

KONTINGENZ, KONTEXTUALITÄT UND POTENZIALITÄT VON LEBENS- GESCHICHTEN IN SERGEJ BOLMATS ROMAN *V VOZDUCHJE / IN DER LUFT*

von Nina Weller (Berlin)

Erstveröffentlichung

Möglichkeitssinn und Kontingenzerfahrung¹

1 Dieser Aufsatz ist als Vorarbeit zu einem Teilkapitel meines Dissertationsprojektes mit dem Arbeitstitel *Flüchtige Identitäten: Selbstentwürfe, Individualisierungskonzepte und Kontingenzerfahrung im postsowjetischen russischen Roman* entstanden. Für Anregungen zu einigen Aspekten bei Sergej Bolmat danke ich den Teilnehmern des Workshops *Lebensgeschichte und Kontingenzerfahrung im postsowjetischen Film und Roman* (Zweiter Workshop im Rahmen des Forschungsprojektes *Die nicht mehr neuen Menschen. Fiktionalisierung von Individualität im postsowjetischen Film und Roman*), der am 27.11.2008 am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin von Prof. Dr. Georg Witte, Bettina Lange und mir organisiert wurde.

2 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978, p. 16.

3 Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1984, p. 152.

4 Makropoulos, Michael: *Kontingenz: Aspekte einer theoretischen Semantik der Moderne*. In: *Archives Européennes de Sociologie* 45/3 (2004), p. 372, p. 382.

5 Musil 1978, p. 650: »Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. [...] Sie lieben das Ordentliche und Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ›Lauf‹ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ›Faden‹ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.«

6 Unter den Theoretikern zur Problematik der Kontingenzgesellschaft wurde Kontingenz, im Anschluss an Hans Blumenbergs Theorie zum neuzeitlichen Kontingenzbewusstsein, als »Eigenwert der modernen

»Wenn es einen Wirklichkeitssinn gibt, dann muß es« – so folgerte Robert Musil zu Beginn des 20. Jahrhunderts – »auch einen Möglichkeitssinn geben.« Darunter versteht er die Fähigkeit, »alles, was ebenso gut [auch] sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen, als das, was nicht ist.«² Mit dem Begriff des Möglichkeitssinns, der auf die Relativität und Alternativität des individuellen Denkens sowie auf die Utopie eines anderen, hypothetischen Lebens verweist, hat Robert Musil in seinem Jahrhundertroman *Der Mann ohne Eigenschaften* dem Kontingenzbewusstsein des modernen Menschen Ausdruck gegeben, welches am Ende des 20. Jahrhunderts zum Grundmodus der Existenz und der Verfasstheit des Individuums überhaupt werden sollte. Dem Begriff der Kontingenz liegt bei aller Unschärfe ein grundlegendes, auf Aristoteles zurückgehendes Verständnis zugrunde, welches Niklas Luhmann folgendermaßen definiert:

Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist, noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.³

Kontingenz meint also nicht nur reine Handlungsvielfalt oder bloße Zufälligkeit, sondern bezeichnet, so Michael Makropoulos, gerade die »systematische Ambivalenz« zwischen Handlungs- und Zufallsbereich, »also die Ambivalenz zwischen Verfügbarem und Unverfügbarem« und damit die Eigenschaft, »sowohl Zufalls- und Unsicherheitsbereich als auch Handlungs- und Freiheitsbereich zu sein«.⁴ Die Komplexität und Pluralität der uns umgebenden Welt generieren ein Kontingenzbewusstsein, das sich in der Offenheit und Ungewissheit der Lebens- und Wirklichkeitserfahrung heutiger Lebensläufe als Alternative zu einem metaphysischen Eindeutigkeitsbedürfnis manifestiert.

In der jüngeren Prosaliteratur begegnen dem Rezipienten verstärkt Erzählweisen, in denen die Erfahrung von Kontingenz nicht mehr auf Identitätsverlust und Wirklichkeitsverwirrung eines vereinzelt Bewusstseins gründet und damit zum Faktor der Verunmöglichung der Lebenserzählung wird, wie es der Musil'sche »Möglichkeitssinn« meinte.⁵ Vielmehr wird die Erfahrung kontingenter Wirklichkeit zum positiven Phänomen einer offenen Unbestimmtheit der Selbstreflexion und des Lebenslaufs transformiert, die die unabwiesbare Kontingenz von Wirklichkeit und Sprache bereits impliziert. Es geht in diesen Texten also weniger um ästhetische Praktiken der Kontingenzreduktion,⁶ sondern vielmehr um ein entdramatisiertes Verständnis von Kontingenz als Kategorie der Potenzialitätserschließung.⁷

Dies gilt auch für den 1960 in Petersburg geborenen und seit 1998 in Deutschland lebenden Autor Sergej Bolmat, der in seinen drei Romanen – *Sami po sebe* (2000), *V vozduche* (2002) und *Blizkie ljudi* (2008) – die Kontingenz heutiger Lebensläufe, Selbst- und Wirklichkeitserfahrungen beschreibt.⁸ Bolmats Texte kreisen um die Befindlichkeiten einer neuen Generation »moderner Nomaden« auf der Suche nach adäquaten Lebensformen und Laufbahnen in einer vom Überschuss an Selbstgestaltungsmöglichkeiten und -zwängen geprägten globalisierten, kapitalistischen und kontingenten Welt(ordnung). Sowohl in der russischen als auch in der deutschen Literaturkritik wurden Bolmats Romane größtenteils als paradigmatische Generations- und Kultbücher einer orientierungs- und ziellosen Generation besprochen, deren chaotischer Alltag als kontinuierungsloser Ausnahmezustand durch eine Pluralität an Selbstverwirklichungsmöglichkeiten gekennzeichnet ist. Insbesondere *V vozduche* wurde von einigen Kritikern in erster Linie als Migrationsroman über die prinzipielle Entwurzelung heutiger Biografien sowie als Ausdruck der Orientierungslosigkeit und Verlorenheit des Individuums am Ende des 21. Jahrhunderts interpretiert: Er zeige die Unmöglichkeit der Verortung des Einzelnen in der historischen und individuell-biografischen Geschichte und verweise so auf die prinzipielle Illusionhaftigkeit sinnhafter individueller Identitäten, Lebens-Geschichten und Schicksale im postmodernen »anything goes«.⁹

Gesellschaft« (Niklas Luhmann) und als Antwort auf Ordnungsformen der Moderne (Zygmunt Bauman) beschrieben. Es ist dann v.a. Richard Rorty (Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989), der im Anschluss an Helmut Plessners Auffassung von Kontingenz der Geschichte und John Deweys Konzept der Kontingenz als notwendigem Bewusstsein der Individualisierung, für die Einsicht in die Kontingenz von Wirklichkeit und Sprache selbst und damit für die Unabweisbarkeit von Kontingenz und eine »Erschaffung des Selbst durch die Erkenntnis von Kontingenz« plädiert. Kunst und Ästhetik sind damit für Rorty mehr als bloße Praktiken der Kontingenzzreduktion. Cf. auch Makropoulos 2004, p. 395ff.

7 Den Begriff der »entdramatisierten Kontingenz« benutze ich in Anlehnung an Michael Makropoulos' These zur Kontingenz als einer Kategorie, die nicht nur den »Ordnungsschwund« der Moderne kennzeichne, sondern umgekehrt als Kategorie der »Potenzialitätserschließung« zu verstehen sei. Cf. Makropoulos, Michael: Kontingenz und Handlungsraum. In: Graevenitz, Gerhart von/Marquard, Odo/Christen, Matthias (Hg.): Kontingenz. München: Fink 1998 (Poetik und Hermeneutik 17), pp. 23-25; ders.: Modernität und Kontingenz. München: Fink 1997.

