

Daniela Chmelik

Jurij Olešas Roman vom Ritter ohne Ruhm

Imagination und Faktizität und das Problem der
Ereignishaftigkeit in der narrativen Welt des Romans
„Zavist“ von Jurij Oleša

Magisterarbeit 2007

Universität Hamburg
Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereich Sprache, Literatur, Medien II
Institut für Slavistik

Erster Gutachter: Prof. Dr. phil. Dr. h.c. Wolf Schmid

Herausgegeben

vom Collegium Carolinum, Hochstraße 8, D-81669 München

► www.collegium-carolinum.de

im Auftrag des Fachrepositoriums für Osteuropastudien OstDok

► www.ostdok.de; www.ostdok.eu

Digitale Reihe der Graduierungsschriften

► [Universitäten Deutschland, Band 6](#)

Bereitgestellt und langzeitarchiviert durch die Bayerische Staatsbibliothek

URN: urn:nbn:de:bvb:12-ostdok-x-109-8

Empfohlene Zitierweise

Chmelik, Daniela: Jurij Olešas Roman vom Ritter ohne Ruhm. Imagination und Faktizität und das Problem der Ereignishaftigkeit in der narrativen Welt des Romans „Zavist“ von Jurij Oleša. München 2015.

URL: <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:bvb:12-ostdok-x-109-8>



Creative Commons Namensnennung –
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International

Collegium Carolinum e.V., München 2015

1. Einleitung 5

1.1 Olešas Roman Neid als Ausdruck seiner Zeit auf der Schwelle 9

2. Der literarische Topos des „überflüssigen Menschen“. Tradition der Disharmonie 12

2.1 Die soziopolitische Kontroverse um den „überflüssigen Menschen“. Definitionsansätze 14

2.2 Hamlet und Don Quijote 19

2.3 Der „überflüssige Mensch“ in der russischen Literatur 21

2.3.1 Oblomov 23

2.3.2 Ivanov 26

2.4 Der Kellerlochmensch 29

2.5 Empfinden von Disharmonie mit der Welt. Charakteristika des „überflüssigen Menschen“ 39

3. Jurij Olešas Roman Zavist' 42

3.1 Die ornamentale Faktur in Zavist' 44

3.2 Äquivalenzen. Strukturelle Grundlagen in Zavist' 49

3.2.1 Alte versus neue Welt 56

3.3 Wahrnehmung. Verzerrung und fabuläre Leerstellen 59

3.4 Perspektive. Trugschlüsse und Unzuverlässigkeiten 66

3.4.1 Räumliche Außenseiterpositionen. Kavalero im Abseits 71

3.5 Das Erzählerverhalten des Anti-Helden. Kavalero's Kellerloch 74

4. Das Gefühl sozialer Überflüssigkeit. Der Ritter Kavaleroŷ als „lišnij čelovek“ seiner Zeit 79

5. Imagination versus Faktizität 90

6. Das Problem der Ereignishaftigkeit in *Zavist'* 110

6.1 Narratologische Basis: Was ist ein Ereignis? 112

6.2 Absperrungen, Mauern, Zäune. Zur Trennung der zwei Welten 114

6.3 Fiktivität: Gedanken, Intentionen, Träume. Was will Kavaleroŷ tun? 119

6.4 Was tut Kavaleroŷ? Zur Faktizität seiner Flucht. Bewegungsanalyse 124

6.5 Prozrenie. Zu den Konsequenzen von Kavaleroŷs Erkenntnissen 129

6.6 Wiederholung als Strukturprinzip. Die doppelte Rückkehr 135

7. Jurij Olešas Roman vom Ritter ohne Ruhm. Schluss 143

8. Literaturverzeichnis 147

Primärliteratur 147

Sekundärliteratur 147

1. Einleitung

Jurij Olešas 1927 erscheinender Roman *Zavist'* (*Neid*) entsteht in einer Zeit des sozialen Umbaus; der Roman schildert Träume und Tatenlosigkeit eines Menschen, der sich in die entstehende sozialistische, rationalistische Gesellschaft nicht zu integrieren vermag, und dem als Vertreter der alten Welt die *obrečennost'* – das Gefühl von Untergang und Hoffnungslosigkeit – latent anhaftet. Olešas Protagonist, Kavalero, ist ein Nachfahre des traditionellen „überflüssigen Menschen“ (*lišnij čelovek*), wie wir ihn aus der Literatur des 19. Jahrhunderts kennen, und eine Variante des selbstquälerisch reflektierenden Kellerlochmenschen von Dostoevskij. Über seinen Namen ist Kavalero als Ritter mit dem Windmühlenbekämpfer Don Quijote verbunden, seinen übermäßigen Reflexionen und ausbleibenden Taten nach erscheint er als Hamlet – oder als Kavalier-off;¹ denn ein Ritter ist Kavalero höchstens in seiner Einbildung, „unerhörte Begebenheiten“² manifestieren sich generell nur auf der mitunter schwer abzugrenzenden Ebene der Imagination, der stets gegenwärtige Wunsch nach Wandel³ bleibt unrealisiert. Die schon für den Kellerlochmenschen geltende Diskrepanz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit ist für Olešas Anti-Helden im gleichen Maße charakteristisch wie die Dominanz von Reflektieren gegenüber Agieren.

Oleša gilt renommierten Literaturwissenschaftlern nicht zu Unrecht als „one of the most form-conscious Soviet prose writers.“⁴ Eigenen Angaben nach existieren 200

- 1 Russisch „kavalier“ heißt: Ritter. „Cavalier-off“ ist ein originelles Wortspiel von Maguire, Robert: *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920s*. Princeton 1968, S. 340.
- 2 Wendung zitiert nach Perels, Christoph: *Der Begriff der Begebenheit in Goethes Bemerkungen zur Erzählkunst*. In: Perels: *Goethe in seiner Epoche. Zwölf Versuche*. Tübingen 1998, S. 181.
- 3 Hierzu besonders Ingdahl, die ein ganzes Kapitel „Kavalero's dream of metamorphosis“ widmet. Ingdahl, Kazimiera: *The Artist and the Creative Act. A Study of Jurij Oleša's Novel Zavist'*. Stockholm 1984, S. 41-76.
- 4 Érlich, Viktor: *Some Use of Monologues in Prose Fiction. Narrative Manner and World View*. In: Böckmann, P. (Hg.): *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Heidelberg 1959, S. 377. Die formale und kompositionelle Raffinesse, mit der Oleša *Zavist'* organisiert, wird in der Sekundärliteratur

bis 300 Entwürfe allein zu der ersten Seite seines Romans.⁵ Viktor Percov beschreibt ihn als „Meister poetischer Prosa.“⁶ Wolf Schmid konstatiert, Oleša sei ein „Deskriptivist“.⁷ Olešas Stil wird allgemein mit den unterschiedlichsten Attributen versehen, als realistisch, expressionistisch, impressionistisch, sogar als surrealistisch bezeichnet. Oftmals wird gerade das Ornamentale seiner Prosa fokussiert, wobei zu beachten ist, dass Ornamentalismus stets mit der für den modernen Roman typischen Auflösung bzw. Reduzierung der Fabel, d. h. mit einer Schwächung von Narrativität einhergeht.⁸

Narrativität erfordert Ereignisse. „Ereignis“ lässt sich mit dem Semiotiker Jurij Lotman beschreiben als Überschreiten einer eigentlich unüberschreitbaren Grenze⁹ oder mit dem Narratologen Wolf Schmid als „Zustandsveränderung, die bestimmte Bedingungen erfüllt“.¹⁰ Dabei ermöglicht Lotmans Konzept eine Kontextualisierung von der mehrfach konstatierten Tendenz zur Ereignislosigkeit¹¹ mit der im Roman auffallenden Präsenz von Grenzen, die räumlich in Form von Barrieren und Schwellen, konkret als Oppositionen, zudem im metaphorischen Sprachgebrauch erscheinen. Bemerkenswert ist hier besonders auch die räumliche sowie soziale Außenseiterposition des passiven Protagonisten in *Zavist'*, der sich zu den dynamischen Vertretern der herrschenden Gesellschaft in Kontrast befindet. Diese Abseitsstellung, das Missverhältnis zwischen Anspruch und Tat, die in der Handlungsunfähigkeit angedeutete Ereignislosigkeit sind Charakteristika Kavalerovs in der Tradition des „überflüssigen Menschen“.

unisono bemerkt. Vgl. Lauer: Reinhard: Zur Gestalt Ivan Babičevs in Olešas *Zavist'*. In: *Welt der Slaven* 7 (1962), S. 45.

- 5 Ingdahl, Kazimiera: *A Graveyard of Themes. The Genesis of Three Key Words by Iurii Olesha*. Stockholm 1994, S. 9f.
- 6 Percov, Viktor: *My živem v pervye. O tvorčestve Jurija Oleši*. Moskva 1976, S. 151.
- 7 Schmid, Wolf: Antirealistische Motivierung der Objektwelt. Jurij Oleša als Vorläufer von Alain Robbe-Grillet's „Littérature du Regard“. München 1978, S. 234.
- 8 Vgl. Schmid, Wolf: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. Frankfurt a. M. 1992, S. 20, 22. Für Olešas Roman: Sabine Appel, die sich auf Tomaševskij und Schmid berufend dem Thema des Fabel-Verfalls über die problematisierte Ereignishaftigkeit nähert. Appel, Sabine: Jurij Olesha, „Zavist“ und „Zagovor čuvstv“. Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. München 1973, S. 168, 215.
- 9 Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 327.
- 10 Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Hamburg 2005, S. 20.
- 11 Siehe z. B. Schellenberg, Elke: Erzählerischer Multiperspektivismus und ideologische Disparität. Ein Versuch über Jurij Olešas *Zavist'*. In: Harder, H. B. (Hg.): *Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. München 1975, S. 331; Peppard, Victor: *The Carnival World of Envy*. In: Salys, Rimgaila (Hg.): *Olesha's Envy. A Critical Companion*. Evanston, Illinois 1999, S. 82.

Ein relevanter Aspekt, typisch für Oleša, allerdings nur peripher mit dem Typus „überflüssiger Mensch“ koinzidiert, ist das Problem der Wirklichkeit, das durch die Diskrepanz zwischen Denken und Tatsachen evoziert werden kann, zwischen Reflektieren einer Figur und der realen Welt um ihn herum. In der *Zavist'*-Forschung wird hier, ausgehend von einem Oleša-Zitat, mitunter geradezu eine Zwei-Welten-Theorie postuliert, die eine reale und eine phantastische Ebene unterscheidet. Es wird zu zeigen sein, dass die Divergenz zwischen Realem und Phantastischem in der narrativen Welt des Romans diesen krassen Zwei-Ebenen-Gegensatz tatsächlich gar nicht bildet, sondern sich bei genauem Hinsehen differenzierter darstellt.

Zentraler Gegenstand einzureichender Arbeit soll die Untersuchung der Ereignishaftigkeit in *Zavist'* sein – unter Rückbezug auf die klassische Literatur zum „überflüssigen Menschen“. Es wird gefragt, in welcher Tradition Kawalerow als „überflüssiger Mensch“ steht. Hierzu sollen gültige Charakteristika des literarischen Prototypen aus dem 19. Jahrhundert extrahiert werden, um feststellen zu können, welche Merkmale Kawalerow als Epigonen kennzeichnen; zudem soll bei einer Untersuchung exemplarischer Werke zum „überflüssigen Menschen“ analysiert werden, ob auch in ihnen die Ereignishaftigkeit problematisiert erscheint.

Hiermit in unmittelbarem Zusammenhang steht auch die Frage nach Imagination und Faktizität innerhalb der narrativen Welt des Romans: Wie imaginär ist manches, was sich scheinbar ereignet, und inwiefern ist es unreal? Was passiert wirklich? Wo liegen die Grenzen zwischen Imagination und Wirklichkeit?

Die Gliederung der Magisterarbeit sieht vor, nach einer Einführung des Romans *Neid* als Ausdruck seiner Zeit, sich zunächst dem „überflüssigen Menschen“ in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts zuzuwenden, wozu Definitionen aus Enzyklopädien und Handbüchern herangezogen werden. Daraufhin sollen, ausgehend von Turgenews Essay, Hamlet und Don Quijote als Urbilder des „überflüssigen Menschen“ beschrieben werden, um anschließend exemplarisch zwei Werke zum „lišnij čelovek“ näher zu betrachten: Gončarovs *Oblomov* (1859) sowie Čechovs *Ivanov* (1889). Besondere Beachtung soll allerdings Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* (1864) zuteil werden, aus deren detaillierter Analyse späterhin zahlreiche Parallelen zu Olešas *Zavist'* evident werden. Als Fazit dieses Abschnittes werden charakteristische Merkmale des prototypischen „überflüssigen Menschen“ sowie des Kellerlochmenschen extrahiert und außerdem festgestellt, ob auch diesen Werken die Ereignislosigkeit inhärent ist. Im darauf folgenden Hauptabschnitt 3. *Jurij Oleša Roman Zavist'* soll der Roman profund untersucht werden, und zwar insbesondere unter den Aspek-

ten Ornamentalismus der Prosa (Überwiegen von Reflexion, Deskription; Reduzierung der Fabel), Äquivalenzen im Text, Kavalerovs Welt-Wahrnehmung, Perspektive und Kavalerovs Erzählerverhalten. Im Anschluss steht dann – in 4. *Das Gefühl sozialer Überflüssigkeit. Der Ritter Kavalero als „lišnij čelovek“ seiner Zeit* – der Rückbezug Kavalerovs auf den traditionellen „überflüssigen Menschen“ und auf den Kellerlochmenschen. Besonders auf das Kapitel zu Kavalerovs Weltwahrnehmung stützt sich dann die Frage nach *Imagination und Faktizität* in Kapitel 5. Hier werden im Kontext mit dem Erzählerverhalten kapitelweise Übergänge von Faktizität über Beobachtungen und Imaginationen hin zu Phantasie betrachtet, um jeweils den Realitätsstatus zu ermitteln. Eine Eruierung von Phantasie-Indikatoren verläuft parallel hierzu. Das letzte Kapitel 6. *Das Problem der Ereignishaftigkeit in Zavist'*, für das die Feststellung von Realität im vorhergegangenen Kapitel prinzipielle Grundlage ist, fragt nun, basierend auf Lotmans Raumsemantik und Schmidts Ereignishaftigkeit-Konzept, ob in Olešas Roman ein faktisches und resultatives Ereignis vorliegt – oder aber eine zirkuläre Struktur. Hierzu soll besonders auf das wiederkehrende Auftauchen von Grenzen geachtet und geprüft werden, inwiefern sie überwunden werden; betrachtet werden aber auch runde Gegenstände, wie sie besonders im ersten Kapitel auffällig oft benannt sind. Analog zu der kapitelweisen Untersuchung von Kavalerovs Reflektieren in Kapitel 5, soll an dieser Stelle nun detailliert sein Agieren, konkret: seine physischen Bewegungen, analysiert und mit seinen Absichtserklärungen abgeglichen werden. Daraufhin wird die im letzten Romankapitel emphatisch formulierte „Erkenntnis“ Kavalerovs auf Konsequenzen geprüft, um abschließend Ausgangs- und Finalsituation einander gegenüberzustellen und eine Aussage darüber zu treffen, ob Kavalerovs Sentenz aus der ersten Hälfte des Romans – „Я силен настолько, чтобы погибать и подниматься и снова погибать“¹² – bereits eine gültige Erkenntnis des durch Iteration bestimmten Fatums eines ruhmlosen Ritters darstellt.

12 „Ich bin stark genug zugrunde zu gehen, mich zu erheben und wieder zugrunde zu gehen.“ (1, XI/S. 48). Zitiert wird im Folgenden stets auf diese Weise unter Angabe des Romanteils, des Kapitels/Seitenzahl nach Oleša, Jurij: *Zavist'*. Ni dnja bez stročki. Rasskazy. Stat'i. Moskva 1999. Übersetzungen sind, sofern nicht anders gekennzeichnet, von der Verfasserin angefertigt.

1.1 Olešas Roman *Neid als Ausdruck seiner Zeit auf der Schwelle*

Ist der „überflüssige Mensch“ im Jahr 1927 – zehn Jahre nach der Revolution, die das alle vereinigende sozialistische Russland hervorbringen wollte – tatsächlich ein Anachronismus? Aus Sicht derjenigen, die den Sieg und die Überlegenheit des neuen, auf gesellschaftlicher Gleichheit basierenden Systems propagierten, sollte er prinzipiell gar nicht mehr existieren, weder in der Literatur noch in der sozialen sowjetischen Realität.

Allem Anschein nach haben die ersten zehn Jahre aber nicht ausgereicht, alle Bürger der Sowjetunion von dem neuen System, seinen Eigenschaften, Ideen und Zielen zu überzeugen und den „neuen Menschen“ zu formen. Die Sowjetunion bildete 1927 zumindest politisch immerhin ein einigermaßen stabiles Gebilde (der Bürgerkrieg war beendet, das neue Staatenbündnis von den meisten Ländern diplomatisch anerkannt), der wirtschaftlichen Krise wirkte man staatlicherseits durch die Neue Ökonomische Politik (NEP) entgegen, die auch eine allgemeine Liberalisierung mit sich zog. Eine substantielle gesellschaftliche Neugestaltung aber war bisher nicht vollzogen worden,¹³ und in dieser Hinsicht standen die Menschen in der Sowjetunion noch auf der Schwelle zwischen alt und neu. Dazu kam, dass die Orientierung in dem neuen System zunächst nicht durch Identifikationsangebote des Staates vereinfacht wurde: Zar und Religion wurden von den machthabenden Bolschewiki negiert, doch es wurden keine adäquaten Alternativen geschaffen. In diesem Sinne ist der Ausspruch der Hamlet-Darstellerin Elena Gončarova aus Olešas Drama *Spisok blagodejanij* (*Liste der Wohltaten*, 1931) zu verstehen: „Die Revolution hat mir die Vergangenheit genommen und die Zukunft nicht gezeigt.“

Der Typus des „überflüssigen Menschen“ und die Darstellung des Antagonismus zwischen alter und neuer Welt finden sich in der Literatur der Jahre zwischen Revolution und dem ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller relativ oft. Zu nennen sind hier u. a. Leonid Leonovs *Konec melkogo čeloveka* (*Ende eines kleinen Mannes*,

13 Eine tatsächliche Umgestaltung wurde durch die Vereinnahmung der Gesellschaft erst nach und nach erreicht, konkret wurde sie beispielsweise durch die Massenkollektivierung der ländlichen Bevölkerung seit 1929. Das Jahr 1929 gilt gemeinhin auch als Ausgangspunkt für den Stalinkult, der für das Volk – in einer Art Zarenersatz – ein konkretes Identifikationsmerkmal bedeutete und somit wesentlich dazu beitrug, dass das Volk den Staat, bzw. den Zusammenhang zwischen sich und dem Staat, akzeptierte. Vgl. hierzu Chmelik, Daniela: *Der totale Stalin. Formen und Funktionen der allgegenwärtigen Führerdarstellung im stalinschen Totalitarismus*. (Unveröffentlichte Hausarbeit). Hamburg 2005.

1923),¹⁴ Michail Slonimskijs *Lavrovj* (1926), Konstantin Fedins Roman *Brat'ja* (*Die Brüder*, 1928) sowie viele seiner Erzählungen, Venjamin Kaverins *Master Neznakomyj* (*Meister unbekannt*, 1931); außerdem schufen Boris Guber, der der Realitätsflucht bezichtigte Aleksandr Grin¹⁵ sowie Konstantin Vaginov¹⁶ entsprechende Werke, und auch bei dem Lyriker Sergej Esenin lässt sich das Thema des Widerstreits von romantischem Rebellen und rationalem Kommunisten finden – so in seinem unvollendeten Poem *Strana Negodjaev* (*Land der Schurken*, 1922/23).¹⁷

In seiner Studie zum positiven Helden – in distinktiver Abgrenzung zum „überflüssigen Menschen“ – in der russischen Literatur bemerkt Rufus W. Mathewson:

„Non-Party writers like Fedin, Kaverin, and Olesha dealt sympathetically with the tragic ‚maladjustment‘ of the prerevolutionary intelligent who could not comprehend the disorder of a world in revolution. In this connection one [...] finds discussions about ‚the superfluous man‘, but it had become clear by 1929 that this was a declining trend.“¹⁸

Die Gesellschaft erscheint als Gesamt relativ schwer zu regulieren und zu indoktrinieren; einen konkreten Zugang bietet hier zunächst einmal die Einführung von verbindlichen Vorgaben in der Kunst, die als Überbauphänomen die Wirklichkeit vor-bildet. Auf dem ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1934 werden sozialistische Realismuskonzeptionen¹⁹ ausgearbeitet; die ausdrückliche Befürwortung des positiven

14 Dem Autor wurde wegen seiner Darstellung der „kulturzerstörerischen Wucht der Revolution“ abwertend Dostoevščina vorgeworfen. Zur Tradition Dostoevskijs in der Anfangszeit der Sowjetunion besonders Šenšin, V. K.: *Tradicii F. M. Dostoevskogo i sovetskij roman 1920-ch godov*. Konstantin Fedin, Jurij Oleša, Leonid Leonov. Krasnojarsk 1988.

15 Grin beschrieb das tragische Schicksal der Träumer in einer Welt voller Spießler, wofür die sowjetischen Kritiker der 1920er Jahre ihn als einen „Epigonen“ der „weltfremden Romantik“ schmähten. Kasper, Karlheinz (Hg.): *Russische Prosa im 20. Jahrhundert. Literaturgeschichte in Einzelporträts 1914-1934*. München 1993, S. 70.

16 In *Kozlinaja pesn'* (Bockgesang, 1928) beispielsweise beschreibt Vaginov Menschen, die sich in der sowjetischen, materialistischen Gegenwart nicht zurechtfinden. Hierzu Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2000, S. 661.

17 Vgl. Mierau, Fritz: Nachwort zu Sergej Jessenin: *Gedichte russisch und deutsch*. Leipzig 1981, S. 241.

18 Mathewson, Rufus W.: *The Positive Hero in Russian Literature*. Stanford 1975, S. 182. Zum Helden im Sozialistischen Realismus vgl. auch das Kapitel: *Twentieth-Century Developments. The End of a Tradition?* In: *Chances, Ellen: Conformity's Children. An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature*. Columbus, Ohio 1978, S. 142-177.

19 Hierzu Schmitt, H.-J.; Schramm, G. (Hgg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt a. M. 1974.

Helden und die konsequente Verdammung des „unnützen“ Menschen sollen fortan die Literatur bestimmen und die Menschen zur Identifikation einladen.

Doch 1927 konnte ein Außenseiter wie der die neue, rationalistische Welt ablehnende KavaleroV noch entstehen. Der Antiheld in *Zavist'* steht gleichsam als Ausdruck seiner Zeit auf der Schwelle zwischen zwei Epochen, zwischen dem absterbenden alten und dem unvermeidlichen neuen Zeitalter. Janet Tucker charakterisiert diese Zeit folgendermaßen:

„Poised Janus-like between the aesthetic experimentation of Russian Modernism and the wasteland of the nineteen-thirties, the age of Five-Year-Plans and socialist realism, Olesha's visual images capture Russia at the juncture of these two eras.“²⁰

Umbruchzeiten, Zeiten zwischen zwei Epochen sind stets gekennzeichnet durch Unsicherheiten, durch den Verlust von Ganzheit, durch Orientierungslosigkeit: „A mood of disorientation pervades *Zavist'*“ stellt D. G. B. Piper²¹ fest. Der Frage, auf welche Weise Jurij Oleša diesen Zustand in seinem Roman künstlerisch gestaltet, will vorliegende Arbeit nachgehen.

20 Tucker, Janet: The Visual Battleground of Iurii Olesha's Envy. In: Tucker (Hg.): Against the Grain. Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature. Bloomington, Indiana 2002, S. 113.

21 Piper, D. G. B.: Yuriy Olesha's *Zavist'*. An Interpretation. In: The Slavonic and East European Review 48 (1970), S. 43.

2. Der literarische Topos des „überflüssigen Menschen“. Tradition der Disharmonie

Kein Ende des „überflüssigen Menschen“

Dass der „überflüssige Mensch“ durchaus keine obsoletere Kategorie darstellt, konstatiert Andrej Bitov in einem Interview mit der französischen Literaturzeitung *Magazine littéraire*.²² Von der Gegenwärtigkeit dieses Themas zeugen auch Literaturneuerscheinungen wie Rocko Schamoni's Roman *Sternstunden der Bedeutungslosigkeit*, in dem der Erzähler sich in expliziter Selbstbestimmung als „überflüssiger Mensch“ beschreibt und sich vorrangig über Ablehnung, Resignation, Selbstmitleid, Empfinden allgemeiner Sinnlosigkeit und eigener Nutzlosigkeit, Depression und Bier definiert. Klassischerweise ist sein Gravitationszentrum das Bett, Tagträumereien und ausdauerndes Schlafen assoziiert. Oblomov; bei Schlaflosigkeit wird der Erzähler zudem zum Dichter. Der Anti-Held in Schamoni's Roman wird mit Eigenschaften versehen, die, wie im Folgenden gezeigt wird, charakteristisch sind für den „überflüssigen Menschen“ und schließlich besonders auch für Olešas Protagonisten. Neben den bereits genannten Merkmalen können hier als typisch gelten: Flanieren und Müßiggang, intensives Beobachten als Hauptbeschäftigung, Anspielungen auf Don Quijote, die Konstruktion einer Parallelwelt sowie die allusionsreiche Nennung von Coquille – einer Muschelschale als Sinnbild für den Rückzug von der Welt.²³ Weitere Beispiele für die Gegenwärtigkeit des „überflüssigen Menschen“ sind der Oblomov aktualisierende Roman *Snack Daddys abenteuerliche Reise* von Gary Shteyngart,²⁴ die Darstellung des von allen verhöhnten Außenseiters und klassischen kleinen Mannes

22 Bitov, Andrej: L'énergie de l'erreur. In: *Magazine littéraire*, März 1988. Zitiert nach Chances, Ellen: The Superfluous Man in Russian Literature. In: Cornwell, Neil (Hg.): *The Routledge Companion to Russian Literature*. London [u. a.] 2001, S. 122.

23 Schamoni, Rocko: *Sternstunden der Bedeutungslosigkeit*. Köln 2007.

24 Shteyngart, Gary: *Snack Daddys abenteuerliche Reise*. Berlin 2006. Hierzu die Rezension von Katharina Granzin: Durchs wilde Absurdistan. Der Schriftsteller Gary Shteyngart schickt einen ironischen Oblomow durch postsowjetische Krisen. *Taz Mag* vom 17./18. 2. 2007, S. VI.

Koistinen in Aki Kaurismäkis Film *Lichter der Vorstadt*²⁵ sowie die an Čechov erinnernden schwermütigen Beschäftigungslosen der Theaterinszenierungen von Moritz Rinke und Roland Schimmelpfennig.²⁶ Der „überflüssige Mensch“ wird gerade auch als gesellschaftspolitisches Problem in der globalisierten Welt erkannt, so von dem Soziologen Zygmunt Bauman, der in seiner rezenten Arbeit *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne* bemerkt: „Die moderne Lebensweise schreibt vor, in Bewegung zu sein. Die Alternativen lauten: modernisieren oder untergehen.“²⁷ Indes ist der „überflüssige Mensch“ auch für die Soziologen kein neues Phänomen: 1935 bestimmt Stefan Czarnowski die „Überzähligen“ oder „Marginalisierten“ als

„deklassierte Individuen, die keinen definierten sozialen Status haben, vom Standpunkt der materiellen und intellektuellen Produktion für überflüssig erachtet werden und sich auch selbst so empfinden. Die ‚organisierte Gesellschaft‘ behandelt sie wie Schnorrer und Eindringlinge, schreibt ihnen im günstigsten Fall ungerechtfertigte Ansprüche oder Trägheit zu, häufig dagegen alle Arten von Boshaftigkeit, nennt sie Intriganten und Schwindler, die sich [...] als Parasiten auf Kosten der Gesellschaft durchfuttern.“²⁸

- 25 Vgl. hierzu die Besprechung von Andreas Kilb in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 17. 12. 2006: Die Finnenwelt der Außenwelt. Ein Abschied in Neongrün und Niemandrosa: Aki Kaurismäkis Film „Lichter der Vorstadt“.
- 26 Die Neue Zürcher Zeitung vermerkt: „Neuerdings treten in deutschsprachigen Theaterstücken mehr und mehr arbeitslose Menschen auf, die, nicht mehr gebraucht im Arbeitsprozess, ihren Platz in der Welt suchen. Der ‚überflüssige Mensch‘, ein Topos der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, erlebt ein Bühnenrevival.“ Rau, Milo: [Der überflüssige Mensch](#). Neue deutsche Stücke über ein Leben in der Arbeitslosigkeit. In: NZZ vom 11. März 2006.
- 27 Bauman, Zygmunt: *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Bonn 2005, S. 37. Auf das soziale Problem in *Zavist’* beziehen lässt sich auch folgende Metapher Baumanns: „Die Moderne ist ein gesellschaftlicher Zustand des zwanghaften und süchtig machenden Planens. Wo Planung ist, gibt es auch Abfall. Kein Haus ist wirklich fertig, solange die Baustelle nicht von unerwünschten Überresten gereinigt ist. Wenn es ans Planen der Formen des menschlichen Zusammenlebens geht, besteht der Abfall aus menschlichen Wesen, die nicht ins Planungsschema passen.“ Ebenda, S. 46.
- 28 Czarnowski, Stefan: *Ludzie zbędni w służbie przemocy*. In: Ossowski, Stanislaw; Assorodobraj, Nina (Hgg.): *Studia z historii myśly i ruchów społecznych*. Bd. 2. Warszawa 1956, S. 186-193. Nach Bauman: *Verworfenes Leben*, S. 60.

Vehement auf die Lage der durch zunehmende ökonomische Rationalisierungsmaßnahmen sozial Benachteiligten macht eine globalisierungskritische Bewegung aufmerksam, die sich selbst provokant „Die Überflüssigen“ nennt.²⁹

Ein erst jüngst benannter, weiterer Aspekt der Dissonanz zwischen Individuum und Gesellschaft ist das „Hikikomori“, japanisch: sich einschließen, gesellschaftlicher Rückzug – die selbstgewählte Isolation von Menschen, die den Kontakt mit der Außenwelt verweigern, ein Leben in virtuellen Welten der Realität außerhalb des Zimmers vorziehen und sich vor jeglichem sozialen Zugriff abschotten.³⁰

Das Kapitel 2. *Der literarische Topos des überflüssigen Menschen. Tradition der Disharmonie* soll die Basis für eine Zuordnung des phantasiefähigen-handlungsunfähigen Außenseiters in *Zavist'* bilden. Hierzu werden zunächst gängige Definitionen zum „überflüssigen Menschen“ (lišnij čelovek) präsentiert, anhand von Turgenevs *Hamlet und Don Quijote* die beiden literarischen Prototypen in ihrer subtextuellen Relevanz für *Zavist'* beschrieben, anschließend exemplarisch zwei Werke zum „überflüssigen Menschen“ (Gončarovs *Oblomov*, Čechovs *Ivanov*) und, als Sonderfall, Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* betrachtet, um abschließend eine eigene Begriffsbestimmung zum literarischen „überflüssigen Menschen“ als Arbeitsgrundlage zu extrahieren.

2.1 Die soziopolitische Kontroverse um den „überflüssigen Menschen“. Definitionsansätze

Der „überflüssige Mensch“ und die Frage seiner Beurteilung sind bedeutsame Gegenstände besonders der russischen Literaturkritik der 1850er bis 1860er Jahre.³¹ Zentrale Opponenten sind hier der liberale Gercen – als Verteidiger des „überflüssigen Men-

29 [<http://ueberfluessig.myblog.de/ueberfluessig/about>] Als Slogan haben „Die Überflüssigen“ ein Zitat von Rosa Luxemburg gewählt: Wer kämpft, kann verlieren – wer nicht kämpft, hat schon verloren.

30 Hikikomori ist auch ein Theaterstück von Holger Schober benannt, das am Hamburger Thalia Theater inszeniert wurde. In der Verkapselung vor der realen Außenwelt werden die Grenzen zwischen virtueller und wirklicher Welt fließend, der Rückzug aus der Welt hat das Potential einer Rebellion oder des Beginn eines Amoklaufes. Vgl. Thalia Magazin #4, Spielzeit 2006/2007.

31 Dabei ist zu beachten, dass die Literaturkritik dieser Zeit weit über ihre eigentliche Bestimmung als Kritik literarischer Werke hinausgeht und, mangels alternativer Ausdrucksformen im reaktionären Russland, stets auch politische Polemik und Gesellschaftskritik beinhaltet.

schen³² – und die radikalen Raznočincy³³ Dobroljubov und Černyševskij als seine Ankläger.

Dobroljubov veröffentlicht 1859 im *Sovremennik* seinen programmatischen Artikel *Čto takoe Oblomovščina?* als Reaktion auf den in den *Otečestvennye Zapiski* erschienenen *Oblomov* von Gončarov. Dobroljubov kritisiert besonders die äußere Ereignislosigkeit im Roman³⁴ und seine fehlende gesellschaftliche Relevanz; dem Autor wirft er Leidenschaftslosigkeit, Indifferenz, fehlende Parteilichkeit vor. Seine rhetorische Frage, worin die Hauptmerkmale des Oblomovschen Charakters bestünden, beantwortet er wie folgt:

„В совершенной инертности, происходящей от его апатии ко всему, что делается на свете. Причина же апатии заключается отчасти в его внешнем положении, отчасти же в образе его умственного и нравственного развития. По внешнему своему положению – он барин.“³⁵

Er gesteht Oblomov eine gewisse Sinnsuche zwar zu, geht auch kurz auf ein mögliches „pobuždenie“ (Antrieb, Impuls zum Handeln) ein,³⁶ konkludiert aber, dass der konservative (konservativnyj) Adelige, der jede Zustandsveränderung fürchtet, aus dem Kreislauf seiner Untätigkeit nicht heraus komme.

32 Dabei verfasst Gercen nicht nur Artikel, die den überflüssigen Menschen rechtfertigten, sondern gestaltet sogar einen Vertreter nach seiner Auffassung – den Adligen Bel'tov, an dessen „Überflüssigkeit“ letztlich nicht Bel'tov, sondern die Gesellschaft schuldig ist. Bei Wilpert wird Gercens *Kto vinovat?* (Wer ist schuld?) als „gesellschaftskritische[r] tragische[r] Liebesroman“ bezeichnet. Wilpert: *Lexikon der Weltliteratur*. München 1997. Band 4, S. 1448. Der friedlose Bel'tov agiert unähnlich dem trägen Oblomov, eher erscheint er als Vorgänger von Turgenevs ruhelosem Rudin.

33 Raznočincy sind wörtlich „Leute verschiedenen Standes“. In Russland hat sich zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch immer kein Bürgertum als politische Kraft neben dem Adel herausbilden können, und so übernehmen die Raznočincy, die sich auch als „vierten Stand“ bezeichnen, in etwa diese Funktion.

34 Wenn auch eingeklammert, nimmt Dobroljubov die Überquerung der Neva hiervon gewissermaßen aus. Dobroljubov, N. A.: *Čto takoe Oblomovščina?* In: *Dobroljubov: Sobranie Sočinenij*. Tom čertyj. Moskva 1962, S. 311.

35 „In der vollkommenen Trägheit, die aus seiner Apathie allem was auf der Welt vorgeht gegenüber hervorgeht. Der Grund dieser Apathie besteht zum Teil in seiner äußeren Lage, zum Teil in der Art und Weise seiner geistigen und sittlichen Entwicklung. Seiner äußeren Lage nach ist er ein Barin.“ (Barin heißt historisch: Adeligler; umgangssprachlich: Schmarotzer). Dobroljubov: *Oblomovščina*, S. 314.

36 Dobroljubov: *Oblomovščina*, S. 327.

Aleksandr Gercen, der den „überflüssigen Menschen“ rechtfertigen will, nimmt in seinem in der Zeitschrift Kolokola erschienenen Artikel *Lišnie ljudi i želčeviki* aus dem Jahre 1860 eine Unterscheidung vor zwischen den Vertretern, die in der repressiven Zeit unter Zar Nikolaj I. wegen mangelnder Möglichkeiten politischer Partizipation zu „überflüssigen Menschen“ geworden seien und den tatenlosen Helden der 1860er, von denen er behauptet, sie stellten bereits einen Anachronismus dar,³⁷ sie seien nicht „überflüssige“, sondern verbitterte Menschen, nach über dreißig Jahren nikolajischer Reaktion ohne Tradition und ohne Zukunft herangewachsen. Den nach seiner Terminologie wirklichen „überflüssigen Menschen“, die adelige Intelligenz seiner eigenen Epoche, um deren Rehabilitierung es ihm geht, kennzeichnet Gercen als ehrenvoll³⁸ und als notwendigen Vorläufer eines erst später evident werdenden gesellschaftspolitischen Bewusstseins.

1863 erscheint Nikolaj Černyševskij's utopischer Roman *Čto delat? Iz rasskazov o novych ljudach* (*Was tun? Erzählungen von neuen Menschen*), in dem der radikale Sozialist Černyševskij den totalen Gegenentwurf zum „überflüssigen Menschen“ schafft – den selbstlosen, ausschließlich von Vernunft gesteuerten „neuen Menschen“ mit seinem Traum vom Kristallpalast als Vision einer gemeinschaftlichen, glücklichen Gesellschaft.³⁹ Nur ein Jahr später werden Dostoevskij's *Zapiski iz podpol'ja* (*Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*) veröffentlicht, in denen Dostoevskij Černyševskij's rein rationale Welt heftig angreift.

Die Frage nach Nützlichkeit und Parteilichkeit der Kunst ist auch in den Literaturdebatten der 1920er Jahre virulent. Kazimiera Ingdahl stellt entsprechend fest, Olešas Dilemma habe einen „traditional background, being related to the 19th-century discussion of the new utilitarian man and the irrational individualist in the works of especially Černyševskij and Dostoevskij.“⁴⁰ Mandel'stam bemerkt 1924 in seinem Artikel *Vypad* (Angriff, Ausfall), Revolvermündungen strikter Forderungen würden auf die Poesie zielen.⁴¹

37 „Теперь лишние люди анахронизм.“ Gercen, A. I: *Lišnie ljudi i želčeviki*. In: Gercen: *Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom četyrnadcatyj. Stat'i iz „Kolokola“ i drugie proizvedenija 1859-1860 godov.* Moskva 1958, S. 320.

38 „Мы признаем почетными и действительно лишними людьми только николаевских. Мы сами принадлежали к этому несчастному поколению.“ Gercen: *Lišnie ljudi*, S. 318.

39 Černyševskij's literarisch wenig anspruchsvolles Werk ist dafür politisch umso aufschlussreicher und prägender – Lenin greift den Titel in seiner programmatischen Schrift von 1903 auf, und Karl Marx lernt angeblich russisch, um dieses Werk im Original lesen zu können.

40 Ingdahl: *Artist*, S. 128.

41 Mandel'stam, Osip: *Sobranie Sočinenij v trex tomach. Tom vtoroj.* New York 1972, S. 228.

Die Literaturnaja Ėnciklopedija aus dem Jahre 1932 beinhaltet zum „lišnij čelovek“ einen Artikel von beachtlichem Umfang. Der marxistische Literaturwissenschaftler Lavreckij beschreibt hier eingangs, die Werke Turgenevs hätten den Typus des „überflüssigen Menschen“ in der russischen Literatur geläufig gemacht,⁴² wobei das Epitheton „lišnij“ bereits von Puškin in einem Entwurf zu *Evgenij Onegin* verwendet worden sei.⁴³ Als augenfälligstes Merkmal des überflüssigen Menschen konstatiert der Artikel gleich zu Beginn: „Отчуждение от среды, доходящее до полного отрыва, выпадение из нее“: „Die Entfremdung von der Umgebung bis hin zum völligen Herausfallen aus ihr“ – sowie die Verweigerung einer Überwindung dieser Diskrepanz zwischen dem Individuum und der Gesellschaft. Im Folgenden nennt der Artikel westliche Vorläufer dieses Typus.⁴⁴ Lavreckij weist auch darauf hin, dass die Heterogenität der mit dem Begriff „lišnie ljudi“ bezeichneten Gruppe eine genaue Begriffsbestimmung erschwere; als ein gemeinsames Merkmal konstatiert er aber interessanterweise ihr Auftreten an Bruchstellen, Wendepunkten der Geschichte.⁴⁵

Lavreckijs Enzyklopädieartikel steht in zeitlicher Nähe zum ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, der im August 1934 in Moskau stattfindet. Maksim Gor'kij, zentrale Figur im sowjetischen Literaturbetrieb, brandmarkt hier die typisch bürgerlichen romantischen Individualisten, die „aus der Wirklichkeit in den Nihilismus der Verzweiflung“ emigrierten und sich zum künstlerischen Beweis ihrer verkehrten Weltansicht literarisch „fast ausschließlich auf die ‚Magie des Wortes‘“ stütz-

42 Ivanov-Razumnik meint, Belinskij und Gercen hätten diesen Begriff bereits früher verwendet, wird aber von Armstrong widerlegt, wobei diese wiederum Bel'tovs Aussage „Ich bin ein unnützer Mensch“ übersieht. Ivanov-Razumnik: *Lišnie ljudi*. In: Ivanov-Razumnik: *Istorija ruskoj obščestvennoj mysli*. Sankt Peterburg 1911. Nachdruck The Hague, Paris 1969, S. 232. Armstrong, Judith: *The True Origins of the Superfluous Man*. In: *Russian Literature* 17 (1985), S. 279-296. Die Diskussion, die Armstrong initiiert, soll hier nicht ausgeführt werden.

43 „Кто там меж ними в отдаленьи,/ Как нечто лишнее стоит“ und „Ни с кем он, мнится, не в сношеньи,/ Почти ни с кем не говорит./ Один, затерян и забыт,/ Меж молодых аристократов/ Между полезных дипломатов./ Для всех он кажется чужим.“ Nach Lavreckij, A.: *Lišnie ljudi*. In: *Literaturnaja Ėnciklopedija*. Tom 6. Moskva 1932, S. 514.

44 Hamlet, Don Quijote, Alcèste (*Le Misanthrope*), Werther, die Helden E. T. A. Hoffmanns, Chateaubriands, Byrons. Lavreckij nimmt eine Unterscheidung vor zwischen „überflüssigen Menschen“, die in der Gesellschaft mit ihren Idealen „zu spät“ erscheinen, wie der Ritter Don Quijote in einer Zeit, in der das Rittertum längst aus der Mode gekommen ist, und überflüssigen Menschen, die „zu früh“, d. h. ihrer Gesellschaft voraus sind, wie beispielsweise der bürgerlich gesinnte Werther, wobei dieses Exempel offensichtlich Lavreckijs marxistischer Argumentation zuzuschreiben ist.

45 „И русские ‚лишние люди‘ и западные [...] – люди одного и того же класса на переломе его истории.“ Lavreckij, S. 516.

ten.⁴⁶ In seiner Rede äußert Gor'kij auch, der Individualismus, der sich in Egozentrismus verwandle, bringe den „überflüssigen Menschen“ hervor;⁴⁷ er konkludiert: „Der Hauptheld unserer Bücher muss die Arbeit sein“ und etwas weiter: „Bei uns in der Union der sozialistischen Sowjets darf und kann es keine überflüssigen Menschen geben.“⁴⁸

Olešas Rede auf dem Kongress dagegen scheint anfangs nicht sehr kämpferisch: „Für mich ist es schwer, den [...] Typ des revolutionären Helden zu verstehen.“ Rückblickend bezeichnet er sich hier selbst als nutzlos in der Aufbaugesellschaft:

„So entstand bei mir die Konzeption vom Armen [o niščem]. Ich stellte mir mich als Armen vor. Ich stellte mir ein sehr schweres, kummervolles Leben vor, das Leben eines Menschen, dem man alles genommen hat. Die Phantasie kam mir dabei zur Hilfe, und unter ihrem Einfluß verwandelte sich der nackte Gedanke der sozialen Überflüssigkeit in eine Idee.“⁴⁹

Aussagekräftig ist die hierauf folgende – im Zentrum der Rede stehende – bildhafte Erzählung von der halbzerstörten Mauer, der Schwelle und dem Blick durch den „Zauberbogen“,⁵⁰ die Oleša gleichsam als Parabel für seinen Übergang zu einem Glauben an eine lichte Zukunft und zu seiner Integration in die Sowjetgesellschaft verwendet.⁵¹

Eine differenzierende Beschreibung des „superfluous man“ wird in Victor Terras' Handbook of Russian Literature vorgenommen. Die Ausgangsdefinition beschreibt „lišnij čelovek“ als „a traditional designation for a series of characters in Russian literature who are perceived – or regard themselves – as being in a state of disharmony with the world around them, rejecting it or being rejected by it.“⁵² Der Artikel be-

46 Gor'kij: Über sowjetische Literatur. In: Schmitt; Schramm: Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 64f.

47 Ebenda, S. 62.

48 Ebenda, S. 72, 73.

49 Oleša: [Rede]. In: Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 127.

50 Ebenda, S. 128, 129f.

51 Oleša schließt seine Rede: „Ich will beweisen, dass das neue sozialistische Verhalten zur Welt im reinsten Sinne des Wortes ein menschliches Verhalten ist. So sieht die Rückkehr der Jugend aus. Ich bin nicht zum Bettler geworden.“ Ebenda, S. 131.

52 Dabei könne die „Überflüssigkeit“ entweder von innen, als ein psychologisches Syndrom bzw. als Bewusstseinszustand betrachtet werden oder aber von außen als ein soziologisches Phänomen. In beiden Fällen ließe sich die „Überflüssigkeit“ einer Figur positiv („with approval or sympathy“) – im Sinne einer Manifestation besonderer Intelligenz, Sensibilität oder moralischen Bewusstseins –

schreibt, diese Tradition sei mit der Bauernbefreiung 1861 zwar eigentlich beendet, doch gebe es auch in der Folgezeit noch „specimens of disaffection and alienation“, nur drei werden explizit genannt, darunter Olešas Kavalerov.⁵³

2.2 *Hamlet und Don Quijote*

Dieses Kapitel will Turgenevs Vortrag *Hamlet und Don Quijote*⁵⁴ aus dem Jahre 1860 zum Anlass nehmen, die auch Olešas *Zavist*' subtextuell zugrundeliegenden Figuren des gedankenvollen Hamlets und des tatendurstigen Don Quijotes, die im 19. Jahrhundert zu literarischen Prototypen wurden, kurz zu erörtern. Turgenevs Vortrag selbst, der den Vergleich dieser entgegengesetzten Charaktere als Ausgangsbasis für eine kultursoziologische Betrachtung nimmt,⁵⁵ ist, obgleich seine Bedeutung im gesellschaftlichen und literarischen Kontext der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgehoben werden muss,⁵⁶ für vorliegende Arbeit insgesamt weniger relevant. Einige Bemerkungen Turgenevs, wie beispielsweise die Bezeichnung Hamlets als „Zentripetalkraft“, d. h. als jemand, der sich als Mittelpunkt der Schöpfung betrachtet und alles auf sich bezieht, oder auch die Erwähnung des würdelosen Endes Don

auffassen oder negativ („condemned“), beispielsweise als Faulheit, Arroganz oder Weigerung sich der Realität auszusetzen. In der russischen Literatur kämen sämtliche Typen vor. McLean, Hugh: Superfluous man. In: Terras, Victor (Hg.): Handbook of Russian Literature. New Haven, London 1985, S. 454.

53 Ebenda.

54 Turgenev arbeitete den Vortrag später zu einem Artikel um. Es ist bemerkenswert, dass Turgenev fast drei Jahre an seinem ungefähr zwanzigseitigen Artikel arbeitete. Reißner, E.: Ivan Turgenevs Essay „Hamlet und Don Quijote“ und seine Bedeutung im Schaffen des Dichters. In: Zeitschrift für Slawistik 11 (1966), S. 153.

55 Reißner: Turgenevs Essay, S. 145. Turgenev stellt in seinem Vortrag fest, dass Hamlet und Quijote die zwei grundlegenden, einander widersprechenden Besonderheiten der menschlichen Natur verkörpern würden, und zwar Altruismus, Selbstaufopferung im bedingungslosen Glauben an die Wahrheit, absolute Ergebenheit dem Ideal gegenüber versus Egoismus, d. i. „Unglaube“, Zweifel, Analyse und Verachtung. Bezeichnenderweise konstatiert Turgenev für seine Epoche, es existierten viel mehr Hamlets als Don Quijotes. Turgenev: Polnoe Sobranie Sočinenij i Pisem v dvadcati vos'mi tomach. Tom vos'moj. Moskva, Leningrad 1964, S. 172ff.

56 Hier ist besonders an den „Hamletismus“ zu denken, der besonders in Russland kontrovers diskutiert und von Belinskij als Verweigerung sozialen Handelns und ziviler Verantwortung definiert und attackiert wurde. Vgl. Holland, Peter: „More a Russian than a Dane“. The Usefulness of Hamlet in Russia. In: Chew, Shirley; Stead, Alistair (Hgg.): Translating Life. Liverpool 1999, S. 322f. Holland weist hier auch auf die Identifizierung des „überflüssigen Menschen“ mit Hamlet hin.

Quijotes als Tribut an die Gleichgültigkeit, lassen sich allerdings entsprechend auf Figuren und Vorgänge in *Zavist'* übertragen. Interessant ist für den hier betrachteten Kontext – Olešas Roman als Ausdruck seiner Zeit auf der Schwelle – besonders auch Turgenevs Aussage, dass die Zeit der Hamlets stets die Zeit von Umbrüchen und der Veränderungen gewesen sei.⁵⁷

Eingangs erwähnt Turgenev, „Donquijoterie“ bedeute im russischen soviel wie Unsinn, „Don Quijote“ verwende man synonym zu „Narr“. In *Zavist'* erscheint uns der vagabundierende Ivan als von phantastischen Gespinsten offenbar überzeugter und unsinnig kämpfender Don Quijote. Wohingegen Kavalerov sich grundsätzlich eher Hamlet zuordnen ließe, wenn er nicht über seinen sprechenden Nachnamen, der sich im Russischen von „kavaler“ (Ritter) ableitet, ebenfalls mit dem Ritter von der traurigen Gestalt, mit Don Quijote assoziiert wäre.

Cervantes' Roman *Der sinnreiche Junker Don Quijote de la Mancha* wird zugeschrieben, er wolle das Ende der Gattung Ritterroman signalisieren, in deren Zentrum eine überholte Sicht des mythischen Helden stehe. Quijotes wiederholtes Scheitern an der Wirklichkeit stelle sich hierbei als misslungener Versuch dar, „zwischen der christlich geprägten idealistischen Ordnung der chevaleresken Textwelt und dem trügerischen Schillern der zeitgenössischen Realität zu vermitteln.“⁵⁸ Don Quijote kämpft gegen Windmühlen, die er in seiner Phantasie für Feinde hält; er kämpft, wo Kämpfe nicht wirklich vonnöten sind und erntet meistens Prügel – alles für ein Ideal, das er sich ebenfalls einbildet.

In Shakespeares Tragödie *Hamlet* geht es zentral um die innere Konfliktsituation des Titelhelden. Als Bild für Hamlets innere Situation kann die lokale, aber auch seismäßige Grenze zwischen Land und Meer, Tag und Nacht und zwischen Diesseits und Jenseits bei der Begegnung Hamlets mit dem Geist seines Vaters – auf der Klippe – im ersten Aufzug gelten. Eine weitere, über den Kontext der Shakespearschen Tragödie hinausgehend bedeutsame, Grenze ist in dem Spiel der Schauspieler⁵⁹ gegeben: die „Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit“. Nur hier, im existentiellen Grenzbe-

57 Turgenev: PSSiP VIII, S. 191. Vgl. hierzu Rothkoegel: Russischer Faust und Hamlet, S. 87. Auch Heiner Müller, der in seinem dramatischen Werk *Die Hamletmaschine* an Shakespeares tragische Gestalt anknüpft, meint, Hamlet handele von zwei Epochen und dem Riss zwischen ihnen. Nach Holland: *More a Russian*, S. 335.

58 Wild, Gerhard: Don Quijote. In: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Band 3. München 1989, S. 824.

59 Die Schauspieler, die „Wahrheit mittels Verfremdung“ ans Licht bringen, stellen übrigens, wie auch Hamlet, Randfiguren der Gesellschaft dar. Vgl. Hesse, Gisela: Hamlet. In: *Kindlers Literaturlexikon* Bd. 15, S. 341.

reich und in der Zwittergestalt der Metapher sei Wahrheit erfahrbar und sagbar.⁶⁰ Hamlet geht allerdings jegliche Spontanität des Handelns ab, wobei sein Zaudern gemeinhin als Resultat eines Übermaßes an Reflexion erklärt wird.⁶¹

Belinskij konkludiert, Hamlets Ringen mit sich selbst resultiere aus seelischer Disharmonie, aus dem Erkennen einer Diskrepanz zwischen Träumen vom Leben und dem Leben an sich.⁶² Don Quijote dagegen ringt gar nicht erst mit sich selbst, sondern mit Gegenübern, die er als Feinde imaginiert, ohne zu realisieren, dass die Wirklichkeit seinen Vorstellungen keinesfalls entspricht.

2.3 Der „überflüssige Mensch“ in der russischen Literatur

Als zentraler Faktor für Herausbildung und Verbreitung des „lišnij čelovek“ in der russischen Literatur gilt gemeinhin die reaktionäre und repressive Politik des Zaren Nikolaj I., die seit dem Dekabristenaufstand 1825 für die drei Jahrzehnte seiner Regierungszeit alle Versuche politischen Engagements paralyisierte. In dieser Zeit resignativer Trägheit ziehen sensible, von der mondänen und sinnentleerten Gesellschaft zu tiefst gelangweilte Protagonisten die soziale Isolation vor, begeben sich „Helden“ wie Lermontovs Pečorin auf verzweifelte Suchen nach Zerstreuung und Ablenkung von der bedrückenden Sinnlosigkeit jeglichen Seins und Handelns oder verweigern Charaktere wie Oblomov aus wahnhaftem Widerwillen vor Anstrengung und Veränderung die Begegnung mit der Außenwelt und das Verlassen des Divans.

Auf dem Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1934 erklärt Gor'kij, „eine Besonderheit der bürgerlichen russischen Literatur“ sei ihre „Vielzahl von Typen

60 Ebenda, S. 339.

61 Friedrich Nietzsche beispielsweise meint, die Erkenntnis töte das Handeln, denn zum Handeln gehöre das „Umschleiertsein durch die Illusion“. Allerdings sagt Nietzsche auch, nicht das Reflektieren, sondern Erkenntnis und Ekel hielten Hamlet vom Handeln ab. Nietzsche (1872): Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik., Abschnitt 7. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe III, 1. Berlin, New York 1972, S. 52f. Auch die Verfasserin des Artikels zu Hamlet in Kindlers Literaturlexikon differenziert hier zu Recht. Hamlet, der seinen Wahnsinn als Clownsmaske und als Ausdruck der abgebrochenen Kommunikation mit der „normalen“, für böse befundenen Umwelt bewusst wähle, werde von Taten abgehalten durch seine Einsicht in das Böse sowie seine Skepsis gegenüber dem eigenen Denken, das, bei Licht betrachtet, „ein Viertel Weisheit nur und stets drei Viertel Feigheit“ habe. Hesse: Hamlet. In: Kindlers, S. 341.

62 Belinskij, V. G: Gamlet. Drama Šekspira. In: Belinskij: Polnoe Sobranie Sočinenij. Tom II, Moskva 1953, S. 291.

„überflüssiger Menschen“.⁶³ Und tatsächlich sind die Unterschiede zwischen Rudin und Oblomov, Pečorin und Ivanov auf den ersten Blick ganz immens. In der Sekundärliteratur sind zahlreiche Versuche unternommen worden, die heterogene Vielzahl der „überflüssigen Menschen“ in der russischen Literatur zu kategorisieren. Ellen Chances testet gleich mehrere Möglichkeiten aus, indem sie die „überflüssigen Menschen“ unterteilt in Charaktere, die durch ihren Autor entweder eine positive, eine ambivalente oder eine negative Bewertung erfahren,⁶⁴ wobei dieser Ansatz sehr interpretationsabhängig und daher durchaus problematisch ist;⁶⁵ darüber hinaus nimmt sie eine Unterscheidung in soziale Außenseiter (*societal misfits*) und metaphysische Rebellen (*metaphysical rebels*) vor.⁶⁶ Mathewson wirft die Frage auf, ob die Gesellschaft den „überflüssigen Menschen“ verwerfe oder aber er sie,⁶⁷ und Lavreckij unterscheidet die „überflüssigen Menschen“ hinsichtlich ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung.⁶⁸ Seeley stellt eine an der literaturhistorischen Abfolge orientierte Kategorisierung auf,⁶⁹ und auch im *Dictionary of Russian Literature* werden Genese

63 Gor'kij: Über sowjetische Literatur. In: Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 63.

64 Chances, Ellen: *The Superfluous Man in Russian Literature*. In: Cornwell, Neil (Hg.): *The Routledge Companion to Russian Literature*. London, New York 2001, S. 113-115.

65 Chances Arbeiten haben neben allgemeinen Vorzügen durchaus auch Schwächen. Gravierend sind Fehler wie, die in ihrer Monographie *Conformity's Children* zu findende Aussage, Thomas Mann sei Repräsentant des Sturm und Drangs; fehlende Kenntnis der Zeitumstände auch der NEP-Periode: In *Superfluous Man* bezeichnet sie die Darstellung eines „überflüssigen Menschen“ in *Zavist'* als paradoxe Erscheinung im Sozialistischen Realismus, da dieser ja eigentlich nur konforme Menschen als Helden billige, wobei sie übersieht, dass in den recht liberalen 1920ern der Sozialistische Realismus noch nicht Doktrin war, und orientierungslose Protagonisten zu der Zeit keineswegs Ausnahmen bildeten. Chances: *Conformity*, S. 1, 2. Chances: *Superfluous Man*, S. 121.

66 Chances: *Conformity*, S. 21. Vgl. auch Chances: *Superfluous Man*, S. 115. Chances Terminologie ist hier nicht ganz eindeutig. Des Weiteren unterscheidet sie Bel'tov, Rudin, Bazarov und Čackij als Träger neuer Ideen in einer konservativen Epoche von Oblomov, der keine Ideen habe. Chances: *Superfluous Man*, S. 117. Zudem wiederholt sie Seeleys chronologische Kategorisierung. Chances: *Conformity*, S. 31

67 Mathewson: *Positive Hero*, S. 15.

68 Oblomov lässt Lavreckij wegen fehlender sozialpolitischer Relevanz aus seinem Konzept explizit herausfallen: *Ėnciklopedija*, S. 532. Am Beispiel Rudins hingegen erläutert der marxistische Literaturwissenschaftler die erst posthum sich eröffnende gesellschaftliche Bedeutung des somit ausschließlich für seine eigene Zeit „überflüssigen Menschen“. *Ėnciklopedija*, S. 527. Ivanov-Razumnik spricht den „überflüssigen Menschen“ ganz generell eine große Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung zu. Ivanov-Razumnik: *Lišnie ljudi*, S. 243.

69 Seeley unterscheidet die Skeptiker und Dandies der 1820er, die revoltierenden Dämonen der 1830er und die Prediger der 1840er. Seeley, Frank: *From the Heyday of the Superfluous Man to Chekhov*. Nottingham 1994, S. 6ff.

und Niedergang des „überflüssigen Menschen“ chronologisch skizziert.⁷⁰ Die Formulierung einer Präferenz oder gar eine eigene Systematisierung ist hier nicht weiter relevant; es ist nur überaus interessant zu sehen, wie wenig homogen die Kategorie „überflüssiger Mensch“ ist. Eine zu dezidierte Begriffsbestimmung ist vor diesem Hintergrund immer problematisch,⁷¹ und so muss auch bei der Definition im Anschluss an die exemplarischen Untersuchungen darauf geachtet werden, den Rahmen weder zu eng noch zu weit abzustecken.

Ebenso wie Oleša in *Zavist'* zitieren auch Gončarov und Čechov in ihren hier analysierten Werken Hamlet und Don Quijote – zweifelsohne die Prototypen des „überflüssigen Menschen“.

2.3.1 *Oblomov*

Der Held aus Ivan A. Gončarovs Roman *Oblomov* aus dem Jahre 1859 wird bezeichnet als „the very essence of ‚superfluity‘“⁷², als „die Verkörperung des Charakterzugs der Trägheit“;⁷³ Seeley inkludiert Oblomov unter „the defeated“, die vierte Generation „überflüssiger Menschen“ nach seiner Kategorisierung.⁷⁴ Allgemein wird der über weite Strecken des Romans auf dem Divan liegende Oblomov als Inbegriff des „überflüssigen Menschen“ gesehen.

Ungefähr zur Mitte des Romans expliziert Oblomov, sein Dasein sei unnütz.⁷⁵ An einer anderen Stelle variiert Oblomov – unter direkter Bezugnahme auf Shakespeares grüblerischen Prinzen – die Hamletfrage: „Was sollte er jetzt tun? Vorwärtsgehen oder weiterhin so verbleiben? Diese oblomovsche Frage war für ihn abgründiger als die Hamletfrage.“⁷⁶ Mit Hamlet wird Oblomov häufiger verglichen, J. D. Hainsworth

70 Harkins, William (Hg.): Dictionary of Russian Literature. London 1957, S. 374f.

71 Hierzu auch Gheith, Jehanne: The Superfluous Man and the Necessary Woman. A Re-Vision. In: The Russian Review 55 (1996), S. 230. Chances: „The superfluous man [...] is not a monolithic term.“ Chances: Conformity, S. 173.

