

4. Raffaels Loggien in St. Petersburg, „my German vacation“ und Gogol' in Rom. Mehrsprachigkeit und Transkulturalität bei Olga Martynova

Olga Martynova (*1962) schreibt Prosa auf Deutsch und Lyrik auf Russisch. Sie wirkt als Kritikerin, Essayistin und Rezensentin und ist in der deutschsprachigen Literaturszene – spätestens seit der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises im Jahr 2012 – gut verankert. Mehrsprachigkeit lässt sich einerseits bezogen auf ihr Werk feststellen, andererseits sowohl in manifester als auch in latenter Form in den einzelnen Texten.³⁰ Es gibt nicht nur zahlreiche intertextuelle Bezüge und Verweise auf transkulturelle Verflechtungen, die Figuren sprechen auch mehrere Sprachen, sie bereisen unterschiedliche Länder und leben in und zwischen verschiedenen Kulturen. Martynovas Prosa-Bände *Sogar Papageien überleben uns* (2010) und *Mörikes Schlüsselbein* (2013) sind nicht nur miteinander, sondern auch mit dem russischsprachigen Gedichtband *O Vvedenskom. O Čvirike i Čvirke. Issledovanija v stichach [Vvedenskij. Čvirik und Čvirka. Untersuchungen in Versen]* (2010) verbunden. Darüber hinaus hat Martynova auch den zweisprachigen Gedichtband *Rom liegt irgendwo in Russland. Zwei russische Dichterinnen im lyrischen Dialog über Rom. Gedichte Russisch/Deutsch* (2006) veröffentlicht. Durch zahlreiche intertextuelle Verweise, unter anderem auf Nikolaj Gogol' oder auf die russische Avantgarde-Bewegung OBERIU, aber auch auf deutschsprachige Dichter wie Eduard Mörike oder Friedrich Hölderlin, nehmen Martynovas Texte Bezug auf Literatur in deutscher und in russischer Sprache. Ihre Protagonistin Marina, deren Beziehung zu Andreas in den beiden Büchern *Sogar Papageien überleben uns* und *Mörikes Schlüsselbein* im Mittelpunkt der Handlungen steht, spricht deutsch und russisch und ist beruflich im ersten Buch als Wissenschaftlerin, im zweiten dann im Kulturbereich tätig.

Für Martynovas Werk insgesamt sind Mehrsprachigkeit, Intertextualität, Zirkulation, Übersetzung und Verflechtung von großer Bedeutung. In den beiden hier im Mittelpunkt stehenden Büchern *Sogar Papageien überleben uns* und *Mörikes Schlüsselbein* finden sich zahlreiche Formen manifester Mehrsprachigkeit. Die Autorin schreibt nicht nur in zwei Sprachen. Sie bezieht sich auch auf mehr

30 Zur Unterscheidung zwischen manifester und latenter Mehrsprachigkeit vgl. Radaelli 2012, 53–67.

als eine Literaturtradition. Durch die zahlreichen intertextuellen Verweise, aber auch durch die Übersetzung ihrer russischen Gedichte ins Deutsche, zirkulieren ihre Texte über die russische und deutschsprachige Literatur hinaus. Verflechtungen ergeben sich nicht nur durch die Personenkonstellation (so etwa durch die Beziehung zwischen der in Russland geborenen Protagonistin Marina mit dem Deutschen Andreas, sowie durch ihre amerikanischen und französischen Freunde), sondern auch durch die zahlreichen Anspielungen auf die Geistes-, Kultur- und Kunstgeschichte zwischen Russland und Europa. Besonders präsent ist in Martynovas Werk *Italien* – hier spielen insbesondere die zahlreichen Bezugnahmen in der russischen Literatur auf Italien, die Aufenthalte russischer Persönlichkeiten dort, aber auch der Austausch, den Regierende wie Katharina II. mit Italien und anderen westeuropäischen Staaten pflegten, eine Rolle. Ebenfalls thematisiert wird der Austausch russischer Intellektueller mit Amerika und die interkulturelle Dimension der gegenseitigen Spionage im Kalten Krieg, die mit der Figur des John auf eine Handlungsebene führt, auf der der Spionagethriller parodiert wird. Der Amerikaner John, den die Lesenden in *Sogar Papageien überleben uns* vielleicht noch zu Unrecht verdächtigen, ein amerikanischer Spion zu sein, entpuppt sich dann in *Mörikes Schlüsselbein* als ebensolcher. Im zweiten Buch bedient Martynova auch andere Russland-Klischees, um sie ironisch zu integrieren – so ist etwa der russische Stardichter auf seiner Lesereise durch Amerika ab einem bestimmten Zeitpunkt wegen seines Alkoholkonsums nicht mehr fähig, seine Lesungen abzuliefern. Dabei zeigt sich Martynova als Meisterin der schmalen Grenze zwischen ‚High and Low‘, ‚Hochkultur‘ und Popkultur sowie deren Verbindungen zum Alltagsleben – unter anderem aus dem Grund, dass sie auf Realismus von vornherein verzichtet.

Mehrsprachigkeit und Transkulturalität werden – ähnlich wie die Lebensrealität der Patchwork-Familie, die Marina und Andreas mit seinen Kindern und seiner Exfrau Sabine in *Mörikes Schlüsselbein* ohne große Konflikte meistern – nicht als Ausnahmefall, sondern als Normalität dargestellt. Martynova gelingt es, sichtbar zu machen, dass es sich dabei nicht um bloße Trends und Gegenwartsphänomene handelt, sondern sie zeigt auch, wie stark die Vergangenheit von transkulturellen Verflechtungen geprägt ist. Die Beziehung zwischen Andreas und Marina, die in der Gegenwart spielt, wird gerahmt durch zahlreiche Verweise, etwa auf die Deutschen in St. Petersburg (in *Mörikes Schlüsselbein*) oder auf Katharina die Große und ihr Interesse für europäische Kunst und Philosophie in *Sogar Papageien überleben uns*. Martynova belässt es jedoch nicht bei Beispielen aus der Geschichte; sie thematisiert und hinterfragt auch auf philosophischer Ebene das Verhältnis zwischen Original und Kopie in deren Relation

zu Ost und West und interessiert sich insbesondere für die Verknüpfung von Originalität mit dem Westen.

In *Sogar Papageien überleben uns* wird in 88 Kurzkapiteln mit einer Länge von jeweils drei bis fünf Seiten von der Beziehung zwischen Andreas und Marina erzählt, die auch in *Mörikes Schlüsselbein* im Mittelpunkt steht. Marina ist als Wissenschaftlerin mit einer Vortragsreihe über die russischen Dichter Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij in Deutschland unterwegs. Dabei reflektiert sie über ihre Vergangenheit in St. Petersburg, über ihre Freunde und Verwandten und über ihre Zeit mit Andreas vor vielen Jahren. Immer wieder gibt es Zeitsprünge, aber es wird auch von Ereignissen erzählt, die sich an ganz unterschiedlichen Orten abgespielt haben.

Andreas kam als Austauschstudent vor 20 Jahren nach St. Petersburg bzw. Leningrad und lernte dort Marina kennen. Zurück in Deutschland heiratete er Sabine, blieb jedoch mit Marina in Kontakt. Im ersten Buch erzählt Marina aus der Ich-Perspektive, wie sie und Andreas wieder zueinanderfinden. Beide haben zu diesem Zeitpunkt Trennungen hinter sich. Das zweite Buch wird aus auktorialer Perspektive erzählt, und das Paar ist bereits miteinander verheiratet. Es handelt sich nicht um eine Fortsetzung im engeren Sinne. Mehrere Figuren treten jedoch in beiden Büchern auf und entwickeln sich weiter – deutliche Unterschiede gibt es aber durch den Wechsel der Erzählperspektive. Beide Bücher lassen sich jeweils für sich lesen, und sie werden auch durch den Verlag nicht als miteinander zusammenhängend vermarktet.

