

Sonderdruck aus:

Wolfgang Stephan Kissel (Hg.)

unter Mitarbeit von Christine Gölz

Flüchtige Blicke

Relektüren russischer Reisetexte
des 20. Jahrhunderts

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2009

Ulrich Schmid (Sankt Gallen)

Das Objekt im Objektiv: Il'ja Ėrenburgs Pariser Visionen

Im Jahr 1933 veröffentlichte Il'ja Ėrenburg in Moskau einen Bildband mit dem Titel *Moj Pariž (Mein Paris)*. In einem einleitenden Kapitel erklärt Ėrenburg, daß er für seine Aufnahmen eine Kamera mit seitlichem Visier verwendet habe – eine solche Kamera erlaube es, unbeobachtet Menschen zu fotografieren und auf diese Weise die Unschärferelation des künstlerischen Beobachtens auszumerzen. In 33 Kapiteln präsentiert Ėrenburg zu seinen kurzen Essays 235 Abbildungen, die sich durch zwei Konstanten auszeichnen: Zum einen gibt es keine einzige Aufnahme eines Innenraums, zum anderen steht in fast jeder Aufnahme ein Mensch oder ein menschliches Gesicht im Zentrum der Komposition. Die doppelte mediale Kodierung von Ėrenburgs Paris-Erfahrung in Bild und Text bietet ein ausgezeichnetes Anwendungsfeld für Michail Bachtins Theorie der räumlichen Konstruktion eines Helden und seiner Umwelt: Die Orientierung der dargestellten Personen auf eine stilistische Dominante läßt erkennen, daß der eigentliche Protagonist des Buchs nicht ein Mensch, sondern die Stadt selbst in ihrer fotografisch erfäßbaren Form ist. Bachtin insistiert auf der Wichtigkeit der äußeren Formensprache des Helden, seines Körpers und der Gegenstände in seiner unmittelbaren Umgebung – gerade in der Verbindung mit der bildlichen Darstellung verzichtet Ėrenburgs Text konsequent auf jede Psychologisierung der präsentierten Personen und beschränkt sich auf eine Depersonalisierung, die den Menschen in eine semantische Beziehung zu den ihn umgebenden Gegenständen bringt.

In seiner als Fragment überlieferten Arbeit *Avtor i geroj v ėstetičeskoj dejatel'nosti (Autor und Held in ihrer ästhetischen Tätigkeit)* weist Bachtin auf die Wichtigkeit einer externen Position (*vnenachodimost'*) bei der künstlerischen Porträtierung von Personen hin: Ein ästhetischer Sinn wohnt einer menschlichen Individualität nur dann inne, wenn er von außen »abgeschlossen« wird. Bachtins Konzept des »Abschließens« meint die sinnstiftende Objektivierung eines Menschen, die ihm erst wahrnehmbare Form verleiht. Dieser formgebende Prozeß kann nur im Kontakt mit einem »Anderen« erfolgen, das individuelle Selbstbewußtsein beruht also notwendig auf der Interaktion mit der Sichtweise eines »Anderen«.

В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической
нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей

и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность: этой личности не будет, если другой ее не создаст: эстетическая память продуктивна, она впервые рождает *внешнего* человека в новом плане бытия.¹

In diesem Sinne kann man von einer absoluten ästhetischen Angewiesenheit des Menschen auf den Anderen sprechen, auf die sehende, erinnernde, sammelnde und vereinheitlichende Aktivität des Anderen, die allein eine von außen abgeschlossene Persönlichkeit erschaffen kann. Diese Persönlichkeit existiert nur, wenn sie von einem Anderen erschaffen wird: Die ästhetische Erinnerung ist produktiv, sie gebiert erst den *äußerlichen* Menschen in einer neuen Seinsebene.

Bachtin insistiert auf der vollständigen Gegebenheit des Menschen in seiner beobachteten Objektivität: »Другой человек для меня весь в объекте, и его я – только объект для меня« (»Der andere Mensch ist für mich ganz im Objekt, und sein *Ich* ist für mich nur ein Objekt«).²

Die Objektivierung des menschlichen Ichs ist zumindest beim frühen Bachtin überhaupt nicht negativ konnotiert.³ Im Gegenteil: Erst in seiner Qualität als »abgeschlossenes« Objekt erhält das Individuum eine Form, die als Grundlage aller Erfahrung dient.

В самом деле, только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. [...] другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство.⁴

In der Tat ist mir nur im anderen Menschen eine lebendige, ästhetisch (und ethisch) überzeugende Erlebbarkeit der menschlichen Endlichkeit, der empirisch begrenzten Gegenständlichkeit gegeben. [...] Der Andere ist ganz ausgebreitet und erschöpft sich in der mir äußerlichen Welt, als Gegenstand unter anderen Gegenständen, er überschreitet nirgends ihre Grenzen, er durchbricht durch nichts ihre sichtbare, fühlbare plastisch-malerische Einheit.

¹ Michail Bachtin. *Raboty 20-ch godov*. Kiev: Next, 1994. S. 116.

² Ebenda. S. 118.

³ Gary Saul Morson/Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990. S. 66.

⁴ Bachtin. *Raboty* (wie Anm. 1). S. 116.

Auffällig ist Bachtins apodiktischer Ton: Der beobachtete Mensch ist »ganz ausgebreitet« und »erschöpft sich« in seiner äußeren Erscheinung. Bachtin verzichtet auf empathische Psychologisierung und beschränkt die expressive Darstellung des Menschen ausschließlich auf seine äußere Erscheinung.

Die Erscheinung des »anderen Menschen« ist gegeben in der Form seines Körpers. Diese Form läßt sich in der Linienführung der Grenzen seines Körpers erfassen:

Линия как граница тела адекватна ценностно для определения и завершения *другого*, притом всего, во всех его моментах [...].⁵

Die Linie als Körpergrenze definiert und vollendet auf axiologisch adäquate Weise den *Anderen*, sein ganzes Wesen, in all seinen Aspekten.

Der Mensch ist aufgrund seiner vielfachen Perspektivierbarkeit *der* Gegenstand von Kunst *par excellence*. Selbstverständlich kann sich Kunst aus Bachtins Sicht auch nur auf leblose Dinge beschränken. Dabei gibt sie aber ihre vornehmste Aufgabe preis: Sie verzichtet auf das sinnstiftende Abschließen, weil das Ding ja bereits weitgehend in seiner Abgeschlossenheit vorliegt.

Aus diesen Überlegungen folgt, daß die Situation eines Helden in der vom Kunstwerk entworfenen Welt nicht vom Protagonisten selbst definiert wird, sondern vom Autor. Das künstlerische Arrangement von Welt und Mensch folgt einer gegenläufigen Bewegung: Der Mensch wird objektiviert und damit vergegenständlicht, die Dinge hingegen werden auf den Menschen hin geordnet und gewinnen damit an Lebendigkeit.

Если мы обратимся к предметному миру художественного произведения, мы без труда убедимся, что его единство и его структура не есть единство и структура жизненного кругозора героя, что самый принцип его устройства и упорядочения трансгредииентно действительному и возможному сознанию самого героя. [...] Безусловно, все изображенные в произведении предметы имеют и должны иметь существенное отношение к герою, в противном случае они hors d'œuvre, однако это отношение в его существенном эстетическом принципе дано не изнутри жизненного сознания героя. Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведениях внешних предметов является внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы со-

⁵ Ebenda. S. 119.

отнесены с внешностью героя, с его границами, и внешними и внутренними (границами тела и границами души).⁶

Wenn wir uns der gegenständlichen Welt eines künstlerischen Werks zuwenden, sehen wir ohne Anstrengung, daß seine Einheit und Struktur nicht die Einheit und Struktur des Lebenshorizontes des Helden ist, daß sein Bau- und Ordnungsprinzip selbst das reale und mögliche Bewußtsein des Helden übersteigt. [...] Zweifellos müssen alle in einem Werk abgebildeten Gegenstände eine wesentliche Beziehung zum Helden aufweisen, andernfalls bleiben sie *hors d'œuvre*. Allerdings ist diese Beziehung in ihrem eigentlich ästhetischen Prinzip nicht innerhalb des Lebensbewußtseins des Helden gegeben. Das Zentrum der räumlichen Situiertheit und axiologischen Sinnstiftung äußerlicher Gegenstände, die in Kunstwerken abgebildet sind, ist der äußerliche Körper und die äußerliche Seele des Menschen. Alle Gegenstände sind mit dem Äußeren des Helden korreliert, mit seinen innerlichen und äußerlichen Grenzen (den Grenzen des Körpers und der Seele).

