht in dessen Ausführung zusammenfassend um das Subjekt zweiter Ordnung, das durch den Fernseher (nicht in seiner materiellen Substanz als Objekt erster Ordnung, sondern in eingeschaltetem Zustand als Objekt zweiter Ordnung) generiert wird, auf diese Weise in das Nervensystem der kommerziellen Medien eingebunden ist und durch orale, anale oder verdrängende Wow-Impulse kognitiv gesteuert wird (S. 101f.). „Субъект номер один верит, что реальность – это материальный мир. А субъект номер два верит, что реальность – это материальный мир, который показывают по телевизору.“ (S. 106) Dem Fernsehen kommt der Beeinflussung des Bewusstseins eine zentrale Rolle zu. In der ausführlichen Botschaft Che Guevaras werden außerdem biologische Funktionen mit Geldflüssen parallelisiert:

„С точки зрения этой дисциплины каждый человек является клеткой организма, который экономисты древности называли маммоной. В учебных материалах фронта полного и окончательного освобождения его называют

³⁸¹ Poynter 2007: S. 126/127.

³⁸² Ebd.: S. 125.

³⁸³ Ebd.: S. 124.

³⁸⁴ Repina 2004: S. 141/142.

просто ORANUS (по-русски – «ротозюпа»). Это больше отвечает его реальной природе и оставляет меньше места для мистических спекуляций.“ (S. 107)

Azadovskijs spanische Kollektion, die Tatarskij vor seiner Initiation zu Gesicht bekommt und die sich zu seiner Überraschung nur aus notariell beglaubigten Kaufverträgen zusammensetzt, erweist sich als eine praktische Umsetzung des theoretisch vom Geist Che Guevaras umrissenen Wow-Faktors hinsichtlich der Kunst und Kultur: „Под действием вытесняющего вау-фактора культура и искусство темного века редуцируются к орально-анальной тематике. Основная черта этого искусства может быть коротко определена как ротозюпия.“ (S. 116) Medien- und Technologieparanoia lässt sich auch anhand folgender Textstelle konstatieren, in der das Wort „Demokratie“ etymologisch in eigenwilliger Weise ausgelegt wird:

„Что касается соответствующего вауеризму политического режима, то он иногда называется телекратией или медиакратией, так как объектом выборов (и даже их субъектом, как было показано выше) при нем является телепередача. Старое слово «демократия» было образовано от греческого «демос», а новое – от выражения «demo-version».“ (S. 119)

Die Verknüpfung der ersten Worthälfte von „Demokratie“ mit dem Begriff „Demoversion“ ist abermals eine Vorwegnahme späterer Einblicke, die Tatarskij von den Machenschaften des *Internationalen Bankenkomitees* erhält. Denn selbst der erste demokratische gewählte Präsident Russlands, Boris Jel'cin, existiert ausschließlich nur mehr als eine Matrix im Computer:

„Дебютаты все диагольные – возни меньше и лица народнее. Ну вот, когда модель готова, в нее вставляют скелет. Тоже цифровой. Это как бы палочки на шарнирах – действительно, выгладит на мониторе как скелет, только без ребер. И вот этот скелет анимируют, как мультфильм, - ручка сюда, ножка туда.“ (S. 209)

Der Aspekt der medialen Verschwörung kommt etwas später erneut zur Sprache, als Tatarskij darauf verweist, dass Berezovskij und Radujev nichts anderes als binäre Codes sind: „Но ведь Березовского нет, и Радуюева тоже нет. Вернее, они есть, но ведь это просто нолики и единички, нолики и единички. Как же это от них бабки могут прийти?“ (S. 240) Eine Abteilung mit dem Namen *Volkes Wille* beschäftigt Ex-KGB-Agenten zu dem einzigen Zweck, erfundene Geschichten über Politiker und andere mediale Persönlichkeiten zu

erzählen: „Есть специальная служба, «Народная воля». Больше ста человек, бывшие гэбисты, всех Азадовский кормит. У них работа такая – ходить и рассказывать, что они наших вождей только что видели.» (S. 208) Neben den medial verbreiteten Bildern sollen Gerüchte über angeblich gesichtete Politiker den Glauben aufrechterhalten, dass es eine funktionierende Staatsführung im Land gibt. In der Informationsgesellschaft sind Medienunternehmer selbstredend mächtige Persönlichkeiten, denn Fernsehen, Internet und Zeitung bestimmen heute unsere Wahrnehmung der Welt. Die damit verbundene Paranoia gegenüber den manipulativen Möglichkeiten der Medien ist im Grunde der Stoff, aus dem *Generation ‚P‘* gemacht ist. „Миф об информационном обществе и его очевидном неблагополучии и послужил толчком к созданию романа.“³⁸⁵ Pelevin bediene sich, so Repina, jedenfalls vieler Mythologeme der Zeit, an die die Leserinnen glauben.³⁸⁶ Solcherart würde er wie eine PR-Maschine arbeiten, die ihren Gegenstand mystifiziert und sich interessant macht: "Посвященный технологии public relations, роман неожиданно столь удачно создает миф о себе [...].“³⁸⁷ Eines dieser neuralgischen Themen ist die Immaterialität des Informationszeitalters, die in *Generation ‚II‘* in überspitzter Form zu Anschauung kommt, denn sowohl der Tod, die Kunst, die Politik und überhaupt alles, was man sich vorstellen kann, erweist sich letztlich als immaterielles Produkt des allumfassenden Virtualisierungsprozesses, an dem Tatarskij tatkräftig teilnimmt.³⁸⁸ Postmoderne Immaterialität führt zum Aspekt der Leere (Kenosis), die einerseits eine metaphysische Tradition in der russischen Kultur für sich beanspruchen kann, andererseits ein bestimmendes Motiv der russischen Literatur der 90er Jahre darstellt.³⁸⁹ Leere wird bei Pelevin in *Čapajev i Pustota* und in *Generation ‚II‘* thematisiert.³⁹⁰ Die Virtualisierung durch die Medientechnologie führt zu einer Leere im postsowjetischen Zeitalter, in dem fragwürdig geworden ist, was die Welt im Inneren zusammenhält. Die sinnentleerte Werbewelt kann als Fortsetzung der sowjetischen Leere verstanden werden: “But following behind the emptiness of Soviet “eternity” is the emptiness of post-Soviet reality, which is examined in the novel in the form of a treatise about television.”³⁹¹ Der Kontinuität der von Hans Günther angesprochenen Leere entspricht auch der Kontinuität des Simulakrums, die sowohl im sowjetischen als auch im postsowjetischen Kontext konstatiert werden kann. In *Generation ‚P‘* transformiere, so Günther, die von Werbung und Massenmedien hervorgerufene Leere das

³⁸⁵ Репина 2004: S. 140.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd.: S. 143.

³⁸⁹ Günther 2012: S. 1.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd.: S. 5.

Individuum in „ein inhaltsloses Hülle ohne Identität“.³⁹² Dies betrifft letztlich auch die Schnittstellenfigur Tatarskij, der sich im Laufe der Handlung zunehmend in eine Funktion des medialen Verblendungszusammenhanges verwandelt.

3.6 Der Sendeturm zu Babel

Alexander Genis schreibt über Pelevin, dass dieser als repräsentatives Beispiel für postsowjetische Kultur anzusehen sei.³⁹³ Einzelne Aspekte des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens in Russland würden sich demnach also in der Literatur Pelevins widerspiegeln. Genis führt außerdem fort, dass Viktor Pelevin und Vladimir Sorokin, ebenfalls ein Vertreter postmoderner Literatur in Russland, im methodischen Umgang mit dem sowjetischen Erbe einander komplementär ergänzen würden.³⁹⁴

*„Pelevin does not destroy: he builds. Using the same fragments of the Soviet myth as Sorokin, he constructs both subject matter and concepts. While Sorokin reconstructs the dreams and nightmares of Soviet man, Pelevin depicts prophetic dreams-the dreams of a clairvoyant.“*³⁹⁵

Genis betont den konstruktiven Charakter Pelevinesker Ästhetik, in der zwar Allgemeinplätze russischer Kultur dekonstruiert und parodiert werden, im Wesentlichen jedoch die Konstruktion einer bzw. mehrerer Welten im Vordergrund steht. Die Literatur Viktor Pelevins kennzeichnet sich durch das Spiel mit Versatzstücken verschiedener Kulturen aus, die in anachronistischen Zusammenstellungen surreal wirkende Romanwelten erzeugen. Es handelt sich hierbei unzweifelhaft um einen Reflex auf den postmodernen Eklektizismus, der in der beliebigen Zitation die Möglichkeit einer Dekonstruktion sucht. Die Pelevineske Spielart dieser Juxtaposition³⁹⁶ äußert sich in *Generation ,II‘* beispielsweise durch den von Tatarskij praktizierten Okkultismus oder durch das auffällige Zitieren buddhistischen Gedankenguts im Roman. “Pelevin combines the traditions of Soviet science fiction and Zen Buddhist mysticism with the techniques of postmodernist metafiction, and the result is an ambiguous,

³⁹² Ebd.: S. 6.

³⁹³ Genis 1999c: S. 213.

