

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

www.aisthesis.de

Alena Heinritz (Innsbruck)

Arbeit dokumentiert

Das Verhältnis zwischen literarischen Textpraktiken
des Dokumentarischen und entgrenzter Arbeit in Texten
von Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère

Jurij Ščerbaks Erzählung *Černobyl'. Dokumental'naja povest'* (*Černobyl'. Dokumentarische Erzählung*, 1987) und Emmanuel Carrères autofiktionaler Roman *Un roman russe* (2007) erzählen von Entgrenzungserscheinungen von Arbeit in die Sphäre der ‚Nicht-Arbeit‘ und von der Grenze und ihrer Überschreitung zwischen ästhetischen Praktiken und der Sphäre des zweck- oder normorientierten Handelns. Beide reflektieren zugleich poetologisch die Bedingungen dieser Entgrenzungen. Dabei könnten beide Texte unterschiedlicher kaum sein: Ščerbak reflektiert in seiner dokumentarischen Erzählung die Möglichkeiten eines ethischen Schreibens über die Arbeit an der Beseitigung der Folgen der Nuklearkatastrophe von Černobyl' und den Preis des Dokumentarischen, wenn Gegenstandsnahe tatsächlich Lebensgefahr bedeutet. Carrère hingegen geht es um das Dokumentieren seiner spätmodernen Wirklichkeit, die er ganz grundsätzlich als ästhetisch wahrnimmt. Bei dem Versuch, diese so wahrgenommene Wirklichkeit in Form eines Dokumentarfilms wiederzugeben, stößt er an die Grenzen des Erzähl- und Darstellbaren. Beide Texte, so die These der folgenden Ausführungen, vereint ein Diskurs, der dokumentarische Schreibweise und entgrenzte Arbeit zusammenführt. Die Betrachtung von Grenzziehungen und ihren Überschreitungen, ein zentrales Thema der Literatur, bringt in beiden Texten Überlegungen zu ethischen, sozialen, politischen, aber auch ästhetischen Aspekten hervor.

Entgrenzte Arbeit – entgrenzte Literatur

Sozialwissenschaftlich wird „entgrenzte Arbeit“ besonders vor dem Hintergrund von Digitalisierung, Globalisierung und den damit verbundenen Prozessen der Dezentralisierung, Flexibilisierung und Subjektivierung von Arbeit beobachtet.¹ In der Arbeitssoziologie wird „entgrenzte Arbeit“ als eine Form von Arbeit beschrieben, die „ihre Grenzen“ überschreitet und „auch die zeitliche und räumliche Sphäre der Nicht-Arbeit für sich“ beansprucht; sie fordert dadurch „eine Regulierung der Freizeit im Geiste der Arbeitszeit, aber auch die Selbstmotivation zur Arbeit; die Legitimität der sogenannten Freizeit wird aus

1 Z. B. Hans Hanau/Wenzel Matiaske. „Einleitung – Entgrenzung von Arbeit“. *Entgrenzung von Arbeitsverhältnissen. Arbeitsrechtliche und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Hans Hanau/Wenzel Matiaske. Baden-Baden: Nomos, 2019. S. 7-10, hier S. 7.

ihrer Relation zur Arbeit abgeleitet.“² Iuditha Balint ergänzt in ihrer Arbeit *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts* diese ökonomische Dimension und stellt fest, dass „Arbeit auch ihre sprachlichen und epistemischen Grenzen überschreitet“.³ Diese Perspektive eröffnet die Möglichkeit einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung des Phänomens. Im Folgenden sollen allerdings Formen der Entgrenzung von Arbeit nicht unidirektional – also nicht „aus der Sphäre des Handelns in die Sphären der Sprache und des Denkens“⁴ –, sondern als wechselseitiges Verhältnis zwischen sozialen und diskursiven Praktiken betrachtet werden.⁵

Dieser Beitrag verfolgt nun die Idee, dass in literarischen Texten Formen von entgrenzter Arbeit – also praktische, sprachliche und epistemische Übergänge zwischen den Sphären von Arbeit und Nichtarbeit – und literarische Schreibweisen, die die Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur problematisieren oder überschreiten, in aufschlussreichen Synthesen verbunden sein können. In einer vergleichenden Untersuchung von Ščerbaks Erzählung *Černobyl'* und Carrères Roman *Un roman russe* lassen sich diese Synthesen aufzeigen. Dazu soll zunächst kurz die praxeologische Perspektive auf Arbeit und Literatur vorgestellt werden, um dann den Begriff der ästhetischen Praktiken genauer zu bestimmen.

Sowohl Arbeit als auch Literatur können – hier dem praxeologischen Ansatz des Kultursoziologen Andreas Reckwitz folgend – als ein Gefüge aus Praktiken und Diskursen verstanden werden, das heißt aus den Routinen sozialen Verhaltens und der Repräsentation. Diesen Praktiken und Diskursen liegen implizite Wissensordnungen zugrunde, die in Akteur:innen und Artefakten verkörpert und aktualisiert werden. Praktiken sind dadurch immer in räumliche und zeitliche Zusammenhänge eingebunden.⁶ Wenn nun implizite kulturelle Wissensordnungen in Praktiken ihre Wirkung entfalten oder in diskursiven Praktiken explizit werden, öffnen sich diese kulturellen Muster möglichen Veränderungen.⁷ Literarische Formen, wie das Dokumentarische, können vor diesem Hintergrund praxeologisch als Textpraktiken verstanden werden. Eine Textpraktik definiert sich zum einen über Merkmale auf der Mikroebene des literarischen Satzes, umfasst aber Strukturen auf verschiedenen Ebenen, z. B. stilistische, narrative und thematische Strukturen oder auch pragmatische Elemente auf der Ebene von Paratext und Rezeption. Literarische Textpraktiken sind grundsätzlich als ästhetische Praktiken zu verstehen, wobei sich diese mit anderen sozialen Praktiken zu Komplexen zusammenschließen.

2 Iuditha Balint. *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, 2017. S. 7f.

3 Ebd., S. 9.

4 Ebd., S. 9.

5 Siehe dazu Andreas Reckwitz. „Praktiken und Diskurse. Zur Logik von Praxis-/Diskursformationen“. *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript, 2016. S. 49-66, hier S. 61.

