

Erika Greber

MYSTIFIKATION UND EPOCHENSCHWELLE  
(ČERUBINA DE GABRIAK UND DIE KRISE DES SYMBOLISMUS)

1

War die Ohrfeige, mit der Maksimilian Vološin im November 1909 nach den Enthüllungen um die mystifizierte Dichterin namens Čerubina de Gabriak im Kreise der *Apollon*-Mitarbeiter aus heiterem Himmel Nikolaj Gumilev zum Duell forderte, eine spiegelverkehrt vorweggenommene "poščečina obščestvennomu vkusu", mit der ein unverbesserlicher Symbolist einen angehenden Postsymbolisten treffen wollte? Immerhin wurde diese keineswegs imaginäre Ohrfeige sogleich als eine literarische wahrgenommen: Innokentij Annenskij, entfuhr die Bemerkung, Dostoevskij habe recht, daß der Klang einer Ohrfeige feucht sei. Dieser Verweis auf *Besy* nahm eine der Leitideen der Mystifikation auf: das Teufelsmotiv gehörte zu den dominanten Isotopien der kurz zuvor in *Apollon* (No.2, 1909) veröffentlichten Čerubina-Texte, und es motivierte latent die Wahl des fingierten Namens selbst. Trotz der in Annenskij's Kommentar angebotenen karnevalisierenden Umdeutung war die brisante Situation nicht zu entschärfen, und drei Tage später wurde scharf geschossen, wobei Gumilev gnadenlosen Kampf bis zum tödlichen Ende gefordert haben soll, Vološin hingegen angeblich darauf achtete, ihn diesmal nicht zu treffen.

Das Geheimnis um Čerubina de Gabriak hatte schon Aufsehen erregt und Debatten um literarischen Geschmack ausgelöst, ehe es zur spektakulären Konfrontation kam. Die Ohrfeige lieferte den offiziellen Anlaß für das Duell und mystifizierte somit die primäre Ursache; was diese indessen eigentlich war, bleibt im Dunkeln. Vorausgegangen war der Zusammenbruch mancher Hoffnungen: die geheimnisvolle Unbekannte von vermeintlich exotischer Schönheit war weder ätherisch schön, noch exotisch, noch rein weiblich, noch war sie real – sondern das imaginäre Produkt weiblich-männlicher Zusammenarbeit ...der hausbacken wirkenden, dicklichen, hinkenden 23jährigen Mächtetern-Dichterin mit dem Allerweltsnamen Dmitrieva und des zehn Jahre älteren Vološin, der sich schon einen Namen als *chudožnik-poët* gemacht hatte (und dessen körperliche Vorzüge oder Mängel eo ipso kein Thema sind). Narzißtische Kränkungen auf allen Seiten – bei den einen, weil sie auf die perfekte Fälschung hereinge-

fallen waren, bei den anderen, weil sie keinen Anspruch auf die phantastische Figur anmelden konnten, bei der dritten schließlich, weil sie ihre poetischen Cherubim-Flügel verloren hatte und wieder als *chromonoška* dastand (bzw. dalag, wie auf ihren Fotografien zu sehen<sup>1</sup>). Ob Mann, ob Frau, alle waren ihren kulturell geprägten Weiblichkeitsklischees, in der epochenspezifischen Form des *neznamomka*-Mythos, aufgefressen. Suchte Vološin, der einzige, der bei diesem *mifotvorčestvo* nicht Kränkung, sondern unangefochtenen Schöpferhuhm davongetragen hatte, sich etwa die fällige Verletzung im Duell zuzuziehen?

Und was bedeutet es, daß Monate nach der Demaskierung von Čerubina und nach dem Petersburger Gazettenklatsch über die "dekadenten" Modernisten eine zweite Publikation unter ihrem Namen in *Apollon* (No. 10, 1910) erschien, ganz als ob inzwischen gar nichts passiert wäre? Hat dies der Herausgeber Sergej Makovskij, dem ja eine zugkräftige Nummer verloren gegangen war bzw. wäre, womöglich als Werbegag lanciert – wurde also eines der ersten 'Opfer' selbst zum (Wiederholungs-)Täter? Hat hier einer nicht verstanden oder nicht verstehen wollen, daß die Mystifikation zu Ende ist, oder ist dies ein zweiter Akt von besonderer Raffinesse?

## 2

Viele Fragen wirft diese Mystifikation auf, nicht nur interpretatorische, sondern auch faktische. Zeitgenössische Äußerungen beruhen oft auf Hörensagen, der Zeugniswert späterer Erinnerungen ist dubios, und ohnehin sind bei allen direkt und indirekt Beteiligten zu viele Eitelkeiten im Spiel (soweit es als ein Falschspiel um Betrügen und Betrogenwerden aufgefaßt wird, in dem Lüge und Wahrheit, Gewinner und Verlierer zu trennen wären).

Es existieren verschiedene, mehr oder weniger differierende Versionen sowohl des Duells als auch der gesamten Affäre; die Darstellungen der unmittelbar Beteiligten sind nicht immer eigenhändig verfaßt, sondern beruhen auf Diktat oder postumer Collage sonstiger mündlicher und brieflicher Äußerungen: Dmitrieva 1926 und 1921-27, Vološin 1930, Makovskij 1955, v. Guenther 1969. Hinzu kommen Interpretationen Dritter in eigener Sache, am prominentesten 1933 von Cvetaeva (die mit dem Symbolisten Vološin befreundete Avantgarde-Autorin kommentierte die Prozesse dieser Mystifikation unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für weibliche Autorschaft und stellte Querverbindungen zu ihrer eigenen Situation her). Auf dem unvollständigen und durchweg subjektiv gefärbten Quellenmaterial basieren dann spätere Gesamtdarstellungen, die partielle Äußerungen als bare Münze nehmen (vgl. Kuprijanov 1970) bzw. sich den Anstrich neutraler Faktizität geben (Kompilation von Kupčenko 1988a). Der lange Zeit einzige literaturwissenschaftliche Artikel über russische

Mystifikationen, darunter auch Čerubina de Gabriak, stammt von I. Smirnov (1979 sowjetische, 1981 deutsche Publikation).

Jeder neue Kommentar und jeder weitere Memoirenauszug führt zu Verunklarungen – die Mystifikation hat nachhaltige mystifikatorische Wirkung gezeitigt. Dieser immanent angelegten Logik ungeachtet scheint der Wunsch nach Sondierung in Verantwortliche und Opfer auch in neuester Zeit ungebrochen. Die Akte Čerubina de Gabriak hat neue Blätter bekommen, seitdem die esoterischen Hintergründe des Symbolismus in Rußland nicht mehr tabu sind und auch die Archive 'repressierter' Autoren der Forschung offenstehen. Die letzten Veröffentlichungen befriedigen entsprechend vor allem zwei Bedürfnisse, das nach lebensweltlicher Hintergrundinformation und das nach Esoterik. Immerhin wird anhand der neuen bzw. alt-neuen Materialien klar, daß nichts mehr wirklich aufzuklären ist, daß geheim bleiben wird, was 'wirklich' geschah.<sup>2</sup> Neben den Materialveröffentlichungen zum 'Kasus' Čerubina artikuliert sich auch ein ideologisch geprägtes Esoterik-Interesse, das selbst der einzige postsowjetische literaturwissenschaftliche Artikel (Popova in der Zeitschrift der Moskauer Staatsuniversität 1992) nicht verbergen kann bzw. will, auch wenn die Autorin unter Rückgriff auf Smirnov (1979) eine "Theorie der Mystifikation" postuliert (die von ihr skizzierten theoretischen Aspekte bedürfen der Systematisierung und weiteren Ausarbeitung; der Schluß läßt den Rückbezug auf den theoretisch profilierten Anfang besonders vermissen).

Der berühmteste Mystifikationsfall des Silbernen Zeitalters schärft auch den Blick für das metaphorische Reden vom 'vozvraščenie zabytych imen' – denn zwar kann der vergessene, weil verschwiegene, *Name* Čerubina de Gabriak postsowjetisch wieder eingeführt werden, die tot-geschwiegenen *Personen* aber nicht. (Elizaveta Ivanovna Dmitrieva, verheiratet Vasil'eva, wurde wegen ihres Engagements in der von 1921-24 aktiven russischen Anthroposophischen Gesellschaft *Vol'fila* 1927 verhaftet und starb 40jährig in der Verbannung 1928; Maksimilian Vološin überlebte mit gewissen Schwierigkeiten wegen der in seinem Haus auf der Krim vielen Schriftstellern gewährten Gastfreiheit und starb 55jährig 1932).

Nachfolgend möchte ich die Bedeutung der Mystifikation "Čerubina de Gabriak" im Epochenumbruch herausarbeiten. Ich analysiere den Fall so abstrakt und allgemein wie möglich, um die semiotischen und kulturologischen Implikationen zu erfassen, die sich möglicherweise als typologisch relevant oder übertragbar erweisen könnten. Das heißt, eher deduktiv von der theoretischen Seite heranzugehen, als induktiv vom Material, und bedeutet, hier auf eingehendere Untersuchung der mystifikatorischen Texte zu verzichten. Nur soweit unmittelbar notwendig, werde ich konkrete Details einbringen.<sup>3</sup> Die Arbeitsbegriffe von Epoche und Umbruch fasse ich reichlich pauschal, um mein Thema nicht zusätzlich durch die Binnendifferenzierungen sowohl im Symbolismus als

auch Postsymbolismus zu komplizieren (das wäre eine andere Debatte). Ich würde allenfalls so weit gehen, in bezug auf das geltende Epochenmodell des Symbolismus – das von Hansen-Löve (bes. 1989, Kap.1) entwickelte Drei-Phasen- bzw. Drei-Typen-Modell – die Krisenthese dahingehend auszulegen, daß die Mystifikation relevante Züge aller drei Typen<sup>4</sup> aufnimmt und abarbeitet: diabolische, mythopoetische und karnevaleske (ohne dies könnte sie wohl nicht zu dem von mir behaupteten Metaphänomen werden).

## 3

Unter der Frageperspektive des Epochenwechsels ist das Mystifikationsmodell der primären und sekundären Stile besonders relevant, mit dem Smirnov (1979/1981) Fälschungen altrussischer und folkloristischer Denkmäler und Mystifikationen der russischen Literatur seit dem Barock typologisch verortet, und mit dem dann Popova (1992) weiterarbeitet, indem sie die Mystifikation auf dem Hintergrund der für die sekundären Stile und gerade für Čerubina de Gabriak entwickelten Kategorien erörtert.

Auf der Basis des Modells primärer und sekundärer Stile (Tschizewskij, Lichačev)<sup>5</sup> und in Anknüpfung an Konzepte des *čužoe slovo* (Mystifikation als Fall von Stilisierung, Lann 1930 auf dem Hintergrund von Bachtin<sup>6</sup>) hat Smirnov basale epochenspezifische Mystifikationsmodelle unterschieden und die Korrelation mit ihren jeweiligen zeichentheoretischen Grundlagen skizziert. Der Symbolismus als eine Formation des sekundären Stils neigt danach besonders zur Ausbildung von Mystifikationen. Das Phänomen der Čerubina de Gabriak ist insofern eine charakteristische Erscheinung der Epoche und belegt die "auto-kompensierende" Funktion der symbolistischen Mystifikation. Die Neigung sekundärer Stile zu Mystifikationen hängt zum einen mit der Einstellung auf Semiotisierung/Ästhetisierung der Wirklichkeit und der Erhöhung der *ustovnost'* zusammen und zum anderen mit der zweistufigen semiotischen Struktur der Mystifikation: der Mystifikator schafft (und damit ist einer der wesentlichen Unterschiede zu Fälschung und Pseudonym bezeichnet) im fingierten Autor und dessen vermeintlichen Texten Subjekt und Objekt zugleich und tritt damit – gemäß der Auffassung der Welt als Text – als Imitator des Schöpfungsaktes auf (Smirnov 1981, 216ff, 259ff).