³⁹⁴ Ebd.: S. 214.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Kenner 1968: S. 13. Der Literaturwissenschaftler Hugh Kenner machte im Zusammenhang mit der Moderne auf das Verfahren der Juxtaposition aufmerksam und unternimmt eine Verortung derselben in der postmodernen Kultur.

absurd style that is uniquely Pelevin's.”³⁹⁷ Außerordentliche Bedeutung kommt außerdem der mesopotamischen Hochkultur in Babylonien zu, die durch zahlreiche Referenzen wie ein roter Faden in die Erzählung integriert wird. So ist die Namensallusion des Helden Babilen (russ.: *Vavilen*, vgl. russ.: *Vavilon*) mit der altorientalischen Stadt für den Verlauf der Handlung maßgeblich.³⁹⁸

In der Erzählung werden „Babylon“ und „Nebukadnezar“ erwähnt (S. 41), ebenso ist von der „babylonischen Sprachverwirrung“ („vavilonskoje stolpotvorenje“, S. 53) oder von den „drei chaldäischen Rätsel“ der Ishtar die Rede (S. 42). Nachdem der Romanheld Babilen Tatarskij Fliegenpilze verzehrt hatte, verlor er sein Sprechvermögen, woraufhin ihm der Gedanke kommt, der Missbrauch giftiger Pilze sei die eigentliche Ursache der babylonischen Sprachverwirrung gewesen. In seinem Drogenrausch findet Tatarskij ein verlassenes, umzäuntes Gebäude im Wald:

«Постройка походила на ступенчатый цилиндр из нескольких бетонных боксов, стоящих друг на друге. Вокруг них поднималась спиральная дорога на железобетонных опорах, которая кончалась у верхнего бокса, увенчанного маленькой кубической башенкой с красной лампой-маяком.» (S. 55)

Auch das „Institut für Bienenzucht“ ist in einem Gebäude untergebracht zu sein, das auf den Turm zu Babel anspielt:

«За ними был огромный сталинский дом конца сороковых годов, похожий на что-то среднее между ступенчатой мексиканской пирамидой и приземистым небоскребом, выстроенным в расчете на низкое советское небо. Верхняя часть фасада была покрыта лепными украшениями – склоненными знаменами, мечами, звездами и какими-то зазубренными пиками; это напоминало о древних войнах и забытом запахе пороха и славы.» (S. 185/186)

Azadovskij, Tatarskij's Chef im „Institut für Bienenzucht“, unternimmt kurzerhand eine Reise nach Bagdad, um sich die Ruinen des alten Babylon anzusehen: „Там развалины Вавилона рядом. Чего-то его пробило на башню эту подняться, которая там осталась. Он мне фотографию показывал – очень круто.“ (S. 204) Warum bezieht sich Pelevin auf die babylonische Kultur, welcher Konnex besteht zwischen ihr und dem postsowjetischen Zeitalter? Eine mögliche Analogie ergibt sich aus der Tatsache, dass in beiden Fällen eine

³⁹⁷ Lipovetsky 1999: S. 296.

³⁹⁸ Auf Babylonisch hieß die Stadt *Babili* oder *Babilani*. Vgl. Parrot 1949: S. 68.

mächtige Zivilisation untergegangen ist. Diese Analogie wird dadurch erhärtet, dass es augenscheinlich funktionslose, leer stehende sowjetische Militärgebäude in Pelevins Roman sind, die ihrer Beschreibung nach wie babylonische Zikkurate aussehen. „Татарский подумал, что это один из начатых в семидесятые годы военных объектов, которые не спасли империю, но зато сформировали эстетику «Звездных войн».“ (S. 55) Sasha Blo weiht seinen Arbeitskollegen Tatarskij ein, dass die Turmkonstruktion in der sowjetischen Zeit eine Raketenabwehrstation werden sollte, Asadowskij nun aber den Plan habe, das militärische Objekt privatisieren zu lassen und seinen neuen Landsitz daraus zu machen: „Тут начинали станцию ПВО строить. Чего-то там раннего оповещения. Успели только фундамент доделать и стены, а потом, сам знаешь оповещать стало некого.“ (S. 263)

Interessant vor diesem Hintergrund erscheint die Tatsache, dass Pelevins Vater Oleg Pelevin zeitlebens als technischer Offizier im Militär war und in dieser Funktion in einer Raketenstation bei Moskau arbeitete.³⁹⁹ Aus dieser persönlichen, in die Kindheit Pelevins führende Verbindung dürfen wir schließen, dass Pelevin Raketenabwehrstationen mit eigenen Augen gesehen hat.

Zur Verdeutlichung des Bedeutungshorizontes des hier zugrunde liegenden Motivs mögen einzelne Aspekte der babylonischen Überlieferung skizziert werden: Bis die originalen Überreste der Stadt im 19. Jahrhundert gefunden wurden, war die Bibel neben der antiken Geschichtsschreibung (Herodot, Ktesias, Xenophon, Diodor) die wichtigste Quelle über Babylon.⁴⁰⁰ In der bekannten Nestorchronik, die als ältester Bericht über die ostslawische Geschichte (so u.a. über die Christianisierung der Rus' im Jahr 988) angesehen werden kann, findet der Turmbau zu Babel ebenfalls Erwähnung. In der Bibel herrschte ein bestimmtes Bild der „Hure Babylon“ vor, das alle Sünden dieser Welt in sich vereint. Diese negativ besetzte Gleichsetzung mit dem weiblichen Geschlecht ist naheliegend, da bereits die Babylonier, die die Kultur der Sumerer weiterpfl egten, Babylon für eine weibliche Stadt hielten.⁴⁰¹ In der biblischen Überlieferung galt der Turmbau zu Babel außerdem als Sinnbild für „menschliche Hybris und die babylonische Sprachverwirrung“.⁴⁰² Stufenpyramiden bzw. Zikkurate, die charakteristisch für die Architektur mesopotamischer Städte sind, gelten als Wahrzeichen einer jeden babylonischen Stadt und bilden mit dieser eine semantische Einheit (Abb. 2).⁴⁰³

³⁹⁹ Полотовский/Козак 2012: S. 20.

⁴⁰⁰ Kratz 2008: S. 553.

⁴⁰¹ Ebd.: S. 557.

⁴⁰² Ebd.: S. 558.

⁴⁰³ Ebd.

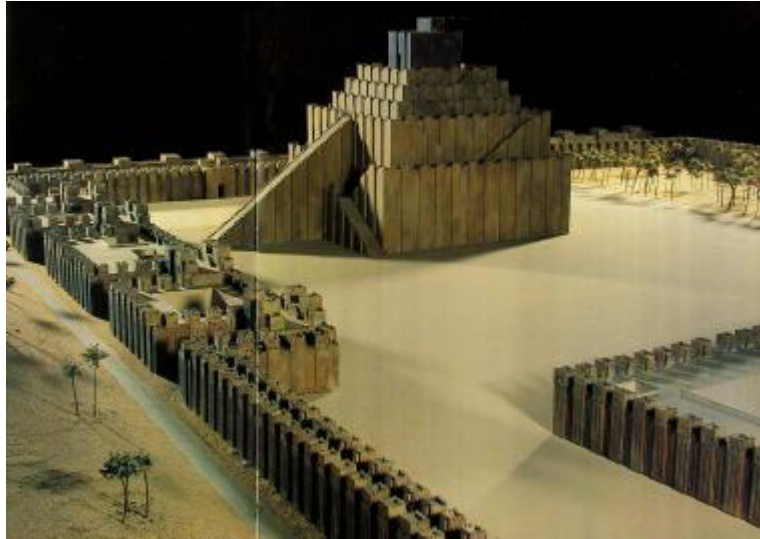


Abb. 2: *Modell des Marduk-Heiligtums von Babylon mit dem Turm zu Babel* (Rekonstruktion, Berlin, Staatl. Museen)

Im Turmtempel wurden wichtige Rituale wie das Akitu-Fest oder die „Heilige Hochzeit“ praktiziert, die in paraphrasierter Form auch in Generation ‚P‘ Eingang finden.⁴⁰⁴ Während das Akitu-Fest vor allem die Fruchtbarkeit der Erde beeinflussen sollte, war die Zeremonie der „Heiligen Hochzeit“ als eine rituelle und symbolische Vereinigung von Menschen und Götterpaaren gedacht.⁴⁰⁵ Pelevin beweist recht genaue Kenntnisse über den babylonischen Kult. So ist die Initiation Tatarskij beispielsweise eine Modifikation des Neujahrsfest, in welchem „der Kampf des Marduk gegen die Kräfte des Chaos, der triumphale Sieg des Gottes und der ordnenden Schöpfungskraft nachgelebt (wurden)“.⁴⁰⁶ Tatatskij übernimmt die Funktion Marduks, der in der babylonischen Götterhierarchie die oberste Position einnimmt.⁴⁰⁷ Das Neujahrsfest hing zudem eng mit dem Herrschaftsanspruch des amtierenden Königs zusammen.⁴⁰⁸ In altorientalischen Kulturen vom 3. Jahrtausend bis in das 1. Jh. V.Chr. fungierte dieser nämlich als Vermittler zwischen irdischer und göttlicher Welt.⁴⁰⁹ In Mesopotamien hatten Omen von je her eine besondere Bedeutung, da man glaubte, Götter würden den Menschen Vorzeichen geben.⁴¹⁰ Es ist daher auch kein Zufall, dass Visionen und Vorzeichen Tatarskij beruflichen Werdegang begleiten und ihn letztlich zu seiner

⁴⁰⁴ Klengel-Brandt 1982: S. 151.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Maul 2008: S. 170.

⁴⁰⁷ Ebd.: S. 167.

⁴⁰⁸ Ebd.: S. 170.

⁴⁰⁹ Ebd.: S. 177.

⁴¹⁰ Ebd.: S. 179.

Bestimmung führen. Eine dieser Visionen ist eine immer wiederkehrende Palme, die vermutlich auf den „Weltenbaum“ rekurriert, der das Reich Nebukadnezars symbolisiert.⁴¹¹ Neben der literarischen Überlieferung Babylons gab es auch im Bereich der Malerei und der bildenden Künste zahlreiche Versuche, sich mit dem Turm zu Babel auseinanderzusetzen. In der Malerei des 16. Jh. trat das Zikkurat erstmals als Rundbau und nicht, wie bisher, mit mehreckigem Grundriss in Erscheinung.⁴¹² Diese Darstellungsweise setzte sich auch in den darauffolgenden Jahrhunderten durch (Abb. 3).

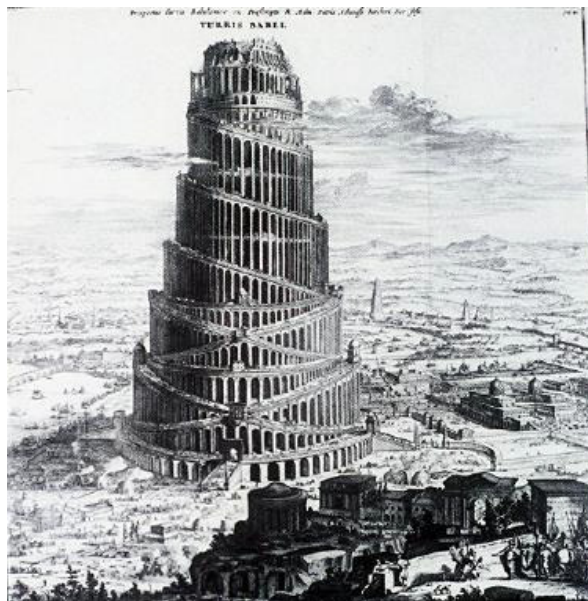


Abb. 3: Cruyl Lievin, *Turmbau zu Babel*, 1679, Kupferstich.

