

Simon Ganahl · Universität Wien · [simon.ganahl@univie.ac.at](mailto:simon.ganahl@univie.ac.at)

## Der monströse Fouleuze

Eine philosophische Lektüre von Andrej Belyjs *Petersburg*

---

This paper deals critically with the posthumous interpretation of Foucault's work by Gilles Deleuze. The inquiry begins with Deleuze's claim that the late Foucault was a topologist like Andrei Bely in his modernist novel *Petersburg*. In order to illuminate this Deleuzian perspective, the author discusses the concepts of dispositif and chronotope. By analyzing a key scene from *Petersburg*, the paper concludes that Deleuze's notion of topology is closer to his own philosophical system than to Foucault's historical research.

---

### KEYWORDS

bely, chronotope, deleuze, dispositif, foucault, petersburg, topology

### HOW TO CITE

Simon Ganahl: "Der monströse Fouleuze. Eine philosophische Lektüre von Andrej Belyjs *Petersburg*", in: *Le foucaldien*, 3/1 (2017), DOI: 10.16995/lefou.23

### Contents

1. Deleuze liest Foucault als Topologen .....	2
2. der Dispositive kartografiert.....	4
3. wie Andrej Belyj in <i>Petersburg</i> .....	6
4. aber das ist reine Spekulation .....	9

## 1. Deleuze liest Foucault als Topologen

Nach Michel Foucaults Tod im Jahr 1984 setzte sich Gilles Deleuze intensiv mit dem Denken seines verstorbenen Weggefährten auseinander. Die Wege der beiden französischen Intellektuellen hatten sich Anfang der 1960er Jahre verbunden und 1977 wieder getrennt, sei es aus politischen oder philosophischen Gründen.<sup>1</sup> Es scheint, als ob Deleuze der posthumen Interpretation des Foucault'schen Werks die Richtung vorgeben wollte. Denn er hielt ab 1985 nicht nur eine Reihe von Vorlesungen über Foucaults Philosophie an der Universität Vincennes, sondern gab auch mehrere Interviews zu dem Thema und veröffentlichte 1986 ein Buch mit dem Titel *Foucault*, das neben zwei älteren Texten ein neues Abschlusskapitel enthielt.<sup>2</sup>

Während die früher publizierten Artikel Foucault als Archivar in der *Archäologie des Wissens* (1969) und als Kartografen in *Überwachen und Strafen* (1975) beschreiben, befasst sich der neu verfasste Abschnitt mit Foucaults "Topologie" von Wissensformen, Machtbeziehungen und Subjektivierungsweisen. Im letzten Teil dieses Kapitels, der die Frage der Subjektivierung vor allem anhand des Buchs *Der Gebrauch der Lüste* (1984) behandelt, verdichtet Deleuze die skizzierte Entwicklung des Foucault'schen Denkens in folgendem Zitat:

*Foucault ist nicht mehr nur ein Archivar à la Gogol, ein Kartograph à la Tschechow, sondern ein Topologe in der Art von Biély in dem großen Roman Petersburg, der aus der Faltung der Rinde eine Umkehrung des Außen und des Innen macht: die Beziehung der Stadt und des Gehirns, die nichts anderes sind als die Umkehrung des einen ins andere in einem anderen Raum.*<sup>3</sup>

Um Foucaults Entwicklung von der Archäologie der Wissensformen über die Genealogie der Machtbeziehungen zu einer Typologie der Subjektivierungsweisen zu veranschaulichen, stellt Deleuze also Vergleiche mit der russischsprachigen Literatur an. Die archivarische Methode soll Nikolai Gogol (1809–1852) ähneln, die kartografische hingegen Anton Tschechow (1860–1904) und die topologische schließlich Andrej Belyj (1880–1934). Im letzten Fall führt Deleuze beispielhaft den modernistischen Roman *Petersburg* an, der zunächst 1913/14 in Sammelbänden und dann 1916 als komplette Ausgabe erschienen war.

Foucault bezeichnete sein Verfahren nicht als Topologie und bezog sich auch nicht auf Belyjs *Petersburg*.<sup>4</sup> Was kann mit diesem Vergleich also konkret gemeint sein? Bevor wir die literarische Referenz näher beleuchten, müssen wir den Argumentationsgang von Deleuze weiterverfolgen.

