

Aage A. Hansen-Löve

GRUNDZÜGE EINER THANATOPOETIK. RUSSISCHE BEISPIELE VON PUŠKIN BIS ČECHOV

Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist.

(L. Wittgenstein, *Tractatus*, 6.4311)

Der Tod ist so ein gespenstisches Wesen, dass er nur ist, wenn er nicht ist, und nicht ist, wenn er ist.

(L. Feuerbach, *Todesgedanken*)¹

Sofort, sofort, sofort, sofort.. (F.M. Dostoevskij, *Die Dämonen*)

0.1. Thanatologien allgemein

Ausgangspunkt der Überlegungen zu einer Thanatopoetik sollte nicht (so sehr) die Beschäftigung mit den Verlaufsformen des „Sterbens“ oder gar mit einer Kultur- oder Literaturgeschichte des Todes-Motivs (vgl. Ph. Ariès 1980) sein, sondern vielmehr das Darstellungs- und Erfahrungsparadoxon des Todes als Nullpunkt, der ebenso wenig linear überschreitbar erscheint wie vergleichbare Evidenzen: Anfänge und Enden, Apokalypsen, Ekstasen, totale Handlungen, Augenblicke etc. Immer handelt es sich dabei um existentielle Grenzen, für deren Überschreitung keine Passagierscheine vorsorglich ausgestellt werden.

Aus einer spezifisch semiotischen Sicht erscheint das Sterben als ein totaler Signifikant – ohne Signifikat und genau umgekehrt der Tod als Signifikat ohne Signifikant.²

¹ Siehe auch: Hart Nibbrig 1989, 16.

² Vgl. dazu auch Ch. L. Hart Nibbrig: „Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens lässt sich darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout. [...] Die Fiktion des Endes ist auch das Ende der Fiktion.“ (ebd., 9)

In all diesen Fällen – und gerade sie sind es ja, die den Kunst-Denker wie Dichter interessieren – steht im Mittelpunkt die Unmöglichkeit der Darstellung, da vor der Schwelle (des Todes, des Eros, der Aktion etc.) perspektivisch völlig andere Bedingungen herrschen als nach ihrer Überschreitung. Genau dieses Todes-Paradoxon wird jedoch vom Extrem- oder Marginalpunkt zum Angelpunkt von Dar- wie Vorstellbarkeit überhaupt und rückt somit ins Zentrum einer allgemeinen Kunst-Apophatik, die als Negative Ästhetik analog zur Negativen Theologie jene auch bei Derrida auf den Punkt gebrachte Frage behandelt: Wie nicht sprechen? (*Comment ne pas parler. Dénégations*, Paris 1987).

Besonders ergiebig ist die Darstellung der Todes-Apophatik in Thomas H. Machos *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung* (1987), wo von der lapidaren Formel ausgegangen wird: „Der Tod verurteilt zum Schweigen“, wie aber „kann man vom Schweigen reden“? (ebd., 7) In diesem Sinne konvergiert die Problematik des Todes bzw. genauer: des Nicht-Sprechen-Könnens über den Tod (hinaus) mit dem Nichts-Sprechen der reinen Apophatik, der es allemal um die paradoxe Wirksamkeit eines Sprechens bzw. Diskursierens geht, deren Referent durch totale Abwesenheit glänzt bzw. sich gerade im und durch den Sprechakt verflüchtigt. Dies gilt für die große Trias des Unausprechlichen: das absolut Göttliche (der „deus absconditus“ des „Hen-kai-Pan“ der Gnosis bzw. der negativen Mystik eines Dionysios Areopagites), das Erotische (also die Allmacht der Liebe wie eines jeden „Beginnens“) und den Thanatos und seine Faszination des totalen Endes. Nicht das Enden unter dem Zeichen des Sterbens und seiner Signifikanz interessiert uns also, sondern eher das Nullzeichen, die „Grammatik der Zeichenlosigkeit“ (Th. Macho 1987, 11) macht das „Sprach-Los“ dessen aus, der die sprachlose Sprache des Todes-Signifikats namhaft machen will.

Vladimir Jankélévitch (1903-1985) gehört wohl zu den radikalsten Verfechtern einer unversöhnlichen Thanatologie,³ die – analog zu einer radikalen Nihilologie⁴ – dem Tod keinerlei Verständnismöglichkeit und damit eine wie auch immer geartete Sinnhaftigkeit zugesteht. In diesem Sinne ist auch seine kritische Auseinandersetzung mit der areopagitischen Apophatik nur konsequent, deren „via negationis“ bzw. „negativa“ er zwar eingehend diskutiert, letztlich aber für seine eigene Thanatos-Anti-Deutung nicht beschreitet („Euphemia und apophatische Inversion“, ebd., 78ff.): „Die apophatische Philosophie [...] ist ein Kunstgriff.“ (82). Mag auch die mystische Apophatik für das Nichts Gottes dessen Übersein gewinnen – die Apophatik des Todes würde – radikal gedacht – nur

³ Jankélévitch zum Begriff „Thanatologie“ (2005, 57f.). Auch Th. Macho (1987, 21f.) spricht von einer „Thanatologie“. Nach Ch. L. Hart Nibbrig 1989, 20, ist die „Thanatologie eine Wissenschaft ohne Objekt. Ihre Methode? More aesthetico.“

⁴ Zu den unterschiedlich radikalen Nihilologien vgl. eingehend Lütkehaus 1999. Vom selben Autor gibt es zuletzt auch das Gegenbild zur Thanatologie – eine Schrift zu: *Natalität. Philosophie der Geburt*, 2006.

ein „Unter-Sein“ zutage fördern: also etwas total Leeres (93) und letztlich auch ein leeres, „unaussprechliches Schweigen“, das – als „tödliche Stille“ absolut nichtssagend bleibt (105ff.). Dies muss letztlich zum Schluss führen, dass „In dieser Hinsicht [...] der Tod absolut unpoetisch“ ist (107) – womit eben die Differenz zwischen einer philosophischen Thanatologie und einer künstlerischen Thanatopoetik signalisiert, wenn auch nicht erklärt wäre.

Die Spiegelbildlichkeit von T o d und G e b u r t gehört zu den archetypischen Motiven aller Kulturen: Gemeinsam ist beiden ihre paradoxe Natur – d.h. ihr im Grunde inkommensurabler, widervernünftiger, zutiefst unverständlicher Charakter als „Metabasis“ in das ganz Andere (so auch ebd., 84f.). In diesem Sinne umgibt auch die Urszene der Geburt die Aura des Absurden und somit Apophatischen – freilich weniger radikal und auch nicht in völliger Symmetrie zum Skandalon des Todes:⁵

Der Anfang verliert seine Initiations- und Initiativfunktion in den ersten Augenblicken der Dauer: der den Anfang bezeichnende Augenblick wird sofort Wiederholung und Gewohnheit; und doch ist es die den Anfang zurückstoßende Dauer, die dessen Vorrang nachträglich zur Geltung gelangen läßt. Auf die gleiche Weise muß die fade Gegenwart erst Vergangenheit werden, bevor sie Würze bekommt: zwischen der reizlosen Gegenwart und der unwirklichen Vergangenheit muß es folglich einen ungreifbaren Augenblick geben, der Reiz und Wirklichkeit in sich vereinigt und so der Alternative entgeht. Mehr: Ist die zeitliche Dauer etwa etwas anderes als die Ausstoßung unzähliger Augenblicke, die von Gegenwart zu Gegenwart unablässig erneuert werden? Das Sein taucht unaufhörlich auf aus dem Nichtsein, und unaufhörlich vergeht das Sein im Nichtsein [...] Das Werden, das

⁵ Zum „Missverhältnis von Geburt und Tod“ als Folge der „vektoriellen Richtung unseres Lebens“ vgl. V. Jankélévitch 2005, 224: „Der Anfang ist in der Tat nicht so tragisch doppelsinnig wie der Ausgang [...] Der Anfang sagt ja, [...] aber er ist ein feststehender Zeitpunkt. Der Tod sagt ja, indem er nein sagt, aber seine Stunde ist ungewiß.“ (227) Wenn man schon den Tod mit einer „Geburtserfahrung“ vergleichen will, dann mit einer „extrem verkürzten“ (ebd., 293). Vgl. auch Th. Macho 1987, 34f., gegen eine „Verwechslung von Geburt und Beginn des Lebens“ (ebd., 235, 238f., zum Tod als „Wiedergeburt“, ebd., 244f.). Anders dagegen J. Baudrillard [1976] 1991, 208, der bei den ursprünglichen, wilden Kulturen gerade das Verschwinden des Gegensatzes von Geburt und Tod feiert, der für die heutigen Zivilisationen so fatale Folgen hat, da diese die Geburt verabsolutiert – und den Thanatos insgesamt verdrängt hat (209). „Denn die Geburt als nicht rückgängig zu machendes persönliches Erlebnis ist ebenso traumatisierend wie der Tod. [...] die Geburt ist eine Art von Tod.“ (209). Das Leben ist ein „Verbrechen“ wenn es nicht gegeben und zurückgegeben, dem Tode »zurückgegeben« wird. Die Initiation schafft dieses Verbrechen aus der Welt, indem sie die *getrennten* Ereignisse von Geburt und Tod in ein und demselben gesellschaftlichen Tauschakt auflöst (ebd.). Der Initiationsakt ist das Gegenteil unseres Realitätsprinzips. Er zeigt, dass die Realität von Geburt nur durch die Trennung von Geburt und Tod entsteht; und dass die *Realität* des Lebens selber aus der Abtrennung des Lebens vom Tode entsteht. Der Effekt des Realen ist also überall nur der strukturelle Effekt der Trennung zweier Teile (ebd.).

ständiger Eintritt der Zukunft ist, ist die gärende Lösung, in der das Unlösliche der notwendigen Unmöglichkeit auftaut. (ebd., 142)

Da der Tod „absolut unvergleichlich ist“ (112), fehlen ihm auch alle anderen Merkmale, die ihn zur Sprache bringen könnten – geschweige denn zu einer der Poesie:⁶ Darin unterscheidet sich auch Thanatos von Eros (113), denn dieser verfügt eben über jene Poetik des sprechenden Schweigens und den Reiz des Unausgesprochenen: „Das Nein des Todes, das eine kategorische Weigerung ist, setzt den Schlußpunkt unter unsere Abhandlungen und läßt unsere Rede vor Schreck erstarren.“ (114)⁷

Wenn der Tod etwas in sich Absurdes ist, dann schon gleich total. Jankélévitch, dessen Vater aus Russland emigriert war, zeigt sich jedenfalls permanent geneigt, seine radikale Thanatologie – ein Begriff, den er selbst auch verwendet – mit Beispielen aus der Literatur, zumal der russischen, zu belegen. Nicht zufällig wählt er dafür immer wieder (schon auf der 1. Seite!) Lev Tolstoj's Erzählung „Smert' Ivana Il'iča“ (Der Tod des Ivan Il'ič), der ja auch für andere Philosophen der thanatopoetische Referenztext war (vgl. Heidegger 1993, *Sein und Zeit*).⁸

Die Attraktivität der Tolstoj'schen Erzählung für das Sinnlosigkeitspostulat Jankélévitch's beruht freilich auf einer stark verkürzten Wahrnehmung der Thanatopoetik Tolstoj's, dessen Erzählung auf den Todeskampf, genauer: das Sterben als Kampf gegen den Tod reduziert wird. Auch bei Heidegger (1993, § 46,

⁶ Der Tod als „Absolute Metapher“ (im Sinne von H. Blumenbergs *Metaphorologie*) bei Th. Macho 1987, 184.

⁷ Jankélévitch erkennt die Relevanz einer Verbindung von Apophatik und Thanatologie wortreich an, warnt aber hintergründig davor, „das Unergründliche [...] ergründen zu wollen.“ (59) Denn eine konsequent eingesetzte Apophatik würde einer radikalen Thanatologie durchaus widersprechen, da eine jede Apophatik ihr Objekt der verbalen Begierde letztlich massiv affirmiert (ebd., 79): „Das Nicht-Sein Gottes“ ist in der „negativen Mystik“ des Dionysios Areopagita – sein „Über-Sein“ (88). Das „lichte Dunkel“ Gottes, diese „apophatische Ambivalenz trifft auf das Dunkel des Todes nicht zu! Im Gegensatz zur lichten Finsternis, die alles offenläßt, ist der Tod das absolute Dunkel.“ (106) „Das Nein des Unsäglichen [bzw. des Todes] ist das pure Nein.“ (114) Hier erinnert Jankélévitch's Kritik des Apophatischen als bloß rhetorisch-diskursives Verfahren an Malevič's Kritik an der „zaum“-Dichtung Velimir Chlebnikov's, die bei aller Radikalität letztlich den radikalen Anforderungen einer absoluten „Ungegenständlichkeit“ durchaus nicht genügen kann: A. H.-L. 2004, 269-272.

⁸ Neben allen anderen „Helden“ seiner negativen Thanatologie sticht der wiederholte Hinweis Jankélévitch's auf Tolstoj und vor allem auf seine Erzählung „Der Tod des Ivan Il'ič“ hervor (vgl. V. Jankélévitch 2005, 11, 17, 20, 561 und a.a.O.). Heidegger als Leser dieser Erzählung Tolstoj's behandelt auch K.J. Mjor 2002, 27f., 47ff., 150. Weniger häufig sind bei Jankélévitch Hinweise auf Tolstoj's Erzählung „Drei Tode“, die – neben „Der Tod des Ivan Il'ič“ – auch Eingang gefunden hat in Philippe Ariès (1980, 18f., 33f.), wo sie als leuchtendes Beispiel für das „natürliche“ Todesverhältnis der „Russen“ bzw. des damaligen Bauerntums zitiert werden (ganz ähnlich auch V. Jankélévitch 2005, 71, 425f., 535ff). Hinweise auf *Krieg und Frieden* (hier v.a. auf den Geburts-Tod der Gräfin Bolkonskaja) finden sich seltener (ebd., 139, 536f.); zu *Anna Karenina* vgl. ebd., 46, 537.

235ff.) erfolgt der Verweis auf Tolstojs Erzählung genau unter dieser stark reduzierten, ja banalen Perspektive (§ 51, 254), nämlich genau unter dem Aspekt eines „uneigentlichen“, d.h. verdrängenden, falschen Todesbewusstseins aus der Alltagsperspektive des „Man“: „Das Man läßt den Mut zur Angst vor dem Tode nicht aufkommen. [...] Das Man besorgt die Umkehrung dieser Angst in eine Furcht vor einem ankommenden Ereignis. [...] Das alltägliche Sein zum Tode ist als verfallendes eine ständige Flucht vor ihm.“ (ebd.). Was Heidegger ebenso wie Jankélévitch ausblenden oder einfach übersehen, ist das hoch paradoxe Finale der Erzählung und damit der Versuch einer narrativen bzw. künstlerischen Thanato-Poetik. Solchermaßen bedienen sich die philosophischen Thanato-Logen zwar gerne der Literatur als Anschauungsmaterial für ihre Thesen, vermeiden aber zugleich die spezifisch künstlerischen bzw. poetologischen Strukturen einer Thanato-Noetik.⁹

Eigentlich reduziert sich Tolstojs Ivan Il'ič bei Heidegger auf den Repräsentanten eines in Todes-Furcht verhafteten Sterbenden, der zum „vollen existenziellen Begriff des Todes“ gar nicht fähig ist. Dieser muss nämlich dem Philosophen und damit dem Thanatologen selbst vorbehalten bleiben. Dass dabei auch einiges auf der Strecke bleiben kann, belegen Heideggers Ausführungen in den entsprechenden §§ 52 und 53 von *Sein und Zeit*: Dort finden wir zwar die vielzitierte Formel vom generellen Zustand des Daseins als eines „Seins zum Tode“, dessen strukturelle Phantastik zwar als Konzept erwähnt wird, nicht aber, um –

⁹ Jankélévitchs Thanatologie ist eine einzige – weitgehend auch implizite – Kritik an Heideggers Todesphilosophie: „...gäbe es die Sorge um den Tod nicht, würde die vergängliche Kreatur in der unerschütterlichen »Selbstverständlichkeit« des Zeitlosen leben. Nichts liegt dem Tod ferner, als dem Werden seinen letzten Sinn zu geben, im Gegenteil, er entzieht ihm das wenige an Sinn, das es noch für ein sorgloses Bewußtsein hat.“ (V. Jankélévitch 2005, 90) Der tödliche Grund des Lebens ist alles andere als Begründung oder Stiftung – eine „leere Tiefe“ (ebd.). Der Tod eignet sich aus dieser Sicht nicht für eine rückwirkende „Erklärung für das Leben“ (91). Vgl. zu Heideggers Todesrechtfertigung kritisch Th. Macho 1987, 98ff. Für ihn funktioniert Heideggers Rechtfertigung nur im Falle des abstrakten Todes – nicht aber des konkreten (ebd., 102, 108): „...ob nicht das »Nichts« in aller Philosophie nur chiffriert, woran nicht gedacht werden soll. Wer von der Geburt als der „Entstehung aus Nichts“ redet, will offensichtlich vergessen, dass dieses »Nichts« die konkrete Gestalt einer Mutter verbirgt; wer vom Tod als dem »Übergang ins Nichts« redet, will offensichtlich vergessen, was nach dem Tod – übrigbleibt: die bestimmte Leiche. Wenn oft vom „Nichts“ gesprochen wird, empfiehlt sich der aufmerksame Blick auf die Spuren jener Verdrängung, die von „Nichts“ mehr wissen will.“ (ebd., 107) Heideggers Ontologisierung des Todes (ebd., 113) als „principium individuationis“ erscheint solchermaßen als eigentliche „Negation der Mutter“ und der Geburtlichkeit, die – darauf weist Macho nicht eigens hin – von niemand anderem als Hannah Arendt der Thanatologie Heideggers entgegengesetzt wurde (vgl. H. Arendt 2002).

Wenn bei Heidegger der Tod als Ursache des individuellen Daseins gilt – dann gehört bei Michail Bachtin der Tod genau umgekehrt in die „objektive Welt der anderen“ (vgl. K.J. Mjor 2002, 63).

wie bei Dostoevskij – zum Darstellungsprinzip einer kühnen Narrativisierung der Darstellungs-Unmöglichkeit erhoben zu werden.¹⁰

Das „phantastische Unterfangen“ (ebd., § 53, 260) gipfelt im Verweis auf das Evidenzparadoxon des Todes, dessen totale Möglichkeit dem Leben bzw. der Existenz insgesamt erst zur Fülle verhilft. In diesem Sinne wird dann der Tod als die „eigenste Möglichkeit des Daseins“ erklärt (ebd., 263) und darüber hinaus auch als die am meisten „vereinzelnde“, da einzig der Tod jedem alleine nur „gehört“ und damit ein jedes „Mitsein mit Anderen“ versagt bleibt (ebd.): „Als unbezügliche Möglichkeit vereinzelt der Tod aber nur, um [...] das Dasein als Mitsein verstehend zu machen für das Seinkönnen der Anderen.“ (ebd., 264) Darin liegt die „Möglichkeit eines existenziellen Vorwegnehmens des ganzen Daseins“ (ebd.).

Bei Heidegger ist aber diese Vorwegnahme zugleich Rückwirkung der Nachnahme einer retrospektiven Sicht des Lebens vom Ende her und im selben Atemzug identisch mit einem aus Kierkegaard (diesen aber nicht zitierend!) gewonnenen Begriff der Angst, in welchem „sich das Dasein vor dem Nichts“ befindet (ebd., 266; vgl. dazu 190). Hier geht es nicht um die Furcht – die mag Sache unseres Ivan Il'ič bleiben – sondern um eine erhabene Angstformel, die dem vollen, „eigentlichen Sein zum Tode“ eigen ist – eine „sich ängstigende Freiheit zum Tode“ (bei Heidegger gesperrt und fett!). Freilich – ganz am Ende dieses berühmten Paragraphen – gibt es eine Einschränkung, die wie eine kalte Dusche wirkt: denn „trotzdem bleibt doch dieses existenzial »möglich« Sein zum Tode existenziell eine phantastische Zumutung“ (ebd.).

Die Verwandtschaft der Thanatologie Jankélévitchs mit jener Heideggers steht außer Zweifel, wenn auch der russisch-französische Einzelgänger nicht eben existenzial-ontologische Ziele verfolgt. Ihm geht es tatsächlich um das „Skandalon“ des Todes, an dem er sich müde arbeitet, „todmüde“, wie man sa-

¹⁰ Nach Th. Macho riskiert „auch Heideggers Thanatologie den Verlust des Zusammenhangs zwischen dem Tod als »Existential« und dem faktischen Ende des individuellen Lebens. Der wirkliche Tod, den wir fürchten [...] bleibt auch dem »Sein zum Tode« ganz unerklärlich und fremd.“ (Th. Macho 1987, 108). Ebenso wie Heidegger, wenn auch ganz anders begründet, postuliert auch Jean Baudrillard den Tod als ein paradoxales Prinzip, als einen Grenzbegriff, der – wie der Freudsche Todestrieb – „dem System selbst auflauert“: „Der Tod darf niemals verstanden werden als wirkliches Ereignis, das einem Subjekt oder einem Körper zustößt, sondern als eine *Form* – evtl. die Form einer sozialen Beziehung –, in der sich die Bestimmung des Subjekts und des Werts verliert [...] Denn das System ist der Herr: es kann wie Gott Energien binden und entbinden; das, was es nicht kann, dem es aber auch nicht entgehen kann, ist, umkehrbar zu sein. Der Prozeß des Werts ist unumkehrbar. Es ist also die Umkehrung allein, nicht die Entbindung oder das Treibenlassen, was tödlich für es ist. Der Terminus des symbolischen »Tauschs« will nichts anderes sagen.“ (J. Baudrillard [1976] 1991, 13-14) Auch hier lässt sich fragen, ob diese Berührungsangst mit dem „wirklichen Ereignis“ (nicht nur des Todes) ein absolut überschätzter Preis für die Etablierung des „symbolischen Tausches“ darstellt? Hier wird der konkrete Tod des Einzelnen dem „Tod als soziale Beziehung“ (ebd., 206) zum Opfer gebracht.

gen möchte – ohne jeden erkennbaren Fortschritt. Dieses umkreisende, aber niemals einfangende, dieses ewige Anlaufen gegen eine selbst errichtete Mauer des Todes hat selbst wieder etwas Verbissenes und auch Ehrliches, wenn es auch völlig ironiefrei bzw. humorlos geschieht. Eben darin liegt der Unterschied zum Existenzdenken eines Sören Kierkegaard, den beide Philosophen – Heidegger wie Jankélévitch – so gerne nutzen und so ungern zitieren (dazu Jankélévitch 2005, 340ff.).

Für Jankélévitch hat der Tod etwas absolut Monströses, Absurdes, Leeres und Sinnloses: „Der Tod entreißt das Wesen seinem Sein, und zwar radikal, *radicitus*. Einzig die *creatio ex nihilo* stünde auf der gleichen Stufe mit der *decreatio in nihilum*, mit der Vernichtung...“ (209). Deshalb hat die „Nichtigkeit keinen »Sinn«. Die Nichtigkeit ist vielmehr Abwesenheit von Sinn, das heißt buchstäblich *Sinnlosigkeit*.“ (230); „Der Tod ist die Vernichtung schlechthin und ist hierin metaempirisch!“ (292). Alle Attribute, die er dem Thanatos opfert, ergeben insgesamt ein vollständiges Arsenal von Totalitätsmotiven, die in dieser Massierung und permanenten Wiederholung etwas Monomanes erhalten: Indem alle Schlupflöcher einer Todesflucht gestopft werden, geht auch jeder Spielraum verloren, davor ein irgendwie nennenswertes Leben zu etablieren. Dieses schrumpft – hier immer wieder im Verweis auf Ivan Il'ič – zu einer totalen Verdrängung, ja Hinauszögerung des Eigentlichen, das zugleich aber völlig inkommensurabel und deutungslos bleibt (Hinweise auf die Erzählung Tolstoj's finden sich bei Jankélévitch 2005, 17, 19 und vor allem 245f.): „Die unsterbliche Wahrheit des Todes ist vielmehr eine Absurdität oder zumindest eine undurchdringliche Paradoxologie“. Dies macht für Jankélévitch auch die absolute „Unerzählbarkeit“ des Todes aus, weil dieser „jede Fortdauer abbrechen läßt“ (295); „Dieses unvermittelte Innehalten, das den Vorgang abbrechen läßt, ist der Beginn der großen schwarzen Stille posthumen Nichtseins.“ (296)¹¹

Ebenso wie die Nihilologie bei Ludger Lütkehaus ins „Nichts führt“ (L. Lütkehaus 1999), landet auch Jankélévitch's Thanatologie im Abseits einer „negativen Philosophie“, die sich selbst total setzt und damit regelrecht „zu Tode siegt“. Indem „Tod und Bewußtsein einander vertreiben“ (Jankélévitch 2005, 45), „knipsen sie einander das Licht aus“: „wo ich bin, ist der Tod nicht, und wenn der Tod da ist, bin ich nicht mehr“. Der Thanatologe kommt aber nicht darüber hinaus, dieses Paradoxon – auch wenn er es noch so zuspitzt – zu über-

¹¹ Ebenso wie auf Tolstoj's Erzählungen – so etwa auch dessen „Drei Tode“ (oder Ivan Bunins *Das Leben Arsenevs*, seine Erzählung „Ein Herr aus San Francisco“ bzw. die todestrunkene Prosa Leonid Andrejews) – wird aber auch immer wieder auf Victor Hugos Hinrichtungsroman *Der letzte Tag eines Verurteilten* verwiesen (Jankélévitch 2005, 21, und bes., 425f., 535f., 246f., 252f.), der in unserem Zusammenhang gerade für Dostoevskij's Thanatopoetik von entscheidender Bedeutung war. Vgl. dazu Dostoevskij's Erzählung „Die Sanfte“ („Krotkaja“, dazu unten, 36ff.); zu Dostoevskij's Hinrichtungskomplex vgl. Jankélévitch 2005, 20, 29, 99ff, 148, 176ff., 182f., 244f., 246f. 251f., 425.

schreiten, ja er erschöpft sich im unentwegten Nachweis, dass dies eben nicht möglich sei und in eben dieser Unmöglichkeit das letale Wesen des Todes liege. Aber gilt dies nicht für alle Evidenzen – jene des Beginns ebenso wie des Endens, des Augenblicks ebenso wie der Unendlichkeit? In all diesen postulierten Totalitäten steht sich die 1. Person (also das Ich-Bewusstsein) immer schon im Wege (ebd., 35ff.), wenn es den Satz „ich sterbe“ sagen soll (oder den: „ich lebe“): „Niemand kann sagen: »Ich sterbe«“ (328/9). Dennoch stößt im Augenblick des Todes nicht das Sein direkt an das Nichts, sondern es tut sich eine paradoxe Differenz auf, die als ein „Fast-Nichts“ interveniert (329). Durch diesen Spalt, dieses Intervall (330) erscheint das Undenkbare des Todesmoments auf eine indirekte Weise.