72 Terras: Handbook, S. 454.

73 Rattner: Oblomow oder die Ontologie der Bequemlichkeit. In: Thiergen, Peter (Hg.): I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln, Wien 1989, S. 107.

74 Seeley: Heyday, S. 19, 33.

75 Gončarov: Sobranie Sočinenij. Tom četvertyj. Oblomov. Moskva 1979, S. 237. (Kapitel II, 8)

76 Ebenda, S. 189. (Kapitel II, 5)

behauptet aber sogar, „Oblomov is an example of the superfluous man in whom the influence of both these ‚antitypes‘ [Don Quixote and Hamlet] is clearly apparent.“⁷⁷

Bemerkenswert ist die den Roman kennzeichnende und besonders von Dobroljubov scharf kritisierte Kargheit der eigentlichen Handlung. Als Symbol des statischen Prinzips fungiert Oblomovs Kindheitsidyll Oblomovka, das jeglichen Einfluss aus der Außenwelt konsequent abblockt. In Oblomovka wird viel Aufwand betrieben, damit alles beim Alten bleibt, sich nichts verändert – niemand tut je etwas von der Norm abweichendes, nichts soll die alte Ordnung stören.⁷⁸ Der erwachsene Oblomov versucht, diese Statik als sein Ideal zu bewahren. Zur Konfrontierung mit der ungewohnt drängenden Realität und zur Negierung eines tatsächlichen Sinns im Leben⁷⁹ kommt es erst in Petersburg – durch den Bruch mit der Oblomovka-Ordnung und durch die Erkenntnis der Oberflächlichkeit und Eitelkeit alles menschlichen Strebens. Oblomov strebt nach seinem verlorenen Paradies Oblomovka, in dem das ganze Leben durch strenge Gliederung in Zyklen eingeteilt gewesen ist. Neben ständigen Rekursen auf Leitmotive, findet sich auch auf der inhaltlichen Ebene des Romans – gekoppelt mit der Symbolik der Jahreszeiten – eine zyklische Struktur: Der zu Beginn des Romans ausführlich beschriebene lethargische Zustand Oblomovs wird am 1. Mai von Oblomovs Gegenpol Štol'c gestört, den Sommer über scheint Oblomov auf dem Lande durch die Liaison mit Ol'ga aufzuleben, letztlich entscheidet er sich aber gegen die Liebe, die Aktivität erfordern würde, und bezieht im Herbst auf der Vyborger Seite bei der im Haushalt unermüdlich tätigen Agaf'ja gewissermaßen seinen aphatischen Ausgangszustand.⁸⁰ Die Grenze – zwischen der Petersburger Seite, die für Gesellschaft

77 Hainsworth: Don Quixote, Hamlet and „Negative Capability“. Aspects of Goncharov's Oblomov. In: AUMLA 53 (1980), S. 42. Nicht selten wird Oblomov auch als Gegenentwurf zu Fausts ewigem Streben interpretiert. Vgl. z. B. Huwyler-Van der Haegen, Annette: Ist Oblomov ein „Heiliger“. In: Thiergen, S. 57; Setschkareff: Andrej Štol'c in Gončarovs Oblomov. In: Thiergen, S. 160. Zu dem Faust-Thema siehe auch: Zimmermann, Gisela: The Revolutionary and the Superfluous Man. Soviet Russian Images of Faust. Ann Arbor 1994.

78 Auch Rattner bemerkt, Oblomovka wage keine Novitäten, sondern stelle einen ewigen Kreislauf dar. Rattner: Oblomow. In Thiergen, S. 117. Zu Wiederholungen und zyklischen Strukturen im Roman vgl. besonders Stolzenburg, Berenike: Die Frage nach dem Sinn und der Rhythmisierung des Lebens. Betrachtungen zu Inhalt und Form des Romans Oblomov von I. A. Gončarov. (Unveröffentlichte Hausarbeit). Hamburg 2003.

79 „Schau doch nur, wo der Mittelpunkt ist, um den sich alles dreht: es gibt ihn nicht, es gibt nichts Tiefes...“ Gončarov: Sobranie, S. 176. (Kapitel II, 4)

80 Amy Singleton Adams bezeichnet Oblomov als russischen Homer. Sie schließt ihre Untersuchung zur Odyssee als parodistischen Subtext für Gončarovs Oblomov mit der Konklusion: „Despite [...] obvious discrepancies, the traditional ontology of repetition allows Oblomov to transcend the iro-

und Aktivität steht, und der Vyborger Seite, die Oblomovs vollständigen Rückzug aus der Gesellschaft bedeutet –, den Fluss, der diese beiden Bereiche voneinander trennt, überschreitet Oblomov vom ersten Wintereinbruch an nicht mehr.

Im Übrigen beinhaltet der Name Oblomov auch auf phonologischer Ebene – durch die dreifache Wiederholung des Buchstaben o – graphisch eine Kreisform.⁸¹ Oblomov leitet sich von oblomok (Bruchstück) ab und lässt sich so als Signal für die Dominanz von Fragmentarität und das Fehlen von Totalität, Oblomov somit als Bruchstück-Mensch deuten.⁸² Als ein Indiz für diese These kann Oblomovs Ruf nach Ganzheit in dem für die Sinnfrage und Oblomovs Motivation zentralen Kapitel II, 4 angeführt werden.⁸³

Ein interessanter Aspekt des „überflüssigen Menschen“ Oblomov ist auch das Verhältnis von Realität und Phantasie in seiner Wahrnehmung. Oblomovs Tagträume und das Schlafen können zwar gesehen werden als Versuch „weltlos zu existieren“⁸⁴ und das Leben in Oblomovka entsprechend als Flucht vor dem Leben,⁸⁵ dennoch ist Oblomov die Divergenz zwischen Realität und Phantasie bewusst;⁸⁶ er erkennt, dass die Realität nicht so aussehen kann wie seine Träume – und aus diesem Grund kann er sich nicht zu einer Heirat mit Ol'ga entschließen. Lieber schließt er sich zur Abwehr aller Anforderungen in sein „Cocoon“ ein.⁸⁷

nic disjuncture between myth and reality.“ Singleton Adams: *The Russian Homer. Goncharov's Oblomov and the Mock Epic*. In: Tucker (Hg.): *Against the Grain*, S. 34.

- 81 Wohingegen sich bei den beiden Figuren, die den Fortschritt verkörpern sollen, eine entsprechende Vokalhäufung nicht findet. Hierzu auch Stolzenburg: *Frage nach dem Sinn*, S. 25.
- 82 Vgl. Thiergen, der hier mit Schiller argumentiert: Thiergen: *Oblomov als Bruchstück-Mensch. Präliminarien zum Problem „Gončarov und Schiller“*. In: Thiergen, S. 163-192.
- 83 „Где же тут человек? Где его целость?“ Gončarov: *Sobranie*, S. 176.
- 84 Das heißt nach Rattner, „das Ich von der Welt zu emanzipieren und ihm Lebensentwürfe ohne Einspruch der Realität zu gestatten.“ Rattner: *Oblomow*. In: Thiergen: *Gončarov*, S. 115.
- 85 Vgl. Huwylers-Van der Haegen: *Ist Oblomov ein „Heiliger“?* In: Thiergen, S. 67.
- 86 Horst-Jürgen Gerigk konstatiert, Oblomov lehne die Welt als Wille ab und bejahe die Welt als Vorstellung, „sein Ideal, das sich ihm in seinen Vorstellungen immer wieder realisiert, hält ihn in der Welt fest, lässt ihn aber in ihr nicht zurechtkommen.“ Gerigk: *Bartleby und der Hungerkünstler. Drei Beispiele für die Überwindung des agonalen Menschen*. In: Thiergen, S. 23.
- 87 Seeley: *Heyday*, S. 34. Seeley beschreibt hier, Oblomovs „incapsulation“ in das Dasein ohne Anforderung und Verantwortung bei Agafja sei Ausdruck seiner Weltverweigerung. Interessanterweise ist in der Medizin ein Krankheitsbild geläufig, das als Oblomow-Syndrom bezeichnet wird und als dessen primäres Symptom „the refusal to get out of bed“ gilt. Diese Zuschreibung macht sich an der im Roman erwähnten Lähmung von Verstand und Wille bei Oblomov fest. Vgl. auch Gerigk: *Oblomow*. In: Thiergen, S. 19f.

2.3.2 *Ivanov*

Die häufigste Wortgruppe in Anton P. Čechovs erstem Schauspiel *Ivanov* (Uraufführung 1887) ist wohl Langeweile⁸⁸ (*skuka*, *skučnyj*, *skučat'*; wobei im Salon der Lebedevs auch bezeichnend oft gegähnt wird: *zevat'*). Die Sinnlosigkeit und Leere des Lebens⁸⁹ als Grund für Langeweile und Trübsinn begreift aber nur die Titelgestalt Ivanov. Ivanov wird charakterisiert mit: *melancholija*, *splin*, *toska*, *chandra*;⁹⁰ kennzeichnend sind auch Ermüdung, Indifferenz, Selbstverachtung,⁹¹ Lebenskel (4, VIII), Erstarrung in seelischer Trägheit (1, III). Das letztgenannte Merkmal und besonders auch die Ratschläge, die Ivanov gegenüber L'vov im ersten Akt (1, V) formuliert – keine extraordinäre Frau heiraten, monoton leben, nicht gegen Windmühlen kämpfen; Ausrichten des Lebens nach der Schablone und Einschließen ins Muschelgehäuse („*Запритесь себе в свою раковину*“) – zeichnen gewissermaßen Oblomovs Ideal. Wie Gončarovs Held, so ist auch Ivanov zwar schwach und erschöpft, aber aufrichtig; er verabscheut die Verlogenheit der Gesellschaft, die Čechov hier in Lebedevs Salon karikiert. Und da Ivanov schließlich zu ehrenwert ist, um sich in diese heuchlerische

88 Es muss beachtet werden, dass der russische Ausdruck *skuka* mehr beinhaltet, als die gängige deutsche Übersetzung „Langeweile“ wiedergibt. Für vorliegenden Kontext ist es relevant, dass *skuka* auch Trübsinn bedeutet. Besonders in einer deutschen Čechov-Übersetzung irritiert die einseitige Wiedergabe von *skučnyj* – ein häufig von Ivanovs schwindsüchtiger Frau verwendeter Ausdruck – mit langweilig; hier wäre oft trübsinnig oder auch überdrüssig vielleicht geeigneter.

89 In der Sinnlosigkeit des Lebens und dem Erkennen der Oberflächlichkeit und Eitelkeit des menschlichen Strebens stimmt Ivanov mit Oblomov überein. Ivanov allerdings hat sich tatsächlich verausgabt, hat mit dem Leben und mit Windmühlen gekämpft, war voller Begeisterung und Tatendrang und ist nun erschöpft. Diese dynamische Phase Ivanovs wird im Schauspiel in gelegentlichen Rekurrenzen Ivanovs und seiner kranken Frau vergegenwärtigt. Im letzten Akt assoziiert Ivanov sich für seine vergangene aktive Zeit explizit mit Don Quijote und bestimmt sich für die im Drama dargestellte Gegenwart als Schlafrock-Träger, d. h. als Oblomov: „В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелою головою, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем я живу, чего хочу?“ (4, X)

90 Čechov: *Polnoe Sobranie Sočinenij i Pisem v tridcati tomach. Tom odnadcatyj*, S. 225. Akt 1, Szene III. Im Folgenden jeweils Angabe des Akts und der Szene. Die Zuschreibungen *melancholija*, *splin*, *toska*, *chandra* wirken wie ein Zitat aus Evgenij Onegin, denn im ersten Kapitel des Puškinschen Versromans wird die Titelgestalt mit exakt diesen Charakteristika versehen. Übrigens wird Ivanov – in Übereinstimmung mit Onegin – trotz *skuka* und *toska* (Langeweile und Schwermut) kein Dichter. (Ivanov: 4, VIII)

91 „Нехороший, жалкий и ничтожный я человек. [...] Как я себя презираю, Боже мой!“ (3, VI). Der Anfang dieses Monologs erscheint geradezu als eine Allusion auf Dostoevskijs Kellerlochmenschen.

Gesellschaft zu integrieren, realisiert er als „die letzte Möglichkeit, seinen moralischen Niedergang selbst aufzuhalten“⁹² den Selbstmord.

Die Ivanov kennzeichnenden Eigenschaften schreibt dieser sich in seinen selbstreflexiven Gesprächen mit L'vov, Lebedev und besonders Saša zumeist selbst zu, und auch die Anspielung auf Don Quijote, dem er in seiner rastlos tätigen Zeit geglichen habe,⁹³ kommt – durch die Distanz zum erzählten Ich in der Hervorhebung des Kampfes gegen Windmühlen ironisiert – von Ivanov selbst. Egoismus, und hierin die Kontextualisierung mit Hamlet, wird Ivanov von Außen vorgeworfen, besonders durch L'vov, dem Arzt seiner sterbenskranken Frau (1, V). Aber Ivanov vergleicht sich auch selbst explizit mit Hamlet, und er schämt sich, diesem ewig grüblerischen, entscheidungs- und handlungsunfähigen literarischen Prototypen zu ähneln, ein Hamlet, Manfred oder sonstwie „überflüssiger Mensch“ zu sein (2, VI).⁹⁴

Eine zentrale Stelle in Čechovs Drama stellt, vor dem Hintergrund der Grenzüberschreitung als Grundbedingung für ein Ereignis nach Lotman,⁹⁵ Sašas Aufforderung an Ivanov dar, mit ihr nach Amerika zu fliehen, um dort ein neues, besseres Leben zu beginnen (2, VI). Ivanovs Replik ist charakteristisch: „Мне до этого порога лень дойти, а вы в Америку.“⁹⁶ Tatsächlich verändert sich im Verlauf des Dramas niemand,⁹⁷ alle Figuren sind statisch, wobei Ivanov noch am ehesten eine Entwicklung zugestanden werden kann, die sich abschließend aber als zirkelhafte Bewegung herausstellt; daher muss Ivanov sich letztlich auch erschießen, um diesem Kreislauf zu entkommen. Jenny Stelleman beschreibt den Moment, in dem Ivanov vor dem Spiegel erkennt,⁹⁸ dass die Hochzeit mit Saša keine Veränderung bewirken könne, sondern, schlimmer noch, in Konsequenz alles Unglück⁹⁹ sich wiederholen müsse, als „awake-

92 Hielscher, Karla: Tschechow. Eine Einführung. München, Zürich 1987, S. 70.

93 Stelleman titulierte Ivanov in diesem Sinne als „ex-hero“. Stelleman, Jenny: Aspects of Dramatic Communication. Action, Non-Action, Interaction (A. P. Čechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, Atlanta 1992, S. 54.

94 Dass er den Vergleich mit Hamlet als Schande empfindet, wird nachvollziehbar vor dem Hintergrund der literarischen Massenproduktion melancholischer Hamletfiguren, die bei nur mittlerer oder schlechter Qualität der Werke nicht selten unbeabsichtigt ins Burleske abglitten. Vgl. Shakh-Azizova, T.: A Russian Hamlet. „Ivanov“ and His Age. In: Soviet Literature 1 (1980), S. 158, 159.

95 Hierzu Kapitel 6 vorliegender Arbeit.

96 „Ich bin schon zu träge, über diese Schwelle zu treten, und Sie wollen nach Amerika.“

97 Vgl. hierzu Stelleman: Aspects, S. 39.

98 Diese Szene wird nicht direkt dargestellt, sondern nur in der Vermittlung durch Ivanov dem Publikum mitgeteilt.

99 Entsprechend seiner ersten Ehe mit Sarra, die für ihn alles aufgab, von der er sich aber nach einigen Jahren entliebte und sie dadurch zugrunde richtete.

ning“¹⁰⁰ (russisch: probuždenie). Tatsächlich aber realisiert Ivanov die Gefahr der Iteration, die Zirkelhaftigkeit seines Lebens schon viel früher, bzw. hat eigentlich nie wirklich geglaubt, ein Leben mit der ihm in „tätiger Liebe“ hingebenden Saša könne etwas an seiner Ausweglosigkeit ändern (vgl. 3, VI).¹⁰¹ Und selbst, wenn vor dem Spiegel ein probuždenie (Erwachen), bzw. ein prozrenie (plötzliches Begreifen),¹⁰² gegeben wäre, so wird es doch durch Ivanovs Suizid revidiert und ist somit weder konsekutiv, d. h. es hat keine „Folgen für das Denken und Handeln des betroffenen Subjekts“,¹⁰³ noch resultativ, d. h. die angebliche Veränderung in Ivanov gelangt nicht zu einem Abschluss. Aber selbst wenn Ivanov sich nicht erschossen hätte, so hätte die Heirat mit Saša doch nur eine Wiederholung (Iteration) seiner ersten Ehe mit der durch ihn unglücklich gestorbenen Sarra/Anna bedeutet.¹⁰⁴ Die dritte Option, Ivanov erschießt sich nicht und heiratet Saša nicht, sondern lebt als Witwer und in seiner seelischen Trägheit weiter, wäre eine Erhaltung des Status quo und somit ebenfalls nicht ereignishaft.¹⁰⁵

Čechovs Werk entsteht in einer epochalen Umbruchphase,¹⁰⁶ seine Charaktere singen den „swansong of the old order“¹⁰⁷ – diese Zeit gewaltiger historischer Umbrüche trägt Zeichen von Desillusion und Orientierungslosigkeit. Als Krankheit seiner Epoche bezeichnet Čechov das Empfinden von Sinn- und Ziellosigkeit: „Wir haben weder Nah- noch Fernziele, unser Herz ist wie leergefegt. Wir haben keine Politik,

100 Stelleman: Aspects, S. 44.

101 Hier nimmt er die Möglichkeit eines „probuždenie“ durch Saša kurz an, um sie gleich darauf wieder zu verwerfen. Zudem bemerkt Saša zu Ivanovs „Erkenntnis“ vor dem Spiegel, sie habe das schon tausendmal gehört. (4, VIII)

102 Zum prozrenie als mit der Ereignishaftigkeit korreliertem Faktor siehe das Kapitel zum „relativierten prozrenie“ in Čechovs Erzählungen bei Schmid, Wolf: Ornamentales Erzählen, S. 104ff.

103 Schmid: Elemente, S. 24.

104 Und selbst wenn Ivanov mit Saša nach Amerika fliehen würde, so würde sich auch dort der Wiederholungszwang erfüllen; Ivanov würde Saša nach einiger Zeit nicht mehr lieben, Saša würde unglücklich, bekäme die Schwindsucht, stürbe usw.

105 Schmid's Konzept der „Ereignishaftigkeit“, das er gerade am Beispiel Čechovs entwickelt, wird zu Beginn von Kapitel 6. ausführlich erörtert. Kurz erwähnt seien hier die fünf Merkmale, die ein Ereignis bedingen: Relevanz der Veränderung, Imprädiktabilität (Verletzung einer Norm), Konsekutivität, Irreversibilität (Rückfälle müssen ausgeschlossen werden können), Non-Iterativität (Veränderungen dürfen sich nicht wiederholen).

106 Besonders gut beschreibt Hielscher den Charakter der Übergangsepoche, in der Čechov (1860-1904) lebte. Hielscher: Tschechow, S. 9-16. Shakh-Azizova bezeichnet die Zeit als „turning point of the epoch“. Shakh-Azizova: Russian Hamlet, S. 160.

107 Seeley: Heyday, S. 5.

[...] wir haben keinen Gott.“¹⁰⁸ Gerade auch in der Literatur sind die 1880er und -90er eine Umbruchzeit,¹⁰⁹ eine „romanlose Zeit“.¹¹⁰ Dem Übergang vom realistischen Roman zur von Čechov meisterlich beherrschten narrativen Kurzform entspricht die Zersplitterung der Welt in disparate Mikrowelten, die Negation des totalisierenden Weltbildes.¹¹¹

2.4 Der Kellerlochmensch

Fedor M. Dostoevskijs 1864 erschienene *Zapiski iz podpol'ja* (*Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*) bestehen aus zwei Teilen: Der erste Teil *Podpol'e* (*Kellerloch*) bewegt sich ausschließlich auf der Ebene der Erzählgegenwart und legt einem imaginierten Adressaten auf polemische Weise die Welt- und Selbstanalyse des Erzählers dar. Der zweite Teil *Po povodu mokrogo snega* (*Anlässlich des nassen Schnees*) berichtet zwar Handlung, die Erzählgegenwart bleibt aber auch hier stets aktual.

Das allererste Wort, der allererste Buchstabe ist Я (Ich), das erste Kapitel endet mit o cebe (über mich) – und in den ganzen *Zapiski* steht dieses Я im Zentrum der Reflexionen und zeugt von der Egomanie, der krankhaften Selbstbezogenheit des namenlosen Erzählers, der von Gor'kij als „Egozentrist“ und „Typ des sozial Degenerierten“¹¹² und von Robert Jackson als „social zero“¹¹³ charakterisiert wird. Der Erzähler, der sein Dasein in einem „Winkel“ fristet, sagt aus, dass er es nicht schaffe, irgendetwas zu werden, zu irgendeiner positiven Bestimmung zu gelangen. Seiner zahlreichen widersprüchlichen Regungen und Bemerkungen ist er sich wohl bewusst, als seine Krankheit bezeichnet er ein Übermaß an Bewusstsein, das ihn einerseits zum Empfinden der eigenen Niedrigkeit, zu Selbsterniedrigung und Selbstverachtung führt, woran er allerdings durchaus Gefallen und Genuss findet, ihm andererseits aber

108 Nach Hielscher: Tschechow, S. 9, S. 16ff.

109 1881 stirbt Dostoevskij, 1883 Turgenev, Tolstoj wendet sich einem religiösen Obskurantismus zu.

110 Hielscher: Tschechow, S. 17.

111 Schmid: Geschichte der russischen Erzählprosa Teil IV. Die Moderne (1881-1910). Vorlesungsvorlagen, S. 5. Zur Welt im Bruchstück bei Čechov vgl. Wächter, Thomas: Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt a. M. 1990, S. 15-18.

112 Gor'kij: Über sowjetische Literatur. In: Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 65.

113 Jackson, Robert Louis: Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. The Hague 1958, S. 14.

auch seine geistige Überlegenheit suggeriert.¹¹⁴ Aus einem derart gesteigerten Bewusstsein resultiere Trägheit, Inertia, konstatiert der Kellerlochmensch. Zentrales Element seiner ideologischen Argumentation ist die „Auflehnung gegen den vorgezeichneten Weg“, er räumt ein, jemand, der sich vorsätzlich gegen seine Vorteile auflehne, gelte als Obskurant oder als Verrückter, und dennoch ist die Meinung des Kellerlochmenschen: Der Mensch will selbstständig handeln, will handeln wie er will und nicht wie die Vernunft es ihm vorschreibt, denn „zwei mal zwei gleich vier“ ist nicht mehr Leben, sondern der Anfang des Todes. Dieses leitmotivische „zwei mal zwei gleich vier“ steht für den Erzähler synonym zu der rationalen, einen freien Willen verneinenden Weltordnung, als deren Symbol der Kristallpalast¹¹⁵ fungiert, dem man in einer rein zweckbestimmten und zudem völlig gläsern-transparenten Welt nicht einmal mehr heimlich die Zunge herausstrecken könne. Das letzte Kapitel des ersten Teils beginnt der Erzähler dann in gewohnter, sich ständig selbst widersprechender bzw. korrigierender Diktion:

„Lieber gar nichts tun! Lieber bewußte Passivität! Also: es lebe das Kellerloch! Ich habe zwar gesagt, dass ich den normalen Menschen galligst beneide; aber unter den Bedingungen, unter denen ich ihn sehe, möchte ich mit ihm nicht tauschen [...] Ach! Sogar jetzt lüge ich! Ich lüge, weil ich selbst weiß wie zwei mal zwei, dass das Beste keineswegs das Kellerloch ist, sondern etwas anderes, etwas ganz anderes, wonach ich mich sehne, das ich aber auf keine Weise finden kann! Zum Teufel mit dem Kellerloch!“¹¹⁶

Im zweiten Teil der *Aufzeichnungen* oszilliert der Erzählbericht zwischen erlebendem und erzählendem Ich.¹¹⁷ Er setzt ein mit dem Bekenntnis: „Schon damals trug ich das

114 Im zweiten Teil der *Zapiski* spricht der Erzähler von einer ihn kennzeichnenden „Sauce“ aus Widerspruch, Leiden und qualvoller innerer Analyse: 2, II/ S. 64; 133. (Die zuerst angeführte Seitenzahl bezieht sich im Folgenden stets auf die deutsche Übersetzung von Swetlana Geier, die hier verwendet wird: Fjodor Dostojewskij: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Nachwort von Hans Walter Poll. Stuttgart 2003. Dahinter steht die Seitenzahl aus Dostoevskij, Fedor Michajlovič: *Polnoe Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom pjatyj*. Leningrad 1973.)

115 Den für die Weltausstellung in London errichteten Kristallpalast hatte Dostoevskij 1851 auf seiner ersten Europareise gesehen. In Černyševskijs utopischen Roman *Was tun?* erscheint der Kristallpalast im Traum der Vera Pavlovna als Hort der rationalistisch durchorganisierten kollektiven Gesellschaft, in der die Menschen nach dem Dogma des „vernünftigen Egoismus“ leben.

116 (1, XI/41f.; 121)

117 Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Amsterdam 1986, S. 258.

Kellerloch in meiner Seele.“¹¹⁸ Der Erzähler berichtet aus einer zeitlichen Distanz von sechzehn Jahren, er schildert erlittene Demütigungen seines Gesichtes wegen, das niemandem ähnelte und das, wie er glaubte, von den anderen stets mit Ekel betrachtet worden sei; er berichtet, dass er jeglichen Umgang, ja sogar Blickkontakt vermieden und sich immer mehr in seinen Winkel zurückgezogen habe, berichtet von seinen einsamen Beschäftigungen: Lesen¹¹⁹ und Träumerei im Wechsel mit nächtlicher Herumtreiberei¹²⁰ in den Straßen Petersburgs, auf denen er bei seiner unbestimmten Suche nach sozialen Kontakten¹²¹ einen Mann beneidet, der in einem Restaurant mit Billardqueues verprügelt und schließlich aus dem Fenster befördert wird. Seine Einker in eben dieses Restaurant und das völlige Ignoriertwerden von einem Offizier, dem er – zunächst einmal ahnungslos – den Weg versperrt,¹²² leitet die erste Episode aus dem Leben, den Erniedrigungen des Kellerlochmenschen ein, die schließlich in dem „Duell“ mit dem Offizier auf dem Nevskij Prospekt kulminiert. Hier äußert der Kellerlochmensch auch seine Extremität, die beiden Pole seiner Identität, bzw.: seiner Vorstellung: „Held oder Dreck, eine Mitte gab es nicht.“¹²³ Die anschließend geschilderte Episode des Zusammentreffens mit alten Schulkameraden, wieder folgend auf eine Phase des sich Flüchtens in Träumereien, die das „Schöne und Erhabene“¹²⁴ zum Gegenstand haben, beinhaltet mehrfach Situationen, in denen der Kellerlochmensch ungeachtet seiner Gewißheit über die demütigenden Konsequenzen, diese Zustände trotzdem herbeiführt.¹²⁵ Der Erzähler aus dem Kellerloch begreift sich durch die Augen der Schulkameraden als unfähig, minderwertig, unbedeutend; er will sich behaupten und den Beweis für seine mentale Überlegenheit erbringen. „Jetzt geht es

118 „Я уж и тогда носил в душе моей подполье.“ (2, I/54; 128)

119 „Lesen war die einzige Zuflucht.“ – „Кроме чтения, идти было некуда.“ (2, II/53; 127)

120 „Außerdem stieg die Langweile [toska] auf; hysterisches Verlangen nach Widersprüchen, nach Kontrasten überkam mich, und so stürzte ich mich in Ausschweifungen.“ – „Накипала [...] тоска; являлась истерическая жажда противоречий, контрастов, и вот я и пускался развратничать.“ (2, II/53; 127)

121 Auch Jackson bemerkt: „The Underground Man’s entire life is one continuous attempt to make contact with the world and with himself.“ Jackson: Underground Man, S. 14.

122 Der Offizier packt ihn ohne Erklärung an den Schultern und stellt ihn einfach woanders hin. Der Kellerlochmensch echauffiert sich im Stillen: „Man hat mich wie eine Fliege behandelt.“

123 „Либо герой, либо грязь, середины не было.“ (2, II/63; 133)

124 Den Ausdruck bezieht der Kellerlochmensch aus der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts (Kant, Schiller).

125 Wie wir später sehen werden, ist dies auch ein kennzeichnender Zug Kavalerovs.

nicht mehr ums Denken: jetzt beginnt die Wirklichkeit“,¹²⁶ formuliert der Kellerlochmensch in Gedanken, bevor er zu dem Treffen mit den Schulkameraden fährt, und er gewahrt gleichzeitig, wie kläglich alles enden müsse. Trotzdem fährt er zu dem Treffen, beleidigt die Anwesenden in einem infamen Toast, der einer Duellforderung gleichkommt, wird letztlich verspottet, verlässt die Lokalität aber nicht, sondern geht – vor den Augen der anderen Anwesenden, die ihn nicht beachten – drei Stunden lang auf und ab in dem Bewusstsein, dass man sich nicht gewissenloser und bereitwilliger selbst erniedrigen könne (2, IV/88; 147). Als die Schulkameraden das Restaurant verlassen, um in einem Bordell einzukehren, borgt sich der Kellerlochmensch in geradezu ekstatischer Selbsterniedrigung nochmals Geld von einem der Freunde, um ihnen auch dorthin zu folgen. „So sieht er aus, dieser Zusammenstoß mit der Wirklichkeit!“ erachtet der Kellerlochmensch (2, V/91; 148), plant, sich konkret – mit einer Ohrfeige – zu rächen und somit sein Primat unter Beweis zu stellen, überschaut aber im selben Augenblick „die widerliche Unsinnigkeit“ seiner Absichten und auch die Kehrseite der Medaille (2, V/93; 150). Die Schulkameraden sind allerdings schon nicht mehr anzutreffen, und so wird – zunächst einmal verdeckt – die Prostituierte Liza zum Objekt seiner perfiden Rachegefühle, Überlegenheitssüchte, seines Machtstrebens und Unterdrückungsdranges. Der Kellerlochmensch hält ihr in einer emotionalen Rede den Dreck (grjaz’) vor Augen, in dem sie lebe und umkommen werde, wenn sie sich nicht lossage. Als Liza einige Tage später zu ihm kommt,¹²⁷ gesteht er ihr, er habe sie nicht wirklich erretten wollen, sondern erniedrigen, weil auch er gerade zuvor besonders erniedrigt worden sei. Er habe nämlich „nur in Worten spielen wollen, nur im Kopf träumen, in Wirklichkeit aber...“ (2, IX/135; 173). Der Kellerlochmensch ersehnt, dass Liza wieder geht: „Ich wünschte ‚Ruhe‘, ich wünschte das Alleinsein im Kellerloch. Das ungewohnte ‚lebendige Leben‘ erdrückte mich dermaßen, dass mir sogar das Atmen schwerfiel.“ (2, X/140; 176). Liza verlässt das Kellerloch, und der sich hier explizit als „Antiheld“ bezeichnende Kellerlochmensch fährt

126 Das Zitat in seiner Fortsetzung lautet: „[J]etzt geht es nicht mehr ums Denken: jetzt beginnt die Wirklichkeit“, dachte ich und verlor immer mehr den Mut. Ich wusste im selben Augenblick ganz genau, dass ich alle diese Tatsachen ungeheuer übertrieb; aber was sollte ich machen, ich konnte mich nicht mehr beherrschen und hatte Fieber.“ Und einige Zeilen weiter heißt es: „[I]m stärksten Paroxysmus meiner fieberhaften Feigheit träumte ich davon, sie alle zu besiegen, zu unterwerfen, mitzureißen, sie zu zwingen, mich zu lieben.“ (2, III/S. 77; 141)

127 Es sei am Rande erwähnt, dass Liza, als sie den Kellerlochmenschen aufsucht, analog zu Sašas Prinzip der tätigen Liebe Ivanov gegenüber, an einer „Seelenrettung“ des ihr Mitleid erregenden Menschen interessiert zu sein scheint.

fort, in seinem Monolog, bzw. „quasidialogischen Erzählmonolog“,¹²⁸ seinen Ekel vor dem wirklichen „lebendigen Leben“ und die „moralische Zersetzung“ in seinem Winkel als Resultat seines Mangels an Außenwelt zu schildern (2, X/143; 178).

Wie durch den inhaltlichen Abriss der *Zapiski* deutlich wurde, ist für den Kellerlochmenschen die Vermeidung eigener Erfahrung charakteristisch.¹²⁹ Sein Oszillieren zwischen Ablehnung des utilitaristischen Lebensbegriffes auf ideologischer Ebene sowie der Gesellschaft, bzw. aller Menschen außerhalb aber auch innerhalb seines Kellerloches, mitunter einschließlich seiner selbst, auf sozialer Ebene auf der einen Seite und seinem Streben nach Anerkennung, das sich objektiv, d. h. nicht in der Reflexion des egomanen Erzähler-Bewusstseins, betrachtet, kaum in wahrnehmbaren Handlungen äußert, auf der anderen Seite kennzeichnen den Erzähler als „podpol’nyj paradoksalist“.¹³⁰

Jackson konstatiert: „The Underground Man is a symbol both of this human alienation and of desperate rebellion against it.“¹³¹ Der Kellerlochmensch ist isoliert, bzw. isoliert sich selber,¹³² er ist ein existentiell Entwurzelter¹³³ in einer Epoche, in der die „Allmacht der vermeintlich menschliches und soziales Handeln lückenlos bestimmenden Naturwissenschaften und ihrer ‚Formeln‘ [...] ein sittliches Vakuum zur Folge“ habe.¹³⁴ Der Kellerlochmensch polemisiert gegen die in Černyševskijs Rationalismus aktualisierten und modifizierten Ideen der Aufklärung und kämpft den mitun-

128 Schmid: Textaufbau, S. 255.

129 Jackson beschreibt die Handlungsunfähigkeit des Kellerlochmenschen. Jackson: *Underground Man*, S. 14.

130 So wird der Kellerlochmensch in den Anmerkungen zu Dostoevskijs *Zapiski* in dem *Polnoe Sobranie Sočinenij* (PSS) genannt. Tom pjatyj, S. 379. Auch Poll bezeichnet ihn in seinem Nachwort zu der deutschen Übersetzung als „mit sich selbst entzweiten ‚paradoxen Menschen‘.“ Dostojewskij: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Stuttgart 2003, S. 158.

131 Jackson: *Underground Man*, S. 30.

132 So formuliert es Poll, der darüber hinaus behauptet, podpol’e liege ausschließlich in der Innenwelt des Kellerloch-Erzählers. Poll: Nachwort. In: Dostojewskij: *Aufzeichnungen*, S. 151f.

133 Scheffler, Leonore: Jurij Olešas Roman *Zavist’* – ein Kommentar zur Zeit. Skizze zum Mißverständnis der Kritik. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 36 (1972), S. 269. Schefflers Abstrahierung der *Zapiski* in der Formel „ein schizophrener Individualist fordert die Anerkennung des persönlichen Eigenwillens als ein wesentliches Humanum. Er vertritt sie als der Nonkonformist gegenüber einer technisch perfektionierten Gesellschaft, die ihn dafür als psychisch Gestörten behandelt“ (S. 270) lässt sich in zweierlei Hinsicht kritisieren: Zum einen ist die medizinische Etikettierung des Kellerlochmenschen als „schizophren“ problematisch, zum anderen findet sich kein konkreter Hinweis darauf, dass die Gesellschaft – außerhalb seines Bewusstseins – ihn tatsächlich wie einen psychisch Gestörten behandelt.

134 Poll: Nachwort. In: Dostojewskij: *Aufzeichnungen*, S. 154.

ter absurd erscheinenden ideologischen Kampf Individualismus und Willensfreiheit versus Vernunft und Determiniertheit. Auf literaturgeschichtlicher Ebene, das sei gleichfalls erwähnt, markiert Dostoevskijs Prosa in Russland die Wende zu einem neuen ästhetischen Kanon.¹³⁵

Wenn der von Dostoevskijs *Aufzeichnungen* begeisterte Nietzsche deren Darstellung von Selbstzergliederung, -überwindung, von authentischer Selbstanalyse unter hohem Leidensdruck als „Geniestreich der Psychologie“ bezeichnet¹³⁶ und bemerkt: „[D]enken wir uns Naturen, denen, aus irgendeinem Grunde, die öffentliche Zustimmung fehlt, die wissen, dass sie nicht als wohltätig, als nützlich empfunden werden [...], sondern als ausgestoßen, unwürdig, verunreinigend. Alle solche Naturen haben die Farbe des Unterirdischen auf Gedanken und Handlungen“¹³⁷ – so lässt sich die hier enthaltene Bestimmung teilweise ebenfalls auf den klassischen „überflüssigen Menschen“ beziehen. Und auch Jackson sieht einen roten Faden, der die „überflüssigen Menschen“ der Romantik und ihre Nachfahren direkt ins Kellerloch führe.¹³⁸ Der Anmerkungsapparat zu den *Zapiski* in der Dostoevskij-Gesamtausgabe nennt den Kellerloch-Erzähler zwar nicht explizit einen „überflüssigen Menschen“, beinhaltet aber die Bemerkung, er sei „genetisch“ mit ihm verbunden.¹³⁹ Als gemeinsame Merkmale des Kellerlochmenschen mit dem klassischen „überflüssigen Menschen“ lassen sich die Verachtung des Strebens nach flüchtigem und oberflächlichem Erfolg (2, III/75; 139), beim Kellerlochmenschen allerdings um den zentralen Faktor Neid abweichend nuanciert, die leitmotivische skuka (Langeweile, Trübsinn) und die Trägheit als „direkte, legitime, unmittelbare Frucht des Bewußtseins“ in Gegenüberstellung zur Tätigkeit, die durch ein zweifelndes Bewusstsein zur Unmöglichkeit werde,¹⁴⁰ anführen. Der Erzähler der *Zapiski* spielt selbst ironisch auf den „überflüssigen Menschen“ an:¹⁴¹ „[V]ielleicht halte ich mich nur deswegen für einen klugen Menschen, weil ich in

135 Schmid: Textaufbau, S. 282.

136 Nietzsche: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe III, 5. Berlin, New York 1984, S. 28.

137 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemäßen (Abschnitt 45). In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe VI, 3. Berlin 1969, S. 141.

138 Wobei er Turgenevs Čulkaturin (aus Dnevnik lišnego človeka) und Hamlet (aus Gamlet Ščigrovskogo uezda) als „Übergangscharaktere“ bezeichnet. Jackson: Underground Man, S. 26.

139 Anmerkungen in PSS, S. 382; S. 376f. wird der „überflüssige Mensch“ besprochen. Tal'nikov hingegen subsummiert sowohl den Kellerlochmenschen als auch Kavaleroz pauschal unter „überflüssige Menschen“. Nach Scheffler: Olešas Roman Zavist', S. 293.

140 (1, V/18; 108)

141 Vgl. hierzu Peace, Richard: Dostoevsky's Notes from Underground. London 1993, S. 17f.

meinem ganzen Leben weder etwas habe beginnen noch beenden können.“¹⁴² Und gleich im Anschluss: „[W]enn ich doch nur aus Faulheit untätig wäre, [...] dann besäße ich wenigstens eine gewissermaßen positive Eigenschaft [...]. Dann bin ich rechtmäßiges Mitglied eines renommierten Vereins.“¹⁴³

Relevant ist auch das unbedingte Bedürfnis des Kellerlochmenschen, sich zurückzuziehen von allem (zaključit'sja: 2, III/74; 139); in diesem Zusammenhang beschreibt er seine Wohnung, sein Kellerloch bezeichnenderweise als „Futteral“ (2, VIII/126; 168).¹⁴⁴

In der zurückgezogenen Welt seines Futterals, doch nicht nur hier, dominiert die Fiktion vor der Wirklichkeit des Lebens. Der Kellerlochmensch verliert das „lebendige Leben“ (živaja žizn')¹⁴⁵ an die fiktiven Welten seiner Bücher;¹⁴⁶ wie er auch selber bemerkt: „Ich war dermaßen gewöhnt, wie nach einem Buch zu denken und zu träumen und mir die ganze Welt so vorzustellen, wie ich sie mir in meiner Phantasie vorher zurechtgelegt hatte.“¹⁴⁷ Wiederholt meint der Kellerlochmensch im zweiten Teil der *Zapiski*, es müsste alles viel „literarischer“ sein, so äußert er beispielsweise die Befürchtung, die mehr schon Überzeugung ist, das Treffen mit den Schulkameraden würde für ihn kläglich und gänzlich „*unliterarisch*“¹⁴⁸ ablaufen und enden.¹⁴⁹ An einer Stelle expliziert der Kellerlochmensch einen eigentümlichen Begriff: „Wirklichkeits-sinn“ (čut'e-to dejstvitel'nosti),¹⁵⁰ und zwar im Zusammenhang mit seiner romantisch-literarischen Vorstellungswelt und der Begegnung mit dem Offizier, mit dem er sich auf dem Nevskij Prospekt zu „duellieren“ beabsichtigt. Der Kellerlochmensch

142 (1, V/20; 109). Ein grundlegendes Charakteristikum besonders bei Turgenjovs Rudin und Gercens Bel'tov.

143 (1, VI/20; 109). Der Kellerlochmensch führt aus: „[Я] был бы лентяй и обжора.“ – „Ich wäre ein Faulenzer und Vielfraß.“

144 Peace bezeichnet das Kellerloch als „solipsistic cocoon, into which the real world is woven anew as a web of regurgitated fiction.“ Peace: Dostoevsky's Notes, S. vi. Den „Futljar“ als eine Art Schutzgehäuse verwendet besonders Čechov in seinem Zyklus Čelovek v Futljare.

145 Diese Wendung ist im letzten Kapitel (2, X) überaus stark markiert.

146 Vgl. auch Peace: Dostoevsky's Notes, S. 40.

147 (2, IX/137; 174). Im Kontext des tatsächlichen Erscheinens der Prostituierten Liza, der er erklärt, er habe nur rein theoretisch gewollt, dass sie käme, nicht aber praktisch. (S2, IX/135; 173f.)

148 „[М]изерно, не литературно, обыденно.“ Kursiv im Original: (2, III/77; 141)

149 Zu seiner Kompromittierung durch den Offizier im Billardrestaurant äußert er: „Was hätte ich alles für einen *wirklichen* [hier meine Hervorhebung], richtigen Streit gegeben hätte, [...] für einen mehr *literarischen!*“ (2, I/55; 128)

150 (2, I/56; 129)

berichtet mehrfach, wie er sich seinen Träumen hingibt,¹⁵¹ und mitunter erlebt er Situationen wie im Fieber.¹⁵² Wenn der Kellerloch-Erzähler von der „Wirklichkeit“ berichtet, so stets als ein ihm gewissermaßen wesensfremdes Element, als etwas von Außen über ihn hereinbrechendes: „Так вот оно, так вот оно наконец столкновение-то с действительностью.“¹⁵³ Roger W. Phillips bemerkt über den Kellerlochmenschen: „[I]n his peculiar dialectic which is always set against the ‚real‘ world around him, we find him trying to remake the world to suit himself.“¹⁵⁴ Diese Aussage, (die sich entsprechend übrigens auch für Kawalerovs Einstellung findet), ist allerdings zu problematisieren: Auch wenn die Diskrepanz zwischen Vorstellung und Realität durchaus gegeben ist, so weiß der Kellerloch-Erzähler zwischen Phantasie und Wirklichkeit doch stets zu unterscheiden. Sicherlich ist er nur in seiner Vorstellung ein superior handelnder Held,¹⁵⁵ dabei ist ihm aber auch immer bewusst, dass seine soziale Lage in der Realität anders geartet ist. Eine Diskrepanz zwischen Phantasie und Realität ist hier (und ähnlich in *Zavist*) zwar gegeben, doch sind die Ebenen durchaus voneinander getrennt.¹⁵⁶

Dass der Kellerlochmensch eigene, wirkliche Erfahrungen vermeidet, wurde bereits erwähnt. Vor dem Hintergrund des Axioms realistischer Poetik, dass der Mensch grundsätzlich handlungsfähig sei, ist das Verhalten des Kellerlochmenschen

151 Zentral allerdings im zweiten Kapitel des zweiten Teils. Hierzu Peace: *Dostoevsky's Notes*, S. 43f. Im Übrigen weist Peace auch besonders auf das Interesse des jungen Dostoevskijs an der Figur des Träumers hin. Im zweiten Teil der *Zapiski*, dem als zeitlichen Hintergrund schließlich die 1840er zugrunde liegen, sieht Peace „A young hero living in a private world of imagination and high flown idealism“. Für den „reiferen“ Erzähler, der das Geschehen von damals retrospektiv berichtet, konstatiert Peace: „in the perverted hypersensitivity of the underground man can still be glimpsed quintessential elements of the earlier ‚dreamer‘ figure, but a ‚dreamer‘ who has gone sour. Idealism has become cynism.“ Peace: *Dostoevsky's Notes*, S. vi.

152 So z. B. das „Duell“ auf dem Nevskij Prospekt: (1, I/61; 131)

153 (2, V/91; 148). Ein anderes Beispiel, das besonders markant Vorstellung/Denken und Wirklichkeit einander gegenüberstellt, ist der bereits zitierte Ausspruch des Erzählers vor dem Treffen mit den Schulkameraden: „Но теперь не до думанья; теперь наступает действительность, думал я и падал духом.“ (2, III/ 77; 141)

154 Phillips, Roger William: *Dostoevskij's Underground Narrator. A Study in the Psychology and Structure of Contradiction*. Urbana, Illinois 1970, S. 16.

155 Phillips: *Underground Narrator*, S. 17.

156 Anders als in Dostoevskijs Doppelgänger (*Dvojniki*, 1846), in dem Erzähler- und Personentext zwei gegensätzliche Versionen desselben Geschehens entfalten: die realistische (auf Erzählerseite) und die phantastische (seitens der Figur). Diese beiden in der Erzählung stark miteinander verwobenen Ebenen sind für den Leser kaum auseinanderzuhalten. Ein Phänomen, das Schmid mit dem Begriff „Textinterferenz“ beschreibt. Schmid: *Textaufbau*, S. 86.

besonders prekär; aber letztlich mit seiner eigenen Psychologie zu erklären: Der Kellerlochmensch wehrt sich gegen Realismus ebenso wie gegen Rationalismus, ideologisch gegen den Utilitarismus der neuen Gesellschaft, und in seinem Alltag generell gegen Veränderungen, die seinen gewohnheitsmäßigen Verlauf aus den Fugen bringen könnten:

„Der Genuß liegt gerade in dem allzu grellen Bewußtsein [...], dass man an der letzten Mauer angelangt ist [...]; dass man keinen Ausweg hat, dass man nie und nimmer ein andere Mensch werden wird; dass, selbst wenn man noch Zeit und Glauben hätte, sich in etwas anderes umzuwandeln, man wahrscheinlich selber eine solche Umwandlung nicht wollte; wollte man sie aber, so ließe sich auch hier nichts ausrichten.“¹⁵⁷

Ein anderes Beispiel für die Wertungshaltung gegenüber Veränderungen in seinem Leben, bietet der Kellerlochmensch mit folgender Bemerkung: „Mein ganzes Leben lang, bei jedem äußeren, wenn auch noch so geringfügigem Ereignis, schien es mir immer, dass auf der Stelle irgendein radikaler Umbruch in meinem Leben eintreten würde.“¹⁵⁸ Doch letzten Endes ist tatsächlich nichts passiert. Die im zweiten Teil berichteten Episoden aus der Vergangenheit sind das Erzählenswerteste aus dem Leben des Kellerlochmenschen, der auch fast zwanzig Jahre später seine ideologischen Ansichten nicht geändert hat und selbst nach Beendigung des Erzählberichts, durch eine übergeordnete Erzählinstanz im letzten Absatz, seine Polemik nicht einstellt.

Dostoevskijs *Zapiski iz Podpol'ja* sollten ursprünglich den Titel *Izповeđ* (*Beichte*) tragen.¹⁵⁹ Die ganze Erzählweise des Kellerlochmenschen trägt allerdings nicht den Charakter des Bekennens mit Bitte um Vergebung und stiller Buße, sondern eher apologetischen Charakter, drückt Rechtfertigung, Verteidigung und Zurückweisung von Kränkungen aus;¹⁶⁰ der Erzähler verteidigt sich, als stünde er vor Gericht, konstatiert Holthusen, der das Erzählverhalten in diesem Sinne als „forensische Situation“ beschreibt.¹⁶¹ In der Tat scheint der gesamte Erzählbericht gleichsam an einen Zuhö-

157 (1, II/9; 102). Die „Mauer“ – Symbol der Unabänderbarkeit – ist ein häufig wiederkehrendes Motiv in den Zapiski. Zur Mauer vgl. Peace: Dostoevsky's Notes, S. 9ff.

158 (2, III/76; 140). Russisch: perelom.

159 Vgl. Anmerkungen in Dostoevskij: PSS, S. 374.

160 Bachtin bemerkt, das Denken des Kellerlochmenschen sei konstruiert wie das Denken eines Menschen, der sich vom Aufbau der Welt persönlich gekränkt fühle. Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971, S. 266.

161 Nach Schmid: Textaufbau, S. 263.

rer gerichtet, der den Erzähler ständig zur Korrektur des Gesagten, zu Erläuterungen, Antizipation von Repliken, Rechtfertigungen und Revisionen veranlasst. Der Kellerloch-Erzähler erwähnt wiederholt von sich aus, dass der Zuhörer oder Leser seiner eigenen Imagination entspringe (1, XI/43; 122 u. a.). Michail Bachtin ist der Meinung, der Kellerlochmensch sei sich der Ausweglosigkeit des Kreises, in dem er sich in seinem Verhältnis zum anderen bewege, durchaus bewusst. Durch dieses Verhältnis zu einem vorgestellten Gegenüber entstehe ein eigenartiges „perpetuum mobile“ seiner Polemik mit dem fiktiven Kontrahenten und mit sich selbst, „ein unendlicher Dialog, in dem eine Replik die andere hervorruft und diese wiederum eine dritte und so ad infinitum und das alles, ohne einen Schritt voranzukommen.“¹⁶² Bachtin beschreibt diese Ausdrucksweise des Kellerlochmenschen als „innere Dialogisierung“,¹⁶³ und er erkennt in ihr zudem die Prinzipien des „Wortes mit Seitenblick auf ein fremdes Wort“ (slovo s ogljadkoj na čužoe slovo), das stets auf potentielle Einwände ausgerichtet ist, sie also berücksichtigt, sich selbst erläutert, korrigiert bzw. revidiert, und des Wortes „mit Schlupfloch“ (s lazejkoj), d. h. der Möglichkeit, den Sinn des Wortes umgehend wieder abzuändern.¹⁶⁴ Wolf Schmid beschreibt das Konstruktionsprinzip der *Zapiski*, die besonders im ersten Teil nicht zu objektgerichteter Darstellung gelangen, als „offene oder geheime Auseinandersetzung des sich selbst anklagenden, in Wirklichkeit aber Anerkennung heischenden Kellerlochmenschen mit dem ständig projizierten skeptischen Gegenüber.“ Diesen für die *Zapiski* so charakteristischen Erzähltypus nennt Schmid treffend „quasi-dialogischen Erzählmonolog“.¹⁶⁵ Schmid entwickelt, über seine Kritik an Bachtins für Dostoevskijs Werke entwickeltes Polyphonie-Modell, seine eigene These und formuliert als Neuerung der Poetik Dostoevskijs dessen eigentümliche Organisation des Text- und Bedeutungsaufbaus,¹⁶⁶ wobei, neben der Interferenz von Erzähltext und Personentext in den Erzählungen, für die Ich-Erzählungen (*Zapiski, Krotkaja*) die Orientierung des Erzählers an der Bedeutungsposition des fiktiven Lesers kennzeichnend ist. Durch die simultane Präsenz zweier divergierender Bedeutungspositionen, für unseren Fall die des Kellerloch-Erzählers sowie die des von ihm imaginierten Zuhörers, erwachse eine semantische Polyvalenz des Erzählens.¹⁶⁷ Diese Art des Textaufbaus habe in der mo-

162 Bachtin: Probleme, S. 259.

163 Ebenda, S. 256.

164 Ebenda, S. 262.

165 Schmid: Textaufbau, S. 255.

166 Schmid: Textaufbau, S. 15f.

167 Ebenda, S. 279f.

dernen Prosa weite Verbreitung gefunden, konkludiert Schmid, und dabei sei besonders die Interferenz von Erzähltext und Personentext in der neueren russischen und sowjetischen Erzählkunst zu einem beliebten Verfahren geworden.¹⁶⁸

2.5 Empfinden von Disharmonie mit der Welt. Charakteristika des „überflüssigen Menschen“

Sowohl *Oblomov* als auch *Ivanov* enthalten Allusionen auf die klassischen Prototypen des „überflüssigen Menschen“: auf Hamlet¹⁶⁹ und Don Quijote; der Kellerlochmensch bezieht sich in seinem General-Affront despektierlich auf die Tradition des „renommierten Vereins von Faulpelzen“. Ein gemeinsames Merkmal der drei hier untersuchten Charaktere ist das Bedürfnis nach Rückzug von allem, nach einer schützenden Hülle. Oblomov isoliert sich zuletzt bei der fürsorglichen Witwe Agaf'ja von der Außenwelt,¹⁷⁰ Ivanov würde sich gerne in ein Muschelgehäuse einschließen, und der Kellerlochmensch bezeichnet seine Unterkunft als Futteral, und seinen Stolz, der Unbeholfenheit und Verwundbarkeit kaschieren sollte, als Bollwerk gegen sein Umfeld (2, III/74; 139). Darüber hinaus sind besonders innere Zerrissenheit und Bruckstückhaftigkeit zentrale typisierende Attribute. Dazu kommt die in der Sekundärliteratur besonders für Oblomov¹⁷¹ und Ivanov, bzw. Čechovs Charaktere allgemein, thematisierte Ereignislosigkeit, bzw. problematisierte Ereignishaftigkeit, die durchaus auch dem keine Veränderung oder Entwicklung aufweisenden Kellerlochmenschen zuzuschreiben wäre.

168 Ebenda, S. 282.

169 Dass Hamlet gerade im 19. Jahrhundert in Russland große Popularität genoss, bezeugt ein Zitat des britischen Schriftstellers und Sozialisten William Morris aus dem Jahre 1888: „Hamlet should have been a Russian, not a Dane.“ Eleanor Rowe stellt dieses Zitat als Motto ihrer Monographie *Hamlet. A Window on Russia* voran, P. Holland verwendet es in dem Titel seines Aufsatzes „More a Russian than a Dane“. *The Usefulness of Hamlet in Russia*. Allerdings belegt niemand die Herkunft des Zitats.

170 Seeley beschreibt Oblomovs „cocooning“. Seeley: *Heyday*, S. 34.

171 Schon der erste Kritiker des Romans moniert dessen Ereignislosigkeit sowie Oblomovs Kreislauf der Untätigkeit. Dobroljubov: *Oblomovščina*, S. 307-311, 317. Vgl. Mathewson: „The problem of the hero's need to break through the encircling environment comes into focus in recapitulation.“ Mathewson: *Positive Hero*, S. 59.

Durch die Analyse der exemplarischen Werke zum „überflüssigen Menschen“¹⁷² in der russischen Literatur wurden als vier typische Faktoren also bisher extrahiert: Hamlet- und Don Quijote-Allusionen, das Cocooning (Zurückziehen, Einschließen), die Bruchstückhaftigkeit (Zerrissenheit) sowie negierte oder problematisierte Ereignishaftigkeit.

Hinzu kommen Charakteristika wie das Empfinden der Sinnlosigkeit des Lebens, hieraus resultierend auch Verachtung des allgemeinen Strebens nach Erfolg; die leitmotivische *skuka, toska* (Langeweile, Trübsinn, Schwermut) sowie Inertia.

Ivanov-Razumnik betont neben Egozentrismus und Selbstüberhöhung ebenfalls die Zerrissenheit (*razdvoennost'*) des „überflüssigen Menschen“.¹⁷³ Armstrong zitiert in ihrer Definition den Verfasser des sowjetischen Enzyklopädieartikels, Lavreckij, wenn sie darlegt, der „überflüssige Mensch“ sei unfähig, den sozialen Anforderungen seiner Klasse oder gesellschaftlichen Gruppe zu entsprechen.¹⁷⁴ Weitere Bestimmungsmerkmale wie „dreamy, useless“, „ineffective idealist“, „intellectual incapable of action“, „ineffectual aristocrat at odds with society“¹⁷⁵ führt auch Chances an, und sie fügt hinzu, die gesellschaftliche Isolierung sei häufig korreliert mit einer Flucht in eine Welt aus Büchern und Ideen, die sich als auf das Leben nicht übertragbar erweisen.¹⁷⁶ Isaiha Berlin beschreibt, der „überflüssige Mensch“ sei „a member of the tiny minority of educated and morally sensitive men, who [...] is liable to escape either into fantasies or illusions, or into cynicism or despair, ending, more often than not, in self-destruction or surrender.“¹⁷⁷ Mathewson reflektiert in seiner wegweisenden Monographie zum positiven Helden in der russischen Literatur auch über dessen Gegenbild, den „überflüssigen Menschen“ und stellt fest: „The men of hope and good intentions fail, in spite of themselves, to live as they plan to.“¹⁷⁸

Abschließend ergibt sich der „überflüssige Mensch“ also aus der Summe folgender Charakteristika: Inertia und Toska (Trägheit und Schwermut); „sickness of soul“;¹⁷⁹ stark ausgeprägte Sensibilität; Fehlen einer Berufung bzw. eines Lebeninhalts,

172 Dem Kellerlochmenschen gebührt hier ein gewisser Sonderstatus, wie schon der Anmerkungsapparat zu dem *Polnoe Sobranie Sočinenij* feststellt.

173 Ivanov-Razumnik: *Lišnie ljudi*, S. 237, 234.

174 Armstrong: *Origins*, S. 280. An anderer Stelle spricht Armstrong von „frustration and alienation of clever men for whom society has no room.“ Armstrong: *Origins*, S. 287.

175 Chances: *Conformity*, S. 17f. Chances: *Superfluous Man*, S. 112.

176 Chances: *Superfluous Man*, S. 115.

177 Zitiert nach Rowe, Eleanor: *Hamlet. A Window on Russia*. New York 1976, S. 59.

178 Mathewson: *Positive Hero*, S. 15.

179 Armstrong: *Origins*, S. 292.

eventuell als Resultat der Diskrepanz zwischen Vorstellung, d. h. eventuellen Lebensplänen, und der Realität, der Lebenswirklichkeit; Negierung eines Sinns, Empfinden von Sinnlosigkeit und Leere; Orientierungslosigkeit und innere Zerrissenheit; Handlungsunfähigkeit bzw. Verweigerung von Veränderungen;¹⁸⁰ gesellschaftliche Desintegration¹⁸¹ und häufig Rückzug von der Realität (Futteral, Cocooning; illusionäre Welten). Zentral ist in jedem Fall die Empfindung einer Disharmonie mit der Welt. Im Übrigen können Bewusstsein und egozentrische Einstellung dabei ganz unterschiedlich gestaltet sein.

Die genannten Merkmale beziehen sich sowohl auf den klassischen „überflüssigen Menschen“ als generell auch auf den Kellerlochmenschen. Der Kellerlochmensch ist aber darüber hinaus gekennzeichnet durch Dostoevskijs Absolutheit in der Darstellung des paradoxalen Bewusstseins, durch die verzweifelte Boshaftigkeit des fiktiven Erzählers, seinen Neid und die Emphase, mit der er die Destruktion seines imaginierten Gegenübers angeht.

Eine ausführliche Feststellung Kawalerovs als „überflüssiger Mensch“/Kellerlochmensch soll direkt im Anschluss an die folgende textimmanente Analyse von Olešas Roman *Zavist'* unternommen werden.

180 Die Ablehnung von Veränderungen geschieht dabei nicht unbedingt, wie Dobroljubov meint, aus Passivität. Dies ist ein Vorurteil; letztlich hat die Passivität stets einen tieferen Grund: Zumeist ist der „überflüssige Mensch“ davon überzeugt, dass Veränderungen keinen Sinn machen, da Verbesserungen ohnehin nicht eintreten würden.

181 Armstrongs Formulierung „society has no room“ ist problematisch, da sie impliziert, die Gesellschaft sei hier gewissermaßen Agens. Armstrong: *Origins*, S. 287.

3. Jurij Olešas Roman *Zavist'*

Ursprünglich wollte Jurij Oleša seinen Roman *Unnütze Dinge (Bezpoleznye veščy)* betiteln, wobei der erste Teil des vermutlich schon früh zweiteilig konzipierten Romans ein Traktat über überflüssige Sachen, als deren „Meister“ der Autor Ivan Babičev einzusetzen beabsichtigte, beinhalten sollte.¹⁸² In Olešas endgültiger Fassung wird Ivan – Vagabund, Zauberkünstler, Taschenspieler, Anti-Prediger und Phantast – Ende des ersten Teils von dem Protagonisten Nikolaj Kavaleroŭ als *byvšij čelovek* („gewesener Mensch“) eingeführt bzw. im trügerischen Straßenspiegel entdeckt. Kavaleroŭ ist ein passiver Träumer, „ein tatenloser flaneur durch eine Welt voller Bilder“,¹⁸³ der in Gedanken nach individualistischem Ruhm strebt und die neue utilitaristische Welt schmäht. Nachdem im ersten Romanteil hauptsächlich Kavaleroŭs innerer Konflikt, der geprägt ist durch den dem Neid inhärenten Widerspruch zwischen Verachtung und Bewunderung, Ablehnung und Wunsch nach Identität im Sinne von ebenso-Sein, sowie seine sehr subjektiven, durch Neid und Gekränktheit verzerrten Beobachtungen und zuletzt seine nur halblaut gesprochene Kriegserklärung an die neue Welt dargestellt wurden, beschreibt der zweite Teil zunächst Ivans skurrile Biographie, sein Leben und Wirken voller phantastischer Tätigkeiten.

