

Rainer Grübel

**DIE EPOCHÉ DES VASILIJ ROZANOV.
PROBLEME DER LITERARISCHEN PERIODISIERUNG UNTER
DEM BLICKWINKEL DER SICH BEWEGENDEN UND
STILLSTEHENDEN ZEIT**

Мысль, что человекъ въ самомъ дѣлѣ дѣлаетъ исторію – вотъ самая яркая нелѣпость; онъ въ ней живетъ, блуждаетъ безъ всякаго вѣдѣнія для чего, к чему.

Der Gedanke, der Mensch mache tatsächliche die Geschichte, ist die klarste Ungereimtheit; er lebt in ihr, irrt herum ohne jedes Wissen wofür, wozu.

Rozanov 1899, 126.

Все <облекается> в одежды, и история самая есть облечение в одежды незримых божеских планов.

Alles 'kleidet sich' in Gewänder, und die Geschichte selbst ist das Einkleiden der unsichtbaren göttlichen Pläne in Gewänder.

Rozanov 1970 [1918], 544.

1. Vorbemerkung

Мы до того привыкли к безличному процессу истории, что всякого человека рассматриваем только как средство для чего-то. Это, наконец, утомляет; это, наконец недостойно. Человек вовсе не хочет быть только средством, он не вечный учитель в словах своих, не выючное животное, которое несет какие-то вклады в «великую сокровищницу человечества», с благодарностью от современников и в назидание потомства. Он просто свободный человек, со своею скорбью и со всеми радостями, с особенными мыслями, которые его занимают вовсе не потому, что ими можно пополнить «сокровищницу». Разве не достаточно измучен человек, чтоб еще растягивать его по всем направлениям, приноравливая к одному, дотягивая до другого, обрубая на третьем. Оставьте его одного, с собою: он вовсе не материал для теории, он живая личность, «богоподобный человек». Умейте подходить к нему с

любовью и интересом, и он раскроет перед вами такие тайны души своей, о которых вы и не догадываетесь.

Wir haben uns so sehr an den unpersönlichen Prozeß der Geschichte gewöhnt, daß wir einen jeden Menschen nur als Mittel für etwas betrachten. Letzten Endes ist das ermüdend; letzten Endes ist es unwürdig. Der Mensch will überhaupt nicht nur Mittel sein, er ist in seinen Worten nicht der ewige Lehrer, nicht das Lasttier, das seinen Teil zur „großen Schatzkammer der Menschheit“ beiträgt, unter dem Dank der Zeitgenossen und zur Erbauung der Nachfahren. Er ist einfach ein freier Mensch mit seinem Leid und seinen Freuden, mit seinen besonderen Gedanken, die ihn durchaus nicht zu dem Zweck beschäftigen, damit die „Schatzkammer“ füllen zu lassen. Ist der Mensch denn nicht zur Genüge gepeinigt, daß man ihn auch noch nach allen Seiten strecken, ihn dabei an das eine anpassen, zum anderen hinziehen und beim Dritten verkürzen muß. Laßt ihn doch allein, für sich: er ist doch gar nicht Material für eine Theorie, ist eine lebendige Person, ein „Mensch nach Gottes Ebenbild“. Seid imstande, euch ihm mit Liebe und Interesse zu nähern, und er wird euch Geheimnisse seiner Seele eröffnen, die ihr nicht einmal für möglich haltet.

Mit diesem vor hundert Jahren geäußerten Gedanken ruft uns der russische Schriftsteller und Denker Vasilij Rozanov¹ die im Angesicht der Postmoderne durchaus aktuelle Fragwürdigkeit unseres Unternehmens in zweierlei Hinsicht ins Bewußtsein. Lassen wir nicht einerseits wesentliche Seiten eines Menschen außer acht und verkürzen wir nicht sein Lebenswerk sträflich, wenn wir unsere Betrachtung auf jene in bestimmter schriftlicher Form niedergelegten Artefakte beschränken, die geeignet erscheinen, in die Schatzkammer der Weltliteratur einzugehen? „Ist der Autor nicht doch wichtiger als sein Stil?“ hat vor drei Jahren der Slavist Hans Rothe gefragt.² Und verfälschen wir nicht andererseits das Œuvre eines Autors, wenn wir es in die wie auch immer angelegten Raster einer räumlichen Gliederung und die wie auch immer geschnittenen Perioden einer zeitlichen Ordnung pressen? Das Prokrustesbett, auf das der Mensch als ein Gegenstand klassifizierender oder periodisierender Betrachtung gespannt wird, die Lagerstatt, in der wie zur Marter unter den Schlägen des Hammers die Knochen krachen,³ steht ungenannt als schreckendes Bild bereit, wenn Rozanov der historischen Arbeit das Strecken und Kürzen, das Hauen und Hacken zum Verfahren gibt.

Die systematische Klassifikation hat fast zeitgleich mit Rozanovs Kritik am Historismus der italienische Ästhetiker Benedetto Croce am Beispiel der Gattungslehre verworfen. Ein jedes sprachliche Kunstwerk sei aufgrund seiner spezifischen Intuition und Expression eine Erscheinung sui generis und mit keiner anderen gleichzusetzen.⁴ Die Begründung für die

Abwehr der ästhetischen Klassifikation - sie liegt bei Croce in der Gegenüberstellung von ästhetischer und logischer Tätigkeit, von „intuizione“ und „espressione“ auf der einen und „concetto“, also dem Entwurfscharakter, auf der anderen Seite - kann uns hier nicht beschäftigen.⁵ Wir sollten jedoch ihre Quelle in der philosophischen Tradition des Nominalismus festhalten, einer Lehre also, die Allgemeinbegriffen keine Realität, sondern nur den Charakter beliebiger Benennungen zubilligt. Gattungsbegriffe sind aus der Perspektive der nominalistischen Betrachtungsweise nichts als Schall und Rauch.

Die Gattungsbezeichnungen gehören durch ihren ausdrücklichen oder stillschweigenden Bezug auf ein Gattungssystem zu jenen Ausdrücken von Ästhetik und Literaturwissenschaft, die das unüberschaubare Meer der literarischen und ästhetischen Erscheinungen räumlich zu ordnen suchen. Mutatis mutandis fügen sich die Periodenbegriffe durch ihre Grundlegung in einer chronikalischen Reihe in die Ordnung jener Ausdrücke ein, welche das Chaos der Texte zeitlich zu gliedern trachten. Analog zu Croces Ablehnung von Begriffen der systematischen Literaturwissenschaft und Ästhetik lassen sich die Periodenbezeichnungen als leere Kategorien kennzeichnen, als Ordnungsbegriffe also, denen keine künstlerischen Erscheinungen, vor allem aber keine Kunstwerke entsprechen. Die Geschichtlichkeit der Literatur löst sich auf, wenn wir die Kunstwerke nicht auch als nacheinander gewordene, sondern nur als gleichzeitig existente begreifen. „The whole of the literature of Europe from Homer has a simultaneous existence and composes a simultaneous order“ bekräftigt etwa T.S. Eliot diese Anschauung.⁶

Mit dieser Einsicht könnten wir - auch unter Berufung auf Rozanov - das Vorhaben für gescheitert erklären, sein Werk den geläufigen Periodenbegriffen der russischen und europäischen *historia literaria* anzubequemen, wäre es nicht so, daß Rozanov die historische Klassifikation am Schluß eines Aufsatzes verwirft und selbst die russische literarische Kritik des 19. Jahrhunderts zur dreigliedrigen historischen Ordnung einer Folge von ästhetischer, ethischer und wissenschaftlicher Kritik fügt. Nach der ästhetischen Betrachtungsweise Belinskijs und der ethischen Literaturkritik Dobroljubovs sei man nun in das Zeitalter ihrer wissenschaftlichen Erörterung eingetreten. Nach dieser dritten Phase ist keine künftige andersartige Zeitstufe mehr vorstellbar. Die eigene Zeit ist wieder einmal Ziel und Ende der literarischen sowie der literaturkritischen Geschichte.

Bei strenger Betrachtung entwirft Rozanov freilich gar keine Folge von Perioden, wie sie ein Entwicklungsmodell fordert, sondern eine dreigliedrige Typenlehre der Kritik. Diese typologische Dreiheit begegnet ähnlich in seinem Gogol'-Aufsatz als dreigliedrige Stilistik des neunzehnten Jahrhunderts (die Stile Karamzins, Puškins und Gogol's) und andernorts in seiner religiösen Typologie; nicht ganz unabhängig von Danilevskijs ethnischer Typenlehre und Solov'evs

Entwurf der Alleinheit charakterisiert Rozanov den Katholizismus als abstrahierenden Universalismus, den Protestantismus als isolierenden Individualismus und die Orthodoxie als die Vereinbarung dieser Gegensätze (Rozanov 1906, 182ff.).⁷

Es wäre ein höchst unwahrscheinlicher Zufall, wenn sich das Gewordene stets in genau drei Schritten vollzogen hätte und sich dem Betrachter gleichsam von selbst als Folge von drei Typen darböte. Viel näher liegt die Vermutung, daß diese historische Grundgliederung das Muster der menschlichen Existenz - Geburt, Leben und Tod - und das dazu stimmende übersichtliche aristotelische Schema des Textes - Anfang, Mitte und Ende - zum bewußten oder unbewußten Vorbild für die Betrachtung des Geschichtlichen wählt; so schon in der griechischen zyklischen Figur einer Folge von goldenem, silbernem und eisernem Zeitalter und noch in der epochalen Gliederung der abendländischen Kultur in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Der Bestimmung des eigenen Standortes bieten sich dann drei prominente Grundpositionen an: zu Beginn einer historischen Periodenfolge (Adventismus), an ihrem Ende (Apokalyptik) oder aber in ihrer Mitte. Letztlich bilden ästhetische und literarische Periodisierungen ja nichts anderes als die moderne literarisierte Form kalendарischer Mythen, kosmogonischer Zyklen und eschatologischer Modelle.⁸

Wo eine kulturelle Phase wie der Klassizismus auf die Geltung eines Gattungssystems eingestellt ist und dieses im Einklang mit der literarischen Praxis auch im literaturkritischen Diskurs eines Boileau,⁹ eines Gottsched oder eines Lomonosov zu definieren, wenn nicht gar zu kanonisieren trachtet, sprengen Sturm und Drang oder die Romantik die Ketten des Gattungsgefüges und kennen dann auch keine übergreifende Gattungsordnung, etwa aus der Feder von Hamann, Byron oder Gogol'. Auf analoge Weise zeigt eine Kultur wie der Realismus, die das Gesamt des geschichtlichen Ablaufs über das Einzelgeschehen und entsprechend auch die literarische Folge über das Einzelwerk stellt, ein heftiges historisches Gliederungseros. In der russischen Kultur belegen schon Belinskij und noch Boborykin diese literaturkritische Praxis. Demgegenüber darf der Anspruch, das große Einzelwerk stehe wie der große Augenblick über der literarischen Folge der Texte oder der Kette von Ereignissen, eine literaturkritische Entsprechung erwarten, welche die literarische Geschichte zugunsten der Einzelwerkbetrachtung auf die hinteren Ränge des hochgeschätzten Kulturgeschehens verweist.

Die Wirklichkeit wäre zu einfach oder - wie Rozanov sagt - zu ermüdend, und zu unwürdig, wenn sie sich diesem schlichten Muster des Gegensatzpaares fügte. Wir haben es wohl eher mit einem breiten Band von Möglichkeiten zu tun, zwischen dessen Endpunkten vielfältige Abstufungen zu gewärtigen sind. Die Gleichgültigkeit der Unzeitlichkeit sollte bei uns gegenüber der von der *Posthistoire* nahegelegten grundsätzlichen Ablehnung jeder chronikalischen

Gliederung ebenso Skepsis hervorrufen wie gegenüber jener rigorosen, die Zukunft im Einklang mit der Prädestinationslehre vorwegnehmenden historischen Ordnung, die der Historismus seit Hegel den Geschehnissen übergestülpt hat.

Stellen wir uns vor, daß die Ereignisse nicht - wie bei Hegel oder Lukács - in ein vorgegebenes, zeitlich gegliedertes Gefüge eintreten und ihr Muster auf diese Weise erfüllen, sondern ihr Geworden-Sein, ja selbst den Rahmen ihres Werdens selbst erzeugen. Sie können sich selbst - im oben eingeführten Bild gesprochen - als Anfang, Mitte oder Ende setzen und damit auch auf das vorangehende und das künftige Geschehen deutend und wertend zurückwirken. Kunstwerke tragen in solcher Betrachtung nicht nur zur Bildung künstlerischer Perioden bei, sondern setzen ihrem Bestand, ihrer Geltung und vor allem ihrer Einheitlichkeit Widerstand entgegen. Manche von ihnen mögen sich gerade dadurch auszeichnen, daß sie sich jeglicher Periodisierung widersetzen. Damit stehen sie in historischer Betrachtung zwar nicht über oder außerhalb der Perioden, doch macht es auch keinen Sinn, ihnen eine temporale Gliederung vor- oder überzuordnen.

Es geht hierbei um mehr als um eine desautomatisierende Innovation, so wie sie der russische Formalismus zum ästhetischen Grundprinzip erhob, weil die Aufhebung des Automatisierten notwendig - wenn auch negativ - auf den Automatismus des Vorgängigen eingestellt ist. Auch der Zweischritt des Stiftens und Durchbrechens einer ästhetischen Norm bindet das Kunstwerk unweigerlich an eine chronologische Folge,¹⁰ die ja nur für die Zeitgenossen als umwälzendes Ereignis spürbar ist. Aus der Retrospektive der später Lebenden lassen sich die normbrechenden Kräfte nicht ästhetisch erleben, sondern nur intellektuell einsehen.

2. Epoché als Stillstehen der Geschichte

Die Erlösung ist der Limes des Fortschritts.

W. Benjamin (I, 3: 1235)

Das dem heutigen ‚sensus communis‘ geläufige Bild vom historischen, zum Beispiel biographischen Ablauf ist weitgehend mechanisch; es mischt zwei Bestandteile, zum einen den astrologisch-numerischen Sprung der kalendarischen Chronologie, die einst die Zeit von der Erschaffung der Welt, dem Beginn eines Reiches oder eines Lebens bis zu einem geoffenbarten, geweissagten oder berechneten Ende zählte und zum anderen die von Newton wissenschaftlich begründete Vorstellung eines unumkehrbaren Zeitkontinuums. Die vektoral angelegte Zeitdauer erscheint so gegliedert durch Zeitgrenzen wie Geburt, Neujahr, Hochzeit, Kriegsbeginn und Silvester, Scheidung, Waffenstillstand

oder Tod. In der Literaturgeschichtsschreibung entsprechen diesen Grenzen von Beginn und Ende Debüt und letztes Werk als Marksteine einer angenommenen Werkkontinuität.

Seit dem Mittelalter an einen Tages- und Lebensrhythmus nach Kalender und Uhr gefesselt, relativieren wir das unstetige innere Zeiterleben durch die scheinbar stetigen Daten einer äußeren, vermeintlich objektiven Wirklichkeit. Kalendrische Chronologie und Zeitsegmentierung durch die Uhr pochen auf eine Äquivalenz von Jahrhunderten, Jahrzehnten, Jahren, Tagen und Stunden, wo wir die Phasen des Lebens als durchaus ungleichwertig erleben, wo wir gute von schlechten Tagen oder Stunden, große von kleinen Jahren, Wochen des Glücks von solchen des Unglücks scheiden.

Die chronologische Ordnung hat Sinn als Teil einer Eschatologie, in der sie die Interimsphase zwischen Anfangs- und Endzeit kalkulierbar macht. Fallen die äußeren Grenzen fort, sehen wir uns tatsächlich in einem Zeitkontinuum ohne Beginn und Schluß, ist das Zählen der in der Tat dann unzähligen äquivalenten Einheiten nur noch ridikul. Will man sich aus dieser sinnlosen Mechanik lösen, empfiehlt es sich entweder, auf die Chronologie ganz zu verzichten oder aber die dem mechanischen Zeitalter eigentümliche Trivialvorstellung einer kontinuierlichen Zeit aufzugeben zugunsten von Phasen der Beschleunigung und der Verlangsamung, ja von Zeitsprüngen und Zeitlöchern. Der ‚beschleunigten Entwicklung‘, wie sie Gačev bereits in die vergleichende Literaturgeschichtsschreibung eingeführt hat, stehen dann auch ihre Verlangsamung, ja ihr Stillstand und der Sprung aus der Zeit als alternative Optionen zur Seite.