Am nächsten kommt Jankélévitch einer Thanatopoetik noch in seinen Reflexionen zur „Rückwirkung des Endes auf den Anfang“, die an das Lermontovsche Prinzip der rekursiven Zirkularität erinnert, wie wir es in dessen Schlüsselgedicht „Son“ kennen lernen (s.u. S. 28), ohne dass der Philosoph jedoch darauf Bezug nehmen würde, wenn er von einer „vorweggenommenen Wirkung einer rückwirkenden Gesetzmäßigkeit“ spricht (ebd., 151; dieselbe Idee auch bei Žižek 2005, 166ff.). Immerhin gesteht Jankélévitch zwischen-durch ein, dass gerade die paradoxalen Grenzbegriffe – wie eben die Zeit – der Darstellbarkeit in der Kunst überlassen bleiben:

Der Zauber der Zeit unterscheidet sich darin von der zeitlosen Schönheit, dass einzig der Künstler instande ist, sie zu begreifen oder zu schaffen: er nimmt den »Zauber« des Seins heute und unmittelbar jetzt wahr und muß nicht warten, bis die Gegenwart vergangen ist; [...] das Noch-Nicht des Sinns und das Nicht-Mehr des Seins gehen im ewigen Jetzt der schöpferischen Freude auf. (Jankélévitch 2005, 158)

In diesem Sinne „gibt es den Sterbenden erst im Futur II [...]. Unmittelbar jetzt gibt es keinen Sterbenden.“ (ebd., 197).¹² Im Umkehrschluss ist ein jedes Philosophieren ebenso wie eine jede Kunst (geschweige denn Religionsausübung) eine Einübung in der Nullsignifikanz des Thanatos und also reine Thanatologie (zu diesem Begriff: ebd., 21). Deren literarische Variante wäre folglich eine Thanatopoetik, die auf eine dem Kunstdenken spezifische Weise die verbale Unsäglichkeit des Todes literarisiert, ästhetisiert, poetisch macht und in diesem totalen (Un-)Sinne „ex post“, „a tergo“ ein jedes Schreiben und Spre-

¹² Zur Unmöglichkeit des Satzes „Ich sterbe“ vgl. V. Jankélévitch 2005, 44, 328f. „Im nachhinein oder rückblickend wird der Tod ein in allen Einzelheiten bestimmtes Ereignis gewesen sein, das aber nur für die Überlebenden und für Dritte in der Gegenwart ist; die Stunde des eigenen Todes ist nur im Futur II gewiß!“ (ebd., 168) Zum „futurum exactum“ in der Darstellung des (eigenen) Todes vgl. auch Ch. L. Hart Nibbrig 1989, 10. Zur Rolle des Todesparadoxons bzw. des Satzes „Ich sterbe“ im absurden Denken der Oberiuty vgl. A. H.-L. 1999a, 175-178.

chen erfasst: Wird doch der Lebens- und Kunsttext – nicht bloß jener der „short story“ wie bei O. Henry und seinem Exegeten Ejchenbaum – „von hinten nach vorne“ geschrieben, eine „WeltVomEnde“, wie die Futuristen es nannten.¹³

Neben dem Revolutions-Paradoxon der Avantgarden oder der Ästhetik der Nicht-Identität im Sinne Jurij Lotmans, das die gesamte Neuzeit – in akzellerierenden Sprüngen – durchzieht, gibt es ein noch fundamentaleres Paradoxon, das sich sowohl auf das Ende (den Thanatos) als auch auf den Anfang (den Eros?) bezieht: Wie soll man anfangen/enden, wenn wir den Anfang wie das Ende für etwas Punktuell bzw. Begrenzt halten, das uns nicht gestattet, vorher zu wissen, was wir nachher erfahren bzw. nachher zu wissen, was wir vorher erfahren haben. Dasselbe „Apophaticum“, das sich auf das Nicht-Reden-Können über das Absolute (Gott) bezieht, gilt auch für die Grenz-Erfahrungen von Arché und Telos: für Ursprung wie Tod.

Die strukturelle Unmöglichkeit, das [eigene] Ende aus der Ich-Erzählperspektive synchron zu erzählen, wie es Dostoevskij in der provokanten Vorrede zur seiner Erzählung „Die Sanfte“ anhand des Guillotine-Beispiels von Victor Hugo entwickelt, lässt sich – mutatis mutandis – auch auf die Initial- und Ursprungsproblematik insgesamt übertragen. Prähistorisch gilt die „Arché“ als die archaische Herrschaft von Zuständen, historisch aber als „springender Punkt“ eines „hic Rhodos, hic salta“: Ur-Sprung wird zur Ur-Sache. So reichen sich das „Prä-Initiale“ (etwa einer pränatalen Zuständigkeit) und das „Post-Mortale“ die Hand. In beiden Fällen dominiert die Apophatik eines Noch-Nicht und Nicht-Mehr den Diskurs des Nichts-Sagenden oder des beredten Schweigens.¹⁴ Jankélévitch selbst unterläuft jedoch zunehmend die radikale Negativität seiner „Thanatologie“, indem er bei aller Unsäglichkeit wie Unsagbarkeit des Todes auch dessen konstruktive Rolle eingestehen muss: „Der Tod ist das Gespenst der Gestaltlosigkeit, das über unserem Dasein schwebt. Doch paradoxerweise erhält die drohende Rückkehr zum Gestaltlosen das Leben in seiner Spannung.“ (V. Jankélévitch 2005, 118)

Eben diese rekursive Wirksamkeit des Thanatos war es ja, die an der Rechtfertigung des Todes durch Heidegger so fragwürdig erschienen war. Hier stoßen wir an die Schnittstelle zwischen Zeit und Zeitlichkeit des Menschen, die bei Jankélévitch den Vorhang zwischen Weltbühne und Publikum einen Spalt öffnet: Es ist zwar vollends unmöglich, die Zeit in umgekehrter Richtung zu

¹³ B. Ejchenbaum [1927]1993. Zur futuristischen Utopie der „WeltVomEnde“ („mirskonca“) vgl. A. H.-L. 1996b, 225-229.

¹⁴ Zur Apophatik des Todes äußert sich V. Jankélévitch in immer neuen/alten Argumentationsschleifen, die alle Merkmale des Absurden an sich haben (vgl. V. Jankélévitch 2005, 73 und a.a.O.) „Die dem Leben eingeschriebene Absurdität [...] drängt sich so immer stärker auf. [...] Die Nichtheit [des Todes] heißt buchstäblich Sinnlosigkeit“ (230, 269f., 273f.). Nicht zufällig war ja auch der Tod die poetische Grundsituation der Dichter des Absurden – von Charms und Vvedenskij zu Beckett oder Ionesco. Vgl. dazu auch A. H.-L. 1999a; 2006b.

durchmessen, „denn auch wenn sie zurückkehrt, ereignet sich die Vergangenheit [im Akt des Erinnerns] jetzt“ (ebd., 354). Auf elegante Weise bringt hier der Thanatologe Bergson gegen Heidegger in Stellung, dessen Idee des „Organon-Obstaculum, des Virtuellen und Unausdrückbaren“ (126) die Macht der Negation – und damit des Todes – aufzuheben vermag:

Auf halbem Wege zwischen Tod und persönlicher Endlichkeit stellt die Zeit ein Mittelding dar, in dem sich Organ und Hindernis die Waage halten. Das Werden, das eine Mischung aus Sein und Nichtsein ist, ist dem Nichtsein allemal vorzuziehen. [...] In dieser Hinsicht sind Zeit und Raum in allen Punkten vergleichbar: [...] Der Raum, der das Prinzip des Exils und der Trennung ist, bestätigt den Verzicht der Kreatur auf Allgegenwart, trotzdem bietet er unseren Unternehmungen ein unbegrenztes Feld... Wie der Raum ist die Zeit das, was zugleich trennt und verbindet, entfernt und annähert. (V. Jankélévitch 2005, 130)

Und so bleibt es der Zeit vorbehalten, die Widersprüche der Zeitlichkeit des Lebens und seiner erbarmungslosen Irreversibilität in Frage zu stellen (119). Denn gerade die Begrenztheit der Lebenszeit verleiht ihr den Charakter der Bergsonschen Dauer und damit eine Strukturiertheit (ebd.): „Und doch ist das Leben erst Leben, weil es zum Tode verurteilt ist. Der Tod ist das Organon-Obstaculum des Lebens. [...] Das Hindernis ist ganz und gar Mittel, das Impediment Instrument.¹⁵ Wie im »credo quia absurdum« behauptet sich der lebende Mensch nicht nur trotz des tödlichen Hindernisses, gegen das er sich auflehnt, sondern auch ipso facto dank des Hindernisses [...] der Mensch braucht das Gift, an dem er stirbt; er braucht die Sterblichkeit, um zu leben!“ (123-124). Ebenso braucht der Künstler die „Fesseln seiner Anagramme und Kalligramme, um sich frei zu fühlen“, so dass sich geradezu von einer „Poetik der Zeit“ (119) sprechen lässt, die den Tod als „Trotz-Weil-Komplex“ zugleich realisiert und bewältigt: „Die zerstörende und gestaltende Zeit ist ein Tod, der Leben ist, doch ist dieses Leben ein Leben, das Tod ist.“ (133) Eine solche paradoxe Zeit entfaltet sich eben aus der Dynamik der „durée“ Bergsons, auf die Jankélévitch hier nicht wörtlich eingeht, die er aber mit seinem weiteren Begriff des „Werdens“ meinen muss (142): Dieses ist denn auch weniger ein „Dahingleiten oder Vergehen“, sondern „vielmehr ein vibrierendes Hin- und Herpendeln“:

Diese inexistente Existenzweise, die man Werden nennt, wird letztlich durch die Bewegung aufrechterhalten: wie der Radfahrer das Gleichgewicht verliert..., wenn er nicht mehr in Bewegung ist, so würde auch das Not-

¹⁵ An dieser Stelle springt die terminologische wie konzeptuelle Konvergenz zwischen Jankélévitchs Idee des „Hindernisses“ mit der gleichlautenden Kategorie im absurden Denken Daniil Charms' ins Auge (vgl. zu „Hindernis“ und „Grenze“ bei diesem: A. H.-L. 1994, hier: 339f.).

wendig-Unmögliche zerfallen, wenn es unbeweglich bliebe. [...] das Werden ist eine Art fortgesetzter Fall. (ebd., 143)

Eine solche Zeit trägt in sich alle Merkmale eines Flimmerns, einer Interferenz, die ganz in der „vorwegnehmenden Wirkung einer rückwirkenden Gesetzmäßigkeit“ aufgeht (151), denn erst das „endgültige Ende macht den Sinn der ganzen Dauer deutlich“, indem es letztlich die Lebens-Dauer vor dem Nicht einer leeren Ewigkeit schützt. Eben das „Futur II“, „das eine durch Vorwegnahme als Vergangenheit konzipierte Zukunft ist, dient Bergson [...] zur Erklärung des Paradoxons von der halb vorhergesehenen Unvorhersehbarkeit“ (156). Hier aber muss auch der Philosoph eingestehen – und er tut dies ganz offensichtlich gerne –, dass eben dieser „Zauber der Zeit“ die Domäne des Künstlers ist:

„er nimmt den »Zauber« des Seins heute und unmittelbar jetzt wahr und muß nicht warten, bis die Gegenwart vergangen ist [...] Diesen Zauber im Präsens nennen wir Schönheit [...] weil Musik und Poesie im Werden befangene, fließende und zauberische Werke sind [...] Wir alle sind mehr oder weniger posthume Künstler, rückblickende Poeten des Präteritums und prosaische Dichter. [...] Es ist notwendig, dass uns die Gegenwart entzogen wird und sie folglich vergangen sein muß, um ihren »Zauber« auszustrahlen. (V. Jankélévitch 2005, 158-159)

0.2. Die mythopoetische Urszene: Der Dichter-Tod als Selbst-Opfer

Einen mythischen Ausgangspunkt bietet etwa Vladimir N. Toporovs Annahme einer mythopoetische Urszene des Dichter-Todes als Dichter-Selbstopfer in seiner Schrift zu den „Ursprüngen der indoeuropäischen Poetik“ (Toporov 1981). Hier wird die dionysische (und später christlich interpretierte) Selbst-Auflösung des Erlösers – sei er Dichter-Priester oder Opferlamm – als „rasčlenenie“, d.h. Gliederung und Artikulation des Sprachkörpers im Mutterleib der Erde gedeutet, aus dem der zerrissene Gott wieder aufersteht. In eben dieser Figur der Analyse und Synthese als Auf- und Erlösung kulminiert der Kunstmythos als Opfer: „Von daher wird verständlich, warum viele Dichter das dämonische und tödliche Prinzip des poetischen Schaffens so bewußt erleben und warum sie zu Vernichtung und Selbstopferung streben.“ (Toporov 1981, 223)

Das apollinische Gegenbild wäre die Kunst als „Gabe“ („dar“), d.h. als „Talent“, das – wie im Neuen Testament betont – eben *nicht* in der Erde vergraben werden darf, sondern in der Ökonomie der Kommunikation und des Kursierens vielfältig „Frucht“, d.h. Zinsen, bringen soll. Anders als im dionysischen Kunst-Opfer („žertva“) dominiert im apollinischen Kunstmythos das handwerkliche

„Wissen“ einer „Manipulation“, die Apoll zum „Musageten“, also Musenführer erhebt.¹⁶

Das „dionisijstvo“ als mythologisches Prinzip verfügt über eine weitaus umfassendere Wirkung als die konkrete Gestalt des klassischen Dionysos: Einmal erfasst dieses Prinzip das Göttliche in seiner „gottmenschlichen“ Selbstaufopferung (zur Erlösung des Menschen, ja des gesamten geschaffenen Mikro- und Makrokosmos) und verbindet sich in dieser Funktion des „Leidenden Gottes“ („stradajuščij bog“) mit allen anderen hellenistisch-jüdischen „Leidensgöttern“ sowie mit der christlichen Soteriologie; andererseits verkörpert das Dionysische den „descensus“ des Schöpfergottes (des solaren Ich-Bewusstseins) in die tellurische, unterweltliche Dunkelheit, in die desintegrierende, auflösende Welt des Unbewussten und der rauschhaften Ekstase, aus deren mystisch-erotischer Glut die Gottheit selbst wieder komplett wird: Das „Opfer“ („žertva“) des „Leidenden Gottes“, die befreiende „Tat“ („podvig“ bei Blok) des gottmenschlichen „Helden“ („herakleischer“ Aspekt des Opfergottes) führt in jedem Fall zur Reintegration der „natura naturata“ als wiedergebärende „natura naturans“ zurück in die Gottheit selbst (hierin liegt auch die noch im Christentum lebendige Vorstellung einer „Auferstehung des Leibes“ und der gesamten materiellen Schöpfung). Indem Dionysos im tellurischen Dunkel untertaucht, „leidet“ er, weil er „bewusstlos“ wird – häufig ausgedrückt mit Symbolen des „Verbrennens“, des „(Selbst-)Verbrennungs-Opfers“ –, d.h. aus der Sicht der solaren Tagwelt in die Unterwelt (oder die „Rückseite des Mondes“) eingeht, also scheinbar „stirbt“.¹⁷

¹⁶ Vgl. dazu A. H.-L. 2006a und 2008. Zum Opferkult und seiner zentralen Bedeutung für die archaischen Kulturen vgl. grundlegend R. Girard [1972] 1992. Darauf wohl bezugnehmend die „Logik des Opfers“ und seine Gleichsetzung mit dem „Heiligen“ bei J. Baudrillard [1976] 1991, 279: „Eros und Thanatos verschmelzen im Opfer“.

¹⁷ Bezugnehmend auf F. de Saussures durch J. Starobinski (1980) vermittelte Anagrammtheorie deutet auch Jean Baudrillard in seiner Thanatologie ([1976] 1991, 299ff.) das Anagramm als ursprüngliche Vernichtung des „Namens Gottes“: „Dieser Vorgang entspricht auf der Ebene der Signifikanten und des Namens, den er verkörpert, der Tötung Gottes oder eines Heros in der Opferhandlung. Zergliedert und desintegriert durch seinen Tod im Opfer [...] zirkuliert das Totemtier, der Gott oder der Heros danach als symbolisches Integrationsmaterial der Gruppe.“ (Kursiv vom Autor; ebd., 305) und „ebenso zerstückelt durchzieht der Name Gottes das Gedicht.“ (ebd.). Der „Tod des Signifikanten“ ist also eine Wiederholung der Opferhandlung, weshalb auch „in einem guten Gedicht nichts übrig bleibt.“ (313) Daher ist auch die „Poesie die Wiederherstellung des symbolischen Tausches im Innern der Wörter selbst“ (ebd.). Jankélévitch sieht im Schaffen ein schöpferisches Beginnen, das im Geschaffenen fortlebt (V. Jankélévitch 2005, 139). Zugleich aber „haucht der Erzeuger sein Leben in seinem Erzeugnis aus“ (141) – darin besteht das Geheimnis bzw. das Paradox der Schöpfung: „Vorher ist es zu früh, nachher zu spät [...] die Schöpfung in flagranti zu erfassen. [...] Und doch ist es das Verlöschen, das das Hervorberechnen der Erscheinung ermöglicht.“ (141)

1. Tod des Dichters: Puškin

Besonders in der Romantik schreibt die Dichtung den Lebenstext des heroischen Dichter-Ideals fort, das den Triumph des Dichters in seinem eigenen heroischen Finale sieht: dies gilt für antike Dichter-Tode bzw. tote Dichter im Geiste des dionysischen Selbstopfers ebenso wie für das romantische Dichterbild als Verkörperung einer umfassenden Todessehnsucht (vgl. den Duelltod Puškins und Lermontovs).¹⁸

Das Todes- wie Totengedenken bildet für Puškin und seine Plejade zunächst das Kernstück einer Thanatopoetik, die zugleich eine permanente Feier des Kultur-Gedächtnisses bzw. einer Gedächtnis- und Gedenkkultur ausmacht, die zwischen der Friedhofselegik und dem Todesgrausen der „Gothic novels“ pendelt: „Прими сей череп Дельвиг: он | Принадлежит тебе по праву. | Тебе поведаю, барон, | Его готическую славу. |...| Но в наши беспокойны годы | Покойникам покоя нет. |..“ („Nimm hin, Delvig, jenen Totenschädel: er | Gehört dir mit vollem Recht. | Dir erzähle ich, Baron | Von seinem gotischen Ruhm..“, Puškin, „Poslanie Del'vigu“, PSS, III, 25). Die letzte Bemerkung über die „bespokojnye pokojniki“ verweist auf ein Grundoxymoron, das schon in Puškins „Grobovščik“ eine karnevalesk-groteske Nekrophilie vertritt, der wir bezeichnenderweise mehr als ein Jahrhundert später in Charms' Erzählung „Die Alte“ wiederbegegnen.¹⁹

Der lebende Leichnam ist eben weder tot noch lebendig, sondern irgendwo dazwischen eingeklemmt und daher so grausig-anziehend. Der masonischen Dimension dieser „Nek-romantik“ hat Puškin in seinem „Grobovščik“ jedenfalls ein Denkmal gesetzt, das weit über den Tod einer damals schon entschlafenen Friedhofsromantik hinaus frucht- wie furchtbar geblieben ist. Gleiches gilt übrigens auch für Puškins „Pikovaja dama“, wo ja auch eine „Starucha“ besonderer Art ihr Unwesen und damit den Helden in den Wahnsinn treibt.²⁰

Der substitutive Charakter des Dicht-Werks als Denkmal des Dichters triumphiert – neben vielen anderen Beispielen bei Puškin – in seinem „Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj..“ („Ich habe mir ein Denkmal errichtet, ein nicht von Menschenhand gemachtes..“, III, 373),²¹ wo die Dichtung eben jenes Monument darstellt, das nach dem Tod des Dichters, ja durch diesen überhaupt erst ermöglicht, das Nachleben als eigentliches Dichterjenseits ermöglicht: „...Нет, весь я не умру.“ („Nein, ganz werde ich nicht sterben.“, ebd.). Im Falle höchster prophetischer Ekstase findet sich der „poeta vates“ in der Wüste – Ort des

¹⁸ Ausführlich dazu: Kissel 2004.

¹⁹ A. H.-L. 2006b.

²⁰ W. Schmid 1997, 18f.

²¹ R. Lachmann 1990, 280ff.

Nichts und der Visionen (wie etwa für den Hl. Antonius), wo er seine Initiation erfährt: „...Как труп в пустыне я лежал, | И бога глас ко мне воззвал: |..“ (,..Wie ein Leichnam lag ich in der Wüste, | Und die Stimme des Herrn erklang zu mir: |..“, „Prorok“, II, 338-339).

Während im Frühwerk Puškins die „Lira noch über dem Grab stand“ („Lira nad mogiloj“ in „Grob Anakreona“, I, 174), wird späterhin das durch die apollinische Lyra geschaffene und verewigte Dichterleben selbst zum Unterpfand einer Kunst, deren mythopoetischen Kern die Elegik bildet. Die Positivierung des normalerweise Negativen (Todes) erfährt in der Spätanakreontik Puškins seltsame Auswüchse: „...Забыв сердечные тревоги, | Наш бедный юноша лежит... |...| Ничто его не вызывает | Из мирной сени гробовой.“ (,..vergessen die Erregungen des Herzens, | liegt unser armer Jüngling da... |...| Nichts kann ihn mir wachrufen | Aus der friedlichen Grabesflur.“, „Grob junosi“, II, 61).

Diese war ja immer Todesdichtung – jedenfalls in jenem rhetorischen Sinne, der ehrfürchtig Halt macht an bzw. vor der Schwelle, hinter welcher sich das Totenreich befindet: „Я видел смерть; она в молчаньи села | У мирного порога моего; | Я видел гроб; открылась дверь его; | Душа, померкнув охладела... |...| Схожу я в хладную могилу, | И смерти сумрак роковой | С мученьями любви покроеет жизнь унылу. |..“ („Ich sah den Tod; er saß schweigend da | An meiner friedlichen Schwelle; | Ich sah den Sarg; es öffnete sich sein Deckel; | Die Seele erkaltete erblassend... |...| Ich trete ein in das kalte Grab, | Und des Todes schicksalhafte Dämmerung | bedeckt mit Liebesleiden das traurige Leben.“, Puškin, „Elegija“, II, 221). Hier gibt es nichts Karnevalleskes mehr am Tode, nichts Grausiges – wir stehen vor der nackten Tatsache wie vor einem schwarzen Spiegel, der an Antonio Canovas Eingangstor in ein kohlschwarzes Jenseits denken lässt, das in seinem berühmten Grabmal für Erzherzogin Marie Christine in der Wiener Augustiner Kirche bestimmt ist.²²

Das Totale und Endgültige des schwarzen Nichts des Todes verbindet sich für Puškin immer wieder mit der Todesahnung eines gewaltsamen Endes, ja gar einer Hinrichtung bzw. Ermordung, die ihm durch einen Übeltäter oder Scharfrichter droht: „...Шествие безмолвно. Ждет палач! |...| Вот плаха. Он взошел.. | Плачь, муза, плачь!..“ (,..Schweigsam die Prozession. Es wartet der Scharfrichter! |...| Da der Richtblock. Er tritt heraus. |...| Weine, Muse, weine!..“, „Andrej Šen'e“, II, 263). Der Vorliebe für das Henkermotiv bzw. Hinrichtungsszenarien, die den Tod als Schauspiel inszenieren, werden wir – wenn

²² Grabmal für Marie Christine. Tochter der Kaiserin Maria Theresia in der Wiener Augustinerkirche (1798-1805). Auch Fred Licht betont in seiner Monographie zu *Canova* (New York 1983) den Widerspruch zwischen der absolut finsternen Leere des vom Pyramidentor gerahmten Nichts – und jener Wand, die man dahinter vermutet (ebd., 69).

auch in einer existentiell wie literarisch ins Narrative verlagerten Gestalt – im Realismus wieder begegnen, der die Darstellbarkeit der finalen Szene zum springenden Punkt aller narrativen Kunststücke erhebt.

Gerade die auf Puškin fixierten Gedichte unter dem Generaltitel „Tod des Dichters“ („Smert' poëta“) bilden einen massiven thanatopoetischen Komplex (vgl. Zelinsky 1975, 135-168) – von Baratynskijs Gedichten „Poslednij poët“ oder „Na smert' Gete“ hin zu Lermontovs „Smert' poëta“. Nicht zufällig figuriert Baratynskij auch für den symbolistischen Thanatopoeten Vjačeslav Ivanov als Dichter des Todes, dessen Elegie „Na smert' Gete“ eben jenen romantischen Thanatostrieb aufweist, den dann Tjutčev in seinem indirekten Goethe-Nachruf-Gedicht noch einmal überbieten sollte.²³

Auch Baratynskijs apokalyptisches Todesdeutung in seinem Gedicht „Poslednjaja smert'“ (1827) entwickelt die posthistorische Szene einer Welt ohne Menschen (vgl. Pratt 1984, 170ff.). Immerhin kennt Baratynskij einen Tod, dessen Zerstörungswerk wenigstens eine rückwirkende Gleichheit und damit Gerechtigkeit schafft: „...Недоуменье, принужденье – | Условье смутных наших дней, | Ты всех загадок разрешенье, | Ты разрешенье всех цепей.“ („...Herrscht Unrecht hier im Jammertale, | Ist einer arm, der andre reich – | Vor deinem heil'gen Tribunale | Wird alles recht, wird alles gleich. |...| Du lösest alle unsre Fragen, | All unsre Ketten lösest du!“, Baratynskij, „Smert'“, E. B., *Stichotvorenija. Poemy*, M. 1983, 52-53, hier: 53; vgl. auch Pratt 1984, 183ff.).

Diese Neutralisierung wird in jeder Hinsicht „naturgemäß“ bei Tjutčev mit dem immoralischen und total irrationalen und intentionsfreien Chaos der Natur (eben auch jener des Dichters) identifiziert, der gar nicht anders kann als immerzu ein Thanatopoet zu sein: „...Все вместе – малые, большие, | Утратив прежний образ свой, | Все – безразличны, как стихия, – | Сольются с бездной роковой!.. |.“ („...Alle zusammen – die kleinen, die großen, | nachdem sie ihr früheres Aussehen verloren hatten, | Alle unterschiedlos, wie das Element, – | Verschmelzen im verhängnisvollen Abgrund!..“, F. Tjutčev, „Smotri, kak na rečnom prostore..“, *Lirika*, I, M. 1966, 130).

2. Dichter des Todes: Lermontov

2.1. Das Oxymoron als Figur des Todes

Bei Lermontov dient der Tod – wie später bei Dostoevskij („Krotkaja“-Prolog) – der Vorführung des Darstellungsparadoxons, etwas Absolutes – das Lebensende – mit verbalen bzw. poetischen Verfahren präsentieren zu wollen. Während noch Gedichte wie „Smert'“, ja sogar das berühmt-berühmte „Smert' poëta“ eine Rhetorik des Todes zu einer solchen des tragischen Endes entfaltet – immer in Relation zur thanatopoetischen Grundgattung der „Elegie“

²³ V. Ivanov 1934, 703.

und ihrem diskursiven Habitus, tendiert doch die gesamte späte Poetik Lermontovs auf das Todes-Охоморон der totalen Selbstwidersprüchlichkeit des poetischen Wortes: „...пора туда, где будущего нет, | ни прошлого, ни вечности, ни лет; | Где нет ни ожиданий, ни страстей, | Ни горьких слез, ни славы, ни чести; | Где вспоминанье спит глубоким сном |...| Пора. Устал я от земных забот. |...| Но только дальше, дальше от людей.“ („...Zeit ist es, dorthin zu gehen, wo es keine Zukunft gibt, | weder Vergangenheit, noch Ewigkeit, noch Jahre; | Wo es keine Erwartungen gibt und keine Leidenschaften, | Keine bitteren Tränen, noch Ruhm, noch Ehren; | Wo die Erinnerung einen tiefen Schlaf schläft |...| Es ist Zeit. Ich bin müde von den irdischen Mühen. |...| Aber nur fort, fort von den Menschen.“, Lermontov, „Smert“, I, 250f.).²⁴

Der Abstand dieser negativen Ästhetik des Todes zur „positiven“ etwa der sentimentalistischen Friedhofs- und Nachrufsdichtung (etwa Karamzins oder Žukovskijs, man denke an dessen „Sel'skoe kladbišče“, 1802) könnte nicht größer sein, wobei deutlich wird, wie sehr Lermontovs Ох у м о р о н das semantische Nullsummenspiel der manieristischen Thanatopoetik rekapitulieren.²⁵

Schon in den Gedichten seit 1830 bemerken wir bei Lermontov eine wiederkehrende Figur, die unter der Perspektive einer ganz „anderen Welt“ („mir inoj“, so in „Russkaja melodija“, I, 113) bzw. einer totalen Unsäglichkeit der jeweiligen, evidenten Situation eine Semantik des „Sowohl als Auch“ bzw. des „Weder-Noch“ entfaltet: Es sind eben jene oxymoralen Ausschließlichkeitsfiguren, die im frühen, „dekadenten“ Symbolismus Lermontov zu der poetischen Leit- und Leidfigur machten, während die erfüllte Apophatik eines Tjutčevschen „Silentium“ eher ins Bild des mythopoetischen Symbolismus um 1900 passt.²⁶

So heißt es bei Lermontov lapidar: „...Как он, ищу спокойствия напрасно, | Гоним повсюду мыслию одной. | Гляжу назад – прошедшее ужасно; | Гляжу вперед – там нет души родной!“ („...Wie er, suche ich vergeblich nach Ruhe, | Getrieben überall durch einen einzigen Gedanken. | Blicke ich zurück – erscheint das Vergangene schrecklich; | Blicke ich nach vorn – da gibt es keine einzige verwandte Seele!“ „K***“, I, 166); vgl. auch: „Гляжу на будущность с боязнью, | Гляжу на прошлое с тоской |...“ („Ich blicke in die Zukunft mit Furcht, | Ich blicke auf das Vergangene mit Trauer.“, I, 25); „...Час разлуки,

²⁴ Eine Reihe der hier zitierten Gedichte Lermontovs bietet die zweisprachige Ausgabe: M. Lermontov, Gedichte, Übers. Von K. Borowsky und R. Pollach, Stuttgart 2000. Hier: „Der Tod“, 33. Die russischen Lermontov-Zitate entstammen der Ausgabe: Lermontov, M. 1948. Polnoe sobranie sočinenij (4 Bde), Moskau-Leningrad.

