

VESTIMENTÄRER CODE UND AFFEKTE IN DER RUSSISCHEN LITERATUR

Vestimentäres Verhalten ist wie Wohnen, Essen und Trinken ein Kulturthema bzw. Kulturem ersten Ranges. Kleidung erscheint als eine der Schaltstellen zwischen Natur und Kultur, wobei sich der Übergang vom Naturzustand des Körpers in die durch Sprachordnungen und Bilderordnungen doppelt organisierte Zeichenwelt der Zivilisation als entscheidend erweist. Kleidung gibt sich als ein Identifikations- und Sozialisationspiel zugleich zu erkennen. In der Literatur stiftet der vestimentäre Code die Beziehung zwischen Reproduktion des Körpers und Sprachproduktion. Der vestimentäre Code gehört zu jenen nonverbalen Zeichenrepertoires, die vor allem zur Signifikation und Kommunikation von Sozialbeziehungen dienen. Sich-Kleiden ist also zeichenhaftes Handeln.

Ein dreistufiges Beschreibungsmodell in Anlehnung an Roland Barthes' Modell in »Éléments de sémiologie« (1983, 77f.) veranschaulicht die Bedeutungsstiftung im vestimentären Diskurs:

erstens das reale System vestimentären Handelns als Objektsprache – die unterste Ebene des Beschreibungsmodells;

zweitens die Organisierung und Denotation solchen Handelns durch sozial bedingte Attitüden, Mentalitäten, Ideologien oder Mythen – die erste Metasprache;

drittens der literarische Kontext, die zweite Metasprache, nämlich die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der beiden darunter liegenden Ebenen und deren Integration in das konnotative Weltmodell.

Kleidung als „zweite Haut“ des Menschen (Lehmann 1992) repräsentiert eine sozio-kulturelle Zeichenordnung, von der Botschaften ausgehen, die der Empfänger je nach Wahrnehmung und Kulturwissen deutet. Laut Umberto Eco ist Kleidung eine „Kommunikationsmaschine“ (1972, 12), weil Kleidung nicht nur dem Schutz des Körpers, sondern auch der Selbstdarstellung dient. Kleidung ist Signifikant in einem vestimentären „Sprachsystem“¹. Nicht umsonst hat Friedrich Theodor Vischer in „Mode

¹ Der Begriff 'Kleidersprache' ist mehrfach problematisiert worden, u.a. von Rolf Klein. Er fragt zu Recht: „Kann man mit Kleidung *sprechen*?“ (1990, 20) und kommt zu dem Schluss: „Kleidung ähnelt der verbalen Sprache insofern, als sie dem Betrachter bzw. Empfänger eine Botschaft übermittelt“; Kleidung „unterscheidet sich von der verbalen Sprache dadurch, dass sie permanent zur Schau gestellt wird ('passive' *signification*)“; außerhalb der „konkreten Situation können die Kleidungsstücke und ihre intuitiv

und Zynismus“ (1878) von „Gewandungsrhetorik“ gesprochen. Dass Kleidung mit Affekten² verbunden ist, vor allem wenn sie das Normal-Maß unter- oder überschreitet, lässt sich auf verschiedenen Ausdrucksebenen belegen: sowohl auf der objektsprachlichen und der ersten Metaebene, als auch an einer Vielzahl literarischer Texte auf der zweiten Metaebene, wo das Objektzeichen ‘Kleidung’ als Bestandteil der gegenständlichen Welt verbalisiert wird und die literarische Figur quasi als Darsteller fungiert.

Der literarische Diskurs gestaltet den affektgeladenen vestimentären Code mit den Verfahren und Strategien der Rhetorik. Die Erregung von Affekten ist eine der rhetorischen Funktionen, welche die Literatur in ihren unterschiedlichen Genres einsetzt, einmal um innertextlich „den meist problematischen Selbstbezug einer Person und die nicht minder problematischen Kontakte zwischen den dargestellten Personen zu explizieren“, zum andern um „extratextuell den Kontakt zwischen Autor/Erzähler, dargestellter Person und Leser herzustellen“. Verbale und dinglich-körperliche Gesten werden vom Erzähler dank *ornatus* und *persuasio* so vermittelt, dass „Wirkungen wie Nähe durch Sympathie, Distanz durch kritische Kommentierung, Zurückweisung oder peinliches Berührtsein entstehen, die als Reaktionen der dargestellten Personen fungieren und zugleich ein lesendes Publikum erreichen“ (Lachmann 2005, 19). Affekte sind also im Kommunikationsmodell Sender – Gesendetes – Empfänger auf allen drei Positionen loziert.

Das Erkenntnisinteresse meiner Überlegungen zu dem interdiskursiven Kulturthema Kleidung in künstlerischen Weltmodellen wird durch Parameter bestimmt, die aus Kleider- und Affektordnungen resultieren. Dabei spielen in der kulturellen Semantik des Vestimentären drei Konzeptionen eine dominierende Rolle: I. Kleidung als Substitution des Körpers, II. Kleidung als Signifikant historischer, politischer, sozialer und psychologischer Dimensionen und III. Kleidung als Gegenstand der Philosophie.

I. Kleidung als Substitution des Körpers

Im Rahmen des physiologischen Denkens kann der menschliche Körper durch Kleidungsstücke ersetzt werden. Belege liefern Zaubersprüche und

tiv erfaßten Botschaften nur durch das Mittel der Sprache konserviert und zu Erfahrungen auch für Dritte werden“, denn „die Sprache bietet für uns den einzigen Zugang zur vestimentären Kommunikation“ (29f.).

² Als 1970 die SPD-Abgeordnete Lenelotte von Bothmer im Bundestag mit einem Hosenanzug ans Rednerpult trat, wollte ihr der damalige Vizepräsident Jäger dies verweigern. Die Frau habe die Ehre des Parlaments angegriffen, hieß es. Erboste Bürger schrieben ihr anonyme Briefe: „Sie sind ein unanständiges, würdeloses Weib“ u.ä.m. („Süddeutsche Zeitung“ vom 13.1.2009, 30).

rituelle Handlungen³, in denen Kleider, Kopfbedeckungen, Schuhe oder der Gürtel den ganzen Menschen substituieren. So veranstalten zum Beispiel die Hinterbliebenen ein Begräbnis mit der Kleidung des Toten, wenn eine Leiche fehlt (wie z.B. im Falle von Ertrunkenen, Verschollenen etc.), da der Tote Anspruch auf ein Bestattungsritual hat und besänftigt werden muss, um Wiedergängerei zu verhindern. Zugrunde liegt der kulturanthropologische Gedanke: Wie das Gewand den nackten Körper umhüllt, so umkleidet der Leib die Seele. Daraus folgt die Entsprechung Gewand \approx Leib. Aus diesem archaischen Weltmodell resultiert eine Mythopoetik, in der die Substitution des Menschen durch Kleidung vertextet wird⁴.

Ein Beispiel für diese Art der Ersetzung ist das Märchen vom Hemd des glücklichen Menschen «Царь и рубашка» („Der Zar und das Hemd“), das Lev Tolstoj in seinen «Народные рассказы» („Volkserzählungen“, 1881-1886) nacherzählt. In dem Märchen orientalischen Ursprungs rät ein weiser Mann dem kranken, unglücklichen Herrscher, das Hemd eines glücklichen Menschen beschaffen zu lassen und überzuziehen, um zu gesunden. Kundschafter ziehen durchs Land und finden nach langer Suche endlich einen fröhlich singenden, anscheinend Glücklichen; doch es stellt sich heraus, dass der glückliche Mensch kein Hemd besitzt. Moral: Glück lässt sich nicht sympathetisch transferieren, und zum Glücklich-Sein braucht der Mensch keinen materiellen Besitz.

Ein markantes literarisches Exempel bietet Nikolaj Gogol's «Шинель» (1842, „Der Mantel“), wo die pelzverbrämte Pelerine⁵ für eine Geliebte steht. Es gilt, was Nabokov über diese Erzählung gesagt hat, dass sich nämlich „die eigentliche Handlung hinter der vordergründigen versteckt“ (Gogol' 1995, 148). So zeigt die Allegorese des Textes, dass es sich bei dem Sinnträger nicht nur um ein Kleidungsstück mit hohem sozialem Reputationswert, sondern auch um ein affektgeladenes erotisches Objekt

³ In dem dokumentarischen Film «Dites à mes amis que je suis mort» (2004) der in Frankreich lebenden Regisseurin Nino Kirtadze beispielsweise wird ein rezentes georgisches Traueritual gezeigt, bei dem die Mutter neben der ausgebreiteten Kleidung ihres vor zehn Jahren verstorbenen Sohnes eine Gedenktotenklage praktiziert. Vgl. auch Lj. Radenković: „Umfaßt man einen Menschen, so ist der Gürtel sein Maß, und in archaischen Texten wird das Maß des Menschen als sein Ersatz anerkannt“ (1991, 186).

⁴ Eine Extremform der Verdinglichung des Menschen und *pars pro toto* seiner Kleidungsstücke oder Schuhe stellt in der Psychopathologie die Fetischisierung dar.

⁵ Das in der deutschen Übersetzung verwendete maskuline Lexem „Mantel“ für das russische feminine Titellexem wurde von mir durch das adäquatere weibliche Lexem „Pelerine“ ersetzt, um die Konnotationen des Femininums im Originaltext nicht auszulösen. In Gogol's Komödie «Ревизор» (1836, „Der Revisor“, IV. Akt, 12. Szene) fungiert ein männlich konnotiertes Kleidungsstück als Substitution des potentiellen Geliebten, wenn Chlestakov der Tochter des Stadthauptmanns affektiert erklärt, er wüschte nichts sehnlicher, als ihr Tüchlein («платоček») zu sein, um ihren Lilienhals umschließen zu können.

handelt, das heißt, dass die Bildhälfte, nämlich die Pelerine, in der Sachhälfte des parabolischen Narrativs eine Lebensgefährtin meint. In Gogol's Text liegt beim Objekt des Begehrens eine Metapher vor – «Шинель/Šinel'» mit dem ebenfalls feminin konnotierten Katzenfellkragen («koška») *ist* die Gefährtin⁶:

С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель [...]. Он сделался как то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель [...]. Сердце его, вообще весьма покойное, начало биться (21).

(Von nun an war es ihm, als wäre sein ganzes Dasein voller geworden, als hätte er geheiratet, als wäre ständig noch ein anderer Mensch um ihn, als wäre er nicht mehr allein, sondern als hätte sich eine angenehme Lebensgefährtin einverstanden erklärt, mit ihm zusammen den Lebensweg zu durchwandern – und diese Gefährtin war niemand anders als eben jene Pelerine [...]. Er wurde etwas lebhafter, sogar charakterfester, wie ein Mensch, der sich ein Ziel erwählt und gesetzt hat [...]. Sein gewöhnlich so ruhiges, friedliches Herz begann laut zu schlagen (30f.)).

