

Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankf.a.M. 1990.

Gleich vorwegnehmend sei gesagt, daß ein wesentlicher Wert des Buches von Renate Lachmann alleine schon im Erscheinungsort liegt. Denn was in diesem Verlag und in anderen vergleichbaren bisher kaum vertreten war, ist die Integration des russischen literarischen und literaturtheoretischen Beitrags zur Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Lachmanns Anliegen ist es also, die bahnbrechenden Theoriebildungen Rußlands in unserem Jahrhundert (Formalismus, Strukturalismus und Kultursemiotik) mit parallelen und weiterführenden Theorien – besonders der französischen Postmoderne – in Verbindung zu bringen und immer wieder aufzuzeigen, wie sehr und in welcher Weise diese Konzepte direkt oder indirekt auf russische "Quellen" zurückzuführen sind.

Darüber hinaus aber besteht das Buch auch aus einer ganzen Reihe von Einzelinterpretationen, in denen die von Lachmann herauspräparierten russischen und internationalen Theoriebildungen ihrerseits wieder auf Hauptwerke der russischen Literatur des 19. (Puškin, Gogol', Dostoevskij) und 20. Jahrhunderts (Belyj, Mandel'stam, Majakovskij, Nabokov, Kazakov) angewendet werden. Auf diese Weise wird ein doppeltes Ziel anvisiert: 1. die Reintegration der russischen Theorietradition in die internationale aktuelle Kunst- und Kulturbetrachtung und 2. die Rückübersetzung dieser "fortgeschriebenen" russischen Konzepte (hier vor allem Michail Bachtins und Jurij Lotmans) in eine denkbare russistische Theorieposition, unter deren Auspizien 3. Schlüsselwerke der russischen Literatur neu gelesen werden können. Als Nebeneffekt dieses Vorgehens erhält der nichtslavistische Leser den Eindruck, als würden jene Werke der neueren russischen Literatur, die trotz aller Übersetzungsbemühungen noch immer nicht zum festen Bestand des westlichen Lesebewußtsein geworden sind, in eben diesem ihr neues Heimatrecht finden. Überspitzt ließe sich formulieren, daß Lachmann solchermassen eine anregende "Russifizierung" bisher für ausschließlich westlich gehaltender Theorien gelingt, andererseits ein wichtiger Beitrag zu einer längst überfälligen Einholung der russischen Literatur unseres Jahrhunderts in den Kontext des internationalen Kulturbewußtseins.

Lachmann präsentiert ein Kaleidoskop theoretischer Fragestellungen, das alle wesentlichen Themen der poststrukturalistischen Literatur- und Kulturbetrachtung umfaßt: In sechs unterschiedlich großen Abschnitten geht es I. um Mnemotechnik und Simulakrum, II. besonders ausführlich um Fragen der Intertextualität und

Dialogizität, sowie III. um Synkretismus und Karnevalisierung. Die Abschnitte II und III konzentrieren sich auf eine eingehende Darstellung der Theorien Michail Bachtins und ihrer Um- und Überformung im französischen und amerikanischen Poststrukturalismus. Dies gilt zum Teil auch für den Abschnitt IV "Gedächtnis und Imitatio", in dem der kultursemiotische Gedächtnisbegriff auf Werke Puškins und v.a. des russischen Akmeismus angewendet werden. Im Abschnitt V geht es um Kryptogrammatik und Doppelung und im abschließenden Kapitel VI um die zentrale poststrukturalistische Idee der "Dekomposition".

Alle sechs Komplexe sind untereinander durch ein einheitliches Theoriemodell verbunden, welches ich im folgenden kurz beschreiben möchte. Ich folge dabei der Abfolge der einzelnen Abschnitte. Ausgangsthese alles weiteren ist die literaturkonstitutive Funktion der Intertextualität. Ausgehend von der postmodernen Bevorzugung der Schriftlichkeit bzw. *écriture* gegenüber der Mündlichkeit bzw. dem Phonozentrismus von Literatur und Kultur (angelehnt an das Konzept von J. Derrida)¹ besteht Lachmann auf einer Literaturvorstellung, die der physischen und der semiotischen Realität des Textes geradezu den Status einer personalen, den Autor ersetzenden Autonomie verleiht. Diese im Grunde orthodox poststrukturalistische Position kann gerade im Rahmen der russischen Theoriebildung bis auf den russischen Formalismus zurückgeführt werden, dem es ja auch um die Entpsychologisierung und Entindividualisierung des literarischen Textes gegangen ist. An dieser Stelle beginnen freilich auch die Probleme einer solchen Extremposition sichtbar zu werden: Kehren doch jene personalen anthropomorphen Aspekte des Textes, die bei der einen "Theorietüre" hinausgeschickt wurden, durch die andere zurück, wodurch literarische Techniken, kulturelle Konzepte und Analyseverfahren zu personalen Instanzen hochstilisiert werden, was sich in einer exzessiven Metaphorisierung poetologischer und/oder philosophischer Termini manifestiert. Auf diese Weise spiegelt die solchermaßen anthropomorph gewordene Terminologie eben jene Qualitäten wieder, die man vordem oder unabhängig davon dem Schicksal des Individualautors zugeordnet hatte.

Es ist nun keine Frage, daß in einer jeden Theoriebildung die ursprünglich instrumentell eingesetzten Termini und Konzepte, wie seinerzeit schon R. Jakobson in einer frühesten Schriften festgestellt hatte, zu den "Haupthelden" der Literatur (-betrachtung) aufsteigen (Jakobson [1921] 1972).² Dieser einer jeden Theoriebildung immanente Prozeß wurde seinerzeit schon im Formalismus gewissermaßen spielerisch inszeniert (so v.a. bei Ju. Tynjanov oder V. Šklovskij), im Poststrukturalismus erfuhr diese Personalisierung des Terminus jedoch eine besondere Nobilitierung. Gegner der Strömung würden vielleicht auch von einem Mißbrauch sprechen.³ Ich werde diesen Prozeß der Personalisierung und Metaphorisierung von Terminologie im weiteren an mehreren Beispielen vorführen,

ohne dabei den Vorzug dieses Verfahrens völlig in Frage zu stellen oder gar ins Lächerliche ziehen zu wollen.

Methodisch geschickt beginnt Lachmann die Darlegung des intertextuellen Wesens und Funktionierens der Literatur mit der urtümlichen Vorstellung der *Mnemotechnik*, also mit den Verfahren des Einsetzens von Gedächtnissignalen in einem Text (rhetorische Mnemotechnik) und darüber hinaus mit der Installierung des Textes als Gedächtnisort im Gesamtgebäude der Kultur, die solchermaßen als ein universeller Gedächtnisgenerator verständlich wird.⁴ Auf diese Weise wird die Bedeutung der rhetorischen Mnemotechnik und ihrer archaischen Wurzeln für das Kulturkonzept der Moderne plastisch sichtbar. Aus dieser Perspektive gibt es nicht mehr den für sich selbst sprechenden oder einem Autor als Sprachrohr dienenden Text, sondern umgekehrt die Vorstellung eines allumfassenden Universal- oder Welttextes (hermeneutisch erfaßt in Hans Blumenbergs berühmter Studie *Die Lesbarkeit der Welt*),⁵ in den sich der Einzeltext jeweils neu einschreibt, bzw. den er jeweils neu "zitiert". Somit steht an der Wurzel der von Lachmann favorisierten Konzeption die verabsolutierte Idee eines sich quasi selbst schaffenden Textes, dessen Sinnkomplexion und Interpretationsvielfalt aus seiner permanenten Rückbeziehbarkeit auf die vielen anderen Texte resultiert. Der einzelne Text produziert oder kreiert nicht mehr ein Stück erfundener oder abgebildeter Wirklichkeit, sondern er schreibt sich aus den vorhandenen Texten "fort", wobei er immer schon in ihnen "eingeschrieben" ist. Der Text referiert keine Substantialität, er realisiert gleichsam (s)eine Zeichen-Wirklichkeit.

An die Stelle einer metaphysischen Begründung einer solchen Universalsemiotik tritt freilich in der Moderne, radikal in Teilen der Avantgarde und total dann im Poststrukturalismus eine kulturelle oder schließlich nur mehr diskurskonventionelle Legitimierung. Das Original und Urbild ist immer schon verloren, das Nachbilden einer realistischen Mimesiskonzeption verworfen; was bleibt ist entweder die Simulation des Simulakrums (Jean Baudrillard)⁶ oder eben das zu immer neuen Sinngebungen offene Spiel der Zitate und Allusionen im gnostischen Reich des "Panintertextualismus".

An die Stelle der "Originalbedeutung" (Lachmann, 37), die den Anspruch einer direkten Wirklichkeitsreferenz erhebt, tritt die Referenz der Zeichen und Texte auf die jeweils anderen. Damit dieser totale Bezug von allem auf alles jedoch nicht vollends in textuellen Verfolgungswahn mündet, erfährt die Rolle des Interpreteten eine geradezu textkonstitutive Übersteigerung. In einem sehr ausführlichen Abschnitt referiert Lachmann die wichtigsten Positionen der Intertextualitätstheorie, wie sie in den letzten Jahren v.a. in Frankreich und Amerika entwickelt wurde und verbindet sie immer wieder mit M. Bachtins Theorie der Dialogizität, deren vielfache Präsenz in diesen neuen und neuesten Theorieansätzen auf dieser Weise besonders deutlich wird.⁷

Besonders fruchtbar erscheint in diesem Abschnitt die Integration des akmeistischen Gedächtnis-Kultur-Modells in jene Auffassung der Intertextualität, wie sie besonders von H. Bloom (*The Anxiety of Influence*, Oxford 1973) entwickelt wurde. Dabei wird das avantgardistische Konzept der Intertextualität mit dem poststrukturalistischen auf vielfältige Weise verschränkt, sodaß einerseits die akmeistische Poetologie im Rückblick postmoderne Züge annimmt, andererseits die poststrukturalistische Theoriebildung mit ihren avantgardistischen Wurzeln durchschaubar wird. Die ganz offensichtlichen Diskrepanzen zwischen beiden Modellen erfahren solchermassen eine paradoxe Zuspitzung, zielt doch die akmeistische Kulturauffassung auf eine "Lust der Wiederholung" (Achmatova, Mandel'stam),⁸ die poststrukturalistische auf einen tragischen Kampf "gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte". Die Überwindung dieses Widerspruchs gipfelt im utopischen Entwurf einer "Aneignung des fremden Textes" (Lachmann, 39), die diesen "verbirgt", "verschleiert", "mit ihm spielt" [...] "respektlos umpolt" und in "Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus" einmündet.

Diese so entstehende Pluralisierung von Sinngebungen hintertreibt die klassisch strukturalistische oder traditionell hermeneutische Fixierung auf einen geschlossenen, hierarchisierten Bedeutungsaufbau des Werkes. Gerade in dieser Dissoziation ("dissémination") und "Zersprühung" des einheitlichen Textsinnes besteht das ganze Pathos poststrukturalistischen bzw. postmodernen Interpretierens bzw. Produzierens von Texten. Diese von Lachmann immer wieder und auf vielfältige Weise variierte Grundkonzeption durchzieht ihr gesamtes Buch und nimmt somit eindeutig Partei für eine Text- und Kunstauffassung, ja für ein Kulturmodell, das auf zugespitzte Weise den geschlossenen Welt klassischer oder traditioneller Sinngebung und Sinnerschliessung von Texten entgegengesetzt ist.

Egal wie man zu dieser Grundauffassung steht, beeindruckt es doch, mit welcher unermüdlichen Vehemenz und in immer neuen Variationen und Annäherungen Lachmann ihr Konzept entwirft. Wer sich freilich trotz aller Überredungskünste der Autorin dieser Grundidee von Haus aus verschließt, wird freilich aus allen daraus folgenden Interpretationen nicht geläutert oder bekehrt hervorgehen. Er wird aber möglicherweise auch dann etwas von den ausführlichen Darlegungen Lachmann profitieren, wenn er ihre Kernposition verneint: nämlich einen fundierten Überblick über alle wesentlichen Gedanken und Argumentationslinien, die das strategische Konzept poststrukturalistischen Interpretierens so spannend machen. Mir selbst erscheinen einige Elemente der erwähnten Konzeption des Nachfragens wert, vor allem an jenen Punkten, wo – wie das im Poststrukturalismus so üblich ist – nicht mehr klar zwischen *Kode* und *Diskurs*,⁹ Bedeutungsstrukturen und Sinngebungen, also letztlich zwischen analytischer und hermeneutischer Perspektive unterschieden wird. Eine solche Kritik, die auf

diesen Dichotomien besteht, geht natürlich dann ins Leere, wenn die jeweils ersten Glieder der aufgezählten Oppositionen – und beides ist in poststrukturalistischen Konzepten zu finden – entweder als stillschweigend gegeben vorausgesetzt werden, oder aber (weniger stillschweigend) außer Kraft gesetzt sind. Bei Lachmann, die immerhin aus der strengen russischen bzw. tschechischen (und späterhin deutschen) Strukturalismus-Schule stammt, werden immer wieder beide "Achsen der Sprache" (Jakobsons) gegeneinander ausgetauscht bzw. miteinander vermischt. So kann sie etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – von einer "Gedächtnisgrammatik" sprechen (47), wobei ganz zweifellos in diesem Falle der Begriff "Grammatik" metaphorisch, also nicht im Sinne einer strukturalen Linguistik oder Semiotik als (Kultur-)Kode aufgefaßt ist. Gleiches besagt die These Lachmanns, daß (im Akmeismus und in "synkretistischen" Stilen allgemein) "an die Stelle der *langue* das konkrete Repertoire des Gedächtnisses, das Ensemble der Texte: die Bibliothek" tritt (388-389).

Überhaupt zeigt sich auch hier die oben erwähnte Tendenz, strukturalistische oder semiotische Termini und Konzepte dadurch für die postmoderne Theoriebildung zu "retten", daß sie in einem bildhaften oder personalen Sinne eingesetzt werden. Gleiches gilt für den Begriff des Zeichens, wenn Lachmann von einem "Lesen" spricht, das "die Zeichenschichten durchstößt". Gleich darauf wird diese terminologische Metapher "realisiert" und zu einer interpretatorischen "Handlung" entfaltet. So lesen wir etwa: "Der Abstieg in die Krypten und Geheimgänge verlangt ein parasemiotisches 'inneres Lesen'" (44).

Das gerade von den Formalisten ingeniös analysierte literarische Verfahren der "Entfaltung" von Texten aus einzelnen Wörtern oder Redewendungen wird hier und an anderen Stellen vom Objekt der Analyse zum Instrument der Interpretation und damit zu einem allgegenwärtigen Textgenerator. Dieses Vorgehen soll hier nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden, dient es doch vielfach zur Verlebendigung ansonsten abstrakt bleibender Theoriegebilde; immer wieder aber kann es besonders den weniger geübten Leser dazu verführen, die solchermaßen hypostasierten Theoreme mit den Aktanten eines philosophischen Spiels zu verwechseln. Während etwa noch der klassische Strukturalismus oder die Kultursemiotik den szientistischen Anspruch auf Universalität nur partiell relativieren wollten, indem sie sich gleichzeitig als Instrument und Objekt der Analyse erkannten (zuletzt noch in M. Foucaults *Les mots et les choses*),¹⁰ verzichtet der Poststrukturalismus vielfach auf jeglichen Universalitätsanspruch und relativiert sich von vornherein als Bestandteil einer Episteme, die normalerweise erst ex post, also aus größerer historischer oder kultureller Distanz sichtbar wird. Dennoch wird aber alleine durch die Gattung des wissenschaftlichen oder theoretischen Diskurses beim ungeübten Leser der Eindruck erweckt, als würde die möglicherweise zu bejahende Selbstrelativierung in der Art ihrer Selbstpräsentation so etwas wie einen Allgemeinanspruch erheben. Gerade J. Derrida

und andere in der und über die Postmoderne denkende Philosophen haben diese Diskursfalle nicht nur genau erkannt, sondern geradezu zum Ausgangs- und Angelpunkt ihrer Diskurs- und Sprachspiele erhoben. Nun ist aber Lachmanns Buch kein ironischer philosophischer Essay, kein paradoxaler Diskurs, sondern ein letztlich doch akademisches Werk, das soviel wie möglich aus dem offenen Spiel irisierender, opaker Sinngebungen auf die argumentative Ebene der Darstellung ziehen möchte, ohne diesen Prozeß auch auf der Ebene der "Signifikanten", also im eigenen Schreiben durchgängig zu realisieren. Die einen mag diese Inkonsequenz ärgern, für die anderen (und für sie ist wohl das Buch geschrieben) mag gerade dieses Vorgehen von Nutzen sein.