8 Bolmat, Sergej: *V vozduche*. Moskva: Inostranka 2002 (In der Luft. Übers. v. Sylvia List, Margret Fieseler. München: Beck 2003, im Folgenden werden Zitate aus der *V vozduche* mit dem Kürzel VV, Zitate aus der deutschen Übersetzung mit dem Kürzel IdL wiedergegeben); ders.: *Sami po sebe*. Moskva: Ad Marginem 2000 (Klick. Übers. v. Margret Fieseler. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001); ders.: *Blizkie ljudi*. Moskva: Astrel' 2008.

9 Cf. Pohlenz, Christian: Rezension zu Sergej Bolmats *In der Luft*. In: literaturportal.de v. 06.11.2003 (<http://www.literaturnetz.com/content/view/242/44>); Schmid, Ulrich: Zersplitterte Biographien: Sergej Bolmats zweiter Roman. In: NZZ v. 07.10.2003; Wenke, Dieter: Avantgarde im Selbst-Sack. In: *textem* v. 20.12.2003 (<http://www.textem.de/243.0.html>); Belozeroва, Julija: Bezvozdušnyj izsk [Luftleere Ausschmückung]. In: *Knižnoe obozrenie* v. 03.08.2003 (<http://www.book-review.ru/news/news923.html>); Semeljak, Maksim: *Atmosfera javlenie*. Novyj roman Sergeja Bolmata

Existenzen In der Luft

Es geht bei Bolmat, so die Ausgangsthese, weniger um die Orientierungslosigkeit postmoderner und postsowjetischer Individuen als Beispiel fatalistisch verstandener, zu überwindender Kontingenz im Sinne von Sinnlosigkeit oder gar Persönlichkeitsverlust, sondern vielmehr um ein positiv konnotiertes Verständnis von Kontingenz als Kriterium der Offenheit und der Potentialität des Daseins zwischen den Systemen, Generationen, Kulturen, Diskursen, Kontexten und Geschichten. Das verdeutlichen zunächst drei Merkmale, die am deutlichsten *V vozduche*, aber auch Bolmats beiden oben genannten Romane kennzeichnen: Zum Ersten stehen Figuren und Romangeschehen vor dem Hintergrund flüchtiger, stets wandelbarer ideologischer und gesellschaftlich-alltäglicher Realität der postsowjetischen Welt für eine globalisierte Generation, die von einer raum-zeitlichen, historisch-generativen und kulturell-diskursiven Offenheit geprägt ist. Zum Zweiten fallen in allen drei Texten fiktionale Entwürfe ganzer Figuren- und Typenpanoramen als jeweils relativ offene, flüchtige Identitäten auf. Mittels Figurenpluralisierung und Multiperspektivität zeigt Bolmat eine Vielzahl an Lebensentwürfen, Handlungs- und Identifikationsmöglichkeiten des Einzelnen, die Elemente postsowjetischer und sowjetischer Kultur und Alltagsrealität sowie Versatzstücke der westlichen Pop- und Massenkulturen in sich vereinen. Die plurale Figurenkonstellation der Romane dient dabei der Konfrontation von Lebensstilen und provoziert in den individuellen Identitätsentwürfen, Handlungs- und Bewusstseinsprozessen der Figuren eine Offenheit der Möglichkeiten. Die Erfahrung von Kontingenz und Diskontinuität erscheint dabei weniger als Zustand der Orientierungslosigkeit, sondern ist vielmehr eine Option wählbarer Handlungsmöglichkeiten. Zum Dritten zeichnet sich eine Logik der offenen Möglichkeiten auch in der narrativen Bewegung der Texte selbst ab, denn deren Sujets gründen sich vornehmlich auf einem a-linearen Netz von Zwischenfällen und zufälligen Ereignissen, die den eigentlichen Motor des Erzählens darstellen.¹⁰

Während die Spezifik von *Sami po sebe* und *Blizkie ljudi* in der Positionierung der Protagonisten in einer erzählerischen Dynamik hypertrophierter Ereignishaftigkeit liegt und sich diese beiden Romane eher als Spiel mit den Möglichkeiten und Dynamiken übernommener oder neu kombinierter Möglichkeitsräume von unterschiedlichen Abenteuer-, Thriller- und Beziehungsnarrativen fassen lassen, ist *V vozduche* eher als ein soziologisch motivierter, genrepodistischer Identitätsroman zu lesen, der die prinzipielle Potenzialität von (Lebens-)Geschichten und die Flüchtigkeit moderner zum zentralen Thema macht. Es geht in *V vozduche* nicht mehr, wie in klassischen Entwicklungsromanen, um die Problematik nationaler, familiärer oder kultureller Identitäts- und Sinnstiftung einzelner Biografien. Zentrales Thema des Romans ist vielmehr die Frage nach dem Status des Individuums in der Offenheit heutiger Gesellschafts- und Lebensstrukturen sowie die Suche nach nicht determinierten Formen der Identität in der Bewegtheit heutiger Lebensläufe, denen eine grundsätzliche Unmöglichkeit stabiler Identität bereits vorausgesetzt ist. Dies soll im Folgenden genauer untersucht werden.

Die titelgebende Metapher »in der Luft« ist zunächst wörtlich zu lesen: Der Roman beginnt in der abgehobenen, bodenlosen Situation eines in der Luft befindlichen Flugzeugs und mündet in einer Begegnung der Protagonisten auf einem Flughafen. Dazwischen werden in zwei formal verschränkten, aber autonomen Strängen Ausschnitte aus dem Leben der beiden Exilrussen Erik und Žanna erzählt, deren boden- und wurzellose Lebenswege zwischen New York, Moskau und Deutschland von Zufälligkeiten, Diskontinuitäten und permanentem Wechsel der Lebensumstände geprägt sind: Der 32-jährige Erik Walman lebt in New York, wohin er seiner ebenso un stetigen Mutter nach mehreren Stationen in Europa und unterschiedlichsten Selbstverwirklichungsversuchen gefolgt ist. Für seinen aktuellen Chef soll er in seiner alten Heimatstadt Moskau den Verbleib eines verschwundenen Kredits recherchieren und gerät dort in das absurde Chaos des neokapitalistischen und korrupten Moskauer Geschäfts- und Nachtlebens. Die 34-jährige Žanna Tvardovskij wiederum lebt in der fiktiven westdeutschen Kleinstadt Libbau, wo sie nach einer eintönigen Jugend in der russischen Provinz, gescheiterter erster Ehe und verkümmelter Modelkarriere den farblosen deutschen Slawisten und Philologen Karl geheiratet hat. Sie erlebt den Besuch einer Freundin, den Tod eines Landsmannes und verlässt schließlich ihren Mann. Am Ende sitzen Erika und Žanna zufällig im Wartebereich des Düsseldorfer Flughafens nebeneinander und unterhalten sich. Sie hält ihn für einen Amerikaner, er sie für eine Deutsche. An der Stelle,

[Atmosphärische Erscheinung. Der neue Roman von Sergej Bolmat]. In: Vedemosti v. 23.07.2003; Ic, Evgenij: Pogruženie: *V vozduche* [Eintauchen in die Luft]. In: Topos. Literaturno-filosofskij žurnal v. 27.08.2003 (<http://topos.ru/article/1528>); Daniil'kin, Lev: Luftwaffe. Sekretnoe oružje Sergeja Bolmata [Die Geheimwaffe Sergej Bolmats]. In: Afiša v. 07.07.2003; Vetkina, Julija: Inogda oni vozvraščajutsja [Manchmal kehren sie zurück]. In: Polit-bjuro v. 14.07.2003.