²⁵ Zum „Tod als Abstrakte Schönheit“ vgl. die klassische Darstellung bei Gustav R. Hocke 1989, 82ff.

²⁶ Zu Lermontov und den Oxymora im Frühsymbolismus vgl. A. H.-L. 1989, 36ff., 121f., 352f.; zu Tjutčev ebd., 189f. Die Thanatopoetik des Oxymorons fand dann im Akmeismus Mandel'stams und Achmatovas ihren Höhepunkt (A. H.-L. 1993a, 127).

час свиданья – | Им ни радость, ни печаль; | Им в грядущем нет желанья | И прошедшего не жаль. |..“ („...Stunde der Trennung, Stunde des Wiedersehens – | Haben sie weder Freude, noch Schmerz; | Sie haben für das Kommende keinen Wunsch | Und das Vergangene tut ihnen nicht leid. |..“, II, 146).

Der Totpunkt des Lebens ist eben jene auf die Spitze getriebene oxymorale Figur dessen, was die Dekadenten dann im Anschluss an Lermontov als „Eros des Unmöglichen“ („eros nevozmožnogo“)²⁷ bezeichnen sollten: es ist das Weder-Noch einer unzeitlichen und ortlosen Sphäre des Thanatos, wo es weder Zukunft noch Vergangenheit gibt. Eben diese gespaltene Existenz bzw. die Gespaltenheit als existenzielle Grundsituation findet ihren topographischen Ausdruck im entzweiten „Felsen“, der durch einen Abgrund in sich zerrissen ist: „...Вновь двум утесам не сойтись...“ („...Und aufs Neue ist es den beiden Abgründen nicht beschieden, zusammenzukommen...“, „Romans“, I, 288).

Gerade in einem der meistzitierten Gedichte Lermontovs, „Beleet parus odinokoj..“, begegnen wir eben diesem räumlichen wie temporalen Weder-Noch, das sich auf alle anderen Lebens- und Weltsphären auf fatale, alles vernebelnde Weise ausgedehnt hat: „Белеет парус одинокой | В тумане моря голубом!.. |...| Увы! он счастья не ищет | И не от счастья бежит! |...| А он, мятежный, просит бури, | Как будто в бурях есть покой!“ („Es blinkt ein einsames Segel | Im Meeresdunst dem tiefen!.. |...| O weh! Es sucht kein Glück, | Und es flieht nicht vor dem Glück! |...| Aber es, selber aufgewählt, verlangt nach Sturm, | Wie wenn in Stürmen Ruhe wäre!“ „Parus“, I, 306).

Eben diese wechselseitige Löschung betrifft auch die beiden Grundpfeiler der Existenz – Tod und Leben, Thanatos und Eros, der fatale Mann und die todgeweihte Anima –, die einander im Nichts aufheben: „...Смерть и бессмертье, | Жизнь и гибель | И деве и сердцу ничто; | У сердца | И девы | Одно лишь страданье, один лишь предмет: | Ему счастья надо, ей надобен свет.“ („...Tod und Unsterblichkeit, | Leben und Untergang, | gelten der Jungfer und dem Herzen nichts; | Und die Herzen, | Und die Jungfern | Sind immer nur Leiden, ein und dasselbe: Er verlangt nach Glück, sie möchte Licht.“, „Pesnja“, I, 263).

Dies gilt auch für die wohl am meisten komprimierte und abstrahierte minimalistische Präsentation dieser Oxymoron-Poetik unter dem Titel „Otčego“: „Мне грустно, потому что я тебя люблю, |...| Мне грустно... потому что весело тебе.“ („Ich bin traurig, weil ich dich liebe. |...| Ich bin traurig... weil Du fröhlich bist.“, I, 59) An eine konkrete Adressatin gerichtet, lautet dieselbe Formel nicht weniger lakonisch: „Без вас – хочу сказать вам много, | При вас – я слушать вас хочу: | Но молча вы смотрите строго, | И я, в смущении, молчу! |...| Все это было бы смешно, | Когда бы не было так грустно..“

²⁷ Vgl. A. Etkind, *Eros nevozmožnogo*, M. 1993 [*Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*, Köln 1996]

(„Ohne Sie – möchte ich ihnen so viel sagen, | Bei ihnen [ihrer Anwesenheit] – möchte ich sie hören: | Doch blicken sie streng schweigend, | Und ich schweige voll Verlegenheit! |...| All das wäre lächerlich, | Wenn es nicht so traurig wäre.“, „A.O. Smirnovoj“, I, 61).

In dem Gedicht „Dogovor“ erhält das Spiel mit der Nullreferenz den Rang eines „Vertrages“ zwischen den Liebenden, deren einzige Verbindung in einem wahnwitzigen Solipsismus besteht, der sie von der Gesellschaft ebenso fern hält wie von einander: „...Живу для сердца своего. | Земного счастья мы не ценим, |...| Себе мы оба не изменим, | А нам не могут изменить. | В толпе друг друга мы узнали; | Сошлись и разойдемся вновь. | Была без радостей любовь, | Разлука будет без печали.“ („...Ich lebe einzig für mein Herz. | Irdisches Glück schätzen wir nicht, |...| Uns selbst wollen wir nicht verraten, | Und man kann uns auch nicht verraten [täuschen]. | In der Menge haben wir einander erkannt; | Sind zusammengekommen und haben uns wieder getrennt. | Es war die Liebe ohne Freude, | Die Trennung wird ohne Leid sein.“, „Dogovor“, 1841, I, 80).

Aus der Sicht der Lermontovschen Thanatologie ist die Geliebte als Verkörperung bzw. Projektion des Erotischen mit dem Tod identisch – und umgekehrt: der Tod erscheint metonymisch wie metaphorisch in der Gestalt eines weiblichen (seltener männlichen) *Engels* bzw. Dämons, der den Tod des/der Betroffenen ankündigt bzw. auslöst und im Extremfall zum Objekt seiner/ihrer Anverwandlung wird: „...В той башне высокой и тесной | Царица Тамара жила: | Прекрасна, как ангел небесный, | Как демон, коварна и зла. |...“ („...In jenem Turm, dem hohen und schmalen | Lebte die Königin Tamara: | Schön, wie ein Engel des Himmels, | Wie ein Dämon verschlagen und böse. |...“, „Tamara“, I, 88). Die/der „Geliebte“ – Inbild („obraz“) alles Verlangens („želanie“ in „Angel“, I, 223) und Projizierens – ist zugleich die/der „Gelebte“, der/die einem Vampir gleich alles Leben aussaugt: „...Я дни мои влачу, тоскуя | И в сердце образ твой храня, | Но об одном тебя прошу я: | Будь *Ангел смерти* для меня. | Явись мне в грозный час страдания, | И поцелуй пусть будет твой | Залогом близкого свиданья | В стране любви, в стране другой!“ („Ich verbringe meine Tage ganz in Sehnsucht | Und bewahre in meinem Herzen dein Bild, | Um eines aber bitte ich dich: | Sei ein Engel des Todes für mich. | Erscheine mir in der schrecklichen Stunde des Leidens, | Und dein Kuß soll mir sein | Ein Unterpand des nahen Wiedersehens | Im Land der Liebe, in einem andern Land!“), „Angel Smerti“, II, 294). Die letzte Umarmung dieses Engels macht den Sterbenden zu einem willenlosen Opfer seiner letalen Erotik: „... Теперь томит его объятье, | И поцелуй его – проклятье!“ („...Jetzt quält seine Umarmung, | Und sein Kuß ist eine Verwünschung!“), ebd., 308). In diesem Fall bringt die Begegnung mit der himmlischen Geliebten dem eisig-einsamen Jüngling sogleich den Tod (ebd.) und einen Platz im Himmel als „Angel smerti“,

freilich eines kalten, stolzen und zynischen Jenseits, das alles Irdische und Erdhafte verachtet.

Auffällig ist, dass auch hier die Stelle des dämonischen, ja sadistischen „Weibs-Bildes“ durch einen Mann eingenommen wird (man denke auch an die weiblichen Züge Pečorins) und damit das Schicksal eines „homme fatale“ durchspielt, wie er immer wieder in der Gestalt des „demon“ – bis hin zum gleichnamigen Poem – in Erscheinung tritt: Der „gender shift“ vom Weiblichen zum Männlichen geht somit einher mit einer Verschiebung wie Ersetzung des Todes- durch den Erostrieb: Der maskuline Dämon bewegt sich durch die Sphäre einer eisigen, mitleidlosen, lunaren Erhabenheit, die das „Böse“ wie den Tod unter den absoluten Gefrierpunkt senkt und damit in einen gänzlich anderen Aggregatzustand verlagert, „sub-sublimiert“ und „totalisiert“: „...Он чужд любви и сожаленья, | Живет он пищею земной, | Глокает жадно дым сраженья | И пар от крови пролитой. |...| И гордый демон не отстанет, | Пока живу я, от меня |...| И, дав предчувствия блаженства, | Не даст мне счастья никогда.“ („...Er ist der Liebe fremd und dem Mitleid, | Er lebt von irdischer Nahrung, | Schluckt gierig den Rauch der Schlacht | Und den Dampf des vergossenen Blutes. |...| Und der stolze Dämon wird nicht ablassen | Solange ich lebe, von mir |...| Und nachdem er mir die Seligkeiten des Vorgefühls gegeben hat, | Wird er mir doch nie das Glück geben.“, „Moj demon“, I, 272f.).

Die Schwelle des Bösen ist in einem solchen Maße über- wie unterschritten, dass sie geradezu in eine rein ästhetische Kategorie des absoluten Sadismus kippt, da die letzte Botschaft des Todesengels eben darin besteht, die Vollkommenheit eines Jenseits im Akt seiner Verheißung auch gleichzeitig zu löschen, buchstäblich im letzten Moment zu entziehen und damit den Sterbenden in ein vollkommenes und unwiderrufliches Nichts zu stürzen, das alles Sein verschlingt: „...И с каждым годом шире то пятно; | И скоро все поглотит, и тогда | Узнаю я спокойствие |...| Зато без бурь напрасных приведет | К уничтоженью.“ („...Und mit jedem Jahr wird jener Fleck größer; | Und bald wird er alles verschlingen, und dann | Werde ich die Beruhigung kennenlernen. |...| Dafür jedoch führt er ohne sinnlose Stürme | Zur Vernichtung.“, „Ja videl ten' blaženstva.“, I, 221).

Dass dieser Kippunkt – ver- und entkörperert durch den Todesengel oder den Dämon – zugleich einen Zustand höchster Ästhetizität und Vollendung markiert, löst auch alle positiven wie negativen Wertungen auf, da wir uns hier endgültig jenseits von Gut und Böse befinden: „...Враждебной силою гоним, | Я тем живу, что смерть другим: | Живу – как неба властелин – | В прекрасном мире – но один.“ („...Verfolgt von einer feindlichen Kraft, | Lebe ich von dem, was den andren der Tod: | Ich lebe wie der Herr des Himmels, | In einer wunderschönen Welt – aber allein.“ „Pust' ja kogo-nibud' ljublju.“, I, 226).

Im Poem „Dämon“ ist diese mehrfache Ambivalenz zwischen Himmel und Erde, Engel und Mensch, Mann und Frau, positiver und negativer Ewigkeit, Schönheit und Sünde, Ewigkeit und Zeitlichkeit und eben Tod und Leben in eine kosmische Tragödie umgegossen. Das Dämonische des Todesengels besteht in der paradoxalen Ambivalenz seiner Position zwischen Leben und Tod, er ist eigentlich ein „lebender Leichnam“, ein „Untoter“: „...He вовсе мертвый, не совсем живой; |..“ („...Weder völlig tot, noch ganz am Leben; |..“, „Portret“, I, 228).

Die Entleerung der semantischen wie axiologischen Positionen in der und zur Welt und zu den anderen wird – lange vor der frühsymbolistischen Ästhetik des Nichts und der Antikommunikation – dazu eingesetzt, um das energetische Potential der solchermaßen resultierenden Haltung und des dazugehörigen Habitus ins Unermessliche zu steigern: Die Semantik wird depotenziert zur Präpotenz einer reinen Energetik und säkularisierten Geistigkeit bzw. Pneumatik, deren annihilierende Ausstrahlung über das Grab hinaus wirkt: „...И были пусты и хладны их краткие речи. | Они растались в безмолвном и гордом страданье |...| И смерть пришла: наступило за гробом свиданье... | Но в мире новом друг друга они не узнали.“ („...Und es waren leer und kalt ihre knappen Reden. | Sie trennten sich in wortlosem und stolzem Leiden |...| Und es kam der Tod: es kam jenseits des Grabes das Wiedersehen... | Doch in der neuen Welt [des Jenseits] konnten sie einander nicht erkennen.“, „Oni ljubili drug druga.“, 1841, I, 87).

2.2. Das Jetzt des Todes aus der Zukunft zurückgeträumt

Schon in den drei „Nacht“-Gedichten (1830) Lermontovs wird eine vergleichbare Szenerie noch wesentlich ausführlicher durchgespielt – nämlich das Traumgesicht des eigenen Todes: „Я зрел во сне, что будто умер я; |..“ („Ich sah im Traum, wie wenn ich gestorben wäre.“, „Noč'. I“, I, 137) Der Träumende ist dazu verurteilt, als Wiedergänger auf Erden zu wandeln, auf einer Erde freilich, die ihrerseits vom Tode gezeichnet erscheint und von Schattenwesen bevölkert wird. Er wird dazu verurteilt, den Ort aufzusuchen, wo sein eigener Leichnam verscharrt ist und wo er mit seinen bisherigen Lebensräumen und ihren Figuren konfrontiert wird: „...вспоминанье | В меня впилося когтями, – я вздохнул, | Так глубоко, как только может мертвый, – | И полетел к своей могиле. |...| И я сошел в темницу, узкий гроб, | Где гнил мой труп, – и там остался я; |..“ („...die Erinnerung | krallte sich in mich – ich stöhnte auf, | So tief, wie es nur ein Sterblicher vermag, – | Und flog zu meinem Grab. |...| Und ich trat in das Gefängnis, den engen Sarg, | Wo mein Leichnam verweste, – und dort blieb ich; |..“, ebd., 138).

Fast wörtlich übereinstimmend mit „Noč“. I“ wird auch in dem Gedicht „Smert“ (1830/31) die thanatologische Figur der prospektiven Retrospektive des eigenen Todes mit der Unentscheidbarkeit verschränkt, die zwischen Schlaf- und Wachzustand herrscht und damit zwischen Tod und Leben, da offen bleibt, ob der Schläfer aus seinem Traum („son“) in eine Tagwelt erwacht – oder schon in einer solchen war und in ein Spiegelkabinett weiterer Traumräume eingetreten ist:²⁸

..Я тихо спал, и вдруг я пробудился,
 Но пробужденье тоже было сон;
 И думая, что цепь обманчивых
 Видений мной разрушена, я вдвое
 Обманут был воображеньем, если
 Одно воображение *творит*
 Тот новый мир, который заставляет
 Нас презирать бесчувственную землю.
 Казалось мне, что смерть дыханьем холодным
 Уж начинала кровь мою студить; |...|

(„Ich schlief still, da erwachte ich plötzlich. | Aber dies Erwachen war auch ein Traum: | Und, da ich dachte, die Kette der täuschenden | Visionen ward durch mich durchbrochen, war ich zweifach | getäuscht durch die Vorstellung, wenn | Einzig die Vorstellungskraft schafft | Jene neue Welt, die uns dazu bringt | die fühllose Erde zu verachten. |...| Es schien mir, dass der Tod mit seinem kalten Atem | Schon begonnen hatte mein Blut zur Erstarrung zu bringen; |...“ „Smert“, I, 256).

Eben dieser Zwischenzustand im Horror des Weder-Tot-Noch-Lebendig macht das grauenhafte Schicksal des Untoten bzw. Wiedergängers aus, der nach seinem Ableben nicht in ein Jenseits gelangt, sondern wieder zurück auf die Erde: „...Бесплотный дух, иди и возвратись | На землю.“ („...Körperloser Geist, geh und kehre zurück | Auf die Erde.“, ebd., 257). Der Wiedergänger findet sich bzw. seinen Leichnam in einem Mausoleum liegend: „...Где гнил мой труп, и там остался я. |...“ („...Wo mein Leichnam verweste, und dort blieb ich. |...“, ebd., 258). Das eigentliche „Grauen“ („užas“) besteht eben in der Spaltung zwischen lebendigem Bewusstsein und eigenem Körper, der als Leichnam von den Würmern zerfressen wird: Selbst das all dies beobachtende Auge wird von einem Wurm verzehrt.

Somit stellt sich die ersehnte Unsterblichkeit als der eigentliche Fluch des Menschen heraus, der gezwungen ist, auch „post mortem“ seinen körperlichen Zerfall mitzuerleben: „...И я хотел изречь хулы на небо, | Хотел сказать... | Но замер голос мой, и я проснулся.“ („...Und ich wollte Verwünschungen

²⁸ Zur Relation von Schlaf und Tod vgl. Th. Macho 1987, 40f.

gegen den Himmel aussprechen, | Wollte sprechen... | Doch da erstarb meine Stimme, und ich erwachte..“; ebd., 259). Bezeichnend ist hier die feine Ironie nicht so sehr des finalen Überraschungseffekts – eines zweifelhaften Erwachens aus der Welt des Todes in jene des Lebens –, sondern vielmehr jenes „Ersterben“ der eigenen Stimme („zamer golos moj“), welches das Ersterben des Todes aus einer doppelten Negation erwirkt.

Ähnliches gilt für die Schachtelfigur des „Traumes im Traum“, die in einer falschen, weil leeren Unendlichkeit eine fatale Endlosigkeit der Spiegelungen androht: „...Я усну давно желанным сном. |...| В этом сне любви печальный сон, | Если образ твой всегда повсюду | Я носить с собою осужден; |..“ („...Ich schlafe ein in einem lange ersehnten Schlaf [bzw. Traum]. |...| Aber in diesem Traum der Liebe ist ein trauriger Traum, | Wenn ich verurteilt bin dein Bild immer und überall | Mit mir zu tragen; |..“; „Stansy“, I, 271).

In „Noč'. II“ (1830) tritt nun die Perspektive der Erinnerung in Kraft, die den postmortalen Zustand des Untoten zusätzlich zur Folter macht, da er gezwungen ist, als rückgekehrter Geist sein Erdenleben zu begleiten. Da erhebt sich ein gigantisches Skelett über die Erde und hinterlässt, wo es hintritt, das totale Nichts („ničtožestvo“) und helles Entsetzen. Büschelweise werden die Lebensgefährten des Träumenden vom Todesriesen erfasst und diesem zur Entscheidung über Leben und Tod präsentiert. Der aber fleht den Großen Tod an, seinen Gefährten wie ihm selbst die Gnade eines endgültigen Todes widerfahren zu lassen und damit aus dem zirkulären Zustand eines Ahasverdaseins zu erlösen.

Vorläufer für die Zuspitzung des Thanatos-Paradoxons melden sich gerade in der russischen Literatur auf signifikante und zugespitzte Weise – etwa in Lermontovs radikalem Versuch, die Unmöglichkeit einer Totalpräsenz, wie sie der Tod beansprucht, mit einer ironischen Konstruktion zu beantworten, in der die Gegenwart des Todes durch einen imaginären Blick aus der Zukunft re-projiziert wird: So in seinem Schlüsselgedicht „Son“. Während in „Smert“ (1830) die rein rhetorisch-diskursive Situation des Todes-Oxymorons vorgeführt wird, versucht sich Lermontov mit „Son“ in der Inszenierung bzw. „Realisierung“ der thanatologischen (Anti-) Figur, die solchermaßen die Wende zu einer vollgültigen Thanatopoetik markiert.

Vor dem Hintergrund der vorhin präsentierten Traum-Szenarien und aller anderen Todesparadoxa wirkt Lermontovs „Son“ aus dem Todesjahr 1841 als Summe wie Übersteigerung seiner gesamten Thanatopoetik. Alle für die Inszenierung des thanatopoetischen Darstellungsparadoxons erforderlichen „Ingredienzien“ sind vorhanden – und vor allem eines: die Darstellung des Sterbens aus der Ich-Perspektive des tödlich Verwundeten („лежал недвижим я“), der in einer dagestanischen Berglandschaft, zur Stunde des Pan in der Mittagshitze in einen Traumzustand gleitet, der zugleich einer des Todes ist: „но спал я мертвым сном“. Da im Russischen das Wort „son“ sowohl den Schlaf als auch

den Traum bezeichnet, erfährt der Ausdruck „ja spal mertvym snom“ eine Ambivalenz, die sich im Deutschen nicht adäquat wiedergeben lässt: „Doch fiel ich in einen todesähnlichen Schlaf“.

Сон

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижимым я;
Глубокая еще дымилась рана;
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня – но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир, в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кров лилась хладеющей струей.

(„Son“, 1841, I, 85)

Der Traum

Im Tal von Dagestan, in mittäglicher Hitze,
lag ich reglos da mit Blei in der Brust;
die tiefe Wunde dampfte noch,
Tropfen um Tropfen sickerte mein Blut hervor.

Ich lag allein im Sande des Tals;
ringsum drängten sich die Vorsprünge der Felsen,
und die Sonne brannte auf ihre gelben Gipfel
und brannte auch auf mich – doch fiel ich in einen
todesähnlichen Schlaf.

Und es träumte mir ein lichterfunkelndes
 abendliches Fest daheim.
 Unter den jungen blumenbekränzten Frauen
 ging ein fröhliches Gespräch über mich.

Doch ohne sich an dem fröhlichen Gespräch zu beteiligen,
 saß eine nachdenklich da,
 und ihre junge Seele war, Gott weiß wodurch,
 in einem traurigen Traum versunken;

und es träumte ihr das Tal von Dagestan;
 ein Toter, den sie kannte, lag in jenem Tal;
 in seiner Brust schimmerte schwarz eine dampfende Wunde,
 und das Blut ergoß sich in einem erkaltenden Strahl.

(„Der Traum“, M. Lermontov, *Gedichte*, 121)

Als Hintergrundbedeutung schimmert auch die Variante durch, dass es sich dabei eben um einen Todes-Traum handelte, was sich ja auch im weiteren beweisen sollte – und zwar als Traum vom Tod und als *Todesraum* selbst (Traum als Tod). Der im Sterben Liegende träumt von einem glänzenden Fest bei sich zuhause, wo sich die jungen Frauen in fröhlichem Gespräch über ihn selbst ergehen. Nur eine nimmt daran nicht teil: „И в грустный сон душа младая | Бог знает чем была погружена.“ („Und ihre junge Seele war, Gott weiß wodurch, in einem traurigen Traum versunken“) Der Sterbende hat einen Traum, in dem selbst wieder eine andere Person einen Traum hat, der von eben jener Situation handelt, in welcher sich der todgeweihte Träumer befindet. Mehr noch: die junge Frau träumt nicht nur den Träumer, sie träumt exakt von eben jener Situation, in der sich der Sterbende befindet, der seinerseits ihren Traum träumt.

Eben diese Figur einer rekursiven Zirkularität macht – in allen möglichen Varianten – das Kernstück einer Thanatopoetik aus, wobei es ja immer darum geht, den apophatischen Grundwiderspruch einer Darstellung des Evidenten zugleich in der Verlaufsform eines „stream of consciousness“ – bei Lermontov realisiert durch das permanent verströmende Blut, das alsbald zu einem natürlichen Ende kommen muss – durch die perspektivische Installation einer prospektiven Retrospektive zu durchkreuzen: Die Zustandsform des „Verinnens“ – bei Daniil Charms ein Jahrhundert später gedacht als „Flüssigkeit“ („tekučest“) des absurden und eben authentischen Denkens und Schreibens – dieser unvollendete Aspekt der Präsenz eines wachsenden Verschwindens (hier als Entleerung des Daseins durch das Ausrinnen des Lebensaftes), dieses Verströmen wird eingebaut in eine Spiegelkonstruktion des Bewusstseins, das eine mehrfache Brechung und Rahmung ins Werk setzt, um eben diesen „vergehenden Augenblick“ von zeitlich wie räumlich und vor allem perspektivisch externer Position zu betrachten.

Im Zuge einer imaginären Selbst-Betrachtung wird deren Fremd-Betrachtung phantasiert, die eben diese Selbst-Betrachtung zum Gegenstand hat. Damit wird auf paradoxale Weise das Verfließen des Augenblicks als Tod mitten im Leben strukturell und medial darstellbar, wenn auch nur in einer imaginären Installation, die das Phantastische (des Träumens) – wie eine Generation später Dostoevskij in seinem Prolog zu „Die Sanfte“ – zu einer Struktur-Phantastik umbaut. Im selben Moment, wie das Leben ausläuft, also ein Werden sich entleert und zu Nichts wird – also ein Sterben stattfindet, ereignet sich zugleich der Tod als Moment einer externen Retrospektion, der den postmortalen Fluchtpunkt dieses Prozesses genau an die Schwelle zwischen Hier und Dort, Diesseits und Jenseits, Eigenes und Fremdes, Mann und Frau setzt. Denn nicht zufällig ist es die Frau, die Geliebte, die in der Imagination des Sterbens diesen ihrerseits imaginiert und damit dessen Tod affirmiert und aufhebt: Indem sie – die Anima – ihren sie projizierenden Animus selbst projiziert, realisiert sie im Sinne einer doppelten Negation eben den erwähnten „Eros des Unmöglichen“, der zugleich die Unmöglichkeit des Thanatos anschaulich und medial macht.

In diesem Sinne wird denn auch die phantasierte wie phantasierende Frau zum wahren Medium im ursprünglichen Wortsinne: zur Vermittlerin zwischen Jenseits und Diesseits, aber auch zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, da sie ja aus einer gedachten Zukunft jenes Sterbenden gedenkt, der nun schon als „bekannter Leichnam“ („znakomyj trup“) figuriert, als Leichnam, der gleichwohl noch ausblutet und damit eigentlich noch ein „lebender Leichnam“ („živoj trup“) ist.

Genau diese Rolle spielt in Lermontovs spätem Gedicht „Ljubov' mertveca“ ein Leichnam, der gleichfalls über das Unglück eines nicht vollständigen Todes und damit eines totalen Vergessens klagt: „...Отрады ждал я от разлуки, – | Разлуки нет!..“ („...Freude erwartete ich von der Trennung, – | Es gibt keine Trennung!..“, I, 76). Die Trennung vom irdischen Leben ist schon deshalb nicht gelungen, weil der Verstorbene (und damit eigentlich auch Schein-Tote) seine erdgebundenen Leiden(schaften) mit dem Ableben eben nicht ablegen konnte – im Gegenteil: die erotischen „strasti“ und das Bild der Geliebten begleiten ihn auch ins Jenseits, von wo aus der Verstorbene gezwungen ist, ihrem Liebesleben beizuwohnen: „...Ты не должна любить другого, |...| Ты мертвецу святыней слова | Обручена! |..“ („...Du mußt nicht einen andern lieben, |...| Du bist durch das Heiligtum des Wortes einem Leichnam | Verlobt! |..“, ebd., 76f.)

So sehr dann im dekadenten S y m b o l i s m u s der 90er Jahre immer wieder Lermontov – auch und gerade in seiner dämonischen Todessehnsucht – herbeizitiert wurde, die thanatopoetische Radikalität seines „Son“-Gedichts wurde doch kaum eingeholt. Am ehesten noch erinnern jene Gedichte Slučevskijs, in

denen es um die Schilderung seines eigenen Begräbnisses und Leichnams geht, an Lermontovs Vorgaben – so in seinen „Zagrobnye pesni“.²⁹

Eine eigenes Kapitel zur Thanatopoetik stellt das Duell im Schaffen Puškins und Lermontovs dar (Puškins *Vystrel* als paradigmatischer wie paradoxaler Duell-Text und Lermontovs *Geroj našego vremeni* als „Duell“ mit Puškins Duell).³⁰ Gerade die letzte Erzählung aus Lermontovs Roman – *Fatalist* – thematisiert das zentrale Problem der Schicksalhaftigkeit von Zufall und Notwendigkeit, wobei es hier nicht um die geopferten „Helden“ geht, sondern um die Dominanz des Autors, der als Gott-Vater über seiner eigenen (Kunst-)Schöpfung herrscht und zugleich an ihr scheitert. Ferne Nachklänge dieser Konzeption des Autors als *auctor mundi* finden sich in Nabokovs Romanen (*Otčajanje, Priglasenie na kazn'* u.a.),³¹ wo es ja auch um ein Duell zwischen den Dominanzansprüchen des Romanautors und seinen (schreibenden) Romanfiguren geht, deren „Schlechter Stil“ durch den vom Autor verfügbaren Tod gehandelt werden muss.

