

BAND 60

2007

**THANATOLOGIEN
THANATOPOETIK
DER TOD DES DICHTERS
DICHTER DES TODES
(Tagung München 2006)**

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGABE UND REDAKTION DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Veronika Halser
Anke Niederbudde
Nora Scholz

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

TITELGRAPHIK

Canova, Grabmal für Erzherzogin Marie Christine, Wien

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel. +43/1/310 70 08

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

Inhalt

A.A. Hansen-Löve (München), Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin bis Čechov	7
R. von Maydell (Heidelberg), „Vychožu odin ja na dorogu...“: Zum Problem der Quellen	79
S. Donat (München), Sich einen Reim auf den Tod machen: Zur Reimpoetik von <i>smert'</i> und <i>Tod</i>	87
H. Günther (Bielefeld), Vom archaischen zum modernen Tod – Tolstoj's „Tri Smerti“ und „Smert' Ivana Il'iča“	101
S. Strätling (Berlin), Sterben als Bedingung des Schreibens. Zur Poetik des russischen Nekrorealismus	121
R. Nicolosi (Konstanz), Genealogisches Sterben. Zum wissenschaftlichen und literarischen Narrativ der Degeneration	137
P.A. Jensen (Stockholm), Čechov's „Nicht-vom-Ende-Erzählen“ am Beispiel von <i>Nevesta</i>	175
R. Grübel (Oldenburg), Hebelt philosophischer Stupor poetische Finalität aus? Thanatopoetik und (Apo)Kalyptik bei Vasilij Rozanov	197
Л. Пильд (Tartu), О литературном генезисе мотива «пляски смерти» в книге стихов Андрея Белого «Пепел»	237
N. Drubek-Meyer (Prag), Der Film als Leben nach dem Tode (Evgenij Bauërs <i>Posle smerti</i> , 1915)	247
A. Niederbudde (München), Mythopoetik und Wissenschaft des Todes im Werk Velimir Chlebnikov's	275
S. Kazakova (München), Marina Cvetaeva: Hierophanie des Schreibens	295
J.-R. Döring (München), <i>Todesspuren</i> Anna Achmatovas „Sed'maja ili Poslednjaja Leningradskaia / Severnaja èlegija“	311
A. Meyer-Fraatz (Frankfurt), Scheintod/t im Museum (Andrej Bitov, <i>Puškinskij dom</i>)	335
B. Obermayr (Berlin), Das Ende nachvollziehen. Zu Schluss und Ende im modernen und nachmodernen literarischen Text	353

И. Кукуй (München), Засмертний ландшафт: стихотворение Леонида Аронсона «Как хорошо в покинутых местах...»	385
W.S. Kissel (Bremen), „Pluto, nicht Orpheus“: Der Tod des Dichters in Varlam Šalamovs <i>Erzählungen aus Kolyma</i>	397
R. Eshelman (München), Zur Phänomenologie des Todes in Zvjaginцевs Film <i>Vozvraščenie (Die Rückkehr)</i>	421
R. Lachmann (Konstanz), Danilo Kišs Thanatographie. <i>Non omnis moriar</i>	433
A. Wöll (Oxford), Miron Białoszewskis Aufschiebung der Deadline	455
E. Greber (München/Erlangen), Zum Nullpunkt zurückerzählen: Modelle der Retronarration (Margaret Atwood – Martin Amis – Ilse Aichinger – Vladimir Nabokov)	471
B. Gasparov (New York), Rediscovering Death after a Time of Terror: Shostakovich's Eleventh Quartet and the Problem of Narrative Thanatology	491
V. Halser (München), „Um mich kreist der Tod“ – Thanatologische Zeit-/Kreis-Läufe im 15. <i>Streichquartett</i> von Dmitrij Šostakovič	503
A. A. Hansen-Löve (München), Vom Eros zum Thanatos. Drei Rezensionen	531

Vorbemerkung

Der hier präsentierte Sammelband vereinigt einen Großteil jener Beiträge, die in ihrer mündlichen Version anlässlich einer Tagung in München, 5.-7. Oktober 2006, vorgetragen wurden.

Dieses Symposium hat unter dem Titel *Thanatologien – Thanatopoetik. Der Tod des Dichters – Dichter des Todes* am Institut für Slavische Philologie der LMU stattgefunden.

Die großzügige Förderung dieser Tagung durch die DFG sei an dieser Stelle dankend erwähnt.

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 ausgangen 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 Tod und Geburt 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 denselben 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. Mjör 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 Tolstoj's 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 Tolstoj's 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 Jankélévitch's 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. Mjör 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 »mögliche« 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 „Nichtheit keinen »Sinn«. Die Nichtheit 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 Udenkbare 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. Begrenztes 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 Argumentations-schleifen, 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 mythopoetischen 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 „dionisijsstvo“ 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 Hervorbrechen 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 ausmachte, 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 verrät, 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.“ (,...vergesen 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 покроет 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, „Ėlegija“, II, 221). Hier gibt es nichts Karnevalisches 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, принуждение – | Условье смутных наших дней, | Ты всех загадок разрешение, | Ты разрешение 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-berüchtigte „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-Oxymoron 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 Oxymoron 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 Ausschlusslichkeitsfiguren, 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 bneiden Abgründen nicht beschieden, zusammenzukommen...“, „Romans“, I, 288).

Gerade in einem der meistzitierten Gedichte Lermontovs, „Beleat 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 дева 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 глядите 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, | Глодает 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 entkörpern 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 расстались 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: „...воспоминанье | 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 недвижим 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 ergoßen. 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 Lebenssaftes), 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 paradoxe 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 Symbolismus 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 Služevskijs, 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 (*Otčajanie*, *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 geahndet werden muss.

Eben diese Verstrickung von personalem 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 Sensenmann. 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 mysli“ – 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 „Zerstreutheit“ 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 ‚kalypische‘ 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 последний 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 ступешваться 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, 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 „sejčas“ 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 „Itzt“ bei Meister Eckehart,³⁶ sondern ein sich permanent aufschiebendes „(so)gleich“. Das Jetzt bezeichnet die „différance“ 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 „différance“ – 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 Семёновский 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 Urtrauma des Romaniers, 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 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 hinausschiebt (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 Differenz 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 Punktualität 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: Rogożyn 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 зажуужала 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 Rogożyn 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 Rogożyn 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 Rogożyn 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 Rogożyn 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 [Rogożyn], 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 Tolstoj's 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 Andrejitsch 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 Tolstoj's (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 Andrejtsch 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... – сказал 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 утгрелся 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 Андреич. [...] Те же вихри снега крутились, засыпали шубу мертвого Василия Андреича, и всего трясущегося Мухомото, и чуть видные уже сани, и в глубине их лежащего под мертвым уже хозяином утравшегося 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 „Slabo 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 Idylle 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 verschwimmt zuerst zu einer grauen, dann zu einer dunklen Masse.“ (151)

Gerade die Mittagstunden 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 (Vygot'skij!) 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 Symptome 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 хлопнушкой – 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 Vygot'skij 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-„Chala“, 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'stams – 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 „Zertva“ austrägt.

In diesem Sinne markiert auch die Fliege zugleich isoliert-individuell das Vereinzelte – 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 merkmalshaften 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. Grauheit der Fliege verliert und auflöst. Zu dieser Insignifikanz trägt auch die Tatsache bei, dass die Fliegen – als „realia“ wie als Motive – Grade der Unbemerkttheit 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 strotzt 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 Chiliastisch-Anarchistischen abgibt. Sie dient dem Thanatos und dem Leichnam als ergebener Aasfresser, 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“ („vnezakonnost“) 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 надало 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 – ebenso wenig 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 Waggonen [...] und auf die hohen gußeisernen Räder des langsam vorübergleitenden ersten Waggonen und suchte die Mitte zwischen den Vorder- und den Hinterrädern abzuschätzen und den Augenblick zu bestimmen, wann die Mitte des Waggonen 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 vorbeirollenden 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 anzuhafte 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 Doppelnulldes „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 Schreckensschrei 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. Пролезть 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 Oběriuty – 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, *Rothschilds 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 Verfremdungstechnik 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 Obériuty 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 bezeiten *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 Tolstojischen 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 Krankheitssymptome 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 называл 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 solchermassen 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 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-pa“).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: „...преосвященный 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. Hierische / 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. „«Göggöl». 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 Persönlichkeit im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“, Sammelband „Persönlichkeit“, 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 Pol-lach, Stuttgart.
- Lütkehaus, L. 1999. *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*, Zürich.
- 2006. *Natalität. Philosophie der Geburt*, Zug.
- Mach, 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 Tol-stoy*, 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 sočinenij 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 sočinenij 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.

Renata von Maydell

**„VYCHOŽU ODIN JA NA DOROGU...“:
ZUM PROBLEM DER QUELLEN**

Eine der wohl wirkungsvollsten Ideen, welche die Russistik des letzten Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist die Konzeption des semantischen Halo¹ von Versmaßen, die von den Formalisten begründet² und Kirill Taranovskij³ weiterentwickelt wurde. Dabei beschäftigte man sich u. a. damit, welch bedeutende Zahl von Variationen zum Thema „Vychožu odin ja na dorogu...“ es in der russischen Dichtung gibt, die im trochäischen Fünfheber mit weiblich-männlichen Kreuzreimen geschrieben sind.

In dem Ansatz, die Verbindung von Thematik, Versmaß und Reimstruktur zu untersuchen, schien ein erhebliches Interpretationspotential zu liegen. Bei näherer Betrachtung bietet er jedoch weniger Erklärungen, als es die Anhänger der Konzeption vom semantischen Halo gerne sähen. Verwundert kann man feststellen, dass nicht nur viele Gedichte über den Weg ohne den trochäischen Fünfheber auskommen, sondern sogar solche, die direkt auf „Vychožu odin ja na dorogu...“ Bezug nehmen:

Устали мы. И я хочу покоя,
Как Лермонтов – чтоб небо голубое,
Тянулось надо мной, и дрозд бы пел,
Зеленый дуб склонялся и шумел.
Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,
И счастья ждут – но есть еще дорога:
<...>
А вам-то, друг мой, вам не все ль равно,
Зеленый дуб или речное дно?
(G. Adamović)

Звезда с звездой – могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни...
(O. Mandel'stam)

¹ Für Konsultationen zur Übersetzung des Begriffs „семантический ореол“ danke ich Sebastian Donat, für Unterstützung bei poetologischen Fragen danke ich Michail Bezrodnyj.

² Šapir 1991, Svetlikova 2005.

³ Taranovskij 1963, Taranovskij 2000, 372-403. Siehe auch Donat 2003, 262-265.

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу,
 – Как далеко до завтрашнего дня!..
 И Лермонтов один выходит на дорогу,
 Серебряными шпорами звеня.
 (G. Ivanov)

Туман. Передо мной дорога,
 По ней привычно я бреду.
 От будущего я немного,
 Точнее – ничего не жду.
 Не верю в милосердие Бога,
 Не верю, что сгорю в аду.
 (G. Ivanov)

Вершины – блеск и загляденье!
 И не отнять их у сознания,
 Как невозможно те страницы
 Вдруг взять и выдрать из издания
 И погасить в стихах зарницы
 Или Казбек завесить шторой,
 Убрать кремнистую дорогу,
 Где брел, позвякивая шпорой,
 Поручик, душу вверив Богу...
 (A. Kušner)

Diese Beispiele legen nahe, die Dichter seien weniger als die Literaturwissenschaftler von der Semantik des Versmaßes überzeugt.