---

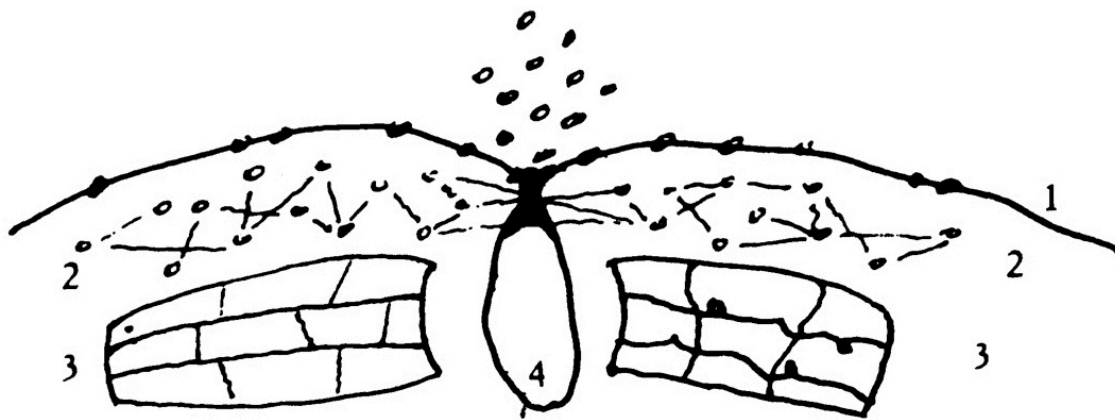
<sup>1</sup> Vgl. dazu Mathias Schönher: "Deleuze, a Split with Foucault", in: *Le foualdien*, 1/1 (2015), DOI: 10.16995/lefou.8.

<sup>2</sup> Die Vorlesungen sind online verfügbar unter <https://www.cla.purdue.edu/research/deleuze/Course%20Transcriptions.html>. Zu den Interviews vgl. etwa den Abschnitt "Michel Foucault" in Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972–1990*, übers. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [franz. 1990], S. 121–171. Vgl. auch Gilles Deleuze: *Foucault*, übers. Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 [franz. 1986].

<sup>3</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 168.

<sup>4</sup> Foucault spricht in dem 1967 gehaltenen Vortrag "Von anderen Räumen" lediglich von einer "Heterotopologie" als der Erforschung gesellschaftlicher "Gegenorte" wie zum Beispiel Friedhöfe, Kinos oder Bordelle. Vgl. Michel Foucault: "Von anderen Räumen" [franz. 1984], übers. Michael Bischoff, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. IV: 1980–1988, hg. Daniel Defert u. François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 931–942.

Er fasst im Anschluss an das Zitat die "Instanzen" der Foucault'schen "Topologie" zusammen und stellt deren Verbindungen in einem Diagramm dar, das an ein geflügeltes Insekt erinnert:



1 *Linie des Außen*    2 *Strategische Zone*    3 *Schichten*  
4 *Falte (Zone der Subjektivierung)*

#### FOUCAULTS DIAGRAMM

Abb. 1: "Foucaults Diagramm", in: Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 [1986], S. 169.

- Die Flügel heißen "Schichten" und entsprechen dem "audiovisuellen Archiv", dem historisch abgelagerten Wissen in Form von Aussagen und Dingen;
- die langen Fühler definieren die "Linie des Außen", die Grenze zwischen dem aktuell Gegebenen und dem virtuell Möglichen;
- dazwischen befindet sich die "strategische Zone" mit den gesellschaftlich etablierten Machtbeziehungen;
- und der Körper des insektenhaften Wesens wird von einer "Falte" oder Schleife gebildet, einem Selbstverhältnis, das eine "Zone der Subjektivierung" absondert.<sup>5</sup>

Foucault sprach selbst von "Schichten" des Wissens und "Strategien" der Macht, um sein zu-nächst archäologisches, dann genealogisches Verfahren zu beschreiben.<sup>6</sup> Aber bedeutet Subjektivierung bei ihm dasselbe wie bei Deleuze? Und gibt es überhaupt ein Außen in Foucaults Denken? Es wäre naiv, anzunehmen, dass Deleuze das Foucault'sche Werk objektiv auslegt, als ließe sich eine definitive Lesart seiner Schriften festlegen. Vielmehr behandelt ihn Deleuze nicht anders als die anderen Philosophen, denen er nach eigener Auskunft "monströs[e]" Kinder machte.<sup>7</sup> Was also ist monströs an dem Kind namens Fouleuze? Diese Frage klärt sich nur dann in einem *close reading* von Belyjs *Petersburg* auf, wenn die Lektüre konzeptuell angeleitet ist. Daher setzen wir

<sup>5</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 169.

<sup>6</sup> Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, übers. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 [franz. 1969]; *Der Wille zum Wissen*, übers. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977 [franz. 1976].

<sup>7</sup> Vgl. Gilles Deleuze: "Brief an einen strengen Kritiker", in: *Unterhandlungen*, S. 11–24, hier S. 15.

uns im Folgenden mit den Begriffen Dispositiv und Chronotopos auseinander, um schließlich eine Schlüsselszene des Romans aus dieser theoretischen Perspektive erhellen zu können.