Eben diese Verstrickung von personalelem Auto(r)-Literaten und auktorial auftretenden Helden, der seinerseits „schreibt“ und damit seinem Schöpfer Konkurrenz macht, begleitet das apollinische Dichtertum gerade in der Puškin-Tradition der russischen Prosa von *Evgenij Onegin* bis zu Nabokov oder Bitov. Gerade in Puškins Versroman tritt der nichtschreibende, aber lesende (passive) Held Onegin in eine tödliche Konkurrenz zu seinem vermeintlichen Rivalen, dem dilettierenden Dichter Lenskij, wofür er schließlich vom allgegenwärtigen auktorialen Erzähler und dessen Autor in die vernichtende Bedeutungslosigkeit verstoßen wird. Somit erfährt er auch seine Hinrichtung – weniger nach den Regeln des Bürgerlichen Gesetzbuches als jenes von Stil und Format eines wahren Poeten, dessen Terrain Puškin bis zu seinem eigenen inszenierten Duelltod zu bewahren trachtete (vgl. sein programmatisches Gedicht „Poët i čern'“) – ein Vorhaben, das ihm buchstäblich erst posthum bzw. post mortem gelingen sollte: dafür aber ganz offensichtlich für immer.

3. Gogol's Tote Seelen oder der „symbolische Tausch“ à la russe

Gogol's Körpergrotesken führen den Leichnam und die Nekrophilie direkt in die Thanatopoetik ein – zunächst metaromantisch, dann grotesk und schließlich im Autodafé des eigenen Schaffens (*Vij, Šinel', Starosvetskie pomeščiki* etc.). Gogol's Dichter-Tod realisiert wortwörtlich die scheiternde Künstlerexistenz als

²⁹ A. H.-L. 1989, 395ff.

³⁰ Aus Platzgründen beschränke ich mich hier nur auf diese kurzen Bemerkungen, da die Thanatopoetik Gogol's die hier verfolgte Linie einer paradoxalen Thanatopoetik – also etwa das narrative Verfahren der vorweggenommenen Retrospektive – nicht weiter verfolgt. Auf der Ebene des „symbolischen Tausches“ dagegen bilden die Werke Gogol's – besonders aber die *Toten Seelen* – ein weites Feld für den Sensesmann. Ausführlicher dazu A. H.-L. 1997.

³¹ A. H.-L. 2001.

körperliche Prozedur des (Ab-)Sterbens, die aus asketisch-mönchischen Traditionen ebenso erwächst wie aus denen der romantischen Pathopoetik. Das Kunstwerk – analog zur Frau – als Instrument des Todes findet sich bei Gogol' jedenfalls auf Schritt und Tritt: von den *Mirgorod-* und *Dikanka-*Erzählungen der Frühphase hin zu den *Petersburger Erzählungen* – besonders in *Nevskij prospekt* oder aber in *Portret*. Hier figuriert das Kunstwerk bzw. Schein-Bild als mit Blicken tötendes Teufelswerk. In Gogol's *Mertvyje duši* (u.a. Werken) entfaltet sich darüber hinaus das frührealistische Prinzip der *pošlost'* bzw. „Banalität“, unter deren Wirkung alles Hohe und Erhabene verflacht und in „Nichts“ verwandelt wird: so auch der Tod.

Für Michail Bachtin bedeutet „Das-letzte-Wort-Haben“ nichts Gutes – genauer: das letzte Wort ist ein „abschließendes“, es finalisiert nicht nur eine Rede, es setzt auch dem „stanovlenie myslj“ – dem „Werden des Gedankens“ während des Sprechens ein allzu voreiliges, vorauseilendes Ende: Sei es durch ein abschließendes Urteil – eigentlich ein Todesurteil – über Menschen „in statu nascendi“, sei es ein letztes Wort in einem Prozeß, der dem Leben gemacht wird. So trifft die alte Streit-Frage – „wer hat angefangen?“ – auf die nicht weniger alte Frage: Wem bleibt das letzte Wort?

Gogols Čičikov hatte bekanntlich eine glänzende Geschäftsidee: Um seine Kreditwürdigkeit zu steigern, macht er sich auf eine Rundreise zu Gutbesitzern, die ihm die auf ihren Gütern verstorbenen aber noch in den Steuerlisten geführten Leibeigenen – genauer: ihre Namen – verkaufen sollen: Auf diese Weise erwirbt er „Tote Seelen“, denn mit Seele war in Rußland jener Epoche Leibeigener gemeint – also die versklavte Minderstufe jenes Wesenskerns, der als Psyche das Unsterbliche eines jeden, auch noch so minderen Menschenkindes ausmachen sollte. Die List mit den Namen reduziert sich auf einen Handel mit Namen-Listen, auf denen als letzter Abglanz und Schatten ehemaliger blutvoller Existenzen die „Leib-Eigenen-Namen“ stehen und damit eine verbale Restexistenz erhalten, die zugleich eine ökonomischen Rolle zu spielen haben:

«Вам нужно мертвых душ?» спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе.

«Да», отвечал Чичиков, и опять смагчил выражение, прибавивши: «несуществующих». [...]

«Извольте, я готов продать», сказал Собакевич [...]

«Да, чтобы не запрашивать с вас лишнего, по сту рублей за штуку!» (N. Gogol', *Mertvyje duši*, PSS VI, 101)

»Hm, Sie brauchen tote Seelen?« meinte Sobakevič ganz einfach, ohne das leiseste Erstaunen, als ob es sich etwa um Getreide handle.

»Allerdings«, entgegnete Čičikov, wieder den Ausdruck mildernd, »nicht existierende...« [...] »Ich bin gerne bereit, sie Ihnen zu verkaufen«, er-

klärte Sobakevič [...] »Nun, um nicht zuviel von Ihnen zu verlangen: das Stück zu hundert Rubel.« (Gogol, *Die toten Seelen*, 1955, 680)

Worum es also im Hintergrund dieser Geschäfte auch geht, ist das Exemplum, das es zu statuieren gilt: Nach den Regeln der direkten Ökonomie – also dem Materialwert – haben die Leibeigenen sich längst und auf ganz direkte Weise „amortisiert“, da sie eben verstorben sind. Als Mohren oder sonstige Sklaven haben sie ihren Dienst getan und konnten gehen. Jetzt kommen sie aber bei der anderen Türe wieder ins Geschäft, diesmal aber als reine Zeichen-Träger, „Sema-phoren“ ihres Zeichens, als Namen maschieren sie auf in Reih und Glied, so wie sie auf den Personallisten der Güter stehen, zu deren beweglichen Masse sie gehören.

Hier befinden wir uns in der Tat am anderen, unteren, äußersten Ende, am Minus-Pol der kosmischen Nomination: Während auf der einen Seite das schaffende Wort des Schöpfers verbale Realitäten generiert, lukriert der kreative Geschäftsmann den postmortalen Namen-Index als Sicherstellung einer Ökonomie, die nicht mit Waren handelt, oder mit gedeckten Papieren, sondern mit dem einzigen Markenartikel, den die einstigen Leib-Eigenen besaßen – ihren Namen. Deren Über-Schreibung soll eine Kreditwürdigkeit simulieren, die gleichwohl nur auf dem „Papier“ existiert und zugleich eine große Allegorie aller Tauschgeschäfte – solchen mit Worten wie mit Werten – entfaltet. Wäre dann auch die menschliche Rede nicht mehr als jener Schall und Rauch, in den sich der Realwert des Namenträgers verwandelt hat – also in Buchstaben, in ein bloßes Nichts, in Fliegen, wie wir unweigerlich hören müssen: »Aber verzeihen Sie« – entringt sich Čičikov, der die Preis-Rede Sobakevičs auf seine verstorbenen Leibeigenen irgendwie stoppen oder jedenfalls in die rechten Bahnen lenken will –

«Но позвольте», сказал наконец Чичиков [...] «зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все народ мертвый. Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица».

«Да, конечно мертвые», сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: «впрочем, и то сказать : что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? Мухи, а не люди».

«Да, все же они существуют, а это ведь мечта».
(*Mertvye duši*, VI, 103)

»Warum zählen Sie eigentlich alle diese Vorzüge auf? Man hat ja doch gar nichts mehr davon – die Leute sind ja längst tot! Mit Toten kann man grad' noch einen Zaun stützen, wie's im Sprichwort heißt...«

»Hm, natürlich sind sie tot«, sagte Sobakevič, wie überlegend, als ob er erst jetzt daraufgekommen wäre, dass die Leute in der Tat schon tot seien. –

»Na, und was hat das denn zu sagen? Sind das überhaupt Leute? Fliegen – aber keine Leute!«
 »Na, ja, aber nichtsdestoweniger existieren sie, und die anderen sind bloße Einbildung!«..“ (*Die toten Seelen*, 682)

Der ganze Handel entfaltet sich immer mehr zu einem – scheinbar – absurden Dialog, dessen eigentliche Pointe ja nicht so sehr im Luftgeschäft selbst liegt, als in seiner kommunikativen Anbahnung, genauer: im verbalen Netzwerk jener Rückkoppelungen, aus denen die Welt der Ökonomien und damit eigentlich das gesamte „teatrum mundi“ gesponnen ist:

«Что он, в самом деле», подумал про себя Чичиков: «за дурака, что ли, принимает меня», и прибавил потом вслух: «Мне странно, право: кажется, между нами происходит какое-то театральное представление, или комедия [...] Вы, кажется, человек довольно умный, владеете сведениями образованности. Ведь предмет просто: фу-фу. Что ж он стоит? Кому нужен?»
 «Да, вот, вы же покупаете; стало быть, нужен».
 Здесь Чичиков закусил губу и не нашелся, что отвечать. (VI, 103-104)

»Hält er mich wirklich für einen Esel, oder was?« dachte Čičikov...
 »Sonderbar, es scheint mir, als ob wir einander Theater vorspielten... [...] Sie scheinen doch sonst ein recht gescheiter Mensch zu sein... Die Sache ist doch einfach: pf! – Luft! Was soll das ganze denn wert sein, wer kann's denn brauchen?«
 »Hm, Sie wollen sie doch kaufen, also brauchen Sie sie doch?« Čičikov biß sich in die Lippen. Er wußte nicht gleich, was antworten.. (683)

Der Handel spinnt sich jedenfalls noch seitenlang weiter – bis an die denkwürdige Stelle, wo es heißt:

«А женского пола не хотите?»
 «Нет, благодарю».
 «Я бы недорого и взял. Для знакомства по рублику за штуку».
 «Нет, в женском поле не нуждаюсь.» (107)

»Und weibliche Seelen wollen Sie keine?« – »Nein, danke.« »Ich würde sie billiger lassen, für einen Rubel das Stück.« »Nein, nein, Weiber brauch' ich keine.« (687)

Die Seelen – genauer: die Leib-Eigenen – sind tot, jedenfalls was ihr irdisches Leben anlangt: geblieben sind ihre Namen, mit denen ein letztes Mal „gehandelt“ wird. Erst ihr Tod als handelnde Subjekte macht sie lebendig zum Objekt eines Handels und damit einer Ökonomie, die über Leichen geht, da sie in der Welt Gogol's immer eine des Teufels ist. In einer solchen Welt bedarf es

der „weiblichen Seelen“ am allerwenigsten, da sich der „listenreiche“ Animus als konsequenter Autoerotiker in sich selbst fortpflanzt, seine Nullität quasi „klont“ und damit die generische Kette auf seine fundamental-häretische Weise durchbricht. Ein solchermaßen diabolisiertes Russland erschöpft sich in einer solchen total antigenerischen Ökonomie, die keine Substanzen fortschafft, geschweige denn Werte, sondern Worte, die sich seriell vermehren, indem sie sich reduplizieren, verdoppeln, multiplizieren. Gogol's Figuren agieren seriell – Čičikov spielt diese „opera seria“ im wörtlichen Sinne, indem er seine Namen-Listen nicht nur zur Kreditsicherung sammelt, sondern auch als poetische Währung anlegt. So stimmt Gogol' denn auch am Ende der auszugsweise zitierten Handelsszene mit Sobakevič ein Loblied an auf (seine) russische Sprache, denn es gibt keine andere, die – ganz anders als das „dürckluge Wort“ des Deutschen – „mit Schwung stracks aus dem innersten Herzen sich losreißt, so sprudelt und schäumt vor Lebendigkeit – wie das treffsichere russische Wort“ (689): „Но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово.“ (109)

4. Dostoevskijs narrative Aporien

4.1. Hinrichtungen I: das Ende Schreiben

Die Übertragung des thanatologischen Mitteilungsparadoxons ins Medium der Narration erprobte Dostoevskij im Prolog zur Erzählung „Die Sanfte“ („Krotkaja“, 1876), wo die Unmöglichkeit einer Darstellung der eigenen Hinrichtung aus der Ich-Perspektive zum Angelpunkt einer paradoxalen Technik des „Synchronschreibens“ wird. Überspitzt ließe sich sagen, dass ein Erzählen überhaupt erst möglich wird aus der Nicht-Position des Endes, das als Text- wie Lebensende den Lebenstext retrograd strukturiert. Denn es geht eben nicht um die Todesthematik, sondern um jene apophatischen Techniken der Indirektheit, die neben allen religiösen, hermetischen, mystischen, therapeutischen, psychologischen etc. Anwendungsformen eben auch eine ästhetisch-künstlerische und eminent poetische Dimension besitzen. Eben diese wäre unter der Perspektive einer Thanatopoetik zu untersuchen.

Während im Epilog zum Roman *Podrostok* retrospektiv das Ideal einer totalen Vergegenwärtigung des Romans in einen ironisch-paradoxalen Finaldiskurs übersetzt ist, der zugleich den vorhergehenden Text (des Helden – vom Autor manipulierte – ‚Aufzeichnungen‘) rückwirkend literarisiert und legitimiert, versucht Dostoevskij wenig später in seiner Erzählung „Krotkaja“³² das umgekehr-

³² Erschienen 1876; dt. Übers. von Wolfgang Kasack, in F.M.D. 1988. Zur Apophasie-Problematik der „Krotkaja“ vgl. zuletzt die eingehende Darstellung bei Goller 2003, 132ff. Aus-

te Spiel. In der „Vorrede des Autors“ – einem der radikalsten metapoetischen Manifeste Dostoevskijs – geht es um die Rechtfertigung eben jenes Erzählproblems, das der Epilog des *Jüngling* aufgeworfen hatte: Wie kann eine Gleichzeitigkeit von Leben und Erzählen, von erzählter und Erzähl-Zeit erreicht werden – oder umgekehrt: Im Gegensatz zur thematischen ‚Phantastik‘ (gemeint ist wieder Turgenev mit seiner von Dostoevskij perhorreszierten traditionellen Auffassung des ‚interessanten‘ bzw. ‚unheimlichen‘ Ereignisses als Wurzel des Narrativen) postuliert Dostoevskij eine gewissermaßen narrative bzw. strukturelle Phantastik, die an die Stelle des ungewöhnlichen (interessanten, exotischen, geheimnisvollen etc.) Ereignisses bzw. Stoffes (einer „fabula“) die wesentlich ehrgeizigere „Phantastik der Form“ setzt.

Diese zielt darauf ab, den Prozess des Schreibens eines Ich-Erzählers mit seinem gleichzeitig ablaufenden Bewusstseinsstrom zu synchronisieren. Was solchermaßen entsteht, ist dann weder Tagebuch (also Faktographie wie die oben erwähnten „Aufzeichnungen“ Arkadijs in *Der Jüngling*) noch Fiktion, sondern eine dritte, ganz andere Form des Erzählens, die der Dissoziiertheit des momentanen (Un-)Bewusstseinszustandes des assoziierenden Sprechers bzw. Selbst-Erzählers auch diskursiv gerecht wird:

Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. [...] Он ходит по своим комнатам и старается [...] «собрать свои мысли в точку». (Dostoevskij, *Krotkaja*, SS X, 378)

Stellen Sie sich einen Mann vor, der vor sich auf dem Tisch seine Frau liegen hat, eine Selbstmörderin, die sich ein paar Stunden vorher aus dem Fenster gestürzt hat. [...] Er geht in seiner Wohnung auf und ab und versucht, [...] »seine Gedanken auf das Wesentliche zu konzentrieren«. (Dostoevskij, *Die Sanfte*, 1988, 9).

Würde ihm dies gelingen, dann wäre er ein wohlgeratener Praktiker zentralperspektivischen Erzählens; da es ihm aufgrund seiner „Zerstretheit“ nicht gelingt, muss auch sein Reden dissoziiert, zerstäubt und alogisch sein; er widerspricht sich ständig, die Kohärenz der Darstellung zerfällt in dem Maße, als er sich der ‚Wahrheit‘, also der Evidenz seiner Selbst annähert. Zentralperspektivische Fiktionalität verhindert, verhüllt Authentizität (hat also eine ‚kalyptische‘ Funktion); multiperspektivische oder polyphone Präsentation eines Quasi-Stenogramms des Bewusstseinsstroms entblößt eine apokalyptische Erzähl-Realität, die gleichwohl im Erzählwerk – das gibt der Autor mit entwaffnender Offenheit zu – „überarbeitet“ wurde. Höchste Unmittelbarkeit (Stenogramm)

fürhlich dazu auch A. H.-L. 1996. Zum Tod als „Formprinzip des Lebens“ in der Anthropologie Dostoevskijs vgl. auch Fuchs 1998, 565ff.

wird durch höchste Vermitteltheit (Manipulation) gebrochen. Denn der Stenograph bleibt – wie Dostoevskij betont – eine ‚Fiktion‘; was als das Reale (also strukturell ‚Phantastische‘) aufscheint, ist eben jenes Paradoxon der versprochenen Unmittelbarkeit, der wir auch in Kierkegaards Aporetik von Handeln und Reflektieren begegnet sind.

Das Problem der Interferenz von erzählter und Erzählzeit, von Leben und Schreiben wird nicht nur im metapoetischen Prolog reflektiert, sondern in der Erzählung selbst auf der diskursiven wie der aktionellen Ebene realisiert: Auf der einen Seite hat die Selbstmörderin im doppelten „Fall“ ihres Selbstmords, den sie mit der Ikone in Händen vom Fenster springend vollzieht, das Problem des „Sprunges“, also der verzögerten Erwartung und Reflexion einer Tot-Handlung, die sich „in actu“ selbst löscht: Es geht wie immer um das „T i m i n g“. Auf der anderen Seite hat ihr Mann nicht nur das Problem des schlechten Gewissens auf einer moralischen Ebene, sondern eben auch ein fatales Problem mit dem „Timing“: Er kommt „zu spät“, um seine Frau vor dem Sprung zu retten: „И зачем только я давеча ушел, всего только на два часа [...] Только бы пять минут, пять минут раньше воротиться?“ (SS X, 415 („Warum bin ich bloß vorhin fortgegangen, nur für zwei Stunden [...] Ich hätte nur fünf Minuten, ganze fünf Minuten früher zurückkehren müssen!“), 1988, 79).

Augenzeugin des Fenstersturzes ist aber die Bedienstete Luker’ja, die gleichfalls zu spät kommt und ihre Herrin nicht vor dem Äußersten retten kann: „...и вдруг вижу, она стала на окно и уж вся стоит, во весь рост, в открытом окне, ко мне спиной, в руках образ держит. Она [...] шагнула, образ прижала к груди и бросилась из окошка!“ (SS X, 416 („...da sehe ich, wie sie auf dem Fensterbrett steht, ganz aufrecht, im offenen Fenster mit dem Rücken zu mir, und wie sie die Ikone in der Hand hält. Sie [...] machte einen Schritt nach vorn, preßte die Ikone an ihre Brust - und stürzte sich aus dem Fenster!“), 1988, 81).

So steht denn auch der X. Abschnitt der Erzählung unter dem Titel: „Nur fünf Minuten zu spät“ und damit unter dem Zeichen eines schicksalhaften Zu-Spät-Kommens, für das einen nicht das Leben, sondern der Tod bestraft: „Ich war zu spät!!!...“ (1988, 86) Der selbst-verschuldete Hiob erhebt seine Stimme gegen die „Natur“ und ihre „blinden Gesetze“ – Gott kommt da gar nicht mehr ins Spiel – ja er erhebt sich gegen die Sonne, die „das Weltall belebt“: „Говорят, солнце живит вселенную. [...] посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы. Один только люди, а кругом них молчание – вот земля!“ (SS X, 419 („Es heißt, die Sonne belebe das Weltall [...] Seht sie euch doch an, ist sie etwa nichts Totes? Alles ist tot, und überall sind nur Tote. Ganz einsam sind die Menschen, und um sie herum herrscht Schweigen – das ist die Erde!“), 87f.) Und schließlich stoßen wir auf den eigentlichen Feind des Menschen – die getaktete, verrinnende Zeit, die eben all jene

Augenblicke bereithält, deren sich der Mensch nicht bemächtigen kann: „Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. [...] Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?“, SS X, 419 („Da tickt das Pendel – gefühllos, ekelhaft. Zwei Uhr nachts. [...] Nein, allen Ernstes, wenn man sie morgen fortträgt, was wird dann mit mir?“, 1988, 88)

Ebenso wenig wie eine totale Handlung möglich erscheint, die sich mit der Fülle des Augenblicks zur Deckung bringen lässt, während sie ihn doch ewig aufschiebt und in der „différance“ vermeidet, ebenso wenig kommt das Sprechen dem Ticken der Lebensaugenblicke nach: Wenn wir sprechen – und um wie viel mehr noch: wenn wir schreiben – kommen wir immer schon zu spät: zur Hinrichtung, zum Fenstersturz, zum „Sprung“ ins Nichts. Eben dies meint die strukturelle „Phantastik“ eines *Synchrone Schreibens* – das Phantasma eines totalen Erzählens, in dem der Totpunkt der Darstellung zum Fluchtpunkt der Nachträglichkeit wird und so – wenn schon nicht ein in Schönheit sublimiertes Kunst-Leben bzw. eine Lebens-Kunst generiert – so doch ein totales Erzählen, das sich über die Schwelle des Thanatos überhaupt erst konstituiert. Diesen „Kunstgriff“ [sic!] – heißt es in Dostoevskijs Prolog – hat es „schon mehrfach in der Literatur gegeben“:

Виктор Гюго, например, в своем шедевре: «Последний день приговоренного к смертной казни», употребил почти такой же прием, и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в послед-ний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения. (SS X, 379)

Victor Hugo hat zum Beispiel in seinem Meisterwerk *Der letzte Tag eines zum Tode Verurteilten* fast den gleichen Kunstgriff verwendet, und obwohl er keinen Stenografen einbezogen hat, hat er sich eine noch größere Unwahrscheinlichkeit erlaubt, indem er unterstellte, dass ein zum Tode Verurteilter die Möglichkeit (und die Zeit) hat, Aufzeichnungen nicht nur am letzten Tag, sondern sogar in der letzten Stunde und buchstäblich in der letzten Minute zu führen. (1988, 11)

Worum es hier geht ist nichts weniger als die Lebens- und Todesfrage des Erzählers: Wie kann ich als Ich-Erzähler den eigenen Tod – im Moment seines Stattfindens – (be-)schreiben? Zieht das Erzählen des Endes automatisch das Ende des Erzählens nach sich? Oder wächst nicht eben da der Erzähler über sich hinaus, wo er das Ende schreibend durchlebt oder lebend durchschreibt – auch dann, wenn gerade nicht die *Einladung zur Enthauptung* (Nabokov) auf der Tagesordnung steht?

Anders als Victor Hugo³³ beschränkt sich Dostoevskij aber nicht auf das lineare Abschildern einer Hinrichtungsszene und ihres Vorspiels. Es geht eben auch hier nicht um den ideologischen Diskurs gegen die Todesstrafe, den Victor Hugo so effektiv aufzieht, sondern um eine Realpoetik, die ihr großes, vielleicht einziges Thema zugleich tut und sagt. Bei Hugo befinden wir uns noch in den Zeitkonventionen retrospektiven Erzählens, das sich an seinen Totpunkt vorsichtig herantastet, indem die Vergangenheitsform in ein Präsens umschlägt, das dennoch nicht in der Lage ist, das Hereinbrechen des Todes bzw. der Hinrichtung verbal und medial zu bewältigen:

[...] Ja, das war die Wirklichkeit! Ich blieb stehen, wie vom Schläge getroffen [...] Der Richter und der Scharfrichter sind hinausgegangen. Ich bin allein. Allein mit zwei Gendarmen. [...] Es ist unmöglich, dass man mich nicht begnadigt! Wehe, die Schändlichen! Ich glaube, sie kommen die Treppe hinauf...

Vier Uhr.

ENDE (V. Hugo, *Der letzte Tag eines Verurteilten*, Schlusspassage)

Der Schlusspunkt wird also vom Autor als „deus ex machina“ gesetzt – und das ist er am Romanende eher mehr als am Erzählbeginn! Dostoevskij verlagert diesen Bruch, diesen „Sprung“ in das narrative Geschehen selbst, das somit nicht nur an die Grenzen des Lebenstextes, sondern überhaupt des Erzählens, ja einer jeden Signifikanz geht.

4.2. „Jetzt“ oder „gleich“: Kirillovs Suizid als Selbsthinrichtung

Eine eigene und vielleicht die radikalste Zuspitzung der Thanatologie wäre der Suizid, der nicht zufällig bei Dostoevskij – hier vor allem in der Gestalt Kirillovs aus den *Dämonen* – eine zentrale Rolle spielt: und zwar sowohl als religiös-metaphysisches Problem der Freiheit (was hier nicht unser Thema ist), und als Paradoxon der Selbstwahl eines „Moments“, dessen Realisierung (die Durchführung des Selbstmordes, das Abdrücken der Pistole) eben jenen existenziellen „Sprung“ markiert, der das Agens zugleich zum Patiens macht, den Lebenden zu einem Toten, das Vorher zum Nachher.³⁴ Gerade in diesem Sinne zählt der Selbstmord Kirillovs zu den Schlüsselszenen der Thanatologie

³³ Victor Hugos Roman *Le Dernier jour d'un condamné* findet seinen Niederschlag sowohl in Dostoevskijs „Krotkaja“, als auch in seinem Roman *Idiot* (vgl. dazu ausführlich: I. Paperno 1997, 128ff.).

³⁴ Zur Thanatologie des Selbstmords vgl. Th. Macho 1987, 139ff. Ausführlich zu „Metaphysics of Suicide“ bei Dostoevskij, zumal zum Kirillov-Komplex in den *Besy*, vgl. I. Paperno 1997, 123ff., 143ff., 150f. (zur „Jetzt“-Szene): Kirillovs Tod wurde – wie jener des Sokrates – zu einem paradigmatischen Modellfall: so schon für Nietzsche (I. Paperno 1997, 154ff.) – bis hin zu Merežkovskij, Camus (ebd., 159f.) und Wittgenstein (160f.).

bei Dostoevskij, werden wir doch Zeugen eben jenes Kampfes um den Augenblick des Todes, den der Held ausficht.

С правой стороны этого шкафа [...] стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, – неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось желая весь ступешаться и спрятаться.
(Dostoevskij, *Besy*, SS VII, 648)

Rechts von diesem Schrank [...] stand Kirilloff und stand dort in einer furchtbar sonderbaren Haltung: regungslos, stramm aufgerichtet, die Hände militärisch an der Hosennaht, mit erhobenem Kopf, den Hinterkopf und Rücken fest an die Wand gedrückt, anscheinend um sich zu verbergen und unsichtbar zu machen. (*Die Dämonen*, München [1906] 1985, 915)

Kirillov versteckt sich wie ein verwundetes Tier; zugleich steckt er in eben jener Klemme zwischen Erwartung und Durchführung, freier Wahl und Zwang, Zufall und Notwendigkeit, der er entfliehen wollte.