Man orientiert sich mehr an die Tradition der Bibel und versucht die „Maßlosigkeit des Vorhabens“ dadurch zu schildern, dass das Bauwerk gewissermaßen zum Wolkenkratzer wird. „Die meisten der zu dieser Zeit dargestellten Türme haben mächtige, spiralförmig ansteigende Rampen, die bis zur Spitze führen.“⁴¹³ In der Gegenüberstellung des babylonischen Turmes mit dem Turmmotiv in der bildenden Kunst der Sowjetunion werden diskursive Konstanten, aber auch Differenzen sichtbar. Neben dem Radioturm Vladimir Shukovs bei Moskau zeigt das *Monument für die III. Internationale* von Tatlin in besonderem Maße, wie ein Turm semantisch aufgeladen werden kann.⁴¹⁴ „For instance it is not generally known that Tatlin’s Monument to the Third International was originally conceived and

⁴¹¹ Vgl. Kratz 2008: S. 562.

⁴¹² Klengel-Brandt 1982: S. 11.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Åker 2010: S. 85/86.

produced as part of the Plan.”⁴¹⁵ Tatlins Monument war in diesem Sinne ein Symbol für eine neue Gesellschaft (Abb. 4).⁴¹⁶



Abb. 4: Vladimir E. Tatlin, *Monument für III. Internationale*, 1913, St. Petersburg.

Die Grundidee war es, ein Mittelding aus Architektur, Malerei und Skulptur zu entwerfen, welches Ästhetik und Zweckmäßigkeit in sich vereine.⁴¹⁷ Drei gläserne Körper bewegten sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten in einem komplizierten Mechanismus innerhalb des Turmes. Der zuunterst liegende Kubus bewegt sich ganz unten dreht sich innerhalb eines Jahres um die eigene Achse. In diesem Raumkörper sollten Konferenzen der Internationale abgehalten werden (gesetzgebende Kraft). Der nächste Körper stellt eine Pyramide dar, die sich innerhalb eines Monats um die eigene Achse dreht und den administrativen Einheiten der Internationale zur Verfügung stehen sollte (ausführende Kraft). Der an der Spitze dieser vertikalen Aufhängung befindliche Zylinder sollte sich innerhalb eines Tages drehen, das alltägliche Leben versinnbildlichen und ein Informationszentrum sein (aufklärende Kraft, Information). Die Spiralform des Turmes symbolisiert die Bewegungslinie des befreiten

⁴¹⁵ Lodder 1993: S. 18.

⁴¹⁶ Åker 2010: S. 86.

⁴¹⁷ Пунин 1994: S. 18ff.

Menschen, weil sie die klassische Form der Dynamik ist.⁴¹⁸ Es gab außerdem auf der Spitze des Turmes eine Antenne, die Rundfunk ermöglichen sollte.⁴¹⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass das Denkmal von Anfang an für Propagandazwecke mit modernster Medientechnologie ausgestattet werden sollte.⁴²⁰

Das Turmmotiv erlebt in der stalinistischen Architektur eine Blütezeit. Dies ist schon insofern kein Zufall, als sich sowjetische Architektur im Allgemeinen bereits durch gesteigerte Vertikalität auszeichnet.⁴²¹ Dies gilt im besonderen Maße für die stalinistische Baukunst, deren Hochzeit mit dem Bestehen der Allrussischen Architekturakademie von 1933 bis zur Auflösung im Jahre 1955 zusammenfällt.⁴²² Als Initialereignis kann außerdem der 1933 ausgerufene Wettbewerb für den Bau des Palastes der Sowjets („dvorez sovetov“) betrachtet werden, ein Bauwerk, das nie realisiert wurde (Abb. 5).⁴²³



Abb. 5: Boris Michajlovič Iofan, *Palast der Sowjets*, Wettbewerb 2. Etappe, Gesamtansicht, Entwurf, der als Grundlage für die abschließende Planung diente, Moskau.

Der Palast der Sowjets sollte das „Hauptgebäude der Sowjetunion und das architektonische Symbol der Stalinära werden“. ⁴²⁴ Interessant ist hier vor allem die Wahl des Standorts für das Gebäude, welches an der Stelle der kurz zuvor zerstörten Erlöserkathedrale in Moskau

⁴¹⁸ Ebd.: S. 20.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Shadowa 1987: S. 93.

⁴²¹ Ikonnikov 1994b: S. 182.

⁴²² Tarchanow/Kawtaradse 1992 : S. 50.

⁴²³ Ebd.: S. 9.

⁴²⁴ Kazus‘ 1994: S. 51.

errichtet werden sollte.⁴²⁵ „Das zur Quasireligion gewordene Symbol der Utopie verdrängte gewissermaßen das Hauptgebäude der russisch-orthodoxen Kirche.“⁴²⁶ Die Erlöserkathedrale war außerdem ein „Wahrzeichen des vorrevolutionären Moskau“ und musste daher dem Bildersturm einer sich neu formierenden Gesellschaft zum Opfer fallen.⁴²⁷ Der Palast der Sowjets versinnbildlicht „die Pyramide der totalitären Ordnung deren hierarchische Spitze der Führer abschließt, welcher übermenschliche Bedeutung erreicht hat.“⁴²⁸ Der Hauptpavillon der Allunions-Landwirtschaftsmesse verdient wegen seiner auffälligen Ähnlichkeit mit der Zikkurat ebenfalls Beachtung.⁴²⁹ Stalins Wolkenkratzer, die als vertikale Orientierungspunkte die Silhouette der Stadt Moskau bestimmen sollten, waren in den 50er Jahren zusammen mit dem Pavillon der Sowjets die wichtigsten Prestigeprojekte.⁴³⁰

Vor dem skizzierten Bedeutungshorizont bieten sich nun verschiedene Lesarten des hier als Schlüsselmetapher dargelegten babylonischen Turms an: Eingedenk der Tatsache, dass es sich beim Schauplatz des Romans um das zeitgenössische Moskau handelt, Babilon aber immer wieder auf fiktionale Zitate der babylonischen Stadt trifft, kann Babylon als eine Art zugrundeliegendes Palimpsest Moskaus betrachtet werden. Die legendäre mesopotamische Stadt wird solcherart zur intertextuellen Referenz, der überhistorischen Bedeutung zukommt. In dieser Lesart transformiert Pelevin die Legende um Babylon mitsamt dem Turmbau nach Moskau. Da es jedes Mal sein neuer Arbeitsplatz ist, der der architektonischen Struktur nach dem babylonischen Turm entspricht, kann dieser Turm als Metapher für jene Medien- und Technologiezentren betrachtet werden, in denen Tatarskij arbeitet. Im Drogendelirium sieht Tatarskij erneut einen Turm, der äußerlich seine Funktion nicht preisgibt, jedoch an einen Funkturm erinnert:

„Он стоял на улице летнего города, застроенного однообразными коттеджами. Над городом поднималась не то коническая заводская труба, не то телебашня – сложно было сказать, что это такое, потому что на вершине этой трубы-башни горел ослепительно белый факел, такой яркий, что дрожащий от жара воздух искажал ее контуры.“ (S. 147)

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ikonnikov 1994a: S. 32.

⁴²⁷ Tarchanow/Kawtaradse 1992: S. 25.

⁴²⁸ Ikonnikov 1994a: S. 32.

⁴²⁹ Ebd.: S. 35/36.

⁴³⁰ Ikonnikov 1994b: S. 177/ S. 182.

Für diese Analogie spricht auch die Tatsache, dass Pelevin einen Bogen vom babylonischen Turm bis zum Fernsehturm in Ostankino zieht, wo ein fiktiver, unterirdischer Geheimbunker als Schauplatz für das vorletzte Kapitel von *Generation ,II‘* dient. Der Ostankino TV-Turm wurde zwischen 1963 und 1967 als Teil des Ostankino Fernsehzentruns gebaut, welches zu dieser Zeit das größte der Welt war (Abb. 6).⁴³¹



Abb. 6: Ostankino Fernsehturm, Moskau.

Der Turm war in den Jahren 1963 bis 1977 mit einer Länge von 537 Meter der höchste freistehende der Welt, was in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist.⁴³² Aus dem Gesichtspunkt der alttestamentarischen Überlieferung würde der Fernsehturm ebenfalls für die Hybris des Menschen stehen, der gottähnlich eine zweite Wirklichkeit mit den Mitteln der Medien errichtet. Seine Strafe ist allerdings nicht die babylonische Sprachverwirrung, sondern die Beziehungslosigkeit zur Realität, die im Zeitalter des Simulakrums ihre metaphysische Existenz eingebüßt hat.

Im Gegensatz zum Eiffelturm ist Ostankino verglast, so dass man die Stadt nur durch Glas betrachten kann.⁴³³ Der frühere Vize-Präsident Aleksandr Rutskoj wollte 1993 nicht nur das Parlament angreifen, sondern auch das Ostankino TV Zentrum, wobei die Armee letztlich

⁴³¹ Åker 2010: S. 82.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.: S. 88.

