

Sammeln *in* der Literatur vs. Sammeln *als* Literatur. Überlegungen zur Interdiskursivität des poetischen Sammelns aus slavistischer Perspektive¹

Ulrike Goldschweer

0 Einleitung: Sammeln als Kulturtechnik und Verfahren der Poiesis²

Auf den ersten Blick beschreibt der Begriff "Sammeln" eine alltägliche Kulturtechnik: die Häufung von Objekten (materieller und nicht-materieller Art) mit unterschiedlichem Zweck – dazu gehört das Horten von Vorräten ebenso wie das Sammeln von Kunst oder Briefmarken. Bei näherer Betrachtung handelt es sich zudem um eine der ältesten Kulturtechniken überhaupt (wenn man z.B. an die Jäger- und Sammlerkulturen des Paläolithikums denkt). Sammeln ist zudem grundlegend bei der Erzeugung von Wissen und steht sozusagen am Anfang jeder Wissenschaft. Aus diskurstheoretischer Perspektive scheint Sammeln zudem geradezu als Interdiskurs prädestiniert zu sein, weil es als Kulturtechnik alle Spezialdiskurse, in denen Daten erhoben werden, prägt und verbindet.

Ein qualitativer Sprung zeichnet sich ab, wenn Sammeln zu einer ästhetischen Kategorie wird, mit einer kreativen Handlung zusammenfällt und in diesem Spannungsfeld poetische, d.h. textgenerierende Funktionalität entfaltet. In diesem Sinne hat Sammeln schon sehr früh Fuß in der Literatur gefasst, angefangen mit der antiken Metapher vom Dichter als sammelnder Biene bis hin zu jüngeren Ansätzen, die Sammlungen (und zwar auch in ihrer materiellen Form) bereits als eine Art Text definieren, z.B. als Narration (Bal 1994 und 2002) oder als Sprache (Schmidt 2016).

Aus diskurstheoretischer Perspektive stellt sich hier die Frage, ob Sammeln in der Literatur nicht eher als Spezialdiskurs mit eigenen Techniken aufzufassen ist, denn es steht zwar in einer engen Wechselbeziehung mit der Kulturtechnik, was aber nicht zwangsläufig impliziert, dass es davon immer und in jedem Fall abzuleiten ist. Es deutet vielmehr vieles darauf hin, dass poetisches Sammeln eine spezifische Eigendynamik entwickelt. Poietisches Sammeln im Spannungsfeld zwischen Diskurs und Interdiskurs zu verorten, ist also das erste Anliegen, das dieser Beitrag verfolgt. Um diese Eigendynamik zu beschreiben – und das ist das zweite Anliegen –, möchte ich zudem ein dreigliedriges System auf der Basis der russischen Begriffsgeschichte vorschlagen, die ich aus meiner – slavistischen – Perspektive in diesem Forschungsfeld für besonders inspirierend halte, weil sie diachron wichtige begriffliche Unterscheidungen offenlegt, die synchron wirksam sind. Dazu zählt die späte Übernahme des aus dem Lateinischen abgeleiteten Begriffs der "Kollektion", der das ältere Wortfeld um den auf eine slavische Wurzel zurückgehenden Begriff *sbirat'* (zusammentragen) ergänzt und nur teilweise ersetzt hat. Das Modell fußt zudem auf der Beobachtung, dass nichtästhetische und nichtwissenschaftliche Formen des Sammelns (chaotisches Anhäufen, ökonomisches Akkumulieren) in der Begriffsbildung m. E. zu Unrecht unterrepräsentiert sind. Im Anschluss an diese Überlegungen steht ihre Erprobung an konkreten Textbeispielen aus der russischen Literatur.

¹ Kontext dieser Überlegungen ist die Zusammenarbeit in einem Forschungsschwerpunkt mit dem Arbeitstitel "Poetiken des Sammelns" an der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum (unter Beteiligung der Germanistik, Mediävistik, Anglistik, Romanistik, Klassischen Philologie, Komparatistik, Diktaktik und Sprachwissenschaft).

² "Poietisch" meint hier "textgenerierend" und ist teilweise (je nach Kontext) synonym mit "künstlerisch", "poetisch" oder "literarisch".

1 Sammeln als wissenschaftliches Problemfeld

Wenn man Sammeln als Problemfeld betrachtet, wird die Priorisierung der kulturwissenschaftlichen – d.h. ethnologischen, soziologischen, philosophischen, museologischen, wissenschaftshistorischen, anthropologischen oder psychologischen – Perspektive, häufig fokussiert auf Theoriekonzepte oder historische Sammelpraktiken³, schnell deutlich. Sammeln in Literatur und Kunst – ganz gleich ob als Motiv oder als Form – scheint seine Berechtigung daher oft sekundär aus der nicht-künstlerischen kulturellen Praxis zu beziehen.

1.1 Sammeln als Sprache

Diese Priorisierung gilt leider auch für den 2016 von Sarah Schmidt herausgegebenen Band mit dem vielversprechenden Titel *Sammeln als Sprache*, der letztlich vor allem die Heterogenität des Themenfeldes aufzeigt. Der in der Einleitung unternommene Versuch, das Verhältnis zwischen Sammlung und Sprache zu konkretisieren, geht über eine Analogsetzung in bester strukturalistischer Tradition nicht hinaus (vgl. Schmidt 2016: 20). Obwohl Literatur als "Medium" definiert wird, "in dem über das Sammeln, über Sammler und Sammelinstitutionen reflektiert wird" und in dem "zugleich [...] auch mit sprachlichen und genuin literarischen, poetischen oder rhetorischen Ordnungssystemen und Textverfahren Sammlungen erstellt werden" (Schmidt 2016: 17), wird die spezifische Erkenntnisleistung von Literatur absichtlich ausgeklammert:

Eine Ausgangsthese [...] besagt, dass literarische Praktiken und Thematisierungen des Sammelns häufig einen implizit oder explizit geführten poetologischen Diskurs mitführen, der Poesie und Literatur innerhalb der Wissenstradition(en) verortet. Ein durchgehender Fokus [...] liegt demnach auf den in der Literatur direkt oder indirekt geführten selbstreferentiellen Wissensdiskursen. Dies zielt jedoch weder auf eine inhaltlich oder strukturell zu begründende Poetizität oder Literarizität der Literatur im engeren Sinne noch lassen sich die Beobachtungen auf den gemeinsamen Nenner eines spezifisch literarischen Wissens oder spezifisch literarischer Wissensformen zusammenführen, was eine diachrone und synchrone Kontinuität der Literaturen und eine Exklusivität im Verhältnis zu anderen Wissensbereichen voraussetzen würde. (Schmidt 2016: 22)

1.2 Sammeln als Erzählen

Einen aus meiner Sicht produktiveren Zugang bietet hingegen Mieke Bal, die bereits 1994 Sammeln und Erzählen zusammengedacht hat (vgl. Bal 1994 bzw. 2006). Sie definiert Sammeln als Prozess, "consisting of the confrontation between objects and subjective agency informed by an attitude" (Bal 1994: 100), und interpretiert Sammlungen – erstens – als Zeichenketten aus materiellen Objekten, die sich – zweitens – in die "großen Erzählungen" des Westens (z.B. Konsumismus und Kolonialismus) einfügen und daher immer auch eine politische Dimension haben, und dabei – drittens – ähnlich wie Narrative organisiert sind, etwa durch das Verhältnis zwischen "Fabel" und "Sujet", durch Perspektivierung und Fokalisierung sowie durch symbolische Verkürzungen in Form von Metaphern, Metonymien oder Synekdochen, die sie als Ausdrucksform eines spezifischen "Fetischismus" – sei er ökonomisch oder psychologisch begründet – begreift (Bal 1998: 177ff.).

Natürlich ist auch der Umkehrschluss – Erzählen als Sammeln – denkbar. Matthias Freise (2013) definiert als Gemeinsamkeit zwischen Sammeln und Erzählen denn auch die "Semantisierung der Zeitachse": Die Erzählung als Fabel stelle eine Variante des Sammelns von Objekten

³ Vgl. den ausführlichen Forschungsbericht in Schmidt (2016), 13-16; exemplarisch hervorzuheben sind Stagl (1998), Muensterberger (1999), Hahn (2000).

dar, mit dem Ziel, die Wiedervereinigung der Gegenwart mit der Vergangenheit zu semantisieren (vgl. Freise 2013: 10).

1.3 Sammeln als poetisches Verfahren

Wann und wie wird Sammeln Kunst, und in welchem Verhältnis steht dies zur kulturellen Praxis? Es deutet vieles darauf hin, dass Sammeln vom Moment seiner Kunst- oder Literaturwerdung an im ständigen Austausch mit den kulturellen Praktiken und den zeitgenössischen Sammlungsbegriffen eine spezifische Eigendynamik und Komplexität entwickelt, die es zu einem eigenständigen künstlerischen Erkenntnisinstrument werden lässt.