Und man mag sich auch an Vladimir Vejdles Bemerkung erinnern, in „Vychožu odin ja na dorogu“ komme entgegen Taranovskijs Meinung gar kein „dynamisches Motiv des Weges“ vor: schreite doch Lermontovs lyrischer Held den Weg nicht entlang, sondern trete nur auf ihn hinaus, um dort zu verweilen und sich seinen Betrachtungen hinzugeben.⁴

Der strittigste Punkt in Taranovskijs Konstruktion scheint die Hypothese zu sein, es gäbe eine „synästhetische Verbindung zwischen der rhythmischen Bewegung des fünfhebigen Trochäus und dem Rhythmus des menschlichen Schrittes“,⁵ d. h. weil das Versmaß den menschlichen Gang abbilde, eigne er sich für Gedichte über den Weg. Michail Gasparov bezeichnete diese Behauptung als gewagt und gab der Konzeption vom semantischen Halo eine andere Begründung, eine literarhistorische, indem er auf die Tradition des strophischen trochäischen Fünfhebers in der deutschen Dichtung des letzten Viertels des 18. Jahr-

⁴ Siehe Vejdle 1980, 215 und folgende.

⁵ Taranovskij 2000, 401. Hier und im Folgenden stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

hunderts verwies.⁶ Angaben über diese Praktik schöpfte Gasparov aus dem Handbuch der deutschen Strophenformen von Horst Joachim Frank. Dort heißt es:

Vier trochäische Fünfheber, in den Kadenzen weiblich/männlich wechselnd und durch Kreuzreim abab (seltener nur durch den Reim xaxa) verbunden, bilden eine ausgesprochen lyrische Strophe, die sich zum Ausdruck elegischer Stimmungen, der Meditation und Klage im Zeitalter der Empfindsamkeit eingebürgert hat. Das Vorbild gab die in den 1770er Jahren rezipierte englische Mond- und Gräberpoesie mit Thomas Grays beispielender „Elegy written in a Country Church-Yard“, der Schilderung eines Dorffriedhofs mit Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen in dem sogenannten Maß der „elegischen Stanze“ <...>. So erschien der Vierzeiler in der deutschen Lyrik zunächst im Ton der Klage und mit Bildern des Todes: Miller „Daphnis Klagen“ (1772), Kosegarten „Klage um Lotte von Platten“ und „Tränen“, Brun „Klage“, Matthiesson „An den Tod“ und „Grablied“, Novalis „Auf den Tod Zollikofers“ und „Elegie auf einem Kirchhof“, Z. Werner „Bei der Leiche meines mir ewig unvergesslichen Vaters“, Seume „Gang auf dem Kirchhofe“ und „Am Grabe meines Freundes“.⁷

Gasparov bezieht sich auf diese Angaben, aber grenzt sich von Franks Meinung zu der dominierenden Rolle von Grays Elegie ab: „... eine solch starker semantischer Einfluss des fünfhebigen Jambus auf den Trochäus ist weniger wahrscheinlich: Gray hat wahrscheinlich nur der Todesthematik geholfen, sich vom reimlosen fünfhebigen Trochäus zum strophischen zu wandeln“.⁸ Gasparov will diese Tradition auf Goethes Ballade „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga (Aus dem Morlackischen)“ (1775) zurückführen: „Goethes Übersetzung erhielt sofort die größte Bekanntheit, und unter ihrem Einfluss überschwemmte das Todes- und Trauerthema sofort den sich entwickelnden fünfhebigen Trochäus“.⁹ Diese Feststellung wirkt etwas zu kategorisch, wenn man berücksichtigt, dass Goethe den Text im nichtgereimten trochäischen Fünfheber mit weiblichen Kadenzen schrieb und der Text erst 1778 erschien (zuerst außerdem anonym), zu dieser Zeit gab es aber bereits Beispiele der „kanonischen“ Form des fünfhebigen Trochäus mit der Alternanz weiblicher und männlicher Reime.¹⁰ Und schließlich ist nicht zu übersehen, dass zwei der von Frank aufge-

⁶ Gasparov 1999, 241, 261-263.

⁷ Frank 1980, 291.

⁸ Gasparov 1999, 262.

⁹ Gasparov 1999, 261. Zur Entstehung dieser Konzeption siehe Gasparov 2006, 189, 247-248.

¹⁰ Goethes Text wird zwar in versologischen Nachschlagewerken als Beispiel für den trochäischen Fünfheber genannt (siehe z. B. Kauffmann 1897, 176; Paul, Glier 1989, 150), seine Bedeutung für eine semantische Festlegung des Versmaßes ist jedoch nicht zwingend.

fürten Titel – die Gedichte von Novalis und Seume – direkt auf den Titel von Grays Elegie Bezug nehmen.

Jedoch unabhängig davon, wie man das Problem der Herkunft dieser thematisch-metrisch-strophischen Schicht in der deutschen Lyrik löst, so ist es doch durchaus möglich, in ihr eine Grundlage für Lermontovs „Vychožu odin ja na dorogu...“ zu sehen. Gleichzeitig sollte man es sich nicht versagen, auch in der englischen Tradition der poetischen Meditationen über den Tod – selbst wenn sie im fünfhebigen Jambus geschrieben wurden – nach Vorlagen für „Vychožu odin ja na dorogu...“ zu suchen. So kann man die Betrachtungen, denen sich der einsame lyrische Held in „Vychožu odin ja na dorogu“ im Schatten eines mächtigen Baumes hingibt, und seine Reflexionen über den tödlichen Schlaf mit den „Lines written beneath an Elm in the Church-Yard of Harrow“ von Byron vergleichen:¹¹

Thou drooping Elm! beneath whose boughs I lay,
And frequent mused the twilight hours away;
Where, as they once were wont, my limbs recline,
But ah! without the thoughts which then were mine.
How do thy branches, moaning to the blast,
Invite the bosom to recall the past,
And seem to whisper, as the gently swell,
„Take, while thou canst, a lingering, last farewell!“
<...>

With this fond dream, methinks, 'twere sweet to die –
And here it lingered, here my heart might lie;
Here might I sleep, where all my hopes arose,
Scene of my youth, and couch of my repose;
For ever stretched beneath this mantling shade...

Außerdem erscheint es denkbar, dass sich Lermontov für das Thema „Tod als Schlaf“ auf ein weiteres englisches Vorbild bezog, den berühmten Monolog:

...To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream...

In das Blickfeld derer, die über „Vychožu odin ja na dorogu...“ geschrieben haben, ist dieser Monolog, so scheint es, noch nicht geraten,¹² obwohl bekannt

¹¹ Auf dieses Beispiel wies Roman Vojtechovskij (Universität Tartu) hin.

¹² Mir ist bisher nur ein Beispiel für eine Reflektion über diese Formel in Bezug auf Lermontov bekannt: „Не менее сложному чем ‚жизнь-сон‘ обдумыванию и чувствуваню под-

ist, von welcher großer Wichtigkeit für Lermontov das Werk von Shakespeare und besonders der *Hamlet* waren.¹³

Auf die Gleichklänge in „Vychožu odin ja na dorogu...“ mit dem *Hamlet*¹⁴ scheint einer jedoch aufmerksam geworden zu sein – Pasternak, der den *Hamlet* übersetzte und ein Gedicht mit dem gleichen Titel verfasste. Dieses sieht man als einen der Texte Pasternaks an, der unter dem Einfluss von „Vychožu odin ja na dorogu...“ entstand. Und tatsächlich, neben den metrischen Übereinstimmungen können Gleichklänge der Pasternakschen Formulierungen „Я вышел на...“ und „Я один“ mit dem Anfang von „Vychožu odin ja na dorogu...“ auffallen. Teilweise stimmt der Wortschatz beider Texte überein: „путь“, „жизнь“, „Бог“ („Авва Отче“), „ночь“.¹⁵

Indem Pasternak das Shakespearische mit dem Lermontovschen verband, macht er gewissermaßen das Shakespeare-Substrat bei Lermontov deutlich.

вергается у Л[ермонтова] издревле привычное сопоставление сна и смерти. Едва надеявшись на бестревожность могильного покоя, где вспоминание спит глубоким сном, он тут же населяет этот покой сновидениями минувшей жизни: „Так, но если я не позабуду / В этом сне любви печальный сон...“ („Стансы“, 1830–31; примечательно в этих строках живое и реальное совмещение двух стертых формул: „сон любви“ и „сон смерти“). Позднее в знаменитом „Сне“ именно „мертвый“ сон окажется предпосылкой таинств[енного] ясновидения; характерна также атмосфера сновидения в балладе „Воздушный корабль“. Здесь очевидно, какое глубокое впечатление оказал на Л[ермонтова] ход мысли шекспировского Гамлета в монологе „Быть или не быть“. Но Л[ермонтов], по-своему переживая гамлетовскую тревогу о том, „какие сны приснятся в смертном сне“, создает совершенно самобытную „мифологию“ посмертной живой дремы и сопутствующий ей образ вселенской колыбельной (качание волны, мерцание звезды, полет облака, звук неведомого напева)“, Rodnjanskaja 1981, 304.

¹³ Siehe z. B. Levin 1981, 622–623; Levin 1988, 162–163. Levin berücksichtigt in seiner Aufzählung von Lermontovs Hinwendungen zum *Hamlet* nicht dessen Plan, eine historische Tragödie zu schreiben, in der ein Schatten des Vaters von einer Figur auftauchen sollte (siehe: Lermontov 1957, 675). Siehe auch die Hinweise auf Reminiszenzen zum *Hamlet* bei Lermontov in den Arbeiten von Jurij Lotman (Lotman 2001, 543–545) und Andrej Nemzer (Nemzer 1989, 189).

¹⁴ Hier lässt sich hinzufügen, dass das zentrale Motiv in „Vychožu odin ja na dorogu...“ – der Traum als Anderssein – damit zusammenfällt, was Aleksandr Žolkovskij als semantische Invariante einer großen Zahl von russischen Gedichtstexten annimmt, die im Genre des „im Infinitiv Geschriebenen“ verfasst sind, deren Entwicklung in mehrfacher Hinsicht mit der Popularität von Hamlets Monolog verbunden ist (siehe z. B. Žolkovskij 2000). Was Texte betrifft, die im fünfhebigen Trochäus mit einem weiblich-männlich alternierenden Kreuzreim geschrieben sind, so kann das „Hamlet“-Substrat in Mandel'stams Gedicht „Мастерица виноватых взоров...“ von 1934 ausgemacht werden – vor allem in der Zeile „Надо смерть предупредить – уснуть“ (siehe Perelmutter 2003, 39). Hinzufügen kann man das Thema der Ertrinkenden in diesem Gedicht Mandel'stams und in der Tragödie Shakespeares.

¹⁵ Die von Konstantin Polivanov geäußerte Vermutung, in Pasternaks „Hamlet“ spiegele sich auch ein anderes Gedicht Lermontovs, „К*“ („Мы случайно сведены судьбою...“) wider, erscheint überzeugend. Es ist im gleichen Versmaß und dem gleichen Reimschema verfasst wie die beiden hier betrachteten und enthält die Zeilen „Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества или гибели моей...“ (siehe Polivanov 2006, 267.).

Was die deutschen Einflüsse betrifft, so ist die offensichtlichste Parallele – die schon Ende des 19. Jh. von dem Lermontovforscher Innoketij Boldakov entdeckt wurde¹⁶ – nicht mit der Semantik des deutschen fünfhebigen Trochäus verbunden. Boldakov stellte die motivische Entsprechung der Lermontovschen Nocturne mit dem Gedicht von Heine (aus dem *Buch der Lieder*, Die Heimkehr) heraus:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd' gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum.