Eine Zusammenfassung der Romanhandlung erweist sich als nicht ganz einfach, da sich eine Aufeinanderfolge von „Ereignissen“ aufgrund der stark permutierten Erzählung¹⁸⁴ und der ausufernden Beobachtungen und Reflexionen Kavaleroŭs, die mitunter anscheinend kaum mit der eigentlichen Handlung kontextualisiert sind,¹⁸⁵

182 Das weist Ingdahl nach in: *Graveyard*, S. 17 und 38ff., 54ff. Vgl. auch das Kapitel *Art as a Useless Thing* in Ingdahl: *Artist*, S. 124-130, in dem sie den *l'art pour l'art* Gedanken darstellt und auch auf Šklovskij eingeht. Ingdahl konnte im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) Einsicht in die zahlreichen Entwürfe zu *Zavist'* nehmen. Ingdahl: *Graveyard*, S. 10.

183 Wie Schmid ihn gleichzeitig treffend und poetisch charakterisiert. Schmid: *Antirealistische Motivierung*, S. 203.

184 „To a large extent Envy moves back and forth and sideways, but not forward, toward an inexorable goal or conclusion.“ Peppard: *Carnival World*. In: Salys, S. 91.

185 Čudakova schafft hierfür den Begriff „fabuläre Leerstellen“. Čudakova: *Masterstvo*, S. 65/66.

nur erzwungen extrahieren lässt. Der zweite, Ivan fokussierende Teil bietet offenbar zwar eher tatsächliche Handlungen dar als der erste, doch wird sich herausstellen, dass diese nicht unbedingt alle eine realistische Grundlage haben, sondern vielmehr mitunter Phantasie bzw. Traum-Erzeugnisse bedeuten; wohingegen die Beobachtungsgabe Kawalerovs im ersten Teil zwar mitunter zauberhafte Detailbilder¹⁸⁶ produziert, sein ganzheitlicher physischer Aufenthalt in der Realität des Romans dabei aber generell nicht in Frage gestellt werden muss.

Oleša hat seinen Roman mit zahlreichen poetischen Klanggestalten, Bildern, Vergleichen, Metaphern durchsetzt und mit Raffinesse auch inhaltlich komponiert. Diese Art poetisierter Prosa, die sich nicht nur auf formaler Ebene, sondern durch eine Schwächung der Narrativität ebenfalls auf inhaltlicher Ebene äußert, kann man als ornamentale Prosa bezeichnen.¹⁸⁷ Zentrales Kennzeichen dieser Art von Prosa ist die Präsentation des Erzählten nicht über eine eindeutig zu bestimmende Fabel, sondern – entsprechend poetischer Verfahrensweisen – über den Aufbau von Äquivalenzen.¹⁸⁸

Die Kunst, die Welt zu sehen betitelt Aleksandr Voronskij einen Aufsatz aus dem Jahr 1928, in dem er die sowjetischen 1920er Jahre als eine Zeit voller angespannter Gefühle, Schlachten und Umbrüche beschreibt.¹⁸⁹ Der Zusammenhang zwischen der historischen Umbruchzeit um 1900 gerade in Russland und der Genese ornamentaler Literatur ist dabei charakteristisch.¹⁹⁰ Das stellt auch Sabine Appel dar, wenn sie die Tendenz des modernen Romans, die „Reduzierung der strukturierenden Funktion

186 Čudakova bemerkt eine Verstärkung der Detail-Darstellungen bei Oleša und beruft sich auf Šklovskijs Aussage, die Menschen unserer Zeit seien Menschen des intensiven Details, Menschen des Barock. Čudakova, Mariëtta: *Masterstvo Jurija Oleši*. Moskva 1972, S. 41.

187 Vgl. Schmid: *Ornamentales Erzählen*. Siehe auch Peppard: „Olesha takes what is usually conceived of as ornamental and makes it central. In this way Envy is a special late-blooming flower of the ornamental prosaist’s novel that comes at the very end of the ornamentalist era.“ Peppard, Victor: *The Poetics of Yury Olesha*. Gainesville 1989, S. 36.

188 Als eine zentrale Opposition in *Zavist’* fungiert, wie wir sehen werden, der Gegensatz zwischen der alten, romantisierten Welt des Individuums und der neuen, rationalistischen Welt der Menschen im Dienste des Kollektivs.

189 *Isskustvo videt’ mir po novomu*. Voronskij, Aleksandr: *Izbrannye stat’i o literature*. Moskva 1982, S. 413-436.

190 Analog hierzu steht in Europa der Expressionismus, eine Stilrichtung der Zeit, die von Oleša rezipiert wurde, und dessen Hauptmotiv der Ich-Zerfall ist. In der expressionistischen Dichtung erfährt der Mensch sich „nicht mehr als das Subjekt seines Handelns, das die Dinge und die Welt beherrscht, sondern umgekehrt beginnen die Dinge den Aufstand und überrollen den Menschen, der jegliche Weltorientierung und letztlich sein Selbst verliert.“ Becker: *Literaturgeschichte. Epochen*. Stuttgart 2003, S. 82.

der Fabel“, auf die gesellschaftliche Umstrukturierung nach der Revolution bezieht.¹⁹¹ Diese Interaktion zwischen Abbruch/Umbruch/Aufbruch in der Historie und die Auflösung der Fabel in der Literatur, als Symptom der durch Weltkrieg und Revolution bestimmten epochalen Umbruchphase, finden sich auch in *Zavist*.

3.1 Die ornamentale Faktur in *Zavist*

Das ornamentale Erzählen bestimmt Schmid als „narrative, sujetbildende Prosa, die, eine Geschichte erzählend oder zumindest grundsätzlich auf Ereignishaftigkeit angelegt, von einem Netz ornamentaler Strukturen überzogen ist.“¹⁹² Diese „Hypertrophie der Literarizität“ bringe mit sich, dass sich der Fokus vom Ausgedrückten auf den Ausdruck selber verschiebe.¹⁹³ Der Erzähltext in ornamentalen Texten sei gleichsam überdeterminiert durch das „Sprachdenken“ der Poesie; wobei unzeitliche Verknüpfungen – poetische Verfahren wie Paradigmatisierung, Rhythmisierung, Bildung thematischer und formaler Äquivalenzen – über zeitliche Verknüpfungen dominieren.¹⁹⁴ Die Wiederholung klanglicher sowie thematischer Motive (Leitmotivik, Äquivalenzbildung) in der ornamentalen Prosa entspreche dabei der Iterativität des mythischen Weltbildes; in der modernen Prosa erweise sich mitunter eine Handlungsfolge, die vorderhand als „ereignishaft“, d. h. eine relevante und resultative Veränderung erzeugende Geschichte erscheine, bei aufmerksamer Betrachtung als Ausschnitt einer zyklischen Wiederholung.¹⁹⁵

In *Zavist* werden gleich zu Beginn (1, I) diverse kreisförmige Objekte und Sachverhalte dargestellt, die einen zirkularen Verlauf der geschilderten Geschehnisse möglicherweise bereits prophezeien: der den Verdauungskreislauf implizierende Klosettbesuch der gleich eingangs beschriebenen fröhlichen Figur mit dem runden (krupnyj) Körper, das ein „Ei“ bildende ovale Fensterchen der Toilettentür, wobei schließlich auch „Ei“ einen über Geburt, Leben, Gebären usw. sich stets wiederholenden Kreis-

191 Appel, Sabine: Jurij Oleša, „Zavist“ und „Zagovor čuvstv“. Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. München 1973, S. 13f.

192 Schmid: Ornamentales Erzählen, S. 11.

193 Ebenda, S. 18.

194 Schmid: Elemente, S. 157.

195 Schmid: Ornamentales Erzählen, S. 20, 25.

lauf impliziert,¹⁹⁶ und der Knopf (in der gleichen Farbe wie das beschriebene „Ei“ übrigens), in der sich die Welt des Zimmers zu drehen scheint: „Голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы.“ Auch das Waschbecken, an dem Andrej Babičev sich anschließend wäscht, ist ein ovaler Gegenstand, der im Romanverlauf zudem zu einem wiederkehrenden Motiv wird.¹⁹⁷ Ingdahl bemerkt in diesem Zusammenhang, die Objekte in Kavalerovs Betrachtungsfeld besäßen alle weiche, ovale oder ornamentale Linien.¹⁹⁸ In phonetischer Argumentation mit dem kyrillischen, graphisch eine ovale Richtung assoziierenden Buchstaben л bemerkt Ingdahl, ausgehend von Kavalerovs Vergleich des gewaltigen Bettes bei Anečka mit einer ладья (lad’ja: großes Boot) und der Faszination, die Namen wie Лилянталь¹⁹⁹ (Lilienthal) und Фламарион (Flammarion) in ihrer musikalischen Phonetik auf Kavalerov ausüben, die semantische Charakterisierung Kavalerovs über Form und Phonetik seines Namens,²⁰⁰ die sich ebenso in Kavalerovs Traum von der Ruhm symbolisierenden Variante Tom Viriliri finden, und konstatiert abschließend: „The л [...] contains the plot element of the incomplete metamorphosis. [...] Л is associated with the oval, which corresponds to the circular structure of the plot.“²⁰¹ Sinnbildlich hierfür stehen dann auch die einen Kreis verwendenden Bilder am Ende des Romans, so Kavalerovs Unvermögen in den Ring der Gewinner einzudringen²⁰²

196 Das Ei wird zudem in Zusammenhang mit Andrej Babičev noch im gleichen Kapitel wiederholt in der Erwähnung, dieser esse eine Ei-Speise direkt aus der Pfanne (ebenfalls ein rundes Objekt).

197 Auch die Witwe Anečka – Symbol seiner Erniedrigung als Mann – wird von Kavalerov an einem Waschbecken gezeigt, in dem ihre ausgekämmten (konnotiert: abgestorben) Haare schwimmen (1, VI/31); zudem imaginiert Kavalerov die junge Valja an einem Waschbecken, in dem die Sonne tanzt, wobei er Valja mit einem Fisch, Symbol der Wiedergeburt, vergleicht (1, XI/50).

198 Ingdahl: Graveyard, S. 56.

199 Die Semantik der Bewegung in *Лилянтал* ist gegenwärtig in der Phonetik des Wortes, das лeтaл (er flog) enthält. Ingdahl: Graveyard, S. 61.

200 Ingdahl führt in ihrer Argumentation über „oval line semantics“ zum einen Kavalerovs Positionierung im Verhältnis zu den symmetrischen Paarungen der den Buchstaben -л- enthaltenen Namen an (Valja – Volodja – (Kavalerov); Valja – Ofelija – Kavalerov – Tom Viriliri), und bemerkt zum anderen, dass die Namen zahlreicher Figuren, die gemeinhin als Alter Ego des Autors gedeutet werden, ein -л- enthalten (Aleksandr in *Ljompa*, Šuvalov in *Ljubov’*, Lelja in *Spisok Blagodejanij* u.a.). Ingdahl beschreibt Valja und Volodja ferner als semantische Antithesen zu Kavalerov, selbst wenn ihre Namen seinen erinnern lassen; Ingdahl begründet dies damit, dass Valjas und Volodjas physische Schönheit und Unschuld Kavalerovs verlorene Jugend reflektieren. Ingdahl: Graveyard, S. 62-65.

201 Ingdahl: Graveyard, S. 63.

202 Während der Halbzeitpause des in 2, VIII und IV beschriebenen Fußballspiels klettern Fans der Moskauer Mannschaft auf Zäune und Bäume; vor der Mannschaftskabine lässt man den fabelhaft

und die finale Szene, da der auf der obersten Treppe des Četvertak-Neubaus stehende Volodja die heranfliegende Valja empfängt: „Все расступились. В кругу остались они двое.“²⁰³

Je näher die Prosa der Poesie steht, desto entfernter ist sie normalerweise von einem leicht zu lesenden Stil – doch bei Oleša scheint das anders zu sein.²⁰⁴ Das mag nicht nur daran liegen, dass Oleša den komplexen Syntax des frühen sowjetischen Ornamentalismus²⁰⁵ simplifiziert, wie Milton Ehre meint,²⁰⁵ sondern zudem zum einen begründet seien in der raschen Erklärung seiner Bilder²⁰⁶ und zum anderen in der Tatsache, dass KavaleroV als klar profilierter „Ich-Erzähler“ (diegetischer Erzähler) auftritt, dessen Perspektive die subjektiven Beobachtungen und Reflexionen rechtfertigt. Letzteres gilt im Prinzip ausschließlich für den ersten Romanteil, denn der zweite Teil verfügt, wie noch gezeigt wird, über einen nicht-diegetischen Erzähler, der in seiner narrativen Kompetenz allerdings unzuverlässig ist.²⁰⁷

Die chronologische Folge der, wenn man das tatsächlich Geschehene extrahiert, ohnehin reduzierten Geschichte²⁰⁸ wird stark permutiert präsentiert, wodurch der Aufbau der Erzählung über Äquivalenzen in den Vordergrund gerät. Zudem besteht *Zavist* hauptsächlich aus deskriptiven Schilderungen; die poetisierende Wahrnehmung der Welt sowie die Schöpfung neuer sprachlicher Ausdrücke zur Beschreibung dieser Welt scheinen im Vordergrund zu stehen. Ein weiteres Indiz für die Zuschreibung zur ornamentalen Prosa ist auch die Entkonkretisierung der russischen Wirklichkeit in *Zavist*, die Tatsache, dass ungeachtet der konkreten Moskauer topographischen Angaben der „Stoff aus dem Alltag der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ nur äußerst reduziert erscheint.²⁰⁹ Die sowjetische Folie wird gewissermaßen märchenhaft-legendär verklärt und damit zugleich entrealisiert.

haltenden Torwart Volodja Makarov hochleben. KavaleroV steht bezeichnenderweise abseits und beobachtet das Geschehen durch einen Spalt.

203 Alle treten zurück. Im Kreis stehen nur sie beide. (2, XI/116)

204 Hierzu Čudakova: *Masterstvo*, S. 74f.

205 Ehre, Milton: Olesha's *Zavist* – Utopia and Dystopia. In: *Slavic Review* 50 (1991), S. 608.

206 Es werden in *Zavist* eigentlich kaum Metaphern, sondern in der Regel Vergleiche verwendet. Im Übrigen neigt Oleša in *Zavist* eigentlich nicht dazu, Bilder übermäßig auszufalten.

207 Zur Perspektive vgl. Kapitel 3. 4 vorliegender Arbeit. Relevant ist in diesem Kontext auch die Gestaltung der Wahrnehmung KavaleroVs, hierzu Kapitel 3. 3.

208 Flaker beispielsweise spricht von einem „fabulären und charakterologischen Reduktionismus“ auf der Ebene der Geschichte und einer ausgleichenden „Fülle von Poetismen auf der stilistischen Ebene“. Flaker, A. (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz 1989, S. 315.

209 Ebenda, S. 38, 315.

Olešas Stil hat in der Sekundärliteratur Zuschreibungen zu zahlreichen Kunst-richtungen seiner Zeit²¹⁰ erfahren: Er wird als impressionistisch und die Gesetze des Realen verletzend,²¹¹ als expressionistisch in der Sujetentwicklung,²¹² surrealistisch,²¹³ als symbolistische Phantasie²¹⁴ und abschließend meistens schlicht als nicht zu kategorisierendes „Stilgemisch“ beschrieben. Jedenfalls ist der Stil überaus bildhaft, einfache Vergleiche kommen auf jeder Seite mehrfach vor, tatsächliche Metaphern seltener, *Zavist'* ist geradezu überladen mit Wortfiguren, Sinnfiguren, Klangfiguren und Tropen wie besonders Hyperbeln, Synästhesien, Onomatopöien, Alliterationen, Anaphern. Exemplarisch seien hier nur einige bezeichnend poetische Elemente angeführt:

Alliteration: (zudem Onomatopöie; bildhafter Vergleich): „Я слушаю его, как слепой слушает разрыв ракеты.“ („Ich höre ihm zu wie ein Blinder der Explosion einer Feuerwerksrakete zuhört.“ 1, III/21)

Anaphern: „Кто-то третий заявляет мне об этом. Кто-то третий заставляет меня беситься в то время, когда я слежу за ним.“ („Jemand drittes berichtet mir das. Jemand drittes bringt mich zum Wüten, während ich ihn beobachte.“ 1, III/21)

„Не затирай! Не забирай того, что может принадлежать мне...“ („Du sollst mich nicht zurückdrängen! Du sollst nicht an dich reißen, was mir zustehen könnte...“ 2, IV/83)²¹⁵

210 Berczynski beschreibt Olešas Stil als reich verziert, überladen (ornate) – als barock. Berczynski, T. S.: Kavaleroŭ's Monologue in Envy. A Baroque Soliloquy. In: Russian Literature Triquarterly 1 (1971), S. 375-385.

211 Wobei Polonskij Olešas Prosa ebenfalls naturalistische und realistische Elemente zuschreibt, um schließlich in einer Art resignativer Synthese den Stil als Stilgemisch bzw. als experimentalistisch zu etikettieren. Polonskij, V.: Preodolenie Zavisti. O proizvedenijach Jurija Oleši. In: Polonskij: Na literaturnye temy. Moskva 1968, S. 301/302. Auch Harkins bezeichnet *Zavist'* gleichzeitig als expressionistisch, teilweise realistisch, romantisch und symbolistisch, wobei auch er konkludiert: „Variety of styles“. Harkins: The Theme of Sterility in Olesha's Envy. In: Slavic Review 25 (1966), S. 443.

212 LeBlanc, Ronald D.: The Soccer Match in Envy. In: Slavic and East European Journal 32 (1988), S. 56.

213 Beispielsweise bei Jones, R.: The Primacy of the Subjective in the Work of Jurij Olesha. In: Melbourne Slavonic Studies 3 (1969), S. 5f.

214 Maguire: Red Virgin Soil, S. 344. Milton Ehre allerdings weist darauf hin, dass Oleša die parallele, d. h. die phantastische Welt in Form von Fragen präsentiert; hätte er aber in der symbolistischen Periode gewirkt, in der der metaphorische Charakter seiner Kunst seine Wurzeln habe, so hätte er wohl ungeachtet der Gesellschaft und der Ordnung der Dinge eine Welt abseits aller Gesetze, eine rein illusionäre Welt geschaffen. Ehre: Utopia and Dystopia, S. 611.

215 Dieser Ausruf Ivans wird auf der gleichen Seite sogar Wort für Wort wiederholt.

Klimax (zudem Alliteration): „Видишь?!!! Веришь?!! Боишься?!!“ („Siehst du's?!! Glaubst du's?!! Fürchtest du dich?!!“ 2, VI/99)

Metonymie: „Он позвал вазочку: – Валя!“ („Er rief die Vase: – Valja!“ 1, VII/33)²¹⁶

Vergleiche:²¹⁷ „Слезы катятся из моих глаз градом.“ („Tränen stürzen mir aus den Augen wie Hagelkörner.“ 2, IV/83)

„Я не могу говорить о ней без того, чтобы сердце мое не прыгало, как яйцо в кипятке.“ („Ich kann von ihr nicht sprechen, ohne dass mein Herz hüpfte wie ein Ei in kochendem Wasser.“ 2, VI/91)

„Стареющая эта дама расцеловала меня, причем поцелуи ее произвели на меня такое впечатление, как если бы в меня в упор стреляли из новой рогатки...“ („Die ältliche Dame küsste mich ab, wobei ihre Küsse bei mir den Eindruck erzeugten, als ob man mich aus nächster Nähe mit einem neuen Katapult beschießen würde.“ 2, I/68)

„Он работает. Я сижу на диване. Между нами лампа. Абажур (так видно мне) уничтожает верхнюю часть его лица, ее нет. Висит под абажуром нижнее полушарие головы. В целом она похожа на глиняную крашеную копилку.“ („Er arbeitet. Ich sitze auf dem Divan. Zwischen uns die Lampe. Der Lampenschirm (so sieht es für mich aus) zerstört die obere Hälfte seines Gesichts, sie existiert nicht. Unter dem Lampenschirm hängt die untere Halbkugel des Kopfes. Im Ganzen ähnelt sie einer tönernen, gefärbten Sparbüchse.“ 1, VI/28)²¹⁸

Metaphern: „Прищемите вашего врага на пороге двух эпох.“ („Quetschen Sie Ihren Feind auf der Schwelle der zwei Epochen ein.“ 2, IV/84)²¹⁹

Ein weiterer Aspekt ist die Verwendung von Farben in *Zavist'*. Zu diesem Thema hat Alison Rowley einen bemerkenswerten und größtenteils überzeugend argumen-

216 Das Motiv der Identifizierung von Valja mit der Vase wird einige Absätze später wieder aufgenommen, indem beschrieben wird, dass Valja Tränen über die Wange laufen wie über eine Vase (34). Im Übrigen wird Valja auch darüber hinaus noch mehrfach mit „Vase“ assoziiert.

217 Zu besonders hyperbolischen Vergleichen neigt Ivan.

218 Dieser Vergleich von Babičevs Kopf mit einer Sparbüchse dient gerade auch dessen Charakterisierung und Degradierung durch Kavalero.

219 Hier ist besonders die räumliche Ausdruckweise zu beachten, die den Feind, in diesem Fall den Menschen der neuen Welt, auf der anderen Seite der Schwelle sieht und somit die Unterteilung in zwei semantische Felder deutlich markiert.

tierenden Artikel verfasst, der Kandinskijs Farbenlehre auf die Farbmotivik in *Zavist'* bezieht.²²⁰

Auch symbolische Darstellungen sowie sinnbildlich vermittelte und daher zu dekodierende Botschaften spielen in der ornamentalen Prosa eine Rolle. In *Zavist'* finden sich neben expliziten Symbolen mit leitmotivischem Charakter wie Ivans Kopfkissen (Banner, Symbol für die alte Zeit), auch Symbole mythologischer Herkunft. So gelten zum Beispiel die Krebse, die Ivan in 2, II verschlingt, wegen ihres Rückwärtsganges auch als Unglücksbringer.²²¹ Am Ende des Romans, vor der finalen, unwirklichen Begegnung mit der neuen Welt und der realen, wiederholten Rückkehr, erhält ein Detail besondere Relevanz: Der fiebernde KavaleroV nimmt in Anečkas Bett Wanzen (žili kropy) wahr. Wanzen sind biologisch mit dem Merkmal „hemimetabol“ charakterisiert. Hemimetabolie, eine Form der Metamorphose bei Insekten, bedeutet: „die Verwandlung ist unvollkommen“.²²²

3.2 Äquivalenzen. Strukturelle Grundlagen in *Zavist'*

Как трудно мне жить на свете...

„Wie schwer fällt es mir zu leben auf der Welt...“ ruft KavaleroV einmal zu Beginn (1, IV/24) und ein anderes Mal am Ende (2, X/114) der Romanhandlung aus, womit dieser mutlose Ausruf des Protagonisten der Erzählung gleichsam als Rahmen dient. An KavaleroVs auf diese Weise zentral positionierter Verzweiflung am Leben orientieren sich zahlreiche Motive im Text; wie beispielsweise die in dem wiederholt geschilderten Gefühl der konkreten Haltlosigkeit ausgedrückten Existenz- und Verlustängste des desorientierten jungen Menschen. KavaleroV verliert diverse Male den Boden unter den Füßen: Erstmals als man ihn betrunken aus der Kneipe herausschmeißt, woraufhin KavaleroV am nächsten Morgen zudem der symptomatische und besonders

220 Rowley, Alison: Kandinskii's Theory of Colour and Olesha's Envy. In: Canadian Slavonic Papers 22 (2002), S. 251-263. Rowley stellt fest, dass Andrej Babičev die Farbe blau zugeschrieben ist und dessen Akzeptanz der sowjetischen Realität sowie sein Hamonieren in ihr bedeute. Blau steht bei Kandinskij in Spannung zu gelb, der Farbe von Ivans Kissen, wobei gelb „moralische Krankheit“ und Wahnsinn, hauptsächlich aber Aggressivität suggeriere; Rowley bemerkt hier übrigens auch, dass gelb schon bei Dostoevskij als Farbe der Aggression ermittelt werden könne.

221 Knaurs Lexikon der Symbole. München 2004, S. 245.

222 Artikel Wanzen, in: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Bd. 29. Leipzig, Mannheim ²¹2006, S. 422.

hervorzuhebende Gedanke kommt, man könnte ihm im betrunkenen Zustand die Beine amputiert haben (1, IV/25). Dann verliert er auf Babičevs Baustelle Orientierung und Gleichgewicht (1, X/45). Ein weiteres Mal erscheint Kavalerov die unter einer großen Wolke liegende Straße als Kugel, die den auf ihr gehenden Menschen den Boden unter den Füßen wegzieht: „Тень отнимала у них почву из-под ног. Они шли как бы по вращающемуся шару. Я пробивался вместе с ними.“ (1, XIV/58). Zu Kavalerovs Ängsten gehört in diesem Zusammenhang aber auch seine im Bild des sein Hemd wechselnden Vaters ausgedrückte Angst vor dem Altern, vor dem nicht mehr werden Können.²²³ Neben dem Zeugen von Nachfahren, was der 27-jährige Kavalerov allerdings als endgültiges Ende seines Lebens als eigenständiger Mensch mit allen Möglichkeiten interpretiert, könnte lediglich der von Kavalerov so sehr gewünschte Ruhm gewährleisten, dass er in der Nachwelt weiterlebt.²²⁴ Darüber hinaus lässt sich als ein Symbol für Kavalerovs Vergangenheitsverhaftung, für sein nicht fort Kommen, seine Wandlungsunfähigkeit das wiederholte sich Verheddern in Schlingpflanzen deuten: In 1, X verheddern sich seine Schuhe in einem grünen Grasgeschlinge, nachdem er den Start des sowjetischen Flugzeuges beobachtet und in Gedanken Andrej Babičev den Krieg erklärt hat. In 2, VII zieht Kavalerov im Aufgang zu Valjas Wohnung im Vorbeigehen an einem Gewächs, das wider Erwarten nicht nachgibt.²²⁵

Ein weiteres relevantes Merkmal eben dieses Aufgangs sind die vielen kleinen gitterförmigen zerbrochenen Fensterscheiben, durch die Kavalerov den Himmel als in lauter kleine Ausschnitte zerfallen wahrnimmt.²²⁶ In *Zavist'* finden wir Bruchstücke der Krebse (račie oblomki), die Ivan verzehrt (2, II), die Bruchstücke der Wolframfäden einer kaputten Glühbirne, die bei Berührung noch ein letztes Mal Licht erzeugen: „Я хочу встряхнуть сердце перегоревшей эпохи. Лампу-сердце, чтобы ОБЛОМКИ

223 Biologisch lässt sich Kavalerovs Angst sogar ganz konkret damit begründen, dass der menschliche Körper sich tatsächlich nur bis zum 25. Lebensjahr im Aufbau befindet und danach allmählich beginnt abzubauen.

224 Vgl. Kavalerovs Wunsch nach Verewigung seiner Person im Museum (1, VI). Dieser Wunsch nach Unsterblichkeit stellt sich der tatsächlichen Zersplitterung und Haltlosigkeit im Leben, der Angst vor dem Verschwinden (obrečennost') entgegen. Wenn Ivan hingegen sagt: „Ich spreche nicht, ich meißel meine Worte in Marmor“ (1, IV/83), so ist hier hervorzuheben, dass Ivan dies nicht als Wunsch oder Hoffnung, sondern als Feststellung formuliert. Ivan ist nicht von Kavalerovs Verunsicherung geprägt.

225 In 1, IV kann Kavalerov zudem seinen Daumen nicht aus dem Henkel des Bierkruges befreien.

226 Nur zwei Seiten später beobachtet Kavalerov aus der anderen Richtung durch die zerbrochenen Fensterscheiben Andrej Babičev, dessen Figur dadurch ebenfalls in Bruchteile gespaltet erscheint.

соприкоснулись.“²²⁷ Ferner: einen abgebrochenen Zweig (oblomilas’ vetka) in 1, XIV. Wichtig ist auch die Sonne in einem Spiegel-Splitter (solnce na oskolok zerkala: 1, XV). Und zentral auch Ivans Bemerkung über einen Träumer und dessen „удовольствие от созерцания знаменитого бутылочного стекла, знаменитых осколков, прославленных писателями за свойство внезапно вспыхивать среди мусора и запустения и создавать одиноким путникам всякие такие миражи...“,²²⁸ in der ein Bezug auf den Meister des Details, auf Anton Čechov enthalten ist. Somit sind oblomki und oskolki (Bruchstücke und Splitter)²²⁹ als ein weiteres, ein im Übrigen für Oleša typisches Motiv etabliert.²³⁰

Mit der derart ausgedrückten Fragmentarität, der Unvollständigkeit kontextualisiert scheint wiederum die Suche des orientierungslosen Kavalerovs nach einem Lehrer.²³¹ Charakteristisch für Kavalerovs Rat- und Orientierungssuche ist seine mehrfach an Ivan gestellte Frage: „Что же мне делать?“ – „Was soll ich tun?“ Es ist offensichtlich, dass Kavalerov Ivan als Lehrer und Anleiter ansieht;²³² aber vordem soll schon Andrej Babičev als Mentor fungieren: Mit einem Anflug von administrativer Begeisterung stellt Kavalerov ein Telefongespräch zu Babičev ins Büro durch, ohne Kommentar korrigiert er für Babičev einen Text zur Abfallverwertung und ohne Begeisterung transportiert er dessen Wurst-Innovation von einem Ort zum anderen. Anthony Vanchu stellt fest, dass Kavalerov Ivan als neuen Mentor trifft, nachdem

227 (2, III). Ivan expliziert diesen Vergleich sogar zweimal: S. 76 und 77.

228 „Befriedigung bei der Betrachtung des berühmten Flaschenglases, der berühmten Splitter, berühmt gemacht von Schriftstellern wegen ihrer Eigenschaft, auf einmal aufzublitzen zwischen Müll und Verwüstung und einsamen Wanderern allerlei solche Trugbilder zu erschaffen.“ (2, VI/90)

229 Vgl. hierzu die Deutung von Oblomov als Bruchstück-Mensch in 2. 3. 1.

230 Über seine Schreibweise hat Oleša einmal gesagt: „Я сочиняю отдельные строчки, пишу [...] как будто то, что я только собираюсь написать, уже было написано [...], потом как бы рассыпалось, и я хочу это собрать – осколки опять в целое.“ Zitiert nach Čudakova: Masterstvo, S. 94f. Und zu seinen fragmentarischen Aufzeichnungen Ni dnja bez stročki sagt Oleša: „Пусть я пишу отрывки, не заканчивая, но все же пишу.“ Ebenda, S. 99.

231 Kavalerov ist allerdings nicht nur stets auf der Suche nach einem Mentor, sondern auch nach „Kissengebern“.

232 Kavalerov spricht Ivan auch mehrfach als Lehrer (učitel’) an, so bei der Begegnung vor dem Straßenspiegel Ende des ersten Teils, hier allerdings implizit (1, XV/62), und besonders Ende des zweiten Teils als Ivan während der Četvertak-Feier von Ofelija umgebracht wird und Kavalerov ausruft, er wolle an der Seite seines Lehrers sterben.

Andrej Babičev sich als Modell für ihn nicht bewährt hat.²³³ Kavalerovs wechselnde Wohnorte korrespondieren größtenteils mit seiner Suche nach einem Mentor und damit, dass diese Suche sich letztlich als vergeblich erweist: Von einem Zimmerchen bei der Witwe Anečka gerät er zu Andrej, von dort wieder zurück zu einer Nische hinter Anečkas Bett (AP – AB – AP).

Wenn Appel konstatiert, Kavalerov habe, weil er als einzige Figur in *Zavist'* über keine Vision bzw. keinen Standpunkt verfüge, kein Leitmotiv, so muss diese Aussage als zu einseitig dementiert werden: Kavalerov hat sehr wohl ein Leitmotiv, und zwar das – auf Oblomov anspielende – Bett, wenngleich dies im Laufe des Romans auch verschiedene Formen annimmt.²³⁴ Dass er keinen über den ganzen Roman beständigen Ruheort hat, weist zum einen wieder auf Oblomov und lässt sich auch als Zeichen für Kavalerovs Unsicherheit darüber, wie er sich positionieren soll, deuten. Anečkas märchenhaft riesiges Bett, das Kavalerov zuletzt bezieht und von dem er sagt, man verliere sich in ihm, könnte sich in dem Sinne als Fluchtort und Weltersatz darstellen.²³⁵

Viele Geschehnisse und Gegenstände gehen im Detail Äquivalenzbeziehungen ein: So sind Andrej Babičev und Anečka Prokopovič nicht nur über ihre Initialien miteinander verbunden und darüber, dass sie beide Kavalerov beherbergen, sondern auch über das Wurst-Motiv: Babičev erschafft eine neue Sorte, Anečka ließe sich auspressen wie eine alte Leberwurst, so Kavalerov.²³⁶ Ivan ist bei seinem Besuch der eingezäunten Ofelija²³⁷ über sein „stahlglänzendes Hinterteil“ (losnivšijsja mednyj zad)

233 Als schließlich auch Ivan als Lehrer und Berater ausscheidet, ist Kavalerov konsterniert. Vanchu, Anthony Joseph: Jurij Oleša's Artistic Prose and Utopian Mythologies of the 1920s. Berkeley 1990, S. 111-115.

234 Das Prinzip nach dem Kavalerovs Behausungen und Betten wechseln, lässt sich als äquivalenzbildend und somit textkonstituierend beschreiben. Kavalerov beschreibt insgesamt drei Betten: a) das furchteinflößende Bett vor der Zeit bei Andrej Babičev (1, VI/29) b) das schöne Bett bzw. Divan bei Babičev c) das Ungetüm-Bett bei Anečka. Das letzte Bett ist semantisch besonders interessant, bemerkenswert auch die nur bei diesem Bett so überreichliche Anführung von Präpositionen und lokalen Merkmalen: Hier gibt es über dem Bett, unter dem Bett, hinter dem Bett, im Bett.

235 Das Ende der Gedankenrede, in der Kavalerov ein Abstürzen in den Abgrund der Kissen imaginiert, könnte gleichsam das Ende prophezeien: „[C]рывался бы в страшную пропасть, в ледовитую пропасть подушек...“ (2, VI/89)

236 (1, VI/31). Darüber hinaus teilt Babičev sich Merkmale mit der von ihm erschaffenen Wurst (fett, gelblich). Hierzu sehr gut Tucker: Visual Battleground, S. 116.

237 Hier wird zudem eine Parallelität zwischen Ofelija und Valja hergestellt, da beide in zwei aufeinanderfolgenden Kapiteln von Ivan mit Kavalerov besucht und durch eine Lücke im Zaun bzw. in der Mauer betrachtet werden. Außerdem sind beide gewissermaßen Töchter von Ivan. Vgl. Barratt, Andrew: Yurii Olesha's Envy. Birmingham 1981, S. 33.

mit seiner Maschine identifiziert (2, VI/92), seine „technischen“ Angaben zu Ofelija ähneln den Aussagen seines Bruders über sein Četvertak-Projekt in dem *Skazka o vstreče dvuch brat'ev* (Märchen von der Begegnung zweier Brüder, 2, VI/95).²³⁸ Besonders das *Skazka*, eine phantastische Binnenerzählung, enthält intern sowie im Gesamtzusammenhang viele äquivalente Elemente. In dem „Märchen“ werden beispielsweise zunächst Andrej Babičev und etwas später auch der Märchen-Erzähler Ivan²³⁹ als „elektrische Figur vor schwarzem Hintergrund“ dargestellt und auf diese Weise zueinander in Bezug gesetzt. Eine bemerkenswerte Similarität besteht auch zwischen Andrej Babičevs vernichtendem Blick, bzw. seiner blitzenden Brille (sverkajuščie bljaški pensne),²⁴⁰ und Ofelijas blitzender Nadel (sverkajuščaja igla), mit der die „Anti-Maschine“ schließlich ihren Erfinder umbringt (2, XI).

Beispiele für das von Oleša ausführlich genutzte Verfahren der Parallelisierung und Kontrastierung finden sich in *Zavist'* in Hülle und Fülle und sind auch in der Sekundärliteratur ausgiebig besprochen worden. Im anschließenden Unterkapitel soll der Gegensatz zwischen alter und neuer Welt nochmals aufgegriffen werden; zuvor allerdings werden hier noch kurz zwei weitere wichtige Oppositionen fokussiert. Da ist zum einen – als wohl wichtigstes aller symbolwirksamen Dualsysteme²⁴¹ – das polare Gegensatzpaar oben/unten, das besonders in den Četvertak-Textstellen eine Rolle spielt. Selbst wenn diese von Ivan und KavaleroV geschilderten Četvertak-Passagen zum Großteil der „phantastischen“ Sphäre angehören, so finden sich doch die Vertreter der neuen Welt hier immer denen der alten Welt lokal übergeordnet: In Ivans *Skazka* deklamiert Andrej Babičev als Erbauer der Großkantine Četvertak von einer Tribüne (oben) aus, während (unten) in einer Art Graben die Schauspieler und – ebenfalls unter der Tribüne – Ivan auf ihre Auftritte warten. Währenddessen rieseln, sobald der Redner auf dem Gerüst sich bewegt, Holzspäne von oben auf die unten Wartenden. Auch KavaleroV gerät bei seinem Besuch auf der Baustelle in 1, X in einen

238 Das ist übrigens Babičevs zweiter Versuch, sein Projekt vorzustellen: Der erste Anlauf, der von KavaleroV geschilderte Auftritt vor Einzelpersonen in einer Privatküche misslingt (1, II); die von Ivan im Märchen wiedergegebene Rede vor der Masse gelingt. Bemerkenswert ist auch, wie Ivan hier Wendungen aus der vorhergegangenen Rede seines Bruders aufnimmt und unter Verkehrung ihres inhaltlichen Sinns, den Wortlaut doch fast identisch übernimmt. (*Skazka*: 2, VI/97)

239 Ivan berichtet das Märchen als nicht-diegetischer Erzähler, d. h. in der Er-Form, und wechselt erst im letzten Absatz in die Ich-Form: „Мы победили, Офелия, – сказал я.“

240 Andrej Babičevs Brille, die verhindert, dass seine Augen jemals unvermittelt sichtbar sind, wodurch er den ganzen Roman über als augenlos erscheint, wird sowohl von KavaleroV (1, IX/43) als auch von Ivan (2, II/73) beschrieben.

241 Knaurs Symbollexikon, S. 311.

Späne-Regen; den ständig oben auf dem Baugerüst agierenden und auf einer speziellen Vorrichtung sogar über ihn hinwegfliegenden Babičev erreicht Kavalerov nicht. Während des Fußballspiels sitzt Valja oben, Kavalerov einige Sitzreihen weiter unten; und besonders in dem finalen Kapitel sieht man die Vertreter der neuen Welt versammelt auf einer Empore stehen – Kavalerov hingegen kauert am untersten Ende der Steinstufen; von Ofelija verfolgt, versucht er schließlich verzweifelt, die Stufen hinaufzugelangen. Als Unterkunft ist Kavalerov im zweiten Romanteil zunächst ein Winkel hinter Anečkas Bett zugeordnet (unten), Andrej Babičev dagegen wohnt in der dritten Etage und hat zudem einen Balkon (oben).²⁴² Es kann also konstatiert werden, dass Kavalerov in der Regel dem Bereich „unten“ zugeordnet wird; er setzt sich über diese Determinierung allerdings hinweg, sobald er als Beobachter (von oben)²⁴³ wirkt und in diesem Fall mittels seiner speziellen, wirklichkeitsverzerrenden Perspektive, der die Möglichkeit einer Verkehrung realer Mächteverhältnisse inneohnt, einen Weltgestalter-Standpunkt einzunehmen scheint.²⁴⁴

Eine weitere bedeutsame Opposition, auf die in vorliegender Arbeit noch mehrfach rekurriert wird, ist die zwischen Kavalerovs Traum von Ruhm und seinem untätigen Dahinleben – die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit: „Был томим великими планами, хотел многое сделать и ничего не делал.“²⁴⁵ (1, VI/32). Diese Bemerkung Kavalerovs über sich selbst beinhaltet nicht nur die genannte Opposition zwischen Sagen und Tun, sondern sie steht auch der Charakterisierung des imaginären Tom Virlirli gegenüber, von dem es heißt: „Он [...] сделал то, что хотел сделать.“ (1, XII/53). In erster Linie aber kontrastiert Kavalerovs Passivität Babičevs Aktivität, wobei die Opposition zwischen dem Untätigen und dem Geschäftsmann nicht nur auf der Handlungsebene aktiv versus passiv dargestellt wird, sondern viel allgemeiner. Kavalerov fokussiert permanent den Unterschied zwischen sich und Babičev, auf jeder Ebene. Sein paranoides sich Abgrenzen projiziert er sogar auf die Objektwelt: „Mich lieben die Dinge nicht...“ stellt Kavalerov gleich im ersten Kapitel fest: „Die Dinge lieben ihn.“²⁴⁶

242 Balkons (hauptsächlich Andrej Babičevs, außerdem in Ivans Erzählung der Balkon von Lilja und ihrer Tante; ferner: die Galerie bei Valja, Valjas Fensterbank) kommen in *Zavist'* übrigens auffällig oft vor.

243 Bestes Beispiel hierfür sind die Beobachtungen über die Stadt von Valjas Galerie aus (2, VII).

244 Vgl. Beaujour: *The Invisible Land. A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha*. New York, London 1970, S. 38.

245 „War voller großer Pläne, wollte viel tun und tat nichts.“ (1, VI/32)

246 Zudem bemerkt Kavalerov mehrfach, Andrej Babičev habe eine schöne Wohnung, eine schöne Vase und desgleichen.

Von nicht zu unterschätzender Relevanz ist auch die Intertextualität in *Zavist'*.²⁴⁷ Oleša hat seinem Roman zahlreiche mehr oder weniger evidente Allusionen beigegeben. So haben wir während Ivans und Kavalerovs Kneipenbesuch im Anschluss an die Begegnung vor dem Straßenspiegel klassische Teufelsmotive in Form von Qualm, Rauch (dym), den überaus schiefen Klängen der Orchestermusik, Ivans Nennung des Teufels und dem obligatorischen Handschlag (2, IV/80-82).

Viel augenfälliger aber sind die wiederkehrenden *Don Quijote* und *Hamlet*-Zitate. Mehrfach ist die Rede von dem sprichwörtlichen Kampf gegen Windmühlen (2, IV/83), Kavalerov erscheint als Remake des ständig reflektierenden, zu Taten aber unfähigen Hamlets, Ivans Anti-Maschine Ofelija ist nach der wahnsinnig werdenden Ophelia aus Shakespeares *Hamlet*-Drama benannt und in *Zavist'* kommt, wie schon in *Hamlet*, eine Gruppe Schauspieler, seinerzeit Sinnbild gesellschaftlicher Randfiguren, vor.²⁴⁸

Ferner finden sich Anspielungen auf die griechische Antike (Babičev fragt Kavalerov, wer Iokaste sei), *Tausendundeine Nacht* (Kavalerov vergleicht Babičev mit Harun-al-Rashid), die russische Märchengestalt Ivan-Dummkopf (Ivan als Kind wird mit den Charakteristika gutmütig, dick, verschlafen und faul versehen), Puškins *Der Eherne Reiter (Mednyj vsadnik)*,²⁴⁹ Dostoevskijs *Brüder Karamazov* (drei Brüder Babičev); Anečka Prokopovič erinnert an die von Raskolnikov ermordete Witwe in *Prestuplenie i nakazanie (Schuld und Sühne)*, das von Ivan als Banner der alten Zeit proklamierte Kopfkissen ist eine Allusion auf *Oblomov*, und Andrej Babičevs neue Wurst trägt ähnliche Merkmale wie der Mantel von Akakij Akakievič aus Gogol's bekannter Erzählung *Šinel' (Der Mantel)*.²⁵⁰

247 Vgl. besonders Barratt: Kavalerov as Myth-Maker. In: Salys, S. 47-60. Vanchu: Oleša's Artistic Prose, S. 85ff. Auch Lauer konstatiert, zu Olešas erzählerischer Methode gehöre gerade die Schaffung biographischer oder literarischer Allusionen. Lauer: Zur Gestalt, S. 47.

248 Ivan lehnt sich zudem an Shakespeares King Lear an, wenn er seine Tochter auffordert, ihm die Augen auszustechen (2, VII/104). Barratt meint, diese Szene sei Ausdruck für Ivans Erkennen der Sinnlosigkeit seiner Rebellion gegen die neue Welt und markiere den Wandel in seiner Einstellung. Barratt: Envy, S. 33. Diese Erklärung erscheint zu einfach, Ivans plötzliche Kehrtwende an dieser Stelle unerwartet, d. h. auf den ersten Blick unmotiviert, und zu theatralisch, um aufrichtig zu sein. Die Vermutung liegt nahe, dass noch etwas anderes dahintersteckt.

249 Babičev wird wiederholt als Statue oder als Monument dargestellt, Kavalerov fühlt sich von ihm verfolgt. Zudem sind Puškins Evgenij (aus *Der Eherne Reiter*) und Kavalerov über ihren Noblesse suggerierenden Namen und den hierzu in Kontrast stehendem sozialen Status assoziiert. Hierzu ausführlicher Ingdahl: Artist, S. 70ff.

250 Das konstatiert LeBlanc: Gluttony and Power in Iurii Olesha's Envy. In: Russian Review 60 (2001), S. 231.

Durchaus berechtigt ist auch der Vergleich mit den Filmen eines Zeitgenossen Oleša – Charlie Chaplin. In seinem Artikel *Charlie Chaplin and Olesha's Envy* bemerkt Lee Croft viele Parallelen; allen voran die Darstellung des „representative of old-order sensibilities stranded in a new world“.²⁵¹ Als Beispiele für Chaplins Einfluss auf Oleša's Roman betrachtet er auch „the resorting to fantasy and the absurd [...] The fate of the ‚little man‘, sensitivity in an insensitive world, old values versus new requirements, man versus machine, and romantic love frustrated in asexual characters“.²⁵² Darüber hinaus führt Croft auch zahlreiche charakteristische äußerliche Ähnlichkeiten wie Ivans Hut, die Tatsache, dass Ivan stets einen Schritt vorausseilt und sich beim Reden deswegen umdrehen muss (2, IV/78), und szenische Entsprechungen an, wie beispielsweise Kavalerovs Rausschmiss aus der Kneipe (I, IV) in Anlehnung an Chaplins *The Face on the Bar-room Floor* (1914); und in Anlehnung an Chaplins *A Dog Life* (1918) Kavalerovs Bemerkung, er führe ein Hundeleben (1, XI/50).

3.2.1 Alte versus neue Welt

Der *Zavist'* zugrundeliegende Konflikt zwischen der alten und der neuen Welt wird in jeder Untersuchung zu Oleša's Werk thematisiert,²⁵³ der Roman wurde allgemein aufgefasst als Werk, das sich prinzipiell mit dem Zusammenstoß von alter und neuer Welt beschäftigt. Was dabei häufig allerdings außer Acht gelassen wird, ist die Tatsache, dass Kavalerov die neue Welt gar nicht rundheraus ablehnt, sondern zwischen seiner Verweigerung der neuen Welt und dem latenten Wunsch nach Integration osshilliert.²⁵⁴ Stringenter Opponent der neuen Welt ist Ivan, dessen Losung: „Я имею в виду борьбу эпох“ – der Kampf zweier Epochen. (2, IV/83).

251 Croft, Lee B.: *Charlie Chaplin and Olesha's Envy*. In: *College Language Association Journal* 21 (1978), S. 531f.

252 Ebenda, S. 536.

253 Exemplarisch sei hier nur Daetz zitiert: „Das Thema des Romans *Zavist'* ist die Unvereinbarkeit zweier diametral entgegengesetzter Vorstellungswelten: der „neuen“ Welt des Rationalismus, des Planens aufgrund berechenbarer Größen und erkannter Gesetze, der Sachlichkeit und Tatkraft gegenüber der „alten“ Welt der unproduktiven, phantastischen Träume, der Bewunderung menschlicher Gefühle und Leidenschaften, der Plan- und Ziellosigkeit und der Passivität.“ Daetz, Lily: *Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte* (Zoščenko, Oleša, Paustovskij). München 1969, S. 54.

254 Vgl. auch die Ambivalenz des Neids, der in sich Hass und Bewunderung verbindet. Und so findet sich, nach Percov, Kavalerovs ambivalente Haltung auch in seiner Einstellung zu Andrej Babičev

Die Sekundärliteratur teilt die Figuren in *Zavist'* unisono in zwei Lager und beschreibt den Widerspruch, die Kollision (clash) dieser beiden Gruppen (camps).²⁵⁵ So konstatiert beispielsweise Piper: „The characters belong to different elements: there will always be ‚an enormous empty space‘ between them.“²⁵⁶ Hier lässt sich trefflich mit Lotmans Raumsemantik arbeiten, nach deren Kernaussage die zwei „Lager“²⁵⁷ in *Zavist'* sich als die zwei semantischen Felder beschreiben lassen, deren Grenze im Normalfall zwar nicht permeabel ist, die zur Feststellung eines Ereignisses aber überschritten werden muss.²⁵⁸ Besonders Ivan bedient sich räumlicher Bezeichnungen, so wenn er KavaleroV gegenüber durch refrainhafte Wiederholung seinen Ausspruch „Куда нам не пустят...“ programmatisch wirken lässt.²⁵⁹ Räumliche Metaphorik enthält zudem folgender Imperativ: „Прищемите вашего врага на пороге двух эпох.“ („Quetschen Sie Ihren Feind auf der Schwelle zweier Epochen ein.“ 2, IV/84).

Während Andrej Babičev „als Verkörperung des utilitaristischen Geistes und des industriellen Fortschritts im Russland der 20er Jahre“ erscheine, führe Ivan, „das Leben eines asozialen Vagabunden und an Don Quijote erinnernden letzten Romantikers“ beschreibt Reinhard Lauer den Gegensatz.²⁶⁰ Gleich im ersten Kapitel offenbart sich die Verschiedenheit zwischen dem aktiven, dynamischen Geschäftsmann Babičev und dem passiven, sich schlafend stellenden, rein mental aktiven KavaleroV; im weite-

(am Beispiel 1, II), dessen Aktivität er zunächst in denunziatorischem Ton schildert, der aber – gegen seinen Willen – nach und nach in Bewunderung übergehe. Percov: Vstupitel'naja stat'ja. In: Oleša, Jurij: Izbrannye Sočinenija. Moskva 1956, S. 12.

255 Vgl. beispielsweise Barratt: *Envy*, S. 38; Cornwell, Neil: *Olesha's Envy*. In: Andrew, Joe (Hg.): *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction*. Keele [o. J.], S. 116; Tucker: *Jurij Olesha's Envy. A Re-examination*. In: *Slavic and East European Journal* 26 (1982), S. 56; Piper: *Zavist'*. Interpretation, S. 27; Èrlich: *Shop of Metaphors. The Short Brilliant Career of Yury Olesha*. In: Èrlich: *Modernism and Revolution*. Cambridge/Mass., London 1994, S. 201; Vanchu: *Oleša's Artistic Prose*, S. 135; Polonskij spricht in *Preodolenie Zavisti*, S. 303 von „dva mira“. Oftmals wird auch der Konflikt Künstler versus Gesellschaft, bzw. das Orientierungsproblem der alten Intelligenzija in der neuen Welt beschrieben. Unter anderem bei Tucker: *Envy. Re-examination*, S. 59; Piper: *Zavist'*. Interpretation, S. 28. Für einen Vergleich mit Hamlet siehe Holland: *More a Russian*, S. 335: „Hamlet becomes insistently and necessarily topical, the tragedy of the intellectual in times of social change.“

256 Piper: *Zavist'*. Interpretation, S. 30.

257 Bezeichnenderweise beschreibt Ivan an einer Stelle Volodja, Valja, Andrej als „das ganze Lager...“ (2, VII/S. 104)

258 Auf Lotmans Raumsemantik bezogen auf die trennenden Grenzen in *Zavist'* wird in Kapitel 6. 2 eingegangen.

259 „Ведь все равно вас не пустят туда.“ („Man lässt Sie sowieso nicht dorthin.“ 2, IV/82).

260 Lauer: *Zur Gestalt*, S. 45.

ren Verlauf erweitert sich dieser Unterschied um die Merkmale rationalistisch-utilitaristisch agierender Manager versus gefühlvoll-individualistisch reflektierender Träumer und Neider. Den Unterschied zwischen Andrej Babičevs Nüchternheit und dem eigenen Gefühl für Poesie pointiert Kavalerov auch in seiner Aussage: „Sein Gehör reagiert auf Reime, Reime sind eine lächerliche Sache für ernsthafte Menschen.“ (1, VI/28). Der sowjetische Geschäftsmann hat allerdings konkrete Visionen und arbeitet an deren Realisierung, darum beneidet Kavalerov, der Visionär-ohne-Taten, ihn.²⁶¹ In dem Maße aber, in dem Ivans Einfluss auf Kavalerov stärker wird, nimmt Kavalerovs Interesse an einer möglichen Integration ab. Als er dann allerdings tatsächlich ganz in der alten Welt, bei der ihn geradezu verschlingenden (2, X/114) Witwe Anečka Prokopovič ankommt, wehrt er sich gegen die Vorstellung, dass dies – zusammen mit der Erinnerung an seinen erschlaffenden Vater Sinnbild für die Unmöglichkeit einer Weiterentwicklung – seine Endstation sein soll, und er schlägt die alte Witwe dafür, dass sie ihn mit ihrem verstorbenen Mann vergleicht.²⁶² Woraufhin diese wieder die Ähnlichkeit mit dem Verstorbenen feststellt. Kavalerov hat in dieser Situation keine Möglichkeit alternativ zu reagieren und erkrankt daraufhin.

In der Sekundärliteratur wird verschiedentlich festgestellt, Ivan und Kavalerov hätten keinen positiv bestimmten Gegenentwurf zu der Ideologie der neuen Welt.²⁶³ Eventuell protestiert Kavalerov aus diesem Grund ästhetisch gegen die neue Welt,²⁶⁴ deren Sieg im Prinzip weder Kavalerov noch Ivan tatsächlich anfecht. Da er auf reale Bedeutung und Einflussnahme also kaum hoffen kann, macht Kavalerov sich über

261 Vgl. Maguire: *Red Virgin Soil*, S. 339; auch bei Percov: *Vstupitel'naja stat'ja*, S. 11f.

262 Ein Porträt von Anečkas verstorbenem Mann zeigt diesen „in einem der letzten Gehröcke der vergangenen Epoche“ (2, X/113), was noch zusätzlich die Vergangenheitsverhaftung betont.

263 Vgl. Vanchu: *Oleša's Artistic Prose*, S. 154, 178. Ehre meint, Ivans Verschwörung sei zum Scheitern verurteilt, weil sie rein destruktiv sei. Ehre: *Utopia and Dystopia*, S. 606. Schellenberg konstatiert zudem: „Indem er der in der Nützlichkeit seiner Funktion begründeten Notabilität Andrej Babičevs eine inhaltslose Ruhmesvorstellung entgegensetzt, versucht Kavalerov, in Übereinstimmung übrigens mit allen Anhängern der Geniereligion, sich außerhalb jeder rationalen Kontrolle und damit zugleich außer Konkurrenz zu setzen. Da nämlich Einzigartigkeit die Bedingung des Ruhmes ist [...], muss das Streben nach Ruhm von einem hochentwickelten Konkurrenzbewusstsein begleitet sein, und das in je höherem Maße, je weniger zumindest der Versuch einer inhaltlichen Bestimmung der den Ruhm begründenden Leistung unternommen wird.“ Schellenberg: *Multiperspektivismus*, S. 341.

264 Vdovina formuliert, Kavalerov demonstriere ästhetisch gegen die neue Welt, da er moralisch kein Recht dazu habe. Vdovina, I.: *Problema geroja v romane Jurija Oleši Zavist'*. In Gur, V. V. (Hg.): *Problemy realizma*. Vologda 1966, S. 136.

seine Wahrnehmung die Umgebung gewissermaßen zum künstlerischen Herrschaftsbereich.

3.3 Wahrnehmung. Verzerrung und fabuläre Leerstellen

Что случилось с миром?²⁶⁵

Als Prämisse dieses Kapitels soll die Feststellung Čudakovas dienen, Olešas Prosa formiere sich um einen die äußere Welt wahrnehmenden Menschen herum: „Проза Олеши вся строится вокруг человека, воспринимающего внешний мир.“²⁶⁶ Die wahrnehmende Instanz ist in *Zavist'* zentral, beinahe monolithisch.²⁶⁷ KavaleroV empfindet die ihn umgebende Welt, ähnlich wie Dostoevskijs Kellerlochmensch, als ihm übelgesinnt und bedrohlich. Ingdahl meint, Olešas Anti-Held versuche, die auf faktischer Ebene bestehende Ohnmacht zu kompensieren, indem er die natürliche Umgebung – Menschen, Gegenstände, Natur – in seiner idiosynkratischen Eigenart deformiert wahrnehme, sie sich auf diese Weise gewissermaßen aneigne und eine imaginäre Kontrolle über sie herstelle.²⁶⁸

Hiermit in Zusammenhang steht das von Oleša so meisterhaft verwendete Verfahren der Verfremdung, deren maßgebliche Intention das neu-sehen ist.²⁶⁹ Lily

265 „Was ist mit der Welt passiert?“ (1, IV/24)

266 Čudakova: *Masterstvo*, S. 72. Badikov: „В ‚Зависти‘ мир материальных вещей и явлений, окружающих человека, пристально рассматривается.“ Badikov, V.: *O stile romana Jurija Oleši Zavist'*. In: *Filologičeskij sbornik* 5 (1966), S. 56.

267 Das gilt generell für den ersten Teil. Wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, berichtet im zweiten Teil des Romans ein nicht-diegetischer Erzähler, oftmals werden dennoch KavaleroVs Gedanken dargestellt. Zwar wird häufig Ivan fokussiert, doch Gedankenrede, innerer Monolog und erlebte Rede werden in seinem Fall kaum angeführt; Ivans Aussagen werden stets in direkter Rede zitiert.

268 Beaujour: *Invisible Land*, S. 38. Siehe auch S. 11f.: „The major effort of Olesha's art is to achieve the illusion of control.“ Wilson formuliert einen ähnlichen Ansatz: „KavaleroV [...] tries to regain his balance through imagination.“ Wilson, Wayne P.: *The Objective of Jurij Oleša's Envy*. In: *Slavic and East European Journal* 18 (1974), S. 34.

269 Vgl. die Bemerkung in Olešas Erzählung *V mire* (1930): „Надо видеть мир по-новому.“ Zur Verfremdung bei Oleša und zu Šklovskij siehe besonders Schmid: *Šklovskij, Nabokov i Oleša – „ostranenie“, palindromy i „nevidimaja strana vnimanija i voobraženija.“* In: *Bethea* [u. a.]: *The Real Life of Pierre Delalande*. Stanford 2007, S. 335-359. Vgl. auch Ingdahl: *Graveyard*, S. 54ff. Scheffler bezeichnet die Verfremdungstechnik in *Zavist'* als Mittel zur Gesellschaftskritik. Scheffler: *Olešas Roman Zavist'*, S. 281. Diese Lesart muss strikt dementiert werden: Verfremdung hat bei Oleša eine ausschließlich ästhetische Funktion, seine bilderreichen Vergleiche und Metaphern

Daetz, die Šklovskij zwar nicht zitiert, bemerkt, dass bei Oleša „Namen für den Träumer belanglose Zeichen“ seien, „die nichts über das Wesen der Dinge aussagen. Im Gegenteil, Namen verleiten den Menschen, die Gegenstände der materiellen Welt nicht wirklich wahrzunehmen.“²⁷⁰ Verbunden mit dem Verfahren der Verfremdung lässt sich bei Oleša auch ein Prinzip der Verzerrung von Dimensionen²⁷¹ oder der verzögernden Darstellung zeitlich innerhalb von Sekunden stattfindener Bewegungsabläufe²⁷² feststellen, und zwar insbesondere für die Četvertak- und Ofelija-Kapitel²⁷³ sowie für Momente intensiver Beobachtungen²⁷⁴ und emotionaler Anspannung.²⁷⁵ Ein Knotenpunkt ist die Betrachtung vor dem Straßenspiegel (1, XV), als dessen hauptsächlichste Eigenschaft Kavalerovs die Zerstörung von Optik, Geometrie und Richtung, die Verletzung der Normen identifiziert. Allein das Gesicht bewahrt hier seine natürliche Form. Im vorhergegangenen Kapitel spricht Kavalerovs – in einem Moment größter seelischer Aufgewühltheit – davon, dass man ihn heilen lassen müsse von seinem Denken in Bildern (1, XIV/59). Dies evoziert wieder eine Opposition, und zwar die zwischen dem Denker-und-Darsteller-in-Bildern, Daetz nennt ihn angelehnt

beinhalten in den meisten Fällen nicht einmal eine spielerische (verrätselnde) Funktion, denn Objekt oder Sachverhalt werden entweder erst benannt und dann in verfremdeter Variante dargestellt (ovales Fensterchen – Ei) oder zuerst umschrieben, dann aber umgehend sachlich aufgelöst (Andrej Babičevs „Flug“ auf der Baustelle – mittels einer praktischen Gittervorrichtung).

