

WER HAT ANGST VOR RUSSLAND?

León Villanúas ›La Rusia inquietante‹ als Parodie der ›Reise in die Sowjetunion‹

Von Martina Stemberger (Wien)

León Villanúas ›La Rusia inquietante‹ (1931), Karikatur einer politischen Reportage und moderner Schelmenroman in einem, parodiert das in der Zwischenkriegszeit beliebte Genre des ›Reiseberichts in die Sowjetunion‹ mit seiner spezifischen Rhetorik. Dieser Aufsatz analysiert Villanúas ›*avant la lettre*‹ dekonstruktive Strategien an einigen zentralen Motiven dieser ›Entdeckungreisen‹ in das neue Russland (Fiktionen der Faktizität und Objektivität, Inszenierungen von Augenzeugenschaft, die Suche nach der ›Wahrheit‹ hinter den ›Fassaden‹ der Sowjetunion etc.).

León Villanúas ›La Rusia inquietante‹ (1931), caricature of a political report as well as picaresque novel, parodies the genre of the ›journey to the Soviet Union‹, popular in the interwar period, and its specific stereotyped rhetoric. This essay investigates what might be regarded as Villanúas' deconstructive strategies on some central motifs of these travels of ›discovery‹ to new Russia (fictions of factuality and objectivity, mises en scène of eyewitness testimony, the search for ›truth‹ behind the Soviet ›facades‹ etc.).

1. Einleitung

León Villanúas¹⁾ ›La Rusia inquietante. Viaje de un periodista español a la U.R.S.S.‹,²⁾ erschienen im Jahr 1931, stellt eine ebenso luzide wie amüsante Parodie auf das in der Zwischenkriegszeit beliebte Genre des Reiseberichts bzw. der Reportage aus der Sowjetunion, dem ›neuen Russland‹, dar. Das Genre (das im Übrigen zahlreiche klassische Topoi der ›alten‹ Russland-Reise fortschreibt und sie manchmal nur oberflächlich den neuen politischen Verhältnissen adaptiert) bildet rasch eine Art ›Textsystem‹ aus. Die meisten Reiseberichte ähneln einander frappant –

¹⁾ Der spanische Schriftsteller León Villanúa y Artero (geb. 1881, Logroño – ?), der in den zwanziger und dreißiger Jahren eine gewisse Popularität genoss, ist heute fast völlig in Vergessenheit geraten. Hier also eine knappe bio-bibliographische Information: nach dem Abitur am *Instituto del Cardenal Cisneros* in Madrid studierte Villanúa an der *Escuela de Náutica* in Barcelona und später, nach einer Zeit auf See, Hydrographie (im Archiv der Spanischen Nationalbibliothek werden einige unter Beteiligung Villanúas entstandene *Cartas náuticas* aufbewahrt). 1909 veröffentlichte er seine ›*Vidas de santos y demonios*‹; das Werk wurde von der Kritik sehr positiv aufgenommen. Im Jahr 1926 gewann er mit seiner Erzählung ›*Francia*‹

und zwar über ideologische Grenzen hinweg.³⁾ Immer wieder werden die gleichen ‚Entdeckungen‘ gemacht, die gleichen ‚Wahrheiten‘ verkündet: Villanúa spielt in seinem Text virtuos mit diversen stereotypen Versatzstücken dieser Reisen in das neue/alte Russland.⁴⁾

Zwischen 1917 und 1920 waren in Spanien nur wenige Texte über das revolutionäre Russland publiziert worden; fast immer handelte es sich dabei um Übersetzungen fremdsprachiger Werke bzw. um Texte, die ihre Informationen direkt aus fremden Quellen bezogen.⁵⁾ Ab 1921 erschienen die ersten ‚original-spanischen‘

einen von der Zeitung ›El Liberal‹ ausgeschriebenem Literaturwettbewerb (sein Text wurde am 9. Dezember 1926 abgedruckt); seine ›Historia regocijante del gran don Medín Medina‹ (1930) war ein Publikumerfolg. 1931 folgte der hier analysierte Text ›La Rusia inquietante‹, „obra notabilísima“ laut einem zeitgenössischen Enzyklopädie-Eintrag („Villanúa y Artero [León]“, in: Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, Tomo X, Apéndice, Madrid [Espasa-Calpe] 1933, S. 1130), doch rasch vergriffen und heute – zu Unrecht, wie diese Studie zu zeigen hofft – weitgehend unbekannt. Mit dem Roman ›Navegantes‹ (1932), von der Kritik ebenfalls positiv kommentiert, kehrte Villanúa zu seinen seemännischen Interessen zurück; er verfasste außerdem eine Biographie des spanischen U-Boot-Pioniers Isaac Peral y Caballero: ›Peral, marino de España‹ (1934; alternativ auch unter dem Titel ›Peral, marino español‹ oder ›Isaac Peral, el marino popular‹). Villanúas ‚allen Arbeitern des Universums‘ gewidmete Übersetzung einer Trockij zugeschriebenen ›Vida de Lenin‹ erschien 1933 in Madrid. Unter Villanúas Werken ist weiters ›La bailarina de la piernas de seda‹ (1935) zu nennen (siehe zu diesem Werk auch Anm. 15). Danach verliert sich Villanúas Spur. Die ›Bailarina‹ enthält eine aggressive Widmung „a mis estultos enemigos“ („Y ya saben los aludidos donde vive y los espera inútilmente, / LEÓN“), ein entsprechendes Exlibris („El que habla mal de León merece la horca“) sowie ein ›Post Scriptum‹, das den Autor in diverse – auch vor Gericht ausgetragene – Konflikte mit Verlegern, Buchhändlern und Schriftstellerkollegen verwickelt zeigt: „Escribientes, periodistas, delineantes, genios desconocidos que pretenden amargar mi vida con fusilamientos [im Doppelsinn: ‚Erschießungen‘ und ‚Plagiate‘, Villanúa macht sich zuvor sowohl über „las ultrasensibles derechas“, die darüber klagten, dass es keine Exekutionen gäbe, als auch über einige Plagiatoren seiner eigenen Werke lustig, m. A.] y otros excesos“ (LEÓN VILLANÚA, La bailarina de las piernas de seda. Libro pitigrillesco [bzw. Pitigrilli o La bailarina de las piernas de seda], Madrid [Colección Europa/Librería Beltran] 1935, S. 271). Mein herzlicher Dank für seine Unterstützung bei den biographischen Recherchen zu Villanúa gilt Herrn Rafael de la Dueña vom Wiener Cervantes-Institut.

2) Alle Seitenangaben zu Zitaten und Verweisen (direkt im Text in Klammern nachgestellt) beziehen sich im Weiteren auf folgende Edition: LEÓN VILLANÚA, La Rusia inquietante. Viaje de un periodista español a la U.R.S.S. Años de 1928–29. Con un mapa y dibujos del autor, Madrid (Agencia General de Librería y Artes Gráficas) 1931.

3) Die politische Gegnerschaft verbirgt nicht selten eine tiefere Solidarität, eine unausgesprochene Einigkeit darüber, was ‚Europa‘ und was ‚Russland‘, das ‚andere Europa‘, das ‚Andere Europas‘ sei (vgl. den Titel des Buches von LUC DURTAİN, L’Autre Europe. Moscou et sa foi, Paris [Gallimard] 1928), auch wenn die Akzente der Wertung manchmal umgekehrt werden. Die Bezeichnung ‚Autre Europe‘ gebraucht auch Braudel später in seiner ›Grammaire des civilisations‹ für Russland bzw. die Sowjetunion (vgl. FERNAND BRAUDEL, Grammaire des Civilisations, Paris [Arthaud-Flammarion] 1988, S. 551ff.).

4) Dieses Spiel beginnt bereits mit dem Titel des Romans, der die beliebte ‚professionelle‘ Selbst-Identifikation des Berichterstatters ironisiert – vgl. etwa Diego Hídalgo ‚Un notario español en Rusia‹ (1929) oder – nach dem Erscheinen von Villanúas Roman – Antonio Eulogio Díez ‚Un obrero español en Rusia‹ (1934).

5) Vgl. MAYTE GÓMEZ, Bringing Home the Truth about the Revolution. Spanish Travellers to the Soviet Union in the 1930s, in: CHARLES BURDETT und DEREK DUNCAN (Ed.), Cultural

Berichte über Sowjetrussland: Texte wie Fernando de los Ríos' ›Mi viaje a la Rusia soviética‹ (1921), Isidoro Acevedos ›Impresiones de un viaje a Rusia‹ (1923),⁶⁾ Ángel Pestañas ›Setenta días en Rusia. Lo que yo vi‹ (1925) oder Julio Álvarez del Vayo ›La nueva Rusia‹ (1926). Nach 1925 öffneten sich allmählich die sowjetischen Grenzen für zahlreiche Besucher aus dem Westen, man bemühte sich aktiv um offizielle Gäste, die nicht zuletzt ihre propagandistische Funktion erfüllen sollten; außerdem war das politische Klima in Spanien günstiger für derartige Publikationen – beides hatte, wie Gómez schreibt, zwischen 1928 und 1936 eine regelrechte ›Explosion‹ von Büchern über die Sowjetunion zur Folge.⁷⁾ Entsprechend legen die Autoren großen Wert darauf, die Unentbehrlichkeit, die Einzigartigkeit gerade des eigenen Werkes zu begründen. Die Autorisierungs-Strategien, die dabei zum Einsatz kommen, sind in fast allen Texten die gleichen: jedem Autor geht es darum, endlich den tatsächlich ›objektiven‹ Bericht zu liefern, die endgültige ›Wahrheit‹ über die Sowjetunion zu erzählen:

[...] most of them had only one reason to go: to bring home a 'true' account of the revolutionary country, to produce the kind of 'truthful', 'objective' and 'balanced' reporting the Spanish press had failed to give for so long. [...] Prefaces, forewords and afterwords were filled with justifications of the travel book itself as a desperately needed exercise in objective and scientific observation.⁸⁾

Die eigene Rolle dieser ›objektiven‹ Beobachter und (Ver-)Künder von ›Wahrheiten‹ über die Sowjetunion wurde selten problematisiert. Die meisten Reisenden waren, wie Gómez bemerkt, „extraordinarily unaware of the political and cultural implications, not to mention the contradictions, of their obsession with truth“.⁹⁾ Die eigene Fähigkeit, die Anderen ›richtig‹ zu sehen, ja zu ›durchschauen‹, wird kaum in Frage gestellt; zwischen dem westlichen Besucher und der Sowjetunion und ihren Bewohnern als Objekt seiner ›objektiven‹ Erkenntnis wird eine direkte und vor allem ›natürlich‹ asymmetrische Relation vorausgesetzt. Viele Beobachter gehen in die Falle der unverbrüchlichen Überzeugung von der eigenen Objektivität, so dass ihre Reise-Texte als „the result of a fragile negotiation between a conscious desire for objective observation and the relatively unconscious influence of a pre-determined political ideology“¹⁰⁾ erscheinen. Diese Reisen folgen immer schon vorgeschriebenen Spuren; sie waren „not so much journeys of discovery but of re-affirmation“.¹¹⁾

Encounters. European Travel Writing in the 1930s, New York (Berghahn) 2002, S. 65–83, hier: S. 68.

⁶⁾ Eben die Pseudo-Unschuld dieser bloßen „impresiones“ wird bei Villanúa später ironisiert (241).

⁷⁾ GÓMEZ, Bringing Home the Truth about the Revolution (zit. Anm. 5), S. 66.

⁸⁾ Ebenda, S. 69.

⁹⁾ Ebenda.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 70.

¹¹⁾ Ebenda, S. 79.

In diesem Kontext nimmt Villanúas Reisebericht in Romanform eine im doppelten Wortsinn exzentrische Position ein; Gómez bezeichnet Villanúa als die einzige ‚dissidente Stimme‘ in dieser Kollektion von Reiseliteratur.¹²⁾ Als selbst-reflexiver Reise-Text ist Villanúas Roman bemerkenswert modern; er problematisiert die Obsession der ‚Objektivität‘ und den festen Glauben an die Wahrheit der eigenen Wahrnehmungen, der die meisten Reiseberichte prägt;¹³⁾ auch der Mythos der stabilen und kohärenten Identität des Reisenden selbst wird hier dekonstruiert.¹⁴⁾ Villanúa kombiniert das per definitionem ‚seriöse‘ Genre der Reportage aus der Sowjetunion mit Elementen des pikaresken Romans und teilweise auch der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur; ›La Rusia inquietante‹ – raffinierte literarische Montage, in der mit verschiedenen Genres experimentiert wird – ist als auch sprachlich hybrider bzw. kunstvoll hybridisierter Text nicht zuletzt in formaler Hinsicht von Interesse. Villanúa ‚mixt‘ hier sehr unterschiedliche (literarische, politische, journalistische, touristische) Diskurse, deren gegenseitige Demontage elegant inszeniert wird. Die narrativen und ideologischen Konventionen ‚typischer‘ Reiseberichte aus der Sowjetunion werden parodiert, die etablierte Rhetorik des Genres wird durch Persiflage und ironische *mise en abyme* ad absurdum geführt; dieser hoch reflexive Reise-Roman bringt einerseits das ‚Romaneske‘ auch an vermeintlich streng faktentreuen Texten zum Vorschein, thematisiert andererseits aber auch den eminent politischen Charakter literarischen Schreibens – nicht nur, aber doch besonders über einen Gegenstand wie die Sowjetunion.¹⁵⁾ ›La Rusia inquietante‹, ein moderner Schelmenroman, als Reportage provokant durchschaubar getarnt, erzählt von den Abenteuern eines naiven, vom ‚Schicksal‘ bzw. den versteckten

¹²⁾ Ebenda, S. 78.

¹³⁾ Ebenda, S. 79.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 78.

¹⁵⁾ Auch in anderen Texten spielt Villanúa raffiniert mit etablierten Genres, nicht zuletzt der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur: seine ›Bailarina de las piernas de seda‹ (mit dem programmatischen Untertitel „libro divertido, alegre, inquietante y desmoralizador, a propósito para las personas de buen humor asqueadas de la política, el arte y la moral en uso“) charakterisiert er ironisch als „libro pitigrillesco“, mit dem er als Schriftsteller abdanken und sich als bloßer „vendedor de libros“ etablieren zu wollen erklärt: „Publico este libro para acreditarme como vendedor de libros y desacreditarme como escritor; ya que los libros buenos no se venden, es preciso hacerlos detestables“ (VILLANÚA, La bailarina de las piernas de seda [zit. Anm. 1], Motto). Zum „der neuen Mobilität des Reisens und dem neuen Hedonismus der Unterhaltungsliteratur verpflichtet[en]“ (Früh-)Werk des vor allem in den zwanziger Jahren populären Schriftstellers, Journalisten und Herausgebers Pitigrilli (d.i. Dino Segre) vgl. BRIGIT WAGNER, Der Unterhaltungsroman auf Schienen oder Die Internationale der Lust. Pitigrilli et al., in: Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden, München 1996, S. 149ff., zit. S. 154. In Villanúas Parodie einer ‚typischen‘ Pitigrilli-Produktion ist fast jede Formulierung (vom Titel angefangen), jede Figur, jede Szene ein ironisches Zitat. Eines der bekanntesten Bücher Pitigrillis – ›Ultrajes al pudor‹ (im italienischen Original ›Oltraggio al pudore‹, 1921) – wird von Villanúas ‚pitigrillesken‘ Figuren *en abyme* gelesen und kommentiert (VILLANÚA, La bailarina de las piernas de seda [zit. Anm. 1], S. 15f.). Die ›Bailarina‹ wurde als einziges Werk Villanúas in neuerer Zeit wieder aufgelegt (Madrid [Ágata] 1994, in der erotischer Literatur auf höherem Niveau gewidmeten ‚Colección Afrodita‘).