Menschliche Individualität muß im Kunstwerk aus einer Position der ›Außerhalbbefindlichkeit‹ erfaßt werden. Als zentrales Konzept erweist sich dabei die künstlerische ›Form‹: Ein dargestellter Mensch kann nur dann einen expressiven Sinn entfalten, wenn er ästhetisch wahrnehmbar ist. Diese Qualität ergibt sich aber nur an der Grenze zweier Bewußtseine, die in einem perspektivierten Verhältnis zueinander stehen.

Bachtin gelangt von dieser Grundlage zu einer relationalen Definition der künstlerischen Form. Form ist aus seiner Sicht eine Größe, die im Zusammenspiel von beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt entsteht:

Форма выражает активность автора по отношению к герою – другому человеку: – в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора. Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не выражающий, но выражаемое, но как таковой он все же определяет свою форму, ибо она должна отвечать именно ему, но отнюдь не как его возможное самовыражение.⁷

Die Form drückt die Aktivität des Autors im Verhältnis zu seinem Helden, einem anderen Menschen aus. In diesem Sinne können wir sagen, daß sie das Resultat der Wechselwirkung zwischen Held und Autor ist. Aber der Held ist in dieser Wechselwirkung passiv, er ist nicht der Ausdrückende, sondern das Ausgedrückte,

⁶ Ebenda. S. 166.

⁷ Ebenda. S. 154.

aber als solcher bestimmt er trotzdem die Form, denn sie muß genau ihm entsprechen, aber keineswegs als sein möglicher Selbstausdruck.

Auf die kürzeste Formel bringt Bachtin seine Position in der Aussage: *»Форма есть граница, обработанная эстетически«* (»Die Form ist eine ästhetisch bearbeitete Grenze«).⁸

Bachtins Definition der künstlerischen Form läßt sich in hervorragender Weise auf Il'ja Ėrenburgs fotografisches und literarisches Porträt von Paris anwenden. Auch Ėrenburg arbeitet von einer Position der Außerhalb-befindlichkeit die künstlerische Form der porträtierten Stadt heraus. Bereits in der extremen Polarisierung von beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt findet Bachtins Perspektivierungsmodell einen exemplarischen Ausdruck: Il'ja Ėrenburg fotografiert mit einer Winkelkamera, er will also als Beobachter seine reine Subjektivität nicht gefährden. Im Vorwort zu seinem Buch hebt Ėrenburg seine künstlerische Aktivität der Deformation der beobachteten Welt hervor:

В своих путешествиях я не расстаюсь с Лейкой. Фотографии заменяют мне блокнот, помогают вспоминать события, детали встреч, разговоров. Иногда эти же фотографии являются иллюстрациями в моих книгах. Так, недавно на немецком языке вышла книга *Об Испании*, иллюстрированная исключительно моими фото.

Я давно живу в Париже. Мне захотелось заснять Париж таким, как я его чувствую. Это, конечно, не значит, что я дал исчерпывающий портрет Парижа; это мой Париж, деформированный мною как художником.⁹

Auf meinen Reisen trenne ich mich nicht von meiner Leica. Die Fotografien ersetzen mir den Notizblock, helfen mir, mich an Ereignisse zu erinnern, an Details von Treffen, Gesprächen. Manchmal werden diese Fotografien zu Illustrationen für meine Bücher. Kürzlich ist auf Deutsch mein Buch *Spanien* erschienen, das ausschließlich mit meinen Fotografien illustriert ist.

Ich lebe seit langem in Paris. Ich wollte Paris so aufnehmen, wie ich es fühle. Das heißt natürlich nicht, daß ich ein erschöpfendes

⁸ Ebenda. S. 160.

⁹ Il'ja Ėrenburg. »O mojem Pariže«. In: *Sovetskoe foto 4-5* (1934). Zit. nach Vjačeslav Popov/Boris Frezinskij. *Il'ja Ėrenburg v 1932-1935 gody. Chronika žizni i tvorčestva (v dokumentach, pis'mach, vyskazyvanijach i soobščenijach pressy, svidetel'stvach sovremennikov)*. Bd. III. Sankt-Peterburg: Lina, 2001. S. 163.

Porträt von Paris gegeben habe; es ist mein Paris, das ich als Künstler deformiert habe.

In Ėrenburgs Fotos und den kommentierenden Texten läßt sich die gegenläufige Bewegung von Verdinglichung der Menschen und Humanisierung der Gegenstände gut beobachten. Mensch und Ding stehen in einer engen semantischen Beziehung; sie sind in Ėrenburgs Komposition als Objekte auf eine bestimmte expressive Funktion hin angeordnet. Dabei spielt auch Bachtins Begriff der ›ästhetisch bearbeiteten Grenze‹ eine entscheidende Rolle. Pointiert formuliert, präsentiert sich Paris als Konglomerat zwischen Mensch und Objekt.

In seinen Texten und Photos stellt Ėrenburg immer wieder die traditionellen Körpergrenzen in Frage und zieht sie in einem meist kritisch gegen die bürgerliche Gesellschaft gewendeten Impetus neu.

Bachtins Konzept der ästhetisch arrangierten Körpergrenzen läßt sich in Ėrenburgs Pariser Photographien in drei verschiedenen Spielarten nachweisen. Die einzelnen Varianten können in wachsender Komplexität bezeichnet werden als kombinierender, konzentrierender und konstellierender Blick.

I. Der kombinierende Blick

Die Grundoperation von Ėrenburgs photographischem Blick ist die Kombination von Körperlinien und Gegenstandslinien. Ein fast idealtypisches Beispiel bietet die Aufnahme eines Kriegsinvaliden, der auf einer Bank schläft (Abb. 1).¹⁰

Die Bank bildet mit dem Rücken des Mannes ein Dreieck, das im Zentrum des Bildes steht. Körper und Gegenstand gehen fast nahtlos ineinander über. Die Kontinuität zwischen organischem und anorganischem Material wird unterstrichen durch die Tatsache, daß der Invalide über ein Holzbein verfügt, das optisch gerade so gut auch der Bank zugerechnet werden könnte.

Die Grautöne der Fotografie unterstreichen das Kontinuum von Mensch und Gegenstand. Wenn der Kontrast erhöht wird, zeigt sich, daß die Grenzen zwischen Mensch und Gegenstand neu gezogen werden: Der Torso des Mannes bildet mit der Bank eine kompakte schwarze Einheit, während der Kopf und das Straßenpflaster des Hintergrunds im Weiß verschwinden (Abb. 2).

¹⁰ Ėrenburg. *Moj Pariž*. Moskva: Izogiz, 1933. S. 66.



Abb. 1



Abb. 2

Das photographische Verfahren der Verwischung der Körpergrenzen von Mensch und Material spiegelt sich auch in der Metaphorik des Begleittextes:

На скамейках валяется человеческий сор – его не выбрали мусорщики: герой войны с обрубками вместо ног, сумасшедшие девушки, затравленные родней, чахоточные поэты и астматические бродяги.¹¹

Auf den Bänken liegt Menschenmüll, den die Müllabfuhr nicht eingesammelt hat: Kriegshelden mit Stümpfen anstelle von Bei-

¹¹ Ebenda. S. 60.

nen; irre Mädchen, die von ihrer Verwandtschaft gehetzt werden, schwindsüchtige Poeten und asthmatische Clochards.

Ėrenburg spricht von »menschlichem Müll« und verweist dadurch deutlich auf die Verdinglichung des Menschen. Ėrenburg stattet seine künstlerische Präsentation hier mit einer klar erkennbaren ideologischen Grundlage aus: Das Schicksal des Kriegsinvaliden dokumentiert aus Ėrenburgs Sicht die menschenverachtende Gleichgültigkeit des westlichen Kapitalismus.

Ein weiteres Beispiel, in dem die humane Qualität der Menschen durch photographische Kombination relativiert wird, bietet die Darstellung einer Concierge (Abb. 3).¹²

Im vorliegenden Fall wird die Verbindung zwischen Mensch und Gegenstand um ein drittes Element, nämlich ein Tier erweitert. Das Photo weist also die Struktur eines visuell realisierten Vergleichs auf: Die Frau als *comparandum* sitzt vor dem Haus, das als *comparatum* in den Vergleich eingebracht wird. Der Hund stellt die verkörperte Wachsamkeit dar und erfüllt damit die Funktion des *tertium comparationis*. Frau und Hund sitzen vor der Tür eines Mietshauses. Beide sind durch die Ausrichtung ihrer Glieder deutlich auf das zu bewachende Haus bezogen: Ellbogen und Oberschenkel der Concierge, das Hinterbein des Hundes und die Linien der heruntergelassenen Jalousie haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt außerhalb des rechten Bildrandes. Die Concierge und ihr Hund sind überdies durch eine direkte Linie verbunden, die in der Verlängerung des Rückens bzw. des Stuhls zu den Pfoten des Hundes reicht.