Diese Beobachtung, die Übereinstimmung bei Heine und Lermontov, lässt sich noch weiter entwickeln, wenn man sich ansieht, wie Lermontov den Parallelismus der Bilder von der „jungen Nachtigall“ und dem „Baum“ transformiert. Das erste ist bedingter: Lermontov nennt die Nachtigall nicht, sondern führt sie ein nur über ihre Stimme (die ist „сладкий“) und ihr Thema (sie singt „про любовь“). Das zweite Bild wird bei Lermontov im Gegenteil konkreter: es ist nicht irgendein Baum, sondern eine Eiche. Allerdings heißt es von ihr, sie sei ewig grün, „вечно зелена“, wodurch auch dieses Bild eine Bedingtheit erhält und sich an das Bild der „всю ночь, весь день“ singenden Nachtigall angleicht. Diese Ununterbrochenheit der Handlungen, das Grünen und Singen, löst die Gegenüberstellung von Tod und Leben, von Nacht und Tag auf (oder nach Heine von Tod und Nacht auf der einen Seite und Leben und Tag auf der anderen).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass man, wenn man die Entstehung des Gedichtes „Vychožu odin ja na dorogu...“ unmittelbar von der Entwicklung der Versmaße abhängig machen will, in Gefahr gerät, wichtige Prätexte, nur weil sie im vermeintlich falschen Versmaß geschrieben sind, nicht ausreichend zu berücksichtigen. Für die russische Literatur scheint es, dass es hier ein deutliches englisches Substrat (Shakespeare, Gray und Byron) gibt, das teilweise über die deutsche Romantik wirkte. Das Bild der Kontemplation über Tod und Schlaf unter einem Baume scheint gerade als Bild, bzw. als Pose gewirkt zu haben. Und es waren möglicherweise diese Gleichklänge, die sich aus der Partizipation an den gleichen Sinnbildern ergeben haben, die Pasternak zu einer Engführung von Shakespeare und Lermontov anregten.

¹⁶ Siehe Lermontov 1891, 405-406.

Literatur

- Donat, S. 2003. Metrum und Semantik bei Roman Jakobson, *Roman Jakobsons Gedichtanalysen: Eine Herausforderung an die Philologen*, Göttingen, 252-276.
- Frank, H.J. 1980. *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München, Wien.
- Gasparov, M.L. 1999. *Metr i smysl: Ob odnom iz mehanizmov kul'turnoj pamjati*, M.
- 2006. „Čitat' menja podrjad nikomu ne interesno...“: Pis'ma M. L. Gasparova k Marii-Luize Bott, 1981-2004 gg., *Novoe literaturnoe obozrenie*, 77, 145-259.
- Jakisa, M., Deupmann, Ch. 2004. Die stolze Scham der Hasanaginica. Goethes Klagesang von der edlen Frauen des Asan Aga und ihre südslavische Vorlage als Archiv kultursynkretistischer Prozesse, *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 3-4, 379-402.
- Kauffmann, F. 1897. *Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Marburg.
- Lermontov, M.Ju. 1891. *Sočinenija: V 5 tomach*, t. 2, M.
- 1957. *Sočinenija: V 6 tomach*, t. 6, M., L.
- Levin, Ju.D. 1981. Šekspir, *Lermontovskaja ěnciklopedija*, M., 622-623.
- 1988. Šekspir i russkaja literatura XIX veka, L.
- Lotman, Ju.M. 2001. *O poëtach i poëzii*, SPb.
- Nemzer, A.S. 1989. „Kommentarii“, Lermontov M.Ju, *Mcyri*, M.
- Paul, O., Glier, I. 1989. *Deutsche Metrik*, Ismaning.
- Perelmutter, V. 2003. *Puškinskoe ěcho*, M., Toronto.
- Polivanov, K.M. 2006. *Pasternak i sovremenniki*, M.
- Rodnjanskaja, I.B. 1981. Motivy, *Lermontovskaja ěnciklopedija*, M.
- Šapir, M.I. 1991. „Semantičeskij oreol metra“: Termin i ponjatie: (Istoriko-stichovedčeskaja retrospekcija), *Literaturnoe obozrenie*, 12, 36-40.
- Svetlikova, I.Ju. 2005. *Istoki russkogo formalizma: Tradicija psihologizma i formal'naja škola*, M.
- Taranovskij, K. 1963. O vzaimootnošenii stichotvornogo ritma i tematiki, *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia, September 1963*. The Hague, 1, 287-322.
- 2000. *O poëzii i poëtike*, M.
- Vejdle, V. 1980. *Ėmbriologija poëzii: Vvedenie v fonosemantiku poëtičeskoj reči*, Pariž.
- Žolkovskij, A. 2000. Brodskij i infinitivnoe pis'mo: (Materialy k teme), *Novoe literaturnoe obozrenie*, 45, 187-198.

Sebastian Donat

**SICH EINEN REIM AUF DEN TOD MACHEN:
ZUR REIMPOETIK VON SMERT' UND TOD**

Смерть для того поставлена в конце жизни,
чтобы удобнее к ней подготовиться.
(Koz'ma Prutkov 1996, 85)

Als Motto für meinen Beitrag habe ich eine Sentenz aus Koz'ma Prutkovs Sammlung *Plody razdum'ja* (Früchte des Nachdenkens) gewählt: „Смерть для того поставлена в конце жизни, чтобы удобнее к ней подготовиться.“ – „Der Tod ist deshalb ans Ende des Lebens gestellt, damit man sich besser auf ihn vorbereiten kann.“ Ich möchte diesen Satz, der der Bezeichnung ‚Lebensweisheit‘ alle Ehre macht, für meine Zwecke etwas umformulieren: „Слово ‚смерть‘ для того поставлено в конце строки, чтобы удобнее к ней подготовиться“. Und ich helfe in der deutschen Übersetzung noch etwas nach, um meinem Zugang zum Thema „Thanatologien – Thanatopoetik“ näher zu kommen: „Das Wort ‚Tod‘ ist deshalb ans Ende der Zeile gestellt, damit man sich besser darauf einrichten kann“.

Denn im Folgenden möchte ich mich mit einem dichtungspraktischen Komplementärphänomen des lebensweltlichen Erfahrungs- und damit Darstellungsparadoxons des Todes beschäftigen. Die Konstellation lässt sich folgendermaßen beschreiben. Auf der einen Seite ist es unmöglich, den Übergang vom Diesseits ins Jenseits *unter real-authentischen Bedingungen zu schildern*:

Wir sprechen vom Tod, und wir sprechen nicht selten vom Tod. Worüber sprechen wir aber, wenn wir vom Tod sprechen?

Wir sprechen nicht aus Erfahrung. Wer seinen Tod erfahren hat, kann überhaupt nicht mehr sprechen: wir wissen also nicht einmal, ob sich der Tod erfahren läßt. Unser Begriff vom Tod ist gleichsam durch die Erfahrung bestimmt, daß von der Erfahrung des Todes nicht gesprochen werden kann. Epikurs therapeutische Beruhigung der Todesfurcht scheint unanfechtbar sich zu behaupten: der Tod gehe uns gar nichts an; „denn solange wir existieren, ist der Tod nicht da, und wenn der Tod da ist, existieren wir nicht mehr“. Zum Begriff des Todes rechnet unverzichtbar, daß wir vom eigenen Tod nur sprechen können, wenn wir ihn noch nicht erfahren haben. In der Rede vom eigenen Tod müssen wir eine Erfahrung vorweg-

nehmen, die wir noch nicht gemacht haben und von der wir genaugenommen nicht wissen können, ob und wie wir sie jemals machen werden. Wir verfügen auch nicht über die Erfahrungsberichte anderer Menschen. Wir reden also über Erfahrungen, die zwar vielleicht schon gemacht wurden, von denen wir aber schlechthin nichts wissen. Darin unterscheidet sich das Gespräch über den Tod vom Gespräch über andere Erfahrungen, die wir – ohne sie jemals gemacht haben zu müssen – nachvollziehen können [...] (Macho 1987, 26)

Vor der Schwelle des Todes herrschen mithin perspektivisch völlig andere Bedingungen als nach ihrer Überschreitung. Dem steht auf der anderen Seite jedoch die *massierte Thematisierung des Todes in der Dichtung* gegenüber. Und sie erreicht besondere Eindringlichkeit dort, wo einschlägige Lexeme als Reimwort am Versende verwendet werden.

Im Folgenden geht es mir um diese wechselseitige Intensivierung von Todesthematik und Reimbindung. Dabei werde ich zunächst die strukturelle Besonderheit des Endreims am Zeilenende untersuchen und einen Blick auf die prekäre Relation von Reimklang und Gedichtsinn werfen. Im zweiten Teil wende ich mich dann den Todesreimen in der russischen und deutschen Lyrik zu. Dabei wird es um sprachliche Voraussetzungen, Verwendungshäufigkeiten sowie um strukturelle Varianten und rhetorisch-poetische Funktionen gehen. Das Textcorpus, das ich im Vorfeld gesichtet habe, ist so umfangreich und ergiebig, dass ich ihm hier auch nicht näherungsweise gerecht werden kann. Die folgenden Ausführungen verstehen sich also als eine erste Annäherung an ein Thema, das eine viel breitere und intensivere Behandlung erfordert.

Die Komik von Koz'ma Prutkovs Originalsentenz resultiert vor allem aus dem Umgang mit den Synonymen *smert'* ('Tod') und *konec žizni* ('Ende des Lebens'). Sie entfalten hier ein je eigenes Leben: Der Tod als punktuelles Ereignis wird durch eine nicht näher bezeichnete Instanz auf eine scheinbar objektive und wohldefinierte Position platziert – nämlich das Ende des Lebens. Daraus resultiert unmittelbar die Möglichkeit, sich auf den solchermaßen vorhersagbaren Tod gezielt vorzubereiten. Diese Chance würde dann nicht bestehen – so der Umkehrschluss der bestechend logischen Sentenz –, wenn der Tod zu einem zufälligen Zeitpunkt, etwa am Anfang oder in der Mitte des Lebens, eintreten würde.

Überträgt man diese im lebensweltlichen Zusammenhang fraglos absurde Argumentation auf die *Thematisierung des Todes in der Lyrik*, so wie ich es in meiner Adaption der Sentenz getan habe, dann beschreibt dies allerdings mit erstaunlicher Präzision die strukturelle Besonderheit von Reimen auf *smert'*, *Tod* und thematisch verwandten Wörtern. Denn hier liegt in der Tat eine bewusste Platzierung vor, und zwar auf der Position des Verses, die in der russischen wie auch der deutschen Dichtung (aber auch in den meisten anderen Sprachen) die größte Prominenz für sich beanspruchen kann. In gereimter Lyrik ist sie doppelt

herausgehoben: Das Zeilenende bildet den Abschluss der Verseinheit im Sinne Tynjanovs und dient zugleich als Ausgangs- oder Zielpunkt einer klanglichen Übereinstimmung.¹ Allein hier vollzieht sich erwartungsgemäß der Aufbau oder der Abschluss eines lautlich-semanticen Spannungsbogens zum korrespondierenden *rhyme-fellow*. Sobald das erste Reimglied gewählt ist, findet dabei eine binäre Differenzierung des Sprachmaterials statt: in reimende und nicht reimende Wörter.² Der Reimpartner muß dann natürlich aus der ersten Teilklasse stammen, die häufig von verschwindend kleinem Umfang ist.³ Die Wahlfreiheit ist damit radikal eingeschränkt, die Vorhersagbarkeit im Gegenzug aufs äußerste angewachsen.⁴ Ein allbekannter Beleg dafür sind klischeehafte Endreime, die sich in jeder Sprache finden: Im Deutschen beispielsweise *Herz – Schmerz*,⁵ im Russischen *krov' – ljubov'*. – Charakteristisch für die Reimbindung ist mithin der ständige Wechsel von Freiheit und Restriktion, von Unvorhersagbarkeit des ersten und Absehbarkeit des zweiten Reimglieds.