Bevor aber noch der Schuss fällt, kommt es noch zu einem – letzten – Skandal, zu jener abscheulichen, blitzschnellen Szene, die der Kirillov nachschleichende Petr Stepanovič nie mehr vergessen sollte:

Едва он дотронулся до Кирилова, как тот быстро нагнул голову и головой же выбил из рук его свечку; подсвечник полетел со звоном на пол, и свеча потухла. В то же мгновение он почувствовал ужасную боль в мизинце своей левой руки. Он закричал, и ему припомнилось только что он вне себя три раза изо всей силы ударил револьвером по голове припавшего к нему и укусившего ему палец Кирилова. Наконец палец он вырвал и сломя голову бежать из дому, отыскивая в темноте дорогу. Вослед ему из летели страшные крики: – Сейчас, сейчас, сейчас... Раз десять. Но он всё бежал, и уже выбежал было в сени, как вдруг послышался громкий выстрел. (Dostoevskij, *Besy*, 649)

Kaum hatte er Kirilloff berührt, als dieser seinen Kopf plötzlich gleichsam fallen ließ und mit dem Kopf selbst ihm das Licht aus der Hand schlug; der Leuchter flog mit metallischem Geklirr zu Boden und das Licht erlosch. Im selben Augenblick verspürte er einen infamen Schmerz im kleinen Finger seiner linken Hand. Pjotr Stepanowitsch schrie auf und, soweit er sich später noch erinnern konnte, schlug er außer sich Kirilloff, der ihn angefallen und ihn in den Finger gebissen hatte, dreimal aus aller Kraft mit dem Revolver auf den Kopf. Es gelang ihm endlich doch, den Finger aus den Zähnen zu reißen, und dann stürzte er Hals über Kopf davon, um aus der Wohnung, dem Hause hinauszukommen, so schnell er in der Dunkelheit nur konnte. Ihm nach aber drangen aus dem Zimmer die grauenvollen Schreie: »Sofort, sofort, sofort, sofort!...« Wohl an die zehnmal. Er

aber lief immer noch weiter durch die Dunkelheit, tappte schon im Flur nach der Ausgangstür, als plötzlich ein lauter Schuß erschallte. (*Die Dämonen*, 916-917)

Eben jener Finger seines Verfolgers, in den Kirillov in einer Art verzweifelter Übersprunghandlung (wir werden ihr wiederbegegnen bei Daniil Charms) beißt, eben dieser Finger ist es ja, den er selbst krümmen muss, um den Pistolenschuss zu lösen: Freilich nicht den kleinen Finger der linken Hand, wie im Falle Petr Stepanovičs, sondern den Zeigefinger, der nicht nur die Signifikanz indiziert, sondern eben auch die finale Handlung realisiert. Aber die Handlung kommt nicht spontan, sie wird durch das „double bind“ der blinden Erwartungshaltung gleichsam zum „Stottern“ gebracht, wenn Kirillov in seine letzten Schreie ausbricht: „ – Сейчас, сейчас, сейчас, сейчас...“ (*Besy*, 649). Das „double bind“ pendelt zwischen einem Jetzt und einem Gleich.

Das Paradoxon der sich selbst löschenden Handlung wurzelt in der Evidenzgestalt des Schreies, der ja auch – als reiner Index – an der Schwelle zwischen Körperlichkeit und Verbalität, Realie und Zeichen steht und damit sich zum „momentum“ der reinen Medialität aufschwingt. Aber was meint „сейчас“ wirklich? Ist es der bis ins Unendliche zerkleinerbare Jetzt- und Nullpunkt einer jeden zum Stillstand gebrachten Bewegung (man denke an das Urparadoxon der Zenonschen Formel bis hin zu ihrer Deutung bei Bergson oder Charms..),³⁵ ist es dieses maximal wirksame Minimum – oder bezeichnet es ein „Davor“-Sein, nicht das bloße „Jetzt“, das I-Tüpfelchen des „Izt“ bei Meister Eckehart,³⁶ sondern ein sich permanent aufschiebendes „(so)gleich“. Das Jetzt bezeichnet die „différence“ zwischen einem Vorher und Nachher, das Sogleich die Dimension der „différance“, des Aufschubs, nicht einen Punkt, sondern die Spannung einer Erwartungshaltung, einer totalen Intentionalität, die den Zielpunkt – den Nullpunkt der „différence“ – zum Höhepunkt und unersteigbaren Gipfel einer Erwartung hochzieht.

Es gibt aber noch eine Dimension dieser Augenblicklichkeit, die sich für Kirillov mit einer entsprechenden Totalitätserfahrung verbindet: Es sind die Momente, die dem epileptischen Anfall vorausgehen und Erfahrungen höchster Intensität, ja Harmonie ermöglichen (*Die Dämonen*, 868). Es ist nicht nur die Krankheit der Genies (Kirillov erwähnt hier auch Mohammeds Epilepsie), sondern auch des Idioten.

³⁵ Ausführlich dazu A. H.-L. 1999, 167-170; zu Zenons Zeitkalkül und ihrer Beziehung zur Thanatologie allgemein vgl. V. Jankélévitch 2005, 326-331.

³⁶ Zum „Jetzt“ bzw. „Nun“ vgl. Meister Eckehart 1963/1979, 162 („Gott wohnt in *einem* Nun“), 195f. Das „Jetzt“ ist für die Zeit jener „Funke“ der Ewigkeit, an dem das visionäre Licht sich entzündet.

Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. [...] Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу.. (Dostoevskij, *Besy*, 615)

Es gibt Sekunden, es sind im ganzen nur fünf oder sechs auf einmal, und plötzlich fühlt man die Gegenwart der ewigen Harmonie, der vollkommen erreichten [...] Man muß sich physisch verändern oder sterben. Dieses Gefühl ist klar und unbestreitbar. Als ob man plötzlich die ganze Natur empfindet.. (*Die Dämonen*, 867; vgl. sehr Ähnliches auch ausführlicher noch in: *Der Idiot*, 347-349)

4.3. Hinrichtungen II

Immerhin wusste Dostoevskij, wovon er sprach, als er gerade die Hinrichtung als skandalöse Ur- und Todesszene zitierte, musste er doch selbst nach seiner Verhaftung 1849 (s)einer (Schein-)Hinrichtung beiwohnen, als er zusammen mit den anderen zum Tode verurteilten Verschwörern das gesamte Hinrichtungsritual durchzustehen hatte, ohne das Ende der Geschichte (den Gnadenakt des Zaren in letzter Minute) vorherzuwissen.³⁷

[Петербург. Петропавловская крепость,] 22 декабря 1849.

Брат, любезный друг мой! все решено! Я приговорен к 4^хлетним работам в Крепости [...]. Сегодня 22 Декабря нас отвезли на Семеновский плац. Там всем нам прочли смертный приговор, дали приложиться ко Кресту, переломили над головою шпаги, и устроили наш предсмертный туалет (белые рубахи). Затем троих поставили к столбу для исполнения казни. Я стоял шестым, а вызывали по трое, след. я был во второй очереди и жить мне оставалось не более минуты. [...] Наконец ударили отбой [...] и нам прочли что Его Императорское Величество дарует нам жизнь.
(Dostoevskij, PSS XV, 111)

[Petersburg, Peter-Pauls-Festung,] 22. Dezember 1849.

Bruder, mein lieber Freund! alles ist entschieden! Ich bin zu 4 Jahren Zwangsarbeit auf einer Festung [...] verurteilt worden [...] Heute, am 22. Dezember hat man uns auf den Semjonow-Platz geführt. Dort wurde uns allen das Todesurteil verlesen, man ließ uns das Kreuz küssen, zerbrach über unseren Köpfen die Degen und kleidete uns für die Hinrichtung an (weiße Hemden). Dann stellte man drei zur Vollstreckung des Urteils an den Pfahl. Wir wurden in Gruppen zu je drei aufgerufen, ich war also in der zweiten an der Reihe und mir blieb kaum noch *eine Minute zum Leben*. [...] Endlich wurde zum Abbruch getrommelt [...] und man verlas

³⁷ Vgl. dazu I. Paperno 1997, 130.

uns, dass seine Kaiserliche Majestät uns das Leben schenke.. (F.M. Dostoevskij, *Briefe*, 89)³⁸

Dostoevskijs an vielen Stellen seines Werkes immer wieder auftauchendes Hinrichtungs-Trauma entpuppt sich somit auch als das Urtrauma des Romaniciers, der das Ende des erzählten Helden retrospektiv immer schon weiß und der als erzählender Held einem Finale entgegeneilt, das er immer schon in sich trägt insoferne, als er eben erzählt *w i r d*. So gesehen wäre das Schreiben und Erzählen auch eine Form, das Ende und den Tod durch ein permanentes Sterben und Enden zur Sprache zu bringen. Denn es muss doch einen Autor geben, der den Helden – wenn auch im letzten Moment – zur Literatur rettet, und es muss doch einen Zaren geben, der den Autor knapp vor den tödlichen Schüssen zu Leben und Verbannung begnadigt.

Dass die Hinrichtung mit der Guillotine das 19. Jahrhundert faszinierte, steht außer Zweifel. Für die Russen gilt dies besonders für Tolstoj – aber eben auch für Dostoevskij und seine Thanatopoetik. Nicht zufällig behauptet der bei Dostoevskij allgegenwärtige „Held unserer Zeit“, Pečorin, dass er auf fatale Weise gezwungen sei, „das Henkersbeil in den Händen des Schicksals zu spielen“ (*Geroj našego vremeni*, 129)³⁹ Zu denken gibt hier jedenfalls, dass im Falle Lermontovs der Held selber es ist – wenn auch in einer auktorialen Erzählergestalt –, der die Rolle des Scharfrichters spielt, indem er die anderen Romanhelden, als deren Mitspieler er ja selbst auftritt, sozial, psychisch oder physisch zu Tode bringt oder jedenfalls total beherrscht. Die ansonsten in der Schwarzen Romantik, späterhin aber vor allem im *Fin de siècle* der Femme fatale vorbehaltenen sadistischen Züge der Henkerin, sind bei Lermontov dem Mannsbild – wenn auch einem durchaus effeminierten – vorbehalten: Bei Gogol' (v.a. in „Strašnaja mest'“ und noch in Dostoevskijs „Chozjajka“ herrscht da beträchtliche Ambivalenz in der entsprechenden „gender“-Zuordnung.

Pečorins Lebensplan besteht darin, die Weissagung (des Todes durch die Frau) so weit wie nur möglich hinauszuschieben: Das Fatale des Fatalisten ist nicht sein Ende (das betrifft ja einen jeden), sondern gerade das *W i s e n*. Im Gegensatz zu den anderen „Lebemenschen“ ist er (apokalyptisch) final fixiert; er lebt (fatalistisch) „sub specie“ einer Vorhersage, die den Modus seines Endes betrifft und damit von diesem Ende her rückwirkend sein Leben strukturiert, ausrichtet. Fatalistisch ist nicht das Ende sondern seine spezifische Erwartung, sein *H i n a u s z ö g e r n* und eben die Wirkung der Endgültigkeit, die das fixierte Finale allen Lebensdingen aufprägt - am meisten dem Habitus des Fatalisten selbst. Er ist Finalist insoferne, als er das Ende zugleich anstrebt (Thana-

³⁸ Abbildung dieses Briefes ebd., 188ff.

³⁹ Ausführlicher dazu A. H.-L. 1993b, 445f.

tostrieb) und hinauschiebt (Erostrieb).⁴⁰ Der Fatalist kämpft permanent um die Herrschaft, dieses Finale – also die Teleologie – seines Lebens selbst festzusetzen, eigenmächtig das Fatum zu spielen: deshalb die Spielsucht, jener (den Tod) herausfordernde Wahnwitz in Krieg und Kampf, deshalb der Trieb, allem und jedem (s)ein System aufzuzwingen, d.h. zu „fatalisieren“.

Der Autor spielt Schicksal mit seinen Texten, indem er sie zum Experimentierfeld seiner Lebens- und Denkkalküle macht. Die romantische Idee des Autors als „kreativ-bildendes Subjekt“ greift zum Letzten und Höchsten, das dem Willen zur (totalen) Macht noch fehlt – zu den „Sternen“: Indem er diese äußerste Hybris des mit dem Schöpfergott konkurrierenden Künstler-Demiurgen wählt, lässt er sich auf ein Spiel ein, das als großes Täuschungsmanöver angelegt ist. Der Autor dissoziiert sich in zahlreiche Diskurse und Sprachspiele, die zueinander in Konkurrenz treten und einander jeweils von außen sichtbar machen. Pečorin wird so zu einer „Ansichts-Sache“ der Anderen, deren eingeschränkte Perspektive einen jeweils anderen Aspekt seiner Person erfasst. Diese Auflösung und Funktionalisierung der Figur zum Rollenträger jeweils für andere gehört gewiss auch zu den „weiblichen“ Aspekten Pečorins, der – wie die „femme fatale“ der Jahrhundertwende – als (männliche) Prostituierte allen (und keinem) gehört. Der Autor wird zum Spielmacher, der sich aus der D i f f e r e n z zwischen und innerhalb der Diskurse definiert.

Gerade in Dostoevskijs Roman *Der Idiot* rückt die Hinrichtungsszene – zunächst scheinbar ganz unmotiviert – an den Anfang des Erzählens und markiert damit thematisch wie strukturell dessen fatale Grundbedingung. Zunächst schildert Fürst Myškin bei der Anreise nach Petersburg seinen Reisegefährten die grausige Erinnerung an eine Hinrichtungsszene in Lyon (vgl. W. Kasack 2005, 95ff.). Dabei geht es ihm nicht nur um das Skandalon der staatlich sanktionierten Tötung, sondern um eben jenes Paradoxon des Augenblicks, in dem sich die Hinrichtung vollzieht:

– Что же, кричит?
– Куды! В одно мгновение. Человека кладут, и падает этакий широкий нож, по машине, гильотиной называется, тяжело, сильно... Голова отскочит так, что и глазом не успеешь мигнуть. (Dostoevskij, *Idiot*, SS VI, 25)

– »Was, schreit der Mensch dabei sehr?«

40 Zum Thanatos-/Erostrieb in der Deutung bei S. Freud vgl. A. H.-L. 2006c, hier: 58-65; vgl. auch dazu Th. Macho 1987, 38f., der bei Freud in diesem Zusammenhang zwei konkurrierende Todesbegriffe annimmt („Wiederholungsprinzip“ des Neurotikers vs. „Nirwanaprinzip“ aller lebendigen Organismen). Letztlich aber „ermöglichen die Todestriebe keine Erfahrung des Todes“ (ebd., 40), da der Tod in der „Aufhebung aller Triebe“ besteht (vgl. auch ebd., 276f.). George Bataille geht ebenfalls von einer „Wesensidentität von Tod und Erotik“ aus (J. Baudrillard [1976] 1991, 278; zum Todestrieb bei Freud, ebd., 234ff.)

– »Wo denken Sie hin! Es geschieht ja in einem Augenblick. Der Mensch wird hingelegt, und dann fällt plötzlich von oben ein breites Messer auf seinen Hals, mittels einer Maschine – die Guillotine wird sie genannt – schwer, scharf, in einer Sekunde... Der Kopf springt vom Rumpf ab, eh man mit einem Auge einmal blinken kann.« (*Der Idiot*, 34)

Gerade das Argument der Augenblicklichkeit des eintretenden Todes scheint für die Guillotine zu sprechen, was ihre humanisierende Wirkung anlangt, und eben das ist es, was hier bestritten wird: „...Wie wenn das sogar noch schlimmer ist?“ (35), wenn die reine, nackte Erwartung des Absoluten, des Todes durch seine Punctualität noch tausendfach verstärkt wird? Denn es geht ja nicht um die Schmerzen einer Wunde – wie bei der Folter (die wäre einem Sterben als Prozess gleichzusetzen), sondern um den Totpunkt, d.h. für Dostoevskij, um ein Bewusstsein, „А ведь главная, самая сильная боль, может, не в ранах, а вот что вот знаешь наверно, что вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас – душа из тела вылетит [...] и что это уж наверно; главное то, что *наверно*.“ (26, „dass, wie man *genau weiß*, in einer Stunde, dann in nur zehn Minuten [...], noch in diesem Augenblick – die Seele den Körper verlassen wird. Das Entsetzlichste ist ja gerade dieses *Unfehlbar*.“ 36).

Daher ist für Myškin auch die Hinrichtung dieser Art schlimmer als der Mord, den der Delinquent verübt hat, da hier ein völlig anderer Bewusstseinszustand geherrscht hat:

Может быть, и есть такой человек, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: «Ступай, тебя прощают». Вот такой человек, может быть, мог бы рассказать. Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил. (Dostoevskij, *Idiot*, SS VI, 27)

Vielleicht gibt es irgendwo einen Menschen, dem das Todesurteil verlesen worden ist, der diese Qualen bis zum letzten Augenblick durchmacht, und dem man dann gesagt hat: ‚Geh hin, dir ist die Strafe erlassen.‘ Ja, solch einer könnte dann vielleicht erzählen. Von dieser Qual und diesem Entsetzen hat auch Christus gesprochen. (37)

So wird denn das traditionelle Erzählen und der Vollzug konventioneller Lebenssujets (wie auch der Historische oder Familienroman im Epilog zu *Podrostok*) in eins gesetzt⁴¹ – und von einem quasi postmortalen Erzählen abgegrenzt, um das es Myškin und letztlich Dostoevskij als Romanautor geht.

Der zweite Hinweis – jener auf die Kompetenz Christi in Sachen Hinrichtung – wird gleich anschließend aus der narrativen in die bildkünstlerische Sphäre

⁴¹ Zum ironischen Epilog auf das Romangenre – zumal des Familienromans – in *Podrostok* vgl. A. H.-L. 1996c, 261ff.

verlagert: als intermediale Zwischenstufen dienen interessanterweise die Hinweise auf das Medium der Photographie (Nastasja Filipovnas) und sogleich auf die völlig unzeitgemäßen, ja mittelalterlichen kalligraphischen Fertigkeiten des Fürsten (38ff.), der nicht nur die Feder des Skribenten führt, wie auch andere kleine Schreiberlinge bei Gogol' oder Dostoevskij, sondern auch zu erbleichen versteht, wie ein Blatt Papier, auf das die anderen Figuren – wie auf ein reines Medium – ihre Lebenstexte projizieren. Des Angeklagten „Gesicht war so weiß wie Papier.“ („белый как бумага“, 25).

Eben dieses Gesicht soll das Sujet einer malerischen Darstellung werden, die Myškin Adelaida empfiehlt:

– Как лицо? Одно лицо? – спросила Аделаида, – странный будет сюжет, и какая же тут картина?

– Не знаю, почему же? – с жаром настаивал князь, – я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.
(Dostoevskij, *Idiot*, SS VI, 74)

»Wie, das Gesicht? Nur das Gesicht?« fragte Adelaida. »Das ist doch ein etwas eigentümliches Sujet, und was wäre denn das für ein Bild?«

»Ich weiß nicht... aber warum nicht?« fragte der Fürst, der mit Eifer bei der Sache war. »Ich habe in Basel vor nicht langer Zeit ein ähnliches Bild gesehen. Ich würde es Ihnen gern beschreiben... nun, ein anderes Mal... Es hat sich mir unvergeßlich eingeprägt.« (100)

Das berühmte Basler Bild, Holbeins „Der Leichnam Christi im Grabe“ (1521) nach der Kreuzabnahme, spielt in diesem intermedialen Intermezzo eine zentrale Rolle, da hier – ebenso wie in der Unmöglichkeit der narrativen Darstellung des Letzten Moments eines Hingerichteten wie auch in der bildnerischen Gestaltung seines Gesichts das Paradoxon des gestorbenen Christus steht, dessen realistische Darstellung bei Holbein die furchtbare Frage provoziert, ob Jesus Christus wirklich auferstanden ist und nicht bloß als ein zermarterter Leichnam geendet hat.⁴²

In der von Myškin versuchten Schilderung einer Hinrichtungsszene figuriert Christus gleichfalls, wenn auch auf jenem Kreuz, das der Priester dem Verur-

⁴² Paperno 1997, 131ff. Zu diesem Holbein-Bild im Kontext von Dostoevskijs *Idiot* ebenso wie im Rahmen seiner konkreten Begegnung mit diesem Gemälde in Basel vgl. Stoichita 1995; W. Kasack 2005, 95, 99ff. Vgl. zuletzt A. H.-L., „Ikone – Malerei – Photographie: Medienkonkurrenz bei Dostoevskij“, H. Meyer, *Desakralisierungen*, Tagung Erfurt 2007. Das thanatologische „Gegenbild“ zu Holbeins „Christus“ könnte sein berühmtes Gemälde „Die Botschafter“ (1533) darstellen: Im Vordergrund schwebt als Scheibe ein anamorphotisches Zerrbild, das nach seiner „Entzerrung“ einen Totenschädel preisgibt (nicht zufällig ist dieses Gemälde auch reproduziert in Philippe Ariès' reich bebildertem Band *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983, 207; zur Anamorphotik vgl. auch Baltrušaitis 1977).

teilten zum Kusse reicht: „священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и – *все знает*. Крест и голова – вот картина [...] Вот какая картина.“ (76, „... er streckt schon die Lippen vor und schaut und – *weiß alles*. Das Kreuz und der Kopf – das ist die Hauptsache. [...] So denke ich mir das Bild.“, 104)

Was noch aussieht, ist die „Beschreibung des Basler Bildes“, das nicht zufällig in der dunklen Altgläubigenwohnung Rogožins auftaucht: „Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала спасителя, только что снятого со креста.“ (247; „Über der Tür zum folgenden Zimmer hing ein Bild von sehr sonderbarem Format: es war ungefähr einviertel Meter lang und nicht mehr als einen Viertelmeter hoch. Es stellte den vom Kreuz abgenommenen Heiland dar.“, 335)

Das Holbeinbild verknüpft das thanatologische Darstellungsproblem mit der grundsätzlichen Frage nach dem Glauben (an Gott) überhaupt, da es dem Betrachter den nackten Leichnam Jesu Christi zeigt – und eben nicht den Auferstandenen: „...Aber vor diesem Bilde kann ja manch einem jeder Glaube vergehen!“ entfährt es dem Fürsten. Und damit wird der „Sprung“ zwischen der Evidenz des Todes und jener der Erlösung noch unüberbrückbarer, da wir hier ja einen protestantischen Karfreitags-Christus vor uns haben, der die Überwindung des Todes ganz in den Glaubensakt des Menschen übertragen hat. Der transfigurierte Leib des Herrn dagegen wäre die Osterhoffnung der Orthodoxen und ihrer Ikonentheologie, die der nackten Malerei ebenso wie der dämonischen Todesbildlichkeit der Photographie gegenübersteht (eine ähnliche intermediale Konfiguration finden wir übrigens auch im *Podrostok*, wo die Photographie der Mutter des Helden, das Versilov zugeordnete Bild von Claude Lorrain und die Ikonen des Geistlichen Vaters Makarij miteinander konfigurieren).

Dostoevskij selbst hatte bekanntlich im August 1867 Holbeins Bild in Basel gesehen, was ihn ungeheuer erschüttert hatte. Unmittelbar darauf begann Dostoevskij mit der Arbeit am *Idiot*. Doch die Beschreibung, die Myškin im Gespräch mit den Töchtern des Generals Epančin verspricht, folgt nicht und nicht, kommt auch nicht in der Wohnung Rogožins zustande, erst in der „Erklärung“ des den ganzen Roman hindurch sterbenden Ippolit kommt es zur längst fälligen Auseinandersetzung mit Holbeins Christus (468).

Das eigentlich Irritierende an Holbeins Christus ist also die physische Präsenz des Toten, des Leichnams, der den Gedanken an Auferstehung und Transfiguration völlig ausschließt.⁴³ In diesem Sinne ist Holbeins „Christus“ das absolute Gegenbild zur Ikonentheologie und ihrer Idee der „Metamorphosis“ (vgl. die „Preobraženie“-Ikonen zur Verwandlung des Herrn auf dem Berg

⁴³ Kasack 2005, 100.

Tabor). Holbeins Christus liegt da wie ein gewöhnlicher Leichnam in der Prosektur, der keinen Gedanken an Verwandlung und Auferstehung ermöglicht, schon eher an Verwesung und Zerfall.

4.4. Im Tode vereint: Dostoevskijs „ungleiche Brüder“ und Tolstojs „Herr und Knecht“

Das Finale von Dostoevskijs *Idiot* hält eine der radikalsten Beispiele männlicher Hysterie bereit, die wir aus der Weltliteratur kennen: Wir erinnern uns: Rogožin hat Nastas'ja Filippovna ermordet – übrigens mit eben jenem fatalen Messer, das ziemlich früh im Roman in „einem Buch liegend“ vorgeführt wird! – und seinen brüderlichen Rivalen Fürst Myškin an der Hand in die verdunkelte Wohnung geführt, um hier mit ihm – wie er mehrfach wiederholt – gemeinsam die Nacht zu verbringen, genauer: zu Füßen der Ermordeten eine Art wahnsinniger Totenwache zu halten. Nastas'ja Filippovna ist in ihrem – wenn auch etwas derangierten – Brautkleid im Ehebett aufgebahrt: nur „die Spitze eines nackten Fußes“ hebt sich vom Betttuch ab und erinnert uns an die totenstarrten Füße des vom Kreuze abgenommenen Christus von Holbein, zu dessen leitmotivisch eingesetztem antiikonischen Bild jenes der ermordeten Nastas'ja Filippovna eine seltsam travestierte Himmelskönigin vorstellt. Die „gefallene Frau“ ist in diesem morbiden Arrangement auch eine Schwester jener Himmlischen Sophia, die ja auch wie die reine Perle im entsprechenden Hymnus „fallen“ muss in den Kot der Erde, um aus dieser totalen Erniedrigung die Götterfunken der Menschenseelen heimzuführen ins Ewige Licht. Es ist kein Zufall – oder dieser in paradoxaler Überspannung selbst –, dass über der Aufgebahrten ein Prachtexemplar unserer Totenfliegen ihr Summen ertönen lässt:

Князь глядел и чувствовал, что чем больше он глядит, тем еще мертвее и тише становится в комнате. Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул. (Dostoevskij, *Idiot*, SS VI, 687)

Der Fürst sah und sah, und fühlte nur, dass es, je länger er hinsah, um so toter und stiller wurde im Zimmer. Da begann auf einmal eine erwachte Fliege zu summen, flog summend über das Bett und verstummte am Kopfende. Ein Schauer überlief den Fürsten. (*Der Idiot*, 928)

Unsere sehr irdischen Brüder Rogožin und Myškin machen sich also zu Füßen ihrer gemeinsamen wie unerreichten Braut eine Bettstatt, um in dieser letzten gemeinsamen Nacht auf paradoxale Weise nicht nur den Tod mit dem Leben, sondern auch Thanatos und Eros zu versöhnen. In dieser seltsamen Paarung spielt Myškin naturgemäß den femininen Part – und Rogožin auch hier den virilen: „Ночь мы здесь заночуем, вместе.“ (688, „Die Nacht wollen wir

beide hier verbringen, zusammen“ und zwar auf einem gemeinsamen Lager, damit „wir beieinander sind. [...] So mag sie denn jetzt hier neben uns liegen, neben mir und dir.“, 930). Immer wieder wendet sich Rogožin auf geradezu fraternisierende, ja burschikose Weise an seinen Blutsbruder – er nennt ihn liebevoll „paren“ – , um den er sich rührend, ja mit großer Zärtlichkeit kümmert: Hier verschmelzen denn auch die beiden Kategorien der „nežnost“ und des „užas“ in eine Todes-Liebe bzw. einen Liebes-Tod, der letztlich auch die „Polarisierung“ der Geschlechter aufhebt:

Постой же, я пока нам постель постелю, и пусть уж ты ляжешь... и я с тобой... и будем слушать... потому я, парень, еще не знаю... я, парень, еще всего не знаю теперь.. (Dostoevskij, *Idiot*, SS VI, 689)

..ich werde derweilen das Lager für uns herrichten, dann kannst du dich gleich hinlegen... und ich daneben, neben dir... und dann wollen wir wachen... und horchen... denn ich weiß noch nicht, Junge, ich –, siehst du, Junge, ich weiß jetzt selbst noch nicht alles.. (931)

Die Frage, wie er das „Lager“ herrichten könnte, hatte Rogožin in auffälliger Weise intensiv beschäftigt und eigens auf komplizierte Weise die Polsterung des Diwans so umgebaut, dass sie unter allen Umständen „nebeneinander liegen“ konnten: „Zärtlich und feierlich“ tritt er nun zu dem Fürsten heran, um ihn „zum Bett zu führen“, da diesem die Beine versagten und er ganz heftig zu zittern begonnen hatte. Er bettet den Fürsten auf die „besseren Polster“ des zerlegten Diwans, selbst aber streckt er sich – ohne sich zu entkleiden – „rechts“ vom Fürsten hin, um ihm sodann in sehr sachlicher Weise die Erdolchung ihrer gemeinsamen Braut zu schildern: „Blut aber floß nur knapp so ein halber Eßlöffel vor aufs Hemd“ (933) – es war also ein fast unblutiges Opfer in dieser schicksalhaften Totenliturgie..