Der *Intertextualismus* treibt nach Lachmann "den Referenten aus" (49), die intertextualisierende Lektüre treibt "den Text auf einen Abgrund-/Ungrund von Prätexten zu" (ibid.), wobei freilich "die wahre Urschrift immer verborgen bleibt": Gerade die Hoffnung auf die Entdeckung eines solchen eigentlichen Schriftsinns soll ja im Poststrukturalismus der traditionellen logozentrischen Hermeneutik ebenso ausgetrieben werden, wie einer klassisch-strukturalistischen Analytik, die an eine Rekonstruktion von Bedeutungssystemen (also letztlich an die Realisierung von objektivierbaren Kodes im Text) glaubt. Immer wieder entfaltet Lachmann die "Metapher des Palimpsests", also einer sehr bildhaften Vorstellung von übereinandergelagerten Eintragungen, die in der Entzifferungsarbeit abgetragen werden, ohne daß dadurch Textschichten getilgt würden – eher umgekehrt: Das "Abschaben der Texte auf der Schreibtafel der Kultur macht alle in ihr eingetragenen Texte simultan transparent" – ein Kultur-Bild, das gerade im russischen Symbolismus (parallel zum Kultur-Mythos des Akmeismus Mandel'stams) vielfach abgewandelt wurde.¹¹ Die Simultaneität der gewissermaßen übereinanderkopierten Texte (also ihr vertikales Oszillieren) garantiert eben jenes die Kunstwirkung mitschaffende Prinzip der Pluralität und der unerschöpflichen Offenheit der Kulturtexte allgemein. Freilich tritt hier – wie andernorts auch – ein fundamentaler Widerspruch auf, der nicht so sehr als Mangel der Methode als vielmehr als Stärke des Objekts (also des Funktionierens von Kultur allgemein) gelten kann: Die Bodenlosigkeit der Textinterferenzen bzw. der interferierenden Texte bzw. Eintragungen auf der Tafel der Kultur macht auf der einen Seite die erwähnte Referenzfunktion (also realistische Interpretierbarkeit) unmöglich, provoziert aber auf der anderen Seite eine Sicherstellung, die eben nicht im Wirklichkeitsbezug, sondern in der Kulturspeicherung selbst, in der mehr oder weniger bildhaften Vorstellung einer Fixierung im "Gedächtnis" der Kultur ("pamjat' kul'tury") versteht.¹² Die referentielle Legitimierung und Versicherung wird also ersetzt durch eine quasi "pankulturelle" Fundierung, wie sie in der erwähnten russischen Kultursemiotik (Ju. Lotman u.a.) vorgesehen ist. Dieses Kulturmodell paßt freilich eher in die spezifisch russische (und im weiteren

osteuropäische) Textkultur (des 19. und 20. Jahrhunderts), als in das performanzorientierte Kulturmodell des "Westens" und seiner Postmoderne.

Erlebnisidentität, Authentizität und Referenz – also die Annahme einer außersemitischen, außertextuellen Garantie der Textproduktion – wird ausgetrieben und durch einen Gedächtnismythos, ja einen *Gedächtniskult* ersetzt, der – gerade in der von Lachmann zitierten akmeistischen bzw. überhaupt modernen Mythopoetik – eine zentrale Rolle spielt. Auch hier werden die magisch-kultischen Untergründe jenes Theoriegeflechts sichtbar, das Lachmann als Textur einer postmodernen Literaturwissenschaft entfaltet. In dem sehr ausführlichen IV. Abschnitt des Buches unter dem Titel "Gedächtnis und Imitatio" (280–403) exemplifiziert Lachmann am Beispiel der Gedächtnis-Poetik Puškins (280ff.) und der Akmeisten (354ff.) diesen mythopoetischen Hintergrund der poetologischen Inter-Text-Metaphorik. Besonders günstig für diesen Zweck erweist sich Puškins Meta-Nachdichtung von Horazens "Exegi monumentum" in der Übersetzung Deržavins. Bei dieser Gelegenheit wird auch der Platz der Übersetzungspoetik¹³ im Rahmen des von Lachmann entworfenen Intertextualismus sichtbar, und gleichzeitig wird deutlich, wie ein als "Klassiker" abgestempelter Autor in jenes Kunstmodell eingebaut werden kann, das sich selbst als synkretistisch bzw. antikklassisch versteht (284, 299).

Mehrfach widmet sich Lachmann dem Problem der Kanonisierung von Klassikern aus der Position einer affirmativen Kunstauffassung (etwa des Stalinismus, 286ff.) einerseits, bzw. jener der dialektischen Kritik der Antikklassik (der futuristischen Avantgarde) durch die neoklassische Avantgarde Mandel'stams und des Akmeismus andererseits. Aus der Sicht der (frühen) Sowjetzeit erscheint die akmeistische Option für das Klassische und für die Gedächtniskultur als provokanter, utopischer Entwurf, der im Spannungsfeld (oder – im Niemandsland) zwischen offizieller Affirmativität und antioffizieller *V - Ästhetik* (der Futuristen) aufragt. Nur in dieser Zwischenposition wird die eigentliche polemische Ausrichtung der akmeistischen Manifeste Gumilevs oder Mandel'stams sinnvoll und auch für die Entwicklung der Moderne relevant, denn es war ja nicht der blanke Konservatismus, der die Akmeisten zur Verteidigung der klassischen Kultur und ihrer idyllischen "domašnost'" trieb, sondern die Überzeugung von der Notwendigkeit eines antizyklischen Kulturverhaltens der Verfremdungs-Ästhetik gegenüber, die ihrerseits längst destruktiv oder redundant und somit zum Opfer ihrer eigenen Desautomatisierungstheorie geworden schien.¹⁴ Wie erwähnt dient diese spezifische "Avantgardistik" des Akmeismus, die in seiner affirmativen "Kulturosophie" gipfelt (354f.), Lachmann als Modell für ihr Kultur-Gedächtnis-Modell und die poststrukturalistischen Argumentationsstrategien, die ja auch zwischen avantgardistischem Anspruch und affirmativen Bedürfnissen oder Notwendigkeiten hin und hergerissen werden: "Der «Konservatismus» des akmeistischen Kulturmodells bedient sich avantgardistischer Strategien" (368) -

oder umgekehrt: Der Avantgardismus Mandel'stams operiert mit quasi-konservativen Argumenten und Motiven, deren Synkretismus auf das postmoderne Kulturmodell vorweist (369). Vergleichbar damit ist für Lachmann der akmeistische Synkretismus im Rahmen der Lyrik der Polyphonie des (karnevalesken) Romans (in der Dostoevskij-Linie, 372): In beiden Fällen tritt die Kultur das Erbe metaphysischer (religionsphilosophischer) oder materialistischer bzw. utilitaristischer Legitimierungen (des [Soz.] Realismus) an.

Erwähnt sei hier, daß der große Erfolg Mandel'stams und des Akmeismus in der sowjetischen¹⁵ wie amerikanischen Literaturwissenschaft der 60er und 70er Jahre vielfach auf einer kaum verhüllten Selbsttäuschung der Philologen beruhte, die zweierlei zu leisten glaubten: die Analyse (der Subtexte, 357f.) eines "klassischen Autors" (also Intertextualität als immer aufwendigere Jagd nach Prätexten und Vernetzungen von Motiven und Verfahren) und gleichzeitig die Auseinandersetzung mit der literarischen Moderne bzw. der Avantgarde, die man solchermaßen von "innen her" aufrollen und auflösen konnte. Vor dem Hintergrund dieser Akmeismus-Renaissance operiert Lachmann wesentlich differenzierter, indem sie einerseits die Kulturologie als Bestandteil der akmeistischen Programmatik rekonstruiert, andererseits wesentliche Elemente eben dieses Kulturkonzepts der eigenen Kulturologie dienstbar zu machen trachtet. Lachmann entdeckt den immanent apokalyptischen Aufschub-Charakter (358f.) des akmeistischen Kulturmythos, der einerseits den – aus seiner Sicht – realen Niedergang der Kultur in der sowjetischen Gegenwart reflektiert, andererseits jegliche Kulturtätigkeit – besonders jene des Schreibens – als Instrument der Todesabwehr, der Verhinderung bzw. Verzögerung des Endes sichtbar macht. Hier wird Derridas Begriffsmythos der "différence"/"différance" (als Aufschub des Endes, 402) auf sehr produktive Weise für die akmeistische Kultur-Utopie nutzbar gemacht, die der avantgardistischen "linken" Utopie-Kultur ebenso entgegentritt wie dem hysterischen Diskurs der symbolistischen Apokalypsen.

Der bei Lachmann metapoetisch bzw. kulturologisch gedachte Erinnern-Verlassen-Gedächtnis-Komplex verfügt bei den Akmeisten auch über eine mythopoetische Dimension: Es geht nicht nur um die intertextuelle Akkumulation von Kulturschichten und Gedächtnisspuren, sondern auch um eine Art "Thanatopoetik", die das dichterische Wort erst im Akt des Sterbens freisetzt, wenn es – wie der Vogel den Käfig, bzw. der Atem (= Seele) – den Brustkorb verläßt, um in die Unterwelt, d.h. den Gedächtnisspeicher der Kultur einzutauchen. Wenn für die futuristischen Archaisten oder die symbolistischen Mythopoeten das Urwort in der Tiefe des Unbewußten beheimatet ist bzw. dorthin (dionysisch) wieder zurückkehrt, ist das Jenseits der Akmeisten die Über-Ich-Sphäre der Gedächtniskultur, die im Erinnerungsakt sterbend jeweils wiedergewonnen wird (367).

Besonders anregend sind hier jene Abschnitte, in denen Lachmann aktuelle Konzepte – etwa das der Intertextualität – mit ihren Ursprüngen im Kunstdenken

der Moderne konfrontiert, wie dies gerade im Falle von Michail Bachtins Dialogizitätstheorie geschieht (51ff.). Bedenkt man die geradezu beängstigende Bachtin--Renaissance der letzten beiden Jahrzehnte und die dabei ins Kraut geschossene Meta-Metaphorisierung der Bachtinschen Begriffsbilder (wie Karnevalismus, Lachkultur, Gegenkultur, Dialogizität, Polyphonie etc.),¹⁶ wird der Leser eine Rückstützung solcher Begriffswucherungen auf ihr epistemologisches Ausgangsniveau ebenso wie auf ihre praktikierbare Instrumentalität freudig erwarten.

Worum es Lachmann geht, ist zugleich ein solcher Rückverbindungsversuch der Bachtinschen Konzepte mit literarischen und kulturellen Ideen der russischen Moderne (Mandel'stam, Belyj etc.) als auch ein Weiterdenken dieser Konzepte im Kontext der aktuellen Theoriediskussion der letzten Jahre. Die Stärke und Schwäche ihres Vorgehens liegt dabei in dem von ihr gewählten "Synkretismus des Diskurses" (51), der jener offenen Pluralität der Sinnkonstitution "intertextueller Werke" (der Literatur) durch eine analoge Offenheit und Pluralität bei der "Zusammenschaltung verschiedener Ansätze" (ibid.) und Methoden gerecht werden will. Während – überspitzt formuliert – ein analytischer, monistischer Ansatz (sei er poetologisch, psychoanalytisch oder kultursemiotisch etc. ausgerichtet) der Heterogenität des Objekts durch Homogenität des Zugangs absichtlich und absichtsvoll eben nicht gerecht werden will, beruft sich Lachmann auf die zitierte "Vielschichtigkeit" des Objekts (seine Polytextualität, Multifunktionalität und intertextuelle Allbeziehbarkeit), dessen synkretistische Natur eine entsprechend freie Kombination von Methoden geradezu provoziert. Der klassische "Analytiker" gerät in die Gefahr einer Projektion seines methodologischen Reduktionismus auf die Natur seines Realobjekts (das ästhetische Objekt in seiner ganzheitlichen Erfahrungsvielfalt wird reduziert auf das Artefakt, dieses auf ein theoretisches Konstrukt etc.); der postmoderne "Synthetiker" dagegen verschränkt Objekt- und Metabene und wird schließlich dazu gezwungen, an der Fortschreibung des geöffneten bzw. zur unabgeschlossenen Interpretierbarkeit aufgebrochenen Ausgangstextes mitzumachen.

Er gerät dabei in eine dem Regietheater ähnliche Lage, das im übrigen gerade in der Verfremdungs-Dramaturgie eines Mejerchol'd seinen analytischen, strukturalistischen Ursprung hat: Auch hier wird der Ausgangstext ja nicht "werkgetreu" reproduziert oder ideologisch monofunktional aktualisiert, sondern zum Libretto einer Interpretation, die das Spontane, Dialogische und Offene der Inszenierung mit dem Werk-Kunstanspruch des Artefakts in eins setzt: Der Regisseur ist nicht mehr dienender Interpret eines vorgegebenen (oder klassischen) Originals (bzw. des Originalgenies), sondern selbst zunächst mitschaffender und sodann gar autonom-schaffender Künstler, der einerseits die Originalitätsaura des Ausgangstextes (durch Kontaminationen mit anderen Texten etwa) destruiert und gleichzeitig seine eigene Interpretation – also die Performanz eines "Librettos" – als primären Kunsttext präsentiert, womit er selbst in die Aura des Originals tritt.

Diesen Prozeß einer Primarisierung des ursprünglich Sekundären beobachten wir schon seit der Romanik, ja eigentlich während der gesamten Entwicklung des manieristischen Kunststyps (G.-R. Hocke), wobei der Metatext dem Objekttext gleichgestellt wird (Walter Benjamin zur Rolle der Literaturkritik in der Romantik) oder dominiert (O. Wilde über die Priorität des Sekundären - also etwa der Kritik - über das "Original") oder diesen schließlich gar ersetzt, wie dies im Konzeptualismus der abstrakten Avantgarde beginn, wo partiell das Artefakt durch sein verbalisiertes theoretisches Modell ersetzt wird (vgl. K. Malevič).

Die Aufhebung der Differenz zwischen Original und Interpretation, Primär- und Sekundärtext, Invention (des essentiellen Neuen, Anderen) und Kombination (des Vor-Gegebenen) impliziert auch eine Neutralisierung bzw. Grenzverschiebung zwischen Theorie und Objekt, Realität und Sprache und letztlich zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. Philosophie. Wohlweislich beschränkt sich Lachmann auf die Untersuchung der postmodern erstarkten Bezüge zwischen beiden Bereichen, ohne im eigenen Schreiben ihre Gleichsetzung oder die Ersetzung des Einen durch das Andere voll zu realisieren, wie dies etwa bei Derrida oder Lyotard der Fall ist. Paradigmatisch für diese Entwicklung wäre eine Reflexion der Theorie-Praxis-Inversion im russischen Formalismus, mit dem sich die Autorin jahrelang eingehend auseinandergesetzt hatte. Gerade die Formalisten waren es ja, die – bahnbrechend für die moderne Literaturwissenschaft insgesamt und auf der Basis der Vorarbeit durch die Symbolisten (v.a. Belyjs und Ivanovs) – die literaturwissenschaftlichen, literaturkritischen und künstlerischen Eigenaktivitäten (noch dazu in mehreren Medien - etwa auch im Film) zu einer einzigen Aktivität im Rahmen des kulturell-ästhetischen Prozesses zusammenfaßten. Einige Hinweise auf diesen Teil der "Vorgeschichte" wären der Sache gewiß dienlich gewesen; das Ersetzen der formalistischen Tradition durch die akmeistische ist zwar aus der Sicht einer Gedächtnis-Kultur-Konzeption durchaus konsequent, wird aber dem Gesamtprojekt einer Rückverbindung der postmodernen Modelle zu den modernen nicht ganz gerecht. Vielleicht rührt dies auch daher, daß im Poststrukturalismus aus Gründen des Identitätsschutzes gerade jede Konzepte, die man besonders gerne für sich alleine reklamieren möchte, nicht gerne in der eigenen Vorgeschichte (also in den theoretischen Prätexten) nachlesen – oder gar nachzeichnen – möchte.