Epoché (ἐποχή) nannten die Griechen das Innehalten bei der Suche nach der Wahrheit.¹¹ Epoché wollen wir hier nicht den Einschnitt, sondern den Einbruch der Nichtzeit in die Zeit eines Vorgangs nennen. Die zentrale These sei vorangestellt: Alle großen Werke erheben nicht so sehr Anspruch auf das Vorantreiben einer Entwicklung, einer Evolution, durch die sie sich ja selbst relativieren, wenn nicht gar überflüssig machen, sondern auf die Epoché, auf jenen Stillstand der Zeit, in deren Dimension allein ihnen auf Dauer Dignität zukommen kann. Anders gesagt: Alle Kunstwerke sind als kreative Erscheinungen unumgänglich auf die Störung jeder Kontinuität - auch einer Kontinuität der Diskontinuität - angelegt, welche sie in Elemente einer ihnen fremden äußeren Stetigkeit überführt. Es ist ja vor allem die Perspektive des Literaturhistorikers, welche das Kunstwerk zum Glied in der von ihm konstruierten Kette der Erscheinungen macht.

Als Gewordenes präsentiert sich das Kunstwerk zunächst durch den Schöpfungsakt. Doch ist dieser, wie schon Nietzsche (1980, II: 152) hervorhob, dem Betrachter des fertigen Œuvre verborgen, und wir fügen hinzu: notwendig verborgen. Erst im Rezeptionsakt trägt der Zuhörer oder Leser dem Ereignis Kunstwerk von außen (meßbare) Zeit zu, wird das Kunstwerk erneut ein Werdendes.

Da es aber als Artefakt ein bereits Fertiges ist, steht ihm (anders als dem Leben des Lesers) keine offene Zukunft bevor. Der Rezipierende hat die Möglichkeit, das Aufnehmen des Artefakts abubrechen oder aber zu wiederholen. Das Artefakt, ob ‚offen‘ oder ‚geschlossen‘, ob fragmentarisch oder in seiner Architektur vollendet, ist im Augenblick seiner Präsentation fertig. Andernfalls ist es nicht da, sondern wird erst geschaffen, und der Leser wird zum Autor.

Den historischen Vorstellungen und damit auch den Periodisierungsmodellen liegen die beiden Prinzipien von Dauer und Wechsel, von Kontinuität und Diskontinuität zugrunde. Auch die naturwissenschaftlichen Zeitentwürfe machen sich das Widerspiel von temporaler Stetigkeit und Unstetigkeit zunutze. Jüngst haben Cramer und Kaempfer (1990) zyklische (reversible) und lineare (irreversible) Zeit als Doppelstruktur zur Figur des „Zeitbaums“ gefügt. Hieran ist vor allem bemerkenswert, daß nach Kreis, Pfeil und Punkt (Gendolla 1991) wie zuvor schon bei Zelinskij (1978) erneut der Baum (vgl. ‚Weltenbaum‘,¹² ‚Baum des Lebens‘, ‚Stammbaum‘ usw.) zur Grundfigur chronotopischen kulturellen Denkens, zum Inbegriff eines Zeitmodells erhoben wird. Es handelt sich dabei nun gerade um jene Großmetapher, die in Rozanovs poetischer Mythe neben Sonne und Phallus den obersten Rang einnimmt. Zum anderen gilt es festzuhalten, daß dieser Entwurf einen neuen Typus von Chronotop entfaltete, indem er den Raum als „gebremste Zeit“ modelliert und damit die Konzeption der Zeit als vierter Dimension des Raums auf den Kopf stellt. Hier nun finden wir unsere Intuition einer eben nicht notwendig gleichförmigen Zeit aufs Schönste bestätigt.

Zum zweiten aber ist im Modell von Cramer und Kaempfer der Kosmos insofern unabgeschlossen, als er einen der eigenen Zukunft nicht kundigen Prozeß bildet. Damit ist die Eschatologie zugleich aufgegeben und gerettet, da ihr wesentlicher Inhalt, die Kenntnis der eigenen wie auch immer verschlüsselten Zukunft, zugleich unbekannt aber eben doch potentiell auch apokalyptisch ist. Im Weltbild der zeitgenössischen Physik wird der Kosmos somit selbst agnostisch, wenn nicht gar apophatisch.

Zyklische Bewegung ist hier insofern relativiert zur Idealvorstellung, der eine ahistorische Bewegung entspricht, als aus dieser Sicht ein jeder Zyklus auf die Dauer Störfaktoren ausgesetzt und unter der Wirkung „seltsamer Attraktoren“ („strange attractors“) aus dem Gleichmaß gebracht wird. Der strukturerhaltende Prozeß ist demnach überlagert von einem irreversiblen, chaotischen, „kreativen“ Prozeß, welcher erst dem Vorgang Geschichtlichkeit verleiht. Indes die Uhr mit dem Planetensystem, den Jahreszeiten und dem Herzschlag den strukturstabilisierenden Systemen zugeordnet werden kann, finden sich bei Cramer und Kaempfer der Urknall, das Wetter, Geburt und Tod sowie die Kunstwerke in die irreversiblen, „evolutiven“ Systeme eingereiht. Es läßt sich jedoch zeigen, daß wie der Herzschlag durch sein Aussetzen auch in die Reihe der irreversiblen

Vorgänge einrücken kann, umgekehrt die Kunstwerke wie unter evolutionärem so auch unter strukturerhaltendem Gesichtspunkt zu betrachten sind.¹³

Für die Literaturgeschichte ist wie für die Kulturgeschichte allgemein eine Doppelbetrachtung zu erwägen, die ein modifiziertes äußeres Modell der Evolution mit einem inneren Modell der stillstehenden Zeit verbindet, eben der Epoché. Gilt aus evolutionärer Perspektive für das Werk in jedem gegebenen Moment das Prinzip des „nicht mehr“, so erhebt das Kunstwerk von innen heraus Anspruch auf die Geltung des Prinzips „(schon) immer“. Der inneren blitzartigen Epiphanie treten die äußeren Entwürfe der Progression und Regression, des Fortschritts und des Verfalls, zur Seite. Anders gesagt: der Zeitpunkt der vollgültigen Wertgegenwart, der Epiphanie, ist erfüllt von einer konzentrierten Punktzeit ohne Ausdehnung, während die ausgedehnte Zeitstrecke der Entwicklung eine gestreckte Zeit voraussetzt, die den Moment zu verneinen sucht und zu vernichten droht. Gegen diese Auslöschung des Zeitpunkts zugunsten der Zeitstrecke, der Jetztzeit zugunsten von Vor- und Nachzeit, hat Rozanov mit seinem Werk Einspruch erhoben.

Benjamin hat zwei Jahrzehnte später von der Monade gesprochen, in deren Struktur „das Zeichen einer messianischen Stilllegung des Geschehens“ erkennbar werde. Dem Hegelschen Bild von der Dynamik des Denkens tritt komplementär ein von Leibniz befruchtetes Ikon zur Seite, das zum einen (wie Rozanov) auf jüdische religiöse Traditionen zurückgreift, zum anderen aber wesentlich von der Vorstellung der „Konstellation“ zehrt. Dieser Haltepunkt ist demnach zunächst räumlich konstituiert und weicht so schon von der primär zeitlichen Fundierung im Historismus ab:

Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stilllegung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.¹⁴

Es ging auch Benjamin tatsächlich um nicht weniger als um die „Zerschlagung der Vorstellung von einem Kontinuum der Kultur“¹⁵ und damit um die Zerstörung der Vorstellung vom permanenten Fortschritt. Mit dem räumlichen Bild der Konstellation, des Zusammen-Gestellten, stiftet er eine topisch begründete Strukturgleichheit zwischen Erkenntnismoment und erkanntem Moment, die sich noch stets an die Historizität als sinnstiftenden Zusammenhang klammert:

Vergangenes historisch artikulieren heißt: dasjenige in der Vergangenheit erkennen, was in der Konstellation eines und desselben Augenblicks zusammentritt. Historische Erkenntnis ist einzig und allein möglich im historischen Augenblick. Die Erkenntnis im Augenblick aber ist immer eine Erkenntnis von einem Augenblick.¹⁶

Benjamin erläge mit dieser, die Schau des nicht an den Augenblick Gebundenen ausschließenden These, augenblickliche Erkenntnis habe stets einen Augenblick zum Gegenstand, trotz aller Lösungsbemühungen noch stets dem Historismus, wenn er den Moment nicht als Stillstand der Zeit faßte. In seiner Verwobenheit mit anderen Geschehnissen ist das einzelne Ereignis (auch kausal) kontextuiert; durch die stets gegebene Möglichkeit, auf das Ereignis sprachlich Bezug zu nehmen, wird das Ereignis potentiell kontextfrei. Wie im Exemplum ein historisches Geschehen aus seinem Zusammenhang herausgelöst und als allgemeine Wahrheit der Erkenntnis des gegenwärtigen Geschehens zum Vorbild dient, so verleiht die Zitierbarkeit des augenblicklichen Geschehens die Potenz einer den Moment überdauernden Gültigkeit. Durch solche Geltung über den Moment hinaus wird die zeitliche Bindung des augenblicklichen Ereignisses aufgehoben:

Die Geschichte hat es mit Zusammenhängen zu tun und mit beliebigen Kausalketten. Indem sie aber von der grundsätzlichen Zitierbarkeit ihres Gegenstandes einen Begriff gibt, muß derselbe in seiner höchsten Fassung sich als Augenblick der Menschheit darbieten. Die Zeit muß in ihm stillgestellt sein.¹⁷

Die Zitierbarkeit des Zeichens bietet die Gelegenheit, die Erscheinung aus dem zwanghaften Zusammenhang des Gewordenen zu lösen und einzufügen in den freien Kontext des Seienden. Ihre angemessene literarische Theorie und Methode ist die Intertextualität; die Rezeptionsgeschichte dagegen fügt den wahrgenommenen Text erneut in eine historische Perspektive ein, als deren chronologischer Orientierungspunkt die Gegenwart des Wahrnehmenden dient.

Die Doppelperspektive von zeitlicher Beschränkung und überzeitlicher Gültigkeit läßt sich bis in die frühgriechische Philosophie zurückverfolgen, bis zum Nebeneinander der Entwicklungslehre des Heraklit und der Ontologie des Parmenides im fünften vorchristlichen Jahrhundert. Heraklit hat am Beispiel des Flusses die Bewegung des Seienden vorgeführt: „Wer in denselben Fluß steigt, dem fließt anderes und wieder anderes Wasser zu.“¹⁸ Ebenso steigen wir bei jeder Lektüre ein und desselben künstlerischen Textes jedesmal in ein anderes Werk ein. Nicht nur das Kunstwerk ist bei erneuter Lektüre ein anderes geworden, auch wir selbst haben uns verändert; oder in den Worten des Heraklit: „Wir steigen in denselben Fluß und doch nicht in denselben; wir sind es, und wir sind es nicht.“ In seiner Vorstellung von der Bewegung als dem Umschlagen der Gegensätze ineinander und vom Kampf als Motor der Entwicklung scheinen auch Momente des Historismus vorgeprägt.

Für Parmenides (wie auch für seinen Schüler Zenon) war alles Sein dagegen von Unveränderlichkeit bestimmt:

Aber unbeweglich ruht es [das Seiende] in den Grenzen gewaltiger Bande, ohne Anfang und ohne Ende; sind doch Entstehen und Vergehen in die äußerste Ferne verschlagen! Denn feste Überzeugung hat sie verjagt. Und als dasselbe verharret sie an derselben Stelle und ruht in sich selber, und so bleibt es doch fest an seinem Platz.¹⁹

Von Perikles und Anaximander vorbereitet, wird der Widerspruch zwischen der Beständigkeit und dem Wechsel bei Platon aufgelöst in die Vernunftkenntnis des beständigen Seins (Kosmos) und in die Sinneswahrnehmung des wechselnden Werdens (Chaos).²⁰ In der Rezeption wie in der Produktion ist das Kunstwerk durchweg geschichtlich: Als „Gemachtes“ steht es in einem ganz und gar historischen Zusammenhang.²¹ Als ästhetisches Objekt dagegen, als Kunstwerk in der Vorstellung von Autor und Leser (Hörer) streift es die historische Folie ab und erhebt Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Der Chronotop des Zeitbaums ist im Gegensatz zu dem allen geläufigen literarhistorischen Chronologien zugrundeliegenden Konzept des linearen Zeitvektors charakterisiert von Verzweigungen, die es gestatten, neben der diachronen Abfolge auch synchrone Alternativen zu modellieren. In diesem Modell, das bei graphischer Darstellung die Struktur eines Fließdiagramms annimmt, folgt nicht etwa eine Periode wie der Symbolismus notwendig der anderen, etwa dem Realismus oder Naturalismus, sondern es kann der Symbolismus zeitgleich mit Realismus und Naturalismus auf Entwicklungsstränge der Romantik zurückgreifen.

Der evolutionäre Zeitbaum gestattet es überdies, die axiomatisch-kulturelle Stratifikation in die literarhistorische Betrachtung und Darstellung mitaufzunehmen, also neben Symbolismus und Avantgarde die weiterwirkende realistische und trivialrealistische Kultur und Literatur darzustellen, an der dann das Modell des ‚Sozialistischen Realismus‘ fortstrickt. So wird die alternative Herleitung gerade des SozReal aus der Moderne oder aus einem trivialisierten, melodramatischen Realismus nicht zu einer Disjunktion, sondern zu einer Konjunktion.

Benjamin hat den säkularisierten religiösen Urgrund der Universalgeschichte bloßgelegt. Er verweist mit dem Ritus jedoch über die Eschatologie zurück auf die vorliterarische archaische Praxis, die nicht sprach, sondern vollzog. Wie Rozanov gegen die, solcher mythischen Tätigkeit näherstehende Poesie gewandt, sucht er in der Prosa das Medium seiner historisierenden Sicht:

Die Idee der Universalgeschichte ist eine messianische. Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keine Festgesänge. Seine Sprache ist integrale Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat und von allen Menschen verstanden wird (wie die Sprache der Vögel von

den Sonntagskindern). – Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen (die Arten der Kunstprosa als das Spektrum der universalhistorischen – im Erzähler).²²

Wählt Benjamin die säkularisierte Form der Heilsgeschichte zu seinem Darstellungsmodus, geht die Rolle des weltgeschichtlichen Erlösers bei ihm auf in der Maske des utopischen Erzählers, so treibt Rozanov das Erzählen zurück in einen utopiefreien religiösen Horizont. Der jüdisch-deutsche Kritiker bespricht den narrativen Augenblick, der russische Schriftsteller erzeugt ihn.

3. Diskrepanzen bei der Einordnung von Rozanovs Werk in der Literaturgeschichtsschreibung

Russische wie außerrussische Literaturgeschichtsschreibung bieten für Person und Werk Rozanovs ein eigentümliches Bild. Bald werden sie der Periode des russischen Symbolismus, vor allem ihrer dekadenten Phase zugeschlagen,²³ bald der gesamten russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts entgegengesetzt.²⁴ Anderen wiederum erscheinen sie als Wegbereiter der post-symbolistischen Avantgarde, und wieder andere wollen sie nicht nur aus der russischen Literatur, sondern sogar aus der Weltkultur überhaupt ausschließen. Gegenwärtig wird der Schriftsteller als Vorläufer oder gar Stammvater der russischen Postmoderne entdeckt.²⁵

In den 50er Jahren hat der in Amerika wirkende Russist Ju.P. Ivask (1956, 26f.) Rozanovs literarische Schriften vorbehaltlos zu den „besten Prosaschriften der russischen Dekadenten“ («Лучшие прозаические вещи декадентов») gerechnet. Von den übrigen, akademisch gebildeten Vertretern der Dekadenz (wie Brjusov, Annenskij, Vjačeslav Ivanov und Belyj) habe sich Rozanov freilich durch einen gewissen Provinzialismus, eine geringere Kenntnis der Weltliteratur und der lebenden Fremdsprachen sowie durch sein Plebejertum abgehoben. Auch habe er keinen Zugang zur Lyrik gehabt. Im Jahr 1911 (also zeitgleich mit der Spätphase des Symbolismus) habe er seinen literarischen Höhepunkt erreicht (52).