10 Ich beziehe mich hier tlw. auf Margrit Tröhler (Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten. In: Montage/av 15/2 [2006], p. 107ff.), die im Zusammenhang mit pluralen Figurenkonstellationen im Ensemble- und Mosaikfilm von einer »offenen Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten« spricht, die trotz der organisatorischen Kraft der Diegese (Tröhler spricht von der »Präsenz der enunziativen Instanz«) als Grunddynamik des narrativ määnendernden Prozesses und der scheinbar intentions- und motivationslos dahintreibenden Entwicklung der Figuren innerhalb der »Peripetien der Dramaturgie des Alltags« aufzufassen sei.

11 Auf die bedeutungsreiche Metapher der Luft kann an dieser Stelle leider nicht ausführlich eingegangen werden. Verwiesen sei nur auf den von Bolmat in einem Interview selbst genannten russischen Philosophen Lev Šestov und sein Werk *Apoŭteoz bespošvennosti. Opyt adogmatičeskogo myšlenija* (Die Apotheose der Bodenlosigkeit, 1905). Nach Šestov gibt es keinen objektiven Sinn, der Mensch schafft erst durch sein Denken und Handeln so etwas wie Sinn und Identität und wird dadurch zum Schöpfer neuer Welten und seiner Selbst. Entscheidend für Šestovs Apotheose der Bodenlosigkeit ist die Verknüpfung von Kontingenzerfahrung, Krisenbewusstsein und Sinnerwartung als kreatives und kritisches Potenzial der Selbst- und Welterkenntnis. Cf. auch Willeke, Michaela: Lev Šestov: Unterwegs vom Nichts durch das Sein zur Fülle. Berlin: LitVerlag 2006.

12 Gemeint sind neben den vielen intertextuellen Zitaten, die dem Roman als paratextueller Kommentar vorangestellten Motti 1. der Filmemacherin Nora Ephron – ein Zitat aus einem Interview mit der *Los Angeles Times* vom 27.07.1989 zu ihrem Drehbuch des Films *When Harry*

an der man den Anfang einer neuen Geschichte vermuten würde, endet der Roman, das Ende bleibt offen.

Die Metapher des »In-der-Luft-Seins« bezeichnet die reale und metaphorische Boden- und Ziellosigkeit als Kollektivzustand einer ganzen Generation und verweist zugleich auf die Ephemerität eines offenen und kontingenten Daseins überhaupt.¹¹ Bolmat stellt in diesem Roman dar, dass angesichts der Komplexität an Kontexten, Diskursen und Ideologien, denen sich das Individuum in seiner individuellen Welt- und Selbstdeutung konfrontiert sieht, die Frage nach der individuellen Identität zwar einerseits an ideologische Dispositive gebunden ist, sich andererseits aber gerade durch Prozesse lebensgeschichtlicher Fiktionalisierung neue Möglichkeitsräume eröffnen, in denen sich der Einzelne durch stets veränderbare Interpretationen der eigenen Vergangenheit oder der aktuellen Lebensplanung verorten kann.

Figuren- und Kontextüberfüllung

Neben der hypertrophierten Häufung para- und intertextueller Querverweise, auf die an dieser Stelle ausführlich leider nicht eingegangen werden kann,¹² sind in Bolmats Roman Kontext und Kontextualisierung auf zwei Ebenen relevant: Zum einen zeigt sich auf der formalen Ebene des Romans das Phänomen einer hypertrophen Überfüllung an Figuren, ihrer Lebensgeschichten und der durch sie transportierten Lebensideale, Gesellschaftstheorien und intertextuellen Querverweise. Dem Leser bietet sich dadurch ein Panorama an ideologisch-kontextuell unterschiedlich vernetzten Figurentwürfen. Zum anderen kann man auch auf Ebene der Figurenperspektive von einer Kontextüberfüllung sprechen. Ihre Lebensläufe folgen dem Gesetz permanenter Bewegtheit. Dementsprechend wechseln sie häufig ihre alltäglichen Lebensumstände und den Kreis der sie umgebenden Menschen. In der Begegnung mit der Vielzahl an anderen Figuren bieten sich den Protagonisten immer neue Optionen der Welt- und Selbstdeutung an. Dies verstärkt sich auf der Erzählebene dadurch, dass die Erzählstränge zu den Hauptprotagonisten permanent in Ausführungen über andere Figuren abdriften. Am deutlichsten charakterisiert dies Erik: In seiner Figur entwirft der Roman eine übertrieben disparate und hinsichtlich der örtlichen und inhaltlichen Lebensstationen sowohl unbeständige wie überfüllte Biografie: Auf die Moskauer Kindheit folgen Stationen in Heidelberg, Paris, New York, Mailand, Lissabon und Dublin. In seinem tabellarischen Lebenslauf, welchen Erik beim Bewerbungsgespräch um eine Stelle als Statistiker vorlegt, listet Erik neben Wirtschafts-, Hebraistik-, Biologie- und Technikstudium weitere Tätigkeiten als Landarbeiter und Fotomodell wie auch als Vertreter für Unterwasserfarben, Museumsnachtwächter, Zuschneideassistent in einem Maßatelier, Theaterautor, Bibliothekar sowie als Zoowächter, Requisiteur und Architekt auf.¹³ Zudem war er eine kurze Zeit lang Inhaber eines Wahrsagebüros in Kairo:

V Kaire on otkryl odnaždyj gadatel'nuju kontoru. Ona tak i nazyvalos': »Gadatel'naja kontora« [...] Èrik poznakomilsja togda s odnoj nemkoj, ona po ošibke prinjala ego za nastojaščego predskazatelja (v pervyje že minuty ich znakomvstva on sumel ugadat' imja eë ljubimogo èstradnogo pevca) i oni prožili vmeste počti dva mesjaca [...]. V Kaire Èrik okasalsja bolee ili menee slučajno. (VV 175, 177)

In Kairo hatte er einmal ein Wahrsagebüro eröffnet. Es hieß auch so: »Wahrsagebüro« [...] Damals war Erik mit einer Deutschen befreundet, sie hatte ihn versehentlich für einen echten Wahrsager gehalten (gleich in den ersten Minuten ihrer Bekanntschaft hatte er den Namen ihres Lieblingsängers erraten), und sie hatten fast zwei Monate zusammengelebt. [...] Nach Kairo hatte es Erik mehr oder weniger zufällig verschlagen. (IdL 172, 174)

In seiner hypertrophen Jeweiligkeit und Vielfalt der Lebensstationen liest sich Eriks Lebenslauf auf den ersten Blick als geradezu plakative literarische Darstellung gängiger soziologischer Theorien über die Selbstverwirklichungsmöglichkeiten und auch Selbstgestaltungsforderungen, mit denen postmoderne Individuen zwischen individueller Freiheit (Glück) und gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien (Sicherheit) konfrontiert sind.¹⁴ Erik erscheint zunächst als Prototyp des postmodernen Individuums, als Inbegriff des »nomadischen Selbst« im Sinne Zygmunt Baumanns, das jegliche Bindung und Festlegung vermeidet und nach den Prinzipien der Offenheit, Beweglichkeit und Kurzfristigkeit individualistisch

meets *Sally* (1989), 2. des russischen Autors Ivan Bunin – ein Tagebuchzitat vom 24.02.1911 (erstmalig publiziert 1925/26, cf. Bunin, Ivan: *Vody mno-gie*. In: *Polnoe sobranie sočinenij*. Moskva: Voskresen'e 2006), 3. ein Zitat aus einem an den Autor gerichteten Brief von einer unbekannt bleibenden Verfasserin namens Mariarosa, 4. ein Zitat der Figur Luna Schlosser aus Woody Allens Film *Sleeper* von 1973 sowie 5. ein Zitat aus dem Roman *The Fountainhead* (1943) der russisch-amerikanischen Autorin und Drehbuchschreiberin Ayn Rand.