Umso nützlicher ist der Versuch Lachmanns, die Konvergenzen zwischen Akmeismus (Mandel'stams) und Bachtin – jenseits der kaum vorhandenen kausal-genetische Bezüge – aufzuklären (53ff., 354ff.). Auch hier kann sie deutlich machen, wie die Neulektüre Bachtins in der sowjetischen Literatursemiotik seit den 60er Jahren und die Wiederentdeckung Mandel'stams und des Akmeismus in der selben Zeit in der russischen und internationalen Mandel'stam-Forschung auf gemeinsame Wurzeln zurückgehen. Diese liegen aber nicht ausschließlich an der Konvergenz von Bachtinscher Dialogizitätstheorie und (akme-

istischem bzw. [post-]strukturalistischem) Intertextualismus, sondern auch in der kaum beachteten Tatsache begründet, daß Mandel'stam wie Bachtin ein und derselben Formation einer "synthetischen Avantgarde" und dem ihm homologen kunsttheoretischen Modell der "formal-philosophischen Schule" (der sowjetischen 20er Jahre) entstammen.¹⁷ Eine Aufarbeitung dieser Herkunft würde nicht nur die sehr isolierte Position Bachtins seit den 20er Jahren und den falschen Eindruck seines Einzelkämpfertums revidieren, sie würde auch das Modell einer "dritten Avantgarde" - neben der analytischen der Futuristen und Formalisten einerseits, und neben der neoprimitivistischen Mythopoetik (etwa eines Chlebnikov und der "semantischen Schule" Frejdenbergs etc.) andererseits zutage fördern. Und ausgehend von einem solchen dritten Avantgarde-Typus (und seinen engen Bezügen zu neoavantgardistischen Entwicklungen der 30er bis 50er Jahre) wäre auch der Brückenschlag zu den Entwicklungsbedingungen des Poststrukturalismus adäquater nachvollziehbar, ohne daß man dabei die "weißen Flecken" in der Geschichte mit Evolutionssprüngen verwechseln müßte.

Kompliziert wird die konzeptuelle Gleichsetzung von Intertextualität und Dialogizität durch die Integration einer gleichfalls stark metaphorisch überformten *Anagrammtheorie*, die – ausgehend von den Konzepten F. de Saussures (und ihrer Vermittlung durch J. Starobinski und Riffaterre etc., vgl. 54ff.)¹⁸ – aus der Sphäre der Schriftlichkeit bzw. Graphemschicht der Textproduktion bzw. Rezeption in jene der Textualität verlagert wird:¹⁹ Ebenso wie das klassische Anagramm im Herausschneiden einzelner Grapheme aus vorgegebenen Wortfolgen und einer Neusynthetisierung derselben zu einem zweiten, kryptischen Wort bzw. Text besteht, wird in der intertextuellen Anagrammatik ein Textteil aus vorhandenen (Prä-)Texten herausgeschnitten (Zitat) und zu einem neuen Text synthetisiert. Freilich wird auch hier das methodische Prinzip gewissermaßen hypostasiert, der Akt des Herausschneidens allzu wörtlich verstanden und damit der Begriff des Anagramms extrem überdehnt. Er umfaßt letztlich jene (manieristischen Verfahren) der offenen Neukombination vorgegebener Teile, die auch in der (russischen) Avantgarde als "sdvigologija" (Kručenyč) theoretisch formuliert und poetisch praktiziert wurde. Die Anagramm-Interpretation im französischen Kontext seit den 60er Jahren (v.a. bei Kristeva, Starobinski, Riffaterre) wird bei Lachmann mit entsprechenden Entwicklungen in der Tartu-Moskau-Schule (hier v.a. bei Toporov) verschränkt, wobei nicht immer der nicht unwesentliche Unterschied zwischen beiden "Anagrammatiken" klar wird (55f.).²⁰

Der kleinste gemeinsame Nenner zwischen Dialogizität, Intertextualität und Anagrammatik wäre das genuin analytische Verfahren einer *Homologsetzung* von Verfahren einer Ebene mit solcher einer (hierarchisch höheren) anderen Textebene, einer Vorgang, der im Poststrukturalismus weitgehend mit einer Analogsetzung vertauscht wird: So ist es ja durchaus *eine* Sache, die Homologie (d.h. die funktionale Analogie) zwischen den Verfahren der Wortebene

(etwa der Kalauer, die semantische Verschiebung) und jenen der Sujet-Ebene zu postulieren (wie dies schon V. Šklovskij in seiner bahnbrechenden gleichnamigen Studie tut ("Svjaz' priemov stilja s priemami sjužetosloženia", 1919); etwas anderes ist es, diese Transformation zu einer "Metamorphose" umzudeuten, die als Aktant einer Mythopoetik figuriert. Bei einem solchen Vorgehen werden metapoetische Verfahren zu mythopoetischen "Helden"; das analytische Instrument der Homologsetzung (Kern und Ziel einer jeden Strukturanalyse) wird "re-analogisiert". Lachmanns Satz "der Begriff erscheint vorerst nicht disziplinierbar" (56) enthüllt das hier angesprochene Problem der terminologischen "Polyvalenz", die in ein tautologisches Verhältnis zur Pluralität des Kunst-Objekts tritt.

Der bei Lachmann immer wieder aufgegriffene Terminus einer "Doppel- oder Vielfachkodierung" des kreativen Textes wird in aller Regel mit dem Begriff der (intertextuell induzierten) Dissoziation von Sinngebungen verbunden. Damit stehen wir aber vor einem weiteren fundamentalen Problem poststrukturalistischer Theoriebildung - nämlich der unübersichtlichen Differenzierung von *Sinn* und *Bedeutung* erwachsend aus der Ausklammerung des für jede Analytik so wesentlichen Konzepts des "Kode", dessen disziplinierende Autorität vom Text als Diskurs (d.h. als *parole*) entweder unterlaufen (negiert) oder gar annulliert und ersetzt wird. Wenn es keinen Kode gibt, dann ist auch die Annahme von vorgegebenen (primären oder sekundären) Bedeutungssystemen (d.h. der Paradigmatik eines Lexikons) hinfällig; dann reduziert sich die Interpretation auf jene Sinnerschließung, die von einem Diskurs auf den anderen verweist. An die Stelle des semantischen, symbolischen, ikonographischen Kode tritt das komplexe Sinnangebot eines Prätext-Korpus, das im jeweiligen Diskurs realisiert (also zitiert, alludiert) wird: Die direkte Referenz des Textes (mithilfe des Kode) auf eine außertextuelle Welt (der "Realia") wird negiert zugunsten einer Gleichsetzung von Prätext-Welt mit empirischer, psychischer oder sonstwie definierter Realität. Der intertextuelle Bezug erhält somit den Charakter einer Referenz auf eine (gleichwohl schon vertextete) "Welt", während im klassischen Strukturalismus (auch in seinen vorgeschobensten Positionen) letztlich immer die "semantische Welt" als Rekonstrukt aus dem Artefakt gewonnen werden sollte.

Der von Lachmann besonders aus den Theorien Riffaterres abgeleitete Begriff der *Semantik* versteht sich losgelöst von - als statisch diskreditierten - semantischen Systemen; an deren Stelle tritt das "semantische Paragramm" (Riffaterre, "Pour une sémiologie des paragrammes"; hier 58), das - anders als das semantische Paradigma oder System - den Text nicht sosehr konstruktiv aufbaut, als (im Sinne einer "semantischen Vorgabe") dekonstruktiv ermöglicht: Die Vorgabe fokussiert das Sinnangebot der "anderen Texte", das im gegebenen Text realisiert wird. Das semantische System (eines Kode, eines Lexikons, einer Kultur) kann höchstens als Objekt der Destruktion dienen: Der plurale Sinn der Prätexte tritt im gegebenen Text (als Objekt seiner Interpretation) in die Aura einer

Bedeutungshaftigkeit, die freilich kein statisches Lexikon realisiert, sondern eher so etwas wie "Ad-hoc-Regeln" (einer "Para-Logik") etabliert. Diese erschließt sich aber nicht einer "Analyse", wie dies Lachmann mehrfach begrifflich nahelegt, sondern eben nur der intertextuell orientierten Mehrfach-Lektüre, die den Text – wie er in einer Erstlektüre erscheint – ent-monofunktionalisiert, d.h. seiner Univozität und Eindeutigkeit entledigt: "Aus beiden Lektüren resultiert eine Unentscheidbarkeit, Garantie für das semantische Fortleben des Textes, die immer neue Sinndifferenzen aufrufen läßt" (59).

Der Begriff des "doppelt [oder mehrfach] kodierten Textes" impliziert also auf der einen Seite den Kode-Begriff, disseminiert bzw. dissoziiert ihn aber gleichzeitig durch die Annahme seiner Multiplizierung bzw. seiner Ambiguisierung. Dabei bleibt aber offen, ob (M e h r f a c h -) K o d i e r u n g den Kode-Begriff (wie im klassischen Konzept Lotmans (*Struktur des künstlerischen Textes*) eben noch braucht, oder ob hier eher von einer "offenen", pluralen Sinngebung, einer Interpretationsambivalenz die Rede sein sollte. Das re-duktive Vorgehen des Analytikers, der ein Textelement (bzw. seine regelhafte Verknüpfung) auf Lexikon und Grammatik eines gegebenen Kodes (oder deren mehrere) zurückführt (und damit de-kodiert), bildet hier gleichsam das Modell (oder eher die Metapher für ein analoges Vorgehen bei der "De-Kodierung" von Sinn(gebungen): Es müßte freilich an die Stelle des/der Kodes das Korpus der Prä-Texte treten (hypostasiert im Pantintertextualismus des Kultur-Buches). Dann nämlich wird das Zitieren (Prätext → Text) ein Prozeß, der homolog ist zum paradigmatischen Akt der Selektion eines Elements (aus dem Lexikon bzw. Kode) und seiner syntagmatischen Eingliederung in einen aktuellen (Kon-)Text (vgl. Jakobsons klassisches Zwei-Achsen-Modell). Der Kode und seine Systemhaftigkeit (also Invarianz) überläßt seine Stelle dem offenen "Dialog der Texte" (60) – ein Bild, das deutlich den hypostatischen Charakter ehemals analytischer Termini (so noch bei Bachtin) entblößt.

Die "plurale Sinnkonstitution" (63) resultiert aus einer dekonstruktiven Lektüre des Einzeltextes, der auf seine Prätexte hin und von diesen zurückgelesen wird, wobei die Szene des Verstehens jene des "impliziten Textes" ist, in dem sich Prätext und präsenter Text überschneiden. Die methodologische "Gretchenfrage" stellt sich freilich eben da, wo die Grenzen liegen. 1. zwischen expliziter und impliziter Signalisierung von Intertextualität und 2. zwischen Zugänglichkeit bzw. Verschllossenheit eines Intertextualitäts-Wissens, dessen Vorhandensein bzw. professionelle oder nur rudimentäre Kenntnis den Leser qualifiziert oder disqualifiziert. Eine Intertextualitätstheorie müßte also – ebenso wie eine Anagrammatologie – nicht sosehr Amplifizierungsregeln anbieten, als vielmehr solche der R e s t r i k t i o n , die es gestatten, die unendliche Proliferation von offenen Sinngebungen und Konjekturen ebenso einzuschränken wie ihre Fixierung auf eine einzige zu vermeiden. Mit Recht spricht Lachmann in diesem

Zusammenhang wieder von einer "Zähmung" des Intertextualismus (64), an die sie sich selbst immer wieder annähert, ohne dabei allzu restriktiv vorgehen zu wollen. Die unendliche bzw. unabschließbare Entdeckung von Anagrammen an allen – auch den banalsten – Texten hatte ja auch Saussures Anagrammatikstudien letztlich ad absurdum geführt, denn plötzlich gab es nur noch Anagramme – aber eben insignifikante. Ähnliche Probleme plagen wohl auch eine intertextuelle Anagrammatik, die unter einem Zuviel an sich anbietendem Sinn leidet. Dagegen operiert der Analytiker mit einer Sinn-Epoché und dem grundsätzlich aufklärerischen Instrument des Nicht-Verstehens.²¹

Lachmann identifiziert – ausgehend von Bachtins Monolog-Dialog-Modell – Eindeutigkeit, Monofunktionalität, Textisotopie, Referenzialität, Identität, Sinn-zentriertheit ("Sensozentrismus", "Logoentrismus"), "Strukturzentrismus", Kodifizierung etc. mit einem klassischen, traditionellen, letztlich (negativ gewerteten) affirmativen Text- und Kulturmodell. Diesem steht das positiv gewertete Modell einer Nicht-Eindeutigkeit, Polyfunktionalität, Text-Heterotopie, Intransitivität, Nicht-Identität, Sinn-Dissemination, Diskursivität etc. des offenen, dialogischen Intertextes gegenüber, dessen Typus gleichwohl nicht aufgehen darf – denn das wäre ja eine Repetition des klassisch gewordenen Modells der Avantgarde – in der Verfremdungs-Ästhetik – in einem Modell der nicht-affirmativen Kultur der Nicht-Identität (im Sinne von Lotmans Kulturtypologie). Gesucht ist also ein Drittes (Literatur- und Weltmodell), dessen Alterität sich sowohl von der affirmativen Klassik wie von der anti-affirmativen Modernität (bzw. manieristischen Avantgarde) emanzipiert. Daher die amphibische Doppelnatur des Begriffs De-Konstruktion, der sowohl das affirmative (Konstruktive) als auch das verfremdende (Destruktion) enthält bzw. synthetisiert, ohne dabei auf den Tonfall, den spezifisch avantgardistischen Diskurs der Neuheitsanpreisung und Provokation zu verzichten.

Am wenigsten überzeugt eine Methode immer da, wo sie auf jene Objekte (hier Texte) angewendet wird, aus denen sie ursprünglich abgeleitet wurde: Die ausschließliche Demonstration des Universalitätsanspruches eines *I n t e r t e x - t u a l i s m u s* anhand von "aus Literatur gemachter Literatur" (65ff.) wäre tatsächlich ein leeres Treiben, das im übrigen schon den russischen Formalisten zum – freilich nur teilweise berechtigten – Vorwurf gemacht wurde. Aber auch hier vermeidet Lachmann ein Anknüpfen an die auf reine Innovatorik fixierte V-Ästhetik der Avantgarde, steht doch "die Vorstellung von einer Wiedererweckung erschöpfter Verfahren und Formen durch ihre Entblößung [...] derjenigen von der Unerschöpflichkeit des Potentials eines Textes entgegen, wie sie die Intertextualitätstheorie favorisiert" (66). Diese setzt auf die (Eigen-)Dynamik des zitierten (Prä-) Textes, in dem die Formalisten nur ein totes Kapital bzw. Material zur (deformativen, verfremdenden) Innovation sehen wollten – eine Auffassung, die der sehr differenzierten formalistischen Paradietheorie nicht voll gerecht wird.²²

In diesem Zusammenhang spricht Lachmann gar vom "Leistungsdruck der Innovation" (67), der die (formalistische, avantgardistische) V-Ästhetik beherrschte, welche ja ihrerseits zum Gegenstand der poststrukturalistischen, postmodernen Avantgardekritik erhoben wurde. Dies eben deshalb, weil die Verwechslungsgefahr zwischen beiden Modellen – zwischen der "historischen Moderne" (1870-1930) und Postmoderne – schließlich größere Gefahren einer Identitätsfindung für letztere schafft als das unverdrossene Fortwirken abgesunkenen vormodernen oder antimodernen "Kulturgutes".

Es ist nicht eben leicht, den klassisch strukturalistischen (oder schon formalistischen) Intertextualismus²³ vom poststrukturalistischen in der Deutung Lachmanns zu unterscheiden. Der Hauptunterschied liegt wohl darin, daß im ersten Falle der (zumeist parodistische) Intertextualitätsbezug primär der Bedeutungskonkretion und Entblößung der Signifikantenstruktur des eigenen (zitierenden) Textes dient als der im Neo-Strukturalismus immer wieder beschworene Prozeß einer "unkontrollierten Sinnkomplexion" (67), die letztlich auch wieder auf die Prätexte zurückwirkt und "dem Zugriff des System- und Strukturdenkens entzogen" ist (ibid.). Eben diese Inversion von Ursache und Wirkung ist ja ein ganz wesentliches Instrument des postmodernen Denkens (vgl. Lyotard, Derrida), in dem der für den Strukturalismus noch bindende Vektor einer irreversiblen Zeitrichtung (in der Syntagmatik der Perioden- und Kultursysteme ebenso wie in der Sujetstruktur von narrativen oder diskursiven Texten) aufgehoben ist zugunsten eines offenen Makrotextes, der das kulturelle "Feld" ausmacht.²⁴ Diese Tendenz zur "Verräumlichung" ist freilich auch schon ein Erbe der Moderne insgesamt und des Strukturalismus im besonderen. Während im klassischen Intertextualismus der frühere Text den späteren bedingt und erklärt, kann es im poststrukturalistischen genau umgekehrt zugehen – dann nämlich, wenn der "spätere Text" geradezu in der Absicht verfaßt wurde, die früheren sich selbst dienstbar zu machen, um sie ihrerseits als Gegenstand einer rückwirkenden Neuerklärung innovativ lesbar zu machen.