Gogol's Werke basieren auf einer Ästhetik, in der das Diabolische mit dem Weiblichen und dem trughaften, schönen Schein («обман», wie auch in den Novellen «Nevskij prospekt» und «Portret») verbunden ist (Langer 1991, 170-172). So wird auch der Mantel-Text durch den mit zahlreichen Teufelsattributen ausgestatteten Schneider Petrovič und eine Reihe von erotischen Akzenten bestimmt: „Alles war entschieden auf Seide genäht“, und der ganzen Naht war Petrovič „mit seinen eigenen Zähnen nachgegangen und hatte mit ihnen verschiedene Figuren hineingebissen“ (32). Das erste Tragen der Pelerine hat Züge einer Hochzeit. Es war wahrscheinlich am feierlichsten Tag («в день самый торжественнейший», 23) in Akakij's Leben, als Petrovič endlich den Mantel brachte. „Nachdem er die Pelerine ausgewickelt hatte, betrachtete er sie überaus stolz, hielt sie mit beiden Händen hoch und warf sie überaus geschickt über seine Schultern“ (33; Konnotation „Vereinigung“). Akakij mit dem signifikanten Ding-Namen Bašmačkin (von russisch «бащмак/bašmak», 'Schuh'), der als marionettenhaft reduziertes Wesen seine Wünsche nicht artikulieren kann, ist ein de-zentriertes Subjekt. Durch die neue Pelerine zum ersten Mal in seinem Leben zu menschlichen Gefühlsregungen animiert, wird er nun durch das Begehren definiert, welches die Suche nach einer nie erreichbaren Einheit mit dem Anderen produziert: das vergebliche Streben nach der verlorenen ursprünglichen androgynen Kugelgestalt des Menschen, wie sie als anthropogener männlich-weiblicher Grundmythos

⁶ In der «Šinel'»-Verfilmung (1926) von G. Kozincev und L. Trauberg wird diese Metapher visualisiert.

in Platons „Symposion“ formuliert und von den Romantikern, v.a. in Friedrich Schlegels „Lucinde“, wieder aufgegriffen wurde. Was der Text artikuliert, ist der Traum des unbehausten Menschen von der schützenden Hülle⁷, und gleichzeitig das Verlangen nach dem durch Eros konnotierten wärmenden „Mantel“ als mythopoetischer Wunsch-Projektion des Anderen. Das Haben-Dispositiv in der Erzählung weist also sowohl ästhetische Dimensionen (Stichwort «хорошо» ‘schön’), wie auch erotische Konnotationen («тепло» ‘warm’) auf, die mit metaphysischen Obertönen versehen sind.

In Gogol’s Erzählung mit dem femininen russischen Titel-Lexem «Шинель» liegt Drei-Phasigkeit der temporalen Struktur vor – 1. die vom obsessiven Schrift-Kopieren (sakrales Signalement) bestimmte Lebenszeit des geistig beschränkten Schreibers Akakij Akakievič Bašmačkin vor dem Erwerb der neuen Pelerine; 2. die von dem diabolischen Schneider Petrovič initiierte profane, aber lustvolle Phase des Entstehens und Tragens der ersehnten Pelerine, und schließlich 3. die Phase der Wiedergängerei Akakij’s nach seinem durch den Raub der warmen Pelerine ausgelösten Kälte-Tod (Schlüsselworte «мороз»/Frost bzw. «ветер»/Wind, «враг»/Feind vs. «шинель»/Pelerine, «подруга»/Freundin). Es handelt sich um eine Geschichte nicht nur über den Besitz profaner vestimentärer Dinge und Statussymbole, sondern auch über Schönheit, Eros und Thanatos und die damit verbundenen Affekte. „Im Amt fingen alle an, ihn zu grüßen und zu beglückwünschen, so daß er anfangs nur lächelte, schließlich aber ganz verlegen wurde“ (Signalement des sozialen Aufstiegs, 34f.). „Er aß fröhlichen Muts zu Mittag“ und kopierte danach „keine Schriftstücke, sondern räkelt sich stattdessen sybaritisch auf dem Bett“ («Ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постели», 25): gestischer Ausdruck des Lust-Affekts (ἡδονή). Dann zog er sich an, „warf sich die Pelerine um die Schultern und ging auf die Straße“ zur Wohnung des Vorgesetzten, der zur Feier des neuen Mantels eingeladen hatte. Akakij „blieb neugierig vor dem beleuchteten Fenster eines Geschäfts stehen, um ein Bild zu betrachten, auf dem ein schönes Frauenzimmer abgebildet war, das sich einen Schuh auszog («красивая женщина, которая скидала с себя башмак», 26) und auf diese Weise ihr ganzes Bein entblößte“ (37f.). Hier ist das erotische Ele-

⁷ In seiner kurzen Notiz „Der Mantel als Symbol“ im „Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie“ von 1912 schreibt der Wiener Psychoanalytiker Wilhelm Stekel: „Freud behauptet: In Träumen von Frauen erweist sich der Mantel als Symbol des Mannes [...]. Diese Erklärung kann ich nach meinen Erfahrungen nicht bestätigen. Ich habe zahlreiche Mantelträume gesammelt und in den allermeisten bedeutet der Mantel die ‘Liebe’ [...]. Der bekannte ‘Mantel christlicher Nächstenliebe’ weist schon auf die Auflösung des Symbols. Die Liebe hüllt uns in einen warmen Mantel und schützt uns“ (601).

ment der Pelerine konnotiert, genau wie im Folgenden, wo der Skaz-Erzähler mitteilt, Akakij wollte auf dem Nachhauseweg „unbekannt weshalb – plötzlich einer Dame nachlaufen“ (40), «побежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою» (28).

Im Text misslingt dem Mantel-Träger die dauerhafte Vereinigung mit der erwählten Partnerin. Akakij wird seine Pelerine auf dem Nachhauseweg in der eisigkalten Nacht von schnauzbärtigen Männern geraubt: Nach dem sprichwörtlichen Motto „Wie gewonnen, so zerronnen“ wird das mit vielen Entbehrungen aufgebaute und entsprechend affektgeladene Zeichensystem „Mantel/Pelerine“ gewaltsam zerstört. Akakij erreicht erst nach seinem Tod Genugtuung, als er aus Rachegefühlen der in der Beamtenhierarchie ganz oben stehenden „bedeutenden Persönlichkeit“ («значительное лицо», 32), die sein Hilfsgesuch wegen des Manteldiebstahls abgelehnt und ihn als einen in der sozialen Skalierung weitaus niedriger Stehenden gedemütigt hatte, eines Nachts die Pelz-Pelerine entreißen kann. Durch den Raub der Quasi-Geliebten des Generals und Restitution des Zeichensystems 'Pelerine' auf einer höheren Ebene vollendet sich das Teufelswerk, und der höhere Gerechtigkeit suchende Revenant findet Ruhe.

II. Kleidung als Signifikant historischer, politischer, sozialer und psychologischer Positionen

Im historischen und sozialpsychologischen Denken, welches das mythische Denken ablöst, werden Kleiderordnungen zu Chiffren für Status und Prestige, für Ost-West-Differenzierung, Modernisierung oder Rückständigkeit, Religiosität oder Säkularisierung, Provinzialität oder Urbanität. Daraus ergibt sich eine Poetik, in deren Rahmen vestimentäre Zeichen als Ausdruck von historischen und politischen Dimensionen, sozialen Organisationsmustern (Soziosemiotik) sowie moralischer oder psychischer Verfasstheit (Psychosemiotik) fungieren.

Ein signifikantes Beispiel für die Illustration der Dichotomie *obsolet* vs. *innovativ*, *westlich* vs. *östlich* bildet der kultursemiotische Traditionsbruch in der russischen Kleiderordnung durch Peter den Großen. Bereits im 17. Jh. legten einige Adlige der höfischen Kreise polnische oder 'deutsche' (d.h. westeuropäische) Kleidung an, was heftige Affekte bei den orthodoxen Kirchenführern hervorrief und sogar zu Kleiderverbrennungen führte. Der Kanzler Ordin-Naščokin lag ganz auf dieser isolationistischen Linie, wenn er die Nachahmung von Fremden ablehnte: „Was gehen uns die Gewohnheiten anderer Völker an? Ihre Kleider passen uns nicht, noch passen unsere ihnen“ (Rüß 1994, 195). Fedor Alekseevič, Peters älterer Stiefbruder, war der erste russische Herrscher, der unter polnischem Einfluss bei bestimmten Anlässen den langen moskowitzischen

Kaftan gegen den kürzeren Kontusch tauschte. Zwei Erlasse Peters des Großen von 1700 und 1701 verordneten dann dem russischen Adel und der städtischen Bevölkerung (mit Ausnahme der Priester) in einem Akt selektiver Modernisierung westeuropäische Garderobe. An den Stadtoren wurden zur Demonstration Puppen in entsprechender Kleidung aufgestellt (Hughes 2002, 59). „Händler durften von nun an keine langen Gewänder mehr verkaufen und die Schneider keine mehr anfertigen. Zuwiderhandelnde wurden streng bestraft“ (Claudon-Adhémar 1975, 18). Die Höflinge sollten an einen mondänen Lebensstil gewöhnt werden, die Damen in westlichen Roben an den Empfängen teilnehmen und endlich das Frauengemach verlassen.

Die Reformen Peters I. wurden immer wieder in Predigten (Prokopovič) und literarischen Texten (Merežkovskij, A. Tolstoj) thematisiert, bis in die Gegenwart. So konstatiert Dmitrij A. Granin in seinem Roman „Peter der Große“ (2000) bezüglich des vestimentären und aufklärerischen Diskurses im 18. Jh.: „Man verübelte Peter, dass er Rußland die Bärte und Kaftane genommen und es zum Lernen gezwungen hat“ (32). Dennoch kehrte nach seinem Tod niemand zum Früheren zurück, „niemand ließ sich mehr den Bart stehen, niemand warf die deutschen Kleider ab. Man rasierte sich und stolzierte in europäischen Gewändern herum, mit modischen Perücken“ (98).