Um die Spezifik des Sammelns als künstlerisches Verfahren zu prüfen, kann es also durchaus sinnvoll sein, kulturwissenschaftlich begründete Aspekte zunächst kurz auszublenden. Vom Text selbst ausgehend treten dann andere Aspekte in den Vordergrund, etwa die Formate, in denen das poetische Sammeln im Text zutage tritt. Hier möchte ich zwischen textbasierten, symbolischen und intermedialen Formatvarianten unterscheiden (obwohl in der Praxis zudem alle möglichen Mischformen denkbar sind).

Intermediale Formate stehen dabei Mieke Bals Idee vom "Sammeln als Erzählen" besonders nahe, denn es handelt sich in der Regel um Sammlungen von Gegenständen, aber auch von Texten und Bildern, die – in Assemblagen, Installationen u. dgl. – am Schnittpunkt von Materialität und Sprache als "Gegenstände" oder "Objekte" konzeptualisiert werden⁴. Im Prinzip könnte man dazu auch die konkrete Poesie zählen. Textformate stellen hingegen sprachbasierte Akkumulationen von Wörtern oder Texten (in Form von Aufzählungen⁵, Sammelbänden, Erzählzyklen, Textsammlungen, usw.) dar. Symbolische Formate sind einerseits sprachlich, fallen aber andererseits nicht zwangsläufig mit den Textformaten zusammen. Dazu zählt etwa Sammeln als Motiv und Thema, das auch über Räume (z.B. im Modell imaginäres Museum) inszeniert werden kann, auch ohne offensichtliche Akkumulation sprachlicher Elemente.

1.4 Sammeln – Diskurs oder Interdiskurs?

Ein Diskurs ist nach Foucault bekanntlich die Gesamtheit von Aussagen in Bezug auf einen bestimmten Gegenstand in einem bestimmten historischen Kontext. Diskurse "produzieren auf geordnete Weise soziale Gegenstände" wie Wahrheit, Realität und Normalität (Gerhard, Link, Parr 2005a: 117-118). Sie stehen dabei in enger Beziehung zur "diskursiven Praxis", unter der "das gesamte Ensemble einer speziellen Wissensproduktion verstanden [wird]: bestehend aus Institutionen, Verfahren der Wissenssammlung und -verarbeitung, autoritativen Sprechern [...], Regelungen der Versprachlichung, Verschriftlichung, Medialisierung" (Link, Link-Heer 1990: 90).

Als Interdiskurse können hingegen "alle interferierenden, koppelnden, integrierenden usw. Querbeziehungen zwischen mehreren Spezialdiskursen" gelten: "'Interdiskursiv' wären dann z.B. alle Elemente, Relationen, Verfahren, die gleichzeitig mehrere Spezialdiskurse charakterisieren" (Link, Heer-Link 1990: 92). Die "kulturelle Funktion" von Interdiskursen liege demnach in der "Re-Integration des in den Spezialdiskursen sektoriell verstreuten Wissens" (Link, Heer-Link 1990: 93; vgl. auch Gerhard, Link, Parr 2005b: 293).

⁴ Schon Aage Hansen-Löve hat in einem oft zitierten Aufsatz von 1983, in dem es ihm vor allem um intermediale Übergangsformen zwischen Kunst und Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts ging, einen wichtigen Unterschied gemacht: In "traditionellen Kunstformen" konstituierte sich das Verhältnis zwischen Bild und Text im Prinzip hierarchisch: entweder narrativiert der Text das Bild oder das Bild illustriert den Text. In der Kunst der Avantgarde (insbesondere im Spiel mit der Typographie) fallen Bild und Text in eins und werden zu "Kippfiguren", in dem mal das Bild, mal der Text dominiert.

⁵ Vgl. die Standardwerke zum Thema Liste und Aufzählung: Mainberger 2003, Eco 2009 (Letzterer bezieht das Prinzip der Liste auf Texte und Bilder).

Sammeln als kulturelle Praxis erzeugt – um nur einige Beispiele zu nennen – Zeichenkomplexe (Kataloge, Inventare, Listen, Beschreibungen, Tabellen und Tafeln), Institutionen und Räume (z.B. Archive, Museen, Bibliotheken, Lagerhäuser und Speicher, Vorrats- und Asservatenkammern), soziale Rollen (der Sammler als – z.B. – anthropologischer, sozialer oder psychologischer "Typus"), Regeln (z.B. in Bezug auf das Klassifizieren von Gegenständen) und Ordnungen (z.B. numerischer, alphabetischer oder hierarchischer Art). Sammeln operiert mit Strategien des Ein- und Ausschließens (gehört zur Sammlung vs. gehört nicht zur Sammlung) und reguliert auf diese Weise Wissen und indirekt wissensbasiertes Handeln. Was nicht gesammelt wurde, ist nicht verfügbar. Da dies durchaus diskursübergreifend geschieht, weil letztlich alle Disziplinen (und privaten Praktiken), in denen Daten erhoben werden, betroffen sind, stellt Sammeln aus dieser Perspektive einen Interdiskurs *par excellence* dar.

In Bezug auf Kunst und Literatur ist das anscheinend anders. Poietisches Sammeln findet sich offenbar in einer eigenartigen Doppelrolle wieder: Einerseits ist der literarische Diskurs selbst ein Spezialdiskurs, in dem Sammeln eine wichtige Rolle spielt (z.B. in Form von Kanones, Textsammlungen jeder Art, Aufzählungen usw.), andererseits ist er aber auch der Ort, wo Sammeln als Ausdruck unterschiedlicher nicht-künstlerischer Spezialdiskurse interdiskursiv re-integriert und auf literaturspezifische Weise funktionalisiert werden kann, darunter – z. B. – als politischer Gegendiskurs oder als Vehikel der Selbstreflexion.

Um dies mit praktischen Beispielen aus der Literaturanalyse zu untermauern, ist es – gemäß der Interdiskurstheorie – zunächst notwendig, die "Entstehung literarischer Texte aus einem je historisch-spezifischen diskursintegrativen Spiel" herzuleiten, um dann die "Subjektivierung des Integral-Wissens" mit Hilfe von "Figuren", "Subjekt-Situationen, Argumentations- und Narrationsschemata, Symbolen, Deskriptionen usw." mit dem Ziel der Verwandlung von "Integral-Wissen" in "subjektiv applizierbare 'Vorgaben'" (Link, Link-Heer 1990, 95) nachzuverfolgen.

2 Sammeln in Russland: Versuch einer Diskursgeschichte

Bevor ich mich also dem von mir entwickelten Modell und den Beispielen zuwende, muss ich mit einem Exkurs in die Diskursgeschichte des Sammelns in Russland etwas weiter ausholen. In Bezug auf die historische und begriffliche Konzeptualisierung des Sammelns bietet sie einige wesentliche Besonderheiten, die sowohl für das Verständnis des Analysemodells, das ich vorstellen möchte, als auch für die Einbettung des Interdiskurses Sammeln in seine historischen Kontexte von Bedeutung ist.

2.1 Der russische Kultur- und Medienbegriff

Zu berücksichtigen ist dabei – erstens – die hervorgehobene Bedeutung der Literatur in der russischen Kultur. Vor dem Hintergrund des spezifisch russischen Medienbegriffs, der in orthodoxer Tradition von der Selbstoffenbarung des Heiligen durch Ikone und Heilige Schrift ausgeht (vgl. Schmid 2009: 10), und des praktisch nie außer Kraft gesetzten staatlichen Medienmonopols (Schmid 2009: 11-14), hat insbesondere Literatur fast immer als öffentlicher (Gegen-)Diskurs fungiert. Damit wird der künstlerische Text letztlich zum Hauptaushandlungsort konkurrierender Welterklärungsmodelle, vor allem in kulturellen Umbruchsituationen. Sammeln als Verfahren der Bestandsaufnahme ist dabei geeignet, die mit diesen Modellen verbundenen Narrative und Oppositionen (z.B. Eigenes/Fremdes, Russland/Europa, Offiziell/Inoffiziell, Kollektiv/Individuum, Affirmation/Infragestellung von Autorität) zu diskutieren und gleichzeitig genau diese Rolle der Literatur als Wahrheits- oder Gegendiskurs metaisierend zu hinterfragen.