Noch in dem 1990 von P.A. Nikolaeva herausgegebenen zweibändigen Schriftstellerlexikon *Русские писатели* schreibt I.P. Buslakova unumwunden:²⁶

Позиция Р.[озанова] в общественной борьбе эпохи, при всех ее особенностях, была близка к русскому декадентству. С «старшими» символистами его объединяли субъективно-идеалистическая философская основа, принципиальный имморализм, индивидуалистическое решение вопросов эстетики.

Die Position R.[ozanovs] war im gesellschaftlichen Kampf der Epoche trotz allen ihren Besonderheiten der russischen Dekadenz nahe. Mit den „älteren“ Symbolisten verbanden ihn die subjektiv-idealistische philosophische Grundlage, der prinzipielle Amoralismus, die individualistische Lösung von Fragen der Ästhetik.

Uns beschäftigt nicht die Liste der sozialen und philosophischen Prüfsteine, anhand derer in einer Raummetapher die „Nähe“ Rozanovs zum frühen Symbolismus behauptet wird, wir registrieren zunächst nur die Feststellung dieser Affinität. Ihren historischen Sinn erlangt sie darin, daß Rozanovs Werk zwar nicht völlig aus dem kulturellen Verkehr gezogen, aber doch aus der Perspektive eines vermeintlich höherwertigen ‚Sozialistischen Realismus‘ der Phase des Niedergangs der russischen bürgerlichen Kultur zugeordnet und so aus dem Kreis jener Texte ausgeschlossen wird, denen gegenwärtig und künftig kulturelle Wirksamkeit zuzusprechen ist. Mit anderen Worten: Rozanovs Werken kommt aufgrund ihrer Unmoral sowie der aus marxistischer Sicht negativen Werte des Individuellen, Subjektiven und Ideellen nur historisches Interesse zu. Als Lektüre allenfalls ‚Spezialisten‘ für bürgerliche Dekadenz zu empfehlen, sind sie auch nicht durch Erst- und Neuausgaben der literarischen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Auch Hansen-Löve ordnet im ersten Band seiner Monographie zum russischen Symbolismus das Rozanovsche Werk dem Symbolismus zu, jedoch - anders als Nikolaeva - nicht seiner ersten, dekadenten, sondern vielmehr seiner dritten Phase, kurz S III genannt.²⁷ Als grotesk-karnevalistische Variante der Stilformation wird sie in ihrem Schwerpunkt auf die Jahre ab 1907 datiert. Für diese Periodisierung macht der in München wirkende Slavist vor allem die Orientierung auf die Prosaform geltend.

Sinjavskij (1982, 287f.) setzt in seinem Rozanov-Buch (gleichsam aus der Innensicht des dargestellten Autors) dagegen einen einsamen Schriftsteller in Widerspruch zur gesamten Literatur der letzten beiden Zentennien: „Wenn man die *Abgefallenen Blätter* liest, scheint es, daß Rozanov allein dem ganzen neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert gegenübersteht.“ («Когда читаешь *Опавшие листья*, кажется, Розанов один противостоит всему XIX и всему XX веку»). Sinjavskij stellt den Philosophen und Schriftsteller zwar in die Tradition der von Dostoevskij herausgearbeiteten Irrationalität der menschlichen Seele, enthält sich jedoch konsequent einer historischen Einordnung seines Werks. Immerhin beschließt er das vierte, vielversprechend „Rozanov im Kreise anderer Autoren“ («Розанов в кругу других авторов») überschriebene Kapitel und zugleich auch seine Rozanov-Monographie mit der bedenkenswerten Passage:

В этом контексте допустимо представить Розанова сидящим в окружении милых ему, безымянных «авторов» древности — разбросанных повсеместно сакральных знаков истории, служащих наглядным пособием в постижении бытия Божия и человеческого бессмертия. И в том же контексте нам остается назвать Розанова «нумизматом» русской прозы. Может быть, первым и последним...

In diesem Zusammenhang ist es erlaubt, Rozanov als jemanden vorzustellen, der im Kreis seiner Lieben sitzt, der namenlosen „Autoren“ der Antike - jener allenthalben verstreuten sakralen Zeichen der Geschichte, die als anschauliches Lehrbuch zur Erlangung des Göttlichen Seins und der menschlichen Unsterblichkeit dienen. Und in diesem Zusammenhang bleibt uns nur, Rozanov einen „Numismatiker“ der russischen Prosa zu nennen. Vielleicht ihren ersten und letzten...

Bemerkenswert ist an diesem Schlußwort zunächst der einmalige (wenngleich modal abgeschwächte) Standort, den der in Paris wirkende Schriftsteller und Gelehrte seinem ziemlich genau ein Menschenleben älteren Kollegen einräumt. Dann aber verdient der Bezugspunkt außerhalb jeder räumlichen Nähe und zeitlichen Gegenwart Aufmerksamkeit, durch den Rozanov in die Gesellschaft der griechisch-antiken Schriftsteller versetzt ist. Der Verfasser der *Abgefallenen Blätter* wird zum Klassiker der Weltliteratur, der wie der Topos vom Klassiker voraussetzt, außerhalb, genauer: axiomatisch oberhalb aller literarischen Geschichte steht.

Der Slavist Renato Poggioli (1957, 49) hatte Rozanov vierzig Jahre zuvor dagegen sehr wohl in eine russische Traditionslinie gestellt; sie führt zu Leskov²⁸ und Leont'ev. Zugleich rückte er die Rozanovschen literarischen Schriften - wohl mit Blick auf die Bewußtseinsdarstellung - neben Proust²⁹ und Joyce in jenes Feld moderner Prosa,³⁰ das von der Rousseauschen Idolatrie der Seele seinen Ausgang nimmt und in der Moderne den mimetisch-realistischen Roman ersetzt hat. Rozanov wird hier zu einem Kernautor der russischen literarischen Moderne.³¹

Schließlich sind auch jene wiederholten Entwürfe zu erwähnen, in denen der im Jahr 1919 verstorbene Schriftsteller und Denker zum Vorläufer oder Vertreter der russischen Literatur nach dem Symbolismus erklärt wurde. Hier ist zuerst Viktor Šklovskij zu nennen, der den Verfasser der *Abgefallenen Blätter* als Begründer der russischen sujetlosen Prosa würdigt und Übereinstimmungen mit den künstlerischen Verfahren bei Majakovskij feststellt. Auch Viktor Chovin und Andrej Sinjavskij haben eine Übereinstimmung zwischen der Poetik Rozanovs und Majakovskijs gesehen.³² A. Crone (1978) vergleicht die Roza-

novschen Prosa-Experimente mit den poetischen Versuchen des Futuristen Kručenyč.³³

Aleksandar Flaker (1975) hat den bislang differenziertesten Versuch einer Einordnung von Rozanovs Werk in die Periode der russischen Avantgarde vorgelegt. Er versteht die charakteristische Reihung der thematisch unverbundenen Rozanovschen Prosatexte als Montage,³⁴ beobachtet die für die Avantgarde typische Dehierarchisierung von Erscheinungen und Gegenständen und registriert die Ablehnung der überlieferten literarischen Institutionen. Einzig das Fehlen einer Vision der künftigen Literatur und einer sozialen Utopie („optimalna projekcija budućnosti“) trenne ihn von den Avantgardisten. Hier ging es offenbar darum, Rozanov an der Peripherie des Sozialismus als durchaus aktuellen Autor dem Vergessen zu entreißen und in den Autorenkreis der russischen Avantgarde einzureihen.

Latynina³⁵ dagegen gliedert in dem einzigen lesenswerten Beitrag der jüngeren sowjetischen Literaturwissenschaft zur historischen Einordnung Rozanovs das Œuvre dieses widerspenstigen Autors nicht nur aus der ‚realistischen‘, sondern auch aus der ‚humanistischen‘ Weltkultur aus: „Sein Werk verlief quer zur realistischen und humanistischen Tradition der Weltkultur [...]“ („Творчество его шло в разрез с реалистической традицией и гуманистической линией мировой культуры [...]“). Wir unterlassen hier nicht den Hinweis auf die Verwechselbarkeit dieser normativen Formulierung einer vorgeblich humanistischen Linie mit dem obligatorischen Charakter einer Parteilinie, die den Inhalt der ‚humanistischen Linie‘ von oben dekretierte. Es galt offenkundig, das Werk Rozanovs ebenso aus der positiv gewerteten realistischen Periode zu bannen und noch einmal gegen die vermeintlich realistische Hochstufe im ‚Sozialistischen Realismus‘ abzusetzen.

Noch der vierte, immerhin unter der Federführung von K.D. Muratova entstandene und von Dmitrij Lichačev mitverantwortete Band der letzten, erst vor zehn Jahren von der Akademie der Wissenschaften edierten Literaturgeschichte löst die Aufgabe einer historischen Bestimmung des literarischen Werks von Vasilij Rozanov auf dieselbe skandalöse Weise: Er schließt das Werk dieses „großen Schriftstellers“ („great writer“),³⁶ wie Mirsky ihn noch 1926 würdigte, den Marina Cvetaeva³⁷ und Maksim Gor’kij³⁸ einfach „genial“ und Pavel Florenskij³⁹ „den begabtesten Schriftsteller der Gegenwart“ und Berdjaev⁴⁰ „die größte Begabung in der russischen Prosa“ genannt hatten, durch Anathema stillschweigend aus der russischen Literatur aus. Der Name Rozanov wird in diesem mehr als 3000 Seiten umfassenden Standardwerk überhaupt nur zweimal erwähnt, einmal in einer Fußnote als Bestandteil des Quellennachweises im Titel „Briefe A.S. Suvorins an V.V. Rozanov“ (11) und das zweite Mal im Zusammenhang der Kritik Lenins an Rozanovs „Philosophie des Geschlechts“ („философия пола“, 595) als religiöse Denkform des Fin de siècle, eben als

Erscheinung der ideologischen „Reaktion“. Hier ist das Werk Rozanovs wie schon 39 Jahre zuvor im dickleibigen zehnten Band der von der gleichen Akademie betreuten Geschichte der russischen Literatur⁴¹ verbannt in die Unzeit der Namenlosen.⁴²

Der Befund dieser erstaunlichen Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit in der kultur- und literarhistorischen Einordnung Rozanovs legt den Gedanken nahe, das Werk Rozanovs nehme eine besonders große Distanz zu einer Ästhetik ein, die aufgrund einer primär chronisch geprägten Weltsicht das Einzelwerk und das gesamte Œuvre eines Autors wie eine jede Einzelercheinung ausschließlich oder doch vor allem als Bestandteil einer zeitlichen Folge ergreift und würdigt. Gibt es eine gegenläufige Vorstellung, die gegen das unweigerliche Fortschreiten der Zeit Einspruch erhebt?

4. Rozanovs Verhältnis zu Realismus, Symbolismus und Avantgarde

4.1 Rozanov und der russische Realismus

Настоящего реализма еще не настало для истории, и я первый говорю: «Господа, извольте посмотреть в ваши кошельки...»

Der wahre Realismus hat für die Geschichte noch nicht begonnen, und ich sage als erster: „Meine Herren, gestatten Sie einen Blick in ihre Goldbeutel...“

Rozanov 1989b, 205.

Die zwieschlächtige und ambivalente Bindung Rozanovs an den russischen Realismus erhellt aus der Selbsteinbettung des Schriftstellers in die Gattungstradition der großen Prosa und ihrer gleichzeitigen Zersetzung. Letztlich hält der Schriftsteller in literarischen Werken wie *Уединённое* (Solitaria) und *Опавшие листья* (Abgefallene Blätter) an der großen Form des Romans fest. Doch er verletzt die perspektivische Kompatibilität sowie die personale Identität und damit das entscheidende Charakteristikum der realistischen Großgattung so folgerichtig, daß sie letzten Endes in eine völlig andere Form übergehen. Der Roman Rozanovs nimmt eine merkwürdige Zwitterstellung ein zwischen Wortkunst und Erzählkunst.

In den Frühdrucken waren die oft aus nur wenigen Sätzen bestehenden Miniaturen wie Gedichte auf je einer Seite gedruckt worden, umgeben von viel weißem Rand. Diese Präsentation, die bis in die letzten Neudrucke gegen den erklärten Willen des Verfassers aus wirtschaftlichen Gründen leider aufgegeben worden ist, macht die Selbständigkeit der Prosaminaturen, aus denen die Großtexte nach dem Prinzip des Zyklus aufgebaut sind, sinnlich erfassbar. Dem

lyrischen Zyklus entlehnt Rozanov auch die Eigenart, fast jedem Text einen Hinweis auf den Kontext seiner Entstehung beizugeben.

Auf der Strecke bleiben durch die hohe Eigenständigkeit der zyklisierten Miniaturen die Stetigkeit der Perspektive, die Konsistenz des Themas sowie die Identität der Personnage. Wo im großen realistischen Roman die Vielfalt der personellen Standpunkte durch die Konstanz der Erzählerperspektive gebändigt und letztlich zu einer Sinneinheit gebündelt wurde, haben die Miniaturen Rozanovs einen Sprecher, der wechselnde Stimmungen, Gemütszustände und Wachstumsgrade zu erkennen gibt, der seine Themen nach Lust und Laune wechselt und einem kaum eingrenzbaaren und äußerst heterogenen Inventar entnimmt, das von Religion, Philosophie, Kunst und Literatur über Wissenschaft, Presse, Politik, Kirche und staatliche Instanzen bis hin zu den Bereichen des Alltags und des Privaten, zu den Erscheinungen und Handlungen in Wohnzimmer, Küche und Schlafzimmer reicht. Die in die Hunderte gehenden Personnages scheinen nicht von einer Systematik oder einem Plan, sondern von den Zufälligkeiten der Begegnung in der Wirklichkeit und der kulturellen Lektüre abzuhängen.

Gegen die inhaltlich motivierende Ästhetik des Realismus, die sich auch in thematischen Titeln mit ausgeprägtem Handlungscharakter wie *Обломов*, *Война и мир*, *Преступление и наказание*, *Отцы и дети* niederschlägt oder aber zu Namenstiteln führt wie *Анна Каренина*, *Господа Головевы* und *Рудин*, stehen bei Rozanov Titel, die entweder die Gattungen der zyklisierten Kurzprosa bezeichnen oder aber thematische Bereiche angeben, die geradezu durch Handlungsarmut ausgezeichnet sind: 1894 *Афоризмы и наблюдения*, 1900 *Эмбрионы*, 1903 *Мимолетное*, 1912 *Уединённое*, 1913 *Смертное* und *Опавшие листья*, 1915 *Опавшие листья, короб второй и последний*, 1917-1918 *Апокалипсис нашего времени* und *Из последних листьев*, 1919 *Последние листья*, 1922 (also schon posthum) *Последние мысли*. Über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren erarbeitet Rozanov nicht nur die Prosaminiatur in Zyklen, sondern veröffentlicht sie auch unter Titeln, welche dem Handlungscharakter realistischer Prosa aufs Entschiedenste widersprechen.

In welche Richtung überschreitet die literarische Prosa die Bewußtseinsdarstellung bei Tolstoj?⁴³ Wählen wir als Beispiel der Tolstojischen Erzählkunst die Mordszene aus der Novelle *Die Kreutzer-sonate* (*Крейцера соната*, 1889), die übrigens eher in deutscher Übersetzung als im russischen Original erschienen ist.⁴⁴ Sie läßt sich mit Rozanovs Bewußtseinsdarstellung aus der Sicht der ersten Person gut vergleichen, weil sie dem Gattenmörder Vasilij Pozdnyšev als Ich-Erzählung in den Mund gelegt ist. Es ist bezeichnend, daß die Handlung gerade auf ihrem Höhepunkt, als der eifersüchtige Mann sich an der (vermeintlich) untreuen Frau rächt, über ausgedehnte Partien fortlaufend erzählt

und so eine weitgehende Gleichsinnigkeit von erzählter Zeit und Erzählzeit erzeugt.