Es liegt auf der Hand, dass bei entsprechend einschlägigen Reimwörtern – für das semantische Feld des Todes sind dies insbesondere *smert' / Tod* und *umeret', umirat' / sterben* – der Wortsinn und das damit aufgerufene Thema besondere Bedeutung für den Gedichttext gewinnen. Freilich sind sie nun spezifischen sprachlichen und poetischen Regeln unterworfen. Mit anderen Worten: Die Prominenz hat ihren Preis. Dieses Dilemma ist Gegenstand eines berühmten Vierzeilers von Goethe aus dem Jahr 1827:

¹ Vgl. das Konzept des Delimitativverses bei Hans-Jürgen Diller (Diller 1978, 34).

² Das ist die Perspektive des Dichters. Auf der Rezipientenseite stellt sich das Bewusstsein des ‚Reimzwangs‘ natürlich erst dann ein, wenn dieses Ordnungsprinzip als solches erkannt wurde. Wann dies geschieht, hängt vom literarhistorisch bedingten Erwartungshorizont ab.

³ Die Anzahl möglicher Reimpartner ist in Abhängigkeit von den jeweils gültigen literarischen Quasi-Normen Schwankungen unterworfen. In erster Linie betrifft dies die Ablehnung oder Zulassung von unreinen Reimen sowie von *eye-rhymes*.

⁴ Bis zum Extrem gesteigert ist dies im Falle des Endreims in einer beliebten Spielart des Ghazals, bei der sich in allen ungeraden Versen an den ohnehin obligatorischen Monoreim ein identisches Wort bzw. eine identische Wortgruppe, das sogenannte Radif, anschließt. Hier besteht 100%ige Voraussagbarkeit. Vgl. das folgende Ghazal von Hugo von Hofmannsthal (Monoreim unterstrichen, Radif kursiviert):

In der ärmsten kleinen Geige liegt die Harmonie des Alls verborgen
Liegt ekstatisch tiefstes Stöhnen, Jauchzen süßen Schalls verborgen;
In dem Stein am Wege liegt der Funke, der die Welt entzündet,
Liegt die Wucht des fürchterlichen, blitzesgleichen Pralls verborgen.
In dem Wort, dem abgegriff'nen, liegt, was mancher sinnend sucht:
Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtenden Krystals verborgen.
Lockt die Töne, sucht die Wahrheit, werft den Stein mit Riesenkräften!:
Unsern Blicken ist Vollkommenes seit dem Tag des Sündenfalls verborgen.

(Hofmannsthal 1988, 44.)

⁵ Vgl. Rühmkorf 1985, 157-160.

Ein reiner Reim wird wohl begehrt,
 Doch den Gedanken rein zu haben,
 Die edelste von allen Gaben,
 Das ist mir alle Reime wert.
 (Goethe 1988, 670f.)

Reiner Reim und reiner Gedanke werden hier einander gegenüber gestellt, ja sie erscheinen fast als sich wechselseitig ausschließende Alternativen. Dabei ist Goethes Bevorzugung der inhaltlichen gegenüber der klanglichen Seite des Gedichts eindeutig.⁶ Doch sollte man daraus nicht schließen, dass Goethe ein Reimverächter gewesen wäre. Denn bekanntlich steht bei ihm nicht nur alles, sondern auch das Gegenteil (vgl. Muschg 1999, 179). Es ist daher nicht verwunderlich dass einige der interessantesten Todesreime der deutschen Literatur gerade auf sein Konto gehen.

Das heikle Abwägen zwischen Sinn und Klang hat bereits 1649 Friedrich von Logau in einem seiner Sinn-Gedichte behandelt:

Von meinen Reimen

Daß immerdar mein Reim, das sag ich nicht, recht lauffe;
 Ich schliesse mich nicht gantz in Schrancken, die der Hauffe
 Der Reimen-Künstler baut. Das lang für kurtz, für lang
 Das kurtz, das glaub ich wol, zu Zeiten schlich und sprang;
 Zu Zeiten satzt ich was im Kummer, was in Eile;
 Zu Zeiten hatt ich kurtz-, zu Zeiten lange-weile.
 Wann nur der Sinn recht fällt, wo nur die Meinung recht,
 So sey der Sinn der Herr, so sey der Reim der Knecht.

(Logau 1872, 374)

Das Ausbrechen aus den ‚Schrancken der Reimen-Künstler‘, d.h. die Verletzung der sprachlich-poetischen Normen für den Endreim, ist für Logau in bestimmten situativ-emotionalen Kontexten (Eile, Kummer usw.) akzeptabel. Er verlangt es geradezu dort, wo es um den ‚rechten Sinn‘ des Gedichtes geht. Anders als bei Goethe steht hier allerdings nicht mehr der Reim als solcher, sondern nur seine Reinheit (hier v.a. die übereinstimmende Vokallänge) zur Debatte.

Wenn wir vom 17. zurück ins 19. Jahrhundert und von Deutschland nach Russland springen, dann stellt sich in einem wiederum sehr prominenten Gedicht das Kräfteverhältnis zwischen Sinn und Klang völlig anders dar. Denn in

⁶ Vgl. Wehnert 1899, 11: „Bindet also einen Dichter die strenge Regel reinen Reimes, so müssen die an sich freieren Gedanken unter diesem Joch oft genug Zwang erleiden, was für sie von keinem Vorteil sein kann.“

Aleksandr Puškins 1828 verfaßten Schweifreimstrophen „Rifma, zvučnaja podrug“ (,Reim, wohlklingende Freundin'⁷) heißt es

Я с тобой [т.е. рифмой] не расставался,
Сколько раз повиновался
Резвым прихотям твоим;
Как любовник добродушный,
Снисходительно послушный,
Был я мучим и любим.
(Puškin 1974-1978, Bd. 2, 154)⁸

Hier ist der Reim nicht Knecht, wie bei Logau, sondern Herr, bzw. im Russischen natürlich Herrin. Die aus der Reimbindung erwachsenden sprachlich-poetischen Restriktionen werden hier als ,ausgelassene Launen' bezeichnet, denen sich der in die ,wohlklingende Freundin' Reim verliebte Dichter bereitwillig unterordnet.

Eine besonders ausgewogene und zugleich höchst anspruchsvolle Position im Hinblick auf das Verhältnis von Sinn und Klang im Gedicht hat schließlich der Dramatiker und Lyriker Friedrich Hebbel vertreten. 1845 forderte er vom meisterhaften Poeten eine perfekte Synthese:

Die poetische Lizenz

Es tanzt ein Mann auf einem Seil
Mit der Lizenz, den Hals zu brechen,
Doch der Poet an seinem Theil
Muß mir nicht von Lizenzen sprechen;
Je schwerer, was er vor sich sieht,
Je leichter muß er es vollbringen,
Ein schlechter Reim passirt im Lied,
Doch das Sonett muß rein erklingen:
Es könnt' ihn ja ein Schüler dort
Vermeiden, warum mit ihm rechten?
Allein den Meister braucht's, das Wort
Vierfach und dreifach zu verflechten.
Nicht, daß ihm dieß und das gelang,
Wird der Gebildete ihm danken,
Nur, daß sein Geist zur Höhe drang,
Wo man nicht kämpft, nur spielt mit Schranken;
Nur, daß er ihm die ganze Kunst,
Und wär's im kleinsten Bilde, zeigte.

⁷ *Rifma* (,Reim') ist im Russischen ein Femininum.

⁸ ,Ich habe mich von dir nicht getrennt, | Mich viele Male unterworfen | Deinen ausgelassenen Launen; | Wie ein gutmütiger Geliebter, | Nachsichtig gehorsam, | Wurde ich gequält und geliebt.' – Vgl. die Nachdichtung von Michael Engelhard in Puškin 1999, 638-641.

Der Musen wunderbare Gunst,
 Der auch das Sprödeste sich neigte.
Drum geb' ich denn mit Goethe nicht
Für den Gedanken alle Reime,
Ich ford're Beides vom Gedicht,
Denn Beides wächs't aus Einem Keime.
 (Hebbel 1911-1917, Bd. 1, 380; Hervorhebung von mir)

Vor- und Nachteile des Reims, seine Chancen und Risiken, werden also offensichtlich sehr unterschiedlich eingeschätzt. Am konkreten Beispiel der Todesreime in der russischen und deutschen Lyrik möchte ich nun einen Blick auf die sprachlich-poetologische Problemlage werfen, die dieser Kontroverse zugrunde liegt.

Ich beginne mit dem Offensichtlichsten: der Reimfähigkeit der Wörter. Dieses Potential differiert ganz erheblich, und zwar innerhalb einer Sprache wie auch zwischensprachlich. Besonders deutlich zeigt sich diese Spannweite beim Vergleich der zentralen substantivischen Lexeme: *smert'* im Russischen und *Tod* im Deutschen.

Beginnen wir mit der Anzahl der möglichen Reimgefährten. Schon Bondys schmales *Reimlexikon der deutschen Sprache* bietet nicht weniger als 25 Reimgefährten für *Tod* (vgl. Bondy 1954, 95). *Reclams elektronisches Reimlexikon* liefert bereits 106 Vorschläge (vgl. Reclam 2001), in Pössigers *Großem Reimlexikon* sind sogar stolze 185 *rhyme fellows* verzeichnet (ohne Komposita immerhin noch 49, vgl. Pössiger 2000, 574f., 588, 616 u. 647f.). Wohl für alle Zeiten unüberbietbar ist das *Allgemeine deutsche Reimlexikon* von Ferdinand Hempel alias Peregrinus Syntax aus dem Jahr 1828, das auf 420 Reimpartner für *Tod* kommt (vgl. Syntax 1993, Bd. 2, 290 u. 462f.). Allerdings verdankt sich diese Menge zum beträchtlichen Teil dem, was Hans Magnus Enzensberger als Hempels ‚besinnungslosen Sammelfleiß‘ bezeichnet hat (vgl. Enzensberger 1993, IXf.), der insbesondere bei Imperativformen und Komposita zutage tritt. So werden beispielsweise nicht weniger als 112 unterschiedliche Brotsorten angeführt, darunter solche rätselhaften Backwaren wie *Fröhnerbrot* oder *Denkbrot*, die wohl niemals als Reim auf *Tod* gedient haben oder dienen werden.

Im Vergleich zu dieser Fülle sind die Reime auf das russische Wort *smert'* äußerst begrenzt. Abramovs *Polnyj slovar' russkich rifm* von 1996 verzeichnet lediglich fünf: *vert'* (‚grobes Garn‘, ‚sich schnell umdrehen‘), *vodover't* (‚Wasserstrudel‘), *dert'* (‚grob gedroschenes Getreide‘), *žerd'* (‚Stange‘) und *tverd'* (‚Stütze‘, *t. zemnaja*: ‚Festland‘, *t. nebesnaja*: ‚Firmament‘, ‚Himmel‘; vgl. Abramov 1996, 58 u. 60). Auch wenn man noch dichterische Lizenzbildungen wie *stert'* (Elision von *steret'* – ‚wegwischen‘, ‚auslöschen‘⁹) und *ottert'* (Elision

⁹ Z.B. in Deržavins Gedicht „Na smert' knjazja Meščerskogo“, 1957, 18, V. 13/16.

von *otteret'* – ,wegdrängen'¹⁰) sowie die Flexionsformen wie *smerti* – *čerti*¹¹ oder *smertej* – *putej*¹² hinzunimmt, ändert sich das Bild nicht wesentlich: Die Anzahl der *rhyme fellows* für *smert'* als dem wichtigsten substantivischen Eintrag zum Thema ‚Tod‘ im russischen Lexikon ist gering.

Damit ist allerdings die Frage noch nicht geklärt, wie produktiv *smert'* als Reimwort in quantitativer Beziehung ist. Denn nicht die Anzahl der verschiedenen reimenden Wörter ist hierfür ausschlaggebend, sondern die Verwendungshäufigkeit der Reimpaare. Ein einziger ‚geflügelter Reim‘ – und als einen solchen hat Aleksandr Blok die Paarung *tverd'* – *smert'* bezeichnet¹³ – könnte durchaus eine ganze Vielfalt unterschiedlicher Reimwörter aufwiegen.