Absichten anderer Leute getriebenen Protagonisten, der sich nur allzu gern treiben lässt. Villanúas chronisch desorientierter Anti-Held Leviar kommentiert mit einer gehörigen Portion Selbstironie die (oft unfreiwillige) Komik, die sein ganzes Leben und auch seine Reise charakterisiert – im Gegensatz zu den Reisen der ›europäischen Entdecker‹ (266), die vor ihm die Sowjetunion besucht haben: „Todos estos detalles de mi viaje le dan el aspecto cómico que acompaña a mi vida y le diferencian de los viajes de otros señores que me precedieron en la exploración de la Rusia de los Soviets, viajes en los que no se habla más que de la Tercera Internacional, los Sindicatos y la Tcheka“ (302).¹⁶⁾ Vor dem Hintergrund der Ironiefreiheit der meisten Bücher über die Sowjetunion entfaltet Villanúas bis heute lesenswerter Roman eine beträchtliche Wirkung, gerade indem er sich selbst und seinen Protagonisten *nicht* ernst nimmt. Gómez bemerkt, ›La Rusia inquietante‹ sei „[...] certainly the funniest and most readable travel book about the Soviet Union published in Spain during the 1930s and the only one that dares to take a humorous look at a country that had become the object of some extremely solemn reflections“.¹⁷⁾

2. „Si yo era yo“ oder Die Kunst des Reisens

Villanúas Held verstößt gegen sämtliche Regeln des diskursiven Spiels: wo andere Sowjetreisende auf ihrer eigenen Objektivität, Luzidität und Unbestechlichkeit bestehen, unterminiert er von Anfang an systematisch seine eigene Autorität: er ist ein ständig not- und oft genug, ja ›professionell‹ hungerleidender (67), käuflicher, indiskreter Journalist, der seine Arbeit als permanente Produktion von Lügen beschreibt – von Pseudo-Wahrheiten, die die politisch nicht akzeptablen und von der Zensur eliminierten ›eigentlichen‹ Wahrheiten ersetzen:

[...] Domínguez y yo nos escribíamos todo el periódico...; a veces había que llenar huecos hechos por la *implacable censura*, y se inventaban telegramas con sucesos en China o en Cuenca, esquelas funerarias de aniversarios XV o XVI de señores que no vivieron nunca, aunque fueran caballeros de todas las órdenes militares y civiles y tuvieran bendiciones de Su Santidad y sufragios en iglesias lejanas y provincianas... Es horrible tener que escribir para vivir, o vivir escribiendo cosas que puedan hacer sonreír a las estatuas... (9)

›Wahrheit‹ ist ein relativer Wert, der erstens dem Hunger und der Obdachlosigkeit, zweitens dem politischen Druck und drittens auch der Verführung der Fiktion nicht standhält: ›Wahrheit‹ selbst wird als besonders raffinierte Fiktion entlarvt. Die Käuflichkeit des Journalisten erscheint hier zunächst weniger als moralisches Problem denn als Frage des Überlebens; der Protagonist erklärt, er lüge weder aus

¹⁶⁾ Wiederholt finden sich im Text direkte ironische Bezugnahmen auf diverse spanische Interexte der ›Reise in die Sowjetunion‹ (16f.). Auch ›vor Ort‹ findet der Reisende die russische Realität als immer schon vor-geschriebenen Text vor – so beim Besuch in einer Bibliothek, wo er alte spanische Bücher über Russland betrachtet (247).

¹⁷⁾ GÓMEZ, Bringing Home the Truth about the Revolution (zit. Anm. 5), S. 79.

Galanterie noch aus Höflichkeit, sondern nur aus Not (13), und ist sich bewusst, deshalb viele ‚Dummheiten‘ zu begehen (28); doch, wie er kommentiert, hängt auch die Weltanschauung eines Menschen wesentlich von seinem Ernährungszustand ab (67f.). Die Idee der sowjetischen Reise wird ihm in einer finanziell besonders prekären Situation suggeriert; von den Repräsentanten der Sowjetunion wird er schließlich in denkbar direkter Form ‚gekauft‘. Von der grandiosen Mission des von hehren Überzeugungen motivierten Reisenden bleibt hier nichts übrig: dieser Held schreibt auf Bestellung, wird von seinen Auftraggebern wie ein Schuljunge geprüft (138); er produziert fast mechanisch panegyrische Machwerke, die zur Korrektur und weiteren Bearbeitung den jeweiligen Autoritäten vorgelegt werden (133, 235). Seine sowjetischen ‚Chroniken‘ werden – oft auf dem Umweg über mehrere Sprachen – übersetzt (140) und so lange redigiert, bis der im Übrigen gar nicht stolze Autor seine eigenen Werke kaum wieder erkennt und ihnen mit entsprechender Ironie gegenübersteht: „Fuimos a comer, y a los postres, Guzmán me leyó el *trabajo*, que, después de las *naturales* amputaciones del señor Krassin, quedó así: [...]“ (141).

Erst im Lauf des Romans wird sichtbar, dass der vermeintlich so naive und manipulierbare Protagonist sich gerade in der totalen Selbst-Auslieferung zu verweigern versteht: er spielt das Spiel so bereitwillig, ja ‚schamlos‘ mit, dass es als solches sichtbar wird. Sein Verstoß gegen die Spielregeln, der seine Auftraggeber zusehends irritiert, besteht darin, dass er diese Regeln mit brutaler Offenheit formuliert und ohne jeden Versuch ideologischer Camouflage zu seiner eigenen Käuflichkeit steht: „Diré a usted que nada de estas dudas se reflejan en mis crónicas, que son un canto al bolchevismo y la cooperación; los que vivimos de la pluma no podemos tener opinión; ustedes pagan y yo escribo“ (234). Er versetzt seine Auftraggeber – „mis empresarios, patrones o explotadores los Soviets“ (303) – damit in eine Position, in der diese sich ideologisch nicht besonders wohl fühlen; nämlich in die der kapitalistischen ‚Ausbeuter‘ eines armen Geistesarbeiters, eines ‚Sklaven der Feder aus dem Land der Inquisition‘ (314). Indem er erklärt, für Geld – und nur für Geld – zu schreiben, hält er seine Überzeugungen aus dem Spiel; ihren Höhepunkt erreicht diese subtile Verweigerung im zynischen Gebet des ‚Sowjet-Gläubigen‘, das der Held formuliert: „¡Grande era el poder de los Soviets, mis ocultos protectores! ¡Que a Lenín le fuera la gloria eterna! ¡Que Trotsky triunfase de sus enemigos! ¡Y que a mí me siguieran dando mi constante emolumento monetario en buenos billetes del Banco de Francia! Amén“ (120).

Während andere Reportagen einander mit Einsichten, Erkenntnissen und Entdeckungen übertrumpfen, gibt Villanúas Protagonist offen zu, erstens nichts verstanden, erkannt und entdeckt zu haben und zweitens auch nichts verstehen, erkennen und entdecken zu wollen. Er hat sein kurz aufgeflackertes Interesse an Russland bereits verloren, bevor die Reisevorbereitungen überhaupt erst begonnen haben (33); seine Reise wird von anderen minutiös geplant – und manipuliert; ihm selbst ist alles egal, seine Standardantwort auf sämtliche ‚Anregungen‘ lautet: „perfectamente“ (47ff.). Dem sowjetischen Botschafter in Paris erklärt er ohne Um-

schweife, er habe keine Ahnung, was er in Russland eigentlich solle: „Y claridad por claridad, yo todavía no sé ni a qué voy a Rusia, ni por qué, ni para qué...“ (129f.); man könnte ihn auch als Berichterstatter auf den Mars schicken (253) – solange für Unterkunft und Verpflegung gesorgt ist, ist er zu allem bereit.

Die sowjetische Reise dieses pikaresken Helden ist vom ersten Augenblick an perfekt manipuliert. Scheinbar zufällig wird der Journalist in einem Madrider Museum von einer russischen Malerin angesprochen (10ff.), die ihn auf die Idee der Reise bringt; in offiziellem Auftrag unterwegs, hat sie es sehr eilig, ihren neuen Bekannten unter Vertrag zu nehmen (25). Sie lässt ihn zunächst vergeblich nach einem Auftraggeber bzw. Sponsor für seine Russland-Reise suchen und geleitet ihn dann genau zu der pro-sowjetischen Zeitung, als deren Korrespondent er in die Sowjetunion reisen soll (31), obwohl er selbst diese Zeitung nicht kennt (128). In Paris rebelliert der Reisende gegen seinen Betreuer, der als Repräsentant der ‚russischen Maschinerie‘ („de la *fuerte*, de la *grande*, de la *omnisciente* [sic] maquinaria rusa“, 67) einen zu aggressiven Kommando-Ton ihm gegenüber anschlägt, und beschließt, sich wieder selbständig zu machen; seine Rebellion hält er allerdings nur so lange durch, wie das von der sowjetischen Botschaft zur Verfügung gestellte Geld reicht. Als Retter aus der Not tritt der Dandy Guzmán (69ff.) auf, der sich erst später als sowjetischer Agent – raffinierter und subtiler als der erste – entpuppt (104). Der Empfehlung Guzmáns, sich einfach ‚führen zu lassen‘ (105) und alles zu tun, was man von ihm verlangt, fügt sich der Protagonist, da er andernfalls das von den Sowjets erhaltene Geld zurückgeben müsste (106).

Ein parodistisches Meisterstück ist Villanúas Schilderung der Abenteuer, die der Held mit seinen diversen Reise-FührerInnen und ÜbersetzerInnen in der Sowjetunion erlebt. Die Aufgabe dieser Betreuer, die, oft sorgfältig nach (vermuteten) individuellen Bedürfnissen ausgewählt, ausländischen Besuchern in der Sowjetunion zur Seite gestellt wurden, war es nicht zuletzt, Realität selbst für ihre Gäste entsprechend zu ‚übersetzen‘ („the role of the interpreter in literally ‚interpreting‘ reality“)¹⁸); von ihnen hing es nicht unwesentlich ab, dass der Gast das Richtige zu sehen und zu hören bekam und mit den richtigen Eindrücken nach Hause fuhr.¹⁹ Villanúas Protagonist wird als Führer und Übersetzer zunächst ein im sowjetischen Exil lebender katalanischer Separatist zugeteilt (186f.).²⁰ Der Reisende stellt seinem schweigsamen und unfreundlichen ‚Cicerone‘ eine Reihe von mehr oder weniger absurden Fragen; unter anderem, in aller Naivität, nach seinen ‚politischen Ideen‘, offenbar ahnungslos, wie gefährlich diese Frage und eine eventuelle Antwort

¹⁸) PAUL HOLLANDER, *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China and Cuba 1928–1978*, New York und Oxford (Oxford UP) 1981, S. 381.

¹⁹) Ebenda, S. 377.

²⁰) Also, wie im Text nicht explizit erklärt, aber für zeitgenössische spanische Leser wohl selbstverständlich, ein Flüchtling vor der Diktatur Primo de Riveras, der Katalonien die wenigen zugestandenen Autonomierechte wieder aberkannt hatte; an zahlreichen Details wird deutlich, wie sehr Villanúas Roman auch als Kommentar zur spanischen Zeitgeschichte und Politik zu lesen ist.

für seinen Gesprächspartner ist.²¹⁾ Der Führer, „un comunista algo desengañado“ (214), erklärt diplomatisch, keinerlei politische Ideen zu haben und ein Anhänger der Wahrheit zu sein – was jeder Zuhörer nach der ihm genehmen ‚Wahrheit‘ auslegen kann. Sobald der Held sich als Journalist vorgestellt hat, beginnt der Führer über das Metier zu schimpfen („la gente más falsa e inepta, la más perversa y canal-la“, 187), woraufhin der beleidigte Gast ihm davonläuft. Als nächste Übersetzerin wird ihm eine verführerische blonde Philologie-Studentin zugewiesen, die angeblich so gut wie alle europäischen ‚Sprachen und Dialekte‘ beherrscht, aber schon die erste spanische Frage des Besuchers (nämlich wie sie es schaffe, bei so vielen Sprachen nicht durcheinander zu kommen) nicht versteht (251).

Villanúas Text schildert parodistisch die mehr oder weniger subtilen Techniken der Verführung, die die Sowjetunion für ihre Gäste aus dem Ausland in Reserve hatte.²²⁾ All der Aufwand wirkt in Villanúas Text von vornherein besonders lächerlich, da sein Objekt – ein armer, ebenso unbekannter wie ungebildeter Journalist – so vollkommen unbedeutend ist (und auch nicht nach Bedeutung strebt, sich vielmehr selbst über die übertriebene Aufmerksamkeit, die man ihm widmet, wundert, 327); indirekt werden aber die Rituale der propagandistischen Gastfreundschaft insgesamt problematisiert. Dem Helden, der sich, wie er ehrlich zugibt, als mäßig attraktiver und mittelloser Mann nicht rühmen kann, jemals in seinem Leben das Objekt ausgeprägten weiblichen Interesses gewesen zu sein, wird in der Sowjetunion die höchst schmeichelhafte, ihm selbst etwas verdächtige Aufmerksamkeit schöner und kluger Frauen zuteil – die freilich im Dienst der (Ex-)Tscheka oder anderer Institutionen stehen (201). Zu Ehren des Gastes werden diverse Festlichkeiten veranstaltet; so ein Bankett im Schriftstellersyndikat, das als regelrechte kulinarische und ideologische Orgie geschildert wird (312ff.)²³⁾: zahllose Menügänge, einer üppiger als der andere, und zahllose politische Reden, eine pompöser als die andere, muss der Protagonist im Lauf eines Abends über sich ergehen lassen.

²¹⁾ „The Western visitors usually failed to grasp the political responsibility their guides shouldered and the consequent delicacy of their job“ (HOLLANDER, *Political Pilgrims* [zit. Anm. 18], S. 378).

²²⁾ Hollander fasst in ›Political Pilgrims‹ alle diese Verführungs-Strategien – von der komfortablen Reise, der luxuriösen Unterbringung, Verpflegung und umfassenden ‚Betreuung‘ bis hin zur subtileren narzisstischen Gratifikation unter den Begriff „techniques of hospitality“ zusammen: „The techniques of hospitality refer to the entire range of measures designed to influence the perception and judgment of the guests; it is a form of attempted persuasion by “evidence,” the evidence of the senses“ (ebenda, S. 347). Hollander analysiert detailliert das „impression-management“ (ebenda, S. 348), das den Gastgeber weitgehende Kontrolle über die Wahrnehmungen der Gäste sichern sollte, und spricht von der „Ego Massage“ (ebenda, S. 355ff.), die man den Besuchern angedeihen ließ und der auch die sensibleren unter ihnen oft genug nicht widerstehen konnten: „Et il me confirme ce que représente mon nom, ce que je suis en U.R.S.S.“ (ROMAIN ROLLAND, *Voyage à Moscou* (juin–juillet 1935), Paris [Albin Michel] 1992, S. 182).

²³⁾ Hollander betont die besondere Bedeutung, die der Nahrung, diversen kulinarischen Ritualen im Kontext der „techniques of hospitality“ zukam (*Political Pilgrims* [zit. Anm. 18], S. 366ff.).

Allgemein ist ihm an Sowjetrußland vor allem der allgegenwärtige verbale Exzess zuwider: immer und überall wird zu viel geredet und zu viel geschrieben: „Los rusos todo lo escriben, y esto hará que se armen en el porvenir unos líos atroces“ (232). Schließlich wird auch der Gast zu einer Rede aufgefordert, wobei er befürchtet, dass diese mit einem Brechanfall oder einem Hirnschlag zu Ende gehen könnte (315). Er hat seine eigenen Qualitäten zumindest als diskursive ‚Recycling-Maschine‘ unterschätzt; sogar in seinem tristen Zustand produziert er verlässlich genau die richtigen Phrasen für sein Auditorium: „¡Periodistas del mundo, uníos! ¡Literatos de la Tierra, agrupaos!... La ovación fué magnífica [...]“ (316).