..князь тихо нагнулся к нему, уселся с ним рядом и с сильно бьющимся сердцем, тяжело дыша. Стал его рассматривать. [...] князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрогивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки... больше он ничего не мог сделать! [...] наконец, он прилег не подушку, как бы совсем уже в бессилии и в отчаянии, и прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, [...] он уж и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них.. (Dostoevskij, *Idiot*, SS VI, 691-692)

..da beugte sich der Fürst sachte über ihn [Rogožin], setzte sich neben ihm nieder und begann mit stark klopfendem Herzen, schwer atmend, sein Gesicht zu betrachten [...] Dann streckte der Fürst jedesmal seine zitternde Hand nach ihm aus, berührte leise seinen Kopf, seine Haare, streichelte sie und streichelte seine Wangen... das war alles, was er tun konnte! [...]

Schließlich beugte er sich wie in bereits völliger Entkräftung und Verzweiflung nieder auf das Kissen und schmiegte sich mit seinem Gesicht an das bleiche und unbewegte Antlitz Rogožins. Tränen rannen aus seinen Augen auf Rogožins Wangen.. [...] und er beeilte sich jedesmal, mit seiner zitternden Hand sein Haar und seine Wangen zu streicheln, wie wenn er ihn lieblosen und beruhigen wollte. Aber er verstand nicht mehr, wonach man ihn fragen wollte.. (934-935)

Auch Tolstojs Erzählung „Herr und Knecht“ („Chozjain i rabotnik“)⁴⁴ hält im Finale ein vielleicht noch komplexeres homoerotisches Todespaar bereit, das sich in Gestalt des Herrn wie des Knechtes in einer komplizierten Choreographie in einander verschränkt und – in der Absicht, dem Erfrierungstod zu entgehen – in eine durchaus erotische Stellung zu geraten, die den schönen Titel „Das Tier mit den zwei Rücken“ trägt. Wir kennen diese „face en face“-Position aus den hermetischen Darstellungen der „Chymischen Hochzeit“, das die „Coniunctio Solis et Lunae“, die Vereinigung von männlichem und weiblichem Prinzip feiert:

Выгребши снег, Василий Андреич поспешно распоясался, расправил шубу и, толкнув Никиту, лег на него, покрывая его не только своей шубой, но и всем своим теплым, разгоряченным телом. Заправив руками полы шубы между лубком саней и Никитой и коленками ног прихватив ее подол, Василий Андреич лежал так ничком, упершись головой в лубок передка, и теперь уже не слышал ни движения лошади, ни свиста бури, а только прислушивался к дыханию Никиты. Никита сначала долго лежал неподвижно, потом громко вздохнул и пошевелился.

– А вот то-то, а ты говоришь – помираешь. Лежи, грейся, мы вот как... – начал было Василий Андреич.

(Tolstoj, *Chozjain i rabotnik*, SS XII, 318-366, hier: 361)

Nachdem er den Schnee herausgeschaufelt hatte, löste Wassilij Andrejtsch schnell den Gürtel [sic!], öffnete den Pelz, gab Nikita einen Stoß und legte sich der Länge nach auf ihn, um ihn nicht nur mit seinem Pelz, sondern auch mit seinem ganzen, warmen, durch die Bewegung erhitzten Körper zu bedecken. Er stopfte mit den Händen die Schöße seines Pelzes zwischen die Wand des Schlittens und Nikita und hielt sie mit den Füßen und den Händen fest; so lag er auf dem Bauch, stützte den Kopf gegen die vordere Wand des Schlittens und hörte jetzt auch nicht mehr die Bewegungen des Pferdes noch das Heulen des Sturmes, sondern lauschte nur angespannt auf Nikitas Atem. Dieser lag zunächst längere Zeit unbeweglich, dann seufzte er tief auf und rührte sich.

⁴⁴ Auch V. Jankélévitch unterstreicht die Komplementarität des Lebens und Sterbens in dieser Erzählung Tolstojs (V. Jankélévitch 2005, 537f.; 561f.). Zur thanatologischen Beziehung dieser Erzählung zu „Der Tod des Ivan Il'ič“ vgl. K.J. Mjør 2002, 19f.

«Was redest du da, dass du sterben mußt; bleib nur ruhig liegen, erwärm dich, wir werden es schon machen», fing Wassilij Andrejitsch an. (Tolstoj, *Herr und Knecht*, 1959, Bd. 2, 775-819, hier: 815)

Kompliziert wird dieser Positionswechsel von Herr und Knecht, Maskulin und Feminin, Eros und Thanatos noch dadurch, dass jenem, der ursprünglich in der Position des Unter-Legenen und Dieners ist, von einem gedient wird, der sich ursprünglich in der Position des Herrn und der Dominanz befindet: Eben dieses Selbst-Opfer des Herrn rettet zunächst das Leben des Dieners, der schon halb erfroren im Schlitten liegt und in der Geste des „Fliegen-Verscheuchens“ die unmittelbare Todesgefahr signalisiert.⁴⁵

Очевидно, с большим усилием, замерзавший уже Никита приподнялся и сел и как-то странно, точно *отгоняя мух*, махая перед носом рукой. Он махал рукой и говорил что-то, как показалось Василию Андреичу, призывая его. [...]

– Чую, смерть моя... прости, Христа ради... – сказала Никита плачущим голосом, все продолжая, точно *обмахивая мух*, махать перед лицом руками.

(Tolstoj, *Chozjain i rabotnik*, SS XII, 361)

Nikita, der schon ganz durchfroren war, erhob sich, setzte sich offenbar mit großer Anstrengung auf, und machte mit der Hand vor seiner Nase eine eigenartige Bewegung, wie jemand, der *Fliegen wegscheucht*, und sagte dann etwas. [...] »Ich spür's, es ist mein Tod... Verzeih mir, um Christi willen«, sagte Nikita mit kläglichlicher Stimme, wobei er die ganze Zeit mit den Händen vor der Nase hin und her fuhr, als *verscheuchte er Fliegen..* (814)

Bei Tolstoj gibt es also das „Weib“ nicht – weder ein himmlisches noch ein irdisches. Es gibt nur den Herrn, der sich seinem Knecht gegenüber in eine ganz unschuldige erotische Position begibt, um ihn mit der Wärme seines Körpers vor dem Erfrieren zu retten. Hier ist der Herr also zunächst in der Position des erotischen Mannes, der den Abkömmling der Mutter Erde, den in der weiblichen Position liegenden Unter-Gebenen mit seinem Leib bedeckt:

И он вспоминает, что Никита лежит под ним и что он угрелся и жив, и ему кажется, что он – Никита, а Никита – он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите. [...] «Жив Никита, значит, жив и я», – с торжеством говорит он себе. [...] И опять слышит он зов того, кто уже окликал его. «Иду, иду!» – радостно, умиленно говорит все

⁴⁵ Das Lexem „mucha“ steckt wortwörtlich auch in der Bezeichnung des Pferdes „much-ortyj“, womit ein brauner Hengst bezeichnet wird. In diesem Sinne steckt der Todesindex dem Pferd schon im Leib und wird es auch umbringen, während der Knecht die Fliege letztlich doch „verscheuchen“ kann.

существо его. И он чувствует, что он свободен и ничто уж больше не держит его. И больше уже ничего не видел и не слышал и не чувствовал в этом мире Василий Андрееч. [...] Те же вихри снега крутились, засыпали шубу мертвого Василия Андрееча, и всего трясущегося Мухортого, и чуть видные уже сани, и в глубине их лежащего под мертвым уже хозяином утревшегося Никиту. (363-364)

Er denkt nur daran, daß Nikita unter ihm liegt, warm und lebendig ist, und es scheint ihm, als wäre er Nikita, und Nikita wäre er, und sein Leben wäre nicht in ihm, sondern in Nikita. [...] »Nikita lebt, also lebe auch ich«, sagte er feierlich zu sich selbst. [...]

Und abermals hört er den Ruf dessen, der ihn schon gerufen hat. Ich komme, ich komme! sagt freudig sein ganzes Wesen, und er fühlt, er ist frei, und nichts hält ihn mehr fest. Und von diesem Augenblick an sah und hörte und fühlte Wassilij Andrejtsch nichts mehr in dieser Welt [...] und die Flocken überschütteten den toten Wassilij Andrejtsch und den Hengst [...] und Nikita, der im Schlitten unter seinem toten Herrn lag, der ihn erwärmt hatte. (817)

Ein eher äußerliches, aber nichts desto weniger entlarvendes Beispiel für die „effeminierende“ Wirkung des Todes auf den maskulin Sterbenden liefert Tolstoj in *Vojna i mir* mit jener Szene, da Napoleon auf den schwerverletzten Fürst Andrej stößt und zynisch-bewundernd dessen „Schönen Tod“ vermerkt:

Voilà une belle mort, – сказал Наполеон, глядя на Болконского. Князь Андрей понял, что это было сказано о нем [...] Но он слышал эти слова, как бы он слышал жужжание мухи. Он не только не интересовался ими, но он и не заметил, а тотчас же забыл их.. (Tolstoj, *Vojna i mir*, SS IV, 394)

„Voilà une belle mort“, sagte Napoleon, während er Bolkonskij betrachtete. Fürst Andrej begriff, dass diese Worte ihm galten und dass Napoleon der Sprecher war. [...] Aber diese Worte hörte er nicht anders, als er etwa das Summen einer Fliege gehört hätte. Diese Worte vermochten ihn nicht zu interessieren, ja, sie prägten sich ihm nicht einmal ein, und gleich darauf hatte er sie wieder vergessen. (*Krieg und Frieden*, München [1958] 1990, Bd. 1, 384)

Die ganze „Nichtigkeit“ Napoleons wird dem Fürsten Andrej in eben jener Szene bewusst und als ein leeres Fliegensummen aus jeglicher Zeichen- und Sprachhaftigkeit ausgeschlossen. Die „ničtožnost' žizni“ als das Nichts des leeren Lebens wird als Todesnähe erfahren und durch das Fliegensummen entblößt.

5. Die Krankheit zum Tode: „Oblomovs Traum“

Die Todesängste des (russ.) „Biedermeier“ bei Gončarov (*Oblomov*) kontrastieren mit dem Entblößen des menschlichen Körper als Träger von Todesmalen, die durch das Toten-Mahl – also Formen der pathologischen Inkorporierung oder schlichtweg Fresssucht – als „Todes-Mal“ zum Ausdruck kommen. Der Dichter als Pathopoet liefert das diagnostische Modell ebenso wie die Indizes einer komplexen Symptomatik, die das Krankheitsbild des Einzelnen zur Krankengeschichte der ganzen Gesellschaft ausweitet.

Tolstoj konnte in seiner verfremdeten „ars moriendi“ zweifellos auf eine in seiner Frühphase hoch angereicherte Technik der Selbstbeobachtung, ja hypochondrischen Körpersprachlichkeit zurückgreifen, die sich bei Prosaikern wie Ivan Turgenev (so in seiner Erzählung „Smert“ aus den *Zapiski ochotnika*), A. Gercen, vor allem aber bei Ivan Gončarov zur Spezifik eines hypothetischen „russischen Biedermeier“ verdichtet hatten. Dies gilt für den späten Gogol' ebenso wie für den frühen Dostoevskij und seine *Bednye ljudi*, oder sein „Slaboe serdce“. All diesen Prosastücken der 40er/50er Jahre geht es um die Transformation der grotesken „Mosaiktechnik“ der „Details“ („meloči“), zu einer Symptomatologie psychosomatischer Indices, deren indirekte Spuren den Leser in die Rolle eines diagnostizierenden Arztes versetzen und damit die ganze Literatur zu einem medizinischen Experiment ausbauen.

Typisch biedermeierlich bzw. frührealistisch ist ja nicht nur die permanente Selbstbeobachtung von Körperzuständen – bis hin zu Aufzeichnungen über Stoffwechsel und Hygieneprobleme (man denke an Adalbert Stifters Verdauungstagebücher), typisch ist darüber hinaus eine permanente Thanatophobie, gipfelnd in der Panik, lebendig begraben zu werden. Unser thanatologisches Leitmotiv des „lebenden Leichnams“ und des Untoten begegnet hier in einer spezifischen Variante unfreiwilliger Sterbeunfähigkeit (man denke auch an Dostoevskijs „Bobok“ oder schon an Gogols Angst vor den Wiedergängern – so in „Vij“ – und seinen hypertrophen Krankheitsängsten).

Archetypisch sind all diese Merkmale eines selbstreflexiven Biedermeierkörpers konzentriert in der Gestalt von Gončarovs Oblomov, dessen Psychogramm von der verwöhnten Kindheit (in: „Oblomovs Traum“, „Son Oblomova“)⁴⁶ bis zum bitteren Ende auf der präzisen Schilderung psychosomatischer Symptome entfaltet. In all diesen Fällen geht es nicht um die Null-Punktualität des Todes, sondern eben um den Prozess eines Sterbens, der vom ersten Moment des Lebens ansetzt und als „Krankheit zum Tode“ subkutan fortwirkt (auch Kierkegaard war ja im Grunde ein Philosoph des Biedermeier, wie Andersen dessen Märchenonkel).

⁴⁶ I. Gončarov, *Oblomov*, SPb. 1859, zit. nach: Gončarov, SS IV; dt. Übers. von J. Hahn, *Oblomow*, München [1960] 1991.

Wir haben hier tatsächlich im Extremfall das Paradoxon eines Overkills von Symptomen, indexikalen An- und Vorzeichen vor uns, die allesamt den Referenten – das Finale, den Thanatos selbst – systematisch aufschieben, hinauszögern, auf- und abhalten, vermeiden: Das Kalkül läuft darauf hinaus, dass ein permanentes Sterben, den immer schon vorweggenommenen Tod auflöst oder jedenfalls erträglicher macht (vgl. dazu Jankélévitch 2005); wer andauernd den Untergang an die Wand malt, der kalkuliert mit dessen tatsächlichem Ausbleiben. Für den bzw. das Biedermeier ist das eigentliche Ende, die Katastrophe ja schon immer eingetreten (besonders deutlich bei Stifter oder Turgenev): Das Urtrauma liegt in einer Jugend und einer erotischen Enttäuschung, die den Helden, die Heldin dazu bringt, alle Jugendlichkeit (und damit das Programm der Romantik insgesamt) als unwiederbringlich vergangen zu erklären, gestorben zu sein und somit eine Art posthumes Leben (und Schreiben) zu führen. Daher auch die Vorliebe für Formen einer Senioren-Liebe, wie sie Stifter paradigmatisch in seinem „Waldsteig“ phantasiert.

Umgekehrt bleibt das/der Biedermeier trotz oder gerade wegen all seiner Hypochondrie auf das Sterben fixiert, ja substituiert damit gleichsam den Eros durch den Thanatos, nicht aber einen heroischen Heldentod, sondern ein völlig unheroisches, postromantisches, handlungs- und bewegungsarmes (aber umso kalorienreicheres) Nach-Lebens seiner selbst. Hier wurzelt denn auch jene Atmosphäre, die im Wien um 1900 für Freud die Grundlage seiner Lehre vom Thanatostrieb werden sollte – insofern, als das Biedermeier in jeder Hinsicht ein komplexes Vorspiel zum Nachspiel des „Fin de siècle“ und Jugendstil abgeben sollte. So kommt es zu der paradoxalen Situation, dass der Ursprung der Progression der Moderne um 1900 in der zutiefst regressiven und resignativen Idyllik des Biedermeier zu vermuten ist.

Oblomov ist ebenso der geborene Hypochonder mit all seinen Phobien und Zugluftängsten, bis hin zur permanenten Angst, zu verhungern oder jedenfalls zu hart zu liegen oder sich gar vom Aktivismus des Lebens anstecken zu lassen. Und zweifellos herrscht in Oblomovs Schlaraffenland, wie es Oblomovka schwül-lastend darstellt, nichts anderes als Todespanik:⁴⁷ „Все сулит там покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную смерть.“, 104 („Alles versprach ein ruhiges, langes Leben bis ins Greisenalter und einen unmerklichen, schlafähnlichen Tod.“, 131).

Im Grunde ist mit dieser „Unmerklichkeit“ eben alles gesagt: Der Tod ist immer schon da, das Sterben ist seine aufschiebende Realisierung und seine realisierte Aufschiebung. Somit ist eben alles Leben zugleich ein Sterben, da der Tod nicht am Ende des Lebens steht, sondern „*media in vita*“, nicht aber als Fallbeil, sondern als homöopathische Vergiftung, tröpfchenweise, sekundlich: „Nur die *Fliegen* summen und surren in Schwärmen herum“, es herrscht „To-

⁴⁷ Vgl. M. Ehre 1973, 154ff., zum „Traum Oblomovs“ ebd., 168ff.

tenstille“ des Mittags, die Stunde des Pan nimmt kein Ende (135). „Es war ein alles verschlingender, durch nichts zu besiegender Schlaf,⁴⁸ ein wahrhaftiges Abbild des Todes“, das da in Oblomovka herrschte (147) – es herrscht „panische Stille; alles war wie ausgestorben“ (146). „Im übrigen waren Ereignisse jeglicher Art außerordentlich selten“ (137). Es wird also die Todesvermeidung, der Aufschub der Katastrophe erkaufte um völlige Aktionslosigkeit, jedenfalls was die Äußerlichkeit von Handlungen anlangt, und damit wird überhaupt erst eine Poetik des narrativen Stillstands, der „Sujetlosigkeit“ möglich, in deren Fluchtpunkt eine totale „Ungegenständlichkeit“ steht: „Die Gegenstände verlieren ihre Form: alles schwimmt zuerst zu einer grauen, dann zu einer dunklen Masse.“ (151)

Gerade die Mittagsstunden sind es, die sich dem kleinen Ilja Il'ič aufs Gemüt legen: „В доме воцарилась глубокая тишина; [...] «Барин пишет!» – говорили все таким робко-почтительным голосом, каким говорят, когда в доме есть покойник“, 140 („Im Hause herrschte tiefe Stille; [...] Der Herr schreibt! sagten alle mit einer so schüchternen, ehrfürchtigen Stimme, als ob ein Toter im Hause läge“, 179).

6. Der Tod als Prozess der Ver- und Entfremdung: Lev Tolstoj

6.1. Der Tod als „Herr der Fliegen“

Bekanntlich war auch Lev Tolstoj – zehn Jahre vor Dostoevskij – im Jahre 1857 zum Zeugen einer öffentlichen Hinrichtung in Paris geworden (Kasack 2005, 104), ja er war wie dieser geradezu fasziniert von diesem grausigen Schauspiel, das ihn jedenfalls im Gegensatz zu Dostoevskij mit einem „Gefühl der Sinnlosigkeit“ erfüllte. Anders als Dostoevskij interessierte Tolstoj am Tod das Sterben als ein langsamer Prozess der Verschiebung der Darstellungs- und Erlebnisperspektive an die Grenze des Todes heran. Am ausführlichsten finden wir diese Prozessualität als eine fundamentale Verfremdung aller Lebensprinzipien im Sterben des Fürsten Andrej in *Vojna i mir*, der erst allmählich die Annäherung des großen „ES“ („Ono“)⁴⁹ als Chance begreift, zum Leben retrospektiv ein grundlegend neues Verhältnis zu finden. In diesem Sinne ist das Sterben und die Perspektive des Todes die radikalste Position der Verfremdung, zu welcher der Mensch fähig ist.

Nicht zufällig war denn auch Tolstoj's „Cholstomer“ der Paratext für narrative Verfremdung, wie sie Šklovskij in seiner Programmschrift „Iskusstvo, kak

⁴⁸ Zum Tod als Schlaf vgl. Th. Macho 1987, 243, 249ff.

⁴⁹ Grammatikalisch und z.T. mytho- wie psychopoetisch wird der Tod im Russischen in der Regel mit dem weiblichen Geschlecht bzw. Gender assoziiert – so v.a. auch in Romantik und Symbolismus (vgl. A. H.-L. 1987, 395ff.). Auch bei Tolstoj finden sich Stellen mit „ona“ in Bezug auf „smert“, wodurch die „Neutralisierung“ des Weiblichen eine zusätzliche Prägnanz erhält.

priem“⁵⁰ ins Zentrum seines Neuentwurfs einer manipulativen Positionsverschiebung mithilfe narrativer Verfremdungsprozesse gerückt hat. Die strukturelle Pointe besteht auch hier in dem Trick, die Wertungsposition des Pferdes über dessen Tod hinaus fortzuschreiben und schließlich und endlich als objektivierte Meinung des auktorialen Erzählers zu präsentieren: Die Signifikanten und die diskursiven Wertungen bleiben gleich, der Träger der Position wechselt von der subjektiven, partiellen Figur zum generalisierenden Erzähler – ein Vorgang, der sich zunächst unterhalb der Wahrnehmungsschwelle eines Normallesers vollzieht. Auch hier – wenn auch auf ganz andere Weise – figuriert die Schwelle des Todes (des diskursierenden Pferdes) als jene prismatische Brechung, durch die eine indirekte aber umso wirksamere Meinungsverschiebung beim Leser überhaupt erst möglich wird.

Die kathartische Rolle des Helden in der antiken Tragödie (und bei Aristoteles), eine Diskrepanz zwischen Wertpositionen von Sujet und Fabula (Vygotkskij!) so zu strukturieren, wodurch eben der Zuschauer im Wege einer „ästhetischen Reaktion“ diese „Doppeltheit“ („dvojtvennost“)⁵¹ zur Wertungsverschiebung sublimieren kann, wird bei Tolstoj der positionellen Interferenz narrativer Perspektiven überlassen, die sich an der Schwelle des Todes brechen.

Von Anfang an wird bei Tolstoj das Sterben als ein Prozess vorgeführt, dessen Einsatz kaum bemerkbar angezeigt wird von winzigen Veränderungen, von Indizes, die als *S y m p t o m e* des Thanatos (also Indizes) erst allmählich, manchmal erst *ex post* „lesbar“ werden. Schon in *Detstvo* wird die Fliege als Todes-Index auf den ersten Seiten eingeführt, die dann erst viel später als Vorankündigung des späteren Todes der Mutter erkennbar wird. Der Tod kommt schleichend, sein „užas“ besteht eben nicht in der Augenblicklichkeit und den damit verbundenen Bewusstseins-Paradoxa wie bei Dostoevskij, sondern in seiner Unmerklichkeit, die ganz metonymisch in den „meloči“ des Alltags und der Körperlichkeit steckt.

In diesem Sinne rahmt das Fliegenmotiv nicht nur das erste gedruckte Werk Tolstoj's, es markiert auch leitmotivisch und in einer punktierten Linie die Spur des Todes, des großen „Es“ („Ono“) und Nichts, als eine gelochte Bruchstelle, die mitten durch das Leben geht und an der sich das Schicksal der Helden bricht, abreißt:

..в семь часов утра Карл Иванович разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопущей – из сахарной бумаги на палке – по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я [...] скинул убитую муху на пол.. (Tolstoj, *Detstvo*, SS I, 17)

⁵⁰ V. Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“, [1916].

⁵¹ Vgl. dazu Vygotkskij 1976.

..um sieben Uhr früh [weckte mich] Karl Iwanytsch, als er unmittelbar über meinem Kopf mit seiner Fliegenklappe aus blauem Zuckerhutpapier nach einer Fliege schlug. Er machte das so ungeschickt, daß er das Bildchen meines Schutzens, ⁵² das an der hölzernen Lehne meines Bettes hing, traf; die tote Fliege fiel mir gerade auf den Kopf. Ich [...] schleuderte die tote Fliege auf den Boden.. (Tolstoj, *Kindheit, Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, 75)

Einige Zeilen später kommt dann der Hinweis auf die Mutter, eingekleidet in die etwas lächerliche Sprache des deutschen Hauslehrers: „– Auf, Kinder, auf!.. s'ist Zeit. Die Mutter ist schon im Saal! – крикнул он добрым немецким голосом.“ („...rief er mit guter deutscher Stimme“, *Detstvo*, 18)

Der apokalyptische Ruf – „pora! pora!“ – erhält hier also eine Verkleidung ins Fremdländisch-Vertraute des Hauslehrer-„Chalat“, der den Blick öffnet und versperrt für jene Nacht, die hinter dem kindlichen Erwachen lauert und jenen Abgrund des Ganz Anderen, der unter allen Vertraulichkeiten einer geborgenen Häuslichkeit klappt.

So begegnen wir denn auch der Fliege („mucha“) wieder im letzten Kapitel von *Detstvo* (unter dem Titel: „Poslednie grustnye vospominanija“, I, 113), das mit den Worten einsetzt: „Maman uže ne bylo.“), um dann in einer Schlafszene zu münden, die – als Einschlafen – dem kindlichen Erwachen des ersten Kapitels korrespondiert und gleichfalls – wenn auch ganz nebenbei – eine Fliege bereithält: „Als ich eintrat, lag Natal'ja Savišna da [...] Als sie das Geräusch meiner Schritte hörte, richtete sie sich auf, legte das Wolltuch beiseite, mit dem ihr Kopf gegen die Fliegen bedeckt war.“ („...Когда я вошел, Наталья Савишна лежала [...] услышав шум моих шагов, она приподнялась, откинула шерстяной платок, которым от мух была покрыта ее голова.“, 114).

6.2. Die Fliegen – Index des Todes: „Muchologija“

In der Literatur – wohl auch in anderen Künsten – spielt die Fliege eine wenig beachtete und gleichwohl fundamentale Rolle: Sie gilt als Motiv des Kleinen und Unbedeutenden, das zugleich allgegenwärtig ist und auf lästige Weise sich

⁵² Vgl. auch V. Jankélévitch: „Und da dem volkstümlichen Glauben zufolge die Ankündigung der Ankunft die Aufgabe des Engels ist, ist man versucht zu sagen, dass es der unsichtbare Todesengel ist, der durch diese Zeichen zu uns spricht und uns mit seinem Flügel streift; denn der Himmelsbote verkündet jetzt nicht mehr Geburt und Anfang, sondern das Ende.“ (V. Jankélévitch 2005, 265). Zur Sprache der Engel und ihrer Beziehung zum Tod vgl. Th. Macho 1987, 180ff. Die Verbindung übrigens von „Fliege“ und „Engel“ ist auch in den mystischen Schriften des Meister Eckehart geläufig: „Nimmt man eine Fliege in Gott, so ist die edler in Gott als der höchste Engel in sich selbst ist.“ (Meister Eckehart 1963/1979, 215). In der apophatischen Unsagbarkeit der Gottheit sind die „Engel und die Fliegen und die Seele gleich“ (ebd., 305).

summend vermehrt, die Welt der banalen Kleinigkeiten repräsentiert („meloči“) – zarte Verkörperung („nežnost“) des absolut Zufälligen („slučajnost“), der Kontingenz des Irdischen und des Nichts bzw. Nichtigen („pošlost“). Als dionysisches Symbolinsekt steht die Fliege metaphorisch für die Panik des Thanatos und aller möglichen Untergänge („užas“) und metonymisch für das dionysische Stirb und Werde zwischen Leichnam und Körper („trup“ und „telo“), „Auflösung“ und „Zergliederung“ („razloženie“ bzw. „razčlenenie“) und der „Neuzusammensetzung“ („novoe sočétanie“) in den Metamorphosen der Wiedergeburt.⁵³

In dieser dionysischen Position am Rande des Grabes, der Verwesung und des Mülls steht sie der Biene als apollinisches Sonneninsekt gegenüber: Die Fliege ist das „Opfer“ der Auflösung alles Fleischlichen und Erdhaften (Rückverwandlung der Kultur und des Erhabenen in die schwarze Materialität des Tellurischen und in das Graue(n) des Hades), wogegen die apollinische Biene planvoll von Blüte zu Blüte fliegt und zugleich sammelt und verteilt, anthologisch und befruchtend wirkt: Erstattet sie doch die Blüte des Organischen zurück an die kosmische Sphäre, an den Lebensquell des „Sol-Rex“, dessen solares Gold mit dem Gold-Gelb des Honigs korrespondiert. Der Honig aber wird gedächtnishaft – im Sinne Mandel’štams – gespeichert in den kristallinen Strukturen bzw. Mustern der Waben und in der organisierten Idealwelt des Bienenstocks, wo Arbeitsteilung, Hierarchie und göttliche Ordnung („Kosmos“, „stroj“) herrscht. Insofern dient die Biene dem apollinischen Zweck der „Gabe“ („dar“), während die Fliege das „Opfer“ mimt, die dionysische Vergeltung der „Žertva“ austrägt.

In diesem Sinne markiert auch die Fliege zugleich isoliert-individuell das Einzelne – ebenso aber das Kollektiv („tolpa“, „roj“), den ungeordneten Schwarm egalitärer Massen – kurz: das soziale und naturhafte Chaos einer unstrukturierten Welt.