Elektronische Textsammlungen, wie die *Russkaja virtual'naja biblioteka* oder die einschlägigen Bände der Digitalen Bibliothek (*Russische Literatur von Nestor bis Majakowski* und *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke*) ermöglichen es, die Produktivität von Wörtern als Reime mit vertretbarem Aufwand zu verifizieren. Besonders aussagekräftig ist dabei die Gegenüberstellung der Summe der Wortvorkommen mit der Anzahl der Verwendungen als Reim. Für die beiden wichtigsten Lyriker der russischen und der deutschen Literatur, Puškin¹⁴ und Goethe, ergibt sich hier folgendes Bild: In den elektronisch erfassten rund 850 Gedichten, Poemen und Märchen Puškins wird *smert'* einschließlich der flektierten Formen 110mal verwendet, davon lediglich einmal als Reimwort.¹⁵ Durchschnittlich begegnet *smert'* damit ungefähr in jedem siebenten bis achten Text; als Reimwort wird es jedoch nur in weniger als einem Prozent gebraucht. – Bei Goethe kommen auf rund 2730 Gedichte lediglich 49 Verwendungen des Wortes *Tod* einschließlich der flektierten Formen, es findet sich also nur in jedem 55. Text. Allerdings wird *Tod* im Vergleich zu Puškins Lyrik bei Goethe viel öfter als Reimwort gebraucht, und zwar genau achtmal, d.h. in 16% der Fälle.¹⁶ Die *Thematisierung* von *smert'* bzw. *Tod* erfolgt damit bei Puškin weitaus häufiger als bei Goethe; beim deutschen Dichter ist im Gegenzug die *Markierung* viel ausgeprägter.

Die Tendenz zur stärkeren Verwendung des Todes als Reimwort im Deutschen bestätigt sich, wenn man weitere einschlägige Autoren aus beiden Litera-

¹⁰ Z.B. in Sumarokovs Gedicht „Vsego na svete bole“, 1957, 275.

¹¹ Z.B. in Puškins „Skazka o pope i o rabotnike ego Balde“, 1974-1978, Bd. 3, 272, V. 57/58.

¹² Vgl. z.B. Annenskij's Gedicht „Černaja vesna“, 1998, 109, V. 18/20.

¹³ Vgl. „Ustalost“, in: Blok 1971, Bd. 2, 121.

¹⁴ Zum Thema des Todes bei Puškin vgl. Kasack 2005.

¹⁵ Basis ist die zehnbändige Werkausgabe (Puškin 1974-1978), die im Rahmen der *Russkaja virtual'naja biblioteka* vollständig erfasst ist. – Dieser Befund aus der elektronischen Ausgabe findet Bestätigung in der umfangreichen Spezialuntersuchung zu Puškins Reimen von J. Thomas Shaw (vgl. Shaw 1974, 61).

¹⁶ In der elektronischen Textsammlung *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke* werden die Gedichte Goethes nach der zweiundzwanzigbändigen *Berliner Ausgabe* wiedergegeben (Goethe 1960-1978).

turen in die Betrachtung einbezieht. So verzeichnet die *Russkaja virtual'naja biblioteka* für Karamzins Gedichte¹⁷ 43 Verwendungen von *smert'*,¹⁸ davon nur 2 als Reimwort (knapp 5%). Etwas höher liegt der Anteil bei Sumarokov¹⁹ (73 Thematisierungen,²⁰ davon neunmal als Reimwort, d.h. 12%) und bei Deržavin²¹ (6 Reime bei 47 Vorkommen,²² knapp 13%). – Der Unterschied zu Goethe (16%, s.o.) ist nicht mehr beträchtlich, allerdings gehört dieser innerhalb der deutschsprachigen Lyrik auch nicht zu den Dichtern, die häufig Todesreime verwendet haben. Zum Vergleich die Zahlen für Ernst Moritz Arndt: 90 Verwendungen von *Tod* einschließlich der flektierten Formen, davon 26mal als Reim (29%).²³ Beim Barockdichter Simon Dach sind es 115 Reime bei insgesamt 361 Vorkommen (32%),²⁴ und sein Zeitgenosse Angelus Silesius bringt es auf 76 Todesreime bei 160 Verwendungen des Wortes und damit auf knapp 48%.²⁵

Am Ausgangspunkt dieser statistischen Erhebung stand die Frage, ob Reime und insbesondere Todesreime eine nicht nur auffällige, sondern auch angemessene Thematisierung des Gegenstands ermöglichen, oder aber dem aufgrund der arbiträren Reimpartnerschaften und der formalen Zwänge der poetischen Formen eher schaden. Natürlich wäre es voreilig, den statistischen Befund pauschal so zu interpretieren, dass bei thematisch schwergewichtigen Lexemen wie *smert'* bzw. *Tod* die russischen Dichter eher zur reimskeptischen Position Goethes und die deutschen zur reimbejahenden Puškins tendieren. Gleichwohl möchte ich anmerken, dass meine ersten Recherchen zu weiteren einschlägigen Lexemen aus dem semantischen Feld ‚Tod‘ im Russischen und im Deutschen, also etwa *umeret' / umirat'* oder *končina* auf der einen und *sterben* auf der anderen Seite, keine erheblichen Verschiebungen gegenüber dem *smert'*-*Tod*-Befund

¹⁷ Die Textgrundlage bilden *Polnoe sobranie stichotvorenij* und *Izbrannye proizvedenija* (Karamzin 1964 u. Karamzin 1966).

¹⁸ Vgl. die Wortliste unter http://www.rvb.ru/18vek/karamzin/wt_index/toc_index.html (besucht am 4.10.2006).

¹⁹ Grundlage ist die Auswahlsgabe im Rahmen der *Biblioteka poëta. Bol'saja serija* (Sumarokov 1957).

²⁰ Vgl. die Wortliste unter http://www.rvb.ru/18vek/sumarokov/wt_index/toc_index.html (besucht am 4.10.2006).

²¹ Textgrundlage sind die *Stichotvorenija* im Rahmen der *Biblioteka poëta. Bol'saja serija* (Deržavin 1957).

²² Vgl. die Wortliste unter <http://www.rvb.ru/18vek/derzhavin/wtindex/index.html> (besucht am 4.10.2006).

²³ *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke* enthält insgesamt 296 Gedichte von Arndt.

²⁴ *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke* enthält insgesamt 402 Gedichte; damit fällt durchschnittlich auf neun von zehn Gedichten eine Verwendung von *Tod* – dies ist die höchste Thematisierungsdichte innerhalb dieser sehr umfangreichen elektronischen Lyrik-Sammlung.

²⁵ Die Gesamtzahl der Gedichte von Angelus Silesius in der *Deutschen Lyrik von Luther bis Rilke* beträgt 1805.

erwarten lassen. Wirklichen Aufschluss könnten hier allerdings nur umfangreiche Corpus-Analysen bringen.

Aus dem statistischen Befund lässt sich eine weitere Vermutung ableiten: dass die Häufigkeit der Verwendung eines Wortes als Reim doch abhängig ist von der Anzahl und dem Spektrum möglicher *rhyme fellows*. Anders gesagt: Es erscheint spontan als wahrscheinlich, dass die deutschen Dichter durch die ungleich breitere Auswahlmöglichkeit eher zum Reimen animiert wurden und werden als ihre russischen Kollegen. Ich erinnere noch einmal an das Missverhältnis von bis zu 420 deutschen Reimpartnern für *Tod* gegenüber bestenfalls einem Dutzend für *smert'* einschließlich der Flexionsformen.

Ein genauerer Blick auf das lyrische Werk mehrerer deutscher Autoren mit besonders häufiger Verwendung von Reimen auf *Tod* bestätigt diese Vermutung jedoch überraschenderweise nicht. So verwendet der Barockdichter Simon Dach zwar acht verschiedene Reimpartner in seinen 115 Todes-Reimen, doch diese Vielfalt reduziert sich radikal, wenn man die Verwendungshäufigkeit berücksichtigt. Denn er reimt sage und schreibe 100mal *Tod* auf *Not*, so dass die übrigen *rhyme fellows* von *Brot* bis *Kot* höchstens je dreimal zum Einsatz kommen. Strukturell analog, doch in der konkreten Auswahl gänzlich anders sieht es bei seinem Zeitgenossen Angelus Silesius aus. In dessen insgesamt 76 Todes-Reimen werden ebenfalls acht verschiedene Reimpartner gebraucht. Und auch hier dominiert ein *rhyme fellow* – allerdings nicht *Not*, wie bei Dach, sondern der dort fast komplett vernachlässigte *Gott*, auf den 45, also knapp 60% der Reime entfallen.

Solche Fixierungen auf eine bestimmte Reimpaarung sind in hohem Maße aufschlußreich in bezug auf das thematische Interesse des Dichters und seinen poetischen Duktus. Ganz offensichtlich spielt in Dachs Gedichten bei aller Frömmigkeit des Autors die bedrückende Realität seines entbehrungsreichen Lebens unter den Bedingungen des dreißigjährigen Kriegs eine weitaus größere Rolle als bei Angelus Silesius, wo Jenseitsorientierung und mystische Ausdrucksformen dominieren. Ein ähnlicher Nexus zwischen bevorzugten Reimpaaren einerseits und den thematischen Schwerpunkten sowie der Sprechweise andererseits ließe sich beispielsweise auch für Ernst Moritz Arndt nachweisen. Denn in dessen kämpferischer Freiheitsdichtung sind es gewiss nicht zufällig programmatische Begriffe wie *Morgenrot* oder *Sklavennot*, die häufig auf *Tod* reimen. Die seltene Verwendung der Todes-Reime in der russischen Dichtung macht es leider unmöglich, hier ähnlich stringente Aussagen zu treffen.

Freilich liegt es auf der Hand, dass eine solche Fixierung auf bestimmte Reimpaarungen auch zur Abnutzung, ja zur Klischeebildung führen kann. Die eingangs beschriebene aufmerksamkeitsheischende Markierung der Lexeme aufgrund ihrer doppelten Hervorhebung als Reimwort am Zeilenende schlägt dann um in eine Automatisierung und sowohl poetische wie auch semantische

Entwertung. Dies lässt sich beispielsweise an den zahlreichen Zweizeilern in Angelus Silesius' *Cherubinischem Wandersmann* beobachten, in denen *Tod* auf *Gott* reimt. Hier ist es so, dass sich die je individuelle Ausgestaltung der Todes-thematik, der ‚reine Sinn‘ des Gedichts, gegen den ebenso ‚reinen‘, aber eben uniformen Reim zunächst Gehör verschaffen muss.

Auch bei Goethe, der sonst für die Reichhaltigkeit und Vielfalt seiner Reime berühmt ist,²⁶ kann von einer Ausnutzung des immensen Reimpotentials von *Tod* im Deutschen keine Rede sein. Sieben seiner insgesamt acht Paarungen in den zu Lebzeiten publizierten Gedichten lauten auf *Not*.²⁷ Goethes einziges Experiment mit – hier gleich fünf – unterschiedlichen Reimen auf *Tod*, das 1818 entstandene Gedicht „Mit der Teutschen Freundschaft“,²⁸ steht offensichtlich unter dem Vorzeichen seines Herantastens an orientalische Formen (hier: das Ghasel). Es war wohl nicht zuletzt die unbefriedigende poetische Qualität, die dazu führte, dass Goethe auf eine Veröffentlichung verzichtete.