Als typisch für die russische Kultur gilt zudem – zweitens – die Tendenz zu dualistischen Welterklärungsmodellen (vgl. Lotman/Uspenskij 1977 sowie Ebert 2002); ein Problem, das sie

mit der kulturwissenschaftlichen Begriffsbildung im Feld Sammeln zu teilen scheint. In den meisten Definitionsansätzen wird nämlich von einer binären "Grundunterscheidung" ausgegangen, die zwischen "praktischen" (bevorragenden, i. w. S. ökonomischen) und "ästhetischen" (welterklärenden) Formen des Sammelns differenziert (vgl. z.B. Sommer 2002 oder Eco 2009). Diese Opposition basiert auf der Annahme, dass Sammeln ein intentionaler Akt sei und blendet zunächst das unmarkierte "Sich-Ansammeln" aus, um im nächsten Schritt eine Hierarchie zu konstruieren, die das Sammeln mit einem ästhetischen oder wissenschaftlichen (Selbst-) Zweck gegenüber den nicht-ästhetischen Formen privilegiert. Eine mögliche Ursache ist die traditionell enge Verknüpfung des ästhetischen und wissenschaftlichen Sammelns mit der kulturell hervorstechenden Institution des Museums.

2.2 Sammler- und Sammlungsgeschichte in Russland

Die Geschichte des Sammelns hat auch in und in Bezug auf Russland in den letzten Jahren verstärkt Aufmerksamkeit erfahren. Das Interesse richtet sich dabei meist auf Sammler-, Sammlungs- und Museumsgeschichte, wobei wiederum vor allem die imperiale Geschichte (vor 1917) im Fokus steht.⁶ Einigkeit besteht darüber, dass die Geschichte des Sammelns im 17. / 18. Jahrhundert einsetzt und zunächst eng mit der Modernisierung Russlands durch die Reformen Peters I. verbunden ist. Sammeln ist dabei vor allem dem Zaren selbst und den dem Hof nahestehenden Adligen vorbehalten und konzentriert sich zunächst auf das typische Inventar der Wunderkammer, auf Kunst, Antiquitäten, Münzen und ethnografische Objekte. Im 18. Jh. bilden sich ganze Sammlerfamilien und -dynastien aus (z.B. die Stroganovs, die als Händler eine große Rolle bei der Eroberung Sibiriens spielten). Gleichzeitig werden die Sammlungen bereits in Katalogen dokumentiert und zum Teil für die Öffentlichkeit freigegeben (z.B. die Kunstkammer in Sankt Petersburg). Im 19. Jh. setzt sich nach und nach eine "Demokratisierung" des Sammelns durch, d.h. der Kreis der sammelnden Personen und der sammelwürdigen Objekte wird stetig erweitert. Im Vergleich mit dem Westen lassen sich dabei sowohl Parallelen (Entwicklung vom adligen zum bürgerlichen Sammler) als auch Unterschiede (zeitliche Verschiebung durch das Nachholen im Westen bereits etablierter Praktiken) feststellen (vgl. Sopo 2017: 32).

Die Revolution von 1917 stellt natürlich auch hier eine Zäsur dar. Die Tätigkeit von Mäzenen, Kunstsammlern und Museumsgründern gerät unter den Verdacht der Spekulation; Kunst- und Antiquitätensammlungen werden enteignet, in staatliche Museen gebracht, zum Teil zerstört oder verkauft (vgl. z.B. Akinsha/Jolles 2009). Sammeln wird erstmals enzyklopädisch systematisch erfasst, und zwar in der "Großen Sowjetenzyklopädie" (*Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*⁷), die streng zwischen *sobiratel'stvo* (Sammeln als früheste ökonomische "Produktivform") und *kollekcionirovanie* (institutionelles Sammeln mit wissenschaftlichem Zweck) unterscheidet. Nachdem also bestimmte Formen des Sammelns und Sich-Ansammelns (z.B. das Hamstern und Horten von Vorräten) begrifflich abgespalten worden waren, wird unter dem Eintrag *kollekcionirovanie* (nach einer kurzen Definition des musealen Sammelns) anschaulich beschrieben, wie sich das private Sammeln als kultivierte Massenfremzeitbeschäftigung auf wenige nicht allzu wertvolle, oft speziell hergestellte und häufig agitatorisch aufgeladene Objekte (Briefmarken, Postkarten, Streichholzschachteln, Anstecker u. dgl.) zu beschränken und so die museale Wissensproduktion zu imitieren hatte (vgl. D'jačkov 1973). Insbesondere das private Sammeln erfährt also eine Neubewertung, indem es – so scheint es zumindest beabsichtigt zu sein – staatlicher Kontrolle unterworfen wird.

⁶ Vgl. z.B. Kasparinskaja (1991), Neverov/Piotrovskij (2004), Saverkina (²2006), Ignat'eva (2014) und (2015), Petuchova (2017), Sopo (2017).

⁷ In allen drei Ausgaben in unterschiedlicher Ausführlichkeit. In der BSĖ I ist nur das Lemma *sobiratel'stvo* vertreten (Kosov 1945), das in den späteren Auflagen relativ unverändert übernommen wird. *Kollekcionirovanie* taucht erst in der BSĖ III auf (D'jačkov 1973).

Offiziell war Sammeln im Sinne von *kollekcionirovanie* also nur institutionell (in Museen und wissenschaftlichen Einrichtungen), privat unter den oben genannten Voraussetzungen und – nicht zuletzt – im Rahmen der geheimdienstlichen Aufklärung möglich. Dies ist aber nur eine Seite der Medaille, denn mit der Zeit entwickelt sich zudem ein inoffizielles, größtenteils aus dem Dissens geborenes und deshalb aus offizieller Sicht nur ungern geduldetes Sammler(un)wesen, das sich insbesondere der durch die sowjetische Ideologie geächteten Objekte annahm (von Kunstwerken der Avantgarde und des Nonkonformismus über verbotene Bücher bis hin zu Dokumenten jeglicher Art; vgl. Petuchova 2017) – und sich spätestens in den 60er und 70er Jahren auch künstlerisch zu artikulieren begann. Die angestrebte Kontrolle und Gleichschaltung des Sammelns war also nur zum Teil erfolgreich.

2.3 Häufung, Hortung, Kollektion – ein dreigliedriges heuristisches Modell

Kommen wir nun zurück zu der These, dass poetisches Sammeln als Spezialdiskurs unabhängig von der Widerspiegelung von Kulturtechniken und unabhängig von seinem Potential als Interdiskurs eine spezifische Eigendynamik entfaltet. Das dreigliedrige Modell, das ich, inspiriert von der russischen Begriffsgeschichte, für die Textanalyse vorschlagen möchte, fokussiert in erster Linie auf das Format bzw. das Akkumulationsmuster (statt auf kulturell vorgeprägte Topoi). Es kann zudem unterschiedliche Konzepte von Intentionalität und Ordnung einbinden, und unterläuft als ternäres Modell die Gefahr binärer Kurzschlüsse. Dieses Modell funktioniert entlang der Unterscheidung *zielgerichtet / nicht-zielgerichtet* bzw. *ästhetisch / nicht-ästhetisch* und bezieht die "Nullstufe", also das unmarkierte Anhäufen mit ein. Durch das System von Häufung (*nakopitel'stvo* = Modell Sammelurium, sich Ansammeln, pathologisches Sammeln), Hortung (*sobiratel'stvo* = Modell Bevorratung, Archiv, Hort, Depot; praktisches Sammeln, Zweck) und Kollektion (*kollekcionirovanie* = Modell Museum, ästhetisches Sammeln, Welterklärung, Selbstzweck) lässt sich Sammeln im literarischen Diskurs sowohl diachron als auch synchron als Wechselspiel unterschiedlicher "Aggregatzustände" beschreiben.

Begriffshistorisch auffällig ist dabei, dass gerade die gemeinhin priorisierte Form des Sammelns als letzte auftaucht – das über das Französische eingebürgerte Fremdwort *kollekcija* ist erst seit Mitte des 18. Jh. nachweisbar⁸. Der Begriff ergänzt und ersetzt teilweise das auf eine slavische Wurzel zurückgehende und in mannigfaltigen Ableitungen gut dokumentierte ältere Wortfeld *sbirat'* - "Dinge an einem Ort zusammentragen"⁹. Beide Begriffe – *kollekcionirovanie* und *sobiratel'stvo* – werden bis heute z.T. synonym verwendet. Für das unmarkierte Anhäufen möchte ich mit *nakopitel'stvo* einen Begriff vorschlagen, der etymologisch die Idee des ungeordneten Haufens verkörpert (*nakopit'* < *kopa* "Haufen") und auch für pathologische und ökonomische Formen des Anhäufens verwendet wird.¹⁰ Als Konzept scheint die Häufung in diesem Sinne für die russische Kultur künstlerisch besonders produktiv zu sein – von der Figur des Gutsbesitzers Pljuškin aus Gogol's *Toten Seelen* (Mertvye duši, 1842), der Namensgeber für das zugehörige psychiatrische Krankheitsbild (*Sindrom Pljuškina*, dt. *Messie-Syndrom*) wurde, bis hin zu den Müllsammlern des Moskauer Konzeptualismus. Und dies gilt offenbar trotz – oder wegen? –

⁸ Zum ersten Mal wird *kollekcija* 1763 nachgewiesen (vgl. Sorokin 1984). Weder bei Dal' (1989; 1882) noch bei Brokgauz-Efron (1890-1907), noch in der ersten Ausgabe der BSE (1926-1947) ist das Lemma vertreten (außer in einer technischen Ableitung: *kollektor*).