Schon der Titel führt als Grundfigur der Erzählung die Herstellung von Kontiguität ein; am Beispiel des ersten Presto aus Beethovens Kreutzerersonate wird im 23. Kapitel die erregende, ja hypnotisierende Wirkung der Musik gegeißelt. Aus der Sicht des eifersüchtigen Gatten ist die Kreutzerersonate eine „schreckliche Sache“, ein „schreckliches Mittel“ («Страшная вещь», X: 324, «страшное средство», 325), da sie im Zuhörer unweigerlich dasselbe Gefühl erzeuge, wie es der Komponist einst empfunden habe. Obgleich diese Kunsttheorie durchaus mit dem Entwurf der ‚Ansteckung‘ in Tolstoj's Traktat *Was ist das, die Kunst* (Что такое искусство) übereinstimmt, sollte man nicht der Versuchung erliegen, Pozdnyšev's Ansicht für die Auffassung des impliziten Autors und als höchste Sinninstanz der Novelle auszugeben.

Die Erzählkunst Tolstoj's beruht gerade auf dem Umstand, daß gegen die 1890 im Nachwort traktathaft niedergelegte schlichte Deutung des Autors eine Lesart der Erzählung möglich ist, die - aus Sicht der Frau - das Musizieren als ganz und gar unschuldige Tätigkeit erscheinen läßt und dem Mann für die Ermordung seiner Frau keinerlei äußeren Grund einräumt. Triebfeder der Tat ist dann nicht die vom Erzähler vollmundig beklagte soziale Degeneration der Liebe, sondern die Eifersucht des Ehegatten, der an der Musik seiner Frau und des Musikers nur passiv teil hat. Es fällt nämlich auf, daß Pozdnyšev in seiner ausgebreiteten Reflexion ethisch-moralische Erwägungen völlig außer acht läßt.

Die psychische Technik der kontiguitären Motivation durch Umweltbedingungen geht bei dem Ich-Erzähler so weit, daß er sogar das Sich-Verlieben vor allem auf üppige Ernährung, träge Lebensweise, weibliche Mode, ein Konzert oder eine Kahnfahrt zurückführt. Die Mechanik dieses Entwurfs erhellt aus dem Umstand, daß die Ausschweifung geradezu ein „Sicherheitsventil“ («спасительный клапан», VII: 284) genannt ist, welches der Überernährung wie einem Überdruck Ausgleich gewähre. Auf ähnliche Weise wird die Unwillkürlichkeit jenes Gefühls, das seine Frau - wie er meint - beim Gewahrwerden seiner Eifersucht und der (angenommenen) Lüsternheit des Musikers erfaßt, durch ein technisches Bild, als „eine Art elektrischer Strom“ («электрический ток», 316) nämlich, gekennzeichnet, der sie durchzuckt habe.

Dabei kann sich der Erzähler ja nur der eigenen Empfindung - eben seiner Jalousie - gewiß sein. Diese alternative Deutung des Gattenmordes wird von ihm selbst offengehalten, wenn er einräumt:

Я все это видел, но не приписывал этому никакого значения, кроме того, что она испытывала то же, что я, что ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства. (325)

Ich habe dies alles gesehen, doch habe ich dem keine andere Bedeutung beigemessen als die, daß sie dasselbe erfuhr wie ich, daß sich ihr, wie auch mir, ganz neue, nie zuvor erfahrene Gefühle eröffneten, gleichsam in Erinnerung kamen.

Der analoge Schluß vom Ich auf die andere Person verknüpft sich mit der aporetischen Vorstellung, daß die gegenwärtige Unmoral auch die Frau an frühere (voreheliche) Unmoral erinnere. Die Aporie dieser Imagination wird im Hinweis des Erzählers greifbar, die Frauen seiner Schicht gingen im Unterschied zu den Männern ohne Erfahrung in die Ehe.

Der Ich-Erzähler legt sich überdies aus der Restrospektive Rechenschaft darüber ab, daß er auf der Rückreise in der Eisenbahn dem nur vorgestellten Geschehen während seiner Abwesenheit in seinem Haus zunehmend den Charakter des Realen verlieh: „[...] je mehr ich diese imaginierten Bilder wahrnahm, desto mehr glaubte ich an ihre Wirklichkeit.“ („[...] чем более я созерцал эти воображаемые картины, тем более я верил в их действительность“).

Die mögliche doppelte Lesart der Novelle erhellt auch daraus, daß wie die negative Sexualität zwischen den Ehegatten so auch die Eifersucht des Mannes durch den gewaltsamen Tod der Frau aufgehoben wird: Das Verbrechen findet eine zweifache Legitimation.⁴⁵ Im inneren Monolog folgen die Gedanken über die eigene Treue, über den vermeintlichen Rivalen. Zwar sind sie hier assoziativ gereiht, doch so, daß sie von der positivsten Selbsteinschätzung herabsteigen zum negativsten Fremdurteil.

Die gesamte Passage, welche dem erinnernden Ich die eigene Bluttat motiviert, ist in der ersten Periode durch eine vierfache Parallele der positivwertigen Selbstbestimmungen nach dem einfachen Muster „Ich bin [...]“ („Я [...]“) eingeleitet. Das erlebende Ich wird in der Erinnerung zum ethisch hochwertigen Ausgangspunkt der Reflexion: „Ich bin ein ehrenwerter Mensch, ich bin der Sohn meiner Eltern, ich bin einer, der sein ganzes Leben vom Familienglück geträumt hat, ich bin ein Ehemann, der sie niemals betrogen hat...“ („Я – честный человек, я – сын своих родителей, я – всю жизнь мечтавший о счастье семейной жизни, я – мужчина, никогда не изменявший ей...“, 334).

Daran schließt sich eine Periode an, welche im Gegenzug die Minderwertigkeit der eigenen Frau und ihres vermeintlichen Liebhabers anhand der Abgeschmacktheit ihrer Motivation entfaltet. Die vermuteten Verhaltensweisen der anderen werden stets perfider und nehmen immer weitergreifende Ausmaße an. Hier schaukelt sich eine bössartige Einbildung über das Verhalten der anderen zur Selbstgewißheit hoch. Die Darstellung der Assoziation gewinnt Profil durch die umdeutende und umwertende Wiederholung der Nomina Mensch („человек“) und „Kinder“ („дети“). In der Zahlenangabe «пять чело-

век детей», durch die genitivische Verknüpfung mit den Kindern dem Sprecher nah und positiv, wird das Nomen als Kennzeichen für den Musiker verworfen und durch seine Qualifikation als „Hund“ (zudem in der Variante «сука») ersetzt. Nun aber vollzieht sich eine eigentümliche Umdeutung und Umwertung der Kinder, die durch die räumliche Nähe zum vermuteten unerlaubten Geschehen von der Unzucht gleichsam erreicht und zu Abkömmlingen der Dienerschaft erklärt werden.

И вот! пять человек детей, и она обнимает музыканта, оттого что у него красные губы! Нет, это не человек! Это сука, это мерзкая сука! Рядом с комнатой детей, в любви к которым она притворялась всю свою жизнь. И писать мне то, что она писала! И так нагло бросить на шею! Да что я знаю? может быть, все время это так было. Может быть, она давно с лакеями прижила всех детей, которые считаются моими. [334; разрядка моя, Р.Г.]

Da sind fünf Kinder [Menschen], und sie umarmt den Musiker, weil er rote Lippen hat! Nein, das ist kein Mensch! Das ist ein Hund, das ist ein abscheulicher Hund! Neben dem Zimmer der Kinder, zu denen sie ihr ganzes Leben lang Liebe geheuchelt hat. Und mir zu schreiben, was sie mir geschrieben hat! Und sich so dreist an den Hals zu werfen! Was weiß ich denn? Vielleicht war es die ganze Zeit so. Vielleicht hat sie schon lange mit den Dienern all die Kinder gezeugt, die für die meinen gehalten werden. [Meine Sperrung]

Wie in der Sicht des Eifersüchtigen die eigenen Kinder als Frucht des vermuteten Ehebruchs ambivalenten Wert erlangen, so färbt die Eifersucht auch die vielfältig ambivalente Wahrnehmung der Ehefrau. Diese Ambivalenz gipfelt im Nebeneinander von Attraktion und Haß, mit denen der Erzähler das Antlitz seiner Frau ausstattet: „anziehendes verhaßtes Gesicht“ («привлекательное ненавистное лицо»).

Wo in kindlichen Bewußtseinszuständen der vom Ich sich selbst zugefügte Schaden als Strafe am Anderen erscheint („Das hat meine Mutter davon, wenn ich mir in den Finger schneide“) wird hier vice versa die Beschädigung des eifersüchtig gehaßten und geliebten Anderen, seine Ermordung als dessen Nutzen, ja Vergnügen (!) verworfen. In diesem Zustand sind die Gesetze der Seelenökonomie geradezu auf den Kopf gestellt; der eigene Tod wird nicht aus Eigenwert vermieden, sondern um dem Anderen nicht den Nutzen daraus zu gönnen. In dieser Passage gliedert die anaphorische Stellung des „Ja“ („Да“) die Assoziationen:

Да, я умру от удара. Она убьет меня. Ей это и надо. Что ж, ей убить? Да нет, это бы ей было слишком выгодно, и этого удовольствия я не доставлю ей. Да, и я сижу, а они там едят и смеются и... [334; Разрядка моя, Р.Г.]

Ja, ich werde am Schlag sterben. Sie wird mich umbringen. Das brauchte sie gerade. Was nun, soll ich sie umbringen? Ja doch: nein, das wäre ihr viel zu sehr von Nutzen, und dieses Vergnügen werde ich ihr nicht bereiten. Ja, ich sitze da, und sie essen dort und lachen und... [Meine Sperrung]

Es ist gerade die räumliche Trennung vom Partner und das komplementäre Beieinander des Partners mit dem Dritten, die hier den Grund des Leidens an der Eifersucht bildet. Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf die erzählerische Ausparung des dritten Gliedes der Aufzählung, auf die Aposiopese „essen und lachen und...“, da hier die imaginierende Rolle vom Protagonisten den Zuhörern im Eisenbahnwaggon sowie dem Leser überlassen wird.

Die Miene der durch den Ehemann Überraschten, die sich nach Mitternacht allein wähten, deutet das erlebende Ich des Erzählers bei dem Musiker als Entsetzen und bei seiner Frau als Mischung von Schreck und Ärger über die Störung des glücklichen Augenblicks. Die Wahrnehmung dieser Mienen ruft bei ihm die ambivalente Gefühlslage der „quälenden Lust“ („мучительную радость“, 335) hervor. Der Hinweis, daß er gerade dieses Gefühl gebraucht habe, relativiert die Behauptung, der Mord wäre vielleicht nicht geschehen, wenn die Mimik der Frau neben dem Entsetzen nicht auch „Verärgerung, Mißvergnügen“ („огорчение, недовольство“, 335) über die Störung gezeigt hätte, muß der Erzähler doch erneut einräumen: „zumindest schien es mir im ersten Augenblick so“ („по крайней мере показалось мне в первое мгновение“, 335). Wieder versetzt sich der Erzähler an die Stelle seiner Frau und spricht ihrem Gesichtsausdruck jene Bedeutung zu, welche der von ihm nur vermuteten Handlungsweise entspricht.

Aufschlußreich für die Tolstojsche Bewußtseinsdarstellung ist der Hinweis auf die Rückkoppelung mit jenem vorangehenden Wutausbruch des eifersüchtigen Ehemannes, bei dem er nur Gewalt an Sachen übte, da hier die selektive Reflexion ausgesprochen wird, welche den Gedankengang leitet. An den Ort der Darstellung des Bewußtseinsvorgangs rückt die Reflexion über ihn. Zu diesem Zweck springt die Erzählung kraft der Thematisierung der Erinnerung aus der erzählten Zeit in die Erzählzeit:

Помню, как мне захотелось действовать, и всякое воображение, кроме тех, которые нужны были для действия, выско-
чили у меня из головы.

Ich erinnere mich, wie ich handeln wollte, und alle Überlegungen, außer jenen, die für das Handeln nötig waren, sprangen mir aus dem Kopf.

Im rückwärtigen Vergleich mit Rozanov tritt die Darstellung des entscheidenden Augenblicks der Handlung besonders prägnant hervor. Der Erzähler wird gar nicht müde zu betonen, daß sein Bewußtsein bei dem Dolchstoß durchaus nicht ausgesetzt habe. Vielmehr sei die Handlung im vollen Bewußtsein der Entsetzlichkeit seiner Tat geschehen. Ja, es habe ihn sogar jener Eindruck zur Handlung mitbestimmt, den seine Handlungsweise seiner Meinung nach bei den Anwesenden hervorrufen mußte, wollte er doch auf jeden Fall vermeiden, „lächerlich“ («смешно», 336) zu wirken (indem er in Strümpfen dem Liebhaber seiner Frau nachsetzte) und stattdessen „furchtbar“ («страшен», 336) erscheinen (und sich an seiner Frau rächen). Der Erzähler behauptet, den Todesstoß bei vollem Bewußtsein ausgeübt zu haben.

An dieser Textstelle sind zwei Erscheinungen bemerkenswert: Zum ersten eine Sparsamkeit des Wortschatzes, die geradezu an biblische Rede gemahnt. So wird das Verb „tun“ dreimal hintereinander in einem einzigen Satz verwendet, und die Wortwurzel „wußt“ tritt gar viermal in drei unmittelbar aufeinander folgenden Sätzen auf. Zum anderen verdient die Zeitenfolge des Verbs „tun“ Aufmerksamkeit. Die beiden Präteritalformen umrahmen eine Präsensform, welche als einzige Textstelle in erlebte Rede hinübergleitet. Gerade diese Gegenwartigkeit des Tuns ist aber Gegenstand des Wissens. Zum dritten aber wird für das Erscheinen dieses Bewußtseins durch das Verb und im Vergleich noch einmal vom Nomen das (auch im Russischen durchaus nicht originelle) Bild des Blitzes bemüht:

В ту минуту, как я делал это, я знал, что я делаю нечто ужасное, такое, какое я никогда не делал и которое будет иметь ужасные последствия. Но сознание это мелькнуло как молния, и за сознанием тотчас же следовал поступок. И поступок сознавался с необыкновенной яркостью. (337)

In der Minute, als ich dies tat, wußte ich, daß ich etwas Schreckliches tue, von der Art, wie ich es nie zuvor tat und das schreckliche Folgen haben wird. Doch dieses Bewußtsein blitzte [wie ein Blitz] auf, und auf das Bewußtsein folgte sogleich die Tat. Und die Tat wurde mit außergewöhnlicher Klarheit bewußt.

Das Momentane der blitzartigen Bewußtwerdung ist zum einen gemildert von der Zeitenbindung der Handlung an Vergangenheit (nie zuvor getan) und Zukunft (schreckliche Folgen), zum anderen aber von einem merkwürdigen Vorwissen, welches das schlagartige Wissen gleichsam vorwegnimmt: (337)

Не могу сказать, что я знал вперед, что я буду делать, но в ту секунду, что я делал, даже, кажется, несколько вперед, я знал, что я делаю, как будто для того, чтоб возможно было раскаться, чтоб я мог бы сказать, что я мог остановиться.

Ich kann nicht sagen, daß ich vorher wußte, was ich tun werde, doch in der Sekunde, als ich es tat, wie es scheint, sogar etwas früher, wußte ich, daß ich es tue, gleichsam damit es möglich würde zu bereuen, damit ich sagen konnte, daß ich anhalten konnte.

Inhalt dieses Vorwissens ist nicht die Tat selbst, sondern ihr im Täter gelegener Zweck, die Ermöglichung von Reue nach dem Mordanschlag; die Handlung hat einen religiösen Urgrund. Damit geht die Tat selbst nicht im Moment auf, sondern sie gründet in bereits vergangener, vor der Eheschließung liegender Verfehlung, und sie zielt auf künftige Buße. Die Tat ist gleichsam von langer Hand vorbereitet, und der Monolog des Erzählers entfaltet in aller Ausführlichkeit die wachsende bewußtseinsmäßige Bereitschaft zum Mord. Momentan ist nur die Einsicht in den Umstand, daß die Tat unerhört ist und schreckliche Folgen zeitigen wird. Der Logik des Erzählers gemäß war sie jedoch aufgrund der Umstände notwendig und unausweichlich: Die Frau wird geopfert für die Unzucht einer ganzen Generation. Der Mord übersteigt den Augenblick der Handlung auch wesentlich in die Zukunft, denn er bildet - völlig der Folge *Verbrechen und Strafe* (*Преступление и наказание*) entsprechend - den Grund für die Sühne. Und er stellt auch die Voraussetzung dar für jene Einsicht in die sittliche Bedingtheit der Untat, welche der Ich-Erzähler seinen Zuhörern vorträgt.