Diese Positionen greift Popova (1992) auf und ergänzt bzw. differenziert sie. Die von ihr angerissenen wesentlichen Aspekte können folgendermaßen paraphrasiert bzw. systematisch reformuliert werden: die Unterscheidung von Produktions- und Rezeptionsperspektive; die Rollenverteilung (Autor, Mystifikator, Regisseur, Zensor, Eingeweihte), und entsprechend die Unterscheidung zwischen Mystifikation und Gedichttexten; die konstitutive Verbindung von Täuschung und Entschleierung; die Auffassung von Mystifikation als Hypo-

stase des fremden Worts und als Usurpation, "avtorskoe samozvanstvo"; die reformatorische Wirkung mystifikatorischer Werke in Übergangsperioden (als aktive, aber ungesteuert-organisch wirkende Einflußnahme auf die literarische Situation); der Zusammenhang von Mystifikation und *mifotvorčestvo*; die Bedeutsamkeit der Namengebung (Name als "slovesnaja pervokletka", Florenskij); der Vergleich des Namens mit der Maske (interessant die Unterscheidung zwischen Karnevals- und Totenmaske sowie die zwischen historischer und zeitgenössischer *persona*); die Auffassung des Namens als Ort der Inkarnation der Seele (anthroposophische Leib/Seele-Konzeption) und mystifikatorische Ergänzung der unvollkommenen physischen Existenz zur Ganzheit. Einige dieser Punkte wirken fast banal, sind andererseits aber so basal, daß sie im systematischen Zusammenhang nicht fehlen dürfen, andere wiederum bieten weiterführende Ansatzpunkte.

Popova betrachtet die Sache in anthroposophischer Perspektive, wendet also sozusagen die spätere (sich zwar schon abzeichnende, aber noch nicht korporativ definierte) weltanschauliche Orientierung der beiden Hauptakteure nachträglich auf die Mystifikation an, allerdings ohne diese Differenz zu problematisieren und ohne die anthroposophischen Kategorien kritisch zu reflektieren. Den mystifikatorischen Namen faßt Popova als Ort der Inkarnation der Seele auf und als Mittel der Ergänzung der unvollkommenen physischen Existenz zur Ganzheit. Die Mystifikation erlaubt eine Gewinnung von Ganzheit durch Inkarnation der physisch ungelebten bzw. unbewußten Energien im neuen Namen – wobei in der gegebenen Personenkonstellation diese "geistige Geburt" unterschiedlich funktioniert und unterschiedliche Auswirkungen hat: für Dmitrieva bietet sich die Möglichkeit, in Čerubina ihrer Seele einen anderen Körper zu geben und so ihre physische Unvollkommenheit zu kompensieren, womit sie gleichzeitig als "avtor-mediator" dem Freund dient, sodaß Vološin über Dmitrieva/Čerubina "seine weibliche Hypostase" inkarnieren kann als Ausgleich zur "männlichen" Prägung seines eigenen Werks (Popova 1992, 21f).

Es kommt also durch die anthroposophische Leib/Seele-Konzeption ein Aspekt der Personenkonstellation neu in den Blick, der schon die zeitgenössische Wahrnehmung des Falls Čerubina geprägt hatte: das kompensatorische Moment dieser Mystifikation in bezug auf die beiden Hauptbeteiligten, das unterschiedlichen literaturtheoretischen und weltanschaulichen Interpretationen unterliegt. Cvetaeva (1933) diskutiert dieses Moment kritisch-feministisch unter dem Gesichtspunkt der unmöglichen Autorschaft der Frau. Smirnov (1979, 1981) formuliert es – zweifelsohne in Kenntnis von Cvetaevas Auffassung, jedoch ohne Bezugnahme auf sie und unter Ausblendung der Geschlechterproblematik – allgemein kultursemiotisch als "avtokompensirujuščaja funkcija literaturnoj poddelki" (1981, 222). Popova, die sich auf Cvetaeva und auf Smirnov stützt, profiliert den ideengeschichtlichen Aspekt und bringt in der

anthroposophischen Einkleidung die weiblich-männlichen Komponenten wieder zur Geltung. Man könnte den Kompensationsgedanken auch jungianisch in das Anima/Animus-Konzept fassen sowie unter dem Aspekt der Androgynie – eines bekanntlich für den Symbolismus besonders relevanten Paradigmas – diskutieren.

Auf dieser Folie wirkt die konventionelle Lesart der Vorgänge – Vološin fordert Gumilev zum Duell, weil dieser infolge enttäuschter Liebe Dmitrieva beleidigt hat (wobei es unterschiedliche Aussagen darüber gibt, wer nun wem abgewiesene Heiratsanträge gemacht hat, sie ihm oder er ihr), und tritt damit ritterlich für seine Dichterfreundin ein, weil deren Verlobter abwesend ist – allzu naiv. Eine psychoanalytische Lesart würde nahelegen, daß Vološin in Dmitrieva die Ressource zur Realisierung einer abgespaltenen Seite seiner selbst, seiner Anima, verteidigt. In gewisser Weise läßt sich die Konstellation Vološin–Dmitrieva–Gumilev auch als eine etwas außergewöhnliche Variante der im Symbolismus notorischen Triangel-Verhältnisse mit homoerotischer Note lesen, d.h. Vološin würde Dmitrieva als Medium seiner Beziehung zu Gumilev benutzen.

Die *gender*-Kategorien sind seit Marina Cvetaevas früh-feministischer Stellungnahme in den Forschungshorizont gerückt, allerdings fällt das Reflexionsniveau im Falle von Popova hinter Cvetaevas Analyse zurück, und da die methodisch avancierte Arbeit von Boym (1988) sich ganz auf Cvetaevas Sicht dieser Sache konzentriert, steht eine *gender*-Studie des Gesamtkomplexes der Mystifikation noch aus (und wird auch hier nicht zu leisten sein). Die Geschlechterverhältnisse sind ein Angelpunkt gerade dieser Mystifikation, und zwar nicht bloß infolge der Beteiligung einer Frau und eines Mannes, sondern auch aufgrund des von der fingierten Dichterin entworfenen Bilds.

Die Einschätzung der Mystifikation der Čerubina de Gabriak als eine Inszenierung kollektiver Phantasmen der 'Ewigen Weiblichkeit' bildet einen wesentlichen Ansatzpunkt der vorliegenden Untersuchung, wie eingangs mit dem Verweis auf den *neznamka*-Mythos bereits angedeutet. Hier interferiert die Geschlechterproblematik direkt mit der epochenspezifischen Ästhetik und Weltmodellierung.

## 4

Die literarische Bedeutung der Mystifikation Čerubina de Gabriak ist unbestreitbar, die der Čerubina-Gedichte ist umstritten. Der literarische Wert der Gedichte bildet sich erst im Mystifikationskontext heraus; ihren eigenen und eigentlichen Reiz erhalten sie ganz offensichtlich von den Anspielungen auf die vermeintliche Autorin. "Ja očen' cenju stichi Čerubiny. Oni talantlivy. No esli éto mistifikacija, to éto genial'no", urteilte treffend Vjačeslav Ivanov

(Kupčenko / Davydovič 1990, 192f), der als Autor wie Vološin der jüngeren Symbolistengeneration angehörte, aber aufgrund seines Alters, seiner Gelehrsamkeit und seiner jüngsten Erfolge eine Mentorposition im *Apollon* einnahm und daher ein berufener Richter war. In dieser Aussage ist trotz des Lobes eine Minderschätzung der Gedichte bemerkbar. Und weil Čerubina de Gabriak in der Regel mit Elizaveta Dmitrieva gleichgesetzt wurde und wird – am augenfälligsten in einer Bildunterschrift zur Fotografie der realen Person: "E. Dmitrieva (Čerubina de Gabriak) v Koktebele"<sup>7</sup> –, traf die Minderschätzung direkt diese Autorin, die ja in der Tat auch keine Karriere machen konnte. Nur die mystifizierte Autorin hat Furore gemacht; der konkret schreibenden Frau haben die Gedichte trotz der Gleichsetzung nicht zum Erfolg verholfen, der Ruhm hat nicht abgefärbt. Dmitrieva verließ Petersburg mit ihrer Heirat und konnte sich auch später nicht mehr als Autorin durchsetzen, weder als Dichterin noch als Kinderliteratur-Autorin (Mitarbeiterin von S. Maršak), weder unter ihrem eigenen Namen noch unter ihren – nunmehr nichtmystifikatorisch erfundenen – weiteren Pseudonymen (Li Sjan-czy u.a.).

Zur Herausbildung und Kanonisierung der abwertenden Beurteilung mag die Asymmetrie, wenn nicht gar Hierarchie in der Rollenkonfiguration Vološin / Dmitrieva (Lehrer / Schülerin - älter / jünger – etabliert / neu - männlich / weiblich) durchaus einiges beigetragen haben. Gefragt ist nun nicht etwa eine simple Aufwertung des weiblichen Anteils, gar eine Umkehrung der Vorzeichen. Sondern gefragt ist ein kritisches Überdenken der Mystifikations-Konstellation als multiple Verflechtungsstruktur – ohne binäre Rollenzuweisungen. Nicht nur im Sinne eines differenzierten *gender*-Begriffs, der sich gegenseitig bedingende Relationen statt statischer Essenzen in den Mittelpunkt stellt, sondern auch im Sinne eines differenzierten intertextuellen Textbegriffs, bei dem nicht positivistisch festgestellt wird, wer was geschrieben hat, sondern daß und wie Texte intertextuell verzahnt sind.

In der Mystifikation um Čerubina de Gabriak sind die beiden Parts konstitutiv miteinander verbunden, das eine existiert nicht ohne das andere. Die Schaffensbeziehung zwischen Dmitrieva und Vološin ist als ein Austausch zu sehen, der zwar sicher nicht egalitär, aber jedenfalls reziprok war, orientiert auf gegenseitige Anregung. Den vorausgehenden Sommer verbrachten beide in Vološins Haus in Koktebel' auf der Krim, wo sich anscheinend eine zarte Liaison anbahnte. Im Juli entstand sein Gedicht *Ona/Sie*, eine mystische Variation zum Thema 'Ewige Weiblichkeit', das ganz offensichtlich in engem thematischem Zusammenhang zur Mystifikation steht. Im August schrieb er seinen ersten Sonettenkranz *Corona astralis*. Dieses ihr gewidmete Gebinde beantwortete Dmitrieva durch einen Kranz von Halbsonetten, der unter dem Titel *Zolotaja vetv'* und mit der Widmung "Moemu učitelju" dann die Čerubina-Gedichte einleitete.

Um zu einer adäquaten Bestimmung der Rolleninteraktion in dieser Mystifikation zu kommen, bedarf es texttheoretischer und diskursanalytischer Differenzierungen. Die Konzepte von Text und Autorschaft sind nicht eindimensional-eindeutig-einstimmig zu denken.

Basal ist die Unterscheidung zwischen Gedichttexten und Mystifikation (die auch bei Popova 1992, 18, auf Vjač. Ivanovs Äußerung zurückgeht). Insofern Mystifikation mehr umfaßt als die literarischen Texte, nämlich auch den zwischengeschalteten Subjektentwurf, stellt sich aus texttheoretischer Sicht die Frage, wie sich denn nun der 'Text der Mystifikation' definiert. Hier ist Genettes Konzeption der Paratexte hilfreich; Genette führt unter den Fällen von Pseudonymität die "Autorenunterschiebung" an, und unserem Mystifikationsbegriff entspricht der Fall 6, wo zu der Erfindung eines imaginären Autors (auteur supposé) ein "paratextueller Apparat" gehört, der "üblicherweise dazu dient, die Existenz des unterschobenen Autors (wie ernsthaft auch immer) als glaubwürdig hinzustellen" (1989, 51). Zu den Paratexten gehören Motti, Widmungen, Vorwort, Buchumschlag mit Titel, Autornamen, Klappentext – also der im Umfeld des 'eigentlichen Textes' materialisierte Peritext, dessen mystifikatorischer Anteil gar nicht zu überschätzen ist, sowie der außerhalb dieses perigraphischen Bereichs liegende Epitext mit Selbstkommentaren, Interviews, Briefwechsel, mündlichen Mitteilungen, Tagebuch u.ä.

Wie schon der Mystifikations-Text potentiell vielschichtig ist, so auch der Texturheber, Mystifikator. Man könnte von mystifikationsspezifischen Formen auktorialer Arbeitsteilung sprechen, wenn, wie im Falle von Čerubina, mehrere Urheber in spezieller Co-Autorschaft tätig sind. Sogar der Adressat einer Mystifikation kann zum Adressanten, zum Mittäter, werden – im gegebenen Falle der Herausgeber von *Apollon* Makovskij, durch dessen wenn auch zunächst unwissentliche Mitwirkung erst die Plattform für die weitreichende Wirkung dieser Mystifikation geschaffen wurde. In gewisser Weise ist auch die Leichtgläubigkeit bzw. die Bereitschaft, sich täuschen zu lassen, ein wesentlicher Aktant von Mystifikationen.

