

III.

Wolfgang St. Kissel, *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln / Weimar / Wien 2004, 318 S.

In einem Sammelband zur *Thanatopoetik* bzw. *Thanatologie* nimmt die Inszenierung jener Totenkulte, die den Dichtern – zumal in Russland – geweiht waren, einen prominenten Platz ein: und zwar nicht nur in den romantischen Zeiten des Genie- und Personenkults, sondern weit darüber hinaus ins 20. Jahrhundert hinein. Eben dies ist das Thema der Monographie von Wolfgang St. Kissel, der das Phänomen des Dichter- und Totenkults kulturhistorisch aufbereitet und – zumindest ansatzweise – zu einer Thanatopoetik ausweitet. Dabei folgt er den historischen Stationen, beginnend – wie nicht anders zu erwarten – bei Puškins Duelltod, über Bloks Begräbnis am Ende des *Fin de Siècle* hin zu Majakovskijs staatlich okkupiertem Selbstmord und zuletzt – als abschließender wie externer Nekrolog auf die russische Moderne – zu Chodasevičs Rückblicke auf die russische Poesie.

Neben diesen drei großen Stationen liefert Kissel aber auch Hinweise auf andere Vertreter des ‘Klubs der toten Dichter’ – auf die „Gedächtniszeremonien“ für Gogol’ ebenso wie für Turgenev, Tolstoj oder Čechov, Pasternak, Achmatova bis hin zu Vladimir Vysockij, so dass sich der zu überblickende Zeitraum auf fast 150 Jahre erstreckt (Kissel, 1). Es wäre billig, die Unvollständigkeit einer solchen Liste zu bekritteln und auf das Fehlen so großer Thanatopoeten bzw. Poetessen wie die Cvetaeva hinzuweisen, oder auf Mandel’štam und die große Schar der Verschollenen, auf die hier verzichtet werden musste. Fest steht, dass Kissel mit den gewählten Dichtern auch Paradebeispiele für eine Typologie von Dichterkulten liefert, die insgesamt auch eine neue kulturologische Perspektive eröffnen soll auf die Verbindung von Memoria – Thanatos und Mnemotop.

Zunächst geht es um eine allgemeine Verortung der „Begräbnisstätte als kulturhistorischer Mnemotop“ (3) und auf die dazugehörigen Rituale, die sich um ihn als „rites de passage“ ranken. Diese feiern das große ‘Stirb und Werde’, indem sie dem Gedenken des Toten auch seine Rolle als „stellvertretendes Opfer“ (4) affirmieren.¹¹⁴ Seine ursprünglich heidnisch-mythische Opferrolle

¹¹⁴ Vgl. R. Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, [Paris 1972], Frankf. a. M. 1992; vgl. auch R. Grübel, „Gabe, Aufgabe, Selbstaufgabe: Dichter-Tod als Opferhabitus. Zur Genese des sowjetischen Personenkultes aus Dichtertod, Lenin- und Puškiningedenken“, K. Städtke (Hg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin 1998, 139-205. Als für die russische Religionskultur charakteristisch wertet Kissel das Phänomen des „mangelnden Widerstands gegen einen gewaltsamen Tod“, der schon die russischen Urmärtyrer Boris und Gleb ausgezeichnet hätte und bis zu den Lehren Tolstoj's fortgewirkt hatte (Kissel, 6ff.).

wird dann in der christlichen „Kenosis“ zum Hauptmerkmal des Erlösungswerkes (5), das in der Nachfolge Christi auch – und gerade in der russisch-orthodoxen Tradition – der Gläubige zu vollziehen hatte, wenn auch in umgekehrter Richtung, als ‘Theosis’. Ob dieser „Kenotizismus“ eine spezifisch russische religiöse Form darstellt, wie dies auch Kissel immer wieder hervorhebt, oder dem Christentum insgesamt immanent sei, bleibe dahingestellt. Wesentlich für die Argumentation Kissels ist jedenfalls die Opferrolle, die den Dichter und den Gottessohn verbindet – und die dem Opfertod nachfolgende *commemoratio*, das anamnetische ‘Gedenken’ im Kultakt einer Eucharistie. Diese fehlt freilich im Falle des Totenkults für die Dichter, wird aber – worauf Kissel nicht eigens eingeht – durch das ‘Lebens-Werk’ selbst ersetzt, das als permanentes „Monument aus Worten“, wie dies Puškin in seiner berühmten Horaz-Paraphrase betont, *aere perennis* gepeichert.¹¹⁵

Kissel interessiert sich aber dezidiert nicht für diese Selbstmonumentalisierung des Dichters im ihn überlebenden, ja ersetzenden Werk: Ihm geht es um jene kulturellen Rituale, die sich um das Dichterbegräbnis selbst ranken und die dann in entsprechenden Jubiläumsfeiern wiederholt werden. Ihnen entspricht in der Orthodoxie ein „elaboriertes Memoria-System“ (8) im liturgischen Totengedenken (*pominovanie, opevanie, trizna, pominy*) und den entsprechenden Leichenfeiern. Hinzu kommt die in der russischen Kultur länger als in Westeuropa anhaltende Tradition der öffentlichen Rezitation von Namen und Texten, von Gedichten und anderen öffentlichen Lektüren (9), die den charismatischen Charakter des „Rezitators“ bis tief ins 20. Jahrhundert garantiert und die Anonymität der „Schriftlichkeit“ und ihre Privatheit lange Zeit aufschiebt.

Entscheidend für den Dichter-Toten-Kult ist aber die christologische Aufladung des Poeten zum „Nationaldichter, Kulturheros, Propheten, Märtyrer, Retter, Erlöser“ (12), die eines der „zentralen Projekte der russischen Moderne“ darstellt. Gerade die für die russische Apokalyptik so einmalige Hoffnung auf eine technisch machbare „Todesüberwindung“ bei Nikolaj Fedorov (und die nachfolgenden Immortalisten) markiert eine für die russische Kultur „obsessive Idee“ des *voskresenie*, also der „Wiedererweckung“ des Fleisches, das auf eine halb-häretische Weise neben das orthodoxe Prinzip des *voskrešenie*, also die „Auferstehung“ tritt. Gerade in der russischen Moderne wird der häretische Selbsterlösungsgedanke dominant, so v.a. auch im symbolistischen *žiznetvorčestvo* und seiner Idee einer „Kunstreligion“ (13), die den Dichter bzw. Künstlermenschen ins Zentrum einer ästhetischen Soteriologie, ja einer fundamentalen Neuschöpfung der Welt selbst stellt.

Diese Projektionsakte erfolgen aber nicht nur zwischen Religion und Kunst im Rahmen einer Mythopoetik bzw. eines kulturumfassenden Kunstmythos; sie

¹¹⁵ Vgl. dazu ausführlicher im Zusammenhang mit Puškins „Ja pamjatnik sebe vozdvig“, R. Lachmann, *Literatur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M., 280ff.

erfolgen eben auch zwischen den Zeiten, indem sich der Akt der *commemoratio* diachron auf eine Ursprungsszene – der historische Dichertod und das Begräbnis – bezieht und „wieder-holt“ wird. Paradigmatisch für diese Tendenz ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zumal seit der berühmten Puškin-Rede Dostoevskijs 1881 das Puškin-Gedenken, das auch in antireligiösen Zeiten – zumal im Stalinismus – massenkultische Formen annahm (v.a. 1937).