Getreu den Gepflogenheiten der offiziellen Sowjet-Reise tritt der Protagonist zu einer Serie von Interviews mit hoch gestellten Persönlichkeiten an, durch die er sich äußerst geschmeichelt fühlen sollte – will doch Stalin selbst mit ihm sprechen, während ihm in seiner Heimat vermutlich kein Provinzpolitiker ein Interview gewähren würde²⁴) –, die er aber gleichgültig bis widerwillig absolviert (341). Stalin zeigt sich im Gespräch mit dem kleinen Journalisten von besonderer Liebeshwürdigkeit und fragt den Gast in perfektem Französisch über dessen Heimat aus (341ff.). Es folgen Interviews mit Čičerin (350ff.), dessen ‚akademisches‘ Französisch dem Besucher ebenso arrogant erscheint wie die Person selbst (Čičerin bezeichnet die Artikel des Gastes als viel zu ‚geschwollen‘ und erklärt, dieser lüge „con una desvergüenza de latino abominable“, 354), und mit Lunačarsky (354ff.). Die übrigen Interviews (unter anderem mit Kalinin und Rykov) werden nicht mehr wiedergegeben, da sie – „eterno canto a la felicidad bolchevique“ (356) – nach Ansicht des Erzählers viel zu langweilig und den Lesern nicht zuzumuten sind. Der Held besucht auch noch Gor’kij (365ff.) und hat damit alle obligaten Kult-Stationen der Russland-Reise absolviert. Es folgt ein letztes, heimliches Interview, und zwar mit Trockij. Zwischen dem Protagonisten und dem berühmten Verbannten entfaltet sich ein völlig abstruses Gespräch (380ff.): Trockij prahlt gleich zur Begrüßung mit seinen schönen Haaren (während die aktuellen sowjetischen Machthaber alle kahl seien) und empfiehlt auch dem Besucher, den Hut aufzubehalten, das sei besser für die Frisur (381). Der eingeschüchterte Held – wie immer inkompetent und von geradezu absurder, aber nicht zuletzt die Austauschbarkeit, ja Beliebigkeit derartiger ideologischer Etiketten entlarvender Naivität – beginnt mit seinem ‚Interview‘; als erstes fragt er Trockij, ob dieser ein gläubiger Orthodoxer sei (385), und versucht noch einmal sein Glück mit „¿Militarista o pacifista?“ (386).

Nach seiner Rückkehr von diesem surrealen Trip zu Trockij lernt der Protagonist auch die Kehrseite der sowjetischen Gastfreundschaft kennen: als er sich unvorsichtigerweise erlaubt, Kritik an den Texten einiger bolschewistischer Chef-Ideologen zu üben, wird er in der sowjetischen Presse heftig attackiert. Das grandiose (Selbst-)Bild des allseits hofierten Berichtstatters, vorher so sorgfältig kultiviert, wird jetzt ohne weiteres zerstört, der eben noch so hohe Gast als ‚armer Westler‘ beschimpft („ese

²⁴) „Meeting the leader (or leaders) was another measure taken to make certain visitors feel important and flattered“ (ebenda, S. 360).

pobre occidental“, 402). Die luzide Parodie – Villanúa veröffentlichte seinen Text schon 1931, in den folgenden Jahren sollte die Propaganda-Maschinerie der westeuropäischen Reise in die stalinistische Sowjetunion weiter perfektioniert werden – ist unübersehbar: die exzessive Beweihräucherung westlicher Besucher schlug oft genug in Aggression und Spott um, sobald diese sich auch nur maßvolle Kritik an irgendeinem Aspekt sowjetischen Lebens erlaubt hatten.²⁵) Nach seinem Fehltritt kehrt der Held rasch zur bewährten Methode zurück und beschränkt sich in seinen Chroniken auf stereotypisierte Lobeshymnen und Statistik (403).

Seinen komischen Effekt bezieht Villanúas Text wesentlich aus der Diskrepanz zwischen der – hier kurzfristig in Frage gestellten – seriösen Rolle des westlichen Beobachters, des Trägers einer ernsthaften ‚Mission‘, und dem durchaus pikaresken Charakter des naiven Protagonisten, der – abgesehen von einigen wenigen, sehr selbstironisch kommentierten Augenblicken, in denen ihn das Spiel mit der eigenen ‚Grandiosität‘ amüsiert („Me dedicué a las visitas de periódicos y al autobombo, que es una de las ocupaciones favoritas del hombre“, 402) – weit davon entfernt ist, sich selbst für irgendwie bedeutend zu halten, und in seiner totalen persönlichen Nichtigkeit ein vermeintliches ideales, auf den zweiten Blick dann doch einigermaßen widerspenstiges Objekt der Manipulation darstellt. Wenn dieser Held erklärt: „Yo soy periodista; veo, escucho, escribo y comento...“ (234), ist ihm selbst als erstem klar, dass er keine einzige dieser Aufgaben des ‚wahren‘ Journalisten erfüllt und sich am etablierten Rollenspiel mehr schlecht als recht beteiligt; er macht sich offen über seinen Status als ‚neutraler Journalist‘ lustig („yo, en mi calidad de periodista neutral y en mi ignorancia del ruso“, 295). Wenn andere ihn ernsthaft in seiner offiziellen Funktion betrachten – so die Übersetzerin, die ihn respektvoll als ‚spanischen Journalisten auf Studienreise‘ vorstellt (294) –, befällt ihn vages Unbehagen; er selbst gebraucht diese Etikettierung seiner Person nur höchst ironisch (wenn er etwa nachträglich zumindest zum Schein bedauert, bei seinem Besuch im Nachtclub seine ‚Würde‘ vergessen zu haben, 256) und spricht nur spöttisch von seiner eigenen ‚Wichtigkeit‘ („soy español, y de los más importantes“, 93). Schon in Paris widerfährt dem Protagonisten, dem jedes seriöse Rollenspiel auf Dauer misslingt, ein bezeichnendes Missgeschick: mit dem Geld, das er von seinen sowjetischen Auftraggebern erhalten hat, kauft er sich einen neuen Mantel und geht stolz in den Straßen spazieren, wobei er sich als eleganter Gentleman fühlt; er hat jedoch vergessen, das Preisschild mit dem Firmennamen abzunehmen, so dass er von den Passanten für einen Werbe-Träger gehalten wird (121f.). Später in der Sowjetunion zeigt er sein Etikett ‚kommunistischer Propaganda-Reisender‘ (150)

²⁵) André Gide, schon während seines Aufenthalts unangenehm berührt von den vielfältigen Techniken der Verführung, denen er sich ausgesetzt sah (vgl. ANDRÉ GIDE, *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.*, in: *Voyage au Congo/Le Retour du Tchad/Retour de l'U.R.S.S./Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S./Carnets d'Égypte*, Paris [Gallimard/Biblos] 1992, S. 497ff.), hatte einige Jahre nach dem Erscheinen von Villanúas Roman mehr als genug Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, wie rasch man vom hochgeehrten Gast zum lächerlichen und verhassten ‚Staatsfeind‘ werden konnte.

absichtlich bei jeder Gelegenheit vor – zur Empörung oder auch zum Amusement seiner Gastgeber und seiner Kollegen, der anderen ausländischen Journalisten, die sich als ‚Pensionäre‘ der Sowjetregierung in Moskau aufhalten (403). Gelegentlich – vor allem, wenn die Finanzquellen zu versiegen drohen – bemüht er sich, sich seiner ‚Position‘ entsprechend zu verhalten, um im nächsten Augenblick wieder zu rebellieren; und in all seiner Naivität zeigt er doch etwas wie menschliche Weisheit, wenn er das Rollenangebot, das die Repräsentanten der Sowjetunion für ihn bereithalten, die Verlockung, jetzt könnte er endlich ‚etwas‘ werden, mit dem Hinweis ablehnt, er habe es nicht notwendig, etwas zu werden, weil er schon etwas sei, nämlich ‚ich‘ (62).

Dieses ‚Ich‘, das reisende Subjekt selbst wird in Villanúas Roman problematisiert: der Text enthält eine Reihe von Szenen, in denen mit der eigenen und der fremden Identität ein auf den zweiten Blick recht tiefgründiges Spiel getrieben wird. Als der Protagonist aus Platzmangel ein Hotelzimmer mit seiner Übersetzerin teilen muss, amüsiert er sich tagelang damit, sich selbst versuchsweise in die Position bzw. sogar buchstäblich in die ‚Lage‘ des/der Anderen zu versetzen: „[...] unas noches dormía en una cama y otras en otra; esto me daba, al despertarme, una cierta novedad sobre si era yo o Tatiana la que estaba acostada [...]“ (330). Manchmal gelingt ihm dieses Spiel mit der Identitätsverwirrung so gut, dass er sich für einen Augenblick nicht mehr sicher ist, ob er nun er selbst oder jemand anders sei: „[...] cuando salí de la cama no sabía de cierto si yo era yo u otra persona“ (400). Die sprachliche Hilflosigkeit des Helden in der Sowjetunion fördert seinen Sinn für die Verwirrung der Identitäten: er verwechselt unaufhörlich Dinge und Menschen; um ihn herum entfaltet sich ein absurder Reigen, in dem die Dinge einander beliebig zu ersetzen, heimlich ihren Platz zu tauschen scheinen, eines immer schon das andere bedeutet: „[...] la falta de comprensión del idioma hacía que viviera en plena fantasía; a lo mejor me figuraba una cosa y era otra [...]“ (295); allmählich stellt er sich die Frage, ob er nicht womöglich auch sich selbst nur verwechselt – und sei es mit ‚sich selbst‘.²⁶⁾

3. „El alma rusa... y tantas tonterías“ oder Zur (De-)Konstruktion nationaler Identität

Der Text insgesamt spielt mit Clichés nationaler und kultureller Identitäten; etliche klassische Stereotype des ‚Russischen‘, die die westeuropäische Auseinandersetzung auch noch mit der Sowjetunion prägen, werden hier ironisiert.²⁷⁾ Doch auch die gleichfalls mehr oder weniger stark stereotypisierte Identität des

²⁶⁾ Gerade in dieser Passage beginnt auch das erzählende ‚Ich‘ zu (ent)gleiten: plötzlich ist unüberhörbar der Autor und nicht mehr sein Held am Wort. Die narrative Konstruktion des Romans wird hier reflexiv gegen sich selbst gewendet, das ‚Ich‘ des Autors und des Erzählers als weitere ‚Fiktion‘ problematisiert (295).

²⁷⁾ So die angeblich exzessive Redefreudigkeit der Russen (337), ihre Neigung zu unpassenden Bekenntnissen, mit denen sie die Besucher aus dem Westen in Verlegenheit bringen (340); ihr Mangel auch an körperlicher Scham (337).

Reisenden selbst steht hier auf dem Spiel: einige beliebte Identifikationsmodelle, mit denen – in einer machtvollen Geste der doppelten Repräsentation – nicht zuletzt die Leser des ‚typischen‘ Reiseberichts unter das Regime eines homogenen ‚Wir‘ gezwungen werden (sollen), werden parodiert: so etwa das in französischen und in spanischen Texten verbreitete Auto-Stereotyp der ‚mediterranen‘ bzw. ‚lateinischen‘ Mentalität, die – mit ihren stereotypen Ingredienzien der Freiheitsliebe und des Individualismus – gegen die Zwänge des sowjetischen Kollektivs ausgespielt wird (203).²⁸⁾ Bei seinen gelegentlichen Mini-Revoluten gegen seine sowjetischen Gast- und Auftraggeber erklärt der Protagonist wiederholt, sich als ‚mediterraner Mensch/Mann‘ keinerlei Einschränkungen seiner Freiheit gefallen zu lassen: „[...] pero esta autocracia que ustedes *me imponen a mí*, hombre mediterráneo, me repugna“ (234).

Er stellt schon durch seine konsequent indifferente Haltung den russischen ‚Sonderstatus‘ in Frage – und ist fast unabsichtlich subversiv gerade dort, wo er, an der Verherrlichung der Sowjetunion abseits der finanziellen Sphäre ebenso desinteressiert wie an ihrer Dämonisierung, über Russland wie über ein ‚ganz normales‘ Land spricht – was für kaum einen Reisebericht aus Russland bzw. der Sowjetunion gilt. Abgesehen von der beinahe ‚natürlichen‘ Tendenz des Genres, das Ziel der eigenen Reise als außergewöhnlich, einzigartig und abenteuerlich zu präsentieren, sorgen schon die jeweiligen ideologischen Interessen dafür, dass die Sowjetunion entweder zur Hölle oder zum Paradies stilisiert wird (oder auch zu beidem zugleich)²⁹⁾; bei Villanúa ist sie weder das eine noch das andere. Auch die ‚mythologische‘³⁰⁾ Einteilung der Welt in ‚West‘ und ‚Ost‘ funktioniert hier nicht mehr; Russland wird zwar als ‚orientalisch‘ geschildert (90f., 190, 310), aber auch als Sphäre der Mischung von ‚orientalischen‘ und ‚okzidental‘en Elementen (307). Aus der ‚südlichen‘ Perspektive des spanischen Reisenden erscheint Russland nicht nur als ‚östliches‘, ja ‚orientalisches‘, sondern auch als ‚nördliches‘ Land (wie noch im 19. Jahrhundert auch in west/mitteleuropäischen Kontexten, bevor die Ost/West-Dichotomie gegenüber der Nord/Süd-Achse an Bedeutung gewinnt): die ‚nordische‘ Vorliebe für rigide Organisation, kontrastiert mit der Nonchalance der lebensfrohen ‚Söhne des Mittelmeers‘, wird hier an Russland beobachtet (259); es ist auch von der „constancia teutónica“ einer russischen Figur die Rede (28). In Moskau hört der Protagonist Menschen ‚Russisch oder Chinesisch, Kalmückisch oder Dänisch‘ schreien (310); für ihn, der keine dieser wahrscheinlich falsch identifizierten Sprachen beherrscht oder auch nur erkennt (er hält etwa das Lettische für einen ‚russischen oder deutschen Dialekt‘, 178), ist es gleichgültig, welche Sprache

²⁸⁾ Beschworen wird hier eine Art paradoxe Individualität: der ‚mediterrane‘ Mensch ist ein ausgeprägtes ‚Individuum‘ gerade als Angehöriger dieser imaginären Gemeinschaft, die seine Individualität zugleich schon wieder aufhebt.

²⁹⁾ Vgl. etwa VICTOR BORET, *Le Paradis infernal*, Paris (Quillet) 1933.

³⁰⁾ Zur Differenzierung von ‚mythologischer‘ und ‚realer‘ Geographie vgl. JURIJ M. LOTMAN, *Sovremennost’ meždu Vostokom i Zapadom*, in: *Istorija i tipologija ruskoj kul’tury*, Petersburg (Izskusstvo-SPB) 2002, S. 744–751.

er nun im konkreten Augenblick gerade *nicht* versteht. Clichéhafte Fremd-, aber vor allem auch Selbstbilder eines ‚orientalischen‘ Russland werden spielerisch demontiert; der Held ärgert sich über die Russen, die sich selbst zu ‚Asiaten‘ stilisieren, während sich ihre Gewohnheiten von den sogenannten ‚okzidental‘ doch unwesentlich unterscheiden: „[...] en Rusia tienen la manía de creerse Oriente en todo, y se dicen asiáticos y reniegan del europeo“ (253). Während seine Übersetzerin sich in endlosen Tiraden über den ‚Sonderstatus‘ Russlands, seine einzigartige Identität ergeht (271), kommentiert der Protagonist knapp, die Russen versuchten lediglich, sich den ‚Orientalen‘ gegenüber als ‚Europäer‘ auszugeben und umgekehrt: „[...] los rusos quieren, con los orientales, pasar por europeos, y con los europeos, pasar por asiáticos“ (310).

Wie Gómez bemerkt, wird in fast allen spanischen Reiseberichten der Epoche der Mythos einer zeitlosen ‚russischen‘ Identität fest- und fortgeschrieben.³¹⁾ Bei Villanúa wird auch dieser Mythos zur Parodie; das angeblich ‚authentisch‘ Russische wird hier als hochgradig literarisierte und folklorisierte Inszenierung demaskiert (89). Der Text thematisiert nicht zuletzt die politische Instrumentalisierbarkeit diverser (Hetero- und Auto-)Stereotype ‚Russlands‘ – so der ‚russischen/slawischen Seele‘, die unter diesen Clichés des ‚ewig Russischen‘ einen privilegierten Platz einnimmt. In ›La Rusia inquietante‹ sind es vor allem sowjetische Gesprächspartner des Reisenden, die monoton diese von den ‚Europäern‘ fatal missverständene ‚Seele‘ beschwören („¡Claro! Ustedes los españoles no pueden comprender el alma eslava tan soñadora y poética [...]“, 175), und zwar als ideologisches Alibi: die Hymne auf die leidensfähige, ja leidensfreudige ‚russische Seele‘ gerät zur direkten Apologie des sowjetischen Totalitarismus³²⁾ – ‚russische‘ Menschen wollen und brauchen genau diese Art von Regime und keine andere:

– Ustedes no comprenden el alma rusa ni la organización de la República de los Soviets; están acostumbrados a una nociva libertad y no se adaptan a nada [...] aquí en Rusia no se discute nada, ni se pierde el tiempo en disquisiciones; el Gobierno manda y *todo* el mundo obedece; éste es nuestro primer lema...