## 2. der Dispositive kartografiert

Auch nach der Veröffentlichung des Buchs *Foucault* formte Deleuze weiter an dieser Kreatur, die wir Fouleuze genannt haben. Bei der Konferenz "Michel Foucault philosophe" im Januar 1988 in Paris hielt er seinen letzten öffentlichen Vortrag. Der im folgenden Jahr publizierte Text trägt den Titel *Was ist ein Dispositiv?* und beschreibt Foucaults Philosophie als eine Analyse konkreter Dispositive. Tatsächlich kommt der Begriff *dispositif*, der sich als 'Anlage' oder 'Vorrichtung' übersetzen lässt, nur im französischen Original von *Überwachen und Strafen* und in *Der Wille zum Wissen* vor (sowie in einigen Vorlesungen am Collège de France).<sup>8</sup> Er wurde in den 1970er Jahren allerdings von mehreren französischen Intellektuellen als theoretisches Konzept geprägt und im Nachhinein auch von Giorgio Agamben als Foucault'scher Zentralbegriff interpretiert.<sup>9</sup> Deleuze skizziert das Dispositiv in dem Vortrag von 1988 mit folgenden Worten:

*Zunächst ist es ein Strang, ein multilineares Ensemble. [...] Die sichtbaren Objekte, die formulierbaren Aussagen, die wirkenden Kräfte, die vorhandenen Subjekte sind gleichsam Vektoren oder Tensoren. [...] Die Linien eines Dispositivs entwirren heißt in jedem Fall, eine Karte zu erstellen, zu kartographieren, unbekannte Gegenden zu vermessen, und ebendies nennt [Foucault] "Feldarbeit".<sup>10</sup>*

Foucault hatte das Dispositiv 1977 in einem Gespräch ebenfalls als ein heterogenes Ensemble bezeichnet, als ein Netzwerk vielgestaltiger Elemente.<sup>11</sup> Er betonte jedoch, dass es ihm nicht um die Kategorisierung dieser Elemente gehe, zum Beispiel als diskursive oder dingliche, sondern um den je spezifischen Typ der Verknüpfung, das heißt um die Frage, wie ein soziales Problem strategisch fixiert wird. Auch wenn es Foucault selbst nicht tut, kann man diese Relationsmuster durchaus als Topologien bezeichnen. Deleuze spricht in der zitierten Passage von kartografischer Feldarbeit, von einer Art soziologischem *mapping*, und benennt die Komponenten des Dispositivs gemäß den Instanzen seines Foucault'schen Diagramms:

- Mit den "sichtbaren Objekten", die Wissen in gegenständlicher Form verkörpern, setzt sich Foucault etwa in *Überwachen und Strafen* auseinander. So ist das panoptische Dispositiv

<sup>8</sup> Vgl. Michel Foucault: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975, S. 197–229; *Der Wille zum Wissen*, S. 95–157.

<sup>9</sup> Vgl. etwa Jean-Louis Baudry: "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", in: *Cinématique*, 7–8/1970, S. 1–8; Jean-François Lyotard: *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Union Générale d'Éditions 1973; Giorgio Agamben: *Che cos'è un dispositivo?*, Rom: Nottetempo 2006.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze: "Was ist ein Dispositiv?" [franz. 1989], in: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. Daniel Lapoujade, übers. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 322–331, hier S. 322.

<sup>11</sup> Michel Foucault: "Le jeu de Michel Foucault" [1977], in: *Dits et écrits*, Bd. III: 1976–79, hg. Daniel Defert u. François Ewald, Paris: Gallimard 1994, S. 298–329: "un ensemble résolument hétérogène [...] le réseau qu'on peut établir entre ces éléments" (S. 299).

eine architektonische Anlage, die den Lichteinfall und die Blickführung steuert, und zwar hierarchisch "als optische Maschine, um zu sehen, ohne gesehen zu werden".<sup>12</sup>

- Die "formulierbaren Aussagen" bilden den Gegenstand der Foucault'schen Diskursanalyse, wie sie exemplarisch in *Die Ordnung der Dinge* umgesetzt und in der *Archäologie des Wissens* theoretisiert wird. Was gilt in einer gegebenen Situation als eine wahre Aussage? Foucaults Wissen ist, mit Deleuze gesprochen, "audio-visuell": sagbar und sichtbar.<sup>13</sup>
- Bei den "wirkenden Kräften" handelt es sich um Machtbeziehungen, die Objekte und Aussagen in bestimmte Ordnungen bringen. Foucaults Macht wirkt immanent und relational: Sie setzt die heterogenen Elemente des Dispositivs in Beziehung zueinander. Diese Verknüpfungen definieren beispielsweise die zeitliche Abfolge, die räumliche Verteilung oder die hierarchische Gliederung.<sup>14</sup>
- Während die von Deleuze genannten Objekte, Aussagen und Kräfte in etwa Foucaults Begriff des Macht-Wissens entsprechen, wird die Lage im Fall der "vorhandenen Subjekte" kompliziert. Denn die Subjekte in diesem Vortrag sind weder geschundene Körper noch individuelle Geister, sondern aktive und kollektive Prozesse, die gesellschaftliche Strukturen aufbrechen, indem sie die im Diagramm markierte "Linie des Außen" überschreiten.