All dies zusammen lässt Kissel von einer „Thanatopoetik“ sprechen (16), die für die russische Kultur – zumal der letzten eineinhalb Jahrhunderte – typisch sei und einen zentralen Stellenwert einer „poetics of culture“ einnehme, wobei die Totenfeiern aus „Tauschhandlungen zwischen den Medien des Gedenkens“ bestehen (17 und a.a.O.) und daraus ein verzweigtes Netzwerk einer thanatologischen Intertextualität spinnen, das auf der performativen Seite durch „theatralische Repräsentationen“ in Erscheinung tritt. So „überträgt der grundlegende Tauschakt zwischen dem Begräbnisritual für Blok [1921] und den folgenden Erinnerungen der zwanziger und dreißiger Jahre [...] die Aura dieses einzigartigen Toten in die Schrift, bewahrt den [...] ‘lik’, das unzerstörbare Antlitz des Dichters, mit Worten im Gedächtnis.“ (18) Dieser Typ des Dichtertotenkult wird nach dem Tod Lenins 1924 – und dem für ihn inszenierten quasi ‘ägyptischen’ Mumienkult¹¹⁶ – nochmals säkularisiert und „verstaatlicht“ (19), wobei das Begräbnisritual für Majakovskij einen ersten Höhepunkt des Personenkults dieser Art bildet.

Schon das Begräbnis Puškins war geprägt von den Bestrebungen des Staates bzw. des Hofes und der Polizei, die Märtyrerrolle des Dichters und die Massenwirksamkeit eines öffentlichen Begräbnisses zu minimieren (23ff.) Ausführlich schildert Kissel die historischen Vorgänge um dieses Urbegräbnis des russischen Dichterkults, das in Konkurrenz tritt zum „dynastischen Totenkult“ (26) des Zaren. Vorgeprägt war diese Konkurrenz zwischen Dichter und Zar schon in Puškins erwähnter Selbstmythisierung in seinen autopoetischen Dichtungen (so v.a. in „Ja pamjatnik sebe vozdvig“).

Kissel schildert eindringlich die Umstände des Puškin-Begräbnisses und vor allem die Herausbildung einer „zweiten“ Gesellschaft, die an die Stelle der „ersten“ (des Adels) tritt und so etwas wie ein geistiges bzw. intellektuelles Russland darstellt bzw. vorwegnimmt (29). Seit diesem aus der Sicht des Hofes missglückten Begräbnis ist „der Tod des Dichters auch ein Objekt eines offiziellen Diskurses“ (36), der von da an im Grunde nicht mehr aufhört nachzuwirken. Vielleicht hätte man an dieser Stelle gerade Lermontovs Reaktion auf den „Tod des Dichters“ in seinem gleichnamigen folgenschweren Gedicht „Smert’ poëta“ (36f.) etwas eingehender behandeln können und darüber hinaus auch seine

¹¹⁶ B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988, 75; A. H.-L., „Zwischen Körper- zum Personenkult – Fedorov, Malevič, Platonov“, (Festschrift für Igor Smirnov), WSA, 59, 2007, 285-318.

gesamte Inszenierung des eigenen Endes im Duell, das an ein poetisches wie biographisches „Duell mit Puškin“ denken lässt. Denn Lermontov war in der schwierigen Lage, die Radikalität und Finalität von Puškins Duelltod nochmals 'überbieten' zu müssen – und zwar sowohl in der eigenen Inszenierung als Duellant in einem lethalen Gesellschaftsspiel und einer politischen Intrige einerseits und als literarische bzw. lebenskünstlerische Inszenierung, die sich gerade in seinem Roman *Geroj našego vremeni* vielfach niederschlägt.¹¹⁷

Im weiteren konzentriert sich Kissel aber auf Puškin-Gedenktexpte „von Gogol' zu Dostoevskij“ (41ff.). Gerade Gogol liefert Belege dafür, wie „die religiöse Krise der Neuzeit im Ostchristentum auch als Krise der Kenose bzw. der Gottesebenbildlichkeit erlebt wird“ (43, vgl. auch 53f.), wobei freilich zu unterscheiden wäre zwischen dem 'Systemdruck' des grotesken Körperkanons einerseits – und den kultur- oder gar mentalitätsgeschichtlichen „Krisen“, die in der gesamten Darstellung bei Kissel immer wieder als kulturkritische 'Klage' über die Neuen Zeiten auftauchen; besonders spürbar wird diese Tendenz im abschließenden Chodasevič-Kapitel, das die – sicher nicht unberechtigte – Kritik an der Revolution und der Sowjetunion voll in die Argumentation des Buches übernimmt. Die „verzerrten Physiognomien“ Gogols als Ausdruck einer Deformation des Zeitgeistes zu sehen, mag zwar etwas für sich haben; dass dabei gleich die „Fratze des Antichristen“ zum Vorschein kommen muss, hatte auf eine eher verschlungene Weise jene „fatalen Konsequenzen“ für ihren „Urheber“, von denen hier die Rede ist (44). Der Begriff des „Kenotischen“ – etwa in der Inkongruenz von *lico* und *lik*, d.h. Gesicht und Antlitz als Ebenbild Gottes – wird bei Kissel leitmotivisch eingesetzt und erfährt dabei eine immer weitere Ausdehnung, bis er überhaupt ein jedes 'Unbehagen in der Kultur' mitmeint.

Nicht zu rütteln ist an der Beobachtung, dass „in Rußland Autor und Werk weniger deutlich als in Westeuropa voneinander geschieden wurden“ (46), was zweifellos seine Auswirkungen auf den Dichter-Toten-Kult haben musste. Dies gilt aber auch für die vom Dichter selbst nicht nur inszenierten, sondern auch in den Werken realisierten Thanatopoetiken, auf die sich freilich Kissel eher selten einlässt: Nur diese aber würden – in Verbindung mit den externen und posthumen Totenkulten – das System der „Täuschhandlungen“ auf dem Feld der Totenkulte erkennbar machen. Denn der Dichter – zumal der dem Thanatostrieb verhaftete Typ des 'Thanatopoeten', schafft ja nicht nur seinen Totenkult vorwegnehmend mit, indem er seine 'Totenmaske' im Werk und in seiner *literaturnaja ličnost'* ausprägt: Er baut auch permanent an Werken, die seine Tage

¹¹⁷ A. H.-L., „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*“ 1. Teil, in: *Russian Literature*, XXXI, 1992, 491-544; 2. Teil, *Russian Literature*, XXXIII-IV, 1993, 413-470.

überdauern müssen, indem sie die semiotischen, poetischen und narrativen Paradoxa seines Schreibens vorführen und entfalten.

Was Kissel aber viel mehr interessiert, ist die kulturhistorische Rolle, die der Autor annimmt (46ff.), wobei er in auffälliger Weise eine „Tendenz zu Gesten der Selbstermächtigung“ (47) entwickelt, die zu Denken gibt, geht es hier doch sowohl um autoritäre Usurpationen in Richtung Herrscher als auch um sakrale Anmaßungen in Richtung Religion. Gerade darüber würde man gerne mehr wissen und auch hier die spezifisch russische Variante im Dreieck Kunst bzw. Dichtung – Herrschaft – Religion bzw. Kirche näher begreifen.