Manifeste und latente Mehrsprachigkeit bei Martynova

In Martynovas Texten findet sich eine große Vielfalt an manifester und latenter Mehrsprachigkeit. Die meisten Sprachen werden wohl im Kontext der Spionageliteratur in *Mörikes Schlüsselbein* erwähnt und gesprochen. Dort ist John in einem Projekt im Einsatz, dessen Sinn und Zweck es ist, dass er, nachdem er an einem ihm unbekanntem Ort ausgesetzt wurde, wieder zurückfindet. Er landet, nachdem er betäubt wurde, in einer mehrsprachigen Gemeinschaft, die nach einem anderen Zeitkonzept lebt. In dieser Szene werden mehrere Sprachen explizit genannt:

Ein älterer Mann [...] fragte ihn auf Russisch, ob er Hunger habe. John unterdrückte den Schluckreflex und überlegte, ob er verraten sollte, dass er des Russischen mächtig war. Der Mann schnalzte und pfiff einem anderen Mann, der John auf Englisch fragte, ob er Hunger habe. Das fand John schon lustig und schwieg weiter, wenn auch gegen den schneidenden Anspruch seines Magens. Den zweiten Mann löste einer mit derselben Frage auf Deutsch ab. Dann kam jemand mit, John riet, Chinesisch [...]. Dem

folgte einer mit einer nach nichts Bekanntem klingenden Sprache. Dann kam einer mit Französisch, dann einer mit Spanisch, dann einer mit vielleicht Arabisch. (Martynova 2015, 190f.)

Hier wird explizit eine mehrsprachige Gemeinschaft beschrieben, in der die Figuren in unterschiedlichen Sprachen sprechen – die Lesenden erfahren dies jedoch nur auf latenter Ebene. Es gibt auch zahlreiche Stellen manifester Mehrsprachigkeit, so etwa in folgender Szene: „Can I have an ashtray please?“, sagte Fjodor. Diese Bitte gehörte zur engen Auswahl an Dingen, die er in fast jeder westlichen Sprache ausdrücken konnte.“ (Martynova 2015, 61). Auch in Szenen, die in New York spielen, wird öfters ein englischer Ausdruck oder Satz eingefügt. Das Sprechen des Englischen wird ebenfalls thematisiert. An anderer Stelle wird ein spanisches Lied auf Spanisch mit deutscher Übersetzung zitiert (Martynova 2015, 96). Es finden sich einzelne spanische Worte (Martynova 2015, 103). Mehrsprachigkeit ist in *Mörikes Schlüsselbein* demnach sowohl auf latenter als auch auf manifester Ebene präsent.

Auch in *Sogar Papageien überleben uns* tauchen vereinzelt anderssprachige Wörter oder Ausdrücke auf – so etwa „my German vacation“ (Martynova 2012, 8). Oft werden auch fremdsprachige, aber auch im Deutschen gebräuchliche Ausdrücke wie „belle époque“ (Martynova 2012, 14.), „fin de siècle“ (Martynova 2012, 16) oder „running gag“ (Martynova 2012, 37) benutzt. Kurze Wortwechsel werden auch manchmal in einer anderen Sprache wiedergegeben: „Ja, Madame, merci, Madame“ (Martynova 2012, 45), ebenso finden sich Dialoge aus dem Fernsehen in englischer Sprache (Martynova 2012, 69). Ein russisches Wort taucht in einem Zusammenhang auf, in dem ebenfalls die russisch-westlichen Verflechtungen thematisiert werden: „Ähnlich“, meinte unverhofft Katharina, „wie die Russen der Welt geglaubt haben, dass sie beim Trinken „Nasdrovje“ schreien, was sie in Wirklichkeit nie tun und nie taten.“ (Martynova 2012, 134). Es werden auch anderssprachige Bezeichnungen verwendet: „aus dem Färberwaid (alias Deutscher Indigo alias *Isatis tinctoria*)“ (Martynova 2012, 177), die russischen Entlehnungen aus dem Deutschen werden ebenso thematisiert („Wie heißt Fachwerk auf Russisch?“ will Manfred wissen. „Auf Russisch heißt Fachwerk „Fachwerk““, sagen im Chor Anna und Nikolaj, die mir gestern noch nicht glauben wollten, dass es kein anderes, russisches Wort gibt.“ [Martynova 2012, 178]). Es werden sogar kalligraphische Schriftzeichen abgedruckt, eingeführt in einer Szene, in der sie gemeinsam Fotos betrachten: „Fjodor sah in den Balkenfragmenten Buchstaben aus unbekanntem Alphabeten, Teile einer alten europäischen Kalligraphie, die sich nicht mehr entziffern lässt (ein wenig Etruskisch, ein wenig Runisch, ein wenig Altslawisch).“ (Martynova 2012, 178).

Es gibt aber auch immer wieder Verweise auf die Präsenz des Französischen und Englischen in St. Petersburg. So sprach zum Beispiel die Großmutter von Marinas Schulfreundin Lisa Französisch mit dem Dienstmädchen (Martynova 2012, 44f.). Marinas Freund Fjodor besuchte seit seiner Kindheit Englisch- und Konversationskurse:

Er kannte Lijla seit seiner frühen Kindheit. Ihre Eltern spielten im selben Orchester wie seine und waren genau so oft auf Gastspielreisen. Privilegierte einsame Kinder der sowjetischen künstlerischen Elite, besuchten sie denselben privaten Englischkurs. Die Englisch-Dame gab auch Konversationsunterricht [...]. (Martynova 2012, 55)

Des Weiteren spielen Dichter_innen und Philolog_innen eine wichtige Rolle: So sind nicht nur Marina und Andreas der Philologie verschrieben, Marinas Freund Pawel ist Sinologe. Während in den genannten Beispielen konkrete Sprachen thematisiert werden, lässt sich Martynovas Bezug auf Vögel und die ‚Vogelsprache‘ im Sinne einer transkulturellen, translingualen Poetik deuten (vgl. dazu Hausbacher 2016). Mehrsprachigkeit findet sich also in Martynovas Büchern auf verschiedenen Ebenen. Nach Radaellis Systematik (vgl. die Einleitung) lässt sich feststellen, dass Martynova sowohl ein mehrsprachiges Gesamtwerk als auch mehrsprachige Einzelwerke vorzuweisen hat, und in ihren Büchern findet sich sowohl latente als auch manifeste Mehrsprachigkeit. Während durchaus nicht-deutschsprachige Worte und Sätze vorkommen und latent darauf verwiesen wird, dass in verschiedenen Sprachen gesprochen wird, bleibt es an vielen Stellen unklar, in welcher oder in welchen Sprachen die Unterhaltung gerade stattfindet.

Raffaels Loggien in der Ermitage, falsche Sonnenbrillen und Gogol' in Rom

Nachdem deutlich geworden ist, wie stark Martynovas Werk und ihre einzelnen Texte von manifester und latenter Mehrsprachigkeit geprägt sind, möchte ich mich im Folgenden auf den kurzen Abschnitt „Originale und Kopien“ (Martynova 2012, 160–163) konzentrieren und dabei zeigen, dass in Martynovas Werk nicht nur mehrsprachige Lebenswelten, die das monolinguale Paradigma in Frage stellen, beschrieben werden, sondern, dass darüber hinaus auch die Vergangenheit als von internationaler Kommunikation und gegenseitigem Austausch geprägt dargestellt wird. Der Abschnitt „Originale und Kopien“ ist nicht im manifesten Sinne mehrsprachig. Durch intertextuelle und transkulturelle Verweise ist er jedoch latent mehrsprachig. Die Lesenden wissen, dass Marina deutsch und russisch spricht und dass Andreas neben dem Deutschen auch russisch spricht.

Die Analyse der Textstelle, in der Raffaels Loggien in Rom und in St. Petersburg und damit ein Original-Kopie-Verhältnis im Vordergrund stehen, führt zunächst weg vom Thema Mehrsprachigkeit im engeren Sinne und stattdessen hin zur Kunstwelt, die seit jeher durch internationalen Austausch geprägt ist. Kunstwerke, aber auch (Kunst-)Räume wie Raffaels Loggien, die sich nicht allein einer Kultur zuordnen lassen, sind prinzipiell auch ohne die Kenntnis einer bestimmten Sprache rezipierbar. Kunst ist darüber hinaus unabhängiger von der Sprache als Literatur, die den anderen wichtigen Referenzpunkt in Martynovas Texten bildet.