270 Daetz: Studien, S. 62.

271 Besonders augenfällig ist die größenverzerrende Darstellung Andrej Babičevs. Beispiele finden sich in 1, V/27; 1, VIII/39; 1, IX/40; 1, XI/47; 1, XIV/58; 2, VI/98. Diese Verzerrung ließe sich mit dem in der Psychiatrie geläufigen Alice-im-Wunderland-Syndrom beschreiben. Symptome dieser „Erkrankung“ sind Veränderungen der Wahrnehmung, die sich entweder als Mikropsie oder Makropsie äußern. Vgl. auch Kapitel 5.

272 Wie Makarovs Glanzparade, die an japanische Anime Fernsehserien wie „Kickers“ erinnert.

273 Aber auch Anečkas Bett trägt dieses Merkmal, wenn es „wächst und aufquillt“ (2, X/114) oder auch wenn Ivan als über (nad) dem Bett stehend bezeichnet wird (2, X/115). Grundsätzlich verursacht Kavalerovs Sinnieren über kindliche versus erwachsene Phantasie bezüglich des Bettes die Verkehrung der eigentlichen Größenordnung. (2, VI/89)

274 Beispielsweise die Verzerrung Andrej Babičevs, dessen Körperteile sich hinter den zerbrochenen Glasscheiben in der Galerie (2, VII/103) selbstständig zu bewegen scheinen, wobei der Kopf den Körper überholt und es den Anschein hat, Babičev würde schwimmen.

275 Nach dem Rauswurf in 1, XIV kommt es bei Kavalerovs zu einer Art Sinnesverschiebung: Es scheint ihm, als würde nicht er an den Bänken vorbeilaufen, sondern diese an ihm. In diesem emotionalen Zustand nach der entscheidenden Zurückweisung entsteht Ende des ersten Teils auch die Reflexion über das umgekehrte Fernglas und den die Optik verzerrenden Straßenspiegel. Die Betrachtung des Straßenspiegels verkehrt schließlich auch Kavalerovs Laune vom negativen (Wut über den Rauswurf, von Kavalerovs allerdings nicht explizit thematisiert) ins positive (Freude über Ivan, dem er vor dem Spiegel begegnet).

an Bergson „Träumer“, und den handelnden Rationalisten, die „keine Bewußtseinskrisen kennen, weil die ‚Wirklichkeit‘, d. i. die Welt der Dinge, sich für sie nicht verwandelt.“²⁷⁶

Weitere bemerkenswerte Erzählstrategien sind das assoziative Erzählen (eingangs Kavalerovs Beschreibung des dicken Babičevs in der Toilette, dann seiner Gymnastik; der stille rosa Frühlingsmorgen mit Blumentöpfen auf Fensterbänken wird gefolgt von der Feststellung, die Dinge würden ihn nicht lieben; das neue Schloss an der Tür seines ehemaligen Zimmers bei der alten Witwe löst die Feststellung aus, Anečkas Gesicht erinnere an ein Hängeschloss (1, XI); auf Andrej Babičevs Schlag mit der Faust auf den Tisch hin hüpfte die Lampe wie der Deckel auf dem Wasserkocher und zieht eine Betrachtung über Dampf und James Watt nach sich in 2, V); die Verquickung unterschiedlicher Motive (Makarovs Traum vom Teleskop und Kavalerovs Überlegungen zu einem geeigneten Ort für eindrucksvollen Selbstmord lösen verbunden mit der Einquartierung des betrunkenen Kavalerovs bei Andrej Babičev bei diesem den Traum von einem jungen Mann aus, der sich an einem Teleskop erhängt)²⁷⁷ und nicht zuletzt das Unterlassen von Kommentaren zu eigentlich eminent wichtigen Aussagen oder Begebnissen sowie das abrupte Umschwenken und Ablenken auf Betrachtungen, die mit dem Vorhergegangenen in keinerlei Zusammenhang stehen:²⁷⁸ Andrej Babičev tobt, man müsse Ivan erschießen, darauf folgt direkt ein Zeilenumsprung und anschließend die eingeklammerte Betrachtung des Porträts des lächelnden Babičev-Zöglings Volodja Makarov (1, V/28). Ein weiteres Beispiel: Auf Kavalerovs halblaute Äußerungen zum bestmöglichen Selbstmordort schlägt Andrej Babičev völlig unsensibel vor, er solle sich am Varvaskaja-Platz aufhängen, da sei es am exponiertesten; darauf folgt direkt ein Zeilenumsprung und anschließend Kavalerovs Beschreibung des furchtbaren Bettes in seiner vorherigen Unterkunft (1, VI/29).

276 Daetz: Studien, S. 67. Badikov beschreibt den Konflikt des Romans ähnlich, wenn er behauptet, Babičev sei als Meister der Dinge Kavalerovs als Meister der Beschreibungen und Bezeichnungen der Dinge gegenübergestellt; der zentrale Konflikt des Romans sei also der zwischen dem Realisten und dem Weltwahrnehmenden. Badikov: O stile, S. 57.

277 Ende 2, V. Wobei nach chronologischer Ordnung Kavalerovs zu diesem Zeitpunkt die Betrachtung über Selbstmord Andrej Babičev gegenüber noch gar nicht geäußert hat. Aber auch generell ist diese Kombination verschiedener Motive ein Indiz für die ornamentale Struktur des Textes.

278 Nur selten lässt sich ein Zusammenhang zwischen emotionalem Zustand und Beobachtung eruieren. Bei Kavalerovs Bemerkung über Beschriftungen, die einen von niemandem beachteten Kampf ums Dasein führen und schließlich einen Aufstand (klass protiv klass) inszenieren würden (1, I/17), ist aber die Interpretation möglich, Kavalerovs Bemerkung auf eine Identifikation mit der eigenen Person zurückzuführen. Barratt konstatiert, Kavalerovs projiziere hier seine Neurosen auf die Objektwelt. Barratt: Envy, S. 15.

Auf den Valja gegenüber ausgesprochenen Vergleich „Sie sind an mir vorbeigerauscht wie ein Zweig voller Blüten und Blätter“ folgt abrupt die Bemerkung, dass er abends einen Text über die Verwertung von Schlachtabfällen wie Blut, Knochen, Rohfett, Köpfe und Hammelfüße Korrektur lese (1, VII/34). Nachdem Kavalero den für sein Schicksal so entscheidenden Brief Makarovs durchgelesen hat, ist das Kapitel zu Ende, ohne dass der Leser von Kavaleros Reaktion auf diesen den wahren Makarov offenbarenden Brief erfährt; das nächste Kapitel beginnt mit der Beschreibung einer Wolke (1, XIII-XIV/57-58). Und als während des Fußballspiels plötzlich der Ball vor Kavaleros Füßen landet, wodurch dieser die Aufmerksamkeit des gesamten Stadions auf sich zieht, da nimmt sich der Erzähler erst einmal Zeit, eine ausgedehnte vergleichende Zwischenbemerkung heranzuziehen (2, IX/110).²⁷⁹

Besonders augenfällig wird dieses abrupte Umschwenken unter emotionaler Anspannung des ohnehin überaus empfindsamen Protagonisten; so befindet sich Kavalero, als er Babičev auf der Baustelle sucht, in einem eigentlich sehr erregten, aufgebrachten Zustand, beginnt aber wegen der vom Baugerüst auf ihn herabrieselnden Holzspäne ganz plötzlich zu lächeln und emotionsfremde Geschehnisse zu betrachten (einen schwerfällig wie ein Käfer sich bewegenden Lastkraftwagen: 1, X/44).²⁸⁰ Auch Neil Cornwell weist darauf hin, dass „the incidences of ‚high simile and metaphor count‘ occur at times of emotional stress.“²⁸¹ Čudakova erkennt aber zudem eine Systematik von Beschreibungen ohne sujet-motivierende Funktion, in denen die gewöhnliche Verbindung zwischen der Stimmung des Helden und dem, was er sieht, fehlt.²⁸² Was aber kann als die Ursache hierfür gelten? Elizabeth Beaujourns These ist, wie weiter oben schon aufgezeigt wurde, Olešas Antihelden würden ihre Inadäquat-

279 Die abschweifende Assoziation hier wie auch an anderen Stellen lassen die Erzählweise mitunter als an Laurence Sternes Tristram Shandy angelehnt wirken.

280 Etwas anders verhält es sich mit Ivans Binnenerzählung von dem Studenten, dessen angehimmelttes Fräulein eines Tages von ihrer gräßliche Tante abgeschirmt wird: Hier wird die Enttäuschung des Studenten explizit erwähnt, wobei der Emotion aber eine Farben fokussierende Beschreibung vorausgeschickt wird: „Синела студентова фуражка, атели студентовы щеки.“ (2, I/67)

281 Cornwell: Olesha's Envy. In: Andrew, S. 123. Hierzu auch Nilsson, der „another way of observing and describing [...] in a special emotional state, where things present themselves in a new light“ feststellt. Nilsson, Nils Ake: Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Olesha. In: Scando-Slavica 11 (1965), S. 47. Daetz: „Die Dinge verwandeln sich bei seelischer Anspannung des Beobachtenden“. Daetz: Studien, S. 67.

282 Čudakova: Masterstvo, S. 23. Diese Sequenzen, die nicht mit der Handlung verbunden seien, erhielten somit gewissermaßen einen Selbstwert. Ebenda, S. 22, 66. Hierzu auch Jones: Primacy, S. 7. Ehre formuliert: „Parallel to his story, Olesha creates a world of images relatively independent of the narrative.“ Ehre: Utopia and Dystopia, S. 608.

heit in der Welt durch die visuelle Zerstörung ihrer Umgebung kompensieren, um auf diese Weise Kontrolle über sie zu erlangen.²⁸³ Eventuell aber ließe sich Kavalerovs Eigenschaft, nach einem emotionalen Erlebnis sofort etwas völlig anderes zu fokussieren, auch analog zu dem in der Ethologie bekannten Phänomen der Übersprungs-handlungen (substitute activities, behaviour out of context) beschreiben, das Nikolaas Tinbergen wie folgt bestimmt: „Bewegungen scheinen irrelevant in dem Sinne zu sein, dass sie unabhängig vom Kontext der unmittelbar vorhergehenden oder folgenden Verhaltensweisen auftreten.“²⁸⁴ Diese inadäquaten Verhaltensweisen werden interpretiert als Indiz einer Konfliktsituation, die die Fortsetzung der vorherigen Verhaltensweise gewissermaßen verhindert, weswegen eine ausweichende Verhaltensweise ausgeführt wird, die einem völlig anderem Funktionskreis angehört.²⁸⁵ Als problematisch gilt allerdings, dass die Beispiele für Übersprungsbewegungen letztlich auf einem Werturteil des Beobachters basieren, es also Ermessenssache ist, ob eine Verhaltensweise in einer bestimmten Situation als bloße Abschweifung von der eigentlichen Handlung und somit als nicht zweckdienlich, d. h. biologisch nicht sinnvoll angesehen wird.²⁸⁶

Schmid analysiert für Olešas Werk ausführlich die Konstellation eines erregten Erzählers auf der einen Seite und seiner Umgebung, der einmal Zeichen dieser Erregung innewohnen, die aber häufig auch gänzlich unabhängig von jeglicher Subjektivität

283 Beaujour: *Invisible Land*, S. 11f.; 37f. Vgl. besonders auch ihr erstes Kapitel *The Need to Dominate and Control: the Problem of Envy*, S. 38-59.

284 Tinbergen, Nikolaas: *Derived activities: their causation, biological significance, origin and emancipation during evolution*. *The Quarterly Review of Biology* 27 (1952), S. 1-32. Zitiert nach Zippelius, Hanna-Maria: *Die vermessene Theorie. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Instinkttheorie von Konrad Lorenz und verhaltenskundlicher Forschungspraxis*. Braunschweig 1992, S. 249.

285 Die Übersprungshypothese, die Tinbergen um 1940 aufstellt, bemerkt, dass sobald die „Entladung“ einer aktionsspezifischen Erregung verhindert ist, ein anderes – dabei immer gleiches – Bewegungsmuster ausgeführt wird.

286 Lorenz, Konrad: *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels*. In: *Journal für Ornithologie* 83, 2-3 (1935), S. 137-213; 289-413. Ein berechtigter Kritikpunkt ist auch, dass der evolutionäre Nutzen solcher regelmäßig auftretenden, grundlos Energie beanspruchenden Verhaltensweisen kaum nachzuvollziehen ist. Ein ebenfalls die Übersprungshypothese entwertender Aspekt ist die Feststellung einer Signalwirkung. Hierzu Lorenz: *Vergleichende Verhaltensforschung. Grundlagen der Ethologie*. Wien, New York 1978, S. 202f. Besonders Zippelius weist darauf hin, dass, sobald Übersprungs-handlungen soziale Signale darstellen, sie durchaus funktional sind, „unerwartet sind sie dann nur noch für den Beobachter, der sie nicht versteht, d. h. sie nicht interpretieren kann.“ Zippelius: *Die vermessene Theorie*, S. 261.

tät erscheint, auf der anderen.²⁸⁷ Er geht davon aus, dass „die Motivierung der Objektwelt durch die Subjektivität des emotionalen Darbietenden auf provozierende Weise überanspricht und damit problematisiert“ werde.²⁸⁸ Das ist ein anderer Ansatz als der von Beaujour beschriebene, der die Schilderungen von sujetfremden Sinnesindrücken deutet als Versuche des Weltwahrnehmenden, die Kontrolle wiederherzustellen,²⁸⁹ oder als die Deutung analog zum Prinzip der Übersprungshandlung. Schmid argumentiert dezidiert nicht-psychologisch, wenn er für Olešas Prosa ein neuartiges Kompositionsgesetz postuliert (S. 217). Unter Rekurrenz auf Čudakovas Feststellung der destruierten psychologischen Wahrscheinlichkeit zwischen Gefühlszustand und Wahrnehmung (215), begründet Schmid den ständigen Wechsel von der narratio eines Affekts zur descriptio der Welt (216/217) mit einem neuen Motivierungszusammenhang, der an die Stelle der (realistischen) Relation Bewusstsein versus Objekt die neuartige Beziehung Bewusstsein versus Deskriptionstechnik setze (215f.). Als Symptom für den Affekt fungiere nicht mehr die Auswahl der Objekte, sondern die Methode ihrer Beschreibung (216). Die kompositionelle Kontiguität, das unvermittelte und scheinbar unmotivierte Nebeneinanderstehen von knappen Erwähnungen emotionsauslösender Momente und ausführlichen Schilderungen emotionsfremder Betrachtungen wurde oftmals als Inkohärenz des Sujets moniert (217f.); dabei manifestiere sich hierin, laut Schmid, ein erzählerische Normen und gewohnheitsmäßige Lesererwartungen nicht bedienendes, ein neuartiges Kompositionsgesetz (217f.).

Schmid, der Oleša einen Virtuosen der Verfremdung nennt,²⁹⁰ konkludiert, „dass bei Oleša mehr Gewicht auf dem Motivierten liegt, den verfremdenden Deskriptionsverfahren, als auf dem Motivierenden, dem Affekt des Beobachters.“ Oleša sei kein Bewusstseinsanalytiker, es gehe ihm mehr um die Produktion von Sprache und visuellen Ansichten, die wohlbekannte Objekte und Umgebungen gemäß dem Prinzip der Verfremdung völlig neu schildern, sie gleichsam aus der Versteinerung reißen und wieder wahrnehmbar machen. Der Affekt stelle hierbei ein die Wahrnehmung sensibilisierendes Privileg dar und diene der Welterneuerung lediglich als Vorwand (230f.).

287 In seiner Arbeit *Antirealistische Motivierung der Objektwelt*.

288 Ebenda, S. 202.

289 Auf diese These Beaujourns geht Schmid bedauerlicherweise gar nicht ein. Er zitiert lediglich Beaujourns Aussage über die Un- bzw. Antifunktionalität von Metaphern und Vergleichen bei Oleša (S. 214). Eine Aussage, die in gewisser Weise mit ihrer psychologischen Argumentation (der Erzeugung von Bildern zur Herstellung von Kontrolle über die Welt) im Widerspruch stehen müsste.

290 Schmid: Šklovskij, Nabokov, Oleša, Abschnitt 3.

In *Zavist'* sind Narration und Deskription nebeneinandergestellt, mitunter beziehungslos. Die Narrativität ist stark geschwächt, als Olešas eigentliches Anliegen erscheint die Deskription. Davon zeugt auch seine Aussage, er habe *Zavist'* ohne inhaltliches Konzept verfasst; vielmehr sei mit der Zeit ein Arsenal autonomer semantischer Segmente²⁹¹ entstanden – Eindrücke, Bilder, Worte, Sätze, Umschreibungen für Gegenstände – aus denen er seinen Roman gewissermaßen montierte:

„[Я] должен накапливать [...] мои связи с жизнью, создавать комплекс мыслей, наблюдений, чувств, выводов, противоречий. „Зависть“ моя явилась результатом всего того, что я видел за всю свою сознательную жизнь до 27-летнего возраста. Там есть краски, которые вошли в меня в ранней юности.“²⁹²

Ein exzellentes Beispiel für Olešas Dekriptivität ist Ivans Schilderung verschiedener Details auf dem Weg durch die Einöde zu Ofelija; wobei er unter anderem eine Flasche erwähnt:

„Далее – бутылка... подождите, она еще цела, но завтра раздавит ее колесо телеги, и если вскоре после нас еще какой-нибудь мечтатель пройдет по нашему пути, то получит он полное удовольствие от созерцания знаменитого бутылочного стекла, знаменитых осколков, прославленных писателями за свойство внезапно вспыхивать среди мусора и запустения и создавать одиноким путникам всякие такие миражи...“²⁹³

291 Ingdahl: Graveyard, S. 11.

292 „Ich muss meine Bindungen mit dem Leben anhäufen, einen Komplex an Gedanken, Beobachtungen, Gefühlen, Folgerungen, Widersprüchen erschaffen. Mein *Zavist'* erscheint als Resultat all dessen, was ich sah in meinem bewussten Leben bis zum Alter von 27. Es gibt dort Farben, die in frühester Jugend in mich eindrangen.“ Aus einem Interview von 1933 mit der *Literaturnaja Gazeta*. Zitiert nach Ingdahl: Graveyard, S. 19.

293 „Weiter – eine Flasche... Warten Sie, noch ist sie ganz, aber morgen zerdrückt sie das Rad eines Wagens, und wenn bald nach uns noch irgendein Träumer unseren Weg zurücklegt, erlebt er volle Befriedigung bei der Betrachtung des berühmten Flaschenglases, der berühmten Splitter, berühmt gemacht von Schriftstellern wegen ihrer Eigenschaft, auf einmal aufzublitzen zwischen Müll und Verwüstung und einsamen Wanderern allerlei solche Trugbilder zu erschaffen.“ (2, VI/90)

Diese so ausführlich beschriebene Flasche stellt nicht nur ein Exempel für „fabuläre Leerstellen“²⁹⁴ in *Zavist’* dar, sondern beinhaltet, mithin in diesem Kontext, zudem einen impliziten Bezug auf das von Čechov mehrfach verwendete Motiv der zerbrochenen Flasche²⁹⁵ – daher wohl auch „die berühmten Flaschenscherben, die berühmten Splitter“. Doch ist Olešas Čechov-Zitat weitreichender als eine zerbrochene Flasche vermuten lässt: Die autonome Beschreibung scheinbar unnützer Details, die mit der Fabel in keiner funktionalen Verbindung stehen, sondern „wie zufällig“,²⁹⁶ kontingent, stehen, ist ein von Čechov häufig genutztes Verfahren, das von dem russischen Literaturwissenschaftler Aleksandr Čudakov als Prinzip der Zufälligkeit (*slučajnost’nost’*) bezeichnet wird.²⁹⁷

3.4 Perspektive. Trugschlüsse und Unzuverlässigkeiten

Мое воображение уносится за ним...²⁹⁸

Gleich im ersten Kapitel sagt Kavalеров von sich, er sehe mit einem Blick der Gedanken (*myslennym vzorom*), lasse seine Einbildung spielen,²⁹⁹ dann: er beschäftige sich mit Beobachtungen (*ja razvlekajus’ nabljudenijami*)³⁰⁰ – und denunziert sich somit implizit von vornherein als unzuverlässiger Erzähler. Doch noch ist der unbedarfte Leser nicht misstrauisch, ignoriert eventuell, dass alle Informationen über Andrej Babičev aus der negativen Einstellung des Erzählers Kavalеров, der sich als Opponent zu dem erfolgreichen Geschäftsmann einsetzt, resultieren. Demaskiert werden die eindimensionale Betrachtungsweise und die Voreingenommenheit erst in seinem diskreditierenden Brief am Ende des ersten Romanteils. Diskreditierend ist Kavalеровs Schreiben an Andrej Babičev in zweierlei Hinsicht; zum einen brüskiert er of-

294 Čudakova: *Masterstvo*, S. 65/66.

295 Zuerst in einem Brief von 1886, wo er bemerkt, den Effekt einer mond hellen Nacht könne man am besten wiedergeben, indem man den Mond sich in einer kaputten Flasche an einer Mühle spiegeln lässt. Nilsson bemerkt: „This bottle has become a kind of symbol for Čechov’s impressionism: opposing a too painstaking realism.“ Nilsson: *Wrong End*, S. 52.

296 Čudakova: *Masterstvo*, S. 45.

297 Čudakov: *Poëtika Čechova*. Moskva 1971.

298 „Meine Einbildung eilt ihm nach...“ (1, I/15)

299 Dieses sowie das vorangestellte Zitat aus 1, I/15.

300 (1, I/17)

fen, teilweise überaus polemisch, seinen Opponenten,³⁰¹ zum anderen wird nach der Präsentation von Makarovs Brief deutlich, dass Kavalerov mit seinem ausführlichen brieflichen Bekenntnis- und Anklageschreiben in erster Linie sich selbst als unzuverlässigen Erzähler entlarvt hat. Makarovs Brief, den Kavalerov versehentlich anstelle seines eigenen Briefes bei seinem Auszug aus Babičevs Wohnung einsteckt, ist der erste explizite Gegenentwurf zu Kavalerovs in Egomanie verrannter Perspektive, und er kompromittiert am Ende des ersten Romanteils Kavalerovs überzogen subjektive und irrtümliche Ansichten, insbesondere über Makarovs Position sowie über Andrej Babičevs Absichten, und entmachtet Kavalerovs Perspektive.

Der Erzähler Kavalerov trifft im ersten Teil des Romans nicht nur einfach Aussagen zu Babičevs Charakterisierung, sondern er fingiert selbstherrlich auch dessen Perspektive, wenn er den Geschäftsmann auf einer abenteuerlichen Vertreter-Reise in einer Moskauer Kleinküche darstellt (I, II). Da Kavalerov hier physisch definitiv nicht anwesend gewesen war, vermag er als diegetischer Erzähler nur unzureichend seine umfassenden Detailkenntnisse zu begründen.³⁰² Etwas weiter im selben Kapitel wirkt die Beschreibung von Andrej Babičevs Büroalltag, als wäre der Erzähler Kavalerov anwesend: Er zitiert zwei schriftliche Notizen Andrej Babičevs und schildert eine Sprechstunde.³⁰³ Hier ist Kavalerovs Teilnahme allerdings nicht ganz unwahrscheinlich, denn auch später, bei der wichtigen Wurst-Präsentation, ist er in Babičevs Büro zugegen und fungiert schließlich als eine Art Assistent (Korrektur und Logistik) für den Wurstproduzenten und Großküchenkonstrukteur. Dennoch transzendiert der Erzähler Kavalerov nicht nur bei der Schilderung von Babičevs Privatküchen-Besichtigung seine prinzipiell stark begrenzte Übersicht: Wenn er in I, VIII angibt, Andrej Babičev rufe von überall her Šapiro an und schwitze dabei, so kann er das eigentlich gar nicht wissen, da er sich zu dieser Zeit auf dem Weg ins Lager befindet,

301 Kavalerovs Brief ließe sich durchaus als Duellforderung verstehen. Allerdings ist das Duellieren zu der Zeit natürlich schon völlig aus der Mode gekommen.

302 Kavalerov leitet seinen Bericht zwar ein mit „Man erzählte mir folgendes über ihn“, doch seine detaillierte Schilderung, in der er Babičevs perzeptive Perspektive annimmt – „Er sah Ruß und Schmutz, rasende Furien im Rauch, Kinder heulten“ – rechtfertigt dies keinesfalls. Kavalerovs Ausformulierung einer Rede Babičevs, mit der dieser in der Privatküche Erfolg gehabt hätte („Он должен был сказать так“) entlarvt die Fingiertheit dieser Episode, die dazu dient, Babičevs Unterlegenheit hervorzuheben; ebenso wie die abwertende Feststellung: „У него нет воображения“, durch die Kavalerov sich als Dichter in Opposition zu dem un kreativen Geschäftsmann setzt.

303 Badikov ist der Meinung, Kavalerov parodierte bei der Beschreibung der Sprechstunde Andrej Babičevs bündigen, administrativen Stil. Badikov: O stile, S. 60.

um die Wurst dort vorzuweisen.³⁰⁴ Hier scheint KavaleroV als Erzähler über eine ubiquitäre Kompetenz zu verfügen; er tendiert auch gleichsam zu einer quasi-auktorialen Position, wenn er Introspektion in Andrej Babičev fingiert.³⁰⁵ Doch sind es häufig vielmehr Unterstellungen von KavaleroVs ständig gekränktem Bewusstsein, so wenn er Makarov in zitierter Gedankenrede sagen lässt: „Приживальщик – это вы.“³⁰⁶

Dabei kann KavaleroV emotionale Bewegtheit bei den von ihm beobachteten Personen durchaus auch äußerlich feststellen und beschreiben; Babičevs Unruhe impliziert er beispielweise, wenn er bemerkt, dieser trommele mit den Fingern auf die Tischplatte, springe vom Stuhl auf, gehe mit geballter Faust zum Balkon (1, V/27), wobei er dazu neigt, den äußerlich beschriebenen Gemütsverfassungen unterstützende Schilderungen aus der Natur beizugeben, wie hier den auf die Stadt stürzenden und fast einen Sturm entfachenden Schatten Babičevs sowie das dazu laute Rauschen der Bäume. Allerdings verwendet der Erzähler KavaleroV dieses Verfahren alles andere als konsequent, sondern fingiert, wie gezeigt wurde, häufig auch Introspektion in seine Opponenten. Nachdem KavaleroV als Erzähler Ende des ersten Teils durch Makarovs Brief kompromittiert und seine Unzuverlässigkeit akut sichtbar wird, kommt es zum Wechsel der Erzählinstanz.

Da der zweite Teil zunächst einmal Auszüge aus Ivans Biographie zum Gegenstand hat, wird nicht sofort evident, dass hier tatsächlich ein neuer Erzähler eingesetzt ist; denn schließlich könnte es auch KavaleroV sein, der einen Bericht von Ivans Kindheit und Jugend wiedergibt. Der Erzähler des zweiten Teils äußert sich zunächst über Wendungen wie *neizvestno* (unbekannt), *izvestno* (bekannt), *fakty govorjat* (die Fakten besagen).³⁰⁷ Der Erzähler ist nicht-diegetisch³⁰⁸ und wieder nicht sehr zuverlässig.

304 „Я понес колбасу к Шапиро на склад. А Бабичев звонил во все концы.“ Und etwas weiter heißt es: „Из каждого кабинета, пока я брел еще по залитым солнцем улицам, он звонил к Шапиро [...] Он вытирал потную шею, глубоко залезая платком за воротник, почти раздирая его, морщась, страдая.“ (1, VIII/36)

305 „Он думает о Володе Макарове. [...] Ему приятно говорить о подвиге того.“ („Er denkt an Volodja. [...] Es ist ihm angenehm, über diese Heldentat zu sprechen.“ 1, V/26). Oft stehen solche Bemerkungen KavaleroVs die direkte Rede unterbrechend als Kommentare in Klammern.

306 „Der Parasit sind Sie.“ (1, XIII/55). Dass dieses Verfahren des Erzählers, dem Gegner ständig Gedanken zu unterstellen, über gewisse Ähnlichkeiten mit der quasi-dialogischen Erzählweise in Dostoevskijs Aufzeichnungen aus dem Kellerloch verfügt, findet in 2. 5 Erwähnung.

307 Alle Beispiele aus 2, I.

308 Der Erzähler tritt in der von ihm erzählten Welt nicht auf. Eine sehr subtile Ausnahme gibt es in *Zavist'* aber doch: Bei der Schilderung des Fußballspiels offenbart sich der Erzähler als Fußballfan,

sig: „Но если это и выдумка – то что же! Выдумка – это возлюбленная разума.“³⁰⁹ Derart nachlässig behandelt der Erzähler des zweiten Teils die Realität seiner narrativen Welt. Mitunter übernimmt auch Ivan das Erzählen – in ausführlicher direkter Rede und in ebenso unzuverlässiger Manier.³¹⁰ Es muss allerdings festgestellt werden, dass es sich hier um ein anders geartetes unzuverlässiges Erzählen als im ersten Teil handelt: KavaleroV erzählt unzuverlässig, weil Subjektivität und Egozentrik Eindimensionalität evozieren; der nicht-diegetische Erzähler des zweiten Teils und Ivan hingegen scheinen bewusst mit der Realität zu spielen.³¹¹ Erst in dem inhaltlich an das Ende des ersten Teils anknüpfenden vierten Kapitel wird deutlich, dass hier eine neue Erzählinstanz operiert: „Они отошли от зеркала. Теперь уж два комика шли вместе.“³¹² Die Perspektive ist streckenweise weiterhin an KavaleroV orientiert,³¹³ es werden häufig seine Gedanken zitiert; oftmals erscheint der Erzähler aber auch, trotzdem er KavaleroV fokussiert, aus einer gewissen Distanz heraus zu berichten.

da er die Moskauer Spieler fast durchweg als *naši* (unsere) bezeichnet. Diese Bemerkung hat Gültigkeit nur unter der Voraussetzung, dass die Perspektive hier nicht personal ist.

309 „Aber wenn das auch Erfindung ist, was soll's! Die Erfindung ist die Geliebte des Verstandes.“ (2, I/66). Ivans Wahrheit zweifelt er an, wenn er einschiebt: „Да не врал ли он?“ (2, II/71)

310 „Den Namen des Fräuleins habe ich vergessen... Entschuldigen Sie... Sagen wir, Lilja Kapitanaki nannte man das Fräulein.“ (2, I/67) Und einige Seiten weiter: „Ach, das sind keine Algen? Schnödes Grüngemüse, sagen Sie? Aber ist das nicht ganz egal? Einigen wir uns auf Algen.“ (2, II/70)

311 In der Sekundärliteratur wird zumeist die Allwissenheit des Erzählers im zweiten Teil in Frage gestellt. Vgl. z. B. Barratt: *Envy*, S. 28. Wilson: *Objective*, S. 31. Cornwell beschreibt den Erzähler des zweiten Teils als „seemingly neutral and omniscient third-person narrator. This narrator is not, however, entirely omniscient; although he can often tell us the thoughts and intentions of characters, he is unable on occasions to distinguish between fact and fiction, reality and illusion.“ Cornwell: *Olesha's Envy*. In: Andrew, S. 119f. Meines Erachtens geht es hier allerdings weniger um die Omnipotenz des Erzählers als um seine bewusste Unzuverlässigkeit, sein Spiel mit der Roman-Realität.

312 „Jetzt gingen schon zwei Komiker zusammen.“ (2, IV/78)

313 Gemeinhin wird festgestellt, die Perspektive würde sich prinzipiell nicht verschieben. Scheffler: *Olešas Roman Zavist'*, S. 275. Wilson: *Objective*, S. 31. Kasper bemerkt, KavaleroV sei als einzige Figur mit dem Privileg der Innensicht versehen. Kasper, S. 244. Diese Aussage ist allerdings zu pauschal. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass im zweiten Teil keinesfalls permanent KavaleroV als Reflektor fungiert. Abgesehen von dem Kapitel 2, V, das weder KavaleroV noch Ivan zeigt, findet sich personale Perspektive besonders auch bei Volodja Makarov (2, VIII). In der Forschung zu *Zavist'* gibt es denn auch die entgegengesetzte Meinung, die besagt, mit dem Wechsel der Erzählinstanz gehe ein Perspektivwechsel einher, intendiere diesen sogar. U. a. Erlich spricht von einem „more ‚objective‘ narrative mode of the second part.“ Erlich: *Some Use of Monologues*, S. 377. Vgl. auch Schellenberg: *Multiperspektivismus*, S. 332f.

Zu der Erklärung einer Zweiteilung des Romans finden sich in der Sekundärliteratur verschiedene Ansätze.³¹⁴ Dass der Erzähler im ersten Teil identisch ist mit dem Reflektor (Kavalerov ist gleichzeitig Weltwahrnehmender), im zweiten Teil hingegen nicht, ist sicherlich gerade auch für die interpretative Metaebene von Belang. Die Beendigung von Kavalerovs Erzählerauftrag und die Installierung eines nicht-diegetischen Erzählers für den zweiten Teil von *Zavist'* lassen sich als Zeichen für Kavalerovs Entmachtung bzw. seinen Machtverlust (eventuell parallel zu Realitätsverlust in der Spiegelbegegnung oder auch zu einer erneut akuten Orientierungslosigkeit nach dem Scheitern seiner Integration) deuten. Die Auswechslung des Erzählers in der Halbzeit des Romans führt zu keiner Veränderung des Stils.³¹⁵ Die Egalität des Stils besteht allerdings nicht, wie man annehmen könnte, analog zur Weiterverwendung Kavalerovs als Reflektor, sondern hiervon unabhängig; schließlich fungiert Kavalerov, wie gesagt, im zweiten Teil nicht konstant als Reflektor, die Erzählperspektive im zweiten Teil ist eher diffus: Mal berichtet der anzuzweifelnde Ivan, mal der Erzähler auf narratoriale, aber unzuverlässige Weise,³¹⁶ mal wird die Erzählweise personalisiert; dennoch ist der Stil konstant, die Stilisierung erfolgt – und das ist typisch für den Aperspektivismus ornamentaler Prosa – definitiv nicht charakterologisch, sondern konsequent poetisch.³¹⁷ Im Kontext hierzu steht, in Abkehr von der Homogenität (Kompaktheit) der Perspektive im Realismus, die Pluralität oder Diffusität des Blickpunktes.³¹⁸

314 Tucker weist auf die Bedeutsamkeit multipler Perspektiven in einem monistischem Staat hin. Tucker: *Revolution Betrayed*. Jurij Oleša's *Envy*. Columbus, Ohio 1996, S. 12, 100. Ingdahl meint: „*Envy* [...] may be said to be composed in two widely disparate keys: lyricism and romantic irony on a tragic keynote in the first half of the novel passes into a grotesquerie of tragi-comedy, parody, and satire in the second.“ Ingdahl: *Graveyard*, S. 21, 51. Matt Oja behauptet, die Zweiteilung des Romans koinzidiere den Bruch in Kavalerovs Bewusstsein, eine Verschiebung weg von Kavalerovs Fokussierung auf sich selbst hin zu einer Fokussierung Ivans. Oja: *Iurii Olesha's Zavist'*. *Fantasy, Reality, and Split Personality*. In: *Canadian Slavonic Papers* 28, 1 (1986), S. 63.

315 Das stellt auch Čudakova fest: *Masterstvo*, S. 25ff. Ebenso Berczynski: *Kavalerov's Monologue*, S. 375.

316 Barratt meint, ausgehend von einem Vergleich mit Dostoevskijs *Zapiski*, der unzuverlässige Status der Narration konstituiere zweifelsohne die wichtigste Schwierigkeit eines Verständnisses des Romans. Barratt: *Envy*, S. 12.

317 Dass Makarovs Brief von literarischer Talentlosigkeit zeugt, wie z. B. Polonskij meint, halte ich für ein Vorurteil. Der Brief setzt sich ausschließlich inhaltlich von Kavalerovs Hegemonie ab. Polonskij: *Preodolenie Zavisti*, S. 319.

318 Wenn Daetz anlässlich des von Kavalerov beschriebenen Herumwirbeln des Glöckners (1, XII/52) für die Makro-Ebene die These aufstellt, es gebe „in einer derart unfesten, sich ständig verändernden Welt [...] keinen anderen Orientierungsfaktor als den Beobachter selbst“ (Daetz: *Stu-*

3.4.1 Räumliche Außenseiterpositionen. Kavalerov im Abseits

Dieses Kapitel will untersuchen, an welchen Stellen und auf welche Weise Kavalerov, den Janet Tucker als „clumsy bystander“ bezeichnet³¹⁹ und der sich selbst als „unglücklichen, vom Wege geworfenen jungen Menschen“ (1, V/26) charakterisiert, auch räumlich in Außenseiterposition dargestellt wird. In diesem Sinne bildet das Kapitel auch einen Zusatz zu den in 6. 2 analysierten konkreten und metaphorischen Grenzen in *Zavist*.

Eingangs beschreibt der „Ich-Erzähler“ Kavalerov, dass Andrej Babičev an ihm vorbei gehe (*mimo menja*); dieses *mimo menja* scheint auch im weiteren Verlauf für Babičevs räumliche Einstellung Kavalerov gegenüber symptomatisch zu sein.³²⁰ Es darf allerdings nicht übersehen werden, dass die Schilderungen aus Kavalerovs Perspektive erfolgen, Andrej Babičev ignoriert seinen Untermieter nicht willentlich. Zudem sagt Kavalerov hier wiederholt aus, er stelle sich schlafend: Kavalerov provoziert das Ignoriertwerden also. In der Tat werden dem unorientierten jungen Mann zahlreiche Integrationsangebote entgegengebracht.³²¹ Bei der feierlichen Präsentation eines neuen sowjetischen Flugzeugtyps, zu der Babičev ihn mitgenommen hat, entfernt sich Kavalerov bewusst von der Gesellschaft, da er denkt, er sei ohnehin überflüssig wie ein fünftes Rad am Wagen: „Я-то был с боку припека.“ (1, IX/40). Nachdem er

dien, S. 66), so muss doch korrigierend gesagt werden, dass in ornamentaler Prosa selbst der Beobachter generell keine stabile Instanz ist.

319 Tucker: *Revolution*, S. 9.

320 Als symptomatisch für seine Lage interpretiert Kavalerov wohl auch seine Unterbringung in dem Zimmer „undefinierter Bestimmung“ (1, I/15). Unbestimmtheit wird zu einem Merkmal des Tauernichts: In 1, VIII z. B. läuft Kavalerov in eine unbestimmte Richtung (*neopredelennoe napravlenie*), wohingegen Babičev überall gleichzeitig zu sein pflegt.

321 Allen voran Babičevs fürsorgliche Aufnahme des Betrunkenen von der Straße. Andrej Babičev bietet Kavalerov am nächsten Morgen an: „[X]отите вот: Поживите нормально. Очень буду рад. Места много [...] И есть для вас работа.“ (1, IV/25). Auch zum Essen wird Kavalerov explizit eingeladen (1, I/17), beobachtet aber lieber; später lädt Šapiro ihn noch zum feierlichen Verzehr der neuen Wurst ein, aber auch hier sagt Kavalerov ab und zieht es vor, Betrachtungen von außerhalb anzustellen (1, VIII). Andrej Babičev ruft ihn zur Teilnahme an seiner Schreibtischarbeit („on podzyvaet menja“), doch Kavalerov kann dessen Begeisterung nicht nachvollziehen (1, III/21); mitunter geht auch die abendliche Kommunikation von Babičev aus, Kavalerov reagiert ablehnend (22). Einmal, bei der Weiterleitung eines Telefongesprächs an Andrej Babičev im Büro, wird Kavalerov von der Beteiligung an der neuen Welt ergriffen, er verspürt eine „administrative Begeisterung“ für Babičevs Geschäfte und ein flüchtiges Gefühl der eigenen Nützlichkeit. (1, III/21)

von seinem abgesonderten Ort hinter der Barriere nicht zurück zum Flugplatz gelangen kann, wird ihm seine Unzugehörigkeit erst recht bewusst, und es kommt zu folgendem charakteristischen Ausspruch:

„Я вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела, полную ненужность моего присутствия среди них, оторванность от всего большого, что делали эти люди, – здесь ли, на поле, или где-либо в других местах.“³²²

Es gibt zahlreiche Beispiele für Kawalerovs räumliche Abgetrenntheit: In dem zentralen Kapitel 1, IV markiert die Gegenüberstellung von Kawalerov und den Kneipenbesucher am Nebentisch den unrühmlichen Helden als Außenseiter. Im anschließenden Kapitel begibt er sich zum Fenster – in eine andere Richtung als Babičev, der auf den Balkon tritt (1, V/27); während Ivans Auftritt unter Valjas Fenster, versteckt Kawalerov sich hinter einem Vorsprung (1, VII/33); während Babičev und Šapiro ein Festessen anlässlich der neuen Wurstsorte initiieren, beobachtet Kawalerov die Gesellschaft vom Balkon aus (1, VIII/39) usw. Sobald man Kawalerovs Repliken von den sie umgebenden Reflexionen isoliert, stellt man leicht fest, dass im ersten Romanteil die Absagen stets von ihm ausgehen – die Begründungen, die zumeist überaus widersprüchlich und absurd wirken, entspringen seiner stets gekränkten, egomanen Kellerloch-Perspektive. Als Musterexempel für Kawalerovs völlig übersteigerte Selbstbezogenheit und Monomanie fungiert seine Aussage aus dem ersten Kapitel: Mich lieben die Dinge nicht. Die Möbel wollen mir ein Bein stellen. Meine Suppe ist immer viel zu heiß.³²³

Zweimal wird beschrieben, wie Kawalerov abseits auf der Stelle tritt (toptat'sja): erstmals nach seiner Injurie Babičevs auf dem Flughafen und zum zweiten Mal in der Halbzeitpause des Fußballspiels nach seiner Schmach wegen des nicht zurückgeworfenen Spielballes. Auch Ivan befindet sich räumlich häufig im Abseits,³²⁴ so wenn er sich im *Märchen von der Begegnung zweier Brüder* von der Zuschauermenge löst und

322 „Ich erkannte plötzlich klar meine Unzugehörigkeit zu denen, die einer großen und wichtigen Sache wegen zusammengerufen wurden, die völlige Überflüssigkeit meiner Anwesenheit zwischen ihnen, Abgerissenheit von allem Großen, das diese Leute taten, sowohl hier, auf dem Feld als auch irgendwo andernorts.“ (1, IX/42)

323 Das assoziiert prompt Watzlawicks Anleitung zum Unglücklichsein.

324 Wobei für Ivan diese Kategorie etwas problematisch ist, da er sich schließlich als Mittelpunkt, als Anführer aller Außenseiter versteht. Eine weitere Abweichung zu Kawalerov ist, dass für Ivan kein ständig sich selbst zerfleischendes Kellerloch-Bewusstsein gezeigt wird.

ihr gegenüber, abgedrängt (osoblenno, 2, VI/96) steht, um auf seinen Einsatz zu warten, oder wenn er bei seinem betrunkenen Besuch in der Wohnung seines Bruders etwas entfernt von diesem auf dem Divan sitzen muss.³²⁵ Besonders evident wird die räumliche Absonderung der alten von der neuen Welt, wenn Kawalerow und Ivan außerhalb einer zauberhaften Grünfläche, die bezeichnenderweise von einer Mauer aus Stein abgeschlossen wird, Valja und Wolodja beobachten, die sich in diesem eingezäunten grasbewachsenden Hof befinden, zu dem Kawalerow und Ivan keinen Zutritt haben (2, VII). Nur bei der ersten Begegnung zwischen Kawalerow und Makarow kommt es zu einer Bewegung auf diesen zu (brosilsja k nemu): Hier nimmt Kawalerow allerdings noch an, dieser könne ein Leidensgenosse sein. (1, XII/54).³²⁶

Im Übrigen ist auch der deutsche Fußballstar Gecke, dessen Ruhm Kawalerows Bestrebungen auf negative Weise karikiert, ein Außenseiter und drückt dies räumlich aus, wenn er sich vor Beginn des Spiels auf dem Platz von seiner Mannschaft entfernt, um zur Begrüßung des Publikums eine Siegerpose einzunehmen (2, VIII/106). Einmal steht Kawalerow im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit – als er während des Fußballspiels von zwanzigtausend Zuschauern beachtet den Ball nicht ins Spiel zurückwerfen kann (2, IX/110).

Es wurde oben festgestellt, dass Kawalerow häufig aus dem Verborgenen beobachtet; Beaujour bemerkt darüber hinaus, dass Kawalerow Dinge, Personen und Geschehnisse gern aus Entfernung, von einer Anhöhe oder durch ein umgekehrtes Fernglas betrachte, um die Objekte in seiner Umgebung minimieren und somit besser dominieren zu können.³²⁷

325 Allerdings ist hier auch gar kein Platz mehr frei am Tisch, an dem schon Andrej Babičev und Wolodja sitzen. Ivan ist also gezwungen, sich etwas abseits auf den Divan zu setzen, was ihn übrigens durchaus irritiert, denn er versucht, sich den Divan unter den Hintern zu ziehen wie einen Stuhl – was schließlich dafür spricht, dass er lieber auf dem von Wolodja besetzten Stuhl gegenüber von Andrej Babičev sitzen würde. (2, II/72)

326 In 1, VII tritt Kawalerow zudem offensiv auf Valja zu („šagnul navstreču“), die das Ziel seiner Träume verkörpert.

327 „Kawalerow [...] prefers to see from too far away to understand the real relations of things. As Kawalerow draws closer, the delicate image is replaced by an impression of chaos and noise which overcomes his senses.“ Beaujour: *Invisible Land*, S. 41, 50. Vgl. auch Wilson: „All sorts of obstacles block Kawalerow’s perception. This impeded vision [...] results from his excluded status: he is constantly viewing events through windows, from recesses, and from behind airfield barriers, grids of girders, and walls of bodies. [...] And since he cannot ignore the external world, he strives to minimize it, to render it relatively harmless to his sensitive mind. Consequently, the most attractive stance for him is one of extreme distance from the object.“ Wilson: *Objective*, S. 33.

Durch Wiederholung potenzierte Ausrufe wie „Не затирай! Не забирай того, что может принадлежать мне...“ (2, IV/83 zweifach) oder „вас не пустят туда!“ (2, IV/82-83) operieren in der Darstellung der Isoliertheit der alten von der neuen Welt mit räumlichen Ausdrucksweisen.

Bezeichnend für Kavalerovs Position ist auch seine bereits erwähnte generelle Heimlosigkeit: „Деваться ему было некуда.“ (2, VI/89; 1, XI/45): Kavalero hat kein festes Zuhause – weder wörtlich noch metaphorisch.³²⁸ In diesem Zusammenhang lässt sich auch Kavalerovs Gruß an Šapiro, mit dem er seinen Brief an Babičev beschließt, deuten (1, XI/51). Mit dem Juden kann Kavalero sich identifizieren, denn dieser ist, fatalerweise, traditionelles Zeichen für Heimatlosigkeit und Außenseitertum.

3.5 Das Erzählverhalten des Anti-Helden. Kavalerovs Kellerloch

Der Kellerlochmensch hat noch sein Kellerloch, Kavalero hat im besten Fall temporär ein Bett.³²⁹ Das Kellerloch lässt sich dabei aber ebenso als Sinnbild einer räumlichen Außenseiterposition – wie bei Kavalero komplementär zum sozialen Abseits – konstatieren.³³⁰ Es bestehen allerdings noch zahlreiche weitere Parallelen, die im Folgenden nachgewiesen werden sollen.

In der Sekundärliteratur wird Kavalero mehrfach als „sowjetischer Kellerlochmensch“³³¹ oder als seine Umgebung aus einem „intellektuellen Kellerloch“ wahr-

328 Übrigens hat Kavalero auch keine Mutter. Zwar erwähnt er zweimal seinen Vater, nie aber eine Mutter.

329 Wie schon oben erwähnt, kann „Bett“ als Kavalerovs Leitmotiv gelten: Zunächst verfügt er sogar über ein eigenes, furchtbares Bett, das er für vier Rubel verkauft, darauf bewohnt er das wunderbare Bett bei Andrej, darauf einen Winkel hinter Anečkas Bett und zuletzt Anečkas phantastisch riesiges Bett. Zweimal schläft er sogar auf der Straße, wobei er sich im ersten Fall direkt den Obdachlosen zurechnet (1, XI, 2, XII). Kennzeichnend ist auch Kavalerovs Hervorhebung des Betts in seinem Brief an Andrej Babičev. (1, XI/46)

330 Der Kellerlochmensch wohnt im Untergeschoß, wohingegen der besuchte Bürovorsteher Anton Antonyč Setočkin und der ehemalige Schulkamerad Simonov in der vierten Etage wohnen (2, II/66f.; 134f.); während Zverkov mit seinen Kameraden auf dem Sofa sitzt, geht der Kellerlochmensch in der anderen Hälfte des Raumes dem Divan gegenüber direkt an der Wand auf und ab. (2, IV/88; 117)

331 Zum Beispiel bei Èrlich: *Some Use of Monologues*, S. 377. Drawicz formuliert: „Kavalero, avec son masochisme moral, descend en ligne droite du héros des Mémoires écrits dans un souterrain.“ Drawicz, A.: Jurij Oleša, Auteur de L'Envie. In: *Cahiers du Monde Russe et Soviétique* 8, 3 (1967),

nehmend beschrieben.³³² Hier sei zunächst die ähnliche Attitüde der beiden Erzähler (Kavalerov-Erzähler und Kellerloch-Erzähler) im jeweils ersten Teil von Dostoevskijs *Zapiski* und Olešas *Zavist'* analysiert. In beiden Fällen haben wir prinzipiell einen Erzählmonolog, wobei der Monolog nicht Segment aus dem Personentext ist, sondern mit dem Erzählbericht zusammenfällt;³³³ dabei wurde in Kapitel 2. 4 vorliegender Arbeit festgestellt, dass das Erzählverhalten des Kellerlochmenschen, indem es sich permanent gegenüber einem imaginierten Adressaten rechtfertigt, nicht einfach monologisch, sondern quasi-dialogisch ist. Als „dialogisch“ definiert Schmid, das sei zur Erinnerung noch einmal angeführt, die Evokation eines Adressaten über direkte Anreden oder das indiziale Zeichen des Appels, womit sich das Erzählen aus der Spannung zwischen der Bedeutungsposition des Erzählers und der des vorgestellten Gegenübers konstituiert.³³⁴ Indem der Erzähler potentielle Repliken ständig antizipiert, sich permanent mit dem projizierten skeptischen Gegenüber auseinandersetzt, beeinflusst der imaginäre Kontrahent das Erzählen unmittelbar, so dass – bei real nur einer Sprechinstanz – ein quasi-Dialog entsteht.³³⁵

Zwar spricht der Erzähler in *Zavist'*, der sich selbst erst mit der letzten Zeile des Kapitels direkt einführt, gleich im zweiten Satz des Romans den fiktiven Leser direkt an („Können Sie sich vorstellen...?“), wodurch die folgende Beschreibung als unmittelbar an einen Rezipienten adressiert erscheint.³³⁶ Doch die Regel bilden Leseranden durch den Erzähler Kavalerov nicht,³³⁷ und der so selten Angesprochene ist auch nicht wie in Dostoevskijs *Zapiski* ein Opponent des Erzählers, ihm wird keine Meinung oktroyiert³³⁸ – und somit wird zumindest in dieser Hinsicht keine Dialogizität

S. 358. Vgl. auch Protopopov, N.: *Zavist' kak chudožestvennyj zamysel* Jurija Oleši. In: *Russian Language Journal* 83 (1968), S. 14.

332 Vdovina: *Problema geroja*, S. 133.

333 Schmid: *Textaufbau*, S. 257.

334 Schmid: *Textaufbau*, S. 257.

335 Schmid: *Textaufbau*, S. 255ff.

336 Und auch seine Vorstellung am Ende des ersten Kapitels wirkt gewissermaßen wie an ein Publikum gerichtet: „Андрей Бабичев – один из замечательных людей государства. [...] А я, Николай Кавалеров, при нем шут.“

337 Die Ausnahmen lassen sich an einer Hand abzählen und sind zumeist rein rhetorisch: „Если хотите, это будет индустриализация кухонь.“ (1, II/18). Über Andrej Babičev: „Он, видите ли, сжалился.“ (1, III/26). „Представьте себе обыкновенную [...] колбасу.“ (1, VIII/35). Erst im letzten Kapitel (1, XV) redet der Erzähler Kavalerov mehrmals einen fingierten Zuhörer an; woraufhin Ivan entsteht, und Kavalerov seinen Posten als Erzähler einbüßt.

338 Auch Scheffler meint, die Adressaten von Kavalerovs Apostrophierungen seien keine Gegenspieler, sondern „außertextliche Personen“: Scheffler: *Olešas Roman Zavist'*, S. 280. Und Schellenberg

fungiert. Auch Selbstkorrekturen, Rechtfertigungen und Antizipationen von potentiellen Einwänden liegen im ersten Teil von *Zavist'* generell nicht vor; nur einmal ergänzt Kavalero eine Aussage, als hätte es eine Nachfrage gegeben: „Мы собирались на аэродроме. Я говорю: ‚мы‘! Уж я-то был с боку припека.“³³⁹

Dass der erste Teil von Olešas Roman *Zavist'* zunächst den Titel *Zapiski Kavalerova* trug,³⁴⁰ beinhaltet also keine eigentliche Identität des Erzählerverhaltens. Dennoch wird die Hypothese einer ähnlichen Erzähler-Attitüde nicht ganz zu Unrecht postuliert. Fokussieren wir nochmals den Romanbeginn: Der Erzähler beschreibt einen lebenslustigen und gesunden Mann auf dem Klo; dabei teilt der Erzähler nicht einfach mit, dass dieser Mann etwas vor sich hin summt oder trällert, sondern er unterstellt ihm regelrecht einen aussagekräftigen Text.³⁴¹ Als der Erzähler (Kavalero) einen Abend bei dem tüchtigen Andrej Babičev schildert, stellt er Folgendes fest: „Все его поведение говорит: ты – обыватель, Кавалеров. Конечно, он не заявляет этого. Должно быть, и в мыслях его ничего похожего нет. Но это понятно без слов.“³⁴² Im gleichen Kapitel korrigiert er eine gerade gemachte Aussage: „Я дурак при нем. Он думает, что я дурак.“ (1, III/22). Tatsächlich sind zahlreiche vorgespiegelte introspektive Schilderungen Andrej Babičevs Unterstellungen durch Kavalero.³⁴³ Auch der alten Witwe Anečka unterstellt Kavalero Gedanken bezüglich seiner Person (1, VI/31). Briefe stellen wegen ihrer kommunikativen Absicht in der Regel einen monologisch-dialogischen Sonderfall dar, da sie das fremde Wort stets

stellt fest: „Nur ganz selten sucht er [Kavalero] sich durch vage Leseranreden einer objektiven kritischen Instanz, dem Leser, zu verbinden; doch ist dies Bemühen schon insofern zum Scheitern verurteilt, als die Leseranreden reinen Appellcharakter behalten und nie zu ernsthaften Selbstdarlegungen ausgebaut werden.“ Schellenberg: Multiperspektivismus, S. 332.

339 „Wir fanden uns auf dem Flugplatz ein. Ich sage: ‚wir‘! Dabei war ich bloß das fünfte Rad am Wagen.“ (1, IX/40)

340 Vgl. Ingdahl: Graveyard, S. 21. Scheffler: Olešas Roman *Zavist'*, S. 280.

341 „Как мне приятно жить... та-ра! Та-ра!.. Мой кишечник упруг... ра-та-та-та-ра-ри... Правильно движутся во мне соки... ра-та-та-ду-та-та... Сокращайся, кишка, сокращайся... трам-ба-ба-бум!“ (1, I/16)

342 „Sein ganzes Benehmen sagt: Du bist ein Spießbürger, Kavalero. Natürlich erklärt er das nicht wirklich. Wahrscheinlich ist auch in seinen Gedanken nichts dergleichen. Aber das ist auch ohne Worte zu verstehen.“ (1, III/20). Eine halbe Seite später wiederholt er diese Unterstellung wörtlich. (1, III/21) Einen ähnlichen Vorwurf Babičevs fingiert Kavalero auch in seinem Brief: „Самоупоение излучается из вас. ‚Я работаю, – трещат эти лучи, – слышишь ли ты, Кавалеров, я работаю, не мешай... тсс... обыватель‘.“ (1, XI/51)

343 Wie beispielsweise Kavaleros Aussage, Andrej Babičev fühle sich durch seine Anwesenheit beleidigt, während er an Makarov denke. (1, V/26)

schon antizipieren;³⁴⁴ doch KavaleroV geht in seinem Brief an Andrej Babičev nur rudimentär auf seinen Adressaten ein, unterstellt ihm keine Einwände – KavaleroV fokussiert eigentlich nur, in der ihm eigenen überaus egozentrischen Weise, seine eigene Person. So kommt es, wenn man von der Darstellung Valjas einmal auf KavaleroVs und einmal auf Babičevs Art absieht, auch in seiner brieflichen Babičev-Anklage zu keiner Kontroverse.

Vladimir Šenšin, der die Dostoevskij-Tradition in sowjetischen Romanen der 1920er untersucht, bemerkt, dass für KavaleroV die ganze ihn umgebende Wirklichkeit zum Element seiner Selbsterkenntnis werde, und dass KavaleroV sich selbst und den Eindruck, den er auf andere mache, dabei permanent wie in einem Spiegel beobachte.³⁴⁵ Eine weitere aufschlussreiche Feststellung ist, dass KavaleroV – wie auch der Kellerlochmensch – unbedingt einen Opponenten brauche.³⁴⁶ In KavaleroVs Fall ist der Opponent – anders als beim Kellerlochmensch – ein in der narrativen Welt faktisch existenter „Widersacher“. Der Widersacher wird von dem Erzähler KavaleroV ständig beobachtet und beschrieben, wobei der Erzähler, in seiner bewussten Abgrenzung von Babičev, allerdings zugleich stets sich selbst offenbart. Interessant sind hier die direkt auf ihn bezogenen fingierten Aussagen, die KavaleroV Andrej Babičev und Anečka Prokopovič unterstellt – in ähnlicher Manier unterstellt der Kellerlochmensch seinen Adressaten ihre Stellungnahmen. Der für Dostoevskijs *Zapiski* festgestellte quasi-dialogische Erzählmonolog, das direkte, unmittelbare und konkrete, Interagieren von Erzähler- und fingierter Adressatenrede, lässt sich demnach lediglich in dieser abweichenden Form analog auf Olešas Roman übertragen.

Drawicz beschreibt das Erzählverhalten im ersten Teil von *Zavist'* als „construite comme un monologue intérieur de KavaleroV“.³⁴⁷ Čudakova stellt darüber hinaus fest, bei Oleša gebe es im Wesentlichen gar keinen Dialog.³⁴⁸ Was genau bedeutet das?

344 Bachtin: Probleme, S. 229.

345 Šenšin: Tradicii Dostoevskogo, S. 94. Wilson formuliert, der Spiegel sei „the optical correlative of KavaleroV's egocentric point of view.“ Wilson: Objective, S. 35. Besonders deutlich drückt KavaleroV seine egomane Selbstwahrnehmung auf dem Spaziergang in 1, XV aus: „Für sie alle war ich eine komische Figur.“ Auch Čudakova konstatiert, KavaleroV betrachte sich selbst von der Seite. Čudakova: Masterstvo, S. 19, 79f. Ebenso sagt Düwel, KavaleroV suche sich selbst mit den Augen anderer zu sehen. Düwel, G.: Jurij Olešas Roman *Zavist'* als Beitrag zu den Debatten um die Funktion der Literatur in der Sowjetgesellschaft in den 20er Jahren. In: Zeitschrift für Slawistik 22 (1977), S. 313.

346 Hierzu ebenfalls Šenšin: Tradicii Dostoevskogo, S. 94.

347 Drawicz: Auteur de L'Envie, S. 357.

348 Čudakova: Masterstvo, S. 25.

Èrlich bestimmt in *Some use of monologues in prose fiction. Narrative manner and World View* „Monolog“ allgemein als Abwesenheit von Dialog und konkretisiert anschließend seine Definition: „[M]onologue [...] is [...] a mode of discourse or narration employed throughout a work of fiction or a large part of it in which the voice of an individual story-teller is distinctly heard and which is marked by the frequent use of the first-person pronoun.“³⁴⁹ Abschließend zieht Èrlich noch Olešas Roman heran, dessen ersten Teil er mit den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* vergleicht und als „quasi-diary“ bezeichnet.³⁵⁰ Schellenberg bezeichnet das Sprechen in der ersten grammatischen Person im ersten Teil von *Zavist'* als (nicht nur monologische, sondern) monomanische Apologie.³⁵¹

Es ist richtig, dass bei KavaleroV durchweg ein gewisser, auch sozialer, Rechtfertigungszwang latent vorhanden ist. Dadurch bleibt sein Erzählerverhalten nicht rein monologisch, sondern inkludiert schon immer Einwände gegen seine Person. Wenn gleich er auch nicht in einen regelrechten bzw. offenen quasi-Dialog mit fiktiven Opponenten tritt, so ergibt sich doch aus der Spannung zwischen Erzähler und anderen Personen, bzw. zwischen Erzähler und Welt,³⁵² eine Art Dialog zwar nicht auf kommunikativer, sondern auf einer gleichsam universalen Ebene. Eben dies bedingt den Eindruck einer Analogie zwischen den Erzähler-Attitüden in *Zavist'* und *Zapiski*.