Besonders das Genre der „Puškin-Gedenkrede“ von Dostoevskij bis Choda-sevič (51) zeigt deutlich, dass die Gestalt des Dichters auch zum bloßen Anlass, zur nackten „Projektionsfläche“ für alle nur möglichen „politisch-ideologischen Motive“ und Motivationen verflachen kann, ohne dass noch nachvollziehbare Ähnlichkeiten mit dem Original erkennbar oder notwendig wären. Für die Zeit danach wird der berühmte Satz – „Пушкин наше все“ – kulturell in einem solchen Maße ausgeweitet, dass er im Grunde eine jede Inhaltlichkeit verliert und im Futurismus dann folgerichtig in sein Gegenteil kippt, wenn der Klassiker „vom Dampfer der Modernität bzw. Gegenwartigkeit“ (*sovremennost'*) gestürzt werden soll. Dabei repräsentiert die thanatologische Gedächtnisbildung nur einen von mehreren Aspekten der Kanonisierung, die im Bildungswesen insgesamt („Schulbuchautor“, „Klassiker“) kulminiert, ohne dass man noch von einer Verlagerung von Dominanten oder Löschungsvorgängen sprechen könnte. Man möchte meinen, der 'echte Klassiker' (wie Leonardo oder Beethoven) leidet an eben jener Unsterblichkeit wie Ahasver, dessen Unfähigkeit zum Tod zugleich auch seine Lebensfähigkeit nachhaltig untergräbt. Gerade diese kunst- und literaturimmanente Kanonisierung, ja Mythisierung der Klassiker als 'Kulturheroen' war im (russischen) Symbolismus – bei aller Lust an Verfremdung und Skandal – in ungeahnte Dimensionen hochgeschossen, die letztlich schon auf Totenfeiern und Sterbeterminen keine Rücksicht mehr nehmen musste: die Literatur als Zitat- und Gedächtnisanstalt hatte sich insgesamt zu einer Nekropole ausgewachsen und in Peterburg-Petrograd seine unsterbliche 'Nekropole' (so etwa bei Mandel'stam, Achmatova oder Brodskij) geschaffen. Hier finden die Totenkulte quasi in Permanenz statt – und was solchermaßen in der klassischen Moderne grundgelegt wurde, konnte dann unter den Bedingungen der Revolution, des Großen Terrors oder der Blockade gesamtstaatliche Dimensionen annehmen.

Der „Memorialkult im Fin de Siècle“ (56ff.) gewinnt somit erst im Rahmen einer umfassenden Thanatologie der russischen Kultur seinen Stellenwert und damit auch seine Bedeutung als „self-fulfilling prophecy“ (57), auf die Kissel mit Recht hinweist. Die Klage über das Ende dieser „Petersburger Periode“ (57 und a.a.O.), wie sie auch Bloks Tod 1921 markierte – oder die Hinrichtung

Gumilevs oder der Hungertod Chlebnikovs – wäre dabei nur die eine Hälfte der Wahrheit; die andere, die immanente Thanatopoetik jener Periode – beginnend mit der *décadence*-Dichtung der 90er Jahre bis zu den grotesk-karnevalesken Spätformen des Symbolismus – bildet jedenfalls die unabdingbare Grundlage für die nachfolgenden Kulte, deren meta-poetischer Charakter seine mythopoetischen Ursachen in aufreizender Weise ver- und enthüllt. Indem nämlich der Dichter jener Periode schreibt, schreibt er sich den Tod, der im Selbstopfer des Autors, in der Selbstausslöschung der Person gipfelt: *ex negativo* wie im Früh-symbolismus oder *ex ovo* wie im mythopoetischen Symbolismus (oder ironisch wie im späten Symbolismus).

Der Tod des Dichters, wie ihn Kissel kultursoziologisch interessiert, findet seine Kehrseite wie Grundlage im „Dichter des Todes“, der den Thanatos in seinem Werk ‘logisiert’ und ‘poetisiert’. Bei Kissel wird eher die erste Hälfte beleuchtet und in einen „sozialpsychologischen bzw. mentalitätshistorischen Kontext“ gerückt (60ff.) – sei dies die Religionsphilosophie eines Vladimir Solov’ev oder Nikolaj Fedorovs erwähnter Immortalismus. Der zwischen beiden Denkern aufgespannten „Lebenskunst“ (61) der Symbolisten, ja der Modernen insgesamt, entspricht eine *ars moriendi*, die freilich weniger in einer lebensklugen Einschätzung des *respice finem* besteht, als in einer paradoxalen Retrospektive des Lebens aus der Perspektive seines Todes, der sich *media in vita* ausbreitet. Dafür konnte der „Totenkult um Puškin“ (62) ein integraler Bestandteil des symbolistischen *žiznetvorčestvo* werden,¹¹⁸ während die postsymbolistische Thanatologie weitgehend ausgeklammert bleibt, wenn man von Majakovskijs Tod absieht, der freilich nur unter dem Aspekt des Staatsbegräbnisses in Erscheinung tritt, nicht aber – wie in Jakobsons Nachruf – als Strukturbestimmung seines Lebenswerkes, d.h. als ‘Thanato-Poetik’ im engeren Sinne.

Durchaus überzeugend sind die Ausführungen Kissels zum Ägypten-Kult jener Epoche (63ff.)¹¹⁹ – vor allem in ihrer Bedeutung für die Thanatologie- und Gedächtniskonzeption, die auf der altägyptischen „Todeskultur“ (64) aufbauen konnte. Solchermaßen wurde der Ägypten-Text mit jenem von Petropol’-Nekropol’ vernetzt – so vor allem bei Mandel’štam, aber auch in Belyjs *Peterburg*-Roman – und in einen kultur-synkretistischen Intertext integriert. Hinzu kom-

¹¹⁸ Kissel spricht in diesem Zusammenhang immer wieder vom „Silbernen Zeitalter“ (hier 61 und a.a.O.) und meint damit in der Regel Symbolismus und Akmeismus, während die anderen Avantgarden durchaus nicht in diese doch etwas veraltete Kategorie passen, die ja auch für den Symbolismus selbst – man denke an dessen grotesk-karnevaleske Phase nach 1905 – einigermaßen fragwürdig erscheint. Ähnliches gilt im Übrigen für Begriffe wie „russischer Modernismus“ („russian modernism“ im angelsächsischen Schrifttum zur Kunst der Jahrhundertwende), die offen lässt, ob damit nur das *Fin de Siècle* gemeint ist oder auch die Avantgarden.

¹¹⁹ Vgl. dazu auch W. Kissel, „Pyramiden in Petropolis. Der ‘Petersburger Text’ und das Erinnerungsbild Altägyptens“, W. Kissel, F. Thun, D. Uffelmann (Hg.), *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg 1999, 141-166.

men bei Vladimir Solov'ev schon, dann aber auch bei Rozanov und Kuzmin die hellenistischen wie gnostisch-hermetischen Aspekte Ägyptens, das ja damit seinen Ruf als Ursprungs- und Heimatland der Hermetik, aber auch der orthodoxen Kultästhetik (Mumienporträts → Ikonenmalerei) begründen sollte.¹²⁰ Gerade Pavel Florenskijs kultästhetische Begründung der Ikonenmalerei und seine Kritik der ästhetistischen Kunstauffassung der Moderne und ihrer heterodoxen Neigungen passen in diesen Kontext (67f.). So versucht Kissel die ikonentheologische Konzeption von „Antlitz“ (*lik*), „Gesicht/Person“ (*lico*) und *eidos* bzw. Urbildlichkeit mit dem Dichterkult in Verbindung zu setzen (70f.), der auf diese Weise auch in seiner intermedialen Dimension erahnbar wird.