Sehr häufig tritt das Motiv der Fliege als Gegenpol zu dem der Biene auf – und umgekehrt (binäre Konterdependenz beider Motive, die einander symbolisch ergänzen): es gibt aber auch Fälle eines isolierten Einzelkämpfertums verrückter Fliegen oder ganzer Schwärme, die ins Chaotische diffundieren und keinerlei Zu-Ordnung mehr anstreben. Sie verkörpern – oder besser: markieren, indizieren – das Prinzip des Zentrifugalen, Peripheren, Kontingenten, Nichtigen, Richtungslosen („Zick-Zack“-Bewegung), Irritierend-Plötzlichen, während die jeweils entgegengesetzten Qualitäten den Bienen vorbehalten sind. Eigentlich ist die Fliege qualitäts- und eigenschaftslos – auf jeden Fall aber minderwertig, banal, lästig, nutzlos, nichtig und unwichtig.

Auffällig ist die scheinbare Funktionslosigkeit und kaum bemerkbare Signifikanz der Fliege, die im Sinne der Zeichentypologie von Ch.S. Peirce am ehes-

⁵³ Ausführlicher dazu: A. H.-L. 1999b.

ten den Typus des „sign-index“ repräsentiert, während konsequenterweise die „Bienen“ den ikonischen Zeichentypus und das ihm innewohnende Prinzip der Inkarnation des Logos und seine symbolisch-sakramentale Inkorporierung durch den Rezipienten verkörpern. Die Bienen realisieren und symbolisieren den apollinisch-christologischen Aspekt der Sublimierung und Erlösung, während die Fliegen das dionysische Moment der Zerlegung, des Bewusstloswerdens bzw. des Abstieges in das Unbewusste und die Unterwelt (Hades) anzeigen. Sie sind indexikal insoferne, als sie das Chaos, die Panik und den Tod anzeigen – lange, bevor er tatsächlich hereinbricht. Insoferne sind die Fliegen Symbole oder leere Allegorien einer nihilistischen Gnosis des Apokalyptischen, das nicht und nicht eintritt – oder sich in der bedrohlich-ahnungsvollen, zufällig-willkürlichen Ausbreitung eines schleichenden Nichts manifestiert.

Die Signifikanz des Fliegen-Index lebt und stirbt eigentlich aus ihrer merkmalthaften Insignifikanz, d.h. dem Fehlen des inkarnierten Logos, einer femininen oder maskulinen Kreativität und Eigenständigkeit des Ikonischen, das sich in der Neutralität und Schwärze bzw. Graueit der Fliege verliert und auflöst. Zu dieser Insignifikanz trägt auch die Tatsache bei, dass die Fliegen – als „realia“ wie als Motive – Grade der Unbemercktheit und unterbewussten Kryptik (als Vor- und Anzeichen einer drohenden Katastrophe zumeist oder einer panischen Ausbreitung des Nichts) entwickeln, die ihre Wahrnehmbarkeit minimieren oder maximieren. Entweder die Fliege ist – in ihrem Summen und störenden Zick-Zack-Fliegen – allgegenwärtig (und insoferne irritierend) – oder sie schrumpft zum totalen Punkt, zur Punktualität von Raum und Zeit, die solchermaßen qualitäts- und richtungslos werden, von innen her an Sein und Wesen verlieren. Dem gegenüber strutzt die Biene vor symbolischer Signifikanz und Wertschöpfung, ihr Flug ist ebenso geplant wie ihre Sprach- und Verhaltenswelt.

Die Fliege ist vielfach auch ein Null-Index der Nichtigkeit und Kleinheit, deren quantitative Vergrößerung oder Multiplikation – Präsentation der Fliege als riesiges Ungeheuer oder in unüberschaubaren Massen – in Panik versetzt oder gar tötet. Man denke an die erschreckende Gestalt der Fliegen-Menschen in zahlreichen Trivial- und Utopietexten (Ray Bradbury, metaphorisch: *The Lord of the Flies* von William Golding). Die panikmachende Wirkung resultiert hier wohl aus der illegitimen Rückverwandlung des Menschen in ein Insekt und damit eine archaische Stufe, die weit vor der Menschwerdung liegt und diese fundamental in Frage stellt. Gleiches gilt für die Multiplikation des ganz nichtigen, kleinen Einzelwesens zu unüberschaubaren Massen und Schwärmen, die ebenso entindividualisierend bzw. depersonalisierend wirken.

Die totale Partikularität oder die Partikularisierung des Totalen zeichnet alle Fliegen-Welten: Die Teile bzw. Details („meloči“) ergeben zusammen kein Welt-Muster („uzor“ im Sinne Mandel'stams oder Nabokovs), keinen Welt-

Text und kein Welt-Bild: Die „partes“ bleiben auch in der unartikulierten, also ungegliederten Masse teilnahmslose Atome, die sich richtungslos ansammeln und wieder dissoziieren. Zusammen resultieren sie nicht im Brennpunkt (der Sonne) eines solaren „ordo naturalis“, sondern im Flucht-Punkt einer chaotischen und zufälligen Anhäufung von Allem und Nichts.

Die Biene steht für das unblutige Opfer des Symbolischen, Sakramentalen und damit für die Gedächtnis-Kultur der Orthodoxie, wogegen die Fliege das Wappentier einer jeden Heterodoxie, des Sektantischen und Chiliasmisch-Anarchistischen abgibt. Sie dient dem Thanatos und dem Leichnam als ergebener Aafresser, wo die Biene und ihr Honig den gestorbenen Körper heilt, nährt und zur Wiedergeburt und damit Unsterblichkeit fähig macht. Die Fliege behaust die Gräben, Gräber und Keller der Subkulturen, die Biene die Altäre und Dome des Himmlischen Jerusalem, das im Wabenbau der Bienenstöcke vorgebildet erscheint.

Es scheint so, als würde den Autoren das Auftreten der Fliegen in ihren Texten zufällig und von ihnen selbst kaum bemerkt unterlaufen, womit „muchu“ auch eine prägnante Allegorie für die von Jakobson konstatierte „unbewusste sprachliche Gestaltung“ bilden würde – hier freilich nicht auf der Ebene der Phoneme oder Morpheme, sondern jener der Motive, die scheinbar unmotiviert, hinter dem Rücken des Autors oder unter seiner Hand durch die poetische Welt geistern, auftauchen, irritieren und wieder verschwinden. Einfangen – im Sinne des „lovit’ muchu“ – lassen sie sich vornehmlich im Zustand großer Schläfrigkeit und Unabsichtlichkeit.

Wo dagegen die Bienen ins Bild treten, herrscht apollinische Bewusstheit und Geplantheit: nichts bleibt dem Zufall überlassen, alles folgt einem großen Plan („stroj“), der den Mikrokosmos selbst der Insektenwelt an den Makrokosmos bindet und in die alles harmonisierende Musik der Sphären einschließt.

In diesem Sinne besteht daher das Problem des Philologen – wie jenes des Anagrammatikers bei F. de Saussure – nicht sosehr im Finden der Fliegen (bzw. Anagramme) als in ihrem Überfluss und ihrer scheinbar so sinnlosen Verteilung über das Feld der Texte. Es ist gewissermaßen nicht leicht, *k e i n e* Fliege zu finden; die Schwierigkeit beginnt erst nachher: Was soll man mit ihnen anfangen – und wo aufhören?

6.3. Sterben als „status nascendi“: das große „ES“ („Ono“)

Auch für Šklovskij besteht die zentrale Erkenntniswirkung des drohenden Todes bzw. des Prozesses des Sterbens in einer Dezentrierung des Bewusstseinsfokus, einer Detaillierung und Zerlegung von Ganzheiten („tota“) zu „me-loči“, „partes“: Die scheinbare Relevanz eines zentralisierten Lebens (verkörpert durch den Heer- und Staatsführer Napoleon) wird auf- und abgelöst durch

eine Partisanentaktik (ViM, 140f.), die nicht nur den Kampf partikularisiert, sondern die Sicht auf das Gesamt des Lebens und der Geschichte bestimmt, wie sie gerade in *Vojna i mir* der Fall ist (Šklovskij 1928, 92).

Schon in *Detstvo* hat der kleine Nikolaj angesichts des Todes der Mutter bzw. ihres Leichnams eine solche Erfahrung der Dezentrierung und Detailisierung, das der initialen Fliegenmotivik exakt korrespondiert:

Я был в сильном горе в эту минуту, но невольно замечал все мелочи. [...] Глаза маман были открыты, но она ничего не видела... О, никогда не забуду я этого страшного взгляда! (Tolstoj, *Detstvo*, SS I, 108)

Ich war in diesem Augenblick tief bekümmert, nahm jedoch unwillkürlich alle Kleinigkeiten wahr. [...] Mamas Augen waren offen, doch sie nahm nichts mehr wahr. Oh, niemals werde ich jenen entsetzlichen Blick vergessen! (Tolstoj, *Kindheit*, 154)

Im Grunde kommt es aus einer solchen Sicht zu einer Konvergenz zwischen „lebendigem Leben“ („živaja žizn'“) und ihrer „Außergesetzlichkeit“ („vnezakonost'“) und jener des Todes, indem Leben und Tod, Eros und Thanatos in ihrem gemeinsamen „Nenner“ (der ja auch primär indizial fungiert) zusammenfließen: als reine, chaotische, naturhafte Energie, die in ekstatischen Momenten der Wahrnehmung und Einsicht die große „Metanoia“ bewirkt: beim Helden wie beim Leser. Dies gilt für die Historiosophie der Großen Geschichte und ihrer Großnarrative der Napoleons ebenso wie für das kleine Leben der privatisierenden Figuren, die sich der Megageschichte verweigern bzw. deren Regeln unterlaufen: „Для человеческого ума недоступна совокупность причин явлений.“ (Tolstoj, *Vojna i mir*, SS VII, 78)

Beispiele für eine solche verfremdende Detailisierung liefert Tolstoj in allen möglichen Gesellschaftsszenen, Bällen aber auch in der chaotischen Choreographie der Schlachten und vor allem in den Sterbeszenen, die das „normale Leben“ *sub specie mortis* sichtbar machen und zur Kenntlichkeit verzerren. So vor allem in der nicht enden wollenden Sterbensgeschichte des Fürsten Andrej, dessen nicht beneidenswerte Rolle darin besteht, einen halben Roman lang dahinzuscheiden.

Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, являются перед князем Андреем. Он говорит с ними, спорит о чем-то ненужном. Они собираются ехать куда-то. Князь Андрей смутно припоминает, что все это ничтожно и что у него есть другие, важнейшие заботы, но продолжает говорить, удивляя их, какие-то пустые, остроумные слова. Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и все

заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. Оттого, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит *все*. Он идет, спешит, ноги его не двигаются, и он знает, что не успеет запереть дверь, но все-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит *она*. Но в то же время как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, с другой стороны уже, надавливая, ломится в нее. Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия – запереть уже нельзя – хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется.

Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. *Оно* вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер. (Tolstoj, *Vojna i mir*, SS VII, 74ff.)

Im Traum sah er sich im gleichen Zimmer liegen, in welchem er in Wirklichkeit lag, aber nicht als Verwundeter, sondern als Gesunder. Eine große Anzahl von Menschen, nichtssagenden, gleichgültigen Menschen, tauchte vor dem Fürsten Andrej auf. Er redet mit ihnen, disputiert mit ihnen über irgendeine unwesentliche Frage. Sie wollen schon gehen, Fürst Andrej spürt dunkel, daß dieses alles wertlos und gleichgültig ist und daß er andere, viel wichtigere Sorgen hat, aber trotzdem redet er weiter und verblüfft die Zuhörer durch schale Geistreicheleien. Allmählich verschinden alle diese Personen fast unvermerkt, und jetzt ist plötzlich nichts anderes mehr da als die eine Frage, die des Türschließens. Er erhebt sich und geht zur Tür, um den Riegel vorzuschieben und sie damit zu schließen. Alles, alles hängt davon ab, ob er die Tür noch rechtzeitig schließt oder nicht. Er geht, will sich eilen, aber seine Füße wollen nicht von der Stelle und er weiß, daß er die Tür nicht mehr rechtzeitig schließen können wird, reißt aber trotzdem fieberhaft alle seine Kräfte zusammen. Und nun überkommt ihn eine quälende Angst. Und diese Angst ist die Angst vor dem Tode: was dort vor der Tür steht, das ist *Es*. Endlich hat er kraftlos und ungeschickt schleichend die Tür erreicht, aber in diesem Augenblick drückt das Fürchterliche da draußen von der anderen Seite gegen die Tür und hämmert donnernd gegen die Füllung. Irgend etwas Außermenschliches – der Tod – hämmert gegen die Tür, und er muß sie zuhalten. Er hat die Klinke gepackt, er rafft seine letzten Kräfte zusammen, um sie wenigstens zuzuhalten, denn zum Schließen ist keine Zeit mehr. Aber seine Kräfte lassen nach, er fängt es ungeschickt an, und die Tür öffnet sich gleich darauf wieder.

Noch einmal drückt *Es* von der andern Seite dagegen. Die letzten übermenschlichen Anstrengungen sind umsonst. Beide Türflügel haben sich lautlos geöffnet. Es ist hereingekommen, Es ist der Tod. Und Fürst Andrej ist gestorben.

(Tolstoj, *Krieg und Frieden*, München [1958] 1993, 1302)

Tolstoj's Tod fehlt das Spektakuläre der Hinrichtungsszene, das Theatralische der großen „Todesarien“ wie jener Ippolits aus dem *Idioten*, der seine Umgebung mit ellenlangen Abschiedserklärungen ebenso irritiert wie fasziniert. Fürst Andrej verhält sich eher ruhig und beobachtend, er ist ganz Auge (fast schon im Sinne von Nabokovs *Sogljadataj*), das panisch geweitet eben jener Nullstelle des Todes entgegenstarrt, die sich in jenem unsäglichen „Ono“ auch buchstäblich breitmacht – als „čto-to užasnoe“ und als eben jenes Indefinitum, das dann bei den Dekadenten der 90er Jahre ins Zentrum einer Poetik der Indeterminiertheit rückt.⁵⁴ Genau genommen ist es aber nicht der Tod, der da in der Tür steht, sondern die Todesangst:

И этот страх есть *страх смерти*: за дверью стоит оно. [...] это что-то ужасное [...] Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, [...] Оно вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер.
(Tolstoj, *Vojna i mir*, SS VII, 75)

Und diese Angst ist die Angst vor dem Tode: was dort vor der Tür steht, das ist *Es*. [...] das Fürchterliche [...] Irgend etwas Außermenschliches – der Tod – hämmert gegen die Tür [...] Es ist hereingekommen, Es ist der Tod. Und Fürst Andrej ist gestorben.
(Tolstoj, *Krieg und Frieden*, 1302)

Was nun aber passiert, variiert eben jenes Todesparadoxon, das wir schon von Lermontov kennen: Der Tod ist eingetreten, Fürst Andrej „ist gestorben“:

Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся.

«Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его. [...]

С этого дня началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна – пробуждение от жизни. И относительно продолжительности жизни оно не казалось ему более медленно, чем пробуждение от сна относительно продолжительности сновидения.

Ничего не было страшного и резкого в этом, относительно-медленном, пробуждении.

Последние дни и часы его прошли обыкновенно и просто.
(Tolstoj, *Vojna i mir*, SS VII, 75)

⁵⁴ Vgl. A. H.-L. 1989, 216ff.

In diesem Augenblick des Sterbens aber fiel es dem Fürsten Andrej ein, daß er ja nur schlief, und in diesem Augenblick des Sterbens gab er sich einen gewaltsamen Ruck und erwachte.

„Ja, das war der Tod. Ich bin gestorben, ich bin aufgewacht. Ja, der Tod ist ein Erwachen“, blitzte es plötzlich in ihm auf, und der Vorhang, der ihm das Unbekannte bis jetzt verhüllt hatte, hob sich vor seinem geistigen Blick. Er fühlte gleichsam das Freiwerden der Kraft, die bisher in ihm gebunden gelegen hatte, und empfand jene seltsame Leichtigkeit, die ihn von nun an nicht mehr verließ.

Von diesem Tage an hatte für den Fürsten Andrej zugleich mit dem Erwachen aus seinem Traum auch das Erwachen aus dem Leben begonnen. Und verglichen mit der Dauer des Lebens erschien es ihm nicht langsamer als das Erwachen aus dem Traum, verglichen mit der Dauer des Geträumten.

Dieses im Verhältnis langsame Erwachen hatte nichts Schreckliches, nichts Jähes. Seine letzten Tage und Stunden gingen durchaus einfach und schlicht hin.

(Tolstoj, *Krieg und Frieden*, 1303)

Tolstoj operiert hier mit zwei ineinander geschobenen Zeitläufen: der linearen, äußeren Geschichte der Überschreitung der Todesgrenze (der Türe) durch den Sterbenden und zugleich – um einen Kippunkt, den narratologischen Totpunkt gedreht – mit einer inneren Wahrnehmungslinie, die gleichzeitig mit dem äußeren Tod eintritt: „im selben Moment, als er starb“. Hier befinden wir uns in der Sphäre des „nevedomoe“, eines Unbewussten und Unwissbaren, das sich hinter dem Vorhang (des Bildes von Sais) befindet, auf dem sich das Alltagsleben wie auf einer Filmleinwand abbildet.

Für die herantretende Nataša sind die inneren Erfahrungen Andrejs, der schon hinter den Vorhang blickt, nicht nachvollziehbar – ebensowenig wie er noch in der Lage ist, diese Außensicht des Nichtverstehens seinerseits zu verstehen: „Er gab ihr keine Antwort, verstand auch nicht, was sie wollte, und sah sie mit einem eigentümlichen Blick an“ (1303, „Он не ответил ей и, не понимая ее, посмотрел на нее странным взглядом. [...] Ничего не было страшного и резкого в этом, относительно-медленном, пробуждении.“ (SS VII, 75f.) Während der Blick im Zeichen des Todes die übliche Weltsicht verfremdet, ist es nun der Blick selbst, der „sub specie mortis“ verfremdet erscheint.

Was bei Tolstoj als Prozess einer schritt-weisen Erleuchtung, ja Erweckung („*probuzdenie*“) „evolutionär“ entwickelt wird und gerade durch seine unpräzise „Normalität“ überzeugt, wird bei Dostoevskij als Ekstase, häufig auch als Skandal inszeniert, performiert, hysterisiert und im Begriff einer „Explosion“ („*vzryv*“) revolutionär präsentiert.

Der spektakuläre Selbstmord der Anna Karenina verknüpft ein Jahrzehnt vor seinem „Ivan Il'ič“ die Technik der „*detalizacija*“ und ihren Banalisierungseffekt (Selbstmord als ‚Sprung ins kalte Wasser‘) mit dem Moment einer

diskontinuierlich werdenden Zeiterfahrung, wie sie von den an Anna vorbeiratenden Wagengestellten ausgelöst wird:

Она смотрела на низ вагонов [...] и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами и ту минуту, когда середина эта будет против нее. Туда! – говорила она себе.. (Tolstoj, *Anna Karenina*, SS IX, 388)

Sie sah auf das Untergestell der Waggons [...] und auf die hohen gußeisernen Räder des langsam vorübergleitenden ersten Waggons und suchte die Mitte zwischen den Vorder- und den Hinterrädern abzuschätzen und den Augenblick zu bestimmen, wann die Mitte des Waggons ihr gegenüber sein werde. Dorthin! sagte sie zu sich.. (Tolstoj, *Werke*, Bd. 1, 1021)

Es ist, als würde die Selbstmörderin gewissermaßen einen „Spalt“ im Zeitfluss suchen – ein Zeitfenster –, durch das sie sich in die Freiheit eines Jenseits, eines „Tuda!“ zwängen könnte – womit das räumliche Bild der Geburts- wie Todesröhre aus „Smert' Ivana Il'iča“ gleichsam in die Zeitdimension übersetzt erscheint. Eine fragmentierte Zeit, deren Bestandteile – die „Augenblicke“ – wie im Film die einzelnen Kader nicht in der entsprechenden Geschwindigkeit vorbeiziehen, zerfällt in ein flimmerndes Pulsieren; die Kontinuität des Zeitflusses ist ebenso aufgelöst wie die des Bewusstseins („rassejannyj subekt“), das in einen anderen Aggregatzustand umkippt. Während aber Dostoevskijs Kirillov sein „sejčas! sejčas!“ eigenhändig auslösen muss, ist Anna Karenina (ebenso wie die „Krotkaja“) auf dem „Sprung“: sie ist auf ein Sich-Fallen-Lassen angewiesen, das genau jenen „Zwischenraum“ („promežutok“) anvisiert, der die Zeit zum Stillstand bringt. An eine Kinematographie avant la lettre gemahnt auch jene Licht-Dunkel-Dramaturgie, die nun – ähnlich wie bei Ivan Il'ič – losgeht: „...plötzlich zerriss das Dunkel [...] und das Leben erschien ihr für einen Augenblick leuchtend.“ (ebd., 1021f.)

Es gibt also zwei Augenblicke – oder sind es bloß zwei Dimensionen ein und desselben? – die hier miteinander interferieren: Es ist zum einen jener innere Augenblick der Erleuchtung, von dem eben die Rede war, der einer atemporalen, rein imaginären Sphäre angehört – und jener quasi physikalische rechte Moment, da Annas Körper – wie ein „Index-Zeiger“ – genau auf einer Höhe mit jenem Zwischenraum steht, der zwischen den vorbeierollenden Rädern besteht: „Und genau in dem Augenblick, als die Mitte zwischen den Rädern mit ihr auf gleicher Höhe war [...] fiel [sie] unter dem Waggon auf die Knie.“ (1022) Nun folgt in Zeitlupe der physische Ablauf des Überrolltwerdens und parallel dazu ein direkter innerer Monolog („Wo bin ich?“ etc.) mit dem Auftauchen des phantastischen „roten Männchens“ – und dem finalen Schlaglicht auf ihr bisheriges Leben, das dann auch – für immer – erlischt.

Das Licht ist also zugleich das Medium einer Erleuchtung, unter welcher das bisherige Leben auf einen Augenblick komprimiert vor das innere Auge tritt; abgelöst wird es aber von einem Dunkel, das alles verschlingt. Dunkel – Licht – Dunkel. Dunkel des bisherigen Lebens, „das für einen Augenblick“ aufleuchtet im Lichte der Erleuchtung, die ihrerseits eingeht in ein anderes Dunkel, das schon einer ganz anderen Dimension angehört.

6.4. „Der Tod des Ivan Il'ič“

Was sich in der zitierten Sterbeszene mit Fürst Andrej abspielt, finden wir – diesmal medizinisch und psychosomatisch professionalisiert – in Tolstoj's „Smert' Ivana Il'iča“. Auch hier ist es eine „meloč“, ein ganz nichtiger und alltäglicher Auslöser – das Anschlagen der Hüfte beim Tapezieren (also beim Abstieg von der [Himmels-]Leiter..) – was zur Eskalation einer letalen Krebserkrankung ausartet. Ziel des Verfremdungs-Effekts des Sterbens ist es, das Kleine als das Große, das Partikuläre als das Ganze zu sehen und den Zufall („slučaj“) zu dem zu erklären, was „der Fall ist“. Freilich erscheint der kontingente Anlass bzw. indexikale Auslöser/Auslöscher aus einer retrospektiven, „sub specie moriendi“ erfolgenden Sicht als eigentlicher Grund einer Kausalität, die regredierend die Dinge (des Lebens) auf den Grund und Ur-Sprung zurückverfolgt.

In dieser progressiv-regressiven Doppelbewegung entfaltet sich das „double bind“ einer V-Ästhetik, die aus der Thanato-Poetik eine Thanato-Noetik macht. Der „užas“ – Abgrund und erhabene Überschau zugleich – wird nicht von ekstatischen Momenten des Dämonischen, Katastrophalen, Tragischen, Grausigen ausgelöst: Er steckt – wie der Teufel – im Detail, in den Zufällen des Alltagslebens:

Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная. (Tolstoj, SS XII, 65)

Die Lebensgeschichte des Iwan Iljitsch ist sehr einfach und sehr gewöhnlich und doch entsetzlich. (Tolstoj, *Die großen Erzählungen* [1961], München 1975, 21)

Der Zufall eines Sturzes von der Tapezierleiter – und was gibt es Banaleres und Lästigeres als zu „Tapezieren“ – dieser Fall und der „Stoß in die Seite“ (52) erweist sich retrospektiv als „springender Punkt“ der letalen Erkrankung (35):

Бывало, в это последнее время он войдет в гостиную, убранную им, – в ту гостиную, где он упал, для которой он [...] пожертвовал жизнью, потому что он знал, что болезнь его началась с этого ушиба.. (Tolstoj, SS XII, 94)

Da trat er etwa in den Salon, den er eingerichtet hatte, in das Zimmer, in dem er *gefallen* war, für dessen Einrichtung er [...] sein Leben geopfert hatte, denn er wußte jetzt, dass seine Krankheit von jenem *Fall* herrührte.. (Tolstoj, 56)

„Sub spezie mortis“ ist Il'ja Il'ič – seinem Namen gemäß – von der Himmelsleiter gestürzt, als „climacus“ hat er sich nicht hinaufbewegt über die Stufen der himmlischen Harmonien ins Jenseits, er ist herabgefallen, wie wir es aus der einschlägigen Ikonographie kennen: „Ein anderer hätte sich den Hals gebrochen“ – scherzt er noch gegenüber den seinen – und doch ist Es so: aber eben nicht spektakulär, sondern zunächst ganz unsichtbar, nagend, aufzehrend und letztlich auch vernichtend.

Im weiteren entwickelt Tolstoj eine präzise Krankengeschichte, in der alle medizinischen Symptome zugleich Indizes eines anderen Syndroms werden, das als eine „Krankheit zum Tode“⁵⁵ zum langsamen, schrittweisen, stadialen Ableben führt. Wie immer geht bei Tolstoj alles unmerklich, ja im wörtlichen Sinne subkutan vor sich:

Ухудшение шло так равномерно, что он мог себя обманывать, сравнивая один день с другим, – разницы было мало. (Tolstoj, 85)

Die Verschlimmerung ging so gleichmäßig vor sich, dass er sich wohl von einem Tag auf den andern betrügen konnte – der Unterschied war da nicht sehr groß. (Tolstoj, 45)

Während also das Sterben als schleichender Prozess erscheint,⁵⁶ steht der Tod Ivan Il'ičs wie eine absolut undurchdringliche Wand vor Augen, ja als ein nacktes, brutales „Nichts“ (52), das sich zunehmend vom Sterben selbst zu lösen beginnt.

Auch Ivan Il'ič erfährt den Tod als ein „Es“: „*Она* мелкнула, он еще надеется, что *она* скроется..“ („Er hatte Ihn [russisch „Sie“]⁵⁷ erblickt, aber er hoffte noch, Er werde wieder verschwinden..“, 57) – im Gegenteil, Er bzw. Es wächst immer größer an und wird schließlich zum „einzig Wirklichen“ seines Lebens (63), ja zum Einzigen, denn das Leben selbst – das bisherige wie gegenwärtige – zeigt sich in all seiner Fadesse und Leere als „immer ein und daselbe“ (64, 73), das sich leit- und leidmotivisch wiederholt und selbst jene Nichtigkeit annimmt, die zunächst alleine dem Tode anzuhaften schien.

Eben diese Inversion zwischen einem sich in Nichts auflösendem Leben und dem alles erfassenden Tod steigert das Sterben selbst zur eigentlichen Klimax

⁵⁵ Ivan Il'ičs Verzweiflung „hat die Struktur von Kierkegaards Krankheit zum Tode“ (Ch. L. Hart Nibbrig 1989, 291).

⁵⁶ Vgl. die ausführliche Darstellung bei K.J. Mjør 2002, 28f.

⁵⁷ Das grammatikalische Geschlecht von „Tod“ / „smert“ ist im Russischen weiblich.

der Existenz, zu jenem Schwellenerlebnis, dessen „užas“ den Urschrei der Geburt wiederholend die Doppelnull des „OnO“ durchbricht.

Es gibt kaum eine nennenswerte Todesszene bei Tolstoj, die noch von Fliegen angekündigt oder begleitet würde. Der große „užas“ des Todes in unserer Erzählung, jenes (un)gewisse Etwas, jenes „Es“ verschmilzt mit dem Grauen des Schmerzes und der Angst zum Schreckenschrei des namenlosen „U! U! U!“, das – schon wortlos und postverbal – zwischen dem U des „užas“ und jenem der „mUcha“ aufgehängt erscheint: „...«Не хочу!» – и так продолжал кричать на букву «у».“ („Laß mich in Ruh! « [wörtl.: Ich will nicht!] und zog nun diesen einen Laut in die Länge.“)⁵⁸

Dasselbe „Loch“ („dyra“), durch welches der Eintritt ins Leben erfolgt – Pforte des Eros und des generischen Lebens – in dieses „Loch“ muss der ausgewachsene Mensch zurück, in jenes „schwarze Loch“, als welches der Tod dem zum Tode Verurteilten bei der Hinrichtung erscheint:

Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти [...] Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролететь же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая. (Tolstoj, SS XII, 113f.)