³¹⁾ GÓMEZ, Bringing Home the Truth about the Revolution (zit. Anm. 5), S. 77.

³²⁾ Diese Argumentation ist in westlichen – fiktionalen und non-fiktionalen – Texten verbreitet und wird nur selten ironisiert, wie hier bei Irène Némirovsky: „Mais naturellement vous êtes russe, vous avez le goût du malheur!“ (IRÈNE NÉMIROVSKY, *Espoirs*, in: *Destinées et autres nouvelles*, Pin-Balma [Sables] 2004, S. 137–166, hier: S. 142). Die Sowjetunion erscheint als ‚natürliches‘ Produkt dieser überaus ‚russischen‘ Liebe zum Unglück: die Russen, die unbedingt leiden *wollen*, haben ein Regime hervorgebracht, das so viel Unglück wie nur möglich erzeugt. Die ‚sowjetische Hölle‘ übertönt mit ihrem ideologischen Getöse nur die innere Hölle, die jeder ‚Russe‘ in sich trägt: „On parle souvent de l’enfer soviétique; ce n’est rien à côté de l’enfer que chaque Russe porte en soi“ (PAUL MORAND, *Flèche d’Orient*, in: *Nouvelles d’une vie II: Nouvelles des yeux*, Paris [Gallimard] 1965, S. 351–391, hier: S. 370). Zur Verbreitung derartiger Vorstellungen des ‚natürlichen‘ russischen Masochismus im Westen, bis heute und auch abseits der Literatur, vgl. AAGE A. HANSEN-LÖVE, Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Rußlandbilder, in: *Transit. Europäische Revue* 16 (Winter 1998/99), S. 167–185, hier: S. 185.

Me dejó helado, aquella concepción del Gobierno *absoluto*, y al ver lo convencida que estaba Sacha de sus opiniones, no quise rebatírselas, pues era inútil querer razonar con los que no admiten discusión; por otra parte, estaba cansado de leer y oír *que si el alma rusa, que si algo oriental, incomprendible para los europeos*, en fin, que dejé esto y pregunté lo que *debía* hacer. (195)

Der Protagonist, der raffiniert die Argumente seiner sowjetischen Gastgeber gegen diese selbst wendet, um seine eigene Ziele zu erreichen (als er nach kurzer Zeit, unklar wofür, all sein Geld ausgegeben hat und um Nachschub ersucht, erklärt er, er habe nicht erwartet, dass man in einem sozialistischen Land so sehr am ‚Kapital‘ und seiner spießbürgerlichen Verwaltung interessiert sein werde, 258), argumentiert später selbst mit ebendiesen Stereotypen und beruft sich auf seine ‚europäische‘ Identität, um nicht mit der von der ‚slawischen Seele‘ begeisterten Agentin tanzen zu müssen, wobei er sein eigenes Geschwätz den Lesenden gegenüber als ‚dummes Zeug‘ abtut: „Sacha, radiante de belleza y juventud, me invitó a bailar con ella; pero yo ni sabía ni entendía aquello y me excusé torpemente; yo era europeo, y en Europa no entendemos bien estas cosas, *el alma rusa asiática y oriental*, la idiosincracia de *mujick* y tantas tonterías como oía a diario desde que salí de mi Madrid“ (205). Im Weiteren macht er Clichés wie die ‚russische Seele‘ systematisch lächerlich, indem er sie in völlig unpassenden Kontexten anwendet; so kommentiert er anlässlich jenes feierlichen Banketts die spezifischen Eigenschaften „del alma rusa, comiente y hablante“ (313).

4. „*La verdadera historia*“ oder *Die Revanche der Fiktion*

Rußland ist Literatur: Rußland ist Dostojewski und vice versa. Auch dieser Zirkel wird in der Rußlanddeutung des Westens *ad infinitum* ausgereizt [...] In diesem Sinne wird Rußland identisch mit seiner eigenen Literatur [...] Im Klartext, falls es den bei solchen Argumenten überhaupt geben kann, hieße dies: In Rußland sind alle Dichter, Rußland ist seine eigene Dichtung, Rußland ist Dichtung, Dichtung ist Verneinung der Realität und deren Überwindung, Rußland ist eine/seine eigene Irrealität, Rußland gibt es nicht – außerhalb der Rußland-Dichtung. Rußland ist ein Gerücht, das man nur imaginär bereisen kann. Erlesen – weil erlesen.³³⁾

Auch bei dieser ‚Literarisierung‘ Russlands aus (west)europäischer Perspektive setzt Villanúas Parodie an. Wie sehr das westliche Russland-Bild ein literarisches Produkt ist, wird in ›*La Rusia inquietante*‹ schon aus Anlass der flüchtigen Bekanntschaft des Helden mit dem Milieu der Pariser russischen Emigration thematisiert: „Ahora vamos a ver la antigua Rusia, la santa Rusia, la Rusia aristocrática de los *barines*; es decir, lo que queda de ella y que tú habrás imaginado a través de los libros de Dostojewsky, Tolstoi, Gorky, para no citar más que a los conocidos“ (85). Dostojewskij oder eher ‚Dostojewskij‘, der als Inbegriff des ‚russischen‘ Verfassers ‚russischer‘ Romane voller ‚russischer‘ Menschen unter den literarischen Autoritäten,

³³⁾ Ebenda, S. 180.

auf die man sich in Westeuropa zur Legitimierung der eigenen Stereotype beruft, besondere Popularität genießt, wird auch in ›La Rusia inquietante‹ wiederholt – ironisch – beschworen; der Protagonist wendet scherzhaft eben jene Clichés eines ›dostoevskijhaften‹ Russland an, die die meisten seiner ›Kollegen‹ ernsthaft ihrer Argumentation zugrunde legen, wenn er etwa erklärt, eine Sache sei ›so extrem kompliziert wie ein Roman von Dostoevskij‹ (182).

Villanúas Text ist gleichfalls ein Roman, ein Reisebericht in Romanform – und als solcher bereits ›gegen den Strich‹ geschrieben. Schon die Verschiebung auf die fiktionale Ebene rührt an ein ideologisches Tabu: die ›normalen‹ Reiseberichte und Reportagen aus der Sowjetunion beziehen ihre Existenzberechtigung sämtlich aus dem totalen, kompromiss- und humorlosen Wahrheitsanspruch, der das Genre prägt. Freilich operieren eben diese unbedingt ›wahrhaftigen‹ Texte meist mit ziemlich ausgeprägten fiktionalem Elementen; sie stellen – oft auch vom Textduktus her stark literarisierte – ideologische Fiktionen *sui generis* dar: doch die Leugnung der potentiellen (Teil-)Fiktionalität des eigenen Textes³⁴ ist eine Grundregel des Genres. Noch Interpretationen sowjetischer Realität, die sich wie Kriminalromane oder auch paranoide Delirien lesen,³⁵ beharren auf der eigenen nüchternen Faktizität. Villanúas Parodie zeigt, wie sehr die Sowjetunion der unbedingt faktentreuen, objektiven westlichen Reisenden immer schon mehr oder weniger elaborierte Fiktion ist: sie stellt quasi die Revanche der Fiktion gegenüber dem naiven Anspruch auf Faktizität dar, erzählt spielerisch die Wahrheit über die ›Wahrheiten‹ der anderen. In einer ›programmatischen‹ Passage erklärt der Protagonist, die Literatur sei – gegenüber den Pseudo-Wahrheiten des Lebens – als einzige ›Wahrheit‹ anzuerkennen, weil sie ihre Fiktivität eingesteht: „[...] la literatura, al ser fantasía y confesar su irrealidad, es lo único verdad e interesante de la vida llena de verdades ficticias“ (267). Dieses im Kontext der Sowjet-Reisen besonders sensible Thema ›Wahrheit und/als Fiktion‹ wird im Text selbst erörtert. Der sowjetische Botschafter in Paris erläutert dem Helden seinen Propaganda-Auftrag:

Usted irá a Rusia, verá, oirá y escribirá; hará crónicas y libros sobre sus visiones; nos dejaremos de sensibilizar ni estupideces occidentales; en Rusia hay mucho bueno y mucho malo [...] usted va para verlo todo y no contar más que lo *bueno*. Explicaré mejor mi idea: se trata de *propaganda*, de anuncio, de *reclame*; estará usted convencido de que los anuncios de los específicos, las aguas medicinales, los libros, en fin, todo lo que es *propaganda* no es *cierto*, exacto y verdadero como

³⁴) Vgl. hierzu Ette, der den Reisebericht als „Hybridform“ bzw. als „friktionales“ Genre charakterisiert (OTTMAR ETTE, Reiseliteratur als friktionale Literatur, in: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika, Weilerswist 2001, S. 43–48).

³⁵) Um nur ein signifikantes Beispiel zu nennen: der französische Schriftsteller und Journalist Henri Béraud berichtet in ›Ce que j'ai vu à Moscou‹ (Paris [Éd. de France] 1925) über seine Reise in die Sowjetunion. Was Béraud nun aber ›gesehen‹ hat, ähnelt eher einer antisemitischen Phantasmagorie: ausgehend von der Überzeugung, die Sowjetunion sei das Reich des „fascisme israélite“ (S. 53f.), wird die ganze Moskauer Stadtlandschaft mit einem paranoiden Blick als ›jüdisch‹ dechiffriert, das Lenin-Mausoleum etwa als krypto-jüdischer Tempel (S. 46) interpretiert.

una ecuación algebraica; *pero* a fuerza de leerlo, los enfermos se sugestionan y curan; así, queremos que se desposea usted de ese prurito de *juez imparcial* y abandone las ideas de honor periodístico, culto a la verdad y demás estolideces que tienen los escritores occidentales. (132)

Der Protagonist fragt zurück, ob er also einen ‚Roman‘ schreiben solle (132); man entgegnet ihm, deklarierte Fiktion sei hier wertlos: „De ninguna manera; una novela es algo ficticio, que no engaña a nadie [...] recuerde usted que Cervantes, en el *Quijote*, nunca lo titula novela ni fantasía, sino *vera*-historia del caballero don Alonso Quijano [...]“ (133); es geht vielmehr darum, der Fiktion den Schein von ‚Wahrheit‘ zu verleihen: „dar más verdad al libro“ (ebenda). In seiner ersten Chronik versucht der Held vergeblich, die – oder auch nur eine – ‚Wahrheit‘ herbeizuschreiben: der Text gelingt nicht, es gibt über das Thema nichts – und schon gar keine ‚Wahrheit‘ – zu sagen (138). Erst als er auf jeden Wahrheitsanspruch verzichtet und beschließt, zu lügen (wobei die Lüge ebenso sehr im Dazuerfinden wie im Weglassen besteht), was das journalistische Handwerkszeug hält, schreibt sich der Text (wie) von allein: die totale Selbstausslieferung an die Eigendynamik der ideologischen Rhetorik erweist sich als beste journalistische Technik, die den Schreibenden – der sich widerstandslos ‚schreiben‘ lässt, weniger Subjekt denn Objekt des Diskurses – wenig Mühe kostet und seine Auftraggeber zufrieden stellt:

Me puse a escribir febrilmente lo que creía *debía* haber sido la entrevista, procurando *huir* de la verdad siempre que se presentaba en forma desagradable, como huyen de los guardias los ladrones, y dejando explayarse a la fantasía, mi señora, dueña del mundo [...] Satisfecho de mi trabajo me volví a la cama, y [...] me dormí otra vez. (138f.)

Geschichten aller Art sind nicht in einer wie immer gearteten ‚Wahrhaftigkeit‘ vorhanden, sondern müssen erst produziert werden:

Contar la historia personal y presentarse al desnudo es el mejor medio de evitar suspicacias; pero la cosa es más ardua de lo que parece. ¿Qué clase de historia quiere usted? Porque dentro de la vida de un hombre hay familiar, anecdótica, política, literaria, científica...; en fin, de tantas y tan diversas clases, que no sé a cuál se refiere usted. – Acaso tenga usted que *hacerla* para contarla. (52f.)

Der allzu kohärente Text ist immer schon verdächtig, da die banale – und (nicht nur) für den überall desorientierten und an allem desinteressierten Protagonisten chaotische – Wirklichkeit keinen ‚Text‘ ergibt. Wo allzu schlüssige Geschichten erzählt und allzu einleuchtende Wahrheiten proklamiert werden, hat man es höchstwahrscheinlich mit einer Lüge zu tun. Eine einigermaßen ‚wahrhaftige‘ Erzählung verlangt, so weit wie möglich, den bewussten Verzicht auf Stiftung künstlicher Kohärenz; wobei dieses Programm auch der Bequemlichkeit des Erzählers entgegenkommt, der in einer seiner narrativen Selbst-Reflexionen erklärt, seine Erzählung werde ebenso ‚unordentlich‘ weitergehen wie bisher, da es ihm nicht richtig scheine, über ein Land der Revolution ein Buch mit Ordnung und Plan zu schreiben (334).

Den ganzen Roman prägt ein radikales Misstrauen gegenüber ‚wahren‘ Geschichten – deren ‚Wahrheit‘ im Text meist vielsagend kursiviert wird; so etwa,

wenn Lunačarskij im Interview erklärt, noch die analphabetischen Bauern müssten jetzt „la verdadera historia de Rusia“ (356) lernen. Zahlreiche Szenen parodieren diese ‚wahren‘ Geschichten *en miniature*: die Sowjetunion spielt ‚Fortschritt‘, inszeniert ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘ (270) – ebenso wie ein paar Kinder, die der Reisende beobachtet, ‚Zug spielen‘, und zwar „de verdad“ (177). Es wäre die paradoxe Botschaft des Textes, dass den Botschaften allen Art, den Kündern von Wahrheiten, den Erzählern von wahren Geschichten nicht zu trauen ist; dass die Wahrheiten meist die schlimmeren Lügen sind und die Lügen oft die besseren Wahrheiten. Die proklamierte höhere Wahrheit der Fiktion wird aber ihrerseits als (potentielle) Fiktion problematisiert; der Held vertritt in einigen Passagen zwar eine grandiose Philosophie der Lüge – er erklärt etwa, ein Schriftsteller, der nicht lüge, sei eine armselige Kreatur und verdiene nur, Buchhalter zu sein (208). Die offene Lüge wird hier in einer hypertrophierten Reaktion gegen die allgegenwärtigen ‚Wahrheiten‘ – versteckte Lügen – sogar zur durchaus ‚ethischen‘ Angelegenheit stilisiert. Aber diese Verherrlichung der Lüge bleibt nicht ungebrochen; auch wenn er für die Macht der Fiktion gegen die verlogenen Wahrheiten plädiert, wird der Protagonist doch von Ekel angesichts der vielen Lügen in seinen ‚dummen Chroniken‘ erfasst (297); es gäbe also jedenfalls unterschiedliche Kategorien von ‚Lügen‘, die nicht alle gleichermaßen geeignet sind, die Fiktionen der ‚Wahrheit‘ zu demaskieren.

Die beliebtesten ‚Wahrheits-Fiktionen‘ des Genres ‚Reisebericht aus der Sowjetunion‘ werden bei Villanúa systematisch demontiert: die Strategien dieser Demonstage sollen im Folgenden an einigen Beispielen analysiert werden.