⁹ Z. B. *sobiratel'* [redkosteĭ] – "Sammler [von Raritäten]", *sbornik* – "Sammelband", *sobranie* [sočinenij] – "Versammlung, Werkausgabe", *sobor* – "Versammlung, Gemeinde, Kathedrale", um nur einige zu nennen (vgl. Dal' 1989; 1882 [Bd. 4]: 141–142).

¹⁰ Vgl. Ožegov (201988: 307): *nakopitel'stvo* = "Stremlenie priobretat', zapasat', obogaščat'sja" (das Bestreben, etwas zu erwerben, sich zu versorgen, sich zu bereichern).

seiner Marginalisierung und Pathologisierung. Anscheinend sperrt sich das Konzept Häufung gegen etablierte Ordnungen oder Zwecke und stellt eine kreative Peripherie, eine Grauzone, eine Latenz- oder Sedimentierungsphase ("noch nicht" oder "nicht mehr") des Sammelns dar.

Auf diese nicht zu unterschätzende kulturelle Bedeutung hat Aage Hansen-Löve (2008) aufmerksam gemacht: "Pljuškina's Haufen" stehe für "das barocke Vanitas-Prinzip ebenso wie für die groteske Konfiguration bzw. Konfrontation des Nicht-Zusammengehörigen". Sie bestehe in der "Präsentation fragmentierter Gegenständlichkeiten [als] Schwundstufe eines Nutzwertes, dessen Mangel (also Penia) umkippt ins Pleroma einer Erinnerungsfülle", die "in der scheinbar zufälligen Konfiguration von Memorabilien nostalgisch-melancholisch oder de(kon)struktiv-ironisch inszeniert" werde (Hansen-Löve 2008, 251f.). Eingebettet ist diese Kippfigur aus Fülle und Leere, Chaos und Ordnung in einen Artefaktbegriff, der zwischen naturgegebenem "Ding" (*vešč*) und nützlichem "Gegenstand" (*predmet*) konsequent unterscheidet, und in der Kunst ein Verfahren erkennt, den Gegenstand wieder zu ver-dinglichen und zu ent-gegenständlichen, d.h. seiner aufgezwungenen Nützlichkeit zu entkleiden. Dies deckt sich mit Krzysztof Pomian's Beobachtung, das gesammelte Objekt falle aus den ökonomischen und ökologischen Kreisläufen heraus und rücke "in die Nähe der Kunstwerke, die jeder nützlichen Zweckbestimmung entbehren" (Pomian 2013: 14). Nichts anderes ist aber auch das Wesen des poetischen Sammelns: Häufung, Hortung und Kollektion als Kippfiguren zu inszenieren und so der Aushandlung von Wirklichkeitsmodellen qua Sammlung eine Bühne zu bieten sowie sich dabei stetig selbst zu hinterfragen und selbst-reflexiv in eine Auseinandersetzung mit Literaturbegriffen und Poetiken zu treten.

Praktisch könnte man also diachron eine Reihe von qualitativen Sprüngen, die zunächst das zweckorientierte vom unmarkierten, und dann das ästhetische vom ökonomischen Sammeln trennen, rekonstruieren. Aus einer synchronen Perspektive betrachtet, werden diese Sprünge im Text immer wieder neu vollzogen. Das bedeutet konkret, dass ein Text, der selbst ein ästhetisches Konstrukt (= Kollektion) darstellt, alle verfügbaren Sammlungsformate, seien sie ästhetisch, ökonomisch, pathologisch, oder wie auch immer begründet, gegeneinander ausspielen, zu wechselnden Oppositionen arrangieren oder als austauschbar inszenieren kann.

2.4 Poietisches Sammeln in Russland aus der Perspektive der Forschung

Während Sammeln als Motiv und Thema in der Germanistik gerade in jüngerer Zeit durchaus Beachtung gefunden hat (vgl. etwa – um nur einige Beispiele zu nennen – die Arbeiten von Häntzschel 2014 oder Vedder 2017), steht dies für die russische und russistische Literaturwissenschaft noch aus. So hat noch nicht einmal ein Klassiker wie Nikolaj Gogol', der (wie bereits kurz erwähnt) mit dem Gutsbesitzer Pljuškin aus den *Toten Seelen* (1842) einen geradezu paradigmatischen und bis heute literarisch produktiven Prototyp des pathologisch anhäufenden Sammlers geschaffen und ihn dem ökonomisch berechnenden "Seelenhorter" Čičikov entgegengestellt hat und in dessen Werk poetische Verfahren der Häufung prominent hervortreten, bisher aus dieser Perspektive nennenswerte Berücksichtigung in der Forschung gefunden. Die überschaubare einschlägige Forschungsliteratur konzentriert sich auf einige wenige Beispiele, deren ausführliche Erörterung hier zu weit führen würde.

Eine These möchte ich jedoch herausgreifen. Aus der Analyse einer Reihe von literarischen Texten der 20er und 30er Jahre haben Aleksandr Kuljapin und Ol'ga Skubač den Schluss gezogen, Sammeln sei ein "totalitärer Zeitvertreib":

In der halbvirtuellen Welt seiner Sammlung wird der Sammler unweigerlich zum Diktator. Die Verwirklichung des 'Willens zur Macht' führt auch in diesem spezifischen Raum zu der für den Totalitarismus gewöhnlichen Manipulation der Schicksale und Körper der Untergebenen, und unter Umständen auch zu ihrer Vernichtung. [...] Das Bestreben, den Menschen zum Fetisch zu machen, die unausweichliche Folge diktatorischer Ambitionen, welche das wahre Wesen und den wahren Hintergrund der Sammel-leidenschaft aufdeckt, durchdringt den sowjetischen totalitären Kosmos und wird in Vollendung von

seiner zentralen Person verkörpert. Streng genommen ist Stalin der große Sammler des sozrealistischen Staates; vor diesem Hintergrund musste das Sammeln zu einem vorrangigen und massenhaften Phänomen der 30er Jahre werden. Dennoch ist die sowjetische Welt eine Welt von Sammlern eines besonderen Typs: Hier werden Gegenstände gesammelt, die keinen praktischen Wert haben, ideologisch bedeutsame Fetische: Führerporträts, Wimpel und Fahnen, Abzeichen und schließlich die Werke der Klassiker des Marxismus-Leninismus, die für den sowjetischen Bürger ausschließlich symbolischen Wert haben. Gleichzeitig bringt der Aufenthalt in einer totalitären Situation auch den gegenteiligen Komplex hervor, der von der echten Angst des Menschen gespeist wird, der sich in der Rolle des Objektes einer grandiosen Kollektion befindet. Aus dieser Perspektive muss das Sammeln mindestens als zweifelhafte Tätigkeit gedacht werden, im schlimmsten Fall wendet es sich in das abstoßende Porträt des ideologisch 'Fremden', des Feindes. (Kuljapin, Skubač 2005: 184–185, meine Übersetzung, UG)

In der Tat wäre es interessant zu fragen, warum Sammeln anscheinend gerade in dieser Epoche zu einem verbreiteten Kollektivsymbol wird, stellt doch die ins Diktatorische pervertierte Autonomie des Sammlers nur einen Teilaspekt des Diskursspektrums dar. Immerhin legt dieser Befund nahe, dass eine enge Beziehung zwischen dem poetischen Sammeln und den gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen besteht.