13 VV 21f.; IdL 20f.

14 In soziologischen Studien der letzten Jahre wurden für die Lebensformen postmoderner Individuen eine Reihe an inflationär verwendeten Begriffen wie »Bastelexistenz« (Ronald Hitzler/Anne Honer), »Patchworkidentitäten« (Heiner Keupp), »Lego-Identität« (Michael Sonntag), »flexibles Selbst« (Ulrich Beck), »multiple und transitorische Identität« (Jürgen Straub) etc. geprägt.

15 *Liquid Modernity*, also eigentlich »flüssige« Moderne heißt der Originaltitel des auf Deutsch als *Flüchtige Moderne* übersetzten fünfteiligen Essays Zygmunt Baumans. Insb. mit dem deutschen Begriff der Flüchtigkeit werden zwei raum-zeitliche Konnotationen aufgemacht: Zum einen die Betonung des Schnellen, Dahinfliehenden, die Flüchtigkeit der Moderne, zum anderen das Ephemere, das Unstrukturierte, Nichtformhafte und unverbindlich Vorübergehende. Charakteristisch für den Übergang der postmodernen Gesellschaft von einem Produktions- in einen Konsumkapitalismus findet Bauman das »Regime der Kurzfristigkeit«. Es zähle fast nur noch das »Leben im Augenblick«, die biografische Linearität der Zeit sei in eine »stete Gegenwart« eingeebnet und bringe als Folgeerscheinung eine Fragmentarität der Zeit in einzelne, von Zukunft und Vergangenheit gelöste Episoden hervor. Selbstbestimmung und individuelle, souveräne Selbstthematization des autonomen Individuums auf der einen Seite, Orientierungslosigkeit, Verlustangst und »mentale Obdachlosigkeit« entbetteter Individuen auf der anderen Seite kennzeichne die Zwiespältigkeit heutiger Daseinsformen. Cf. Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz: das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius 1992; ders.: *Flaneure, Spieler, Touristen*. Essays zu postmodernen

und selbstbestimmt in der modernen »flüssig-flüchtigen« Gesellschaft lebt.¹⁵ Über eine bloße Illustration soziologischer Befindlichkeiten hinaus eröffnet der Roman jedoch neue Räume der Potenzialität als erzählte und fiktionalisierte Entwürfe zwischen den Polen von Kontinuität und selbstreflexiver Identität auf der einen Seite und augenblicksorientierter, eindeutigkeitsvermeidender Selbstvergewisserung auf der anderen Seite.

Die Kontingenz der dargestellten Lebensläufe potenziert sich durch eine ebenso übertriebene wie überbordende Figuren- und Kontextsucht des Textes: Der Roman generiert die kontingente Offenheit der individuellen Lebenskonzeption und die Vielfalt an Wahlmöglichkeiten offensichtlich weniger als handlungsmotivierendes oder kreatives Selbstbewusstsein Eriks, sondern schafft ein Überangebot an gesellschafts(anti)utopischen Identitäts- und Individualitätskonzepten und überlädt die relativ sujetlose Romanhandlung mit intertextuellen und intermedialen Querverweisen sowie mit Biografiefragmenten fiktionaler Lebensgeschichten und Gesellschaftstheorien anderer Figuren. Das Sujet, so könnte man sagen, ist immer das, was mit den anderen geschieht.

Eriks wie auch Žannas Geschichten entwickeln sich im Wesentlichen durch viele Rückblenden und Stationen zufälliger Begegnungspunkte mit einer Vielzahl an Nebenfiguren, deren biografischer und ideologischer Kontext in absatz- und kapitellang zwischengeschalteten Seitensträngen eingestreut oder aufgerollt wird. Die Vordergründigkeit und geradezu Aufdringlichkeit der Nebenfiguren funktionieren als perpetuierte Ablenkungsschlaufen. Die Erinnerungsvorgänge der Hauptprotagonisten werden dadurch ständig auf die Biografien und Anekdoten der anderen Figuren umgelenkt und öffnen so synoptische Erzählfenster zu alternativen Individualisierungs- und Gesellschaftsvorstellungen: Von neoliberalen Idealen individualistischer Selbstbestimmung (Eriks Mutter) oder populärmarxistisch linksintellektuellen und bürgerlich-konservativen Theoremen (Žannas Mann Karl, Felix und Magda), über freimaurerische Gesellschaftsideale und Übereinstimmungslehren (Hiram Rappaport) und unterschiedliche Abwandlungen sowjetischer Konzepte des Kollektivindividuum und Utopien des »Neuen Menschen« (Eriks Großvater, Borovoj, Paša Popov, Loginov), pseudorevolutionäre und philosophisch-existentialistische (Anja) und esoterisch-utopistische (Loginov) Interpretationen der Gegenwartsgesellschaft, bis hin zu Foucault'scher Diskurs-, Bourdieu'scher Distinktions-, und Huntington'scher Kulturtheorie wird durch den Blickwinkel Eriks ein ganzes Panorama an ideologisch unterschiedlich konnotierten und miteinander hierarchielos miteinander vermischten Diskurs- und Identifizierungsangeboten aufgerufen oder zumindest angedeutet. Die Figur Erik erscheint so als eine Art Fluchtpunkt oder Durchlaufstation der Diskurse und Kontexte – allerdings nicht im Sinne subjektdezentrierter Diskursunterworfenheit und ideologischer Vereinnahmung, sondern als prinzipielle Offenheit des Individuum für mögliche Selbstverortungen.

Zentral sind hierbei die Topoi der Arbeit, der Opferbereitschaft und der Verwurzelung, anhand derer unterschiedliche Anschauungen über Status und Aufgabe des Individuum in der Gesellschaft sowie Ideale eines »glücklichen Lebens« und einer »glücklichen Gesellschaft« zitiert, in Rekurs auf historische und utopistische Gesellschaftsmodelle gespiegelt und angesichts der Realitäten heutiger Lebens- und Arbeitswelten zugleich als nicht mehr funktionierende Kategorien persönlicher Sinn- und Selbstbestimmung vorgeführt oder ironisch gebrochen werden: Der Roman beginnt mit einer mehrstufigen Erinnerungsschleife, die Erik im Flugzeug zwischen New York und Moskau überfällt. Der Erinnerung an einen Kindheitssommer folgen sukzessive in die unmittelbare Vergangenheit zurückgehende Erinnerungen an die Tage, die seiner Reise vorausgingen und diese überhaupt motivierten. Am Anfang steht bei Erik ein Gefühl des Ungenügens, das durch seine diversen Exfreundinnen bestärkt wird:

»Ty nikto«, skazala Anžela, [...] »polučaetsja tak, čto ty – soveršennejšee nikto«. [...] »Čelovek dolžen rabotat'«. (Anžela / VV 23)

»Du bist eine Null«, [...] »eine absolute Null!« [...] »Der Mensch muss arbeiten«. (Angela / IdL 21)

»Čelovek dolžen zarabatyvat' sebe na žisn', čelovek dolžen probivat'sja i, probivajas' – formirovat'sja kak ličnost'. Charakter čeloveka – eto volja v dejstvii«. (Sesili / VV 25)

Lebensformen. Hamburg: Hamburg Edition 1995/1997; ders.: Flüchtige Moderne. Essay. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

16 Cf. hierzu auch die Überlegungen von Margrit Tröhlers zu pluralen Figurenkonstellationen im Film (Tröhler 2006, pp. 95-114), die sie im Zusammenhang mit episodenhaften Parallelisierungen von Geschichten mehrerer Figuren und der spezifischen Vernetzung innerhalb einer Diegese thematisiert. Durch ihre expressiven Körperbilder in der Interaktion mit den anderen wird die narrative Dynamik an der Oberfläche wahrnehmbar und lässt ein Geflecht von möglichen Beziehungen entstehen, die sich den Zuschauern zur Verknüpfung anbieten. Das vielfältige Netz von sozialen wie ästhetischen Bezügen führt – so die Argumentation der Autorin – über die Erzählebene hinaus und macht in der pluralen Figurenkonstellation ein Denken in Analogien bewusst.