Die Wurzeln eines solchen "usurpativen" Vorgehens erkennt Lachmann in einer ganzen Reihe von Schlüsselwerken der (auch russischen) Moderne, ja in einer regelrechten Tradition, die von Rabelais über Sterne zu Belyj, Joyce, Borges, Doderer, Arno Schmid oder Jabès führt.²⁵ Es ist dies aber letztlich eben jene (manieristische, nicht-klassische, karnevaleske) Linie, die schon in der Moderne (hier v.a. im Formalismus und Strukturalismus) als die eigene Tradition einer V-Ästhetik reklamiert wurde. Kipp- und Mittelpunkt zwischen beiden Interpretationsmodellen ist wiederum Michail Bachtins Dialogizitätskonzept, das zwischen avantgardistischer und postavantgardistischer Intertextualität steht und nach Lachmann die (offenbar formalistische) Priorität des "Machens" durch eine dialogisch potenzierte Semantik ersetzt (69). An diesem Punkt wird die Verwischung der Differenz zwischen Bedeutungs- und Sinnfunk-

tionen (also zwischen Semantik und Pragmatik, Kode und Mitteilung, Analytik und Interpretation) besonders deutlich. Lachmann übersetzt denn auch konsequent Bachtins Ausdruck "smyslovoe otnoŝenie" als "semantische Beziehung" (69, vgl. M. Bachtin 1979, 297) gerade in einem Kontext, in dem Bachtin seine sinnorientierte, dynamische Auffassung des "Rede-Werkes" ("rečevoe proizvedenie", *ibid.*, 297), dem statischen Sprach-Objekt der Linguistik (und implizit dem Kode-Denken der Formalisten) entgegengesetzt.²⁶ An anderer Stelle ersetzt Lachmann ganz direkt den Begriff der "Laut-Bedeutung" des Futurismus/Formalismus ("zvukovoe značenie", "zvuko-obraz") durch den des "Laut-Sinns" (bzw. "Sinn-Lauts", 108), aus dem sich – wie etwa in A. Belyjs symbolistischer Prosa(-Theorie) – komplexe "Lautmotive" entfalten.

Lachmann leitet aus der Bachtinschen Dialogizitätsthese einen hermeneutischen Anspruch ab, der bei diesem selbst (vor allem in seiner Partizipation an der "Formal-Philosophischen Schule") auch angelegt ist – jedoch immer in Schach gehalten wird von einem wachen analytischen Auge, das den "verstehenden Lektüreprozeß" (69) kontrolliert. Die dahinter wirkenden "Subjekte" (und das sie umgebende "soziale Milieu", 70) stehen aber im Intertextualismus in einem eher gebrochenen Verhältnis zur Eigendynamik der Texte selbst, die ihrerseits als Quasi-Personen miteinander in einem offenen, unabschließbaren Dialog stehen, der eine "vereindeutigende Lektüre hintertreibt" (71). Diese subversive Stoßkraft der Unabgeschlossenheit wird nun – ausgehend von Bachtin – bei Lachmann mit einer grundsätzlichen "gegenkulturellen Funktion" (71) der Karnevalsliteratur bzw. einer jeden intertextuell funktionierenden Kunst gleichgesetzt, womit ein wesentliches Element der avantgardistischen V-Ästhetik – die konterdependente Anti-Intention gegen einen monologisierenden Herrschaftsanspruch – in die poststrukturalistische Ästhetik hinübergerettet wird, "ohne sich [wie der statische Strukturalismus] dem Innovationsdruck zu beugen" (73). Das formalistisch-strukturalistische Konzept einer auf permanente Innovation bzw. Verfremdung aufbauenden Evolutionsästhetik soll einem Kultur-Gedächtnis Platz machen, in dem "textuelle Erfahrung" akkumuliert wird (76). Diese aus der Palimpsest-Metapher (77f.) abgeleitete Kulturvorstellung als Speicher von übereinandergelagerten (interferierenden) Texten ersetzt also das klassische Struktur-Modell der Abfolge bzw. Evolution (von Epochensystemen) etwa im Sinne Ju. Tynjanovs durch die erwähnte Idee eines Gedächtnis-"Raumes"; dieser wird freilich nicht wie in der Sphäre des archaisch-primitiven oder unterbewußten Denkens als "semantischer Raum" (im Sinne V.N. Toporovs) bzw. als paradigmatisches System gedacht, sondern einerseits wörtlich genommen als Schriftraum (im Sinne des Anagrammatismus), andererseits als Dialog-Raum, der sich zwischen den Texten (als "zwischen textliche Leerstelle", als Zeichenraum, 79; 378) auftut und einer statischen Totalisierung und Monologisierung entgegenwirkt. Zu dieser neigt der (naive oder fehlgeleitete) Leser, der sich auf seine Erstlektüre be-

schränkt, wogegen der Mehrfachleser (mithin der Intertextualist) der Doppelsinnstruktur des Textes (80) gerecht werden soll. Er tut dies, indem er jener Grundfigur der Intertextualität folgt, die Riffaterre als (intertextuelle) Syllepse begreift. Auch hier wird deutlich, worin der entscheidende "Paradigmawechsel" zwischen Strukturalismus und Neo-Strukturalismus bestehen soll: im Abgehen vom Kode, von der semantischen Welt (und ihrer Differenz zur Syntagmatik, also zur Vertextung und zur pragmatischen Intentionalität) – hin zu einer *rhetorischen* Textauffassung, welche die Aktivität des Lesers ("lecture") in die Syntagmatik und Struktur(en) der "écriture" reintegrieren soll. Das "Double" jenes Textsinnes, der sich nur der Primärlektüre erschließt, entbirgt gleichsam jenes Abwesende des Textes, das für Lachmann als "ausgeblendete, inoffizielle Sinnkomponente" (81) die Subversion der Doppelsinnstruktur des Kunsttextes ausmacht.

An die Stelle der Statik (und Autorität) eines Kode rückt Lachmann – Bachtin und Kristeva verschmelzend – eine quasi-materielle Auffassung des Sinnes als "Spur", die sich gewissermaßen den Worten bzw. Texten einprägt, diese (palimpsestisch) überlagert. Damit wird einem allzu permissiven "Flottieren" des Sinnes ein stabilisierendes, verfestigendes Element beigemischt, wodurch letztlich anstelle des Kode das Gedächtnis-Buch der Gesamtkultur rückt. Solchermaßen wird Bachtins Begriff der "Stimme", der ursprünglich doch die artikulatorische, prosodische Präsenz ihres Trägers mitmeinte, aller phonetischer Qualitäten beraubt, damit sie letztlich der Derridaschen Favorisierung der Schrift gegen den Phonozentrismus kompatibel wird (194) – oder umgekehrt: "Nur im Roman gelingt die Verstimmung der Schrift" (195) oder aber in der akmeistischen Gedächtnis-Kunst, in der die "Ambivalenz von Stimme und Schrift" ausgetragen wird (389ff.).

Interessant wäre hier die Frage nach dem Stellenwert etwa der *Graphem-poetik* bzw. des Lettrismus (in der Avantgarde bzw. im gesamten manieristischen Kunsttyp) für eine solche Argumentation der Zurichtung Bachtins für die Positionen Derridas, stand doch Bachtin (und mit ihm auch die gesamte synthetische Avantgarde) dem Lettrismus zweifellos ablehnend gegenüber. Die von Lachmann an anderen Stellen hervorgehobene gnostische Natur einer Buchstaben- und Zahlenmagie bzw. Kabbalistik paßt im übrigen ja auch weit besser auf das Schrift-Buch-Konzept der Postmoderne (etwa bei Lévinas) als auf die "Stimm"-Poetik Bachtins. Lachmanns Versöhnungsversuch gipfelt in der These: "Mit demselben Begriff liest Derrida das Wort als Schrift, mit dem Bachtin es als Stimme hört – dem der Spur" (198).

Der von Lachmann so eindringlich und vielfältig dargestellte Ludismus der karnevalisierten Kunst knüpft zwar auch an das avantgardistische Modell des "Wort-Spiels" an – man denke an die formalistische Entdeckung etwa des Kalauers oder überhaupt der Lautäquivalenzen als Quelle neologistischer Bedeu-

tungskonnexe, die als innovatorische Paradigmatik auftritt. Bei Lachmann und in der Post-Moderne wird aber aus der Neologistik des avantgardistischen Wortspiels nicht eine Doppel-Semantik abgeleitet, sondern eben jene Doppelsinnstruktur, die eher als Interferenz von Interpretationsmodellen (also im Prinzip sprachkritisch-hermeneutisch) funktioniert (vgl. auch 211f.). Zwischen der Verschiebungstechnik der Avantgarde (vgl. das Prinzip des "smyslovoj sdvig")²⁷ und der Sinnkomplexion durch "Sprach-Spiele" im Sinne Wittgensteins (und der Pragmatik) besteht aber doch eine unübersehbare Differenz, die hier grundsätzlich übersprungen wird. Dies gilt im übrigen auch für das Anknüpfen Derridas oder Lyotards an Wittgensteins Sprachspiel-Konzept.

Eine ähnliche Tendenz zeigt Lachmanns Versuch, Roman Jakobsons ursprünglich auf die Avantgarde eingeeingte Definition der Poetizität (basierend auf der Kalauer-Technik, also der "Annäherung zweier Einheiten" in der "Doppelkodierung des Wortzeichens" - 165) zur Dialogizitätstheorie Bachtins zu öffnen und damit eine Brücke zu schlagen zwischen dem oben erwähnten Modell der Poetik als innovatorischer semantischer Welt, deren Regeln in der "unbewußten sprachlichen Gestaltung"²⁸ wurzeln (162) und der sinn- und diskursorientierten Dialogizitätstheorie: Dabei wird das Prinzip der "semantischen Verschiebung" (wie Jakobsons Äquivalenzprinzip überhaupt, die Anagrammatik etc.) aus der Sphäre der Paradigmatik in jene der Pragmatik – also der Kommunikation und Interpretation – transplantiert: "Doppelbedeutung" (des poetischen Wortes) wird schlichtweg gleichgesetzt mit dem Bachtinschen Prinzip der "Zweistimmigkeit" des (poetischen) Wortes (im Roman) und von da mit seiner dialogischen Ausrichtung. In deren Rahmen werden mehrere Sinnpositionen miteinander konfrontiert (166), was in direkter Folge die Monologizität der "offiziellen Rede" und ihrer Rationalität destruiert. Die Gleichung lautet also: Sprache = Rede ("Der abstrakte Kode wird zur Sprache gebracht", 166; nach Lachmann wird [bei Bachtin] "die Sprache als [...] dialogische Rede [und damit] als Prozeß gedacht", 189), Unbewußtes = subversive, antirationale, ambivalente Position (gegen die Welt des Über-Ich); Dualität bzw. Zeichenbinarismus (in der Verdichtung und Verschiebung) der poetischen Semantik = Dialogizität, Dialogizität = Emanzipation aus autoritären, repressiven Dominanzen etc. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der Rolle der Bachtin-Vološinov-Theorie, v.a. der Wirkung ihrer Schrift *Marxismus und Sprachphilosophie* (1929) auf Jakobson und darüber hinaus auf den Prager Strukturalismus steht – trotz einiger Ansätze in diese Richtung²⁹ – noch aus. Die von Lachmann gewiesene Richtung einer Versöhnung zwischen beiden theoretischen "Welten" (der streng strukturalistischen Jakobsons und der dialogischen Poetik Bachtins bzw. seiner Nachfolger, 166ff.) ist ja nur dann sinnvoll, wenn bei einer solchen "Neulektüre" die theoretischen "missing links" zwischen beiden Systemen dem Brückenschlag nutzbar gemacht werden.

Der theoretische "Zwischenraum" zwischen dem Konzept der "Doppel-Bedeutung" (also der simultanen Zugehörigkeit ein und desselben Zeichens zu zwei oder mehreren paradigmatischen Klassen) und des "Doppel-Sinnes" (also der Zuordnung ein und derselben Aussage bzw. Mitteilung ["parole"] zu mehreren, heterogenen Interpretationsmodellen und Weltansichten bzw. "Sinnpositionen") sollte nicht einer methodologischen Flurbereinigung schlichtweg zum Opfer fallen. "Sinn im Wort [des dialogischen Diskurses] entsteht durch die Kreuzung zweier Kontexte", "zweier Horizonte" (189) – also eindeutig aus einer primär hermeneutisch bzw. pragmatisch erfassbaren Redesituation, auf die hin das (dialogische) Wort als Aussage, in seinem Wertakzent (d.h. auf der Ebene der Interpretanten, 190) orientiert ist. Der Poesie fehlt – nach Bachtin – dieser "Verweiskarakter" (191), da sie ja nicht eine präsupponierte Situation (die hermeneutische Lebenswelt oder ein Pragmatem³⁰ im kultursemiotischen Sinne) fiktional oder diskursiv interpretiert, sondern im Idealfall jeweils eine neue Sprach-Welt bzw. einen innovatorischen bzw. alternativen Kode (verbal) schafft.

Vielleicht wird an diesem Punkt auch Bachtins viel diskutierte Avantgarde-Abstinenz erklärbar, die sich ja eben gegen den Anspruch etwa der Futuristen richtet, neologistische Welten zu generieren. Bachtin, der nicht zufällig Lyrik und Wortkunst weitgehend aus seinem Gesichtsfeld ausgeklammert hatte, ging es aber primär um Sinn- und Wertintentionen (also interpretative Instanzen), die sich in ein und demselben Zeichen(komplex) bzw. Wort als Teil eines (narrativen oder rhetorischen) Diskurses überschneiden.³¹ Die Futuristen oder Strukturalisten konzentrierten sich dagegen (in ihrer klassischen Periode) auf Zeichen(teile) unterhalb der Satz- und Aussageebene, in denen sich zwei semantische Paradigmata "überschneiden" können (vgl. etwa Šklovskijs frühe Definition des Kalauers oder Jakobsons "poetische Etymologie" als Grundfiguren einer innovatorischen Poetik).

Einmal spricht Lachmann von "Wortspielgrammatiken" (etwa bei Joyce, 83) und bedient sich dabei des klassischen Begriffs der (strukturalen) Linguistik bzw. Poetik, einmal wird mit demselben Begriff der grundsätzliche "Ludismus" intertextueller Sinnkomplexionen bezeichnet. An die Stelle von semantischer Verschiebung der konstruktiven Poetik (der Avantgarde oder Moderne) tritt die "Zerstäubung" von Sinn (85) in der Dekonstruktion. Gerade durch den Akt der Intertextualität (also die Rückbeziehung des gegebenen Textes auf die anderen) wird die "außertextliche Referenz" (85) abgeschwächt bzw. außer Kraft gesetzt. Diese De-Referentialisierung gilt aber nicht nur für die Extremfälle einer Literatur-Literatur, sie ist auch in solchen Werken wirksam, die sehr wohl mit einer Vielzahl von (psychologischen, mythologischen, ideologischen, soziologischen, historischen) Referenzen arbeitet, wie dies ja auch für die von Lachmann favorisierte Literaturtradition (also etwa für Belyj, Mandel'stam oder Nabokov) gilt. Letztlich kann ja jeder Literaturtext – liest man ihn unter dem Aspekt seiner

Intertextualität – dieser Tradition inkorporiert werden, wie dies ja auch Lachmanns Dostoevskij-Analyse zeigt (173ff., 404–438).