Die Concierge bildet in ihrer Körpergeometrie sehr deutlich die Gestalt des Hundes ab. Ihr Kopf wird durch die Bügel der Brille klar in der Form eines Dreiecks stilisiert – dieses Dreieck wiederholt sich in der anatomischen Schädelform des Hundes. Ähnliches gilt für die Beinhaltung. Der angewinkelte Unterschenkel der Frau korrespondiert mit den Hinterbeinen des Hundes. Schließlich kehrt auch der Rhombus, der durch den Schoß der Frau gebildet wird, in der Haltung der Vorderbeine des Hundes wieder.

Die enge Verbindung zwischen Haus, Frau und Hund wird durch die emblematische Verbindung von Bild und Inscriptio weiter herausgearbeitet. *Auf dem Kampfposten* lautet der Titel, den Ėrenburg dem Bild als metaphorische Erläuterung beigegeben hat. Damit wird deutlich: Die Frau verteidigt das Haus wie ein Wachhund.

Der Begleittext präsentiert denselben Zusammenhang in einem anderen Schlüssel.

¹² Ebenda. S. 52.

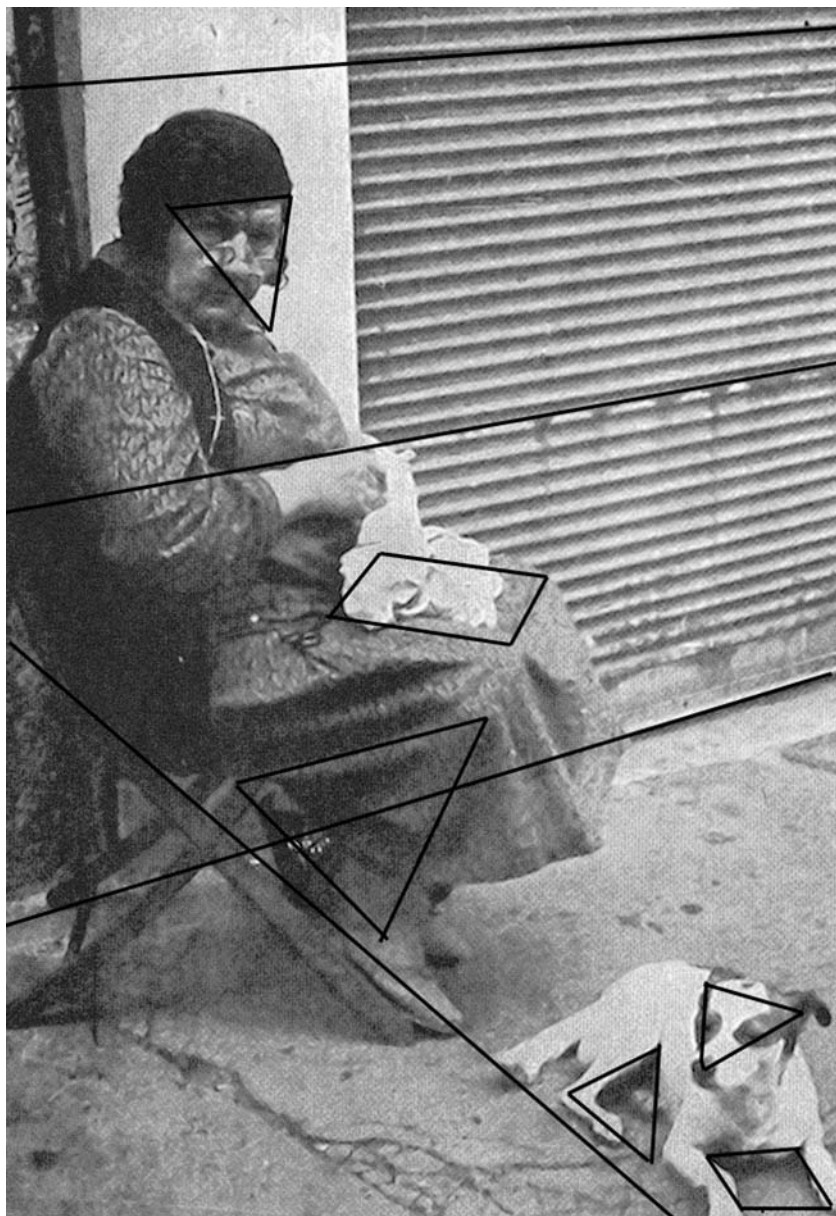


Abb. 3

В летние вечера консьержки показываются на свет. Они сидят возле дверей на крохотных стульчиках, сидят неподвижно и важно, как памятники. Не следует думать, что они лишены чувств. Они, например, нежно любят жирных, оскопленных котов. Если они ненавидят людей, то, вероятно, в этом повинны люди...¹³

An Sommerabenden wagen sich die Concierges ans Licht. Sie sitzen neben den Türen auf mickrigen Stühlchen, sie sitzen unbeweglich und wichtig, wie Denkmäler. Man darf nicht denken, daß sie gefühllos sind. Sie lieben beispielsweise zärtlich fette kastrierte Kater. Wenn sie die Menschen hassen, dann sind wahrscheinlich die Menschen selbst daran schuld ...

Die Concierge wird hier als lebloses Denkmal präsentiert, das bereits durch seine Unbeweglichkeit Respekt gebietet. Durch diese semantische Operation wird die Concierge aus der menschlichen Gemeinschaft herausgehoben und in ihrer Statik dem Mietshaus gleichgestellt. Eine ironische Relativierung räumt Ėrenburg nur in Bezug auf die Haustiere der Concierges ein: Die ganze Liebe der Frau richtet sich in der Regel auf kastrierte Kater. Damit spielt Ėrenburg einen weiteren Aspekt in seine Verdinglichung der Concierge ein: Recht besehen, verfügt auch die Frau über kein Geschlecht mehr – sie geht ganz in ihrer Bewachungsfunktion für das Haus auf, ist also mithin nachgerade ein Teil des Hauses geworden.

Die Kombination von Haus, Frau und Hund bildet einen semantischen Komplex, der als Ganzes durch die Konnotationen ›abweisend‹, ›statisch‹, ›geschlechtslos‹ gegen die Menschheit (»ljudi«) gerichtet ist.

Ėrenburg bearbeitet in seinen Photos des Kriegsinvaliden und der Concierge die Grenze zwischen Körper und Gegenstand in Bachtins Sinne. Belebtes und Unbelebtes werden in einem semantischen Komplex arrangiert, der sowohl Linien als auch Flächen in ihrer Kontinuität gegenüber der empirischen Erfahrung neu definiert. Damit vollzieht Ėrenburg sein Programm der ›ästhetischen Deformation‹ der Wirklichkeit, das auch mit Bachtins Begriff des künstlerischen ›Abschließens‹ aus einer Position der Außerhalbbefindlichkeit beschrieben werden kann.

II. Der konzentrierende Blick

Zahlreiche Fotografien in Ėrenburgs Parisalbum weisen eine starke Linienkonzentration auf. Der Blick des Betrachters wird auf einen bestimmten Punkt fokussiert, der das Zentrum des Bildes darstellt.

¹³ Ebenda. S. 50.

Die Fotografie einer alten Frau ist ganz auf ihr Strickzeug hin komponiert (Abb. 4).¹⁴ Ihr eigenes Augenmerk materialisiert sich gewissermaßen in den Brillenbügeln, deren Vektorialität sich optisch in der Stricknadel fortsetzt. Mensch, Ort und Werkzeug sind aufeinander bezogen: Die Körperlinien der Frau, die Linien der Bank und die Linien des Strickzeugs treffen sich in einem einzigen Punkt, der das Individuum mit den ihn umgebenden Gegenständen verbindet. Anders als im Beispiel des kombinierenden Blicks geht es hier nicht um eine Verdinglichung des Menschen. Im Gegenteil: Erenburg präsentiert mit der strickenden alten Frau den Idealfall der nicht-entfremdeten Arbeit. Mensch und Ding bilden eine konfliktfreie Einheit, die durch ihre geometrische Komposition auch harmonisch in den städtischen Raum eingebettet ist.