Erst im Angesicht der sterbenden Frau tritt der Wertunterschied zwischen der subjektiven Eifersucht und dem objektiven Geschehen dem handelnden Ich ins Bewußtsein. Die Verzeihen erbitende Handlung, die das Geschehen zwar nicht ungetan, die Schuld gegenüber dem anderen aber im Nu bekennen und sich vom anderen erlassen könnte, ist aus Mangel an Mut verwehrt:

И так ничтожно мне показалось все то, что оскорбляло меня, – вся моя ревность, и так значительно то, что я делал, что я хотел припасть лицом к ее руке и сказать «Прости»! – Но не смел. (340)

Und so nichtig erschien mir alles, was mich beleidigte, – all meine Eifersucht, und so bedeutungsvoll das, was ich getan hatte, daß ich mich niederwerfen wollte, mit dem Gesicht auf ihre Hand, und sagen „Verzeih“! – Doch ich wagte es nicht.

Diese Furcht vor dem Augenblick, dieser horror momenti temporis ergreift Besitz auch von der Darstellungsweise, die alles Schlagartige, Augenblickliche,

Blitzartige meidet oder aber - wenn sie es schon nicht umgehen kann - auflöst in eine lange Reihe von Vorbedingungen und Nachwirkungen.⁴⁶ Dies mag auch der Grund dafür sein, daß Tolstoj das Wunder nicht akzeptieren konnte: Ist das Mirakel doch ein augenblickliches Ereignis, das gerade nicht aus den Vorbedingungen des Geschehens herzuleiten ist. Rozanov (1906, I: 231f.) hat Tolstoj's Ablehnung des Wunders wie des Geheimnisses bezeichnenderweise zu einer Frage des Geschmacks und damit der Ästhetik erhoben.

Als Beispiel für die Rozanovsche Einstellung auf den Augenblick kann die Schilderung seines Besuchs im „Cabinet des animaux“ des Vatikans dienen. Er führt zunächst aus, daß es etwas völlig Verschiedenes sei, eine Katze zu zeichnen, wenn sie sitzt und schnurrt oder wenn sie im Sprung auf eine Maus ist. Im Alter von acht oder neun Jahren habe er einmal eine Katze bei einem solchen Sprung wahrgenommen und könne seither ihre Schönheit nicht vergessen. In Rozanovs Darstellung dieses Katzensprungs ist das Verhältnis zwischen dem momentanen Ereignis und dem Vorlauf im Vergleich zu Tolstoj genau umgekehrt. Die Vorgeschichte dient nicht der Vorbereitung, Motivierung, Begründung des Ereignisses, sondern gibt nur den kontinuierlichen Hintergrund ab, vor dem sich die Plötzlichkeit, Unvorbereitetheit, Unmotiviertheit und Unbegründetheit des Sprungs prägnant abhebt:

Она переставляла лапку за лапкой, делая шаг в полвершка, шла «на цыпочках» в направлении к стене. Я стал следить. Она ужасно длительно шла, точно ноги ее были сломаны или она шла на муку. И чем дальше, шаг все меньше, точно плетет ножка за ножкой. Плетет-плетет, тише-тише-тише, вот умерла – и вдруг, как ком, молниеносно ударила в щелочку у стены и уж обе лапы в норе и она что-то гребет там. Но напрасно. Мыши не достала [...].

Sie setzte Pfote für Pfote um, ging, indem sie je einen Schritt von zwei Zentimetern machte, auf die Wand zu. Ich begann ihr zu folgen. Sie ging schrecklich lange, als ob ihre Füße gebrochen wären oder sie unter Pein ginge. Und je weiter, desto weniger Schritte, als ob sie Füßchen für Füßchen flicht. Sie flicht, flicht, langsamer-langsamer-langsamer, da ist sie erstorben - und plötzlich, wie ein Klumpen schlug sie blitzartig gegen die Spalte an der Wand, und schon sind beide Pfoten in der Höhle, und sie scharrt nach etwas. Doch vergebens. Die Maus hat sie nicht erreicht [...].

Wie der Sprung der Katze ex abrupto erfolgt, so ist ihr plötzlicher Satz auch mit dem Nachfolgenden nicht verbunden. Ein Fang hätte dem Sprung Zweckmäßigkeit, erfüllte Zielstrebigkeit und im Erfolg die Kontinuität eines Sinns eingetragen. Aber der Ertrag hätte den Satz auch durch die Funktionalisierung abgewertet, hätte ihn jener reinen Phänomenalität beraubt, durch welche er erst

seinen ausdrücklich erwähnten ästhetischen Wert erlangt. Es ist ein Sprung um des Sprungs willen, der sich dem jungen Rozanov eingeprägt hat, und der nun für seine Auffassung des autonom Momentanen stehen kann: „So ist der Moment beschaffen. Und ein jedes Lebewesen hat einen solchen Moment der voll ist des Lebens, ein jedes nach seinem Gesetz.“ («Так вот момент. И у каждого животного есть такой момент – полный жизни по закону у каждого своему.») Diese Fülle des Lebens kommt einem jeden wahren Augenblick zu, und wahr ist nur der Moment, in dem das Leben diese Fülle zeigt.

In welche Richtung überschreitet nun die literarische Prosa Rozanovs jene „Dialektik der Seele“ («диалектика души»), die Černyševskij (1978, 516) an den Romanen Tolstoj's herausgestellt hat? Der Kritiker kennzeichnet sie aus der Sicht des Zeitgenossen im Vergleich mit dem „Gleichmut“⁴⁷ («равнодушие», 515) Puškins gegenüber den dargestellten Personen und Weltzuständen als neue Stufe: Ihre Eigenart liege im Interesse für den psychischen Prozeß selbst, für seine Formen und Gesetze, für die Entwicklung der Gedanken und Gefühle der Protagonisten und damit für ihre geistig-emotionale ‚Evolution‘. Bei aller Dynamik der psychisch-geistigen Prozesse, die Černyševskij hier der Tolstoj'schen Prosa unterlegt, kommt die größte Bedeutung dem Bild jener „Kette“ («цепь») zu, die eine jede einzelne Sinneswahrnehmung, ein jedes Gefühl, einen jeden Gedanken zum Glied in einer zeitlich organisierten Reihe macht.⁴⁸

[...] как одни чувства и мысли развиваются из других; [...] как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняется влиянию воспоминаний в силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливается с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем.

[...] wie die einen Gefühle und Gedanken sich aus den anderen entwickeln; [...] wie ein Gefühl, das unvermittelt aus der betreffenden Situation oder dem Eindruck entsteht, dem Einfluß der Erinnerungen kraft der Verbindungen unterworfen wird, die durch die Einbildungskraft in Erscheinung treten, wie es in andere Gefühle übergeht, erneut zum einstigen Ausgangspunkt zurückkehrt, wieder und wieder wandert, indem es sich der gesamten Kette von Erinnerungen gemäß ändert; wie der vom ersten Gefühl geborene Gedanke zu anderen Gedanken führt, sich weiter und weiter treiben läßt, Phantasien mit wirklichen Sinneswahrnehmungen verschmelzt, Tagträume von der Zukunft mit Reflexionen über die Gegenwart.

Bei Rozanov dagegen wird der je einzelne Gedanke, die je einzelne Emotion gerade nicht zum Teil eines in zeitlicher Abfolge geordneten Ganzen abgestuft, dem ein höherer Wert zukommt als seinen Bestandteilen. Das Interesse gilt ungeteilt der punktuellen Eingebung, dem augenblicklichen Gedanken, der momentanen Gefühlsaufwallung, die - im Verständnis der historisierenden Analyse - aus ihrem prozessuellen Zusammenhang herausgelöst und absolut gesetzt wird. War im Klassizismus die Identität der Person durch stabile und im wesentlichen unveränderliche Eigenschaften des Charakters - der „Geizige“, der „Eingebildete Kranke“ usw. - gesichert, hatte der Realismus die Identität als Einheit einer Entwicklung, etwa als Synthese einer Dialektik gefaßt, so konstituiert sich die Einheit der Person nun in jedem Augenblick von neuem. Daher kann es nicht mehr zur Bildung eines durchgehaltenen Standpunktes kommen, vielmehr muß sich der Blickpunkt auf die Welt in jedem Moment aufs neue konstituieren.

So wird in der Darstellung des Todes eines Gladiators buchstäblich mit jedem Satz und zum Teil sogar innerhalb der Syntagmen die Perspektive gewechselt: Vom Gladiator verlagert sich der Blickpunkt zum Pferd, vom Pferd zum Gladiator, von diesem zur Skulptur, von der Skulptur zum Betrachter, vom Betrachter zum Berichtstatter, von diesem zurück zur Skulptur und von dort aus schließlich wieder zurück zum Gladiator. Im folgenden Zitat sind diese Perspektivsprünge durch parallele Doppelstriche gekennzeichnet. Daneben ist die Vielzahl der Ausdrucksmittel für das Plötzliche bemerkenswert; sie sind durch Sperrung kenntlich gemacht:

Гладиатор вдруг забыл о цирке. || Так конь, схваченный львом, моментально забыл поля и кобылиц, и все. || Забвение наступало вдруг, еще за минуту его не было у гладиатора. || О, это говорит так же, как Колизей, не меньше, чем Колизей. || Впервые я понял, до чего скульптура выше архитектуры: || ибо в Колизее к мощным формам прибавлена еще знакомая до подробностей биография; || но гладиатор порывает и эту биографию и формы. || Удар пришелся в правый бок, рана узкая и глубокая.⁴⁹

Der Gladiator vergaß plötzlich den Zirkus. || So vergaß das vom Löwen ergriffene Pferd augenblicklich die Felder und Stuten. || Das Vergessen trat plötzlich ein, noch eine Minute zuvor hatte es den Gladiator nicht erfaßt. || Oh, dies sagt ebenso viel wie das Kolosseum, nicht weniger als das Kolosseum. || Zum erstenmal habe ich verstanden, wie hoch die Skulptur über der Architektur steht: || denn im Kolosseum ist den mächtigen Formen die bis in alle Einzelheiten bekannte Biographie beigelegt; || doch der Gladiator zerbricht sowohl diese Biographie als auch die Formen. || Der Schlag traf in die rechte Seite, eine enge und tiefe Wunde.

Zur fortwährenden Erschütterung des Standpunktes⁵⁰ und damit der prozessual-evolutionären Identität des Sprechers tritt bei Rozanov die Defiktionalisierung der dargestellten Welt. Der Wahrheitscharakter der dargestellten Inhalte schwankt zwischen Imaginativem und Dokumentarischem. Mit der ideologischen Schwächung der Perspektive, in ihrer Orientierung an der wissenschaftlichen Beobachtung und durch die Tendenz der wiedergegebenen Welt zum Dokument dem Naturalismus verwandt, sprengen die Zerstörung der temporalen und perspektivischen Kontinuität sowie die Erhebung von Imagination und Assoziation zum Konstruktionsprinzip der Zyklen auch die naturalistische Ästhetik.

Einen Grundunterschied der Rozanovschen Prosa gegenüber dem realistischen Erzählen und damit zugleich ihre Zugehörigkeit zur russischen Moderne hat Viktor Šklovskij mit dem Hinweis auf den Verzicht auf die realistische Motivation kenntlich gemacht. Im Anhang zum ersten Band der *Опавшие листья* spricht der Verfasser selbst diese Differenz mit hinreichender Deutlichkeit aus (Rozanov 1990cII: 480):

Место и обстановка «пришедшей мысли» везде указаны (абсолютно точно) ради опровержения фундаментальной идеи сенсуализма: «*nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu*».

Ort und Umstand des „kommenden Gedankens“ sind zur Widerlegung der Grundidee des Sensualismus „*nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu*“ überall (absolut genau) angegeben.

Die Kontinuität des realistischen Zweigs mimetischer Wirklichkeitsdarstellung in Rozanovs Prosarede habe ich in meinen Beiträgen zur Psycho poetik und Zeitmodellierung bei Rozanov untersucht.⁵¹ Sie liegt in der radikalisierenden Fortführung des metonymischen Modells, das durch mythopoetische Realisierung seiner (etwa in der Milieutheorie) kausal begründenden oder aber motivierenden Funktion beraubt wird. Wenn der Kosmos aufgrund seiner selbstgenerierenden Potenz als Phallos erscheint, läßt sich das Sprachgeschehen weder in der Similarität des Symbols noch in der Äquivalenz der Allegorie fassen.

Bei Rozanov wird jener späterealistische Zweig der Prosa fortgesetzt, der im Spätwerk Dostoevskijs die Multiperspektivik mit dem Skandalon des Karnevalistischen verbunden hatte. Die *Legende vom Großinquisitor* hat er denn auch als das Herzstück im Gesamtwerk von Dostoevskij gewürdigt, „das sich nur um es herum gruppiert wie Variationen um ihr Thema“ («которое только группируется около нее, как вариации около своей темы»)⁵² Wieder zieht Rozanov

selbst ein topisches Modell zur Erfassung literarischer Vielfalt der temporalen Gliederung vor. In seinem eigenen Diskurs wird die Vielzahl der Standpunkte anders als bei Dostoevskij nicht zur Konfrontation der polyphon gesetzten Sinnpositionen verschiedener Personages, sondern zur Darstellung einer situationsabhängig assoziierenden und imaginierenden einzigen Erzählinstanz genutzt.

Der Positivismus hatte mit der Milieutheorie in den Geisteswissenschaften dem Newtonschen Modell der Schwerkraft analog die Regel aufgestellt: Weil die Erscheinung X in der Nähe der Erscheinung Y auftritt, steht sie unter ihrer Wirkung.⁵³ Räumliche Affinität wurde nach dem Grundprinzip metonymischer Umdeutung ausgegeben als Abhängigkeit, Nachbarschaft interpretiert als Kausalzusammenhang. Die nach dem gleichen Grundsatz verfahrenende soziologische Erklärung von (kriminellen) Verhaltensweisen ist schon von Dostoevskij im *Tagebuch eines Schriftstellers* aufs heftigste angegriffen worden:

Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественности, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения от всякого нравственного личного долга, от всякой ответственности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить.⁵⁴

Indem sie den Menschen von einem jeden Fehler im Gebäude der Gesellschaft abhängig macht, beraubt die Milieutheorie den Menschen völlig seiner Persönlichkeit, spricht sie ihn völlig von jeglicher persönlichen moralischen Schuld, von jeder Verantwortung frei, führt sie ihn in die abscheulichste Knechtschaft, die man sich nur vorstellen kann.

Hatte Dostoevskij die Freiheit des Menschen zur Verantwortung bereits aus seiner Unabhängigkeit vom Milieu hergeleitet, so verabschiedet Rozanov den Positivismus endgültig als „philosophisches Mausoleum über der sterbenden Menschheit“ („философский мавзолей над умирающим человечеством“).⁵⁵ Der Skandal, bei Dostoevskij noch Ausnahme und Impulsgeber für weite Strecken der Handlungs- und Erzählstruktur, wird zur Normalerscheinung von Wirklichkeit und Darstellung.

Dabei kommt es darauf an, das Skandalon bei Rozanov nicht so sehr als Erscheinungsform eines averbalen Geschehens zu erfassen, in der manifest gegen konventionelle Wertnormen verstoßen wird, sondern gerade als Typus der Sprachhandlung. Dieses Verständnis ist durch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚Skandalon‘ (σκάνδαλον) durchaus gedeckt, das zunächst das krumme Stellholz in der Falle bezeichnet, auf dem sich eine Lockspeise befindet. Später erst entwickelten sich daraus die Bedeutungen ‚Ärgernis erregen‘, ‚zur Sünde Anlaß geben‘. Sie konnten auch auf sprachliches Geschehen bezogen werden;

die Wendung ‚σκανδαλήτηρ ἰσθὰς ἐπῶν‘ meint eine Person, die mit ihren Worten eine Falle stellt. In gerade diesem Sinne aber ist der Begriff ‚Skandalon‘ auf die Prosa Rozanovs anzuwenden.