„Статистика знает все“²⁹ – ‚die Statistik weiß alles‘, heißt es bei Il'f und Petrov, und in der Tat konnten aus dem quantitativen Befund über die Todes-Reime im Russischen und Deutschen auch Rückschlüsse auf die zentrale Frage nach den sprachlichen Rahmenbedingungen, Chancen und Risiken des Reims gezogen werden. Doch selbstverständlich ist die Aussage des Erzählers in den *Dvenadcat' stul'ev* ironisch gemeint – was er im Blick hat, sind gerade die Grenzen der rein statistischen Beschreibung der Welt.

Und natürlich darf sich auch eine angemessene Auseinandersetzung mit dem Potential und Risiko der Reime auf *smert'* und *Tod* nicht auf den Überblick beschränken, sondern muss konkrete Gedichte auf die Einbindung und Funktionsweise dieser besonderen Reime hin detailliert untersuchen.

Das würde jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Dennoch möchte ich zum Abschluss zumindest zwei Gedichte präsentieren, die einerseits unterschiedliche strukturelle Varianten der Todesreime aufzeigen und andererseits einen ersten Eindruck ihrer vielfältigen poetisch-rhetorischen Funktionen vermitteln. Zuerst eine Fabel von Aleksandr Sumarokov aus dem Jahr 1762, die zwar keinen Reim auf *smert'* enthält, in welcher der Tod aber dennoch eine wichtige Rolle spielt:

Коловратность

Собака Кошку съела,
Собаку съел Медведь,

²⁶ Vgl. Helm 1955, 156, zum *West-östlichen Divan*.

²⁷ Berücksichtigt werden hier wiederum nur die in *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke* enthaltenen Gedichte.

²⁸ Vgl. Goethe 1994, 610.

²⁹ Il'f/Petrov 1982, 94.

Медведя – зевом – Лев принудил умереть,
 Сразити Льва рука Охотничья умела,
 Охотника ужалила Змея,
 Змею загрызла Кошка.
 Сия
 Вкруг около дорожка,
 А мысль моя,
 И видно нам неоднократно,
 Что всё на свете коловратно.³⁰

An dieser lehrreichen Fabel, die nach der Meinung der Kommentatoren die Intrigen am russischen Zarenhof verdeutlichen soll, ist natürlich zunächst die Reihungsstruktur auffällig, bei der ein und dieselbe Figur unmittelbar aufeinanderfolgend die Täter- und die Opferrolle einnimmt. Auf der Textoberfläche dominiert dementsprechend die Figur der Anadiplose, der Wiederholung des Wortes am Satz- und Versende zu Beginn des folgenden Satzes und zugleich der folgenden Zeile. Erstmalig durchbrochen wird diese rhetorische Figur durch das Reimwort *umeret*. Diese strukturelle Hervorhebung wird dadurch verstärkt, dass es sich um die einzige explizite Thematisierung des Sterbens im gesamten Gedicht handelt: Die übrigen Verben bezeichnen durchwegs die Tötungshandlung und perspektivieren das Geschehen damit allein aus der Sicht der Täter. Zudem ist *umeret* durch die umständliche und der Situation nicht angemessene Formulierung „Медведя – зевом – Лев принудил умереть“ – „Den Bären – mit dem Rachen – nötigte ein Löwe zu sterben“ hervorgehoben. – Fazit: Das zunächst eher unscheinbare Reimwort *umeret* durchbricht bereits zu einem frühen Zeitpunkt die mechanisch strukturierte Primärhandlung des Fressens und Gefressen-Werdens und lenkt den Blick auf die zweite, menschlich-soziale Deutungsebene der Fabel.

Zu guter Letzt ein wenig bekanntes frühes Gedicht von Goethe. Es führt sehr überzeugend vor Augen, dass das vom selben Autor in der berühmten Passage im fünften Akt von *Faust II* beschworene „düstere Reimwort Tod“ (V. 11400f.) durchaus auch seine lichten Seiten hat. Ja, es taugt sogar als heitere Pointe – denn in diesem Gedicht bildet der Todesreim zwar den Abschluss, aber es ist nicht der Tod, der das letzte Wort behält:

³⁰ Sumarokov 1957, 215. – „Kreislauf || Ein Hund fraß eine Katze, | Den Hund fraß ein Bär, | Den Bären – mit dem Rachen – zwang ein Löwe zu sterben, | Den Löwen konnte die Hand eines Jägers niederstrecken, | Den Jäger biss eine Schlange, | Die Schlange wurde von der Katze totgebissen. | Um diesen | Pfad rundherum, | Und es ist mein Gedanke, | Und für uns vielfach sichtbar, | Dass alles in der Welt im Kreis läuft.“

Rettung

Mein Mädchen ward mir ungetreu,
Das machte mich zum Freudenhasser.
Da lief ich an ein fließend Wasser,
Das Wasser lief vor mir vorbei.

Da stund ich nun, verzweiflend stumm,
Im Kopfe war mirs wie betrunken,

Fast wär ich in den Strom gesunken,
Es ging die Welt mit mir herum.

Auf einmal hört ich was das rief
Ich wandte just dahin den Rücken,
Es war ein Stimmchen zum Entzücken:
Nimm dich in acht! der Fluß ist tief.

Da lief mir was durchs ganze Blut,
Ich seh, so ists ein liebes Mädchen.
Ich frage sie, wie heißt du? Käthchen.
O schönes Käthchen, du bist gut.

Du hältst vom Tode mich zurück
Auf immer dank ich dir mein Leben.
Allein das heißt mir wenig geben,
Nun sei auch meines Lebens Glück.

Und dann klagt ich ihr meine Not;
Sie schlug die Augen lieblich nieder,
Ich küßte sie und sie mich wieder:
Und vor der Hand nichts mehr vom Tod.
(Goethe 1987, 177)

Literatur

- Abramov, N. 1996. *Polnyj slovar' russkich rifm. Slovar' russkich sinonimov*, Moskva.
- Annenskij, I.F. 1998. *Stichotvorenija. Tragedii*, Moskva.
- Blok, A.A. 1971. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- Bondy, S.A. 1954. *Reimlexikon der deutschen Sprache. 10.000 Wörter*, Wien, München u. Zürich.
- Deržavin, G.R. 1957. Dmitrij D. Blagoj (Hrg.), *Stichotvorenija*, 2. Aufl., Leningrad (= Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
2002. *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke*, Berlin (= Digitale Bibliothek, Bd. 75).
- Diller, H.-J. 1978. *Metrik und Verslehre*. Düsseldorf, Bern u. München.
- Enzensberger, H.M. 1993. „Gebrauchsanweisung“, Peregrinus Syntax (Hrg.), *Allgemeines deutsches Reimlexikon*, 2 Bde., Frankfurt/Main u. Leipzig, Bd. 1, IX-XV.
- Goethe, J.W. 1960-1978. Siegfried Seidel u.a. (Hrg.), *Berliner Ausgabe*, 22 Bde., Berlin u. Weimar.
- 1987. Karl Eibl (Hrg.), *Gedichte 1756-1799*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 1).
- 1988. Karl Eibl (Hrg.), *Gedichte 1800-1832*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 2).
- 1994. Hendrik Birus (Hrg.), *West-östlicher Divan*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 3/1 u. 3/2).
- Hebbel, F. 1911-1917. Richard Maria Werner (Hrg.), *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Werke*, Berlin.
- Helm, K. 1955. *Goethes Verskunst im West-östlichen Divan*, Phil. Diss. Göttingen.
- Hofmannsthal, H. v. 1988. Andreas Thomasberger u. Eugene Weber (Hrg.), *Gedichte 2.*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 2).
- Ilf, I. u. Petrov, E. 1982. *Dvenadcat' stul'ev. Zolotoj telenok. Romany*, Ašchabad.
- Karamzin, N.M. 1964. P. Berkov u. G. Makogonenko (Hrg.), *Izbrannye proizvedenija*, 2 Bde., Moskva u. Leningrad.
- 1966. Jurij M. Lotman (Hrg.), *Polnoe sobranie stichotvorenij*, 2. Aufl., Leningrad (= Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
- Kasack, W. 2005. „Aleksandr Puškin“, Frank Göbler (Hrg.), *Der Tod in der russischen Literatur. Aufsätze und Materialien aus dem Nachlaß*, München (= *Arbeiten und Texte zur Slavistik*, Bd. 73), 11-43.
- Koz'ma Prutkov 1996. *Nikto ne obnimet neob'jatnogo*, Moskva.
- Logau, F.v. 1872. Gustav Eitner (Hrg.), *Sämmtliche Sinngedichte*, Tübingen 1872 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. CXIII).
- Macho, Th.H. 1987. *Todesmetapher. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt/Main.
- Muschg, A. 1999. „Ein Brief. Goethes Lebenstraum. Der Klassiker als Grenzphänomen“, Margrit Wyder (Hrg.), *Bis an die Sterne weit? Goethe und die Naturwissenschaften*, Frankfurt/Main, 177-209.

- Pössiger, G. 2000. *Das große Reimlexikon. Wer dichten will, muß Reime finden – Anleitung für Hobby- und Gelegenheitsdichter*, Neuausgabe, München.
- Puškin, A.S. 1974-1978. *Sobranie sočinenij v desjati tomach* („Gesammelte Werke in zehn Bänden“), Moskva.
- 1999. Rolf-Dietrich Keil (Hrg.), *Stichotvorenija. Dvujazyčnoe izdanie. Die Gedichte. Russisch und deutsch*, Übers. v. Michael Engelhard, Frankfurt/Main.
- Reclam 2001. *Reclams elektronisches Reimlexikon*, Stuttgart u. Berlin.
- Rühmkorf, P. 1985. *agar agar – zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Frankfurt/Main.
2003. *Russische Literatur von Nestor bis Majakowski. Antologija russoj literatury ot Nestora do Majakovskogo*, Berlin (= Digitale Bibliothek Spezial).
- 1999-2006. *Russkaja virtual'naja biblioteka*, URL: <http://www.rvb.ru> (besucht am 3.10.2006).
- Shaw, J.T. 1974. *Pushkin's Rhymes. A Dictionary*, Madison/Wisconsin u. London.
- Sumarokov, A.P. 1957. Pavel N. Berkov (Hrg.), *Izbrannye proizvedenija*, 2. Aufl., Leningrad (= Biblioteka poëta. Bol'saja serija).
- Syntax, P. (Hrg.) 1993. *Allgemeines deutsches Reimlexikon*, 2 Bde., Frankfurt/Main u. Leipzig.
- Wehnert, B. 1899. *Goethes Reim*, Phil. Diss., Berlin.

Hans Günther

VOM ARCHAISCHEN ZUM MODERNEN TOD – TOLSTOJS „TRI SMERTI“ UND „SMERT' IVANA IL'IČA“

1. Schreiben gegen die Todesangst

Allen Biographen ist Tolstoj's „Leben mit der Todesangst und sein Dichten gegen die Todesangst“ aufgefallen (Sill 1999, 58).¹ Bereits in *Detstvo* beschreibt der Autor eindrücklich den Tod seiner Mutter. Ein erschütterndes Erlebnis und wesentlicher Stimulus zum Nachdenken über die Todesproblematik war der Tod seines Bruders Nikolaj, der 1860 in Hyères an Tuberkulose starb, „ohne zu verstehen, warum er lebte, wobei er noch weniger verstand, warum er stirbt“ („ne ponimaja, začem on žil, i ešče menea ponimaja, začem on umiraet“, PSS 23, *Ispoved'*, 8).² Das Kapitel „Smert'“ in *Anna Karenina* ist von diesem Erlebnis geprägt.