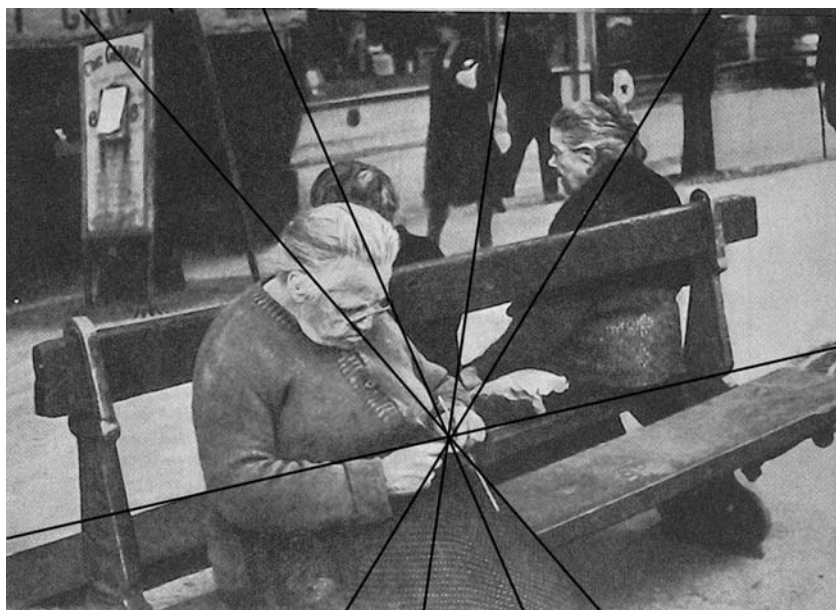


Abb. 4

Als Spezialfall des konzentrierenden Blicks tritt bei Erenburg auch die Dezentrierung auf. Die Fotografie eines Liebespaars auf einer Treppe, die

¹⁴ Ebenda. S. 59.

zur Seine herabführt, plaziert das Thema des Bildes am Rande (Abb. 5).¹⁵ Die sich umarmenden Liebenden sind erst auf den zweiten Blick erkennbar; ihre Umrisse heben sich kaum vom Grau der Quaimauer ab. Die Linienführung des Bildes ist sehr genau komponiert: Die Treppengeländer betonen die Vertikale, die Brücke hebt die Horizontale hervor, die obere und die untere Mauerbrüstung bilden sogar eine durchgehende Linie und täuschen so das Fehlen einer Tiefendimension vor. Die visuelle Komposition betont stark die Gerade und das Flächige. Gleichzeitig werden damit alle Versteckmöglichkeiten aus der dargestellten Szenerie verbannt.

Die offen einsehbare Geometrie der steinernen Stadt kontrastiert scharf mit der Intimität des sich umarmenden Paares. Die Liebenden fallen in einem fast wörtlichen Sinn aus der Situation heraus: Ihre Körperlinie, die zudem durch zahlreiche kleine Winkel gebrochen wird, steht windschief zu den Linien der Treppe, des Gemäuers und der Brücke. Damit thematisiert das Bild die prekäre Situation eines Paares, das sich im offenen Raum der Stadt zurückziehen will, aber keine Nische finden kann.

Die entsprechende Passage im Begleittext verweist auf die »transzendente Obdachlosigkeit« der Liebe, die auf den Treppen an der Seine ihren paradigmatischen Ort habe.

Лестницы, ведущие к Сене, не просто – столько-то ступеней: это головокружение и рок. Вниз ведет нищета, вниз ведет и любовь. Кто любил в Париже, тот знает сырой туман, встающий над Сеной, тоскливые вскрики пароходика и трепет теней. Влюбленные целуются, прижавшись к перилам, они скользят по лестницам, они забирают за и под арки мостов. Никто им не дивится – ведь любовь заведомо бездомна.¹⁶

Die Treppen, die zur Seine hinunter führen, sind nicht einfach eine Anzahl von Stufen: Sie sind Schwindel und Schicksal. Wer in Paris geliebt hat, kennt den nassen Nebel, der von der Seine aufsteigt, das sehnstüchtige Aufschreien des Dampfboots und das Zittern der Schatten. Die Liebenden drücken sich an das Geländer, küssen sich, sie gleiten auf den Treppen, sie verstecken sich hinter und unter den Brückenbogen. Keiner wundert sich über sie – die Liebe ist seit jeher obdachlos.

Das Liebespaar an der Seine repräsentiert einen Sonderfall des konzentrierenden Blicks. Grundsätzlich verfügt die Fotografie über ein geometrisches Zentrum, das als kleines Dreieck in der Mitte durch die Hauptlinien der Szenerie definiert wird. Der thematische Mittelpunkt der Fotografie –

¹⁵ Ebenda. S. 35.

¹⁶ Ebenda. S. 32.

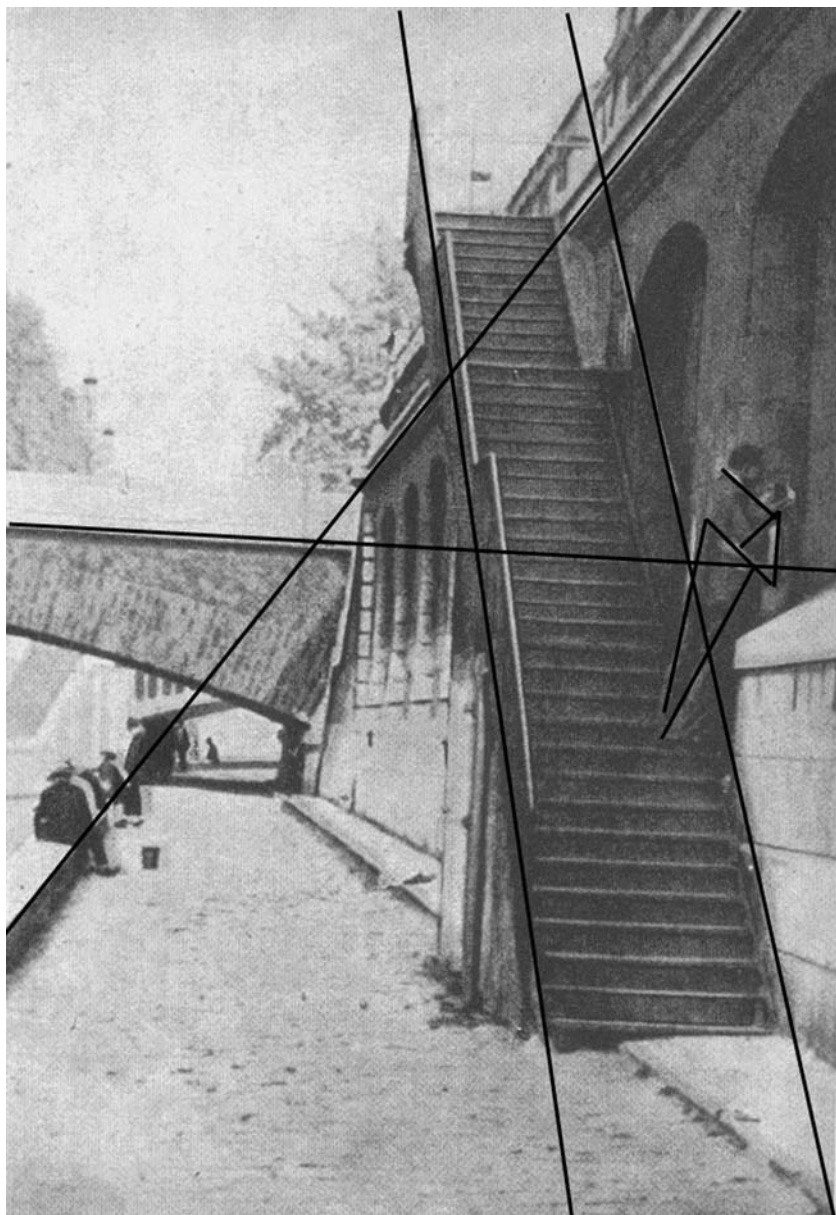


Abb. 5

das Liebespaar – befindet sich zwar auf der horizontalen Achse, ist aber in doppelter Weise marginalisiert. Das Liebespaar befindet sich zum einen am rechten Bildrand, zum anderen erscheint es sehr klein. Gerade in dieser Dezentrierung liegt indes die Hauptaussage der Fotografie: Es gibt keinen Ort für die Liebe in Paris; sie fällt aus dem Rahmen der geometrisch geplanten Stadt.

III. Der konstellierende Blick

Die höchste Komplexität erreichen Ėrenburgs Fotografien, wenn sie Mensch, Gegenstand und Situation in eine aussagekräftige Konstellation bringen. Der Begriff ›Konstellation‹ ist dabei wörtlich zu verstehen: Ėrenburg verortet Körper in einer bestimmten Umlaufbahn, die von den Gravitationsverhältnissen zwischen Mensch und den Dingen aus seiner Umwelt bestimmt wird.