In Nikolaj Karamzins sentimentalistischer Novelle «Бедная Лиза» („Die arme Lisa“) von 1792 herrscht beim Erzähler und den Protagonisten der Affekt der Rührung vor (Rhetorik der Gemütsbewegung, des *motus animi*), während beim Rezipienten Empathie bezweckt wird. Diese Affektation resultiert primär aus der Tatsache, dass der Standesunterschied zwischen dem empfindsamen Bauernmädchen Liza und ihrem Verführer, dem reichen Adligen Erast, eine glückliche Verbindung unmöglich macht. Sein sozialer Rang wird u.a. durch die Kleidung signalisiert: er war „ein gut gekleideter Mann von angenehmem Äußeren“ (11). Lizas Kleidung erscheint dem Erzähler nicht erzählenswert, denn jedem Leser war vertraut, wie sich ein Bauernmädchen kleidete: in Leinen und Schafwolle: „sie wob Leinen, strickte Strümpfe“ (9), heißt es an der Stelle, wo von ihren ärmlichen Einnahmequellen die Rede ist.

Gegen den Rührungs-Affekte beschwörenden Sentimentalismus und seinen Code der Empfindsamkeit stellt Aleksandr Puškin Texte wie die unsentimentale Novelle «Станционный смотритель» („Der Postmeister“), in der er Karamzins Erzählung „Die arme Lisa“ dekonstruiert: Dunja, die Tochter des Postmeisters, wird zwar von dem Husaren Minskij in die Hauptstadt entführt; sie ist aber keineswegs die arme, verlorene Tochter, für die ihr empfindsamer Vater sie hält, sondern erfährt durch die Verbindung mit Minskij einen sozialen Aufstieg. Sie lebt augen-

scheinlich glücklich in ihrer gehobenen gesellschaftlichen Position, die sich u.a. durch ihre Kleidung und Körpersprache ausdrückt: Prächtig nach der Mode gekleidet, heißt es im Erzählbericht, sitzt Dunja in einem prunkvollen Zimmer wie eine englische Reiterin auf der Seitenlehne von Minskijs Sessel und wickelt seine schwarzen Locken um ihre glitzernden Finger. In Puškins realistischem, von einem ironischen Erzähler bestimmtem Versroman «Евгений Онегин» dominiert Onegins auf äußeres Prestige hin kalkulierte Dandy-Pose der Affektlosigkeit und der Vermeidung von Unlust, wenn der Protagonist sich für seinen Auftritt auf der Bühne der großen Gesellschaft kleidet (Puschkin 1981, 25f.):

Darf ich einmal genau beschreiben/ wie unser Held, allein, verwöhnt,/ für sein gesellschaftliches Treiben,/ der Mode, seiner Herrin, frönt?/ Was London, aller Welt zum Staunen,/ für Eleganz und Luxuslaunen/ an heiklen Gütern produziert/ und auch nach Rußland exportiert,/ und was Paris, im Stil vollendet,/ hervorbringt und profitbewußt/ zur Stillung unsrer Modelust/ in nah- und ferne Länder sendet,/ all das wird sorgfältig gehegt,/ wo unser Held sich putzt und pflegt [...]/ Um jegliche Kritik zu meiden/ und nicht an seiner Welt zu leiden,/ war unser Held ein rechter Fant,/ in seiner Kleidung ein Pedant./ Drei Stunden saß er vor dem Spiegel/ und trat dann endlich wunderbar/ aus seinem himmlischen Boudoir/ und elte fort mit lockrem Zügel,/ wie Venus, wenn sie kostümiert/ zum Göttermaskenball kutschiert./ Nach höchsten Ansprüchen gekleidet,/ wie es dem Publikum gefällt.

Gemäß der von Peter dem Großen eingeführten 14-stufigen Rängetabelle und der entsprechenden Kleiderordnung fungieren Uniformen und Vizeuniformen als Ausdruck sozialer Skalierung. So ist z.B. Akakij in Gogol's „Mantel“ auf Grund seines Outfits als niederer Beamter im Rang 9 eines Titularrats zu erkennen, der mit der „hochgestellten Persönlichkeit“ im Generalsrang auf Stufe 3 kontrastiert. Wenn in Gončarovs «Обломов» der Protagonist die Uniform eines zaristischen Staatsbeamten durch einen Schlafmantel («халат») ersetzt, den er von nun an ausschließlich zu tragen beschließt, so dient dieses Kleidungsstück als Ausdruck seiner individuellen Inertia, und gleichzeitig als Zeichen der pathologischen Untätigkeit als russischer Adelskrankheit («обломовщина»). In Anton Čechovs Erzählung «Человек в футляре» („Der Mensch im Futteral“) hat die hochgeschlossene Kleidung des Protagonisten die Funktion, sich durch Hüllen eine Panzerung gegen die Gesellschaft zu schaffen. Als „Gehäuse“ ist sie Symbol für das kommunikationsgestörte Verhalten eines dem „destruktiven Charakter“ entgegen gesetzten Typus, den Walter Benjamin als „Etui-Menschen“ bezeichnet hat (1969, 311).

Trotz der Stilkritik Puškins und Gogol's am sentimentalistischen Code des Karamzinismus und seiner „schönen Rede“ («красноречие») hielten sich einige seiner Elemente, z.B. die Rührungs-Affekte, noch in Dostoevskijs Erstlingswerk, dem Briefroman «Бедные люди» („Arme Leute“). Erst in Dostoevskijs späteren Romanen wie «Преступление и наказание» („Verbrechen und Strafe“) wird dem Affekt der Rührung der durch

Skandale ausgelöste Affekt der Erschütterung (πάθος) gegenübergestellt. In einer grotesken Szene am Totenbett Marmeladovs stellt Dostoevskij offizielles und genuines Christentum einander gegenüber. Der Ratschlag des Geistlichen, die Witwe möge auf den Beistand des Höchsten vertrauen, ist angesichts der bitteren Notlage der Familie, die Marmeladovs Tochter Sonja in die Prostitution und damit ins soziale Aus gezwungen hat, leeres Gerede. Seine Haltung kontrastiert scharf mit derjenigen von Sonja, die zwar in der auffallenden Kleidung einer Dirne, auf dem Kopf „einen lächerlichen runden Strohhut mit einer Feder von greller roter Farbe“, erscheint, aber eine konsolatorische Wirkung entfaltet. Marmeladov stirbt signifikanterweise in den Armen seiner Tochter, die zwar ihre äußere Ehre verloren, ihre innere aber bewahrt hat – eine Haltung, die beim Leser Empathie-Affekte auszulösen intendiert.

Farben spielen beim Aufbau des Zeichensystems Kleidung eine relevante Rolle, sei es im Sinne einer allgemein kulturabhängigen Symbolwirkung oder der individuellen Symbolik des Autors, der durch den Einsatz von Symbolfarben seine Figuren charakterisiert. So heißt es im personenbezogenen Nebentext von Čechovs «Три сестры» („Drei Schwestern“): Olga, im blauen Kleid einer Lehrerin am Mädchengymnasium, korrigiert die ganze Zeit Schulhefte; Mascha, im schwarzen Kleid, sitzt, mit ihrem Hütchen auf den Knien, und liest ein Buch; Irina, im weißen Kleid, steht sinnend da. Später tritt ihre Schwägerin Natal'ja ein: „Sie trägt ein geschmackloses rosa Kleid mit grünem Gürtel“. Auch in Tolstoj's Gesellschaftsroman «Анна Каренина» fungieren Farben und Affekte als signifikante Parameter der Kleidung und Accessoires. Anna Karenina soll nach Meinung ihrer Schwägerin Kitty bei dem bevorstehenden Ball unbedingt „in Lila“ erscheinen, d.h. in einer auffälligen Farbe. Anna tritt dann aber – wie der Erzähler betont – „nicht in Lila“, sondern in Schwarz auf, um ihre Reize voll wirken zu lassen. Das Ballkleid in der Unfarbe Schwarz diente lediglich als „ein Rahmen, und sichtbar war nur sie: einfach, natürlich, elegant und zugleich fröhlich und lebendig“. Ihre Reize haben nach Meinung Kittys aber auch etwas „Schreckliches und Grausames“ – eine Vorausdeutung auf Annas spätere Rolle als Adultera, und in der Symbolik von Schwarz eine Anspielung auf ihren Tod. Anstatt sich zurückzuziehen und in Sack und Asche zu gehen besitzt die wegen ihrer ehebrecherischen Beziehung zu Rittmeister Vronskij als Zerstörerin der Familie geächtete Anna später den Mut, „spitzengeschnitten und im Glanz ihrer Schönheit“ die Oper zu besuchen (Zelinsky 2007, 248). Ihre Unfähigkeit zur Heuchelei wird von der Gesellschaft und ihrer Affektkultur als besondere Provokation gewertet und somit falsch gedeutet. In der Suizidszene schließlich spielt Annas rote Beuteltasche («красная сумка»), die als Symbol ihrer Vitalität und ihres lebendigen Herzens

(vgl. «околосердечная сумка» 'Herzbeutel') isotopisch den Text durchzogen hatte, eine signifikante Rolle: Als sich Anna unter den ersten Wagen eines Zuges werfen will, wird sie von der roten Reisetasche daran gehindert und dazu gezwungen, auf den nächsten Waggon zu warten.

In Lev Tolstoj's «Война и мир» („Krieg und Frieden“) sind es bei der vom Habgier-Affekt dominierten Hélène, die als Kontrastfigur zu der ohne Berechnung agierenden Nataša angelegt ist, die leitmotivisch erwähnten nackten, vollen Schultern, die Affekte auslösen, vor allem bei Pierre Bezuchov, auf dessen reiches Erbe Hélène aus ist. Sie trägt ein ausladendes und mit seinem lauten Rascheln Aufmerksamkeit erregendes Seiden-Kleid mit entbl ofter Schulterpartie, die zum einen ihren Geschlechtstrieb und zum anderen Pierres sexuelle Begierde symbolisiert. Dass sie ihrem Bruder erlaubt, sie auf die in diabolischem Weiß glänzende Schulter zu küssen, alludiert auf ihre Amoralität und Künstlichkeit. Während es Nataša unangenehm ist, sich derart entbl oft inmitten fremder Menschen zu bewegen, und sie auch nur deswegen so „nackt“ ist, weil die damalige Mode es erforderte, genießt Hélène ihren b uhnenm a igen Auftritt. Es scheint, als ob sie von den tausend Blicken, die über ihren Körper hinweggeglitten sind, „wie von Lack überzogen ist“: Hypostasierung sexuellen Blendwerks. Im Vergleich dazu wirkt Nataša, Inkarnation der Natürlichkeit, mit ihren mageren Schultern wie ein unreifes Mädchen. Sie ist unerfahren im Umgang mit der großen Gesellschaft und verkörpert damit das Ideal Tolstoj's, der die russische Adelsgesellschaft als dekadente Scheinwelt dekuviert.