Besonders aufschlussreich ist die existenzielle Todesangst, die Tolstoj als „Schrecken von Arzamas“ („arzamasskij užas“) in der nahezu unverhüllt autobiographischen unvollendeten Erzählung *Zapiski sumasšedšego* (1884) beschrieb. Dreimal wird der Held von abgründiger Todesangst befallen, auf einer Reise im Jahr 1869 in einem Hotelzimmer in Arzamas, ein andermal in Moskau und ein drittes Mal, als er sich bei einer Jagd im Wald verirrt hat. Mit dem quadratischen Hotelzimmer in Arzamas, aus dem er flieht, sind klaustrophobe Vorstellungen verbunden, die später ihre Fortsetzung in der Novelle *Smert' Ivana Il'iča* finden. Auf eben diese Novelle verweist auch die Wiedergabe des Erschreckens vor dem Tod in Form eines inneren Monologs. Das Ich vernimmt eine Stimme, die sich als die des Todes herausstellt:

«Чего я тоскую, чего боюсь». – «Меня, неслышно отвечал голос смерти. – Я тут». Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть. (PSS 26, 469)

¹ Einen Überblick über die Todesproblematik im Werk Tolstoj's findet man bei Metzele 1996 und Kasack 2005, 119-166. Das Fehlen entsprechender Untersuchungen in der sowjetischen Sekundärliteratur wirft ein bezeichnendes Licht auf den Umgang mit dem Tod in einer sich als heroisch verstehenden Kultur, wo nur der Heldentod etwas galt. Autoren wie Tarasov 1982 oder Volodin 1986 befassen sich in ihren Untersuchungen zur Novelle *Smert' Ivana Il'iča* nicht mit der Frage des Todes, sondern vor allem mit der Entlarvung der verdinglichten und entfremdeten Lebensweise im Kapitalismus.

² Die Angaben im Text verweisen auf die Bände der Ausgabe: Tolstoj 1928-58.

„Warum bin ich so bedrückt, was fürchte ich denn?“ – „Mich, antwortete die Stimme des Todes unhörbar. Ich bin hier“. Kalte Schauer liefen mir über die Haut. Ja, des Todes. Er kommt, er ist da, aber es darf ihn nicht geben.

Всю ночь я страдал невыносимо, опять мучительно разрывалась душа с телом. «Я живу, жил, я должен жить, и вдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Дождаться смерти, когда придет? Боюсь еще хуже. Жить, стало быть? Зачем? Чтоб умереть». (PSS 26, 472)

Die ganze Nacht litt ich unerträglich, wieder trennte sich unter Qualen die Seele von meinem Körper. „Ich lebe, habe gelebt und muss leben, und plötzlich ist da der Tod, die Vernichtung von allem. Wozu das Leben? Sterben? Sich auf der Stelle das Leben nehmen? Ich fürchte mich. Auf den Tod warten, bis er kommt? Das fürchte ich noch mehr. Also leben? Wofür? Um zu sterben?“

Wenn der Erzähler angesichts der Drohung des Todes sein „Recht auf Leben“ („pravo na žizn“, PSS 26, 469) einklagt, dann beschreibt er, mit den Worten Schopenhauers, den blinden Lebenswillen, der sich spontan in der Todesangst ausdrückt, die unvernünftige „mächtige Anhänglichkeit an das Leben“ (Bd. 2, 595). Die Überwindung der Todesangst erfolgt nicht durch den kirchlichen Glauben an ein ewiges Leben, sondern durch die Begegnung mit dem einfachen Volk am Schluss der Erzählung: „[...] dann gibt es keinen Tod und keine Angst, und in mir gibt es die innere Zerrissenheit nicht und ich fürchte schon gar nichts mehr“ („to net i smerti i stracha, i net vo mne bol'she prežnego razdiranija, i ja bojus' uže ničego“, PSS 26, 474). Das im Titel auftretende Motiv des Wahnsinns wird erst hier verständlich, wenn man es als verfremdende Umkehrung der vom Volk losgelösten „wahnsinnigen“ Existenz der russischen Oberschicht (PSS 23, *Ispoved'*, 42) begreift. Nach dem einschneidenden Erlebnis kehrt sich der Held von diesem „Wahnsinn“ im Namen eines wahren Lebens und Sterbens ab.

An dem Traktat *Ispoved'* (1882) lässt sich ablesen, welchen Weg zur Überwindung der Todesangst und der Sinngebung des Todes der Publizist Tolstoj beschreitet. Von besonderer Bedeutung ist für ihn die Philosophie Schopenhauers, dessen Ansicht, dass in Anbetracht der Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit des Wollens und Leidens des Menschen der Tod als Aufhebung des Willens und Übergang in das Nichts erstrebenswert sei, Tolstoj jedoch nicht teilt. Schopenhauers Behauptung der Sinnlosigkeit des Lebens lässt er nur für das Leben seiner Gesellschaftsschicht gelten. Im Gegensatz zum Pessimismus des deutschen Philosophen findet er einen Sinn des Lebens, der nicht durch den Tod in Frage gestellt wird, im Glauben des einfachen Volkes:

[...] эти люди живут, страдают и приближаются к смерти с спокойствием, чаще всего и с радостью. В противоположность тому, что спокойная смерть, смерть без ужаса и отчаяния, есть самое редкое исключение в нашем круге, смерть неспокойная, непокорная и нерадостная есть самое редкое исключение среди народа. (PSS 23, *Ispoved'*, 40)

[...] diese Menschen leben, leiden und nähern sich dem Tod mit Ruhe, häufig auch mit Freude. Im Gegensatz zu der Tatsache, dass der ruhige Tod, der Tod ohne Schrecken und Verzweiflung eine seltene Ausnahme in unseren Kreisen ist, ist der unruhige Tod, der ohne Auflehnung und Freude angenommen wird, eine seltene Ausnahme im Volk.

Schopenhauers Gedanke, dass das Sterben der Augenblick der „Befreiung von der Einseitigkeit der Individualität ist“ (Bd. 2, 650), wird gewissermaßen im Geist des russischen Populismus umgedeutet. Das Volk nimmt dabei die Stelle der allgemeinen Idee, der Gattung ein, in der das *principium individuationis* aufgeht. Die parasitäre Oberschicht mit ihrer falschen Form der Individualisierung kann den Sinn des Lebens und Sterbens nur wiedergewinnen, wenn sie mit dem Volk als der wahren Idee verschmilzt, sich, wie Tolstoj es selber anstrebte, demütig seinem Glauben und seinen Ritualen unterwirft. Das einfache Leben und archaische Sterben der Bauern stellt für Tolstoj ein Ideal dar, dem er sich anzunähern bemüht. Kurz vor seinem Tod soll er unter Tränen gesagt haben: „Aber die Bauern, wie die Bauern sterben!“ („A mužiki-to, mužiki kak umiraju!“; A.L. Tolstaja 2005, 427). Die Propagierung des „natürlichen“, rituell „gezügelmten“ bäuerlichen Todes bei Tolstoj ist aber nicht nur eine rettende Vorstellung für Tolstoj persönlich, sondern darüber hinaus der Versuch der Restitution einer historisch bereits im Rückzug begriffenen Erscheinung zu einer Zeit, in der auch in Russland der individualisierte moderne Tod bereits sein Recht fordert.

Steht in *Ispoved'* eine dem *narodničestvo* nahestehende Auffassung des Todes im Vordergrund, so bezieht sich Tolstoj in seinen späteren publizistischen Texten stärker auf metaphysisch-theologische Argumente, die allerdings nicht konform mit der Lehre der Kirche laufen, sondern Leben und Sterben als diesseitige Erscheinungen betrachten. In *V čem moja vera?* (1884) äußert er, Christus habe weder eine körperliche, noch eine individuelle Auferstehung versprochen, also kein jenseitiges Leben, „sondern ein allgemeines Leben, das verbunden ist mit dem gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Leben der gesamten Menschheit“ („a žizn' obščuju, svjazannuju s žizn'ju nastojaščej, prošedšej i buduščej vsego čelovečestva“, PSS 23, 397).

В том, что моя жизнь погибает, а жизнь всего мира по воле отца не погибает и что одно только слияние с ней дает мне возможность спасения, в этом я не могу усомниться. (PSS 23, 400)

Daran, dass mein Leben untergeht und das Leben der ganzen Welt nach dem Willen des Vaters nicht untergeht und nur das Verschmelzen mit ihm mir die Möglichkeit der Rettung gibt, kann ich nicht zweifeln.

Aus der Abhandlung *O žizni* (1886-87) geht deutlich hervor, dass Tolstoj eine innerweltliche Auferstehung im Auge hat, wenn er davon spricht, dass die Menschen, wenn sie sich der wahren Bestimmung ihres Lebens bewusst werden, „in ihren Gräbern erwachen“ („oživajut v grobach svoich“, PSS 26, 339).³ Seine ausführliche Betrachtung über den Tod (Kap. 27-33) beginnt mit dem Phänomen der Todesangst als Angst vor der Vernichtung des Ich. Vergleichbar dem Schlaf, bei dem man ja auch den Zerfall des Körpers nicht befürchte, vernichte der Tod das Bewusstsein des Lebens nur vorübergehend. Das individuelle Ich beginne nicht mit der Geburt und ende nicht mit dem Tod, sondern existiere im Rahmen des Menschengeschlechts außerhalb von Raum und Zeit. Das irdische Leben zwischen Geburt und Tod sei nur ein „Teil der unendlichen Bewegung des Lebens“ („čast' beskonečnogo dviženija žizni“, PSS 26, 407), vergleichbar einem Kegel, von dem wir nur einen begrenzten Ausschnitt sehen. Die hier von Tolstoj vertretene Auffassung ist sozusagen das Pendant zu Platons Idee der Anamnesis (Platon 1978, *Phaidon*, 24-27) bzw. zu Schopenhauers Palingenese als Aufeinanderfolge der „Lebensträume eines an sich unzerstörbaren Willens“ (Schopenhauer 1986, Bd. 2, 643), der zum Zweck der Belehrung und Besserung in sukzessiven Erscheinungsformen auftritt. In dem Traktat *O žizni* wird außerdem die Rolle der Liebe und der Aufopferung für den Nächsten als Mittel zur Überwindung der Todesangst hervorgehoben. Dieser Aspekt des Todes findet seinen Niederschlag in der Novelle *Herr und Knecht* (*Chozjain i rabotnik*, 1895), wo der Herr sein Leben opfert, um seinen Knecht vor dem Erfrieren zu retten.

2. Das Wunschbild des archaischen Todes

Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung steht die kontrastive Betrachtung der Erzählung *Tri smerti* (1859) und der Novelle *Smert' Ivana Il'iča* (1886), anhand derer sich auf exemplarische Weise der Gegensatz von zwei kulturell unterschiedlichen Erscheinungsformen des Todes demonstrieren lässt – des archaischen und des modernen. Das parallel gesetzte Sterben einer Adelligen, eines Bauern und eines Baumes in *Tri smerti* basiert auf der Gegenüberstellung von „natürlichem“ und „unnatürlichem“ Tod. Der natürliche, „gezähmte Tod“ (Ariès 1982, 13-42) zeichnet sich durch „öffentlich-zeremonielle Bewältigung und

³ Zum besseren Verständnis der Stelle vgl. den Satz: „Kogda my roždaemsja, naši duši kladsja v grob našego tela“, PSS 45, *Put' žizni*, 471) („Wenn wir geboren werden, werden unsere Seelen in das Grab unseres Körpers gelegt“). Auch an anderen Stellen findet sich bei Tolstoj die platonische Vorstellung, dass die Seele sich erst im Tod aus dem Kerker des Leibes zu befreien vermag.

durch vertraute Todesrituale“ aus, der moderne naturferne dagegen ist der „ins Gegenteil verkehrte“, auch verbotene Tod, der schamhaft ausgespart, versteckt und verleugnet wird“⁴ (Trauzettel 2002, 37). In der Moderne wird der Tod zur

Vernichtung einer einzigartigen Identität, also zu einem inkommensurablen, absolut sinnlosen Ereignis, während er in archaischen als eine in anderen schon vorgezeichnete Identitätswandlung, gleichsam als die Metamorphose der Metamorphosen, in das Ganze der Welt einbezogen wird und somit einen ‚Sinn‘ erhält. (Stagl 2002a, 42)

Das Nebeneinander von archaischem und modernem Tod bei Tolstoj hängt nicht zuletzt mit der kulturellen Situation Russlands im 19. Jahrhundert zusammen, wo sich in Gestalt der russischen Bauernschaft eine gewisse residuale Archaische erhalten hatte. Der Autor verlieh den Vorstellungen des von ihm zum Leitbild erhobenen „Volkes“ seine Stimme und spielte sie gegen die aus Europa eindringende Moderne aus.