Auch in diesem Kontext wäre die postsymbolistische, weil suprematistische Überschreitung des Porträts und damit eines personalen Künstlertums etwa bei Kazimir Malevič und seiner Auseinandersetzung mit der Porträtkonzeption der 10er Jahre durchaus ergiebig gewesen, was die hier einsetzenden Klagen Kissels über die „Entleerung“ der Kunst und das Verschwinden des „menschlichen Gesichts“ (73) aus derselben weniger prinzipiell erscheinen ließe. Jedenfalls begegnet auch hier der „Kenose“-Gedanke im Rahmen einer „Renaissance der Orthodoxie“, wobei hier die Position Florenskijs durchaus isoliert erscheint angesichts der zeitgenössischen Ästhetiken der Religionsphilosophen, geschweige denn der Kunst-Denker und Dichter des 1. Viertels des 20. Jahrhunderts. Denn auch in diesem Fall stellt sich die Frage, ob es wirklich die „Renaissance der Orthodoxie“ war, die wir hier beobachten können – und nicht vielmehr eine halb säkulare, halb religiöse Heterodoxie, die insgesamt für die Ästhetik der Moderne – übrigens nicht nur in Russland – maßgeblich war: Die Ikonenbindung der russischen Moderne bzw. Avantgarde, auf die gerne und oft hingewiesen wird,¹²¹ bedarf ebenso einer grundlegenden Differenzierung wie die Annahme Kissels, dass es der „orthodoxe Trauerritus“ war, der den Dichter-Totenkult der russischen Moderne (bzw. des immer wieder zitierten „Silbernen Zeitalters“) fundieren würde.

Gerade Aleksandr Bloks in diesem Zusammenhang zitierte Gedenkreden auf den Maler Vrubel' und die Regisseurin Vera Kommissarževskaja (74f.) beschwören ein „Fortleben“ der Verstorbenen, das sich eben in einer Ästhetisierung des Todes (*prekrasnaja smert'*) manifestiere, die in keiner orthodoxen Tradition zu finden ist. Zumal es hier immer um die „Überwindung des Todes durch das Schöpfertum“ des Künstlermenschen geht, der solchermassen in eine klare Konkurrenz zur Erlösungstat Christi tritt. Der sektantische Aspekt von Bloks Totenkult wird jedenfalls erwähnt (76) und in die „Kunstreligion des

¹²⁰ Einen erschöpfenden Überblick über die russische Ägyptomanie des 19. und 20. Jahrhunderts (samt Textsammlung) liefert: L.G. Panova, *Russkij Egipet*, 2 Bde., M. 2006.

¹²¹ V. Krieger, *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln / Weimar / Wien 1998.

Symbolismus“ und sein Programm des *pominovenie* eingebaut. Ob damit eine „Dechristianisierung und letztlich sogar eine [...] Trivialisierung von Religion“ (ebd.) einhergeht, bleibt eine Frage des Standpunkts, von dem aus das gesamte Projekt der „Kunstreligion“ der Moderne blasphemisch oder jedenfalls religionsfremd erscheinen kann.

Dass Kissel diesen Standpunkt wiederholt vertritt, passt in ein kulturkritisches Credo, das insgesamt die Moderne (geschweige denn die Avantgarde, die Revolution) als Ergebnis eines historischen, kulturellen, gesellschaftspolitischen Umbruchs sieht, der vornehmlich als Verlust, als Destruktion, als Abstieg gewertet wird. Zweifellos hat es diese Moderne-Kritik auch in der beschriebenen Epoche reichlich gegeben und sie wurde auch von den Symbolisten, besonders aber von den Religionsphilosophen, gerne im Schilde geführt. Dass diese Untergangsrhetorik, die ja ihrerseits gerade bei Belyj, aber auch bei Blok und den anderen Symbolisten einer ironischen, grotesken, karnevalesken Relativierung unterzogen wurde, auch heute noch ein gängiges Fundament für retrospektive Kulturkritik sein kann, muss nicht unbedingt einleuchten. Denn selbst wenn man eine vergleichsweise Weltsticht mit dem Autor intuitiv teilt, sind es ja eben die Künstler jener Zeit, die den Gesamtkomplex der „Modernisierung“, wie er heute gerne als Gegenstand von Zeitgeschichtestudien figuriert, nicht nur selbst fundiert zu kritisieren wussten, sondern eben auch mitschufen, inszenierten, literarisierten. Sie taten dies aber im Bewusstsein, dass die Kunst nicht ein bloßer Spiegel der gesellschaftlichen oder historischen Umbrüche sein soll, sondern als pulsierender Lebenskern der Kultur selbst geschichts- und lebensbauend wirksam ist. In besonderem Maße gilt dies auch für die thanatologischen Konzepte, wie sie etwa Mandel'stam in seiner an Skrjabin und Puškin anknüpfenden Mythisierung des Künstlertodes vorführt (82f.).

Gerade diese wohl expliziteste Thanatopoetik der Epoche findet bei Kissel ihre entsprechende Würdigung – ebenso wie Bloks 'Schwanengesang' auf das eigene Zeitalter in seiner Puškin-Rede 1921 (87ff.), die nicht zu Unrecht als eine Art Abgesang auch auf das hier immer wieder zitierte „Silberne Zeitalter“ in seiner Petersburger Variante gelten kann. Dass für diese Selbstmythisierung gerade Puškin und sein Totengedenken zentral war, wird in der Darstellung Kissels ins Zentrum des Epochenmythos gestellt, ohne freilich dazu eine externe oder 'posthume' Position einzunehmen, die über den immer wieder beschworenen Zeitgeist hinausweisen würde. Dass dieses Vorgehen auch seine Vorzüge haben kann, belegen die durchaus 'atmosphärischen' Berichte vom Begräbnis Bloks 1921 (97ff.), wobei die Aufmerksamkeit geraden auf den „Para- oder Schwellentexten dieser Erinnerungen liegt – Autorennamen, Werktitel und Untertitel“ (103), wie sie gerade in den skandalumwitterten Memoiren Andrej Belyjs auf mehr als umstrittene Weise ins „kulturelle Gedächtnis“ treten und dieses zugleich zu manipulieren trachten. Gerade Belyjs Erinnerungsschriften über

Blok (104ff.) lassen sich so mit Gewinn als „metasymbolistische Palimpseste“ lesen. Dabei kann man mit Kissel „beobachten, wie Belyj selbst die Wandlung vom lebenden Erinnerungsträger zum Akteur bzw. Repräsentanten von Institutionen [der kulturellen Memoria] vollzieht“ (105).

Diese Beobachtung hat hier jedenfalls prinzipielle Bedeutung in der Rekonstruktion jenes Totenkultes, den Belyj auf seine durchaus widersprüchliche und z.T. auch offen wahrheitswidrige Weise an seinem „Bruder“ exekutiert, wobei man nicht sicher sein kann, ob es hier nicht um die Verlebendigung des Verstorbenen geht – oder um seine nochmalige und endgültige Beseitigung.¹²² Diese zweite Aspekt schimmert in der Darstellung Kissels nur durch und hätte doch einiges für sich. Zudem haben wir es hier nicht mit einem Gedächtnisbild zu tun, sondern mit ständig anderen, einander widersprechenden Projektionen, sodass die Frage erlaubt ist, ob es dem Memoristen überhaupt um den von Kissel apostrophierten „kenotisch-ikonologischen Subtext des ‘lik’“ (Blok) gegangen ist, oder nicht vielmehr um die Positionierung der eigenen Person im Kräftespiel der Protagonisten jenes nun schon mythischen Dreikampfes etwa zwischen Blok, Belyj und Ljubov’ Dmitrievna.