4.2 Die Stellung Rozanovs zum russischen Symbolismus: die axiomatische Inversion des Erhabenen

Die Neigung, Rozanov in den Symbolismus, die frühe Periode der russischen Moderne einzugliedern, dürfte vor allem aus der Rücksicht auf das damalige literarische Leben herrühren. S.P. Djagilev, dem ein feines Gespür für kulturelle Aktualität eigen war, hatte ihn zur Mitarbeit an der Zeitschrift *Mir iskusstva* eingeladen. Rozanov nahm in den 90er Jahren gemeinsam mit Zinaida Gippius und Merežkovskij intensiv an den religiös-philosophischen Versammlungen teil und fand dort zumindest anfangs glühende Verteidiger seiner oft provokativen Thesen. Andrej Belyj dagegen hat sich ihm gegenüber stets kritisch verhalten.⁵⁶

Einer der Hauptunterschiede zwischen der Ästhetik des frühen und mittleren Symbolismus und der Ästhetik Rozanovs liegt im Umgang mit der Erscheinung des Sublimen. Während die Symbolisten zwar die Wertigkeit des erhabenen Standpunktes erschüttern, die Werttradition des erhabenen Gegenstandes jedoch aufrechterhalten, wenn nicht gar wiederherstellen, vertauscht Rozanov gerade die Inhalte des Erhabenen. An die Stelle der Ausnahme, des Seltenen, des Außerordentlichen tritt das Alltägliche, das Gemeine, das vermeintlich Banale.⁵⁷ Parallel zu dieser skandalösen Trivialisierung des Erhabenen vertauscht Rozanov die Diskursformen und wertet sie damit um. Was bislang der intimen Rede im privaten Raum vorbehalten war, wird zum öffentlichen Diskurs gemacht.

Rozanovs Kritik an der dekadenten Frühphase des Symbolismus ist von ihm selbst in seinem Aufsatz *Декаденты* von 1896 ausgesprochen worden. Aus diesem Grunde möchte ich hier auf die weniger evidenten Unterschiede zur mittleren Phase des Symbolismus näher eingehen, insbesondere zur Ästhetik und Poetik Aleksandr Bloks. In seinem Aufsatz *Kultur und Element* (*Культура и стихия*) widerspricht Blok (V: 352-355) im Jahr 1909 der Fortschrittsidee des Positivismus mit dem Verweis auf Sterne,⁵⁸ Vulkanausbruch und Erdbeben, drei in der romantischen Tradition erhabene Gegenstände par excellence. Wir erinnern uns, daß es gerade das Erdbeben von Lissabon war, welches der naiven Aufklärung in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Garaus bereitet hatte. Nun ist es das Erdbeben auf Sizilien am 15. Dezember 1908, welches dem Dichter zum Beleg für den Irrtum der Progressisten dient. Dabei ist das katastrophische Geschehen an der Erdoberfläche nur das natürliche Analogon eines in der Kultur sich ereignenden Bruchs. Im folgenden Zitat wird dieser symbolische Zusammenhang, diese correspondance aus der Äquivalenz von «стихийная

ночь» und «народная ночь», also von „Nacht der Elemente“ und „Nacht des Volkes“ ablesbar, die beide den Fortschrittsglauben widerrufen. Es ist übrigens diese Nacht des Volkes, die Blok acht Jahre später erwartet und begrüßt hat. Nicht abzusehen war für ihn, daß die Revolution genau jenen Ameisenstaat begründen sollte, dessen Vermeidung er sich von ihr erhoffte:

Но бывает и бывало уже так, что всю ночь напролёт стоит стража на башнях, охраняя сон своих. Наступает утро, и уже одни только передовые посты оказываются налицо. Они стояли высоко и думали высокую думу, но тех, во имя кого они не спали, нет уже на лице земли: их похитила стихия – подземная, или народная ночь. Астрономы наблюдали звёзды из горных обсерваторий, человеческие умы работали неустанно, и ни одна машина не ошиблась в ту ночь, когда побережья южной Италии стёрлись с лица земли. (352)

Doch es kommt vor und ist schon vorgekommen, daß die Wache die ganze Nacht durchgehend auf den Türmen steht und so die Ihren schützt. Es wird Morgen, und schon zeigen sich allein die Vorposten anwesend. Sie standen in der Höhe und dachten hohe Gedanken, doch jene, in deren Namen sie nicht schliefen, sind schon nicht mehr auf dem Antlitz der Erde: sie hat die Elementarkraft hinweggerafft – die unterirdische Nacht oder die Nacht des Volks. Die Astronomen haben von Observatorien in Bergeshöhe aus die Sterne beobachtet, der Verstand war in den Köpfen der Menschen ununterbrochen tätig, und keine einzige Maschine hat in dieser Nacht einen Fehler begangen, als die Küsten Süditaliens vom Antlitz der Erde gewischt wurden.

Blok, der die dionysische Variante des Erhabenen feierte - «С этой грозой никакой громоотвод не сладит.» (Blok 1963, VIII: 277), der anlässlich des Untergangs der Titanic im Tagebuch notierte: „Der Untergang der Titanic, der mich gestern unaussprechlich gefreut hat (es gibt noch einen Ozean,)“ («Гибель Titanic’a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан).»)⁵⁹ - konnte den Inhaltstausch des Sublimen bei Rozanov nicht goutieren. In einem Brief an den Schriftsteller beschwert er sich über dessen Kritik durch einen Ausfall gegen die Entwertung des Erhabenen durch das Billige. Bezeichnend ist freilich, daß diese Devaluation selbst die Zentralkategorie des Erhabenen - das „Schreckliche“ („страшное“) - nutzt. In der Desublimation des Sublimen artikuliert sich - vielleicht sogar von Blok unbemerkt - erneut das Sublime:

[...] знаю я эту любовь к мелочам быта, люблю ее в Вас лично ужасно и боюсь ее в Вас как писателя. Позвольте мне, в числе многих других, и как бы уже не от своего лица, сказать Вам, что этой любовью, этой прелестью и нежностью невольно

прикрываются самые страшные ямы – сентиментальность и жестокость – родные сестры. Уж лучше, я думаю, быть „бесчувственным“.⁶⁰ [Разрядка моя, Р.Г.]

[...] ich kenne diese Liebe zu den Kleinigkeiten des Alltags, ich liebe sie an Ihnen schrecklich und fürchte sie an ihnen als Schriftsteller. Gestatten Sie mir im Kreise vieler anderer und gleichsam schon nicht von der eigenen Person aus zu sagen, daß mit dieser Liebe ungewollt schreckliche Gruben zugedeckt werden – die Sentimentalität und die Grausamkeit – es sind dies verwandte Schwestern. Da ist es schon besser, denke ich, „gefühllos“ zu sein. [Meine Sperrung]

Blok hat den Finger wohl tatsächlich auf die ästhetische Wunde in Rozanovs Œuvre gelegt; die Härte mitleidloser Beobachtung schneidet hier ‚grausam‘ in das intensive (aus symbolistischer Sicht ‚sentimentalisierte‘⁶¹) Gefühl für einen dieser Emotion normalerweise unwürdigen Gegenstand. Diese Prosa bringt die Traditionslinien von Naturalismus und Sentimentalismus zusammen. Während das Pathos im Leid am traditionell Erhabenen seit dem Klassizismus ästhetisch sanktioniert ist, muß das schonungslose Bloßlegen der pathetischen Klage über das Leid am Banalen dem Symbolisten als doppelte „Grube“ („яма“) vorkommen, tritt hier doch nicht die hohe Idee am niederen Gegenstand – ihn so erhebend – in Erscheinung, sondern es verschwendet sich die hohe Emotion an die Nichtigkeit des Allzumenschlichen. Blok markiert das Skandalon Rozanovs.

Rozanovs (1990d, 289) Aperçu „Der Mensch lebt als Kehrlicht und stirbt als Kehrlicht“ („Человек живет как сор и умрет как сор“) variiert die biblischen Sprüche aus dem 1. Buch Moses, III, 19: „Denn Du bist Erde und sollst zu Erde werden“ („ибо прах ты и в прах возвратишься“) und aus Prediger III, 20: „Es ist alles von Staub gemacht und wird wieder zu Staub werden“ („все произошло из праха и все возвращается в прах“).⁶² Den Symbolisten muß diese Kontrafaktur ganz und gar unannehmbar erschienen sein. Mit dem Pathos der Weisheit, die als Sophia schon Solov'ev als Inkarnation der Alleinheit der Welt erschienen war, wird hier eine Einsicht in die Nichtigkeit und Alltäglichkeit des menschlichen Daseins vorgetragen, welche den natürlichen Staub in die zivilisatorisch negative Erscheinung des Mülls und den Bezug auf Her- und Zukunft gerade ins Gegenwärtige verlagert.

Der Blick auf das Nahe des Trivialen und Familiären kennt bei Rozanov keine Rück-Sicht; sie müßte das dem Blick Erscheinende ja an Bedingungen eines zuvor Gegebenen binden. Das Sublime des Ausdrucks dieses auch dem Betrachter gegenüber rücksichtslosen Blicks kehrt die gängige Werteskala um. Die Verknüpfung von Grausamkeit und Intimität hat ihre Quelle wohl in der russischen Überlieferung der byzantinischen Tradition. Averincev (1981, 67) hat hingewiesen auf die „[...] von Byzanz komprimierte geheime Beziehung

zwischen grausamer Zeremonialität und tränenreicher Intimität [...]“ («[...] отысканное Византией сокровенное соотношение между жесткой церемониальностью и слезной интимностью [...]»)⁶³ Diese Mischung kommt bei Rozanov in Wendungen zum Ausdruck wie «болтать по душе».⁶⁴

4.3 Rozanovs Verhältnis zum Postsymbolismus: Konstellation vs. Montage

Zwar stimmt Rozanovs Vorstellung vom kulturellen Wechsel zum Teil mit der Innovationsästhetik der russischen Formalen Schule überein, doch treten vor dem Hintergrund dieser partiellen Kongruenz die Unterschiede besonders plastisch hervor. In einer seiner Miniaturen aus dem *Zweiten Korb der Abgefallenen Blätter* realisiert der Schriftsteller (Rozanov 1989, 445) den Ausdruck <облечься [в образ]>, also ‚Gestalt annehmen‘, indem er ihn auf seine ursprüngliche Bedeutung ‚sich mit etwas bedecken‘, ‚sich mit etwas bekleiden‘ zurückführt. Aufgrund der für ihn so charakteristischen psychophysischen Analogie zieht Rozanov eine Parallele zwischen dem Tragen von Handschuhen und dem Wechseln von Ideen. Den bei uns in einem etwas anderen Ausdruck geläufigen Vorwurf, jemand ändere seine Überzeugungen schneller als er die Hemden wechsle, pariert der Sprecher dieser Miniaturen, indem er die herabsetzende Äquivalenz zwischen der Mode - dem Tragen von Handschuhen - und der Bewußtseinstheorie ins Positive, ja ins Erkenntnisträchtige wendet:

Не «мы мысли меняем, как перчатки», но, увы, мысли наши изнашиваются, как перчатки. Не облегает руку. Не облегает душу.

И мы не сбрасываем, а просто перестаём носить.

Перестаём думать думами годичной старости.

Nicht „wir wechseln die Gedanken wie die Handschuhe“, sondern, o weh, es tragen sich unsere Gedanken ab wie Handschuhe. Er kleidet die Hand nicht. Er kleidet das Herz nicht.

Und wir werfen sie nicht weg, sondern hören einfach auf, sie zu tragen.

Wir hören auf, Gedanken zu denken, wenn sie das Alter von einem Jahr erreicht haben.

Hier lohnt (wie stets bei Rozanov) ein Blick auf den genauen Wortlaut. Die Formulierung «мысли наши изнашиваются» bedeutet bei wortkünstlerischer Lesart ‚unsere Gedanken entziehen sich uns‘, ‚entunsere(n) sich uns‘. Von Bestandteilen der eigenen Person werden sie zu Erscheinungen, die der eigenen Person fremd sind. Possession und Genealogie, die stärksten metonymischen Beziehungen in Rozanovs Mythopoetik, treten in ein Wechsel-

verhältnis, in dem die räumliche Vorstellung der Ent-Eignung an die Stelle negativer Geschichtlichkeit, des Vergehens, rückt. Die syntaktische und lautliche Parallele der aufeinanderfolgenden Sätze «He облагает руку. He облагает душу» begründet kraft der Äquivalenz von „Hand“ und „Seele“⁶⁵ einen psychophysischen Parallelismus, in dem die physische Erscheinung die psychische weder symbolisch noch allegorisch vertritt, sondern ihre Eigenart – das Umhülltwerden, das Sich-Einkleiden – durch Nachbarschaft auf der Ausdrucksebene mitteilt.⁶⁶

Die Alltäglichkeit (бытийность) der Bekleidung ist bei Rozanov jener Urgrund, aus dem sich die poetomythische Vorstellung vom Verhältnis zwischen Gehalt und Form speist. Die Form schmiegt sich dem Inhalt an wie das Schweiß Tuch der Veronika an das Antlitz des Erlösers. Das Verb облачаться kann in übertragener Rede auch bedeuten: ‘erfüllt werden mit etwas’.⁶⁷ Für Rozanov muß die alte Form ersetzt werden, weil sie dem Inhalt nicht mehr angemessen ist. Zwischen den Signifikaten und den Signifikanten entsteht eine axiomatische Disproportionalität. Bei den Formalisten findet der Formwechsel dagegen eine wirkungsästhetische Begründung in der Vermeidung automatisierter Wahrnehmung.

Überhaupt lehnt Rozanov das Neue – und damit auch die emphatische Innovation – ab:

Техника, присоединившись к душе, дала ей всемогущество. Но она же ее раздавила. Появилась «техническая душа» – contradiction in adjecto. И вдохновение умерло.

(печать и вообще «все новое»)⁶⁸

Die Technik vereinigte sich mit der Seele und verlieh ihr Allmacht. Aber sie trat sie mit Füßen. Hervortrat die „technische Seele“, eine contradictio in adjecto. Und die Inspiration erstarb.

(Druckerzeugnisse und überhaupt „alles Neue“)

Folgerichtig verwirft er daher mit den Dekadenten auch den Ego futurismus.⁶⁹

Die Komposition in Rozanovs literarischen Stücken hebt sich von der Prosa der russischen Avantgarde durch das Verfahren der Konstellation ab. Wo die avantgardistische Textpraxis zu Montage⁷⁰ oder Collage neigt und die montierten oder collagierten Textteile ihrer Integrität beraubt, stellt Rozanov seine Textminiaturen nur nebeneinander und beläßt ihnen zunächst ihre Ganzheit sowie ihren – oft momentbezogenen – Eigenwert. Diese Bildung eines größeren Werks durch das Zusammenstellen verhältnismäßig verschiedenartiger kleinerer Texte hat ihr Vorbild in der mittelalterlichen Praxis des Zusammenfügens von Handschriften zu einem Konvolut. Kriterium der möglichen Nachbarschaft der Handschriften ist im ostslavisches Mittelalter ihr subjektunabhängiger religiöser

Wert, bei Rozanov dagegen ihr Wert für das komponierende Subjekt. Diese Wertäquivalenz hat drei Einfallstore: die Assoziation des schreibenden Ich, die Chronologie seiner Erlebniszeit und die für das Ich geltende gemeinsame Thematik.