Die Hinwendung zum Medium Kunst sowie die Auseinandersetzung mit verschiedenen Orten und Räumen berührt das Thema Mehrsprachigkeit aber dennoch: So ist zum Betrachten der Loggien in St. Petersburg oder in Rom zwar weder die Kenntnis des Russischen noch des Italienischen notwendig, im Entstehungsprozess (und in einem weiteren Sinne auch bei ihrer Rezeption) sind Mehrsprachigkeit und (sprachliche sowie kulturelle) Übersetzung jedoch unabdingbar.

In der Szene über Originale und Kopien, in denen Mehrsprachigkeit nur latent eine Rolle spielt, wird auf eine Vergangenheit angespielt, die einsprachig nicht vorstellbar ist. In diesem Zusammenhang wird parallel zu dem Diskurs der Intertextualität ein transkultureller Diskurs eröffnet, der sich zwischen den etablierten Kategorien West und Ost entfaltet, die nicht nur immer wieder politisch instrumentalisiert worden sind, sondern sich auch in die Individuen eingeschrieben haben. Dieses dem hegemonialen Anspruch des ‚Westens‘ zugrundeliegende Ost-West-Dispositiv wird parallel zu der als mehrsprachig geschilderten Welt entfaltet, wodurch implizit deutlich wird, dass kulturelle und sprachliche Differenzen stets in politischen Räumen produziert werden. Transkulturalität wird bei Martynova nicht (nur) entlang sprachlicher Grenzen verfolgt und thematisiert, sondern auch in Szenen entwickelt, die völlig unabhängig von sprachlicher (Nicht-)Verständigung sind.

Im Prosastück *Sogar Papageien überleben uns* – der Titel ist ein Zitat von Joseph Roth – wird auf besondere Art und Weise das Verhältnis von Originalen und Kopien thematisiert. Der Gesamttext wird durch eine Zeitleiste unter der Überschrift des jeweiligen Abschnittes strukturiert, wobei die Jahre, um die es in dem jeweiligen Abschnitt gehen wird, jeweils fett gedruckt sind. Im Abschnitt „Originale und Kopien“ sind die Jahre 1453, 1529, 2002 und 2006 fett markiert. Dabei bildet das zuletzt genannte Jahr die Gegenwart im Roman. Marina erzählt hier von einem Wochenende, das sie vor vier Jahren (2002) mit Andreas in Rom verbracht hat. Dort erzählt er ihr beim Frühstück von seiner gescheiterten Ehe. Beim Aufstehen geht ihre Sonnenbrille kaputt. Auch wenn in dieser Szene das

Wort Kopie nicht auftaucht, ist es hier bereits präsent: „Der ehrliche Andreas weigerte sich, bei Straßenhändlern eine falsche YSL, CD oder D&G zu kaufen; ein passendes Geschäft zu finden, erwies sich aber als überraschend schwierig.“ (Martynova 2012, 160f.). Ehrlichkeit und Falschheit bilden das Begriffspaar, mit dem die gefälschten Markensonnenbrillen assoziiert werden – damit wird das Kopieren zu Beginn mit negativen Assoziationen eingeführt, im Sinne des Diebstahls, des Plagiats. Nachdem sie ihre Sonnenbrille bekommt (die Lesenden erfahren nicht, ob es sich um eine Kopie oder ein Original handelt), treffen sie den Schriftsteller Nikolaj, der sie ins Caffè Greco einlädt. Dort sitzen sie – eine intertextuelle Anspielung, auf die ich später noch eingehen werde – unter dem Porträt Nikolaj Gogol's, und Marina berichtet dem Dichter von ihrem Besuch in den Vatikanmuseen:

„Schau, Kolja, ich erzählte dem Prosaiker Nikolaj, wie seltsam mir der Besuch in den Vatikanmuseen vorgekommen war, verstehst du, als Kind habe ich oft die Schule geschwänzt, um die Eremitage zu besuchen. Raffaels Loggien, warst du dort bei uns? Der lange Gang mit den unnatürlich hübschen Pflanzen, Früchten und Tieren. Du weißt ja, in Rom haben sie Neros Goldenes Haus im 15. Jahrhundert ausgegraben und dort solche Bilder gefunden, die Grottesken, die sofort Mode wurden. Raffael zwang ihre Doppelgänger in die Loggien des Vatikan. Und die von Raffael befahl später Katharina die Große zu wiederholen, für sich in der Eremitage. Der Gang war immer leer, die in Raum und Zeit verlorene Stille, schweigende Paradiesvögel an den Wänden, in den großen Fenstern das graue, nasse Petersburg. Und nun bezeugen mir Raffaels Loggien im Vatikan, die Originale also, die ganze Unechtheit meiner Raffael-Loggien in der Eremitage. Verstehst du, als hätte mir jemand sanft meine Heimat genommen. Als ich hier die Originale meiner Kopien sah, weißt du Kolja, das ist so, ich meine, die Welt, in der wir aufgewachsen sind, ist so, als – stell dir vor: [...].“ (Martynova 2012, 161f.)

Martynova beschreibt die Erfahrung der Protagonistin Marina, der die ihr seit der Schulzeit vertrauten Raffael-Loggien durch das Sehen der Originale plötzlich unvertraut werden. Dies geschieht in dem Moment, in dem die Originale ins Blickfeld rücken, denn dadurch werden die Kopien – zuvor wahrgenommen als ein „lange[r] Gang mit den unnatürlich hübschen Pflanzen, Früchten und Tieren“ (Martynova 2012, 161) – überhaupt erst als Kopien erkennbar. Auch wenn Kopien gerade nach der Erfindung der Fotografie und der gesteigerten Reproduzierbarkeit des Kunstwerks unsere Wahrnehmung prägen (vgl. Benjamin 1974), beschreibt Martina die Enttäuschung, „nur“ eine Kopie gesehen und bewundert zu haben, und beruft sich damit auf Diskurse der Bevorzugung von Originalen. Ganz anders noch beschrieb der Kunsthistoriker Hermann Grimm (1828–1901), auf den sich Tina Öcal bezieht, seine Reise zu einem Original, nämlich zu Raffaels „Sixtinischer Madonna“. Als er das Original sah, empfand

er anders als die Ich-Erzählerin in Martynovas Text nicht Enttäuschung über die zuvor gesehenen Kopien und auch keine durch eine Leerstelle im Text angedeutete („das ist so, ich meine, die Welt, in der wir aufgewachsen sind, ist so, als – stell dir vor“) Sprachlosigkeit, sondern Enttäuschung über das Original. Die Reproduktionen – so Öcal – seien als Vergleichsmaßstab viel entscheidender als das Original.

So unterschied sich das Original grundlegend von den zu einem visuellen Maßstab herangereiften Kopien Raffaels, die Grimm seit seiner frühen Kindheit umgaben. Erlangt die Reproduktion also visuelle Mustergültigkeit, wirkt sie sich qua Rezeption und der damit einhergehenden visuellen Projektion in Form einer Transformation des originalen Kunstwerks aus. In der Rezeption des Betrachters findet gleichsam eine Reproduktion der Reproduktion statt, sodass auch hierdurch die Materialität des Kunstwerks verdrängt wird, indem dieses nun lediglich als Vergleichsobjekt und nicht mehr als Ursprung der Reproduktion rezipiert wird. (Öcal 2013, 190)

Anders als bei Grimm müssten die Originale und Kopien der Loggien für Martynovas Ich-Erzählerin einigermaßen gleich ausgesehen haben. Original und Kopie werden darüber hinaus in einem entsprechenden Rahmen präsentiert – die Eremitage als Ausstellungsort und als Raum, der sich betreten lässt und in dem sich die Loggien dreidimensional erfahren lassen, unterscheidet sich sicherlich grundlegend von den Reproduktionen zweidimensionaler Gemälde.