Die Szene eines Mannes, der sich die Hose nach dem Pissoirbesuch zuknöpf, baut auf dem konzentrierenden Blick auf (Abb. 6).¹⁷ Das Bild ist strukturiert durch die senkrechte Achse, die durch den Mann und die hinter ihm stehende Pissoirbude gebildet wird, sowie durch die Diagonalen, die sich von den schrägen Bäumen in die Unterarme des Mannes fortsetzen. Hier läßt sich ein ähnliches Verfahren wie bei der strickenden Frau beobachten: Der Mann und seine Beschäftigung fallen in eins; der Bildaufbau lenkt den Blick des Betrachters unweigerlich auf das Geschlechtsteil des Mannes.

Im Begleittext zu dieser Fotografie schwingt deutlich Ėrenburgs Befremden über die fehlende Scham der Pariser beim Urinieren mit:

Француз идет с дамой, они весело разговаривают. Вдруг он видит будочку. Искушение непобедимо. Он тотчас же забегает внутрь. Дама ждет рядом. Несколько раз мне приходилось это наблюдать: разговор продолжается. Он говорит как в исповедальной. Она улыбается. Возможно, что они толкуют о самых возвышенных чувствах.

Выходя из будки, парижанин блаженно улыбается и уже на улице лениво оправляет свой туалет.¹⁸

Ein Franzose geht mit seiner Dame, sie plaudern fröhlich. Plötzlich sieht er eine Bude. Die Versuchung ist unwiderstehlich. Er eilt

¹⁷ Ebenda. S. 177.

¹⁸ Ebenda. S. 179.

sofort hinein. Die Dame wartet daneben. Ich habe das mehrmals beobachtet: Das Gespräch geht weiter. Er spricht wie im Beichtstuhl. Sie lächelt. Möglicherweise unterhalten sie sich über die allererhabensten Gefühle.

Wenn er aus der Bude heraus kommt, lächelt der Pariser glücklich und knöpft sich bereits auf der Straße gemächlich seine Hose zu.

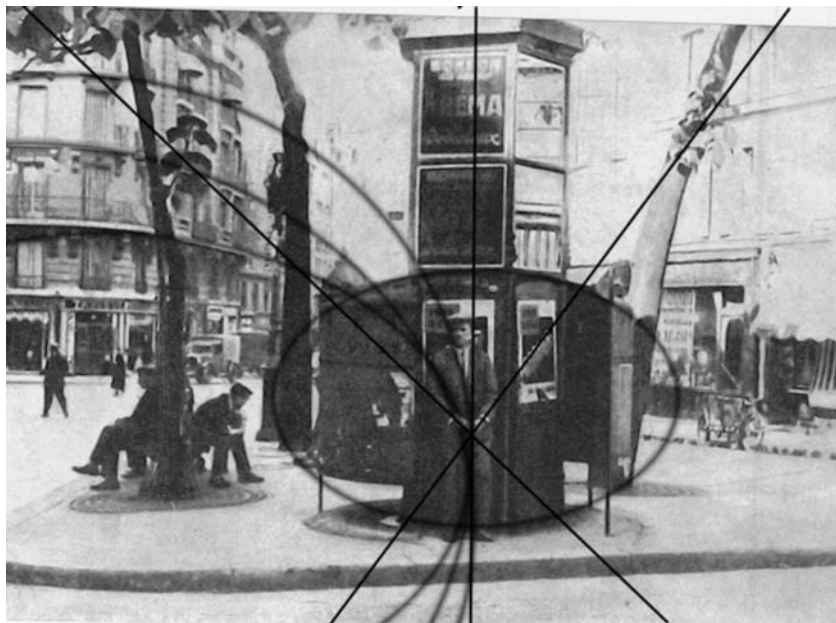


Abb. 6

Die Pissoirszene unterscheidet sich jedoch in einem wichtigen Punkt von der strickenden Frau. Die Frau nimmt einen großen Teil des Bildes ein; ihre Physiognomie ist aussagekräftig, damit wird ihre Person in Bachtins Sinn von Ėrenburg »abgeschlossen«.

Der urinierende Mann hingegen ist in seiner Individualität nicht erkennbar, er wird im situativen Kontext auf einen »typischen Pariser« reduziert – genau dieser Appellativ wird ja auch im Begleittext verwendet. Ėrenburg situiert den Mann in einem Kontext, der nicht nur die Bäume und die Pissoirbude einbezieht, sondern bei näherem Hinsehen auch die Architektur der Fassaden.

Die Rundung der einzelnen Stockwerke kann in eine Ellipse verlängert werden, deren Schnittpunkt ebenfalls genau ins Zentrum des Bildes führt. Der Mann wird also in einer Konstellation von Gegenständen vorgeführt: Der architektonische Hintergrund, die Bäume und die Bude denotieren die Sichtbarkeit des »unkultivierten Verhaltens« des Mannes. In einem gewissen Sinne hat man es hier mit einem Gegenbild zum Liebespaar an der Seine zu tun. Die Küssenden fielen aus der Linienführung des städtischen Raumes heraus, sie ließen sich nicht in die arrangierte Sichtbarkeit integrieren und verschwanden in eine marginalisierte Fast-Unsichtbarkeit.

Der urinierende Mann hingegen dominiert den städtischen Raum. Mehr noch: Der städtische Raum ist gleichsam aktiv auf ihn hin orientiert; im Zentrum des Bildes steht das Zuknöpfen der Hose – eine Tätigkeit, die in der Öffnung des Sichtschirms des Pissoirs gewissermaßen eine Guckkastenbühne findet.

Noch deutlicher zeigt sich der konstellierende Blick beim Porträt einer Irren, die bei Sonnenschein mit geöffnetem Regenschirm in sich zusammengekrümmt auf einer Parkbank sitzt (Abb. 7). Der Begleittext erläutert die Situation:

Я видал недавно одну женщину. На ее ногах были рваные войлочные туфли. Она расставляла над собой зонтик. Да, у нее еще был зонтик, старомодный и нелепый. Она его сберегла от своей прежней жизни. Она переходила с одной скамьи на другую и неизменно раскрывала зонтик, как Робинсон после кораблекрушения. Она ничего не хотела от людей. Зонтик охранял ее от солнца и от любопытных. Может быть она спала на скамье. Может быть, это не был сон, но агония.

Бесчисленны скамейки Парижа, кажется не обойти их, но все же одна оказывается последней ...

Ich sah vor kurzem eine Frau. An den Füßen trug sie zerrissene Filzschuhe. Sie hatte über sich einen Regenschirm aufgespannt. Ja, sie hatte noch einen altmodischen und sinnlosen Schirm. Sie hatten ihn aus ihrem früheren Leben mitgenommen. Sie ging von einer Bank zur nächsten und öffnete unbeirrt den Regenschirm, wie Robinson nach dem Schiffbruch. Sie wollte nichts von den Menschen. Der Regenschirm schützte sie vor der Sonne und vor Neugierigen. Möglicherweise schlief sie auf der Bank. Möglicherweise war es kein Schlaf, sondern eine Agonie. Die Bänke in Paris sind zahllos, aber eine von ihnen ist die letzte.¹⁹

¹⁹ Ebenda. S. 60, 62.

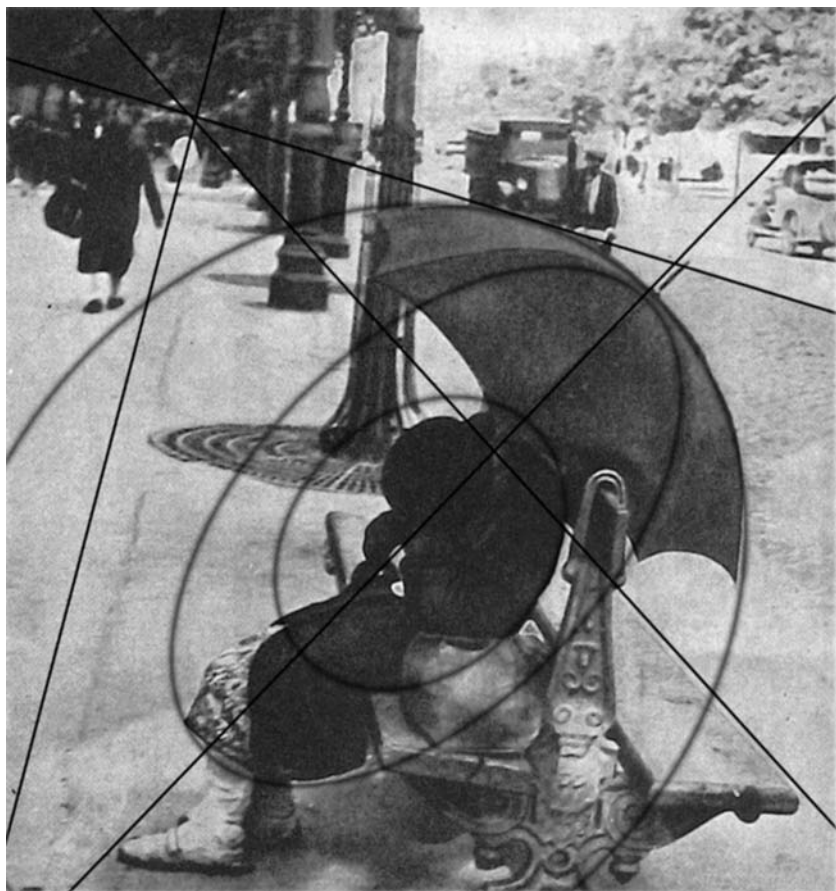


Abb. 7

Bereits in diesem kleinen Plot ist die Semantik des Bildaufbaus angelegt: Die Irre strandet wie Robinson auf einer Bank und öffnet dort ihren Regenschirm, um sich von der Umwelt abzusondern.²⁰ Das Thema der Fotografie verweist also auf den Gegensatz zwischen einem autistischen Menschen und der Welt.