Jelzin unterstützte.⁴³⁴ Diese Randnotiz verweist auf die besondere Funktion, die die Medien in der Beeinflussung der öffentlichen Meinung innehaben und diese in Zeiten des Systemwechsels zu einem neuralgischen Punkt machen. In dieser Lesart kann durchaus behauptet werden, dass Jelzin gegen konservative Kräfte einen politischen Sieg errang und zugleich die autokratische Macht der Oligarchen und Medienmogule stärkte. Nach dem Brand im Jahre 2000 wurden Stimmen lauter, die sich dahingehend äußerten, man könne doch Ostankino durch eine flexiblere, dezentralisierte Struktur ersetzen.⁴³⁵ Putin aber, der den Brand als Symbol für die turbulenten Jahre unter Jelzin instrumentalisieren konnte, ließ den Turm stattdessen großzügig erneuern. Der Turm ist nach wie vor staatliches Eigentum und gehört zur Russisch-Staatlichen Televisions- und Radiogesellschaft (VGTRK).⁴³⁶ Diese stand im Zuge einer Neuorganisation ab 1998 unter der Dominanz der föderalen Exekutive, wodurch die Gesellschaft praktisch zu einem Machtinstrument des Kremls wurde.⁴³⁷ „Unübersehbarer Ausdruck dieser engen Verflechtung von Politik und Kapital, beinahe schon nach dem Vorbild einer feudalistischen Pfründenwirtschaft, ist die seit Mitte der 90er Jahre zunehmende personelle Verquickung beider Bereiche untereinander sowie mit dem des Mediensektors – mit weitreichenden Konsequenzen für die öffentliche Meinungsbildung.“⁴³⁸ So wurde z.B. der bekannte Medienmogul Boris Berezovskij, der im Roman ebenfalls Erwähnung findet, unter Jelzin in den russischen Sicherheitsrat berufen.⁴³⁹ Nach Angaben des russischen Meinungsforschungsinstitut VCIOM vom März 1998 hält die Bevölkerung die Medienwelt für eine der fünf einflussreichsten Sphären in Russland.⁴⁴⁰

Analog zum Turm von Babel kommt nun dem Fernsehturm Ostankino kultische Bedeutung zu. Hier findet immerhin auch der an babylonische Kultfeste sich anlehrende Initialritus statt, in welchem sich Babilen mit Ishtar zur göttlichen Vereinigung trifft. In dieser Perspektivierung des babylonischen Turmes und seiner wandelbaren Semantik eröffnen sich mehrere Lesarten: der Turm als 1.) babylonischer Turm in seiner religiös-kultischen Konnotation, der Turm als 2.) sowjetische Raketenbasis und 3.) der Sendeturm als Machtsymbol zivilisatorischer Errungenschaft. Pars pro toto stehen diese Türme für drei unterschiedliche Zeiträume, die miteinander in Beziehung gebracht werden.

⁴³⁴ Ebd.: S. 102.

⁴³⁵ Ebd.: S. 104.

⁴³⁶ Ebd.: S. 105.

⁴³⁷ Gladkov 2002: S. 169.

⁴³⁸ Ebd.: S. 178.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.: S. 188.

Das Verhältnis zwischen den aus unterschiedlichen Perioden der Menschheitsgeschichte stammenden Türmen kann meiner Meinung nach als *allegorisch* bezeichnet werden. Im Unterschied zu Ol'ga Bogdanova, die den babylonischen Turm für das „zentrale *symbolische* Bild des Romans“⁴⁴¹ hält, soll mit der Allegorie auf einen *terminus technicus* zurückgegriffen werden, der im Poststrukturalismus an Bedeutung gewann. In der ästhetischen Theorie unterscheidet man seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. die Begriffe *Allegorie* und *Symbol*, die jedoch in der Antike nahe synonym gebraucht wurden.⁴⁴² In der Romantik galt das Symbol als eine der Allegorie übergeordnete Kategorie, weil sie über das Sprachliche hinausgehe und das Unaussprechliche auszusprechen vermag, was als ultimative Aufgabe der Kunst verstanden wurde.⁴⁴³ Charakteristisch für das Symbol ist die Verbindung von Form und Inhalt, wohingegen das Wesen der Allegorie in der Fähigkeit liegt, abstrakte Konzepte zum Ausdruck bringen zu können.⁴⁴⁴ In seiner Dissertationsschrift *Ursprung des Deutschen Trauerspiel* (1928) bricht Walter Benjamin eine Lanze für die Allegorie: In der Allegorie gäbe es keine Einheit von Idee und Gegenstand wie beim Symbol, aber sie würde diese Arbitrarität in einem dialektischen Schritt überwinden.⁴⁴⁵ Daher sei sie eine für die Moderne prädestinierte Denkfigur, da die Moderne durch eine Sprach- und Erkenntniskrise gekennzeichnet wäre.⁴⁴⁶ „Das Symbol ist die Identität von Besonderem und Allgemeinem, die Allegorie markiert ihre Differenz.“⁴⁴⁷ Die Allegorie stützt sich auf die Arbitrarität bzw. auf den Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant:

*„Whereas Goethe presupposes the object and sensual experience, in order to shift it into the experiential space of the artistic and thus to show a symbolic correspondence of man and nature, allegory make the “dialectic” between word and writing, subjects and things comprehensible only as eternally separated.“*⁴⁴⁸

Im Zusammenhang mit der Postmoderne nimmt die Allegorie eine wichtige Position ein: Sie hängt eng mit der Intertextualität zusammen und ermöglicht auch eine Verbindung zur

⁴⁴¹ Богданова 2004: S. 357. «Образ Вавилона (Вавилонской башни) становится центральным символическим образом романа, опосредуя его идейную и композиционную структуру.»

⁴⁴² Knaller 2002: S. 83.

⁴⁴³ Ebd.: S. 83/84.

⁴⁴⁴ Ebd.: S. 84.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.: S. 85.

⁴⁴⁷ Benjamin 1987: S. 352.

⁴⁴⁸ Knaller 2002: S. 86.

Foucaults Diskussion der Heterotopie.⁴⁴⁹ Kritiker wie Romano Luperini führten die Allegorie als ein Argument gegen die Postmodernität ein, andere hingegen deklarierten aufgrund ihrer Opposition zum Symbol ihre Zugehörigkeit zum postmodernen Paradigma, so z.B. der amerikanische Kunsttheoretiker Craig Owen.⁴⁵⁰ Der bedeutende Literaturwissenschaftler Paul de Man behauptete in Anlehnung an das romantische Diktum des allgemeinen Symbolcharakters der Kunst, dass die ganze Sprache allegorisch aufzufassen sei, um auf ihren rhetorischen Charakter hinzuweisen.⁴⁵¹ Der Leseprozess sei daher ebenfalls allegorisch und eine Auseinandersetzung mit der prinzipiellen Unlesbarkeit des Textes.⁴⁵² Der Postmodernismus problematisiert zwar den Referenten, suspendiert ihn aber nicht vollständig.⁴⁵³ In seiner Dezentralisierung und fortlaufenden Differenzierung produziert der Text letztlich doch etwas wie Bedeutung, die sich mit der Allegorie der Unlesbarkeit identifizieren lässt.⁴⁵⁴ „In this way, Allegory simultaneously enables the withdrawal and finding of meaning, which result by means of self-referentiality determined by figurality.“⁴⁵⁵ Der babylonische Turm, den wir als eine metaphorische Figur auffassen wollen, ermöglicht eine Vielzahl von möglichen Bedeutungen, die eine semantische Fixierung unterlaufen. Die Allegorie de Mans ist gekennzeichnet durch eine Bedeutungsstruktur der Abwesenheit und ferner durch einen Widerspruch zwischen der diskursiven Festschreibung einer Bedeutung und der Unwägbarkeit des bezeichneten Zeichens.⁴⁵⁶ Diese widersprüchliche, unentscheidbare Lektüre ist also die Konstante der Allegorie, die jegliche Denotation des Textes verunmöglicht und ihre Dekonstruktion nahelegt.⁴⁵⁷ Für die Literaturwissenschaftlerin Susanne Knaller ist die Allegorie eine Technik, die den Ausgangstext in ein semiotischen Korpus umwandelt, welcher in der Lektüre neue Texte (erklärender Rahmen, Prätext) hervorbringt, die mit dem vorhergegangenen in einem arbiträren Zusammenhang stehen.⁴⁵⁸

„The generation of meaning, therefore, is based on an immanent autoreferentiality and, closely linked to that, an immanent, discontinuous temporality, insofar as

⁴⁴⁹ Ebd.: S. 93.

⁴⁵⁰ Knaller 2002: S. 87.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Hamacher 1988: S. 22/23.

⁴⁵³ Knaller 2002: S. 87.

⁴⁵⁴ Ebd.: S. 87/88.

⁴⁵⁵ Ebd.: S. 89.

⁴⁵⁶ Ebd.: S. 90.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd.: S. 90/91.

contexts of meaning that are located in various space-time coordinates always have to be presumed and spaces of memory have to be constructed.”⁴⁵⁹

Die heterogene Temporalität der allegorischen Konstruktion, ihre Erinnerungsfunktion, verändere in der Lektüre Konzepte der Geschichte, der Identität, der Narration, ohne von einer anderen Wahrheit auszugehen zu müssen.⁴⁶⁰ Differenz und Beziehung seien charakteristisch für die aus der Lektüre hervorgehende Kette von Narrationen, wobei die hervorgehenden Differenzen sich nicht in einer Synthese aufheben lassen würden.⁴⁶¹

Wie der französische Philosoph und Historiker Michel Serres anmerkt, ist der babylonische Mythos ein anschauliches Modell für die Hybris des menschlichen Wissens, da dieses einerseits ein endloses Projekt ist, andererseits Wissen sich ebenfalls in einer Vielfalt ausdrückt, die sich nicht mehr auf einen Ursprung reduzieren lässt.⁴⁶² Diese Irreduzibilität verschiedener Betrachtungsweisen kennzeichnet ebenso die Allegorie, in welcher die Bedeutung im Spiel der Differenzen hin und her changiert. Scheinbar disparate Kulturräume werden in Beziehung gesetzt, wodurch nicht nur eine polysemantische Struktur entsteht, sondern eine fortlaufender Prozess der Bedeutungsverschiebung. Babilen Tatarskijs Arbeitsplätze in *Generation ,II‘* könnten babylonische Türme sein, sowjetische Raketentürme, postsowjetische Sendetürme, Machtsymbole und Kultstätten. Der Turm zu Babel, der als Allegorie dem Roman zugrunde liegt, artikuliert sich in Pelevins postmoderner Umdeutung als ein mediales Machtzentrum im Zeitalter der Hyperrealität, doch gleichzeitig sind in der Unlesbarkeit des Textes andere Lesarten möglich. „So sind die Sinnbilder der Allegorie Kristalle von negativer Dialektik: den Zerfall des Materials, der wie immer auch eine Intention ist, halten sie in der Erstarrung fest.“⁴⁶³

⁴⁵⁹ Ebd.: S. 91.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Zit. n. Lipovetsky 1999: S. 26/27.

⁴⁶³ Kilb 1987: S. 110.