Eine andere Textstelle belegt, dass Marina tatsächlich eine ähnliche Enttäuschung über ein Original erlebt, wie sie von Grimm geschildert wurde, und zwar ebenfalls angesichts der Sixtinischen Madonna:³¹

Nachmittags standen Andreas und ich im Zwinger vor der Sixtinischen Madonna Raffaels, ich erzählte Andreas, wie mein Vater 1955 nach Moskau reiste, einzig um das Meisterwerk zu sehen, bevor es von der (nicht mehr existierenden) Sowjetunion an die (nicht mehr existierende) Deutsche Demokratische Republik zurückgegeben wurde. Das Gemälde, von dem mein Vater jahrzehntelang mit Hochachtung sprach und das seinerzeit Dostojewski bis zur Ohnmacht beeindruckte, hat mich enttäuscht. (Martynova 2012, 137)

Die Enttäuschung, die Marina angesichts der Sixtinischen Madonna erlebt, unterscheidet sich jedoch von der Erfahrung, die sie mit den Loggien macht. Bei letzterer geht es nicht um die Enttäuschung angesichts des Originals, aber auch nicht darum, dass Marina in ihrer Kindheit lieber die Originale gesehen hätte. Letzteres lässt sich durch eine Textstelle belegen, in der erzählt wird, welche

31 Zu Auseinandersetzungen anderer russischer Künstler mit der Sixtinischen Madonna vgl. Pearson 1981.

Deutung Marina für ein Missverständnis hält. Ihr Freund Nikolaj, der aus der von Marina erzählten Begebenheit einen Roman gemacht hat,

[...] in dem das Thema ‚Originale in Rom – Kopien in Russland‘ auftaucht: Eine ulkige Lehrerin führt ihre Schulkasse durch das Puschkinnmuseum in Moskau, zeigt die gefälschten Plastiken und seufzt: *Das sind Kopien, ach, wie gerne würde ich die Originale zu Gesicht bekommen, und sei es nur für ein Sekündchen!* (Martynova 2012, 162, Herv. i. O.)

Wird diese Deutung durch die Beschreibung der Lehrerin als ulkig bereits abgewertet, so wird noch hinzugefügt: „Hat er mich so missverstanden oder weiß er, dass man in Büchern besser nicht von den komplizierten Sachen schreibt?“ (Martynova 2012, 162).

Was wirklich Beklemmung auslöst, ist nicht so sehr die Tatsache, dass eine Kopie statt eines Originals rezipiert wurde, sondern das folgende Gefühl: „Verstehst du, als hätte mir jemand sanft meine Heimat genommen.“ (Martynova 2012, 161). Die Existenz der Originale in Rom macht die Loggien in St. Petersburg zu Kopien und damit zu etwas Zweitrangigem. Die Wiederholung der Erfahrung – des Umhergehens der Erwachsenen in den Loggien in Rom, in Westeuropa, im Gegensatz zu dem Umhergehen während der Schulzeit in St. Petersburg, das als eine andere „Welt“ („die Welt, in der wir aufgewachsen sind“; Martynova 2012, 161f.) markiert wird – führt zu einer Sprachlosigkeit, die durch Auslassung markiert wird. Was wird zwischen den Worten („das ist so, [...] ist so, als – stell dir vor: [...]“; Martynova 2012, 161f.) artikuliert, lediglich durch den Bindestrich angedeutet, jedoch nicht gesagt?

Wie Öcal ausführt, führt die Kenntnis von Kopien normalerweise zu einer Transformation des Originals. Dieses wird nicht mehr in seiner Materialität wahrgenommen, sondern nur noch als Vergleichsobjekt rezipiert. Während die Kopien in St. Petersburg als ästhetische Erfahrung präsentiert werden, werden die Loggien im Vatikan bloß erwähnt. Sie werden – ähnlich wie bei Grimm – als Störung wahrgenommen. Das Verstörende ist hier jedoch nicht die anders geartete Materialität des Kunstwerks, das sich nun als Original präsentiert, sondern die Erfahrung der Wiederholung – zusammen mit der Erkenntnis, ‚nur‘ die Kopien gesehen zu haben, während die Originale im Vatikan präsent waren.

In dem Abschnitt geht es jedoch nicht nur um ein privates Erlebnis. Die Erfahrung der Erzählerin wird mit Anspielungen auf die Eroberung Konstantinopels im Jahr 1453 und auf die Belagerung Wiens im Jahr 1529 sowie durch den Verweis auf Gogol' mit dessen Erzählung „Portret“ [„Das Porträt“] (und damit auf den Status der Originalität und Authentizität in der russischen und byzantinischen Kunst) sowie auf das Verhältnis russischer Schriftsteller zu Rom und zu

Raffael, zusammengeführt. Der Verweis auf Raffaels Loggien in St. Petersburg, die auf Wunsch von Katharina der Großen entstanden sind, ist daher nicht zufällig. Es scheint lohnend, den Status von Kopien in der Kunstgeschichte generell zu thematisieren, um den Bau der Loggien mit Blick auf die europäische Kunst zu kontextualisieren. Damit möchte ich eine Lesart vorschlagen, die Martynovas Abschnitt über Originale und Kopien als Versuch deutet, Diskurse, die den Osten mit Zuschreibungen des Sekundären verbinden, mit Konstruktionen des Westens zu konfrontieren, in denen Imaginationen von Originalität entstehen. Zugleich verweist Martynova mit diesem Thema auf eine mehrsprachige Vergangenheit und auf transkulturelle Verflechtungen. Bevor ich auf Vorstellungen von Originalen und Originalität sowie den Status von Kopien eingehe, möchte ich kurz schildern, wie die Loggien überhaupt nach St. Petersburg gekommen sind.

Am 1. September 1778 schreibt Katharina II. an Melchior Grimm:

Je mourrai, je mourrai pour sûr, il fait un très grand vent de la mer[,] le pire de tout pour l'imagination, j'ai été ce matin au bain, cela m'a fait monter le sang à la tête, et cet après midi les plafonds des loges de Raphael me sont tombés entre les mains, il n'y a absolument que l'espérance qui me soutient, je vous prie de me sauver, écrivez tout de suite à Reiffenstein[,] je vous en prie[,] de faire copier ces voûtes en grandeur naturelles de même que les murs, et je fais vœux à Saint Raphaël de faire construire ces loges coûte que coûte et d'y placer les copies car il faut absolument que je les voie comme elles sont, j'ai une telle vénération pour ces loges[,] ces plafonds que je leurs voue la dépense de ces bâtiments et que je n'aurai ni paix ni repos jusqu'à ce que cela soit sur pied [...].³²

Was die Zarin da gesehen hat, waren Stiche von Giovanni Volpato, die sie 1776 von Nikolai Repnin, ihrem Botschafter in Konstantinopel, bekommen hatte. Sie schrieb daraufhin an Melchior Grimm, der seinerseits Johann Friedrich Reiffenstein konsultierte, woraufhin Christopher Unterberger zur Realisierung des Projekts auserwählt wurde. Unterberger, der bereits an einem Deckengemälde für die Bibliothek des Vatikans gearbeitet hatte, fertigte dann – in Zusammenarbeit

32 In englischer Übersetzung: „I'll die, I'm sure I'll die: there's a strong wind blowing from the sea, the worst kind for the imagination; this morning I went to the baths, which made my blood rise to my head, and this afternoon the ceilings of the Raphael loggias fell into my hands. I am sustained by absolutely nothing but hope; I beg you to save me: write at once to Reiffenstein, I beg you, to tell him to get these vaults copied life-size, as well as the walls, and I will make a vow to Saint Raphael that I will have loggias built whatever the cost and will place the copies in them, for I absolutely must see them as they are. I have such veneration for these loggias, these ceilings, that I am prepared to bear the expense of this building for their sake, and I will have neither peace nor repose until this project is under way.“ (Jaques 2017, 197).

mit seinem Team – Kopien in Öl auf Leinwand an, und Giacomo Antonio Domenico Quarenghi entwarf 1779 die Galerie für die Kopien (vgl. Jaques 2017, 198f.). Die ersten Kopien trafen 1782 in St. Petersburg ein (vgl. Jaques 2017, 202). Die Originale, die Loggien im Vatikan, wurden seit 1508 von Raffael angefertigt, der damals 25 Jahre alt war und von Papst Julius II. ausgewählt wurde, um die Stanza an der Nordseite des Vatikanpalastes zu entwerfen (Jaques 2017, 199).