349 Èrlich: *Some Uses of Monologues*, S. 372. Èrlich meint, der Erzähler in Dostoevskijs Aufzeichnungen produziere „a shrill and rambling discursive monologue“. Die permanente Anrede eines imaginierten Publikums deutet Èrlich als „the speaker’s repeated, and avowedly futile, attempts to break out of his cage.“ Ebenda, S. 375, 376.

350 Èrlich: *Some Uses of Monologues*, S. 377. Vgl. auch Èrlich: *A Shop of Metaphors*, S. 201f. KavaleroVs Erzählerrede beschreibt er hier auch, wieder unter explizitem Bezug auf die *Zapiski*, als „self-addressed monologue“. Lauer vermerkt, der erste Teil von *Zavist'* sei in der Art eines Tagebuches abgefasst. Lauer: *Zur Gestalt*, S. 45.

351 Schellenberg: *Multiperspektivismus*, S. 338.

352 Denn schließlich lieben ja auch die Dinge ihn nicht, wie KavaleroV formuliert. (1, I/16)

4. Das Gefühl sozialer Überflüssigkeit. Der Ritter Kavalerov als „lišnij čelovek“ seiner Zeit

Schicksalbestimmtes Zugrundegehen, Zusammenbruch, Scheitern, völlige Hoffnungslosigkeit (obrečennost') sowie Niedergang, Dekadenz (upadočničestvo)³⁵³ werden von Ivan als Charakteristika seiner Zunft der Träumer, Selbstmörder, Traurigen, Buchhalter, Dummköpfe, Ritter und Feiglinge³⁵⁴ formuliert.

Der Literaturhistoriker Semen Vengerov spricht, unter Verwendung einer Nietzsche-Formulierung, für die Zeit 1890-1910 von der „Umwertung aller Werte“ durch Marxismus und Dekadenz,³⁵⁵ gewiss lassen sich auch noch die folgenden Jahrzehnte, die Revolution und die postrevolutionäre Zeit derart beschlagworten; Percov kennzeichnet Oleša als „čelovek rubeža dvuch epoch“ – als Mensch an der Grenze zweier Epochen.³⁵⁶ Oleša selbst spricht in seiner Rede auf dem Schriftstellerkongress von künstlerischer Verunsicherung und sozialer Überflüssigkeit in der sozialistischen Aufbaugesellschaft.³⁵⁷ In *Zavist'* charakterisiert sein Hauptheld Kavalerov sich über Aussagen wie: „Почему я так несчастен?.. Как трудно мне жить на свете! – лепетал я.“ („Warum bin ich so unglücklich? Wie schwer fällt es mir, in dieser Welt

353 (2, II/75-78). Die Verwendung des Begriffs obrečennost' assoziiert das Vokabular, das der marxistische Literaturkritiker V. Vorovskij in seinem 1905 verfassten Artikel Lišnie ljudi verwendet. Der Artikel stellt einen polemischen Feldzug gegen die „überflüssigen Menschen“ dar. In: Vorovskij: Stat'i o ruskoj literature. Moskva 1986, S. 99-140.

354 (2, II/70-71; 2, III/77-78). Ivan bezeichnet sich als „korol' pošljakov“. Er ruft Weinende, Verzweifelte, Eifersüchtige, Träumer, gemeine Kerle (pošljaki), Amateure, die nach Ruhm dürsten, unglücklich Liebende, Buchhalter, Dummköpfe, Ritter, Feiglinge, Verräter, verlorene Söhne, Leichtsinrige, Selbstverliebte zu sich. Seine Anhänger nennt Ivan seine „Armee“; in dem Verhör bei der GPU spricht er von seiner Intention, eine Demonstration der Gefühle durchzuführen.

355 Nach Kasper, S. 7.

356 Percov: Vstupitel'naja stat'ja, S. 21. Percov stellt sogar eine Verbindung her zwischen Oleša und Spenglers epochalem Werk Untergang des Abendlandes. Percov: My živem, S. 157. Auch Struve erwähnt Spengler in diesem Zusammenhang: Struve, Gleb: Geschichte der Sowjetliteratur. München 1958, S. 281.

357 Oleša: [Rede]. In Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 127-129.

zu leben!“ 1, IV/24). Er bezeichnet sich als unglücklichen, vom Wege geworfenen jungen Menschen (1, V/26) und suggeriert sich: „Ты готов. Закончен. Ничего больше не будет.“³⁵⁸ Überaus typisch ist auch seine Selbstbestimmung: „Был томим великими планами, хотел многое сделать и ничего не делал.“ – „Ich war voller großer Pläne, wollte viel tun und tat nichts.“ (1, VI/32). Zudem sind bereits zitierte Aussagen wie „я-то был с боку припека“ (1, IX/40) und „Я вдруг ясно осознал свою непринадлежность“ (1, IX/42) kennzeichnend. Kavalerovs stets gekränkte Art drückt sich aus in seiner Feststellung „Ich störe alle“ (1, X/44) oder in seinem Brief an Andrej Babičev, demgegenüber er bemerkt, ihm selbst habe das Schicksal weder Zwangsarbeit noch revolutionäre Tätigkeit beschieden, ihm würden keine so verantwortungsvollen Tätigkeiten übertragen (1, XI/48), wobei er implizit seiner passiven Einstellung, seiner Ergebenheit ins Gegebene oder auch: Schicksal,³⁵⁹ der Weigerung, sein Leben in die Hand zu nehmen, Ausdruck verleiht. Kavalerovs Bemerkung „Das Leben des Menschen ist nichtig“³⁶⁰ und sein Ausruf „Niemand versteht mich“³⁶¹ sind zum einen ewig aktuelle Äußerungen von Außenseitern, ebenso aber auch Allusionen auf literarische Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert. Der konforme Volodja Makarov nennt Kavalerovs einen „Sonderling“ (čudak: 1, XIII/55), Kavalerovs unterstellt den Vertretern der neuen Welt, diese würden ihn als „Schmarotzer“ (priživalčik) verstehen. Ivan wird von Kavalerovs Ende des ersten Teils eingeführt als „gewesener Mensch“ (byvsij čelovek: 1, XV/62), aber schon zuvor von Andrej Babičev „Faulenzer, ein schädlicher, ansteckender Mensch“³⁶² beschimpft. Während des Zweikampfes zwischen Ivan und seinem Bruder auf der Straße wird in einer Randbemerkung der von seinen Anhängern auf Händen getragene Ivan als „müder Mensch“ (ustalij čelovek) präsentiert;³⁶³ sich selbst bezeichnet Ivan als „letzten Träumer der Erde“. (2, IV/80).

Kavalerovs Orientierungslosigkeit enthält das Verlangen nach Sinn und Beständigkeit, das Bedürfnis nach Antworten, Anleitungen und einem Mentor. Die Desillu-

358 „Du bist fertig. Erledigt. Es wird nichts mehr kommen.“ (1, VI/30)

359 Vgl. zu Kavalerovs Fatalismus Schellenberg: Multiperspektivismus, S. 339.

360 „Жизнь человеческая ничтожна.“ (1, XII/51)

361 „Никто не понимает меня“ (1, XV/61) erinnert an Tat'janas sentimentalistischen Seufzer in ihrem Brief an Onegin.

362 „Леняй, вредный, заразительный человек.“ (1, V/28). Beispielhaft ist auch die Einstellung von Ivans Vater seinem Sohn gegenüber: Der unduldsame Vater wünscht nicht, dass sein Sohn ein Träumer, Erfinder und Spinner ist. (2, I)

363 (2, III/75). Ivans Anhänger beschreibt Vanču als „crew of social outcasts“ und „new generation of superfluous men and women“. Vanču: Oleša's Artistic Prose, S. 134.

sionierung schließlich durch Ivan, der dubios entsteht, eine Weile Kawalerovs Gefährte ist und ihn schließlich moralisch verlässt, hängt möglicherweise zusammen mit dem negativen oder destruktiven Charakter einer Ideologie, die ausschließlich Ablehnung neuer bzw. Konservierung alter Verhältnisse ist und ein alternatives Konzept nicht bereithält.³⁶⁴ Dies trägt bei zu dem Gefühl der eigenen Überflüssigkeit und evokiert auch das Empfinden von obrečennost'.

Die Außenseiterposition zeitigt dabei aber als gewissermaßen positives Resultat die Fähigkeit einer abweichenden Betrachtungsweise.³⁶⁵ Andrew Barratt interpretiert Kawalerovs Einbildungskraft als psychologisches Symptom seiner Entfremdung von der realen Welt.³⁶⁶ Interessant ist in diesem Kontext der in mehreren literaturwissenschaftlichen Untersuchungen unternommene Hinweis, Olešas Bildhaftigkeit (imagery) sei zu sehen als „the recording of momentary or fleeting similarity, of seeming change“.³⁶⁷ So bemerkt auch Wayne Wilson, Kawalerov verfüge zwar über eine beeindruckende Kollektion an visuellen Tricks, sei aber nicht in der Lage, seine Wahrnehmung der Außenwelt zu stabilisieren.³⁶⁸ Diese Feststellung ist besonders im Hinblick auf die Instabilität der Epoche bemerkenswert. Beaujour hebt den Aspekt des Müßiggangs hervor, wenn sie die Ausgedehntheit der auf Streifzügen angestellten Weltbetrachtungen durch Olešas ungebundene Helden anführt.³⁶⁹ Daetz kennzeichnet den Träumer Kawalerov unter Berufung auf Bergson als aufmerksamen Beobachter, dem

364 Zur Abwesenheit von positiv bestimmten Interessen bei dem Kellerlochmensch vgl. Scanlan, James: The Case against Rational Egoism in Dostoevsky's Notes from Underground. In: Journal of the History of Ideas 60, 1 (1999), S. 555, 560f.

365 Das bemerkt auch Seeley: Heyday, S. 10.

366 Barratt: Envy, S. 16.

367 Cornwell: Olesha's Envy. In: Andrew, S. 124. Weiter bemerkt Cornwell: „Much of the imagery of Envy [...] turns on transformations.“ Daraufhin beschreibt er „distorted transformation in Kawalerov's imagination“ und „the various ways by which Olesha emphasises distortion, transformation or limitation of perception in Envy“ und konkludiert, Verzerrung, Entstellung (distortion) sei „the basic, structural principle of Envy.“ Ebenda, S. 125-127.

368 Wilson: Objective, S. 31. Hiermit korrespondiert im Prinzip auch Barratts Aussage, Kawalerovs ungewöhnliche Metaphern seien Symptom für seine Entfremdung von der realen Welt. Barratt: Envy, S. 16.

369 „Only the fact that the perceiving sensibilities in an Olesha work are on a perpetual vacation makes such vision possible. The characters are free, like their creator – but unlike most of their fellow Soviet citizens – ,to go to the zoo any day they please.‘ The reader never sees them at work.“ Beaujour: Invisible Land, S. 36f.

es aber an Selbstbehauptung im täglichen Leben mangle, da er durch seine geistige Haltung nicht zweckmäßig handeln könne.³⁷⁰

Entsprechend dem von Dobroljubov für Gončarovs Roman konstruierten Begriff Oblomovščina wurde für den „nichtsutzigen Faulenzer“ (nikčemnyj bezdel'nik³⁷¹) in *Zavist'* „Kavalerovščina“³⁷² geprägt. Kasper stellt fest, Kavalerov gehöre in seinem Denken und Handeln zur typologischen Reihe der „überflüssigen Menschen“.³⁷³ Maguire formuliert:

“Kavalerov [...] opens up a veritable encyclopedia of the values of the cultivated bourgeois, with high principles (altruism, pity, sensitivity, refinement) seeking respectable incarnation in tangible rewards (comfort, fame, money, adoring women). In the time-honored way of the stock literary intelligent, he is incapable of putting his dreams into action.”³⁷⁴

Vdovina charakterisiert Kavalerov als „высокопарный в своих устремлениях и низкопробный на деле.“³⁷⁵ Schellenberg beschreibt, wie aus der „Mentalreservation“ des „Gelegenheitsdichters Kavalerov“ gegenüber der neuen Sowjetgesellschaft die immensen Integrationsschwierigkeiten resultieren.³⁷⁶ Polonskij schildert, Kavalerovs zentrales Charakteristikum sei seine Zerrissenheit, verursacht durch seine Stellung zwischen der realen und der romantischen Welt, sowie sein Konflikt mit der sowjetischen Wirklichkeit: „Он расколот, раздвоен, – человек гамлетовской складки,

370 Daetz: Studien, S. 54, 92. Zu Kavalerovs Handlungsunfähigkeit vgl. auch Avins: Eliot and Olesha. Versions of Anti-Hero. In: Canadian Review of Comparative Literature 6 (1979), S. 64-74.

371 Percov: My živem, S. 114. In seiner Einleitung zu der Oleša-Ausgabe von 1956 nennt Percov Kavalerov explizit „lišnij čelovek“. Percov: Vstupitel'naja stat'ja, S. 16.

372 Vgl. z. B. Polonskij: Preodolenie Zavisti, S. 324; Vdovina: Problema geroja, S. 140; Ol'chovyj nach Schellenberg: Multiperspektivismus, S. 344.

373 Kasper, S. 244.

374 Maguire: Red Virgin Soil, S. 338.

375 „Hochgeschraubt in seinen Bestrebungen und niedrig [minderwertig; gemein] in der Tat.“ Vdovina: Problema geroja, S. 135. Vdovina setzt übrigens den „überflüssigen Menschen“ mit dem „Kellerlochmenschen“ gleich, wenn sie bemerkt, Kavalerov sei eine neue Variante des in der russischen Literatur so häufig vorkommenden „überflüssigen Menschen“, und im nächsten Satz formuliert, Oleša zeige seinen „Kellerlochmensch“ selten in Aktion, bemerke aber umso stärker die Wichtigkeit seiner Illusionen. Vdovina: Problema geroja, S. 139.

376 Schellenberg: Multiperspektivismus, S. 338.

резиньятор и неврастеник.³⁷⁷ Entsprechend sieht Jackson die Intellektuellen nach 1917 in einem „Hamlet-Dilemma“.³⁷⁸

In Olešas Roman finden sich etliche mehr oder weniger evidente Anspielungen auf *Hamlet*;³⁷⁹ auch *Don Quijote* wird zitiert.³⁸⁰ Barratt beschreibt Kawalerow gar als „direct descendant of Don Quixote“.³⁸¹ Hiermit ist diese fakultative Anforderung an den „überflüssigen Menschen“ (vgl. Kapitel 2. 5) ebenfalls erfüllt. Kawalerow kopiert allerdings noch mehrere Symptome des klassischen „überflüssigen Menschen“: ausgeprägte Sensibilität und Sinnsuche, Orientierungslosigkeit und Zerrissenheit, Handlungsunfähigkeit, Diskrepanz zwischen Vorstellungen vom Leben und der Realität, (mentale) Desintegration, der disharmonische Zustand des Selbst mit der Welt und letztlich der Rückzug von der Welt; wobei als Kawalerows Futteral – neben dem klassischen Leitmotiv „Bett“ – eventuell seine Phantasie anzusehen ist. Die mitunter „phantastisch“ anmutende Weltwahrnehmung als Gegenstück zu der als feindselig empfundenen realen Welt sowie die bereits erwähnte Bruchstückhaftigkeit, die auf gewisse Weise mit Ereignislosigkeit kontextualisiert ist, sollen in den nächsten Kapiteln analysiert werden.

Kawalerow lässt sich indes als regelrechter Epigone verstehen, obgleich er überaus originell ist.

Auch Flaker,³⁸² Tucker,³⁸³ Čudakova,³⁸⁴ um nur einige zu nennen, sehen Kawalerow explizit in der Tradition des „überflüssigen Menschen“ aus dem 19. Jahrhundert –

377 „Er ist gespalten, entzweit – ein Mensch mit Hamlet’scher Veranlagung, ein Räsoneur und Neurastheniker.“ Polonskij: Preodolenie Zavisti, S. 304 und 307.

378 Jackson zitiert hier N. Ognev. Jackson: Underground Man, S. 147f. Innere Zerrissenheit und Desorientiertheit des Menschen bzw. der Ich-Zerfall sind im Übrigen auch zentrales Element expressionistischer Dichtung.

379 Implizit in Kawalerows Außenseiterrolle und der Dominanz von Reflexion, explizit besonders auch über Ofelija.

380 Beispielsweise in Kawalerows „ritterlichem“ Namen sowie Ivans Bemerkung über Windmühlen (2, IV/83). Es ist auffällig, dass viele psychologische Merkmale, die Turgenew in seinem Aufsatz Hamlet zuschreibt, sich auch auf Kawalerow beziehen lassen; so beispielsweise geistige Überlegenheit und Selbsterniedrigung, zentral aber die Bezeichnung als Zentripetalkraft, worunter Turgenew Hamlets egozentrische Einstellung, sich selbst als Mittelpunkt der Schöpfung zu sehen, versteht. Auch Reißners Bemerkung, Hamlets Vorstellungen von der Welt entsprächen nicht der sie umgebenden Realität, lässt sich schließlich auf Kawalerow übertragen. Reißner: Turgenews Essay, S. 149.

381 Barratt: Envy, S. 22.

382 „Kawalerow [ist] ein betont traditionelles Zeichen [...]: der ‚überflüssige Held‘ der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts.“ Flaker, S. 38.

383 Tucker beschreibt Ivan und Kawalerow als „soviet descendants of the nineteenth-century superfluous man.“ Tucker: Revolution, S. 27f., 48f., 149.

Chances postuliert eine regelrechte Rückkehr.³⁸⁵ Doch richtig ist, dass der „überflüssige Mensch“ nie wirklich verschwand.

Parallelen zu klassisch gewordenen Darstellungen des „überflüssigen Menschen“ lassen sich etliche feststellen. Ivans pro-individualistisch programmatisches Postulat „Каждый на своей подушке!“ (2, VI/97), das Kopfkissen, mit dem er durch die Gegend streicht, sowie die wiederholte Thematisierung der verschiedenen Betten assoziieren *Oblomov*,³⁸⁶ wobei traditionellerweise das Bett bei Anečka der gemäßeste Ort für KavaleroV als „überflüssiger Mensch“ sein müsste. Positiv konnotiert ist allerdings in erster Linie das Bett bei Babičev (1, VI/30), gefürchtet wird das eigene Bett (1, VI/29), KavaleroVs Disposition Anečkas Bett gegenüber ist durchaus ambivalent (2, VI). In Abweichung zu dem passiven Oblomov rebelliert KavaleroV, zumindest mental, gegen die Unterkunft bei Anečka. Beachtung findet in der Sekundärliteratur zu *Zavist'* besonders der Vergleich zwischen Andrej Babičev und Štol'c,³⁸⁷ und tatsächlich weist gleich die Ausgangssituation – KavaleroV liegt im Bett, während Babičev aktiv ist – Parallelen zu der ersten Begegnung zwischen dem trägen Oblomov und dem agilen Štol'c auf. Allerdings besteht die Ähnlichkeit hauptsächlich in der Art der Präsentation des Antipoden, die Beziehung zwischen dem „überflüssigen Held“ und seinem Gegenspieler, der im Oblomov kein eigentlicher Feind ist, differiert. Eine weitere

384 „Зависть' была написана в 1927 г., и человек, написавший ее, будто держал в голове перечень предметов, уже описанных литературой прошлого века.“ Čudakova konstatiert, *Zavist'* sei mit Zitaten durchsetzt, wobei sie als Beispiel KavaleroVs bewusste Isolation von der Gesellschaft auf dem Flugfeld anführt, und kommentiert: Wie oft hatte in der Literatur schon jemand den Ort seiner Missachtung/Nichtanerkennung (*mesto nepriznanija*) verlassen. Doch Čudakova fügt auch hinzu, KavaleroV blicke mit „anderen Augen“ auf die Welt als seine Vorgänger. Čudakova: *Masterstvo*, S. 18-20.

385 Chances ist der Meinung, mit den realistischen Romanen sei auch der „überflüssige Mensch“ verschwunden und kehre erst in den 1920ern wieder „in a familiar shape, as if recycled from the previous century.“ *Chances: Conformity*, S. 142.

386 In Bezug auf Oblomov stellt Rattner fest: „Das Bett ist das natürliche Gravitationszentrum in der Welt der bequemen Menschen. Zu ihm zieht es ihn in nahezu allen Lebenslagen hin; vor allem dann, wenn die Existenzprobleme dringend und bedrängend werden. Denn das Bett verheißt Ruhe, Sicherheit, Wärme und ‚Reizfreiheit‘. [...] Das Bett wird zum Fluchtpunkt aller Lebensfeigkeit.“ Es symbolisiere Ausweichen (Regression) vor der permanent notwendigen „Auseinandersetzung mit der Außenwelt“, die dem Menschen natürlicherweise Widerstand entgegensetze und somit Frustration erzeuge. Rattner: *Oblomov*. In: Thiergen, S. 109f., 114.

387 Zumeist wird die „mislungene“ Darstellung Andrej Babičevs und Olešas Intention mit dieser Figur beschrieben. Zu Oblomov vgl. Mathewson: *Positive Hero*, S. 55; Hainsworth: *Don Quixote*, S. 49; Setschkareff, Vsevolod: Andrej Štol'c in Gončarovs *Oblomov*. Versuch einer Reinterpretation. In: Thiergen, S. 153ff. Zum Vergleich zwischen Babičev und Štol'c vgl. beispielsweise Schellenberg: *Multiperspektivismus*, S. 345.

Analogie lässt sich jedoch für die generelle Befindlichkeit des „überflüssigen Helden“ in der ihm wesensfremden dynamischen Umgebung konstatieren.³⁸⁸ Zusätzlich zu den in 2. 5 festgehaltenen gemeinsamen Merkmalen „überflüssiger Menschen“, die hier bereits auf Kawalerow bezogenen worden sind, lassen sich immer auch Ähnlichkeiten im Detail ermitteln. Beispielsweise wird sowohl in *Zavist'* als auch in *Ivanov* von den Figuren auffallend häufig auf das Theater angespielt; als Exempel seien Lebedevs resignierter Befund „Es ist alles Theater“ (2, IV) und Ivanovs gequälter Ausruf: „Wir müssen diese sinnlose Komödie abbrechen“ (4, VIII; ähnlich 3, VII) angeführt.³⁸⁹ In *Zavist'* sind theatralische, zumeist komödiantische Anspielungen noch frequenter, was mit dem, wie Peppard hervorhebt, karnevalesken Charakter des Romans zusammenhängt.³⁹⁰ Eine recht grundlegende Differenz allerdings bildet die Bestimmung Ivanovs über das Gefühl der Leere, wohingegen Kawalerow – bedingt durch die Präsenz eines konkreten Gegners, gelegentlich erwähnter, nie aber explizit verfolgter Wünsche und Ivans kämpferisches Pseudo-Programm – Attribute wie Leere oder skuka (Langeweile/Trübsinn) nicht offensichtlich zueigen sind. Eben hier liegt dafür die Konkordanz zwischen Dostoevskijs *Zapiski* und Olešas *Zavist'*: In beiden Werken geht es zentral um die (gedankliche) Konfrontation mit einem Antagonisten, sei er nun fiktiv oder faktisch in der narrativen Welt präsent. Ein relevanter Faktor ist hierbei für den Kellerlochmensch ebenso wie für Kawalerow der Neid. Kawalerow erinnert posthume Legenden um seine Person: „Ах, это тот, что жил в знаменитое время, всех ненавидел и всем завидовал, хвастал, заносился...“ (1, VI/32). Auch in den *Zapiski* wird „Neid“ überaus häufig genannt: Neben „Verachtung“ (zumeist als Verb: verachte) stellt „Neid“ eine von dem Kellerlochmenschen überdurchschnittlich oft gebrauchte Vokabel (PSS: S. 104, 121, 128, 175, 176). In seiner viel gewürdigten Monographie *Der Neid und die Gesellschaft*, in der Helmut Schoeck das „zwangsartige

388 Hinsichtlich Oblomovs Einstellung meint Chances: „Bel'tov, Rudin, Bazarov, Čackij do not fit into society because of their new ideas. Oblomov is almost a parody of this because he has no ideas. [...] What Goncharov has done here is to abstract Oblomov's personal problem to the level of old Russia's not fitting into new.“ Chances: *Superfluous Man*, S. 117. Auf *Zavist'* bezogen vermerkt Chances: „In fact, the old society person [Kawalerow] who cannot latch onto the pendulum of the new is more than slightly reminiscent of the situation found in *Oblomov*.“ Chances: *Conformity*, S. 161.

389 Aber auch Anspielungen auf literarische Vorlagen kommen häufig vor: In *Ivanov* werden Tartuffe, Čackij, Manfred und, wie bereits festgestellt, Hamlet und Don Quijote angeführt.

390 Peppard: *Carnival World*. In: Salys, S. 82-100.

Sichvergleichen“, den Neid als eine „Kernfrage der sozialen Existenz“ bezeichnet,³⁹¹ widmet der Soziologe sich in einem eigenen Kapitel auch dem Roman von Oleša.³⁹²

Sowohl in den *Zapiski* als auch in *Zavist'* wird auffallend oft das Verb *davit'* (bedrücken; erdrücken) verwendet: *Zapiski*: S. 123, 130, 132, 176; repräsentativ: „Живая жизнь с непривычки придавила меня до того, что даже дышать стало трудно“. In *Zavist'*: S. 22, 39, 47; repräsentativ: „On *davit menja*“. Diese Empfindung des Erdrücktwerdens vom Gegner evoziert den Selbstbehauptungsdrang; und sie führt zu der Oszillation zwischen Superiorität und Subordination. KavaleroV empfindet sich dem integren Großproduzenten Babičev gegenüber als nichtig (*ničtožestvo*), in seinem Brief an Babičev fragt er: „Кто дал ему право давить меня? Чем я хуже него? Он умнее? Богаче душой? [...] Сильнее? Значительнее? Больше не только по положению, но и по существу? Почему я должен признать его превосходство?“³⁹³ Schon zu Beginn des Romans wirft KavaleroV diese Zweifel auf: „Я уважаю его? Боюсь его? Нет. Я считаю, что я не хуже, чем он.“³⁹⁴ KavaleroVs paradoxe Einstellung findet sich schon beim Kellerlochmenschen; beide interpretieren Gesundheit und Frische bei dem Antagonisten als Unreflektiertheit und Dummheit, nichtsdestoweniger wird der vitale Mensch beneidet (*Zapiski*: 2, III/11; 139), d. h. zugleich verachtet und verehrt. KavaleroVs Bedürfnis nach Andrej Babičevs Anerkennung ist genauso groß wie der Drang, ihn in untergründischer Böswilligkeit zu beleidigen.³⁹⁵ Der Neid gegenüber dem Mann des Handelns offenbart sich parallel zu dem – von Ėrlich als KavaleroV-Syndrom³⁹⁶ bezeichneten – Konflikt zwischen eitler Selbstüberschätzung und zwanghafter Selbstdemütigung. Die Äußerungen dieser krankhaf-

391 Schoeck: *Der Neid und die Gesellschaft*. Freiburg [u. a.] 1971, S. 13.

392 Schoeck: *Der Neid*, S.171-176. Als Parallele zwischen KavaleroV und dem Kellerlochmensch beschreibt auch Protopopov besonders Neid und Hass. Protopopov: *Zavist' kak chudožestvennyj zamysel*, S. 16.

393 „Wer gab ihm das Recht, mich zu erdrücken? Worin bin ich schlechter als er? Ist er klüger? Hat er mehr Seele? Ist er stärker? Bedeutender? Größer nicht nur seiner Stellung nach, sondern auch im Wesen? Warum soll ich seine Überlegenheit anerkennen?“ (1, XI/47)

394 „Vehere ich ihn? Fürchte ich ihn? Nein. Ich glaube, ich bin nicht schlechter als er.“ (1, III/21)

395 Zum Vergleich zwischen KavaleroV und dem Kellerlochmenschen Scheffler: Olešas Roman *Zavist'*, S. 268ff. Und besonders Jackson, dessen Resümee wie folgt lautet: „KavaleroV is more tender and more poetic, but he is tormented by the same lacerations as the Underground Man, and he is driven to the same tragic-comic extremes. [...] Like the Underground Man he knows the extremes of the lofty dream and ideal, on the one hand, and the vulgar, humiliating reality of the gutter, on the other. [...] In KavaleroV, as in the Underground Man, timidity and self-abnegation alternate with wounded pride and vanity.“ Jackson: *Underground Man*, S. 159.

396 Ėrlich: *Shop of Metaphors*, S. 207.

ten Charakteristik vergleicht Tucker mit den Skandalszenen in Dostoevskijs *Brüder Karamazov*, nennt sie aber nicht explizit nadryvy.³⁹⁷ Der „Soße“ des Kellerlochmenschen, die er anlässlich seiner schäbigen „Ausschweifungen“ (razvratiki) in den dunklen Straßen Petersburg erwähnt: „Соус тут состоял из противоречия и страдания, из мучительного внутреннего анализа“ (2, II/64; 133), lässt sich Kavalerovs „Strom“ aus Selbsterniedrigung und Hochmut an die Seite stellen. Eine persönlich genommene, bitter empfundene Kränkung in der Kneipe bringt Kavalerov zu einem betrunkenen Ausbruch: „хмельной, я разразился признаниями: самоуничижение и заносчивость слились в одном горьком потоке.“ (1, IV/23).³⁹⁸ Als der Kellerlochmensch nach der Beleidigung Zverkova während des Treffens mit den Schulkameraden drei Stunden lang vor deren Augen in der anderen Hälfte des Raumes auf und ab geht, ist ihm bewusst, dass er sich noch in vierzig Jahren mit Abscheu und Selbstverachtung dieser üblen Situation erinnern werde: „Бессовестнее и добровольнее унижать себя самому было уж невозможно.“ (2, IV/117). Auch Kavalerov spricht in seinem Brief an Andrej Babičev davon, er werde die Erniedrigung, die er bei Babičev erfahren habe, nie vergessen (1, XI/50). Ein weiterer Faktor, der ebenfalls nicht den typischen „überflüssigen Menschen“, sehr wohl aber den Kellerlochmenschen kennzeichnet, ist der Gedanke an Rache. Doch ist, wie Jackson bemerkt, auch Rache nur in der Phantasie möglich: „The heroes of the ‚underground‘ are dreamers and doubters, not men of action.“³⁹⁹ Neben den in der Sekundärliteratur häufig erwähnten Merkmalen Verteidigung des Individualismus und Kampf gegen Konformität, Rationalismus, Utilitarismus und Determiniertheit⁴⁰⁰ steht auch die paradoxe Handlungsweise, d. h. die Eigenschaft, trotz bewusster Kenntnis über fatale Konsequenzen absichtlich auf diese Art zu agieren: Obwohl Kavalerov zugibt, dass er vom Rande des Flugplatzes aus ebenso gut beobachten kann, legt er sich an der Absperrung mit der Militärsperson an, klettert auf die Mauer und ruft Andrej Babičev

397 Tucker: *Envy. Re-examination*, S. 59f.

398 Was der Kellerlochmensch sich während einer seiner „Ausschweifungen“ nur wünscht, nämlich wie ein von ihm beobachteter Herr aus dem Fenster des schäbigen Billardrestaurants hinausgeworfen zu werden, passiert Kavalerov in 1, IV tatsächlich; darüber hinaus wird er von Andrej Babičev und Makarov hinausgeworfen.

399 Jackson: *Underground Man*, S. 163.

400 „Чтобы показать, что каждый имеет право распоряжаться собой. Даже теперь. Повеситься у вас под подъездом.“ (1, VI/29). Diese Äußerung Kavalerovs Babičev gegenüber, man könne sich ja sofort erhängen, um zu beweisen, dass man frei über seinen eigenen Willen verfügt, erinnert sehr an den Selbstmord aus Protest gegen die Determiniertheit in Dostoevskijs kurzem Prosastück *Prigovor*.

die Beleidigung „Wurstmacher!“ zu (1, IX/41-43).⁴⁰¹ Obwohl der Kellerlochmensch weiß, dass es am besten wäre, nicht an dem Treffen mit den Schulkameraden teilzunehmen und schon vorher wünscht, dieser Tag möge vorüber sein, geht er doch hin: „Конечно, всего бы лучше совсем не ехать. Но это-то уж было больше всего невозможно: уж когда меня начинало тянуть, так уж я так и втягивался весь, с головой.“ (2, III/77; 141). Ähnlich sind sich Kavaleroŭ und der Kellerlochmensch auch in ihrem Streben nach Anerkennung und ritterlichem Ruhm, das sich nicht in Handlungen äußert: Der Kellerlochmensch träumt „im stärksten Paroxysmus fieberhafter Feigheit“, die alten Schulkameraden würden ihn wegen seiner geistigen „Erhabenheit“ hochachten und lieben (2, III/78; 141), und er imaginiert für sich ein weißes Roß und den Lorbeerkranz (2, II/63; 133). Kavaleroŭ sieht seine Figur im Panoptikum (1, VI/32), formuliert seinen Wunsch nach Ruhm mehrfach explizit⁴⁰² und gibt sich in seinem Brief an Andrej Babičev kämpferisch – doch letztlich unternimmt er nichts, um seine Träume (Eroberung Valjas, Vernichtung Andrej Babičevs, Verewigung im Museum) zu verwirklichen.⁴⁰³ Dieses Missverhältnis zwischen Vorstellung und Realität bei Kavaleroŭ und dem Kellerlochmenschen streicht auch Ingdahl heraus: „Kavaleroŭ’s dream of metamorphosis, however, is at odds with his existential degradation. This discrepancy between dreams of grandeur and the futile circularity of his real life is also typical of Dostoevskii’s hero.“⁴⁰⁴ Und Ėrlich konstatiert, Kavaleroŭs „solipsistischer Monolog“ (soliloquy) beinhalte „unmistakable echoes from Dostoevsky’s novel, with its shuttle between day-dreaming and bitter debunking of

401 Ein anderes Beispiel ist sein Auftritt in der Kneipe, wo der sich gekränkt fühlende Kavaleroŭ seine Kontrahenten ausführlich und bilderreich beschimpft, gleichzeitig entsetzt ist über seine Worte, dennoch weiterspricht und schließlich hinausgeworfen wird.

402 Belege finden sich beispielsweise in 1, VI, VIII. Ivan prophezeit sich Ruhm: „Die Epoche wird mit meinem Namen auf den Lippen sterben.“ (2, III/75). Unsterblichkeit drückt er auch aus, wenn er feststellt: „Ich meißele meine Worte in Marmor.“ (2, IV/83)

403 Bemerkenswert ist auch, dass sowohl der Kellerlochmensch als auch Kavaleroŭ auf den berüchtigten-ruhmlosen Sil’vio aus Puškins Erzählung *Vystrel* anspielen: Kavaleroŭ in 1, XIII/54, Kellerlochmensch: 2, V/94; 150.

404 Ingdahl: *Graveyard*, S. 24. In ihrem Kapitel *Kavaleroŭ’s Notes* führt Ingdahl die Identität weiterer psychologischer, aber auch physischer Merkmale zwischen Kavaleroŭ und dem Kellerlochmenschen, wie beispielsweise Aussehen und Wohnort, an und belegt sie mit entsprechenden Textstellen. Ebenda, S. 21-27. Ingdahl konkludiert, Kavaleroŭ sei ein karikierendes Spiegelbild des Kellerlochmenschen; räumt auf anderer Ebene aber doch einen Unterschied ein, wenn sie feststellt, Oleša wechsele von psychologischer Darstellung zu ästhetischer, von „the hero’s inner life“ zu „his inner sight“. Ingdahl: *Graveyard*, S. 36f. Auch Šenšin meint, bei Oleša dominiere der Ästhetizismus. Šenšin: *Tradicii Dostoevskogo*, S. 96f.

the powers that be“.⁴⁰⁵ Dieser Umstand soll in den folgenden Kapiteln umfassend untersucht werden.

Bei der Ankunft von Zverkov und den anderen ehemaligen Schulkameraden in dem Restaurant, in dem der Kellerlochmensch schon seit geraumer Zeit wartet, begrüßt Zverkov diesen mit den abgrenzenden Worten: „Я с удивлением узнал о вашем желании участвовать с нами. [...] Мы с вами как-то не встречались. Вы нас дичитесь.“⁴⁰⁶ Simonov, der den Auftrag gehabt hätte, die Terminverschiebung auszurichten, rechtfertigt – ohne den Gekränkten dabei anzusehen⁴⁰⁷ – man habe nicht gewusst, wo dieser wohne. Die stets gegenwärtige Disparität von „ich“ und „die anderen“ wird hier durch das kursiv Setzen des Personalpronomens in „У *них* было шумно, крикливо, весело“⁴⁰⁸ auch im Schriftbild unterstrichen. Der Kellerlochmensch befindet sich auf der anderen Seite (des Raumes im Restaurant, aber ebenso im übertragenden Sinne). Eine Grenzüberschreitung wird nicht vollzogen. Entsprechend verhält es sich mit Kavalerovs Positionierung in der Kneipe (1, IV), wo er sich von einer Gruppe am Nebentisch zunächst eingeladen und dann gekränkt fühlt, oder in dem konstanten Abstand, den er zu Andrej Babičev einnimmt.

Fernand Rudes Aussage in La Quinzaine littéraire „Kavalérov [...], le parasite, le bouffon et l'Envieux [...], fait quelque peu penser à l'homme du souterrain de Dostoïevsky“⁴⁰⁹ stellt sich also als eher noch untertrieben heraus.

Es gebe keine Helden – „Героев нет!“ stellt Ivan fest, nachdem er mit dem Bild der bei Berührung ihrer Bruchteile (oblomki) aufflackernden Glühbirne die letzte Parade der Gefühle, der alten menschlichen Leidenschaften verkündet hat. Darauf stellt er Kavalerov vor, als Repräsentanten des Neids (2, III/77-78). Kavalerov ist exakt der „Held“, den Ivan gesucht hat. Ein Anti-Held im Maßstab der neuen Welt. Mit den Sätzen „Но у меня не хватает смелости“ (1, III/22) und „Кавалерову не хватало духу“ (2, IX/111) wird Kavalerovs Handlungsunfähigkeit fixiert und der Romanverlauf eingerahmt.

405 Èrlich: Some Uses of Monologue, S. 377.

406 „Ich hörte mit Erstaunen von Ihrem Wunsch, an unserem Abend teilzunehmen. [...] Wir sind uns lange nicht begegnet. Sie fliehen uns.“ (2, IV/80; 142)

407 Bezeichnenderweise sieht auch Andrej Babičev Kavalerov nie direkt an.

408 „Bei *ihnen* ging es laut, lärmend und fröhlich zu.“ (2, IV/84; 145)

409 Rude, Fernand: Un contestataire de 1927: Olécha. In: La Quinzaine littéraire 283 (15./31. juillet 1978), S. 8.

5. *Imagination versus Faktizität*

Kavalerovs Phantasie lässt sich in einem gewissen Sinne als sein „Futteral“ beschreiben; dabei sei Phantasie in diesem Kontext verstanden als Fähigkeit, sich etwas in Gedanken auszumalen, als Einbildungs-, Vorstellungs- bzw. Schöpferkraft. So gesehen wäre Kavalerovs spezielle Wahrnehmungsweise, besonders in Momenten emotionaler Anspannung, exakter noch als mit dem oben verwendeten Terminus Übersprungshandlung mit dem Begriff Ausweichhandlung beschrieben.⁴¹⁰ Ein relevanter Faktor hierbei ist auch, dass Kavalerov als Beobachter anstelle von ganzheitlichen Bildern die Welt stets in Bruchstücken wahrnimmt, wie Čudakova beschreibt.⁴¹¹ Bruchstücke (*oskolki*, *oblomki*) wurden in Kapitel 3 als ein für Olešas Werk allgemein typisches Motiv konstatiert. Das Beobachten von aus dem Zusammenhang gelösten deskriptiven Ausschnitten korrespondiert in *Zavist'* mit dem Empfinden der eigenen Zerrissenheit. Die Intensität der Wahrnehmung und Beschreibung von Details, oftmals übergehend in Reflexion oder Imagination, könnte für Kavalerov als eine Art metaphorisch verstandenes Futteral fungieren. Seeleys Bemerkung „Those who fear life seek to keep it at a distance by using fantasy as a drug“⁴¹² drückt den gleichen Sachverhalt im Prinzip ähnlich aus. Dass der im Roman realen Welt eine phantastische Welt gegenüber- oder zur Seite gestellt ist, findet sich in der Oleša-Forschung

410 Diese These steht nicht im Widerspruch zu der Beaujours, sondern kann als Ergänzung begriffen werden, wobei der Fokus verschoben ist.

411 Dabei veränderten die Gegenstände zudem noch ständig Form und Farbe, fährt Čudakova fort. Čudakova: *Masterstvo*, S. 13. Und auch Piper formuliert: „Kavalerov's world is fluid. Nature is elusive.“ Piper: *Zavist'. Interpretation*, S. 30. Vgl. auch Daetz, die sich auf Bergson beziehend die „Zentralfigur des Träumers“ beschreibt: „Der Träumer sieht die Welt der Dinge auf eine neue Weise; die Welt ist rätselhaft [...] und wird in ständiger Veränderung wahrgenommen.“ Als zentrales Charakteristikum gilt Daetz die Beobachtungsgabe des Träumers und die einhergehende Unfähigkeit zweckmäßig zu handeln. Daetz: *Studien*, S. 54; 91.

412 Seeley: *Heyday*, S. 183.

häufig erwähnt⁴¹³ – meistens unter Bezugnahme auf folgendes Zitat aus der Erzählung *Višnevaja kostočka* (*Kirschkern*):

„Невидимая страна – это страна внимания и воображения. [...] Так, значит, наперекор всем, наперекор порядку и обществу, я создаю мир, который не подчиняется никаким законам, кроме призрачных законов моего собственного ощущения?“⁴¹⁴

In *Zavist'* selbst findet sich in Kavalerovs Sinnieren vor dem Straßenspiegel (1, XV) die Feststellung einer der Realität entgegengesetzten oder unentdeckten Ebene ebenfalls formuliert:

„Я очень люблю уличные зеркала. Они возникают неожиданно поперек пути. [...] Вы идете, ничего не предполагая, поднимаете глаза, и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром, с правилами мира произошли небывалые перемены. [...] Все уверены: это дом, стена, но вам дано преимущество: это не дом! Вы обнаружили тайну: здесь не стена, здесь таинственный мир.“⁴¹⁵

Ende des ersten Romanteils postuliert Kavalerovs hiermit für sich die simultane Existenz zweier Welten: die jedem zugängliche und sichtbare Welt auf der einen Seite und die unsichtbare Welt, die nur dem aufmerksamen und phantasiebegabten Sonderling (bzw. dem Inhaber einer Sonderstellung, dem Flaneur, der die Musse hat, reflektierend vor einem Straßenspiegel stehenzubleiben) sichtbar ist auf der anderen. Corn-

413 Vanchu bezeichnet dieses Phänomen als „dvumirnost“. Vanchu: *Oleša's Artistic Prose*, S. 124ff. Drawicz unterscheidet „un plan d'imagination, de vision, de rêve“ und „le plan réel“. Drawicz: *Oleša, Auteur de L'Envie*, S. 357. Barratt spricht von der Kluft zwischen der „real world“ und „Kavalerovs's distorted vision of it“ und von dem Konflikt zwischen „fantasy and reality“ als dominante Merkmale in *Zavist'*. Barratt: *Envy*, S. 13ff, S. 37.

414 „Das unsichtbare Land ist das Land der Aufmerksamkeit und der Phantasie. [...] Also schaffe ich allen zum Trotz, der Ordnung und der Gesellschaft zuwider, eine Welt, die keinen Gesetzen unterworfen ist, außer den imaginären Gesetzen meiner eigenen Empfindung?“ Oleša: *Višnevaja kostočka*. In: *Oleša: Zavist'. Ni dnja bez stročki. Rassказы. Stat'i*, S. 134.

415 „Ich liebe Straßenspiegel sehr. Sie tauchen unerwartet mitten im Weg auf. [...] Sie gehen dahin, nichts vermutend, heben die Augen, und plötzlich, augenblicklich, wird Ihnen klar: Mit der Welt, mit den Gesetzen der Welt sind nie dagewesene Veränderungen vorgegangen. [...] Alle anderen sind überzeugt: Das ist ein Haus, eine Mauer, aber Ihnen ist eine Sonderstellung gegeben: Das ist kein Haus! Sie haben ein Geheimnis enthüllt: Hier ist keine Mauer, hier ist eine geheimnisvolle Welt.“ (1, XV/61)

well konkludiert: „[T]here are two planes of action, one which ‚actually‘ takes place and can thereby be perceived by all the characters present, as well as the reader, and another which takes place only in the ‚invisible land‘ of the imagination.“⁴¹⁶ Maguire drückt ein komplexeres Verständnis des Problems aus, wenn er bemerkt, selbst die Roman-Realität habe kaum objektiven Wert, schließlich sei sie die Schöpfung eines Individuums;⁴¹⁷ wobei Maguire sich ausschließlich auf den Erzähler Kavalerov bezieht und den nicht-diegetischen Erzähler des zweiten Teils unberücksichtigt lässt. Tatsächlich ist in beiden Teilen der Umgang mit der Realität auf jeweils unterschiedliche Weise unzuverlässig gestaltet, wie im Folgenden aufgezeigt wird. Als Basis für die Ausführungen zu Agieren und Reflektieren in *Zavist'* soll der Leitsatz von den „zwei Welten“ (Realität und Phantasie)⁴¹⁸ in der narrativen Welt korrigiert bzw. ausdifferenziert werden. Besonders für den ersten Teil von Olešas Roman wurden folgende Abstufungen definiert und sondiert:

0. Beobachtungen

1. Beobachtungen werden in Bilder (Vergleiche, Metaphern) transformiert

2. Imaginationen (als Vorstellungen formulierte, ausführlichere Bilder oder Beschreibungen dessen, was nicht gesehen, sondern explizit ausgemalt wird; als unreal markiert)

3. Phantastisches (Beobachtungen ohne realistische Grundlage; nicht als unreal markiert)

Einen Sonderstatus nehmen die Träume ein, wobei hier zwischen bewussten, gesteuerten Wunschträumen (*mečty*) und unbewussten Schlaf-Träumen (*son*) unterschieden werden muss.⁴¹⁹ Als ständig präsente Größe ist im ersten Teil Kavalerovs Reflektieren Fundament für sein Wahrnehmen, Imaginieren und eventuelles Phantasieren oder aber sein Wahrnehmen Fundament für sein Reflektieren, Imaginieren und eventuelles Phantasieren. Die Faktoren Reflektieren und Agieren können, da sie interagieren, nicht stringent isoliert voneinander betrachtet werden. Kavalerovs „Agieren“ (kleinste festzustellende Einheit ist hier die Bewegung) und seine recht

416 Cornwell: Olesha's Envy. In: Andrew, S. 122.

417 „Reality has no objective value; it is the creation of one individual.“ Maguire: Red Virgin Soil, S. 344.

418 Danow weist darauf hin, dass man für künstlerische Texte immer nur von verschiedenen Ebenen der Fiktivität sprechen könne. Danow, David: Fictions within Fictions. A Note on the Art of Jurij Oleša. In: Russian Language Journal 38 (1984), S. 167. Wenn in vorliegender Arbeit von „Faktizität“ oder „Realität“ die Rede ist, so sind selbstverständlich stets die mitunter schwer abzugrenzenden Ebenen Faktizität und Realität innerhalb der narrativen Welt des Romans gemeint.

419 Hierzu auch Beaujour: Invisible Land, S. 82.

zahlreichen Absichtserklärungen werden zwar im anschließenden Kapitel zur Ereignishaftigkeit fokussiert, müssen aber, als opponierendes Element der Reflexion, auch bei der folgenden detaillierten Analyse zu den Ausmaßen von Reflektieren, Deskribieren und Imaginieren sowie in diesem Kontext zur Erzählerkompetenz stets mitberücksichtigt werden. Kern der Darlegung ist hierbei jeweils die Frage nach dem Realitätsstatus:

Im ersten Kapitel liegt KavaleroV zunächst zwei Seiten über im Bett, sein einziges Bewegungsverb *polzaju po polu* (auf dem Boden herumkriechen) ist lediglich Element seiner Erinnerung und zudem in Paranthese gesetzt, sein Reflektieren dominiert hier stark. Dabei erscheint die Darstellung Andrej Babičevs durchweg an Faktischem orientiert, Imaginationen sind als solche expliziert (*moe voobraženie unositsja za nim; myslennym vzorom ja vižu; kak budto*); seine eigentlich eingeschränkte erzählerische Kompetenz transzendiert KavaleroV allerdings, wenn er – im Bett liegend – bemerkt, unter dem Balkon blieben Passanten stehen, weil Andrej Babičev derart geräuschvoll seiner Morgentoilette nachgehe, oder wenn er seinen Gastgeber ansatzweise introspektiv schildert. Im zweiten Kapitel ist KavaleroV überhaupt nicht anwesend, als Erzähler expliziert er sich nur einmal: „Ich erfuhr Folgendes über ihn...“ In der Darstellung Babičevs wird die subjektive, negative Stilisierung augenfälliger; wobei KavaleroVs Kenntnisse über den Geschäftsmann im Außendienst – es kommt zur Präsentation einer ausführlich zitierten Gedankenrede⁴²⁰ – sich mit der eigentlich eingeschränkten Perspektive wieder kaum rechtfertigen lassen. Erst im dritten Kapitel offenbart KavaleroV sich in seinen Reflexionen verstärkt selbst, insgesamt wird auch seine Einstellung Andrej Babičev gegenüber expliziter; bemerkenswert sind KavaleroVs „Interpretationen“ von Babičevs Haltung: Aus der Beobachtung seines Kontrahenten folgt KavaleroVs Imagination von dessen Gedanken.⁴²¹ Prinzipiell sind die Schilderungen hier zwar an realen Abläufen orientiert, beinhalten jedoch aus Beobachtungen und Reflexionen hervorgehend auch einige interpretative Annahmen bzw. Imaginationen. Kapitel IV stellt eine Retrospektive dar, wobei erstmals nicht Verben wie sehen, beobachten, ausdenken zentral sind, sondern Verben der Bewegung und der Kommunikation.⁴²² Anschließend an KavaleroVs Rauswurf aus der Kneipe steht ein längerer, durch Betrunkenheit und diffuse Wahrnehmung gekenn-

420 Dass KavaleroV diese „ideale“ Rede imaginiert, deutet er einleitend an mit: „Он должен был сказать так...“

421 „Ты – обыватель, Кавалеров.“ [...] Он этого не говорит, но это понятно без слов.“

422 Allerdings formuliert KavaleroV in seiner Beschimpfung der Kneipenbesucher am Nebentisch Beobachtungen, die anschaulich in Bilder (Vergleiche, Metaphern) übergehen.

zeichneter Traum-Abschnitt (bespamjatstvo, son),⁴²³ in dem Kavalero der Gedanke kommt (menja pronzila mysl'), man habe ihm die Beine amputiert. Kapitel V ist wieder in Babičevs Wohnung lokalisiert, und erstmals ergreift Kavalero hier die Initiative zu einem Dialog mit Andrej Babičev. Im Übrigen beobachtet und deutet Kavalero erneut dessen Verhalten. Zudem tritt Ivan auf, wobei diverse Ausdrücke und Beschreibungen Phantastisches indizieren: Eingangs wird von zwei Geheimnissen (tajny) gesprochen, die sich an diesem Abend offenbaren; Ivans Auftritt wird begleitet von Dunkelheit, Andrej Babičev atmet pfeifend,⁴²⁴ sein Erscheinen auf dem Balkon verursacht Schatten, der beinahe einen Sturm entfacht, woraufhin die seltsame Gestalt mit der grotesken Kopfbedeckung mitten auf der Straße trippelnd verschwindet. Bemerkenswerterweise steht am Kapitelende der assoziationsreiche Ausdruck „Käfig“. Kapitel VI beschreibt eine ähnliche Ausgangssituation wie das vorhergegangene: Kavalero intendiert einen Dialog mit Andrej Babičev, monologisiert dann aber; das Kapitel enthält überdurchschnittlich viele Erinnerungen sowie die Beschreibung von Träumen (mečtal, mne snitsja). Die überaus reflektiv-deskriptive Tendenz wird noch von den bedeutsamen Darstellungen der unterschiedlichen Betten unterstrichen, die mit teils phantastisch anmutenden Motiven belegt sind, wie „Gespenst“ („Я боялся [кровать], как приведения“), Hitze (den Abschnitt über Bett und Schlaf/Traum einrahmend), Trauben (vier Mal in einem Satz) und Flug (in die Kindheit). Am Ende des Kapitels imaginiert („а может быть, все же когда-нибудь...“) Kavalero, seine Wachsfigur könnte einst museales Ausstellungsstück sein und Legenden würden um ihn entstehen. In Kapitel VII geht Kavalero spazieren und beobachtet die Begegnung zwischen Ivan und seiner Tochter Valja; die Schilderungen sind überaus deskriptiv, Beobachtungen werden in Bilder transformiert, gehen aber nicht in Imaginationen über. Stutzig macht den Leser Kavaleros Betonung, es sei nichts Unsinniges daran, dass jemand mit Kissen durch Moskau laufe. In Kapitel VIII zeigt Kavalero sich tatsächlich in Bewegung – als Andrej Babičevs Assistent. Auch hier sind Deskriptionen (Wurst, Babičev; Šapiros Arbeitsplatz) dominant; wieder beinhalten Kavaleros Refle-

423 „[В]се силы мои напряглись, и сон прервался. Я открыл глаза, трепеща от радости избавления. Но бодрствование было так неполно, что я воспринял его как переход от одного видения к другому.“ Diese und ähnliche Textstellen in *Zavist'* erinnern an den Beginn von Dostoevskijs Doppelpgänger (*Dvojniki*), da der Held nicht weiß, ob er schon wach sei oder noch schlafe, ob das, was er von seiner Umgebung wahrnehme, Wirklichkeit sei oder eine Fortsetzung der Traumbilder. Dostoevskij: *Polnoe Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom pervyj*. Leningrad 1972, S. 109.

424 Die Bedeutung des Pfeifens wird im weiteren Verlauf des Romans offenbar.

xionen mehr Informationen über den Wurst-Produzenten als er haben kann. Besonders auf dem Heimweg gehen Beobachtungen in Bilder (Vergleiche, Metaphern) über, darüberhinaus imaginiert Kavalero (explizit: predstavit') Babičevs Verhalten, würde er die Wurst ins Wasser. Kapitel IX beinhaltet übermäßig viele Beobachtungen mit resultierenden ausgefalteten Bildern und der Kindheitserinnerung an den Piloten Lilienthal. Nachdem Kavalero Andrej Babičev quer über den Flugplatz beleidigt hat (Kolbasnik!), phantasiert er: „Ich erinnere mich nicht, ob ich die Augen schloss oder nicht, aber wenn ich sie schloss, so sah ich doch auf jeden Fall noch das Wichtigste“: Babičev augenlos. Die Angst habe ihn in einen Zustand gestürzt, der dem Schlaf ähnele (snu, son; splju) – Kavalero scheint es (pokazalos'), Babičevs Kopf drehe sich auf unbeweglichem Rumpf zu ihm um. Wenngleich die Flugplatz-Szene auch an realistischen Abläufen orientiert scheint, so erschafft Kavalero hier doch, wie gesagt, überdurchschnittlich viele Bilder, die in einem Fall zur Phantasie tendieren; zudem wird der Begriff Wunder (čudesas) verwendet, und das märchenhafte Motiv des Fliegens ist hier zentral. Eingangs steht in 1, IX also die selbstformulierte Absonderung Kavaleros und am Ende die in einen Traum übergehende schreckliche Phantasie. Im folgenden Kapitel X beschreibt Kavalero seine Verfolgung Andrej Babičevs, die auf der Četvertak-Baustelle kulminiert. Beobachtungen gehen über in Bilder; und am Ende sieht Kavalero Andrej Babičev über sich hinwegfliegen – ein phantastisches Phänomen, das Kavalero aber sogleich realistisch aufklärt. Insgesamt ist das Kapitel von zahlreichen phantastischen Motiven geprägt (Teufel, Fata Morgana, Sinnesverlust, Spiegel/Trumeau). Im Zentrum des XI. Kapitels steht der Brief, den Kavalero an Andrej Babičev schreibt; dem Brief voran gehen Beobachtungen auf dem Boulevard, wo Kavalero die Nacht verbracht hat, da er beschloss, nicht zu Babičev zurückzukehren. In Kapitel XII kehrt Kavalero dann doch zurück, um in der Wohnung den Brief zu hinterlassen und seine Habseligkeiten zu packen. Auf die Reflexionen zu Zeit und Vergänglichkeit folgt die erinnerte Beobachtung des Glöckners der vom Balkon aus sichtbaren Kirche. Der Klang der Glocken erzeugte einst die Phantasie von Tom Virilirli, die Kavalero aber als solche ankündigt, womit sie nicht der letzten Stufe der oben präsentierten Skala, dem tatsächlichen Phantastik-Status zuzurechnen ist. Während Kavalero sich noch seine Fiktion Tom Virilirli ausmalt, erscheint Volodja Markarov; Kavalero äußert zwar im ersten Moment, vor ihm stünde Tom Virilirli, korrigiert sich aber sofort. Die Textstellen, die hier den Rahmen zu Kavaleros Imagination bilden, sind gut markiert⁴²⁵ – Kavalero kann sich schnell von seiner Fik-

425 „Некий Том Вирлирли реял в воздухе. [...] Музыкальная фраза превратилась в словесную.

tion lösen. Anschließend realisiert er ebenfalls rasch seine Fehlbeurteilung Makarovs und flieht. Trotz der eingebetten Fiktion in diesem Kapitel ist die Grundlage faktisch (Kavalerov begegnet Makarov). Kapitel XIII präsentiert den Inhalt des von Kavalerov irrtümlicherweise mitgenommenen Briefs Makarovs an Andrej Babičev und verdeutlicht Kavalerovs Fehleinschätzung des Babičev-Günstlings und seine eigene Außenseiterposition. In Kapitel XIV begibt Kavalerov sich, abermals mit widersprüchlichen Absichten, zu Babičev. Schon der Weg zu dessen Wohnung ist belegt mit phantastischen Motiven: der furchtbar sich bewegende Schatten, die Dunkelheit in den Augen der Passanten, denen der Schatten den Boden unter den Füßen wegzieht und die daher gleichsam (kak by) auf einer sich drehenden Kugel gehen. In Babičevs Wohnung: „Произошло нечто необычайное.“ („Passierte etwas Ungewöhnliches.“) – Regen, wahrscheinlich ein Blitz, eine verdächtige Wolke, ein sich wie im Traum bewogender Schatten,⁴²⁶ Durchzug und der Exkurs zu Camille Flammarion⁴²⁷ begleiten das Erscheinen Valjas. Kavalerovs verwirrtem Reflektieren – über seinen anstößigen geistigen Zustand⁴²⁸ – und seinen intensiven, irritierten Beobachtungen sind Bilder inhärent, die in diesem Kapitel eine andere Qualität erlangen. Die Sätze erscheinen durch ihre Kürze abgehackt, atemlos. Kavalerovs Wahrnehmung rutscht schnell in Imagination und gar Phantastik ab;⁴²⁹ zwischendrin versucht er sich immer wieder an realistischen Erklärungen der Situation.⁴³⁰ Der Situationsrahmen des Kapitels sei als grundsätzlich realistisch, doch durch nur unzureichend markierte surrealistische oder phantastische Elemente durchsetzt und verwirrt, beschrieben. In dem Teil 1 abschlie-

Я живо представлял себе этого Тома.“ und: „В дверях [...] стоял Том Вирлирли. Это был чернявый юноша, Володя Макаров.“ Es soll hier festgehalten werden, a) dass Tom Virilirli fliegt, b) dass ein Klang (zvon) die Fiktion auslöst.

426 Besonders markant ist hier die syntaktische Rhythmisierung: „Но облако было подозрительно. Но тень надвигалась, как во сне. Но шел дождь.“

427 Camille Flammarion (1842-1925) war Astronom und beschäftigte sich insbesondere mit der Sinnfrage des Universums, interessierte sich aber auch für Parapsychologie und schrieb phantastische Erzählungen. Ein in Die Atmosphäre (1888) abgedruckter Holzstich von ihm hat zum Gegenstand einen auf der Erdscheibe knieenden, aus der Himmelsphäre herausschauenden Beobachter, der das dahinterliegende Universum bestaunt; womit Flammarion die Sehnsucht des Menschen nach unbekanntem Welten darstellt.

428 „Я не хочу говорить образно. [...] А меня надо отправить в диспансер, лечить гипнозом, чтоб не мыслил образами.“ (1, XIV/59)

429 Es ist zweifelhaft, ob der Flügel, der Kavalerov wächst und den er am Türpfosten zu zerbrechen versucht, durch den sein Gesicht betäubenden Durchzug ausreichend motiviert ist.