6 Z. B. ebd., S. 49f.; 61f.

7 Vgl. z. B. ebd., S. 64.

Aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive sind ästhetische Praktiken, so Reckwitz, Praktiken, bei denen „die Mobilisierung der Sinne und Empfindungsweisen selbst das Ziel und die Struktur der Praxis ausmachen“⁸:

Ästhetische Praktiken und Subjektivierungsweisen betreiben eine aktive Semiotisierung und Fiktionalisierung der Wirklichkeit [...]. Das rationalistische Gegenmodell ist hier ein Alltagsrealismus: eine Praxis, die auf zweck- oder normorientiertem Handeln beruht, setzt in der Regel und mit Ausnahme von Krisensituationen die Gegenstände und Zusammenhänge der Welt als objektive Entitäten voraus und enthält sich jeder pragmatisch überflüssigen Reflexion interpretativer Kontingenzen. Diese interpretative Kontingenz zu öffnen, die Zeichenhaftigkeit und Mehrdeutigkeit der Dinge zu demonstrieren und auszuprobieren, muss in diesem Kontext als nutzlos, riskant oder pathologisch erscheinen. Ästhetische Praktiken betreiben die umgekehrte Strategie: Im Interesse an einer Steigerung und Intensivierung von Erleben, Wahrnehmung, Gestaltung und Affekt forcieren sie eine offensive Semiotisierung von Welt. Deren Entitäten und Eigenschaften hängen von Bedeutungssystemen ab, mit denen sich experimentieren lässt. Die Welt ist in diesem Sinne keine natürliche, sondern eine künstliche, in Bezeichnungspraktiken und ihren „ways of worldmaking“ (Goodman) gemachte, die immer wieder neue Möglichkeiten der Interpretation bietet. In diesem Sinne ist auch die Praxis der kreativen Gestaltung als eine Bedeutungsneuproduktion zu verstehen [...].⁹

Formen des Dokumentarischen in der Literatur problematisieren genau diese Unterscheidung zwischen ästhetischen Praktiken und Praktiken des „zweck- oder normorientierten Handelns“. Im Dokumentarischen – hier Susanne Knaller folgend – „verweist“ das Dokument „auf ein Faktum“ und wird „selbst zum Sachverhalt“.¹⁰ Das wiederum hat Implikationen, die über ein enges Literaturverständnis hinausgehen.¹¹ Mit ihrem „Verweisen auf ein Faktum“ basiert die Ästhetik des Dokumentarischen auf der sogenannten „referentiellen Illusion“, die Roland Barthes beschreibt: „Au niveau du discours l'objectivité [...] apparaît ainsi comme une forme particulière d'imaginaire, le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisqu'ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul.“¹² Das Dokumentarische kann also als

8 Andreas Reckwitz. „Sinne und Praktiken. Die sinnliche Organisation des Sozialen“. *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*. Hg. Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz. Bielefeld: transcript, S. 441-455, hier S. 452.

9 Andreas Reckwitz. „Elemente einer Soziologie des Ästhetischen“. *Erleben, Erleiden, Erfahren: Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. Hg. Kay Junge/Daniel Suber/Gerold Gerber. Bielefeld: transcript, 2015. S. 297-318, hier S. 307.

10 Susanne Knaller. *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*. Paderborn: Fink, 2015. S. 152.

11 Vgl. dazu Susanne Knaller. „Realismus und Dokumentarismus. Überlegungen zu einer aktuellen Realismustheorie“. *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Hg. Dirck Linck u. a. Zürich: diaphanes, 2010. S. 175-189, hier S. 188.

12 Roland Barthes. „Le discours de l'histoire“. *Studies in Semiotics / Recherches sémiotiques* 6.4 (1967): S. 63-75, hier S. 69.

eine „Inszenierung“¹³ und mit Agnes Bidmon als ein „Darstellungsmodus“ beschrieben werden.¹⁴

Auf dieser Grundlage kann das Dokumentarische als eine Textpraktik der entgrenzten Literatur gefasst werden, die jeweils „kontextspezifische Umdeutungen“¹⁵ erfährt, also Aktualität (Form) annimmt.¹⁶ Dokumentarische Textpraktiken stehen in Austauschbeziehungen mit anderen dokumentarischen, aber auch mit fiktionsgenerierenden bzw. pseudodokumentarischen Operationen und transformieren sich in intra- und intermedialen Bezugnahmen. Autofiktionale Texte erweitern den Spielraum des Dokumentarischen um mögliche Zuschreibungen. Während die faktuale dokumentarische Erzählung Ščerbaks mittels referentieller Praktiken¹⁷ Wirklichkeitsbezüge diskursiv behauptet, bleibt das Autofiktionale Carrères in der Schwebel.¹⁸ Wenn im Rahmen des Fiktionalen etwa durch Namensgleichheit die Identität von Autor:in und Erzähler:in behauptet wird, spielt das Autofiktionale „auf paradoxe Weise mit der Grenze zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Erzählen“¹⁹ und problematisiert – wie das Dokumentarische, aber auf andere Weise – die Frage nach den „Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur“.²⁰ In den folgenden Analysen möchte ich den vermuteten Wechselbeziehungen zwischen Formen

13 Ilya Kukulín. „Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry“. *The Russian Review* 69.4 (2010): S. 585-614, hier S. 585.

14 Agnes Bidmon. „Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows Macht und Widerstand“. *Politische Literatur. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Hg. Christine Lubkoll/Manuel Illi/Anna Hampel. Stuttgart: Metzler, 2019. S. 421-440, hier S. 427.

15 Andreas Reckwitz. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): S. 282-301, hier S. 294.

16 Friedrich Balke/Leander Scholz. „The Medium as Form“. *Media, Culture, and Mediality. New Insights into the Current State of Research*. Hg. Ludwig Jäger/Erika Linz/Irmela Schneider. Bielefeld: transcript, 2010. S. 37-48, hier S. 41.

17 Siehe dazu Frank Zipfel. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer. Berlin/New York: de Gruyter, 2009. S. 285-314, hier S. 298. Zipfel unterscheidet zwischen „referentieller Praxis“ und „Fiktions-Praxis“ folgendermaßen: „Die referentielle Praxis wird durch die Behauptungsregeln bzw. durch die Konversationsmaximen der Ehrlichkeit in Bezug auf das tatsächlich in der Welt Passierte, die Fiktions-Praxis wird durch Regeln wie das Realitätsprinzip und durch den *make-believe*-Zusammenhang in Bezug auf erfundene Geschichten bestimmt.“ (Ebd., S. 298).

18 Es bleibt, in Zipfels Worten, die „Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist“ (ebd., S. 306).

19 Matias Martínez. „Fiktionalität“. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007. S. 240.

20 Zipfel. Autofiktion (wie Anm. 17). S. 186.

der Entgrenzung zwischen Literatur und Nicht-Literatur und Formen von „entgrenzter Arbeit“ nachgehen.