Die Stärken von Kissels Thantologie zeigen sich vor allem in Abschnitten wie jenem, wo es um Belyjs Gedenkrede in memoriam A. Blok 1921 geht (112ff.); hier wird vor allem die Frage nach dem „Gedächtnis“ als zentrales Problem einer neu entworfenen „Kultur-Philosophie“ (114) gestellt, die im Toten-Kult ihren eigentlichen Ursprung feiert. Dieser archaisch-heidnische Aspekt verbindet sich für Belyj mit der christlichen bzw. altrussischen Idee von *obraz*, *lik* und *imja* (116), also einer Synthese von Ikonologie, Personologie und Sprachrealismus im Sinne des für die russische Kultur prägenden Logozentrismus und Namenskults (*imjaslavie*).

Die ‘Dekonstruktion’ einer solch idealisierenden Reprojektion finden wir sodann in Belyjs späteren Erinnerungsschriften, die den hier exponierten orthodoxen Dreiklang von ‘Bild – Namen – Person’ dissoziiert, ja zunehmend auch dementiert und schließlich vollends ad absurdum führt, wenn klar wird, dass es Belyj nicht zuletzt auch darum geht, gegen Ende der 20er Jahre sein eigenes Bild in der Geschichte solange umzuschreiben, bis von diesem wie jener nur mehr eine Karikatur übrig bleibt. Kissel nennt Belyj in diesem Zusammenhang einen „Erinnerungsvirtuosen“, der an einem „Gedächtnisdefekt leidet“ (117) und dessen Wortverdrehungen nun als eine bloß „literarische Technik des Palimpsestes“ (ebd.) mehr als schonend umschrieben werden. Dieser Vorgang wird dann freilich klarer, wenn man die Absicht des Memoristen von diesem selbst erklärt bekommt, die mythopoetischen Ekstasen der ‘Argonauten’ – in der

¹²² Zu Belyjs Blok-Erinnerungen zuletzt A.V. Lavrov, „O Bloke i o drugich: memuarnaja tri-logija i memuarnyj žanr u Andreja Belogo“, A.V. Lavrov, *Andrej Belyj. Razyskanija i étjudy*, M. 2007, 220-265.

Kultsprache der Symbolisten der *Argo* – nur noch als Element eines *Argot*, also des Soziolekts einer Kleingruppe gelten zu lassen; dabei besteht die Ironie darin, dass nicht einmal diese Aussage direkt genommen werden kann, wenn sie doch wortwörtlich einen Kalauer realisiert (*argo(t)* an anderer Stelle *žargon*, vgl. Zitat Kissel, 118),¹²³ der letztendlich einen Triumph des Logozentrismus bedeutet. Klar wird jedenfalls in der Deutung Kissels, dass „der physisch tote Blok“ bei diesen Erinnerungakten „gegen den lebenden Leichnam Belyj ausgespielt“ wurde (119), jedenfalls eines literaturpolitischen Leichnams, zu welchem der Symbolist gegen Ende seines Lebens abgestempelt worden war. In diesem Sinne könnte man nicht nur von symbolistischen „Liebesdreiecken“ sprechen (120), sondern auch von Triaden des Todes bzw. der thanatologischen Projektionen, die sich zwischen den Protagonisten jener Lebens-Spiele entspannen, die Chodasevič zuletzt in seinen Metamemoiren seine ‘Nekropole’ verbannt (dazu ausführlich Kissel, 219ff.).

Sicherlich die erhellendsten Passagen in Kissels Thanatologie sind die Passagen zur Entfaltung von Gedächtnistexten, die das Zeitalter erst so richtig ‘versilbern’ – und das in einem erhabenen, hohen Sinne als autoreflexives „Gedächtnis des Gedächtnisses“ (123; vgl. Belyj in *Kotik Letaev*) und im Sinne der Tradition des *koščunstvo*, also einer Degradierung der „sakralen Aura“ (122), die sich um den Dichter-Tod und seine Selbst- wie Fremdinszenierungen verbreitet. In diesem Sinne wäre auch die erwähnte grotesk-karnevaleske Phase des Symbolismus (nach Bloks *Balagančik*) jenes Modell, in dessen Rahmen sich diese Dynamik der Auf- und Abwertung bewegt und damit letztlich von innen her subvertiert, verkehrt, ad absurdum führt. Wie in allen großen Perioden der Kunst- und Kulturgeschichte findet auch hier der Prozess einer Selbstüberschreitung als tragi-komisches Autodafé statt, als eine Gedächtnisarbeits, die nicht nur „autoreflexiv“ (123) das Ureigenste verzehrt, sondern den von Anfang an inwohnenden Todeskeim, den immanenten ‘Todestrieb’ der jeweiligen Bewegung offen legt, entblößt, ‘aufbahrt’.

Dieser generelle Drang zur Selbstaflösung hat vielleicht auch damit zu tun, dass sehr expansive Herrschaftsformen in Kunst und Kultur (wie das sicher der Symbolismus war) das unabwendbare Werk der Ab- und Auflösung durch konkurrierende bzw. nachfolgende Dominanzen lieber in die eigenen Hände nimmt, womit der immer wieder beschworene ‘Tod der Kunst’ mit zum eigentlichen Lebenshandwerk der Künstler und ihrer Protagonisten und Agenten selbst wird. Es ist dies eine Tätigkeit, die allen Entwicklungsprozessen nicht erst im

¹²³ Zur Reduktion der symbolistischen Mythopoetik bzw. des ‘Argonautentums’ auf ein bloßes Diskursphänomen beim späten Belyj (*Na rubeže stoletij*, Repr. London 1966, 15, 371ff.) vgl. A. H.-L., „Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“, R. Gröbel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam / Atlanta 1993, 231-325, hier: 275f.

Finale, sondern von Anfang an innewohnt, sodass auch die Gedächtnisarbeitsweise und damit der üblicherweise *ex post* agierende Memoirschreiber sein Werk nicht nur im Nachhinein produziert, sondern immer schon begleitend und von der Seite bzw. vom Ende her beleuchtet.

Eine andere Variante, das Memoria-Projekt der Symbolisten umzudeuten war jenes der Akmeisten und vor allem Mandel'stams in seiner „autobiographischen Prosa“ (132ff.), deren „Mnemo-poetik“ (136) auf der erwähnten akmeistischen „Thanatopoetik“ aufbaut, ja deren eigentliches Medium darstellt. Während für die futuristische oder gar suprematistische *živopis* die traditionelle Mimetik als bloße *mertvopis* entbiographisiert und damit entlarvt (ästhetisches wie ethisches Prinzip des *obličenie* wie *obnaženie*) wird, wird bei Mandel'stam die wahre Biographie zu einer Art 'Totenbuch', in dem jenes 'Ägypten der Dinge' versammelt wird, das der den Tod Überlebende für sein Jenseits unbedingt braucht.