Wir scheinen uns im Kreis zu drehen: Spricht Deleuze von derselben Subjektivierung wie Foucault? Und gibt es dieses Außen im Foucault'schen Denken? Seit *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) befasste sich Foucault mit dem Problem, wie Subjekte in modernen Erfahrungsfeldern geformt wurden, nämlich als verrückte, kranke, kriminelle und sexuell begehrende Individuen. Im Europa des 19. Jahrhunderts ein sexuelles Subjekt zu sein, hieß der Foucault'schen Analyse zufolge, sich als ein hysterisches Weib, masturbierendes Kind, familiäres Ehepaar oder perverser Erwachsener zu verstehen.<sup>15</sup> Historische Studien können Konstellationen wie dieses "Sexualitätsdispositiv" offenbaren, können nachweisen, wie soziokulturelle Anforderungen strategisch beantwortet werden, und so auch die Frage aufwerfen, wie alternative Antworten aussehen würden. Diese Suche nach Alternativen, nach subjektiven Auswegen, die sich im Frühwerk nur im Wahnsinn geboten hatten, stellt Foucault ab den späten 1970er Jahren ins Zentrum seines Denkens.<sup>16</sup> Das Ergebnis dieses Spätwerks, auf das sich Deleuze bei der Rede von der Topologie und der Subjektivierung bezieht, ist allerdings kein Zugang zu einem metaphysischen Außen, sondern die ethische "Arbeit von uns selbst an uns selbst, insofern wir freie Wesen sind".<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Deleuze: "Was ist ein Dispositiv?", S. 323.

<sup>13</sup> Deleuze: *Foucault*, S. 73.

<sup>14</sup> Vgl. etwa Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 [franz. 1975], S. 173–292.

<sup>15</sup> Vgl. Foucault: *Der Wille zum Wissen*, S. 125–138.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Philipp Sarasin: "Foucaults Wende", in: *Le foualdien*, 3/1 (2017), DOI: 10.16995/lefou.27.

<sup>17</sup> Michel Foucault: "Was ist Aufklärung?" [franz. 1984], übers. Hans-Dieter Gondek, in: *Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, S. 687–707, hier S. 704. Eine soziologische Konzeption dieses deleuzianischen Außen findet sich hingegen als "Plasma" bei Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, übers. Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010 [engl. 2005], S. 415–423.

Während also der Großteil von Foucaults Werk Formen der passiven Subjektivierung behandelt und sein Denken erst spät schmale Perspektiven eröffnet, um freie Spielräume bewusst zu erkennen und zu erweitern, betont Deleuze die "Fluchtlinien" der Foucault'schen Philosophie, ihre Widerständigkeit, ihr angebliches Vermögen, etablierte Beziehungsmuster zu lösen und die Dinge neu miteinander zu verknüpfen. Neben der "Verwerfung der Universalien", also dem Verzicht auf ahistorische Konzepte, nennt Deleuze die Erfassung des Neuen als Konsequenz einer Dispositivanalyse im Sinne Foucaults. Durch das Herausarbeiten historischer Brüche zeige sich die eigene Aktualität, "unser Anders-Werden", das es zu erfassen gelte. "Zum Beispiel wird man fragen", schreibt Deleuze, "welches Aussagesystem mit dem Dispositiv der Französischen Revolution oder der russischen Revolution in Erscheinung tritt: es zählt die Neuheit des Systems und nicht die Originalität der Aussage."<sup>18</sup>

### 3. wie Andrej Belyj in *Petersburg*

Wie sprengt die Revolution die russische Gesellschaft auf? Das ist in der Tat ein Leitmotiv in Belyjs *Petersburg*. Der Roman spielt im Oktober 1905 in Sankt Petersburg, das heißt im Jahr und am Hauptschauplatz der ersten Russischen Revolution. Die historischen Ereignisse im Zeitraffer: Am Petersburger Blutsonntag im Januar 1905 schießt die kaiserliche Armee auf demonstrierende Arbeiter; im Juni meutern die Matrosen des russischen Kriegsschiffs "Potemkin" gegen ihre zaristischen Offiziere; der im September geschlossene Vertrag von Portsmouth besiegelt die Niederlage Russlands im Krieg gegen Japan; ein Generalstreik veranlasst Zar Nikolaus II. schließlich zur Unterzeichnung des sogenannten Oktober-Manifests, das erstmals den Weg zu einer Verfassung und einem Parlament freigibt.