4. Резюме на русском языке

Введение

Коренной москвич Виктор Олегович Пелевин, несмотря на свой международный успех, является весьма спорным писателем в России. В журнале «Нью-Йоркер» (27 апреля, 1998) в одной фотостатье Пелевина причисляют к самым известным молодым авторам мира.⁴⁶⁴ Его творчество охватывает в настоящее время 10 романов и более 45 рассказов, а также стихотворения и эссе.⁴⁶⁵ По опросу на одном известном сайте в интернете в декабре 2009 года Пелевин считался самым важным интеллектуалом в России.⁴⁶⁶

В 1988 году Пелевин начал учиться в Литературном Институте имени Максима Горького, но через три года бросил учёбу.⁴⁶⁷ Первые рассказы, занимающие ещё только статус учебной площадки, он опубликовал в 1991 году.⁴⁶⁸ Пелевин обучался ремеслу литературской деятельности, прежде всего, переводя с английского языка.⁴⁶⁹ Что касается публичности, Пелевин считается очень робким: обычно он не даёт интервью и общается со своими фанатами исключительно по интернету.⁴⁷⁰ По этой причине, на сегодняшний день известно относительно мало о его личности, и это обстоятельство содействует, наверное, тому, чтобы мистифицировать противоречивость воспринимаемого Пелевина в родной литературе.

Большинство литературной критики в России находит недостатки в языковом стиле Пелевина, который ни в коем случае не ориентируется на высокую классическую литературу, а скорее соответствует простому журналистскому стилю прозы.⁴⁷¹ Наряду с этой лапидарностью, обязательно поляризуют также темы его описаний, в которых часто критикуются или выходят за контур отдельные аспекты жизни в России. Тем не менее, критика предполагаемых стилистических слабостей и провокационного обращения с русской историей, культурой и политикой демонстрирует лишь бессилие читать романы Пелевина в контексте постмодернизма. Однако, не учитывая этот

⁴⁶⁴ Полотовский 2012: S. 9.

⁴⁶⁵ Ebd.: S. 223. 1992 *Омон Ра*, 1993 *Жизнь насекомых*, 1996 *Чапаев и Пустота*, 1999 *Generation „П“*, 2003 *Числа*, 2004 *Священная книга оборотня*, 2005 *Шлем ужаса*, 2006 *Empire „V“*, 2009 *T*, 2011 *S.N.U.F.F.*

⁴⁶⁶ Ebd.: S. 10.

⁴⁶⁷ Ebd.: S. 44/45.

⁴⁶⁸ Ebd.: S. 51.

⁴⁶⁹ Ebd.: S. 46.

⁴⁷⁰ Ebd.: S. 11.

⁴⁷¹ Ebd.: S. 91. Siehe auch: Бычкова 2008: S. 140.

контекст, нельзя оценить тему по достоинству.⁴⁷² В рамках этой дипломной работы предпринимается попытка одарить надлежащим вниманием «постмодернизм», разбирая Пелевина.

Generation ,П‘

Среди произведений Виктора Пелевина, роман *Generation ,П‘* занимает особое положение. «В России автор этого романа обрел всеобщую популярность и финансовую стабильность», – пишет русский критик Сергей Полотовский.⁴⁷³ С тиражом более 360000 копий *Generation ,П‘* на постсоветском книжном рынке представляет собой уникальное явление. Реакция общества на роман была неоднозначной.⁴⁷⁴ Достигнув большой популярности, *Generation ,П‘* был экранизирован Виктором Гинзбургом в 2011 году.⁴⁷⁵ Роман *Generation ,П‘* стал популярным в обществе благодаря своим многочисленным, ярким и отличительным цитатам, которые вошли в повседневную речь, как, например: «Антирусский заговор, безусловно, существует – проблема только в том, что в нём участвует все взрослое население России.»⁴⁷⁶ Рекламная индустрия заинтересовалась, странным образом, нелепыми рекламными концепциями в *Generation ,П‘* и позаимствовала некоторые идеи из романа. Так, например, весной 2005 года фабрика «Dжека» выпустила на рынок квас под маркой «Никола», который продавался с похожим рекламным слоганом, как и напиток Пелевина в романе.⁴⁷⁷ Напрасно они пытались вступить в контакт с Пелевиным, чтобы купить права на название и слоган.⁴⁷⁸ Популярность книги, которую я хотел подчеркнуть с помощью этих ссылок, не должна скрывать тот факт, что *Generation ,П‘* является многозначным и глубокомысленным романом. Английское название, которое ассоциируется с «generate» и как бы показывает свою искусственность, намекает на постмодернистский роман Дугласа Коупленда «Generation X».⁴⁷⁹ Оба, Коупленд и Пелевин, родились в 60-х годах и относятся к тем современным писателям, которые отображают растущее недовольство среднего

⁴⁷² Бычкова 2008: S. 140.

⁴⁷³ Полотовский 2012: S. 90.

⁴⁷⁴ Ebd.: S. 91.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.: S. 98.

⁴⁷⁷ Ebd.: S. 98/99.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Репина 2004: S. 160/161.

класса.⁴⁸⁰ «Детерриториализация» и «пустота» определяют мотивы жанра Коупленда и Пелевина, последний, в первую очередь, подчёркивает влияние мировых средств массовой информации на сознание среднего класса общества.⁴⁸¹

В «Generation X» Коупленд описывает постиндустриальный дух среднего класса под девизом «Re-Invent the Middle Class», в то время, как Пелевин посвящает свой роман «памяти среднего класса».⁴⁸² Оба показывают портрет современного общества: Коупленд рассматривает проблемы молодежной культуры в Соединенных Штатах, чье будущее, показанное с помощью буквой «X», не определено, написал Сергей Кибальник.⁴⁸³ Буква «П» отображает многочисленные, но далеко не противоречивые толкования: например, с нее могут начинаться Пепси, Постмодернизм, Пелевин и та же Полисемия, хотя русский язык даёт более широкие возможности толкования.⁴⁸⁴ Попытка идентифицировать, к какому жанру относится роман, привела в русской литературной критике к различным высказываниям: *Generation ,П‘* был охарактеризован критиками, как «Сатирическая фантазия» (И.Роднянская), «Анекдот», «Пародия», «Современный миф» (А. Минкевич), и «Искаженное повествование» (Л. Рубинштейн).⁴⁸⁵ Эта неопределенность, можно сказать, является частью постмодернистской программы и отображает постсоветскую литературу.

Содержание

В первой из шестнадцати глав романа *Generation ,П‘*, которая носит вступительный характер, описывается атмосфера в России после распада СССР. Рассказчик характеризует переломное время 90-х годов и знакомит читателя со своим героем Вавиленом Татарским. «Вавилен Татарский родился задолго до этой исторической победы красного над красным» (S. 11), тем самым Виктор Пелевин намекает на красный логотип кока-колы, который одержал историческую победу над «красными» в Октябрьской революции. О том, как он пришёл к своему выбору имени своего героя, также упоминается: «Но в те дни в языке и в жизни было очень много сомнительного и странного. Взять хотя бы само имя 'Вавилен' [...]. Оно было составлено из слов 'Василий Аксенов' и 'Владимир Ильич Ленин'» (S. 12). Вавилен

⁴⁸⁰ Dalton-Brown 2006: S. 239.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 18/19.

⁴⁸³ Ebd.: S. 21.

⁴⁸⁴ Богданова 2004: S. 353/354.

⁴⁸⁵ Zit. n. Богданова 2004: S. 356.

работает сначала в одном киоске, контролируемом чеченцами, перед тем, как однажды бывший однокурсник Сергей Морковин заходит к нему и предлагает с его помощью заняться рекламой. Морковин приводит Татарского в рекламное агенство «Драфт Подиум», в котором он начинает работать копирайтером. Задача Татарского, под руководством нового шефа Дмитрия Пугина, состоит в том, чтобы приспособить западные рекламные слоганы к ментальности русских потребителей. Затем Татарский встречает своего школьного товарища Андрея Гиреева и сразу принимает его приглашение поехать к нему в гости в Расторгуево. От своего сокровенного друга он получает мухоморы. В своём делириуме Татарский находит в лесу брошенный объект, который напоминает ступенчатый цилиндр из множественных друг над другом лежащих бетонных блоков. На следующий день Татарский получает звонок от Владимира Ханина из агенства «Тайный советчик» (S. 82), который вышел на него через Пугина и хочет договориться о встрече. После того, как в его бюро Татарский неожиданно узнаёт, что Пугин убит в своей машине, Татарский остаётся работать в рекламе у Ханина. В последующей прогулке Татарский натывается случайно на один эзотерический магазинчик, в котором приобретает планшетку. Придя домой, он пробует применить планшетку, чтобы общаться с духами. Вместо короткой вести он получает красноречивое изложение о так называемых «Номо Zapiens» (S. 107) от буддийского духа Че Гевары. В следующей главе мы находим Татарского на своём новом рабочем месте, где он знакомится с коллегами Серёжей и Малютой. Придя домой, от чрезмерного употребления наркотиков Вавилену мерещется что-то вроде телевизионной башни с горящим верхом. На следующий день он случайно встречает у ларька, где он раньше работал, своего бывшего работодателя Гусейна, который принуждает его в своём дача-прицепе заплатить сумму по случаю его внезапной смены работы, но вскоре приезжает Ханин на машине с тонированными стеклами со своей «крышей» под именем Вовчик Малой и выручает Татарского из неприятной ситуации. Вовчик – это бандит и предприниматель, который заказал у Татарского рекламный ролик, в котором должна быть воплощена русская национальная идея. Неожиданно Вавилен получает звонок от своего знакомого Морковина, который приводит его в «Институт пчеловодства» (S. 191), где он начинает работать на Леонида Азадовского. Таким образом, это уже четвёртый раз, когда Татарский меняет работодателя и рекламную отрасль. Институт вновь размещается в одном здании, которое соответствует форме зиккурата. Металлическая табличка на двери просветила Татарского, что здесь речь идёт о «Межбанковском комитете по информационным технологиям» (S. 186).