Die besondere Komplexität des Verhältnisses von Mystifikations-Autor und Mystifikations-Text im Falle Čerubina führt zu einer grundsätzlichen Problematisierung der Konzepte von Text und Autorschaft im diskursanalytischen Sinne (vgl. dazu Foucault 1969 und Japp 1988). Ich möchte behaupten, daß die Mystifikation "Čerubina de Gabriak" Indiz einer sich wandelnden Auffassung dieser Begriffe an der Schwelle zur Avantgarde ist.

Beispielsweise wirft die Erfindung der Čerubina de Gabriak den Zug der Avantgarde zu Formen kollektiver Schöpfung voraus. Auch die Tatsache, daß man dem 'Text der Mystifikation' gar nicht beikommt ohne den erweiterten Genetteschen Textbegriff, könnte als solche schon dafür sprechen, daß man es



mit einem Modernisierungsschub zu tun hat. Der Diskurs ist in Texte, Peritexte, Epitexte mit vielfältigen Verflechtungsbeziehungen aufgesplittert.

Direkten Zugriff hat man heute nur auf die schriftlichen Veröffentlichungen in *Apollon* No.2, 1909 und in *Apollon* No.10, 1910; den mündlichen Epitext kann man nur mittelbar einbeziehen.

Beim ersten Mal erscheinen in *Apollon* (No.2, 1909) zwölf Gedichte unter dem Namen Čerubina und ein literaturkritischer Artikel von Vološin ("Liki tvorčestva. Goroskop Čerubiny de Gabriak"), und mit dieser Kombination ist jede textuelle Geschlossenheit bereits gesprengt: der separierte Kommentar geht den kommentierten Texten voraus (wie man inzwischen weiß, wurde er gar vorher gedruckt<sup>8</sup>), naturgemäß enthält er Paraphrasen, Zitate und Auszüge aus der Lyrik, aber nicht nur aus den abgedruckten, sondern auch aus anderen, später oder aber nie gedruckten Gedichten – Texte, deren 'Echtheit' also unüberprüfbar ist. So wird gleichzeitig ein kanonischer und ein apokrypher Strang der Texttradition geschaffen – eine Doppelung oder interne Imitation des mystifikatorischen Verhältnisses von Echtheit und Falschheit! Und zugleich mit der Literaturin wird eine Literaturgeschichte fingiert – diese macht schließlich erst einen echten *poét* aus. Der Artikel trägt den gleichen Serientitel (*Liki tvorčestva*) wie Vološins andere Artikel über etablierte symbolistische Autoren (Blok, Sologub, Ivanov, Brjusov, Verlaine u.a.) und unterschiebt intertextuelle Querverbindungen (zu Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam; Blok), die Gedichte ihrerseits stellen in den Motti andere Zitatbezüge aus (G.A.Becquer, Ignatius von Loyola).

Diese Mystifikation erschafft demnach nicht nur das Bild einer Autorin, sondern auch das ihres Lesers und Kritikers und ihrer Präautoren. Vološin erweist sich hier als ein "Regisseur und Zensor" (seine Eigeneinschätzung<sup>9</sup>), als ein Souffleur und Drahtzieher, der die Puppe Čerubina nach Gutdünken tanzen lassen kann, aber auch als ihr Sprachrohr und ihr Papagei. Bereits die erste Publikation präsentiert also Textualität und Auktorialität als unabgrenzbar mehrstimmige, fluktuierende, gebrochene und dubiose Phänomene.

Die von Vološin initiierte fingierte Literaturgeschichte der Autorin Čerubina de Gabriak fand eine unmittelbare ungefälschte Fortsetzung in der nächsten *Apollon*-Nummer: Annenskij widmete ihr, ohne eingeweiht zu sein, in seiner laufenden Serie über zeitgenössische AutorInnen einen eigenen, den letzten Abschnitt – dies war ein Epitext von ungeheurer Wirkung, wenn auch von zweifelhafter Beglaubigungskraft. Seine Mitteilung ist doppelsinnig-widersinnig: Annenskij stellt Čerubina in seinem Pantheon der "ženskaja lirika" neben die Namen von Gippius, Vil'kina, Šaginjan u.a., und gleichzeitig spekuliert er, ihr Name sei "možet byt', tol'ko deviz", womit er ja überaus recht hat, ebenso wie mit dem launigen Einfall, sich selbst unter ihre Erfinder zu rechnen: "pust' ona - daže miraž, mnoju vyдуманnoj, ja bojus' [...] étoj černoj sklonennoj figury [...]"

(1909, 29) – denn in der Tat gehört Annenskij mit diesem Paratext zu den Mystifikatoren dazu, die Čerubina de Gabriak fingieren.

Beim zweiten Mal bringt *Apollon* (No.10, 1910) unter Čerubinas Namen fünfzehn Gedichte, diesmal nicht von einem verbalen, sondern pikturalen Peritext begleitet, der die Gedichte aber gleichfalls kommentiert, interpretiert, nach-  
 äfft und doppelt. Die üppige Jugendstil-"Ornamentierung" von E. Lansere war unüblich für *Apollon*, und es blieb bei dieser Ausnahme für Čerubina, was ihren Gedichten eine gewisse Aura verlieh (wie es die Zeitgenossen erinnern): Wenn die Aura der Exklusivität nicht von den Texten, sondern vom Paratext ausgeht, kann dies nicht ohne Auswirkung auf deren Originalitätsstatus bleiben: Auch der Illustrator ist einer der auktorialen Aktanten der Mystifikation.

Besonders intrikat war sodann die Idee, im selben *Apollon*-Heft direkt nach der Čerubina-Lyrik ein (unillustriertes) Gedicht unter dem echten Namen Dmitrieva zu platzieren, die damit auf die gleiche Ebene rückt wie ihr Geschöpf Čerubina, was zu einer weiteren Erosion des Autorschaftsbegriffs beiträgt.

In das Textkorpus der Mystifikation gehören des weiteren die Parodien der Dmitrieva, die sich in *Apollon*-Kreisen mit eigenen Čerubina-Imitationen über Čerubina lustig machte und dadurch das mystifikationsbegünstigende Image einer "Čerubina-Hasserin" (Makovskij 1955, 341) bekam. Diese Texte sind nicht überliefert, aber man ist nachgerade versucht, manche davon hinter den Gedichten im perfekten überdeutlichen Čerubina-Stil der zweiten Publikation zu vermuten. Jedenfalls gehört zum Diskurs dieser Mystifikation auch noch die Imitation des Falsifikats (und die Falsifikation des Imitats?) sowie die weitere verwirrende Spaltung der Autorschaft in manifesten und latenten Teil, Autorin und Kontra-Autorin, Rede und Afterrede.

Daß die Mystifikation mit ihren vielfältigen Rollenangeboten ein Feld auto-kommunikativer Handlungen darstellt, konnte Vološin in buchstäblichster Form erleben, als er von Makovskij gebeten wurde, bei einem Antwortsonett an Čerubina behilflich zu sein – er, der bereits bei dem *soneto di proposta* Pate gestanden hatte. Makovskij nannte seinen Helfer einen "Cyrano" – und hatte mit diesem Verweis auf den Helden eines ominösen Liebesbriefwechsels unwissentlich, so Vološins Bericht (1930a, 145), den richtigen Punkt getroffen. Der auto-kommunikative Aspekt der Mystifikation kann auch im bereits genannten Konzept des *čužoe slovo* und im Karnevalisierungskonzept gefunden werden: Eigenes und Fremdes wechseln die Plätze (die Kleider), Teile des Selbst werden nach außen gekehrt und objektiviert, Subjekt und Objekt treten in Austausch.

Die Mystifikation Čerubina de Gabriak erstellt ein disperses, diskontinuierliches 'Werk' und einen virtuellen Textproduzenten. Mit all den textuellen und personellen Spaltungen, Brechungen, Verschiebungen, Doppelungen und Grenzüberschreitungen erscheint dieser Mystifikationsdiskurs als ein früher

Prototyp dessen, was nach der Moderne der Normaldiskurs sein wird. Die Mystifikation als ein Spielfeld des Polylogischen.

Das 'Werk' der Mystifikation hat keine textologisch gesicherten Konturen gewonnen, und die multipersonelle Autorschaft hat gewissermaßen Schule gemacht. Nicht genug damit, daß in Vološins Čerubina-Bericht post festum noch neue Texte auftauchen (1930a, 146) oder ein von Vološin nur halb zitierter Text später ganz vorgestellt wird (Kuprijanov 1970, 1978, Kupčenko / Davydovič 1990, 193), oder daß Dmitrieva später weitere Pseudonyme benutzt; sondern es gibt sogar eine deutsche Nachdichtung ohne russisches Original: der Dichter und *Apollon*-Mitarbeiter Johannes von Guenther, der besonders in der Enthüllungsphase als Konfident beteiligt war (und dem ein Gedicht der Dmitrieva gewidmet ist, *Izbr.st.* 79), hat anscheinend bei seiner Übertragung von Čerubina-Lyrik Strophen hinzuerfunden.<sup>10</sup> Den späten Gipfel bildet eine Art Werk-ausgabe (*Izbrannye stichotvorenija*), in der weitere Mystifikatoren (Archippov 1927 bzw. Lozovoj 1989) eine phantastische Mixtur aus Čerubina- und Dmitrieva-Texten erstellen. In diesem Bändchen werden die *Apollon*-Gedichte z.T. stark abgeändert wiedergegeben (eingeschobene Strophen oder angehängte Zyklasteile, andere Graphik, aber auch Druckfehler), herausgelöste Gedicht-fetzen erscheinen plötzlich als autozitative Motti, die unter anderem Pseudonym erschienenen Texte sind nicht gekennzeichnet, Passagen aus Annenskij's Artikel sind als "zamečanija" einmontiert, eine Chronologie ist nicht eingehalten, Datierungen sind falsch, und unter der Bezeichnung "Avtobiografija" steht ein vom Biographen postum aus Dmitrievas Briefen kompilierter Text<sup>11</sup> – all dies völlig unkommentiert. Dieses Bändchen erscheint nachgerade als passendes Textmodell zur Mystifikation – nicht nur die fingierte, sondern auch die fingierende Autorin ist so etwas wie eine Autorin ohne eigenes Copyright.

## 5

Das Emblem dieses polylogischen Mystifikationsdiskurses ist der fingierte Name: "Čerubina de Gabriak" ist ein Name, in den Eigenes und Fremdes synkretistisch eingeschrieben sind, dessen literarische "Devise" Zweistimmigkeit, ja Mehrstimmigkeit ist.

Durch Kombination vieler Facetten entsteht die polylogische Semantisierung: teils ist sie direkt am Namen abzulesen (Morphologie, Semantik), teils entstehen die Bedeutungen im Kontext der Gedichte, hinzu kommen Zusatzbedeutungen durch Hintergrundinformationen, z.B. Vološins Legende der Namensfindung, schließlich hat der Name intertextuelle Konnotationen.

"Cherubina de Gabriack. Née 1887. Catholique." Der exotische Name mit der französisch-spanischen Kompositform fundiert die doppelte ausländische Her-

kunft der Dichterin, die in russischer Sprache dichtet und in französischer korrespondiert, die zwei Alphabete benutzt und als kulturelle Grenzgängerin firmiert.

Im Namen sind gegensätzliche Seme verborgen: Engel und Teufel, und sie erscheinen mehrfach codiert. Der Anklang Čerubina-Cherubim ist wohl unüberhörbar. Čerubinas Schutzengel ist ein "Černyj Angel". In 'Gabriak' steckt nicht nur der Erzengel Gabriel, sondern auch ein Teufel: den Namen bezog Vološin als 'Gabriach' oder 'Gabriakh' aus einer bekannten französischen 'Dämonologie', er soll einen gutmütigen, vor bösen Geistern schützenden Dämon bezeichnen.<sup>12</sup> Man beachte die Verschiebungen: ein weiblicher Cherubim, ein guter Teufel. Verfremdend verschoben sind auch die Buchstaben: *cheruvim* – *čerubina* / *Gabriakh* – *Gabriak*. Semantische Basisisotopie im Namen ist das Religiöse; in den Gedichten erscheint es in allerhand Variationen: Katholizismus–Mystizismus, Göttliches und Satanisches, Christliches und Blasphemisches. Hinter dem Teufelsthema steht die persönlich-biographische Motivation der von dem klassischen Teufelsattribut des Hinkens gezeichneten Dmitrieva.