Jurij Ščerbak: *Černobyl'* (1987)

Jurij Ščerbak, geboren 1934, arbeitete als Schriftsteller, Mediziner und Politiker; seine Arbeit ist eng verbunden mit der ukrainischen Reaktion auf die Nuklearkatastrophe von Černobyl' am 26. April 1986. Er war Mitbegründer der Umweltschutzgruppe ‚Selenyj Svit‘ (‚Grüne Welt‘), die später zur Bürgerbewegung ‚Ruch‘ (‚Bewegung‘) anwuchs und damit maßgeblich an der Perestrojka (ukrain. ‚perebudova‘) in der Ukraine beteiligt war. Nach dem Ende der Sowjetunion engagierte er sich weiter politisch, u. a. als Vorsitzender der ukrainischen Partei der Grünen.²¹

Jurij Ščerbaks „dokumentarische Erzählung“ *Černobyl'* erschien zuerst 1987 in den Juni- und Juli-Ausgaben der Zeitschrift *Junost*.²² Sie ist einer der ersten Texte des literarisch-dokumentarischen Genres der literarischen Reaktionen auf die Nuklearkatastrophe von Černobyl'.²³ Dieses Genre, so Tatjana Hofman, zeichnet sich besonders durch seine „Intervention gegen die offizielle (post-) sowjetische Verschweigungspolitik“ aus.²⁴ Damit, so Hofman, arbeiteten die Autor:innen dieses Genres gegen die staatliche Informationsperre, die „aus der atomaren Katastrophe zusätzlich eine Informationskatastrophe gemacht haben.“²⁵ Auch in Ščerbaks Text ist die Auseinandersetzung mit den Aufgaben

21 Oleksandr Stegnij. „Die Umweltbewegungen in der Ukraine nach Tschernobyl. Retrospektive und aktueller Stand“. *Politik und Gesellschaft nach Tschernobyl. (Ost-) Europäische Perspektiven*. Hg. Melanie Arndt. Berlin: Ch. Links, 2016. S. 53-77, hier S. 62; Kerstin Jobst. *Geschichte der Ukraine*. Stuttgart: Reclam, 2015. S. 235.

22 Eine überarbeitete und erweiterte Fassung erschien 1991 in Buchform unter dem Titel *Černobyl'. Dokumental'noe povestvovanie (Černobyl'. Dokumentarische Erzählung)*. Zu den Unterschieden zwischen den beiden Fassungen siehe Andrea Zink. „Versuche über das Nichts: Tschernobyl in Text und Bild“. *Osteuropa* 61.7 (2011): S. 81-94, hier S. 83f. Wegen des für das Thema dieses Aufsatzes überaus aufschlussreichen Vorworts in der ersten Fassung, das in der Buchfassung von 1991 fehlt, nehme ich im Folgenden die erste Fassung von 1987 als Textgrundlage.

23 Vgl. dazu ebd., S. 83. Sukhenko spricht in diesem Zusammenhang von „nuclear energy‘ narration in Ukrainian ecocritical studies“ und dem „Chernobyl genre“ (Inna Sukhenko. „Nuclear Energy‘ Narration Within Ukrainian Ecocritical Context“. *Visnyk dniproperetrov'skogo universytetu imeni Al'freda Nobela. Serija, Filologični nauky* 2.8 (2014): S. 7-12, hier S. 7; für eine Auflistung der wichtigsten Texte dieses Genres siehe Viktorija Abakumova. „Černobyl'skij faktor v poziciji chudožestvennoj intelligencii Ukrainy: Istoričeskij aspekt (1985-1991 gg.)“. *Učenyje zapiski orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki* 37.3-1 (2010): S. 76-81, hier S. 78.

24 Tatjana Hofmann. *Literarische Ethnografien der Ukraine: Prosa nach 1991*. Basel: Schwabe, 2014. S. 182.

25 Ebd.

von Literatur in einem Staat, in der der offiziellen Berichterstattung nicht zu trauen ist, ein zentrales Thema.

In seinem Vorwort geht Ščerbak ausführlich darauf ein, welchen Einfluss seiner Ansicht nach die Extremerfahrung Černobyl' auf literarisches Schreiben hat; er reflektiert die Möglichkeiten und Grenzen der diskursiven Erfassung des Geschehens und die Unzulänglichkeit herkömmlicher literarischer Verfahren im Umgang mit einer Extremerfahrung wie dem Reaktorunfall und seinen Folgen. Die Katastrophe veranlasst den Autor zu poetologischen Überlegungen zum Schreiben. In Anbetracht der Katastrophe wird fiktionale Literatur als unzureichend, ja geradezu vermessen zurückgewiesen.²⁶ Belletristik steht im Verdacht, der Situation nicht gerecht zu werden, denn das Allgemeine der fiktionalen Erzählung darf sich hier nicht vor das Besondere der Extremerfahrung Černobyl' stellen.²⁷ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen verlangt Ščerbak ein ethisches dokumentarisches Schreiben, das nicht die künstlerische Form, sondern die Darstellung der konkreten Arbeit in den Mittelpunkt rückt, weil ein solcher dokumentarischer Zugang, so die Annahme, anders als fiktionale Literatur mit der Welt unmittelbar umgehe:

Какие наши литературные или бытовые, зачастую мелкие и жалкие, проблемы могли сравниться с драмой этих людей, которые вели себя с высоким человеческим достоинством? [...] Одно время после того, что я узнал и увидел в Чернобыле, мне казалось, что я уже никогда не возьмусь за перо – все традиционные литературные формы, все тонкости стиля и ухищрения композиции – все казалось мне бесконечно далеким от правды, искусственным и ненужным.²⁸

Was ist denn unser alltägliches, lächerlich kleinkariertes Leben, welches wir zu Literatur verarbeiten, gegen das Drama dieser Menschen, die sich so würdig verhalten haben? [...] Nach allem, was ich in Tschernobyl gesehen und erfahren habe, dachte ich eine lange Zeit, nie mehr schreiben zu können – all die traditionellen literarischen Formen, die stilistischen Feinheiten und kompositorischen Kniffe schienen mir so unendlich weit von der Wahrheit entfernt, so künstlich und unnötig.²⁹

26 Jurij Ščerbak. „Černobyl'. Dokumental'naja povest'“. *Junost'* 6.385 (1987): S. 46-66, hier S. 47.

27 Zur Zuschreibung des Allgemeinen zum Fiktionalen und dem Besonderen zum Faktualen siehe z. B. Zipfel. *Autofiktion* (wie Anm. 17). S. 309; zu einem ähnlichen Fall einer ethischen Ablehnung des fiktionalen Allgemeinen bei Varlam Šalamov siehe Alena Heinritz. „Forms of Work as Work of Form: The Poetics of Work and Labor in Texts by Tret'yakov, Platonov, and Shalamov“. *Forms at Work: New Formalist Approaches in the Study of Literature, Culture, and Media*. Hg. Elizabeth Kovach/Imke Polland/Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2021. S. 105-120, hier S. 115.