Èrenburg ist eine bemerkenswerte visuelle Umsetzung dieses Motivs gelungen. Die Frau bildet mit ihrem Regenschirm in der Tat ein eigenes

²⁰ Ebenda. S. 67.

Sternensystem, das nur auf die Formensprache ihres Körpers und ihrer persönlichen Habe zurückgreift. Kopf und Körper bilden die inneren Kreise, die von den Ellipsen des Regenschirms überformt werden.

Die stark ausgeprägten Linien der Stadt Paris umfassen diese runden Formen, interferieren aber nicht mit ihnen. Interessant ist, daß der Schnittpunkt der Perspektive weit hinter der Frau liegt, auf jeden Fall klar außerhalb ihrer eigenen ›Konstellation‹.

In beiden Fällen wird die Situation der dargestellten Menschen erst aus einer Position der Außerhalbbefindlichkeit deutlich. Weder der urinierende Pariser noch die alte Frau mit dem Regenschirm können sich selbst über ihre Position im städtischen Raum aufklären. Erst der sinnstiftende Blick des Fotografen Ėrenburg deckt die verborgenen Beziehungen zwischen Mensch und Stadt auf.

IV. Ästhetisches Programm und Literaturpolitik

Ėrenburg stellt in seinen Fotografien geometrische Relationen zwischen den dargestellten Menschen und ihrer Situation her. Die Wirklichkeit soll nicht abgebildet, sondern ›künstlerisch deformiert‹ werden. Dieses Verfahren läßt sich sehr gut in der Begrifflichkeit von Michail Bachtins frühem Aufsatz *Autor und Held* erklären: Menschen und Dinge werden vom Künstler mit bestimmten Wertigkeiten aufgeladen, sie erhalten einen expressiven Sinn, der den dargestellten ›Bewußtseinen‹ in der Regel nicht selbst zugänglich ist. Erst in der äußerlichen Präsentation von Mensch und Ding wird dieser Sinn überhaupt erkennbar.

Dies ist der Sinn von Bachtins Begriff des ›Abschließens‹, den er in seinen Arbeiten zu Dostoevskij wieder aufgegeben hat: Die dargestellten Menschen werden vom Autor abgerundet, er sagt das letzte Wort über sie, in ihrer künstlerischen Präsentation erschöpft sich ihr Sinn.

Genau ein solches ›Abschließen‹ der Stadt Paris mit ihren Bewohnern, Häusern, Straßen und Gegenständen war Il'ja Ėrenburgs ästhetisches Ziel. Er stellte einen wahrnehmbaren Zusammenhang her zwischen den Seine-Brücken und der Liebe, der Stricknadel und der konzentrierten Arbeit, dem Holzbein und dem Straßenpflaster, der Concierge und dem Haus, dem Pissoir und der Kultur, dem Regenschirm und dem Ich.

Das Pariser Album stellt damit die Quintessenz einer ästhetischen Evolution dar, die Ėrenburg während der zwanziger Jahre von einer strikten Dinglichkeit (veščizm) zu einer Verteidigung des Menschen gegen den ›Aufstand der Dinge‹ führte. Gemeinsam mit El Lissitzky hatte Ėrenburg

1922 die neu gegründete Zeitschrift *Vešč' – Objet – Gegenstand* mit einem Plädoyer für das Schaffen von Gegenständen eingeleitet²¹:

Aus der schwülen Dumpfheit des weißgebluteten Rußlands und des feistgewordenen, hindämmernden Europas tönt der Kampfruf: LASST DOCH ENDLICH ALLES DEKLARIEREN UND WIDERLEGEN! AUF! **SCHAFFT »GEGENSTÄNDE«**²²

Noch deutlicher bezog Ėrenburg Position in dem zu einer Monographie angewachsenen konstruktivistischen Manifest *A vse taki ona vertitsja (Und sie bewegt sich doch)*. Hier forderte er eine Kunst, die sich ganz auf die Zweckmäßigkeit und Funktionalität des Gegenstandes konzentrieren soll:

Задача: построить вещь, которая летала бы. Безупречная точность исчислений. Экономия материала. Целесообразность каждой составной части. Обдуманность пропорции. Ясность плана. Тщательность выполнения. В итоге – воистину прекрасная вещь.²³

Die Aufgabe: Ein Ding zu bauen, das fliegen kann. Eine tadellose Präzision der Berechnung. Ökonomie des Materials. Zweckmäßigkeit jedes Bestandteils. Reflektiertheit der Proportionen. Klarheit des Plans. Sorgfältige Ausführung. Im Resultat: ein wahrhaft schöner Gegenstand.

Bereits der telegrammartige Duktus von Ėrenburgs Sprache macht deutlich, daß er mit seinem Text selbst versucht, dem Ideal maximaler Ökonomie nahe zu kommen. Im vorliegenden Zusammenhang sind vor allem jene Passagen aus Ėrenburgs Buch wichtig, die sich mit der hier noch positiv gewerteten Vergegenständlichung des Menschen beschäftigen. Der Mensch muß wie ein Gegenstand organisiert werden und gewinnt erst in seiner künstlerischen Darstellung einen eigenen Lebenssinn. Als leuchtendes Beispiel für die bewußte Gestaltung menschlicher Bewegungen und Emotionen nennt Ėrenburg die Filme Charlie Chaplins:

Мы видим, что Шарло не артист настроений, не вдохновенный комик, но строгий КОНСТРУКТОР, тщательно разрабатывающий схему движений, как средневековый жонглер. Он

²¹ Rainer Grübel. *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*. Wiesbaden: Harrasowitz, 1981. S. 21-24. (Opera Slavica NF 1)

²² Ėl Lisickij/Il'ja Ėrenburg. »Blokada Rossii končaetsja«. In: *Vešč' – Objet – Gegenstand* 1-2 (1922): S. 1-4, 4. Hervorhebungen im Original.

²³ Il'ja Ėrenburg. *A vse taki ona vertitsja*. Moskva/Berlin: Gelikon, 1922. S. 71.

смешит не безискусным движением, но примерением точной ФОРМУЛЫ.²⁴

Wir sehen, daß Charlot kein Künstler von Stimmungen ist, kein inspirierter Komiker, sondern ein strenger Konstrukteur, der sorgfältig ein Bewegungsschema ausgearbeitet hat, wie ein mittelalterlicher Jongleur. Er läßt uns nicht durch unwillkürliche Bewegungen lachen, sondern durch das Anwenden einer genauen Formel.

Die knappste Formel für seine Haltung fand Ėrenburg, indem er Kunst kurzerhand als das ›Schaffen von Dingen‹ definierte.²⁵

Sehr bald rückte Ėrenburg jedoch dann von dieser rein dingbezogenen Kunstkonzeption ab und versuchte, die Lage des Menschen inmitten der ihn umgebenden Gegenstände zu analysieren.²⁶ Bereits im Vorwort zum Erzählband *Trinadcat' trubok* (1923; *Dreizehn Pfeifen*), das auf den 3. Juli 1922 datiert ist, distanzierte sich Ėrenburg von seiner früheren Position:

Хотя автор этой книги всячески одобряет вечность искусства и даже написал об этом небольшой увраж, в 160 печатных страниц, сам он в жизни вещей не любит, удовлетворяясь всецело с сознанием, что вещи существуют.²⁷

Obwohl der Autor dieses Buchs die Gegenständlichkeit der Kunst befürwortet und sogar darüber ein kleines Werk von 160 Seiten geschrieben hat, liebt er selbst im Leben die Gegenstände nicht und begnügt sich ganz mit dem Bewußtsein, daß die Gegenstände existieren.