17 Lachmann, Renate: Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der Phantastischen. In: Marquard/Graevenitz 1998, pp. 403-432.

18 Ibid., p. 431f.

»Man muß sich seinen Lebensunterhalt verdienen, man muß sich durchschlagen. Handlungsfreiheit – das ist es, was den Menschen ausmacht«. (Cecily / IdL 23)

»Nel'zja byt' trutnem«. [...] »Čelovek dolžen žertvovat', čelovek dolžen otdavat' sebja vsego. Tol'ko togda on po-nastojasščemu formiruetsja i stanovitsja, v konce koncov polnocennoj ličnost'ju. [...] Čelovek dolžen prinosit' ljudjam pol'zu«, skazala Nadja, »prinosit' pol'zu obščestvu«. (Nadja / VV 25f.)

»Man darf nicht untätig sein. [...] Der Mensch muß Opfer bringen, er muß geben. Nur dann erlangt er wirkliche Reife, und nur dann wird aus ihm schließlich ein vollwertiges Individuum. [...] Der Mensch muß seinen Mitmenschen Nutzen bringen [...] Der Gesellschaft muß man nutzen bringen«. (Nadja / IdL 23f.)

»Wozu willst du arbeiten«, torpediert Eriks Mutter die Ansicht seiner Ex-Freundinnen (VV 76; IdL 72), um sich selbst gleich wieder in den stressigen Arbeitsalltag zu werfen. Die Rückblenden setzen sich bei der Ankunft in Moskau mit der Erinnerung Eriks an Gespräche mit seiner Mutter am Vortag und die Tage zuvor fort, welche unversehens in eine assoziativ-mäandernde Erzählung über die Mutter selbst – eine ruhelose, wandelbare, jointrauchende Endvierzigerin – und ihre aktuellen Liebhaber übergeht (VV 30f.; IdL 29). Der Erinnerungsstrang verästelt sich in hypertroph aufgezahlte Details: Es folgen, wiederum unvermittelt, ein biografischer Bericht über Eriks Großvater und dessen Vorstellung eines universellen, weltumspannenden Experiments »und die ideale Gesellschaft der Zukunft« (VV 40; IdL 37); Erinnerungen an das eigene Erwachsenwerden an der Seite seiner damals schon umtriebigen-aufsässigen Mutter, sowie Erzählungen über den alten Bekannten Borovoj, den »Mann mit den Idealen«, der auf Grund eines Missverständnisses unter Stalin ins Lager kam und später in Vorlesungen verbotenerweise Foucault, Mao sowie Enver Hodscha zitierte und zugleich von den stalinistischen Straflagern als idealen Produktionsorten des zukünftigen »glücklichen Menschen« schwärmte (VV 46ff.; IdL 44ff.) usw. Durch die sich auf diese Weise fortbewegende narrative Bewegung und Aufreihung an Assoziationen, Erzähl- und Erinnerungseinheiten, entsteht ein komplexes Netz an Kontexten und Geschichtenmaterial, welches den Ausgangspunkt der eigenen Selbstbetrachtung Eriks darstellt.

Dabei ist der Text in auffallender Weise durch Momente des Zufalls und der Koinzidenz (»sovpadenie«) strukturiert. Das Netz heterogener Biografien, welches sich durch den Roman spannt, sowie die Nebenprotagonisten betreffenden biografischen Episoden sind überzeugend, aber unter textuell-literarischem Aspekt nicht zwingend. Die Parallelbiografien und -episoden sind so kontingent wie die Biografien und Geschichten der Hauptprotagonisten und der Gesamtentwurf des Romans selbst: Der scheinbaren Beliebigkeit der Nebengeschichten entspricht die scheinbare Beliebigkeit der von ihnen verkörperten Ideen und Konzepte, womit die prinzipielle Offenheit und Kontingenz des Sujets selbst markiert ist. Zugleich manifestieren sich im Text durch das Zusammenfallen mehrerer Ereignisse, die mehr sind als bloßer Zufall, Netze von Analogien, die entweder auf der formalen und inhaltlich-thematischen Ebene zu finden sind oder vom Leser hergestellt werden können.¹⁶

Im Zusammenhang mit den Besonderheiten poetischer Bearbeitungen des Zufalls spricht Renate Lachmann von einer hypertrophen Sinngebung, die der narrativen Konstruktion von Zufall innerhalb des Textes häufig als eine Art von Ordnungsinstanz konfrontiert sei. »Koinzidenz, die als Chronotop der Kontingenz fungiert«, spiele dabei eine zentrale Rolle und verweise auf »das schicksalsträchtige Zusammentreffen von Personen, in dem ihre Lebenslinien, in sich geschlossene semantische Kontinua, einander berühren«. ¹⁷ Dies lässt sich treffend mit dem russischen Begriff der »sovpadenie« fassen, welcher die Bedeutungsebenen von »Zusammen-Fall« bzw. Zufall und Übereinstimmung, Koinzidenz transportiert. Erik begegnet auf seiner Reise zufällig Figuren, Situationen, Ideen, die ihm in anderen Zusammenhängen und in anderen Kontexten schon einmal untergekommen sind und sich so als Begegnungspunkte zweier oder mehrerer Prozesse und Sinnebenen fassen lassen. Überfüllung und Zufallsvermischung von Diskursen, Figuren und Ereignissen werden innerhalb des Textes durch solche Momente der »sovpadenie« immer wieder geordnet und in einen neuen Sinnzusammenhang gebracht. Aus dem Bedürfnis nach Einbindung des Zufalls in eine Ordnung geht das »Phantasma des Sinns« hervor. »Sinnhypertrophie ist das Ergebnis der [...] Zufallsbearbeitung.« ¹⁸ Auf inhaltlicher wie auch auf rezeptioneller Ebene sind Phänomene der Koinzidenz bzw. »sovpadenie« dementsprechend als dauernd mögliche Analogie- und Übereinstimmungsvermutungen relevant:

19 Man könnte hinsichtlich der Romankomposition geradezu von der komplexen Themenverarbeitung einer Fuge sprechen, in der von der ersten Stimme (Erik) das Thema eingeführt und dann von einer zweiten Stimme (Žanna) aufgegriffen wird und von diesen beiden sowie weiteren hinzukommenden Stimmen, in einem anderen Modus weiter getragen, imitiert, variiert oder eingeführt und dabei motivisch verwandelt wird.