28 Ščerbak. Černobyl', 6.385 (wie Anm. 26). S. 48.

29 Jurij Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe*. Übers. Barbara Conrad. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988. S. 12.

Hier klingen Reckwitz anfangs zitierte Ausführungen zu der Grenze zwischen ästhetischen Praktiken und Praktiken des „zweck- oder normorientierten Handelns“ wider: Literarische Praktiken, die „die Zeichenhaftigkeit und Mehrdeutigkeit der Dinge [] demonstrieren und aus[]probieren“ erscheinen vor dem Hintergrund der nuklearen Katastrophe nicht nur „nutzlos, riskant oder pathologisch“, sondern auch als zynisch.³⁰ Ščerbak löst das Problem der Darstellbarkeit der Katastrophe, indem er sich den Textpraktiken des Dokumentarischen bedient. In seinem Buch möchte er die Stimmen der Menschen sprechen lassen, die an der Eindämmung und Beseitigung der Folgen beteiligt waren:

Полное осмысление происшедшего [...] – дело будущего [...]. Придет время – я верю в это, – когда чернобыльская эпопея [...] предстанет пред нами во всей ее трагической полноте [...]. Думаю, что для создания такой эпопеи понадобятся новые подходы, новые литературные формы, отличные, скажем, от ‚Войны и мира‘ или ‚Тихого Дона‘. Какими они будут? Не знаю. А пока... Пока мне хочется предложить читателю своеобразный монтаж документов и фактов, свидетельств очевидцев – вскоре после аварии мне довелось не раз бывать в Зоне и в районах, прилежащих к ней.³¹

Noch läßt sich das Geschehen gar nicht voll ermessen [...] Doch bin ich fest davon überzeugt, daß einst das Epos von Tschernobyl [...] in seiner ganzen Tragik ersteht. [...] Dazu bedarf es eines neuen Zugriffs, neuer literarischer Formen, anders als etwa ‚Krieg und Frieden‘ oder ‚Der stille Don‘. Welche es sein werden? Das weiß ich nicht. Einstweilen möchte ich nur diese Montage vorlegen: Dokumente, Fakten und Augenzeugenberichte, da ich schon bald nach dem Unglück mehrfach in der ZONE und den angrenzenden Gebieten war.³²

Nach dieser Vorgabe ist sein Buch aufgebaut: Seine eigene dokumentarische Erzählung wechselt ab mit unterschiedlich langen Teilen, die mit Namen überschrieben sind, in denen Beteiligte, Betroffene, Arbeiter:innen und Verantwortliche berichten. Diese Teile werden oft eingeleitet durch einige erklärende Worte zum Beruf und zum Zusammenhang der Person mit der Reaktorkatastrophe und mit den Umständen des Kontakts zum Autor. Es folgen dann die Berichte der Personen in Anführungszeichen.

Mit seinen poetologischen Überlegungen greift Ščerbak auf die Tradition des Dokumentarischen als moralische Instanz der Wahrheitssuche zurück, die in der russischen und sowjetischen Literatur vielfach zutage tritt. Besonders im Zusammenhang mit der Gegenerinnerung ab den 1960er Jahren, die dem herrschenden sowjetischen Diskurs eine Alternative entgegenzustellen versuchte, bekam das Dokumentarische bei der Suche nach einer „Wahrheit“ jenseits der Ideologie moralische Autorität.³³ Literatur und bürgerrechtliches Engagement wurden

30 Reckwitz. *Elemente einer Soziologie des Ästhetischen* (wie Anm. 9). S. 307.

31 Ščerbak. *Černobyl'*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 47.

32 Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe* (wie Anm. 29). S. 8f.

33 Z. B. Jurij Ma'cev. „Pravdoiskanija“. *Vol'naja russkaja literatura 1955-1975*. Frankfurt a. M.: Posev, 1976. S. 186-233, hier S. 186; 233. Für die prägende Rolle, die

eng verknüpft mit dem Ruf nach „Aufrichtigkeit“. ³⁴ Auch Ščerbak verbindet seine dokumentarische Arbeitsweise mit diesem moralischen Wahrheitsbegriff:

Мне казалось очень важным сохранить документальный, невыдуманный характер этих человеческих исповедей. Мне хотелось, чтоб сохранилась правда. ³⁵

Es war mir besonders wichtig, den dokumentarischen Charakter dieser menschlichen Zeugnisse zu bewahren. Ich wollte, daß die Wahrheit erhalten bliebe. ³⁶

Diese Wahrheit verbindet er direkt mit den gesamtgesellschaftlichen Zielen der *glasnost*:

Мне думается, что интересы гласности – этого важнейшего фактора перестройки нашего общества в духе решений XXVII съезда партии – требует принципиального и открытого обсуждения этой проблемы. Настало время снять с нее покров таинственности. ³⁷

Ich glaube, im Interesse von Glasnost – diesem wichtigsten Faktor bei der Umgestaltung unserer Gesellschaft im Geiste der Beschlüsse des 27. Parteitags – ist eine prinzipielle und offene Diskussion dieses Problems erforderlich. Die Zeit ist gekommen, Schluß zu machen mit dem Verheimlichen von Problemen. ³⁸

Die Forderung nach einer neutralen und transparenten Berichterstattung im Kontext seiner Befragung von Arbeiter:innen verbindet Ščerbak mit einer Beschreibung neuer Arbeitsweisen, die der Reaktorunfall notwendig gemacht habe. Durch die Katastrophe verändere sich nämlich die Einstellung zu Arbeit grundlegend. Während es den Arbeiter:innen vor der Katastrophe primär darauf angekommen wäre, den Schein zu wahren, bei fehlender Kontrolle aber sofort zu versuchen, sich der Arbeit zu entziehen ³⁹, sei es nach der Katastrophe zwangsläufig zu einer Unterordnung aller Lebensbereiche unter das, was eben getan werden musste, gekommen – auch um den Preis der Gesundheit.

Deutlich wird das zum Beispiel in der Erzählung Akimovs, Hauptmann der Feuerwehrkompanie der Armee, von einer Situation, in der möglichst schnell radioaktiv verseuchtes Wasser aus dem Reaktor gepumpt werden musste:

Когда мы объявили, что нужны восемь добровольцев, весь личный состав, находившийся в строю, – все сделали шаг вперед. [...] Обстановка, которая

Varlam Šalamov in diesem Zusammenhang gespielt hat, siehe Heinritz. *Forms of Work* (wie Anm. 27).

34 Georg Witte. *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1989. S. 4; 8.

35 Ščerbak. *Černobyľ*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 48.

36 Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe* (wie Anm. 29). S. 15.

37 Ščerbak. *Černobyľ*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 62.