Das Motiv der tief dekolletierten Kleider tritt im transkulturellen Kontext von Tolstoj's letzter Kaukasus-Erzählung «Хаджи Мурат» als Merkmal der Dekadenz bei den Damen der russischen adligen Gesellschaft wieder auf. Da der Kaukasus im russischen Kulturkontext das Fremde im Eigenen darstellt, steht nun russisch = westlich vs. kaukasisch = östlich. Die Kleidermode, welche die Schultern nackt erscheinen lässt, wird von dem muslimischen Stammesführer Murat, dem „edlen Wilden“, mit negativen Affekten als Schamlosigkeit gewertet und der k rperverh llenden Kleidung der ehrbewussten kaukasischen Frauen und Mädchen gegenübergestellt. Da die Frau in diesen patriarchalischen Honour-and-Shame-Societies als körperlich und moralisch schwaches Wesen eingeschätzt wird, sind es in erster Linie die Männer, welche die weibliche Ehre durch Überwachung ihrer Körper zu kontrollieren haben. Dementsprechend ablehnend reagiert Chad i Murat, „ein Mann von imponierender Erscheinung“, in weißem Leibrock, einen Turban um die Fellm tze und mit goldbeschlagenen Waffen“, beim Ball im Haus des Fürsten Voroncov, wo schulterfrei gekleidete, in seinen Augen also „halbnackte Frauen“, die „sich nicht im geringsten zu schämen“ schienen, auf ihn zutraten und ihn,

genau wie der Fürst, fragten, wie ihm alles gefalle: „Hadschi Murat erwiderte auch dem Fürsten dasselbe, was er allen anderen gesagt hatte: bei ihm daheim kenne man dergleichen nicht“. Tolstoj expliziert in der Ironie des gegenseitigen Missverstehens die Begriffe Alterität und Alienität, wobei er in dem Gegensatz „zivilisiert“ versus „barbarisch“ den Russen quasi die Rolle der Barbaren zuweist.

III. Kleidung aus philosophischer Sicht

Da Kleidung als äußere Hülle den Menschen und sein Inneres (seine Psyche, sein ethisch-moralisches Empfinden) umgibt, dominiert bei der popularphilosophisch fundierten Kleider-Semiotik die semantische Dichotomie außen/innen, d.h. das Verhältnis Gewand zu Seele/Psyche bzw. Status, und das Begriffspaar Schein/Sein. Es handelt sich quasi um eine Popularisierung der Theoreme des Platonismus, welche die Kluft zwischen dem mit den Sinnen Erfassbaren, dem Variablen, und dem invariablen Seienden, den im Denken erfassbaren Ideen, umkreisen. Die soziosemiotische Beurteilung eines Menschen nach seiner Kleidung und dem entsprechenden Auftreten stammt aus der Ständegesellschaft mit ihren Kleiderordnungen für die verschiedenen Standes- und Berufsgruppen.

Kleidung als äußere, scheinhafte Hülle des Menschen, die zeichenhaft fungiert und zu seiner Einschätzung dient, wird im Rahmen einer Moralästhetik in der populären Spruchweisheit und literarischen Texten thematisiert. So beegnet das Parömium „Kleider machen Leute“ auch in der Literatur, beispielsweise bei Gottfried Keller, der es 1874 als Titel für seine gleichnamige Erzählung verwendete. Außerdem hat es im populären Erzählgut seinen Niederschlag gefunden, so in dem Narrativ von einem Gelehrten, der in seiner Alltagskleidung über den Markt geht und feststellt, dass ihn keiner grüßt. Erst als er im Festornat erscheint, zieht jeder den Hut. Wütend geht er nach Hause, zieht sich aus, tritt auf die Kleidung und fragt: „Bistu dann der Doctor, oder bin ich er?“⁸

Der Sinnhorizont des russischen Sprichworts «По одежке встречают, по уму провожают»/„Der Kleidung entsprechend wird man empfangen, dem Verstand entsprechend verabschiedet“ scheint auf in Texten, in denen Verkleidung und Täuschung bzw. die Diskrepanz zwischen Kleidung und sozialem Status eine Rolle spielt. Dies ist der Fall v.a. in narrativen bzw. dramatischen Texten über den Typus des Betrügers oder Hochstaplers, z.B. in Gogol's «Ревизор» („Der Revisor“). Hier fungiert die modische Petersburger Kleidung von Chlestakov als Marker, sodass man ihn für den erwarteten, bewusst anonym und in Zivil reisenden Revisor

⁸ Röhrich 1992; „Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten“ Bd. 2, 853. Vgl. den internationalen Typen-Index von Aarne/Thompson 1964 (Typ-Nr. AT 1558).

hält, und er dann bereitwillig diese Rolle übernimmt. In Gogol's „Mantel“ wird u.a. die soziale Wertung Akakij's durch die Umwelt vor und nach dem Mantelkauf thematisiert. Akakij wurde von den Kollegen verspottet, als er den teuren und schönen Flügelmantel noch nicht besaß, sondern tagaus-tagein seine alte, schmutzige Vizeuniform und darüber den hoffnungslos durchgewetzten Mantel trug, den die anderen Kopisten höhnisch „kapot“ („Morgenrock“) nannten. Doch er wird von allen im Amt begrüßt und geachtet, als er schließlich Besitzer eines pelzverbrämten Mantels ist, denn erst „Kleider machen Leute“. Folgerichtig stirbt er den sozialen und physischen Tod, nachdem ihm seine Pelerine geraubt worden ist.

In Fedor Dostoevskij's «Преступление и наказание» („Verbrechen und Strafe“) wird in Gestalt der „heiligen Hure“ Sonja das Verhältnis Erscheinung oder Schein vs. Sein neu thematisiert: sie ist der Kleidung nach eine Prostituierte, dem Wesen nach eine Heilige, eine Christusnärin.

Kleidung und Affekte in der russischen Post(post)moderne

Die russische Gegenwartsliteratur, die der Postmoderne bzw. Postpostmoderne zuzurechnen ist, verzichtet auf Utopismus, auf Pathos und Moral. Als eines ihrer Hauptcharakteristika erweist sich ein „offensiver Einsatz von Hülle, Schleier, Maske und Kostüm“ (Witte 2007, 443). Damit verbunden zeigt sie eine Affinität zum Spiel, wobei das Ludistische ein Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, außerhalb von Kategorien wie wahr und falsch bedeutet. Die Welt dieser gegen den „trivialmimetischen Kanon“ (445) des Sozialrealismus gerichteten Literatur ist eine Welt aus vorgefundenen Texten. Daraus folgt, dass die russische Gegenwartsliteratur im Rahmen ihrer Intertextualitätskonzepte auch den Themenbereich 'Kleider und Affekte' verarbeitet. Dies soll an Hand von vier Autoren exemplifiziert werden: Ljudmila Petruševskaja, Vladimir Makanin, Vladimir Sorokin und Evgenij Griškovec.

1. In der narrativen Miniatur «Plat'e» („Das Kleid“, 1995, 52-54)⁹ hat Ljudmila Petruševskaja (* 1938) das vestimentäre Motiv des tief dekollierten Kleides und der entblößten Schultern weitergeschrieben: als Verführungsinstrument à la Tolstoj und als Skandalelement à la Dostoevskij. Auch das Motiv des 'Mantels' als Phantasma einer Geliebten und Objekt der Begierde à la Gogol' wird dekonstruiert, indem sich in Petruševskajas Narrativ die Kleid-Trägerin durch (Intimität suggerierende) Enthüllung

⁹ In ihrer Erzählung «Черное пальто» („Der schwarze Mantel“, 1995, deutsche Übersetzung 1999) fungiert der schwarze Mantel als Chiffre für die Todeserfahrung.

ihres Oberkörpers selbst als Geliebte offeriert¹⁰. Die Skaz-Erzählerin parodiert die emphatische Redeweise einer empfindsamen Redeinstanz und imitiert dabei gleichzeitig die Diktion von Klatsch und Gerede («сплетня»), die ganze Biographien auf Informationsfragmente reduziert. Die Protagonistin, „diese Unglücksfrau Alevtina“, ein Single in mittleren Jahren, versucht sich immer wieder mit ihrem in diabolischem Dunkelrot-Schwarz gehaltenen Kleid samt abnehmbarer Chemisette und Täschen auf öffentlichen Feiern als Verführerin. Wenn ihr, der Karikatur einer Anna Karenina, der richtige Moment gekommen scheint, wie beispielsweise auf jenem „skandalösen Bankett“, wohin sie solo gegangen ist, verfährt sie nach dem immer gleichen – allerdings sich selbst dekuvierenden – Inszenierungsschema, das sie als tragikomische Hysterikerin entlarvt: Sie entblößt durch Abknöpfen der riesigen, schleifenartigen Chemisette ihr „blendend weißes“ Dekolleté, sie versucht, durch „besonders kunstvolles“ Zertrümmern eines Weinglases weitere Aufmerksamkeit zu erregen, sie tanzt „wie verrückt“ und teilt dann ihrem jeweiligen Tanzpartner mit: „Ich will dich!“ Da diese – als Parodie männlich-direkten Annäherungsverhaltens – praktizierte Manier in einer von starren Geschlechterschablonen geprägten Gesellschaft eher abschreckt als animiert, misslingen Alevtinas sämtliche aus dem Affekt der Sehnsucht (πόθος) geborenen Versuche, einen Partner für sich zu gewinnen. Immer wenn sie eine Abfuhr erlitten und diese in einem Akt der Skandalisierung (Übergießen des Mannes mit Rotwein) abreagiert hat, bleibt ihr nur das Telefon – das kalte Surrogat eines Kommunikationspartners, aber selbst hier erweist sich „the gap between aspiration and fulfilment“ (Kolesnikoff 1998, 471) als unüberbrückbar:

Однако через минуту Алевтина уже рыдала в фойе, ища телефон-автомат, и сумочка была при ней, и Алевтина все дозванивалась, дозванивалась до кого-то безрезультатно, а затем пристегнула свою манишку, накунула пальто и канула в темную ночь (54).

(Aber bereits eine Minute später hat sie heulend im Foyer nach einem Telefon gesucht, und ihr Handtäschchen hat sie bei sich gehabt, und sie hat die ganze Zeit ohne Erfolg jemanden anzurufen versucht, dann ihre Chemisette angeknöpft, den Mantel übergeworfen und ist spurlos in der dunklen Nacht verschwunden (10)).

Petruševskajas poetische Intention zielt auf die absurdistische Vertextung dessen, was sie als Wesens- oder Strukturmerkmal unserer Zeit erkannt hat: die gestörte oder gescheiterte Dyade in Mutter-Kind- bzw. Mann-Frau-Beziehungen. Wie Dostoevskijs Akteure der von ihm entworfenen Gegenfeste inszeniert Alevtina in theatralischen Auftritten ihre „groteske

¹⁰ „Das Sich-der-Kleidung-Entledigen, das Sich-Ausziehen sowie das damit kontrastierende Sich-Anziehen aktualisieren eine thematische Opposition zwischen dem, was öffentlich und gesellschaftlich ist, und dem, was privat, individuell und intim ist“, betont Waldemar Klemm in Burkhart/Klemm 1997, 192.