Buchstabentausch im Sinne der Saussureschen Anagrammatik ist ein Textverfahren in den Gedichten: Zerstreuung des sakralen Namens im Text.<sup>13</sup> Der heilige Name ist der semantische Kern der Lyrik, als vielzitierte konzentrierte Schlußformel "svjatoe imja Čerubiny", aber auch in seiner buchstäblichen Form *čer+rubiny* (*černyj*, *čerta*, *čered*, *červonnyj*, *červlenyj*, *rubiny*). Anagrammatisch und motivisch kehren die Grundelemente wieder.

Der Reim *Čerubiny-rubiny* begründet das Motiv des glänzend-edel-Wertvollen (Rubine, Diamant, Edelsteine, Korallen), das auf der rhetorisch-stilistischen Ebene als Preziosität ausgelegt ist. Als eines der präziösen Verfahren ist das Oxymoron zu nennen, das bereits im Namen zur Geltung kommt.

Das Reimpaar *Čerubiny-čubiny* charakterisiert per Äquivalenz Čerubina als exterritoriale Fremde, und es heißt, sie werde in der Fremde sterben. Čerubina ist also zunächst in einem einfachen lebensweltlichen Sinne als Figur der Alterität aufzufassen, als eine Emigrantin in umgekehrter Richtung, sie spiegelt seitenverkehrt die Erfahrung der Emigration. Auch wenn der Kulturwechsel um 1910 die einmalig milde Form des freien Reisens angenommen hatte (Vološin lebte lange Zeit in Paris, nach seiner Rückkehr nach Rußland reiste er häufig nach Frankreich, die Dmitrieva ebenso) und die sowjetischen Emigrationswellen erst noch bevorstanden (weder Vološin noch Dmitrieva sollte emigrieren), so ist das Exil doch eine die russische Intelligencija seit dem 19. Jahrhundert prägende konkrete Erfahrung. Das Wechselverhältnis von Eigenem und Fremdem prägt als tieferliegendes Kulturmuster den Selbstdefinitionsdiskurs Rußlands seit Anbeginn. Insofern modelliert die Reimäquivalenz *čubiny-Čerubiny* das Alteritätsproblem in einem abstrakteren, kulturpsychologischen und kultursemiotischen Sinne: Čerubina, die Fremde, ist auch das Andere. Wenn Dmitrieva und Vološin von ihrem russischen Standpunkt aus ihre *persona* als eine fremdlän-

dische konzipieren, befolgt dies wörtlich die symbolistische Tendenz (Hansen-Löve, Smirnov), das Eigene als das Fremde auszuweisen. Zugleich ist diese Fremde als ein Emblem der Mehrstimmigkeit und des *raznokul'tur'e* angelegt, in der sich Fremdes und Eigenes mischen, das Eigene verfremdet und das Fremde angeeignet wird. Die fingierte Persönlichkeit erscheint damit als eine Figur, an der exemplarisch die Selbstfremdheit des Subjekts eruiert wird. Nicht von ungefähr ist es eine Doppelgängerfigur.<sup>14</sup>

Daß der Name Čerubina, der kaum vorfindliche Reimpartner hat (außer *čuzbina* käme nur noch *Kolombina* infrage), einmal mit einem Wort von femininem Genus und einmal mit einem durch Flexion passend gemachten Wort von maskulinem Genus äquivalent gesetzt wird, könnte auf die weiblich-männliche Partnerschaft deuten, die hinter dem Mystifikationsprojekt steht.

In den Namen Čerubina sind nicht nur semantisch-anagrammatisch Differenzen eingeschrieben, sondern auch intertextuell. Er ist ein fremder, usurpierter literarischer Name. Vološin's Bericht zufolge ist er von Bret Harte entlehnt, und zwar aus dem Kurzroman *A Secret of Telegraph Hill*,<sup>15</sup> dessen von Schleierstoffen umwehte Cherubina eine Ausstrahlung sowohl nonnenhafter Askese als auch erotischer Verführung hat. Es gibt weitere, ungenannte (unbewußte?) Namensverwandte, wiederum mit leichten Buchstaben- und Sinn-Verschiebungen: Chérubin, der androgyne Verwandlungskünstler in Beaumarchais' *La folie journée ou le mariage de Figaro* bzw. Cherubino in Mozarts *Hochzeit des Figaro*, und die Titelfigur aus der damit intertextuell verbundenen Oper *Chérubin* von Jules Massenet (die 1903 uraufgeführt wurde und von der Vološin entweder in Paris oder Genf gehört haben könnte), wobei der *gender shift* wieder die Polarität männlich/weiblich aufruft.

Auch im intertextualitätstheoretischen Sinne unterliegt dem Namen "Čerubina de Gabriak" die mystifikatorische *dvugolosost'* als Programm. Die intertextuellen Bezüge der Mystifikation – sowohl die der Gedichttexte als auch die der Paratexte – vertiefen die angeführten Aspekte. Verschiedene semantische Bereiche sind im Spiel: Dämon, Geheimnis und Verschleierung, Ewige Weiblichkeit, Mystik etc. Und manchmal handelt es sich in der einen oder anderen Weise um Prätexte und Präautoren, die selbst in Fälschung, Mystifikation, Usurpation involviert sind (z.B. führt der Name Gabriak über Gabriel zu *Gavriliada*, einem Poem, dessen Autorschaft Puškin zu verheimlichen suchte<sup>16</sup>).

Der Name könnte als Signum der *différance* gelesen werden, als Ausdruck einer Subjektkonzeption, in der das Subjekt eine durch Alterität bestimmte, nicht-selbstidentische, konstitutiv differenzielle und dezentrierte prozessuale Instanz ist, und als Ausdruck einer dieser Intersubjektivität entsprechenden Textkonzeption des 'texte général'. Oder vielleicht vorsichtiger, als Voraus-

ahnung solcher Konzeptionen. Damit wäre auf jeden Fall die Schwelle zur Avantgarde betreten.

So zeigt sich die Mystifikation Čerubina de Gabriak als spielerische Erprobung einer Schreibpraxis, die die individualistische absolute Künstlerkonzeption des Symbolismus infragestellt, ohne das diabolische Moment des Künstler-Demiurgen aufzugeben (das vielleicht sogar durch die Mystifikation noch verstärkt wird). Beide Prozesse weisen den Weg zum ästhetischen Denken des Postsymbolismus.

## 6

Der Fall Čerubina de Gabriak eignet sich zu einer Analyse unter der Perspektive einer epochenstilorientierten Mystifikationstheorie in ganz besonderer Weise. Denn er hat alle Qualitäten einer Meta-Mystifikation. Es ist ein Fall von Mystifikation über Mystifikation: die bei einer Mystifikation involvierten Elemente und Prozesse finden auf der metatextuellen Ebene der Texte ihren Niederschlag. (Es ist aber auch eine Meta-Mystifikation im Sinn von Mystifizieren des Mystifizierens, s.u.).

Jegliche Mystifikation hat per definitionem metapoetische Aspekte, weil es darum geht, einen Autor und seine Texte zu fingieren, und weil dies mit textuellen Mitteln gemacht werden muß: dem Namen muß im wahrsten Sinne die Autorschaft zugeschrieben werden. Metadramatisch ist beispielsweise ein bekannter Text von Koz'ma Prutkov, das Drama *Oprometčivj turka*, dessen Prolog der Ironisierung des Schriftstellers und des nachfolgenden Dramas dient (eine Form von Spiel im Spiel). Gegenüber solch einer Form von Metatextualität primären Stils müßte sich eine des sekundären Stils allein schon deshalb unterscheiden, weil ein Kennzeichen sekundärer Stile der intensivierte Code-Bezug ist.

Daraus könnte man folgern, daß sich die mystifikationsinhärente Metatextualität im Falle primärer Stile auf die Signifikate richtet, also den zu entwerfenden Autor und seine Produkte thematisiert (wie es in diesem Drama, wo der Schriftsteller einen "neuen Typ von Drama" ankündigt, tatsächlich der Fall ist), während sie sich im Falle sekundärer Stile auf die Signifikanten richtet, also den Akt des Mystifizierens selbst zum Objekt metatextueller Bearbeitung macht.

Im ersten Typ ist es entsprechend möglich, als beglaubigenden Teil der Mystifikation ein lebensecht simuliertes Porträt des fingierten Dichters in Umlauf zu bringen (in Gestalt der bekannten Porträtzzeichnungen Koz'ma Prutkovs), also das Signifikat zu präsentieren, während im zweiten Typ die Porträtierung in den Signifikanten simuliert werden muß und daher Motive wie Bild, Maske, Gesicht, Stimme, Spiegel in Umlauf gebracht werden.

Zeichnungen als Mystifikationsbestandteil dienen immer der Strategie, sinnliche Züge der unbekannten Person zu zeichnen, ihre Materialität augenfällig unter Beweis zu stellen. Im Falle Čerubina de Gabriak geben die Illustrationen (in *Apollon* No.10) kein Porträt der Autorin, sondern bilden manieristisch Stil und Topoi der Mystifikation nach (Arabesken mit Spiegel, Schleier, Wappen usw.). Zum Auftakt wird ein emblematisches Monument mit Galiionsfiguren, Insignien und Inschrift abgebildet, also nicht eine Person, sondern bezeichnenderweise ein textuelles Arrangement aus visuell-verbalen Signifikanten. Von der graphischen Aufteilung her entspricht die Zeichnung einem Buchumschlag. A portrait of the artist as a book.

Im ersten Mystifikationstyp primärer Stile wären als Meta-Elemente eher die geläufigen metasprachlichen Termini aus dem Bereich Autor/Schrift/Werk zu erwarten, im zweiten Typ sekundärer Stile hingegen die Metasprache der Mystifikationstheorie, die ja als solche immer noch in Entwicklung begriffen ist. Wie so oft sind die autoreflexiven Texte für die Theoriebildung äußerst aufschlußreich (deshalb war die konkrete Vorgehensweise in der Praxis eine kombiniert induktiv-deduktive); die einzelnen Aspekte sind deshalb sinnvoll erst nach und nach im Zuge der theoretischen Argumentation hier zu entwickeln.

Die zur Opposition 'primärer' und 'sekundärer Mystifikationstypen' dargelegten Thesen sind Arbeitshypothesen, die ich weder umfänglich verifiziert habe noch verifizieren kann; sie treffen jedenfalls, und das war für meine Analyse entscheidend, auf Čerubina de Gabriak zu.

Ich halte diese Mystifikation für eine charakteristische Erscheinung jener Entwicklungsphase des Symbolismus, in der "autoreflexive Diskurse über den Symbolismus und seine Mythopoesie" – sowie auch über seine Zeichenkonzeption – immer stärker hervortreten und sich eine "metametaliteratura" herausbildet (Pustygina 1975, 145, Hansen-Löve 1989, 31).

## 7

Die Mystifikation Čerubina de Gabriak weist einen ungewöhnlich hohen Grad von Autoreflexivität und eine prinzipielle metareflexive Strukturierung auf. Der metatextuelle Bau dieser Mystifikation ist zweischichtig, weil mit Vološin's Kommentar von vornherein ein Metatext mitgegeben ist. Daß dieser metamystifikatorische Elemente enthält, ist selbstverständlich und braucht deshalb nicht eigens analysiert zu werden. Hervorzuheben ist jedoch, daß das Grundmotiv des Porträtierens bereits im Titel *Liki tvorčestva* angeschlagen ist, womit der Bedeutung "Schaffensporträts", mit der Vološin die Einzelbeiträge seiner seriösen Kritik-Serie immer kennzeichnet, nunmehr eine Zweideutigkeit unterlegt wird: "Masken des Schaffens".

Der springende Punkt in der Sache ist nun, daß die Metatextualität vom literaturkritischen Paratext in den poetischen Text übernommen und dort imitiert oder gespiegelt wird. Metamystifikatorisch intrikat und informativ sind also die Gedichte aus der *Apollon-Zeit*.