38 Stscherbak. *Protokolle einer Katastrophe* (wie Anm. 29). S. 85.

39 Ščerbak. *Černobyľ*, 6.385 (wie Anm. 26). S. 51.

сложилась на станции, говорила от том, что надо действовать быстро и решительно. Личный состав воспринял поставленную задачу, как полагается, и уже на станции не было лишних указаний, добавлений, только работа.⁴⁰

Als wir bekanntgaben, daß wir acht Freiwillige brauchten, meldete sich die gesamte Belegschaft, die sich im Gebäude befand. [...] Die Situation [...] erforderte rasches und entschlossenes Handeln. Das Personal nahm also die Aufgabe in Angriff, wie es sich gehört, und ab sofort gab es auf der Station keine überflüssigen Anweisungen und Kommentare mehr, nur noch die Arbeit.⁴¹

In *Černobyl'. Dokumental'naja povest'* finden sich viele vergleichbare Berichte von Arbeit. In den hier versammelten Zeitzeug:innenberichten geht es immer wieder um Menschen, die ihren Beruf ohne Rücksicht auf ihre Gesundheit ausüben, etwa um eine Telefonistin, die vor Überanstrengung in Ohnmacht fällt.⁴² Es seien gerade die größere Selbstständigkeit und Verantwortung, stellt der Atomphysiker Legasov fest, die nach der Katastrophe zu einer Befriedigung durch die Arbeit geführt haben. Die Ausnahmesituation habe es unmöglich gemacht, für den Arbeitsprozess hinderliche bürokratische Strukturen aufrecht zu erhalten:

Ситуация драматичная, но в условия предоставленной самостоятельности, сопряженной с ответственностью, удалось организованными усилиями множества людей и ограничить число пострадавших, и сравнительно быстро локализовать масштабы аварии.⁴³

Die Lage war dramatisch, aber bei der uns eingeräumten Selbstständigkeit verbunden mit der Verantwortung, gelang es mit den vereinten Kräften einer Vielzahl von Leuten, sowohl die Zahl der Betroffenen zu begrenzen als auch relativ rasch das Unglück in seinen Dimensionen zu lokalisieren.⁴⁴

Deregulierung und Enthierarchisierung führen in der Extremsituation der Katastrophe zu Formen entgrenzter Arbeit, die als effizienter wahrgenommen werden, als die vorherigen Arbeitsweisen.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund versteht Ščerbak, wie er am Ende des Buches schreibt, seine eigene dokumentarische Montage von Stimmen als Warnung und einen Aufruf zur Veränderung der Arbeit:

И если их голоса, их правда не будут услышаны, если все останется по-старому, если мы будем учиться ,чему-нибудь и как-нибудь', если будем работать, как и работали, – спустя рукава, на халтуру, [...] если высшей доблестью на разных иерархических ступенях государства будет по-прежнему считаться

40 Jurij Ščerbak. „Černobyl'. Dokumental'naja povest'“. *Junost'* 7.386 (1987): S. 33-53, hier S. 36.

41 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 112.

42 Ščerbak. Černobyl', 7.386 (wie Anm. 40). S. 44.

43 Ebd., S. 50.

44 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 168.

45 Vgl. dazu Balint. Erzählte Entgrenzungen (wie Anm. 2). S. 40.

лишь беспрекословное подчинение приказам, а не творческое сопоставление разных, свободно выражаемых мнений, – то это будет означать, что мы ничему не научились и что уроки Чернобыля прошли понапрасну.⁴⁶

Und wenn ihre Stimmen, ihre Wahrheit nicht gehört werden, wenn alles beim alten bleibt, wenn wir weiterhin nur ‚irgendwas und irgendwie‘ lernen, wenn wir weiter arbeiten wie früher, schlampig, mit Pfuschi, [...] wenn als höchster Heldennut auf den verschiedenen hierarchischen Stufen unseres Staates nach wie vor nur widerspruchslose Unterwerfung gilt und nicht das schöpferische Gegeneinanderhalten von unterschiedlichen frei ausgesprochenen Meinungen – dann wird das bedeuten, daß wir nichts gelernt haben und daß die Lehren von Tschernobyl vergeblich waren.⁴⁷

An die Stelle von blindem Obrigkeitseingebundenheit im Bereich der Arbeit sollen Eigenverantwortung und Transparenz treten.

Vorbilder für eine Arbeit, die mit Hingabe an die Wahrheit und bis zur Selbstaufösung betrieben wird, sieht Ščerbak in den Berichtersterter:innen der Nuklearkatastrophe. Am Beispiel der Kameraleute des ukrainischen Fernsehens berichtet er:

Юра Коляда был первым телевизионным оператором в мире, которому довелось в мае 1986 года снимать развал реактора. Каждый шаг приближения к объекту ‚стоил‘ в те дни десятки рентген. [...] Вот какой ценой добывалась правда о Чернобыле, правда, сама по себе ставшая серьезнейшим предупреждением всем нам.⁴⁸

Juri Koljada war der erste Kameramann der Welt, der im Mai 1986 die Trümmer des Reaktors aufzunehmen hatte. Jeder Schritt näher zum Objekt ‚kostete‘ damals Dutzende Röntgen. [...] Das ist der Preis, zu dem wir die Wahrheit über Tschernobyl erfahren haben, die Wahrheit, die für sich genommen schon zur Warnung für uns alle geworden ist.⁴⁹

Eine transparente Berichterstattung und die dokumentarische Arbeit von Journalist:innen über die Nuklearkatastrophe geht zwangsläufig mit einer Gefährdung der Gesundheit einher. Angesichts der Katastrophe scheint eine Trennung zwischen biologischem Leben und Arbeit, zwischen dokumentarischer Literatur, Journalismus und den objektiven Entitäten der Wirklichkeit und ihren Zwängen nicht nur moralisch fragwürdig, sondern schlichtweg unmöglich. Eine als lebensfern wahrgenommene Belletristik genügt Ščerbaks poetologischen Ausführungen zufolge diesen Anforderungen nicht. Der vorliegende Text von einem Autor, der sich nach eigenen Aussagen selbst nach dem

46 Ščerbak. Černobyl', 7.386 (wie Anm. 40). S. 52.

47 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 176.

48 Ščerbak. Černobyl', 7.386 (wie Anm. 40). S. 52. Der Regisseur Vladimir Ševčenko und andere kamen auf diese Weise ums Leben (Abakumova. Černobyl'skij faktor (wie Anm. 23). S. 77).

49 Stscherbak. Protokolle einer Katastrophe (wie Anm. 29). S. 177.

Unfall in der Zone aufgehalten hat, wird damit ebenfalls zum Dokument radikal entgrenzter Arbeit.