Постепенно он входит в курс дела, и вскоре получает повышение. С этим повышением Татарского посвящают во внутренние тайны. Так он узнаёт, что важные политические фигуры, такие, как Ельцин, всего лишь, изготовленные цифровые 3D фигуры, которые можно видеть по телевизору. Далее Татарского приглашают в загородный дом Азадовского, откуда самый узкий круг работников во главе с шефом едут в один привокзальный кабак в Расторгуево. После спора с тамошними посетителями, он должен был срочно оттуда скрыться и наткнулся случайно на дом Гиреева, в который он сразу же зашёл. Немного позже Татарский получает звонок от Морковина, от которого, с своему удивлению, узнаёт, что Азадовский очень смеялся над случаем и приглашает его завтра в телевизионную башню «Останкино», где он мог бы познакомиться с «испанской коллекцией» Азадовского. Снова получает Татарский мухаморы от своего старого друга, чтобы второй раз в наркотическом опьянении навестить здание, в котором разрабатывают полуготовые основы для ракетной обороны. На следующий день Татарский обнаруживает себя голым и в одной повязке на глазах, 100 метров под землёй ниже Останкино, в так называемой «Золотой комнате», где проходит ритуал посвящения Татарского, объединяя его символически с богиней Иштар. Во время ритуала задушили Азадовского, чтобы Татарский вместо него стал новым супругом Иштар. Ранее изречение оракула пророчило, что для этой роли будет выбран мужчина с именем города (S. 293). Его задача состоит теперь в том, чтобы, как перед этим делал Азадовский, всегда блеснуть на экранах телевизоров. О богине докладывает Валаснам, её муж до Азадовского: «По своей телесной природе она является совокупностью всех использованных в рекламе образов» (S. 296). Во время церемонии Татарскому рассказали о древнем боге «Пиздец», у которого по преданию пять лап и который спит под землёй. В конце он задаёт себе вопрос: «Я вот думал, а может, наше поколение, которое выбрало «Пепси» ..., - все мы вместе и есть эта собачка с пятью лапами? И теперь мы, так сказать, наступаем?» (с. 297)

Постмодернизм

Ввиду своей актуальности и значения в современном дискурсе, постмодернизм затрагивает многочисленные вопросы. В связи с этими сложными обстоятельствами, серьёзная дискуссия способствует в настоящее время нахождению ответа, что

основная проблема лежит в различном использовании понятия *постмодерн*.⁴⁸⁶ Одной из проблемных областей является взаимная связь между постмодернизмом и постструктурализмом, которая с трудом позволяет найти между ними чёткое отличие. Так как феномен постмодерна тесно взаимосвязан с постструктурализмом, который охотно ассоциируют с элементами социологии, историографии, психоанализом, политикой, антропологией, литературой и т.д. Найти различие старается, например, Окка Гюбнер, устанавливая в своей монографии отличительные признаки между постмодерном и постструктурализмом и приводит примеры из области литературы к обоим феноменам.⁴⁸⁷ «Подлинный» постмодерн можно было бы отождествить с французским постструктурализмом, чьими важными представителями являются Деррида, Фуко и Лакан.⁴⁸⁸ Второе лицо постмодерна – это сформированный американскими теоретиками и воспринятый в качестве культурного феномена постмодернизм, к которому присоединяются в том числе споры о дихотомии между высшим и низшим искусством. В 60-х годах Сьюзен Зонтаг, Лесли Фидлер и Ихаб Хассан формируют фалангу против воспринятой в модерне, как догмы, дихотомии.⁴⁸⁹ Интересно то, что Гюбнер приводит в качестве примера американского постмодерна роман *Имя розы* Умберто Эко, одного из значительных специалистов по семиотике и представителей постструктурализма, в то время, как Эльфрида Елинек представляет в своих литературных произведениях постструктуралистскую точку зрения.⁴⁹⁰ Подобную проблематику можно установить в отношении литературы Виктора Пелевина: так ссылается в своей диссертации Марина Репина на тот факт, что полемика о Викторе Пелевине состоит в сложности разместить его литературу между «высшим» и «низшим» постмодерном.⁴⁹¹

Постмодерн даёт своим происхождением ответ на метафизический гуманизм, развитый Декартом и Гегелем, ведущий в своём стремлении к познанию того, чтобы сравнить это разнообразие.⁴⁹² На этом месте, под призывом Людвига Витгенштейна и Мартина Хайдеггера, постмодерн поворачивается к фундаментальной критике языка.⁴⁹³

⁴⁸⁶ Vgl. hierzu: Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 2002. Welsch problematisiert den Begriff der Postmoderne, plädiert zugleich für eine notwendige Präzisierung des Terminus, dem Beschreibungspotenzial innewohne.

⁴⁸⁷ Hübner, Okka: *Die zwei Gesichter der Postmoderne. Zum Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus*. Göttingen 2010.

⁴⁸⁸ Hübner 2010: S. 26.

⁴⁸⁹ Bürger 1987a: S. 37.

⁴⁹⁰ Hübner 2010.

⁴⁹¹ Репина 2004: S. 139.

⁴⁹² Sheenan 2004: S. 22.

⁴⁹³ Ebd.: S. 22/23.

Введённый Витгенштейном *linguistic turn* (лингвистический поворот), ссылается на осознание того, что слова определяются только через слова или языковую игру, а не через внеязыковую действительность.⁴⁹⁴ Отсюда происходит опять представление о постмодерне, что не человек создаёт язык, а, наоборот, языковые структуры определяют человека как социальное существо.⁴⁹⁵ Поэтому постмодерн выражается как эпистемологическая критика или как «конец эпистемологии».⁴⁹⁶ Автономный, независимый субъект находит во французской философии 60-х годов свою смерть.⁴⁹⁷ Так, например, у Клода Леви-Стросса человек является пустой комнатой с языковыми и культурными кодами и соглашениями, в то время, как для Луи Альтюссера индивидуальность человека есть идеологический эффект.⁴⁹⁸ В постструктурализме критика на общую смысловую конструкцию становится радикальнее через язык. Так, выражает Деррида на текстовом уровне свои языко-теоретические соображения и показывает нам, что смысл и истина какого-либо означающего изменчивы и деконструируемы.⁴⁹⁹ Его теория позволяет называть себя «Философией разногласий», речь в которой идёт о деконструкции западно-европейской идентичности мышления.⁵⁰⁰ Рядом с Дерридой, также могут быть перечислены в качестве представителей французской «Философии разногласий» Жиль Делёз, Жан-Франсуа Лиотар, Юлия Кристева, Жак Лакан, Люс Иригарей и Мишель Фуко.⁵⁰¹

Поколение «Постмодерн»: толкование

Роман *Generation ,П‘* ссылается, с различной точки зрения, на теории постмодерна. Они содержательно обсуждаются и представляют предметное сырьё романа. Особое значение имеет, в том числе, произведённая миром средств массовой информации гиперреальность. Однако, как замечает критически Богданова, Пелевина можно отнести к различным жанрам и течениям современной литературы (фантастика, сатира, концептуализм) без того, чтобы он действительно им соответствовал.⁵⁰² Но лучше всего, Пелевину подходит ещё понятие постмодерн.⁵⁰³ Уже в первом рассказе Пелевина

⁴⁹⁴ Ebd.: S. 23.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Ebd.: S. 24.

⁴⁹⁷ Ebd.: S. 25.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Hübner 2010: S. 43.

⁵⁰⁰ Kimmerle 2000: S. 21f.

⁵⁰¹ Ebd.: S. 21.

⁵⁰² Богданова 2004: S. 300/301.

⁵⁰³ Ebd.: S. 301.

(«Синий фонарь», Малая Букеровская премия 1992) намечается определённая основная тема его литературы, как отмечает Марк Липовецкий: «Его персонажи вынуждены постоянно устанавливать, что действительность, которую они до сих пор знали, всего лишь мираж».⁵⁰⁴ Вопрос, как устроена на самом деле действительность, стоит в центре его литературного творчества.⁵⁰⁵ Это касается и его романа *Чапаяев и пустота* 1996 года, в котором Пелевин стирает границы между мечтой и действительностью, и его героям не хватает осознания того, в каком мире они находятся.⁵⁰⁶ В этом отношении удостоверяет себя Пелевин в качестве представителя постсоветской литературы, в которой выражается недоверие постмодерна в отношении облика мира.⁵⁰⁷ Для постсоветской литературы характерно сознание сконструированности данной действительности.⁵⁰⁸ В *Generation ,П‘* в одной телевизионной студии изображается падение Бориса Ельцина с помощью современной техники, чтобы повысить телевизионный рейтинг новостей (S. 210f.). Для этого актера связывают с электронами, чтобы записывать процесс движения для создания трёхмерной голограммы. Пелевин сознательно намекает этим на возможности технологий средств массовой информации создавать совершенных симулякров. Разыгранное падение Ельцина в *Generation ,П‘* – это часть всемирного медиального заговора, который поддерживает с помощью телевизионного шоу давно уже не существующую политику, чтобы население в будущем не начало спрашивать об общественном развитии.

В то время, как классический постмодерн 60-80-х годов занимается имитируемыми героями мнимой действительности, для героев Пелевина разоблачение кажущейся действительности является отправной точкой дальнейших медитаций буддийской манеры.⁵⁰⁹ На этом месте *Generation ,П‘* можно назвать литературной модификацией теории имитаций. Тот факт, что тексты Пелевина не представляют собой один к одному литературных переводов теорий постмодерна, подтверждает Сергей Кибальник, один из представителей поп-арта.⁵¹⁰ Таким образом, например, нашла бы применение в романе техника коллажа, в поп-арте один из любимых способов.⁵¹¹ Следующий аспект, который возвращает уже к языку и удостоверяет Пелевина в качестве представителя

⁵⁰⁴ Lipovetsky 1999: S. 195.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd.: S. 196.

⁵⁰⁷ Genis 1999c: S. 215.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Lipovetsky 1999: S. 195.

⁵¹⁰ Кибальник 2008: S. 27f.

⁵¹¹ Ebd.

литературы постмодерна, – интертекстуальность, которая также широко применяется в *Generation ,П‘*. Интертекстуальность ссылается у Пелевина, равным образом, на западную литературу и на деконструкцию русских классиков, как утверждает Сергей Кибальник.⁵¹²

Телебашня в Вавилоне

Александр Генис пишет о Пелевине, что его можно рассматривать в качестве представительного примера постсоветской культуры.⁵¹³ Соответственно, отдельные аспекты общественной и культурной жизни России отражены в литературе Пелевина. Генис продолжает, кроме того, что Виктор Пелевин и Владимир Сорокин, который также является представителем литературы постмодерна в России, дополняют друг друга в методическом обращении с советским наследием.⁵¹⁴ Генис подчёркивает конструктивный характер пелевинской эстетики, в которой, хотя и деконструируются и пародируются общие черты русской культуры, но, тем не менее, гораздо больше на передний план выступает устройство одного или нескольких миров. Для литературы Виктора Пелевина характерна игра с замещаемыми частями различных культур, которые производят в анахронических составлениях сюрреально-действующие миры романа. Речь идёт здесь, несомненно, о рефлексе на эклектизм постмодерна, цитирующий предметы из различных областей культуры. Исключительное значение имеет в *Generation ,П‘* высоко-развитая культура Междуречья в Вавилоне, которая интегрируется в рассказ многочисленными рекомендациями в качестве связывающего звена. Так, имя Вавилон является важным для хода действия из-за своего намёка на древний город.⁵¹⁵

Как замечает французский философ и историк Мишель Серр, вавилонский миф – это наглядная модель для наглой заносчивости человеческого знания, которое, с одной стороны, бесконечный проект, с другой стороны, знание, выражаемое в разнообразии, которое нельзя сокращать до происхождения.⁵¹⁶ Это несокращение различных способов рассмотрения характеризует также аллегория, в которой значение изменяется в игре разниц туда-сюда. Рабочими местами Вавилоня Татарского в *Generation ,П‘* могли быть

⁵¹² Богданова/Кибальник/Сафронова 2008: S. 18.