Mir sostoit iz sovpadenij, podumal Èrik [...], suščestvujuť vsego tol'ko dva bazovyh oščuščeniĭa, dvoičnaja sistema, i potom oni prosto povtorjajutsja – i vsë, i iz nich sostoit vsë, čto iz nich sostoit, to est' net, ja chotel skazat', vsë čto nas okružuaet. (VV 139)

Die Welt besteht aus Übereinstimmungen, dachte Erik [...], es existieren nur zwei Grundempfindungen, ein duales System, und die wiederholen sich dann einfach, und aus ihnen besteht alles, was aus ihnen besteht, das heißt nein, ich wollte sagen, alles, was uns umgibt. (IdL 134f.)

Zugleich basiert die Romankonzeption selbst auf Strukturen der Analogie und Synchronizität: Die scheinbar autonomen und heterogenen Erzählstränge um Erik und Žanna sind raumzeitlich geradezu spiegelbildlich angelegt und kreisen, als Teile einer Diegese, fugenartig um die gleiche Frage nach dem Glück des Einzelnen, nach möglichen individuellen Lebensmodellen und -geschichten in der Erfahrung kontingenter Wirklichkeit. Obwohl sich die beiden Erzählstränge erst am Ende kreuzen, könnten ihre Figuren potenziell immer aufeinander treffen und einen neuen Sinnraum eröffnen.¹⁹

Potenzialität von Lebens-Geschichten

Beide Erzählstränge zeigen auf Sujetebene wenig Vorwärtsbewegungen. Auf Figurenebene wird das Sujet häufig durch Erinnerungen, Randepisoden sowie durch imaginäre oder traumartige Sequenzen unterbrochen, welche die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Imagination und Realität verschwimmen lassen. Einerseits werden die Vergangenheit der Protagonisten sowie Imaginationen künftiger Seins-Räume als mögliche, aber eben nicht notwendige Generatoren des Hier und Jetzt aufgerufen, andererseits wird eine weitere Potenzialisierung des gegenwärtigen Erlebens in der Offenheit für das, was unerwartet aus dem Jetzt heraus geschehen könnte, markiert. Zugleich werden damit auch unterschiedliche temporale Stufen des Möglichen geschaffen: Die Potenzialisierung des Vergangenen (alles hätte auch anders sein können), die Potenzialisierung des Aktuellen (alles kann sich jetzt in diesem Augenblick ändern), die Potenzialisierung der Zukunft (was wäre, wenn ich das und das tun würde?). Beispielsweise erinnert sich Žanna gegen Ende des Romans, dass ihr Wiedersehen und die darauf erfolgte Eheschließung mit Karl eigentlich auf ihrer willkürlichen Durchwahl mehrerer Telefonnummern von Bekannten beruht hatte und sie außer Karl auch einen anderen Mann aus ihrem Bekanntenkreis hätte erreichen können (VV 405f.; IdL 406f.). In einer anderen Episode erinnert sie sich, dass sie sich während ihrer ersten Reise nach Deutschland umbringen wollte, dies aber auf Grund der Aufregung am Flughafen schlichtweg vergessen hatte (VV 131; IdL 125). Auch Eriks Erlebnis im Moskauer Geschäftsdschungel erweist sich im Nachhinein als potenzielles Missverständnis, als er ahnt, dass Popov, den er für denjenigen hält, der die gesuchte Geldsumme unterschlagen hat, wohlmöglich nicht der Gesuchte ist. Die Erkenntnis, dass die gegenwärtige Situation möglicherweise auf Zufälligkeit beruht, hat aber weder Konsequenzen für den weiteren Handlungsverlauf noch für das Selbstbild der Figuren. Der Möglichkeitssinn zeigt sich hier nicht im Sinne des »Verpassten« (also im Sinne von: Hätte ich das und das anders gemacht, wäre das und das anders gewesen, dann ...), sondern im Sinne des Beliebigen (alles wäre möglich gewesen, war möglich, hätte auch anders sein können, kann auch anders sein).

Die »Um- und Ablenkungen«, durch die die Erinnerungsprozesse der Figuren in von *V vozduche* rhythmisiert sind, drücken eine Offenheit und auch nichtlineare Erzählbarkeit von Lebens-Geschichten aus und verweisen damit auf eine prinzipielle, nicht mehr notwendigerweise zu überwindende Kontingenz als Bestandteil der Prozesse narrativer Sinnbildung.²⁰ Der Zufall tritt in der narrativen Dynamik des Textes als Indikator für das Zusammentreffen vieler Einzelgeschichten auf, eine Sinnhypertrophierung zeigt sich dementsprechend in der Offenheit der Ereignisse, die innerhalb des Romantextes jederzeit zu weiterführenden Geschichten werden zu könnten: Biografieverläufe, erlebte Geschichten der Haupt- und Nebenprotagonisten, von den Figuren selbst erzählte Geschichten, Anekdoten, Zitate oder über diverse Medien, wie Fotos, Bücher, Filme lesbare Geschichten. Erik ist innerhalb des Romans die Figur mit der größten Offenheit und Potenz für diese Vielfalt an Geschichten und zwar in einem doppelten Sinne: Zum einen bewegt er sich auf der Ebene der Selbstbetrachtung und Selbstbeschreibung gewissermaßen durch unterschiedliche, sowohl homogene wie auch heterogene Textsorten, die ihm sowohl einen reflektierenden

20 Ricoeur (Temps et récit. Bd. I. Paris: Seuil 1983, p. 51) zufolge bezeichnen Brüche und Grenzen der Zeiterfahrung und damit des Erzählbaren nicht nur eine Entchronologisierung der Zeitlichkeit und die Auflösung linearer Zeitvorstellung, sondern eine Vertiefung der Zeitlichkeit selbst. Gerade narrative Prozesse in pluralen Figurenkonstellationen zielen nach Ricoeur nicht auf achronologische Anordnung der Einzelelemente, sondern drücken in ihrem gleichzeitigen Nebeneinander die Zeitlichkeit selbst aus.

21 Die deutsche Übersetzung weicht an einigen Stellen von der russischen Originalversion ab. Auf Grund von erheblichen Kürzungen in der deutschen Ausgabe wurde von den Übersetzerinnen der Übergang von der dritten Person in die erste Person in der zitierten Textstelle zusammengeführt, wodurch der zentrale Übergang vom Akt der Erinnerung in den Schreibakt gewahrt geblieben ist.

Außenblick auf sich selbst, wie auch auf die ihm unterkommenden Lebensgeschichten erlauben. Zum anderen erscheint Erik selbst stets als zufälliger Teilnehmer von Ereignissen, die auf Erzählebene potenziell zu weiteren Erzählsträngen des Romans werden könnten und ihn zum potenziellen Generator neuer Geschichten werden lassen. Zu Beginn des Romans sitzt er im Flugzeug und erinnert sich, ausgehend von der Lektüre eines Kapitels aus Lev Tolstoj's *Anna Karenina* und der Atmosphäre im nächtlich dämmernden Flugzeug, an einen Aufenthalt in einem Schülersommerlager auf einer sowjetischen Kolchose. Die in dritter Person erzählten Erinnerungen an die Feldarbeit an einem heißen Tag gehen unversehens in einen Schreibakt aus der Ich-Perspektive, also in einen Akt der Lesbar-Machung der eigenen Vergangenheit über.

Čerez pjat'desjat metrov **Ėriku stalo** soveršenno nevmogotu. »Metrov, primerno, čerez trista ja počuvstvoval, čto bol'se ne mogu«, vspominal Ėrik. [...] »Norma byla – dve grjadki v den'. Ja ostanovilsja«, vspomnil on. (VV 11f.)