Emmanuel Carrère: *Un roman russe* (2007)

Auf vollkommen andere Art und Weise werden auch in Carrères autofiktionalem Roman *Un roman russe* (2007) die Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit und zwischen Literatur und Nicht-Literatur problematisiert. Der Autor Emmanuel Carrère, geboren 1957, widmet sich in seinen Texten seit den 2000er Jahren einer „poétique de la véridicité à la lisière entre la littérature documentaire, l'enquête, le rapport et l'écriture biographique.“⁵⁰ In *Un roman russe* wird über diese Poetik hinaus metatextuell minutös der Arbeitsprozess des autofiktionalen Autors Emmanuel Carrère beim Schreiben des Buches „Un roman russe“ begleitet, sodass Fabien Gris den Roman als „une figuration du réel au carré, une enquête sur l'enquête“ bezeichnet.⁵¹ Die folgende Analyse hat das Ziel, die Arbeit des Protagonisten vor dem Hintergrund einer spätmodernen Wirklichkeit der Entgrenzung des Ästhetischen zu beleuchten.

Im Mittelpunkt der Erzählung steht der autofiktionale Ich-Erzähler, der Autor Emmanuel Carrère. Er reist gemeinsam mit einem kleinen Kamerateam und einem Übersetzer in die russische Kleinstadt Kotel'nič, um dort eine Fernsehreportage über einen ungarischen Soldaten zu drehen, der 1945 von sowjetischen Soldaten gefangengenommen wurde und dann als verschollen galt, bis er im Jahr 2000 in einer psychiatrischen Klinik in Kotel'nič gefunden wurde. Nach Abschluss dieser Auftragsarbeit plant der Ich-Erzähler eine weitere Reportage in Kotel'nič. Diesmal soll kein Thema festgelegt werden; vielmehr möchte er einen Film drehen, um zu erfahren, was darin zu sehen sein wird.⁵² Indem aber nun das Thema offenbleibt, wird die dokumentarische Arbeit selbst zum Thema: Die Widerständigkeit der Wirklichkeit gerät in den Vordergrund und damit „[l]es apories, la perte de sens, les manques inhérents, tout ce que Barthes appelait ‚les troubles de la causalité‘ propres au fait-divers“.⁵³ Während in diesem Film so zunächst einfach alles zum Thema wird, verschwimmen die Grenzen zwischen Film und Wirklichkeit. Für die Dokumentarfilmer gibt es dadurch kein Ende

50 Patricia Martínez García. „Poétique de la non-fiction: le discours métalittéraire dans les récits d'Emmanuel Carrère“. *Relief – Revue électronique de littérature française* 13.2 (2019): S. 45-62, hier S. 46; siehe auch Daisy Connon. *Subjects Not-at-home: Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2010. S. 23.

51 Fabien Gris. „Emmanuel au carré. Un roman russe ou l'écriture des retours“. *Roman* 20-50 1.57 (2014): S. 35-46, hier S. 44f.

52 Emmanuel Carrère. *Un roman russe*. Paris: P. O. L., 2016. S. 80. Auch hierbei handelt es sich um eine „figuration du réel au carré“ (Gris. Emmanuel au carré (wie Anm. 51)): Der Film, dessen Entstehung im Roman beschrieben wird, wurde 2003 unter dem Titel *Retour à Kotelnitch* der Öffentlichkeit vorgestellt (siehe dazu z. B. ebd., S. 35).

53 Martínez García. Poétique de la non-fiction (wie Anm. 50). S. 61.

der Arbeit am Film mehr; ihre Arbeit ist entgrenzt. Potenziert und ins Absurde geführt wird dieser Aufbau, wenn sich das Team die Aufgabe stellt, den Reporter der Lokalzeitung bei der Arbeit zu filmen. Der Plan scheitert daran, dass es die Aufgabe eben dieses Journalisten ist, das Filmteam zu interviewen.⁵⁴ Schwierig ist auch, dass dieser Journalist, von dem sich das Filmteam Hintergrundinformationen über die Kleinstadt erhofft, der Devise folgt, nur Positives zu dokumentieren.⁵⁵ Der Arbeit des Filmteams wiederum schlägt aus der Bevölkerung großes Misstrauen entgegen, weil sie davon ausgeht, der einzige Grund, aus dem sich ein französisches Filmteam für ihre Stadt interessieren könnte, sei ein voyeuristisches Interesse an der dortigen Trostlosigkeit.⁵⁶

Um die Widerstände der Menschen in Kotel'nič gegen das Gefilmtwerden zu umgehen, beschließt der autofiktionale Erzähler Carrère, als Leiter des Teams, Ania, eine junge Frau, die gut Französisch spricht, als zweite Dolmetscherin anzustellen. Sie soll zur Protagonistin des Films werden, ohne es in ihrer Rolle als Teammitglied selbst zu merken:

Je propose à Ania de nous assister comme interprète d'appoint. C'est cousu de fil blanc, je n'ai évidemment pas besoin de deux interprètes et j'ai beau lui expliquer qu'il s'agit d'un stratagème, notre Sacha tire un peu la gueule, comme si je faisais savoir à la face du monde que je suis mécontent de ses services. Mais en m'assurant ceux d'Ania, je compte qu'elle commente nos rencontres, à sa façon libre et imprévisible, et ainsi qu'en croyant être notre assistante elle devienne un personnage à part entière du film.⁵⁷

Dem Objekt der dokumentarischen Darstellung wird also weisgemacht, es sei Subjekt der Darstellung, sodass die Grenzen zwischen Dokumentieren und Dokumentiertem verschwimmen. Schnell gesteht sich der Erzähler aber seine Desillusionierung ein: Ania, die ihm zuvor geheimnisvoll und originell erschienen ist, entpuppt sich plötzlich für ihn als durchschnittlich und provinziell.⁵⁸ Ohne es zu wissen oder zu wollen, entzieht sich Ania der Kontrolle des dokumentierenden Blicks des Erzählers, indem sie sich als Protagonistin der von dem Erzähler geplanten Reportage schlicht als zu wenig ‚literarisch‘ herausstellt. Erst zuletzt, als der Erzähler bereits wieder nach Frankreich zurückgekehrt ist, erfährt er, dass Ania gemeinsam mit ihrem kleinen Sohn ermordet wurde. Er reist ein letztes Mal zurück nach Kotel'nič, um die Ermittlungen, die Beerdigung und die Trauer der Angehörigen zu dokumentieren und in seinen Film aufzunehmen. Zuletzt, so der Erzähler Carrère, kann der Film durch dieses unvorhersehbare Ereignis doch noch fertiggestellt werden, da er nun durch den Mord eine Handlung erhält.⁵⁹

54 Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 204.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 205.