1905 war allerdings nicht nur ein russisches Revolutionsjahr, sondern auch jenes *annus mirabilis*, in dem Einstein die Spezielle Relativitätstheorie veröffentlichte. In einem Artikel zur "Elektrodynamik bewegter Körper", der in den *Annalen der Physik und Chemie* erschien, wies Einstein nach, dass die Lichtgeschwindigkeit konstant ist und nicht übertroffen werden kann.<sup>19</sup> Bewegt sich der Beobachter mit sehr hoher Geschwindigkeit, dehnt sich die Zeit und krümmt sich der Raum. Es handelt sich also nicht mehr um absolute Größen wie bei Newton oder Kant, um einen statischen Raum, in dem die Zeit gleichmäßig vergeht, sondern um eine dynamische Raumzeit, die vom Bewegungszustand des Betrachters abhängt.

Hermann Minkowski, der Einstein am Polytechnikum in Zürich unterrichtet hatte, entwarf 1907 auf Basis der Speziellen Relativitätstheorie das Konzept einer vierdimensionalen Raumzeit, die sich aus den drei Dimensionen des euklidischen Raums plus der Zeitdimension zusammensetzt.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Alle Zitate in diesem Absatz aus Deleuze: "Was ist ein Dispositiv?", S. 324–329.

<sup>19</sup> Vgl. Albert Einstein: "Zur Elektrodynamik bewegter Körper", in: *Annalen der Physik und Chemie*, 17/1905, S. 891–921, online unter <https://archive.org/stream/annalenderphysi108unkngoog>.

<sup>20</sup> Vgl. Hermann Minkowski: "Die Grundgleichungen für die elektromagnetischen Vorgänge in bewegten Körpern", in: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Mathematisch-Physikalische Klasse aus dem Jahre 1908*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1908, S. 53–111, online unter <https://archive.org/stream/nachrichten09klasgoog>.

Auf diese raumzeitlichen Relationen bezieht sich auch Michail Bachtin am Beginn seiner Studie über den literarischen Chronotopos, die 1937/38 entstanden ist, aber erst 1975 veröffentlicht wurde. "Für uns ist wichtig", schreibt Bachtin, "daß sich [im Begriff Chronotopos] der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt." Er übertrug das naturwissenschaftliche Konzept "fast (wenn auch nicht ganz) wie eine Metapher" auf die Literaturwissenschaft und untersuchte die künstlerische Verarbeitung historisch-kultureller Raumzeiten in Schriften von der Antike bis zur Renaissance.<sup>21</sup>

Bachtin befasste sich nicht mit dem Chronotopos zeitgenössischer Werke. Aber es liegt auf der Hand, dass der "Tag in der Großstadt" eine wiederkehrende Raumzeit des modernistischen Romans ist – sei es im *Ulysses* (1922) von James Joyce, in *Mrs Dalloway* (1925) von Virginia Woolf oder eben in Belyjs *Petersburg*, dem wir uns nach mehreren Anläufen nun ausführlicher widmen. Nicht von ungefähr verweist schon der Titel auf die Metropole, denn Sankt Petersburg ist ein wesentlicher Akteur, ja der eigentliche Protagonist des Romans. Die erzählte Zeit umfasst, abgesehen vom Epilog, insgesamt etwa zehn Tage Anfang Oktober 1905. Die Handlung konzentriert sich ab der Hälfte des Texts jedoch auf die 24 Stunden einer tickenden Zeitbombe: Die Zeit dehnt sich, und der Raum krümmt sich, indem psychische Innenwelten und physische Außenwelten ineinanderfließen. Subjektives und Objektives vermischen sich in einem multiperspektivischen Bewusstseinsstrom.

*Sprühregen besprengte die Passanten: beschenkte sie mit einer Grippe; mit dem feinen Staub des Regens krochen Influenza und Grippe unter den hochgeschlagenen Kragen: des Gymnasiasten, des Studenten, des Beamten, des Offiziers, des Subjekts; und das Subjekt (sozusagen der Bürger) blickte sich beklommen um; und schaute auf den Prospekt mit verwischt-grauem Gesicht; es zirkulierte in die Unendlichkeit der Prospekte, überwand die Unendlichkeit, ohne jedes Murren – im unendlichen Strom von seinesgleichen, – inmitten von Fliegen, Tosen, Beben, Droschken, von weitem den melodischen Läufen der Automobilhupen lauschend und dem zunehmenden Grollen der gelbroten Straßenbahnen (einem dann wieder abnehmendem Grollen), unter ununterbrochenem Zuruf der stimmungsgewaltigen Zeitungsverkäufer.<sup>22</sup>*

Regen, Bakterien, Menschen, Blicke, Ängste, Straßen, Gesichter, Massen, Geräusche, Lärm, Kutschen, Autos, Straßenbahnen, Zeitungen, Rufe: Die großstädtische Erfahrung, wie sie Belyj hier beschreibt, ist eine Heterogenität, eine Verflechtung verschiedenartigster Elemente, die sich mehr als nur verbinden, nämlich ineinander übergehen. Bakterien dringen über den Regen in die menschlichen Körper ein; Individuen bilden Menschenmassen, die sich auf endlosen Straßen bewegen; Ängste drücken sich in beklommenen Blicken aus; Geräusche peitschen es, dieses kollektive Subjekt, durch urbane Raumzeiten.