In diesem Kontext bietet Lachmann weitere letztlich kunstphilosophische Folgerungen, die aus der Bachtinschen Dialogizität abgeleitet werden: so etwa die Gleichsetzung der Inkommensurabilität des dialogischen Wortes mit seiner subversiven, ja gesellschaftskritischen, antioffiziellen Position (84f.). Übersehen wird bei einer solchen Gleichsetzung von *Stimme* vs. *Schrift* = Inoffiziell vs. Offiziell, daß hier das negative (zweite) Glied der Gleichung gerade mit jenem Logozentrismus zusammenfällt, der eben erst (im Sinne Derridas) durch die Favorisierung der Schriftlichkeit (*écriture*) gegenüber der Mündlichkeit diskreditiert wurde: "Gegen die Hypostase des Buchstabens hat Bachtin die Hypostase der Stimme gesetzt..." (175; vgl. auch 188ff.). Im Zusammenhang mit Andrej Belys Poetik der "Lautschrift" ("zvukopis") spricht Lachmann gar von einer "Gegenwelt der Stimme" (also des Lautlichen, Artikulatorischen), "das die Fesseln des Buchstabens löst" (109), womit eben jene graphemische Seite des Mediums Literatur in die Autoritätswelt des Offiziellen abgedrängt wird, die bei Belyj eine gesteigerte Semantisierung erfährt: Man denke an die typographische Gliederung seiner Vers- und Prosatexte, die in geradezu filmischer Montage-technik die Diskontinuität der narrativen Welt ikonisch vorführt.³² Sehr überzeugend argumentiert Lachmann dagegen in ihrer Nabokov-Analyse (448ff.), wo die Buchstäblichkeit des Schreibens die sprachmagische Potenz der Graphem-Symbolik und ihre mythopoetische Funktion im Roman plausibel wird. Die dort auftretende Personifizierung von Graphemen (hier v.a. des /y/) reflektiert einerseits die Buchstabensemantik des Futurismus (v.a. Chlebnikovs), andererseits auch jene Belys, in dessen Petersburg-Roman eine komplette Figur der Entfaltung des Graphems /y/ entspringt.³³ Die innermoderne Intertextualität überlagert hier zweifellos den direkten Rückgriff auf archaische oder nur gnostische Sprachkabbalistik (462).

Was hier irritiert, ist die Absolutheit, mit der mediale Grundstrukturen einmal einer fundamentalen Weltansicht einverleibt und dann wieder aus dieser ausgegliedert werden. Damit wird aus einem semiotischen oder poetologischen Phänomen unversehens ein philosophisches oder weltanschauliches, das sich weiteren Hinterfragungen entzieht. Sind doch die vielgepriesene "Pluralisierung von Sinn" oder das Postulat der "Unabschließbarkeit der Semiosen" in so vielen unterschiedlichen Kontexten immer neu und anders funktionalisierbar. Überhaupt erzeugt das Sprechen in Postulaten, wie jeder prinzipielle Diskurs nicht eben den Eindruck von Offenheit und Unabschließbarkeit. Ob etwa Belyj in seinem Petersburg-Roman wirklich "eine anarchische und letztlich unabschließbare Sinn-differenzierung zuläßt" (123), ja eine "Zerstäubung und Annihilierung" (124) von Sinn betreibt, kann schwerlich eindeutig beantwortet werden, gibt es in seinem Werk doch ebenso starke zentripetale wie zentrifugale Kräfte, die einander in

Schach halten. Für Lachmann gewinnt der Bachtinsche Begriff der "Stimme" eine solche Eigendynamik, daß er als universelles Prinzip der "Sinndezentrierung", ja der "Überschreitung des Zeichenraumes" (in Richtung der Doppelzeichen, der Paragramme) aufgefaßt wird (187). Die Stimme selbst schon – egal welche – ist hier aus Prinzip "subversiv" (187), sie spaltet, differenziert und dezentriert den "Sinn" – egal welchen.

Eindrucksvoll exemplifiziert Lachmann etwa in dem Kapitel über Belyjs Roman *Peterburg* (88-125) die einleitend vorgetragenen Thesen zur Intertextualität, die ja gerade im Schaffen des späten Symbolismus und seiner grotesk-karnevalischen Poetik so reichhaltig – theoretisch und praktisch – vor(aus)gebildet erscheint. Für die Poetik dieses dritten Symbolismus-Modells (nach und neben dem ästhetizistischen der Anfangsphase und dem mythopoetischen der Jahrhundertwende)³⁴ eignet sich Lachmanns Intertextualitätsforschung besonders gut, da hier – wie dann im Modell der *synthetischen* Avantgarde (der Akmeisten bis hin zur absurden Poetik der Obériuten) – anstelle einer fundamentalen Erneuerung des (poetischen) Kode – eine Neuorientierung der Interpretationsmodelle trat: Paradigmatische Poetik wird durch eine pragmatische, Kode durch Diskurs, Bedeutungswelten werden durch Destruktion von Sinnstrukturen ersetzt.³⁵ Einige Hinweise auf den "Synthetismus" dieser Poetik (speziell bei Belyj, 96f.) finden sich auch bei Lachmann. Dies gilt für so umfassende Motivkomplexe wie das Vater-Sohn-Verhältnis, Dionysik und Apollinik, für den reich belegten Stadt-Mythos (Petersburg, Moskau) etc. Wesentlich ist in all diesen Fällen die Übersetzung semantischer bzw. symbolisch-mythischer Strukturen in narrative, deskriptive, philosophische, polemische etc. Diskurse (bei Belyj, Mandel'stam oder vorher schon bei Dostoevskij), wodurch das heuristische Instrument der Intertextualitätsforschung in den poetischen Texten (gerade auf der Ebene ihrer Mythopoetik) selbst auffindbar wird. Besonders anschaulich zeigt dies Lachmann etwa an der Analogie zwischen "Sinnzerstäubung" bzw. Desintegration der poetischen Rede und dem dionysischen Mythos der "Zerstückelung" (102; 507f.), der solchermaßen überhaupt zum metapoetischen Mythos des Dekonstruktivismus erhoben wird. In der De- und Rekombination der "Anagrammatisierung" (112) wiederholt sich auf der Textebene die dionysische Metamorphose des "Sparagmos", der Zerlegung des Gottes, seiner Desintegration als "Opfer", dessen Teile in den Urleib der Erdmutter eingehen müssen, um als Ganzheit wiedergeboren zu werden.

Zu ergänzen bleibt hier freilich, daß dieser poetologische Urmythos für das synkretistische Modell des Symbolismus ebenso Gültigkeit hat wie für das neoprimitivistische Konzept des Futurismus (so bei Chlebnikov); wo hier die Grenzlinie verläuft – etwa auch zwischen symbolistischer "Glossolalie" und futuristischer "zaum"-Poetik – wäre weiteren Nachdenkens würdig. Daß der Akmeismus, ja überhaupt die dominant intertextuell orientierte Tradition von Mandel'stam

bis Nabokov und über ihn hinaus eben nicht auf die *Dionysik*, sondern auf die *Apollinik* fixiert war, macht die Vereinnahmung des dionysischen "Sparagmos"-Mythos für eben diesen Kunsttypus bei Lachmann eher problematisch. Während für das Modell der Dionysik der Künstlermensch als Objekt und Subjekt einer kosmischen "žertva" auftritt, operiert der Artifex im Modell der Apollinik mit einem ihm verliehenen "Talent" ("dar"), dem er sein Lebens-Werk total verschrieben hat. Ganz konsequent hat denn auch Nabokov sein russisches Hauptwerk mit dem Titel *Dar* [1937] (englisch publiziert als *The Gift*) versehen.

Das Montageprinzip der *analytischen* Avantgarde-Ästhetik, basierend auf der Diskontinuität bzw. Diskretheit und Metonymik der dissoziierten und verschobenen Text-Welt, wird in seiner Modellfunktion für Lachmann ersetzt durch das synkretistische Prinzip einer *synthetischen* Ästhetik, die etwa in Belys Petersburg-Roman triumphiert: "Die Kontamination verschränkt heterogene Elemente zu neuen textuellen Komplexen, ohne deren Fremdheit zu löschen oder deren Synkretismus in der Verschmelzung zu verdecken" (112). Der Synkretismus der untersuchten Poetik (Belys etc.),³⁶ ihres "Sinn-Synkretismus" (ibid.) – also der erwähnten "dritten Modelle" des Symbolismus (bzw. der Avantgarde) – steht in einem Analogiebezug zum Synkretismus der eingesetzten interpretativen Zugänge, die im freien Wechselspiel die Pluralität des (Inter-) Textes rekapitulieren.

Immer wieder verweist Lachmann auf die *gnostisch-häretische* Herkunft weiter Bereich der Ästhetik der Moderne (des Symbolismus ebenso wie Dostoevskijs oder Nabokovs), wobei die mehr oder weniger klar erfassbare historische Dimension der Gnosis (kultur-)typologisch überhöht und geradezu universalisiert erscheint – und zwar als Gegenmodell zur "Orthodoxie" und ihrer Vermeidung bzw. Harmonisierung des Dualen, Heterogenen, Gespaltenen. Lachmann entdeckt Züge eines solchermaßen ausgeweiteten Gnosis-Modells bei Belyj ebenso wie bei Nabokov (439ff.), bei Gogol' wie bei Dostoevskij, wenn nur die folgenden Gnosis-Kriterien erfüllt sind: Dualität bzw. Vielschichtigkeit der Welt, Fremdheit und Geworfensein des Einzelmenschen,³⁷ (künstlerische) Autorschaft als Analogon zur Gegenposition des Demiurgen (116) angesichts der biblischen Schöpfergestalt, Endzeitlichkeit und Apokalyptik, apophatischer Diskurs (gegen den kataphatisch-positiven) als Ausdruck des erfüllten "Nichts" (121). Die bei Lachmann skizzierte Herleitung einer Poetik des Nichts (ausgehend vom gnostisch-mystischen Diskurs der "Unsäglichkeit") entspricht durchaus einem postmodernen Interesse am Problem der Apophatik, wie wir es auch bei Derrida und besonders in Lyotards Theorie des "Erhabenen" entdecken können.³⁸ Zu fragen bleibt freilich auch hier nach der wesentlichen Differenz zwischen einer avantgardistischen Apophatik und einer symbolistischen, einer realistischen oder romantischen – in Hinblick auf die Zuspitzung dieses Paradoxons vom "Sprechen des Unaussprechlichen"³⁹ in der Postmoderne.

Ausführlich widmet sich Lachmann der Reaktivierung gnostischer Elemente in der (Post-) Moderne in ihrer Analyse von Vladimir Nabokovs Roman *Einladung zur Enthauptung* (439-463). Dabei geht es nicht um den Nachweis eines direkten Rückgriffs des Autors auf gnostische Texte oder Motive, als vielmehr um die Entdeckung "einer häretischen, inoffiziellen Sinntradition", die im Erzähltext als "eklektisches Sinnspiel" inszeniert wird. Dabei würde man natürlich gerne mehr über Nabokovs tatsächliche Textkenntnis der gnostischen Tradition wissen, birgt das Vorgehen Lachmanns doch die nicht ganz auszuschließende Gefahr, daß hier Gnosis als gnostizistisches Denkmodell typologisch postuliert wird, wobei der Begriff so ausgeweitet erscheint, daß in ihm die (kabbalistische) Anagrammatik ebenso Platz hat wie jeglicher (häretische) Dualismus, die Idee der Welt als *simulacrum*, d.h. ihre Scheinbidlichkeit, geschaffen als Täuschungsmanöver und Weltgefängnis von einem wahnsinnigen Demiurgen, mit dem der geworfene Einzelne um seine Selbstbefreiung ringt etc. Die von Lachmann entdeckten Parallelen zwischen gnostischen Grundideen und mytho- wie metapoetologischen Motiven in Nabokovs Roman sind jedenfalls sehr überzeugend, wenn bei dieser Gelegenheit nicht sogleich bewußt würde, daß sehr ähnliche Parallelen bei Belyj ebenso wie bei Dostoevskij, Gogol' oder Puškin aufzufinden sind.

Überhaupt scheint ja die Moderne als ganze, jedenfalls aber ihre synkretistische, manieristische Linie, das Produkt einer Säkularisierung ehemals häretischer, mystisch-agnostischer, heterodoxer Motive und Sprachtechniken zu sein. Dies gilt besonders für das Selbstverständnis des modernen Dichters (oder Menschen allgemein), so etwas wie ein neuer Demiurg der jeweils eigenen (Innen-) und Sprach-Welt sein zu müssen. Im russischen Frühsymbolismus nimmt diese Idee die paradoxe Gestalt eines Künstler-Demiurgen an, der in seiner eigenen Sprach- und Kunstwelt gefangen ist.⁴⁰ Wenn Lachmann das "Schreiben" des Helden Cincinnatus als gnostischen Akt einer Selbsterlösung deutet, dann wäre doch zu bedenken, daß in der Gnosis selbst zwar der apokalyptische Habitus des aufschiebenden eschatologischen Diskurses dominiert, aber der Schreibakt selbst – jedenfalls in seiner poetischen (oder gar ludistischen) Dimension (444) – keineswegs am Erlösungswerk teilhat. Das Wissen des Gnostikers ist nur bedingt verschriftlicht, eben weil mit der Inkarnationsskepsis auch eine radikale Sprachseksis einherging (siehe die Bevorzugung des Apophatischen): Im Grunde aber ist die "Gnosis" averbal, nicht mitteilbar, eben Geheimnis einer visionären Existenz, die nur dem Esoteriker zukommt. Gleiches gilt ja auch für die antiken Mysterienkulte, deren erhaltene spärliche Textspuren nicht sosehr Ausdruck eines materiell demolierten Geheimnisses als vielmehr tatsächlicher Niederschlag der erwähnten Nonverbalität bzw. Tautologik des Mystisch-Apophatischen sind. Der etwa von den Freimauern gerne verwendete Satz, das eigentliche "Geheimnis" des Masonischen könne gar nicht veraten

werden, da es im Grunde nicht verbalisierbar sei, gehört in dieselbe Tradition. U. Eco hat in seinem Roman *Das Foucaultsche Pendel* aus dieser paradoxalen Natur des Geheimnisses eine präzise semiotische Parodie jeglicher geheimbündlerischen Paranoia geschaffen, wobei er die Interferenz zwischen dem Apophatisch-Unsagbaren (weil Absoluten, Kosmischen) und dem Empirisch-Unsäglichen (weil Nichtigen, Eingebildeten, Komischen) als das Grundproblem einer jeden esoterischen Geheimniskultur entdeckt.

Gerade die sich hier auftuende Gefahr, ja der Schrecken ("užas") des gähnenden Nichts bzw. der Ver-Nichtung, Annullierung provoziert als Rettendes in der Gefahr die alles aufhebende und speichernde Integrationskraft des Kultur-Gedächtnisses (121) bzw. der Gedächtnis-Kultur, die ausschließlich durch Intertextualität gewährleistet wird. Die Kultur (der Intertextualität) rettet einerseits vor dem Chaos des Unsäglichen (bzw. vice versa), befindet sich andererseits in einem permanenten Macht- und Konkurrenzkampf mit den etablierten Kultursystemen, deren museale Autorität nicht weniger heftig einem "Sinnzerstäubungs"-Druck zu weichen hat. Damit tritt der Autor (der "Philologe" im Mandel'stamschen Sinne) in die gnostische Rolle des Demiurgen ein, indem er nämlich zum Kultur- ebenso wie zum Gegenkulturschöpfer aufsteigt: Als Intertextualist ist er einziger legitimer Kultur-Gedächtnis-Produzent; als Karnevalist ist er berufener Erzeuger einer "Gegenwelt" (121). Einerseits operiert er im Rahmen einer dekonstruktiven Sinn-Technik, andererseits folgt er dem avantgardistischen Pathos des Anti bzw. Contra, der trotzigen Revolte gegen das Offizielle, Autoritäre, einfach Geltende. In welcher Weise dabei die Kultur-Gedächtnis-Arbeit eben jener autoritären, geschlossenen, offiziellen Welt mit dem karnevalesken Gegenkultur-Modell korrespondiert, bleibt offen, ebenso die Frage, wie eine offizielle Gedächtnis-Kultur im Gegensatz zu einer inoffiziellen operiert (also etwa jene des Sozialismus im Rahmen des Stalinismus im Gegensatz zum Modell der Moderne bzw. Avantgarde).