Seele“, die sich, analog zu dem in der somatischen Phänomenologie Bachtins entworfenen Körper, in karnevalistischer Manier nach außen stülpen und monströs zur Schau stellen muss. In dieser psychosemiotisch aufgeladenen Situation ist ihr Zustand der der Außerhalbbefindlichkeit («вненаходимость»), der Exotopie (Lachmann 1990, 276f.). Und an der Grenze zwischen innen und außen, zwischen Psyche und Körper bzw. Kleidung als Körperhülle, findet bei Petruševskaja, Tolstojs Verführerin Hélène parodierend und Dostoevskijs Hysterikerinnen als Geschlechterklischee dekonstruierend, der Skandal statt. Starke Affekte wie Begehren oder Sehnsucht, sowie Schmerz und Verzweiflung angesichts von deren Nichterfüllung – *delectabile* und *dolorosum* – markieren die Diskrepanz zwischen Schein und Sein als Teil der *comédie humaine*.

2. Vladimir Makanin (* 1937) hat in einer Binnenerzählung seines Romans «Андеграунд или Герой нашего времени» („Underground oder Ein Held unserer Zeit“, 1998) Gogol’s Novelle «Шинель», den Architekt eines vestimentär codierten Diskurses, weiterentwickelt. „Die Handlung des *Mantels* ist recht einfach“, betont Vladimir Nabokov in seiner Gogol-Monographie. „Ein armer kleiner Schreiber faßt einen großen Entschluß und gibt einen neuen Mantel in Auftrag. Während er genäht wird, gerät dieser „Mantel mit tiefem Cape, weiten Ärmeln und tiefem Pelz“ zum Traum seines Lebens. In der ersten Nacht, da er ihn trägt, wird er ihm in einer dunklen Straße geraubt. Er stirbt vor Kummer, und sein Geist durchirrt die Stadt“. Dies „ist alles, was es an Fabel gibt, aber die eigentliche Handlung liegt natürlich (wie immer bei Gogol) im Stil, im inneren Aufbau dieser transzendentalen Anekdote“ (1990, 177), einer laut Boris Eichenbaum aus komischem ‘skaz’ und sentimental-pathetischer ‘Deklamation’ gemischten melodramatischen Groteske (1965, 125).

Makanins Text, der auf der Erzählebene eine Makrometapher der russischen Literatur darstellt, der einzigen Autorität, der sich der Protagonist Petrovič beugt, weist auf der Ebene des Erzählten philosophische, genauer gesagt ontologische Dimensionen auf. In dem Kapitel mit der Überschrift «Маленький человек Тетелин» (111-127; „Der kleine Mann Tetelin“, 144-165) wird in fünfmaliger Variation die Geschichte des Moskauer Wohnungswächters Tetelin, einer lächerlichen Kopie des Protagonisten Petrovič, erzählt. Tetelin, der obsessiv eine Tweed-Hose («твидовые брюки») begehrt (*desiderium*), kauft sie schließlich – «брюки манили» (114; „sie lockte“, 148) – mit geliehenem Geld. Die Hose, als der „erstrebte, schwer zugängliche Gegenstand“ das *bonum arduum* in der Affekt-Theorie, erweist sich jedoch als zu lang, woraufhin er von den kaukasischen Händlern am Kleiderstand sein Geld zurückverlangt. Da ihm dies nicht gelingt, erhebt er Anklage bei der Miliz – vergeblich. Nach diesen

erfolglosen Bemühungen – in seinem Zorn und Hass (*ira et odium*) wirft er die Hose immer wieder in den Kleiderstand, und die Kaukasier werfen sie ihm jedesmal ins Zimmer zurück – erleidet er einen Herzinfarkt. Im Zustand höchster Erregung (*passio*) versucht der Choleriker Tetelin noch, seine Hose mit einer Schere zu kürzen, was ihm allerdings nur an einem Bein gelingt, weil ihn nun der zweite, tödliche Herzinfarkt ereilt. «Сюжет Шинели» („das Sujet von Gogols Mantel“) lautet der Kommentar des Erzählers zu Beginn des Kapitels, der damit Tetelin – «этот Акакий Акакиевич» – als re-used figure charakterisiert. Neben Betonung der Interfiguralität wird auf einer metapoetischen Ebene Tetelin – schon die Kapitelüberschrift weist darauf hin – als Typus des „kleinen Mannes“ dargestellt, wie er in Gestalt des Evgenij in Puškins Verspöem «Медный всадник» („Der eherne Reiter“), durch den „предтип“ („Prototyp“) Akakij in Gogol's «Šinel'», durch Makar Devuškin in Dostoevskijs «Бедные люди» („Arme Leute“) u.a. vorgegeben war. Soziale „Kleinheit“ des Prätypus dekonstruiert Makanin jedoch zu mentaler Kleinlichkeit: «Мелкость желаний обернулась на историческом выходе мелкостью души» (126; „Die Kleinlichkeit der Wünsche verkehrte sich beim historischen Auftritt [des kleinen Mannes] in die Kleinlichkeit der Seele“, 165) heißt es im Erzähler-Kommentar.

Bei dem (auf Dostoevskij anspielenden) karnevalesken Leichenschmaus zu Ehren des verstorbenen Tetelin „philosophiert“ der stark alkoholisierte Petrovič mit seinen Freunden über Tetelins Tweed-Hose als Lebenssinn-Symbol: «Для погибшего», meinen sie, «это были уже не брюки, а символ и отчасти сам смысл бытия» (114f., „Für den Toten war es keine Hose mehr, sondern ein Symbol und zum Teil der Sinn des Daseins“, 148). Tetelin „kürzte nicht die Hose, er kürzte sein Leben“: «Укорачивал не брюки – он укорачивал свою жизнь!», denn «У человека есть свой размер жизни, как свой размер пиджака и ботинок» („Der Mensch hat seine Lebensgröße, wie er seine Kleidergröße oder Schuhnummer hat“, 162). Und „der Mensch braucht ein Leben in seiner eigenen Größe“ (161; «Жизнь человеку нужна по его собственному размеру!», 124)¹¹. Dieses ironisch gefärbte Raisonement kann ohne Zweifel als ironisierende Allusion auf einen zu Beginn des Romans genannten philosophischen Prätext von «Андеграунд или Герой нашего

¹¹ Das Maß des Menschen wird dem Volksglauben entsprechend u.a. mit dem Gürtel gemessen (vgl. Fußnote 3). Dieses physiologische Maß wird in der gesellschaftlichen Semantik und in vestimentär kodierten literarischen Texten durch die metonymische Abbildung hierarchischer sozialer Verhältnisse komplettiert. So zeigt sich beispielsweise in Osip Mandel'stams Erzählung «Египетская марка» („Die ägyptische Briefmarke“, 1928), einem weiteren Posttext von Gogol's „Mantel“-Novelle, dass dem kleinbürgerlichen Helden Parnok sein Hemd und seine neu angefertigte Ausgehjacke („vizitka“) ohne weiteres von einem Repräsentanten der höher bewerteten militärischen Ordnung abgejagt werden können (vgl. dazu Burkhart 2010).

времени», nämlich Martin Heideggers Hauptwerk „Sein und Zeit“, gelesen werden. Nach Heidegger erweist sich als fundamentale Bestimmung des menschlichen Daseins seine Zeitlichkeit, d.h. seine Endlichkeit. Wenn also Tetelin das Objekt seiner Begierde, die Tweed-Hose, beim Kürzungsversuch zerschneidet¹², so hat er sowohl sein eigenes Maß nicht gekannt (vgl. den ethischen *métron-mensura*-Grundsatz des Maßes in der antiken Philosophie), als auch in dem den Menschen substituierenden Kleidungsstück den eigenen Lebensfaden abgeschnitten. Er ist – wie Gogol's Akakij – Opfer seines banalen Ding-Strebens, des Begehrlichkeits-Affekts, geworden.

Somit ergibt sich für die zwei Texte, dass das Phantasma des Mantels, d.h. das Haben-Dispositiv¹³, in den Protagonisten quasi als „Sorge“, d.h. als „Sein zum Tode“ wirkt. Anstatt bei ihrem Glücksstreben sich – im Sinne der Eudämonismus-Lehre und Erich Fromms Haben-oder-Sein-Alternative – auf der Seite des Seins zu verorten, wählen beide in ihrer „Verfallenheit an die ‚Welt‘“ die Haben-Existenzweise. Und es ist die Verdinglichung von Affekten und Werten, die Substitution von Sein durch Schein, die sie in die Katastrophe treibt. Die Chiffre des „Mantels“ steht – um mit Heidegger zu sprechen – für den schnöden „Zeugcharakter“ der Dinge, für Alltäglichkeit und Mittelmaß des Weltlichen, und das bedeutet: ein Leben im „Modus der Uneigentlichkeit“ als schlechter Alternative zur Seinsweise der Eigentlichkeit als Sinn des Seins.

Der vestimentäre Motivkomplex kann sowohl von Bedeutung für die Figurencharakterisierung durch die Schaffung eines „Kleider-Ichs“, als auch für die Handlungs- und Konfliktstruktur und für den ethischen Horizont eines Textes sein: Dies gilt z.B. für Makanins zynisch-affektlosen Protagonisten und Ich-Erzähler Petrovič, den im «подполье» der Breschnew-Zeit lebenden, erfolglosen Schriftsteller, der sich als privat bezahlter Appartement-Wächter durchschlägt: ein postkommunistischer Vertreter

¹² In Gogol's Novelle «Записки сумасшедшего» („Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“, 1835) versucht der irre gewordene Titularrat Popričnikov, aus seiner Vizeuniform eine Mantille («мантия») zu schneiden, damit er als „König von Spanien“ das passende Outfit besitzt. Als Requisit der poetischen Selbsterfindung dient extratextuell Anna Achmatovas Schultertuch, das von Dichterkolleginnen wie Marina Cvetaeva intratextuell als „mantija“ bezeichnet und auf zahlreichen visuellen Paratexten (Gemälden, Fotografien) als signifikantes Attribut der Dichterin festgehalten wurde. Die bulgarische Lyrikerin der Moderne Elisaveta Belčeva-Bagrjana hat den Mantel, genauer gesagt den Purpurmantel der Zaren, bulgarisch „багрјана“, sogar zu ihrem Künstlernamen gewählt.