Eine weitere Epoche, für die eine intensivere Recherche lohnend wäre, ist die spätsozialistische Stagnationsperiode ab Ende der 1960er Jahre, die aber – allem Anschein nach – heterogene Sammeldiskurse hervorbringt. Zu einer Zeit, als die inneren Widersprüche der gespaltenen sowjetischen Gesellschaft (offiziell / nicht-offiziell, privilegiert / nicht-privilegiert usw.) immer drängender wurden, und sich kulturelle Umbrüche trotz des allgegenwärtigen Gefühls des Stillstandes (vgl. Yurchak 2005¹¹) ankündigen, traten auch vermehrt Künstler und Schriftsteller auf, die sich dieser Widersprüche im Zeichen einer aufdämmernden Postmoderne archivierend und sammelnd annehmen, die meisten davon mit einer ideologiekritischen, antitotalitären Tendenz. Dazu zählen vor allem Experimente im Bereich der intermedialen Formate, z. B. – geradezu paradigmatisch – bei den Künstlern des Moskauer Konzeptualismus. Sammeln, Ausstellen, Archivieren und Bewerten von Zeichen und Artefakten sowie das Aufzählen mit dem Ziel des ironischen Aufgreifens von Ordnungen wird für diese Künstler in einer Geste der "subversiven Affirmation" (Arns/Sasse 2006) zum Programm der Dekonstruktion der alltäglichen Propaganda und der Absurditäten des sowjetischen Alltags¹². Hingegen erscheint Sammeln in den Romanen *Die dritte Jagd* (Tret'ja ochota, 1967) und *Schwarze Ikonen* (Černye doski. Zapiski načinajuščego kollekcionera, 1969) des "Dorfschriftstellers" Vladimir A. Solouchin (1924-1997) in einem ganz anderen Licht – nämlich als in den Dienst der nostalgischen Rückbesinnung auf die Tradition im Sinne der "russischen Idee" gestellt (dazu später mehr).

¹¹ "Everything was forever, until it was no more".

¹² Dies heißt konkret, dass sich die Künstler mit der Akkumulation, Aneignung und künstlerischen Verarbeitung sowjetischer Zeichenkomplexe (Objekte, Bilder, Texte, Losungen, Tropen, Klischees, Stereotypen, Verhaltensweisen) beschäftigen, sie zitieren und in ironischer Absicht verdoppeln, verfremden und kommentieren. Sie dekonstruieren die Propaganda als "leer" und setzen damit ein deutliches antitotalitäres Zeichen. Als Beispiele sind etwa die Dichter Lev Rubinštejn (sammelt Textfetzen, Aussagen, Zitate und formiert sie zu Gedichten, die in Kartothecken abgelegt und in Performances vorgetragen werden) und Dmitrij Prigov (fordert in seinen *Alphabeten* [Azbuki] die Grundordnung des gesammelten Wissens heraus) zu nennen, oder der Künstler Ilya Kabakov, der typische Situationen des sowjetischen Alltags in seinen Bildern, Alben und Installationen, visualisiert. Zur Einführung vgl. Groys (1991; 1974) und Groys/Hollein/Fontan del Junco (2008).

3 Analysebeispiele

In den nun folgenden Beispielanalysen möchte ich aufzeigen, wie sich die Eigendynamik des poetischen Sammelns einerseits und die eigenartige Doppelrolle des poetischen Sammelns im Spannungsfeld zwischen Spezialdiskurs und Interdiskurs andererseits im konkreten literarischen Text manifestiert und nachweisen lässt.

3.1 Beweise sichern mit Anton Čechov

Sozusagen als Prototyp für die poetische Inszenierung des Sammelns als Kippfigur möchte ich zunächst eine Erzählung von Anton P. Čechov herausgreifen, die sich vor allem durch ihre Kürze und Präzision auszeichnet. "Kollekcija" (Die Sammlung, 1883) stellt in Bezug auf das skizzierte dreigliedrige Modell einen Idealfall dar, weil sich das Oszillieren zwischen den Aggregatzuständen Häufung, Hortung und Kollektion hier sehr gut beobachten lässt.

Das Spiel beginnt schon mit der Überschrift, die erwarten lässt, dass es um eine ästhetische (wissenschaftliche, museale) Sammlung geht; präsentiert wird hingegen (als Motiv und im Format der Aufzählung) eine chaotische Anhäufung von Dingen, die man als Abfall klassifizieren würde, und deren einzige Gemeinsamkeit ist, dass sie in Lebensmitteln gefunden wurden:

– Siehst du dieses abgebrannte Streichholz? – sagte er und zeigte mir ein gewöhnliches, leicht verkohltes Streichholz, – Das ist ein interessantes Streichholz. Voriges Jahr fand ich es in einem Kringel, den ich in der Bäckerei Sevast'janov gekauft hatte. Ich wäre fast daran erstickt. Meine Frau war Gott sei Dank zu Hause und klopfte mir auf den Rücken, sonst wäre mir dieses Streichholz im Hals stecken geblieben. Siehst du diesen Nagel? Vor drei Jahren wurde er in einem in der Bäckerei Filippov gekauften Stück Biskuit gefunden. Der Biskuit hatte weder Hände noch Füße, aber wie du siehst Nägel. Ein Wunder der Natur! Dieser grüne Fetzen hauste vor fünf Jahren in einer Wurst, die in einem der besten Geschäfte Moskaus gekauft worden war. Diese getrocknete Kakerlake schwamm irgendwann einmal in einer Kohlsuppe, welche ich am Buffet einer Eisenbahnstation aß, und dieser Nagel war in einem Hackbraten, an der gleichen Station. Dieses Rattenschwänzchen und dieses Stückchen Saffian wurden beide in ein und demselben Brot von Filippov gefunden. Die Sprotten, von denen nur noch die Gräten übrig sind, fand meine Frau in einer Torte, die ihr zum Engelstag gebracht worden war. Dieses Tier, das wir Wanze nennen, wurde mir in einem Krug Bier in einer deutschen Bierstube serviert... Und hier, dieses Stückchen Guano hätte ich fast verschluckt, als ich in einer Kneipe eine Pastete verschlang... und so weiter, mein Lieber.

– Eine wunderbare Sammlung [kollekcija]! (Čechov 1974; 1883, 148-149, meine Übersetzung, UG)

Die durch den Titel suggerierte ästhetische Funktion der Sammlung – die Aufwertung des chaotischen Müllhaufens zur *kollekcija* – ergibt sich erst durch die literarische Form, d.h. die Erzählung ist die *Kollektion*, symbolisch gesehen also eine Art Museum, in dem die Geschichten, die aus Anlass der Objekte in der Schublade erzählt werden, "ausgestellt" werden. Durch die Verknüpfung der Objekte mit den Fundorten wird eine Aussage über die Mängel des Lebensmittelgewerbes, das eine solche Sammlung erst möglich macht, getroffen. Implizit wird damit ein Zweck oder Nutzen konstruiert, nämlich die Beweisführung über diese Mängel – die Schublade erscheint symbolisch als eine Art Archiv oder Asservatenkammer. Ästhetisch-wissenschaftliches, chaotisches und zweckhaftes (hier: Beweise sicherndes) Akkumulieren greifen ineinander und werden als Kippfiguren inszeniert. Die Emergenz von Sinn vollzieht sich dabei auf mehreren Ebenen: Die Häufung scheinbar wertloser Objekte offenbart – erstens – einen tieferen Zusammenhang und – zweitens – einen praktischen Zweck und erwirbt – drittens – durch die Transformation in einen künstlerischen Text eine ästhetische Funktion. Auf der Metaebene kann dies als Bestätigung des russischen Literaturbegriffs in seiner Funktion als öffentlicher Gegendiskurs gedeutet werden: Literatur sichert Beweise und legt als Gegenrede Zeugnis von Ereignissen ab, über die anderswo öffentlich nicht gesprochen werden darf.

3.2 Der russischen Idee dienen mit Vladimir Solouchin

Bekanntlich gilt die sowjetische "Dorfliteratur" heute als eine der Keimzellen späterer rechtsgerichteter Bewegungen, was aber in der zeitgenössischen (vor allem auch in der westlichen) Literaturkritik zunächst kaum wahrgenommen wurde, weil die Ausrichtung auf Natur- und Denkmalschutz seinerzeit als neu, progressiv und vor allem sowjetkritisch erschien (vgl. Parthé 1992, Hiersche 1985). Dies lässt sich auch in der Rezeption der hier im Fokus stehenden Texte ablesen, die zudem – in einer voreiligen Gleichsetzung von Autor und Erzähler – häufig als quasi-dokumentarisch eingestuft wurden¹³. Die Dorfliteratur inszenierte sich als kritische Alternative zur offiziellen Kunst- und Literaturdoktrin, aber poetisches Sammeln dient hier eben nicht – wie im Konzeptualismus – der antitotalitären Dekonstruktion der Propaganda, sondern einer restaurativen Nostalgie (im Sinne von Svetlana Boym¹⁴), die im Gegensatz zur reflektierenden Nostalgie danach strebt, die idealisierten Verhältnisse wiederherzustellen. Für den schon damals bekennenden Monarchisten und späteren Nationalisten Solouchin vollzieht sich die Hinwendung zur "russischen Idee"¹⁵ ab Ende der 60er Jahre auch über die Selbstinszenierung als Sammler (vgl. Segall 1980, Mey 2004, Kochanek 1999). Sammeln als "totalitärer Zeitvertreib" (Kuljapin-Skubač) kehrt hier sozusagen unter dem Deckmantel des Erinnerens und Bewahrens zurück.