Die Dinge gewinnen nun aus Ėrenburgs Perspektive eine erschreckende Gewalt über den Menschen. Die Handlungsfreiheit des Menschen ist nur eine scheinbare; in Wahrheit sind es die Gegenstände, die das menschliche Leben determinieren:

Люди очень наивные и очень самоуверенные полагают, что человек является господином вещи. Человек всецело подчинен различным вещам, начиная от своей рубашки, той самой, которая всего ближе к телу, и кончая золотом Калифорнии или нефтью Азербейджана. История различных войн это –

²⁴ Ebenda. S. 127.

²⁵ Ebenda. S. 136.

²⁶ Vgl. zu dieser Entwicklung: Holger Siegel. *Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Ėrenburg 1921-1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution*. Tübingen: Gunter Narr, 1979. S. 107-178.

²⁷ Il'ja Ėrenburg. *Trinadcat' trubok*. Moskva/Berlin: Gelikon, 1923. S. 9.

томление вещей, выбирающих себе резиденцию, придворных и слуг.²⁸

Sehr naive und sehr selbstsichere Menschen glauben, daß der Mensch den Gegenstand beherrscht. Der Mensch ist aber allen möglichen Dingen unterworfen, vom Hemd, das ihm selbst am nächsten ist, bis zum kalifornischen Gold oder aserbaidshanischen Öl. Die Geschichte der verschiedenen Kriege ist die Sehnsucht der Dinge, die sich eine Residenz, Höflinge und Diener aussuchen.

Hier deutet sich bereits Ėrenburgs Versuch an, ganz im Gegensatz zu seiner früheren konstruktivistischen Überzeugung das ›Leben‹ gegenüber der ›Kunst‹ aufzuwerten. In seinem wichtigen Essay *Mašina i iskusstvo* (1925; *Die Maschine und die Kunst*) stellt er schließlich die entscheidende Frage nach dem Menschen, der von den Dingen umstellt sei:

Описана, названа, закреплена вся высокая бутафория наших дней: предметы, события, даже идеи. Отсутствует только главный герой этой непомерно усложненной постановки – человек. Кто не знает, что такое автомобиль и что такое революция? Но покажите нам нас!²⁹

Alle ehrwürdigen Kulissen unserer Epoche sind beschrieben, benannt, bestärkt: Gegenstände, Ereignisse, sogar die Ideen. Nur der Hauptheld dieser unmäßig komplizierten Aufführung fehlt – der Mensch. Wer weiß etwa nicht, was ein Automobil und was eine Revolution ist? Aber zeigt uns uns selbst!

In einem Überblick über die russische Gegenwartsliteratur aus dem Jahr 1929 weitet Ėrenburg schließlich seine Diagnose aus: Das Gewicht des Stoffes laste auf den russischen Autoren, die nicht in der Lage seien, den gewaltigen historischen Ereignissen Herr zu werden. Bei der Gestaltung der überwältigenden Wirklichkeit sei vor allem der ›Mensch‹ auf der Strecke geblieben:

Die Sehnsucht nach dem Menschen hat gleichzeitig den Leser wie den Schreiber gepackt. Ereignisse, Zustände, Ideen, sogar die »Atmosphäre«, alles das ist aufs Sorgfältigste beschrieben worden. Wer weiß heute nicht, was Hunger ist, was ein Panzerzug und was Klassenbewußtsein ist? Aber der Mensch? Wo ist der Held, der

²⁸ Ebenda. S. 183.

²⁹ Il'ja Ėrenburg. »Mašina i iskusstvo«. In: Ders. *Belyj ugol' ili slezy Vertera*. Leningrad: Priboj, 1928. S. 25-32, 31.

Autor, der Regisseur und unfreiwillige Schauspieler dieser ausgedehnten Tragödie?³⁰

Vor dem Hintergrund dieser gewandelten Poetik muß Ehrenburgs Parisbuch als Versuch einer emanzipatorischen Kritik an der Macht der Dinge über den Menschen gelesen werden. Die Verdinglichung der Menschen in Paris wird präsentiert als Zustand, der im Medium der Kunst analysiert werden kann. Voraussetzung einer solchen Kritik ist aber Ehrenburgs Außenhalbbefindlichkeit. Als sowjetischem Schriftsteller in Frankreich ist ihm die prekäre Herrschaft der Gegenstände unmittelbar einsichtig. Diese distanzierte Position findet gleich in zwei Publikationen aus den dreißiger Jahren ihren Niederschlag. 1931 veröffentlichte Ehrenburg gemeinsam mit seinem Freund Ovadij Savič unter dem programmatischen Titel *My i oni* (*Wir uns sie*) eine Anthologie mit russischen Stimmen über die französische Kultur.³¹ 1934 erschien die Streitschrift *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romain, Unamuno vus par un écrivain d'U.R.S.S.* Ehrenburg argumentierte in dieser Artikelserie, die bereits im Jahr 1933 in der *Literaturnaja gazeta* (*Literaturzeitung*) publiziert worden war³², daß die französische Literatur an einer Schwäche kranke, die dem Ungenügen der jungen sowjetischen Literatur genau entgegengesetzt sei. Während die russischen Autoren vom Stoff erdrückt werden, gebe es in Frankreich nichts, worüber es sich zu schreiben lohne: »Les écrivains savent parler. En conséquence ils parlent. S'ils n'ont rien à raconter, ce n'est pas leur faute.«³³ Besonders scharf fiel Ehrenburgs Verdikt über die Surrealisten aus, die zwar »Hegel, Marx und Lenin zitieren«, aber in Wahrheit nur mit der Theorie der Onanie und der Philosophie des Exhibitionismus beschäftigt seien.³⁴ Als Antwort auf diese Invektive ohrfeigte André Breton Ehrenburg auf dem Boulevard Montparnasse.³⁵ Ehrenburg verfolgte indes

³⁰ Il'ja Ehrenburg. »Die heutige russische Literatur. Aus dem russischen Manuskript übertragen von Käthe Rosenberg«. In: *Die Neue Rundschau* 1 (1929): S. 261-268, 264.

³¹ Ovadij Savič/Il'ja Ehrenburg. *My i oni. Francija*. Berlin: Petropolis, 1931. – Die Anthologie konnte nicht in Moskau erscheinen, weil die Herausgeber auch ein kurzes Textbeispiel von Trockij aufgenommen hatten.

³² Joshua Rubenstein. *Tangled loyalties. The life and times of Ilya Ehrenburg*. New York: BasicBooks, 1996. S. 122.

³³ Ilya Ehrenbourg. *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romain, Unamuno vus par un écrivain d'U.R.S.S.* Paris: Gallimard, 1934. S. 23.

³⁴ Ebenda. S. 56.

³⁵ Lilly Marcou. *Ilya Ehrenbourg. Un homme dans son siècle*. Paris: Plon, 1992. S. 123. Ewa Bérard. *La vie tumultueuse d'Ilya Ehrenbourg*. Paris: Ramsay, 1991. S. 184.

mit seinem Pamphlet ein klares Ziel. Er war bemüht, seine eigene Position vom Stigma des ›Mitläufertums‹ zu befreien und in die Nähe des offiziellen Literaturkurses zu bringen.

Gerade zu Beginn der dreißiger Jahre, als die literaturpolitischen Flügelskämpfe in der Sowjetunion sich immer energischer in die Richtung einer marxistischen Widerspiegelungsästhetik bewegten, war Ėrenburgs emanzipatorischer Ansatz kaum opportun. Es erstaunt deshalb nicht, daß das Pariser Album 1933 zunächst in der Zeitschrift *Zvezda* (*Der Stern*) negativ rezensiert wurde: Ėrenburg habe das »proletarische Paris« in seiner Darstellung zu sehr vernachlässigt.³⁶ Solche Kritik stand in Einklang mit der offiziellen Einschätzung Ėrenburgs in der kleinen Sowjetenzyklopädie aus dem Jahr 1931, die festhielt, daß sich Ėrenburg über den westlichen Kapitalismus und die Bourgeoisie lustig mache, aber nicht an den Kommunismus oder die Schaffenskraft des Proletariats glaube.³⁷

In einer Entgegnung *O moem Pariže* (*Mein Paris*) in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* (*Sowjetische Fotografie*) erklärte Ėrenburg 1934, daß er den Text den Bildern nachgeordnet habe und daß die »Mobilisierung« des Lesers unmöglich sei, wenn die Repräsentation von Wirklichkeit im Zentrum stehe.³⁸

Mit einem eleganten Argumentationsschritt wollte Ėrenburg auf dem 1. Schriftstellerkongreß seine Kunstdoktrin verteidigen: Er wies in seiner Ansprache auf sein Frankreich-kritisches Buch hin. Darin habe er seine Beobachtungen des französischen Kulturlebens aus einer explizit sowjetischen Perspektive präsentiert. Damit versuchte Ėrenburg die wertsetzende Kraft seiner Subjektivität in eine Ära hinüberzuretten, in der die ›Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung‹ zum verbindlichen ästhetischen Programm werden sollte. Allerdings konnte auch dieser Kunstgriff nicht darüber hinwegtäuschen, daß im ästhetischen System sozialistischen Realismus für ›subjektives Abschließen‹ aus einer Position der Außerhalbbefindlichkeit kein Ort mehr war.