5. „Lo que hay que ver y cómo hay que verlo“ oder Die Kunst des (Nicht-)Sehens

An erster Stelle ist hier die *Augenzeugenschaft* zu nennen, auf die oft schon in den Titeln diverser Reiseberichte bzw. Reportagen verwiesen wird: Sofía Casanova bezeichnet ihr Buch über Sowjetrußland als ‚Tagebuch einer Zeugin‘: ›La revolución bolchevista (diario de un testigo)‹ (1920); Titel wie ›Setenta días en Rusia. Lo que yo vi‹ (Ángel Pestaña, 1925), ›Cómo se forja un pueblo. La Rusia que yo he visto‹ (Rodolfo Llopis, 1929) und später, nach dem Erscheinen von Villanúas Roman, ›Lo que vi en Rusia‹ (Eloy Montero, 1935) betonen gleichermaßen den Wert des vermeintlich unmittelbar und damit unwiderleglich ‚Gesehenen‘. Die Reise wird vor allem als Kunst des richtigen ‚Sehens‘ inszeniert: viele Reisende behaupten nicht nur zu *schauen*, sondern luzide zu *durchschauen*; sie sehen auch hinter die Fassaden dessen, was man ihnen zu zeigen gewillt ist, sie sehen auch noch das Verborgene (und vielleicht nicht Existente). Diesen oft etwas naiven Glauben an die (All-)Macht der eigenen Wahrnehmung parodiert ›La Rusia inquietante‹ mit bemerkenswerter ‚Hellsichtigkeit‘. Der Held ist an und für sich unfähig zu ‚sehen‘, er sieht nicht einmal das Offensichtliche, geschweige denn das Verborgene; auch dort, wo er gezielt zum Sehen angeleitet und aufgefordert wird, bleibt er einfach ‚blind‘. Die Versuche diverser Experten des Sehens(un)würdigen, ihm zu

erklären, ‚was es zu sehen gibt und wie man es sehen muss‘ („lo que hay que ver y cómo hay que verlo“, 330), werden systematisch sabotiert. ›La Rusia inquietante‹ reflektiert auch die ideologische Instrumentalisierbarkeit der ‚Augenzeugenschaft‘, die in vielen Reiseberichten nicht nur positive, sondern auch – nicht weniger problematische – negative Beweiskraft zu besitzen scheint: die Reisenden, die (nur) an das glauben, was sie selbst ‚mit eigenen Augen‘ wahrgenommen haben, tendieren meist auch zu der Annahme, das, was sie nicht gesehen haben (und nach dem Willen ihrer Betreuer von VOKS³⁶), Intourist, „organisation créée pour empêcher les touristes de voir la Russie“,³⁷ und Co. oft nicht sehen sollten), existierte auch nicht.³⁸) Auch Villanúas Protagonist wird von jenen, die seine Reise in die Sowjetunion inspirieren, organisieren und manipulieren, auf seine Rolle als ‚Augenzeuge‘ vorbereitet (28). Die ganze Reise steht unter dem Motto „ver de verdad“ (18) – doch sie gerät zur Parodie auf den Anspruch des ‚wahrhaftigen‘, ‚objektiven‘ Sehens. Wenn, wie Kupferman schreibt, die meisten Sowjet-Reisenden der Zwischenkriegszeit gleich unter zwei Krankheiten zu leiden schienen, nämlich „cécité et surdité“,³⁹) so macht Villanúas provokant fehlsichtiger Held gleichsam die Blindheit derer sichtbar, die sich für sehend halten. Diese chronische ‚Fehlsichtigkeit‘ prägt seine Begegnung mit der Sowjetunion und ihren Repräsentanten von Anfang an: schon bei seinem ersten Besuch in der Redaktion jener pro-sowjetischen spanischen Zeitung, als deren Korrespondent er in die Sowjetunion reisen soll, kann er seine Gesprächspartner kaum erkennen (33). Während der Schiffsreise nach Kronstadt sieht ausgerechnet der Protagonist, als offizieller ‚Beobachter‘ geschickt (wenn auch in Wahrheit weniger fürs Hinsehen als fürs Wegsehen bezahlt), stets viel weniger als die anderen Passagiere, obwohl man ihm diverse optische Hilfs-Instrumente zur Verfügung stellt („Por estribor, algunos veían la costa de Curlandia; yo no vi nada, aunque me dieron catalejos y prismáticos [...]“, 173) und verfällt schon jetzt der „desorientación total“ (179), die seine ganze folgende Reise-Erfahrung in einer knappen Formel zusammenfasst. Als das Schiff in Sowjetrußland eintrifft, ist es Nacht; die Passagiere dürfen noch nicht an Land gehen. Der Held, einen Moment aus seiner Gleichgültigkeit gerissen und von einer ‚enormen Erwartung‘ erfüllt, kann also wieder einmal absolut *nichts* sehen (180). Am nächsten Tag erblickt er endlich ein Stück Sowjetunion und verzeichnet das Gesehene in einigen monoton mit ‚Ich sah‘

³⁶) VOKS = ‚Vsesojuznoe obščestvo kul’turnoj svjazi s zagranicej‘ (Allunionsgesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland), gegründet 1925.

³⁷) JEAN-GÉRARD FLEURY, *Un homme libre chez les Soviets*, Paris (Éd. de France) 1936, S. 17.

³⁸) Einen extremen Fall von politisch instrumentalisierter ‚Augenzeugenschaft‘ schildert Kupferman (FRED KUPFERMAN, *Au Pays des Soviets. Le Voyage français en Union Soviétique 1917–1939*, Paris [Tallandier] 2007, S. 73ff.). Édouard Herriot, französischer Politiker, der schon 1922 sein erstes Buch über ›La Russie Nouvelle‹ veröffentlicht hatte, besucht die Sowjetunion erneut im Jahr 1933. Er reist durch die Ukraine, in der zu dieser Zeit Hungersnot herrscht; seine Route wird von den Gastgebern jedoch so sorgfältig präpariert, dass er nur Wohlstand, ja Überfluss wahrnehmen kann und nach seiner Rückkehr entsprechendes – durch seine eigene politische Autorität gestütztes – Zeugnis ablegt.

³⁹) KUPFERMAN, *Au Pays des Soviets* (zit. Anm. 38), S. 75.

eingeleiteten Sätzen; doch er weiß mit dem Gesehenen nichts anzufangen, es bleibt bei zufälligen, zusammenhanglosen Wahrnehmungen (183f.). Nach der Ankunft in Petersburg folgt eine Reihe von Besichtigungen, bei denen der Protagonist das Kunststück zustande bringt, so gut wie nichts zu sehen.⁴⁰⁾ Er sieht aber nicht nur aufgrund seiner Naivität und seines Desinteresses nichts, sondern auch, weil er sich weigert, die Lektionen des Sehens, die man ihm erteilt, zu lernen. Villanúas Text macht deutlich, wie wenig ‚unschuldig‘, wie wenig unmittelbar dieses Sehen ist, wie sehr es immer schon vorgesehenen, vorgeschriebenen Spuren folgt; nicht zufällig werden im Text ‚Sehen‘ und ‚Sprache‘ direkt assoziiert. Um zu sehen, muss man sprechen und hören können, wie ein Herr namens ‚Puchkin‘, vorgestellt als der ‚berühmteste Russe von Paris‘ (426),⁴¹⁾ bemerkt: „Puesto que vienes de Rusia, donde no habrás visto nada, pues desconociendo el idioma, tú escribirías de Rusia como un sordo haría la crítica de una ópera“ (429). Wer die Sprache eines Landes nicht spricht, ist nicht nur taub und stumm, sondern auch blind – der Held ist das Opfer eines totalen synästhetischen Versagens.

Der ‚exzessive‘ russische Raum, so wie er in westlichen Reiseberichten durch Jahrhunderte wahrgenommen wird, stellt an und für sich eine ästhetische und intellektuelle Herausforderung dar. Viele Reisende schildern ihren ‚Kampf‘ mit diesem vor allem auch visuell überwältigenden Raum, der ihre Möglichkeiten der Wahrnehmung und der Beschreibung sprengt: dieser Exzess des Visuellen, dieses „Übermaß des Optischen“⁴²⁾ zieht eine leitmotivische Spur durch die Geschichte der westeuropäischen Russland-Reise. Villanúas in jeder Hinsicht inkompetenter, weder ästhetisch noch intellektuell ‚gewappneter‘ Protagonist wird von diesem Raum – bzw. der russischen ‚Raumverschwendung‘ („El despilfarro ruso de espacio“, 262) – buchstäblich erschlagen; er sieht und versteht gar nichts mehr – und vor allem immer weniger anstatt mehr, je länger er sich in Russland aufhält. In Russland, einem natürlich ‚exzessiven‘ Raum („quien vivió en Moscú podrá vivir en el Ecuador o en el Polo“, 306), scheint alles zu groß für den westlichen Blick (263). Die Konfusion wird verschlimmert durch die Vorgaben des betreuenden Sowjets, die den Helden zwingen, absurde Besichtigungs-Programme zu absolvieren: so erhält der katalanisch-sowjetische Führer den Auftrag, seinem Schützling an einem Tag sämtliche Museen Leningrads zu zeigen (241). Tatsächlich war die gezielte und systematische Sättigung, ja Übersättigung mit ‚Eindrücken‘ aller Art Teil der sowjetischen ‚techniques of hospitality‘: wo das touristische Programm extrem dicht war, war das Risiko, die Besucher könnten irgendetwas wirklich sehen (wollen), könnten etwas anderes sehen als das, was man ihnen zeigen wollte,

⁴⁰⁾ Wenn dieser Protagonist etwas sehen soll, dann muss dieses Etwas schon absolut *unübersehbar* sein, wie die allgegenwärtigen Lenin-Bilder (203), von denen er sich – auch mangels anderer Wahrnehmungen – optisch geradezu verfolgt fühlt (218).

⁴¹⁾ Besagter „Puchkin el anarquista“ taucht in Villanúas ›La bailarina de las piernas de seda‹ wieder auf (VILLANÚA, La bailarina de las piernas de seda [zit. Anm. 1], S. 127).

⁴²⁾ MICHAIL RYKLIN, Rußland hinter den Spiegeln, in: Transit. Europäische Revue 16 (Winter 1998/99), S. 158–166, hier: S. 163.

wesentlich reduziert.⁴³⁾ Der Reisende und sein Führer rasen also in irrwitzigem Tempo durch Museen, Bibliotheken und Sehens-Würdigkeiten aller Art. Die visuelle und intellektuelle Überforderung des Protagonisten – wie auch seines Führers – mündet in eine wilde Aufzählung von weniger gesehenen denn registrierten Dingen; die museale Tour de force gerät zur Übung in Statistik:

El *Ermitage* es un museo maravilloso. Milá, como buen *cicerone*, me dijo que había 34 Van Dick [sic], 53 Wouwerman, 42 entre Dou, Potter y Rembrandt, 52 Rubens, 40 Teniers, 14 Ruinsdael [sic] y muchos más de otras célebres firmas. [...] De allí, en un coche, fuimos en paseo rápido por calles y bulevares, viendo museos, palacios, oficinas, hospitales, y como Milá estaba *especializado* en el *ciceronage*, me di una cuenta bastante exacta de la ciudad de los tres nombres, las 250 iglesias más las 45 capillas que dan a la población un aspecto de religión y santidad. Vimos las iglesias, varias catedrales, San Isaac, toda de mármol y granito, con un pórtico de 48 columnas de granito de Finlandia, de 17 metros de altura. El interior [...] está formado, según Milá, por ocho columnas de malaquita de 14 metros de altura; dos columnas de lapizlázuli de cinco metros [...]. (243f.)

Schließlich ist der Protagonist vom vielen (Nicht-)Sehen vollkommen erschöpft (248). Als er später aus dem Wirbel von konfusen Gedanken und Bildern, den dieser scheinbar perfekt geplante und gut genützte Tag hinterlassen hat, wie gewünscht bzw. befohlen irgendwelche ‚Eindrücke‘ für seine Chroniken zu destillieren sucht, fällt ihm überhaupt nichts Brauchbares mehr ein (250). Die exzessiv besichtigte Stadt löst sich unter dem Blick des Betrachters auf, dem von so viel Sehenswürdigem regelrecht schwindlig wird. Dieser Schwindel wird im Text mit seiner ‚atemlosen‘ Syntax direkt spürbar (vgl. etwa 331).

Die meisten Reise-Texte über die Sowjetunion, geprägt von jener Obsession des ‚wahrhaftigen‘ Sehens, bedienen sich einer intensiven Rhetorik der ‚Entdeckung‘ – im Doppelsinn: hier geht es sowohl um die Erforschung eines ‚unbekannten Kontinents‘, einer exotischen *terra incognita*, als auch um die permanente Entlarvung des Gesehenen; die Reisenden gebärden sich als triumphale ‚Entdecker‘ (wenn auch nicht selten der griffigsten und abgegriffensten Clichés, die als ‚Wahrheiten‘ unheimlich wiederkehren), die die Sowjetunion endgültig ‚durchschaut‘ haben. Villanúas Text demaskiert nun diese Rituale der Demaskierung selbst. Die Obsession der ‚Entdeckung‘ – komplementär zum gewiss vorhandenen Bemühen um Camouflage auf sowjetischer Seite⁴⁴⁾ – wird verspottet; einer seiner Gesprächspartner erklärt dem Helden, ‚ein Talent wie er‘ werde auf der bevorstehenden Reise

⁴³⁾ Vgl. HOLLANDER, *Political Pilgrims* (zit. Anm. 18), S. 375. Etliche – auch nicht a priori feindselige – Sowjet-Reisende äußern sich kritisch über diese strategische Erschöpfung der Wahrnehmungskapazitäten durch die offizielle Intourist-Betreuung, die die Besucher unter dem Vorwand, sie müssten *alles* besichtigen, daran hindert, *irgendetwas* zu sehen: „Énumération qui ne laisse à nos yeux, à nos oreilles aucun répit. Elle se poursuivra à ce rythme de tournée Cook [...] ,Vous avez tout à voir‘, formule inexorable. Le programme est sans pitié. *L’Intourist* aussi“ (MARC CHADOURNE, *L’U.R.S.S. sans passion*, Paris [Plon] 1932, S. 16f.).

⁴⁴⁾ Hollander spricht von den „Potemkin Village techniques“ (*Political Pilgrims* [zit. Anm. 18], S. 399), deren sich die sowjetischen Gastgeber bedienen; Hollanders in vieler Hinsicht aufschlussreiche Analyse schreibt freilich selbst fast ungebrochen die westliche Obsession der doppelten ‚Entdeckung‘ fort.

gewiss ‚die Wahrheit hinter dem bolschewistischen Mysterium entdecken‘ (21). Doch der Protagonist ist während seiner gesamten Reise nicht nur visuell, sondern auch ideologisch hoffnungslos überfordert: seine Wahrnehmungen sind von totaler Beliebigkeit – und totem Desinteresse – geprägt. Während andere Beobachter sich für ‚Detektive‘ halten, auf der Suche nach zu lüftenden Geheimnissen durch die Sowjetunion reisen, geht dieser Held gleichgültig an offensichtlichen Skandalen vorüber, die sich ihm – ausgerechnet ihm – geradezu anbieten; er bringt alle Geheimnisse und Rätsel zum Verschwinden, indem er sie ignoriert. Der Kapitän des Schiffes, mit dem er in die Sowjetunion reist, wird noch im Hafen als ‚Konterrevolutionär‘ verhaftet, was auf den Helden zwar einen ‚schlechten Eindruck‘ macht, ihn aber nicht sonderlich zu interessieren scheint und jedenfalls nicht zu Reflexionen oder Kritik irgendwelcher Art inspiriert; seine fröhliche Reisebegleiterin, angeblich eine Ballerina, die aus der russischen Emigration zurückkehrt, entpuppt sich als sowjetische Agentin, was er ebenfalls gleichmütig zur Kenntnis nimmt (181f.). Die Parodie der ‚Entdeckung‘ funktioniert umso besser, als von den Figuren, denen der Reisende in der Sowjetunion begegnet, fast niemand das ist, was sie/er zu sein scheint; dieses Verwirrspiel beginnt schon in Paris, wo der sowjetische Botschafter sich dem Journalisten gegenüber als sein eigener Sekretär ausgibt (127f.). Unter dem indifferenten Blick des Besuchers entfaltet sich ein Kaleidoskop von Verkleidungen, Camouflagen, falschen Identitäten, seltsamen Metamorphosen – *diese* Sowjetunion wäre ein Paradies für jeden ‚Entdecker‘ aus dem Westen. Doch Villanúas Held ist unfähig zu jeder Entdeckung und im Übrigen auch völlig desinteressiert daran: „He expects to make no discoveries, to have no encounter with utopia.“⁴⁵ Seine Reaktion auf alle ein wenig differenzierten Erklärungen lautet im Allgemeinen: ‚wie furchtbar kompliziert‘ (98). Wenn ein Reisebericht, wie Holland/Huggan schreiben, ein „inventory of domesticated mysteries“⁴⁶ darstellt, so hat dieser Anti-Entdecker sämtliche Geheimnisse in der Sowjetunion unberührt zurückgelassen und kein einziges davon ‚domestiziert‘.