Die Retrospektive als externe Sicht auf eine untergegangene Welt bieten die Erinnerungstexte der russischen Emigranten, unter denen bei Kissel Georgij Ivanovs Rückblick auf Bloks Tod besondere Beachtung findet (143ff.). Deutlich wird hier das Bestreben, das etwas vergilbte Bild Georgij Ivanovs ebenso wie der von ihm mitvertretene „Pariser Note“ zu entstauben und unter der Perspektive des Memoria-Kults neu zu präsentieren: als Teil eines „Kultursynkretismus des ‚Silbernen Zeitalters‘“ (149), welches auf der „Gleichzeitigkeit von Epochen basierte“ (ebd.). Unter diesem Zeichen konnte hier der „Pariser Text“ mit dem „Peterburger Text“ zusammenfließen und einen gemeinsamen „Gedächtnisraum“ (ebd.) etablieren.

Majakovskijs Begräbnis war von Haus aus als „Massenspektakel“ inszeniert (161ff.), das die zu Tode verletzte Intimität des Dichters zu einer „öffentlichen“ Angelegenheit, ja zu einer Staatsaktion verzerrte. Es zeugt aber auch nicht eben von besonderer Wertschätzung, wenn Kissel zum Verdikt schreitet, dass „dieser Tod [...] die Avantgarde mit ihrem eigenen Ende als Farce [konfrontierte]“ (161), denn dies hieße doch, mit Majakovskij hätte diese Avantgarde 'Selbstmord' begangen und sich so aus der Kunstgeschichte ebenso wie aus jener Russlands hinausgestohlen. Dies scheint doch nur ein (kleiner) Teil der Wahrheit zu sein, die ja auch darin bestand, dass Majakovskij – wie dies in Jakobsons „Nachruf“¹²⁴ deutlich wird – auch das Opfer jener „Generation“ geworden war, genauer noch: jenes Staates und seiner totalitären Entwicklung, die mit Majakovskijs Pistolenschuss auf irreversible Weise sichtbar gemacht werden sollte. Zum einen wird uns nochmals die Begräbnisgeschichte lebendig vor Augen geführt, zum andern aber kaum deutlich gemacht, dass damit auch der Startschuss zu einer Thanatologie ganz anderer Art gegeben wurde, die in Schauprozessen und Massenvernichtung kulminieren sollte. Dass dabei die offiziellen

¹²⁴ R. Jakobson, „Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat“ (1930), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankf. a. M. 1979, 158-191.

Gedenkreden wieder an altbekannte „säkularisierte kenotische Figuren“ (166) anknüpfen, trifft sicher zu – freilich mit einer doch völlig anderen Motivation: Der Tod und damit das Signal Majakovskijs sollte dementiert werden, er musste vollends verschwinden hinter dem Gerede vom ‘Über-Leben’ des Verstorbenen, der – wie Lenin – als „lebendiger als alle Lebenden“ (167) hagiographisch mumifiziert werden sollte. Im Grunde war aus einer solchen Sicht der tote Dichter – der gute Dichter; nachgerade der Idealfall einer totalen Kontrolle des Wortes, das für immer im Kristallsarg der Memoria entsorgt war.

Die postmortale Sprengkraft des Dichters belegen zwei Dokumente, die aus der Position des Exils zu gänzlich widersprüchlichen Einschätzungen gelangen (173ff.): Zum einen Chodasevičs brutale Exhumierung Majakovskijs (*O Majakovskom*, 1930) – zum andern Jakobsons Reaktion auf diese verbale Totenschändung in seinem Artikel „Über eine Generation, die ihre Dichter vergeudet“. War schon Chodasevičs „Antinekrolog“ ein Akt der Desakralisierung des Totenkults, der ansonsten auch dem (literarischen) Feind anstandslos gewährt wird, so erscheint Jakobsons Antiantinekrolog darüber hinaus als eine Ehrenrettung des Dichters, deren personale Dimension und Schicksalhaftigkeit auf frappierende Weise die dem Strukturalisten ansonsten heiligen Grenzen zwischen Kunst und Leben durchbricht oder vielmehr auf erschütternde Weise ‘versetzt’, ins Lebenswerk hineinverlegt. Unter dem enormen Druck der Ehrenrettung galt es auch, die Kunst zu retten – und zwar nicht vor ihren Feinden, sondern vor den Feinden der Feinde. Der vernichtendste Gegenschlag, der auf Chodasevič abzielte, war wohl Jakobsons trockener Hinweis darauf, dass dem Verächter von Majakovskijs Dichtertum selbst seit Jahr und Tag das Wort im Munde erstorben sei. Und schließlich und endlich: „Wie soll man über die Poesie Majakovskijs heute schreiben, da die Dominante [der Dichtung] nicht mehr der Rhythmus ist, sondern der Tod des Dichters.“ (Jakobson, zit. bei Kissel, 179). Vielleicht war dieser Satz aus dem Mund des Linguisten umso gewichtiger, als hier das Faktum des Todes zum dominanten innerpoetischen Phänomen erhoben wurde – mit dem Ziel, auch diese letzte Tat des Dichters – in (s)eine Thanatopoetik hinüberzusetzen.

Als dritte Variante des Totengedenkens wird Pasternaks *Geleitbrief* (*Ochran-naja gramota*, 1931) vorgeführt, der in seinem dritten Teil sowohl Rilkes als auch Majakovskijs Tod gedenkt (179ff.). Reizvoll wäre jedenfalls eine von hier aus naheliegende vergleichende Darstellung von zwei Poetiken, die im Falle Rilkes eher apollinisch gestimmt ist – und im Falle Majakovskijs dionysisch. Jakobson hat seinerseits die dichterische Semantik von Majakovskij unter die metaphorische Dominante gestellt – und jene von Pasternak selbst unter die metonymische („Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak“, 1935).¹²⁵ Alle vier Kategorien bieten sich jedenfalls als tragende Säulen einer Thanato-

¹²⁵ R. Jakobson, *Poetik*, 192-211.

poetik durchaus an. Pasternaks von Kissel beglaubigtes Bestreben, das „Bild des toten Majakovskij“ (185) seiner Verstaatlichung wieder zu entreißen und damit auch die medialen Voraussetzungen seiner Verschriftlichung (in offiziellen Hagiographien) bloßzulegen: „Das Medium der Literatur ahmt“ in den „ikonischen Visionen“ der verstorbenen Dichter „die theozentrische Perspektive der Ikonen nach“ (ebd.).

Vielleicht hätte man in diesem Kontext auch das Rilkes Tod gewidmete *Novogodnee*-Gedicht der Marina Cvetaeva heranziehen können, hat doch die Gattung des lyrischen Nekrologs dieser Dichterin – auch in der Gestalt des Epitaphs – der Thanatopoetik jener Epoche wesentliches beigetragen. Auch hier wird ja zwischen lyrischem und narrativem Pol ebenso changiert wie zwischen Monolog und Dialog, Imagination und Fiktion, Jenseits und Diesseits.