Die Betrachtung der Texte unter der Perspektive der in sie eingeschriebenen Poetik der Mystifikation erweist recht schnell die eigenständige Qualität der Čerubina-Lyrik. Ohne diese Perspektive müßte man sie allerdings, wie angedeutet, als eher epigonal, wiewohl gelungen, auffassen, als Wiederauflage des sattem bekannten symbolistischen Stils, bestenfalls als Stilparodie (was sie natürlich durchaus *auch* ist, s.u.). Daß das Porträt einer *neznamka* auf entsprechende symbolistische – vor allem bei Blok entwickelte – Topoi zurückgreift, indiziert jedoch zunächst einmal Intertextualität und nicht zwangsläufig Epigonalität. Gängige Themen wie z.B. Doppelgänger werden als Metasujets renoviert. Mit dem metamystifikatorischen Blick lassen sich im Motivsystem interessante, eher ausgefallene Motive entdecken, die in der symbolistischen Topik keinesfalls automatisiert sind.

Um die Meta-Eigenschaften der Gedichte in aller Kürze zu charakterisieren, gehe ich auf die thematisch-motivische Ebene ein. Hier läßt sich so etwas wie eine allgemeine Topik der Mystifikation bestimmen. Zunächst eine Synopse der relevanten Themen-Bereiche, die mit entsprechenden Meta-Begriffen im Text vorkommen.

Einen eigenen Bereich bilden jene Meta-Motive, die nur für diese spezifische Mystifikation, deren *ghost-writer* als *neznamka* stilisiert ist, zutreffen. Diese mythische Figur war von Blok in dem Gedichtzyklus *Stichi o Prekrasnoj Dame* (1901) und dem Gedicht *Neznamka* (1906) als eine Inkarnation der Sophia<sup>17</sup> entworfen worden – Inbegriff des symbolistischen Andeutens, Verweisens auf das Transzendente, der eschatologischen Erwartung des Enthüllens und Erscheinens. Einige Čerubina-Gedichte mit sehr deutlicher Blok-Imitation wurden bemerkenswerterweise nicht in *Apollon* abgedruckt.<sup>18</sup>

Neben den beiden erstgenannten, sehr spezifischen Themenbereichen fundieren weitere semantische Paradigmen auf der Metaebene den poetischen Code der Mystifikation:

- Dame und Ritter (*černaja dama, rycar*)
- Weisheit, sophiologische Motive (*Salomo, mudrost*)
- Name, Zeichen, Benennung (*imja, znaki, nazvanija*)
- Bild, Gesicht, Stimme, Kleidung, Schmuck (*lik, lico* etc.)
- Doppelgängerei, Spiegelung (*dvojniki, zerkalo*)
- Verschleierung, Maskierung (*pokrov, maska, prizrak*)

Geheimnis, Hermetik (*tajnstvenno, svjataja tajna; net otgadki, net ključa, zaklajatj krug*)



Verschleierung, Maskierung, Geheimnis, Hermetik – die letztgenannten Punkte indizieren die eigentlichste Selbstthematisierung im Wortsinne von Mystifikation, jene Meta-Dimension, die etymologisch im Terminus enthalten ist, abgeleitet von gr. *myein* (verschließen, verschweigen, ursprünglich: die Augen schließen) und *mystes* (eingeweiht). Damit hängt dann auch die Atmosphäre des Okkulten, der Mystik und Magie zusammen, die kriert wird mithilfe von Motiven, Zitaten und Anspielungen aus Gnosis, katholischer Mystik, Freimaurerei und heidnischer Volkskultur. In der Mystifikation findet sowohl die Mystik als auch alles sogenannte Mysteriöse einen exklusiven Schauplatz.

Beim genaueren Verfolgen der Motive drängt sich allenthalben die theoretische Relevanz auf, was allein schon am *Bildbereich Bild/Porträt* auffallen dürfte. Ich werde vieles in Andeutungen (*nameki*) belassen und später ein semiotisch-tropologisches Fazit bezogen auf die Epochenproblematik ziehen.

Als 'Schlüsselgedichte' der Mystifikation können zwei Gedichte gelten, je eines aus den beiden *Apollon*-Publikationen.<sup>19</sup> In ihnen ist der metamystifikatorische und autoreflexive Anspruch mit den Meta-Motiven *imja* und *znak* und der Namensnennung Čerubina besonders stark markiert; daneben enthalten sie auch andere der aufgezählten Meta-Elemente.

Zum Thema Autorperson sind nach dem Namen zwei Aspekte relevant: die konkrete Gestalt und die individuelle Biographie; entsprechend haben die sogenannten "portretnye stichi" oder "avtobiografičeskie stichi" der Čerubina das besondere Interesse der Zeitgenossen auf sich gezogen. Unter dem Meta-Aspekt interessieren nun aber nicht die Informationen (Signifikate), sondern die Informationsstrategien (Signifikanten). Es geht also um die metatextuellen Begriffe, in denen die Veranschaulichung und Biographisierung reflektiert ist, und um deren Arrangement im Textkorpus. Dabei läßt sich feststellen, daß diese Motive nicht nur auf jene fünf-sechs Texte beschränkt sind, die der unmittelbaren Autorfiktion dienen, sondern die ganze Lyrik durchziehen.

Im Motivbereich des Porträtierens gibt es die Elemente *lik*, *lico*, *maska*, spanisch *retrato*/Bild; am häufigsten *lik* / *lico* als Leitmotiv. *Lico* hat die Doppelbedeutung von Gesicht und Person; *lik* enthält die stilistische Konnotation des Erhabenen und theologische Konnotationen (Heiligen-Abbildung auf der Ikone; Antlitz Christi: *lik spasitelja*) und wird bei Čerubina, im Dunstkreis des "Religionssymbolismus" (mit einem Begriff von Hansen-Löve), entsprechend funktional. Gleichzeitig erweist sich Mystifikation als Ikonographie.

Das ikonographische Porträt einer *neznakomka* hat natürlich auf die entsprechende symbolistische Topik zurückzugreifen, und diese unterscheidet sich etwas von der Topik des Petrarkismus, auch wenn der Kult der Schönen Dame gerade bei Blok auf den Frauendienst des romanischen Mittelalters zurückgeht. (Übrigens wird Bloks Troubadourdrama *Roza i krest* durch Vološin als Intertext ins Spiel gebracht.). Ein Schönheitskatalog mit abweichend-gebrochenen

Nuancierungen findet sich in dem Gedicht *Retrato de una niña*: bleiches Gesicht, kastanienfarbene Locken, goldener Puder, mit schwarzen Nelken bedeckte Schultern, lächelnd gebogene Lippen, gekrümmter roter Mund, gesenkte Augen, eine mysteriöse Stimme ohne Ton (*bednyj lik, kaštanovye kudri, v zolotistoj pudre, na plečě černeet krov gvozdik, iskrivleny usta usmeškoj ionkoj, izognut alyj rot, glaza opuščeny, golos...tainstvenno ne-zvonkij*). Es ist das Spiegelporträt einer Doppelgängerin-Schwester (*sestra*) "v zerkale nevernom". Das Motiv der gesenkten Augen spielt in mystischer Dichtung eine große Rolle (vgl. *myein*, die Augen schließen).

Das Begriffsfeld 'Gesicht' ist so eingesetzt, daß das Schreiben des Porträts, das Sich-von-der-Person-ein-Bild-Machen als Unmöglichkeit erscheint: *lik / lico* ist praktisch immer ein nicht sichtbares oder erkennbares Gesicht, oder falls sichtbar, ein falsches Bild, fremde Maske, Spiegelbild im "falschen Spiegel"; das eigene Gesicht kommt nicht zur Darstellung. Die Negativität legt eine gewisse Affinität der Mystifikation zur Negativen Theologie nahe. Gleichzeitig verstärkt sich der Gedanke, die entworfene Figur diabolisch aufzufassen, denn der/das Gesichtslose ist traditionell der Teufel ('bezlikij' oder 'bezlikoe').

Wo die Abbildung des Gesichts nicht gelingt, nicht gelingen kann, werden andere physische Elemente zu Zonen der sinnlichen Repräsentation: Stimme, Hände, Kleidung, Schmuck (Ausgespart, verdrängt ist der Unterkörper: Sexualtabu, aber auch Tabu des Hinkens.).

Das heißt, daß statt der direkten ikonisch-metaphorischen Darstellung, die über den *lik* zustande kommen müßte, die indirekte metonymische herrscht – ein Unterlaufen des 'Bilderverbots' (und der Nichtdarstellbarkeit der Unbekannten, s.u.) in apophatischer Haltung (hermetische Semiose).

Am auffallendsten ist die Frequenz des Motivs der Hände, die als Metonymie der Person fungieren, und zwar der eigenen Person: Čerubina wie auch der Person Christi (Parallelmotive *ruki, kisti* in den Schlüsselgedichten und einem Christusgedicht *Tvoi ruki*). Die Christusnähe ist wohl über die Idee des *znak* (in der Bedeutung Stigma) motiviert (umgekehrte *imitatio Christi*): Stigma des Hinkens – Stigmata Christi, Ausblendung der Füße, Fetischisierung der Hände.

Die erotischen Untertöne erklären sich durch die mittelalterliche Tradition der Brautmystik (es gibt einen Verweis auf die spanische Mystikerin St. Teresa). Čerubina zeichnet sich als Nonne, Braut Christi. Hier ist das polyseme Motiv des Rings im ersten Schlüsselgedicht aufschlußreich, das als ringförmige Stigmatisierung am Finger sowie auch als Minnemotiv aus dem Hohelied Salomos gelesen werden kann. Man kann es auch auffassen als salomonisches Motiv im Sinne von Lessings Ringparabel, wo der Ring die Gleichheit der Religionen besiegeln soll, was gleichfalls in den Čerubina-Kontext paßt, in dem der Katholizismus als das Andere der Orthodoxie figuriert.

Es sind denn auch Handschuhe, die eines der eindrucklichsten Kleidungs-motive der Čerubina-Gedichte bilden (*Ispoved'*). Das Bild der ausgezogenen Handschuhe, die den Abdruck der Hände bewahren, ist eine Figur der problematischen leeren Abbildung einer entzogenen Urgestalt.

Die reich variierte Kleidungs-Isotopie ist meist mit der Isotopie des Schmucks assoziiert: Kleidung, Kleid, Mantel, Handschuhe, Schleier, Falten, Stoffe, Brokat, Krepp, Spitzen, Seide (in der Reihenfolge des Auftretens: *pokrov, tkani, odežda, plašč, perčatki, krep, skladki, parči, plat'e, kruževa, ščelk*); Ring, Edelsteine, Glanz und Schimmer, Musterungen, Kranz, Blütenschmuck. Auf der Meta-Ebene bezeichnet die Kleidungs-motivik die Mystifikation als Verkleidungs- und Verschleierungsakt.

Kleidung und Schmuck sind alte zeichentheoretische Metaphern aus der Rhetorik: *ornatus*.<sup>20</sup> Im gegebenen Fall geht es um das Herstellen einer Textstruktur in manieristisch-preziösem Stil, um das Flechten eines Ornaments aus Worten, um 'Text' im Sinne von *textum*/gewoben. In der Funktion des *pletenie sloves* treten die in drei Gedichten konzentriert anzutreffenden Buch- und Schriftmetaphern auf (*kniga, stranicy, list'ja, stroki, kinovar', vjaz', spletenie slov i ptic, pis'mena*). Es ist insbesondere die Sonettform, in der sich das Wortflechten materialisiert, in dem (Halb-)Sonettenkranz *Zolotaja verv'* und einem autoreflexiven Sonettsonett, das gemäß seinem Epigraph das Leben als Text verdichtet: "Moja ljubov'- tragičeskij sonet".

Das metapoetische Motiv des Wortflechtens ist bei Čerubina metamystifikatorisch eingesetzt: diese Sonette, diese Gedichte weben nämlich den Wortschleier der Mystifikation, der zur Verschleierung der mystifizierten Autorin dient und sie gleichzeitig – als Verschleierte – erst schafft.

## 8

Den kultursemiotischen und epistemologischen Status der Mystifikation im Epochenumbruch nun herauszuarbeiten, bedeutet vom Ansatz her, die mystifikatorischen Texte bzw. den Text der Mystifikation als Metatexte der Kultur zu lesen, die Auskunft über die in Gang befindlichen Umwälzungen geben. Auf der Metaebene dieser Mystifikation des Symbolismus werden einige seiner poetologischen und ästhetischen Grundüberzeugungen zur Diskussion gestellt (und im Endeffekt zur Disposition gestellt).