6. „Desorientación total“ oder Verirrungen, Verwirrungen

Villanúas Held nähert sich dem Ziel seiner Reise nur sehr langsam und mühsam an. Erst nach mehr als 180 Seiten erreicht er endlich die Sowjetunion; hier wird nicht nur die physische und bürokratische Beschwerlichkeit der Reise spürbar, sondern auch das Gewicht der Erwartungen, der Widerstand der Schichten von Text, die den Beobachter von seinem ‚Objekt‘ trennen. Während die Reisen der meisten westlichen Besucher bereits in triumphalem Modus, voll Neugier, Vorfreude und Erwartung beginnen, den Aufbruch, die Grenzüberschreitung, die Ankunft in der Sowjetunion mit großem rhetorischem Aufwand zelebrieren, fehlt dieser Reise

⁴⁵) GÓMEZ, Bringing Home the Truth about the Revolution (zit. Anm. 5), S. 78f.

⁴⁶) PATRICK HOLLAND und GRAHAM HUGGAN, Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing, Ann Arbor (Michigan UP) 1998/2001, S. 24.

jede Dynamik. Das Desinteresse und die Ziellosigkeit des Protagonisten höhnen die gloriose Inszenierung der sowjetischen Reise von innen her aus, zerstören ihren bewährten dramatischen Aufbau. Jener ist nicht daran interessiert, Russland zu erreichen, er erwartet und erhofft sich nichts von Russland; wenn seinem ziellosen Umherstreifen in Paris nicht durch seine energischen Betreuer ein Ende gemacht würde, scheiterte die Reise schon an ihrer ersten Station: „¡Al diablo Rusia, los Soviets, Lenín y compañía! Tenía cerca de mil quinientos francos en el bolsillo y la vida me sonreía“ (67). Dieser sich ständig (ver)irrende Held bewegt sich ‚nirgendwohin‘; schon zu Hause in Madrid sucht er vergeblich nach irgendwelchen Personen und Orten (22f.); in Paris ist er bereits völlig hilflos; die Stadt scheint ‚unendlich‘ (66f.), der Protagonist fährt unaufhörlich mit der Metro durch die Stadt und hat erst gar keine Orientierung zu verlieren, da er von vornherein keine besaß (65, 110ff.). In der Sowjetunion, wo er sich mit den ‚Einheimischen‘ nicht verständigen und die Inschriften im öffentlichen Raum nicht lesen kann, erreicht seine chronische Desorientierung bisher ungeahnte Ausmaße. Zu keinem Zeitpunkt hat er auch nur eine ungefähre räumliche Vorstellung von den Städten, in denen er sich befindet. Seine Raumerfahrung bleibt traumhaft, chaotisch: von der Kutsche aus ‚übersieht‘ er den Raum der Stadt Petersburg (231; ähnlich später in Moskau, 321). Seine neue Freundin von der Geheimpolizei lädt ihn zu einem Probeflug über Petersburg ein und erklärt ihm unterwegs, was er sieht – oder zumindest sehen könnte (238f.). Der Gast erweist sich als resistent auch gegenüber diesem Gewaltakt der visuellen Erschließung des fremden Raumes; dieser Anti-Beobachter kann nicht einmal aus der Vogelperspektive etwas erkennen, es bleibt beim Eindruck von „algo grande y fuerte“ (239). Er hat an allen Orten, an denen er sich aufhält, mehr oder weniger geduldige Führer; doch trotz Erklärungen, Stadtplänen etc. gerät er, sich selbst überlassen, innerhalb kürzester Zeit auf Abwege. In Moskau statet seine Betreuerin ihn deshalb mit einer Art Hundemarke aus, mit einem Zettel, auf dem Name und Funktion des Reisenden vermerkt sind, verbunden mit der Bitte, ihn im Hotel Soundso ‚abzuliefern‘; überflüssig beinahe zu bemerken, dass der Gast auch diesen Zettel schon am ersten Tag verliert und sich in Moskau verirrt. Diese ständigen Verirrungen und Verwirrungen sind zunächst vor allem sehr komisch; doch sie sind auch als Protest gegen die allzu perfekt geplanten Reise-Routen mit ihren Routinen der ‚Entdeckung‘ zu lesen: in Moskau zumindest möchte der Protagonist nämlich sogar *gern* verloren gehen und sich so dem offiziellen Besuchsprogramm entziehen (317).

Seiner räumlichen – und ideologischen – Desorientierung ist auch sein größter Schelmenstreich zuzuschreiben. Im Rahmen einer ‚Verschwörung‘ mit seinen Übersetzern, mit denen er sich inzwischen angefreundet hat (371), beschließt der Held, (Un-)Glücksritter auf Abenteuersuche, dem verbannten Trockij einen Besuch abzustatten (370ff.). Da Trockij zunächst im Kaukasus vermutet wird, bricht er dorthin auf; darüber aufgeklärt, dass Trockij in Zentralasien sei, erkundigt sich der Protagonist, geographisch ahnungslos und nach eigener Aussage in Russland so verloren ‚wie ein Schiffbrüchiger in Ozeanien‘ (376), ob es denn weit sei bis Turkestan;

nur weil er keine Vorstellung von den Dimensionen der Sowjetunion hat, verzichtet er nicht – wie andere, gleichfalls enttäuschte, doch vernünftiger Besucher vor ihm – auf die Reise zu Trockij. Von einem Fahrer, der mit ihm nur Russisch und mit dem er nur Spanisch spricht, lässt er sich durch Zentralasien chauffieren, das ihm so fremd erscheint wie eine ‚Mondlandschaft‘ (378). Am Ziel seiner phantastischen Reise findet der Held Unterkunft in einem Hotel in der Gogol-Straße (!). Hier wird er von einem Angestellten, der ein wenig Französisch kann, erst informiert, wo er sich befindet: nämlich 4000 Kilometer von Moskau entfernt und nicht weit von der chinesischen Grenze (379).

7. „*Un galimatías del diablo*“ oder *Ein Analphabet in der Sowjetunion*

Die (versagende) Sprache, die (misslingende) Kommunikation erscheint als Leitmotiv von ›La Rusia inquietante‹: die Reise der Protagonisten gerät zur einzigen großen kommunikativen Katastrophe. Die ‚Sprachenfrage‘ beeinflusst von Anfang an wesentlich den Verlauf der Handlung: schon bei der Planung der Reiseroute muss auf die sprachliche Inkompetenz des Helden Rücksicht genommen werden, er wird über das Meer in die Sowjetunion geschickt statt auf dem üblicheren Landweg (159). Die (Selbst-)Ironie, mit der dieser Erzähler sein eigenes permanentes sprachliches Versagen kommentiert, trifft einen wunden Punkt des Genres. Die meisten westeuropäischen Reiseberichte sind vom unverbrüchlichen sprachlichen Selbstbewusstsein der Verfasser geprägt, die ihre eigene Unkenntnis des Russischen relativ selten als eventuelles Defizit thematisieren und sich in ihren Texten über die Sowjetunion sehr selbstverständlich in einer Position kultureller und auch sprachlicher Souveränität einrichten.⁴⁷⁾ Villanúas Protagonist ist dagegen während der gesamten Reise seinen diversen russischen Gesprächspartnern sprachlich und kulturell unterlegen; etliche Russen, denen er begegnet, sind sehr sprachkompetent (12); in Russland weiß man allgemein viel mehr über den Westen als umgekehrt (14). Der Held, der außer Spanisch nur – mit einiger Mühe – Französisch spricht (52, 315), reist als ‚Analphabet‘ quer durch Europa und dann durch die Sowjetunion, was ihm in jedem Augenblick bewusst wird bzw. bleibt. Schon in Paris ist sein Ausflug ins Milieu der Pariser russischen Emigration von Verständigungsproblemen geprägt (90). In Deutschland versucht er vergeblich, mit Hilfe eines Wörterbuchs zu kommunizieren, verzichtet aber bald darauf: „[...] primero intenté, con ayuda de un diccionario, enterarme de algo [...] mas luego abandoné mi empresa y me dejé llevar por el

⁴⁷⁾ Einen interessanten deutschen Kontrast-Text vor allem zu den (nicht nur) in sprachlicher Hinsicht überaus selbstbewussten französischen Reiseberichten stellt Walter Benjamins ›Moskauer Tagebuch‹ dar, in dem eigene Unkenntnis des Russischen zur ständigen Quelle des Unbehagens und sogar der Verzweiflung wird. Villanúas Protagonist stürzt sein ‚Analphabetismus‘ zwar nicht in Verzweiflung, dafür nimmt er absolut nichts – auch nicht sich selbst – ernst genug; doch auch hier wird das sprachliche Versagen zur prägenden Erfahrung der ganzen Reise.

tren como una bala de algodón“ (153).⁴⁸⁾ Sein Begleiter, der ihn aus Paris bis aufs Schiff nach Kronstadt gebracht hat, schenkt ihm zum Abschied ein französisch-russisches Wörterbuch – das dem Protagonisten allerdings ein Buch mit sieben Siegeln bleibt, da die russischen Wörter nur in kyrillischen Buchstaben verzeichnet stehen (159). Auf dem Schiff bleibt der Reisende zunächst allein mit seinem traurigen ‚Analphabetismus‘; das ‚hieroglyphische‘ Französisch der Besatzung erlaubt kaum elementare Verständigung (160), die Mitreisenden unterhalten sich auf Russisch, „en su endiablado e incomprendible lenguaje“ (169). Schon hier resigniert der Held; das Nicht-Verstehen und Nicht-Verstandenwerden wird rasch zur frustrierenden Selbstverständlichkeit. Im weiteren Verlauf der Reise kommt es andauernd zu absurden Situationen surrealer Nicht- bzw. Anti-Kommunikation: man redet bzw. schreit Russisch auf den Protagonisten ein, dieser antwortet auf Spanisch („De pronto se me olvidó el francés y seguí hablando en español a los rusos, que no me hablaban sino en ruso“, 316), wobei es beiden Seiten allmählich gleichgültig zu sein scheint, ob sie nun verstanden werden oder nicht: „Ellos me gritaban en ruso y yo en español, y armamos un galimatías del diablo [...]“ (278). Diese sehr amüsanten Szenen haben gerade in politischen Kontexten oft entlarvende Wirkung; wenn feierliche Reden gehalten, ideologische Diskussionen geführt werden, spielt es nämlich offensichtlich keine Rolle, ob die Anwesenden sich eigentlich verständigen können; da sie ohnedies nur mit irgendwelchen ideologischen Worthülsen jonglieren, ist es völlig egal, in welcher Sprache sie miteinander bzw. aneinander vorbei reden; manchmal funktioniert die ‚Kommunikation‘ sogar besser, wenn sie einander *nicht* verstehen, da sie den Reden des Anderen jeden beliebigen Sinn unterlegen und sich also perfekt verstanden fühlen können.

In jenen Alltags-Situationen, in denen eine konkrete Information zu vermitteln ist, versucht der Protagonist, sich über Mimik und Gestik, durch Zeichnungen und das Zeigen von Gegenständen verständlich zu machen. Erschwert wird seine Lage dadurch, dass seine russischen Gesprächspartner sich oft weigern zu verstehen, dass er sie nicht verstehen kann (208): so der Kutscher, der ihn kreuz und quer durch Petersburg führt: „Mi cochero me explicaba cosas que me sumían en unas confusiones horribles, pues decía palabras rusas y alemanas con mímica expresiva en un galimatías escalofriante [...]“ (189f.); diese Szene wiederholt sich später in Moskau (321). An dieser und an anderen Stellen wird explizit auf frühere analoge Erfahrungen verwiesen: diese Reise dreht sich im Kreis, sie folgt stets den gleichen absurden Schleifen; der Held gelangt nirgendwohin, weder räumlich noch sprachlich noch intellektuell. Das Fehlen einer gemeinsamen Sprache wird in diesem Text niemals selbstverständlich; detailliert wird immer wieder das nur mühsame

⁴⁸⁾ Er verkleidet sich aber immerhin als ‚Einheimischer‘ und formuliert eine knappe Theorie, der zufolge der ‚wahre Reisende‘ sich seiner Umgebung auch äußerlich anpassen muss – wobei diese äußerliche Anpassung in seinem Fall erst recht für Verwirrung sorgt, da der kostümierte ‚Deutsche‘ kein Wort Deutsch kann (154). Später in Petersburg verkleidet er sich mit Hilfe seines Führers als ‚Kosak‘ – die vestimentären Codes sind die einzigen, die der Fremde sich aneignen kann (212).

Gelingen oder auch totale Versagen der Kommunikation geschildert – beinahe ebenso konsequent, wie viele andere Autoren das Problem zu übersehen und zu ‚vergessen‘ scheinen, dass sie, des Russischen selbst nicht mächtig, mit den ‚Einheimischen‘, wenn überhaupt, nur mit Hilfe von (ideologisch niemals unbefangenen) Übersetzern kommunizieren konnten. Wo das Sprachproblem sich nicht ignorieren lässt, wird gelegentlich argumentiert, dass die ‚authentische‘ Kommunikation von Mensch zu Mensch der Sprache gar nicht mehr bedürfe – schon beim ersten Blick hat der Besucher aus dem Westen seinem Gegenüber bis auf den Grund der ‚(russischen) Seele‘ gesehen, warum sollte es also ein Problem sein, dass er kein Russisch und mit dem neuen ‚Bruder‘ nicht reden kann?

Mais déjà se lisait tant d'éloquence affectueuse dans les sourires, dans les regards, que je doutais alors si des paroles y eussent pu beaucoup ajouter. [...] Aussi bien nulle part autant qu'en U.R.S.S. le contact avec tous et n'importe qui ne s'établit plus aisément, immédiat, profond, chaleureux. Il se tisse aussitôt – parfois un regard y suffit – des liens de sympathie violente. [...] En dépit des différences de langue, je ne m'étais jamais encore et nulle part senti aussi abondamment camarade et frère [...] ⁴⁹⁾

Bei Villanúa dagegen wird in jeder einzelnen Situation genau festgehalten, wer mit wem in welcher Sprache (fehl)kommuniziert; wiederholt wird die linguistische und ideologische Qualität der oft mangelhaften und/oder manipulierten Übersetzung problematisiert (217). Der eigene ‚Analphabetismus‘, dem Protagonisten ständig bewusst („[...] y salí del salón de lectura o чтекие⁵⁰⁾ amargado por mi analfabetismo, ignorancia e incultura“, 304f.), wird von Tag zu Tag größer: dieser Text demontiert auch die Fiktion, dass Verständnis sich im Lauf der Zeit automatisch einstellt. Je mehr Russisch der Held hört, desto fremder erscheint es ihm („el ruso, cada vez más jeroglífico“, 255); er reagiert schließlich mit fast physischer Abwehr: „el mucho oír hablar en ruso, que cada día entendía menos, me atontaba y mareaba“ (250). Mit Russland insgesamt verhält es sich wie mit seiner Sprache: je länger der Reisende sich dort aufhält, desto weniger begreift er: „Pero de esto de Rusia, cuanto más pregunto y más inquiere, menos sé“ (269f.).