Dabei greift der Schriftsteller bei den Miniaturen zu äußerst verschiedenartigen Gattungen. Ivask (1956, 49) hat folgende Elemente unterschieden: Aphorismen, Ausschnitte aus Gesprächen Dritter, zusammenhängende Erzählungen, Gedichte in Prosa, fragmentarische lyrische Niederschriften, impressionistische Naturbilder, handschriftliche Entwürfe von Zeitungsartikeln, absichtlich aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, Daten und Aufschriften, die auf den Ort der Niederschrift hinweisen und schließlich die Reproduktionen häuslicher Photographien. Hier sind die Phrasen kurz, meiden buchsprachliche Partizipien und Adverbialpartizipien, beginnen oft mit umgangssprachlicher Idiomatik oder mit der intensivierenden Partikel „Да“. Vulgarismen und Fehler, die in der Umgangssprache, nicht aber in der Schriftsprache zulässig waren, finden Eingang in die Literatursprache. Ganz im Gegensatz zu den Futuristen meidet Rozanov dagegen Neologismen. Auch hat Ivask (1956, 49f.) festgestellt, daß Rozanovs Stilistik sich an der mündlichen Rede orientiert. Man kann hier geradezu von einer Stilisierung der mündlichen Rede in der Tradition des skaz sprechen.

Die häufige Verwendung unterscheidender Druckzeichen und Drucktypen (so von Anführungszeichen, die in verschiedenen Funktionen auftreten, etwa ein Cliché anzeigen, einen Ausdruck verstärken, eine ungewöhnliche Wendung markieren), von Fettsatz, Sperrung und Kursive zur Verstärkung oder Betonung eines Wortes, einer Wortgruppe oder eines Syntagmas richten die Wahrnehmung auf momentgebundene Sinnuancen.

Wo die Avantgarde zum Oxymoron neigt, greift Rozanov zum Paradoxon. So liebt er Vergleiche, welche herkömmliche Werthierarchien auf den Kopf stellen. Gott tritt etwa als Schneider auf, der den Menschen mit schwerem Bügeleisen Form gibt. Damit wird auch der russische, die geläufige soziale Hierarchie bestreitende Topos des 19. Jahrhunderts vom besonderen Wert eines Paares Stiefel (und damit auch des Schusters, der sie herstellt) außer Kraft gesetzt: Wenn Gott Handwerker ist, ist das Kleinbürgertum seiner sozialrevolutionären Sprengkraft beraubt.

Die Spannweite von Rozanovs Miniaturgattungen reicht vom Dithyrambos (wohl nach Nietzsches Vorbild) über das Gebet bis zum Epigramm. Die Neigung zum Dithyrambos hat er selbst (Rozanov 1970, 549) in einem Brief vom September 1918 an seinen Altersfreund Gollerbach bekannt: „Und zu irgendwelchen Dithyramben, zum Wahnsinn der Dithyramben hat sich meine ganze liter[arische] Tätigkeit gefügt.“ („И в какие-то дифирамбы, в безумие дифирамбов сложилась вся моя литерат[урная] деятельность“).⁷¹ Durch

Konstellation in unmittelbare Nachbarschaft versetzt, erlangen epigrammatische, dithyrambische und gebethafte Gattung einen archaisierenden, ja synkretistischen Charakter. Mit Erscheinungen des Alltags angereichert, setzen sie die klassische Regel der Stiltrennung⁷² außer Kraft. Während die nach religiösen Mustern gefertigten Texte Chlebnikovs und Majakovskijs Kontrafakturen bilden, haben die religiöse Motive aufgreifenden Arbeiten Rozanovs eher den Charakter remythisierender Travestien.

5. Feier der emphatischen Gegenwart oder Aisthesis des Endes im Werk Rozanovs: „Finis coronat opus“?

Schon im Juni des Jahres 1891 hat Vasilij Rozanov in einem Brief an den Philosophen Leont'ev seine Unfähigkeit eingeräumt, über das in Gedanken oder im Erlebnis Abgeschlossene, über das Vergangene zu schreiben. Er begründet dieses Unvermögen mit dem Mangel an Interesse, den das nicht mehr Gegenwärtige aufrufe: „Doch habe ich ein Unglück; ich kann nicht über etwas schreiben, was sich bei mir bereits geklärt hat, was ich bereits durchlebt habe; schreiben läßt sich nur über das, was jetzt erlebt wird; das Vergangene - ist langweilig.“ (»Но у меня одно несчастье: я не могу писать о том, что у меня разъяснилось, что я уже пережил; пишется лишь о том, что переживаешь теперь; прошлое - скучно.«).⁷³ Diese Not hat der Schriftsteller im Laufe der Zeit zu einer Tugend gewandelt.

Ähnliches gilt für ein Äußeres, das vom Inneren absieht. Die abgeschlossene Äußerlichkeit des Darstellungsgegenstandes war ihm ebenso zuwider wie das abgeschlossene Vergangene. Ja, er hat die Exterritorialität mit der Historizität verknüpft:

[...] я не люблю Мережковского, Чехова [...], Ницше: они воспели это «внешнее место», они едят в нем колбасу и зернистую икру в январе месяце, и думают, что это все, что нужно человеку... Ницше безумный смел написать: «Бог умер». И Бог, для него умерший, в нем сказался сумасшествием... Боже, до чего все ясно, до чего ясна история, до чего ясны судьбы человека.⁷⁴

[...] Merežkovskij, Čechov [...], Nietzsche liebe ich nicht: sie haben diesen „äußeren Ort“ besungen, an ihm essen sie im Januar Wurst und Kaviar und denken, dies sei alles, was der Mensch brauche ... Nietzsche, der Wahnsinnige, hat gewagt zu schreiben: „Gott ist tot“. Und Gott, der für ihn getötet worden ist, hat sich in ihm als Wahnsinn geäußert... Gott, wie ist alles klar, wie ist die Geschichte klar, wie sind die Schicksale des Menschen klar.

Anlässlich des Todes von Tolstoj und der an seinem Grabe gehaltenen Reden verurteilt Rozanov (1990cI, 225) die Redner (nach der Gestalt aus Gogol's *Revizor*) als „Dobčinskijs aus ganz Rußland“. Wenn das Lebensende das Werk - das ‚Lebens-Werk‘ - „krönt“, tritt gegen alle Biographie und Geschichte urplötzlich mit dem Schrecken das Erhabene in Erscheinung: „Und plötzlich ein Solches: finis coronat opus. | Schrecklich.“ (»И вдруг такое: finis coronat opus. | Ужасно. «).

Von der Unerträglichkeit des Vergangenen zeugt bei Rozanov gerade die Inakzeptabilität des Todes. Der Tod widerlegt nicht nur die Geschichte. Indem er Stetigkeit (das Tot-Sein) erzeugt, widerruft er auch den Augenblick.

Смерти я вообще не могу перенести.

Не странно ли прожить жизнь так, как бы ее и не существовало. Самое обыкновенное и самое постоянное. Между тем я так относился к ней, как бы никто и ничто не должен был умереть. Как бы смерти не было.

Самое обыкновенное, самое «всегда»: и это я не видал.

Конечно, я ее видел; но значит, я не смотрел на умирающих. И не значит ли это, что я их и не любил.

Вот «дурной человек во мне», дурной и страшный. В этот момент как я ненавижу себя, как враждебен себе.⁷⁵

Den Tod kann ich überhaupt nicht ertragen.

Ist es nicht seltsam, das Leben so zu leben als ob es ihn nicht gäbe.

Das Allergewöhnlichste und das Alleralltäglichste. Indessen habe ich mich zu ihm so verhalten, als ob niemand und nichts sterben müßte. Als ob es den Tod nicht gäbe.

Das Allergewöhnlichste, gerade das „Immer“: und das sah ich nicht. Natürlich habe ich ihn gesehen: Doch das bedeutet, ich habe die Sterbenden nicht angesehen. Und bedeutet das nicht, daß ich sie auch nicht geliebt habe.

Dies ist der „dumme Mensch in mir“, dumm und schrecklich. Wie hasse ich mich in diesem Moment, wie bin ich mir feind.

Erst durch die Einbettung in die religiöse Heilsgeschichte erlangt das Ende bei Rozanov einen positiven Wert. Hier wird das Schweigen, das höchste semiotische Äquivalent des Todes, zur Katharsis. Der folgende Text ist datiert auf den 20. November, eine Zeitbestimmung, die durch den „Vortrag der Einführung“ auf die Eschatologie zurückbezogen wird. Die „Einführung“ („Введение“) meint jene Introduktion von Maria, der Mutter Gottes, in den Tempel, deren seit dem 8. Jahrhundert am 21. November durch einen Feiertag gedacht wird.⁷⁶ Dauer ist bei Rozanov stets Abwesenheit des Augenblicklichen: Die Stille, welche die Mutter im Krankenhaus sucht, öffnet den Blick auf die Ruhe des Nichtgeschehens vor und nach aller Zeit, vor Beginn der Schöpfung und nach

dem Ende der Welt. An der Mutter wird kraft der kalendarischen Analogie zur Gottesgebärerin Maria der Gegensatz und die Einheit von Geburt und Tod im Verweis auf Christus besonders prekär zur Erscheinung gebracht. Das Augenblicksgeschehen des Einzugs in die Klinik wird zur Epoché:

Тишина лечит душу.

*

Но если тишина относится к «концу всего», как сон и смерть, окончательное излечение?

Что бы мы знаем о смерти?

О, если бы что-нибудь знали!

(20 ноября, канун «Введения», мамочка легла «для молчания», тишины и отдыха в клинику Елены Павловы)

*

Вселенная есть шествование.

И когда замолкнут шаги – мир кончится.

*

И теперь уже молчание есть вечерняя заря мира.

*

В конце всех вещей – Бог.

И в начале вещей Бог.

Он всё.

Корень всего.⁷⁷

Die Stille heilt die Seele.

*

Doch wenn die Stille sich auf das „Ende von allem“ bezieht, wie der Schlaf und der Tod, ist dann nicht der Tod die endgültige Heilung?

Was wissen wir über den Tod?

Oh, wenn wir etwas wüßten!

(am 20. November, am Vortag der „Einführung“, Mama legte sich „zum Schweigen“, zu Stille und Erholung in die Klinik der Elena Pavlova)

*

Das Weltall ist eine Prozession.

Und wenn die Schritte verstummen werden, wird die Welt enden.

*

Und schon jetzt ist das Schweigen die Abenddämmerung der Welt.

*

Am Ende aller Dinge ist Gott.

Und am Anfang aller Dinge ist Gott.

Er ist alles.

Die Wurzel von allem.

Eine der letzten, im Jahr 1918 geschriebenen und erst jüngst veröffentlichten Arbeiten Rozanovs trägt den Titel: *С вершины тысячелетней пирамиды. (Размышления о ходе русской литературы)*. Er bildet das späte Gegenstück zur eingangs besprochenen geschichtstypologischen Studie. Der Titel gibt den erhabenen Standort zu erkennen, von dem aus der Autor auf den tausendjährigen Gang der russischen Literatur zurück-, ja eigentlich: herabblickt. Ein tausendjähriges Grabmal, in dem sich die Grabkammern der mit dem russischen Reich in den Jahren 1917 bis 1918 zu ihrem Ende gekommenen russischen Geschichte befinden.

Dieses Ende und damit der Blick zurück auf das abgeschlossene Vergangene wird von Rozanov als notwendig für ein vollständiges Verständnis eines Geschehens ausdrücklich gefordert: „Es gibt keinen Gegenstand, dessen Sinn wir vollständig verstehen könnten, wenn er noch nicht abgeschlossen ist“ («Нет предмета, смысл коего мы могли бы вполне понимать, если он еще не закончен.»). Die Offenheit des Seins in die Zukunft, die vom schon genannten „Noch nicht“ («еще нет») eingefordert und eingeräumt wird, ist vergangen; vor uns liegt die Geschichte nicht mehr als Möglichkeit, als Potenz, sondern als Faktum, ja als abgeschlossenes Schaustück, als „эрезище“. Vivisektion verbietet sich auch an der Literatur.

Der Beginn der russischen Geschichte und Literatur ist in ein mythisches Licht getaucht. Der Anfang selbst ist nicht wahrnehmbar, und wenn er wahrnehmbar wird, ist er bereits vorbei:

«Когда солнышко всходило, даже и незаметно было ни для кого» – а «когда оно вошло» – уже день начался, и вот все начало русской истории.

И – начало Русской литературы. (448)

„Als die liebe Sonne aufging, war dies nicht einmal für irgend jemanden wahrnehmbar“ – und „als sie aufgegangen war“, hatte schon der Tag begonnen, und das ist schon der ganze Beginn der russischen Geschichte.

Und – der Beginn der Russischen Literatur.

Diesen Ausgangspunkt der russischen Geschichte und Literatur findet Rozanov in der alltäglichen Redeweise, der kolloquialen Äußerung auf der Straße, bei Tätigkeiten des Alltags und des Ritus, zu denen er in seiner eigenen literarischen Tätigkeit zurückgekehrt ist: „die Redensweise, die Rede der Straße, des Basars, der Jagd, des Fischfangs, die [schwermütige] Klage auf Beerdigungen – all dies erscheint als vollständiger [literarischer] Bestand⁷⁸ in jenem vor der Dämmerung liegenden Halbdunkel der Geschichte.“ («Говор, уличная речь, речь базара, речь охоты, речь рыбной ловли, [заунывный] плач на

похоронах – все это является полным составом <литературным> в том предрассветном сумраке истории».)

Im Fehlen eines Stammeslebens, («родовой быт») wie es die Juden, Römer, und Germanen kennen, sieht Rozanov schon am Beginn der russischen Kultur ihr Ende angekündigt. Der Wechsel der Hauptstadt von Kiev nach Moskau, von Moskau nach Petersburg und zurück nach Moskau erscheint als Symptom einer unzureichenden Bindung an den „Boden“ („земля“). Aus diesem Grunde brauche die Erde die anderen genannten Völker aus kosmogonischen Gründen dringender als das russische. „Hier gehört die definitive Enträtselung dem Ende der Zeit, vor dem wir nur zu zittern, über das wir aber nicht zu denken wagen“ («Здесь последняя разгадка принадлежит концу времени, о котором мы смеем только трепетать, но не смеем размышлять»).

Wie in einem jeden wahren Augenblick Beginn und Ende wesentlich enthalten sind, so kommt in einem jeden gelungenen Kunstwerk die Geschichte der Literatur zur Epoché, zum Stillstand. Ein jeder vollwertige ästhetische Augenblick bedeutet *καρπός*, erfüllte Zeit. Unter diesem Gesichtspunkt sind tatsächlich alle Kunstwerke in der Großen Zeit (Bachtin) synchron. Bezogen auf die historische Vorstellung der bewegten Zeit erleben sie dagegen in dem jeweils bestimmten Moment ihrer ästhetischen Realisierung ihre Renaissance.⁸⁰

Anmerkungen

¹ Rozanov 1989a, 139.

² H. Rothe (*Anton Tschechow oder Die Entartung der Kunst*. (=Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 306) Opladen 1990, 13.

³ K. Kérenyi, *Die Mythologie der Griechen*. Bd. I, München 1966, 178. (s. Ar.N. 357) Scholium in Aristophanes *Nubes*, 357.

⁴ B. Croce. *Estetica*. Bari 1902; dt.: *Ästhetik*. Leipzig 1905; vor allem Kap. IX und XV.

⁵ Vgl. dazu K.W. Hempfer, *Gattungstheorie*. München 1973, 38-43.

⁶ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*. London 1920, 42.

⁷ Man kann diese Dreigliedrigkeit im mittleren Werk noch als Überbleibsel der Hegelschen Dialektik fassen, die den Erstling Rozanovs noch bestimmt hatte. Allerdings entfernt sich Rozanov ebenso von der Zeitbestimmtheit des deutschen Philosophen in Richtung auf eine räumliche Modellierung wie er die Systematik zunehmend zugunsten einer Kasuistik aufgibt.

⁸ Cf. E.M. Meletinskij, *Poëtika mifa*. M. 1976, 218-229.