430 „На самом же деле все просто: приехал друг, и друзья поспешили с ним увидеться.“ (1, XIV/59)

ßenden Kapitel XV begegnet Kavalero dem an dieser Stelle zum dritten Mal auftretenden Sonderling Ivan. Nach dem Regen reflektieren die Straßen, die Stadt glänzt,⁴³¹ durch den Regen verschärft sich gleichsam die Wahrnehmung der Umgebung; ebenso gewinne eine Landschaft durch ein umgedrehtes Fernglas an Schärfe und an Ungewöhnlichkeit, reflektiert Kavalero. In einem Straßenspiegel beobachtet er dann die Auflösung aller Regelmäßigkeit, aller Verlässlichkeiten, eine „geheimnisvolle Welt“ – und er entdeckt Ivan, der besonders phantastisch daherkommt, da es ihm trotz der optischen Verkehrung im Straßenspiegel sofort gelingt, die Raupe auf seiner Schulter zu entfernen. Die Verwendung von Begriffen wie „märchenhaft“ und Wendungen wie „als würde man träumen“, das Motiv des (unerwartet auftauchenden) Spiegels,⁴³² die „geheimnisvolle Welt“ und die plötzliche Störung aller Regeln zeugt von der Infi- ziertheit mit phantastischen Elementen. Wie real die Begegnung mit Ivan ist, der von sich selbst sagt, er habe sich selbst erfunden, lässt sich daher überaus schwer feststel- len.

Die Geschehnisse um Ivan, seine Biographie und seine Person, die den zweiten Teil von *Zavist'* über weite Strecken bestimmen, werden oftmals unter Beigabe von märchenhaften oder theatralisch-komödiantischen Elementen geschildert. Ivan stellt sich zumeist in erschöpfender direkter Rede selbst dar; Gedankenzitate finden sich bei ihm hingegen kaum – anders als bei Kavalero, dessen Reflexionen auch im zweiten Teil recht häufig zitiert werden und der darüber hinaus mitunter personal perspekti- viert ist. Doch insgesamt ist die Perspektive in Teil 2 recht uneinheitlich.⁴³³ Bei der

431 Blesk, blestet'/blesnut'; sverkat'/sverknut' usw. werden in *Zavist'* auffallend häufig verwendet.

432 Der Spiegel suggeriert Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, das Nachfolgewerk zu *Alice in Wonderland*. Diese Werke ließen sich übrigens als Subtexte für Olešas *Zavist'* deuten. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch das in der Psy- chatrie geläufige Alice-im-Wunderland-Syndrom, das Wahrnehmungsveränderungen beschreibt, bei denen die Umgebung, bzw. Personen oder Gegenstände in ihr, auf den „erkrankten“ Betrach- ter verkleinert oder vergrößert wirken (Mikropsie und Makropsie); einhergehen kann auch eine Verschiebung akustischer und taktile Wahrnehmungen sowie verändertes Zeitempfinden. Vgl. Todd: *The syndrome of Alice in Wonderland*. *Canadian Medical Association Journal* 73 (1955), S. 701-704.

433 Schon im ersten Teil ist die Perspektive nicht einheitlich, da Kavalero immer wieder seine Kom- petenz überschreitet. In Teil 2 kommt es zu einem Fluktuieren zwischen narratorial und personal. Zu der Diffusität trägt darüber hinaus Ivans direkte Rede bei, die zuweilen den Status regelrechter Binnenerzählungen erlangt, so bei der Erzählung von dem dritten Wunder, das Ivan als Jüngling vollbringt, als er aus der Warze einer unliebsamen Tante eine Blume wachsen lässt. Ein kurioser Fall ist auch das Märchen von der Begegnung zweier Brüder, das eigentlich Ivan erzählt, wobei er als Märchenerzähler allerdings nicht in der ersten Person spricht.

Analyse des zweiten Romanteils wurde daher – neben Realitätsgehalt und Übergängen von Faktizität zu Fiktivität – besonders auch die Art der Schilderung fokussiert. Die Erzählweise in 2, I lässt sich als wertend beschreiben: Der nicht-diegetische Erzähler bezeichnet Ivans Reden mehrmals als „Improvisationen“ (improvizacii); oft und ausführlich wird dieser aber indirekt zitiert. In der eingangs dargelegten Ansprache Ivans kommt zweimal „Nebel“ (tuman) vor, in Ivans retrospektiv wiedergegebener Biographie allerlei „Erfindungen“ (izobretenija), so beispielsweise der Traum-auf-Bestellung,⁴³⁴ wobei der Traum (son) auch hier durch einen Klang (zvon) erzeugt wird. Weitere Fiktion-Faktoren sind hier das Schweben der Mutter (mat' rejala) sowie der Seifenblase;⁴³⁵ die Unzuverlässigkeit seines Gedächtnisses bei der Erzählung des dritten Wunders unterstreicht offensichtlich Ivans Unglaubwürdigkeit, denn gleich zu Beginn des nächsten Kapitels ist die Rede von seinen beeindruckenden Gedächtnisfähigkeiten. Die Aufzählung von Ivans unseriösen Betätigungen (Choreographieren eines Tanzes für dicke und unbewegliche Menschen wie ihn selbst, Handel mit Papierschlangen und Pfeifen) trägt ebenfalls nicht eben gerade dazu bei, Ivan als an Bodenständigkeit, Realität und Wahrheit orientierte Figur einzuführen. Der Erzähler unternimmt einen Versuch zur Beglaubigung von Ivans ernsthafter Existenz: Zur Vervollständigung des Lebenslaufes wird erwähnt, Ivan habe das Polytechnische Institut absolviert; doch gleich anschließend, zu Beginn des zweiten Kapitels, wird diese Aussage schon wieder in Zweifel gezogen. Der Erzähler verhält sich weiterhin (ab)wertend; er kompromittiert Ivan, indem er aussagt, in den Kneipen, in denen er seine Bierpredigt⁴³⁶ halte, nehme man ihn für einen Schauspieler oder exkommunizierten Popen, höre ihm nur unaufmerksam zu und applaudiere hin und wieder. Des Weiteren denunziert der Erzähler Ivan als dubiosen Wahrsager, Falschspieler und

434 Im Übrigen scheint der Traum des Zimmermädchens zu beweisen, dass Ivans Traum-Maschine funktioniert (2, I/64f.), denn der sprechende Name ihres Verlobten Dobrodeev beweist die Fehlerhaftigkeit ihres Aberglaubens, mit dem sie den Traum von den vielen Pferden als Lügenhaftigkeit des „Tugendhaften“ deutet.

435 Ivans zweite Erfindung, die riesengroße Seifenblase, soll zuletzt platzen und dabei Goldregen produzieren. Der Heißluftballon, der dann am Himmel erscheint, entbehrt zu dieser Zeit allerdings einer realistischen Grundlage, fügt der Erzähler hinzu und kontert: „Но если это и выдумка – то что же! Выдумка – это возлюбленная разума.“

436 Die Bibel-Allusion wird noch dadurch verstärkt, dass Ivan zu seiner Rede auf den Kneipentisch steigt und somit erhöht steht, wie auf einem Berg. Allgemein zu Ivan als Christus vgl. Lauer: Zur Gestalt, S. 45-54.

Faktenverdrehen.⁴³⁷ Doch der Erzähler bemerkt ebenfalls, Ivan wisse selbst, dass es um seine Glaubwürdigkeit schlecht bestellt sei und spreche daher oft mit einem Augenzwinkern. Charakteristisch – und im Gesamtkontext des Romans allgemein relevant – ist in 2, II das Streitgespräch zwischen dem betrunkenen Ivan und dem nüchternen Andrej Babičev um Fiktion und Wahrheit, Lüge und Realität, das vom Erzähler in der Art eines Theaterstücks bis auf Regieanweisungen unkommentiert wiedergegeben wird. Auf ähnliche Weise, allerdings völlig ohne Erzählerunterbrechung, wird auch das Verhör bei der GPU im folgenden Kapitel angeführt. Ein interessantes Detail ist hier Ivans Ablehnung des ihm beim Verhör angebotenen Wassers mit der zunächst einmal kryptischen Begründung: „Wasser? Nein, ich will kein Wasser... Ich liebe es, schön (krasivo) zu sprechen...“ Zudem werden in 2, III die geschilderten Ereignisse (die Hochzeit, auf der Ivan Portwein in Wasser verwandelt; die Begegnung der Brüder auf der Straße, die ein Zauberwort auflöst) mehrfach explizit als „Gerüchte“ bezeichnet und auf diese Weise als Fiktion markiert. Wieder sagt Ivan dabei auch von sich aus: „Легенда. [...] Но, однако, хорошо, что уже сочиняются легенды. Конец эпохи, переходное время, требует своих легенд и сказок. Что же, я счастлив, что буду героем одной из таких сказок. И будет еще одна легенда...“⁴³⁸ Das dritte Kapitel zu Ivans Biographie trägt expliziter noch als die vorhergegangenen zur Mystifizierung seiner Person bei. Kapitel 2, IV setzt narratorial ein:⁴³⁹ Kavalero und Ivan treten von dem Straßenspiegel zurück und in eine Kneipe ein. Auch in diesem Kapitel stehen im Zentrum Ivans pathetische Reden über die Verschwörung der Gefühle, mit der die zugrundegehende alte Welt gegen die neue rebellieren solle. Die Betrachtungen des eher passiven Kavalero erfahren der Leser zumeist in Gedankenzitaten. Für Fiktivität sprechen in diesem Kapitel der Straßenspiegel, aus dem die beiden nun gleichsam hervorkehren, die Konnotation von „Kneipenbesuch“ und „Alkoholkonsum“, das im Kneipenquäl schmorende (v dymu parit orkestr), schaurig spielende Orchester; verdächtig erscheint zudem, dass Ivan seinen Gefährten auffordert zu trinken, nicht zu reden, da er anscheinend ohnehin schon weiß, was dieser zu erzählen

437 „Я – пожиратель раков. [...] Видите? Прекрасные раки. Они опутаны водорослями. Ах, не водоросли? Простая зелень, говорите вы? Не все ли равно? Условимся, что водоросли.“ (2, II/70)

438 „Eine Legende. [...] Aber trotzdem, gut, dass man bereits Legenden verfasst. Das Ende der Epoche, die Übergangszeit, erfordert ihre Legenden und Märchen. Nun denn, ich bin glücklich, dass ich der Held eines dieser Märchen werde. Und es wird noch eine Legende geben...“ (2, III/75)

439 Wenngleich auch das Bild des sich in einer Kupferschüssel entfernenden Tages stilistisch sehr an den Erzähler des ersten Romanteils, an Kavalero erinnert.

habe. Zum zweiten Mal zitiert Ivan am Ende des Kapitels sein Schank-Gedicht, in dem er sich selbst als Taschenspieler und Zaubermeister bezichtigt. KavaleroV gegenüber bemerkt Ivan sinnreich, nicht immer seien die Feinde in Wirklichkeit Windmühlen. In Kapitel 2, V treten zum einzigen Mal weder KavaleroV noch Ivan auf. Unter Anführung von einem Gedanken zitat Andrej Babičevs, ansonsten aber in eher narratorialer Manier werden hier Babičevs und Makarovs Ansichten und sogar Träume dargelegt sowie in Märchenweise die Geschichte ihrer Bekanntschaft erzählt. Kapitel 2, VI beginnt wieder narratorial, in Gedanken zitat werden dann KavaleroVs zauberhafte Reflexionen zu Anečkas Bett dargestellt. Der Übergang von der träumerischen Bett-Reflexion zu dem Spaziergang in der Moskau-Peripherie, wo Ivan mit KavaleroV Ofelija besuchen will, ist nicht markiert, wodurch indiziert sei, so Matt Oja, dass das „phantastische“ Traum-Level hier gar nicht verlassen werde.⁴⁴⁰ Während des Besuchs bei Ofelija fällt Ivan wieder viel direkte Rede zu, das Erzählen orientiert sich aber schließlich an KavaleroV. Fiktivität wird hier von zahlreichen Faktoren indiziert: Hitzespiegelungen; das Schweben des Löwenzahns; die Erwähnung, alles sei möglich (vse vozmožno); KavaleroVs Unfähigkeit, sich zu orientieren; Ivans Aufforderung an KavaleroV, er solle sich kneifen, um nicht später behaupten zu können, er habe geträumt. Dass Ivan seine Maschine, die fliegen kann, als seine Erfindung bezeichnet, kann vor dem Hintergrund seiner anderen Erfindungen als Diskreditierung verstanden werden; und auch, dass Ivan mit dem Auge zwinkert, während er von Ofelija spricht, indiziert ihre Irrealität. Der Erzähler verwendet häufig Modaladverbien wie „vielleicht“ (byť možet) und spricht von Halluzination und Täuschungen; schließlich treiben Durchzug und der Flug eines gellendes Pfeifens⁴⁴¹ Ivan und KavaleroV in die Flucht. Überganglos lächelt Ivan wieder, während KavaleroV vehement wissen will, warum Ivan diese Lüge erfunden habe: „Это ложь и бред! Зачем вы врете нам?“ Woraufhin Ivan KavaleroV auffordert, Bier zu ordern und ihm das *Märchen von der Begegnung zweier Brüder* erzählt.⁴⁴² In 2, VII – nach dem Besuch bei Ofelija nun der

440 Oja: Olesha's *Zavist'*, S. 58. Interessant ist auch Vanchus Hinweis, der Ausflug zu Ofelija suggeriere Unterwelt. Vanchu Anthony: *Desire and the Machine. The Literary Origins of Yury Olesha's Ofeliya*. In: Barta; Goebel (Hgg.): *The European Foundations of Russian Modernism*. Lewiston, New York 1991, S. 262.

441 Pfeifen/Pfiff (svist) kommt hier in einem Absatz viermal vor. Im Übrigen wurde festgestellt, dass Pfeifen auch an anderen Stellen im Text Phantastik indiziert.

442 Durch die explizite Betitelung als Märchen erübrigt sich eine Analyse phantastischer Elemente in dieser Binnenerzählung. Es sei nur erwähnt, dass in dem bis zum Ende narratorial geschilderten Märchen die Phantasie-Indikatoren besonders evident sind: Dunkelheit, Schatten, Wind (später Sturm); Schauspieler, Musiker und Pfeifen; der Umstand, dass das Publikum Andrej Babičev zu-

Besuch bei Valja – fungiert Kavalеров verstärkt und explizit als Reflektor.⁴⁴³ Der Spaziergang wird als „zauberhaft“ (očarovatel’noj) beschrieben, wieder spielen Licht und Schatten eine Rolle, der Aufgang zu Valjas Wohnung erscheint märchenhaft, die Zahl drei kommt wiederholt vor (Valja wohnt hinter der dritten Tür, Ivan klopft dreimal an),⁴⁴⁴ die Wiese ist „geheimnisvoll“ (tainstvennoj) und Kavalеров brennt die Sonne auf den Kopf. Überaus suspekt ist in ihrer Abruptheit zuletzt Ivans in diesem Moment völlig unmotiviert wirkende Negierung aller zuvor postulierten Ansichten und Absichten. In 2, VIII nimmt Kavalеров, bezeichnenderweise nun ohne Ivan, als Zuschauer an Makarovs Fußballspiel teil. Kavalеров fungiert zunächst als Wahrnehmungszentrum; wie schon zu Beginn des Romans imaginiert er, wo seine Augen nicht ausreichen, und einmal scheint es ihm, Valja würde ihn anblicken, doch seine Sehfähigkeit muss ihn wohl verspottet haben, wird hinzugefügt, womit hier erneut ein Verlust der Sinne indiziert wird. Sobald die Spieler den Platz betreten, erscheint die Erzählweise von Kavalеров distanziert, von ihm ist in diesem Kapitel überhaupt nicht mehr die Rede, trotzdem die sowjetischen Spieler als „naši“ bezeichnet werden, was hier aber eher als Erzählerkundgebung einzuschätzen ist. Nicht Kavalеров, sondern Volodja Makarov wird während des Spiels einen ausführlichen Abschnitt über personal geschildert. In 2, IX hingegen werden Kavalеровs Reflexionen und seine Beobachtungen wiedergegeben, besonders zu Beginn und am Ende des Kapitels, zur Mitte des Kapitels hin erscheinen die Schilderungen allerdings teilweise wieder distanziert. Die Pfiffe des Schiedsrichters und das Pfeifen des Balls, bevor er vor Kavalеровs Füßen landet und ihm die ungeteilte Aufmerksamkeit der 20.000 Zuschauer zuteil werden lässt, sowie der zu spieltechnischen Irritationen auf dem Feld und zu Valjas Kampf mit ihrem Kleid führende Wind lassen sich hier nicht als Phantasie-Indikatoren deuten, sondern scheinen mithin eine andere Funktion zu haben.⁴⁴⁵ Die Erzählweise in 2, X ist eingangs sehr neutral, in kurzen Sätzen werden Bewegungsabläufe geschildert,

nächst für einen einfachen Ansager und Ivan für einen Schauspieler hält; der Ausruf „Hypnose“, als Ivan das Rednerpult erklimmt; Andrej Babičevs Feststellung, Ivan würde fiebern bzw. phantasieren (brediš) – und Ivans Replik, sein Bruder solle doch nur Wasser trinken.

443 „Кавалеров увидел...“, „Внимание Кавалерова осталось...“, „То, что произвело на него впечатление...“, „В его восприятии...“, „Он увидел...“, „Он видел...“, „Он видит...“ werden jeweils gefolgt von ausführlichen Schilderungen aus Kavalеровs Sicht.

444 Ohnehin ist Ivan mit der Zahl 3 assoziiert: Es werden drei Erfindungen geschildert, in drei Kapiteln wird seine „Biographie“ dargestellt, drei Brüder usw.

445 So meint auch Peppard: „In Envy, where so much takes place on the plane of presumed fantasy, Olesha takes great pains to stress the realism of the soccer match.“ Peppard: *Carnival World*. In: Salys, S. 94.

Kavalerov kommt betrunken heim; erst als er wieder aufwacht, ist die Perspektive evident personal. Kavalerov erkrankt, fiebert und spricht im Schlaf. Die sich um das Bett ballende Finsternis, während Wanzen in ihren Winkeln rascheln, und die Wendung „Geheimnisse der Nacht“ indizieren Phantastisches: Ivan steht über (nad) dem Bett. Ohne dass dies explizit erwähnt wird, erscheinen die Ereignisse in 2, XI als Traum.⁴⁴⁶ Ivan und Kavalerov besuchen – plötzlich ist hellichter Tag – die Einweihungsfeierlichkeiten des Četvertak. Kavalerov ist nur mit einem Bettlaken bekleidet, das ihn zu einem Flug durch die Luft befähigt. Auch Valja kommt, getragen von Orchestermusik, (in überaus gogolesker Manier mit in die Höhe stehenden Haaren) angefliegen. Angekündigt durch eine sonderbare Finsternis taucht plötzlich Ofelija hinter Kavalerov auf – und tötet Ivan. Das letzte Kapitel (2, XII) perspektiviert wieder Kavalerov (erlebte Rede; Gedankenzeit) und scheint doch, durch die kurzen und oft nüchternen Sätze, bisweilen sehr neutral. Kavalerov erkrankt erneut, bzw. ist immer noch krank. Dann, zwar gesundet, aber noch etwas schwach, flüchtet er und kehrt zurück zum Dasein bei Anečka, wo er nun auch Ivan wieder antrifft: schlaftrunken, umhüllt von einer Decke wie von einer Wolke, roten Wein trinkend und Kavalerov einschenkend.

Es ist zu bemerken, dass Kavalerov in der Regel Imagination und Phantasie von Realität gleich trennen kann. Dass er die fiktive und die faktische Ebene stets unterscheidet, ist besonders in Teil 1, wo Kavalerov als Erzähler fungiert, evident: Er ist imstande, eine Imagination (Vorstellung, Annahme) unmittelbar mit der Wirklichkeit abzugleichen, bzw. Voreinstellungen und Vorbehalte zu korrigieren oder zurückzunehmen zugunsten der andersartigen Realität. So zum Beispiel, wenn anstelle des imaginierten Tom Viriliri unerwartet Volodja Makarov vor der Tür steht (1, XIII). Während Kavalerov beobachtet, wie Makarov auf seinem Divan sitzt und wie selbstverständlich er zum Telefon geht, realisiert er schnell, dass er sich in seiner Einschätzung geirrt hat. Auch Valjas Auftritt (1, XIV) bemerkt er trotz Kugelblitz-Reflexion und großer Konfusion – und weiß ihn sogleich richtig zu deuten.⁴⁴⁷ Auch Daetz erläutert hinsichtlich Kavalerovs Einstellung zur Realität, „Phantasie“ bedeute ihm nicht, etwas zu sehen, was es nicht gebe, sondern sei die „Fähigkeit, Sinneseindrücke, Be-

446 Wie schon oben wiederholt das, was Kavalerov im Folgenden sieht (Gärten, Laubkuppeln, Bögen), die zuvor im Halbschlaf wahrgenommenen Zeichnungen an Anečkas Bett, d. h. das Level wurde möglicherweise nicht verlassen.

447 Häufig findet sich die Meinung, Kavalerov habe ein Problem, zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden. So geht Polonskij davon aus, Kavalerov schwanke zwischen Realität und Idealität. Polonskij: Preodolenie Zavisti, S. 309.

wusstseins- und Erlebnisinhalte so zu kombinieren oder umzugestalten, dass neuartige Vorstellungsbilder entstehen“, und sie sei stets auf die Welt der Gegenständlichkeit bezogen.⁴⁴⁸ Beaujour drückt einen ähnlichen Standpunkt aus, wenn sie konstatiert: „Kavalerov is no Don Quixote, breaking his heart, vainly tilting at windmills in the conviction that they are giants. Kavalerov pretends he is fighting giants because he knows that they are really windmills.“⁴⁴⁹ Olešas Phantasien haben Bodenhaftung: „In the end Olesha does not believe that man could fly.“⁴⁵⁰

Kavalerov, als Erzähler des ersten Teils, expliziert Imaginationen also in der Regel als solche;⁴⁵¹ anders verhält es sich mit dem zweiten Teil, in dem nicht mehr Kavalerov als Erzähler fungiert, und der geprägt ist von Ivans phantastisch anmutenden, ausführlichen Reden und Binnenerzählungen sowie von einem nicht-diegetischen Erzähler, der gemachte Aussagen mitunter umgehend bezweifelt⁴⁵² und seinen nachlässigen Umgang mit der Realität auch wie folgt formuliert: „Но если это и выдумка – то что же! Выдумка – это возлюбленная разума.“⁴⁵³ Sowohl Ivan als auch der Erzähler diskreditieren sich als unzuverlässige Erzähler. Häufiger als in dem Kavalerov-Teil erscheinen in dem Teil des nicht-diegetischen Erzählers und Ivans Gegenstände und Vorgänge phantastisch: Gerade in dem zweiten Teil fällt es schwer, die

448 Die Erscheinungen, die der Träumer betrachte, seien Details von Erscheinungen aus dem sichtbaren Land, wahrgenommen in ungewöhnlichen Erscheinungsformen. Das „unsichtbare Land“ befinde sich also in der Welt der Gegenständlichkeiten. Daetz: Studien, S. 57. Die Auffassung, Zavisť beinhalte keine irrealen oder phantastischen Darstellungen, sondern was im Text so aufgefasst werden könnte, sei Kavalerovs individuelle Wahrnehmung der Realität, findet sich auch bei Nilsson, der feststellt, Olešas unsichtbares Land habe keine metaphysischen oder mythischen Konnotationen, sondern sei Teil der Realität, sei Realität aus einer anderen Perspektive. Seine Perspektive ver helfe Kavalerov dazu, eine verlorene Welt, eine Realität voller versteckter Wunder wiederzuentdecken. Nilsson: Wrong End, S. 51, 56. Jones: „The world is not magic, but its depiction may be.“ Jones: Primacy, S. 3.

449 Beaujour: Invisible Land, S. 197.

450 Beaujour: Invisible Land, S. 172. „He can make literal things happen fantastically, but he cannot make fantastic things happen literally.“ Beaujour: Invisible Land, S. 81.

451 Ein anderes Problem ist, dass Kavalerovs Subjektivität verhindert, dass der Leser verlässliche Informationen erhält.

452 Zudem werden – als Ausdruck von Skepsis und Unsicherheit – im zweiten Teil sehr viel häufiger *kak budto, možet byt', vozmožno* usw. verwendet.

453 Entsprechend hierzu steht der bereits angeführte Ausspruch Ivans, in dem er die Gemüse-Garnierung zu dem Krebs-Gedeck unter bewusster und expliziter Missachtung der Realität als Algen bezeichnet.

Übergänge von Träumen und Wachen, Imaginieren und Realisieren nachzuvollziehen.⁴⁵⁴

Indikatoren zur Abgrenzung von Faktizität und Fiktivität in der narrativen Welt von *Zavist* sind für den ersten Teil generell einfacher zu sondieren als für den zweiten Teil: Mit Ausdrücken wie sich vorstellen, einbilden, sehen in Gedanken (predstavít', moe voobraženie, myslennym vzorom) markiert KavaleroV hier seine Imagination. In Teil 2 hingegen ist die Darstellung zumeist unvermittelt; es sei denn KavaleroV fungiert als Reflektor und seine Wahrnehmungen werden explizit gekennzeichnet (on rabotal voobraženim, zrenie izdevalos' nad nim, emu kazalos' u. a.). Phantasie-Indikatoren sind Pfiffe, Glockengeläut (auch generell: Geräusche, Musik); Durchzug, Wind,⁴⁵⁵ Sturm; Schatten, Dunkelheit, Regen, Wolken; Schweben; Schlaftrunkenheit; Bier, Betrunkenheit;⁴⁵⁶ Gleichgewichts- und Sinnesverlust; Spiegelungen; Märchenallusionen. Dabei treten diese Indikatoren bereits Ende des ersten Teils in ähnlicher Funktion auf: In 1, XIV begleiten beispielsweise Wind und Durchzug KavaleroVs Rauswurf aus Andrej Babičevs Wohnung.⁴⁵⁷ Der zweite Teil ist durchsetzt mit Legen-

454 Auf beide Teile bezogen bemerkt Cornwell: „With the blurring of the edges and the narrative shifts in *Envy* it is by no means always cristal clear which events take place where.“ Cornwell: *Olesha's Envy*. In: Andrew, S. 122. Barratt: *KavaleroV as Myth-Maker*. In: Salys, S. 52: „[T]he contours of reality have become so blurred that it is quite impossible to say where real experience ends and fantasy begins.“ Tucker: „The intricate skein of Olesha's [...] plot is further complicated by uncertainty, for the reader is unsure that a number of events in the novel have actually occurred.“ Tucker: *Envy. Re-examination*, S. 58. Oja bringt in seinem bündigen Artikel die Problemlage einleitend auf den Punkt: „*Zavist* is a confusing and difficult novel because of its often fantastic atmosphere. [...] Because Olesha's transitions between these levels are abrupt and unannounced, it is often easy to miss them“ Oja: *Olesha's Zavist*, S. 52.

455 Wind stellt allerdings keinen allgemeingültigen Indikator für Phantasie dar: Während des Fußballspiels (2, VIII-IX) weht konstant ein starker Wind, obwohl dieses Kapitel ansonsten realitätsorientiert wirkt. Der Wind könnte hier sowohl als Symbol für eine Wende in KavaleroVs Einstellung interpretiert werden oder als Aufrechterhaltung seines mentalen Widerstandes. Zum Wind auch Nilsson: *Wrong End*, S. 45. Joseph Lau beschreibt den Wind als chinesische Metapher für „the harsh reality of the outside world.“ Lau, Joseph: *The Peking Man and Ivanov. Portraits of two Superfluous Men*. In: *Contemporary Literature* 10 (1969), S. 101.

456 Bier geht in Teil 1 KavaleroVs Attacken gegen Andrej Babičev voraus. In Teil 2 thematisiert und fordert Ivan häufig Bier; besonders aufschlussreich ist hier, dass KavaleroV Bier bestellen soll, bevor Ivan ihm das Märchen erzählt. Auch nach dem Fußballspiel ist KavaleroV betrunken, womit die Betrunkenheit hier quasi einen Rahmen markiert, denn KavaleroV wurde von Ivan nach dem Besuch bei Valja schon erneut zum Trinken aufgefordert, woraufhin die Kapitel zum Fußballspiel folgen. Im letzten Kapitel allerdings wird Wein getrunken.

457 Bemerkte wurde dieser Zusammenhang hier aber erst rückwirkend, d. h. nach der Feststellung einer Häufung derartiger Motive und Filterung von Phantasie-Indikatoren in Teil 2.

den-Elementen,⁴⁵⁸ die viele Aussagen als unwahr aburteilen, und mit Anspielungen auf Theater.⁴⁵⁹ Einen Sonderfall bilden die Träume, über deren Status der aufmerksame Leser im Regelfall durch deutliche Hinweise im Text informiert ist. Es gibt allerdings zwei Ausnahmen von dieser Regel, und zwar Ivans und Kavalerovs finaler Besuch beim Četvertak-Neubau (2, XI) und der Ofelija-Besuch (2, VI): Hier zeugen Indizien nur sehr verschlüsselt davon, dass Kavalerov wohl träumt.

Zuletzt sei an dieser Stelle noch auf eine kuriose Finesse hingewiesen, und zwar auf die Bedeutung des Wassers. Wie oben bereits erwähnt, lehnt Ivan beim GPU-Verhör mit dem kryptisch anmutenden Replik „Воды? Нет, я не хочу воды... Я люблю говорить красиво...“ das ihm angebotene Wasser ab (2, III/76). Im *Märchen* befiehlt Ivan, als sein Bruder Ofelija nicht sehen kann, dieser möge doch Wasser trinken: „Видишь? Что это сидит там, на балочке? Видишь? Выпей воды. Налейте товарищу Бабичеву воды... Что это присело там на жердочку? Видишь?! Веришь?! Боишься?!“ Im ersten Fall will Ivan kein Wasser trinken, um seine Ausdrucks- und auch Wahrnehmungsweise nicht zu verändern; bei Andrej Babičev steht der Kasus hingegen gleichsam unter umgekehrten Vorzeichen: Der nüchterne Bruder soll Wasser trinken, um in der Lage zu sein, Ivans Phantasie-Produkt wahrzunehmen.⁴⁶⁰ Bei dem Realisten würde das Wasser, so Ivans Annahme, Fiktionen auslösen – bei ihm, dem Phantastiker hingegen Phantasie verhindern bzw. zu einer Korrektur ins Realistische führen.⁴⁶¹

Im Folgenden soll die faktische Existenz Ivans als eigenständige Person bezweifelt werden. Ivan – bei seinen zwei Auftritten in Teil 1 stets verdächtig schnell wieder verschwindend und in Teil 2 von allerlei phantastisch anmutenden Vorkommnissen um-

458 Das gilt besonders für die Kapitel 2, I-V: Ivans „Biographie“.

459 Bei dem GPU-Verhör spricht Ivan von Komödie, Couplets und einer Arena (2, III/77f.); Kavalerov gegenüber prononciert er: „Hier muss sich ein Drama abspielen.“ (2, IV/81); auch in seiner Erzählung von dem zerissenen Kleid geht es um eine Aufführung und eine Bühne (2, IV/82). Ivans Gegenrede im Märchen wird vom Publikum und den Schauspielern als Inszenierung aufgenommen (2, VII/97f.); auch die Schauspieler konnotieren hier Theatralität/Fiktionalität. Ingdahl bemerkt in diesem Kontext die Parallele zu Hamlet und dessen Entlarvung des Mörders mithilfe der Schauspieler und konstatiert, der Kern liege im „border crossing“. Ivans wie Hamlets Faszination resultiere aus dem existentiellen Grenzzustand der Schauspieler zwischen Realität und Phantasie. Ingdahl: Graveyard, S. 46f.

460 Das Trinken einer Flüssigkeit mit der Wirkung einer Veränderung steht auch in Analogie zu Alice in Wonderland.

461 Vielleicht verwandelt Ivan auch daher dem ihn nicht verstehenden Hochzeitspaar auf der Feier Portwein in Wasser (2, III/73f.). Ivans Vater wird von der Mutter Mineralwasser gebracht, als dieser dem Dienst fernbleibt, nachdem er Ivans „Erfindungen“ gesehen hat. (2, I/66)

rankt – kann durchaus als „personenhaft nicht verifizierbare Gestalt“ bezeichnet werden.⁴⁶² Basis für Ivans Auftreten und Wirken in Teil 2 ist seine Behauptung vor dem Straßenspiegel, er habe sich selbst ausgedacht;⁴⁶³ ständig stellt der Erzähler die Glaubwürdigkeit Ivans,⁴⁶⁴ seiner Erfindungen und „Geschichten“ in Frage; Ivan ist mit überaus unseriösen, karnevalistischen Beschäftigungen und Eigenschaften ausgestattet – und: Ivan wird stets in direkter Rede zitiert, nie in Gedankenrede, wohingegen für Kavalero in Teil 2 selten direkte Rede, umso häufiger dafür Gedankenzitate angeführt wird. Ivan lässt sich auch, nicht als vielbehaupteter Kontrast zu Kavalero, sondern als dessen Ergänzung begreifen. Doch wenn Beaujour beschreibt, im Unterschied zu Ivans Aggressivität bleibe Kavaleros Angriffslust latent, in seinem Bewusstsein,⁴⁶⁵ so versteht sie Ivan nicht als eben daher resultierend. Ivan kann aber sehr wohl als eine Abspaltung Kavaleros gelten – als sein Doppelgänger. In dem Brief an Andrej Babičev entwirft Kavalero seine bessere, eine resolute und willensstarke Hälfte; dabei formuliert Kavalero hier selber, dass er Ivan noch nicht kenne, und schließt sich also einer Projektion an.⁴⁶⁶ Belege für Ivan als Kavaleros Doppelgänger finden sich zahlreiche: Als Kavalero Andrej Babičevs Günstling beleidigt (1, V), hört dieser nicht ihn, dafür aber Ivan, der im gleichen Moment unter seinem Balkon erscheint und ruft. Ein weiterer früher Hinweis für Kavaleros Identifizierung mit Ivan begegnet auch in Kapitel VII des ersten Teils, wenn Kavalero denkt, dem Männlein vor ihm, also Ivan, müsse derselbe Gedanke durch den Kopf gehen (1, VII/33). Beweis für die Duplizierung ist auch, dass Ivans für sich selbst vorbereitete Mimik im Straßen-

462 Scheffler: *Oleša's Roman Zavist'*, S. 293.

463 „С какой стороны вы подошли? Откуда вы взялись? – ,Откуда? – ответил он. [...] ,Я сам себя выдумал.“ (1, XV/62). Scheffler konstatiert, Ivan gebe hier eine existentielle Antwort auf Kavaleros lokale Frage. Scheffler: *Oleša's Roman Zavist'*, S. 283.

464 Ivan wird häufig für seine Glaubwürdigkeit kämpfend gezeigt: In 2, I glaubt ihm sein Vater nicht; dann sein Kneipenpublikum, demgegenüber er aber ohnehin mit Augenzwinkern spricht, wissend, dass man ihm nicht glaubt (2, II/71); schließlich diskutiert er mit Andrej Babičev um Fiktion und Wahrheit, wobei sein Auge erneut zwinkert. (2, II/72)

465 Beaujour: *Invisible Land*, S. 57f., 66. Ivans Aggressivität ist in der Tat evident. So posaunt er, er wolle Makarov den Lampenschirm über dem Kopf zertrümmern (2, II/72), er würde seine eigene Tochter ersticken (2, II/72), er wünsche, Makarov würde auf dem Fußballplatz einmal jemand ordentlich in die Nieren treten (2, IV/79), bei Valjas Freundin würden Speiseröhre und Darm den Platz tauschen (2, IV/80). Allerdings: Realisieren tut Ivan hiervon gleichfalls nichts.

466 Vgl. auch Oja: *Oleša's Zavist'*, S. 57. Oja weist im Übrigen darauf hin, dass Ivan bei der GPU von Kavalero erzählt, bewiese ebenfalls seine Ausgedachtheit, da er nach der Chronologie der Geschichte zu diesem Zeitpunkt Kavalero noch gar nicht gekannt haben dürfte.

spiegel Kawalerov trifft⁴⁶⁷ (1, XV), und dass die beiden im Anschluss (2, IV) sich zu zweit von dem Straßenspiegel entfernen;⁴⁶⁸ darüber hinaus die Identität der Schicksale (2, IV/79, 80), Ivans Ausruf, Kawalerov müsse gar nichts sagen, er wisse ohnehin alles (81), Ivans Wiederholung von Kawalerovs Krawallen;⁴⁶⁹ Kawalerovs Vorstellung, Ivan lese seine Gedanken (84); die häufige Verwendung der ersten Person Plural sowohl bei Ivan als auch bei Kawalerov und die figürliche Ähnlichkeit.⁴⁷⁰ Kawalerov würde Ivan gerne glauben (1, XV/62), doch äußert er mitunter auch starke Zweifel an seinem Begleiter.⁴⁷¹ Symbolhaft steht auch Ivans sich Vergleichen mit der Fledermaus (2, IV/80), einem Zwitterwesen (konnotiert Doppelgänger), das Licht scheut, daher nachtaktiv ist und tagsüber das Dunkel sucht (konnotiert Phantastik).

Während Daetz Ivan nicht als Doppelgänger versteht,⁴⁷² geht Beaujour zwar davon aus, dass Oleša, wie die deutschen Expressionisten, mit dem traditionellen, grotesken Thema der Konfrontation von Doppelgängern spiele, wobei sie aber postuliert, dass die Existenz eines Doppelgängers in diesem Sinne eine Art spirituelle Zeugung (spiritual procreation) impliziere und nicht eine qualvolle (anguishing) Aufspaltung des Selbst.⁴⁷³ Dagegen steht die These von Oja, Ivan sei kein realer Mensch in der narrativen Welt von *Zavist'*, sondern Kawalerovs eingebildetes Alter Ego, „a splinter personality within his own troubled mind“. Ivan entstehe als Antwort auf sein psychologisches Dilemma, so Oja. Die Zweiteilung des Romans entspreche der Zweiteilung in

467 Auch bei Vanchu: Oleša's Artistic Prose, S. 116.

468 Peppard beschreibt: „In Olesha's works the mirror is often connected with the appearance of a character's double.“ Peppard: Poetics, S. 116. Auch Tucker meint, Spiegelbilder assoziieren immer die der Parodie inhärente Doppelung, und sie beinhalten Unsicherheit (uncertainty). Tucker: Visual Battleground, S. 119.

469 Die Beschimpfung der Musikanten in der Kneipe (2, IV); der Rauswurf aus einer Kneipe nach seiner Bierpredigt (2, II/71); die Absicht, in Valjas Garten auf die Mauer zu klettern, um die Anwesenden zu beleidigen (2, VII).

470 Beide sind dick oder dicklich (Kawalerov: 1, VI/31-32, 1, IX/42; Ivan: 1, V/27, 2, I/64, 2, II/71) und „alt“ (Kawalerov: Vergleich mit dem Vater in 1, VI/30-31; Ivan: 2, I/63).

471 So nach dem Besuch bei Ofelija und der ersten Flucht vor ihr: „Antworten Sie mir doch, wozu quälen Sie mich? Warum betrügen Sie uns?“ (2, VI/93)

472 Daetz begreift *Zavist'* in diesem Sinne schlichter; sie meint, Kawalerov sehe in Ivan zwar einen Geistesverwandten und fühle sich zu ihm hingezogen, sei aber rationalistischer, weswegen seine Weltwahrnehmung die Phantasien widerlege. Daetz: Studien, S. 91.

473 Beaujour: Invisible Land, S. 132. Allgemein ist die Bezeichnung Ivans als „Doppelgänger“ in der Sekundärliteratur sehr geläufig. Vgl. z. B. Badikov: O stile, S. 56f.; Vdovina: Prolema geroja, S. 142; Percov: My živem, S. 138-141; Polonskij: Preodolenie Zavisti, S. 309. Ivan wird bezeichnet als Kawalerovs Nachäffer bzw. Echo, als Farce. Zumeist wird das Doppelgänger-Thema aber nicht weiter vertieft.

Kavalerovs Psyche.⁴⁷⁴ Oja behauptet weiter, Kavalerov habe im zweiten Teil die reale Welt verlassen und sich mit seiner Ivan-Phantasie in die phantastische Welt seines Bewusstseins zurückgezogen.⁴⁷⁵ Ganz so weit soll hier allerdings nicht gegangen werden; die reale Welt soll auch für den zweiten Romanteil als Grundlage gelten. So nimmt vorliegende Arbeit Ivan als Kavalerovs Doppelgänger an, der diesen in der zweiten Hälfte des Romans zwar über weite Strecken⁴⁷⁶ begleitet, dabei sind Situationen und Orte, sofern nicht als Traum, Phantasie, Märchen oder Legenden markiert, als real anzunehmen. Die Ähnlichkeit mit Dostoevskijs *Doppelgänger* (*Dvojniki*) wird bereits im ersten Teil evoziert, wenn vor Kavalerov auf der Straße plötzlich ein Männlein (*čeloveček*) auftaucht, dem er dann folgt, wobei er dessen trippelnden Schritt bemerkt;⁴⁷⁷ zudem erscheint hier Kavalerovs überraschte Feststellung einer Ähnlichkeit in dem Ausruf „Правда, похоже?“ kurios.⁴⁷⁸ Die zentrale Analogie besteht in der gesellschaftlichen Isolation Goljadkins sowie Kavalerovs, die zugleich selbstgewählt ist und in diffusem Streben nach Integration aufgebrochen werden soll, wodurch der charakteristische Zwiespalt bei Goljadkin und Kavalerov entsteht. Sowohl bei Dostoevskij als auch bei Oleša erscheint der Doppelgänger sozusagen als bessere Hälfte des mit sich selbst uneinigen Protagonisten.⁴⁷⁹ Beide Paarungen konsumieren gemeinsam Alkohol (*Dvojniki* Kapitel VII; *Zavist'* Kapitel 2, IV und VI); und wie Kavalerov, so ist auch Goljadkin im letzten Kapitel kränklich. Als *Dvojniki*-Allusionen können darüber hinaus Andrej Babičevs Bemerkung über eine „Zwangsvorstellung“ (*navjazčivaja ideja*) bei seinem Gegenüber (2, II/72) sowie die wiederholte Drohung

474 Oja: Olesha's *Zavist'*, S. 52, 56, 63.

475 Ebenda, S. 55, 63.

476 Schließlich ist Kavalerov während des Fußballspiels wieder allein, nachdem Ivan, bzw. der abgespaltene Teil seines eigenen Bewusstseins, bei der Beobachtung des Hochsprungs in Valjas Garten zu der Einsicht gelangt, dass eine Verschwörung der Gefühle gegen die neue Gesellschaft unnütz sei.

477 Auch Goljadkins Doppelgänger ist dieser Gang zueigen. Vgl. Dostoevskij: *Dvojniki*. In: Dostoevskij: PSS. Tom pervyj. Leningrad 1972, S. 138, 192, 194, 201.

478 (1, VII/33). Es kommt hier zu keiner Erläuterung, auf wen sich diese Ähnlichkeit eigentlich bezieht.

479 Goljadkin wünscht sich Anerkennung in den besseren Kreisen sowie im Büro, und sein Doppelgänger erreicht dies durch seine schmeichelnde Art (Dostoevskij: PSS. Tom pervyj, S. 172, 194); Kavalerov will Rebellion gegen die neue Welt und Ivan kommt mit seiner Agilität und den Anhängern, die er angeblich um sich versammelt, der Verwirklichung näher. Überdies zeichnet Ivan eine ähnlich überzogene und affektierte Freundlichkeit aus wie schon Goljadkins Doppelgänger. Der Unterschied ist freilich, dass Ivan ein gewünschter Gefährte ist, der Doppelgänger ein gefürchteter Konkurrent. Nichtsdestoweniger sind die Parallelen überaus bedeutsam.

einer Einlieferung in die Psychatrie (dispanser, Kanatčikova dača)⁴⁸⁰ gedeutet werden. Verdächtig ist in beiden Fällen die Funktion des Spiegels: Dostoevskijs Held blickt im ersten Kapitel morgens angestrengt in den Spiegel, um sich seiner Selbst zu vergewissern, später entsteht der Doppelgänger (V), den er im IX. Kapitel ebenfalls im Spiegel erblickt und mit sich selbst verwechselt.

Oben wurde festgestellt, dass KavaleroV aus Beobachtungen, Wahrnehmungen, Reflexionen Fiktion zwar generiert, dabei aber in der Regel fähig ist, zwischen seinen Imaginationen und der Realität zu unterscheiden und Imaginationen in der Regel als Fiktion expliziert. Es wurde auch gesagt, dass dies besonders für den ersten Teil gilt, in dem KavaleroV als Erzähler fungiert.

Vor dem Straßenspiegel (1, XV) allerdings werden die Grenzen zwischen Sein und Schein explizit verwischt, Konfusion entsteht (ein Geheimnis wird entdeckt: Hier ist keine Wand, sondern eine geheimnisvolle Welt, wo sich alles soeben Gesehene mit Klarheit und in Dreidimensionalität wiederholt) – und Ivan erscheint, tritt vor den die ganze Umgebung einstürzen lassenden und alle Bewegungen verdrehenden Straßenspiegel und entfernt mühelos eine Raupe – das Sinnbild der Metamorphose – von seiner Schulter.

480 Zavist' 1, XIII/56; 1, XIV/59; 2, II/71; 2, II/73.

6. Das Problem der Ereignishaftigkeit in *Zavist'*

Das KavaleroV als „überflüssigen Menschen“ kennzeichnende Merkmal der Zerrissenheit führt, wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurde, bei dem Protagonisten in *Zavist'* zu der Abspaltung eines Doppelgängers. Lotman bezeichnet in *Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen* das Auftauchen von Doppelgängern als Resultat der linearen Entfaltung zyklischer (nicht-sujethafter, mythologischer) Texte.⁴⁸¹ Und Schmid weist in seiner Einleitung zu *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne* auf den Zusammenhang zwischen dem mythischen Denken und der poetischen Struktur ornamentaler Prosa hin;⁴⁸² wobei er vermerkt, dass die Iterativität des mythischen Weltbildes sich in der Struktur ornamentaler Texte niederschlägt, was zur Konsequenz habe, dass die Ornamentalisierung der Prosa „unausweichlich zu einer Schwächung ihrer Narrativität, ihrer Sujetbildung“ führe.⁴⁸³

Das Problem der Ereignishaftigkeit wird von der Sekundärliteratur zu *Zavist'* zwar allseits bemerkt, aber nicht immer befriedigend thematisiert. Šklovskij, Oleša Roman in diesem Sinne neben Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* stellend, konstatiert, in Oleša Roman finde sich kaum ein Ereignis, kaum ein Sujet, bzw.: kein Sujet nach alter Art.⁴⁸⁴ Percov bezeichnet Oleša als Meister der poetischen Prosa und formuliert:

481 Lotman: *Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen*. In: Lotman: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg 1974, S. 35. Vgl. auch Bremond (1966): *The Logic of Narrative Possibilities*. In: *New Literary History* 11 (1980), S. 395.

482 Wichtig ist hier auch Schmid's Bemerkung über „die Homologsetzung des Poetischen und der ontogenetischen wie phylogenetischen Vorzeit mit dem Unbewussten.“ Schmid: *Ornamentales Erzählen*, S. 15f. und S. 23.

483 Schmid: *Ornamentales Erzählen*, S. 20, 22. An anderer Stelle: „Iteration schwächt oder annulliert natürlich den Sujetcharakter des Erzählten.“ Ebenda, S. 25.

484 Šklovskij: [Jurij Karlovič Oleša]. In: Suok-Oleša; Pe'ron (Hgg.): *Vospominanija o Jurii Oleše*. Moskva 1975, S. 296: „Сюжета нет, потому что событий нет. Нет сюжета в старом плане.“ Vgl. Peppards Bemerkung *Zavist'* „does not have a conventional plot or structure.“ Peppard: *Poetics*, S. 84.

„Его герои не столько действуют, сколько размышляют и ведут между собой отчаянный диалог о жизни и смерти. В самом деле, разве действие в этом романе не сведено к минимуму, разве в судьбе его героев происходят сколько-нибудь существенные изменения личной жизни или, тем более, исторические?“⁴⁸⁵

Und tatsächlich passiert auf Ebene der Handlungsgegenwart, besonders in der ersten Romanhälfte, im Grunde genommen kaum etwas: Die dubiose Gestalt Ivan erscheint unter Andrej Babičevs Balkon, erscheint unter Valjas Fenster; Andrej Babičev hat eine extraordinäre Wurst erschaffen, und Kavalerov liegt im Bett, beobachtet, beschreibt oder berichtet in Retrospektiven. Es wird definitiv mehr reflektiert als agiert. Das bemerkt auch Appel, die ausführt, grundlegende Tendenz in *Zavist'* sei die Statik, denn es werde keine innere Entwicklung, sondern innere Zuständlichkeit demonstriert.⁴⁸⁶

Die Verweise auf den Kreislauf der Untätigkeit und die Vorwürfe der Ereignislosigkeit aus Dobroljubovs *Oblomov*-Kritik⁴⁸⁷ ließen sich entsprechend für *Zavist'* wiederholen.⁴⁸⁸ Im Folgenden soll, unter Verwendung des operablen Ereigniskonzepts von Schmid, auf differenzierte Weise dargestellt werden, inwiefern der in seiner Zeit „überflüssige Mensch“ Kavalerov durch Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet ist und schließlich nicht die Welt frappiert, sondern seine allein mentale Rebellion letztlich nicht realisiert und zum Ritter ohne Ruhm und Tat wird.

485 Percov: *My živem*, S. 151. Struve vermerkt, der „Wortschmuck“ des Romans sei reich und kompliziert im Kontrast zur Einfachheit der Fabel. Struve: *Geschichte der Sowjetliteratur*. München 1957, S. 134. Schellenberg zitiert Struve in ihrem Aufsatz: *Multiperspektivismus*, S. 331. Ebenso Berczynski: *Kavalerov's Monologue*, S. 376. Kasack konstatiert in seinem Lexikonartikel „minimale äußere Handlung“. Kasack, Wolfgang: *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. München ²1992, S. 877.

486 Appel: *Zavist' und Zagovor čuvstv*, S. 168, 215.

487 Dobroljubov: *Oblomovščina*, S. 307f., 308, 317. Weitere Kritikpunkte Dobroljubovs sind Inertia und Indifferenz.

488 Tatsächlich wurden Olešas Roman, besonders von seinen Zeitgenossen, ähnlich kritische Positionen entgegengehalten. Vgl. beispielsweise Darstellung bei Düwel: *Olešas Roman*, S. 315f.

6.1 Narratologische Basis: Was ist ein Ereignis?

„Eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ bezeichnet Goethe als zentrale Komponente der Novelle.⁴⁸⁹ Auf die Ereignis-Definition des Semiotikers Jurij Lotman wurde in Kapitel 3. 2. 1 zur Opposition zwischen alter und neuer Welt in *Zavist'* bereits kurz eingegangen: Das Vorhandensein einer klassifikatorischen Grenze verleiht dem Erzähltext das Potential für eine „narrative Dynamik“.⁴⁹⁰ Durch die Grenze erfolgt eine obligate Unterteilung in zwei disjunkte Teilräume; wichtigste Eigenschaft der Grenze ist ihre Unüberschreitbarkeit.⁴⁹¹ Ein Ereignis liegt bei Versetzung einer Figur über die Grenze ihres semantischen Feldes vor.⁴⁹² Lotman pointiert: „[U]nentbehrliche Elemente jedes Sujets sind: 1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter normalen Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall [...] für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist; 3. der Held als Handlungsträger.“⁴⁹³ Lotmans Raumsemantik ist prinzipiell metaphorisch zu verstehen;⁴⁹⁴ an anderer Stelle drückt er den gleichen Sachverhalt aber auch konkret aus: „Das Ereignis wird gedacht als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, dass ein bestimmtes Ereignis eintritt [...], desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit.“ Und etwas weiter: „Ein Ereignis ist somit immer die Verletzung irgendeines Verbotes, ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen.“⁴⁹⁵

Der Narratologe Wolf Schmid bezieht sich in seinem Konzept explizit auf Lotman, wenn er Ereignis definiert als „Überschreiten einer Verbotsgrenze“ und als Ab-

489 Nach Perels: Der Begriff der Begebenheit. In: Perels, S. 181.

490 Vgl. auch Martinez, Matias; Scheffel, Michael (Hgg.): Einführung in die Erzähltheorie. München³2002, S. 140.

491 Lotman: Struktur, S. 327.

492 Ebenda, S. 332.

493 Ebenda, S. 341.

494 Vgl. Kraß, Hans: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen. In: Kodikas/Code 22 (1999), S. 3-12. Vgl. auch Renner, der den eher unfruchtbaren Versuch unternimmt, Lotmans Ereigniskonzept weiterzuentwickeln: Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. In: Frank; Lukas: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Passau 2004, S. 357-381.

495 Lotman: Struktur, S. 336.

weichung von der Doxa, d. h. dem Erwarteten innerhalb einer narrativen Welt.⁴⁹⁶ Schmid's Ereigniskonzept beinhaltet allerdings eine wichtige Erweiterung: Eine Zustandsveränderung werde zu einem Ereignis, wenn sie besondere Bedingungen erfüllt. Schmid erstellt einen Katalog der Merkmale für Ereignishaftigkeit. Als notwendige Bedingungen bezeichnet er hierbei zunächst die Faktizität einer Veränderung – eine imaginierte Veränderung gilt nach dieser Prämisse nicht als Ereignis⁴⁹⁷ – und deren Resultativität, d. h. die explizite Darstellung eines Abschlusses der Veränderung in der narrativen Welt. Diese beiden Faktoren sind grundlegende Voraussetzungen, reichen aber alleine nicht aus. Bevor eine Zustandsveränderung zu einem Ereignis wird, müssen noch weitere Merkmale realisiert werden, und zwar: Relevanz der Veränderung (keine trivialen Veränderungen); Imprädiktabilität (Unvorhersehbarkeit der Veränderung); Konsekutivität (Veränderung muss deutliche Konsequenzen zeitigen); Irreversibilität (Ausschluss eines Rückfalls in frühere Denkweisen); Non-Iterativität (keine Zirkelhaftigkeit, d. h. Veränderungen dürfen sich nicht wiederholen).⁴⁹⁸

Schmid legt fest, Texte seien narrativ (im strukturalistischen Sinne), wenn sie eine temporale Struktur präsentieren sowie die Veränderung eines Zustandes oder einer Situation darstellen⁴⁹⁹ – hierbei sei obligatorisch, dass Ausgangs- und Endzustand einen Kontrast bereithalten.⁵⁰⁰ Narrative Texte erzählen eine Geschichte; dabei bilden Zustandsveränderungen eine „Teilmenge der Geschichte“. Neben den Zustandsveränderungen (dynamische Elemente) enthalte eine Geschichte auch immer statische Elemente in Form von Zustandsschilderungen, so Schmid, und in Entsprechung hierzu umfasse die Präsentation einer Erzählung stets sowohl narrative als auch deskriptive Modi⁵⁰¹ – in werkweise stark variierenden Ausprägungen.

Es wurde weiter oben bereits darauf hingewiesen, dass in *Zavist'* Grenzen – in Form von tatsächlich-räumlichen Mauern, Hecken, Barrieren, Zäunen, aber besonders auch in Ivans metaphorischen Polemiken – auffällig oft auftreten, und sich somit

496 „Das Ereignis besteht demnach in der Abweichung von dem in einer Welt Gesetzmäßigen, Normativen, dessen Vollzug die Ordnung dieser Welt aufrechterhält.“ Schmid: Ornamentales, S. 107f. Siehe auch Schmid: Elemente, S. 23.

497 Gerade für Čechov's Helden konstatiert Schmid eine oftmals eingeklammerte Faktizität von Ereignissen in der Sehnsucht nach einem anderen, besseren Leben, die die Grenze lediglich im Tagtraum überschreite. Schmid: Ornamentales Erzählen, S. 114.

498 Schmid: Elemente, S. 25.

499 Schmid: Elemente, S. 12.

500 Ebenda, S. 13. Hierzu siehe ausführlicher weiter unten in vorliegender Arbeit.

501 Ebenda, S. 16. Zu Schmid's idealgenetischem Modell der vier narrativen Ebenen vgl. Schmid: Elemente, Kap. V, 3.

bereits eine immense funktionale Bedeutung für die Romanstruktur ankündigt. Diesem derart zentralen und relevanten Phänomen sei im Folgenden nachgegangen. Darauf folgt eine Darstellung von Veränderungen, die lediglich im Optativ „vollzogen“ werden (Kavalerovs Wunschträume). Anschließend soll eine detaillierte Analyse noch nicht ereignishafter Zustandsveränderungen⁵⁰² (Kavalerovs Bewegungen) unternommen werden, um daraufhin bei Kavalerov durchaus vorkommende gedankliche „Durchblicke“ (prozrenie) auf Konsekutivität hin zu prüfen. Abschließend steht als Konklusion die Frage nach Ereignis oder Iteration.

6.2 Absperrungen, Mauern, Zäune. Zur Trennung der zwei Welten

Wie bereits aufgezeigt wurde, etabliert gleich das erste Kapitel den Gegensatz zwischen dem im Bett verharrenden Kavalerov und dem mit Morgentoilette und Gymnastik beschäftigten Andrej Babičev. Diese Divergenz wird in den folgenden Kapiteln zunehmend manifest, und sie drückt sich räumlich besonders in dem in 1, X beschriebenen „riesigen Abstand“ zwischen den Antipoden aus: „И вот опять он появляется наверху, далеко, – между нами огромная пустота.“⁵⁰³ Entsprechend wird im zweiten Romanteil die Opposition zwischen Ivan und Andrej Babičev explizit.⁵⁰⁴

Die Hecke auf dem Weg zu Valja (1, VII) – erste konkrete Grenze – ist möglicherweise überaus bedeutungsreich: „Бывает, что в центре города, где-нибудь в переулке, заводится цветущая, романтическая изгородь. Мы шли вдоль изгороди.“⁵⁰⁵ Die Merkmale der Hecke (blüht; romantisch) assoziiert Kavalerovs Phantasie, sein Einbildungsvermögen; wodurch das Entlanggehen an dieser Art von

502 Event I-Ereignisse nach Hühns Terminologie. Hühn, Peter: [Event and Eventfulness](#). In: *The Living Handbook of Narratology*.

503 Auf ähnliche Weise beschreibt Kavalerov in dem Brief an Andrej Babičev die Entgegengesetztheit unter Verwendung der oben-unten Opposition; so formuliert er wiederholt, der Geschäftsmann befinde sich in beneidenswerter Höhe, von der aus er sich nicht herablasse zu dem jungen Menschen von der Straße. (1, XI/46, 47, 48, 51)

504 Auch hier wird der Gegensatz mehr und mehr evident; so in dem Disput der Antipoden über Ivans lügnerische Phantasie und realiterem Sachverhalt in 2, II oder in der Gegenüberstellung auf der Straße in 2, III. Bereits in 2, I wird aufgezeigt: „Так определились разногласия между братьями.“

505 „Es kommt vor, dass im Zentrum einer Stadt, irgendwo in einer Gasse eine blühende, romantische Hecke auftaucht. Wir gingen an der Hecke entlang.“ (1, VII/33)

Grenze, insofern sie als zwei Welten trennend verstanden wird, die Aufspaltung einer Ganzheit in zwei Teile bzw. hier die Abspaltung von etwas Märchenhaftem, Phantastischem suggerieren könnte: Ivan entsteht. Unmittelbar nach Ivans Verschwinden wird die Hecke noch einmal erwähnt; somit rahmt die Hecke Ivans Anwesenheit in diesem Kapitel gewissermaßen ein.

Überaus häufig wird in der zentralen Flughafen-Szene der Begriff „Barriere“ (bar'er) verwendet: Sehr konkret trennt die Barriere, hinter die Kawalerov sich begibt, um sich von Babičev und den Babičev-Imitatoren abzusondern, den erbitterten Erzähler Kawalerov von der integren Gesellschaft. Einmal auf der anderen Seite ist es Kawalerov nicht möglich, zu der Gruppe auf dem Flugfeld zurückzugelangen und direkt Anteil zu nehmen an der Präsentation des neuen Flugzeugtyps. An der Absperrung lässt man ihn nicht durch, und obwohl er von seiner abseitigen Position aus die Präsentation ausgezeichnet beobachten kann, evoziert Kawalerov, nachdem er ausdrücklich seine Unzugehörigkeit und Überflüssigkeit festgestellt hat, die Auseinandersetzung mit dem an der Absperrung postierten Soldaten.

„И здесь, за барьером, было отличное место для наблюдения. Но я настаивал. Нечто более значительное, чем просто желание видеть все вблизи, заставило меня полезть на стену. Я вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела, полную ненужность моего присутствия среди них, оторванность от всего большого, что делали эти люди, – здесь ли, на поле, или где-либо в других местах.“⁵⁰⁶

Kawalerov beginnt laut nach Andrej Babičev zu rufen. Als ihm daraufhin Aufmerksamkeit zuteil wird, durchbohrt ihn Angst; Kawalerov tritt hinter der Barriere auf der Stelle bzw.: kommt nicht vom Fleck (toptalsja za bar'erom). Als sich alle wieder abwenden, will er weinen, stellt sich aber schließlich auf die Zehenspitzen und schickt einen Schrei zur unzugänglichen, unerreichbaren Seite: „послал в ту недостижимую сторону звенящий вопль.“ Die Divergenz zwischen den beiden Seiten wird im fol-

506 „Auch hier, hinter der Barriere, war ein ausgezeichnete Ort für Beobachtungen. Aber ich beharrte. Etwas Wichtigeres als bloß der Wunsch alles aus der Nähe zu sehen, ließ mich auf die Barriere steigen. Ich erkannte plötzlich klar meine Unzugehörigkeit zu denen, die einer großen und wichtigen Sache wegen zusammengerufen wurden, die völlige Überflüssigkeit meiner Anwesenheit zwischen ihnen, Abgerissenheit von allem Großen, das diese Leute taten, sowohl hier, auf dem Feld als auch irgendwo andernorts.“ (1, IX/42)

genden Kapitel noch verstärkt durch die bereits zitierte Feststellung des „riesigen Abstandes“.