---

<sup>21</sup> Michail Bachtin: *Chronotopos*, übers. Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 [russ. 1975], S. 7.

<sup>22</sup> Andrej Belyj: *Petersburg. Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog*, übers. Gabriele Leupold, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 [russ. 1913/14], S. 19. Im Folgenden durch Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.



Belyjs Sankt Petersburg ist aber nicht nur relativ, sondern auch revolutionär. Denn Nikolaj, der Sohn des Senators Apollon Apollonowitsch Ableuchow, hat einer sozialistischen Gruppe das Versprechen gegeben, seinen Vater zu ermorden: Er soll eine Zeitbombe im Elternhaus platzieren. Im Folgenden lesen wir die erste Szene des achten und letzten Kapitels (S. 582–589), die Bombe tickt seit drei Kapiteln. Apollon Apollonowitsch trifft hier auf seine Frau Anna Petrowna, die ihn vor zweieinhalb Jahren für einen italienischen Künstler, den Sänger Mantalini, verlassen hatte und nun überraschend zurückkehrte. Am Beginn des Abschnitts hebt der Erzähler die perspektivische Zeitdehnung hervor:

*– diese vierundzwanzig Stunden haben sich in unserer Erzählung erweitert und in den seelischen Räumen verteilt: als höchst scheußlicher Traum; sie verstellten im Umkreis das Blickfeld; und in den seelischen Räumen verwirrte sich der Blick des Autors; er wurde verstellt. [...]*

*Das heißt Tag und Nacht: ein – relativer Begriff, ein Begriff, – der aus einer Vielfalt von Augenblicken besteht, wo der Augenblick –*

*– ein minimaler Zeitabschnitt ist, oder aber – etwas, nun, Anderes, Seelisches, definiert durch die Fülle an seelischen Ereignissen, – nicht durch eine Ziffer; wenn aber durch eine Ziffer, dann ist er präzise, zwei Zehntelsekunden; und – in diesem Fall stabil; definiert durch die Fülle an seelischen Ereignissen, ist er eine Stunde, oder – Null: das Erlebnis wächst sich im Augenblick aus, oder – ist nicht vorhanden im Augenblick –*

*– wo der Augenblick in unserer Erzählung einem Überfluß an Ereignissen glich. (S. 582f.)*

Der standardisierten Zeit der Uhr, wie sie die *Greenwich Mean Time* von 1884 bis 1928 als Weltzeit festlegte, stellt der Erzähler eine "Fülle an seelischen Ereignissen" gegenüber, verstanden als eine die Zeit ausdehnende Beschleunigung des Geschehens. So haben sich die 24 Stunden "erweitert", Tag und Nacht sind nur ein "relativer Begriff", der eine "Vielfalt von Augenblicken" bezeichnet, die rasch vorübergehen oder ewig dauern können, je nach den emotionalen Umständen. Räumlich betrachtet, spielt die Szene in einem schäbigen Zimmer eines Luxushotels in Sankt Petersburg. Der Erzähler gibt uns folgende Hinweise:

*Nach draußen ging sie [Anna Petrowna] nicht; ein Gasthof von prunkvollem Stil hielt sie eingesperrt in ein winziges Zimmer [...]. (S. 583)*

*Man hat keinen Grund sich zu wundern; solche Zimmerchen gibt es in allen erstklassigen Hotels – der erstklassigen Metropolen: pro Hotel ist es eines, höchstens zwei; doch die Anzeigen künden von ihnen in jedem Verzeichnis. (S. 585)*

*[...] statt des Himmels war – Dunst, und im Dunst – Petersburg: Straßen, Prospekte; Trottoirs und Dächer; Sprühregen setzte sich dort auf ein blechernes Fensterbrett; kalte Rinnsale schossen aus Blechrinnen. (S. 589)*



## 4. aber das ist reine Spekulation

Sankt Petersburg liegt im Nebel, es ist alles verschwommen, in ständiger Bewegung. Anna Petrowna sitzt wie eine Gefangene in dem elenden Hotelzimmer, wo man immer dieselben Geräusche hört und immer dieselben Dinge sieht. Regelmäßig sichtbar werden etwa eine getupfte Tapete, eine olivbraune Hauswand, das Spülen des Geschirrs im gegenüberliegenden Gebäude sowie eine Reihe von Gegenständen, die verstreut auf dem Bett liegen: ein gehäkelttes Handtäschchen, ein paar Gürtel, ein schwarzer Fächer, eine venezianische Vase in einem Seidenstrumpf, ein wollenes Umhängetuch und ein Knäuel zitronengelber Fetzen, die sich am Ende der Szene als kurze Jacke entpuppen. Neben diesen visuellen Requisiten ist eine kontinuierliche Geräuschkulisse zu vernehmen: Lachen im Nachbarzimmer, Gespräche der Stubenmädchen am Gang, Klaviermusik von unten.