Entgegen der Chronologie möchte ich mit dem späteren Text beginnen, denn die Ikone steht wie kein anderes Objekt für die Selbstoffenbarung des Heiligen und am Ursprung des russischen Medienbegriffs. Sie stellt damit ein äußerst beredtes Symbol dar, dem zudem eine spannungsvolle Ambivalenz zwischen der Ikone als Kultbild (für das Alter, Urheber oder Qualität der Ausführung ohne Belang sind) und als Kunstwerk oder historisches Artefakt (das sich über den "originalen" Zustand definiert) eingeschrieben ist.

Der Erzähler begibt sich also nach einem Initiationserlebnis in einer Restaurierungswerkstatt¹⁶ auf die Suche nach alten Ikonen, die er unter den verschiedensten beklagenswerten Bedingungen aufspürt: z.B. in einer Kirchenruine, die als Lager dient, zweckentfremdet als Brett eines Futtertogs oder als Fensterabdichtung, aber auch verborgen in der Wohnung einer ehemaligen Nonne. Dabei geht es m. E. um weit mehr als um die narrative Semantisierung eines Sammlungsprozesses, der über das Finden und Bewahren eine Rückkehr zum Ursprung anstrebt (vgl. Freise 2013). Denn da zum Entstehungszeitpunkt der Erzählung diesen Ikonen weder ein spiritueller noch ein künstlerischer Wert beigemessen wurde, liegen sie sozusagen "auf dem Müllhaufen der Geschichte", aus dem der sammelnde Erzähler sie symbolisch wieder hervorzieht. Damit macht er

¹³ So schreibt etwa Irene Jablonowski noch 1997 (682-683) über die *Schwarzen Ikonen*: "Spannend berichtet der Autor von seiner Suche nach alten Ikonen in seinem Heimatdorf Alepino und in dessen nächster Umgebung und läßt dabei den Leser an seinem Lernprozeß hinsichtlich der Erkennungsmerkmale einer Ikone teilnehmen. Fast dramatische Züge nimmt die Schilderung des weiteren Weges an: von Erfolgen und Enttäuschungen wird berichtet, von Begegnungen mit Menschen, die wie selbstverständlich Ikonen zu Fensterabdichtungen, Futtertrögen und Tischchen verarbeiten oder sie auf Speichern verkommen lassen, aber auch mit gläubigen Menschen, die gerettete Ikonen liebevoll pflegen. [...] Übereifrige Kolchosvorsteher, die selbst der Zerstörung von Kirchen Vorschub geleistet haben, werden ebenso porträtiert wie gewiefte Klubleiter, die plötzlich selbst Interesse an alten Ikonen zeigen, in der Hoffnung, ein Geschäft machen zu können."

¹⁴ "Restorative nostalgia stresses *nóstos* (home) and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *álgos*, the longing itself, and delays the homecoming—wistfully, ironically, desperately." (Boym 2001: xviii).

¹⁵ Die "russische Idee" entstammt eigentlich der philosophischen Diskussion vom Ende des 19. Jh. In ihrem Zentrum steht immer "Rußland als höchste geistiger Wert und als höchste Realität". Spätestens seit der Perestrojka (Mitte der 80er Jahre) taucht sie immer dann auf, wenn Russland wieder in eine Identitätskrise gerät (vgl. Gussejnov 1994 und Sieber 1998).

¹⁶ Es handelt sich anscheinend um die Werkstatt des Malers Ilja Glazunov.

sie dem Leser einerseits überhaupt erst zugänglich; andererseits befördert er ihre Profanisierung vom Kult- zum Kunstobjekt.

Die Begründung für sein Tun liefert er im ersten Kapitel (das übrigens in der deutschen Übersetzung fehlt), in dem er dem zwischen "ideenhaftem" und "nicht-ideenhaftem" Sammeln (*idejnyj* vs. *bezidejnyj*) unterscheidet. Letzteres bezeichnet einen quasi-pathologischen, mit Jugend und Unreife assoziierten Sammeltrieb, der sich auf alles Mögliche richten kann (was im Text formal durch lange Aufzählungen illustriert wird), und der durch eine "Idee" kanalisiert und gerechtfertigt werden muss. *Idejnost'* ist dabei bekanntlich ein hochproblematischer Begriff, der neben *partijnost'* [Parteilichkeit] und *narodnost'* [Volkstümlichkeit i.S.v. Allgemeinverständlichkeit] zu den Grundpostulaten des Sozialistischen Realismus gehört, während sein Gegenstück, *bezidejnost'*, zu einem vernichtenden Kampfbegriff der Literaturkritik wurde.¹⁷ Indem er auch beim Sammeln zwischen *idejnyj* und *bezidejnyj* unterscheidet, stellt sich Solouchin in die Tradition dieser seinerzeit noch nicht außer Kraft gesetzten Kunstdoktrin, fordert sie aber gleichzeitig heraus, indem er die "Idee" inhaltlich neu besetzt. Entlarvend ist zudem die Definition, der zufolge Solouchin dem "russischen" Begriff *sobiratel'* gegenüber dem nur scheinbar synonymen und als fremd empfundenen *kollekcijoner* den Vorzug gibt¹⁸ – entlarvend deshalb, weil sie die begriffliche Eliminierung des ungeliebten Fremdwortes auch die ästhetische Bedeutung des Sammelns untergräbt und das Sammeln einem – hier patriotischen – Zweck unterordnet. Die Sammlung durchläuft als poetisches Prinzip sämtliche Stufen: von der Häufung (ungeordnete Auflistung von Sammelobjekten, Pathologisierung des Sammeltriebs), der Hortung (der Zweck – die "russische Idee" – heiligt die Mittel), und schließlich der Kollektion (Auswahl und Arrangement nach ästhetischen Kriterien und die Präsentation des Sammelprozesses als Text). Im Sinne von Mieke Bal, die Sammeln ja als "politischen Akt" begreift, "erzählt" die (fiktiv-reale) Ikonensammlung des *kollekcijoner*-Schriftstellers Solouchin also von der stetigen Umdeutung der Ikone vom Kultobjekt über ein profanes Artefakt bis hin zu einem Schlüsselobjekt der nationalen Identität (so auch Freise 2013: 11). Metaliterarisch liegt es nahe, auch der Literatur diese Aufgabe zuzuweisen.

Solouchin, der Pilzsammler¹⁹, wie er sich in *Die dritte Jagd* (Трет'я охота, 1967) in Szene setzt, unterscheidet sich nur oberflächlich von Solouchin, dem Ikonensammler. Das Sammeln von Pilzen, das wegen seines unmittelbar ökonomischen Zwecks, nämlich des Zubereitens und Verspeisens der Beute, dem Horten als "Produktivform" (*sobiratel'stvo*) zugeordnet werden kann, wird in dieser Erzählung auf allen Ebenen zur literarischen Kollektion veredelt. Im Klappentext zur deutschen Ausgabe (1981) heißt es:

"Die dritte Jagd – Lektüre für Pilzfreunde? Gewiß, wenn auch kein streng wissenschaftlich orientiertes Handbuch. Hier plaudert ein Dichter anregend über das Sammeln von Pilzen, über Zubereitungsarten, Möglichkeiten der Konservierung und über die verheerende Wirkung der Giftpilze. Doch Solouchins Synthese von sachorientierter Skizze und lyrischer Prosa bietet mehr. Im Zeitalter der Kosmosflüge führt er uns wieder heran an den Zauber der unberührten Natur, er berichtet von Erkenntnissen der Wissenschaft und Erfahrungen des Volkes, von Kindheitserin-

¹⁷ Vgl. Batiščev (1972: 37-38).

¹⁸ "Настоящий коллекционер (я, впрочем, больше люблю наше русское слово «собиратель» и буду им пользоваться), итак, настоящий собиратель, что бы он ни собирал [...] должен быть прежде всего охотником. Охотником, а не промысловиком." (Solouchin 1984; 1969a: 163-164) // "Ein echter *kollekcijoner* (ich bevorzuge übrigens unser russisches Wort *sobiratel'* [...]), also ein echter Sammler – was auch immer er sammelt: [...] muss vor allem ein Jäger sein. Ein Jäger und kein Gewerbetreibender."