Die erste Begegnung zwischen Kavalerov und Volodja Makarov (1, XII) beinhaltet, solange Kavalerov annimmt, Babičevs Schützling könnte ein Gleichgesinnter sein, weder konkret noch übertragend dargestellte Grenzen. In 1, XIV – eingangs klopft Kavalerov bei Babičev mit der Absicht sich zu „duellieren“ (ja prišel drat'sja) – erfüllt die Tür (dver') eine wichtige Funktion. Zu bemerken ist die Erwähnung, die Tür gehe nach innen auf, von Kavalerov weg, in Richtung Vertreter der neuen Welt. Während Kavalerovs Anwesenheit bleibt die Tür geöffnet, was zu Durchzug führt, und wird erst geschlossen, als Kavalerov mit betäubtem Gesicht wieder auf der anderen Seite liegt: „Я оказался за дверью. [...] Замок щелкнул надо мной так, точно обломилась ветка и я свалился с прекрасного дерева, как перезревший, ленивый, шмякающий при падении плод.“⁵⁰⁷ Neben der in diesem Kapitel als konkrete Grenze genannten Tür und der Positionierung Kavalerovs gegenüber von Makarov und Babičev ist aber besonders auch die Dominanz von Imaginationen zu bemerken. Und im letzten Kapitel des ersten Romanteils heißt es dann auch folgerichtig: „Hier ist keine Mauer, hier ist eine geheimnisvolle Welt.“

Im zweiten Teil begegnen in Ivans Reden auffallend oft Grenzen, Tore, Schwellen, Übergänge, Ausgänge und sich schließende Vorhänge: „Многие характеры разыгрывали комедию старого мира. Занавес закрывается.“ (2, III/77). Ivan predigt: „Мы – это человечество, дошедшее до последнего предела.“ („Wir sind die Menschheit, die an der letzten Grenze/Schranke angekommen ist.“ 2, II/69). Und: „Ворота закрываются.... Не стремитесь проникнуть за порог!“ („Die Tore schließen sich. Trachtet nicht, die Schwelle zu überschreiten!“ 2, II/70). Ivan spricht von seiner Zeit als „Übergangszeit“ (perechodnoe vremja: 2, III/75); und er meint, alles gehe dem Untergang entgegen, sei vorgezeichnet, und einen Ausweg gebe es nicht (vychoda net: 2, IV/83). Ivan empfiehlt: „Прищемите вашего врага на пороге двух эпох.“ („Quetschen Sie Ihren Feind auf der Schwelle der beiden Epochen ein.“ 2, IV/84). Denn der Feind sei schon am Tor der neuen Welt (2, IV/84). Zu Ivans räumlicher Metaphorik gehören auch die Charakterisierung der alten Epoche als (Müll-)Grube, an deren Rändern er – letzter Träumer der Erde – wie eine verletzte Fledermaus umherirre (2, IV/80), seine Bezeichnung der neuen Welt als podnimajuščijsja

507 „Ich befand mich vor der Tür. [...] Das Schloss knallte über mir, genau so als sei ein Zweig abgebrochen und ich vom wunderbaren Baum gefallen, wie eine überreife, faule, beim Fallen laut zerplatzende Frucht.“

mir (83) und die Feststellung, man lasse euch/uns nicht dorthin (82/83).⁵⁰⁸ Konkrete Grenzen finden sich insbesondere auf dem phantastischen Weg zu Ofelija, der zunächst über einen grünen Wall führt. Wie bereits im vorigen Kapitel dargestellt, ist der Übergang von Kavaleros träumerischen Reflexionen zu dem Ausflug in einen Moskauer Außenbezirk im Text unzureichend markiert; ergänzend sei hier darauf hingewiesen, dass Kavaleros sich schon im Bett Barrieren ausgemalt hat (2, VI/89) – und die Idee einer Grenze sich nun wiederholt in Form von Zäunen (zabor: 7x), einem Staketenzaun (častokol), einem Graben (kanava) sowie einer Schlucht (ovražka). Im folgenden Kapitel (2, VII)⁵⁰⁹ wird auf dem Weg zu Valja wieder die Hecke bemerkt;⁵¹⁰ interessanter ist hier allerdings die durch häufige Erwähnung stark potenzierte Mauer aus Stein, die den bezaubernden Hof einrahmt, in dem sich Vertreter der neuen Welt versammeln (Volodja Makarov, Valja, später auch Andrej Babičev). Ivan bezeichnet Kavaleros gegenüber die Versammelten auf der anderen Seite der Mauer als „das ganze Lager“ (ves lager’: 2, VIII/104). In der Halbzeitpause des anschließenden Fußballspiels klettern Fans auf die Zäune vor der Umkleidekabine der Moskauer Mannschaft, wo Volodja, Valja und Andrej Babičev stehen, während Kavaleros sich nicht traut, in den triumphalen Ring einzudringen: „Кавалероу не хватало духу проникнуть за триумфальное кольцо.“ Die Grenze wird Kavaleros im gleichen Kapitel noch einmal schmerzlich bewusst, wenn er bemerkt, Valja sei das Wesen einer anderen Welt (suščestvo drugogo mira: 2, IX/112). In Kavaleros Traum von den Četvertak-Feierlichkeiten der neuen Welt laufen Kavaleros und Ivan wieder, d. h. wie schon in Valjas Garten, an einer Wand entlang, bevor Kavaleros sich niederlässt am Sockel einer Steintreppe, auf deren oberen Ende die Vertreter der neuen Welt stehen, und von dort aus sieht, wie Ivan von Ofelija an die Mauer gespießt wird, auf die er sich zu retten versuchte (2, XI).

Vor der in Entsprechung zu Lotman zentralen, entscheidenden Grenze steht Kavaleros im letzten Kapitel. Er will weglaufen, hält auf der Schwelle inne und tritt erst dann hinaus; seine Gedanken verwirren sich (vse mysli smešalis’), und während er, bei wunderschönem Wetter, über einem schmutzigen Winkel steht (nad zagažennym

508 Entsprechend metaphorisch beschreibt Kavaleros (in 1, VI) übrigens, der Weg zum Ruhm sei mit Schlagbäumen/Schranken versperrt.

509 Auch in der Binnenerzählung ist im Zusammenhang mit dem Baugerüst relativ viel von Übergängen, Gräben, Abgrenzungen (das Seil, auf dem Ivan sitzt, und das den Zuschauerbereich abtrennt von dem des Redners und der Festaktteilnehmer) die Rede.

510 Bezeichnenderweise wird Valja in beiden Romanteilen gerade im siebten Kapitel besucht.

mestom), fühlt Kavaleroŷ, er müsse sich von allem lösen, müsse „die Grenze überschreiten“, damit das widerwärtige Leben hinter ihm bliebe:

„В ту секунду он почувствовал [...], что вот проведена грань между двумя существованиями [...]. Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно [...] – нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная [...] останется позади...“

Doch Kavaleroŷ kehrt wieder zurück; und als er bei Anečka eintritt, sitzt Ivan dort auf dem Bett – umhüllt von einer Decke wie von einer Wolke.

Nicht zuletzt wird hier durch das Bild der Ivan einhüllenden Decke ein zentrales Leitmotiv final auf die Spitze gebracht. Zuvor wurde mehrmals Kavaleroŷ mit Decken in Verbindung gebracht;⁵¹¹ Kavaleroŷ schließt sich gleichsam in die Decken ein. Bereits im ersten Kapitel führt er dieses Motiv ein, indem er bemerkt, mit seiner Decke habe er stets verwickelte Beziehungen. Den Kauf einer Häuslichkeit und Geborgenheit hervorrufenden Decke beschreibt er als „festen Entschluss“ (1, VI/29). Kavaleroŷ imaginiert, Anečka würde ihn mit einer Steppdecke locken; außerdem stellt er sich vor, ein schönes Mädchen käme unter seine Decke (31). Im Brief an Andrej Babičev betont er, dass dieser ihn in leinene Laken gewickelt (okružili) habe. Am Ende wickelt Kavaleroŷ sich nackt in eine Decke (2, XI/115), bevor er mit Ivan zu der Četvertak-Feierlichkeit aufbricht, die Decke erleichtert ihm einen Sprung und er versteckt sich unter ihr; zuletzt verliert er sie aber und steht in schmachvoller Aufmachung (v postydnom vide) vor den Augen der neuen Welt. Der Verlust der Decke, Kavaleroŷs Nacktheit versinnbildlichen hier seine Schutzlosigkeit und völlige Entblößung. Hier lässt sich ebenfalls Lotman heranziehen, der in *Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa* konstatiert, die Innenwelt stehe für Behaglichkeit und Sicherheit, sie sei achronisch, allseits geschlossen, habe keine Richtung, „und in ihr geschieht nichts“, während die äußere Welt bedrohlich sei und voller „Vorkommnisse“.⁵¹² Diese Feststellung lässt sich konvenabel übertragen auf Kavaleroŷs Innenwelt, die nicht nur von der Intensität seiner Wahrnehmungen, sondern als Zusatz zum Bett noch von den wiederholt erwähnten ihn einhüllenden Decken bestimmt ist.

511 Kavaleroŷs Decke kann den Roman hindurch als Äquivalent, als Ergänzung zu Ivans Kissen begriffen werden.

512 Bezogen auf die Erzählung Starosvetskie Pomeščiki. Lotman: *Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa*. In: Lotman: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie*, S. 225f.

6.3 Fiktivität: Gedanken, Intentionen, Träume. Was will Kavaleroŷ tun?

„Оставить о себе память“ – rät Ivan in der Kneipe Kavaleroŷ (2, IV/84),⁵¹³ in einer kaum zu verhehlenden Anspielung auf Puškins monumental-prophetisches und ruhmvolles Gedicht *Я памятник себе воздвиг нерукотворный*⁵¹⁴ aus dem letzten Lebensjahr des früh verstorbenen Dichters. Für Kavaleroŷs Fall ist in *Zavist'* aber ein letztlich vermutlich nicht realisierter Optativ gegeben. Eine bedeutsame Opposition, auf die in vorliegender Arbeit schon mehrfach rekuriert wurde, ist schließlich die zwischen Kavaleroŷs Traum von Ruhm und seinem untätigen Dahinleben – die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit: „Был томим великими планами, хотел многое сделать и ничего не делал.“ (1, VI/32). In diesem Abschnitt sollen Kavaleroŷs Aussagen über intendierte Handlungen, seine Wunschträume und Absichtserklärungen – Hamlet-Passagen – auch hinsichtlich okkurierender Entwertungen und Rücknahmen von Handlungen im Einzelnen dargestellt werden:

In 1, III postuliert Kavaleroŷ in Gedanken, auf seinen Widersacher Andrej Babičev bezogen: „Я считаю, что я не хуже, чем он. Я не обыватель. Я докажу это“⁵¹⁵ (21), wobei der ruhmlose Held allerdings nur wenig später erklärt: „Но у меня не хватает смелости.“ (22). Dieser früh ausgedrückte Gegensatz zwischen Wollen und Wirklichkeit könnte geradezu exemplarisch für den gesamten Verlauf der „Handlung“ Gültigkeit beanspruchen. Nachdem Andrej Babičev auf Kavaleroŷs Frage flüchtig antwortet, wenn Volodja zurückkomme, müsse Kavaleroŷ den Divan wieder freigeben, denkt Kavaleroŷ gekränkt: „Мне надо встать и побить ему морду.“⁵¹⁶ Das geschieht aber natürlich nicht; zwar schimpft Kavaleroŷ Andrej Babičev einen Grobian (cham), doch dieser hört die Beleidigung nicht einmal. In Kapitel 1, VI gibt Kavaleroŷ seine wichtigsten Wünsche und Sehnsüchte kund. Sein an Andrej Babičev gerichteter Monolog, dem dieser allerdings nicht zuhört, enthält Ansichten über die Freiheit des eigenen Wollens, individualistische Vorstellungen von Ruhm und stellt konsequent das Ich in den Vordergrund: „Мне хочется показать силу своей

513 „Заставьте о себе говорить, Кавалеров.“ ermuntert sein Alter ego Kavaleroŷ ebenfalls (2, IV/83).

514 *Ein Denkmal habe ich mir errichtet, nicht von Hand geschaffen* (1836). Puškin starb 37jährig an den Folgen eines Duells. Auch Ingdahl bemerkt, bezogen allerdings auf Kavaleroŷs imaginierte Museumsfigur, diese Anspielung: Artist, S. 49.

515 „Ich bin der Ansicht, dass ich nicht schlechter bin als er. Ich bin kein Spießbürger. Ich werde das beweisen.“ Den letzten Satz (ja dokažu) wiederholt Kavaleroŷ mehrfach: „Я докажу, что...“ (1, XV/61); „Я докажу вам...“ (2, VII/104).

516 „Ich sollte aufstehen und ihm in die Fresse hauen.“ (1, V/26)

личности. Я хочу моей собственной славы. [...] Я хочу большего внимания.⁵¹⁷ Diese Ziele bleiben allesamt imaginär, wie nur eine Seite später sogar expliziert wird: „Я не буду уже ни красивым, ни знаменитым.“⁵¹⁸ Nur ein Entschluss wird hier tatsächlich vollzogen: „Я принял твердое решение: купить себе такое же одеяло. Мечта исполнилась.“⁵¹⁹

In der Regel aber gilt folgendes Schema: das Aufzeigen eines Traums → dessen Enttäuschung. Diese beiden Elemente figurieren gewissermaßen als Prinzip: Auf Wunsch (Fiktion) folgt Misslingen (Realität). Das belegt auch folgendes Beispiel, ebenfalls aus Kapitel 1, VI:

„Я решил стать знаменитым, чтобы некогда мой восковой двойник, наполненный гудением веков, которое услышать дано лишь немногим, вот так же красовался в зеленоватом кубе.

Теперь я пишу репертуар для эстрадников: монологи и куплеты о фининспекторе, совбарышнях, нэпманах и алиментах.“⁵²⁰

An dieser Stelle wird die Folge aus Vorhaben und Misslingen sogar noch um eine weitere Sequenz verlängert, denn gleich anschließend steht die zentrale Passage:

„А может быть, все же когда-нибудь в великом паноптикуме будет стоять восковая фигура странного человека, толстоносого, с бледным добродушным лицом, с растрепанными волосами, по-мальчишески полного, в пиджаке, сохранившем только одну пуговицу на пузе; и будет на кубе дощечка: Николай Кавалеров – и больше ничего. И все. И

517 „Ich möchte die Stärke meiner Persönlichkeit zeigen. Ich will meinen eigenen Ruhm. [...] Ich will mehr Beachtung.“ (28f.)

518 „Ich werde nicht mehr schön und nicht mehr bekannt.“ (1, VI/30). Gleich darauf folgt schon wieder ein neuer Traum, Kavalerovs Lebenstraum von einer ungewöhnlichen Liebe („Я мечтал всю жизнь о необычайной любви“) – und wird wieder sofort, hier sogar doppelt, entwertet: Zum einen durch die Beschreibung der Witwe Anečka, die Kavalerov als „Symbol seiner Erniedrigung als Mann“ versteht, zum anderen durch die Prostituierte, von der Kavalerov träumt. (31)

519 „Ich fasste einen festen Entschluss: mir genau so eine Decke zu kaufen. Der Traum erfüllte sich.“ (29)

520 „Ich beschloss, berühmt zu werden, damit irgendwann mein Doppelgänger aus Wachs, erfüllt mit dem Heulen der Jahrhunderte, das nur wenigen zu hören gegeben ist, ebenso in einem grünwattierten Glaskasten prunke. Jetzt schreibe ich das Repertoire für Kleinkünstler: Monologe und Couplets über den Finanzinspektor, Sowjetfräuleins, Neureiche (нэпманач) und Alimente.“ (1, VI/32) Oder Kavalerov korrigiert, wie er in Kapitel 1, VII beschreibt, Anweisungen zur Verwertung von Schlachtabfällen.

каждый увидевший скажет, „Ах!“ И вспомнит кое-какие рассказы, может быть легенды: „Ах, это тот, что жил в знаменитое время, всех ненавидел и всем завидовал, хвастал, заносился, был томим великими планами, хотел многое сделать и ничего не делал – и кончил тем, что совершил отвратительное, гнусное преступление...“⁵²¹

In Kapitel 1, VIII wird KavaleroV tatsächlich ein Stück Ruhm in der neuen Welt zuteil, und zwar als er Babičevs Wurst trägt, und alle, die ihn sehen, ehrfurchtsvoll vor Babičevs „Abgesandten“ zurücktreten. Dieser fremde Ruhm schmeckt KavaleroV aber nicht; auf dem Rückweg reflektiert er über die unterschiedlichen Auffassungen von Ruhm: „Именно в этом мире я хочу славы! Я хочу сиять так, как сиял сегодня Бабичев. Но новый сорт колбасы меня не заставит сиять.“⁵²² KavaleroV spielt mit dem Gedanken, die Wurst in den Fluss zu schmeißen: „Я хотел бросить колбасу в реку.“ Doch der Gedanke an einen furchterregenden Andrej Babičev bringt ihn schnell davon ab, diesen Plan umzusetzen.

Eingangs des elften Kapitels verkündet KavaleroV seine Absicht, nicht zu Andrej Babičev zurückzukehren (1, XI/45); in dem Brief an seinen Widersacher gesteht KavaleroV, er habe gehofft, in dessen Obhut außer dem wunderbaren Bett noch vieles anderes aus der Jugend zurückzuerhalten (46). In seinem Brief bekräftigt KavaleroV, er werde nicht zurückkehren (insgesamt äußert er das dreimal); aber er kündigt auch an, gegen Andrej Babičev zu kämpfen. Besonders relevant ist sein Traum von Valja als Preis für die erlittenen Erniedrigungen und die verlorene Jugend, er verkündet: „Не вы – я получу Валу. Мы прогремим в Европе – там, где любят славу. [...] Ради того, чтобы исполнилась эта мечта, я сделаю все!“⁵²³ Am Ende seines Briefes proklamiert KavaleroV, wofür er kämpft: „Я воюю за брата вашего, за девушку, которая обманута вами, за нежность, за пафос, за личность, за имена,

521 „Aber vielleicht steht trotzdem irgendwann im großen Panoptikum die Wachsfigur eines seltsamen Menschen, dicknasig, mit blassem gutmütigem Gesicht, mit zerzausten Haaren, kindlich-dick, in einem Jackett, das nur noch von einem Knopf über dem Bauch zusammengehalten wird; und auf dem Glaskasten wird ein Schildchen sein: Nikolaj KavaleroV. Und weiter nichts. Und das ist alles. Und jeder, der dies sieht, wird sagen: ‚Ach!‘ Und wird irgendwelche Geschichten erinnern, vielleicht Legenden: ‚Ach, das ist der, der in einer bedeutenden Zeit lebte, alle hasste und alle beneidete, prahlte, hoch hinaus strebte, voller Pläne war, viel tun wollte und nichts tat – und damit endete, dass er ein abscheuliches, schändliches Verbrechen beging.“ (1, VI/32)

522 „Eben in dieser Welt will ich Ruhm. Ich will so strahlen wie Babičev heute strahlte. Aber eine neue Sorte Wurst bringt mich nicht zum Strahlen.“ (1, VIII/39)

523 „Nicht Sie – ich bekomme Valja. Wir werden in Europa von uns reden machen – dort, wo man den Ruhm liebt. [...] Dafür, dass sich dieser Traum erfüllt, werde ich alles tun!“ (1, XI/50)

волнующие, как имя Офелия, за все, что подавляете вы.“⁵²⁴ Doch wie in der soeben zitierten Wachsfiktion-Imagination prophezeit, tut KavaleroV nichts. Nur in seiner Imagination erschafft er sich eine Kontrastfigur: Tom Viriliri, der alles tut: „Он сделает все. Он – это само высокомерие юности, сама затаенность гордых мечтаний.“ (1, XII/53). KavaleroV ist, nach einer Nacht auf der Straße, entgegen seiner Ansage, er werde nicht wiederkommen, in Andrej Babičevs Wohnung zurückgekehrt, er will seinen Brief dort hinterlassen. Als er Volodja Makarov begegnet und erkennt, dass dieser ihm nicht Gesinnungsgenosse, sondern vielmehr Gesinnungsgegner ist, revidiert KavaleroV seine Entscheidung und nimmt seine Anklageschrift wieder mit, wie er glaubt.⁵²⁵ KavaleroV entdeckt seinen Irrtum, kehrt erneut zu Andrej Babičev zurück⁵²⁶ und droht nach seinem endgültigen Rauswurf: „Все кончено, – спокойно сказал я, поднимаясь. Теперь я убью вас, товарищ Бабичев.“⁵²⁷ – Babičev wird dies allerdings kaum hören: Die Tür ist bereits geschlossen.

Die ersten drei Kapitel des zweiten Teils über steht Ivan im Mittelpunkt. In der Sekundärliteratur zu *Zavist'* wird Ivan häufig als der aktive Part bezeichnet. Tatsächlich begnügt Ivan sich zumeist in seinen zahlreichen Deklamationen mit vagen Prophezeiungen und Ankündigungen, die indiziert werden durch die Verwendung von Futur-Formen oder von Auxiliarverben wie wollen, möchten usw. (chotet': choču; mne chočetsja).⁵²⁸

Im ersten Gespräch zwischen den beiden potentiellen Rebellen (2, IV), will KavaleroV Ivan mehrmals gestehen, dass er – wie Ivan auch – von dessen Bruder herausge-

524 Ich kämpfe für Ihren Bruder, für das Mädchen, das von Ihnen verführt wurde, für Zärtlichkeit, für Pathos, für die Persönlichkeit, für aufregende Namen wie Ofelija, für alles, was Sie unterdrücken.“ (1, XI/51)

525 KavaleroVs Versehen, den Brief seines Widersachers einzustecken, dient dem Perspektivwechsel und erfüllt eine wichtige Funktion bei der Aufwicklung des Handlungsverlaufes.

526 KavaleroVs Absichten sind hier konfus. Vor der Wohnung behauptet er, er sei gekommen, um zu kämpfen (ja prišel drat'sja); in der Wohnung meint er dann, vor Andrej Babičev auf die Knie zu fallen (upadu pered nim na koleni), sich zu entschuldigen und Aufnahme zu erflehen. Tatsächlich verlegt er sich darauf, die Anwesenden zu beleidigen, was schließlich zu seinem Rauswurf führt.

527 „Alles ist aus“, sagte ich ruhig, mich erhebend. „Jetzt werde ich Sie töten, Genosse Babičev.“ (1, XIV/59)

528 Beispiele: ja povedu vas (2, II/70); rasob'ju, zadušu (2, II/72). Während des Verhörs bei der GPU (2, III/77f.): choču ustroit' poslednij parad čuvstv, chotel by ob"edinit' vokrug sebja nekuju truppu; choču (2x), choču najti (2x); budu dirižirovat', choču pokazat'; mne chočetsja kriknut'; choču sobrat' vokrug sebja množestvo.

schmissen wurde, unterlässt es aber jedes Mal.⁵²⁹ Relevant ist hier zudem Kavalerovs dreimalige Frage: „Was soll ich tun?“⁵³⁰ Ivan antwortet, man könne sich entweder aussöhnen oder einen Skandal machen, mit den Türen schlagen (81). Er empfiehlt, nicht ohne Kampf aufzugeben und fügt hinzu: Machen Sie von sich reden, Kavalerov. Erschaffen Sie sich ein Denkmal: „Почетно оставить о себе память.“ (83, 84).

Auch im zweiten Teil verkündet Kavalerov in Gedanken seine Absicht, Valja zu gewinnen (80). Als sie, im Kampf mit dem Wind und ihrem Kleid, schließlich in unmittelbare Nähe zu Kavalerov gerät, versucht dieser, Kontakt zu ihr aufzunehmen: „Валя, – сказал Кавалеров. – Я ждал вас всю жизнь. Пожалейте меня... Но она не слышала. Она бежала, подкошенная ветром.“ (2, IX/112).

Der Aufforderung Ivans, der dem fiebernden Kavalerov über Anečkas Bett erscheint, entgegnet der Bettlägerige, er sei krank,⁵³¹ kommt dann aber zu dem Gedanken: „Я долго и беспричинно страдал. [...] Сегодня наступил день искупления.“ (2, XI/115). Doch nicht einmal seiner Absichtserklärung, an der Seite seines „Lehrers“ Ivan zu sterben kommt Kavalerov nach: „Мое место с ним! – сказал Кавалеров. – Учитель! Я умру с вами! Но было уже поздно.“ (2, XI/116).

Das abschließende Kapitel zeigt Kavalerov auf der Flucht vor dem Leben bei der alten Witwe Anečka. In erlebter Rede werden hier seine Gedanken beschrieben:

„Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно, в два сердечных толчка, не больше, – нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная, не его – чужая, насильственная жизнь – останется позади...“

Kavalerov flieht, verbringt wieder eine Nacht auf der Straße und kehrt wieder zurück. Der Beschluss, nicht zurückzukehren bleibt also letztlich zweimal Handlungsabsicht – ohne Realisierung; ebenso wie die Vision von Valja im Optativ verbleibt. Kavalerovs Rückkehr findet sich, in Gedanken- und erlebter Rede, wie folgt kommentiert: „Но он решил твердо! Я поставлю вдову на место.“ (118). Der iterative Charakter der ruhmlosen Rückkehr ist mittlerweile ohnehin offensichtlich. Doch auch der „feste Entschluss“ steht wiederum in einer Äquivalenzbeziehung zu dem festen – und einzig

529 Erst an der Mauer in Valjas Garten kommt es zu dem Geständnis – und führt hier zu Ivans kurioser Kehrtwende.

530 „Что же мне делать?“ (S. 81; 84). Äquivalent hierzu könnte Ivans Ruf an Ofelija stehen: „Действуй, Офелия! Действуй!“ (2, VI/Skazka, 100)

531 Hier ist unklar, ob Kavalerov sich zunächst weigern will oder ob er lediglich eine Rechtfertigung dafür sucht, dass er nur mit einer Bettdecke bekleidet loszieht.

verwirklichten – Entschluss aus dem ersten Romanteil, wo es heißt: „Я принял твердое решение: купить себе такое же одеяло.“ (1, VI/29). Wie Oblomov lässt Kawalerow sich letzten Endes bei der Witwe nieder, um sich in seine Decke einzuschließen.

6.4 Was tut Kawalerow? Zur Faktizität seiner Flucht. Bewegungsanalyse

Eingangs des Kapitels wurde festgehalten, dass ein Ereignis das Überwinden einer eigentlich unüberwindbaren Grenze ist, bzw. dass eine Zustandsveränderung zu einem Ereignis wird, wenn sie besondere Bedingungen erfüllt. Nun finden sich in literarischen Texten stets Bewegungen, Begebenheiten im Kleinen, die erst einmal keinen Ereignis-Status beanspruchen können. Peter Hühn definiert diese als Typ I Ereignisse (event I) und grenzt sie von den Typ II Ereignissen (event II) ab, wobei unter dem zweiten Typus die oben erläuterte Ereignishaftigkeit verstanden wird. Hühn formuliert in seinem Artikel *Event and Eventfulness*, Ereignis I „can be described linguistically and manifests itself in predicates that express changes.“⁵³²

Dass Kawalerow grundlegend mit der Eigenschaft ausgestattet ist, überaus viel zu reflektieren und verhältnismäßig wenig zu agieren, wurde allgemein im Zusammenhang mit seiner Welt- und Selbstwahrnehmung sowie im Kontext seiner Zugehörigkeit zum „überflüssigen Menschen“ ausgeführt. In diesem Kapitel soll nun Kawalerows Agieren als Gegenelement zu seinem im vorhergegangenen Kapitel fokussierten Reflektieren untersucht werden. Hierfür wurde bereits als kleinste Einheit die Bewegung genannt, d. h. dezidiert nicht Sinneseindrücke spiegelnde Verben, sondern Verben der physischen Bewegung.⁵³³ In welcher Relation die beiden Gruppen – Verben der psychischen Beanspruchung und Verben der physischen Beanspruchung – zueinander stehen, wurde, für Teil 1 und Teil 2 sinnvollerweise separat erfasst. Der erste Romanteil ergibt ein sehr ausdifferenziertes Verzeichnis, in dem erwartungsgemäß Verben des Wahrnehmens, Denkens, Fühlens weitaus mehr Raum einnehmen als Verben der Aktivität. Gleich im ersten Kapitel findet sich dieses Verhältnis auf die Spitze getrieben: Kawalerow ist – von seinem beschäftigten Bewusstsein abgesehen – völlig pas-

532 Hühn: [Event and Eventfulness](#).

533 Der Einfachheit halber wird im Folgenden häufig der Ausdruck Bewegungsverben verwendet, der hier aber nicht ausschließlich die grammatische Kategorie der russischen Bewegungsverben meint, sondern darüber hinaus alle Verben, die im weiteren Sinne eine Bewegung bedeuten.

siv, er stellt sich schlafend, hört und sieht aber und schildert seine Beobachtungen des überaus agilen Andrej Babičevs.⁵³⁴ Kavalerovs einzige Bewegung hingegen ist bezeichnenderweise das Herumkriechen auf dem Boden (polzaju po polu), wobei diese Aktion nicht einmal in der Handlungsgegenwart tatsächlich vollzogen wird, sondern Element der Erinnerung ist und zudem eingeklammert steht (1, I/16). Kapitel 1, II widmet Kavalerov ganz seiner Beschreibung von Babičevs Aktivitäten; sein einziges Verb ist „erfahren“ (ja uznao o nem takoe). Auch in 1, III muss die Frage nach Bewegung bei Kavalerov absolut negativ beschieden werden; seine Verben sind fast ausschließlich Verben des Wahrnehmens (ja sležu za nim; ja smotru, ne vižu; ja s užasom vnimaju emu; uvidel usw.), des Denkens und Wünschens.⁵³⁵ Die Retrospektive im vierten Kapitel hat im Gesamtkontext einen herausgehobenen Status; wovon besonders die wiederholte Rekurrenz auf die hier ausführlich geschilderten Vorgänge (Kavalerovs Rauswurf aus der Kneipe, Andrej Babičevs Aufnahme des Unglückseligen) zeugen;⁵³⁶ zudem stellen die Vorgänge die Basis für den inhaltlichen Verlauf der Geschichte dar. In 1, IV stehen erstmals nicht Verben wie beobachten, sehen, einbilden usw. im Mittelpunkt, sondern Kavalerov tritt in den Kontakt mit Menschen, wozu auch die Bewegung von Kneipentisch x zu Kneipentisch y gehört.⁵³⁷ In reduzierter, schematischer Darlegung könnte der Inhalt dieses retrospektiv geschilderten Kapitels im Übrigen exemplarisch für viele weitere Verhaltensweisen Kavalerovs stehen. Sein Verlauf lässt sich im Einzelnen auf folgende Abläufe reduzieren: Einladung zur Teilnahme → Annahme → Vernehmen einer vermeintlichen Kränkung → Rückzug → Umkehr → Kränkung der vermeintlichen Beleidiger → Rausschmiss → (im Traum: Verfolgungswahn) → Aufnahme durch AB: Einladung zur Teilnahme. Bemerkenswert

534 Babičev ist mit vielen Verben versehen: Er singt, er geht, er bewegt sich, er entschloss sich, er turnt, er trägt, er wäscht sich, prustet, gurgelt, er findet, kleidet sich an, hebt hoch, er nimmt, er trinkt...

535 Mit einer Ausnahme: *prininju kosvennoe učastie* (1, III/21), die allerdings durch das „indirekt“ eingeschränkt wird. Es ist auch bemerkenswert, dass sich Kavalerov Ende des dritten Kapitels noch nicht einmal tatsächlich (immerhin zweimal imaginiert) an Andrej Babičev gewandt hat; dieser sich dafür allein in 1, III dreimal an Kavalerov. In den Kapiteln V und VI dreht sich dieses Verhältnis allerdings um. Hier wendet Kavalerov sich an den arbeitsamen Andrej Babičev, der ihn aber nicht oder verspätet hört, da er mit etwas anderem beschäftigt ist.

536 Sowohl Kavalerov und Ivan als auch Andrej Babičev und Volodja Makarov erwähnen diesen Vorfall/Babičevs Tat, zum Teil sogar mehrmals. Vgl. hierzu auch Schellenberg: *Multiperspektivismus*, S. 335.

537 Die Verben sind: *gotov byl, oskorbilsja, vernulsja, obošel, razrazilja priznanijama, povernulsja, sdelal, skazal, govoril, užasajas'; ležal, padaja, ubegal, spasalsja; otkryl glaza, vosprinjal, osypal ruki pocelujami, obnjal, rydaja, lepetal; prosnulsja, protjanul ruki, ležu.*

ist natürlich besonders die zirkuläre Struktur, die sich hier angedeutet findet; schließlich wird sich im weiteren Verlauf zeigen, dass Kawalerov auch die hauptsächliche Einladung im Roman zunächst gewissermaßen annimmt, sich aber (wiederholt) gekränkt fühlend, den vermeintlichen Beleidiger zurück kränkt und letztlich rausgeschmissen wird. Kapitel 1, V und VI beinhalten misslungene Kommunikationsversuche, daher Monologe des schnell gekränkten Kawalerovs und Reflexionen; Agieren, wenn man von Ivans Auftritt und Kawalerovs Bewegung zum Fenster hin absieht: negativ. In dem insgesamt trotzdem sehr deskriptiven Kapitel 1, VII geht Kawalerov spazieren, er bewegt sich explizit (svernul, dvigajus'; šli), wobei er kurioserweise eingangs sogar ein Ziel zu haben scheint (mne nado bylo na Nikitskuju). In 1, VIII ist Kawalerov im Auftrag der neuen Welt aktiv: Er bringt – als Andrej Babičevs Abgesandter – die progressive Wurst von A1 (Babičevs Büro) nach B (zu Šapiro ins Lager) und anschließend zurück zu A2 (Babičevs Wohnung).⁵³⁸ In 1, IX begleitet Kawalerov Andrej Babičev auf den Flugplatz, sondert sich aber ab und trinkt Bier. Als er zurückkehren will, wird ihm der Anschluss verwehrt, was zur lauten Beleidigung an Andrej Babičev, gleichsam zu Kawalerovs Kriegserklärung führt. Wie im vorigen Kapitel, so bewegt Kawalerov sich auch in 1, X, besonders im Rahmen seiner Verfolgungsjagd, wo er zuletzt, auf Babičevs Baustelle gar balancieren muss. Kapitel XI bis XIII enthalten Kawalerovs Nacht auf der Straße, seine Rückkehr in Babičevs Wohnung, seine Flucht, seine erneute Rückkehr, seine beleidigenden Boshaftigkeiten gegenüber den Anwesenden und seinen Rausschmiss.

Die ausführlichen Beschreibungen Ivans zu Beginn des zweiten Romanteils (2, I-III) zeigen diesen als recht agile Figur, d. h. es kommt zur Verwendung relativ vieler Verben, die Bewegung ausdrücken. Mit seiner Aktivität ist es allerdings nicht wirklich weit her, bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass, wo Ivan auch auftaucht, im Fokus eigentlich stets seine Reden stehen – zu Taten kommt es kaum.⁵³⁹ Nachdem Kawalerov in 1, XV alleine auf den Straßenspiegel zugetreten ist, treten er und Ivan nun gemeinsam von dem Spiegel weg (otošli ot zerkala). Zentral ist in diesem Kapitel nicht Bewegung, sondern das Gespräch zwischen den beiden und Kawalerovs Frage, was er tun solle. In 2, VI werden auf Kawalerovs und Ivans Weg zu Ofelija und auf der

538 Auf seinem Weg trägt Kawalerov die Wurst über eine Brücke, überlegt, sie ins Wasser zu werfen, unterlässt es aber.

539 Ausgenommen seine Verwandlung von Portwein in Wasser auf einer Hochzeit; eine Tat, deren Wirklichkeitsgehalt aber – wie vieles, was Ivan tut – schließlich als Legende diskreditiert wird. Im Übrigen sind Ivans Reden ebenfalls voller hochtrabender Absichtserklärungen, deren Realisierbarkeit von Anfang an überaus fragwürdig ist.

Flucht vor ihr einige Bewegungsverben verwendet, ebenso in dem Märchen, das Ivan erzählt – und in dem der Erfinder seiner Maschine schließlich zuruft: „Действуй, Офелия! Действуй!“⁵⁴⁰ – sowie in 2, VII: auf Kavalerovs und Ivans Weg zu Valja und in dem fabelhaften Garten auf beiden Seiten der Mauer. Anders im Fußballstadion (2, VIII): Hier „bewegt“ Kavalerov eigentlich ausschließlich seine Augen. So auch über weite Strecken in 2, IX, wo Kavalerov bezeichnenderweise nicht reagiert, als der Spielball in die Zuschauerränge, ihm genau vor die Füße fällt. Dieser Ausdruck seiner absoluten Unfähigkeit und Untätigkeit wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass ausgerechnet sein Widerpart es übernimmt, den Ball endlich auf das Feld zurückzuwerfen. In der Halbzeitpause bewegt Kavalerov sich in Richtung der Erfolgsträger, beobachtet diese, getraut sich aber nicht, hinzuzutreten. Dafür tritt er in 2, X auf die alte Witwe Anečka zu... Am nächsten Tag schlägt er sie, kehrt ins Bett zurück und wälzt sich fiebernd hin und her. Bewegungsverben finden sich ebenfalls in dem undeutlich als Traum markierten Kapitel 2, XI, in dem Kavalerov und Ivan sich auf den Weg zum Četvertak machen, hier erneut versteckt an einer Wand entlanglaufen und am Ende versuchen zu fliehen, wobei Ivan umkommt und Kavalerov wenig rühmlich schreit, bevor das Kapitel abreißt. Im letzten Kapitel (2, XII) entflieht Kavalerov der alten Witwe und kehrt wieder zu ihr zurück. Als „Aktivitäten“ werden Kavalerovs Weglaufen, das Wegwerfen und Wiederaufheben der Hosenträger sowie seine Wiederkehr dargestellt; dabei bewegt Kavalerov sich hier verhältnismäßig viel: flüchtete, kroch, kleidete sich an, fühlte, verstand, lief weg, entfernte und warf weg, hielt inne, schritt, stand, stand, fühlte, stand, verstand, verstand, kehrte zurück, hob auf, zog an, verließ, übernachtete wieder, kehrte wieder zurück.⁵⁴¹

Die aufgeschlüsselte Analyse der tatsächlichen Bewegungen Kavalerovs ergibt: 1. Dezierte Hinweise auf eine zirkuläre Struktur. 2. Bestätigung der Annahme, dass Kavalerov verhältnismäßig wenig agiert und übermäßig viel reflektiert;⁵⁴² die bezeichnenderweise am stärksten markierte Bewegung ist die Flucht. 3. Feststellung, dass

540 (2, VI/ skazka, 100). Russisch *dejstvovat'* bedeutet: handeln; in Betrieb sein, funktionieren; wirken, wirksam sein.

541 *Bežal, slez, odevalsja, oščutil, ponjal, ubežal, otcetil i brosil, zaderžalsja, šagnul, stojal, stojal, počuvstvoval, stojal, ponjal, ponjal, vernulsja, podobral, odelsja, pokinul, snova nočeval, snova vernulsja, rešil, vošel; zadal vopros, sprosil.*

542 Wenn Čudakova bemerkt, es gebe wahrscheinlich kaum einen anderen Roman, in dem Figuren sich derart viel bewegen (Čudakova: *Masterstvo*, S. 11), so muss dies doch explizit eingeschränkt werden auf Kavalerovs Beobachtungen sportlicher Betätigungen (Andrej Babičev bei der Gymnastik, Volodja Makarov beim Hochsprung und beim Fußball) – eine weitere Opposition, die noch verstärkt wird durch Kavalerovs Feststellung, er würde kein Läufer mehr. (1, VI/30)

Kavalerovs Absichtserklärungen leer bleiben, Vorhaben und Wünsche nicht realisiert werden. Die Summe dieser Faktoren ergibt als Resultat die Handlungsunfähigkeit des Helden. Diese offenbart sich besonders in der ausführlich beschriebenen Ausnahme-situation während des Fußballspiels, als der Ball vor Kavalerovs Füße gerät, und der passive Held nicht in der Lage ist, den Ball zurück ins Spiel zu bringen:

„Все тысячи в эту минуту [...] одарили Кавалерова непрошеным вниманием, и внимание это было смешливым. Возможно, что и Валя хохотала над ним, человеком, попавшим под мяч! [...] Он ухмыльнулся, стороня ногу от мяча, который, потеряв опору, с кошачьей привязанностью вновь ткнулся в его каблук. [...] Кавалеров был пассивен.“⁵⁴³

Diese Textstelle vereint sogar gewissermaßen alle drei genannten Faktoren: 1. Kavalerov gerät unter den Ball, der – als zentrale Eigenschaft – rund ist. 2. Es wird expliziert, dass Kavalerov passiv ist; die Textstelle ist zudem sehr deskriptiv. 3. Der von Ruhm träumende Kavalerov schafft es nicht, die ihm hier tausendfach zuteilte Aufmerksamkeit auch ruhmvoll zu erfüllen – er schafft es nicht, überhaupt zu handeln.⁵⁴⁴

543 „Tausende schenkten Kavalerov in dieser Minute ungefragte Aufmerksamkeit, und diese Aufmerksamkeit war lachlustig. Möglich, dass auch Valja über ihn lachte, über einen Menschen, der unter den Ball geraten war! [...] Er grinste, den Fuß von dem Ball wegnehmend, doch dieser, die Stütze verlierend, stieß mit katzenhafter Anhänglichkeit erneut an seinen Schuh.“ (2, IX/110)

544 Es muss auch berücksichtigt werden, dass Kavalerov ursprünglich vorhatte, während des Fußballspiels Andrej Babičev zu töten. Ingdahl meint, „in the second half of the novel, however, murder is the central event of the plot.“ Ingdahl: Graveyard, S. 31. Oja formuliert: „[H]e had promised to kill Andrei, but just as earlier when he returned to Andrei’s apartment to fight, in reality he has no intension of even trying. His complete impotence is symbolized by the inability to pick up the stray ball and throw it out onto the field (Andrei must do it for him) and by his inability not only to win Valia’s pity, but even to make her hear his plea. This harsh return to reality finally compels Kavalerov to accept his defeat.“ Oja: Olesha’s Zavist’, S. 60. Darüber hinaus hat es sogar in dem Traum-Kapitel (2, XI) den Anschein, als wolle Kavalerov sich weigern, Ivan zur abschließenden Handlung beim Četvertak-Eröffnungsfest zu begleiten.

6.5 Prozrenie. Zu den Konsequenzen von Kavalerovs Erkenntnissen

Im russischen Realismus war die Handlungsfähigkeit des Menschen grundlegende Voraussetzung jeglichen Erzählens: „Der Mensch schien fähig zur tiefen, wesentlichen Veränderung, zum Überschreiten seiner moralischen und charakterologischen Grenzen, und seine Welt zeigte sich eschatologisch geprägt von der Kategorie des Ereignisses“, formuliert Schmid.⁵⁴⁵ Ausdruck einer geistigen Wandlung, einer inneren Umkehr, die konsequent zu einer äußeren führt – zu einem Ereignis also – war eine „Verschiebung in der Seele“ (sdvig),⁵⁴⁶ die „Erleuchtung“ (ozarenie) oder das „plötzliche Begreifen“ (prozrenie).⁵⁴⁷

Auch in *Zavist'* hat es mehrfach den Anschein, als würde Kavalerov etwas Wesentliches plötzlich begreifen. Zunächst sei eine etwas ausführlichere Stelle zu Beginn des Romans zitiert; Wörter, die das prozrenie indizieren, wurden von mir markiert:

„Меня как-то рубашку, я увидел себя в зеркале и вдруг как бы поймал на себе разительное сходство с отцом. [...] Я вспомнил: родительская спальня, и я, мальчик, смотрю на меняющего рубашку отца. Мне было жаль его. Он уже не может быть красивым, знаменитым, он уже готов, закончен, уже ничем иным, кроме того, что он есть, он не может быть. Так думал я, жалея его и тихонько гордясь своим превосходством. А теперь я узнал в себе отца. Это было сходство форм, – нет, нечто другое: я бы сказал – половое сходство: как бы семя отца я вдруг ощутил в себе, в своей субстанции. И как бы кто-то сказал мне: ты готов. Закончен. Ничего больше не будет. Рожай сына.

Я не буду уже ни красивым, ни знаменитым. [...] Я не буду ни полководцем, ни наркомом, ни ученым, ни бегуном, ни авантюристом. Я мечтал всю жизнь о необычайной любви. Скоро я вернусь на старую квартиру, в комнату со страшной кроватью. Там грустное соседство: вдова Прокопович.“⁵⁴⁸

545 Schmid: Ornamentales Erzählen, S. 104.

546 Ebenda.

547 Ebenda. Dem Slovar' russkogo jazyka v 4-ch tomach zufolge bedeute prozrenie „1. das sehend Werden, 2. die Fähigkeit, in das Wesen einer Sache einzudringen.“

548 „Als ich einmal das Hemd wechselte, erblickte ich mich im Spiegel und erhaschte plötzlich an mir eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Vater. In Wirklichkeit gibt es so eine Ähnlichkeit nicht.

Die Komponenten des prozrenie erscheinen hier zwar weniger deutlich als in anderen Beispielen, die gar das Verb *osoznat'* (klar erkennen, begreifen, einsehen) verwenden; nichtsdestoweniger stellt der Abschnitt eine zentrale Erkenntnis dar. Aber wie ist „Erkenntnis“ im vorliegenden Kontext zu definieren? Als Synonym für „Erleuchtung“ oder viel schlichter als „Feststellung“? Jedenfalls stellt dieser ausführlich zitierte Absatz im Roman Kawalerovs erste Selbstbeobachtung dieser Art dar. Unmittelbar darauf rebelliert der Resignierte aber schon wieder gegen diese Einsicht in seinen Zustand, er lehnt das Angebot der ihn in seiner Imagination lockenden Witwe vehement ab und malt sich in Gedanken Ruhm und Unsterblichkeit aus: in Form von seiner Figur als Museumsstück.

Prägnanter ist Kawalerovs prozrenie in dem bereits zitierten Satz von seiner isolierten Position neben dem Flugplatz, auf dem die Feierlichkeiten der neuen Welt stattfinden:

„Я вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела, полную ненужность моего присутствия среди них, оторванность от всего большего, что делали эти люди, – здесь ли, на поле, или где-либо в других местах.“⁵⁴⁹

Dieses Zitat versammelt gewissermaßen alle äußeren Erkennungsmerkmale eines klassischen prozrenie: die Formel *vdrug* (plötzlich), das Adverb *jasno* (klar, deutlich) und als Verb *osoznat'* (klar erkennen, begreifen, einsehen).

Ich erinnerte mich: das elterliche Schlafzimmer, und ich, ein kleiner Junge, betrachte meinen Vater, der sein Hemd wechselt. Er tat mir leid. Er kann schon nicht mehr schön, berühmt werden, er ist schon fertig, erledigt, kann schon nichts anderes mehr werden als das, was er ist. So dachte ich, ihn bemitleidend und war still stolz auf meine Überlegenheit. Und jetzt erkannte ich in mir den Vater. Das war eine Ähnlichkeit der Formen, – nein, etwas anderes: ich würde sagen – eine geschlechtliche Ähnlichkeit: als fühlte ich plötzlich in mir, in meiner Substanz die Anlage meines Vaters. Und als würde mir irgendwer sagen: Du bist fertig. Erledigt. Nichts wird mehr werden. Zeuge einen Sohn. Ich werde nicht mehr schön, nicht berühmt. [...] Ich werde kein Heerführer sein, kein Volkskommissar, kein Gelehrter, kein Läufer, kein Abenteurer. Ich träumte das ganze Leben von einer ungewöhnlichen Liebe. Bald kehre ich in die alte Wohnung zurück, in das Zimmer mit dem schrecklichen Bett. Dort gibt es eine traurige Nachbarschaft: die Witwe Prokopovič.“ (1, VI/30)

549 „Ich erkannte plötzlich klar meine Unzugehörigkeit zu denen, die einer großen und wichtigen Sache wegen zusammengerufen wurden, die völlige Überflüssigkeit meiner Anwesenheit zwischen ihnen, Abgerissenheit von allem Großen, das diese Leute taten, sowohl hier, auf dem Feld als auch irgendwo andernorts.“ (1, IX/42). Dieses wichtige Zitat wurde oben schon einmal verwendet.

Als eine Art „kleines prozrenie“ kann Kavalerovs Feststellung, dass er sich in Volodja Makarov geirrt habe (ošibsja), gelten (1, XIII/54). „Doch ich habe mich geirrt.“ (ošibsja) sagt – bedeutenderweise gleich zweimal – auch Ivan, und zwar über Valja, von der er annahm, sie würde auf seiner Seite die ihm feindliche Welt blenden.⁵⁵⁰ Ivans Erkennen des eigenen Irrtums korrigiert aber zunächst nicht im geringsten seine Gesinnung;⁵⁵¹ seine Kehrtwende am Ende des siebten Kapitels tritt für den Leser überraschend ein. Noch einmal wiederholt er hier, er habe sich geirrt: „Я ошибся, Валя... Я думал, что все чувства погибли – любовь, и преданность, и нежность... Но все осталось, Валя... Только не для нас, а нам осталось только зависть и зависть...“ Vorausgegangen ist Ivans absolutem Gesinnungswandel hier zum einen Kavalerovs Geständnis, Ivans Bruder und Widersacher sei derjenige, bei dem auch er gewohnt habe und von dem auch er rausgeschmissen wurde, sowie zum anderen zuvor noch Kavalerovs, trotz der Notwendigkeit zu fliehen, so ausführliche Beschreibung von Valja, die mit beiden Beinen auf der Wiese stehend bei dem Beobachter Reflexionen über die Wandlung des Mädchens zur Frau (prevraščajas v ženščinu⁵⁵²) erzeugt. Diese beiden Faktoren: auf der einen Seite der Mauer das Eingeständnis der Identität beider Schicksale⁵⁵³ und auf der anderen Seite Valjas Metamorphose führen also zu der Abkehr Ivans bzw. der abgespalteten Hälfte von Kavalerovs Selbst.

Ein weiteres Mal drückt Kavalerovs die Erkenntnis seiner Unzugehörigkeit zu Valjas Welt am Ende des Kapitels 2, IX aus, (übrigens steht diese „Erkenntnis“ ähnlich schon im ersten Teil in Kapitel IX):

550 „Я думал, что Валя просияет над умирающим веком, осветит ему путь на великое кладбище. Но я ошибся. Она выпорхнула. Она бросила изголовье старого века. Я думал, что женщина – это наше, что нежность и любовь – это только наше, – но вот... я ошибся. И вот блуждаю я, последний мечтатель земли, по краям ямы, как раненый нетопырь...“ (2, IV/80) Dass Ivan sich irrt, wird auch von Andrej Babičev bemerkt; in diesem Fall allerdings nicht im identischen Wortlaut: „Иван, Иван, ничтожен твой заговор. Не все чувства погибли. Зря ты бесишься, Иван!“ (2, V/86)

551 Bis zu seinem vorläufigen Verschwinden nach dem Besuch bei Valja in 2, VII „predigt“ er ja unentwegt für die Erhaltung der Gefühlsvielfalt, die nur die altgewohnte Welt gewährleisten würde. Aus seinen Reden wird nicht ersichtlich, dass er seinen Irrtum im Grunde genommen schon erkannt hat.

552 Deutsch: sich in eine Frau verwandelnd (2, VII/103). Zwei Zeilen später kommt das Verb prevratit'sja (sich verwandeln, übergehen) in Bezug auf Valja nochmals vor.

553 Es sei daran erinnert, dass Kavalerovs in 2, IV Ivan gegenüber dreimal nicht ausspricht, dass auch er Andrej Babičev kenne und mehr noch, dass auch er von eben diesem, Ivans Bruder, rausgeschmissen wurde.

„Десятую долю минуты длилось разглядывание, и сразу же Кавалеров понял, холодея, какая неизлечимая тоска останется в нем навсегда оттого, что он увидел ее, существо другого мира, чуждое и необыкновенное, и ощутил как безысходно мило выглядит она, как подавляюще недоступна ее чистота.“

Percov betont, bezogen auf die weiter oben zitierte Diagnose seiner Unzugehörigkeit aus dem Flugplatz-Kapitel, die „Erleuchtung“ Kavalerovs – und ihr schnelles Erlöschen: „Однако это ‚озарение‘, открывшее ему истинную причину его неустройства в жизни, быстро гаснет и не влечет за собой никаких действенных выводов.“⁵⁵⁴ Dieses Erkennen (in einem plötzlichen Durchblick) und schnelle wieder Vergessen, diese prozrenie-Amnesie erinnert an viele Figuren aus Čechovs Werken. Es muss aber auch bemerkt werden, dass seine wie angeführt mitunter explizit von ihm thematisierte bzw. ihm bisweilen plötzlich klar werdende Lage Kavalerovs eigentlich durchweg bewusst ist, womit den zitierten, ein angebliches prozrenie darstellenden Stellen generell der Überraschungsmoment fehlt.⁵⁵⁵ Somit können die Feststellungen seiner Isoliertheit auf dem Flugfeld und Valja gegenüber kaum als prozrenija in traditioneller Manier gelten. Kavalerovs prozrenie in die eigene Jämmerlichkeit und Stagnation ist auch nicht, oder zumindest nicht positiv, konsekutiv: Kavalerovs scheinbaren „Erleuchtungen“ fehlt überhaupt das Kernstück des realistischen prozrenie: die Absicht zur Handlung bzw. die Absicht, die Erkenntnis umzusetzen, der Wille zu einer maßgeblichen Veränderung als Konsequenz.⁵⁵⁶ Kavalerovs stattdessen tut gar nichts, bzw. widerspricht seinem prozrenie rein in seiner Reflexion (1, VI), beleidigt Andrej Babičev, womit er seine eben erkannte negative Situation noch verschlimmert (1, IX-X), oder er betrinkt sich (2, IX-X). Wenn aus Kavalerovs „Erkenntnissen“ überhaupt irgendwelche Konsequenzen resultieren, so ist es also seine mit jedem prozrenie verstärkt akut werdende Isolation.⁵⁵⁷

554 Percov: Vstupitel'naja stat'ja, S. 13.

555 Von dieser Regel ausgenommen ist Ivans Gesinnungswandel am Ende von 2, VII. Obwohl Ivans Erkenntnis an dieser Stelle eigentlich eine Wiederholung ist.

556 Abgesehen davon verläuft das „prozrenie“ hier, wie schon bei Čechov, selbstverständlich völlig ohne göttliche Eingebung. Einen Gott gibt es nicht.

557 Des Weiteren ist zu bemerken, dass Kavalerovs nach einem prozrenie, dem ein Fehltritt folgt, jeweils versucht, seine Entgleisung wieder rückgängig zu machen. So wenn er nach der Beleidigung Babičevs auf dem Flugfeld diesem hinterhereilt, um mit ihm zu sprechen. Er erreicht Babičev nicht, schreibt ihm den böswilligen Brief, will den Brief wieder zurücknehmen, beleidigt Babičev dabei erneut usw. Auf diese Weise bewegt er sich immer weiter in die Isolation.

Erst im letzten Kapitel kommt es zu einem prozrenie in Kombination mit einer tatsächlichen Absicht. Diese Szene sei im Folgenden beschrieben. Zunächst begreift Kavalerov hier gänzlich die Abscheulichkeit seiner Lage: „Кавалеров полностью понял мерзость своего положения.“⁵⁵⁸ Er wirft die gerade übergestreiften Hosenträger, die Anečka mit einer Hosenträger-Schlaufe ihres verstorbenen Mannes geflickt hat,⁵⁵⁹ weg und hält auf der Schwelle des Treppenabsatzes inne, bevor er hinaustritt. Hier verwirren sich all seine Gedanken (vse mysli smešalis’), süße Empfindungen entstehen (voznikli sladčajšie oščuščenija), Sehnsucht (tomlenie⁵⁶⁰) und Freude (radost’); das Wetter ist bestrickend und es geht ein leichter Wind. Kavalerovs Empfindungen und Gedanken werden in dem gesamten Kapitel größtenteils in erlebter Rede dargestellt; so auch die zentrale Stelle vor seiner erneuten Flucht:

„В ту секунду он почувствовал, что вот наступил срок, что вот проведена грань между двумя существованиями – срок катастрофы! Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно, в два сердечных толчка, не больше, – нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная, не его – чужая, насильственная жизнь – останется позади... Он стоял, широко раскрыв глаза, и все поле зрения от бега и волнения и оттого, что был он еще слаб, пульсировало перед ним и розовело. Он понял степень своего падения. Оно должно было произойти. Слишком легкой, самонадеянной жизнью жил он, слишком высокого был он о себе мнения, – он, ленивый, нечистый и похотливый... Понял Кавалеров все, летя над закутком.“⁵⁶¹

558 Wobei allerdings nicht ganz klar ist, welche Lage gemeint ist: konkret die in betrunkenen Schwermut verbrachte Nacht mit Anečka oder allgemein seine Stellung in der neuen Welt. Sowohl seine Isoliertheit, seine miserable Lage als auch die Unerreichbarkeit seines Ideals wurden ihm bei der Begegnung mit Valja Ende 2, IX wieder sehr bewusst.

559 Die Hosenträger sind hier mehrfach bedeutungstragend: Da Anečka Kavalerovs beschädigte Hosenträger mit Schlaufen der Hosenträger ihres verstorbenen Mannes repariert, haftet ihnen betont die alte Welt an. Zudem gerät Kavalerov durch diese Dienstleistung immer mehr in eine verpflichtende Beziehung zu Anečka, immer weiter in ihre Einflusssphäre, was zudem unterstrichen wird durch die Konnotation von Schlaufe, Schlinge als etwas, das zum Festhalten bestimmt ist und in diesem Fall als Merkmal der Unfreiheit, des Gefangenseins fungiert.

560 Es ist aufschlussreich, dass Kavalerov an dieser Stelle tomlenie (Sehnsucht) verspürt, das eher positiv belegt ist als die toska (Sehnsucht; Trauer, Gram, Schwermut), die er bei seiner Begegnung mit Valja in 2, IX empfindet.

561 „In dieser Sekunde fühlte er, dass da die Frist eingetreten war, dass da die Grenze zwischen zwei Zuständen gezogen war – die Frist der Katastrophe! Brechen, brechen mit allem, was gewesen...“

Sowohl die äußeren Faktoren – der Abstellraum sowie der zuvor erwähnte Müll,⁵⁶² das schöne Wetter⁵⁶³ und besonders der Wind – als, zumindest anteilig, auch die inneren Faktoren wie das prozrenie sind dem Leser im Prinzip bereits geläufig; neu ist die Expliztheit und die Nachdrücklichkeit der Erkenntnis und der erklärten Absicht, die Grenze zu überschreiten und das alte Leben hinter sich zu lassen. Nicht zurückkehren wollte Kawalerow schließlich schon häufiger (1, XI; wiederholt im Brief), bisher allerdings nie mit solcher Vehemenz.⁵⁶⁴ Doch dann hebt er die geflickten Hosenträger mit den bedeutungsschweren Schlaufen wieder auf, die für das alte Leben stehen, für die welche Witwe Anečka und für das verhaftet Sein bei ihr:

„Он вернулся, подобрал подтяжки, оделся [...], он покинул дом. Снова он ночевал на бульваре. И снова он вернулся. Но он решил твердо!“⁵⁶⁵

Dieser Entschluss bezieht sich konkret dann anscheinend bloß darauf, der Witwe jegliche Anspielungen auf das, was betrunken geschah, zu verbieten. Seine Gedankenrede beschließt Kawalerow hier mit: „А жить на улице я не могу.“ Auf der Straße leben könne er nicht. Allerdings lässt sich der durch einen Zeilensprung⁵⁶⁶ von der folgenden Gedankenrede abgesetzte Satz („Doch er war fest entschlossen!“) auch inhaltlich isoliert betrachten, wobei in dem Fall kryptisch bleibt, was Kawalerow beschlossen hat,

sofort, schnell, in zwei Herzschlägen, nicht mehr, muss die Grenze überschritten werden, und das Leben, das widerwärtige, häßliche, nicht sein – ein fremdes, gewaltsames Leben – würde zurückbleiben. Er stand, die Augen weit geöffnet, und vom Laufen und von der Aufregung und davon, dass er noch schwach war, pulsierte das ganze Blickfeld vor ihm und färbte sich rosa. Er begriff die Stufe seines Sinkens. Sie hatte so kommen müssen. Ein zu leichtes, anmaßendes Leben lebte er, zu hoch war seine Meinung von sich selbst, – er, faul, unrein und lüstern... Kawalerow begriff alles, über dem Pferch fliegend.“ (2, XII/117)

562 „Над загаженным местом стоял Kawalerow.“ („Über einem verschmutzten Ort stand Kawalerow.“) heißt es unmittelbar vor dem zitierten Absatz. Müll kommt besonders auf dem Spaziergang zu Ofelija vor; Müll ruft aber auch den Abfall, den Anečka produziert in Erinnerung; zudem könnte Müll auch sinnbildlich stehen für Kawalerows von ihm selbst als in der Aufbaugesellschaft überflüssig empfundenen Existenz.