Bei dieser Fragestellung rücken die in der Forschung bisher unbeachteten Paradigmen der Poetologie und Ästhetik ins Zentrum. Gleichzeitig wird die metapoetische Einkleidung der ästhetisch-poetologischen Positionen im Text relevant, und somit gilt es, auch die rhetorische Verfaßtheit des Diskurses in die Analyse einzubeziehen.

Im gegebenen Falle geht es vor allem um die Symbolproblematik, und zwar nicht um differierende oder konkurrierende Symbol- bzw. Bild-Konzeptionen im einzelnen (seien es die von Autoren, Typen oder Phasen), sondern um die tropologischen Mechanismen als solche, d.h. um die beim Umbruch vom Symbolismus zum Postsymbolismus aufbrechende bzw. zum Ausdruck kommende spezifische Krise der Repräsentationslogik.

Gerade die Mystifikation ist ein zum Ausagieren der Repräsentationsproblematik in mehrfacher Hinsicht prädestiniertes Terrain. Dies ergibt sich bereits aus ihrer Zweistufigkeit, die eine Verdoppelung der Autorposition vorsieht: Imitation oder Mimesis, besser: Mimikry.

Was die Mystifikation genau leistet, kann man am besten verdeutlichen anhand der in der Narrativik geläufigen Terminologie, die texttheoretisch präziser ist als die bisherige Begrifflichkeit von Subjekt und Objekt: realer Autor + fingierter Autor, der als reale Person fingiert wird, wobei der Entwurf dieser Realperson sprachlich-textuell durch einen *obraz avtora* geleistet werden muß. Der Begriff *obraz* (kein terminologischer Zufall bei Vinogradov<sup>21</sup>) markiert aufs deutlichste, daß man hier das epistemologische Zentrum des Symbolismus berührt.

Wo zur Beglaubigung der fingierten Realität keine historisch konkrete Person vorgezeigt werden kann, ist die Biographie dieser Person ausschließlich als sprachlich-textuelles Kommunikat im Paratext zu präsentieren; d.h. es gibt dieses Leben überhaupt nur in Kunstform, in Textform: die Mystifikation ist wörtlich zu nehmender Inbegriff eines 'Lebenstexts' (Realisierung der terminologischen Metapher). Daß diese in der Eigenart der sekundären Stile begründete Affinität in besonderer Weise für den Symbolismus, die Ära des *žiznetvorščestvo*, gilt, braucht nicht betont zu werden.

Insofern das Symbol im Symbolismus einer Poetik der Andeutungen (*nameki*)<sup>22</sup> dient und auf ein jenseitiges, im Grunde nur negativ repräsentierbares metaphysisches Korrelat verweist, stellt sich die Mystifikation als tropologisches Modell des symbolistischen Verweisungsmodus dar: denn es handelt sich um ein symbolisierendes Darstellungsverfahren, in dem der Signifikant für ein Signifikat steht, das durch keinen Referenten gedeckt ist (der fingierte Name repräsentiert eine nichtphysische/metaphysische Persönlichkeit). Die Mystifikation als tropologisches Modell besagt, daß (solches) Symbolisieren Mystifizieren sei.

Soweit gilt das Gesagte für die Grundstruktur jeglicher Mystifikation; in der Čerubina-Mystifikation aber findet sich all dieses potenziert und autoreflexiv gewendet.

Da mit Čerubina die/eine *neznamka* Gegenstand der Mystifikation ist, ist hier quasi der epochale Prototyp des transzendenten Symbols involviert. Die semiotische Devise der Schönen Dame lautet Nichterkennbarkeit, Unenthüllbarkeit (symbolisiert durch ihr emblematisches Attribut, den Schleier), für den *neznamka*-Mythos gilt ein Signifikationsverhältnis, bei dem das Signifikat immer entzogen bleibt; ja das Signifikat ist letztlich nicht die Dame und nicht ihre unirdische Schönheit, sondern eben die Entzogenheit, Abwesenheit, Fremdheit (Negativität). Die *neznamka*-Figur ist als rhetorische Figur der Darstellungsmodus der Undarstellbarkeit.

Die Čerubina-Mystifikation wird also zum Meta-Modell des symbolistischen Verweisungsmodus. Mit der Erfindung von Čerubina de Gabriak entsteht ein autoreflexives und autotelisches Gefüge: formal hat es – als Mystifikation – die tropologische Struktur transzendierenden Symbolisierens, inhaltlich hat es – als Mystifikation der Schönen Dame – das transzendente Symbol zum Thema (ein motiviertes, ikonisches Verhältnis).

In diesem Lichte wird die kollektive Hysterie im *Apollon* sehr verständlich.

Indem die *neznamka* Thema der Mystifikation wird, verdoppelt sich das Geheimnis: hinter Čerubina verbirgt sich eine Unbekannte, Bild der Verborgenheit. Mystifizieren des Mystifizierens. 'Mystifikation' im wahrsten Wortsinne, *myein*. Eine Quadratur des hermetischen Zirkels.

In der Tat handelt es sich um eine Aporie, oder wenn man so will, um eine dekonstruktive Figuration: der fingierte Name repräsentiert eine Figur und besagt gleichzeitig auf Inhalts- und Ausdrucksebene, daß es eine nicht nur metaphysische, sondern schlechthin nicht darstellbare, weil *neznamaja* Figur ist, von der man sich kein Bild machen kann (*nepoznavaemost'*, Negativität) – und damit untergräbt der Name seine eigene Repräsentationsfunktion (Auf der Inhaltsebene: *neznamka*-Mythos, auf der Ausdrucksebene: synkretistisch-phantastischer, 'unmöglicher' Name.).

Nicht von ungefähr ist der Name Čerubina de Gabriak ein vielfaches Oxymoron. Čerubina de Gabriak – ein von einem "Černyj Angel" behüteter schwarzer Rubin (*černyj rubin*), eine Engelsteufelin wohl, ein noch unerdachtes Drittes, Kippfigur zwischen Satanischem und Göttlichem, Vertreterin einer virtuellen alternativen Phantasiewelt. Damit ist sie, literaturtheoretisch und rhetorisch gesprochen, eine Figur des Phantastischen.

Der Name benennt ein Phantasma, er exponiert seine illusionäre *uslovnost'*, seinen figurativen Status als Trope der Imagination, der *phantasia*, der dichterischen Kreation (metapoetische Trope, Metametapher).

Als Name einer Autorin, als 'Poetonym' benennt er das poetologische Programm der Mystifikation: Fingieren des Phantastischen, Imaginieren dessen, was keine *imago* besitzt.

Nun kann man den tropologischen Charakter der Čerubina-Mystifikation genauer bestimmen: es ist die *Prosopopoeia*, eine Trope, deren rhetorische Funktion darin besteht, mit sprachlichen Mitteln Körper-Gesicht-Stimme zu verleihen (*prosopon poein*). Das Doppelseitige, Doppelgesichtige der *Prosopopoeia* ist begriffsgeschichtlich verankert in der Auffassung von *prosopon*, gr. Person, Maske, vgl. lat. *persona* (sowie dann russisch *lico*: Gesicht=Person) – Personalität ist keine unveräußerliche Essenz, wenn Person gleich Maske ist, abnehmbare, veräußerlichte Maske mit Kehrseite.

Die dekonstruktivistische Lesart von *Prosopopoeia* als "face" und "de-facement" (vgl. de Man 1984 und Chase 1986) korrespondiert mit den Verhältnissen in der Mystifikation, in der ja eine Maskierung stattfindet, die immer mit Demaskierung rechnen muß, ja rechnen will und in der das *de-facement* konstitutiver Faktor ist.

Es liegt also in der rhetorischen Logik dieser Konfiguration, daß als Höhepunkt und Ende der Maskerade die Entlarvung erfolgt, und daß hinter der Larve der Schönen Dame ihre Kehrseite, ein Anderes seine Fratze zeigt – und soweit wäre dies die naive Sicht auf Mystifikation als simplen Betrug und Fälschung. Die Figur der *Prosopopoeia* aber besagt, daß das *de-facement* immer schon im Namen, in der Gesichtsmaske miteingeschrieben ist, daß also auch schon vor der Entlarvung das karnevaleske Zerrbild die Zunge zeigt, indem es die doppelzüngige Sprache metatextueller Andeutungen spricht.

## 10

Die Mystifikation als kulturelle Inszenierung ist deshalb (im Unterschied zu den beteiligten Individuen) von der faktischen Entlarvung substantiell nicht tangiert – und das liefert eine potentielle Erklärung für die rätselhaft-unlogisch erscheinende zweite Publikation lange nach der Demaskierung.

Dabei ließ sich aber nun nicht verleugnen, daß man sich auf der anderen Seite des Čerubikon befand, daß man also nicht nahtlos das alte Image fortschreiben kann.

Es gibt Anzeichen, daß in dieser zweiten Veröffentlichung ein weiterer Riß ins Subjekt eingeschrieben ist, *de-facement* plus Entlarvung. Ohne ins Detail zu gehen, läßt sich folgendes sagen: In der ersten Publikation sind die Spuren des *de-facements* sehr fein ausgelegt (z.B. im Gebrauch von Personalpronomen ich/wir), die vorgelegte Lyrik bleibt eher implizit-allusiv, und es sind hauptsächlich die ironische Metaphorik im Peritext (Vološins "Goroskop") und gewisse Diskrepanzen zum Gedichtteil, die Argwohn erwecken. Beim zweiten Mal hin-

gegen wird dick aufgetragen, etwa mit der aufdringlichen jugendstiligen Textillustration: dieser Peritext aus Arabesken und Grotesken entfaltet das ganze Symbolinventar von Schleier, Spiegel, Medusa und okkulten Emblemen parallel zur Gedicht-Serie, und diese selbst enthält bezeichnenderweise drei Texte mit Doppelgänger-Thematik. Mit anderen Worten, die erste Publikation hat die Mystifikation in Szene gesetzt, die zweite Publikation dient ganz offensichtlich dem Ziel, die Mystifikation als nicht einfach entmystifizierte, sondern zwangsläufig entmystifizierbare zu inszenieren, also das konstitutiv enthaltene *de-face-ment* zu markieren.

Genau besehen, folgt die Auswahl und Präsentation der Texte für die Öffentlichkeit jeweils konträren Programmen. Im ersten Akt herrscht das Gesetz des Geheimnisses – die metatextuellen Motive sind auf das Minimum, das zur Einschreibung der simulierten Autorschaft mit ihrer beschriebenen Doppelgesichtigkeit notwendig ist, reduziert. Im zweiten Akt herrscht das Gesetz ...nicht etwa der Aufdeckung des Geheimnisses (das ist ja passé), vielmehr... der Bloßlegung der Geheimnisthaftigkeit – es gibt metatextuelle Motive im Überfluß, ihre Doppelcodierung läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

Nach erfolgter Enthüllung wird diese Enthüllung als intendiert vorgeführt, indem die immer schon eingeschriebene potentielle Enthüllbarkeit gezeigt wird. So versuchen die Adressanten der Mystifikation, mit der zweiten Čerubina-Publikation den Diskurs weiter selbst aktiv zu steuern, aber sie können dies nur um den Preis einer virtuellen Entmystifizierung.

Um es auf den Punkt zu bringen: das erste Programm ist ein symbolistisches: Poetik der Verschleierung; das zweite ein (quasi-)avantgardistisches: Poetik des *obnaženie priema*, Bloßlegung, ja Bloßstellung der Schleierhaftigkeit.

Dazwischen: Entlarvung, Ohrfeige, Duell.

Die Ohrfeige trennte die Mitarbeiter des *Apollon* in zwei deutlicher als zuvor geschiedene Lager, die man ex posteriori dem Spätsymbolismus und dem Akmeismus zuordnen kann. Auf der einen Seite Gumilev und Kuzmin, sein Sekundant, das Lager des Klarismus, der die apollinische Linie im *Apollon* starkmacht und sich langfristig durchsetzt; auf der Gegenseite vertritt Vološin die Dmitrieva, und beide stehen für die symbolistisch-mystische, eher 'dionysische' Position von Čerubina. Es gibt weder einen Gewinner noch einen Verlierer in diesem Zweikampf – und das erscheint symbolisch in dieser Umbruchsituation, in der die Epochenschwelle noch nicht überschritten ist –, doch scheint jede der beiden Seiten zu wissen, was die Stunde geschlagen hat.