⁵¹³ Genis 1999c: S. 213.

⁵¹⁴ Ebd.: S. 214.

⁵¹⁵ Auf Babylonisch hieß die Stadt *Babili* oder *Babilani*. Vgl. Parrot 1949: S. 68.

⁵¹⁶ Zit. n. Lipovetsky 1999: S. 26/27.

вавилонские башни, советские ракетные башни, постсоветские телебашни, символы власти и культовых мест. Башня в Вавилон, которая лежит в основе аллегории романа, находит свое выражение в постмодернистской интерпретации Пелевина, как медиальный центр власти в эпоху гиперреальности, но всё же, одновременно, возможны и другие толкования текста.

Literaturverzeichnis

A) Latein

Ackermann/Raiser/Uffermann 1995

Ackermann, Arne / Raiser, Harry / Uffermann, Dirk (Hg.), Orte des Denkens. *Neue russische Philosophie*, Wien 1995.

Alexander/Stökl 2009

Alexander, Manfred / Stökl, Günther: Russische Geschichte. *Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2009.

Angehrn 2003

Angehrn, Emil: Interpretation und Dekonstruktion. *Untersuchungen zur Hermeneutik*, Weilerwirst 2003.

Åker 2010

Åker, Patrik: Ostankino TV Tower, Moscow. *An Obsession with Space*, in: Ericson, Staffan / Riegert, Kristina (Hg.): *Architecture, Media, and the Production of Centrality*, New York 2010, S. 81-112.

Baacke 1995

Baacke, Dieter: Medientheorie als Geschichtstheorie, in: McLuhan, Marshall / Powers, Bruce R.: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*, ins Dt. von Leonhardt, Claus-Peter, Paderborn 1995.

Baßler 2002

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. *Die neuen Archivisten*, München 2002.

Baudrillard 1978

Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, ins Dt. von Kurzawa, Lothar / Schaefer, Volker, Berlin 1978.

Baudrillard 1997

Baudrillard, Jean / Zurbrugg Nicholas (Hg.) et alii: Jean Baudrillard. *Art and Artefact*, London 1997.

Baudrillard 2000

Baudrillard, Jean: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, in: Barck, Karlheinz et alii (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 2000, S. 214-228.

Benjamin 1987

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1987.

Biermann 1996

Biermann, Werner: Die verratene Transformation. *Ein soziologischer Essay über die neuen Machtverhältnisse in Russland*, Münster 1996.

Brodskij 1995

Brodskij, Aleksandr I.: Geschichte und Moral, in: Ackermann, Arne / Raiser, Harry / Uffelmann, Dirk (Hg.), *Orte des Denkens. Neue russische Philosophie*, Wien 1995, S. 17-32.

Broich/Pfister 1985

Broich, Ulrich /Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. *Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

Buchholz 2006

Buchholz, Kai: Ludwig Wittgenstein, Frankfurt a. M. 2006.

Bürger 1987a

Bürger, Christa: Das Verschwinden der Kunst. *Die Postmoderne-Debatte in den USA*, in: Bürger, Christa und Peter (Hg.), *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1987, S. 34-55.

Bürger 1987b

Bürger, Christa: Moderne als Postmoderne. *Jean-François Lyotard*, in: Bürger, Christa und Peter (Hg.), *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1987, S. 122-143.

Conner 2004

Conner, Steven (Hg.): *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge 2004.

Dalton-Brown 2006

Dalton-Brown, Sally: The Dialectics of Emptiness. *Douglas Coupland's and Viktor Pelevin's Tales of Generation X and P*, in: *Forum for Modern Language Studies*, 42/3, 2006, S. 239-248.

Devereaux 1979

Devereaux, Kennedy: Michel Foucault. *The Archaeology and Sociology of Knowledge*, in: *Theory and Society*, 8(2), 1979, S. 269-290.

Epstein 1995

Epstein, Mikhail: After the future. *The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*, ins Engl. von Miller-Pogacar, Anesa, Cambridge 1995.

Foucault 2007

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 2007.

Genis 1999a

Genis, Alexander: Archaic Postmodernism. *The Aesthetics of Andrei Sinyavsky*, in: Genis, Alexander / Vladiv-Glover, Slobodanka / Epstein, Mikhail (Hg.): Russian Postmodernism. *New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York u.a. 1999, S. 185-196.

Genis 1999b

Genis, Alexander: Postmodernism and Sots-Realism. *From Andrei Sinyavsky to Vladimir Sorokin*, in: Genis, Alexander / Vladiv-Glover, Slobodanka / Epstein, Mikhail (Hg.): Russian Postmodernism. *New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York u.a. 1999, S. 197-211.

Genis 1999c

Genis, Alexander: Borders and Metamorphoses. *Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet Literature*, in: Genis, Alexander / Vladiv-Glover, Slobodanka / Epstein, Mikhail (Hg.): Russian Postmodernism. *New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York u.a. 1999, S. 212-224.

Georg-Lauer 1988

Georg-Lauer, Jutta: Das „postmoderne Wissen“ und die Dissens-Theorie von Jean-François Lyotard, in: Kemper, Peter (Hg.): ‚Postmoderne‘ oder Der Kampf um die Zukunft, Frankfurt a. M. 1988, S. 189-206.

Gladkov 2002

Gladkov, Sabine Alexandra: Macht und Ohnmacht der “Vierten Gewalt”. *Die Rolle der Massenmedien im russischen Transitionsprozess*, Hamburg 2002.

Glaeßner 1997

Glaeßner, Gert-Joachim: Von der Perestroika zur liberalen Demokratie? *Strukturprobleme des Systemwechsels und der Demokratisierung im Postkommunismus*, in: Glaeßner, Gert-Joachim / Reiman, Michal (Hg.): Systemwechsel und Demokratisierung. *Russland und Mittel-Osteuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion*, Opladen: Westdt. Verl. 1997, S. 13-44.

Gordon 1997

Gordon, Leonid A.: Weggabelungen auf der Straße der Transition. Rückblick und Perspektiven der russischen Entwicklung, in: Glaeßner, Gert-Joachim / Reiman, Michal (Hg.): Systemwechsel und Demokratisierung. *Russland und Mittel-Osteuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion*, Opladen: Westdt. Verl. 1997, S. 45-72.

Groys 1991

Groys, Boris: Zeitgenössische Kunst aus Moskau. *Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, ins Dt. von Annelore Nitschke, München 1991.

Groys 1995

Boris, Groys: Yes, Apocalypse, yes now, in: Ackermann, Arne/Raiser, Harry/Uffelmann, Dirk (Hg.), Orte des Denkens. *Neue russische Philosophie*, Wien 1995, S. 201-216.

Groys/Hollein/del Junco 2008

Groys, Boris / Hollein, Max / del Junco, Manuel Fontán (Hg.): Die Totale Aufklärung. *Moskauer Konzeptkunst 1960-1990*, Ausst.-Kat., Frankfurt 2008.

Grübel 1995

Grübel, Rainer: Ortsbestimmungen am Rande. *Zur russischen Kulturphilosophie der Gegenwart*, in: Ackermann, Arne/ Raiser, Harry/ Uffelmann, Dirk (Hg.), Orte des Denkens. *Neue russische Philosophie*, Wien 1995, S. 227-249.

Hamacher 1988

Hamacher, Werner: Unlesbarkeit, in: de Man, Paul: Allegorien des Lesens, Frankfurt am Main 1988, S. 7-26.

Hoesterey 1988

Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. *Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt am Main 1988.

Hübner 2010

Hübner, Okka: Die zwei Gesichter der Postmoderne. *Zum Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus*, Göttingen 2010.

Ikonnikov 1994a

Ikonnikov, Andrej: Architektur und Utopie, in: Noever, Peter (Hg.): Tyrannei des Schönen. *Architektur der Stalinzeit*, Ausst.-Kat., München 1994, S. 28-36.

Ikonnikov 1994b

Ikonnikov, Andrej: Die acht Hochhäuser Moskaus, in: Noever, Peter (Hg.): Tyrannei des Schönen. *Architektur der Stalinzeit*, Ausst.-Kat., München 1994, S. 177-182.

Jameson 1991

Jameson, Fredric: Postmodernism. *Or, The Cultural Logic Of Late Capitalism*, London 1991.

Jobst 2007

Jobst, Kerstin S.: Die Perle des Imperiums. *Der russische Krim-Diskurs im Zarenreich*, Konstanz 2007.

Kappeler 2008

Kappeler, Andreas: Russische Geschichte, München 2008.

Kazus‘ 1994

Kazus‘, Igor: Stalin und der Palast der Sowjets, in: Noever, Peter (Hg.): Tyrannei des Schönen. *Architektur der Stalinzeit*, Ausst.-Kat., München 1994, S. 51-54.

Kenner 1968

Kenner, Hugh: The Counterfeiters. *An historical comedy*, Bloomington, Ind., u.a. 1968.

Kilb 1987

Kilb, Andreas: Die allegorische Phantasie. *Zur Ästhetik der Postmoderne*, in: Bürger, Christa und Peter (Hg.): Postmoderne. *Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1987, S. 84-113.

Klengel-Brandt 1982

Klengel-Brandt, Evelyn: Der Turm von Babel. *Legende und Geschichte eines Bauwerks*, Wien 1982.

Knaller 2002

Knaller, Susanne: A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man. *With Some Remarks on Allegory and Memory*, in: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory, 77/2, 2002, S. 83-101.

Kratz 2008

Kratz, Reinhard G.: Babylonbilder der Bibel, in: Marzahn, Joachim /Schauerte, Günther et alii (Hg.), Babylon Wahrheit, Ausst.-Kat., Berlin 2008, S. 553-566.