Schließlich wird das nekrologische Potential von Venjamin Lifšics Erinnerungsbuch *Polutoraglazjy strelec* (1933) geprüft (189ff.), wobei hier die Medienkonkurrenz zwischen Wort- und Bildkunst in ihrer futuristischen Dimension erkennbar wird – und zwar in ihrer archaischen bzw. neoprimitivistischen Variante. Das Umschlagen dieser ästhetischen Primitivität in jene des unvermittelt hereinbrechenden Ersten Weltkrieges (193ff.) erscheint zwar auf den ersten Blick als durchaus einleuchtend – und doch stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Dichter zu einem Krieg, der auf der anderen Seite der Front gerade in Deutschland (und anderen europäischen Längern) für viele Dichter und Künstler zunächst als große Befreiung, als heroische Ekstase empfunden wurde.¹²⁶ Dass gerade die postsymbolistische Avantgarde, zumal die Futuristen – und hier gerade Chlebnikov – eine ausgesprochen pazifistische Haltung einnahmen, wäre an dieser Stelle (parallel zur entsprechenden Haltung Lifšics) durchaus bedenkenswert gewesen. Ob die Unmöglichkeit, das geschlossene Bild eines Gesichts (photographisch) wiederzugeben als Indikator eines kriegsbedingten Zerfalls des Menschenbildes zu deuten ist, wie dies Kissel annimmt (195f.), muss nicht unbedingt überzeugen, repetiert diese Ansicht doch die – an anderer Stelle schon erwähnte – Deutung der Avantgarde (bzw. des Kubismus) bei Nikolaj Berdjajev und Sergej Bulgakov als Ausdruck eines analytischen, zerfallenden, katastrophalen Zeitgeistes.¹²⁷

Immerhin nimmt auch hier die Gattung des Porträts – in Relation zur vorindividuellen Kultästhetik der Ikonen und der Theologie des *lik* – eine Schlüsselstellung ein, die aber in keiner Weise von der Frage her bestimmt sein kann, ob „es verborgene, untergründige Beziehungen zwischen dem Neuerungsdrang der Avantgarde [und ihrer Unfähigkeit zum geschlossenen Porträt wie Menschen-

¹²⁶ Vgl. dazu die eindrucksvolle Darstellung bei Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. 2, Frankf. a. M. 1983, 403ff.

¹²⁷ Nikolaj Berdjajev, „Die Krise der Kunst“, B. Groys, A. H.-L., *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankf. a. M. 2005, 25–64, hier: 30ff. und Kommentar.

bild] und den Verheerungen des Krieges“ gäbe (197). Dies impliziert ja die These, dass die Avantgarde insgesamt als antihuman und destruktiv einzuschätzen sei – bis hin zu dem von Kissel apokalyptisch gefärbten Menetekel: „Der modernistische Kunst-Mythos der raschen Erneuerung verschlingt seine Künstler“ (197), was wohl der Annahme nachgebildet ist, dass die „Revolution ihre Kinder verschlingt“. Von hier ist dann auch kein großer Schritt mehr zu der – wohl entgegengesetzt motivierten – These, dass die Avantgarde (in Russland) das „Gesamtkunstwerk Stalins“ zur direkten Folge gehabt hätte. Man fragt sich an dieser Stelle, ob die Idee der „kenotischen“ Depersonalisierung wirklich die kausale Ursache für „ein kenotisches Verständnis der Zerstörung des menschlichen Gesichts“ gewesen sei (ebd.), was der gesamten bisherigen Deutung des Dichtertodes als Kenosis mit Wurzeln bis in die russische Frühzeit nicht eben gut tut. Bewegen wir uns doch – wenn auch nicht ganz unvermutet – auf dem nebligen Terrain einer Kulturkritik, die als Modernismuskritik mit dem üblichen Vokabular („Ges[ch]ichtslosigkeit“, „Gleichgültigkeit der Natur gegenüber“ etc.) aufwartet.

Abgesehen von Exkursen dieser Art kann man sich jedoch durchaus gewinnbringend im Weiteren darüber unterrichten lassen, wie es um die spektakulären Puškin-Feiern von 1937 bestellt war (198ff.), wobei hier der Totenkult um Lenin mit dem Puškin-Gedenken eine für andere Kulturen wohl undenkbbare Einheit eingeht. Die Exil-Variante dieses Gedenkens in Paris (204ff.) führt uns wieder in den Dunstkreis jener Probleme, welche die russische Emigration in Paris mit sich selber ebenso wie mit dem Mutterland hatte. Nun kommt es schließlich und endlich zum Auftritt jenes großen Dichters der Puškin-Linie, dessen pointierte Haltung zu beiden Hälften der bipolaren russischen Literaturwelt jener Tage mehr als spannungsreich war: Es geht um Vladimir Nabokovs Puškin-Rede des Jahres 1937, die Kissel – ohne dies freilich auszuführen – mit Recht in den Kontext von dessen letztem großen Berlin-Roman (*Dar*, 1937) stellt, dessen „Puškin-Subtexte“ (211) zum Kernbestand seiner apollinischen Ästhetik gehören.¹²⁸

In beiden Fällen, im Roman wie in der Puškin-Rede, polemisiert Nabokov mit dem in der russischen Literatur besonders grassierenden Biographismus, wobei er die transbiographischen Positionen des symbolistischen *žiznetvorčestvo* ebenso mitschwingen lässt wie die antibiographische Haltung der Avantgarde, zumal der formalistischen, die er im Übrigen – wie alle anderen autoritativen Einflüsse – zeitlebens nur sehr indirekt gelten lassen wollte. Gerade die Stereotypen und Verlogenheiten einer „biographie romancée“ (213) entblößt Nabokov ebenso, wie er im eigenen Romanwerk – hier ganz Akmeist! – bemüht war, das intertextuelle Feld der poetischen Subtexte gegen die historischen Kontexte

¹²⁸ A. H.-L., „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Greber et al. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann, (Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13)*, München 2001, 524-555.

auszuspielen. Das „kultische Moment“ in Nabokovs Puškin-Rede, das Kissel nicht zu Unrecht und kritisch ausmacht, erfährt im Geflecht des Romanwerks, zumal in *Dar* und auf ganz spezifische Weise in Nabokovs *Evgenij Onegin*-Kommentar, einen doch sehr zarten und subtilen Ausdruck, der dem Genre einer Gedenkrede in einer konkreten polemischen Situation fehlen musste. Jedenfalls wäre die für die Rede möglicherweise zutreffende Behauptung, Nabokov bliebe „auf die ‚l’art pour l’art‘-Position des Fin de siècle fixiert“ (215), für das Gesamtwerk Nabokovs ein fragwürdiges Verdikt.

Im vierten und letzten Abschnitt des Bandes widmet sich Kissel dem „Exil als Mnemotop“ und damit ganz dem paradigmatischen Dichter des Exils V.F. Chodasevič und seiner Abrechnung mit der russischen Moderne im Geiste der *Nekropole* (*Nekropol’*, 1939). Zweifellos befinden wir uns hier am äußersten Ende jenes erwähnten Fin de Siècle, dem Chodasevič – aus der Sicht Nabokovs immerhin der bedeutendste russische Lyriker seiner Zeit – den Prozess macht. Die Wahl dieses Schlussakkords bringt denn auch technischen Vorteil mit sich, den Gedächtniskult der russischen Moderne von Puškin bis zur Gegenwart unter das Zeichen des Totenkults zu setzen; ein gewisser Nachteil erwächst freilich daraus, dass es zu nicht immer offengelegten Übereinstimmungen in der Position Kissels mit jener Chodasevičs kommt, die in ihrer ebenso nachvollziehbaren wie aufreizenden Einseitigkeit ihresgleichen suchen. Um es gleich zu sagen: Der Geruch der Rache, welcher die ansonsten glänzend formulierten und scharfsinnigen Urteile Chodasevičs durchweht, hat nicht nur etwas Abwertendes, sondern ist auch selbst vom Fluch der Selbstentwertung bedroht.