In *Apollon* No.4 vom Januar 1910 standen die ersten Äußerungen (Mickiewicz 1971, 245), die den Paradigmenwechsel direkt erkennen ließen (und dies dürfte die erste nach dem Duell vom 22. November hergestellte Nummer gewesen sein, denn das Dezember-Heft war sicher schon in der Druckerei). Es war die erste offizielle Anerkennung, daß der Symbolismus besiegt ist und daß

eine neue Epoche anbricht, von Vološin (Mickiewicz ebd.) und das klaristische Manifest *O prekrasnoj jasnosti* von Kuzmin. Im Dezember waren die letzten symbolistischen Kunstzeitschriften *Vesy* und *Zolotoe runo* eingestellt worden, im Lauf des Jahres 1910 fand die sogenannte 'Symbolismus-Debatte' statt, der der *Apollon* seine Seiten öffnete (No.8).

Zwar hatte der Akzent des Journals von Anfang an auf dem apollinischen Prinzip liegen sollen, aber dieser Geschmack war nicht sofort, sondern erst allmählich als die postsymbolistische Orientierung erkennbar (Mickiewicz 1971, 243); und mag *Apollon* auch zunächst keineswegs ein Wende-Journal gewesen sein, so näherte er sich doch dieser Funktion durch die Ereignisse um Čerubina de Gabriak beträchtlich. Ohne Zweifel haben sie die Wahrnehmung der Umbruchsituation verstärkt.

Die zweite Čerubina-Publikation (No.10) ist als Produkt der vollzogenen Wende allein schon durch die aufdringlichen Illustrationen kenntlich gemacht. Das dionysische Prinzip wird als arabesk-ornamentaler Kitsch zur Schau gestellt, Topoi und Embleme des Religionssymbolismus werden in Form bombastischer leerer Emblemhaftigkeit kompromittiert, seine ästhetische Manier als obsolet gewordener Geschmack denunziert. Die Mystifikatoren exponieren ihr Mystifikat als *démodé*. Die schonungslose Vorführung der Automatisiertheit mystischer und diabolischer Topologie und Obskurität der Sinnproduktion hat den Effekt einer Symbolismuskritik.

Das Duell markiert den Paradigmenwechsel, den Umschlagpunkt zur Avantgarde, die als eigene Formation natürlich noch nicht autark ist. Das implizierte Programm einer avantgardistischen Poetik *avant la lettre* ist noch dem Symbolismus zugewandt, der das Thema diktiert: es geht noch nicht um das 'slovo kak takovoe', sondern um die 'mistifikacija kak takovaja', um jene exklusive Meta-Mystifikation, die die Selbstreflexivität symbolistischen Verweisens als mystisches weibliches Bild auf ihre Fahne geschrieben hat.

In der Auseinandersetzung anlässlich der *Večnaja ženstvennost'* zeigen sich entsprechend auch Konzepte der *mužestvennost'*. Mit den beiden Duellanten stoßen zwei Varianten von Männlichkeitsideal aufeinander, die gleichermaßen die Frau als das passive Objekt voraussetzen, aber epochentypisch unterschiedliche Codes befolgen. Auf der einen Seite eröffnet der galante Ritter der Schönen Dame die Fehde nach altem Ritual, auf der anderen Seite nimmt der adamtische Conquistador sie männlich-klar-fest an. Es gibt keinen Gewinner und keinen Verlierer in diesem Zweikampf der Männlichkeiten und der Männer. Die Verluste sind auf Seiten der abwesenden Frau bzw. überhaupt auf der weiblichen Seite zu verbuchen (und darüber wird die Cvetaeva schreiben): für die Frau als individuell beteiligte Person, die Frau in der Kulturfunktion der Autorschaft und 'die Frau' als Weiblichkeitskonstrukt. Die konkrete Frau, Elizaveta Dmitrieva, verläßt die Petersburger Szenerie, von der 'Totenmaske' der



Mystifikation (Popova) auf immer gekennzeichnet; es ist noch ein weiter Weg bis zur weiblichen Autorschaft (Cvetavea besteht darauf, *poët* zu sein, nicht *poëtessa*, Achmatova kann als Meisterin einer 'weiblichen' Lyrik geachtet, aber gerade deshalb dann auch als "Hure und Nonne" geächtet werden). Auch die ewige Vorstellung von Weiblichkeit, nach der die ideale, wahre Frau passiv, unnahbar, bild-schön und ephemere ist, hat sich noch einmal bestätigt: will man(n) sich ihr nähern, erweist sich ihre Irrealität. Aber immerhin scheint gerade durch diese Bestätigung die Idee der 'Ewigen Weiblichkeit' ad absurdum geführt worden zu sein.

Ironie der Geschichte: die Čerubina-Mystifikation hätte als autoreflexives Meta-Modell symbolistischer Signifikation eine Apotheose des *obraz* im Zeichen der Schönen Dame bieten können. Aber die Aporie ist in dieser Mystifikationskonfiguration strukturell angelegt und muß zum Selbstkollaps führen. Denn eine Mystifikation ist auf letztendliche Enthüllung hin konzipiert; wenn aber das Nichtenthüllbare enthüllt werden soll und wird, ist die Katastrophe unvermeidlich. Der Wunsch nach sinnlicher Manifestation und die leibliche Erscheinung bringt die Inszenierung der kollektiven Phantasmen zum Einsturz – der Lebenstext dieser Mythe wurde allzu wörtlich genommen, der symbolistische Kult der *neznakomka* vertrug solche Profanierung und Vulgarisierung nicht. Wo profane Realia verlangt werden, ist das Motto *a realibus ad realiora* außer Kraft, die Diesseitigkeit hat über die Jenseitigkeit gesiegt; der Postsymbolismus erscheint auf der Bild-fläche.

Mit der Problematisierung des symbolistischen Repräsentations-modus in der Ikone der Čerubina de Gabriak beginnt die Bilderstürmerei, die ikonoklastische *poščečina* der Avantgarde kündigt sich an.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Beide Fotos von E. Dmitrieva im Hause Vološins in Koktebel' 1909 zeigen sie liegend (eines ist abgebildet in M.V., *Liki tvorčestva*, zwischen den Seiten 288/289, das andere in: M.V., *Avtobiografičeskaja proza*, Abb. 23, unter dem Namen "Čerubina de Gabriak" und mit dem Vermerk, es sei von Vološin aufgenommen). Mit dem *chromonožka*-Motiv wäre im übrigen ein weiteres Mal auf Dostoevskijs *Besy* zu verweisen.
- <sup>2</sup> Ein Teil der Materialien war nur im Westen veröffentlicht (Erinnerungen Cvetaevas 1930, Makovskijs 1955) oder auszugsweise in Rußland (z.B. Erinnerungen Vološins in Kuprijanov 1970; Annenskijs Briefwechsel in Lavrov/Kupčenko und Lavrov/Timenčik 1978) und deshalb nur zum Teil dem einheimischen Publikum bekannt; seit der Perestrojka neu hinzugekommen sind vor allem Briefe, weitere Aussagen von Zeitgenossen aus Nachlässen (anno-

tierte Materialien: Glocer 1988; Kupčenko/Davydov 1990) und ein Bändchen *Izbrannye stichotvorenija* (1989, Einl. Lozovoj). Hier ein Überblick über die wichtigsten von den beteiligten Personen stammenden Materialien:

- Maksimilian Vološin: *Istorija Čerubiny* (Kupčenko/Davydovič 1990); *Rasskaz o Čerubine de Gabriak* (in Glocer 1988).
- Elizaveta Dmitrieva: *Avtobiografija, Ispoved'*, Briefe an Vološin (alles in Glocer 1988; *Avtobiografija* auch in *Izbr. st.; Ispoved'* auch in Kupčenko/Davydovič 1990).
- Sergej Makovskij: *Portrety sovremennikov* (1955).
- Johannes von Guenther: *Ein Leben im Ostwind* (1969).
- Duellberichte von Kuzmin und zwei anderen Sekundanten (Kupčenko/Davydovič 1990, 652ff).

Außerdem wäre unter der Vielzahl an kleineren Publikationen als interessantester Beitrag der im Stil einer unterhaltsamen Story gehaltene (aber sehr unkritisch zusammengestellte) Gesamtüberblick von Kupčenko (1988a) zu nennen.

- 3 Eine ausführlichere Bearbeitung des Themas, auch unter Bezugnahme auf andere Ansätze zu einer Mystifikationstheorie, enthält das Kapitel "Der Wortschleier der Mystifikation" meiner Habilitationsarbeit, wo die Aspekte Karnevalisierung, Dämon, Textur, Schrift und Anagramm sowie Intertextualität breiter behandelt und auch Textauszüge präsentiert werden.
- 4 Das bedeutet, die typologischen Aspekte des Modells gegenüber den diachron-evolutionären zu bevorzugen. Wie Hansen-Löve die Mystifikation, Vološin und Dmitrieva in sein Modell einordnet, wird die weitere Veröffentlichung seiner großen Symbolismus-Arbeit zeigen.
- 5 Vgl. die zusammenfassende Darstellung von Hansen-Löve (1980).
- 6 Einer Vermutung Igor' Smirnovs zufolge könnte es sich bei der Arbeit von Lann u.U. auch um ein von Bachtin selbst stammendes Werk handeln, ähnlich wie die vorher unter den Namen Medvedev und Vološinov erschienenen Arbeiten Bachtins (über Lann wurde Bachtin im Zuge der Klärung der Autorschaft seiner Bücher nicht befragt). In jedem Fall befindet sich Lann in der Reichweite der pseudonymischen Aktivitäten des Bachtin-Zirkels, was evtl. sein Forschungsinteresse in diese Richtung gelenkt haben könnte.
- 7 Vgl. Anm. 1. Dasselbe zeigt sich auch in anderen Publikationen (insbesondere in der Werkauswahl), wenn unter dem Namen Čerubinas auch Texte erscheinen, die die Dmitrieva gar nicht zur Zeit der Čerubina geschrieben hat.
- 8 Brief Vološins an Annenskij (Lavrov/Timenčik 1978, 240).
- 9 "V stichach Čerubiny ja igral rol' režissera i cenzora, podskazyval temy, vyraženija, daval zadanija, no pisala tol'ko Lilja." (1930b, 182).

- <sup>10</sup> In der von ihm herausgegebenen Anthologie (*Dein Lächeln noch unbekannt gestern. Verse russischer Frauen*, S.40) sind zwei Strophen abgedruckt (oder ein selbständiges zweistrophiges Gedicht?), zu denen es in den verschiedenen russischen Publikationen kein Pendant gibt – was allerdings nicht ausschließt, daß es doch 'echte' Čerubina-Texte sein könnten. – J.v.Guenthers Übersetzungen waren nicht die ersten; schon 1911/12 war eine Romanze ins Deutsche übertragen worden (vgl. *Izbr.st.* 52, 84, 120). Englische Nachdichtungen hat T. Pachmuss 1978 für ihre Anthologie *Women Writers in Russian Modernism* vorgelegt.
- <sup>11</sup> Als "Avtobiografija" war dieser Text auch schon vorher veröffentlicht (Glocer 1988, 139ff).
- <sup>12</sup> Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, 1580, vgl. Vološin *Rasskaz o Čerubine de Gabriak* (1930a, 141, 152 Anm. 2).
- <sup>13</sup> Zusammenfassendes zur Anagrammatik vgl. Greber (1993a).
- <sup>14</sup> Zum Konzept der Selbstfremdheit im interkulturellen Doppelgängerdiskurs vgl. Greber (1992).
- <sup>15</sup> Vološin weist selbst auf die Entlehnung aus Bret Harte hin (*Rasskaz o Čerubine de Gabriak*, 143); in seinem Kommentar nennt Glocer (1988, 152) den Romantitel, beschränkt sich allerdings darauf, die Nichtübereinstimmung der Handlung beider Texte zu notieren.
- <sup>16</sup> Auf *Gavriliada* wies Wolf Schmid mich dankenswerterweise bei der Saarbrücker Diskussion hin.
- <sup>17</sup> Zu Bloks *Neznakomka* und *Stichi o Prekrasnoj Dame* und ihren sophiologischen Hintergründen (V.Solov'ev, deutsche Romantik) vgl. Kluge (1967, 37-64) und Knigge (1973, 223-65); zur russischen Sophiologie allgmein Groys (1990).
- <sup>18</sup> Es handelt sich insbesondere um das Gedicht "Milyj rycar' Damy Černoj..."; Vološin zitiert daraus in seiner "Istorija Čerubiny" (1930b, 193), vollständig wird der Text angeführt bei Kuprijanov (1970, 172). Ein weiteres Gedicht aus der *Apollon*-Zeit ist ebenfalls in deutlichem Blok-Stil gehalten, "Umerla včera infanta..." (ebd.).
- <sup>19</sup> "Zamknuli dver' v moju obitel'" (siebtes Gedicht in *Apollon* 2), "S moeju carstvennoj mečtoj" (erstes Gedicht in *Apollon* 10).
- <sup>20</sup> Vgl. dazu etwa Todorov (1982, Kap. 2). Weiter zum Aspekt der Verschleierung und zum *pletenie sloves* im Symbolismus sowie zur Sonettichtung vgl. meine Habilitationsarbeit.
- <sup>21</sup> Zu Vinogradovs "obraz avtora" vgl. Lachmann (1974, bes. 123).