Die Historikerin Susan Jaques beschreibt die Loggien wie folgt:

The frescoed humans and animals known as grotesques were inspired by the recently discovered paintings from the *grotto*, or caverns, of the Emperor Nero's Golden House. A ‚mad extravagance‘ is how Roman historian Suetonius described Nero's pleasure palace on Rome's Palatine Hill. By Raphael's day, the grotesques were all that remained of the sumptuous ancient decoration. Though Vasari called grotesques ‚a very ridiculous and licentious species of painting‘, he praised the birds, fish, and sea monsters in Raphael's Loggia as the ‚most lovely and capricious inventions, full of the most varied and extravagant things you could possibly imagine‘. (Jaques 2017, 200f.)

Zur Regierungszeit von Katharina der Großen war Raffael sehr bekannt (Jaques 2017, 201). Er stieß jedoch nicht bei allen nachfolgenden Zar_innen auf Begeisterung. Irene Pearson, die einen Artikel über das Verhältnis russischer Schriftsteller zu Raffael geschrieben hat, berichtet folgende Anekdote über den Besuch von Nikolaj I. in Raffaels Loggien: „Amazingly, it appears that Nicholas I was not aware of their existence; reminded of the fact when visiting the originals in Rome in 1845, he allegedly remarked, ‚It would have been better had they stayed here.‘“ (Pearson 1981, 347).

Exkurs: Kopien in Kunst und Kulturgeschichte

Die Kopie wird zeit- und kulturspezifisch ganz unterschiedlich gewertet – daher sollen im Folgenden verschiedene Zugänge zu Kopien und Wiederholungen und damit zusammenhängend zu Originalität dargestellt werden. Ihren hohen Stellenwert in den europäischen Kulturen betonen Tatjana Bartsch, Marcus Becker und Charlotte Schreiter: „Kunstwerke, die sich als Wiederholungen früherer Kunstwerke verstehen und offen zu erkennen geben, sind charakteristischer Bestandteil des Selbstverständnisses europäischer Kulturen aller Epochen.“ (Bartsch, Becker, Schreiter 2010, 1). Die Autor_innen betonen, dass das Kopieren weniger als „zielgerichteter Prozess der Übertragung“, sondern vielmehr als „vielschichtiger Transformationsprozess aufgefasst werden“ müsse (Bartsch, Becker, Schreiter 2010, 1). Tina Öcal bezieht sich in ihrem Aufsatz über die Fälschungen Wolfgang Beltracchis (Öcal 2013) auf die grundlegenden Überbiebungsdynamiken *imitatio*, *aemulatio* und *superatio*, die in Kunst und Literatur

der Frühen Neuzeit von großer Bedeutung waren. Der italienische Humanist Lorenzo Valla (1405–1457) beschrieb mit dieser Begriffstria „eine aufeinanderfolgende Hierarchie“, die aus der „nachahmenden Annäherung an ein Vorbild“, „einer Überbietung“ und „der dadurch angeregten Neuschöpfung“ (Öcal 2013, 181) besteht. Ariane Mensger betont, dass das Kopieren in der Antike und im Mittelalter ein ganz normaler Vorgang und keineswegs nur negativ assoziiert gewesen sei:

Die Frage nach dem Original im modernen Sinne stellte sich also nicht. Der Rekurs auf bereits vorhandene Werke war vielmehr allgemein verbreitet, garantierte er doch für den Auftraggeber einen gewissen Qualitätsstandard und – bei religiöser Kunst nicht unerheblich – ikonographische Glaubwürdigkeit. (Mensger 2012, 33)

Die „Erfindung des Originals“ (Mensger 2012, 34), so Mensger, sei an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert geschehen; es fänden sich Belege für die „Bevorzugung des Originals zu Lasten der gemalten Kopie“ (Mensger 2012, 34), zugleich würden letztere immer exakter (Mensger 2012, 35). Bärbel Küster beschreibt die im 17. Jahrhundert aufkommende Praxis der Grand Tour, der Reisen zu den Originalen (Küster 2012, 66). Kopien würden jedoch weiterhin geschätzt:

Man transformierte die Vorstellungen des originalen Werkes bereits im 18. Jahrhundert in die verschiedensten Materialien und Reproduktionsformen. In ihnen sah man einerseits Abbilder des Originals; andererseits konstituierten diese Kopien den Kultstatus des Originals in der sozialen Praxis überhaupt erst – ein ähnlicher Effekt wie beim heutigen Merchandising. Kopien in Sammlungen zu integrieren ermöglichte, berühmte Kompositionen, die aus der Druckgraphik und der Kunstliteratur bekannt waren, zu zeigen. Dieses Argument traf vor allem auf Raffael als den europaweit am höchsten geschätzten Künstler zu, der in der Kunsttheorie seit Vasaris *Viten* als einer der fähigsten Maler gelobt wurde und dessen Werke bereits im 16. Jahrhundert über Druckgraphik verbreitet wurden. (Küster 2012, 67f.)

Erst in der Moderne wird die Kulturtechnik des Kopierens zugunsten von Originalität, Neuem und Fortschrittsdenken zurückgedrängt. Im 20. Jahrhundert wurde damit begonnen, die über Jahrhunderte bewährte Praxis des Wiederholens zu Ausbildungszwecken aus den Akademien zu vertreiben. Stattdessen ging es nun bereits im Studium um Individualität und um die Befreiung von anderen Einflüssen (vgl. Ullrich 2012, 139f.). Obwohl es bereits seit dem 18. Jahrhundert „Kritik am akademischen Kopieren“ (Mensger 2012, 40) gab, blieb es bis ins 20. Jahrhundert in der Ausbildung institutionalisiert. An dessen Zurückweisung zu Beginn des Jahrhunderts zeigt sich, wie stark die Ablehnung der Kopie in der Moderne war. Bezüge und Zitate sind nun zwar noch möglich, sie erscheinen aber viel eher unter dem Aspekt der Distanzierung vom Original bzw. dessen

Überbietung (Ullrich 2012, 140f.). Es herrschen „strenge Wiederholungstabus“ (Ullrich 2012, 142). In diesem Kontext lassen sich Formen der Wiederholung nur (noch) als Provokationen verstehen:

Ein selbstloses, demütiges, dienendes Kopieren gibt es in den Avantgarden somit nicht. Formen des Wiederholens sind vielmehr Akte des Widerstands. Sie entstehen unter dem Vorzeichen des Protests, gespeist vom unbedingten Willen zu Originalität und Überlegenheit. (Ullrich 2012, 141)

Diese Sichtweise prägt bis heute die Bewertung der Kopie als etwas Zweitrangiges, Sekundäres. So verweist etwa Linda Hutcheon darauf, dass trotz der Arbeiten von Kristeva, Derrida und Foucault, die gezeigt haben, dass „to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be ordinary or authoritative“ (Hutcheon 2013, XV), der Adaption literarischer Werke weiterhin das Image des Sekundären anhaftet.