Die im Text zitierten russischen Wörter und Eigennamen (meist transliteriert, manchmal in kyrillischen Schriftzeichen) sind oft fehlerhaft und spiegeln die sprachliche Konfusion des Protagonisten wider.⁵¹⁾ Gelegentlich liefert dieser auch abstruse linguistische Erklärungen russischer Wörter: „el Kremlin (las terminaciones en *in* son diminutivos en ruso)“ (330).⁵²⁾ Russische Wörter werden falsch

⁴⁹⁾ GIDE, Retour de l'U.R.S.S. (zit. Anm. 25), S. 412ff.

⁵⁰⁾ Inkorrekt für ‚чтение‘ = Lektüre/Lesen.

⁵¹⁾ Hier nur einige Beispiele für deformierte russische Wörter und Namen: „Lunatchky“ (146), „vodja“ (171, 267), „Rojestwensky“ (175), „Potemkym“ (176), „Nitchovo!“ (301), „verandaw“ (380). Manche Fehler wiederholen sich sehr häufig; so heißt es konsequent ‚chaid‘ anstelle von ‚chai/čaj‘ (Tee) (vgl. etwa 218, 235, 267, 281; eine mögliche Quelle dieser systematischen Fehlschreibung könnte das fast unhörbare ‚d‘ am Wortauslaut im Spanischen sein).

⁵²⁾ Der spanische und französische ‚Kremlin‘ heißt auf Russisch „Kreml“; das Wort ist kein Diminutiv, wobei es im Russischen allgemein keine Diminutiv-Endung ‚in‘ gibt.

identifiziert, die Grenzen zwischen Wörtern falsch gezogen; ob der komische Effekt mancher Formulierungen intendiert ist oder nicht, bleibt unentscheidbar: statt ‚Črezvyčajnaja Kommissija‘ (‚Außerordentliche Kommission‘, besser bekannt unter der Abkürzung ‚Tscheka‘) steht hier „*Tschres wys chainaja Kommissija*“ (182); durch die falsche Aufsplitterung des Adjektivs ‚črezvyčajnaja‘ in drei Wörter kommt eine ‚chainaja Kommissija‘ – das wäre eine ‚Teekommission‘ – zustande.

Der Protagonist kann nicht nur nicht Russisch, sondern auch die kyrillische Schrift nicht lesen – er ist in der Sowjetunion also ein doppelter ‚Analphabet‘. Noch in Paris kann er das kyrillisch geschriebene Wort ‚Russland‘ (hier der Name eines Restaurants) nicht identifizieren; bereits in dieser winzigen Szene ist ‚vorgeschrieben‘, wie fatal er das Objekt seiner ‚Studienreise‘ verfehlen muss und wird (89). Gelegentlich finden sich (meist fehlerhafte) kyrillische Einsprengsel, quasi ‚handschriftlich‘ in den Text montiert, schon graphisch isoliert (vgl. etwa 287, 301, 304, 327, 375) und manchmal von approximativen Erklärungen begleitet. Die fremde Schrift erscheint aber meist als unlesbare ‚Zeichnung‘, von der der Held weiß, dass sie eine Bedeutung enthält – die sich ihm jedoch nicht erschließt. Die kyrillischen Schriftzeichen bleiben wie ein ‚Bild‘ im Text stehen (manchmal werden ganze Dokumente in kyrillischer Schrift ‚abgebildet‘, 135) und werden mit ratloser Faszination betrachtet. Umgekehrt stellt sich heraus, dass auch die Übersetzerin keine Handschrift in lateinischen Buchstaben lesen kann; sie fordert den Protagonisten auf, seine ‚Chronik‘ entweder auf einer Schreibmaschine zu tippen oder für sie zu ‚zeichnen‘, was die jeweiligen Wörter bedeuten sollen (305).

Mit den Zeichnungen hat es in ›La Rusia inquietante‹ eine eigene Bewandnis. Schon im Untertitel wird darauf hingewiesen, dass der vorliegende Reisebericht eigenhändige Zeichnungen des Autors enthalte („Con un mapa y dibujos del autor“). Diese Zeichnungen sind ein hoch ironischer Kommentar zum sprachlichen Versagen des Reisenden. Dieser versucht in seiner Verzweiflung, mit seinen russischen ‚Gesprächs‘-Partnern über Mimik, Gestik und eben auch über Zeichnungen zu kommunizieren: „El *chauffeur* hablaba como una cotorra y accionaba más; yo también hablaba lo mío; pero lo cierto es que ni él me entendía a mí ni yo a él; yo con mi español y él con su ruso. [...] El comprender esto me costó todo un día de señas, gritos, dibujos y contorsiones“ (378). Diese Zeichnungen – etwa des Schiffes, mit der Held nach Sowjetrußland reist (164), und seines Kapitäns (169); von Trockijs Izba (379), die als „*cottage americano*“ bezeichnet wird (380); von Trockij selbst (389), von einem Kosaken-Gewand (395) – funktionieren aber auch als Parodie der ‚Augenzeugenschaft‘: dieser Reisende gibt wieder, was er ‚gesehen‘ hat – und heraus kommen ein paar betont naiv stilisierte Kinderzeichnungen.

8. „*Como ante un jeroglífico egipcio*“ oder Die Unlesbarkeit der Welt

Das Verständigungs-Problem ist aber nicht nur auf die Sprache im engeren Sinn beschränkt. Der Protagonist erscheint auch als kultureller Analphabet; er ist bereits von den materiellen Kleinigkeiten des Alltags überfordert (bezeichnenderweise fällt

es ihm, der ohnehin so schlecht zu sehen versteht, besonders schwer, Fenster zu öffnen und zu schließen, vgl. etwa 207, 287). Der Reisende, hilflos inkompetenter ‚Leser‘ der Metropolen Moskau und Leningrad, versteht den „discours“ der Stadt,⁵³) die urbane „écriture“⁵⁴) nicht zu entziffern; manchmal fallen ihm ungewöhnliche Zeichen auf, die er aber nicht versteht, so das ‚verkehrte‘ russische Kreuzzeichen (280f.). Er besucht mit seiner Begleiterin ein Theater, verzichtet unter dem Vorwand, dass den Lesern dergleichen ja bekannt sein werde, auf eine Beschreibung der Vorstellung und gibt erst dann zu, dass er nichts davon begriffen hat, da es „algo simbólico de vanguardia“ gewesen sei (205). Die Lage des Besuchers wird dadurch noch schwieriger, dass in der Sowjetunion tatsächlich eine ‚semiotische Revolution‘ in Gang ist, verschiedene Zeichensysteme konkurrieren – auch ein weniger naiver Beobachter als dieser hätte die religiösen Kultgegenstände in der Wohnung der Geheimpolitistin vielleicht nicht richtig zu interpretieren gewusst (197) und wäre von einem gezielten Täuschungsmanöver wie der bloßen Umbenennung der – seither angeblich nicht mehr existenten – ‚Tscheka‘ in ‚GPU‘ in die Irre geführt worden (216).

Immer wieder kommt es zu grotesken Szenen totalen Missverstehens, da der Protagonist das Verhalten, das Aussehen, die Kleidung anderer Figuren falsch interpretiert. Ein Mitreisender im Zug, der wie ein ‚Menschenfresser‘ oder ein ‚Orang-Utan‘ aussieht, entpuppt sich als Politiker, der sogar Französisch spricht (292ff.); eine gutaussehende, elegante Frau lädt den Helden – mit Gesten – ein, mitzukommen; er, durchaus selbstkritisch, was seine eigene Attraktivität für Frauen betrifft, hält sie für eine Prostituierte (322ff.); zu Hause stellt sie ihn aber ihrer Familie vor, die den Fremden wie ein Zirkuspferd bestaunt. Dieser ist völlig verwirrt („Yo estaba como ante un jeroglífico egipcio“, 323); die viel sagenden Blicke, die ihm die Hausherrin zuwirft, stürzen ihn erst recht „en un mar de confusiones“ (324). Erst eine weitere Besucherin, die auf den entsetzten Gast wie eine ‚Teufelin‘ wirkt, kann das Quidproquo dank ihrer Französischkenntnisse aufklären. Es stellt sich heraus, dass er die Gastgeberin, eine Journalistin, schon am Vortag kennen gelernt und nur nicht wiedererkannt hat; die ‚Teufelin‘ ist Tänzerin und dient ihm jetzt als Übersetzerin (325f.).

Die Wahrnehmung des Reisenden versagt an den fremden Körpern, die sich unter seinem Blick in chaotische Fragmente aufzulösen scheinen (267f.). Für den Protagonisten sind ‚Frauen‘ und ‚Männer‘ in der Sowjetunion oft nicht sofort zu unterscheiden, was jedoch nicht nur an seinem mangelnden Scharfblick, sondern auch an der realen Verwirrung der Geschlechterverhältnisse liegt: als er mit seiner Freundin von der (Ex-)Tscheka ein Restaurant besucht, trägt sie zum Kleid eine Maschinenpistole am Gürtel (202); sie erscheint als männlicher „*chekista*“ verkleidet

⁵³) „La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage [...]“ (ROLAND BARTHES, *Sémiologie et urbanisme*, in: *L’Aventure sémiologique*, Paris [Seuil] 1985, S. 261–271, hier: S. 265).

⁵⁴) „[...] la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c’est-à-dire l’usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur [...]“ (ebenda, S. 268).

zum Rendezvous, so dass der Held sie nicht erkennt (237). Seine Übersetzerin ist zwar eine attraktive junge Frau, auf Grund ihres übertrieben ‚männlichen‘ Benehmens aber nicht sogleich als ‚weiblich‘ zu identifizieren (251). Auf diese Konfusion der Gender-Codes reagiert der Gast, indem er dieser so ‚unweiblichen‘ und dabei so verführerischen Frau gegenüber parodistisch längst veraltete männliche Kavalierversen einnimmt: „Me deshice en cumplidos y ensayé varias genuflexiones y saludos vistos en las películas muy siglo XVI“ (302).

Der Reisende ist nicht nur unfähig, die Codes des sowjetischen Alltagslebens zu dechiffrieren (geschweige denn zu beachten); er ist umgekehrt auch selbst oft ‚unlesbar‘, eine ständige Quelle der Verwirrung für die anderen, die seine – zwangsläufig mehr oder weniger stumme – Gegenwart und sein Verhalten fehlinterpretieren. Die exzessive Naivität des Protagonisten erscheint den sowjetischen ‚Einheimischen‘, mit denen er zu tun hat, oft unglaubwürdig; einmal wird er sogar für einen besonders raffinierten GPU-Spitzel gehalten (376). Der Mythos der persönlichen Erfahrung ‚vor Ort‘ und ihres superioren Erkenntniswertes („The mystique of personal experience and the belief in the superiority of being-on-the-spot“)⁵⁵⁾, die Illusionen der ‚direkten‘ Begegnung und der ‚authentischen‘ Kommunikation, auf denen viele andere Reisende bestehen, werden hier gnadenlos demaskiert: wo nicht einmal eine gemeinsame Sprache vorhanden ist und die Fähigkeit fehlt, die Codes der anderen Kultur zumindest annähernd richtig zu lesen, kann von Begegnung und Austausch kaum die Rede sein. Der angebliche empathische Dialog zwischen den Besuchern aus dem Westen und den ‚einfachen‘ Sowjetbürgern ist in Wirklichkeit ein monologisches Ritual, in dem erstere sich die Geschichte ihrer perfekt nach Plan gelingenden ‚Entdeckung‘ der Sowjetunion erzählen. Besonders euphorisch werden die Berichte westlicher Gäste nicht selten dort, wo sie ihre Begegnungen mit sowjetischen Kindern und Jugendlichen evozieren; die Sowjetunion wird als Paradies der Kindheit dargestellt – wo es um Kinder geht, fällt die paradoxe Inszenierung von Spontaneität und Authentizität Gastgebern wie Gästen besonders leicht, notfalls auch ohne russische Sprachkenntnisse.⁵⁶⁾ Auch Villanúas Held trifft auf seiner Reise sowjetische Kinder; eine besonders burleske Begegnung wird ausführlich geschildert (287ff.); von spontaner Sym- und Empathie kann hier allerdings nicht die Rede sein, eher im Gegenteil. Diese Begegnung ist von einem mindestens ebenso radikalen gegenseitigen Missverstehen geprägt wie die Kommunikation des Reisenden mit erwachsenen Sowjetbürgern.⁵⁷⁾

⁵⁵⁾ HOLLANDER, *Political Pilgrims* (zit. Anm. 18), S. 353.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 372.

⁵⁷⁾ Das Kind sucht in allen Taschen des Reisenden nach Leckereien; dieser versteht die hartnäckig wiederholte Bitte um Süßigkeiten völlig falsch und glaubt, das Mädchen wolle sich vorstellen; „la *Komka*“ verschwindet enttäuscht. Bei aller Komik der Szene ist es wohl kein Zufall, dass der Protagonist unmittelbar nach diesem ‚Gespräch‘ aus dem Fenster blickt und die Landschaft ihm so fremd erscheint, als befände er sich auf einem anderen Planeten (289). Nachdem die Übersetzerin die Verwirrung aufgeklärt hat, kauft er dem wieder aufgetauchten Kind die verlangten Süßigkeiten, die es gierig allein aufisst; sobald es fertig ist, läuft es davon, ohne sich zu bedanken, zu verabschieden oder sonstwie weiter um den Reisenden zu kümmern.

9. „*Elucubraciones, utopías o cosa así*“ oder *Ideologisches Recycling*

Die chronische Unfähigkeit des Protagonisten, sich in einer fremden und vor allem fremdsprachigen Umgebung zu orientieren, die ewigen Irrtümer und Missverständnisse in diesem Roman sind zweifellos sehr komisch; doch auf den zweiten Blick wird deutlich, dass diese systematischen Fehl-Interpretationen der Realität die oft nur allzu aggressiv ‚richtigen‘ Interpretationen anderer Autoren mit ihren ‚Wahrheiten‘ subtil in Frage stellen: „Yo no sé lo que es eso; he leído libros sobre Rusia, y unos la elogian, otros la denigran; estoy hecho un lío, no sé qué pensar, ni si los bolcheviques son buenos o malos; esto es la verdad“ (13). Seine Technik der Verweigerung des allzu einfachen Verstehens, oft genug des ‚Verstehens‘ überhaupt wendet der Held mit Vorliebe gegenüber ideologischen Belehrungen aller Art an. In solchen Situationen zeigt er sich nicht nur unfähig zu sehen, sondern auch zu hören: während Reden gehalten, Diskussionen geführt werden, starrt er geistesabwesend an die Decke oder an die Wand (z. B. 150, 218, 233); doch seine Flucht in die Geistesabwesenheit erscheint als adäquate Strategie der intellektuellen Selbstverteidigung in einer hyper-ideologisierten Welt. Der naive Protagonist legt eine bemerkenswerte ideologische ‚Immunität‘ an den Tag; er ist an allem, was über das unmittelbare physische Wohlbefinden – seiner eigenen Person zunächst, aber, wie zu seinen Gunsten anzumerken ist, auch anderer⁵⁸) – hinausgeht, desinteressiert; diplomatisch vermeidet er es, sich auf Diskussionen einzulassen; ideologische Diskurse wirken auf ihn wie besonders effiziente ‚Schlafmittel‘ (203f.). Er scheint durch sein instinktives Desinteresse – wenn schon nicht durch übergroße Luzidität – nicht nur vor ideologischen Verführungen, sondern auch vor Illusionen bezüglich seiner eigenen Person und seiner ‚Mission‘ geschützt. Noch aus seiner Armut versucht er keinen heroischen Status zu konstruieren und kommentiert knapp, seiner eigenen Not hätte bisher niemand das ideologische Gewicht des ‚Proletariats‘ verliehen (300). ›La Rusia inquietante‹ legt diese Skepsis gleichermaßen gegenüber allen ‚Ideologien‘ an den Tag. Zwar wird vor allem die Sowjetunion, Inszenierung, die sich selbst unerträglich ernst nimmt, Reich der ewigen Erwartung ohne Erfüllung („el paraíso de la expectación“, 333), Land nicht utopischer Träume, sondern des Alptraums („aquel país de pesadilla“, 407), verspottet; als ideologischer Kontrapunkt fungiert jedoch die Begegnung mit einem fanatischen katholischen Priester während einer Schiffsfahrt. Dieser, begeistert, einen Spanier zu treffen, den er ‚natürlich‘ für einen Repräsentanten des wahren Katholikentums hält, beginnt zu predigen „como una vaca enfurecida“ (390) und fällt dem Reisenden und seinem Begleiter mit seinen „latinajos“ so auf die Nerven, dass sie überlegen, ihn in den Fluss zu werfen, um ihn endlich zum Schweigen zu bringen: „[...] siempre es meritorio matar a un sacerdote, y si es católico, más“ (391).