- <sup>22</sup> Vgl. dazu anhand von Solov'evs "Technik der Andeutungen" Knigge (1973, 149ff).

## Literatur

### 1) Materialien und Literatur zu Čerubina de Gabriak:

Annenskij, I. 1909. "O sovremennom lirizme, II: Oně", *Apollon* No.3, 5-29, hier 27-29.

*Caricy muz. Russkie poëtessy XIX-načala XX vv.*, sost. V.V. Učenov, Moskva 1989. Darin: E.I. Dmitrieva (Čerubina de Gabriak), 273-79.

Čerubina de Gabriak. 1909. [12 Gedichte], *Apollon* No.2, Sektion III: Literaturnyj al'manach, 3-10.

1910. "Stichi" [15 Gedichte], *Apollon* No.10, Sektion III: Literaturnyj al'manach, 3-14.

1984. "Priloženie I: Neizvestnoe stichotvorenje Čerubiny de Gabriak. Priloženie II: Novye materialy o Čerubine de Gabriak. Gumilev i Čerubina de Gabriak", *Gumilevskie čtenija (Wiener Slavistischer Almanach Bb.15)*, Wien, 101-03, 104-22.

1989. *Avtobiografija. Izbrannye stichotvorenija*, Moskva. Mit einer Einleitung von N.G. Lozovoj, 9-20.

Cvetaeva, M. 1933. "Živoe o živom (Vološin)", *Sovremennye zapiski* 52, 249-54. zit. nach: M.Cv., *Proza*, New York 1953, 135-202; hier 149ff.

Dmitrieva, E.I. 1910. [1 Gedicht], *Apollon* No.10, Sektion III: Literaturnyj al'manach, 15.

1926. "Čerubina de Gabriak (Elizaveta Dmitrieva). Ispoved'" (1926), *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, sost. V.P.Kupčenko / D.Z. Davydovič, Moskva, 195-98; Kommentar 656-59.

1989. vgl. unter Čerubina de Gabriak. 1989.

Étkind, E. 1987. "Mikhail Volochine", *Historie de la littérature russe. Le XXe siècle. L'Age Argent*, Paris, hier 534ff.

Glocer, V. (publ.). 1988. "Eliz. Vasil'eva: 'Dve vešči v mire dlja menja vseгда byli samymi svjatymi: stichi i ljubov'", *Novyj mir* No.12, 131-170. [enthält: Einleitung von Glocer; Dmitrievas sogenannte "Avtobiografija", Vološins "Rasskaz o Čerubine de Gabriak", Dmitrievas Briefe an Vološin und "Ispoved'" an Archippov, jeweils kommentiert; sowie vermischte Gedichte].

Graham, S.D. 1983. "A Concourse of Poets: Unpublished Sonnets by Gumilev and E.I. Dmitrieva (Čerubina de Gabriak)", *Scottish Slavonic Review* 1, 54-56.

- Grjakalova, N. 1988. "Stichotvorenija E.I. Vasil'evoj posvjaščennyh Ju.K. Šučkomu", *Russkaja literatura* No.4, 200-05.
- Guenther, J. von (Hg.). 1958. *Dein Lächeln noch unbekannt gestern. Verse russischer Frauen*, Heidelberg. Darin: Cherubina de Gabriak, 39-40.  
1969. *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen*, München (zu Čerubina de Gabriak / E.I. Dmitrieva 284-300).
- Kreyd, V. 1987. "Gabriak, Cherubina de", *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures*, hg. H.B. Weber, Gulf Breeze, vol.8, 80-84.
- Kupčenko, V.P. 1988a. "Istorija odnoj dueli", *Leningradskaja panorama*, sost. A. Ar'ev, L. Emeljanov, Leningrad, 388-400.  
1988b. "'Kak ljubili my gorod naš...' ", *Neva* No.1, 199-202.
- Kupčenko, V.P. / Davydovič, D.Z. (Hg.). 1990. *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, Moskva.  
1991. *Maksimilian Vološin. Avtobiografičeskaja proza. Dnevnik*, Moskva.
- Kuprijanov, I. 1970. "Literaturnaja mistifikacija v 'Apollone'", *Raduga* No.2, 168-73.  
1978. *Sud'ba poëta: Ličnost' i poëzija Maksimiliana Vološina*, Kiev.
- Lavrov, A.V. / Kupčenko, V.P. (publ.) 1978. "I.F. Annenskij. Pis'ma k M.A. Vološinu", *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*, Leningrad, 242-52.
- Lavrov, A.V. / Timenčik, P.D. (publ.) 1978. "I.F. Annenskij. Pis'ma k S.K. Makovskomu", *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*, Leningrad, 222-41.
- Lidin, Vl. 1976. "Domik pod gruševym derevom", ders., *Družja moi - knigi. Rasskazy knigoljuba*, Moskva, 215-18.
- Lozovoj, N.G. 1989. Einleitung zu *Čerubina de Gabriak. Avtobiografija. Izbrannye stichotvorenija*, hg. N.G.L., Moskva, 9-20.
- Makovskij, S. 1955. "Čerubina de Gabriak", ders., *Portrety sovremennikov*, New York, 333-58.
- Markov, A. 1975. "Maksimilian Vološin – Čerubine de Gabriak", *Družba narodov* No.7, 283.  
1988. "'Odná brožu po vsej vselennoj...'", *Kněžnoe obozrenie* No.1, 10.
- Pachmuss, T. (Hg.). 1978. *Women Writers in Russian Modernism*, Urbana etc. Darin: Cherubina de Gabriak, 243-49.

- Popova, I.L. 1992. "Čerubina de Gabriak – iz istorii mistifikacii XX v.", *Vestnik Moskovskogo universiteta*, ser.9: Filologija, No.3, 13-22.
- Samveljan, N. 1975. "Zagadka Čerubiny de Gabriak", *V mire knjig*, No.6, 89-90.
- Smirenskij, B. 1967. "Poëty, kotorych ne bylo", ders., *Pero i maska*, Moskva (zu Čerubina de Gabriak 73-75).
- Snežko, E. 1974. "Pamjat' kolekcionera", *Literaturnaja Rossija* 8.März 1974, 16.
- Vološin, M. 1909. "Liki tvorčestva. Goroskop Čerubiny de Gabriak", *Apollon* No.2, Sektion II: Chronika, 1-4.
- 1930a. "Rasskaz o Čerubine de Gabriak", in Glocher (1988).
- 1930b. "Istorija Čerubiny (Rasskaz M.Vološina v zapisi T. Šan'ko)" (1930), *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, sost. V.P. Kupčenko / D.Z. Davydovič, Moskva 1990, 179-94; Kommentar 650-56.
1982. *Stichotvorenija*, 2 Bde., Paris.
1988. *Liki tvorčestva*, sost. V.A.Manuilov / D.Z.Davydovič / A.V. Lavrov, Leningrad.
1991. *Avtobiografičeskaja proza. Dnevnik*, sost. V.P.Kupčenko / D.Z. Davydovič, Moskva.
- Woloschin, Margarita. 1954. *Die grüne Schlange*, Stuttgart, 21968.
- 2) Weitere Literatur
- Boym, S. 1988. "The Death of the Poetess", dies., *Life and Death in Quotation Marks: Cultural Myth of the Modern Poet*, Phil. Diss. Harvard Univ., 335-434. (Zu Cvetaeva/Čerubina de Gabriak 347ff).
- Chase, C. 1986. "Giving a Face to a Name. De Man's Figures", dies., *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore–London, 82-112.
- de Man, P. 1984. "Autobiography as De-Facement", ders., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 67-81.
- Duell. Themenheft der Zeitschrift *Émile* (1988, Heft 2) mit Beiträgen u.a. von U. Frevert, K.A. Geißler.
- Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. H.-U. Gumbrecht / U. Link-Heer, Frankfurt/M.1985.
- Flaker, A. 1985. "Zum Übergang von der Moderne zur Avantgarde. Am Material der slawischen Literaturen", *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. H.-U. Gumbrecht / U. Link-Heer, Frankfurt/M., 166-77.

- Foucault, M. 1979. "Was ist ein Autor?" (1969), in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. etc., 7-31.
- Fuhrmann, M. 1979. "Persona - ein römischer Rollenbegriff", *Identität*, hg. O.Marquard / K.Stierle (*Poetik & Hermeneutik VIII*), München, 83-106.
- Genette, G. 1989. *Paratexte*, Frankfurt-New York.
- Greber, E. 1992. "Öst-westliche Spiegelungen. Der Doppelgänger als kulturkritische Metapher", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, 539-94.
- 1993a. "Anagrammatisches und Anazyklisches oder *klebe dir irrgraphie*", *Émile* No. 16/17 (Themenheft *Ana-*), 39-66.
- 1993b. *Textile Texte. 'Wortflechten', Kombinatorik und poetologische Reflexion (vornehmlich am Material der russischen Literatur)*. Habilitationsschrift, in Vorbereitung.
- Groys, B. 1990. "Die russische Sophiologie. V. Solowjow und seine Schule", *Weisheit*, hg. A. Assmann, München, 345-54.
- Hahn, B. 1991. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/M.
- Hansen-Löve, A. A. 1980. "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik", *Wiener Slawistischer Almanach* 6, 131-90.
1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd.1, Wien.
- Harte, B. 1890. "A Secret of Telegraph Hill", ders., *A Ward of the Golden Gate*, New York, 138-208.
- Japp, U. 1988. "Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses", *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. von J. Fuhrmann, H. Müller, Frankfurt/M., 223-34.
- Kluge, R.-D. 1967. "'Das Ewig-Weibliche'. Das Prinzip des Ewig-Weiblichen im Werke Vl. Solov'evs, in der westeuropäischen Mystik und in der Dichtung Al. Bloks", ders., *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München, 37-64.
- Knigge, A. 1973. *Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Belyj und A. Blok*, Amsterdam. (Darin bes. "Die Technik der Andeutungen", 149-62 und "Bloks 'Verse von der Schönen Dame'", 223-65).
- Lachmann, R. 1974. "Das Problem der poetischen Sprache bei V.V. Vinogradov", *Poetica* 11, 103-25.

Lann, E. 1930. *Literaturnye mistifikacii*, Moskva-Leningrad.

Mickiewicz, D. 1971. "Apollo and Modernist Poetics", *Russian Literature Tri-quarterly* 1, 226-61.

Monter, B. Heldt. 1972. *Koz'ma Prutkov. The Art of Parody*, The Hague-Paris.

Pustygina, N. 1975. "K izučeniju évoljucii russkogo simvolizma", *Tezisy vse-sojuznoj (III) konferencii*, Tartu, 143-47.

Smirnov, I. 1979. "O poddelkach A.I. Sulakadzevym drevnerusskich pamjatnikov", *Trudy otdela drevnerusskoj literatury* 34, 200-19. Identisch mit der russischen Fassung von 1981: "Osobyje slučai citirovanija drevnerusskich i fol'klornych pamjatnikov", in: ders., *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov* (Wiener Slawistischer Almanach Sb. 4), Wien, 211-41; deutsches Résumé 259f.

Soloveckij, N. 1912. "Simvolizm i fal'sifikacija", *Trudy i dni*, 87-91.

Todorov, T. 1982. *Theories of the Symbol*, Ithaca, N.Y. <sup>3</sup>1992.