¹³ Bei Sartre gehört Haben zu den „großen drei Kategorien der konkreten menschlichen Existenz – Tun, Haben, Sein“. Die Grundsituation der menschlichen Existenz ist laut Sartre bestimmt durch die Begierde – als Mangel an Sein, als Begierde zu haben. Haben befriedigt die Begierde, zu den Gegenständen in einer Seinsbeziehung zu stehen. Habendes Subjekt und gehabtes Objekt werden von einer inneren und ontologischen Relation geeint: der Gegenstand ist durch mich, „ich bin, was ich habe“ (J.-P. Sartre 1943, 724, 739, 741).

der „Sechziger“, gekleidet in der typischen Hemd-Pullover-Aufmachung, mit schäbigen Schuhen. Aus Desinteresse nimmt er die Dienste einer jungen Prostituierten, die er in seine Behausung mitgenommen hat, dann doch nicht in Anspruch, denn er stellt in seiner Reflexion über den literarischen Typus der „gefallenen Frau“ fest, dass ihr das Format von Dostoevskijs heiliger Hure Sonja fehlt. Außerdem erinnert ihn das durch vernarbte Rasierklingschnitte gezeichnete Mädchen nach dem Prinzip der Situationsäquivalenz an den Kaukasier, den er kurz vorher in einem Quasi-Duell à la Puškin erstochen hat. Der abstoßende Anblick der von gewalttätigen Freiern stammenden Narben, welche das ansonsten nackte Mädchen im Rahmen der Verhüllung/Enthüllung unter einem schmutzigen Büstenhalter als einzigem Kleidungsstück zu verbergen sucht, bewirkt einerseits eine Betonung der Affekt- und Konfliktstruktur. Andererseits eröffnet er über die Verschränkung von vestimentärem und Kaukasus-Diskurs hinaus auch einen Problemhorizont, der von Dostoevskijs Schuldbegriff und der Heideggerschen Kategorie „Ruf des Gewissens“ bestimmt wird.

3. Auch bei Vladimir Sorokin (* 1955) kommt der vestimentäre Code wiederholt zum Tragen. So hat er beispielsweise in seinen Zweiakter «Капитал» („Kapital“) von 2007 eine narrative Explikation des Sprichworts «По одежке встречают, по уму провожают» eingefügt. Während mehrerer Katastasen, in denen die Handlung zum Stillstand kommt, beginnen die Protagonisten des absurdistischen Stücks zu fabulieren. Dabei besitzt das von dem Bankdirektor Popov vorgetragene Narrativ tendenziell die Qualität einer ans Publikum gerichteten Parabase, weil es sowohl gleichnishaft exemplifiziert, als auch generalisiert, indem es das kapitalistische Prinzip einer allumfassenden Ökonomisierung der Welt auf den Nenner bringt:

Заходит нищий в оборванной одежде, спрашивает: где мне сесть? Ему на край стола кивают: садись туда. Тот сел с краю, поел тихо, поблагодарил, ушел. На следующий день – опять стол на сто человек. И входит вчерашний нищий – побритый, холеный, в костюме от Ямамото обладенном, в штиблетах лакированных, часы «ролекс», перстни, браслет. Ему хозяин: уважаемый, иди к нам, садись рядом. Ну, тот садится рядом с хозяином, подают ему шурпу. А он в нее – рукав костюма своего сунул, и сидит. Все: что такое, что с вами, уважаемый? А он говорит: вы меня вчера по одежде встречали, вот пусть мой Ямамото теперь шурпу и кушает (10f.).

(Eines Tages kommt ein Bettler in abgerissener Kleidung und fragt: Wo soll ich sitzen? Man weist ihn mit einem Nicken ans Ende des Tisches: Setz dich dahin. Der Bettler setzt sich, isst ruhig, bedankt sich und geht weg. Am nächsten Tag wieder eine Tafel für hundert Leute. Da kommt der Bettler vom Vortag herein – rasiert, gepflegt, ein Yamamoto-Anzug, Lackstiefel, Rolex-Uhr, Ringe am Finger, ein Armband. Sagt der Hausherr zu ihm: Verehrtester, komm zu uns, setz dich neben mich.

Der setzt sich also neben den Hausherrn, man serviert ihm Šurpa. Er tunkt den Ärmel seines Anzugs hinein und bleibt so sitzen. Alle fragen ihn: Was ist denn los, was ist mit Ihnen, Verehrtester? Und er sagt: Gestern habt ihr mich nach meiner Kleidung empfangen, also soll heute mein Yamamoto die Šurpa essen (588f.).

In Sorokins satirischer Parabel «День опричника» („Der Tag des Opritschniks“, 2006), wo der Autor die Frage stellt, ob Russlands violente Vergangenheit nach dem Zuschnitt Ivan Groznyjs sich in der Gegenwart und Zukunft wiederholen könnte, wird der Titelheld mit vestimentärer Rhetorik eingeführt:

Ein rotes Lämpchen blinkt, die eichene Tür fährt zur Seite. Meine achtzehn Gewänder kommen zum Vorschein. Allmorgendlich ein erhebender Anblick. Heute ist ein normaler Werktag. Also Arbeitskleidung. „Für alle Tage“, sage ich zu Fedka. Er nimmt die passende Kluft aus dem Schrank und beginnt mich anzukleiden: zuerst das weiße, mit Kreuzstich verzierte Unterzeug, dann die rote, nach Russenart seitlich zu knöpfende Stehkragenbluse, die Jacke aus gold- und silberdurchwirktem Brokat mit Marderbesatz, dazu Pumphosen aus Samt und die saffianledernen roten Stiefel, mit Kupfer beschlagen. Über die Brokatjacke zieht mir Fedka zu guter Letzt den wattierten Kaftan [...]. Die Mütze aus schwarzem Samt mit Zobelbesatz beeile ich mich aufzusetzen, lasse mir den breiten Ledergürtel umlegen. An ihm hängt ein Dolch in kupferner Scheide (13).

Durch die ein Normalmaß weit übersteigende Quantität und v.a. die erlebte Qualität der Kleidung (Gold, Silber, Kupfer, Brokat, Marder- und Zobelpelz, Samt, Saffianleder etc.) werden beim Besitzer positive Affekte wie *χαρά/Freude* und *ήδονή/Lust* ausgelöst: «Вид их бодрит» („Allmorgendlich ein erhebender Anblick“) lautet die Wertung des Ich-Erzählers, der durch das soziale Signalement der kostbaren Gewänder seinen Elitestatus bestätigt und seine Begierde (ἐπιθυμία) befriedigt fühlt. Vor dem Ankleiden wurde Komjaga, Mitglied der gewalttätigen Schutzstaffel der Opritschniki in dem utopischen russländischen Staat des Jahres 2027, von seinem Barbier mit Gold gepudert und geschmückt:

Zuletzt kommt der schwere goldene Ring mit dem Glöckchen ohne Klöppel ins rechte Ohr. An diesem Ring erkennt man uns. Kein Gemeiner, ob Landvogt, Staatsbeamter, Strelitze, Duma-Bojare, Provinzadliger oder sonst ein Gesindel, würde es wagen, sich ein solches Glöckchen anzuhängen (12).

Der goldgepuderte Schädel und vor allem der goldene Ring im rechten Ohr dient im fiktionalen vestimentären Code als Distinktionsmerkmal der sozialen Markierung und Rangordnung: Wer diesen Ohrring trägt, steht in der gesellschaftlichen Ehren- und Macht-Hierarchie ganz oben und kommt gleich nach dem Herrscher. Die Affekte, um die es hier geht, sind – aus Ehrsucht geborener – Stolz auf die eigene Elitetruppe und freundschaftliche Gefühle (φιλία) der Wir-Gruppe gegenüber, kontrastiert durch Hass (μῖσος) auf die als gemeines „Gesindel“ pejorisierten Rangniedrigeren, die in der Diegesis Opfer des Opritschniki-Terrors werden. Komjaga ist der Typus des „destruktiven Charakters“, der nur eine Parole

kennt: „Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen“; sein geringstes Bedürfnis wäre „zu wissen, was an Stelle des Zerstorten tritt“, „der Platz, wo das Ding gestanden, das Opfer gelebt hat“; er „tut seine Arbeit, er vermeidet nur schöpferische“ (Benjamin 1969, 310). Wirkungsästhetisch verfügt so der Text, der sich extensiv einer innertextlichen Herstellung von Nähe und Distanz durch Evokation starker Affekte bedient, über ein ausgeprägtes Aggressionspotential.

Auf der objektsprachlichen und der kulturgeschichtlich-ideologischen Ebene referiert Sorokin's fiktionaler Text auf dokumentarische und historiographische Texte, deren vestimentäre Semantik er parabolisch auf die politische bzw. ökonomische Machteliten («силовики», «Новые Русские») am Paradigma Russland (exemplarisch: das „System Putin“) transferiert. So schrieb Olearius in seiner „Moskowitischen und persischen Reise“: „Sie tragen alle auff den Köpffen Mützen/ die Knesen oder Fürsten/ Bojaren oder ReichsRäthe/ wenn sie in öffentlicher Versammlung begriffen/ haben von schwarzen Füchsen oder Zobeln Mützen bey einer Ellen hoch“ (Rüß 1994, 192). Nach Carsten Goehrke (2003, 325f.) galt es „als Ausdruck von Wohlstand und Würde, wenn man die Ärmel von Hemd, Kaftan oder Gehrock bis zum Boden baumeln“ ließ. Es war v.a. „die ungeheure Menge und Vielfalt der Kleidungsstücke, die Erlesenheit und Farbigkeit der Stoffe, die Goldfäden, mit denen sie durchwirkt waren, der Perlenbesatz und die kostbaren Knöpfe, die Pelzverbrämung an Mänteln und Kappen, die farbigen und bestickten Saffianstiefel“, welche den Unterschied zwischen sozialem „Oben und Unten ausmachten“¹⁴.

Indem Sorokin den vestimentären Code der russischen Adelskreise vor den Petrinischen Reformen parodiert und ihn an dem Opritschnik Komjaga festmacht, gestaltet er diese Figur als Hypostasierung eines Diskurses: Es ist dies der ‚nationalpatriotische‘ Diskurs im Russland des 21. Jh., der die übrigen Diskurse des Textes dominiert (Burkhart 2009, 224f.) und von dem verkappten Moralisten Sorokin (Engel 1997, 65) zur kritischen Rezeption angeboten wird.