Ėrenburgs Eloquenz und sein zumindest vordergründiges Engagement für den sozialistischen Realismus führten dazu, daß ihn Stalin höchstper-

³⁶ Popov/Frezinskij. *Il'ja Ėrenburg* (wie Anm. 9). S. 87, 95. Ebenfalls negativ äußerte sich die *Večernjaja krasnaja gazeta* (*Rote Abendzeitung*), Sukkurs erhielt Ėrenburg hingegen von *Literaturnaja gazeta* (*Literaturzeitung*) und *Proletarskoe foto* (*Die proletarische Fotografie*).

³⁷ *Malaja Sovetskaja ěnciklopedija*. Bd. 10. Moskva: Sovetskaja ěnciklopedija, 1931. S. 312.

³⁸ Julian L. Laychuk. *Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism*. Bern: Lang, 1991. S. 380.

sönlich zum Präsidenten der MORP (*Meždunarodnaja organizacija revoljucionnych pisatelej* – Internationale Organisation revolutionärer Schriftsteller) ernennen wollte. Noch im November 1934 sollte daher ein persönliches Gespräch Stalins mit Ėrenburg stattfinden.³⁹ Dazu kam es allerdings nicht, vermutlich weil die Kirov-Affäre Stalins ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahm.⁴⁰

Es gehört zu den Ironien des Schicksals, daß Ėrenburgs Verhältnis zur Sowjetunion gerade durch seine Position der »Außerhalbbeingefindlichkeit« gekennzeichnet war, die ihn aber keineswegs zu einer adäquaten Erkenntnis der wahren Natur des Stalinismus führte. Ėmma Gerštejn beschreibt in ihren Memoiren Ėrenburgs Moskau-Besuch im Jahr 1932 mit bitteren Worten:

Эренбург преклонялся перед прогрессивной политикой Советского Союза, восхищался строительством социализма, а мы, советские люди, не любили Эренбург за то, что он хвалит издали то, что мы должны выносить на своей шкуре.⁴¹

Ėrenburg verneigte sich vor der progressiven Politik der Sowjetunion, feierte den Aufbau des Sozialismus, aber wir, die sowjetischen Menschen, liebten Ėrenburg nicht, weil er aus der Ferne das lobte, was wir an der eigenen Haut erfahren mußten.

³⁹ Michail Klimenko. *Ehrenburg. An Attempt at a Literary Portrait*. New York: Lang, 1990. S. 52.

⁴⁰ Evgenij Gromov. *Stalin. Vlast' i iskusstvo*. Moskva: Respublika, 1998. S. 83f.

⁴¹ Ėmma Gerštejn. *Memuary*. Sankt-Peterburg: Inapress, 1998. S. 37.

Inhalt

Zur Reihe	9
-----------------	---

I. EINLEITUNG

Wolfgang Stephan Kissel (Bremen)	
Reisen zur Sonne ohne Rückkehr: Zur Wahrnehmung der Moderne in russischen Reisetexten des 20. Jahrhunderts	11

II. FLÜCHTIGE MODERNE: REISETEXTE AUF DER SCHWELLE DES 20. JAHRHUNDERTS

Thomas Grob (Zürich)	
Der Autor auf der Flucht: Anton Čechovs Reise auf die Insel Sachalin und an die Ränder der Literatur	45

Rainer Grübel (Oldenburg)	
»Mimolëtnoe«: Flüchtig-fremde anthropologisch-ethnologische Blicke in (un)bekannte Räume des Mutterlands auf Rozanovs russischen Reisen	71

III. FLUCHTWEGE: REISEN AN DIE PERIPHERIE DES IMPERIUMS

Christine Gölz (Berlin)	
Reisen in Zeiten des Bürgerkriegs: Marina Cvetaevas Tagebuchprosa	101

Frank Göbler (Mainz)	
Wege der Wanderratten: Viktor Šklovskijs Persien-Erfahrung in der »Sentimentalen Reise«	131

Dagmar Burkhart (Hamburg)	
Mandelstams Krimreisen in poetischer Medialisierung	153

Jochen-Ulrich Peters (Zürich)	
Das Auge als Instrument des Denkens.	
Über die Korrelation von sinnlicher Erfahrung und poetischer Reflexion in Osip Mandel'stams »Reise nach Armenien«	169

Christa Ebert (Frankfurt/Oder)	
»Man muss sehen können«:	
Andrej Belyjs Reisetexte »Der Wind vom Kaukasus«	
und »Armenien« als ästhetische Lektion	181

IV. ZENTRALPERSPEKTIVE: REISETEXTE ALS ENTWÜRFE EINER SOWJETISCHEN MODERNE

Andreas Guski (Basel)	
Der Präzeptor unterwegs:	
Gor'kij's Reiseskizzen »Durch die Union der Sowjets«	209

Susi Frank (Konstanz/Regensburg)	
Reisen und die Konzeptualisierung des sowjetischen Raums	
in den 1930er Jahren	223

Annie Epelboin (Paris)	
»Die Schriftstellerbrigaden«: Platonovs Erfahrung in Mittelasien	261

V. UMGEKEHRTE PERSPEKTIVE: DAS EXIL ALS REISE – DIE REISE ALS EXIL

Galina Time (Sankt Petersburg)	
Exil als Reise: Der russische Blick des anderen (1920er Jahre) ...	285

Gun-Britt Kohler (Oldenburg)	
Ubiquität und Tiefe: Jurij Terapianos »Reise in ein unbekanntes Land« als Reisetext der Emigration	301

Elena Galtsova (Moskau)	
»Im Automobil durch Europa« und Georgij Ivanovs Prosa	
der 1930er Jahre: Zur Genese des modernen Schreibens	
im Prisma der Gattung »Skizze«	329

Natalja Margulis (Bochum)	
»Woher hat der Bursche seine spanische Trauer?«:	
Das Eigene und das Fremde in der russischen Spanienliteratur	
der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts	347

VI. BLICKWECHSEL – MEDIENWECHSEL: METROPOLLENREISEN ZWISCHEN DISKURS, PHOTOGRAPHIE UND FILM

Gudrun Heidemann (Bielefeld/Wrocław)	
Chronofotografische Ausflüchte in Viktor Šklovskijs	
»Zoo oder Briefe nicht über die Liebe«	381
Barbara Wurm (Berlin)	
Beschleunigte Blicke, erschütterte Verortung:	
(Fort)Bewegungs-Filme und die Experimentalisierung	
des Sehens im frühsowjetischen Kino	397
Ulrich Schmid (Sankt Gallen)	
Das Objekt im Objektiv: Il'ja Ėrenburgs Pariser Visionen	445
Evgenij Ponomarev (Sankt Petersburg)	
Pariser Reiseführer	471
Klaus Städtke (Bremen)	
Die Reisen des Mineralogen und Geochemikers	
Vladimir Ivanovič Vernadskij	519

VII. ÜBERBLENDUNGEN: MOSKAU IM FOKUS DER LITERARISCHEN MODERNE

Inka Zahn (Osnabrück)	
»Moskau ist keine wirkliche Stadt mehr, es ist die Anwendung	
eines Systems«: Zur Moskauwahrnehmung in französischen	
Reiseberichten	537
Nils Plath/Walter Fähnders (Osnabrück)	
»Chicago« in Berlin und Moskau:	
Belegstellen zu einem Metropolenbild in der Moderne	
des frühen 20. Jahrhunderts	559

Dirk Uffelman (Passau)	
Vítězslav Nezval »Unsichtbares Moskau« und der »pacte autoptique« der Reiseliteratur	581

VIII. BLICKE AUF EIN IMPERIUM IM UMBRUCH: SPÄT- UND POSTSOWJETISCHE REISEN

Alfred Gall (Mainz)	
Eine Reise nach Polen: Bewegung als Erinnerung in Konstantin G. Paustovskijs »Tret'e svidanie« (»Die dritte Begegnung«)	603
Jens Herlth (Freiburg/Schweiz)	
An den Grenzen der Gemeinschaft: Ol'ga Sedakovas »Reise nach Tartu und zurück«	625
Christine Engel (Innsbruck)	
Reisen durch die russische Gegenwart als Road Movie	645
Personen- und WerkindeX	664
Zu den Autoren	673