Diese Dinge und Geräusche, die alle mehrmals genannt werden, bilden gleichsam das "audiovisuelle Archiv" der Szene. Es handelt sich um das, was Deleuze in seinem Foucault-Diagramm als "Schichten" bezeichnet: die historisch abgelagerten Wissensformen, die aus Äußerungen und Sachverhalten bestehen. Fern davon, nur Staffage zu sein, drücken sich in diesen Details die "wirkenden Kräfte" aus – die strategischen Machtbeziehungen, um mit Foucault zu sprechen. Anna Petrowna befindet sich zwar in einem luxuriösen Hotel, allerdings in einer Art Abstellraum mit trostloser Tapete und Ausblick auf eine Großküche. Das mondäne Leben dringt nur von außen in Form von Gelächter und Musik in ihre Kammer ein. Selbst der Lakai in Livree behandelt sie respektlos: "verächtlich" mustert er das Zimmer, "unfreundlich" stellt er den "*thé complet*" auf den Tisch. (S. 584) Anna Petrowna ist die Frau eines russischen Senators, war aber zweieinhalb Jahre mit einem italienischen Künstler am Mittelmeer. Nach dem Ausflug in die Bohème entsprechen ihre Mittel, ihr Aussehen und ihr Verhalten nicht mehr dem privilegierten Stand des Mannes. Apollon Apollonowitsch hält die auf dem Bett liegenden Sachen für "Reiseutensilien" und findet es "für eine Dame von *ihrer Position in der Welt* einfach unpassend [...], diese alten Lumpen herumzutragen". (S. 586)

Der Senator stellt betrübt fest, dass seine Frau aus der Form gegangen ist. Über dem Dekolleté quillt ein Doppelkinn hervor, unterhalb des Korsetts ein Bauch, die Haare sind inzwischen ergraut. Sie scheint ihre Haltung im körperlichen wie im geistigen Sinn verloren zu haben, ihre "angeborene Würde", wie es heißt, "die Liebe zu Ordnung und Reinlichkeit". (S. 587) Dieser Verlust an Ethos äußert sich auch in Anna Petrownas Gesten. Als ihr das Stubenmädchen von der Ankunft des Gatten berichtet, fährt die Hand schnell hoch, um die Haare zu richten – eine "von jung auf angenommene" Geste, wie der Erzähler erwähnt, die gleichsam Verantwortung für die eigene Erscheinung bekundet. Dann gleitet die Hand aber langsam über das Gesicht, was eher von Scham, ja, von Verzweiflung zeugt – "eine kürzlich erst angenommene Geste", teilt uns der Erzähler mit. (S. 584f.) Weder kann sie, die entflohene Gattin des Senators, in die alten Rollen zurückkehren, noch ist ihr das neue Leben in Fleisch und Blut übergegangen.

Ist Anna Petrowna also gescheitert und muss reumütig in ihr förmliches Leben zurückkehren? Sie war vor dem "präzise aus grauem Stein gemeißelte[n] Gesicht" ihres Mannes geflohen, dem eiskalten Staatsmann. Jetzt zeigt das Gesicht von Apollon Apollonowitsch aber "den kompletten Mangel an Zügen", es mutet fast entsubjektiviert an. (S. 587) Der Senator ist zusammengefallen, leicht bucklig, seine Hände zittern. Es ist berührend, ganz unironisch rührend, wie der alte Mann von der Türschwelle aus stammelt: "Anna Petrowna!" Und wie seine Frau hinter dem Tisch hervor antwortet: "Apollon Apollonwitsch!" (S. 588) Die beiden scheinen nicht nur die Gebärden verlernt zu haben, sondern auch das Sprechen. Er verspricht sich tatsächlich, empfiehlt sich seiner Frau, beglückwünscht sie zur Ankunft. Die Floskeln wirken ebenso hilflos wie die Gesten – das eingeübte Verhalten will den Umständen einfach nicht gerecht werden. Man könnte annehmen, diese Unwahrhaftigkeit sei der zwischenmenschlichen Situation geschuldet, wo die erniedrigte Frau wieder auf den verlassenen Mann trifft. Die Szene endet aber mit folgendem Wortwechsel: "Hier bei uns...", setzt Apollon Apollonowitsch an. "Vielleicht möchten Sie Tee?", wirft Anna Petrowna ein, aber der Senator sagt nur: "Kommt ein Streik..." (S. 589)