¹⁴ Das russische Alltagsleben ist im vestimentären Diskurs primär vom Gegensatz höfisch/popular und erst in zweiter Linie von den Dichotomien alt/neu, West/Ost geprägt: Während die Adligen durch ihre prächtige Kleidung Signalelemente der Prominenz setzten, war die Mehrheit der Bevölkerung, die Bauern, wie seit Jahrhunderten in grobe knielange Leinenhemden (рубаша) und Leinen- oder Baumwoll-, seltener Lederhosen gekleidet. Das „Oberkleid bestand aus dem Kaftan, der bis über die Knie reichte und mit einer Leibbinde gegürtet wurde. Die altbekannten Schuhe aus geflochtenem Lindenbast (лапти) befestigte man mit Riemen über Fußlappen an den Waden“. Im Winter trug, wer es sich leisten konnte, einen „Schafspelz (тулуп) und ersetzte die Bastschuhe schon durch Filzstiefel“ (валенки). „Als Kopfbedeckung waren hohe Wollmützen mit einem Rand aus Schafspelz weit verbreitet“. Die Landfrauen trugen das traditionelle knöchellange, an Kragen und Handgelenken meist geraffte Leinenhemd, darüber den langen Trägerrock (сарафан), der unter der Brust gegürtet wurde“ (Goehrke 2003, 28).

Einen literarischen Prätext stellt offenbar Tat'jana Tolstajas dystopischer Text «Кысь» (2000) dar. In satirischer Manier wird hier die eklatante soziale Skalierung von dem einfältigen Protagonisten, einem Kopisten in der Nachfolge von Gogol's Akakij Akakievič, scheinbar regierungstreu entschuldigt: warum die Würdenträger der Stadt in ihren Schlitten Pelze tragen müssen, die zu Fuß gehenden Untertanen, (euphemistisch «голубчики» genannt) aber eine leichte Jacke:

Ein einfaches Schätzchen hat kein Bärenfell zu tragen. Das muss man auch verstehen: Wie soll ein Mursa ohne Pelz im Schlitten fahren? Er friert ja Stein und Bein. Wir laufen zu Fuß, uns wird heiß; im Handumdrehen ist man nass geschwitzt und zurrt sich den Sipun auf. Freilich, manches Mal, da zwackt dich flüchtig der Gedanke: Hätt ich nur auch einen Schlitten und einen Pelz und ... Doch das ist Eigensinn (22).

Stoßrichtung der Satire von Tolstaja, die sich an der Stelle des vestimentären Codes bedient, ist zweierlei: speziell die Selbstzensur, mit der nonkonforme Affekte (Wünschen und Begehren des Individuums sowie Neid und Zorn auf die privilegierte Nomenklatura des karikierten Willkürstaates) apologetisch verdrängt werden; generell die Deprivation eines gesellschaftlichen Organismus durch Entsemantisierung seiner Kultur.

4. Evgenij Griškovec (* 1967), der sich selbst als „Neosentimentalisten“ bezeichnet¹⁵, setzt den vestimentären Code und die Affektenlehre in seinem Kurzroman «Рубашка» („Das Hemd“, 2004) ein, um ein ganzes Aggregat von Diskursen und Prätexten in systemischer bzw. Einzeltextreferenz aufzurufen und dadurch Polysemie zu erzeugen. Nach dem narrativen Muster „Ein Tag im Leben des X“¹⁶ erzählt der Protagonist Aleksandr (Saša, Sanja), ein mäßig erfolgreicher Architekt Ende 30, was er bzw. sein Hemd vom Morgen bis spät in die Nacht erlebt hat. Es ist der Moskauer Alltag eines «нормальный человек», doch markiert durch eine Reihe von Umständen: der Ich-Erzähler ist hoffnungslos verliebt und leidet entsprechende Qualen («Я влюбился. Сильно! Очень-очень сильно. Так, как этого со мной не было. Никогда!», 2); Maksim (Макс), ein erlebnishungriger, hedonistischer Freund aus der heimatischen Provinz, kommt zu Besuch nach Moskau; in Aleksandrs Baubrigade muss ein Aufruhr mannhaft beigelegt werden; er fühlt sich bei seinen Gängen und Fahrten durch Moskau von einem schwarzen Mercedes verfolgt; und er erlebt mit Maks einen Autounfall, bei dem es Tote gibt.

¹⁵ Vgl. A. Solomonovs Interview. „Gazeta“ 19.11.2001. Zur Bezeichnung der auf die Postmoderne folgenden Epoche als „Neo-Sentimentalismus“ siehe v.a. Ėpštejn 1996, 196-209.

¹⁶ Siehe „Ulysses“ von James Joyce, einer Odyssee durch einen Tag und eine Nacht in Dublin; im russischen Kontext u.a. «Odin den' Ivana Denisoviča» von A. Solženicyun und «Den' opričnika» von V. Sorokin.

Die Semantik des Hemds, einer parabolischen 'Leinwand des Lebens', und der Spuren darauf, verweist synekdochisch auf den Träger¹⁷. Aktiviert werden alle drei vestimentären Konzeptionen:

I. Die Kleidung/das Hemd substituiert, archaisch-physiologisch gedacht, den ganzen Menschen. Es handelt sich in dem Griškovec-Text v.a. um eine Realisierung der Phraseme «кто-либо рубаха-парень» ('jemand ist ein ehrlicher Kerl'), und «родиться в рубашке» („ein Sonntagskind sein“), in dem sich die popularmythologische Vorstellung niedergeschlagen hat, dass einem mit dem Glückshäubchen¹⁸ geborenes Kind ein glückliches Leben bestimmt sei. Einen weiteren Prätext bildet das philosophische Märchen «Царь и рубашка» („Der Zar und das Hemd“), dessen Wortfelder 'Hemd' und 'Glück' zwar aktiviert, aber wie im Fall der beiden Hemd-Phraseme, semantisch destruiert werden: Aleksandr ist weder glücklich («почему я не рад, где счастье, которого я ждал?»), noch ehrlich mit sich und seinen Gefühlen.

II. Kleidung und Accessoires sind Ausdruck der sozialen und psychischen Verfassung des Trägers. Die makrometaphorische «рубашка», das letzte weiße Hemd des Protagonisten (Realisierung der Redensart «проиграться до последней рубашки» 'alles bis aufs letzte Hemd verlieren'), indiziert wegen der Farbe Weiß einerseits seinen sozialen Status als Kopfarbeiter; es ist andererseits Ausdruck der Verfassung eines reinen Liebenden, dessen Unschuld nach einigen Notlügen und der Tatsache, dass Sanja im Gespräch mit Maks dem Thema Geld Priorität einräumt, am Ende allerdings befleckt erscheint.

III. Kleidung fungiert als äußere, scheinhafte Hülle des Menschen zeichenhaft und dient auf einer symbolischen Ebene zu seiner Bewertung. Das weiße Hemd ist konstitutiver Bestandteil der Maskierung für das „Hemingway-Spiel“ («игры в Хемингуэев»), das Maks und Sanja erfunden haben, um in der Pose zweier lässig-affektloser Dandys mit dem obligatorischen Namen Ernest («два Эрнеста») in einer Bar oder einem Club die Aufmerksamkeit von Damen auf sich zu lenken.

Der Erzählbericht in «Рубашка» wird immer wieder durch Reminiszenzen und Tagträume der „Großstadtmonade“ (Gölz 2009, 7) Aleksandr unterbrochen, die Ausdruck der Selbstbeobachtung des neo-sentimentalistischen Ich-Erzählers sind. In der Erzählhandlung, dem Erzählbericht und den Erinnerungssequenzen lassen sich Isotopien ermitteln, welche

¹⁷ Im ganzheitlichen Denken wird der Körper als Energiefeld betrachtet, dessen Ausstrahlung auf das Umfeld einwirkt. Schließlich „geht diese von uns ausgesandte Lebensenergie auch in die Kleidung, die wir tragen. Deshalb ist getragene Kleidung von uns geprägt und führt all das mit sich, was wir bewußt oder unbewußt haben hineinfließen lassen“ (Lehmann 2002, 30).

¹⁸ „Glückshaube“ nennt man im Deutschen die unverletzte Eihaut, von der ein Neugeborenes umhüllt ist, wenn der Fruchtblasensprung ausblieb.

den affektiv-vestimentären Diskurs semantisch konturieren und auf relevante Prätexte verweisen, die noch die banalsten Episoden überwölben:

So scheint Karamzins sentimentalistische Novelle «Бедная Лиза» als Textmuster einer unglücklichen Liebesgeschichte auf: Der adelige Èrast (von griech. ἐράω ‘ich liebe, ich begehre’), als Pastoralen-Leser gefühlvoll gestimmt, schwört der von ihm verführten Bäuerin Liza ewige Liebe und Treue. Als er in den Krieg ziehen und Liza verlassen muss, „weinte Èrast“. Wegen seiner im Feldlager angehäuften Spielschulden heiratet Èrast jedoch eine reiche Witwe und treibt die empfindsame Liza in den Tod. Auch in «Рубашка» weint der melancholische Held immer wieder, wenn ihn seine Affekte angesichts der Vergewöhnlichkeit seines Glücksstrebens und seiner enttäuschten Erwartungen übermannen. Die Wortfelder, die seine emotionale Verfassung semantisieren, sind ‘Liebe’, ‘Glück’/‘Unglück’, ‘Melancholie’. Als Prätextmuster dienen ferner Kriminalromane und Thriller à la Daškova, in denen Beschattung und Verfolgungsjagden als Spannungsmomente fungieren, in «Рубашка» vertextet durch die Isotopie „der schwarze Wagen und sein mysteriöser Fahrer“. Weitere parodierte Textmodelle sind sozrealistische Aufbau-Narrative, in denen das Kollektiv, speziell die Baubrigade mit ihrem Arbeitsethos, beschworen werden. Außerdem Erzählungen über Kriegshandlungen und Niederlagen im Stil von Ernest Hemingsways “The Sun Also Rises” (1926), “A Farewell to Arms” (1929) und “For Whom the Bell Tolls” (1940) mit den Wortfeldern ‘Krieg’, ‘Männerfreundschaft’, ‘Heroismus’. Als Prätext für die ludistische Textschicht fungiert Oscar Wildes “Bunbury. The Importance of Being Earnest” (1895) mit den Wortfeldern ‘Spiel’/‘Ernst’, ‘Maskierung’, ‘Täuschung’: eine Posse über die Lüge als Lebensprinzip, in der zwei englische Dandys jeweils eine Person (Bunbury bzw. Ernest) erfunden haben, um durch das “Bunbury”-Spiel¹⁹ ihr Leben in der statusversessenen viktorianischen Gesellschaft freier gestalten zu können.