57 Ebd., S. 227f.

58 Ebd., S. 229f.; 237f.

59 Ebd., S. 349.

Emmanuel Carrère reflektiert in seinem Roman *Un roman russe* entgrenzte künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund des Kreativitätsdispositivs im Kulturkapitalismus der Spätmoderne, das geprägt ist von den „Strukturmerkmalen des Kunstfeldes“. ⁶⁰ Sein autofiktionaler Text kann als „literarische Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen verstanden werden“ ⁶¹ – der Protagonist betrachtet nämlich die ihn umgebende Wirklichkeit aus einer ästhetischen Perspektive. Diese Wahrnehmung des Protagonisten kann vor dem Hintergrund von Reckwitz' Überlegungen zur Hegemonie des Kreativitätsdispositivs in der Spätmoderne gelesen werden. Reckwitz zufolge kommt es in der Spätmoderne infolge des sogenannten „Kreativitätsdispositivs“, das spätestens seit den 1980er Jahren die Gesellschaft entscheidend prägt, zu einer Ausdehnung ästhetisch imprägnierter Praktiken auf Kosten nichtästhetischer Praktiken. ⁶² Das bedeutet, dass auch die Bereiche der Gesellschaft, die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wegen Phänomenen wie Industrialisierung und Kapitalisierung ⁶³ eindeutig der Sphäre des Funktionalen und Zweckrationalen zugeordnet wurden (wie die der Lohnarbeit), nun vor dem Hintergrund des Ästhetischen betrachtet werden müssen. Das betrifft freilich nicht den prekären Niedriglohnsektor und auch nicht die Arbeit der, wie Reckwitz sie nennt, „alten Mittelklasse“ der industriellen Moderne, die auf den Werten der Disziplin und der „Anpassung an Normalitätserwartungen, auf den Werten der Leistung und des sozialen Status als Zweck an sich“ beruhte. ⁶⁴ In der kreativen „neuen Mittelklasse“ jedoch dient Arbeit nicht mehr in erster Linie dem Erwerb von Lohn, sondern folgt den Werten der „Selbstentfaltung“, der „Kreativität und Individualität/Singularität und dem Lob des Emotionalen und des subjektiven Erlebens“. ⁶⁵

Diese Formen der Arbeit stehen jedoch in nicht geringerem zweckrationalem Zusammenhang als andere Formen der Lohnarbeit, sollen sie doch zum sozialen Prestige beitragen: In der von Reckwitz beschriebenen Spätmoderne kommt es vor dem Hintergrund eines solchen Kreativitätsdispositivs zu einer „Doppelstruktur“ aus der „romantische[n]‘ Aspiration der Entfaltung des Selbst“ und des „bürgerliche[n]‘ Ziels des sozialen Erfolgs“ ⁶⁶, die sich, auch vor dem Hintergrund eines sich wandelnden Mediendispositivs, sowohl in der postindustriellen Arbeitswelt, als auch im Bereich der Literatur niederschlägt. ⁶⁷ Zugleich wirkt diese Entwicklung aber auch zurück auf den Bereich der Kunst, wenn nun künstlerische Schöpfung als künstlerische ‚Arbeit‘ normalisiert wird: ⁶⁸ „Der

60 Andreas Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2017. S. 118.

61 Zipfel. Autofiktion (wie Anm. 17). S. 305.

62 Andreas Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 30.

63 Ebd., S. 31.

64 Andreas Reckwitz. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 84.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 26; 210.

67 Ebd., S. 19.

68 Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität* (wie Anm. 62). S. 93.

Künstler ist ein Arbeiter mit dem Material, er wird gewissermaßen selbst zum Medium, durch das sich das Material arrangiert.⁶⁹

Vor diesem Hintergrund müssen nun die Ausführungen des Protagonisten zu seiner Arbeit in *Un roman russe* gelesen werden. Der Protagonist Carrère versteht seine Arbeit als „kreative Arbeit“; er erwartet von seiner Arbeit, die „die ganze Persönlichkeit fordert“⁷⁰ und „primär intrinsisch motiviert“⁷¹ ist, „mehr als nur Broterwerb“⁷². Seine Freundin Sophie grenzt sich aus seiner Sicht scharf davon ab, da sie arbeitet, um Geld zu verdienen:

Nos vies sont différentes, nos amis aussi. La plupart des miens s'adonnent à des activités artistiques, et s'ils n'écrivent pas de livres ou ne réalisent pas des films, s'ils travaillent par exemple dans l'édition, cela veut dire qu'ils dirigent une maison d'édition. Là où je suis, moi, copain avec le patron, elle l'est avec la standardiste. Elle fait partie, et ses amis comme elle, de la population qui prend chaque matin le métro pour aller au bureau, qui a une carte orange, des tickets-restaurant, qui envoie des cv et qui pose des congés.⁷³

Diese Unterschiede werden besonders in Situationen sichtbar, in denen ihre Berufe zum Thema werden. Als Beispiel führt der Ich-Erzähler Carrère ein Essen mit seinen Freunden an:

Mais vient le moment, à table, où quelqu'un demande à Sophie ce qu'elle fait dans la vie et où elle doit répondre qu'elle travaille dans une maison d'édition qui fait des manuels scolaires, enfin, parascolaires. Je sens que c'est dur pour elle de dire ça, et moi aussi j'aimerais mieux qu'elle puisse dire : je suis photographe, ou luthière, ou architecte ; pas forcément un métier chic ou prestigieux, mais un métier choisi, un métier qu'on fait parce qu'on aime ça. Dire qu'on fait des manuels parascolaires ou qu'on est au guichet de la Sécurité sociale, c'est dire : je n'ai pas choisi, je travaille pour gagner ma vie, je suis soumise à la loi de la nécessité.⁷⁴

Die Beschreibung der sozialen Unterschiede zwischen dem autofiktionalen Emmanuel Carrère und seiner Freundin Sophie zeigt entgrenzte Arbeit als eine Klassenfrage, die in gesellschaftliche Machtstrukturen eingebunden ist und sehr unterschiedlich bewertet werden kann.⁷⁵

Diese Machtstrukturen, die sich auch in der Beziehung zwischen dem Erzähler und Sophie äußern, werden besonders deutlich, als die autofiktionale Auto-renfigur Carrère für Sophie eine erotische Erzählung, einen „pornografischen

69 Ebd. Diese Ausführungen stammen aus Reckwitz' Analyse der medialen Inszenierung Jackson Pollocks.

70 Reckwitz. Die Gesellschaft der Singularitäten (wie Anm. 60). S. 184, Hervorh. im Original.

71 Ebd., S. 187.

72 Ebd., S. 201.

73 Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 79.