Eingehend beschäftigt sich Lachmann mit der Herleitung der Bachtinschen Dialogizität aus innerrussischen theoretischen und poetischen Traditionen (etwa bei A. Potebnja oder im Akmeismus Mandel'stams, 126ff.), wobei sie eine der vielen Einseitigkeiten Bachtins – nämlich die fast ausschließliche Konzentration auf die Prosa(theorie) – dadurch auszugleichen trachtet, daß sie die den lyrischen Genres eigene Dialogizität nachweist.⁴¹ Die alte formalistische Gegenüberstellung von poetischer und praktischer ("prosaischer") Sprache hat immer wieder dazu verleitet, "poetische Sprache" einfach mit Lyrik gleichzusetzen (dazu 172f.), wo doch eher die Rede sein sollte von "Wortkunst" ("slovesnoe tvorčestvo"), in dem Bedeutungen und innovatorische Neukodierungen direkt aus den Äquivalenzen auf der Ebene der Signifikanten (auf und unterhalb der Wortebene) generiert werden. Diese "Wortkunst"-Ebene könnte man in lyrischen wie prosaischen Genres in einer – wenngleich jeweils anderen – Dominantsetzung

rekonstruieren: Ihr steht die Sinngenerierung narrativer und rhetorischer Diskurse gegenüber, die ohne Einbuße ihrer Sinnstruktur metrische bzw. versologische Verfahren aufweisen können.

Solchermaßen wären in jedem literarischen Genre beide Ebenen oder Pole wirksam - der wortkünstlerische und der diskursive. Relevant für die Genrezuordnung (und damit die Wert- und Normsetzung im Gattungssystem ebenso wie im kommunikativen Raum) ist die Wechselbeziehung zwischen beiden Generierungstypen. Mit Recht verweist Lachmann auf die Einseitigkeit der Bachtinschen Gleichsetzung von Dialogizität und Prosa, während der Lyrik die Monologizität und damit auch die mit ihr gleichgesetzte monolithische, autoritäre Weltsicht einverleibt wird (172). So hatte für Bachtin etwa "das Konzept der semantischen Verschiebung" (der Futuristen-Formalisten) "keinerlei Relevanz" (180), der poetische Neologismus (181) wird radikal abgelehnt (übrigens mit gleichen Argumenten, wie dies Mandel'stam tut), wodurch letztlich ein riesiger Bereich der Poetik ausgeklammert bleibt und den Totalitätsanspruch des Dialogismus in Frage stellt.

Es scheint aber doch so zu sein, daß in Genres, in denen das Wortkünstlerische dominiert (diese müssen nicht unbedingt versifiziert sein!), die Ebene der Perspektivierung (und damit der kommunikativen Intentionen, also der Dialogizität) wesentlich eingeschränkt oder gar verdrängt ist (ebenso wie ja das dem Wortkünstlerischen homologe Unbewußte auch keine Zentralperspektive kennt), wogegen in den narrativen Genres etwa (also im Roman) in aller Regel die Perspektivierung zum Aufbau der narrativen Fiktion ebenso wie zur jeweiligen Neuinterpretation von Weltbildern und Positionen vorherrscht. Wenn Lachmann die "Lyrik" in Bachtins Dialogizitätsmodell heimholt, dann konzentriert sie sich auf eben jene Genres bzw. Poetiken (wie etwa jene des Akmeismus oder Majakovskijs), in denen die Gedichte - in bewußtem Gegensatz zur Aperspektivik der futuristischen Wortkunst - stark dialogisiert, kommunikativ ausgerichtet (Achmatova, Mandel'stam. vgl. 393f.) bzw. narrativisiert erscheinen. Eine vergleichsweise Integration etwa der Wortkunst (Chlebnikovs) in das Dialogizitätsmodell und seine Kunstphilosophie würde sich dagegen als äußerst schwierig erweisen. Die Zugehörigkeit des Akmeismus zu einem synthetischen Avantgardemodell, das (z.T. indirekt) seine Entsprechung in der synthetischen Ästhetik der "Formal-Philosophischen Schule" im Rußland der 20er Jahre findet, legt auch hier den Schluß nahe, daß gerade jene kunstphilosophische Formation zwischen Akmeismus und Bachtin, zwischen dem III. Avantgardemodell und dem von Bachtin abgeleiteten Kultur-, -Dialog- und Intertextualitätskonzept vermittelt. Eine solche Rückbindung Bachtins und des Akmeismus auf das Modell einer synthetischen Avantgarde und ihrer Kunstphilosophie scheint breiter abgesichert zu sein als ihre Rückführung auf die Poetik des russische Humboldtianers A.A. Potebnja (dazu Lachmann, 183), auch wenn er über Symbolismus und Formalismus einen sehr intensiven und komplexen Einfluß auf eben die Formal-Philosophische Schule,

besonders auf die phänomenologische Ästhetik ihrer Zentralfigur Gustav Špet hatte. Man denke in diesem Zusammenhang an seine Schrift *Vnutrennjaja forma* (Moskau 1927).

Zweifellos paßt das Dialogizitätsmodell auf den akmeistischen Kultur-Intertextualismus dann besonders gut, wenn man auch hier mit der Metapher des "Zitatdialogs" arbeitet (377f.), der sich zwischen den Texten entspinnt. Diese interne Dialogisierung wird bei den Akmeisten durch eine vielfach reflektierte und thematisierte Einstellung auf den "Gesprächspartner" (378f.) ergänzt, dessen passive Adressat-Position in der Avantgarde-Poetik (als passives Material der Bearbeitung etwa durch die manipulativen Eingriffe des Seeleningenieurs, der einen "montaž atrakcionov" ins Werk setzt) heftig kritisiert wird. Die Konvergenz zwischen Bachtinschem und akmeistischem Dialogismus basiert, wie mir scheint, auf eben der erwähnten Vermittlung im Rahmen der "Formal-Philosophischen Schule" und darüber hinaus auf dem Gesamtmodell der synthetischen Avantgarde der 20er und frühen 30er Jahre. Lachmanns Formulierung, daß sich der Text – "zugleich Dialog und Thema eines Dialogs – "im Gespräch mit sich selbst fortschreibt" (385), entspricht als Metapher durchaus dem akmeistischen Poesie- und Kulturmythos. Es bleibt die Frage, ob solche Hypostasierungen und Aktantialisierungen von Theoremen Hilfsmittel der Veranschaulichung, oder aber fester Bestand literaturwissenschaftlicher Modelle sein können.

Lachmanns Versuch, das Defizit Bachtins auszugleichen (178ff.), entspringt wohl dem schwelenden Verdacht, daß hier überhaupt eine der fundamentalen Schwächen bzw. ein "blinder Fleck" der Bachtinschen Dialogizitätstheorie vorliegt: in der Ausgemeindung des Lyrischen als eines autoritär-dogmatischen Mediums, in der Verkenennung des Wortkünstlerischen und seines kulturrevolutionären Potentials, dessen grotesk-karnevaleske oder gar kulturstiftende Intentionen Bachtin ausblenden mußte. Lachmann bedient sich der antiavantgardistischen Implikationen Bachtins, um daraus Argumente für die Identitätsfindung einer Postmoderne vor dem Hintergrund der V-Ästhetik einer historisch gewordenen und kritisierten Moderne bzw. Avantgarde zu gewinnen. Gleichzeitig versucht Lachmann die Dialogizität für eben jene Lyriktradition zu retten, die als manieristisch-concettistisch in die Gesamtlinie der Antiklassik integrierbar ist (178). Hier wird die "innovatorische Metaphorik" freilich nicht wie in der (avantgardistischen) Wortkunst direkt auf die Neukonstruktion eines Welt-Kode gerichtet, sondern auf ein der Rhetorik verpflichtetes Stil- und Gattungssystem, in dem eben die diskursiven Sinngebungsprozesse dominieren. Nur so kann eben die Komplettierung Bachtins gelingen, nur so aber bleibt die Welt des Wortkünstlerischen im wesentlichen weiterhin vor der Tür der Dialogizität. Daran ändert auch das Fortdenken Bachtins und seine Ergänzung um die Theorie der Paragramme (also der "Doppelzeichen") J. Kristevas (184) nichts, da auch hier

die Polarität von Wort- und Erzählkunst, Verbalpoetik und Diskurspoetik unaufgelöst bleibt.

Neben dem Konzept der Dialogizität ist es besonders jenes der *Karnevalisierung*, das aus den Schriften Bachtins den Siegeszug durch die internationale Literaturtheorie und Ästhetik antrat. Dabei zeichnet Lachmann jene Begriffsbewegungen nach, die zwischen der kulturhistorischen Realität des Karnevals, seiner Stilisierung und Literarisierung im 18. und 19. Jahrhundert und schließlich seiner theoretischen und philosophischen Nutzbarmachung in den letzten beiden Jahrzehnten liegen. Bachtin selbst hat ja immer wieder auf den Unterschied zwischen historischem ("realem", folkloristischem) Karneval und seiner Transformation in die Karnevalisierung hingewiesen, die gewissermaßen eine Metabildung des ursprünglichen Karnevals darstellt und mit diesem keineswegs gleichgesetzt werden darf. Die zweite Transformation – nämlich die zwischen Karnevalisierung als literarischem Verfahren und als weltanschaulichem Prinzip – wird freilich auch bei Lachmann zwar immer wieder reflektiert, nicht selten aber zu kunstphilosophischen Zwecken herangezogen, die in eine Sphäre der Meta-Metakarnevalisierung führen. Allzu weit gefaßt nämlich erscheinen die karnevalesken Restbestände dieser Modellbildung: Synkretismus, semiotische "Promiskuität" (also Mischung), Intertextualität, Polyphonie etc. (200ff.). Auch hier kann Lachmann auf ihre langjährigen Rhetorikforschungen zurückgreifen (202f.), in deren Rahmen die concettistischen Mischformen das größte Interesse auslösten. Verallgemeinert ist dieser letztlich manieristische Stil- und Kulturtypus zu einem allumfassenden Modell des Synkretismus, dem ein "puristisch-hierarchisches, zentripetal organisiertes Kulturmodell" (205) – also schlicht das Klassische – gegenübersteht.

Dieser Abschnitt des Buches hält sich denn auch mehr an das Denkmodell der Kultursemiotik (Lotmans bzw. der Tartu-Moskau-Schule), dessen rigider Binarismus (206) der Aufstellung alternativer Kultur- und Stilmodelle dienstbar gemacht wird. Die formalistisch-strukturalistische Avantgarde wird dem aristotelischen Modell subsumiert, wogegen der Poststrukturalismus und seine Bachtinsche Tradition zur Anti-Rhetorik und zum synkretistischen Kulturtyp insgesamt gerechnet wird. Damit werden ein weiteres Mal der Formalismus/Strukturalismus (bzw. Avantgarde und Moderne allgemein) ihrer Verwurzelung in eben dieser karnevalesken Kulturtradition (des Manierismus) beraubt; umgekehrt wird die Frage nach dem typologischen (wenn schon nicht historischen) Zusammenhang zwischen dem "concettismo" des synkretistischen Typus (somit der Post-Moderne) und einer "Renaissance" akut (207), die schlichtweg mit der Anti-Rhetorik des Rabelais gleichgesetzt wird. Wo bleibt da die gewaltige aristotelische Komponente der Renaissance? Und muß nicht schon innerhalb der historischen Renaissance typologisch unterschieden werden zwischen einer "klassischen" Linie (Renaissance Michelangelos, Leonardos i.e.S.) und einer "antiklassischen",

"grotesken" des Manierismus – eben jenem Typus, den Lachmann mit dem "conzettismo" meint? Und besteht nicht ein gravierender Unterschied zwischen dem "zum Stil erhobenen Verfahren des Unstils" im Concettismus (208) bzw. seinen esoterischen Standards – und der Rabelaischen Mischung der mythisch-folkloristischen Lachwelt mit den hochkulturellen, elitären Redetechniken der lateinischen Kultur? Die "ars combinatoria" des "conzettismo" kontaminiert gewiß andere Stil- und Motivkomplexe als die karneleske Lach-Rede Rabelais oder Gogol's bzw. Dostoevskijs. Offen bleibt die Frage nach der Adäquatheit des Bachtinschen Renaissance-Modells, das in manchem eher utopische als kulturhistorisch nachvollziehbare Züge trägt (241).

Es ist kein Zufall, daß Bachtin Dostoevskij zum Haupthelden sowohl des Polyphonie-Konzepts als auch jenes des Karnevalismus gemacht hat. Lachmann liefert für diesen Zusammenhang zusätzlich reiche Argumente, wobei sie stellenweise weit über den Ansatz Bachtins hinausgeht, indem sie beide Konzepte unter den Oberbegriff des Synkretismus stellt (214ff.) – verstanden als "Orchestrierung konkurrierender [...], kontroverser Positionen" (ibid.), von denen keine als einzige, letzte Wahrheit autorisiert wird. Gerade diese im höchsten Maße kunstethische Konsequenz erhebt in Lachmanns Darstellung Bachtins Karnevalismustheorie in den Rang einer (auch politisch relevanten) Utopie (222), deren revolutionäres, subversives Potential vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit im Stalinismus besonderes Gewicht erhält. Damit erfährt die ansonsten übermächtige Tendenz Lachmanns, Bachtin zu universalisieren, ein wesentliches Gegengewicht – eben in der Rückführung seiner Theorien (auch) auf zeitgenössische Aktualitäten und (Über-)Lebensnotwendigkeiten. Die Versuche von Boris Groys,⁴² das Bachtinsche Karnevalsmodell in den Stalinismus selbst zu integrieren, wird solchermaßen in der Darstellung Lachmanns mit Recht ad absurdum geführt, indem sie treffend auf die utopische, gegenkulturelle Dimension des Bachtinschen Karnevalismus verweist (228ff.), der sich an der affirmativen stalinistischen Klassik rächt und seinen tödlichen Ernst fröhlich relativiert.

Die für den Karneval(ismus) so zentrale Figur der Ambivalenz bzw. *Dualität*, der Lachmann in allen möglichen Erscheinungsweisen nachgeht, realisiert ihrer Meinung nach die "Doppelwahrheit des Oxymorons" (235) – etwa in der Gestalt des "schwangeren Todes", wodurch ein weiteres Mal die Sphäre der Semantik mit jener des Diskurses (der Rhetorik) vertauscht wird: Letztlich ist das Oxymoron eine semantische Figur, also ein Metasemem – und nicht eine Sinnfigur, ein Metalogismus wie das Paradoxon oder die Ironie.⁴³

In diesem Zusammenhang wäre eine längst fällige Darstellung der entsprechenden Theorien der Altphilologin Ol'ga Frejdenberg nützlich, die in so vielem Grundideen Bachtins vorweggenommen hatte, ohne daß dieser seine Quelle nennen konnte oder wollte. Dies gilt für die gesamte Synkretismus-Diskussion ebenso wie für das Verhältnis von Mythos, Folklore und Hochliteratur, die

Problematik des (grotesken bzw. mythischen) Körpers oder die Institutionen und Gattungen des Karnevals in der antiken Welt. Ein solcher Vergleich hätte die Chance geboten, Bachtins Theoriebildung nicht nur – wie oben erwähnt – an die phänomenologisch-hermeneutische Kunstphilosophie der "Formal-philosophischen Schule", sondern eben auch an die so komplexe Tradition der russischen "semantischen Schule" (Marr, Frank-Kameneckij u.a.) anzubinden. Erste Ansätze dazu sind ja in der Sowjetunion schon seit den 60er Jahren (bei Ju. Lotman oder V. V. Ivanov) im Gange. Deutlicher sind da schon die Bezüge Bachtins zur frühen sowjetischen Freud-Kritik angedeutet (etwa zu Lev Vygotskij, 246).⁴⁴

Auch Lachmanns eingehende Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Fest und Text (54ff.) basiert auf der metaphorischen Verwendung des Begriffs "Grammatik" für Phänomene des *Karnevals* ("Karnevalsgrammatik", 255) ebenso wie für solche der Textgenerierung; gemeint ist hier wohl ganz allgemein eine Homologie auf der Ebene solcher Merkmale wie "Familiarisierung, Exzentrik, Mesalianzen und Profanation (257) – also alles Verfahren der Grenzüberschreitung und der synkretistischen Mischung, die im großen Gegen-Fest des "Skandals", dessen Weltmeister Dostoevskij und in seiner Nachfolge V. Rozanov sind, gipfelt (264ff.). Gerade in diesen Dostoevskij-Interpretationen liegen die anregendsten Passagen des Buches; dies gilt besonders für die Interpretation von Dostoevskijs Erzählung "Ein schwaches Herz" (404-439).