In aktuellen Publikationen zum Verhältnis von Kopie zu Original wird Wert darauf gelegt, das Original gegenüber der Kopie zumindest nicht aufzuwerten, auf das komplexe Verhältnis zwischen beiden zu verweisen oder – oft theoretisch einleuchtend, aber wenig an konkreten Beispielen ausgeführt – dieses sogar umzudrehen. Dass es auch Kopien nicht an Originalität mangelt (so deutet Martina Długaiczky's Titel *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation der Antike* an), dass sie oft mit sehr viel mehr Mühe und mit viel größerem Zeitaufwand hergestellt werden als das Original, oder Fälle, in denen nicht zu unterscheiden ist, was Kopie und was Original ist, stellen die „lineare Abhängigkeit der Begriffe bzw. Konzepte von Original und Kopie“ (Długaiczky 2012, 76) in Frage. Eher lasse sich von einem „rotierenden Prinzip“ sprechen, „wovon Wortbildungskaskaden wie Originalreproduktion, Originalabguss, zweites Original, Originalgraphik, originalgetreue Kopie, das Originale der Kopie oder Originalkopie eindrücklich künden“ (Długaiczky 2012, 76). Dass den Kopien, selbst wenn sie aufgewertet werden, dennoch weiterhin ein Image „des Sekundären“ (Fehrmann, Linz, Schumacher, Weingart 2004, 7) anhaftet, betonen auch die Herausgeber_innen des Sammelbandes *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Letztere definieren sie in ihrer Einleitung wie folgt:

Als ‚Praktiken des Sekundären‘ sollen hier jene kulturellen und medialen Verfahren verstanden werden, die gezielt auf den Status des Vorgefundenen, des Nicht-Authentischen oder des Abgeleiteten ihres Gegenstands bzw. Materials setzen – oder aber derartige Zuschreibungen bewusst problematisieren. Es ist diese dezidierte Aneignung, die Praktiken des Sekundären von Produktionsweisen unterscheidet, die zwar notwendig auch auf Traditionsbestände zurückgreifen, dies jedoch – häufig unter den Vorzeichen von Originalität und Authentizität – unterschlagen, verdrängen oder zumindest nicht explizit ausweisen. (Fehrmann, Linz, Schumacher, Weingart 2004, 7f.)

In der gegenwärtigen Diskussion machen die Herausgeber_innen des Bandes vor allem zwei Momente aus, die prägend für das Verhältnis von Original zu Kopie sind.

[E]inerseits die Annahme, das Original sei der Kopie zeitlich und qualitativ vorgängig [...], andererseits die Tatsache, dass auch vermeintlich sekundäre Artefakte oder Praktiken des Sekundären in den Status eines Originals rücken können oder diesen für sich beanspruchen. (Fehrmann, Linz, Schumacher, Weingart 2004, 8)

Wie der Ausdruck „Annahme“ in Bezug auf die erste These bereits andeutet, wird im Folgenden das Vorhaben benannt, Original und Kopie „aus ihrer zeitlichen Definitionslogik von Ursprünglichem und Nachfolgendem zu lösen“ (Fehrmann, Linz, Schumacher, Weingart 2004, 9). Das skizzierte „Transkriptivitätskonzept“ basiert auf dem „Prozess wechselseitiger Relationierung beider Kategorien“ und hebt darauf ab, dass „das, was zitiert bzw. kopiert wird (Prätexst), erst dadurch, dass es zum Gegenstand des Zitierens bzw. Kopierens wird, aus der Menge des vorgefundenen Materials in den Status eines Originals (Skript) erhoben“ (Fehrmann, Linz, Schumacher, Weingart 2004, 10) wird.

Die zeitliche Vorgängerschaft des Originals vor seinen Kopien, die sich hier durch den Ausdruck „Prätexst“ einschreibt und die, etymologisch gesehen, das Original erst zu einem solchen macht (der lateinische Ausdruck leitet sich von *origo*, ‚Ursprung‘ her³³), wird hier jedoch nicht ausgehebelt. Die These, dass die Kopien ganz wesentlich für den Status und die Etablierung des Originals sind, lässt sich – zumindest mit Blick auf die Kunstgeschichte – weniger als Umkehrung der Perspektive denken, sondern anhand der Kulturgeschichte des Kopierens ganz konkret aufzeigen.

Tina Öcal zeigt, wie die Arbeit des Kunstfälschers Wolfgang Beltracchi (*1951) die Beziehung zwischen Original und Kopien verkompliziert. Er kopierte nicht nur berühmte Kunstwerke, er fügte dem Schaffen anderer Künstler auch Werke hinzu. Dadurch kann sich der Status bestimmter Werke ändern: Wenn er etwa ein Gemälde auf der Basis einer Zeichnung anfertigt, das anschließend von der Kunstwelt als vom Künstler stammend akzeptiert wird, dann ändert sich der Status der Zeichnung: Die Vorgängigkeit der Zeichnung geht einher mit dem

33 „Der Begriff Original kommt von lateinisch *origo* und bedeutet ‚Ursprung‘, wodurch seine zeitliche Priorität definiert ist. Kopie geht auf *copia* – ‚Fülle‘, ‚Vorrat‘ – zurück, wurde jedoch bereits im Mittelalter vor allem im Sinne von ‚Abschrift‘ verwendet. Konzeptuell verhalten sich Original und Kopie zueinander wie die zwei Seiten einer Medaille: Erst eine Kopie macht aus einem Bild ein Original – ohne Original gibt es keine Kopie.“ (Mensger 2012, 31).

Vorgang »[...] eine[r] Aufwertung des Gemäldes und eine[r] Abwertung der Zeichnung [...], da diese nun lediglich als Vorstudie zu dem eigentlich in Öl gearbeiteten Werk rezipiert wurde.“ (Öcal 2013, 184).

Die (imaginierte) Eroberung Roms

Nachdem klargeworden ist, dass Kopien keineswegs immer schon einen negativen Beigeschmack hatten und dass Originalitätsdiskurse erst die Moderne dominieren, wird der bei Martynova auch im Schriftbild mit Bindestrich und Doppelpunkt deutlich markierte Bruch im Text („als – stell dir vor: [...]“) verständlich, denn darauf folgt eine Textstelle, in der eine andere Vorstellung des Verlaufs der Geschichte imaginiert wird:

Wie hätten die Westeuropäer gelebt, zu was wären sie geworden, hätten die Türken zu der Zeit, als Italiens Boden auf der Suche nach antiken Plastiken durchgewühlt wurde, nicht Konstantinopel, sondern Rom erobert? Und über Konstantinopel wäre nur das lautlose Geräusch geblieben, wie es bis heute über Wien hängt: Wenn du in Wien eine Weile still stehst und über das Getümmelgemurmur hinweg lauschst, wirst du das mit zarten slawischen Flüchen gemischte, feine Getrappel der osmanischen Reiterei hören und das sanfte Geraschel des Goldenen Horns. Sie, die Westeuropäer [sic] hätten dann keine Antike, weder Laokoon noch Raffaels Loggien, sie hätten dann mit der byzantinischen Kunst vorliebnehmen müssen, die sie bei uns hätten einholen und kopieren müssen.‘ (Martynova 2012, 161f.)

Wäre die Geschichte anders verlaufen, so suggeriert der Text, hätten die Westeuropäer die Antike nicht wiederentdeckt. Raffael hätte nicht die Loggien im Vatikan geschaffen und Katharina II. hätte sie nicht für die Neue Ermitage anfertigen lassen. Im Gegenteil – der Text behauptet, dass stattdessen in Westeuropa die byzantinische Kunst kopiert würde. Hier zeigt sich, dass es weniger um eine Dekonstruktion der Original-Kopie-Beziehung geht (wie in den Kunstwerken der Moderne oder auch in der Gegenwartskunst), sondern um die in der Original-Kopie-Beziehung versteckte kulturelle Hegemonie, die die Originale stets im Westen verortet. Martynova zielt auf die Kontingenz dieser Verquickung und darauf, dass der Originalitätsanspruch durch politische Hegemonie und Diskurshegemonie unterfüttert wird. Das durchaus positive Verhältnis der westeuropäischen Kunst und Kultur zur Kopie wird in Martynovas Text nicht angeführt, wohl aber die Tatsache, dass das Kopieren nicht allein in der Ermitage verortet werden kann. Es ist Andreas, der dies zum Ende ihrer Romreise anspricht: „[U]nterwegs zum Flughafen sagte mir Andreas: ‚Marina, auch die Bilder im Vatikan sind Kopien. Und die in Neros Haus wahrscheinlich auch.