Čerez nekotoroje vremja on postavil v konce predloženiya nebol'suju kvadratnuju točku. On ešče raz kritičeski perečital pjat' stranic sveženapisannogo uboristogo teksta (Courier New, dvenadcatyj kegl') i popravil paru ošibok. (VV 15f.)

Nach fünfzig Metern war er völlig erledigt. [...] Nach etwa dreihundert Metern **merkte er**, daß er nicht mehr konnte. Die Norm war zwei Pflanzenreihen am Tag. **»Ich blieb stehen«**, tippte er in den Laptop, »und reckte mich, ich hielt mich kaum noch auf den Beinen«.

Erik setzte einen Punkt und danach die Anführungszeichen. Er las das soeben Geschriebene (fünf Seiten, einzeilig, Courier New, zwölf Punkt) noch einmal kritisch durch und korrigierte einige Fehler. (IdL 10ff.)²¹

Die eigene Biografie soll hier als linearer, motivierter Verlauf der Lebensgeschichte denk- und lesbar werden. Gleichzeitig wird Eriks Reise nach Moskau zu einem Prozess der Textsortentransformation, bei dem jedes Ereignis, jede Erzählung, jede Anekdote und sogar jedes Foto wiederum zum Auslöser für eine neue Geschichte und damit zum momenthaft gebundenen Buch werden kann. Der Rechenschaftsbereich (otčët), den Erik im Auftrage seines Chefs Hiram Rappaport in Moskau über Paša Popov, den vermeintlichen Geschäftspartner, schreiben soll, misslingt wegen dauernder Unterbrechungen und Unsicherheiten in der Person Popovs und transformiert sich letztlich in den Versuch der Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebensdokument:

»Mne nado otčët pisat'«, skazal Ėrik. I čto samoe glavnoe, chotel on dobavit', mne nužno pisat' otčët ne stol'ko pro den'gi, skol'ko pro tvoe suchovnoe samosovershenstvovanie, pro tvoji poiski samogo sebja [...]. »Da zabud' ty ob étom«, delovito poprosil Paša Popov. [...] »Napišeš'. Ne éto glavnoe«. (VV 150, 153).

»Ich muß einen Rechenschaftsbericht schreiben«, sagte Erik. Und was die Hauptsache ist, wollte er hinzufügen, ich muß nicht nur einen Bericht über das Geld schreiben, sondern auch noch über deine geistige Vervollkommnung, über deine Suche nach dir selbst [...]. »Vergiß das doch endlich«, bat Paša Popov, »Du schreibst ihn schon noch. Es gibt Wichtigeres.« (IdL 145, 148f.)

Die Moskau-Kapitel des Romans könnte man in diesem Zusammenhang als ein Kondensat potenzieller Geschichten beschreiben: Erik begegnet Popov, Luginov und später der Prostituierten Anja, die ihm ihrerseits dauernd irgendwelche Geschichten erzählen oder ihn in neue Ereignisse hineinziehen. Diese werden wiederum permanent durch weitere unerwartete Ereignisse, erzählte Geschichten, Allgemeinweisheiten, Momentaufnahmen, Anekdoten, Seitendialoge sowie durch Erinnerungen und Selbstreflexionen unterbrochen, so dass sich die Konstellationen und Zusammenhänge der narrativen Bewegung jederzeit und unmittelbar wieder verändern und in eine andere Richtung weitergehen könnten. Keine der Geschichten wird jedoch zu Ende erzählt, so dass die Offenheit der Geschichten als Ausdruck der nichtdeterminierten (Erzähl-)Form bestehen bleibt. Erik erscheint darin wie eine Art Speicher für Momentaufnahmen und zugleich ist er die potenzielle Figur jeder möglichen sich ereignenden Geschichte, also ein potenzieller Generator neuer Geschichten, die mit oder ohne ihn weitergehen können. Der Entschluss, den Erik gegen Ende trifft, als er Anja spontan fragt, ob sie ihn heiraten möchte, kommt »plötzlich, völlig unerwartet« für

ihn selbst. Es könnte schon wieder der Beginn einer neuen Geschichte seines Lebens sein. »Er stellte sich sogleich ihr gemeinsames Leben vor – rasant und glanzvoll« (IdL 386; VV 385).

Anjas Absage ist nicht überraschend und für Erik beginnt schon die nächste Geschichte: Er weiß, dass der Job bei Hiram Rappaport nicht weitergeht und hat schon einen Termin zum nächsten Vorstellungsgespräch für einen Job in Neuseeland. So wie jedes Stück Leben jederzeit zum Text werden kann und damit die Welt wie eines unter vielen anderen möglichen Büchern gelesen werden kann, wie es Erik am Ende wieder im Flugzeug sitzend im Bild eines die Erde von oben wie ein Buch lesenden Meteorologen imaginiert (IdL 421; VV 425), so kann sich auch jeder vorgefundene Text wieder in Leben transformieren und jede Geschichte kann wiederum in einer anderen Form der Geschichte bzw. in einer anderen Geschichte stattfinden. Eriks Lebensdokument, welches er am Ende des Romans als Transformation des nun hinfällig gewordenen Rechenschaftsberichts über Popov, in Form eines kommentierenden Selbstberichts weiter zu schreiben beginnt, ist kein Akt der Verfügbarmachung des Stoffs der eigenen, bereits gelebten und damit definierten Lebensgeschichte, sondern ein Akt der Selbstfiktionalisierung in der Aktualität und Potenzialität der Ereignisse, der ihm die vollkommene Selbstverfügung über die Unbestimmbarkeit seines Lebens und Selbstes zu gewährleisten scheint.

Originalitätskepsis und offene Identität

Der Offenheit der Geschichten entspricht die Offenheit der im Roman transportierten Identitätsauffassung. Denn den unterschiedlichen aufgerufenen Topoi bürgerlicher Identitätsfindung wie Selbstbestimmung und Verantwortung, Arbeit und Verwurzelung sind die aktuellen Lebensläufe und Lebensmodelle der Hauptprotagonisten ironisch-kontrastierend gegenübergestellt. Erik und Žanna wie auch ein Großteil der Nebenfiguren erfahren keine Selbstbestätigung mehr über die Arbeit und zeigen damit auf, dass die Kategorien von Beruf, Arbeit und Erwerbstätigkeit als Identitätsschablonen oder Garanten eines stabilen Lebenslaufs nicht mehr funktionieren können. Heutzutage ist »die einzige anständige Beschäftigung für einen aufgeklärten Menschen eine ohne Sinn«, sagt, geradezu als Bestätigung dazu, Eriks Zufallsbekannte Anja (VV 389; IdL 390). Eriks Entschluss, zu arbeiten, rührt nicht aus der Notwendigkeit des Broterwerbs heraus, sondern aus einem ihm selbst noch undefinierten Gefühl, etwas Neues zu beginnen, Sinn und einen Ort im Leben zu finden. In Erinnerungen und Tagträumen Eriks findet allerdings immer noch eine Art Abarbeitung an Kategorien der Identität und Verwurzelung statt. So erscheint ihm in einem Traum in Gestalt des Großvaters die personifizierte Mahnung an die Notwendigkeit der individuellen Verwurzelung im Leben – »»Jetzt musst du Wurzeln schlagen. Jetzt musst du hier, wie es sich gehört, Wurzeln schlagen«. ›Was für Wurzeln«, fragte Erik verdattert« –, die jedoch in eine absurd-phantastische Sequenz mündet, in welcher die Füße des Großvater zuerst zu Wurzeln und diese dann zu schwarzen Ölschläuchen »einer internationalen Verschwörung von Ölgesellschaften« mutieren (VV 164; IdL 161f.).