- ⁹ Cf. die Abwertung Boileaus als eines Theoretikers, der kein Dichter war (Rozanov 1906, I: 251).
- ¹⁰ Normbruch und Normerfüllung hat der tschechische Strukturalismus als ästhetische Grundverfahren des kulturellen Prozesses dargestellt.
- ¹¹ M. Hossenfelder, Einleitung zu Sextus Empiricus, Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. 1968.
- ¹² Zur Bedeutung des Schemas ‚Baum des Lebens‘ cf. die material- und konzeptionsreichen Ausführungen Toporovs (1973b, 1976). Allerdings sind in der früheren Arbeit (1973) axiologische Gesichtspunkte völlig ausgeschlossen und in der späteren Untersuchung (1976) auf die Peripherie eingeschränkt. Dabei enthält das Schema selbst in der chronotopischen Gliederung von ‚unten‘ = ‚ursprünglich‘ über mittig = zwischenzeitlich und oben = endzeitlich eine fundamentale axiomatische Matrix.
- ¹³ Vgl. Verf., Convention and Innovation of Aesthetic Value: The Russian Reception of Aleksandr Puškin. In: Th. D’haen (u.a., Hrg.), *Convention and Innovation in Literature*. (=UPAL 24) Amsterdam 1989, 181-223.
- ¹⁴ W. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: Idem, *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2 Frankfurt (a.M.), 691-703, hier 702f. Vgl. dazu auch P. Zima, *Literarische Ästhetik*. Tübingen 1991, 132-140.
- ¹⁵ Idem, A.a.O., Bd. I, 3, 1225.
- ¹⁶ A.a.O., 1233.
- ¹⁷ A.a.O., 1233.
- ¹⁸ W. Capelle, *Die Vorsokratiker*. (=Kröners Taschenausgabe 119) Stuttgart s.a., 132.
- ¹⁹ A.a.O., 167.
- ²⁰ Vgl. die Oldenburger Antrittsvorlesung von Michael Sukale, Wahrnehmen und Erkennen.
- ²¹ Hierauf hat die evolutionäre Konzeption der Literaturgeschichte der russischen Formalen Schule Bezug; allerdings projizierten die Formalisten dieses evolutionäre Moment auch in das Kunstwerk als Artefakt.
- ²² Benjamin I, 3, 1238.
- ²³ So etwa von A. Eliasberg, *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. [1925] München 1964, 149.

- ²⁴ Diese Auffassung kann sich auf Rozanovs (1990d, 482) Selbstcharakteristik stützen: „Bisweilen scheint es, daß ich die gesamte Literatur überwinde“ («Иногда кажется, что я преодолею всю литературу»).
- ²⁵ Erofeev 1990.
- ²⁶ A. Nikolaeva (Hg.) *Russkie pisateli*, 194-196 hier, 196.
- ²⁷ A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung poetischer Motive*. Bd. I. Wien 1990, 16f., 24.
- ²⁸ Zu Leskov vgl. Benjamin (I, 3: 1234) „Die Idee der Prosa fällt mit der messianischen Idee der Universalgeschichte zusammen (Lesskow!)“.
- ²⁹ Mit Proust und Joyce ist Rozanov auch von Ivask (1956, 46) verglichen worden.
- ³⁰ Poggioli 1962, 91f.
- ³¹ Hier gälte es freilich, den Unterschied des Rozanovschen Bewußtseins-Diskurses zur Romankunst Andrej Belys zu erfassen, die ja zumeist als das russische Äquivalent zur Proustschen und Joyceschen Darstellung des Bewußtseinsstroms aufgefaßt wird.
- ³² V. Chovin, V.V. Rozanov i Vladimir Majakovskij. In: Idem, *Na odnu temu*. Peterburg 1921, 3-80. Sinjavskij 1982, 216f.
- ³³ Philosophisch ist Rozanov wiederholt dem russischen Existentialismus zugeordnet worden. Cf. I. Balakina, O tak nazyvaemom russkom ékzistencializme. In: *Vestnik MGU. Serija Ékonomija, filosofija*. 1963, 6. So auch in: *Kratkaja literaturnaja énciklopedija*. Bd. VI. M. 1971, 330.
- ³⁴ Flaker (1975, 153) nennt die spezifische Mischung der Prosastücke „brouillon“.
- ³⁵ A. Latynina, „Vo mne proischodit razloženie literatury...“. V.V. Rozanov i ego mesto v literaturnoj bor'be épochi. In: *Voprosy literatury*. 1965, II: 169-206, hier 171.
- ³⁶ D.S. Mirsky, *A History of Russian literature. From the Beginnings to 1900*. New York 1958, 277.
- ³⁷ M. Cvetaeva, *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. II. M. 1988, 450.
- ³⁸ M. Gor'kij, Perepiska s M.M. Prišvinym. In: *Gor'kij i sovetskie pisateli*. (=Literaturnoe nasledstvo Bd. LXX) M. 1963, 323.
- ³⁹ Fateev 1990, 11.

- ⁴⁰ Zitiert nach A. Gulyga, „Kak mučitel'no trudno byt' russkim“. O žizni i tvorčestve Vasilija Rozanova. In: Rozanov 1992, 3.
- ⁴¹ *Istorija russkoj literatury*. Bd. X, hg. von A.S. BUŠMIN. M./L. 1954.
- ⁴² Auch in der von B.A. Bjalik verantworteten zweibändigen Literaturgeschichte *Russkaja literatura konca XIX - načala XX veka* (M. 1972) kommt Rozanov - abgesehen von der Chronik - nur als Literaturkritiker vor.
- ⁴³ Vgl. Rozanov 1989a, 423 und meine Analyse: Die Rhetorik der Seele bei Vasilij Rozanov. Zum Wandel der russischen Rede am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts (im Druck).
- ⁴⁴ Die erste deutsche Übersetzung erschien anonym bereits 1890, während die früheste russische Ausgabe erst 1891 in Moskau herausgegeben wurde. Nachweis der Zitate im Folgenden nur durch Seitenangabe nach der Ausgabe Tolstoj 1958, X, 267-341. Übrigens hat Rozanov (1899, 167-175) selbst in seinem Aufsatz *Семья и жизнь* (*Same und Leben*) kritisch zur Kreutzersonate, insbesondere zur negativen Wertung der Sexualität, Stellung bezogen.
- ⁴⁵ Eine dritte, religiöse Lesart kommt nur en passant ins Spiel, wenn wiederholt von einem „Teufel“ („дьявол“, 329, 332) die Rede ist, der dem erlebenden Ich - sogar gegen seinen Willen - böse Gedanken einflüstert.
- ⁴⁶ Bei Dostoevskij findet die Auflösung des Momentanen ihren Ausdruck in der Einbettung des „plötzlich“ („вдруг“) in eine getäuschte Erwartungs- und eine folgenreiche Wirkungsstruktur. So wird der Mordanschlag Rogožins auf Myškin im Roman *Идуом* (*Der Idiot*; F. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridecati tomach*. Bd. VIII, M. 1973, 195, Zeilen 14f. und 36-40) zunächst ohne Ausdruck der Überraschung aus der Sicht des potentiellen Opfers geschildert, dann aber aus der Erzählerperspektive und der Sicht Rogožins, wobei das Adverb „plötzlich“ („вдруг“) zweifach verwendet wird. Hier ist nicht der Mordüberfall das Plötzliche, sondern das Innehalten des Täters, der vom epileptischen Anfall des Opfers überrascht ist. Auch den Fürsten trifft nicht der Überfall, sondern der Anfall „plötzlich“ („вдруг“, Zeile 17). Bei Turgenev ist in diesem Zusammenhang die Schwierigkeit bemerkenswert, den Roman mit dem Handlungsschluß enden zu lassen; daher die Neigung zur Ausbreitung der ‚Nachgeschichte‘.
- ⁴⁷ Černyševskij's Begriff der „Gleichmütigkeit“ - die Postmoderne spräche hier sicherlich von „Indifferenz“ - berührt sich mit Zolas Termini ‚impartialité‘ und ‚impassibilité‘, welche die Distanz des Erzählers zum erzählten Geschehen bezeichnen.
- ⁴⁸ (515f.) Cf. auch Tolstoj's (*Polnoe sobranie sočinenij*. M. 1953, Bd. LXII, 268) eigene Kennzeichnung seiner Prosa als „Labyrinth von Verkettungen“.
- ⁴⁹ Rozanov 1990b, 436.

- ⁵⁰ Das Paradigma des bestimmenden Augenblicks erscheint bei Rozanov (1913, I, 342f.) auch in der Darstellung des eigenen Bekehrungserlebnisses. Dieses Geschehnis, in dem sich das von außen auferlegte „Bestimmungshafte“ („destinatio“) von den eigenen inneren Zielen („metae“) trennt, vollzieht sich in einer einzigen Stunde.
- ⁵¹ R. Grübel, Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur, München 1991.* (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband XXXI) Wien 1992, 117-194. Idem, Die Wiege als Grab, das Grab als Wiege. Axiologische Fragen der Zeitdarstellung, vornehmlich am Beispiel von Vernadskij und Rozanov. In: Idem (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.* (=SSLP) Amsterdam (im Druck).
- ⁵² Rozanov 1989a, Einleitung, 21.
- ⁵³ Vgl. J.R. Döring-Smirnov, I. Smirnov, Realizm: diachroničeskij podchod. In: *Russian Literature.* Bd. VIII, 1980, 1-39.
- ⁵⁴ F. Dostoevskij, Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomačh. Bd. XXI, L. 1980, 16.
- ⁵⁵ Zitiert nach Rozanov 1992, 5.
- ⁵⁶ Belyj 1990, 477.
- ⁵⁷ Cf. G. Ivask (1956, 7), der zwar eine Wertminderung, aber keine Entwertung der „hohen Themen“ beobachtet: «Но Розанов, снижая своей болтовней высокие темы, их, однако, не обесценивает.» („Doch hat Rozanov die hohen Themen, obgleich er sie durch seine Geschwätzigkeit erniedrigte, dennoch nicht entwertet.“)
- ⁵⁸ Vgl. auch den Hinweis auf die Sterne bei Florenskij (1992, 445).
- ⁵⁹ Blok 1963, VII: 139.
- ⁶⁰ Rozanov 1990a, 492.
- ⁶¹ *Grimms Wörterbuch* (XVI, 615) definiert ‚sentimentalisieren‘ als „empfinden, ‚von Äußerungen einer erheuchelten, einer lächerlichen und abgeschmackten empfindsamkeit““. Rozanov sprach von seiner eigenen „künstlerischen Naivität“ («художественная наивность») Sočinenija, 508.
- ⁶² Hier sind übrigens die Müll-Installationen Kabakovs vorgeprägt.
- ⁶³ In einer jüngeren Untersuchung zum Verhältnis der Kulturen von Byzanz und der Rus' kommt Averincev (Vizantija i Rus'. Dva tipa duchovnosti. In: *Novyj*

mir. 1988, 7, 210-220 und 9, 227- 240) allerdings zu dem Schluß, der russischen Kultur fehle die Fähigkeit zur Grausamkeit, während sie durchaus die "slavische Sensibilität" («славянская чувствительность») aufweise.

⁶⁴ Rozanov 1990a, 507.

⁶⁵ In der Übersetzung des Zitats wurde zur Nachbildung der Paronomasie *пуку - душы* die Übersetzung ‚Herz‘ vorgezogen, obgleich sie die Spanne zum physischen Ausdruck ‚Hand‘ mindert.

⁶⁶ Vgl. zur Metonymie bei Rozanov meinen Beitrag „Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“*. (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband XXXI). Wien 1992, 117-194.

⁶⁷ *SrJa XI-XVII*. Bd. XII. M. 1987, 74. Bei dieser Sinngebung des Verbs erlangt das Eigangsmotto «Все <облекается> в одежды, и история самая есть облечение в одежды незримых божеских планов.» den Sinn: „Alles ‚erfüllt sich‘ in Formen, und die Geschichte selbst ist die Erfüllung der unsichtbaren göttlichen Pläne in Formen.“

⁶⁸ Rozanov 1990d, 67.

⁶⁹ 1990d, 463.

⁷⁰ Vgl. G. Schaumann, *Montaža*. In: A. Flaker/D. Ugrešić (Hg.), *Pojmovnik ruske avangarde*. Bd. I, Zagreb 1984, 83-91.

⁷¹ Die Gattung des Gebets habe ich im Rahmen von Rozanovs Zeitgestaltung besprochen. Das Epigramm untersuche ich an wieder anderer Stelle im Zusammenhang von Rozanovs Rhetorik.

⁷² Vgl. Auerbach 1946, 486ff.

⁷³ Rozanov 1990b, 476.

⁷⁴ Rozanov 1990a, 492.

⁷⁵ Rozanov 1990c I: 326.

⁷⁶ *Polnyj pravoslavnyj énciklopedičeskij slovar’*. Nachdruck M. 1992, I, 460.

⁷⁷ Rozanov 1990d, 521.

⁷⁸ Der hier von Rozanov verwendete russische Begriff meint in wörtlicher Übersetzung gerade ‚das Zusammengestellte‘, die Konstellation!

- ⁷⁹ Geschichte erschließt sich Rozanov nur als Brücke in die Ewigkeit als Zeitlosigkeit, als eine Brücke, die vom Lastenstier («opornyj byk») Moskau getragen wird.
- ⁸⁰ Daß Rozanovs Prosaminiaturen zu dieser Wiedergeburt fähig sind, belegt schon Venedikt Erofeevs Essay von 1990: *Розанов глазами эксцентрика* (*Rozanov mit den Augen des Exzentrikers*).

Literatur

- Averincev 1981. *Religija i literatura*. Ann Arbor.
- Belyj, A. 1990. *Načalo veka*. (=Literaturnye memuary) M.
- Crone, A.L. 1978. *Rozanov and the End of Literature. Polyphony and Dissolution of Genre in Solitaria and Fallen Leaves*. (=Colloquium slavicum. 10) Würzburg.
- Černyševskij, N.G. 1978. *Izbrannye estetičeskie proizvedenija*. M.
- Erofeev, V. 1990. *Rozanov glazami èkscentrika*. In: *Laterna magica*. M., 102-120.
- Ivask, G. 1956. Vstupitel'naja stat'ja. In: V.V.Rozanov, *Izbrannoe*. New York, 5-59.
- Fateev, V.A. 1991. *V.A. Rozanov. Žizn'. Tvorčestvo. Ličnost'*. L.
- Flaker, A. 1975. Rozanovljeva destrukcija književnosti. Tekstovi ruske avangarde. In: *Umjetnost riječi*. XIX. [1980], 151-159.
- Florenskij, P. 1992. *Detjam moim*. M.
- Grübel, R. 1992. Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Rozanovs. In: A. Hansen-Löve (Hg.) *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“* München 1991, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31) Wien, 117-194.
- Nietzsche, F. 1980. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München/Berlin/ New York.
- Poggioli, R. 1957. *Rozanov*. London.
- Rozanov, V.V. 1899. *Religija i kul'tura*. SPb. 1899 (Nachdruck: Paris 1979).
 1904. *V mire nejasnogo i nerešennogo*. SPb.
 1906. *O legende „Velikij inkvizitor“*. SPb.
 1909a. *Tragičeskoe ostroumie*. In: *Novoe vremja*. 9.2.1909.

- 1909b. Popy, žandarmy i Blok. In: *Novoe vremja*. 16.2.1909.
1910. *Kogda načal'stvo ušlo*. SPb.
1911. *Ljudi lunnago světa. Metafizika christianstva*. SPb.
1913. *Literaturnye izgnanniki*. SPb.
1914. *Sredi chudožnikov*. SPb.
1915a. *Uedinennoe*. Pg.
1915b. *Opavšie list'ja*. Korob 2. Pg.
1917/1918. *Apokalipsis našego vremeni*. Sergiev Posad.
1970. *Izbrannoe*. Hrg. von E. Žiglevič. München.
1989a. *Mysli o literature*. M.
1989b. *Mimoletnoe*. Podgotovka publikacii, vstupitel'naja zametka i primečanija V.G.Sukača. In: *Kontekst 1989*. M., 172-230.
1990a. *Sočinenija*. Hrg. A. Nalepin. M.
1990b. *Nesovmestimye kontrasty žitija. Literaturno-ěstetičeskie raboty raznykh let*. M.
1990cI. *Religija i kul'tura*. (=Priloženie k žurnalu *Voprosy filosofii*). I. M.
1990cII. *Uedinennoe*. (=Priloženie k žurnalu *Voprosy filosofii*). II. M.
1990d. *O sebe i o žizni svoej*. M.
1991. *Sem'ja kak religija*. In: *Russkij ěros ili filosofija ljubvi v Rossii*. M., 120-138.
1992. *Opavšie list'ja*. M.

Sinjavskij, A. 1982. „Opavšie list'ja“ V.V. Rozanova. Paris.

Tolstoj, L.N. 1958. *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. M.