Hier wird – wie auch in anderen Werken Dostoevskijs – die Intertextualität auf vielfache Weise "selbst zum Thema" (404), da der Held – wie so viele seiner Leidensgenossen in der russischen Literatur seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts – selbst als (Ab-)Schreiber arbeitet, also quasi die Textübertragung auf einer wörtlichen Ebene realisiert. Dieses wörtliche Verstehen des Textes entblößt seinen subliminalen Sinn (so etwas wie das "Unbewußte" des Textes), dessen sprachalchimistisch-kabbalistische Regeln (im wesentlichen die Anagrammatik) dem Schreiber (Held wie auch Autor) selbst verborgen bleibt. Auch in diesem Fall operiert Lachmann mit dem Prinzip einer Rhetorisierung der Anagrammatik, also jener Prozesse, die auf der Ebene der "Buchstaben" (405ff.) und somit in der Sphäre des Wortkünstlerischen (s.o.) stattfinden. Diese (latente) Ebene ist es ja, die auch der Psychoanalytiker mit seinem Gehör ("das "Hören mit dem «dritten Ohr»", 409) aufdeckt, indem er die Textoberfläche der Klientenrede – also eigentlich Rhetorik und Narrativik seines Diskurses und damit den fiktionalen Identifikationsdruck – vermeidet und solchermassen der direkten Anteilnahme bzw. perspektivischen Übertragung widersteht. Eben diese "epoché", dieses Zurücklesen der diskursiven Textebene hin auf ihre wortkünstlerische, "wortwörtliche" ist die Leistung einer jeden Analytik – sei es in der psychologischen oder poetologischen Praxis: Das "psychoanalytische Hineinhorchen in die «Krypta» des Textes (409)⁴⁵ bedingt ja auch nach Lachmann eine "Dekonstruktion", eine "Ent-Deutung" (ibid.) von Sinn(gebungen) direkter, transitiver Art und somit

auch einer Aufhebung der rhetorischen Perspektivierung des Diskurses, an dessen Oberfläche Signifikanten in einer Weise äquivalent gesetzt sind, daß sie jene zweite Ebene aufbauen, die neue Wortverknüpfungen bereithält. Es geht hier nicht nur um "Anaseme", sondern um den vielschichtigen Komplex der Namenshaftigkeit der Wörter [der "Kryptonyme"] oder ihrer etymologischen Wiederbelebung als "Paronyme" (vgl. den Sammelband *Kryptogramm*, dem ja auch ihr Dostoevskij-Beitrag entstammt).⁴⁶ Deutlicher als in anderen Abschnitten des Buches wird in diesem Zusammenhang Lachmanns Einsicht, daß alle (im Grunde wortkünstlerischen) Verfahren der "Anagrammatisierung, Metaphorisierung, Homöoteleuton, Synonym, Homonym und Palindrom" (436) jegliche (traditionelle) Hermeneutik "unterlaufen" (437), der es um die Rückübersetzung des gegebenen Textes in den Klartext eines Schriftsinnes geht. Wenn nach Lachmann "das Geheimnis im Aufschub der Entzifferung" (ibid.) liegt, dann wird auch eine Versöhnung zwischen Poetik der Äquivalenz (im klassischen Sinne von Jakobsons Strukturalismus-Avantgarde) und jener der Diskurse, also einer Hermeneutik denkbar, denn "der Schlüssel steckt im Text – als reiner Signifikant – in Gestalt seines Homonyms" (ibid.).

Freilich markiert Lachmann hier die Wende zu einer neostrukturalistischen Deutung: Während für den Strukturalisten bzw. im weiteren Sinne für den Analytiker der "Schlüssel" (etwa das Anagramm, Kryptogramm, die Paronymie, die Äquivalenz allgemein) in irgendeiner Weise "sperrt", als Instrument der strukturellen Rekonstruktion "funktioniert", ohne daß damit freilich die Eindeutigkeit einer "Botschaft" entdeckt würde, schließt nach Lachmann der Schlüssel für das postmoderne Denken "nichts auf, das Geheimnis bleibt und wandert im Text" (ibid.). Ein jeder Sinn ist *simulacrum*, Trugsinn eines Sinns (ibid.). Der Interpret bzw. Leser durchwandert den Text unendlich, wobei letztlich überall dort ein Sinnpunkt, eine Verdichtung entsteht, wo er gerade (als jeweiliger Mittelpunkt) steht. Aus postmoderner Sicht erscheinen die Signifikanten als Sinngebungen, die frei "flottieren". Dem steht jene Aufmerksamkeit des Analytikers (also Hörers, Lesers, Dekodierers) gegenüber, die "freischwebend" den präsentierten Diskurs des Klienten bzw. Autors gegen Strich und Faden liest, und damit die autonome Struktur der Signifikanten durchsichtig macht für jene Invarianten, die den Kode des Sprechers ausmachen. Wenn man annimmt, daß die in der Moderne (also auch im Strukturalismus) zentrale Regel, die Signifikanten als Signifikate zu sehen, eine Säkularisierung und Ästhetisierung der religiös-mystischen Formel darstellt, die da lautet: "Der Weg ist das Ziel" (Autotelie des Ästhetisch-Künstlerischen), dann wird im Poststrukturalismus dieselbe Formel nochmals überboten, indem sie als Agens (vom Leser bzw. Forscher) in den Text selbst verlagert wird, der "sich selbst «ent-deutet»" (437), d.h. seine "Sinnidentifizierung" verhindert, indem er seinen eigenen Aufschub inszeniert, das leere Prinzip der "Differenz" ("différence/différance") entfaltet. Für die Moderne schon gibt es also

kein thematisierbares Geheimnis mehr, das – wie eine Inhaltstiefe (ein Schatz, eine Zauberformel) – zu entdecken und erobern wäre. Die Postmodernen freilich (und ansatzweise schon die späten Symbolisten und die synthetischen Avantgardisten) führten es wieder ein – freilich nicht in seiner alten, thematisierbaren Qualität, sondern als eine Art "strukturelles Geheimnis", das im Vollzug seiner Suche und dem Aufschub seiner Findung besteht. Der frühere philologische "Autogramm-Jäger" mutiert zu einem "Kryptogramm-Jäger" (439), der gleichwohl seine Existenz als permanentes Scheitern am Auffinden eines Text- und Lebenssinnes beweist – ein Scheitern, das er mit den Texten (ihren Autoren und Figuren) selbst teilt, die zu Trägern von Geheimnissen werden werden, deren Essenz durch Abwesenheit glänzt.

Ausgehend von solchen Einblicken in die "Text-Krypta" werden Rückschlüsse auf die Diskursträger (Figuren und Erzähler) möglich, deren *psychopoetischer* Typus samt ihrer literarisch überformten Pathologie sichtbar wird: Dies gilt gerade für den nicht nur bei Dostoevskij (sondern im gesamten Realismus) so reichlich vertretenen Typus des inhibierten Mannes, dessen Gynäikophobie durch gleichgeschlechtliche Freundschaftsbeziehungen kompensiert werden soll. Im Falle der Erzählung "Ein schwaches Herz" kann auf diese Weise der Komplex des (Ab-) Schreibens mit dem der (inhibierten) Sexualität (Tinte = Same, Papier = Schoß) homolog und analog gesetzt werden (420ff.): Kopieren und Kopulieren, Schreiben und Leben können einander nur wechselseitig depotenzieren. Der Abschreiber erscheint Lachmann als perversierte Wiederkehr des intertextuell arbeitenden Autors, der die Prätexte, die Einflüsse durch den autoritären "Dichter-Vater" (das literarische "Vorbild") vergeblich zu bewältigen trachtet: Die (Ab-) Schreibhemmung des Dostoevskijschen Helden reproduziert auf der wörtlichen Ebene die Schreibproblematik seines Autors.⁴⁷

Lachmanns Buch schließt mit zwei Kapiteln, die dem Phänomen der Verdoppelung – als *Doppelgängerei* personifiziert und als textuelle Duplizierung versprachlicht – gewidmet ist. Im ersten Fall geht es um das gerade in der russischen Prosa so reich vertretene Motiv der Doppelgängerei, das am Beispiel von Gogol's "Nase", besonders aber an Dostoevskijs *Doppelgänger* wie an Nabokovs "double-Simulakrum" (etwa in seinem Roman *Verzweiflung*, 487ff.) exemplifiziert wird (463-488). Auffällig ist, daß Lachmann die Fälle der Verdoppelung mit jenen der Spaltung gleichsetzt (464), wobei auch hier nicht sosehr die konkreten (sozialen, psychischen, semiotischen, poetischen) Funktionen des Dualen interessieren, als vielmehr das typologische *tertium comparationis* all dieser Phänomene – nämlich das Prinzip der Duplizität, aus dem letztlich die gesamte Darstellung Lachmanns lebt: Doppelsinnstrukturen als Basis aller möglicher Spaltungs- und Doppelungsmythen, die im synkretistischen Kunst- und Kulturtyp (gipfelnd im postmodernen) dominieren. War es in der Avantgarde (sowie überhaupt im grotesken Typus) die Doppel-Deutigkeit, der Doppel-Welt,

der Doppel-Glaube ("dvoeverie"), der die – aus orthodoxer, offizieller Sicht – "häretische" (manichäische) Zerfallenheit (478) realisiert, so bewegt sich die Sphäre des Doppel-Sinnes im Rahmen einer hypertrophen, hybriden Interpretations-Welt, in der die Romanhelden Sinn-Doppel-Rollen spielen. Wenn in der grotesken Welt (bei Gogol' ebenso wie in Symbolismus und Avantgarde) die Paradigmatik, also der semantische Raum des Welt-Körpers (siehe Rabelais) in alle Richtungen dual gespalten ist (oben-unten, rechts-links, innen-außen, sublim-minder etc.), ist diese Dualität in der Avantgarde-Theorie (des Strukturalismus) abstrahiert zum universellen Binarismus von ja-nein-Sequenzen: Im Poststrukturalismus gipfelt nach Lachmann das Prinzip der Doppelung – egal auf welcher Text- und Weltebene – in der Totalität des Oszillierens und Interferierens aller denkbaren (Interpretations-)Instanzen, die insgesamt einen intertextuellen Leer-raum in permanenter Bewegung halten, damit eines nicht eintritt: Identität oder gar Evidenz einer Selbst-Verständlichkeit, die das Ende wäre - der Interpretation und damit - wie es scheint - des Lebens: "Im Austausch ihrer Spiegelbilder löschen Original und Kopie ihre Identität und werden einander zum Trugbild" (475).

Als letztes Bindeglied zwischen Moderne bzw. Avantgarde und Postmoderne reflektiert Lachmann die Position des in der Tradition der absurden Poetik der Oberiuten stehenden Neoavantgardisten Vladimir Kazakov, dessen Text "Fehler der Lebenden" - eine Kontrafaktur zu Chlebnikovs "Fehler der Toten" - auch in Peter Urbans Anthologie zur russischen absurden Dichtung figuriert (Peter Urban [Hrsg.], *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Frankf. a.M. 1990). Tatsächlich ist der Autor trefflich gewählt, bietet doch seine absurde Poetik, die ja schon in ihrer klassischen Phase immer mit Rede- und Verhaltensschablonen jongliert, diese gegeneinander ausspielt, ad absurdum führt, den wirklich adäquaten Ansatzpunkt für eine dekonstruktivistische Bearbeitung von Diskurs- und Sinnphänomenen. Objekt der (anagrammatischen) Sinnspele in Kazakovs Text "Fehler der Lebenden" ist ja ein Paradebeispiel avantgardistischer Poetik – das erwähnte Poem Chlebnikovs (498), dessen futuristisch-avantgardistische Sprach-Welt (Paronomasie, Neologistik, Anagrammatik i.e.S. etc.) in jene der Oberiuten (Charms, Vvedenskij) und darüber hinaus an die Schwelle einer russischen Postmoderne fortgeschrieben wird. Neben diesen avantgardistischen Prätext tritt aber als zweiter Dostoevskijs *Idiot* (497f., genauso könnte es ein durch Belyj dividierter Gogol' sein), der somit – was zu zeigen wäre – in der Brechung durch die Avantgardepoetik seine absurdistische Diskurstechnik preisgibt.

Hier stimmt dann plötzlich alles, da nun endlich die neostrukturalistische bzw. dekonstruktivistische Methode auf ihr ebenbürtiges Objekt gestoßen ist – nämlich auf eine Poetik des Absurden, das – seiner existentialistischen Geistesblässe der Jahrhundertmitte entledigt – so etwas wie einen fröhlichen "Sinn-Nihilismus" (504) betreibt. Dieser repräsentiert wie jeder Nihilismus (das

hat nimmermüde gerade Dostoevskij am Atheismus vorgeführt) eine paradoxe Intensivform der Sinn-Gläubigkeit. Die Vermeidung einer jeglichen "Textkonsistenz" oder gar "punktuellen Bindung von Sinn" (507) ist im absurden Text nicht mehr bloß Sache des Interpreten, der sich einer sinnzentrierten Textoberfläche gegenübersteht und diese überlistet, durchschaut: Eben dies wird im absurden Werk- und Performanztext schon vorweggenommen, vorgeleistet, da er ja seinerseits mit literarischen oder kulturellen Prätexten (Diskursschablonen) operiert, die er – seine eigenen Konstruktion damit speisend – dekonstruiert.

Genau dieser Prozeß der "D e k o m p o s i t i o n - Rekombosition" faßt Lachmann in ihrem VI. und letzten Kapitel (509-522) thesenhaft nochmals zusammen, wobei sie die Hauptargumente ihres Buches nochmals Revue passieren läßt. Noch deutlicher wird hier das Streben nach eben jener synkretistischen Synthese, die – anders als im analytischen Monismus der Avantgarde, des Strukturalismus oder der Semiotik – die paradoxe Gleichzeitigkeit und Gleichgültigkeit polarer Gegenpositionen nicht nur aushält, sondern auch zur Haupttugend postmodernen Denkens erhebt. Offen bleibt – und durchaus unabgeschlossen – die Einwilligung des Lesers, ob er sich auf Dauer einer im hohen Maße zirkulären Denkstruktur im Rahmen der Kunst- und Kulturwissenschaft hingeben möchte, die in der Formel gipfelt: "Die Komposition schreibt sich aus der Dekomposition heraus, die ihr eingeschrieben ist." (510). Gemeint ist letztlich die Synthese aus Avantgarde bzw. Moderne und Post-Moderne: Während aber im ersten Fall eine vorgegebene Ordnung (der Natur oder Kunst) dekomponiert (im Rahmen einer V-Ästhetik destruiert) wird mit dem Ziel, aus ihren Bestandteilen eine neue (Kunst-)Welt (einen neuen Kode) zu bauen, tritt im zweiten Fall eine Art "Rekombosition" der *disiecta membra*, infolge einer Dezentrierung und "Zerstäubung von Sinn" (Dekomposition) ein, wodurch die Befreiung "zu erneuter Sinnkonstitution" möglich werden soll (511). Im ersten Fall (der Moderne, der Avantgarde) wird eine Totalität aufgebaut, die im zweiten Fall dekomponiert wird, wobei sich mit einem Mal die üblicherweise als konstruktiv gedacht "Komposition" als eine Art "Verstellung" präsentiert (514), wogegen der (negativ besetzte) Akt der "Dekomposition" als "Ent-Stellung" (512) eine quasi aufbauende, schöpferische, kathartische Bedeutung erhält. Damit wird aus der (früheren) Komposition (und ihrer Theorie in Strukturalismus und Semiotik) etwas "Destruktives" (als "falsche Komposition", 513), aus der Dekomposition, die nach wie vor im Verfremdungs-Habitus und Destruktions-Tonfall der Avantgarde auftritt, wird etwas eigentlich "Konstruktives", die "wahre Komposition" (513): Kristallisationspunkt einer neuen Kultur oder jedenfalls eines neuen theoretischen Konzepts, das aus dem Teufelskreis immer neuer Innovationen und Normbrüche aussteigen möchte.