«Рубашка» endet nicht mit dem Ablegen des von Flecken übersäten und durchgeschwitzten Hemdes; vielmehr mündet der Text, nachdem der Held sich endlich ausgezogen und Schlafen gelegt hat, signifikanter-

¹⁹ Ch. Gözl (2009, 12) bemerkt zum „Hemingway-Spiel“ in dem Griškovec-Text, dass die Spielenden „nicht den für Hemingway signifikanten legeren Rollkragenpulli, den Bart und die Pfeife“ tragen, die in der „stilisierten Nonkonformität der Šestidesjatkini“ und dem Hemingway-Mythos des Tauwetters imitiert wurden. „Vielmehr ist es das Hemd, das glatte Gesicht und die Zigarre sowie ein formvollendetes und doch lässiges Verhalten (also eigentlich der Verhaltenskodex des Dandy)“. Die Lösung dieser nur scheinbaren Unstimmigkeit liegt in der Tatsache, dass in dem Spiel der zwei „Ernests“ bei Griškovec Hemingways Vorname als Verbindungsglied zu dem doppeldeutigen “E(a)rnest” (der Name ‘Ernst’ und das Adjektiv ‘ernst’) im “Bunbury”-Spiel bei Oscar Wilde fungiert. Das Resultat ist eine intertextuelle Hybridisierung.

weise in einen seiner traumatischen Kriegsträume²⁰, der mit dem affektiven, Leser-Empathie einfordernden Satz schließt: «Кто-то же должен был это слышать» (62) – „Irgend jemand musste das doch hören“ (267).

5. Petruševskaja und Makanin repräsentieren mit ihren Texten die postsozialistische Literatur der neunziger Jahre des 20. Jh. Dieser russischen Spielart eines postmodernen Literatursystems liegt zwar die Moralästhetik des literarischen Kanons der kollabierten sozialistischen Ideologie fern, nicht jedoch eine kausal-temporal geordnete, sujethafte Narration. Im Spiel mit fremden Texten stellen die Figuren parodistische Allusionen auf Typen der russischen Literatur und ihre affektiv-vestimentäre Semantisierung dar. Sorokin radikalisiert die postmoderne Realitätskonstruktion, indem er eine Präsentation der Wirklichkeit als Denkkonstrukt (Engel 1997, 55) betreibt sowie Diskurse und Schreibstile samt ihrer Codes dekonstruiert. Diese Metadiskursivität bewirkt, dass Sorokins Texte durch Ambiguität der Werte und durch Pseudoaffektivität gekennzeichnet sind. Griškovec dagegen repräsentiert, zusammen mit Kibirov, Gandlevskij u.a., eine russische Postpostmoderne, die zwar die ludistischen Strategien einer intertextuellen Wirklichkeitskonstruktion beibehält, gleichzeitig aber einen neosentimentalistischen Kurs fährt: statt der postmodernen Beliebigkeit wird eine neue Aufrichtigkeit postuliert und das Sentiment als affektive Basis des Textes ausgestellt.

Die Analyse und Exegese der vier Beispieltex-te aus der russischen Post(post)moderne liefert in Hinblick auf die vestimentäre Rhetorik nicht nur sozio-historische Erkenntnisse, sondern auch die Einsicht in intertextuelle Vernetzungen mit Prätexten und Textschablonen, in denen die Zeichenhaftigkeit von Kleidung für die Sinnkonstitution eingesetzt wird. Darüber hinaus ist auch das Thema der Affektivität weiterhin ein Muster, das zwar dekonstruiert wird, aber in Form von Temperamenten oder Charaktertypen aufscheint: der destruktive Charakter bei Sorokin, der Zyniker und der Choleriker bei Makanin, die Hysterikerin bei Petruševskaja sowie der Melancholiker und der Sanguiniker bei Griškovec. Das bedeutet, dass in der (post)postmodernen russischen Literatur in je unterschiedlichem Maß nicht nur Welt eingegangen ist, sondern auch ein Universum

²⁰ Griškovec schreibt sich damit ein in den thanatologischen Kriegsdiskurs, vergleichbar mit russischen Autoren wie Arkadij Babčenko, der seine traumatischen Erfahrungen in Tschetschenien samt der psychischen Internalisierung des Krieges vertextet hat: „Du bist für immer in mir. Du und ich, wir sind ein Ganzes“, „Sei verflucht, Scheißkrieg!“ («Десять серий о войне», 2001; Übersetzung von Olaf Kühl unter dem Titel „Die Farbe des Krieges“, 2007). Auch Maks wird in dem Griškovec-Text häufig von Militär-Träumen heimgesucht, bei denen es ihn immer „gruselt“. Als ihn zudem seine Frau verlässt, gelangt er zu der erschreckenden Erkenntnis: „Das richtige Leben ist zu Ende, und jetzt hat das Sterben begonnen“ (246f.).

an Affekten und Temperamenten, deren intellektuelle Rehabilitation sich u.a. des vestimentären Codes als Instrument bedient.

Literaturverzeichnis

- Barthes, R. 1964. *Éléments de sémiologie*. Paris.
- Benjamin, W. 1969. *Illuminationen*. Frankfurt a.M.
- Burkhart, D. 2005. Das Phantasma des Mantels: Gogol', Timm, Makanin. *Osteuropa* 11, 95-106.
- 2009. Dystopische und virtuelle Weltentwürfe. Die russische Gegenwartsprosa als Experimentierfeld. In: Gramatzki, S., R. Zymner (Hrsg.). *Figuren der Ordnung. Festschrift für Ulrich Ernst*. Köln, Weimar, Wien, 213-229.
- 2010. Gogol's „Mantel“ als Architekt. *Loccumer Protokolle 2010*. (im Druck).
- , W. Klemm (Hrsg.) 1989. *Natura naturata*. Amsterdam.
- Claudon-Adhémar, C. 1975. *Populäre Druckgraphik Europas: Russland*. München.
- Eco, U. 1972. *Einführung in die Semiotik*. München.
- Eichenbaum, B. 1965. Wie Gogols Mantel gemacht ist. In: Ders. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a.M., 119-142.
- Engel, Ch. 1997. Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne, Problem der Wirklichkeitskonstruktion. *Wiener slavistisches Jahrbuch* 43, 53-66.
- Épštein, M. 1996. Proto-, ili Konec ruskogo postmodernizma. *Znamja* 3, 196-209.
- Goehrke, C. 2003. *Russischer Alltag 2: Auf dem Weg in die Moderne*. Zürich.
- Gölz, Ch. 2009. Wie Evgenij Griškovec' „Hemd“ gemacht ist. *Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin, Abt. Kultur*. Berlin (13 S., im Druck).
- Günther, H. 1968. *Das Grotteske bei Gogol'*. München.
- Hughes, L. 2002. *Peter the Great*. New Haven, London.
- Klein, R. 1990. *Kostüme und Karrieren*. Tübingen.
- Kolesnikoff, N. 1998. The absurd in Ljudmila Petruševskaja's plays. *Russian Literature* XLIII, 469-480.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt a.M.
- 2005. Intimität: Rhetorik und literarischer Diskurs. *Wiener Slavistischer Almanach* 62, 13-24.
- Landfester, U. 1995. *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*. Freiburg i.Br.
- Langer, G. 1991. Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk. *Zeitschrift für slavische Philologie* LI/1, 143-173.
- Lehmann, P.J. 1992. *Die Kleidung – unsere zweite Haut*. Königstein, Falkenstein.
- Nabokov, V. 1990. *Nikolaj Gogol (1944)*. Übersetzt von J. Neuberger. Reinbek.
- Orlandi, E., G. Buzzi 1967. *Peter der Große und seine Zeit*. Wiesbaden.
- Pavlenko, N.I. 2006. *Istorija Petra Velikogo*. Moskva.
- Pinto, A. 1978. *Das Mantelmotiv in Kellers „Kleider machen Leute“ und Gogols „Der Mantel“*. Bern.
- Radenković, Lj. 1991. Symbolik des menschlichen Körpers in der südslavischen Zauberspruch-Tradition. In: Burkhart, D. (Hrsg.). *Körper, Essen und Trinken im Kulturverständnis der Balkanvölker*. Wiesbaden, Berlin, 183-193.
- Reinacher, P. 1988. *Die Sprache der Kleider im literarischen Text*. Bern.
- Rüß, H. 1994. *Herren und Diener. Die soziale und politische Mentalität des russischen Adels. 9.-17. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien.
- Sartre, J.-P. 1943. *Das Sein und das Nichts*. Heidelberg.
- Solomonov, A. 2001. Interview: Evgenij Griškovec: Kogda pogib ‚Kursk‘, ja rešil otložit' prem'eru. *Gazeta* 19.11.2001 (http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_gzt.htm, letzter Zugriff Mai 2009).
- Ueding, G. (Hrsg.) 2005. *Rhetorik. Begriff – Geschichte – Internationalität*. Darmstadt.

Witte, G. 2007. Saša Sokolov: Škola durakov – Die Schule der Dummen. In: Zelinsky, B. (Hrsg.). *Der russische Roman*. Köln, 441-458.

Primärtexte

Dostoevskij, F. *Sobranie sočinenij v četyrnadcatyč tomach*. Moskva. Russkaja Virtual'naja Biblioteka (<http://www.rvb.ru>).

Gogol', N. 1951. *Šmel'*. Mit deutschen Anmerkungen von A.E. Graf. Berlin, Leipzig.

– 1995. „Der Mantel“ und andere Erzählungen. Mit einem Nachwort von V. Nabokov, deutsch von J. Hahn. Reinbek.

Griškovec, E. 2004. *Rubaška*. <http://lib.aldebaran.ru> (62 Doppelseiten).

Grischkowetz, J. 2004. *Das Hemd*. Übers. von B. Rausch. Zürich.

Karamsin, N. 1982. *Die arme Lisa*. Russisch/Deutsch. Übers. von M. Schneider. Stuttgart.

Makanin, V. 1998. *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*. Moskva.

– 2003. *Underground oder Ein Held unserer Zeit*. Übers. von A. Nitschke. Mit einem Nachwort von D. Burkhart. München.

Petruševskaja, L. 1995. *Povesti i rasskazy*. Moskva.

– 1999. *Der schwarze Mantel*. Übersetzung von A. Leetz. Berlin.

Puschkin, A.S. 1981. *Eugen Onegin*. Übertragung von W. Busch. Zürich.

Sorokin, V. 2006. *Den' opričnika*. Moskva.

– 2008. *Der Tag des Opritschniks*. Übersetzung von A. Tretner. Berlin.

– 2007. *Kapital*. (32 S.) http://www.zakharov.ru/component/option,com_boo ks/task,book_details/id,50/Itemid,56/

– 2008. *Das Kapital. Ein Stück in zwei Akten*. Deutsch von D. Trottenberg. In: Carstensen, U.B., S.v. Lieven (Hrsg.). *Theater Theater*. Frankfurt a.M., 579-610.

Tolstaja, T. 2003. *Kys*. Deutsch von Ch. Körner. Berlin.

Tolstoj, L.N. 1953. *Sobranie sočinenij v četyrnadcatyč tomach*. Moskva. Russkaja Virtual'naja Biblioteka (<http://www.rvb.ru>).

Hamburg

(dagmar.burkhart@t-online.de)

Dagmar Burkhart