Der Erzähler macht von Beginn der Szene an deutlich, dass Anna Petrownas Rückkehr nur ein "Faktum" an der Oberfläche von "finster flutenden und ungesunden Ereignissen" darstellt. (S. 582f.) Was die ganze Situation beherrscht, was die Strukturen der Wahrnehmung und des Verhaltens in Unordnung bringt, sind die revolutionären Unruhen, an denen Nikolaj, der Sohn, beteiligt ist. Die ödipale Konstellation, dass nämlich der Sohn den von der Mutter verlassenen Vater töten will, ist kein familiäres, sondern ein soziales Problem. Mütterchen Russland hat genug von den alten Sitten und Gebräuchen, den Zaren und ihren Senatoren, aber die Dekadenz des Westens scheint auch keine Lösung zu sein. Es ist die Revolution, die das Neue ankündigt: Sankt Petersburg ist im Umbruch, geladen wie eine Bombe mit dem Sprengstoff Leidenschaft, mit Wünschen und Begierden, die in keinen Institutionen befriedigt und befriedet werden.

Aus der Sicht von Foucault können die Handlungen, die Gesten des Senators und seiner Frau, die Art und Weise, wie sie sich selbst verstehen, als passive Subjektivierungen bezeichnet werden. Es handelt sich nicht um frei gewählte Haltungen; im Großen und Ganzen sind die beiden Figuren in traditionellen Rollen gefangen, die den Umständen nicht mehr angemessen sind. Die Szene findet in einer Situation statt, wo sich Kräfte wild entfalten, für die noch keine sozialen Kanäle bestehen. Dieser kollektive Prozess, der sich bestehenden Wissensformen und Machtstrategien entzieht, stellt im deleuzianischen Sinn eine aktive Subjektivierung, eine Fluchtlinie dar: "Für Deleuze besteht die Aufgabe der Philosophie darin, den Bewegungen, die unsere Gesellschaft und unser individuelles Erleben prägen, mit Erneuerungsbewegungen zu begegnen, die von schöpferischen Kräften ausgehen."<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Schönher: "Deleuze, a Split with Foucault", S. 9f.: "For Deleuze, philosophy's remit is to use renewal movements that emerge from creative forces in order to counter the movements that shape our society and our individual experience. Accordingly, we read in *What is Philosophy?* that 'it is not false to say that the revolution 'is the fault of philosophers' (although it is not philosophers who lead it).' The philosopher can condense the fundamental forces and thereby create the starting points for the change in historical relations, but he does not provide any prescriptions for sociopolitical transformation."

Um es ganz klar zu sagen: Diese philosophische Spekulation, die über Leichen geht, diese Metaphysik von Deleuze weist deutlich über Foucault hinaus. Foucaults Studien stellen empirisch fest, wie sich Erfahrungen geschichtlich bilden. In diesen Erfahrungsfeldern findet ein ständiges, immanentes Hin und Her, Ziehen und Zerren zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, Problem und Lösung statt. Wenn die sozialen Institutionen den kollektiven Anforderungen nicht mehr genügen, müssen die Kräfteverhältnisse neu verhandelt werden. Diese Veränderungen entstehen bei Foucault aber nicht aus einem transzendenten Außen, sondern können als historisch kontingente Prozesse erforscht werden. Der Historiker der Erfahrung überlässt sich nicht wie der Philosoph der reinen Spekulation, driftet nicht ins Metaphysische ab. Er untersucht, was in der Erfahrung gegeben ist, und holt – wenn er seine Forschung politisch versteht – das Äußerste an freien Spielräumen heraus.

Mit anderen Worten, die Begriffe Topologie und Dispositiv verweisen bei Deleuze mehr auf sein eigenes philosophisches System als auf die historische Forschungsarbeit von Foucault. Im Foucault'schen Frühwerk gibt es zwar den Gedanken einer irrsinnigen Entgrenzung oder eines literarischen Gegendiskurses.<sup>24</sup> Aber kein Subjekt überschreitet in Foucaults Denken die "Linie des Außen" hin zu einer dunklen Energie, aus der sich die materielle Wirklichkeit erneuern ließe. Das mag deprimierend sein für jene, die ihre Lebenswelt verachten. Es ist aber vielleicht tröstlich, dass zumindest Belyjs fiktionale Bombe keinen großen Schaden anrichtet. Nikolaj verlässt am Ende das verregnete Sankt Petersburg, treibt sich an der Küste von Tunis und in den Archiven Kairos herum, bis er lebenssatt nach Russland zurückkehrt, braungebrannt und vollbärtig.

---

<sup>24</sup> Vgl. etwa Michel Foucault: "Das Denken des Außen" [franz. 1966], übers. Michael Bischoff, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. I: 1954–1969, hg. Daniel Defert u. François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 670–697.