Er schlug um sich, wie ein zum Tode Verurteilter in den Händen des Scharfrichters sich wehrt [...] Er fühlte, dass die Pein sowohl darin lag, dass er in dieses schwarze Loch gestoßen wurde, und noch mehr darin, dass er nicht hineinkam. Denn daran hinderte ihn noch der Gedanke, dass sein Leben gut war. (Tolstoj, 80)

Hier haben wir sie wieder – die Hinrichtungsszene: diesmal in der Variante bei Tolstoj, der auch den davor liegenden „Prozess“, den sich der Untersuchungsrichter Ivan Il'ič selbst macht, vorenthält: „Plötzlich“ aber wird der Sterbende immer tiefer in dieses Loch gestoßen: „...и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление.“ (114) („...und dort, am Ende des Loches leuchtete etwas auf. Ihm ging es so, wie es einem in der Eisenbahn geht: man glaubt vorwärts zu fahren und fährt rückwärts, und dann plötzlich weiß man die Richtung.“, 80)⁵⁹

Worum es hier geht, ist nicht nur die religionsphilosophische, metaphysische Einsicht in die Nichtigkeit des Lebens (dieses wird nun zu jenem „Nichts“ er-

⁵⁸ Vgl. K.J. Mjør 2002, 56f.

⁵⁹ Zu denken gibt, dass O. Mandel'stam eben diese paradoxe Richtungstäuschung beim Gehen in einem Zug auch im Finale seiner Erzählung *Die ägyptische Briefmarke* einsetzt (Mandel'stam 1955, 196).

klärt, als welches der Tod eben noch erschienen war!): „Aus dem Nichts kann ein Etwas werden“ – es geht nur darum, die Fahrtrichtung richtig einzuschätzen, genauer: jene „Schubumkehr“ zu realisieren, welche die Metanoia des Todes auslöst: „В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо.“ („In diesem Augenblick war Iwan Iljitsch ins Loch hineingefallen und sah das Licht,⁶⁰ und ihm wurde klar, dass sein Leben nicht so war, wie es hätte sein können“, 81). Was an dieser Schwelle an Entscheidendem geschieht, erfolgt letztlich in einer postsemiotischen Sphäre der Evidenz: „...зачем же говорить, надо сделать.“ („Warum auch sprechen, tun muß man es“, 81): den Tod kann man nicht verbalisieren, man muß ihn „tun“, kein „learning by doing“, ein „learning by dying“.⁶¹

Und hier ist auch der Punkt, wo nicht nur das Leben seine Macht verliert, sondern auch der Tod, jedenfalls in jener Form, wie er aus der Sicht des nichtigen, bisherigen Lebens erschienen ist:

„...А смерть? Где она?“ [...] Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет. – Так вот что! – вдруг вслух проговорил он. – Какая радость! (Tolstoj, SS XII, 115)

„...Und der Tod? Wo ist der Tod?“ [...] Die Angst war nicht mehr da. An Stelle des Todes war ein Licht da.

»Das ist es also!« sagte er laut: »Welche Freude!« (Tolstoj, 82)

⁶⁰ Zunächst erscheint der Tod als „schwarzes Loch“ (Ch. L. Hart Nibbrig 1989, 15, 278f.), das sich im (Da-)Sein auftut und den Menschen zu verschlingen droht; dann aber kippt es um in das archetypische Motiv des Lichts am Ende des Tunnels (ebd., 280), wie wir es auch aus den Bildern des Hieronymus Bosch kennen (ebd., 42; vgl. auch Th. Macho 1987, 234f, 378 zum Geburtskanal).

⁶¹ Bekanntlich ist einzig der Diener Gerasim, der Ivan Il'ič als stummes Medium der Sterbehilfe dient: Wie alle Menschen aus dem einfachen Volk verkörpert er jene – auch in Tolstoj's „Drei Tode“ allegorisierte – Selbstverständlichkeit und Unaufgeregtheit angesichts des Todes, der bei ihm, wie bei Jean Baudrillards idealen „Wilden“ keinen Gegensatz zum Leben bildet: Diese kennen noch nicht unsere „Ausschließung des Todes und der Toten aus unserer Kultur“ (J. Baudrillard [1976] 1991, 197). Folgender Satz könnte auch von Tolstoj stammen: „Der Tod ist am Ende nichts anderes als die *gesellschaftliche* Abgrenzungslinie, welche die »Toten« von den »Lebenden« trennt.“ (ebd., 200). Wenn die „Operation des Symbolischen“ darin besteht, „das Leben dem Tod zurückzugeben“ (205), so gilt das in nicht geringerem Maße für die Thanatopoetik Tolstoj's, der die Fixierung auf das Leben in der modernen Zivilisation als Hauptursache dafür sieht, dass eben diese Zivilisation eine Totgeburt darstellt: „Das Leben ist ein „Verbrechen“, wenn es nicht gegeben und zurückgegeben, dem Tode »zurückgegeben« wird. Die Initiation schafft dieses Verbrechen aus der Welt, indem sie die *getrennten* Ereignisse von Geburt und Tod in ein und demselben gesellschaftlichen Tauschakt auflöst. [...] .der Preis, den wir für die »Realität« des Lebens bezahlen, um es als positiven Wert zu leben, ist das kontinuierliche Phantasma des Todes. Für uns, derartig als Lebende definiert, ist der Tod unser Imaginäres.“ (209-210)

Für Ivan Il'ič „vollzog sich all das in einem Augenblick“, dessen „Bedeutung nicht mehr wechselte“, da er offenbar nicht mehr als bloßes Momentum des gängigen Lebens fungierte (als „mig“), sondern eben als „mgnovenie“, der sich weder ändert noch täuscht (auch hier „izmena“ in diesem Doppelsinne, wie er dann im späten Symbolismus vorherrschen sollte). Genau an diesem Punkt aber spaltet sich die Perspektive – wie im Sterben des Fürsten Andrej – in jene externe der Überlebenden und eine interne des Über-Lebenden, der das Leben überschreitet und damit zugleich den Tod tötet: „ – Кончено! – сказал кто-то над ним.“ „„Es ist zu Ende“, sagte jemand über ihm.“, wobei damit eben jener Tod bezeichnet wurde, den die Außenwelt wahrnimmt. Der über der Schwelle des Todes Schwebende befindet sich zwar schon jenseits der Sprache – er kann nicht mehr artikulieren: „Он услышал эти слова и повторил их в своей душе.“ („Er hörte diese Worte und wiederholte sie in seiner Seele“, 81) – ähnlich wie übrigens die Jungfrau Maria die Verkündigung in ihrer Seele bewahrt hatte: „„Кончена смерть, – сказал он себе. – Ее нет больше«. Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер.“ (115, „„Der Tod ist zu Ende“, sagte er sich, »er ist nicht mehr.« Er schöpfte Luft, blieb mitten im Atemzug stecken, streckte sich aus und starb.“ (82)

Was für den Sterbenden als ein Augenblick erscheint, erfahren die Umstehenden als einen zweistündigen Todeskampf: Sie sind als erste mit dem Konstatieren des „Endes“ parat, dann wiederholt als zweiter der Sterbende selbst jene Endworte – und erst zuletzt kommt der Autor. Der hat ja immer das „letzte Wort“.⁶²

Zwischen jenem Ende, das die Außenwelt – also die Scheinlebenden – wahrnehmen und jenem Ende, das der Sterbende erfährt, klafft eine winzige Differenz: Die einen vollziehen einen Sprechakt („Es ist zu Ende“), den der nur mehr Hörende in eben jenem Moment erfährt (oder eben einen Moment später, zeit-versetzt), da er noch Luft schöpfen kann: Dann reißt der Film, das Einatmen erstickt und erst jetzt kommt die Stimme des auktorialen Erzählers, der seinen Helden auch – nun ein drittes Mal und zuguterletzt – sterben lässt: in Vergangenheitsform, als Teil der Erzählung: „und starb“.

Was aber wirklich gestorben ist, ist nicht das Leben (und damit Ivan Il'ič) – sondern „der Tod ist zu Ende“, der Tod ist gestorben, womit wir uns an eben jener Stelle befinden, wo der gnostische Akt der doppelten Verneinung an jene orthodoxe Osterformel grenzt, die da in der Osternacht lautet: „Christos voskrese. [...] Voistinu voskrese [...] Smertiju smert' poprav.“⁶³

⁶² Die Novelle Tolstoj's wird gleichsam „from the other side of death“ erzählt (K.J. Mjør 2002, 38).

⁶³ Von einer ganz anderen Seite kommend besteht auch J. Baudrillard auf dieser gnostischen „doppelten Negation“ (H. Jonas 1934, 150ff.; vgl. A. H.-L. 1996a, 182f.), die den Tod gegen sich selbst ausspielt und damit die Grundfigur des postmodernen Denkens realisiert: „Man muß die Dinge bis zum Äußersten treiben, bis zu jenem Punkt, an dem sie sich von selbst ins

7. Čechovs „Ich sterbe“

Bei Čechov gewinnt die narrative Pointe die Dimension des „Todes-Existentials“, da Held wie Text sterben müssen, um im Leser fortleben zu können – wie dies ja auch Dostoevskij in seinem Anknüpfen an das biblische Samenkorn-Gleichnis vielfach abgewandelt hatte: Dieses muss ja auch sterben, wenn es in die Erde gesenkt wird, um neues Leben hervorzubringen.

Bei Čechov kulminiert – wie dann bei den Obėriuty – das Todesparadoxon in dem Satz „Ich sterbe“, den er nicht nur seinen Figuren in den Mund legt (wie die Charon-Münze zur Überquerung des Lethe-Flusses), eben dieser Kern- und Finalsatz wird dem Autor selbst zugeschrieben – als „letztes Wort“ vor dem Tode: „Ich sterbe“ – auf Deutsch, in Deutschland.

In der Erzählung „Rothschilds Geige“ ist es die klägliche Marfa, die ihrem harten Gatten, dem Sargmacher und Geiger, plötzlich zuruft:

– Яков! – позвала Марфа неожиданно. – Я умираю! Он оглянулся на жену. Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное. (Čechov, *Skripka Rotšil'da*, PSS VIII, 299)

»Jakov! [...] »Ich sterbe!« Er blickte sich nach seiner Frau um. Ihr Gesicht war rosa-rot vom Fieber, ungewöhnlich hell und heiter. (Čechov, *Rotschids Geige, Erzählungen 1893-1896*, Zürich 1976, 117)

Ganz offensichtlich freute sich Marfa über ihren unvermuteten Weggang, der sie von ihrem brutalen Gatten und von einer nicht weniger brutalen Welt befreien sollte. Gerade das aber, dieses unverhohlene Glücksgefühl angesichts des Todes – macht das umgebende Leben und den Rückblick darauf auch für Jakov noch unerträglicher. Die anschließenden Heilungsversuche beim Feldscher („...meine bessere Hälfte ist krank geworden“, 118) gehen erwartungsgemäß ins Leere, ja entpuppen sich als reiner Hohn. Marfa stirbt also ganz lakonisch und Jakov betrachtet sie ebenso professionell als Fall für sein Sargmacherhandwerk: Er vermisst sie unmittelbar vor ihrem eigentlichen Ende, um die Maße für den Fall der Fälle bei der Hand zu haben.

Eben diese betont ökonomische Sicht des Sterbens gehört zur Verfremdungs-Technik des „understatement“, die viele Sterbeszenen des Realismus begleiten: Die handwerkliche Qualität des von Jakov gezimmerten Sarges, seine ökonomischen Vorzüge etc. werden mit größerer Ausführlichkeit geschildert als das Sterben (geschweige denn Leben) Marfas, die ihr Leben lang von ihrem Gatten

Gegenteil verkehren und in sich zusammenstürzen. Weil man in der Kulmination des Werts der Ambivalenz am nächsten ist [...] muß man in der Simulation noch weiter gehen als das System. Man muß den Tod gegen den Tod ausspielen – die radikale Tautologie. Aus der Eigenlogik des Systems die absolute Waffe machen. [...] Eine genaue Umkehrung, das ist die symbolische Verpflichtung.“ (J. Baudrillard [1976] 1991, 12-13)

so gut wie gar nicht Beachtung gefunden hatte: weder die Geburt ihres „Kindchens“, das alsbald gestorben war – noch ihr eigenes Sterben. Für Jakov reduziert sich das Leben ebenso wie der Tod auf den Nutzeffekt, ja der Tod erscheint unter dieser Sicht jedenfalls vorteilhafter als das Leben:

...не надо ни есть, ни пить, ни платить податей [...], а так как человек лежит в могилке [...] тысячи лет, то [...] польза окажется громадной. (Čechov, *Skripka Rotšil'da*, PSS VIII, 304)

...man brauchte weder zu essen noch zu trinken, man braucht keine Steuern zahlen [...] und, da der Mensch [...] Tausende Jahre im Grabe liegt, war der Nutzen [...] gewaltig. (Čechov, 125)

Nur die Geige „konnte er nicht mit ins Grab nehmen“ (125), da sie ihm dort eben keinen Nutzen bringen konnte: So wie in der Stille des Geigenkastens die Töne schlummern, so liegt auch der Verstorbene in seinem Sarg – metonymisch beides Schachteln, Kisten – die Obėriuty würden an „Schränke denken“: Die Geige ist eine Schachtel, die Kunst ist ein Schrank, die Kunst kann man nicht ins Grab nehmen, man kann sie aber beizeiten s c h e n k e n, womit sie eine ganz andere Ökonomie erschließt – jene der „Gabe“ – als jene der Wirtschaftlichkeit: „Die Geige geben Sie Rothschild!“ Es ist die erste und zugleich letzte Gabe Jakovs, zu der er ‚zuguterletzt‘ fähig ist – freilich ist es ein Geschenk, das Traurigkeit in sich trägt und bei den Hörern vermittelt („dass die Zuhörer weinen“), die gleichwohl nicht genug davon bekommen können.⁶⁴

In der Erzählung „Archierej“ („Der Bischof“) bedient sich Čechov – wenn auch auf seine besondere Weise – der Tolstojschen Technik der schleichenden Wirkung kleiner Auslöser – verbaler wie situativer Indices –, die sich auf kryptische Weise als letal herausstellen, sich ins Leben einschleichen wie Keime, die den Tod in sich tragen. Zunächst macht alles den Anschein, „es würde immer so bleiben“ (Čechov, „Der Bischof“):⁶⁵ Doch dann treten seltsame Krankheits-symptome auf, deren Indexikalität sich verbindet mit einer absurden Symbolik von Vorzeichen, die gleichsam – wie so oft bei Čechov – in der Luft zu hängen scheinen: „Была у него черная мохнатая собака, которую он назвал так: Синтаксис.“ (189, „Er hatte einen zottigen schwarzen Hund gehabt, den er Syntax nannte.“ – 334); „– Николаша мертвецов режет, – сказала Катя и пролила воду себе на колени.“ (191, „Nikolascha zerschneidet Leichen«, sagte Katja und verschüttete Wasser auf ihre Knie.“, 338). Das Bedrohliche – der „užas“ des Todes, kündigt sich lange vor seinem Eintritt an in Signalen, deren Signifikanz bzw. anspielungsschwangere Symbolik gleichsam in der

⁶⁴ Vgl. A. H.-L. 2006a.

⁶⁵ Čechov, *Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1897-1903*, Zürich 1976, 330-350, hier: 331; russ. Ausgabe: PSS X, 186-201.

Schwebe bleibt und solchermäßen wie ein Damoklesschwert über dem Gottesmann schwebt. Der kann jedenfalls keine echten Argumente gegen das Sterben und seine Banalität ins Treffen führen – im Gegenteil.

Der Archierej leidet unter Unruhezuständen, Schlaflosigkeit, Fieberanfällen und allgemeinen Sinnlosigkeitsanfällen, die sich besonders während des liturgischen Geschehens zu den Osterfesttagen unangenehm bemerkbar machen. Die bei Čechov medizinisch exakt vermerkten Symptome des Archierej („Ziehen in den Beinen“, „fader“ Geschmack im Mund etc., 338, Ohrensausen, 343) wollen sich aber nicht zu einem kohärenten Krankheitsbild zusammenfügen:

..чего-то еще не доставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей. (195)

Etwas fehlte noch, er wollte nicht sterben [wörtlich passiv und unpersönlich: „es wollte ihm nicht gelingen, zu sterben“]; aber noch immer schien ihm etwas sehr Wichtiges zu fehlen, von dem er einst dunkel geträumt hatte, und in der Gegenwart erregte ihn noch immer die gleiche Hoffnung auf die Zukunft, die ihn auch in der Kindheit, auf der Akademie und im Ausland erregt hatte. (343)

Diese undefinierbare „Hoffnung auf die Zukunft“ hält den Archierej am Leben, ja sie scheint eben dieses Leben überhaupt zu ermöglichen, in Gang zu halten: Doch dann entpuppt sich gerade dieses „Gewisse Etwas“, das alle Helden Čechovs umtreibt und doch nie definierbar erscheint, auf fatale Weise mit dem Sterben zu koinzidieren. Hinzu kommt die V-Perspektive der kleinen Katja, die den Archierej mit fröhlicher Unbefangenheit begleitet und auf unfreiwillige Weise zutreffende Beobachtungen beisteuert (vgl. dazu auch die Verfremdung des Sterbens aus der kindlichen Sicht in Jurij Olešas Erzählung „Ljum-ра“).⁶⁶

Schließlich bricht die Krankheit (Unterleibstypus) voll aus und der Archierej verwandelt sich in einen rasant Sterbenden, dem nicht mehr viel Zeit bleibt. Während er sich wieder in ein Kind verwandelt, macht die kleine Katja erste Schritte in die umgekehrte Richtung. Das Sterben des Archierej selbst wird ausgeblendet: vom Tod bleibt nur die externe Nachricht, ex post: „...просвященный приказал долго жить.“ (200; „der Bischof sei dahingeschieden“, 349): wörtlich übersetzt bedeutet das Original soviel wie: „Seine Eminenz habe geruht zu sterben“. Der Prozess des Sterbens wird bei Čechov als der eines totalen Bedeutungsverlustes vorgeführt, eines Verschwindens, das sich auch nach dem Ableben bis zu jenem Punkt fortsetzt, da sich so gut wie niemand mehr an den

⁶⁶ S. dazu auch Schmid 1995, 235f., 2007.

Archierej erinnern kann: „...все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем. [...] о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом совсем забыли.“ (201; „alles war in bester Ordnung, genauso wie im vorigen Jahr und wie es aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Zukunft sein würde [...] an Eminenz Petr dachte schon niemand mehr. Bald vergaß man ihn völlig.“, 350) – bis auf die Mutter, der mit der Zeit aber auch kaum jemand mehr glaubte, dass ihr Sohn eine Eminenz gewesen war.

Schließlich setzt Čechov in seiner letzten Erzählung „Die Braut“ („Nevesta“, 1903) den offenen Schlusspunkt unter seine lebenslängliche Thanatologie, die sich – wie sein eigenes Sterben an der schleichenden Tuberkulose – nur kryptisch entfalten sollte. Das vieldiskutierte Finale der Erzählung verbindet auf der einen Seite den Tod des ratgeberischen Saša mit der Abschiedsszene der Heldin, die scheinbar/anscheinend den Emanzipationsschritt – heraus aus der Provinz und der Stagnation – wagt: oder eben doch nicht: „...а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагалось, навсегда.“ (X, 219; „...am andern Morgen nahm sie lebhaft und fröhlich Abschied von den Ihren und verließ die Stadt – wie sie annahm, für immer.“ – 374)

Eben in diesem „Wie sie annahm“ – „kak ona polagala“⁶⁷ – steckt das Problem, ob aus dem Finale ein Auftakt wird oder nicht: und eben diese Unentschiedenheit fällt dem Leser selbst in den Schoß, der sich nicht berufen kann auf eine auktoriale oder personale Instanz, die für ihn fiktional und also stellvertretend agiert. Vielleicht stehen wir hier aber auch an jener Schwelle, die nicht nur das Ende der „schönen Rede“ markiert, sondern wieder einmal jenes des Erzählens. Danach konnte es freilich, „wie man annahm“, ungeniert weitergehen: Denn – nach dem Erzählen ist – vor dem Erzählen.

Literatur

- Arendt, H. 2002. *Vita Activa oder Vom tätigen Leben* [1958/1967], München.
 Ariès, Ph. 1980. *Geschichte des Todes* [1978], München.
 Baltrušaitis, J. 1977. *Anamorphic Art*. New York.
 Baudrillard, J. 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod* [1976], München.
 Čechov, A. 1976. *Erzählungen 1893-1896*, Zürich.
 — 1976. *Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1897-1903*, Zürich.
 — 1977. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach, t. VIII: Rasskazy, Povesti*, M.
 Derrida, J. 1987. *Comment ne pas parler. Dénégations*, Paris.

⁶⁷ Vgl. zuletzt Schmid 1995, 235 und in diesem Band P.A. Jensens Beitrag „Čechovs »Nicht-Vom-Ende-Erzählen« am Beispiel von *Nevesta*“, 190ff.

- Dostoevskij, F.M. 1958. *Sobranie sočinenij v desjati tomach, t. X: Krotkaja, M.*, 378-419.
- 1977ff. *Sämtliche Werke*, München / Zürich.
- 1986. *Der Jüngling*, München.
- 1988. *Die Sanfte. Eine phantastische Erzählung*, Frankf. a.M / Leipzig.
- 1990. *Briefe*, Bd. 1, Frankf. a.M.
- 1997. *Der Idiot*, München.
- 2004. *Polnoe sobranie sočinenij v 18 tomach, M.*
- Ehre, M. 1973. *Oblomov and his Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov*, Princeton.
- Ejchenbaum, B. [1927] 1993. „O Henry i teorija novelly“, *Literatura*, L. 1927, deutsche Übers., B.E., „O. Henry und die Theorie der Novelle“, A. Hierse / E. Kowalski (Hg.), *Literaturtheorie und Literaturkritik in der früh-sowjetischen Diskussion. Standorte – Programme – Schulen*, Bern etc., 153-195.
- Etkind, A. 1993. *Eros nevozmožnogo, M.* [*Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*, Köln 1996]
- Fuchs, I. 1998. »Homo apostata« *Die Entfremdung des Menschen*, München.
- Girard, R. 1992. *Das Heilige und die Gewalt* [1972]. Frankf. a.M.
- Gogol, N. 1951. *Mertvye duši, Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. VI, M.
- 1955. *Die toten Seelen*, N.G., *Werke*, Übers. X.F. Schaffgotsch, München u.a.
- Goller, M. 2003. *Gestaltetes Verstummen. Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne*, Frankf. a.M.
- Gončarov, I. 1953. *Oblomov, Sobranie sočinenij*, IV, M.
- 1991. *Oblomow*, dt. Übers. von J. Hahn, München [1960].
- Hansen-Löve, A. 1987. „Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus“, W. Schmid (Hg.), *Mythos in der Slawischen Moderne (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20)*, Wien, 61-104.
- 1989. „Thanatos und Eros: ‚Liebestod‘ und ‚Todesliebe‘“, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd. 1: Diabolischer Symbolismus, Wien, 395ff.
- 1993a. „Mandel'shtam's Thanatopoetics“, R. Vroon, J.E. Malmstad (Hg.), *Readings in Russian Modernism. To Honor V.F. Markov*, Moskau, 121-157.
- 1993b. „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni»“ (2. Teil), *Russian Literature*, XXXIII-IV, 1993, 413-470.
- 1994. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu)“, *Poetika*, 26, 1994, H. 3-4, 308-373.
- 1996a. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven*, XLI, 299-324.
- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, K. Stierle, R. Warning (Hgg.) *Das Ende. Figuren einer Denkform, Politik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996c. „Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo «Podrostok»“, V.M. Markovič / V. Šmid (Hg.), *Avtor i tekst*, SPb. 1996, 229-267.

- 1997. „«Gøgøl». Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 39, Wien 1997, 183-303.
 - 1999a. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44, 125-183.
 - 1999b. „Muchi – russkie, literaturnye“ [Fliegen in der russischen Literatur], *Studia Litteraria Polono-Slavica*, Warszawa, 4, 95-132.
 - 2001. „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Geber et al. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, (Die Welt der Slaven, Sammelbände, Bd. 13), München, 524-555.
 - 2004 (Hg.) *Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München.
 - 2006a. „Die Gabe des Glaubens / das Opfer des Verstandes: Daniil Charms' Geschenk-Artikel“, (Vortrag Oldenburg 2004), R. Grübel / G.-B. Kohler (Hg.), *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg, 263-282.
 - 2006b. „Der absurde Körper und seine Tot-Geburt: Verbale Brachialitäten bei Daniil Charms“, *WSA*, 57, 2006, 151-230.
 - 2006c. „Wieder-Holungen – Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard“, H. Birus / R. Lüdeke, *Wiederholung*, Tagung Seeon 2004, Göttingen, 41-92.
 - 2008. „Metamorphosen der Personalität im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“, Sammelband „Personalität“, Hg. A. Haardt, Plotnikov, Bochum.
- Hart Nibbrig, Ch. L. 1989. *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankf. a.M.
- Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Hocke, G.R. 1989. *Die Welt als Labyrinth*, Reinbek.
- Hugo, V. 1981. *Der letzte Tag eines Verurteilten*, Berlin.
- Ivanov, V. (1934). „Zwei russische Gedichte auf den Tod Goethes“, *Corona*, Heft 6, 703.
- Jankélévitch, V. 2005. *Der Tod*, [Paris 1977] Frankf. a.M.
- Jonas, H. 1934. *Gnosis und spätantiker Geist*, I, Göttingen
- Kasack, W. 2005. *Der Tod in der russischen Literatur*, München.
- Kissel, W. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln / Weimar / Wien.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankf. a.M.
- Lermontov, M. 1948. *Polnoe sobranie sočinenij*, 4 Bde, Moskau-Leningrad.
- 2000. *Gedichte*. Russisch / Deutsch. Übersetzt v. Kay Borowsky u. Rolf Pollach, Stuttgart.
- Lütkehaus, L. 1999. *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*, Zürich.
- 2006. *Natalität. Philosophie der Geburt*, Zug.
- Macho, Th.H. 1987. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankf. a.M.
- Mandel'stam, Osip 1955. *Egipetskaja marka, Sobranie Sočinenij*, New York.
- Mjør, K.J. 2002. *Desire, death and imitation. Narrative patterns in the late Tolstoy*, Bergen.

- Paperno, I. 1997. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*, Ithaca / London.
- Pratt, S. 1984. *Russian Metaphysical Romanticism. The Poetry of Tjutchev and Boratynski*, Stanford.
- Puškin, A. 1963. I-III. *Polnoe sobranie sočinienij v desjati tomach*, M.
- Quint, J. 1963 (Hg.) Meister Eckehart, *Deutsche Predigten und Traktate*, München [1979 Zürich].
- Schmid, W. 1995. „Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens“, D. Kullmann (Hg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen, 221-238.
- 1997. „Pique Dame als poetische Novelle“, *Welt der Slaven*, 42, 1-33.
- 2007. „Šklovskij, Nabokov i Oleša – «ostranenie», palindromy i «nevidimaja strana vnimanija i voobraženija»“, L. Flejšman et al. (Hg.), *Stanford Slavic Studies*, 33/34.
- Šklovskij, V. 1928. *Material i stil' v roman L'va Tolstogo „Vojna i mir“*, M.
- 1987. „Die Kunst als Verfahren“, [1916] *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München.
- Starobinski, J. 1980. *Les mots sous les mots, Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, Frankf. a.M.
- Stoichita, V.I. 1995. „Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostoevskij“, G. Boehm, K. Stierle (Hrsg.), *Bild und Text*, 425-444.
- Tjutčev, F. 1966. *Lirika*, M.
- Tolstoj, L.N. 1960ff. *Sobranie sočinienij v dvadcati tomach*, M.
- 1959. *Werke in zwei Bänden*, Salzburg/Stuttgart.
- 1990. *Krieg und Frieden*, München [1958].
- Toporov, V.N. 1981. „Ursprünge der indoeuropäischen Poetik“, *Poetica*, 13, 189-251.
- Vygotskij, L.S. 1976. *Psychologie der Kunst*, Dresden.
- Zelinsky, B. 1975. „Todesdarstellung und Nachrufgedicht“, *Russische Romanistik*, Köln / Wien, 135-168.
- Žižek, S. 2005. *Körperlose Organe*, Frankf. a.M.