Der Text impliziert darüber hinaus eben gerade nicht nur das Ende homogener Wirklichkeits- und Identitätsvorstellungen, sondern die Skepsis gegenüber Individualisierungsangeboten und Aktivitätsforderungen dieser Zeit: Auf der Darstellungsebene bricht sich die multiperspektivische und personale Erzählweise mit einem nüchternen, ironischen Tonfall und einer seltsamen Charakter- und Eigenschaftslosigkeit der Hauptprotagonisten. Diese sind vollwertige Charaktere innerhalb des Romangefüges, befinden sich jedoch innerhalb der sozialen und kommunikativen Strukturen in einer Außenposition, die ihnen fortwährend einen (selbst)reflexiven und distanzierten Außenblick auf das Geschehen und auf sich selbst gewährleistet. Zudem beschränken sich ihre individuellen Besonderheiten letztlich auf äußere Minimalattribute, wie etwa Žannas Vorliebe für bestimmte Modemarken, Eriks Begeisterung für gewisse Computermodelle oder die Fakten seines tabellarischen Lebenslaufes, deren jeweilige Aufzählung die Textseiten teilweise hypertroph und teilweise anfallsartig überschwemmt. Genau hier zeichnet sich auch ein entscheidendes Umbruchmoment von definierten Formen tradierter Individualitätsmustern in eine andere Vorstellung von der Einzigartigkeit oder Einmaligkeit des Selbst ab: Die Übermenge an Möglichkeiten schlägt um in die Unmöglichkeit aktiven Handelns, Originalität drückt sich

in Eigenschaftslosigkeit aus und wird, zumindest in der Figur Eriks, zu einer Haltung der Langweile bzw. Eintönigkeit.

Prijatno bylo byt' zanudoj, èstetika zanudstva vse bolše i bolše nrazilas' Èriku: bezrazličnyj golos, beskonečnaja tautologija, bescvetnost' maner, èkonomija èmocij. Zanudstvo pokazalos' emu soveršennoj kommunikacionnoj politikoj, i on rešil v buduščem pribegat' k nemu kak možno čašče. (VV 193f.)

Es war angenehm ein Langweiler zu sein, die Ästhetik der Langweiligkeit gefiel Erik immer besser: gleichgültiger Tonfall, endlose Tautologien, farbloses Auftreten, sparsame Emotionen. Langweiligkeit erschien ihm als die beste Kommunikationspolitik, und er beschloß, sie in Zukunft so oft wie möglich anzuwenden. (IdL 192)

Erik und Žanna bewegen sich gewissermaßen vom Bewusstsein lebensgeschichtlicher Konsistenz- und Kontinuitätsformen weg in einen form- oder definitionsfreien Zustand des Hier und Jetzt. Es scheint dabei weniger um die kreative Umsetzung möglicher individueller Selbstentwürfe zu gehen, als vielmehr um das individuelle Erleben des aktuellen Da-Seins aus der Bewegung, der Metamorphose und Offenheit der Gegenwart heraus. Žanna überkommt, nachdem sie Karl verlassen hat, ein ähnliches Gefühl wie bei ihrer ersten Reise nach Deutschland:

Neobjasnimaja žizn' proischodila vokrug i ona byla čast'ju ètoj žizni, kakoj-to obširnyj i nastojčivij potok nės eë, tečenie, naznačenija kotorogo ona ponjat' ne mogla i formy kotorogo ona tože ne oščuščala, no samo dviženie nrazilos' ej, ona čuvstvovala sebja letjaščej vmeste s planetoj sredi molčalivoj podatljivoj pustoty. [...] bespokojnaja substancija; nakopivšajasja vnutri neë [...] trebovala ètogo dviženija, kak budto ona tol'ko v ètom dviženii i mogla po-nastojaščemu vplotit'sja. (VV 420)

Rundum spielte sich das unerklärliche Leben ab, und sie war Teil dieses Lebens, ein gigantischer Strom trug sie, ein Strom, dessen Bestimmung sie nicht zu begreifen vermochte und dessen Form sie auch nicht spürte, aber die Bewegung an sich gefiel ihr, sie hatte das Gefühl, gemeinsam mit dem Planeten inmitten einer elastischen schweigenden Leere zu fliegen. [...] Die Substanz, die sich in ihr angesammelt hatte, verlangte nach dieser Bewegung – als könne sie nur in ihr wirklich Selbsterfüllung finden. (IdL 416)

Auf der anderen Seite findet auch bei Erik eine Art Aufmerksamkeitsverschiebung gegenüber der eigenen Person durch das Erleben von Bewegung, Prozessualität und Offenheit der Ereignisse statt:

»Potom prochodit vremja [...] i ty ponimaeš, čto vtoroj raz takaja situacija ne povtoritsja uže bol'še nikogda, i prichodiš' k vyvodu, čto nužno načinat' žizn' snačala. Tebe kažetsja, čto nužno stanovit'sja soveršenno drugim čelovekom, no potom ty prigljadyvaeš'sja k samomu sebe povnimatel'nee i obnaruživaeš', čto ty uže stal drugim nezametno dlja samogo sebja i čto vokrug tože stali drugimi, u kogo tože est' ètot nakoplennyj opyt prevraščenija.« (VV 430)

»Dann vergeht Zeit«, schrieb Erik nach einer Weile weiter, »und du begreifst, daß eine derartige Situation nie wieder kommt ... und du entdeckst, daß du, ohne es zu merken, schon ein anderer geworden bist und daß um dich herum Menschen sind, die ebenfalls in einem bestimmten Augenblick andere geworden sind, und die gleichfalls die gesammelte Erfahrung der Metamorphose gemacht haben.« (IdL 425)

Transformiert der Roman also die Frage der Identität und des individuellen Glücks auf die Ebene offener Unlösbarkeit, die Problematik des diskontinuierlichen Lebenslaufs in einen Prozess der offenen Möglichkeiten und die Frage nach Individualität in das Phänomen einer Originalitätsskepsis, so führt er damit zugleich Momente und Prozesse der Formverweigerung oder zumindest der Skepsis des Einzelnen gegenüber einer prinzipiellen Strukturier- und Formbarkeit von Leben und Selbst vor, »für den sich jede Wirklichkeit als zu handfest, als zu totalitär erweist« (IdL 424). Die Protagonisten verweigern sich dem Individualisierungsmodell definierter Originalität wie auch einer determinierten Vorstellung von Identität und Lebenslauf und bleiben in der Ambivalenz eines offenen Zwischenzustandes der Metamorphose zwischen Form und Nicht-Form, zwischen Ziel und Ziellosigkeit und damit

letztlich zwischen zwei Manifestationen des Möglichkeitssinns: zwischen Handlungschance und Schicksalsbeliebigkeit.

Mag. Nina Weller, 1996–2003 Studium der Russistik und der Germanistik in Berlin und Moskau, 2003 Magisterexamen an der Humboldt-Universität Berlin mit einer Masterarbeit zu Jurij Mamleev (*Körperformen und Grenzüberschreitungen. Der »andere Held« in Jurij Mamleevs Roman Šatuny*); seit 2004 freie Lektorin und Verlagsgutachterin, 2005–2006 Promotionsstipendiatin des Evangelischen Studienwerks Villigst, Arbeitstitel der Dissertation: *Flüchtige Identitäten: Individualisierungskonzepte und Kontingenzerfahrung im postsowjetischen russischen Roman*; seit Oktober 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin, DFG-Projekt *Die »nicht mehr neuen Menschen«. Fiktionalisierung von Individualität im postsowjetischen Film und Roman*.