74 Ebd., S. 80f.

75 Reckwitz. Das Ende der Illusionen (wie Anm. 64). S. 67ff.

Brief⁷⁶, wie er es selbst nennt, in der Zeitung *Le Monde* veröffentlicht. Die Erzählung spricht in der zweiten Person Singular die Freundin direkt an, beschreibt, wie sie am Samstag, 20. Juli 2002, um 14.45 Uhr mit dem Zug von Paris nach La Rochelle fährt (genau diese Reise plant Sophie nämlich) und bei der Lektüre seiner Erzählung schließlich masturbiert. In dieser Kurzgeschichte reflektiert der Erzähler Emmanuel Carrère poetologisch die Hintergründe seines Schreibens:

J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif [...].⁷⁷

Am Ende der Erzählung nennt der autofiktionale Erzähler seine E-Mail-Adresse und öffnet damit, wie er selbst sagt, die performative Erzählung der Interaktivität.⁷⁸ Sophie allerdings nimmt, anders als vom Verfasser der Erzählung geplant, nicht den vorgesehenen Zug, und schließlich ist es seine gescheiterte literarische Intervention in ihr Beziehungsleben, die zur Trennung des Paares führt.⁷⁹ Er erkennt, dass seine Versuche, literarisch-dokumentarisch in die Wirklichkeit einzugreifen, nur Unheil angerichtet haben, indem sie zur Trennung von Sophie und – indirekt, aber für den Erzähler steht das in direktem Zusammenhang – zum Tod von Ania geführt haben:

J'ai imaginé ce printemps un scénario amoureux qui devait prendre corps dans le réel et le réel l'a déjoué, m'en a offert un autre qui a dévasté mon amour. J'ai passé mon temps, à Kotel'nitch, à former des vœux pour qu'enfin il se passe quelque chose, et voilà, quelque chose s'est passé, et ce qui s'est passé, c'est cela : cette horreur.⁸⁰

Im Roman scheitert das Paradigma der eingreifenden Literatur, metatextuell jedoch entfaltet sie durch die Beschreibung ihres Scheiterns erst recht ihre Wirksamkeit. Der autofiktionale Erzähler Emmanuel Carrère sieht die Wirklichkeit, die ihn umgibt, literarisch. Diese Sichtweise lässt sich als Resultat entgrenzter Arbeit verstehen. Als Subjekt entgrenzter kreativer Arbeit lebt er permanent im literarisch-dokumentierenden Modus und versucht, mit seiner Arbeit in die Wirklichkeit einzugreifen. Durch sein Dokumentieren meint er, direkten Zugriff auf das Literarische zu haben, das er in der ihn umgebenden Realität vermutet. Die Menschen in seiner Umgebung allerdings entziehen sich ihm. Besonders zwei Frauen, Ania in Kotel'nič und seine Freundin Sophie in Paris, weigern sich – sei es bewusst oder unbewusst – von ihm zu Protagonistinnen seiner Narrative gemacht zu werden. Sie werden zu Beispielen für die

76 „lettre porno“ (Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 169). In *Un roman russe* wird der Text abgedruckt, der 2002 in *Le Monde* unter dem Titel *L'Usage du Monde* erschienen ist (siehe dazu z. B. Gris. *Emmanuel au carré* (wie Anm. 51). S. 42).

77 Carrère. *Un roman russe* (wie Anm. 52). S. 169.

78 Ebd., S. 189f.

79 Ebd., S. 293.

80 Ebd., S. 349.

Widerständigkeit der Wirklichkeit und lassen den autoritären Dokumentator Carrère mit gescheiterten Erzählungen ohne Thema zurück. Erweitert und kompliziert wird diese Konstellation allerdings durch die Ebene des empirischen Autors Emmanuel Carrère. Er schreibt tatsächlich einen Roman – *Un roman russe* – über diese Frauen und ihre Widerständigkeit. So gelingt es ihm zuletzt doch noch, die diskursive Kontrolle über sie zu erhalten und sie als Protagonistinnen seiner Erzählungen zu funktionalisieren.

Schluss

Sowohl Ščerbaks als auch Carrères Text zeigen auf sehr unterschiedliche Art und Weise, wie Entgrenzungsphänomene im Literarischen (das Dokumentarische) und in der Arbeit (entgrenzte Arbeit) sich ergänzen und sich zum Teil gegenseitig potenzieren können. Ščerbaks Text handelt von den Veränderungen, die der Reaktorunfall in Černobyl' 1986 sowohl für die Konzeption der Arbeit als auch für die Literatur bedeutet. Der Ausnahmezustand erfordert eine grundlegende Revision der zur Routine gewordenen Praktiken. Das sowjetische Arbeitsverständnis, das zuvor jahrelang praktiziert worden ist, findet sein abruptes Ende in der Katastrophe, für die es – so zumindest sehen das Ščerbak und die Zeug:innen, die er befragt – verantwortlich ist. Damit findet auch ein veraltetes Literaturverständnis sein Ende, denn angesichts der Extremsituation, die eine objektive und transparente Berichterstattung erfordert, kann allein das Dokumentarische gelten. Ščerbaks Text greift deshalb auf die dokumentarischen Textpraktiken der Gegenkultur der 1960er Jahre zurück; in einen neuen funktionalen Zusammenhang gestellt, entfaltet die dokumentarische Textpraktik dann eine derart starke Dynamik, dass sie maßgeblich zur Perestrojka beitragen konnte.

Carrères autofiktionale Erzählung von der dokumentarischen Arbeit des Ich-Erzählers reflektiert die Praktiken entgrenzter Arbeit eines kreativen Subjekts in der Spätmoderne. Selbstreferenziell gebrochen ist Carrères Text insofern, als er dokumentarische Praktiken – den Dreh eines Dokumentarfilms und das Verfassen von autofiktionalen Texten – selbst thematisiert. Zugrunde liegende kulturelle Wissensordnungen werden in der autofiktionalen Erzählung expliziert und dadurch verhandelbar. Die Implikationen des permanent literarisch-dokumentarischen Blicks des Erzählers auf seine Lebenswelt und seine Mitmenschen werden so erprobt und zur Disposition gestellt. Anders als in Ščerbaks Text führt das Dokumentarische hier ins Leere. Der empirische Autor Carrère bezieht sich in seinem Roman auf die Praktiken entgrenzter künstlerischer Arbeit des autofiktionalen Erzählers Carrère und potenziert dadurch metatextuell die entgrenzenden Praktiken des Dokumentarischen und die damit verbundene Leere.

In sehr unterschiedlichen Kontexten problematisieren beide Texte Grenzen und Grenzziehungen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit und zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Praktiken und verbinden dies mit poetologischen Überlegungen, die in einen größeren Traditionszusammenhang eingeordnet werden müssen. Indem sie Textpraktiken und ihre zugrunde liegenden Wissenssysteme zum Thema machen, öffnen sie diese für mögliche Veränderungen.