Während Lachmann der Avantgarde das nunmehr obsolete Modell der Zerstückelung (als Ursprung des Montage-Prinzips) zuordnet – also aus der Mythopoetik der Moderne heraus dionysisch bestimmt, gewinnt der von ihr gewiesene

"kathartische Weg" unversehens apollinische Züge, die ja auch – wie oben erwähnt – über weite Strecken ihr Textkorpus beherrschen (man denke an die apollinische Dominanz bei Puškin, im Akmeismus oder in der Dichtung Nabokovs). Die wahre Komposition wird freilich erst in der Zukunft möglich sein (514) – als Produkt einer solchen Katharsis, die das (blutige oder jedenfalls imaginative) "Opfer" des dionysischen Mythos der Moderne überwunden hat. Gerade hier aber wird das Verhaftetsein von Lachmanns Diskurses in avantgardistisch-strukturalistischen Denkstrukturen deutlich, da eben diese utopische Vorwegnahme (der "wahren Komposition") einen Optimismus verrät, der zwar für die Moderne, kaum jedoch für die Postmoderne zulässig ist. Dieser ist, wie Lachmann zuletzt selbst vermerkt, die Hoffnung auf die "Restitution eines Gesamtgefüges" (515), auf Authentizität und Identität gründlich abhandengekommen, ja sie lebt geradezu aus jener Energie, die dadurch freigeworden ist, daß die Hoffnung auf Erfüllung im Hier und Jetzt aufgegeben wurde (516). Lachmanns Problem ist hier auch eines der Darstellbarkeit, das sie mit anderen poststrukturalistischen Diskursen teilt: Wie einen Text verfassen, der vom Ende der Texte (jedenfalls was ihren Ganzheitsanspruch anlangt) spricht? Die probate Technik zur Überwindung dieses Darstellungsparadoxons war immer die Erzeugung eines paradoxalen Diskurses, dessen "dezentrierte Sinnstrukturen" gewissermaßen als argumentative Parabel das Textthema (Apophatik, Undarstellbarkeit, Offenheit) ikonisieren bzw. indizieren sollten. Auf diese Weise entfalteten sich die luftigen Essays, ja Begriffsdichtungen Barthes', Derridas und Lyotards oder jene Formen der Literarisierung des theoretischen Diskurses (und der Diskursivisierung des Literarischen), wie sie im Formalismus (in der Romantik, im Manierismus) praktiziert wurden. Gerade das aber hat Lachmann nicht angestrebt. So blieb ihr nur der viel schwierigere, ja vielleicht unmögliche Weg, im Rahmen eines letztlich doch wissenschaftlichen Textes und Argumentationsdukts die eigenen Diskursbedingungen ad absurdum zu führen. Insgesamt ist das Buch (ebenso wie die Vielzahl der Einzelbeobachtungen) äußerst lehrreich: Es ist ein Monument seiner selbst.

Aage A. Hansen-Löve

A n m e r k u n g e n

¹ Vgl. J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, [1967] Frankf.a.M. 1976.

² R. Jakobson, "Novejšaja russkaja poëzija", in: *Texte der russischen Formalisten*, München [1921] 1972, 18-135.

- ³ Vgl. M. Franks Auseinandersetzung mit dem Problem der Individualität und der Reflexion: *Was ist Neostrukturalismus*, Frankf.a.M. 1984 und zuletzt in: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, 1989.
- ⁴ Die auch bei Lachmann zitierten Arbeiten zu diesem Thema von Jan Assmann sind nun in einer neuen Ausgabe erscheinen: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; vgl. auch den Sammelband von A. Assmann, D. Harth (Hrsg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankf. a.M. 1991 und H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankf.a.M. 1988.
- ⁵ H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankf.a.M. 1981 und zur Welt-Text-Motivik Vf. 1985, 27-87.
- ⁶ J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, [1976] 1991, 77ff. ("Die Ordnung der Simulakren").
- ⁷ Zu ergänzen bliebe hier die z.T. nach dem Erscheinen von Lachmanns Buch deutlich werdende Neurezeption M. Bachtins im Rußland der späten 80er und frühen 90er Jahre – vgl. zuletzt die beiden Sammelbände *M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka (Problemy Bachtinologii)*, I und II, SPb. 1991 (redigiert von A.P. Valickaja, K.G. Isupov u.a.) oder den internationalen Sammelband *Bachtinskij sbornik II. Bachtin meždu Rossiej i zapadom*, M. 1991 (im III. Sammelband dieser Serie geht es primär um Bachtin im Rahmen der Postmoderne).
- ⁸ Zur affirmativen Kulturauffassung im Akmeismus nach der Revolution als Verfremdung der Verfremdung vgl. A.H.-L., "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1992 (im Druck).
- ⁹ Auch J. Lacan unterscheidet nicht klar zwischen Sprache und Diskurs, wenn er etwa auf der einen Seite "das Unbewußte wie eine *Sprache*" strukturiert sein läßt – und auf der anderen Seite vom "Unbewußten als *Diskurs* des Anderen" spricht (zusammengefaßt bei: P. Widmer, *Subversion des Begehrens*. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankf. a.M. 1990, 42 und 64f.). Interessant ist N. Luhmanns Versuch, den Differenz-Begriff Derridas durch den bei Gregory Bateson (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco 1972, 315) zu ergänzen und damit das Prinzip des "semantischen Code" aufrechtzuerhalten: "Semantische Codes präzisieren Differenzen, die der Auffassung von etwas als Information zu Grunde gelegt werden; sie haben ihrerseits aber nur im Prozeß der Informationsverarbeitung Realität und nur durch diesen Prozeß Wirkungen auf das System" (N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankf.a.M. 1982, 107). Damit wird ganz klar der "ontologisch-metaphysische Status der Differenz" (ibid.) in Frage gestellt.

- ¹⁰ M. Foucault [1966], *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Fankf.a.M. 1971.
- ¹¹ Vgl. damit auch die Idee des "Wunderblocks" bei S. Freud und ihre Verwertung für eine linguistische Theorie des Vergessens bei A. Nosziczka, "Inwiefern gehört das Vergessen in den Bereich der Sprache?", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16, 1985, 233-316.
- ¹² Zur Idee des Kulturgedächtnisses (im Rückgriff auf den Akmeismus) vgl. etwa Ju.M. Lotman, "Pamjat' v kulturologičeskom osveščennii", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16, 1985, 5-9.
- ¹³ Vgl. auch P.Ch. Torops Versuch, Übersetzungstheorie und Bachtins Poetik zu korrelieren sowie seine Arbeiten zur Dialogizität ("Simul'tannost' i dialogizm v poetike Dostoevskogo", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 17, Tartu 1984, 138-158.
- ¹⁴ Die Frage nach der konstitutiven Rolle der Innovatorik in der Kultur der Moderne und Post-Moderne stellt zuletzt B. Groys in seiner provokanten und extrem einseitigen Schrift: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992.
- ¹⁵ Ähnliche Motive bewegte die Bachtin-Publikation- und Rezeption im Rahmen der *Kontekst*-Bände seit den 70er Jahren.
- ¹⁶ Einiges davon findet sich in der amerikanischen Bachtin-Rezeption – vgl. zuletzt: G.S. Morson, C. Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1990 und dies., (Hrsg.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Ill.) 1989 (s. hier v.a. den Beitrag von Paul de Man, "Dialogue and Dialogism", 105-114 und M. Roberts, "Poetics Hermeneutics Dialogics: Bakhtin and Paul de Man", *ibid.*, 115-134). V.S. Biblers Buch *Michail M. Bachtin i poetika kul'tury*, M. 1991 ist auch ein typisches Beispiel für eine nur (kultur-)philosophische Lektüre Bachtins im Kontext der inner-russischen Diskussionen der 80er Jahre. Die Kombination einer solchen Tendenz mit einer russischen Bachtin- und Derrida-Deutung bietet der Sammelband *Bachtinskij sbornik I*, M. 1990; vgl. auch B.F. Egorov, "Dialogizm M.M. Bachtina na fone naučnoj mysli 1920-ih godov", in: *M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka (Problemy Bachtinologii)*, I, SPb. 1991, 7-16; N. Savčenkova, "Predely geroja v dialogičeskoj tradicii (Bachtin, Buber, K'ergegor)", in: *ibid.*, 112-117. – Zur Begriffskritik der Bachtin-Verarbeitung vgl. auch W. Schmid, "Bachtins Dialogizität - eine Metapher", in: *Roman und Gesellschaft*, Jena 1984, 70-77.
- ¹⁷ Vgl. die Zusammenfassung bei A.H.-L., "Die «formal-philosophische Schule» in der russischen Kunsttheorie der 20er Jahre", in: *Sammelband zum Gustav Špet-Symposium* (Hrsg. A. Haardt, D. Rodi) in Bad Homburg 1986 (erscheint als Sonderband des WSA 1993) und ders., "Jan Mukaťovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» und der «Formal-philosophischen

- Schule» in Rußland", in: Sammelband zur Mukaťovský-Tagung in Dobřiš bei Prag, Prag 1993.
- 18 J. Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von F. de Saussure*, Frankf.a.M. 1980 und den Tagungsband: R. Lachmann, I.P. Smirnov (Hrsg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, WSA 21, 1988.
- 19 Die Auffassung der "Schrift als etwas Lebloses", Steinernes, Repressives (repräsentiert durch die "Gewalt des Phallus") prägt die Sprachvorstellung J. Lacans (vgl. P. Widmer, *Subversion des Begehrens*. J. Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankf.a.M. 1990, 71f., 113f.). Die Bedeutung der Anagrammatik für das "Postmoderne Sprachdesign" untersucht F.P. Ingold in dem gleichnamigen Aufsatz in: A. Wildermuth, U. Klein (Hrsg.), *Postmoderne. Ende in Sicht*, Heiden (CH) 1990, 51-78.
- 20 J. Kristeva, *Palimpsestes*, Paris 1982 und V.N. Toporovs Konzeption des "Textes im Text" – "Iz issledovanij v oblasti anagrammy", in: *Struktura teksta* - 81, M. 1981, 109-121 und ders., "Prostranstvo i tekst", in: *Issledovanija po strukture teksta*, M. 99-132.
- 21 Vgl. ausführlicher dazu A.H.-L., "Zwischen Psycho- und Kunstanalytik", in: *Psychopoetik*. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur», München (WSA - Sonderband 31) 1992, 7-14.
- 22 Vgl. dazu Lachmann selbst: "Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", in: *Poetica*, 3, 1970, 226-249.
- 23 Vgl. A.H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 29f., 543f., 549, 557; zur Paradietheorie 197ff., 387ff.
- 24 Die Vorliebe für den Begriff des "Feldes" zeigt sich schon bei den französischen Strukturalisten (Claude Lévi-Strauss, R. Barthes, M. Foucault) und markiert einen wichtigen Vorgriff auf die post- oder neostrukturalistische Wende (vgl. dazu auch M. Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankf.a.M. 1984, 135ff.).
- 25 Vgl. M. Leiris, *Wörter ohne Gedächtnis*, Frankf.a.M. 1984; E. Jabès, *Vom Buch zum Buch*, Übers. von F.Ph. Ingold, München 1989; F.Ph. Ingold gehört auf seine Weise wohl auch in diese Linie, was er auch in seinen literarischen, theoretischen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten belegt. Dies gilt v.a. für seine Aufsatzsammlung *Das Buch im Buch*, Berlin 1988.
- 26 Vgl. dazu die Übersetzung und die Kommentare von H. Schmid und A.H.-L. zu: "M. Bachtin, «Das Problem des Textes in der Linguistik»", in *Poetica* 22, 3/4, 1990, 436-487.

- ²⁷ Zur Verschiebungspoetik des Futurismus vgl. A. Kračenyč, *Sdvigologija russkogo sticha*, M. 1923 – und im Formalismus v.a. bei V. Šklovskij (A.H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 27, 90, 131f., 147f., 250f.) und ders., "Pomak (sdvig)", in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Bd. 3, Zagreb 1984, 61-76.
- ²⁸ Diese Formulierung bezieht sich auf R. Jakobsons berühmten Aufsatz "Unbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung" [1970/71], in: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankf.a.M. 1979, 311-327.
- ²⁹ Vgl. den Vortrag von Ladislav Matějka an der Mukačovský-Tagung in Dobříš (bei Prag) September 1991 (zum Druck vorbereitet im entsprechenden Tagungsband Prag 1993).
- ³⁰ Ich verstehe unter Pragmatem eine standardisierte pragmatische Situation, deren Regelhaftigkeit zwischen der hohen Invarianz der Paradigmatik (Grammatik und Semantik) und der totalen Variabilität von Hic-et-nunc-Momenten liegt. Es handelt sich dabei gewissermaßen um eine vermittelnde Zone zwischen dem unwiederholbar-einmaligen Lebensmoment ("fluxus") und dem System bzw. abstrakten Kode einerseits und zwischen der Sphäre der Realia bzw. der Aktionen und jener der Signifikation anderseits. Darüber hinaus vermitteln die Pragmateme zwischen Bedeutungsstrukturen (Semantik) und axiologischen Normen, die beide zusammen den spezifischen Sinnkomplex einer Situation und seine Einbettung in Wahrscheinlichkeitsmodelle regulieren. Zum Problem des "pravdopodobie" in der Realismus-Diskussion schon der 20er Jahre vgl. R. Jakobson, "O chudožestvennom realizme", [1921], in: *Texte der russischen Formalisten* Band I, München 1969, 372-391.
- ³¹ Zur Interferenz von Wortkunst- und Erzählstrukturen in der Prosa vgl. die Studien von W. Schmid, gesammelt zuletzt in: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Frankf.a.M., Berlin etc. 1992, 15ff.
- ³² Vgl. G. Janeczek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton 1984.
- ³³ A. Belyj, *Peterburg*, Roman v vos'mi glavach s prologom i épilogom, (Hrsg. L.K. Dolgoplov) M. 1981, 42-43.
- ³⁴ Ich beziehe mich hier auf die von mir vorgeschlagene typologische Trichotomie des Symbolismus in eine dekadente Frühphase (S I), eine zweite religionsphilosophisch bzw. mythopoetisch orientierte Phase (S II) und auf eine dritte grotesk-karnevaleske Phase (S III), in die gerade die prosaischen Hauptwerke der Symbolisten gehören. Vgl. zusammenfassend die Einleitung zu A.H.-L., *Der russische Symbolismus*, Wien 1989; vgl. zusammenfassend auch ders., "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: N.A. Nielsson (Hrsg.), *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium*, Stockholm 1986, 17-48.

- 35 A.H.-L., "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1992 (im Druck).
- 36 Zum Synkretismusproblem im Rahmen der russischen Moderne siehe R. Grübel, "Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und remythisierten Diskurs. Zum Problem des sekundären Synkretismus", in: W. Schmid (Hrsg.), *Mythos in der slawischen Moderne*, (WSA - Sonderband 20), Wien 1987, 37-60.
- 37 Vgl. Hans Jonas' *Gnosis-Mythos Die mythologische Gnosis*, Göttingen 1934 und – im Kontext des postmodernen Gnosis-Interesses – die modische Gnosis-Deutung bei Sloterdijk in der Einleitung zum ersten der beiden Sammelbände: P. Sloterdijk / Th.H. Macho (Hrsg.), *Weltrevolution der Seele*. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart, o.O. 1991.
- 38 A.H.-L., "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetika*, 22. Bd., Heft 3-4, 1990, 436-487.
- 39 J. Derrida, *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, [1987], Wien 1989; zur Apophatik und Kataphatik des apokalyptischen Diskurses vgl. A.H.-L., "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende" (Amsterdam, im Druck).
- 40 A.H.-L., *Der russische Symbolismus*, I, 103-111; 115-132.
- 41 Vgl. dazu Lachmanns Artikel "Intertextualität in der Lyrik. Zu Majakovskijs *Oda revoljucii*", in: *WSA* 5, 1980, 5-23.
- 42 B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988; R. Sartori, "Stalinism and Carnical: Organisation and Aesthetics of Political Holidays", in: H. Günther (Hrsg.), *The Culture of the Stalin Period*, London 1990, 41-77 und B. Groys, "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde", *ibid.*, 122-148.
- 43 Eine sehr starre Synthese von semantischen und Sinn-Figuren versuchten seinerzeit die Vertreter der Gruppe um J. Dubois, *Allgemeine Rhetorik* [1970] München 1974, 204ff.
- 44 Zum Verhältnis Vygotskij – Bachtin vgl. A.H.-L., *Der russische Formalismus*, 426-442.
- 45 Lachmann bezieht sich hier auf die Schrift von N. Abraham, M. Torok, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien 1979, 7ff.

- ⁴⁶ *Kruptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen* (Hrsg. R. Lachmann, I.P. Smirnov) WSA 19, 1988.
- ⁴⁷ Die Metaphorik und Metonymik des "Schreibens" verschränkt sich mit jener der "Stadtvision", also dem Petersburg-Mythos, der ein Lieblingsthema gerade der russischen Kultursemiotik (Toporov, Lotman) ist. Die Mythisierung der Stadt Petersburg läßt sich in der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts als ein einziger "Peterburger Text" lesen (Lachmann, 434). Vgl. die Artikel von V.N. Toporov und Ju. Lotman in den *Trudy po znakovym sistemam*, 18, 1984.