So geht es in der Geschichte. Die deinen in der Eremitage sind nicht schlechter und nicht besser. Vergiss es.“ (Martynova 2012, 163).

Wie lässt sich dann dennoch das Gefühl Marinas erklären, das sich in folgendem Satz ausdrückt: „Verstehst du, als hätte mir jemand sanft meine Heimat genommen“ (Martynova 2012, 161)? Die Verknüpfung von der Wiederholung mit dem „Unheimlichen“ findet sich bereits bei Sigmund Freud. In seinem gleichnamigen Text von 1919 (Freud 1966) beschreibt er die Momente des Unheimlichen wie folgt:

Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen, also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere – was wir Telepathie heißen würden, – so daß der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so daß man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen. (Freud 1966, 246)

Freuds Begriff des ‚Unheimlichen‘ wurde vielfach im Kontext von Migration und Exil wiederaufgenommen und umgedeutet. Eva Hausbacher schreibt in Bezug auf Bhabhas Reinterpretation des Freud’schen Begriffs: „[D]er als Heimat empfundene Ort und die daran geknüpfte Vorstellung von Identität wird durch die Aufspaltung in Dazugehörige und Ausgestoßene *unheimlich* und führt zu einer Teilung und Verdoppelung des Ich.“ (Hausbacher 2006, 94). Anneleen Masschelein stellt fest, dass in Neuinterpretationen von Freuds Aufsatz vor allem immer wieder auf dessen Bestimmung des Unheimlichen als Angst Bezug genommen wird, die immer dann hervorkommt, wenn „das Vertraute durch die Wiederkehr des Verdrängten fremd wird“ (Masschelein 2005, 244).

Dass dieser Angst mit Eroberungsphantasien begegnet wird, spricht für sich. Martynova lässt die Lesenden aber nicht nur imaginieren, dass die Geschichte hätte anders verlaufen können, sie verlegt – in einem anderen Text – Rom sogar nach Russland. Zusammen mit Elena Švarc hat sie Gedichte über Rom geschrieben, eine zweisprachige Fassung mit Übersetzungen von Elke Erb liegt unter dem Titel *Rom liegt irgendwo in Russland: Zwei russische Dichterinnen im lyrischen Dialog über Rom* (2006) vor.

Originale und Kopien postkolonial

Die Verweise auf Russland, dessen Positionierung in Bezug auf das deutsch-russisch-transkulturelle Schreiben Martynovas, aber auch in Bezug auf dessen globale Verortung in Bezug zu Westeuropa oder Amerika, sind von Doppeldeutigkeit geprägt. Dieser zunächst widersprüchlich erscheinende Blick lässt sich dadurch erklären, dass die russische imperiale Erfahrung sich in zwei unterschiedlichen Narrativen darstellt und als janusköpfig (Tlostanova 2008) bezeichnen lässt. Alexander Etkind beschreibt in seinem Buch *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience* (2011) zwei Narrative über das imperiale Russland, die miteinander konkurrieren:

Studying imperial Russia, scholars have produced two stories. One concerns a great country that competes successfully, though unevenly, with other European powers, produces brilliant literature, and stages unprecedented social experiments. The other story is one of economic backwardness, unbridled violence, misery, illiteracy, despair, and collapse. I subscribe to both of these at once. (Etkind 2011, 1)

Madina Tlostanova hat sich in verschiedenen Schriften mit den Verbindungen zwischen dem Postsozialismus und dem Postkolonialismus auseinandergesetzt. In ihrem programmatisch betitelten Aufsatz „Can the Post-Soviet Think?“ (Tlostanova 2015) thematisiert sie die Frage, inwieweit eine kolonial und eurozentrisch geprägte Wissenschaftskultur Forschende und Intellektuelle aus dem postsowjetischen Raum überhaupt ernst nimmt und welche Möglichkeiten ihnen darin gewährt und verwehrt werden. Entscheidend ist dabei die Kolonialität des Wissens, die sie wie folgt definiert:

Coloniality of knowledge is a typically modern syndrome, consisting in the fact that all models of cognition and thinking, seeing and interpreting the world and the people, the subject-object relations, the organization of disciplinary divisions, entirely depend on the norms and rules created and imposed by Western modernity since the 16th century, and offered to humankind as universal, delocalized and disembodied. (Tlostanova 2015, 39)

Dies ist insofern für Martynovas Texte relevant, weil sie nicht nur selbst als Autorin mit diesen Zuschreibungen konfrontiert ist, sondern weil sich auch ihre Protagonistin als Wissenschaftlerin und als Intellektuelle damit auseinandersetzt. Die Enttäuschung, die Marina angesichts der Loggien im Vatikan empfindet, da die Loggien in St. Petersburg dadurch zweitrangig und sekundär erscheinen, spiegelt sich nicht nur in der Position, die der Sowjetunion im Kalten Krieg zugestanden wurde, sondern auch in der von Tlostanova beschriebenen Stellung des Russischen Imperiums. Tlostanova unterscheidet zwischen der kolonialen

Differenz, die zwischen den kapitalistischen „empires of modernity (the heart of Europe)“ (Tlostanova 2012, 134) und ihren außereuropäischen Kolonien einerseits und der imperialen Differenz, die zwischen Großbritannien, Frankreich, Deutschland und den heutigen USA gegenüber dem Süden Europas und den „not-quite-western, not-quite-capitalist empires of modernity, for instance the Ottoman Sultanate or Russia“ (Tlostanova 2012, 134f.) andererseits bestehe. Russland sieht sie dabei als

[...] a paradigmatic case of such a Janus-faced empire – rich yet poor, providential yet failed, an empire with a long and unsuccessful history of external appropriation of certain elements of modernity on a different basis – non-capitalist, non-western, not based on western Christianity or a Latin-derived language. The specific nature of such a second-rate empire never really sure of itself in the presence of the west generates transmuted forms of postcolonial impulses [...]. (Tlostanova 2012, 135)

Vjačeslav Mozorov führt in seinem Buch *Russia's Postcolonial Identity: A Subaltern Empire in a Eurocentric World* die These aus, dass Russland ein „subaltern empire“ (Mozorov 2015, 1) sei und eine imperiale und eine subalterne Geschichte zugleich habe. Während erstere in der Forschungsliteratur ausreichend untersucht worden sei, sei letztere ein Forschungsdesiderat geblieben. *Subaltern* versteht Mozorov dabei im Sinne der postkolonialen Theorie: „the term ‘subaltern’ refers to disenfranchised individuals and groups, those whose agency is limited and who are deprived by the hegemonic social order of the possibility to make their voices heard“ (Mozorov 2015, 1). Das so definierte *Subalterne* bezieht Mozorov auf den Staat Russland, wo es materielle und ideelle Dimensionen habe, die wiederum miteinander interagierten (Mozorov 2015, 1).

Die Sicht auf Russland als subalternes Imperium erklärt Mozorov aus postkolonialer Sicht wie folgt:

Firstly, it is a claim that subaltern empires do exist: that having own colonial periphery does not prevent a country from simultaneously being incorporated in the hegemonic order as a subaltern who retains its sovereignty and thus is not colonised in the formal sense. Secondly, it is a suggestion that looking at Russia as a subaltern (and not just as a colonial empire) actually creates productive tension within the postcolonial paradigm. (Mozorov 2015, 4)

Weiter führt Mozorov aus, dass das Subalterne nicht vorschnell mit dem Moralischen gleichgesetzt werden sollte; am Beispiel des russischen Staates werde Folgendes deutlich: „[E]ach claim made in the name of the subaltern consolidates the oppressive authoritarian regime within Russia and thus reinforces its imperial order“ (Mozorov 2015, 4).

Diese Position zwischen Imperium und Subalternem bildet den Hintergrund für russisch-postkoloniale Texte und sie spiegelt sich in der Ambivalenz der Protagonistin Marina, die sich einerseits mit Raffaels Loggien positiv auf das Russische Imperium bezieht und sich andererseits als (subalterne) postsozialistische Intellektuelle versteht.