Chodasevičs 1939 in Brüssel erschienener Sammelband *Nekropol’* setzt der russischen Literatur des im weitesten Sinne ‘Silbernen Zeitalters’ nicht nur ein in vieler Hinsicht kritisches Denkmal, er „besiegelt zugleich das Ende der ‚erster Emigration““ (219) und damit indirekt auch das eigene Scheitern bzw. Verstummen unter den künstlichen Bedingungen des Exils. Dabei ist schwer zu entscheiden, ob unter anderen Umständen Chodasevičs Konzept eines „stichotvornyj prozaizm“ (221) und damit die Synthese von Puškin-Tradition und lakonischer Sachlichkeit seines zeitgenössischen „niedrigen“ Stils (ebd.) überhaupt trag- und entwicklungsfähig gewesen wäre. In einer gewissen Weise gilt das ja auch für die Lyrik seines Verehrers Nabokov,¹²⁹ die doch – bei all ihrer Bindung an den Akmeismus – im Vergleich zu seiner Prosa das wesentlich geringere Entwicklungspotential verspricht.

¹²⁹ Vgl. dazu auch den späten Versuch Nabokovs einer halb ironischen zweisprachigen Edition seiner Gedichte im Rahmen von Schachproblemen in seinem Band: *Poems and Problems*, New York / Toronto 1970. Eine andere Variante der Präsentation eigener Gedichte ist vergleichsweise komplexer – so etwa jene in seinem Roman *Dar*, die er seinem Helden Fedor Gotunov-Čerdynceev unterstellt.

Es fällt auf, dass Kissel den „Zusammenhang von Exil und Memoria“ der „Ersten Emigration“ ausschließlich auf die Pariser Periode beschränkt und die – gerade auch für Nabokov – bedeutenden Berliner Jahre so gut wie völlig ausblendet. Ebenso wie die russische Moderne auf das „Silberne Zeitalter“ konzentriert erscheint, wird auch hier die Exildichtung auf jene Periode bzw. jene Aspekte beschränkt, die zu diesem „Zeitalter“ passen. Damit entsteht gewissermaßen über die retrospektive Perspektive der Memoria eine Art *self fulfilling prophecy*, die der Epoche unweigerlich ein einseitiges Profil verleiht. Gerade die immer wieder betonten neuen Impulse für ein „Memoria-Projekt“ (229) sollten aber über eine positive wie negative Fixierung auf die „Pariser Note“ hinausreichen.

Chodasevičs ebenso glänzende wie grausame ‘Hinrichtung’ des Symbolismus und seiner ‘Lebenskunst’ (im berühmten Kapitel „Konec Renaty“) gewinnt vor diesem Hintergrund ein besonderes Gewicht und entspricht in ihrer radikalen Kritik der erwähnten posthumen Verurteilung Majakovskijs. Gerade das Scheitern der „Lebenskunst“ (zumal im Falle Brjusovs) lässt sich nur zu leicht konstatieren und anhand von Chodasevičs erschütterndem Befund durchaus überzeugend nachzeichnen – und doch bleibt der Verdacht, dass eben dieses Scheitern auf der Ebene der Lebens- und Denkprogramme vielleicht die ethische Schaffensposition der Dichter diskreditiert, keineswegs aber die künstlerische: Dies gilt für die schleichende und dann immer heftigere immanente ‘Karnevalisierung’ des Symbolismus der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts ebenso wie für die ‘Ent-Täuschung’ seiner religiösen, philosophischen oder weltanschaulichen Projekte.

Dass man also von einem „symbolischen“ Abschluss des „Petersburger Textes“ in Chodasevičs *Nekropole* sprechen kann (232), setzt voraus, dass man dessen Position und retrospektive Sichtweise übernimmt – was Kissel durchaus und auf überzeugende Weise tut. Denn ob Chodasevič – jenseits all seiner dichterischen Qualitäten – aus der Sicht Kissels auf ein entsprechendes „Richteramt“ ein Anrecht „erworben hat [...] durch sein eigenes gelebtes Leben und seine Zeugenschaft“ (237) – muss einem nicht unbedingt einleuchten, wo doch gerade er in seinen „luziden“ literarhistorisch-kritischen Studien die Problematik einer Verschmelzung von Leben und Werk so nachhaltig problematisiert hat. Denn dann kann man auch ‘urteilen’, dass der symbolistische „Lebensentwurf“ (239) – ebenso wie der ideologische Majakovskijs – die Relevanz der daraus hervorgegangenen poetischen Welten nicht ausschließlich determiniert oder gar entwertet hatte. Die Grundfesten der *Nekropole* sind im Sinne Chodasevičs durchaus thanato-logisch beschrieben; die thanato-poetischen Konsequenzen freilich haben sich vielleicht doch aus diesem Friedhof befreit und sind in die Sphäre der Kunst ‘auferstanden’. Eben diesen Widerspruch – auf den schon

B. Gasparov hingewiesen hatte¹³⁰ – muss auch Kissel eingestehen, wenn er festhält, dass Chodasevič zwar „den selbstmörderischen Grundzug der symbolistischen ‚Lebenskunst‘ bloßstellt, [...] aber auch er der messianischen Opferrolle des modernen russischen Künstlers verpflichtet“ bleibt (244), womit er „an einer vom Dichter inkarnierten höheren Einheit von Leben und Werk“ festhält (ebd.).

Sicher recht hat Kissel mit dem Hinweis darauf, dass Chodasevičs *Nekropol'* selbst als hoch anspielungsreicher und komplexer literarischer Text gelten kann (249) und – wie man ergänzend sagen könnte – in einem poetischen Kontext mit den Prosatexten der Cvetaeva, Mandel'stams, Kuzmins und anderer Lyriker zu lesen wäre: und zwar eben in einer 'mnemo- wie thanatopoetischen' Perspektive. Gerne würde man darüber mehr wissen und über jenen „Zyklus“ hinausblicken, der sich „mit dem Begräbnis Chodasevičs vollendet“ (1939) und „mit der Petrograder Totenfeier zu Ehren Bloks 1921“ begonnen hatte (253). War es denn ein „Zyklus“ oder ein *circulus vitiosus* oder gar die Quadratur des Zirkels, die den Mnemotext über den Mnemotop spannt und „ein zweites Leben verheißt“ (255)? Eben dieses aber ist niemand anderem als Vladimir Nabokov gelungen, der 1939 einen zweiten Nekrolog auf Chodasevič verfasste und damit schon rückblickend dem letzten Emigranten-Dichter ein Denkmal setzte; er selbst hatte sich alsbald in ein anderes, transatlantisches Leben hinübergerettet, wo er sich als englischsprachiger Schriftsteller neu zu erfinden wusste. Damit hatte er nicht nur die Enge des Pariser Exils überwunden, sondern auch jene der Nekropolen und ihrer Bewacher: „Der Nekrolog auf Chodasevič wird zum Nekrolog auf die russische Lyrik überhaupt“ (261), oder genauer: auf einen ewigen Scheintoten, dem hier der Totenschein ausgestellt wird. Man kann annehmen: auch nur auf Zeit.

¹³⁰ B. Gasparov, „The 'Golden Age' and its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism“, B. Gasparov / R.P. Hughes / I. Paperno (Hg.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden to the Silver Age*, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1992, 1-19, hier: 4.