¹⁹ Mit diesem Thema befindet sich Solouchin durchaus in guter Gesellschaft – so hat Hanns Kreisel (2002) eine ganze Liste von Pilzrepräsentationen in Kunst und Literatur zusammengetragen. Zu den wichtigsten Beispielen aus der deutschen Literatur zählen z. B. Günter Grass (Kreisel 2002: 14), vor allem im "Butt (1977), sowie Peter Handke (Kreisel 2002: 15), in "Mein Jahr in der Niemandsbucht" (1994) und – in jüngerer Zeit – im "Versuch über den Pilznarren" (2013).

nerungen und Begegnungen mit Schriftstellerkollegen; zwanglos eingeflochten sind Leserstimmen und Zeitungsmeldungen. Warnend erhebt er seine Stimme angesichts oft vermeidbarer Zivilisationsschäden und des Raubbaus, der vielerorts nicht mit den Schätzen der Natur getrieben wird. Vor allem aber weckt er Lust, auf eigene Entdeckungen auszugehen..."

Dies illustriert, wie schwierig es ist, den Text einer Gattung zuzuordnen. Formal haben wir es mit einer Anhäufung von Mikroerzählungen, Paraphrasen, Zitaten zu tun, ergänzt nicht zuletzt um Aufzählungen von obskuren Pilznamen, die eine eigentümliche klangvolle folkloristische Poesie ausstrahlen.²⁰

Pilze erscheinen als Wissensfeld und Gegenstand unterschiedlicher Spezialdiskurse von der Mykologie über Ökologie und Medizin (giftig/ungiftig/gesund) und die Ästhetik (Sehen, Fühlen, Riechen), bis hin zur Kulinarik (Rezepte). Sie werden zum Erzähl- und Kommunikationsanlass (in der Paraphrase von Kindheitserinnerungen, Legenden, Anekdoten über das Suchen, Finden und Verarbeiten von Pilzen, über die Folklore der Jahreszeiten und Räume sowie in den Zitaten aus den Leserreaktionen auf die Erstveröffentlichung in einer Zeitschrift).

Darüber hinaus schreibt Solouchin seine "Pilzjagd"²¹ über den Titel in die Literaturgeschichte ein, indem er sich explizit auf Sergej Aksakovs (1791-1859) unvollendet gebliebenen dritten Band einer ab 1847 erschienenen Trilogie zunächst über das Fischen und die Flintenjagd bezieht (Solouchin 1984; 1967: 147ff.)²², und damit eine Engführung von Sammeln und Literatur nahelegt.

Schließlich erscheint das Sammeln von Pilzen als Symbol eines russischen ländlichen Paradieses, quasi unberührt von der Moderne, aber reich an Früchten, Traditionen und Geschichten, die man nur finden und "lesen" muss. Der Pilz wird damit in einen idealen Bedeutungsträger einer "Ideologie der Bodenständigkeit" (Kochanek 1999: 21) umgedeutet.

4 Zusammenfassung und Ausblick

Zum Schluss möchte ich noch einmal dafür plädieren, poetisches Sammeln nicht schlicht als literarische Widerspiegelung sammelnder Kulturtechniken zu betrachten und auch nicht auf das ästhetische Sammeln zu beschränken. Sammeln als diskursübergreifende Kulturtechnik bildet ein

²⁰ "Я, пожалуй, назову несколько грибов, которые, вероятно, не знакомы, так сказать, среднему грибнику. Вешенка (обычная, осенняя и рожковидная), гриб-зонтик пестрый, ивишень, колпак кольчатый, лаковица розовая, рядовка (желтая, красная, серая, скрученная, фиолетовая), чешуйчатка (золотистая и травянистая), баран-гриб, печеночница обыкновенная, рогатик (желтый и языковый), головач (круглый и продолговатый), порховка (свинцово-серая и черноватая), лопастник (бороздчатый, курчавый, ямчатый)..." (Solouchin 1984; 1967: 163–164) // "Ich werde Ihnen jetzt ein paar Pilze nennen, die wahrscheinlich dem gewöhnlichen Pilzsammler nicht bekannt sein werden: der (gewöhnliche, der Herbst- und der hornförmige) Seitling, der bunte Schirmpilz, der Räsling, der Reifpilz, der rötliche Lacktrichterling, der (gelbe, rote, graue, der büschelige und der violette) Ritterling, der goldfarbene Glimmerschüppling, der Eichen-Leberreischling, die Keulchenverwandten (die schwefelgelbe Koralle und die Zungenkeule), der (runde und der längliche) Stäubling, der (bleigraue und der schwärzliche) Bovist, die (gefurchte, die krause und die Gruben-) Lorchel ...", (Übersetzung von mir, UG).

²¹ Russ. *ochota* bringt zudem den Fokus auf die Lust am Suchen und Finden auf den Punkt, vgl. Ožegov (201988: 392): 1. Jagd ("Poiski, vyslezivanie zverej" / die Suche und das Verfolgen wilder Tiere), und 2. Lust ("želanie, stremlenie" / Wunsch, Streben).

²² Sergej Timofeevič Aksakov (1791-1859): *Aufzeichnungen über das Angeln* (Zapiski ob užen'e ryby, 1847), *Aufzeichnungen eines Flintenjähgers aus dem Gouvernement Orenburg* (Zapiski ružejnogo ochotnika Orenburgskoj gubernii, 1852) *Bemerkungen zur Pilzjagd* (Zamečanija ochotnika brat' griby, Fragment, 1855).

interdiskursives Feld, in dem die Literatur gleichberechtigt neben anderen Spezialdiskursen verortet werden kann. Sammeln als poetisches, d.h. textgenerierendes Verfahren steht also offenbar in einem Spannungsfeld zwischen "Sammeln in der Literatur" (als interdiskursive Re-Integration von mit Spezialdiskursen verknüpften Sammlungsformationen) einerseits und "Sammeln als Literatur" (der Ausbildung eines eigenen sammlungsbezogenen Spezialdiskurses) andererseits. In diesem Spektrum sind vielfältige Konfigurationen ästhetischer, wissenschaftlicher, ökonomischer, pathologischer und anderer Formen des Akkulierens denkbar, die ebenso vielfältige Funktionen ausfüllen können, darunter prominent die der Aushandlung konkurrierender Weltbilder in kulturellen Umbruchssituationen und die der metaisierenden Selbstreflexion als Motor dieser Umbrüche. Die legt zumindest die Analyse exemplarischer Texte aus der russischen Literatur nahe; ob dies auch für andere Literaturen gilt, muss noch erprobt werden. Insgesamt zeichnet sich damit ein vielfältiges, produktives und kontroverses Forschungsfeld ab.

Literaturverzeichnis

- Arns, Inke, Sasse, Sylvia (2006): Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy. In: IRWIN: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. London / Ljubljana: MIT Press. 444–454.
- Akinsha, Konstantin, Jolles, Adam (2009): On the Third Front. The Soviet Museum and its Public During the Cultural Revolution. *Canadian American Slavic Studies* 43/1-4. 195–212.
- Bal, Mieke (1994): Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: J. Elsner, R. Cardinal (Hgg.): *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books. 97–115.
- Bal, Mieke (2006): Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive. In: M. Bal: *Kulturanalyse*. Frankfurt (Main): Suhrkamp. 117–145.
- Batišček, G.S. (1972): Idejnost'. In: BSE (1969-1978): *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija. Tret'e izdanie. Tom 10*. Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija. 37–38.
- Belokurova, Svetlana P. (Hg.) (2005): *Slovar' literaturovedčesich terminov*, Sankt Peterburg: Paritet.
- Bogdanova, Ol'ga V. (2004): *Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60 - 90-e gody XX veka - načalo XXI veka)*. Sankt-Peterburg: S-Peterburgskij gos. universitet.
- Bohnet, C. (1998): Die Manie des Sammelns: Konstantin Vaginovs Romane, in: A. Assmann, M. Gomille, G. Rippl (Hgg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen: Narr. 375–403.
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic books.
- Brokgauz/Efron (1890-1907): *Ėnciklopedičeskij slovar' Brokgauza i Efrona. Rossijskaja universal'naja ėnciklopedija. 86 tomov*. Leipzig, Peterburg: Brockhaus & Efron.
- Čechov, Anton P. (1974; 1883): Kollekcija. In: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: V 30 t. Sočinenija: v 18 t. 2: Rasskazy. Jumoreski, 1883-1884*. Moskva: Nauka 1974-1982. 58–59.
- D'jačkov, A.N. (1973): Kollekcionirovanie. In: BSE III (1969-1978): *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija. Tret'e izdanie*. Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija. Bd. 12. Sp. 1283–1285.
- Dal', Vladimir (1989; 1882): *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*. Moskva: Russkij Jazyk.
- Ebert, Christa (2002): Kultursemiotik am Scheideweg. Leistungen und Grenzen des dualistischen Kulturmodells von Lotman / Uspenskij. *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* 6/2. 53–76.
- Eco, Umberto (2009): *Die unendliche Liste*. München: dtv.
- Freise, Matthias (2013): Esli by narracija byla kollekcionirovaniem. *Novyj filologičeskij vestnik* 26/3. 7–13.
- Gerhard, Ute, Link, Jürgen, Parr, Rolf (32005a): Diskurs und Diskurstheorien. In: A. Nünning (Hg.): *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler. 117–120.
- Gerhard, Ute, Link, Jürgen, Parr, Rolf (32005b): Interdiskurs, reintegrierender. In: A. Nünning (Hg.): *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler. 293–294.
- Groys, Boris (1991; 1974): "Der Moskauer romantische Konzeptualismus". In: B. Groys: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*. München: Klinkhardt & Biermann. 23–40.
- Groys, Boris, Hollein, Max, Fontan del Junco, Manuel (Hgg.) (2008): *Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960-1990*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Gussejnov, Gassan (1994): Die "russische Idee" im politischen Diskurs nach der Perestrojka. In: *Arbeitshefte der Forschungsstelle Osteuropa* 7. Bremen: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen.