Gogol' in Rom und die Bedeutung der Erzählung „Portret“

Der Verweis auf Gogol' ist keineswegs nur zufälliges Namedropping, sondern nimmt Bezug auf beide von Martynova behandelten Themen – einerseits auf die kulturgeschichtlichen Diskurse um Kopien und Originale und andererseits auf die vielfältigen Beziehungen zwischen Russland und Rom – und vertieft sie nochmals, wodurch sie auf eine neue Ebene gehoben werden.

Als Marina zusammen mit Andreas und Nikolaj ins Caffè Greco geht, sitzen sie dort unter einem ganz besonderen Tisch: „Wir suchten uns im Caffè Greco den Tisch aus, über dem Nikolaj Gogol's zartes Gesicht, einem rotwangigen ukrainischen Mädels mit Schnurrbärtchen ähnelnd, von der Wand herab lächelte.“ (Martynova 2012, 161). Gogol's Erzählung „Portret“ [„Das Porträt“], die in zwei verschiedenen Versionen von 1835 und 1842 existiert, wird hier zwar nicht genannt, jedoch ist sie dadurch, dass die drei unter dem Gogol'-Bild sitzen, im Text präsent. Gogol hatte nicht nur eine intensive Beziehung zu Rom, wo er sich mehrmals aufgehalten hat, sondern „Portret“ bietet ebenfalls eine Auseinandersetzung mit Originalität, mit Kopien, aber auch mit Rom, mit Raffael und mit der Byzantinischen Kunst. In Bezug auf Byzanz hebt Michael Ginsburg insbesondere hervor, dass die Logik der Ikone eine andere ist als die von Originalen und Kopien (Ginsburg 2014, 153) – damit könnte die Vorstellung, dass die westliche Kunst mehr von der byzantinischen Kunst und eben nicht durch die Antike geprägt wäre, auch als Möglichkeit einer Welt gedeutet werden, in der sich die Protagonistin beim Anblick der Loggien in Rom nicht ihrer Heimat beraubt fühlen müsste. Ginsburg bezieht sich diesbezüglich vor allem auf den zweiten Teil der Erzählung:

Critics tend to focus on Chartkov's story and on the loss of the original and of originality due to ‚mechanical reproduction‘ [...]. But since the story of the old painter both precedes chronologically that of Chartkov and constitutes its cause, the process of decline has its starting point at an earlier moment: the moment when the power of the image is substituted for the originality of the painter and the authenticity of the work of art as an original – in other words, the moment when religious aura is substituted for the ‚aura‘ of the work of art. In the diagnosis offered by the story, then, the root problem would be not the *loss* of originality but the *introduction* of originality as a criterion for

the production and evaluation of images. What would characterize the ‚decline‘ of art (and of the portrait), then, what has been lost, would be the power of the image or the valorization of and attention to this power. (Ginsburg 2014, 155)

Damit ergibt sich durch Ginsburgs Interpretation von Gogol's „Portret“ eine Problematisierung des Originalitätsdiskurses, die sich allerdings nur auf einer latenten Ebene des Textes offenbart. Auf der Oberfläche ist die Rede von einer Umkehrung – die Vorstellung, dass der Westen die byzantinische Kunst aus dem Osten kopieren müsste –, die durch den intertextuellen Verweis angedeutete Problematisierung von Originalität durch Gogol' bringt jedoch mehr Komplexität in die erzählte Begebenheit.

Der Verweis auf Gogol's „Portret“ wird von einem Medienwechsel begleitet, denn der Autor wird, wie bereits beschrieben wurde, nicht mit einem Buch (oder Text) erwähnt, sondern durch ein Bild aufgerufen. Explizit werden dabei sein Gesicht, seine Wangen und sein Bart beschrieben. Warum wird an dieser Stelle eine Bildbeschreibung statt einer textuellen Referenz gewählt? Auch die italienische Kulturgeschichte wird hier in Gestalt von Raffaels Loggien und nicht etwa durch intertextuelle Verweise thematisiert. Vielleicht hat es damit zu tun, dass sich durch Kunst und visuelle Medien mehrsprachige Vergangenheiten auf einer bestimmten Ebene thematisieren lassen, die sich in Texten komplizierter darstellen würden (So sagt Marina zu Fjodors Roman, in dem er ihre Geschichte karikiert: „Hat er mich so missverstanden oder weiß er, dass man in den Büchern besser nicht von den komplizierten Sachen schreibt?“; Martynova 2012, 162). Wenn Gogol' hier in Form eines Porträts vorkommt, so wird ihm damit ein Status zugesprochen, der über seine Verortung in der russischen Sprache und Literatur hinausweist. Intertextuelle Verweise werfen immer die Frage auf, ob im Original oder in Übersetzung zitiert wird (und ob im Original oder in Übersetzung gelesen wird). Literatur ist ein Medium, das stark mit Einzel- und Nationalsprachen verwoben ist und auch entscheidend zu deren Entwicklung beigetragen hat. Daher kann die Erwähnung Gogol's hier als transkultureller Verweis in einem doppelten Sinne gelesen werden: Einerseits als Verweis auf die Präsenz russischer Schriftsteller_innen in Rom, andererseits als Referenz auf einen ukrainisch-russischen Autor, dessen Werk nicht nur in russischer Sprache, sondern weltweit rezipiert wird.

Wider die Einsprachigkeit

Mit dem zweisprachigen Werk von Olga Martynova, das darüberhinaus zahlreiche Verweise auf andere Sprachen, Literaturen und Kulturen enthält, werden Vorstellungen von der Einsprachigkeit der Literatur (vgl. dazu die Position Eva

Geulens, die in der Einleitung diskutiert wurde) massiv in Frage gestellt. Davon zeugen nicht nur ihre zweisprachigen Gedichtbände, sondern auch die beiden hier untersuchten Prosatexte. Ähnlich wie Mascha, die Protagonistin von Olga Grjasnowa, ist Martynovas Protagonistin Marina mehrsprachig. Anders als bei Grjasnowa stehen bei Martynova nicht so sehr individuelle Erfahrungen von Diskriminierung im Vordergrund; im Gegenteil, Marinas privates Umfeld wird selbst als mehrsprachig, offen und aufgeschlossen dargestellt. Auf Kulturveranstaltungen, aber auch bei Bekannten trifft sie manchmal zwar auf Vorurteile, diesen begegnet sie aber zumeist mit stoischem Gleichmut. Ständig präsent ist jedoch – wie an dem Beispiel mit den Kopien und Originalen deutlich wurde – die Ost-West-Relation und die vermeintlich sekundäre Position des Ostens. Martynova setzt dagegen den Reichtum der russischen Kultur, den sie in ihren Werken entfaltet. Dieser wird nun jedoch nicht umgekehrt einfach als genuin ‚russisches‘ Kulturgut einem vermeintlich ‚westlichen‘ gegenüber-, sondern in seiner Verwobenheit mit anderen Texten und Kulturen dargestellt. Dabei spielen die Bezüge auf Italien eine besonders große Rolle. Alle fünf in der Einleitung beschriebenen Kategorien – Mehrsprachigkeit, Intertextualität, Zirkulation, Übersetzung und Verflechtung – charakterisieren das Werk von Martynova. Mehrsprachigkeit ist auf manifester und latenter Ebene präsent. Intertextuelle Verweise finden sich vor allem auf russische und auf deutsche Texte; sie werden durch intermediale Referenzen auf die italienische Kunst, aber auch auf die Alltagskultur ergänzt. Zirkulation, Übersetzung und Verflechtung erscheinen im Spiegel von Martynovas Texten als grundlegend für Kultur und Literatur überhaupt. Dies lässt sich nicht nur daran festmachen, dass ihre Texte in mehr als einer Sprache vorliegen, sondern auch daran, dass sie in ihren Texten zahlreiche kulturelle Übersetzungs- und Verflechtungszusammenhänge – oft sehr subtil – thematisiert. Den Lesenden von Martynovas Texten werden an der „Einzelsprachlichkeit der Literatur“ (Geulen 2017) berechtigte Zweifel aufkommen.