Kunzmann/Burkard/Wiedmann 2005

Kunzmann, Peter / Burkard, Franz-Peter / Franz Wiedmann: dtv-Atlas Philosophie, München 2005¹².

Lapina 1996

Lapina, Natalia: Die Formierung der neuen russländischen Elite. *Probleme der Übergangsperiode*, Köln 1996.

Lipovetsky 1999

Lipovetsky, Mark: Russian Postmodernist Fiction. *Dialogue with Chaos*, New York 1999.

Lodder 1993

Lodder, Christina: Lenin’s Plan for Monumental Propaganda, in: Bown, Matthew Cullerne / Taylor, Brandon (Hg.): Art of the Soviets. *Painting, sculpture and architecture in a one-party state 1917-1992*, Manchester 1993, S. 16-32.

Lorenz 1998

Lorenz, Chris: Postmoderne Herausforderungen an die Gesellschaftsgeschichte? in: Geschichte und Gesellschaft, 24/4, 1998, S. 617 – 632.

Lyotard 1986

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. *Ein Bericht*, Wien 1986.

Madela 2009

Madela, Marian: Strategien postmoderner Dekanonisierung. *Klassische russische Literatur in Viktor Pelevins Čapaev i Pustota*, Dipl., Wien 2009.

Malpas 2005

Malpas, Simon: The Postmodern, New York u.a. 2005.

Maul 2008

Maul, Stefan M.: Die Religion Babyloniens, in: Marzahn, Joachim / Schauerte, Günther et alii (Hg.), *Babylon Wahrheit*, Ausst.-Kat., Berlin 2008, S. 167-206.

Melville 2004

Melville, Stephen: Postmodernism and art. *Postmodernism now and again*, in: Conner, Steven (Hg.): *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge 2004, S. 82-96.

Nohejl 2009

Nohejl, Regine: „Das Andere des Westens“ und die „Arche Noah der Weltkultur“. *Zur Spezifik von Identität und Alterität in russischen kulturgeschichtlichen Diskursen*, München u.a. 2009.

Osterkamp 2002

Osterkamp, Rigmar: Die wirtschaftliche Entwicklung in Russland seit 1991, in: Meier-Walser, Reinhard C. / Rill, Bernd (Hg.): *Russland. Kontinuität, Konflikt und Wandel*, Atwerb-Verlag: 2002, S. 215-230.

Parrot 1949

Parrot, André: *Ziggurats et tour de babel*, Paris 1949.

Perloff 1993

Perloff, Marjorie: Russian Postmodernism: An Oxymoron? in: *Postmodern Culture*, 3/2, 1993.

Petters 2006

Petters, Johanna: *Oborotnaja storona sovetsskogo mira, Eine intertextuelle Analyse zur Dekonstruktion von Sowjetmythen im Roman Omon Ra von Viktor Pelevin*, Dipl., Wien 2006.

Pfister 1991

Pfister, Manfred: How Postmodern is Intertextuality? in: Plett, Heinrich F. (Hg.), *Intertextuality*, Berlin u.a. 1991, S. 207-224.

Posner 2011

Posner, Roland: Post-modernism, post-structuralism, post-semiotics? *Sign theory at the fin de siècle*, in: Semiotica, Journal of the International Association for Semiotic Studies, 183, 2011, S. 9-30.

Poyntner 2007

Poyntner, Erich: Anderswelt. *Zur Struktur der Phantastik in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2007.

Prechtel 1999

Prechtel, Peter: Sprachphilosophie. *Lehrbuch Philosophie*, Stuttgart 1999.

Raulet 1988

Raulet, Gérard: Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? *Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*, In: Kemper, Peter (Hg.): ‚Postmoderne‘ oder Der Kampf um die Zukunft, Frankfurt a. M. 1988, S. 165-188.

Reiman 1997

Reiman, Michal: Das sowjetische politische System und das neue Russland. *Eine historisch-politologische Betrachtung*, in: Glaeßner, Gert-Joachim /Reiman, Michal (Hg.): Systemwechsel und Demokratisierung. Russland und Mittel-Osteuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion, Opladen: Westdt. Verl. 1997, S. 97-110.

Schäfer 1998

Schäfer, Jörgen: Pop-Literatur. *Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998.

Scherrer 1997

Scherrer, Jutta: Von der Krise im Selbstverständnis der russischen Intelligenzija, in: Glaeßner, Gert-Joachim /Reiman, Michal (Hg.): Systemwechsel und Demokratisierung. *Russland und Mittel-Osteuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion*, Opladen: Westdt. Verl. 1997, S. 111-132.

Shadowa 1987

Shadowa, Larissa Alexejewna: Tatlin. *Der Künstler der materiellen Kultur*, in: Shadowa, Larissa Alexejewna (Hg.): Tatlin, ins Dt. von Schmör-Weichenhain, Hannelore, Weingarten 1987, S. 88-168.

Shani 2012

Orgad, Shani: Media Representation and the Global Imagination, Cambridge 2012.

Sheenan 2004

Sheenan, Paul: Postmodernism and philosophy, in: Conner, Steven (Hg.): The Cambridge Companion to Postmodernism, Cambridge 2004, S. 20-42.

Strehle 2012

Strehle, Samuel: Zur Aktualität von Jean Baudrillard. *Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2012.

Tarchanow/Kawtaradse 1992

Tarchanow, Alexej / Kawtaradse, Sergej: *Stalinistische Architektur*, München 1992.

Veyne 2009

Veyne, Paul: Foucault. *Der Philosoph als Samurai*, Stuttgart 2009.

Welsch 1988

Welsch, Wolfgang: „Postmoderne“. *Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*, in: Kemper, Peter (Hg.): „Postmoderne“ oder Der Kampf um die Zukunft, Frankfurt a. M. 1988, S. 9-36.

Welsch 2002

Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002.

В) Kyrillisch**Богданова 2004**

Богданова, Ольга В.: Постмодернизм в контексте современной русской литературы, СПб 2004.

Богданова/Кибальник/Сафронова 2008

Богданова, Ольга / Кибальник, Сергей / Сафронова, Людмила: Литературные стратегии Виктора Пелевина, СПб 2008.

Бычкова 2008

Бычкова, Ольга Анатольевна: Проблема симулякра в постмодернистской литературе. *На материале произведений А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина*, Диссертация, Чебоксары 2008.

Дёготь 2005

Дёготь, Екатерина: Московский коммунистический концептуализм, in: Дёготь, Екатерина / Захаро, Вадим (Hg.): *Московский концептуализм*, Москва 2005, S. 11-16.

Курицын 2000

Курицын, Вячеслав: *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000.

Монастырский 2005

Монастырский, Андрей: Батискаф концептуализма, in: Дёготь, Екатерина / Захаро, Вадим (Hg.): *Московский концептуализм*, Москва 2005, S. 17-22.

Пелевин 1999

Пелевин, Виктор: Generation „П“, Москва 1999.

Полотовский/Козак 2012

Полотовский, Сергей / Козак, Роман (Hg.): Пелевин и поколение пустоты, Москва 2012.

Пунин 1994

Пунин, Николай Николаевич: О Татлине, Москва 1994.

Репина 2004

Репина, Марина Владимировна: Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма, Диссертация, Москва 2004.

C) Internetquellen**Терц 1957**

Терц, Абрам: ЧТО ТАКОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, 1957, in:

<http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1599> (Zugriff am 12.1.2013)

Günther 2012

Günther, Hans: Post-Soviet emptiness. *Vladimir Makanin and Viktor Pelevin*, in: Journal of Eurasian Studies, 2012, <http://dx.doi.org/10.1016/j.euras.2012.10.001> (Zugriff am 12.1.2013)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: <http://n1.by/news/2012/11/17/474179.html> (Zugriff am 16.12. 2012)

Abb. 2 - 4: www.prometheus-bildarchiv.de

Abb. 5: http://www.tvtower.ru/2_Razdel_TotalInfo/ (Zugriff am 2.1.2013)

Extract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist der Roman *Generation ,P‘* von Viktor Pelevin, dessen kontroversielles Werk sich in vielfacher Weise in ein postmodernes Paradigma einschreibt. Dieses Nahverhältnis zur Postmoderne aufzuzeigen und *en détail* zu bestimmen ist erklärtes Ziel der Arbeit. Besondere Rücksicht findet hierbei die Simulakrentheorie Jean Baudrillards: Diese ist einerseits für die Formulierung der russischen Postmoderne durch Michail Epstein von eminenter Bedeutung, andererseits eignet sie sich für die Analyse von *Generation ,P‘*, wo eine durch Medien erzeugte Scheinrealität die Grundlage der Erzählung darstellt. Ferner wird daher das Verhältnis zwischen Postmoderne und Poststrukturalismus sowie die Spezifik der russischen Postmoderne erläutert. In diesem Zusammenhang ist ein Kapitel dem Moskauer Konzeptualismus, der Soz Art bzw. auch der Pop Art gewidmet, da die russische Postmoderne sich in besonderem Maße zunächst in der bildenden Kunst artikulierte, ehe sie von dort aus einen Einfluss auf die Formation der literarischen Postmoderne in Russland ausübte.

Da *Generation ,P‘* ein gesellschaftliches Porträt der 90er Jahre in Moskau zeichnet, erschien es zudem sinnfällig, einen kursorischen Überblick über den historischen und soziokulturellen Hintergrund des Romans zu liefern. Ein abschließendes Kapitel ist dem Versuch gewidmet, das dem Roman zugrunde liegende Motiv des babylonischen Turmes zu interpretieren. Ein kulturhistorischer Abriss ermöglicht es im Rahmen dieser Interpretation, den Bedeutungshorizont des Turmbaus zu Babel aufzuzeigen.

Lebenslauf

Name:	Matthias Lehar
1998 -2002	Akademisches Gymnasium Innsbruck
2002 -6/2007	Borg Telfs, Musikzweig (Saxophon); Matura
7/2007 -1/2008	Grundwehrdienst in Villach, Pionierbataillon 1
ab März 2008	Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte, Slawistik (Russisch) und Philosophie
8/2009	Sommerkolleg (Kiev-Charkiv-L'viv-Klagenfurt), Universität Klagenfurt
7/2010	Sommerkolleg (Nischnij Novgorod), Universität Wien
2/2011 -7/2011	Auslandssemester an der Herzen-Universität St. Petersburg, (Russland) Joint-Study-Programm
Sprachkenntnisse:	Englisch, Russisch, Slowakisch, Französisch (B1)