563 Schönes Wetter herrscht beispielsweise auf dem Weg zu Valja (1, VII und 2, VII), auf dem Weg zu Ofelija (2, VI).

564 Ein wichtiger Faktor könnte übrigens auch sein, dass Kawalerow noch geschwächt ist von seiner Krankheit.

565 „Er kehrte zurück, hob die Hosenträger auf, zog sich an [...], er verließ das Haus. Wieder übernachtete er auf der Straße. Und wieder kehrte er zurück. Doch er war fest entschlossen!“ (2, XII/118)

566 Durch den Absatz ist der inhaltliche Zusammenhang der beiden Aussagen nicht unbedingt gegeben, die Beziehung ist uneindeutig.

der Satz aber über Äquivalenzbildung einerseits mit dem schon einmal gefassten und gebrochenen Vorhaben, nicht zu Andrej Babičev zurückzukehren in Beziehung gesetzt werden kann und andererseits mit der gekauften Decke, die mit der Zeit aufquoll und Farbe und Form verlor (1, VI/ 29-30). Somit würde hier die Iterativität noch unterstrichen, der Kavalerovs Bewegungen (Zustandsveränderungen) unterliegen, und die der ruhmlose Held in seinem Brief bereits prophezeit, wenn er verkündet: „Я силен настолько, чтобы погибать и подниматься и снова погибать.“⁵⁶⁷

6.6 Wiederholung als Strukturprinzip. Die doppelte Rückkehr

„Грозно движение миров.“ – „Schrecklich [drohend, bedrohlich; grausam] ist die Bewegung der Welten“ leitet Kavalerov seine Gedanken zu Zeit, Vergänglichkeit und Ewigkeit gegen Ende des ersten Teils ein (1, XII/51). Ob nun Kavalerov, Ivan oder Volodja Makarov Anschauungen zu dem Phänomen Zeit formulieren, immer geht es vordergründig um den Zusammenhang von Zeit und Vergänglichkeit. Das zeigt sich auch im Detail: „Но время шло, и узоры одеяла разбухли и превратились в кренделя“ (1, VI), kommt zu besonderer Bedeutung aber in den breiter angelegten Betrachtungen, so in Ivans Beschwerden anlässlich des schnell dahingehenden Lebens („по поводу быстро текущей жизни“) oder in Volodja Makarovs Propagieren eines richtigen Verständnisses der Zeit (2, V). Ivan verwendet für den immerwährenden Kreislauf der Zeit den Vergleich mit dem Blühen und Welken der Bäume (2, I), wobei er von unterschiedlich gearteten Wahrnehmungen des stets wiederkehrenden Blühens und Welkens spricht, einmal in der kindlichen Auffassung als Beginn und Ende des Schuljahres und einmal als Symbol für Leben und Tod. Nach seiner Erkenntnis unter der Mauer, auf der Valja sitzt, will Ivan mit Kavalerov auf die vergangene Jugend trinken (2, VII/104). An dieser Stelle weigert Kavalerov sich, dabei hat er schon zuvor die Ähnlichkeit mit seinem Vater erkannt und somit – 27-jährig – seine eigene Stagnation postuliert (1, VI/30). Das ruft Ivanovs Ausspruch in Erinnerung: „В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся.“ (Ivanov 3, V).

Die Zeit in *Zavist'* reizt zu Wiederholungen. Als Kavalerov bei Anečka ein Porträt ihres verstorbenen Mannes betrachtet, erinnert er erneut seinen das Hemd wechseln-

567 „Ich bin stark genug zugrundegehen gehen, mich zu erheben und wieder zugrundegehen.“ (1, XI/48)

den Vater,⁵⁶⁸ und unmittelbar darauf sagt die abgeblühte Witwe Anečka zu Kavalero, er erinnere sie an ihren verstorbenen Mann.⁵⁶⁹ Die Ausweglosigkeit, der Kreis ist komplett. Als Kavalero die Witwe des Vergleiches wegen schlägt, und diese darin nur wieder Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Mann findet, wird die Unmöglichkeit einer alternativen Handlungsweise hier für Kavalero noch evidenter.

Die Wiederholung bedeutungstragender Motive in *Zavist'* wurde, als Grundlage der ornamentalen Faktur, bereits in Kapitel 3 analysiert. Hier sei noch einmal auf einige in ihrer Wiederkehr den zyklischen Effekt⁵⁷⁰ prägende Textstellen hingewiesen:

Kavaleros Klage: „Как трудно мне жить на свете“ („Wie schwer fällt es mir auf der Welt zu leben“) findet sich zuerst in Kapitel 1, IV, als er betrunken in Andrej Babičevs Bett gebracht wird, und sie wird – in identischem Wortlaut – wiederholt in Kapitel 2, X, als er, erneut betrunken, in Anečkas Bett liegt.⁵⁷¹ Die relevanteste Wiederholung aber ist, wie bereits gezeigt wurde, die Rückkehr: In 1, X verlässt (pokinul) Kavalero den Flugplatz, beschließt in 1, XI nicht zurückzukehren, übernachtet auf der Straße, ist aber in 1, XII und XIV wieder in Andrej Babičevs Wohnung. Im letzten Kapitel des zweiten Teils verlässt Kavalero das Haus, wieder übernachtet er auf der Straße. Und wieder kehrt er zurück. Kavaleros „Entschluss“ im letzten Kapitel sei hier in Stufen dargestellt: 1. Kavalero wirft die geflickten Hosenträger weg und bleibt auf der Schwelle stehen 2. Kavalero tritt hinaus, wobei seine Gedanken sich verwirren 3. Kavalero steht über einem schmutzigen Winkel, eine Katze springt auf und

568 Kavalero greift hier noch einmal zurück auf die in 1, VI beschriebene Beobachtung seines alternativen Vaters, an die sich die dann auch auf sich selbst bezogene Erkenntnis anschloss: „[O]н уже готов, закончен, уже ничем иным, кроме того, что он есть, он не может быть.“ Bezogen auf diese Textstelle konstatiert Ehre: „A profound biological pessimism pervades these lines. The very process of maturation leads inevitably to a kind of perfection – a child grows until he is done, finished.‘ But completion – ‚perfection‘ – is a dead end where possibility disappears and life dries up. [...] Symbolically Kavalero has taken his father’s place. [...] A paradox lies at the heart of utopia: Our ends achieved, life becomes emptied of purpose. [...] For Olesha, the paradox of utopia seems to be embedded in the very cycle of life, as humans grow toward a completion or ‚perfection‘ that is synonymous with death.“ Ehre: *Utopia and Dystopia*, S. 605.

569 Hierzu Kanevskaya: „You remind me very much of my husband,‘ Anechka tells Kavalero after their night of loveless coupling, as if reaffirming his finite failure in development and creativity. In Anechka’s world, however, stagnation is interpreted as happiness.“ Kanevskaya, Marina: *The Crisis of the Russian Avant-Garde in Iurii Olesha’s Envy*. In: *Canadian Slavonic Papers* 43 (2001), S. 490. Etwas weiter formuliert Kanevskaya noch: „Anechka’s narrative space [...] is imbued with the concept of utopia attained.“ Ebenda, S. 492.

570 Von einem „circular effect“ spricht auch Cornwell: *Olesha’s Envy*. In: *Andrew*, S. 128.

571 Der Unterschied besteht ausschließlich in der Interpunktion: Im ersten Fall steht ein Ausrufezeichen, in der Wiederholung Auslassungspunkte.

zieht Abfälle hinter sich her 4. Kavalеров fühlt in diesem Moment, er müsse sich von allem lösen, die Grenze überschreiten – und das widerwärtige Leben würde hinter ihm bleiben 5. Kavalеров kehrt zurück, hebt die geflickten Hosenträger wieder auf und verlässt das Haus, ohne sich umzusehen 6. Kavalеров übernachtet (zum wiederholten Male) auf der Straße 7. Kavalеров kehrt wieder zurück; als er bei Anečka eintritt, sitzt Ivan dort auf dem Bett – umhüllt von einer Decke wie von einer Wolke. Der Refrain in drei einprägsamen Sätzen: „Он покинул дом. Снова он ночевал на бульваре. И снова он вернулся“ („Er verließ das Haus. Wieder übernachtete er auf der Straße. Und wieder kehrte er zurück“) unterstreicht Kavalеровs Wiederholungszwang und offenbart das iterative Prinzip in *Zavist'*.

Einen weiteren Kreis stellt der Ablauf der Jahreszeiten dar. Obgleich hier eher verdeckt mitgeteilt, lässt sich doch im Ansatz eine ähnliche Funktion wie in *Oblomov* feststellen: Zu Beginn des Romans ist Frühling (1, I/16), und Kavalеров liegt bei Andrej Babičev auf dem Divan (analog hierzu Oblomov); im Hochsommer⁵⁷² machen Ivan und Kavalеров eine Reise in die Umgebung, wo sie Ofelija besuchen;⁵⁷³ der Wind während des Fußballspiels könnte den Herbst ankündigen; der Rückzug zu Anečka steht dann in Analogie zu Oblomovs winterfestem sich Einnisten bei Agafja.

Dynamisch in ihren Tätigkeiten sind auch Andrej Babičev und Volodja Makarov; doch die einzige Figur, für die ein Veränderung ansatzweise angezeigt wird, ist Valja – in ihrer von Kavalеров beobachteten Wandlung zur Frau (2, VII/103). Charakteristisch ist mithin auch Valjas Bedeutung als Zielpunkt beider Seiten, als Gewinn oder auch Trophäe.⁵⁷⁴ Kavalеров assoziiert in seinem Traum von einem lichten Leben Valja mit einem Fisch, dem Sinnbild für Erneuerung und Wiedergeburt. Ivan und Kavalеров brauchen Valja, „to illumine their lives, and when this need is not satisfied, they must recognize the futility of their desires“, so Wilson.⁵⁷⁵

Wie schon Dostoevskijs Kellerlochmensch, so denkt auch Kavalеров bis zuletzt ständig, sein Leben würde sich radikal ändern, hält Ingdahl fest.⁵⁷⁶ Auch Ingdahl

572 Es wird die Hitze auf dem Weg zu Ofelija beschrieben, Löwenzahn-Pollen fliegen durch die Luft: ein sicheres Anzeichen für Sommer.

573 Dieser Besuch basiert auf phantastischer Ebene. Im folgenden Kapitel machen Ivan und Kavalеров aber noch einmal eine „Reise“; der Ort, wo Valja sich aufhält, assoziiert Italien. Dass Sommer ist, belegen auch Valjas kurze Shorts.

574 Vgl. hierzu auch Barratt: *Envy*, S. 39.

575 Wilson: *The Objective*, S. 38. Avins konstatiert: „These last pages could be viewed as a coda and the final appearance of Valja as some sort of ending, a final glimpse of the ideal.“ Avins: *Versions of Anti-Hero*, S. 73.

576 Ingdahl: *Graveyard*, S. 26; hierzu auch Ingdahl: *Artist*, S. 44.

spricht von Kavalerovs Absichtserklärungen, von seinem Wunsch, Berühmtheit zu erlangen, von „Kavalerovs dream of metamorphosis“⁵⁷⁷ und von der Diskrepanz zwischen Traum und zirkelhafter Wirklichkeit.⁵⁷⁸ Sie beschreibt „the metamorphosis as a latent but never realized potential“⁵⁷⁹ – die Veränderung (Grenzüberschreitung) als stets latente, letztlich nicht realisierte Möglichkeit. Auf strukturaler Ebene führt Ingdahl als Indiz an, dass Oleša Vergleiche präferiert und kaum tatsächliche Metaphern verwendet;⁵⁸⁰ sie konkludiert hier: „The dominance of the simile on the expression plane in Kavalerovs discourse is paralleled by the incomplete metamorphosis on the plot level.“⁵⁸¹

Ähnlich wie Ingdahl (vgl. auch Kapitel 3. 1) argumentiert Rimgaila Salys mit auf strukturaler Ebene gelegenen Hinweisen, die ein zyklisches Sujet in *Zavist'* ankündigen. Salys untersucht die intertextuelle Anspielung auf den venezianischen Maler Tiepolo, den Kavalero v anruft, während er Andrej Babičev bei dem Festmahl mit Wurst beobachtet (1, VIII), und bezieht die Feststellungen zu dessen barocker Kunst mit ihrer Vorliebe für ovale Formen auf die *Zavist'* zugrundeliegende Struktur.⁵⁸²

Ovale oder kreisförmige Gegenstände kommen in *Zavist'* aber auch ganz konkret vor – und besonders auffällig gleich zu Beginn des Romans: das runde Toilettenfensterchen, das mit einem Ei verglichen wird, der perlmuttfarbene Knopf, in dem sich die Welt im Kreis dreht, die runden Tropfen Wasser, sich neugierig reckende Köpfe, die in den Metallschnallen der Hosenträger reflektierte Sonne, der wiederholt er-

577 Ingdahl: Graveyard, S. 24.

578 Ebenfalls in Analogie zu Dostoevskijs Kellerlochmenschen. Ingdahl: Graveyard, S. 26f. und 35f.

579 Ingdahl: Artist, S. 44. Und an anderer Stelle: „Metamorphosis as a latent possibility is of course implied in the syntagmatic relations between Kavalero v and the other characters, but it is never realized. Each attempt Kavalero v makes to break out of the underground ends in a new subjugation to his oppressors (Andrej, Anichka, Ivan) and in even deeper humiliation and degradation.“ Ingdahl: Graveyard, S. 35. Vgl. hierzu Barratt, der Kavalerovs Biographie als einen Kreislauf von Unterordnung (Anečka, Andrej, Ivan, wieder Anečka) und Rebellion beschreibt. Barratt: Envy, S. 37.

580 Ingdahl bezieht sich hier auf Roman Jakobson, der als Protoform der Metapher die Metamorphose bezeichne, wobei ein Vergleich also eine unvollständige Metapher darstelle. Ingdahl: Graveyard, S. 36.

581 Ebenda. Vgl.: „The plot is structured around an incomplete metamorphosis (Kavalero v’s dream of love, fame and honour).“ Ingdahl: Graveyard, S. 35.

582 Salys, Rimgaila: The Art of Tiepolo in Olesha’s Envy. In: Salys, S. 101-122. Zu barocken Formen und ihren inhaltlichen Funktionen in *Zavist'* vgl. auch Berczynski: Kavalero v’s Monologue, S. 375-85.

wähnte Apfel. Überaus bemerkenswert ist allerdings ein Vergleich aus Kapitel I, 14, der die Straße mit einer Kugel gleichsetzt:

„Все, которые вступили уже в устье той улицы и шли против течения, видели движения тени, у них темнело в глазах, она отнимала у них почву из-под ног. Они шли как бы по вращающемуся шару. Я пробивался вместе с ними.“

Die Straße rollt den Gehenden unter den Füßen weg. Daetz äußert hierzu: „Es gibt also keine festen Punkte in dieser Bewegungsbeschreibung, weder einen Ausgangs- noch einen Endpunkt.“⁵⁸³

Aber auch die übertragende, bzw. räumliche Verwendung des Begriffs „Kreis“ ist in Zavist' charakteristisch, siehe: Кавалерову не хватало духу проникнуть за триумфальное кольцо.⁵⁸⁴

Ebenso werden in der finalen Begegnung zwischen alter und neuer Welt⁵⁸⁵ in Kavalerovs Albtraum die beiden jugendlichen Vertreter der neuen Welt – Valja und Volodja Makarov – als allein in einem Kreis stehend beschrieben:

„Последний пассаж выбросил ее на вершину лестницы, и она упала на руки Володи. Все расступились. В кругу остались они двое.“⁵⁸⁶

Zu diesen Kreisen hat KavaleroV keinen Zugang.

Zum Schluss kehrt KavaleroV also zu Anečka zurück. Dabei muss in Erinnerung gebracht werden, dass KavaleroV bereits bei Anečka gewohnt hat, bevor er bei Andrej Babičev unterkam, worauf im Text zweimal flüchtig hingewiesen wird.⁵⁸⁷ So ist diese letzte Rückkehr, deren iterativer Charakter unterstrichen wird von der zweimaligen Rückkehr zu Andrej Babičev, nicht nur einfach eine Rückkehr nach der Flucht im

583 Daetz: Studien, S. 65. Etwas weiter äußert Daetz sich nochmals zur Haltlosigkeit in einer sich permanent verändernden Welt, die kaum einen Orientierungsfaktor bietet. Daetz: Studien, S. 66.

584 „KavaleroV brachte den Mut nicht auf, in den triumphalen Ring einzudringen.“ (2, IX)

585 Wobei sich alte und neue Welt hier nicht einmal mehr auf Augenhöhe begegnen, sondern KavaleroV und Ivan sich versteckt zum Fest begeben, KavaleroV schließlich am unteren Treppenabsatz kauert, auf dessen oberem Ende die Vertreter der neuen Welt auf einem Podest stehen, während Ivan von seiner Erfindung Ofelija an die Wand gespießt wird.

586 „Die letzte Passage warf sie hinaus auf die Spitze der Treppe, und sie fiel in die Hände Volodjas. Alle traten zur Seite. Im Kreis blieben sie beide.“ (2, XI/116)

587 1, VI/30: „Скоро я вернусь на старую квартиру. [...] Там грустное соседство: вдова Прокопович.“ 1, XI/45: „Я вспомнил: лицом вдова Прокопович похожа на висячий замок. Неужели снова она вступит в мою жизнь?“

letzten Kapitel des Romans, sondern die totale Rückkehr zu der alten Witwe. Ingdahl formuliert: „Thus he has returned to the starting point, closing the circle. The circular frame of the novel is also underscored through the repetition of the bed motif.“⁵⁸⁸ Hervorzuheben ist hier die Doppeltheit der Rückkehr: Denn Kawalerow kehrt auf der Ebene der Geschichte zu Anečka zurück, bei der er der Chronologie nach zu Anfang wohnte, und er kehrt auf der Ebene der Erzählung zurück zu dem Bett als Rückzugsort, an dem er sich zu Beginn der Erzählung ebenfalls befand.⁵⁸⁹

Oben wurde die Ereignishaftigkeit als grundlegende Komponente narrativer Texte angeführt. An dieser Stelle sei ein hiermit zusammenhängendes Moment hinzugefügt, das den Abgleich von Ausgangs- und Endzustand betrifft. Schmid macht eine für Narrativität konstitutive Zustandsveränderung von drei Bedingungen abhängig, wobei er folgende Voraussetzungen formuliert: „1. Eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen, einem Ausgangs- und einem Endzustand. 2. Eine Äquivalenz von Ausgangs- und Endzustand, d. h. Similarität und Kontrast der Zustände, genauer: Identität und Differenz ihrer Eigenschaften.“⁵⁹⁰ 3. Die beiden Zustände und die sich zwischen ihnen ereignende Veränderung müssen sich auf ein und dasselbe Subjekt [...] beziehen.“⁵⁹¹

In *Zavist'* haben wir nun als Setting des Ausgangs- sowie des Endzustands der Erzählung das Bett, als Setting des Ausgangs- sowie des Endzustands der Geschichte eine Unterkunft bei der alten Witwe Anečka, die symbolisch steht für Kawalerows Demütigung als Mann⁵⁹² und allgemein für Stagnation. Eine minimale Veränderung gibt es aber doch, denn Kawalerow hat zuvor nicht das Bett mit der Alten geteilt, sondern hatte bei ihr zur Untermiete ein eigenes, abschließbares Zimmer und ein eigenes, furchtbares Bett.⁵⁹³ Seine Situation hat sich also im Vergleich zum Anfangszustand etwas verschlechtert; und wenn er zwischenzeitlich bei Andrej Babičev die Teilnahme an der neuen Welt wiederholt angeboten bekam, die Möglichkeit zur In-

588 Ingdahl: *Artist*, 45. Flaker bezeichnet das Ende in *Zavist'* unter Anspielung auf den überflüssigen Menschen als „oblomovschen Schluß“. Flaker, S. 315.

589 Wenngleich eingangs Andrej Babičevs Divan belegt wurde und abschließend nun Anečkas. Die nicht vollständige Identität der Betten ist übrigens ebenso bei Oblomov gegeben.

590 Eine totale Identität ergebe selbstverständlich keine Zustandsveränderung; allerdings werde sie auch keinesfalls von absoluter Differenz konstituiert, sondern: Anfangs- und Endzustand müssen etwas gemeinsam haben, um vergleichbar zu sein. Schmid: *Elemente*, S. 13-14.

591 Schmid: *Ebenda*.

592 Wie er selbst formuliert: „Вдова Прокопович – символ моей мужской униженности.“ (1, VI/31)

593 Vgl. 1, XI/45 und 2, VI/89.

tegration, die er aber mental trotzig ablehnte, immerhin hatte, so scheint es mit diesen Chancen am Ende passé, zumindest der Wurstproduzent Andrej Babičev wird ihn wohl nicht nochmals aufnehmen. Schließlich bricht die Erzählung ab, ohne Kavalerovs Reaktion auf Ivans die Gleichgültigkeit preisenden Trinkspruch darzustellen. Doch der in die Decke eingewickelte zweite Mann auf Anečkas Bett ist sein Alter Ego: Dass Ivan sich hier Kavalerovs Leitmotiv – die Decke – aneignet, bestätigt das.⁵⁹⁴ Kavalerovs Verlust der Decke in dem vorhergegangenem Traum-Kapitel (2, XI)⁵⁹⁵ indiziert über seine völlige Entblößung, sein nackt (golyj) Sein – Goljadkin.

Nun sitzt sein Doppelgänger bei der Witwe zugedeckt auf dem Bett und postuliert das zweifelhafte Vergnügen, abwechselnd mit der alten Witwe das Bett zu teilen – als ewige Iteration der Kläglichkeit.

Zuvor aber will Ivan, wie gesagt, mit Kavalerov noch auf die Gleichgültigkeit anstoßen; bemerkenswerterweise bereits Ivans zweiter Toast auf die Kapitulation.⁵⁹⁶ Nach der Begegnung mit Valja heißt es (2, VII/104):

„Выпьем, Кавалеров, – сказал Иван. – Будем пить, Кавалеров, за молодость, которая прошла, за заговор чувств, который провалился, за машину, которой нет и не будет...“⁵⁹⁷

Und abschließend bei Anečka dann (2, XII/118):

„– Выпьем, Кавалеров... Мы много говорили о чувствах... И главное, мой друг, мы забыли... О равнодушии...“

Ivans zweifaches Abschluss-Prost ist wie Kavalerovs zweifache Rückkehr Ausdruck der Iterativität in *Zavist'*: Vollzieht eine Tat sich wiederholt, muss Zweifel an ihrer Ernsthaftigkeit angebracht werden; die Wiederholung einer Tat tilgt ihren Ereignischarakter.

594 Zur hermetischen Funktion der Decke vgl. Kapitel 6. 2.

595 „Офелия, звякнув, схватила его за одеяло. Оно соскользнуло. В постыдном виде, спотыкаясь, падая, ударяясь челюстью о камень, он взбирался по лестнице.“ (2, XI/116)

596 Und, wenn man sehr genau ist, das dritte Mal, dass er Resignation und Gleichgültigkeit als Alternative in Betracht zieht. Wenn er auf Kavalerovs Frage, was er tun sollte, antwortet (2, IV/81): „Милый мой, тут надо примириться или... устроить скандал“, so nennt er schließlich schon hier die Kapitulation als erste Option.

597 Kavalerovs Replik hierauf ist: „Сукин вы сын, Иван Петрович! (Кавалеров схватил Ивана за ворот.) Не прошла молодость! Нет! Слышите ли вы? Неправда! Я докажу вам... Завтра же – слышите ли? – завтра на футболе я убью вашего брата...“

Überdies lässt sich Ivans/Kavalerovs Rückzug in Indifferenz bei Anečka rückbeziehen auf den „überflüssigen Menschen“, der in Kapitel 2 ausführlicher beschrieben wurde.⁵⁹⁸ Oblomov, dessen charakteristisches Merkmal die Gleichgültigkeit darstellt,⁵⁹⁹ endet in indifferenter Abgeschlossenheit von allem bei einer alten Witwe; Ivanovs Empfehlung, sich in ein Muschelgehäuse einzuschließen, ist ein Preis der Gleichgültigkeit.⁶⁰⁰ Und auch der Kellerlochmensch spricht von apathischen Zuständen, bzw. genauer: von in Perioden auftretender Gleichgültigkeit (2, I/50; 115). Oblomov stirbt, Ivanov erschießt sich. Der Kellerlochmensch fährt fort in seiner Isolation voll Bitterkeit gegen die Welt zu wettern.⁶⁰¹ In dieser Tradition steht Kavalerov.

Eingangs wurde bemerkt, sowohl Kavalerov/Ivan als auch Makarov erwähnten die Zeit im Zusammenhang mit ihrer Vergänglichkeit, hier sei hinzugefügt: Aber nur Kavalerov und Ivan denken Zeit zudem in Zusammenhang mit Wiederholung (der Sohn im Vater, Blühen und Welken der Bäume). Kavalerovs emphatischer Ausspruch: „Я силен настолько, чтобы погибать и подниматься и снова погибать“ erscheint somit als Schlüsselsatz.

598 Das konkludiert auch Vanchu: „Their retreat seems like a familiar cry that has been heard before in Russian literature – it is the cry of the ‚lišnij čelovek‘, the man who, unable to find his niche and make his mark on his society, ends his days resigned.“ Vanchu: Oleša’s Artistic Prose, S. 140.

599 Besonders Gončarov: *Sobranie*. Tom četvertij, S. 68 (1, VI); S. 75 (1, VII); wiederholt: S. 380 (4, I).

600 Čechov: PSS, S. 229. Akt 1, Aufzug V.

601 „Übrigens sind hier die Aufzeichnungen dieses paradoxen Menschen noch nicht zu Ende. Er konnte es nicht lassen und setzte sie fort. Aber auch uns will scheinen, dass man hier ohne Weiteres aufhören kann.“ Lautet vielsagend der letzte Absatz der Zapiski.

7. Jurij Olešas Roman vom Ritter ohne Ruhm.

Schluss

Kavalerov überwindet schließlich keine Grenze, gestaltet kein Ereignis, wird nicht zum Helden. Am Anfang war das Bett, am Ende ebenso: Der Zirkel ist komplett, das Strukturprinzip in *Zavist'* ist Iteration. Zwischendrin überwiegt die Deskription: Von Kavalerov beobachtete Details ohne Bezug zur Geschichte – „fabuläre Leerstellen“ – bilden Bruchstückhaftigkeit ab, Zerrissenheit, Verlust der Ganzheit. Zwar anerkennt Kavalerov die allgemeine Realität, doch da er sie als ihm feindlich gesonnen versteht, verschanzt er sich vor ihr in absichtlichen Außenseiterpositionen, in Bettdecken und in Illusionen. Sein zwiespältiger Neid auf die Integrierten der neuen Welt, seine Flucht in den Individualismus, seine „Groschenroman-Romantik“⁶⁰² erzeugen im zweiten Romanteil die Ivan-Version seiner Person; als Ausnahme von der Aussage, Imagination und Faktizität würden stets getrennt.

Ein Abgleich mit Schmidts Bedingungen für Ereignishaftigkeit verdeutlicht die Unmöglichkeit eines wirklichen und folgenhaften Ereignisses für Kavalerov. 1. Gleich der erste Faktor „Faktizität einer Veränderung“ ist in *Zavist'* nicht gegeben, mehr noch: Kavalerovs Wunschtraum von Ruhm und einer lichten Zukunft mit Valja steht abschließend in krassem Gegensatz zu den tatsächlichen Verhältnissen. 2. Im letzten Kapitel wird durch Kavalerovs Grenz-Erkenntnis eine Veränderung möglich, durch die Rückkehr allem Anschein nach jedoch wieder zunichte gemacht; die Erzählung bricht ab, ohne dass Kavalerovs Reaktion auf Ivans Postulat der Gleichgültigkeit gezeigt wird, „Resultativität“ muss negiert werden, da die angedeutete Veränderung in der narrativen Welt zu keinem sichtbaren Abschluss kommt. 3. Selbst wenn die dargelegte minimale Veränderung der Anfangssituation gegenüber der Endsituation (zunächst: im Bett bei Babičev, zuletzt: im Bett bei Anečka, bzw. zunächst: eigenes Zimmer bei Anečka, zuletzt: im Bett bei Anečka) eingestanden wird, so ermangelt sie doch der „Relevanz“. 4. Der Verlauf, den Kavalerovs Geschichte nimmt, entbehrt

602 Percov: *My živem*, S. 155

auch jeglicher „Imprädiktabilität“: KavaleroV ist konstant in seiner ablehnenden Haltung gegenüber der neuen Welt und konstant ebenso in seiner Unterlassung von Versuchen, seine Wunschträume zu verwirklichen. Im Übrigen wäre Voraussetzung für die Verwirklichung seiner Wunschträume (Valja und Ruhm) wohl der Übertritt zur neuen Welt; oder aber, zur Erlangung eines zweifelhaften Ruhms, der Mord an Andrej Babičev – zu beidem fehlt dem unritterlichen KavaleroV jedoch die Tatkraft. KavaleroV ändert seine Haltung nicht. Nichts passiert. 5. So kann es zu keinen deutlichen Konsequenzen kommen: „Konsekutivität“ muss daher ebenfalls verneint werden. Deutlich wird dies besonders an KavaleroVs fruchtlosem prozrenie im letzten Kapitel. 6. Anhand der Untersuchung von KavaleroVs wiederholten Einsichten in die Schmähhlichkeit seiner Lage wurde die Folgenlosigkeit seiner derartigen prozrenija beschrieben. Der Faktor „Irreversibilität“ ist hier daher kaum von Belang, denn KavaleroV ändert seine Denkweise in der Regel gar nicht erst; mit Ausnahme des eindrucksvollen prozrenie im letzten Kapitel: Doch schließlich kommt es hier nach der emphatischen Erkenntnis, man müsse alles hinter sich lassen, zu einer Reversion, wengleich diese lediglich als räumliche Reversion dargestellt wird. 7. Die Iteration (Zirkelhaftigkeit) erweist sich schließlich als *Zavist'* zugrundliegendes Strukturprinzip: Angedeutet in den runden und ovalen Gegenständen besonders im ersten Kapitel, wiederholt ausgedrückt in metaphorischen Verwendungen von „Kreis“ und „Ring“, inhaltlich in KavaleroVs zweimaliger Rückkehr zu Babičev und zu Anečka sowie in Ivans zwei Trinksprüchen auf die Niederlage enthalten und letztendlich kulminierend in Ivans Devise, man werde von nun an immer abwechselnd Anečkas Bett genießen.

In einer rückläufigen Übersicht seien die Ergebnisse der Untersuchung noch einmal zusammengefasst:

KavaleroVs Handlungsunfähigkeit findet sich am deutlichsten ausgedrückt, als er im Fußballstadion „unter den Ball gerät“ und, unfähig sich dieses runden Gegenstandes zu erwehren, eine recht unritterliche Figur abgibt. Diese Situation drückt darüber hinaus beispielhaft den Widerspruch zwischen Absichtserklärung und Tat aus; denn kurz zuvor noch hatte KavaleroV angekündigt, er werde Andrej Babičev töten. Sein Gegner befindet sich in unmittelbarer Nähe, doch von Töten oder Erschießen ist überhaupt nicht mehr die Rede,⁶⁰³ KavaleroV gelingt es ja nicht einmal, den Ball zu-

603 Im ganzen Roman erscheint nicht einmal angedeutet ein Revolver oder ein ähnliches Detail, das von der konkreten Absicht zeugen könnte. Vgl. LeBlanc: The Soccer Match in Envy. In: Slavic and East European Journal 32, 1 (1988), S. 59.

rück ins Feld zu schießen. Die trennenden Grenzen zwischen ihm und den Vertretern der neuen Gesellschaft, der große Abstand, Kavalerovs Abseitsposition bleiben ebenso unüberwunden wie die Diskrepanz zwischen Wollen und Wirklichkeit: Selbst der nachdrückliche Versuch einer Grenzüberschreitung im letzten Kapitel misslingt.

Allerdings entsteht an einer blühenden Hecke und in einem verzerrenden Spiegel Ivan als Kavalerovs Doppelgänger; analog zu Kavalerovs Postulat von der simultanen Existenz zweier Welten vor dem Straßenspiegel, transzendiert der karnevalistische Kamerad die Trennung von Realität und Imagination, die Kavalerovs als Erzähler im ersten Romanteil generell vornimmt. Dass Ivan keine faktisch vorhandene Gestalt darstellt, belegt besonders sein Fehlen bei dem Fußballspiel. Es ist Kavalerovs Zerrissenheit, die zu der Abspaltung Ivans führt, da sein Futteral, seine Schöpferkraft, nach dem unsanften Rauswurf nicht mehr ausreicht. Zuvor gilt, Kavalerovs intensive Wahrnehmung von Weltausschnitten funktioniert, in Abschnitten, in denen die eigentliche Darstellung emotionaler Angegriffenheit zur Leerstelle wird, als „Ausweichhandlung“, als sein Futteral. Kavalerovs Wahrnehmungsweise umfasst hierbei die Kategorien Beobachtungen, Transformation von Beobachtungen in Bilder, Imaginationen, Phantastisches, wobei eine Imagination, wie die von Tom Virilirli, in der Regel als „ausgedacht“ markiert ist.

Kavalerovs Charakteristika wie die räumliche Außenseiterposition und abweichende Betrachtungsweise, soziale Desintegration und mentale Zerrissenheit, Mutlosigkeit, Orientierungslosigkeit, Haltlosigkeit⁶⁰⁴ und schließlich der den Kreis kompletierende Rückzug zeugen davon, wie überaus passend die Schablone „überflüssiger Mensch“ für den Protagonisten in *Zavist'* ist. Das Missverhältnis zwischen Vorstellung und Realität, der Konflikt zwischen Selbsterniedrigung und Selbstüberhöhung und das apologetische Erzählerverhalten stehen zudem in Analogie zu Dostoevskijs Kellerlochmenschen.

Die profunde Untersuchung des Primärtextes in 3. *Jurij Olešas Roman Zavist'* arbeitete besonders die Uneinheitlichkeit der Perspektive und die Unzuverlässigkeit des Erzählens heraus, fokussierte Kavalerovs spezielle Wahrnehmungsweise, die eine Betonung der Deskriptivität bedeutet und ständig „fabuläre Leerstellen“ (Čudakova) erzeugt; sie behandelte zudem Äquivalenzen – Gegenüberstellung zwischen alter und neuer Welt, Motive der Verzweiflung – als strukturelle Grundlagen im Roman und

604 Vgl. Kavalerovs Betrachtung der Straße als Kugel, da es den Anschein hat, der Schatten würde den Passanten die Straße unter den Beinen wegziehen in 1, XIV. Haltlosigkeit ist im Übrigen auch charakteristisch für Goljadkin, der auf dem Ball bei Berendeev nach dem misslungenen Glückwunsch an Klara in seiner Erregung das Gefühl hat, als werde der Boden unterspült.

konnte schließlich nahezu überall Hinweise auf die ornamentale Faktur in *Zavist* festhalten. Bemerkenswerterweise findet sich der Verlauf der Gesamthandlung in dem Symbolwert dreier genannter Tiere wieder: Die Raupe als Sinnbild der Metamorphose wird von Ivan entfernt (1, XV), in den Krebsen hat er sich dafür Rückwärtsgewandtheit einverleibt, und zuletzt vernimmt Kavalerov das Scharren von Wanzen, deren charakteristische Eigenschaft die Unvollständigkeit der Verwandlung ist. Der in ornamentaler Prosa typischerweise gegebene Zusammenhang von Iterativität, Aufbau über Äquivalenzen, Dominanz von Deskription und problematisierter Ereignishaftigkeit wurde herausgearbeitet.

Kavalerovs traditioneller Hintergrund wurde in der Darstellung des „überflüssigen Menschen“ des 19. Jahrhunderts aufgezeigt: Über die Extrahierung typischer Faktoren wie Bruchstückhaftigkeit, Cocooning, negierte bzw. problematisierte Ereignishaftigkeit, Hamlet- und Don Quijote-Allusionen wurde hier die Basis geschaffen für die Bestimmung Kavalerovs als originellen Epigonen. Im Übrigen lässt sich rückblickend die prekäre Identifizierung Kavalerovs mit Hamlet und Ivans mit Don Quijote,⁶⁰⁵ obwohl doch Kavalerov über seinen Namen als Ritter und Ivan über Ofelija als Hamlet markiert ist, auflösen; denn vor dem Hintergrund der Doppelgänger-These ist eine Zuordnung überhaupt nicht von Belang. Kavalerov ist im zweiten Romanteil auch Ivan und also sowohl Hamlet als auch Don Quijote, wobei gedeutet werden kann, dass der karnevalistische Klamauk im zweiten Teil die Tendenz hin zu Don Quijote verlagert.

Kavalerov bleibt schließlich, was er war: der Kavalier-off – ein Ritter ohne Ruhm und Tat.

605 Vgl. Vanchu: „Ivan is clearly a version of the Don-Quixote type, and Kavalerov [...] a version of the hamlet type.“ Vanchu: *Oleša's Artistic Prose*, S. 155

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Čechov, Anton Pavlovič: Ivanov. In: Čechov, A. P.: Polnoe Sobranie Sočinenij i Pisem v tridcati tomach. Tom odnadcatyj.
- Dostoevskij, Fedor Michajlovič: Dvojniki. In: Dostoevskij, F. M.: Polnoe Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom pervyj. Leningrad 1972.
- Dostoevskij, Fedor Michajlovič: Zapiski iz podpol'ja. In: Dostoevskij, F. M.: Polnoe Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom pjatyj. Leningrad 1973.
- Gončarov, Ivan Aleksandrovič: Sobranie Sočinenij. Tom četvertyj. Oblomov. Moskva 1979.
- Oleša, Jurij: Zavist'. Ni dnja bez stročki. Rasskazy. Stat'i. Moskva 1999.
- Schamoni, Rocko: Sternstunden der Bedeutungslosigkeit. Köln 2007.

Sekundärliteratur

- Appel, Sabine: Jurij Oleša, „Zavist“ und „Zagovor čuvstv“. Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. München 1973.
- Armstrong, Judith M.: The True Origins of the Superfluous Man. In: Russian Literature 17 (1985), S. 279-296.
- Avins, Carol: Eliot and Olesha – Versions of Anti-Hero. In: Canadian Review of Comparative Literature 6 (1979), S. 64-74.
- Bachtin, M.: Problemy poëtiki Dostoevskogo. Moskva 1979.
- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971.
- Badikov, V.: O stile romana Jurija Oleši Zavist'. In: Filologičeskij sbornik 5 (1966), S. 54-62.

- Barratt, Andrew: *Envy, Part 1: Kavaleroŭ as Myth-Maker*. In: Salys, Rimgaila (Hg.): *Olesha's Envy. A Critical Companion*. Evanston, Illinois 1999, S. 47-60.
- Barratt, Andrew: *Yurii Olesha's „Envy“*. Birmingham 1981.
- Bauman, Zygmunt: *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Bonn 2005.
- Beaujour, Elizabeth: *The Invisible Land. A Study of the Artistic Imagination of Iurii Olesha*. New York, London 1970.
- Belinkov, Arkadij: *Sdača i gibel' soŭetskogo intelligenta. Jurij Oleša*. Moskva 1991.
- Belinkov, Arkady V.: *The Soviet Intelligentsia and the Socialist Revolution: On Yury Olesha's Envy*. In: *Russian Review: An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present* 30 (1971), S. 356-68.
- Belinskij, Vissarion Grigor'evič.: *Polnoe Sobranie Sočinenij. Tom II*, Moskva 1953.
- Berczynski, T. S.: *Kavaleroŭ's Monologue in Envy. A Baroque Soliloquy*. In: *Russian Literature Triquarterly* 1 (1971), S. 375-385.
- Borenstein, Eliot: *Defying Interpretation. Allegory and Ideology in Jurij Olesha's Envy*. In: *Russian Literature* 49, 1 (2001), S. 25-43.
- Bremond, Claude (1966): *The Logic of Narrative Possibilities*. In: *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 11 (1980), S. 387-411.
- Chances, Ellen: *Conformity's Children: An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature*. Columbus, Ohio 1978.
- Chances, Ellen: *The Superfluous Man in Russian Literature*. In: Cornwell, Neil (Hg.): *The Routledge Companion to Russian Literature*. London, New York 2001.
- Chmelik, Daniela: *Der totale Stalin. Formen und Funktionen der allgegenwärtigen Führerdarstellung im stalinschen Totalitarismus*. (Unveröffentlichte Hausarbeit zu dem Seminar II „Personenkult in Osteuropa“ im Wintersemester 2004/2005 am Historischen Seminar der Universität Hamburg). Hamburg 2005.
- Cornwell, Neil: *Olesha's Envy*. In: Andrew, Joe (Hg.): *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction*. Keele [o. J.], S. 115-131.
- Croft, Lee B.: *Charlie Chaplin and Olesha's Envy*. In: *College Language Association Journal* 21 (1978), S. 525-537.
- Čudakov, Aleksandr P.: *Poëtika Čechova*. Moskva 1971.
- Čudakova, Mariëtta: *Masterstvo Jurija Oleši*. Moskva 1972.
- Czarnowski, Stefan: *Ludzie zbędni w służbie przemocy*. In: Ossowski, Stanislaw; Asorodobraj, Nina (Hgg.): *Studia z historii myśly i ruchów społecznych, Bd. 2*. Warszawa 1956, S. 186-193.

- Daetz, Lily: Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte (Zoščenko, Oleša, Paustovskij). München 1969.
- Danow, David: Fictions within Fictions. A Note on the Art of Jurij Oleša. In: Russian Language Journal 38, 129-130 (1984), S. 167-176.
- Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič: Čto takoe Oblomovščina? In: Dobroljubov, N. A.: Sobranie Sočinenij. Tom četvertyj. Stat'i i Recenzii Janvar'-Ijun' 1859. Moskva 1962, S. 307-343.
- Drawicz, A.: Jurij Oleša, Auteur de L'Envie. In: Cahiers du Monde Russe et Soviétique 8, 3 (1967), S. 349-368.
- Dukas, Vytas; Lawson, Richard H.: Werther and Diary of a Superfluous Man. In: Comparative Literature 21 (1969), S. 146-154.
- Düwel, G.: Jurij Olešas Roman Zavist' als Beitrag zu den Debatten um die Funktion der Literatur in der Sowjetgesellschaft in den 20er Jahren. In: Zeitschrift für Slawistik 22 (1977), S. 307-316.
- Ehre, Milton: Olesha's Zavist' – Utopia and Dystopia. In: Slavic Review 50, 3 (1991), S. 601-611.
- Érlich, Viktor: A Shop of Metaphors. The Short Brilliant Career of Yury Olesha. In: Érlich, Viktor: Modernism and Revolution. Russian Literature in Transition. Cambridge/Mass., London 1994, S. 198-216.
- Érlich, Viktor: Some use of monologues in prose fiction. Narrative manner and World View. In: Böckmann, P. (Hg.): Stil- und Formprobleme in der Literatur. Heidelberg 1959, S. 371-378.
- Flaker, Aleksandar (Hg.): Glossarium der russischen Avantgarde. Graz 1989.
- Gercen, Aleksandr Ivanovič: Lišnie ljudi i želčeviki. In: Gercen, A. I.: Sobranie Sočinenij v tridcati tomach. Tom 14. Stat'i iz „Kolokola“ i drugie proizvedenija 1859-1860 godov. Moskva 1958, S. 317-327.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Oblomow, Bartleby und der Hungerkünstler. Drei Beispiele für die Überwindung des agonalen Menschen. In: Thiergen, Peter (Hg.): I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln, Wien 1989, S. 15-30.
- Gheith, Jehanne M.: The Superfluous Man and the Necessary Woman. A Re-Vision. In: The Russian Review 55 (1996), S. 226-244.
- Gor'kij, Maxim: Über sowjetische Literatur. In: Schmitt, Hans-Jürgen; Schramm, Godehard (Hgg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. All-unionkongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt a. M. 1974, S. 51-84.

- Granzin, Katharina: Durchs wilde Absurdistan. Der Schriftsteller Gary Shteyngart schickt einen ironischen Oblomow durch postsowjetische Krisen: „Snack Daddys abenteuerliche Reise“. In: Taz Mag vom 17./18. 2. 2007, S. VI.
- Guski, Andreas: Von der Avantgarde zum sozialistischen Realismus (1917-1934). In Städtke, K. (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart 2002.
- Hainsworth, J. D.: Don Quixote, Hamlet and ‘Negative Capability’. Aspects of Goncharov’s Oblomov. In: AUMLA. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 53 (1980), S. 42-53.
- Harkins, William E. (Hg.): Dictionary of Russian Literature. London 1957.
- Harkins, William E.: Superfluous Man. In: Harkins, William E. (Hg.): Dictionary of Russian Literature. London 1957, S. 373-376.
- Harkins, William E.: The Theme of Sterility in Olesha’s Envy. In: Slavic Review: American Quarterly of Soviet and East European Studies 25 (1966), S. 443-457. Ebenfalls in: Salys, Rimgaila (Hg.): Olesha’s Envy. A Critical Companion. Evanston, Illinois 1999, S. 61-81.
- Hielscher, Karla: Tschechow. Eine Einführung. München, Zürich 1987.
- Holland, Peter: „More a Russian than a Dane“. The Usefulness of Hamlet in Russia. In: Chew, Shirley; Stead, Alistair (Hgg.): Translating Life. Studies in Transpositional Aesthetics. Liverpool 1999, S. 315-338.
- Holthusen, Johannes: Prinzipien der Komposition und der Erzählens bei Dostoevskij. Köln 1969.
- Hühn, Peter: [Event and Eventfulness](#). Musterartikel für das *Handbook of Narratology* (2008), datiert 26. August 2006.
- Huwylers-Van der Haegen, Annette: Ist Oblomov ein „Heiliger“? In: Thiergen, Peter (Hg.): I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln, Wien 1989, S. 57-70.
- Ingdahl, Kazimiera: A Graveyard of Themes. The Genesis of Three Key Words by Iurii Olesha. Stockholm 1994.
- Ingdahl, Kazimiera: The Artist and the Creative Act. A Study of Jurij Oleša’s Novel *Zavist’*. Stockholm 1984.
- Ivanov-Razumnik, R. V.: Lišnie ljudi. In: Ivanov-Razumnik, R. V.: Istorija ruskoj obščestvennoj mysli. Individualizm i meščanstvo v ruskoj literature i žizni XIX v. Tom I. Sankt Peterburg 1911, Nachdruck The Hague, Paris 1969, S. 227-243.
- Jackson, Robert Louis: Dostoevsky’s Underground Man in Russian Literature. The Hague 1958.

- Jampol'skij, Boris: Da zdravstvuet mir bez menja. In: Kontinent 6 (1976). Ebenfalls in: Družba narodov 2 (1989), S. 145-163.
- Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. München 1988-1998.
- Jones, R.: The Primacy of the Subjective in the Work of Jurij Olesha. In: Melbourne Slavonic Studies 3 (1969), S. 3-11.
- Kagan-Kans, Eva: Hamlet and Don Quixote. Turgenev's Ambivalent Vision. The Hague, Paris 1975.
- Kanevskaya, Marina: The Crisis of the Russian Avant-Garde in Iurii Olesha's Envy. In: Canadian Slavonic Papers 43, 4 (2001), S. 475-494.
- Kasack, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. München 1992.
- Kasper, Karlheinz (Hg.): Russische Prosa im 20. Jahrhundert. Literaturgeschichte in Einzelporträts 1914-1934. München 1993.
- Kilb, Andreas: Die Finnenwelt der Außenwelt. Ein Abschied in Neongrün und Niemandrosa: Aki Kaurismäkis Film „Lichter der Vorstadt“. In: Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 17. 12. 2007, Nr. 50.
- Krah, Hans: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen. In: Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics 22 (1999), S. 3-12.
- Lau, Joseph: The Peking Man and Ivanov. Portraits of two Superfluous Men. In: Contemporary Literature 10, 1 (1969), S. 85-102.
- Lauer, Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München 2000.
- Lauer, Reinhard: Zur Gestalt Ivan Babičevs in Olešas Zavist'. In: Welt der Slaven 7 (1962), S. 45-54.
- Lavreckij, A.: Lišnie ljudi. In: Literaturnaja Ėnciklopedija. Tom 6. Moskva 1932.
- LeBlanc, Ronald D.: Gluttony and Power in Iurii Olesha's Envy. In: Russian Review. An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present 60, 2 (2001), S. 220-37.
- LeBlanc, Ronald D.: The Soccer Match in Envy. In: Slavic and East European Journal 32, 1 (1988), S. 55-71.
- Lorenz, Konrad: Der Kumpan in der Umwelt des Vogels. Journal für Ornithologie 83, 2-3 (1935), S. 137-213; S. 289-413.
- Lorenz, Konrad: Vergleichende Verhaltensforschung. Grundlagen der Ethologie. Wien, New York 1978.

- Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. In: Lotman, Jurij: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. (Hg. von Karl Eimermacher). Kronberg 1974, S. 200-271.
- Lotman, Jurij: Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen. In: Lotman, Jurij: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. (Hg. von Karl Eimermacher). Kronberg 1974, S. 30-66.
- Lotman: Die Struktur literarischer Texte. (Übers. v. R.-D. Keil). München 1972.
- Maguire, Robert A.: Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920s. Princeton 1968.
- Mandel'stam, Osip: Vypad. In: Mandel'stam, O.: Sobranie Sočinenij v trex tomach. Tom vtoroj. New York 1972.
- Mann, Ju. V.: Lišnij čelovek. In: Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar'. Moskva 1987.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael (Hgg.): Einführung in die Erzähltheorie. München³2002.
- Mathewson, Rufus W.: The Positive Hero in Russian Literature. Stanford 1975.
- McLean, Hugh: Superfluous Man. In: Terras, Victor (Hg.): Handbook of Russian Literature. New Haven, London 1985, S. 454-455.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe VI, 3. (Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Berlin 1969.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe III, 1. (Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Berlin, New York 1972.
- Nietzsche, Friedrich: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe III, 5. (Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari). Berlin, New York 1984.
- Nilsson, Nils Ake: A Hall of Mirrors: Nabokov and Olesha. In: Scando-Slavica 15 (1969), S. 5-12.
- Nilsson, Nils Ake: Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Olesa. In: Scando-Slavica 11 (1965), S. 40-68.
- Oja, Matt F.: Iurii Olesha's Zavisť. Fantasy, Reality, and Split Personality. In: Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes: An Interdisciplinary Journal Devoted to Central and Eastern Europe 28, 1 (1986), S. 52-63.
- Oleša, Jurij: [Rede]. In: Schmitt, Hans-Jürgen; Schramm, Godehard (Hgg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt a. M. 1974, S. 126-131.
- Peace, Richard: Dostoevsky's Notes from Underground. London 1993.
- Peppard, Victor: The Carnival World of Envy. In: Salys, Rimgaila (Hg.): Olesha's Envy. A Critical Companion. Evanston, Illinois 1999, S. 82-100.

- Peppard, Victor: *The Poetics of Yury Olesha*. Gainesville 1989.
- Percov, Viktor: *My živem v pervye. O tvorčestve Jurija Oleši*. Moskva 1976.
- Percov, Viktor: *Vstupitel'naja stat'ja*. In: Oleša, Jurij: *Izbrannye Sočinenija*. Moskva 1956, S. 5-22.
- Perels, Christoph: *Der Begriff der Begebenheit in Goethes Bemerkungen zur Erzählkunst*. In: Perels, Christoph: *Goethe in seiner Epoche. Zwölf Versuche*. Tübingen 1998, S. 177-189.
- Phillips, Roger William: *Dostoevskij's „Underground“ Narrator. A Study in the Psychology and Structure of Contradiction*. Illinois 1970.
- Piper, D. G. B.: *Yuriy Olesha's Zavist' . An Interpretation*. In: *The Slavonic and East European Review* 48 (1970), S. 27-43.
- Poll, Hans Walter: *Nachwort*. In: *Fjodor Dostojewskij: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Übersetzung von Swetlana Geier. Stuttgart 2003.
- Polonskij, V.: *Preodolenie Zavisti. O proizvedenijach Jurija Oleši*. In: Polonskij, V.: *Na literaturnye temy*. Moskva 1968, S. 297-332.
- Protopopov, N.: *Zavist' kak chudožestvennyj zamysel Jurija Oleši*. In: *Russian Language Journal* 83 (1968), S. 13-22.
- Rathmann, Thomas (Hg.): *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*. Köln 2003.
- Rattner, Josef: *Oblomow oder die Ontologie der Bequemlichkeit*. In: Thiergen, Peter (Hg.): *I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung*. Köln, Wien 1989, S. 107-126.
- Rau, Milo: [Der überflüssige Mensch](#). Neue deutsche Stücke über ein Leben in der Arbeitslosigkeit. In: *NZZ* vom 11. März 2006. Zugriff vom 11. 10. 2007.
- Reißner, E.: *Ivan Turgenevs Essay „Hamlet und Don Quijote“ und seine Bedeutung im Schaffen des Dichters*. In: *Zeitschrift für Slawistik* 11 (1966), S. 145-157.
- Renner, Karl Nikolaus: *Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman*. In: Frank, G.; Lukas, W. (Hgg.): *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, S. 357-381.
- Rothkoegel, Anna: *Russischer Faust und Hamlet. Zur Subjektivismuskritik und Intertextualität bei I. S. Turgenev*. München 1998.
- Rowe, Eleanor: *Hamlet. A Window on Russia*. New York 1976.
- Rowe, Eleanor: *Hamlet and Hamletism in the Literature of Russia*. Ann Arbor, London 1976.

- Rowley, Alison: Kandinskii's Theory of Colour and Olesha's Envy. In: Canadian Slavonic Papers 22, 3-4 (2002), S. 251-263.
- Rude, Fernand: Un Contestataire de 1927: Olecha. In: La Quinzaine Littéraire 283 (15/31 juillet 1978), S. 8-9.
- Salys, Rimgaila (Hg.): Olesha's Envy. A Critical Companion. Evanston, Illinois 1999.
- Salys, Rimgaila: The Art of Tiepolo in Olesha's Envy. In: Salys, Rimgaila (Hg.): Olesha's Envy. A Critical Companion. Evanston, Illinois 1999, S. 101-122.
- Salys, Rimgaila: Understanding Envy. In: Salys, Rimgaila (Hg.): Olesha's Envy. A Critical Companion. Evanston, Illinois 1999, S. 3-43.
- Scanlan, James P.: The Case against Rational Egoism in Dostoevsky's Notes from Underground. In: Journal of the History of Ideas 60, 1 (1999), S. 549-567.
- Scheffler, Leonore: Jurij Olešas Roman Zavist' – ein Kommentar zur Zeit. Skizze zum Mißverständnis der Kritik. In: Zeitschrift für Slavische Philologie 36 (1972), S. 266-295.
- Schellenberg, Elke: Erzählerischer Multiperspektivismus und ideologische Disparität. Ein Versuch über Jurij Olešas Zavist'. In: Harder, H. B. (Hg.): Festschrift für Alfred Rammelmeyer. München 1975, S. 327-350.
- Schmid, Wolf: Antirealistische Motivierung der Objektwelt. Jurij Oleša als Vorläufer von Alain Robbe-Grillet's „Littérature du Regard“. (Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978). München 1978.
- Schmid, Wolf: Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Amsterdam 1986.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Hamburg 2005.
- Schmid, Wolf: Narrativity and Eventfulness. In: Kindt, Tom; Müller, Hans Harald (Hgg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin, New York 2003, S. 17-33.
- Schmid, Wolf: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. Frankfurt a. M. 1992.
- Schmid, Wolf: Šklovskij, Nabokov i Oleša – „ostranenie“, palindromy i „nevidimaja strana vnimanija i voobraženija.“ In: David M. Bethea, Lazar Fleishman, Alexander Ospovat (Hgg.), The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin, Stanford 2007, Bd. 1, S. 335-359.
- Schmid, Wolf: Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Čechovs. In: Kullmann, Dorothea (Hrsg.): Erlebte Rede und impressionistischer

- Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen 1995, S. 221-238.
- Schmitt, H.-J.; Schramm, G. (Hgg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt a. M. 1974.
- Schoeck, Helmut: Der Neid und die Gesellschaft. Freiburg [u. a.] 1971.
- Seeley, Frank F.: From the Heyday of the Superfluous Man to Chekhov. Nottingham 1994.
- Šenšin, Vladimir K.: Tradicija F. M. Dostoevskogo i sovetskij roman 1920-ch godov. Konstantin Fedin, Jurij Oleša, Leonid Leonov. Krasnojarsk 1988.
- Setschkareff, Vsevolod: Andrej Štol'c in Gončarovs Oblomov. Versuch einer Reinterpretation. In: Thiergen, Peter (Hg.): I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln, Wien 1989, S. 153-162.
- Shakh-Azizova, T.: A Russian Hamlet. „Ivanov“ and His Age. In: Soviet Literature 1 (1980), S. 157-163.
- Singleton Adams, Amy: The Russian Homer. Goncharov's Oblomov and the Mock Epic. In: Tucker, Janet (Hg.): Against the Grain. Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature. Bloomington, Indiana 2002, S. 19-36.
- Šklovskij, Viktor: [Jurij Karlovič Oleša]. In: Suok-Oleša, Ol'ga; Pel'son, E. (Hgg.): Vospominanija o Jurii Oleše. Moskva 1975, S. 295-302.
- Slonim, Marc: Die Sowjetliteratur. Eine Einführung. Stuttgart 1972.
- Stelleman, Jenny: Aspects of Dramatic Communication: Action, Non-Action, Interaction (A. P. Čechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, Atlanta 1992.
- Stolzenburg, Berenike: Die Frage nach dem Sinn und der Rhythmisierung des Lebens. Betrachtungen zu Inhalt und Form des Romans Oblomov von I. A. Gončarov. (Unveröffentlichte Hausarbeit zu dem Seminar II „Müßiggänger-Texte des 18. und 19. Jahrhunderts“ im Wintersemester 2002/2003 am Institut für Germanistik II der Universität Hamburg). Hamburg 2003.
- Struve, Gleb: Geschichte der Sowjetliteratur. München 1957.
- Struve, Gleb: Geschichte der Sowjetliteratur. München ²1958.
- Suok-Oleša, Ol'ga: Tetrad' Jurija Oleši. In: Poézija. Al'manach. Moskva 1975, S. 184.
- Suok-Oleša, Ol'ga; Pel'son, E. (Hgg.): Vospominanija o Jurii Oleše. Moskva 1975.
- Terras, Victor (Hg.): Handbook of Russian Literature. New Haven, London 1985.
- Thiergen, Peter: Oblomov als Bruchstück-Mensch. Präliminarien zum Problem „Gončarov und Schiller“. In: Thiergen, Peter (Hg.): I. A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung. Köln, Wien 1989, S. 163-192.

- Tinbergen, Nikolaas: Derived activities: their causation, biological significance, origin and emanzipation during evolution. *The Quarterly Review of Biology* 27 (1952), S. 1-32.
- Todd, John: The syndrome of Alice in Wonderland. In: *Canadian Medical Association Journal* 73 (1955), S. 701-704.
- Tucker, Janet G.: Jurij Olesha's Envy. A Re-examination. In: *Slavic and East European Journal* 26, 1 (1982), S. 56-62.
- Tucker, Janet G.: *Revolution Betrayed. Jurij Oleša's Envy*. Columbus, Ohio 1996.
- Tucker, Janet: The Visual Battleground of Iurii Olesha's Envy. In: Tucker, Janet G. (Hg.): *Against the Grain. Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature*. Bloomington, Indiana 2002, S. 113-129.
- Turgenev, Ivan Sergeevič: *Gamlet i Don-Kichot*. In: Turgenev, I. S.: *Polnoe Sobranie Sočinenij i Pisem v dvadcati vos'mi tomach. Tom vos'moj*. Moskva, Leningrad 1964.
- Vanchu, Anthony Joseph: *Jurij Oleša's Artistic Prose and Utopian Mythologies of the 1920s*. Berkeley 1990.
- Vanchu, Anthony: *Desire and the Machine. The Literary Origins of Yury Olesha's Ofeliya*. In: Barta, Peter I.; Goebel, Ulrich (Hgg.): *The European Foundations of Russian Modernism*. Lewiston, New York 1991, S. 251-293.
- Vdovina, I.: *Problema geroja v romane Jurija Oleši Zavist'*. In Gur, V. V. (Hg.): *Problemy realizma*. Vologda 1966, S. 131-148.
- Voronskij, Aleksandr: *Izbrannye stat'i o literature*. Moskva 1982.
- Vorovskij, V. V.: *Lišnie ljudi*. In: Vorovskij, V. V.: *Stat'i o ruskoj literature*. Moskva 1986, S. 99-140.
- Wächter, Thomas: *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*. Frankfurt a. M. 1990.
- Wilpert, Gero von (Hg.): *Lexikon der Weltliteratur. Band 1-4*. München 1997.
- Wilson, Wayne P.: *The Objective of Jurij Oleša's Envy*. In: *Slavic and East European Journal* 18, 1 (1974), S. 31-40.
- Worowski, Wazlaw: *Literaturkritik im politischen Kampf. (Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rosemarie Lenzer. Vorwort von Igor Tschernouzan)*. Berlin 1984.
- Zelinskij, Bodo (Hg.): *Russische Avantgarde 1917-1934. Kunst und Literatur nach der Revolution*. Bonn 1991.

Zimmerman, Gisela: *The Revolutionary and the Superfluous Man. Soviet Russian Images of Faust*. Kansas 1993.

Zippelius, Hanna-Maria: *Die vermessene Theorie. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Instinkttheorie von Konrad Lorenz und verhaltenskundlicher Forschungspraxis*. Braunschweig 1992.