- Häntzschel, Günter (2014): *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Hahn, Alois (2000): Soziologie des Sammlers (unter besonderer Berücksichtigung der Institution des Museums). In: A. Hahn: *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kulturosoziologie*. Frankfurt (Main): Suhrkamp. 440–462.
- Hansen-Löve, Aage (1983): Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne. In: W. Schmid, W.-D. Stempel (Hgg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach: Sonderband 11*. Wien: Peter Lang. 291–360.
- Hansen-Löve, Aage (2008): »Wir sind alle aus 'Pljuškina's Haufen' hervorgekrochen...«: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Uding. In: A. Hennig, G. Witte (Hgg.): *Der demontierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit. Wiener Slawistischer Almanach: Sonderband 71*. Wien: Peter Lang. 251–346.
- Hiersche, Anton (1985): *Sowjetische Dorfprosa. Geschichte und Problematik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Ignat'eva, Oksana V. (2014): Častnoe kolekcionirovanie v processe evropeizacii Rossii v XVIII – načale XX veka. *Vestnik Permskogo universiteta (Serija: Istorija)* 25/2. 22–27.
- Ignat'eva, Oksana V. (2015): Kolekcionirovanie kak sposob reprezentacii vlasti v Rossii XVIII veka. *Gumanitarnye issledovanija v Vostočnoj Sibirii i na Dal'nem Vostoke* 33/3. 21–30.
- Jablonski, Irene (1997): "[Vladimir Alekseevič Solouchin] Černye doski. Zapiski načinajuščego kolekcionera". In: W. Kasack (Hg.): *Hauptwerke der russischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München: Kindler. 682–683.
- Kasparinskaja, S. A. (Hg.) (1991): *Muzej i vlast'. Sbornik naučnych trudov*. Moskva: Ministerstvo Kul'tury Rossijskoj Federacii, Rossijskaja Akad. Nauk, Naučno-Issledovatel'skij Inst. Kul'tury.
- Kochanek, Hildegard (1999): *Die russisch-nationale Rechte von 1968 bis zum Ende der Sowjetunion. Eine Diskursanalyse*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Kosven, M. (1945): Sobiratel'stvo. In: BSĖ I (1926-1947): *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija. Pervoe izdanie*. Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija. Bd. 51. 514–515.
- Kreisel, Hanns (2002): Bekannte Persönlichkeiten als Pilzliebhaber. *Zeitschrift für Mykologie* 68/1. 3–30.
- Kuljapin, Aleksandr I., Skubač, Ol'ga A. (2005): Sobiratel'i chaosa: Kolekcionirovanie po-sovetski. *Kritika i semiotika* 8. 180–188.
- Link, Jürgen, Link-Heer, Ursula (1990): Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77. 88–99.
- Lotman, Jurij, Uspenskij, Boris (1977): Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. *Poetica* 9/1. 1–40.
- Mainberger, Sabine (2003): *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin / New York: W. de Gruyter.
- Mey, Alexandra (2004): *Russische Schriftsteller und Nationalismus, 1986-1995: Vladimir Solouchin, Valentin Rasputin, Aleksandr Prochanov, Eduard Limonov*. Bochum: projekt verlag.
- Muensterberger, Werner (1999): *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- N.N. (o.J.): Sobiratel'stvo. In: BSĖ II (1949-1958): *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija. Vtoroe izdanie*. Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija. Bd. 39. 457.
- N.N. (o.J.): Kollekcija. In: BSĖ II (1949-1958): *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija. Vtoroe izdanie*. Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija. Bd. 21. 626.
- Neverov, Oleg J., Piotrovskij, Mikhail B. (Hgg.) (2004): *Great Private Collections of Imperial Russia*. London: Thames & Hudson.
- Ožegov, S. I. (201988): *Slovar' russkogo jazyka*. Moskva: Russkij jazyk.
- Parthé, Kathleen F. (1992): *Russian Village Prose. The Radiant Past*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- Peršić, A.I. (1976): Sobiratel'stvo. In: BSĖ III (1969-1978): *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija. Tret'e izdanie*. Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija. Bd. 24. Sp. 5–6.
- Petuchova, V. V. (2017): Missija – kolekcioner. In: T. L. Karpova (Hg.): *Otpepel'. Katalog vystavki*. Moskva: Verlag. 291–300.
- Pomian, Krzysztof (2013): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.
- Saverkina, Irina V. (2006): *Istorija častnogo kolekcionirovanija v Rossii. Učebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: SPbGUKI.

- Schmid, Ulrich (Hg.) (2005): *Russische Medientheorien*. Bern: Haupt.
- Schmidt, Sarah (Hg.) (2016): *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*. Paderborn: Fink.
- Segall, Helen (1985): Vladimir Solouchin. In: V. Terras (Hg.): *Handbook of Russian Literature*. New Haven / London: Yale University Press. 434.
- Sieber, Bettina (1998): *"Russische Idee" und Identität*. Bochum: projekt verlag.
- Solouchin, Vladimir (1984; 1967): Tret'ja ochota. In: *Sobranie sočinenij v 4-ech tomach*. Bd. 4. Moskva: Chudožestvennaja literatura. 145–260.
- Solouchin, Vladimir (1984; 1969a): Černye doski. Zapiski načinajuščego kollekcionera. In: *Sobranie sočinenij v 4-ech tomach*. Bd. 3. Moskva: Chudožestvennaja literatura. 99–256.
- Solouchin, Wladimir (1969b): *Schwarze Ikonen. Ich entdecke das verborgene Rußland*. München: Anton Pustet.
- Solouchin, Wladimir (1981): *Die dritte Jagd*. Berlin/Weimar: Aufbau 1981
- Sommer, Manfred (2002): *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- Sopo, Elina (2017): The Periodization and Typology of the History of Collecting as a Methodological Approach to Collecting in the Russian Empire. *Journal of the History of Collections* 29/1. 33–43.
- Sorokin, Jurij S. (Hg.) (2000): *Slovar' russkogo jazyka XVIII veka. Vypusk 11*. Leningrad: Nauka.
- Stagl, Justin (1998): Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns. In: A. Assmann, M. Gomille, G. Rippl (Hgg.): *Sammler, Bibliophile, Exzentriker*. Tübingen: Narr. 37–54.
- Vedder, Ulrike (2017): Poetik des Sammelns bei Adalbert Stifter, Walter Benjamin und Stefan Zweig. In: Wernli, Martina (Hg.): *Sammeln – eine (un-)zeitgemäße Passion*. Würzburg: Königshausen u. Neumann. 173–185.
- Yurchak, Alexei (2005): *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: University Press Group.

Annotation

"Collecting in Literature" vs. "Collecting as Literature"

Ulrike Goldschweer

Collecting as a cultural technology is part of an interdiscursive field in which the literature can be placed on equal footing with other special discourses. Collecting as a poetical, text-generating device thus appears to be in a field of tension between "collecting in literature" (the re-integration of collecting as linked to special discourses) on the one hand and "collecting as literature" (the formation of a special discourse based on collecting) on the other. In this field a wide range of configurations of aesthetic, scientific, economic, pathological and other forms of accumulation are possible, which can also fulfill a variety of functions, including the negotiation of competing worldviews and the metapoetical self-reflection of literature.

Keywords: collecting, hoarding, discourse, interdiscourse

PD Dr. Ulrike Goldschweer
Seminar für Slavistik / Lotman-Institut für russische Kultur
Ruhr-Universität Bochum
GB 8/155, Postfach 164
D-44780 Bochum
ulrike.goldschweer@ruhr-universitaet-bochum.de