⁵⁸) So lädt er seinen hungrigen ‚Cicerone‘ zu teuren Restaurant- und Konditorei-Besuchen ein (220); das Einzige, was unter allen offiziellen Informationen sein Interesse weckt, ist die angebliche Lösung des Wohnungsproblems in der Sowjetunion durch Gratis-Unterkunft für alle: „Yo comprendí que aquello era algo grande [...]“ (196).

Villanúas Protagonist demontiert in seinem vermeintlich naiven, vielleicht aber auch strategischen Desinteresse *en passant* pompöse ideologische Reden; die Tiraden seiner Kollegen in Moskau, die er gelangweilt über sich ergehen lässt und den Lesern, wie er betont, lieber erspart, vergleicht er von ihrem ästhetischen Reiz und intellektuellen Gehalt her mit einer ‚Liste der spanischen National-Lotterie‘ (404); der scheinbar kohärente und bedeutungsvolle politische Diskurs ist von totaler Beliebigkeit und Sinnlosigkeit. Der Held verabscheut ‚Elukubrationen, Utopien und dergleichen‘ (273); er lässt utopische Phantasien seiner Gesprächspartner mit einem ‚naiv‘ eingeworfenen Wort in sich zusammenfallen – so, als ihm ein anderer Journalist sein abstruses urbanistisches Projekt einer zukünftigen ‚Stadt der Presse‘ vorstellt (36f.). Der Erzähler – oder auch der Autor⁵⁹⁾ – höhlt den ideologischen Diskurs von innen her aus, lässt eine zweite, ironische Stimme mitsprechen, die, indem sie die gleichen Worte als spöttisches Echo wiederholt, diese in ihrer Absurdität und Unredlichkeit sichtbar/hörbar werden lässt. ›La Rusia inquietante‹ ist insgesamt quasi ‚in Anführungszeichen‘ zu lesen. Der Erzähler/Autor setzt ‚Wahrheiten‘ aller Art konsequent in Klammern; er distanziert sich von Phrasen und Clichés, meist durch Kursivierung – der Vortrag, den Trockij seinem naiven Gast hält, wird durch eine Serie von Kursivierungen aufgebrochen, so dass er gegen sich selbst zu sprechen beginnt (386ff.). Termini des offiziellen sowjetischen Sprachgebrauchs werden systematisch kursiviert, ebenso wie die ‚Wahrheit‘, über die fast alle Figuren außer dem pikaresken Helden selbst zu verfügen glauben. Dieser lässt auf Schritt und Tritt ideologische Worthülsen ‚explodieren‘: als man ihn auffordert, seine politische Zugehörigkeit zu definieren und ein Bekenntnis zur Sowjetmacht abzulegen, erklärt er, weder Kommunist noch Bolschewik zu sein und im Übrigen nicht zu wissen, was beides bedeuten solle (134). Als seine Bekannte von der (Ex-)Tscheka, die gerade als Lockvogel-Agentin für die Verhaftung eines vermutlich unschuldigen Menschen gesorgt hat, erklärt, sie habe ‚im höheren Interesse Russlands und der Revolution‘ so handeln müssen, weigert er sich zu ‚verstehen‘ und entlarvt damit die leere Clichéformel: „Ignoro en absoluto a qué se refiere. [...] ¡Obscuro e incomprendible!“ (181). Durch provokante Erklärungen des Unverständnisses treibt der Protagonist, Meister des Nichtverstehens, die Selbst-Demaskierung seiner Gesprächspartner voran:

- No negaré los defectos del bolcheviquismo, que, poco a poco, vamos corrigiendo [...] comprendo que el bolcheviquismo ha salvado a Rusia de la catástrofe de su disolución.
- ¡No entiendo!
- Pues es fácil de entender. [...]
- Sigo en tinieblas. (270f.)

⁵⁹⁾ Gómez betrachtet den Protagonisten des Romans als das ‚alter ego‘ des Autors (Bringing Home the Truth about the Revolution [zit. Anm. 5], S. 78). Der komische Effekt des Buches kommt allerdings wesentlich dadurch zustande, dass der Autor mehr weiß und sieht als sein Held, dass auch die Lesenden mehr wissen bzw. erraten können als dieser – aber in ihrem ‚Bescheidwissen‘ doch auch konsequent irritiert werden.

Er gibt wie eine diskursive Recycling-Maschine – meist geistesabwesend und nicht um Verständnis bemüht, wo es nichts zu verstehen gibt – exakt die richtigen Phrasen von sich („Los comunistas debieron quedar encantados de mis explicaciones; yo debí hacerles algún discurso regocijante, porque se reían; acaso salieron de mi cerebro cosas que había leído hacía años [...]“, 33). Er schnappt routiniert alle möglichen ideologischen und rhetorischen Versatzstücke auf, um sie bei mehr oder weniger passender Gelegenheit wiederzugeben. Jeden Tag werden für den Gast ‚Ivestia‘ [sic] und ‚Pravda‘ mündlich übersetzt; er montiert seine Chronik aus Elementen des eben Gehörten (404). Seine Montagen – die erste seiner ‚Chroniken‘ wird im Text zitiert; sie stellt eine perfekte Diskursparodie dar (141ff.) – mit ihrer bis zur Absurdität willkürlichen Reproduktion von Clichés werden aber durchaus ernst genommen; die diskursiven Recycling-Strategien des Protagonisten überführen insofern den sowjetischen ‚Newspak‘ der Beliebigkeit und der Lächerlichkeit. Der Held spricht selbst ironisch von dem ‚journalistischen Gepäck‘, das er im Kopf mit sich herumträgt und auf das jederzeit zurückgegriffen werden kann („todo ese bagaje que llevamos en la cabeza los periodistas para improvisar con ayuda ajena un discurso grato al oyente“, 33); ein diskursives Sammelsurium, das dem Journalisten erlaubt, in jedem Augenblick fast beliebige Texte zu (re)produzieren; es geht nur darum, sich dem Diskurs, der ohnedies von allein weiterspricht und -schreibt, im rechten Moment auszuliefern. Zu ‚Gepäck‘ aller Art – journalistisch-ideologischem und konkretem – hat der Protagonist eine spezifische Beziehung: er ist materialistisch in einem sehr unmittelbaren, ‚unschuldigen‘ Sinn, interessiert an gutem Essen und an guter Unterkunft, beides für ihn alles andere als eine Selbstverständlichkeit; Besitz aber empfindet er als lästigen Ballast. Im Text finden sich wiederholt Szenen, in denen er diverses ‚Gepäck‘ heimlich loszuwerden versucht, ihm von seinen Auftraggebern geschenkte Besitztümer, ganze Koffer samt Inhalt, einfach wegwirft bzw. absichtlich vergisst (152). Als er gemeinsam mit seiner Übersetzerin nach Moskau fährt, schlägt er auch dieser vor, ihre riesigen Koffer doch lieber irgendwo stehen zu lassen, was von der jungen Bolschewistin empört abgelehnt wird (275). Nur wenig später, als Letztere wieder eine ihrer Tiraden voll sinnlosem statistischem Pseudo-Wissen von sich gibt (290f.), fordert er sie ebenso vergeblich auf, ihn nicht weiter mit ihrem ideologischen ‚Gepäck‘ zu behelligen (292). Beim Abschied in Moskau erhält er einen voluminösen Koffer voller Bücher, Broschüren, Pläne und Statistiken, anhand deren er sich noch besser über die ‚Errungenschaften‘ der Sowjetunion informieren und, nach Hause zurückgekehrt, seine Propaganda-Mission erfüllen soll (408); während des Fluges nach Berlin wirft er diesen Koffer ins Baltische Meer: „Yo estaba de Soviets hasta los pelos y quería terminar...“ (409). Der Held mit seiner Aversion gegen ‚Gepäck‘ hält sich keinen Augenblick für den Besitzer des diskursiven Ballastes, den er geschickt manipuliert; er erscheint als absoluter Anti-Autor, der sämtliche Fiktionen einer ‚authentischen‘ Stimme, ‚eigener‘ Ideen, ‚origineller‘ Äußerungen und Entdeckungen längst – wie seinen Propaganda-Koffer – über Bord geworfen oder auch nie besessen hat. Unbekümmert lässt er literarische, politische, ideologische Diskurse der Zeit durch sich hindurch sprechen – er ist kein

‚Autor‘, sondern ein Resonanzkörper, ein akustischer (Zerr-)Spiegel. Dieser radikale Verzicht auf ‚Autorschaft‘ verleiht dem naiven Reisenden eine gewisse Überlegenheit gegenüber den – in diesem Punkt wesentlich naiveren – Vorgängern, Vor-Reisenden und Vor-Schreibenden, die auf der Illusion ihrer Autorität und Originalität bestehen – und dabei oft auch nur Fragmente fremder Diskurse und ideologische Banalitäten reproduzieren. Der Protagonist ist peinlich berührt, wenn andere, stolze Originale, auch ihm selbst komplizenhaft ‚Autorschaft‘ unterstellen, und zwar am denkbar falschen Ort. Im Gespräch mit einem selbstverliebten (Er-)Finder von Trivialitäten äußert er gedankenlos einen beliebigen Gemeinplatz: dieser wird von seinem Gesprächspartner begeistert als ‚originelle‘ Kreation begrüßt, während der Held angesichts dieser ihm irrtümlich unterstellten diskursiven Vaterschaft, auf die er nie einen Anspruch erhoben hätte, errötet:

– [...] *todos* seremos socios; la *cooperación* se impone; *uno para todos, todos para uno*.

– ¡Magnífico! Es una idea genial – interrumpió Meléndez –. Eso de *todos para uno*, ¿se te ha ocurrido ahora?...

– ¡Sí! – dije yo poniéndome colorado ante la paternidad de un lugar común. (37)

Der Protagonist verweigert die Teilnahme am Spiel der Vater- und der Autorschaften, der gegenseitigen Bestätigung von ‚Authentizität‘ und ‚Originalität‘; er verhält sich seinen eigenen Reproduktionen von Diskursfragmenten gegenüber ebenso gleichgültig wie gegenüber fremden. Hier bewährt sich die intertextuelle Sensibilität des seiner selbst nicht sicheren ‚Autors‘: während andere Reisende immer wieder längst Beschriebenes, längst Geschriebenes als Neuheit ‚entdecken‘, sich am Objekt ihrer Entdeckungen der eigenen Originalität vergewissern, wird hier nicht nur einem rhetorischen Ritual Genüge getan, wenn der Autor/Erzähler sich fragt, was er noch Neues erzählen könnte, was nicht schon längst gesagt worden sei: „¿Qué diré en elogio del Volga, que no se haya dicho ya?“ (373).

10. Schluss (ohne Abschluss)

Am Ende vieler Reiseberichte aus der Sowjetunion steht die Inszenierung der triumphalen Rückkehr: nachdem er sich der eigenen politischen und kulturellen Identität vergewissert, das ‚Andere‘ sicher anderswo verortet und sich davon überzeugt hat, dass ‚Europa‘ weiterhin intakt ist, kann der Reisende sein sowjetisches Abenteuer getrost abschließen. Nach allem Gesagten wird es nicht weiter überraschen, dass in Villanúas Text auch diese oft stark ritualisierte Rückkehr wenig glanzvoll gerät. Hier findet, nachdem die Entdeckung der Sowjetunion, die Erfindung des/eines ‚wahren‘ Russland⁶⁰) verweigert wurde, auch keine grandiose Wieder-Entdeckung und Neu-Erfindung des Eigenen statt. Der Protagonist beginnt sich nach Madrid zu sehnen (wobei er sich aber zugleich überaus heimatkritisch fragt,

⁶⁰) Vgl. BORIS GROYS, *Die Erfindung Russlands*, München und Wien 1995.

was eigentlich alle Madrider so an Madrid begeistert); endlich fällt sogar ihm auf, dass man ihm in der Sowjetunion allmählich weniger freundlich begegnet, da er die Gastfreundschaft schon zu lange strapaziert (407). Nach drei Monaten tritt er die Rückreise an; erleichtert trifft er in Paris ein, das ihm nach der Sowjetunion mit seiner Lebhaftigkeit, seinem Luxus und vor allem seiner Lesbarkeit wie ein ‚anderer Planet‘ erscheint. Da er nicht mehr ‚Pensionär‘ der Sowjets ist, befindet er sich aber rasch wieder in akuter Geldnot und pilgert in die Rue de Grenelle (409). Der neue Botschafter lässt ihn gegen einen Vorschuss ein Buch über seine „impresiones moscovitas“ vorbereiten; er muss jeden Tag seine gemachten ‚Hausaufgaben‘ vorlegen (411) und ist also etwa an jenem Punkt angelangt, an dem er sich vor seiner Reise befand. Wieder vollzieht der Text eine seiner Kreisbewegungen: der Protagonist hat (fast) nichts dazugelernt, ist durch seine Reise weder klüger noch erfahrener noch erwachsener geworden; die Reise als privilegierte Methode der (Selbst-)Erkenntnis wird hier in Frage gestellt. Der Held beschließt, sich aus dieser ‚Sklaverei‘ zu befreien; nach seinem endgültigen Bruch mit den Sowjets ist er mittellos und gezwungen, sich als Tellerwäscher zu verdingen (413). Er begegnet in Paris unerwartet wieder seiner tschekistischen Freundin und seiner Übersetzerin, die sich nun ihrerseits auf ‚Entdeckungsreise‘ im kapitalistischen und bourgeois Westen befinden, der ihnen weit weniger trist erscheint als angekündigt (416ff.); beide arbeiten als Mannequins, machen dann Karriere als Hotelières mit ihrem Etablissement ‚Lenín‘ (437ff.) und engagieren den Protagonisten als Kammerdiener (442); dieser findet, diese Beschäftigung passe im Grunde viel besser zu ihm als seine früheren ‚dummen Kritzeleien‘ (443). Doch die Sowjetunion holt ihn wieder ein – in Gestalt einer sowjetischen Ballettruppe, die sich im Hotel häuslich einrichtet und ihn schikanieren.⁶¹ Er beginnt das ‚Gewicht‘ von Paris unangenehm zu spüren: „Y decidí regresar a nuestra España“ (455). In Madrid übernachtet er zunächst in Parks, da er seine kommunistischen Freunde nicht mehr finden kann, und beschließt darauf, Unterschlupf in einem Irrenhaus, einem Kloster oder einem Gefängnis zu suchen (455). Er wird in ein ‚Journalisten-Asyl‘, in dem es keine Journalisten gibt, aufgenommen und schreibt dort, in einer amüsanten metaleptischen Wendung, eben dieses Buch über Russland, in dem er sich noch als Figur befindet – „estas deshilvanadas notas sobre Rusia“ (456). Der Roman endet mit dem 14. April 1931, dem Tag der Ausrufung der Zweiten Spanischen Republik. Die Revolution ist dem Reisenden nach Spanien gefolgt (während andere Autoren von Reportagen aus der Sowjetunion eher bemüht scheinen, die Revolution ‚sicher zurückzulassen‘)⁶² – und wird in ihrer republikanischen Form willkommen geheißen; dennoch bleibt diese seltsame Reise ohne eigentlichen Abschluss; nur folgerichtig steht auch am Ende keine jener endgültigen ‚Wahrheiten‘, die der ganze Text spielerisch dekonstruiert.

⁶¹) Der Leiter der Truppe versteht diese als künstlerische ‚Avantgarde‘ der Sowjets bei der Eroberung des Westens (450); wiederholt erscheint der Botschafter, um seinen ‚Untergebenen‘ Kommandos zu erteilen (451).

⁶²) Vgl. GÓMEZ, *Bringing Home the Truth about the Revolution* (zit. Anm. 5), S. 76.