Wenn die rituelle und metaphysische Einbettung des Sterbens abgeschwächt ist oder entfällt, tritt das individuelle körperliche und psychische Leiden als solches in den Vordergrund. Dies lässt sich am Leben und Sterben der adligen Dame aus *Tri smerti* ablesen, das mit Hilfe des von Tolstoj bevorzugten Kontrastverfahrens mit positiven Gegenbildern konfrontiert wird: Gutsbesitzerin und Bauer sterben beide an einer Lungenerkrankung, jedoch auf völlig entgegengesetzte Weise. Die von Todesangst ergriffene Frau will ihr nahendes Ende nicht wahrhaben und erschrickt vor dem Wort „sterben“ („umeret“), während der Bauer Fedor lakonisch bemerkt: „Mein Tod ist gekommen – das ist es“ („Smert’ moja prišla – vot čto“). Die Adlige versucht vor dem Tod ins Ausland zu fliehen, während Fedor ruhig auf der Ofenbank stirbt. Das Sterben der Adligen wird von Selbstmitleid und den verlogenen Trostsprüchen ihren lamentierenden Angehörigen und Vertretern der Kirche begleitet. Fedor hingegen scheidet klaglos inmitten fremder Leute aus dem Leben, was die „soziale Sichtbarkeit“ (Stagl 2002b, 566) seines Todes unterstreicht. Signifikante körperliche Merkmale, die die Krankheit der Herrin begleiten, sind ein wiederholtes entstellendes Verziehen des Gesichts und ein hysterischer Schlucken. Die Kranke, nicht bereit, sich von ihrem schwindenden Leben zu trennen, blickt „gierig“ auf die gesunde Zofe und erhofft sich in einem ebenfalls „gierigen Gebet“ ein Heilungswunder von der Ikone. Wenn dagegen der sterbende Fedor „schwach und

⁴ Vgl. Ein hervorragende Illustration von Heideggers Feststellung, man sehe im „Sterben der Anderen nicht selten eine gesellschaftliche Unannehmlichkeit, wenn nicht gar Taktlosigkeit, davor die Öffentlichkeit bewahrt werden soll“ (1960, 254) ist Ivan Bunins Erzählung *Gospodin iz San Francisco* (1915), wo der Leichnam eines auf Capri verstorbenen reichen Amerikaners heimlich in einer Sodawasserkiste aus dem Hotel transportiert und im dunklen Laderaum eines Schiffes nach Amerika überführt wird.

gierig“ seinen Durst löscht, geschieht dies zur Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses.

Obwohl in der Erzählung der Vorgang des Sterbens im Vordergrund steht, enthält sie Hinweise auf eine Einbettung des Todes in größere Zusammenhänge, allerdings, wie Tolstoj bemerkt, nicht im Sinn eines christlichen Auferstehungsglaubens, sondern einer „Religion der Natur“:

Моя мысль была: три существа умерли – барыня, мужик и дерево. – Барыня жалка и гадка, потому что жила всю жизнь и жмет перед смертью. Христианство, как она его понимает, не решает для нее вопроса жизни и смерти. Зачем умирать, когда хочется жить? [...] Мужик умирает спокойно, именно потому что он не христианин. Его религия другая, хотя по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия – природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза [...] Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво, – потому что не жмет, не ломается, не боится, не жалеет. (PSS 5, 301)

Mein Gedanke war: drei Wesen sind gestorben – eine adelige Dame, ein Bauer und ein Baum. Die Dame ist erbärmlich und widerwärtig, weil sie ihr ganzes Leben lang gelogen hat und auch vor dem Tod noch lügt. Das Christentum, so wie sie es versteht, löst für sie nicht die Frage von Leben und Tod. Warum soll man sterben, wenn man leben will? [...] Der Bauer stirbt ruhig, eben weil er kein Christ ist. Er hat eine andere Religion, obwohl er die christlichen Gebräuche gewohnheitsmäßig erfüllte. Seine Religion ist die Natur, mit der er lebte. Er hat selbst Bäume gefällt, Roggen gesät und geschnitten und Hammel geschlachtet; ihm wurden Hammel geboren und Kinder geboren, und die Alten starben; er kennt genau dieses Gesetz, von dem er sich nie abwandte wie die Dame und dem er direkt und schlicht ins Auge schaute [...] Der Baum stirbt ruhig, ehrlich und schön. Schön, weil er nicht lügt, sich nicht ziert, nicht fürchtet und nicht klagt.

Der in den Kreislauf des Lebens und der Natur eingebettete archaische Tod wird ausdrücklich als ein nicht-christlicher – wenn man so will – „heidnischer“ Tod⁵ apostrophiert. Die Vorstellung vom Werden und Vergehen in der Natur liegt auch dem von dem Kirchendiener am Totenbett verlesenen 104. Psalm zugrunde, der von der Erneuerung des Lebens auf der Erde durch den Geist Gottes handelt:

⁵ Zum Gegensatz von christlicher und heidnischer Auffassung des „Fleisches“ bei Tolstoj vgl. Merežkovskij 1995, Kap. 4.

Сокроешь лицо твое – смущаются, [...] – возьмешь от них дух – умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь дух твой – созидаются и обновляют лицо земли. Да будет господу слава вовеки. (PSS 5, 63)

Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie; du nimmst weg ihren Odem, so vergehen sie, und werden wieder zu Staub. Du lässt aus deinen Odem, so werden sie geschaffen, und verneuerst die Gestalt der Erde. Die Ehre des Herrn ist ewig.“ (Psalm 104, Verse 29-31)

Bezeichnenderweise versteht der Kirchendiener die Botschaft nicht und vermutlich auch nicht die Verstorbene, an die der Erzähler die Frage richtet: „Aber verstand sie wenigstens jetzt diese großen Worte?“ („No ponimala ona chot' teper' velikie slova eti?“, PSS 5, 63)

Der Bauer überlässt dem Kutscher Serega gegen das Versprechen, ihm einen Grabstein zu besorgen, seine neuen Stiefel. Die Betonung des mit dem Sterben Fedors verbundenen handfesten Nutzens erinnert an die Novelle *Cholstomer*, an deren Schluss der nützliche Kadaver des Pferdes im Gegensatz zu dem unnützen, von Würmern zerfressenen Leichnam des Adligen beschrieben wird. Wir haben es hier mit einem Verfahren Tolstojs zu tun, der den nach seiner Meinung verlogenen gesellschaftlichen Konventionen in provozierender Weise die Wahrheit der nackten Materialität der Dinge gegenüberstellt.

Am augenfälligsten ist der sterbende Baum in den organischen Kreislauf der Natur eingebettet. Hier gibt es Anklänge an folkloristische Vorstellungen, etwa in der Erwähnung der „feuchten Erde“ („syraja zemlja“), auf die der Baum fällt, oder des aufflatternden Rotkehlchens, das man als Verkörperung der sich vom Körper trennenden Seele verstehen könnte.⁶ Der Schilderung des natürlichen Todes liegt die Vorstellung eines fröhlichen Aufgehens des endlichen Individuums in der Ewigkeit der Gattung zugrunde. Die Erzählung endet mit dem Triumph der Gattung über das untergegangene Einzelwesen:

Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями. [...] Сочные листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом. (PSS 5, 64-65)

Die Bäume boten auf dem neuen Raum ihre Schönheit noch fröhlicher dar mit ihren unbeweglichen Zweigen. [...] Die saftigen Blätter flüsterten fröhlich und ruhig in den Wipfeln, und die Zweige der lebenden Bäume schwankten langsam und majestätisch über dem toten, gefallenen Baum.

⁶ Zu den folkloristischen Quellen der Vorstellung der den sterbenden Körper verlassenden Seele als Vogel oder Fliege vgl. Sv. Tolstaja 2005, 60; desgl. Barasch 2002, 138-140, der in der Ikonographie zwischen einer individualisierenden physionomischen Tradition der Darstellung der Seele und einer unpersönlichen in Gestalt eines Vogels oder Schmetterlings unterscheidet.

Die Vorstellung, dass die Vernichtung des Individuums das Lebensprinzip nicht in seinem Innersten zerstört, findet sich in der von Tolstoj ausführlich rezipierten Philosophie Schopenhauers. Dieser beruft sich auf Platos Ideenlehre, der zufolge das Allgemeine, die Gattung Vorrang vor dem Einzelnen hat. Schopenhauer illustriert diesen Gedanken mit einer Reihe von Beispielen aus dem Leben der Natur. Das welkende Blatt erkennt nach Schopenhauer den Lebenswillen in der „innern, geheimen, treibenden Kraft des Baumes, welche, stets *eine* und dieselbe in allen Generationen von Blättern, unberührt bleibt vom Entstehen und Vergehen“ (Schopenhauer 1986, Bd. 2, 610). Vergleichbar den Blättern am Baum verhält es sich mit dem Menschengeschlecht. Das echte Symbol der Natur ist daher der Kreis als „Schema der Wiederkehr“ (Bd. 2, 609). Die Todesangst als die größte Angst resultiert nach Schopenhauer aus dem Nichterkennen dieses Zusammenhangs, aus einer unvernünftigen und blinden Anhänglichkeit an das Leben. Die *fuga mortis* gehe allein vom blinden Willen aus, nicht vom erkennenden Teil unseres Ichs. Der Mensch fürchte die sich in Krankheit und Alter bemerkbar machende Zerstörung des Organismus, „weil dieser der als Leib sich darstellende Wille ist“ (Bd. 2, 597).

Der archaische Tod des Bauern kommt dem natürlichen Aufgehen des sterbenden Baumes im Leben der Gattung nahe. Das Prinzip der Natürlichkeit sah Tolstoj im Anschluss an Rousseau im einfachen russischen Volk verkörpert.⁷ Eine Art Vorläufer von Tolstoj's *Tri smerti* stellt Turgenjews Novelle „Smert“ aus den *Zapiski ochotnika* dar. In ihr werden fünf Sterbende beschrieben, die ihrem Tod gelassen entgegensehen. Der Fall des Bauern, der sich schwere Brandverletzungen zugezogen hat und auf dem Ofen den Tod erwartet, kann als eine Art Vorwegnahme von Tolstoj's Fedor gelten. Turgenjews Novelle läuft auf eine Verherrlichung der würdigen Art und Weise des Sterbens hinaus, wie sie den russischen Menschen eigentümlich sei. Der Tod Maksims, den ein Baum erschlägt, wird mit Worten kommentiert, wie sie auch von Tolstoj stammen könnten:

Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто. (Turgenjev 1979, 200)

Es ist erstaunlich, wie der russische Bauer stirbt! Seinen Zustand vor dem Ende kann man weder Gleichgültigkeit noch Stumpfheit nennen; er stirbt, als vollziehe er ein Ritual: ungerührt und einfach.

⁷ Zum russischen Rousseau-Kult des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der u. a. auf der Gegenüberstellung von „verdorbener kultureller Elite“ und „gesundem Volk“ beruhte, vgl. Lotman 1996, 202 und Lotman 1992.

Bei Turgenev – wie auch bei Tolstoj – findet das Sterberitual („obrjad“)⁸ besondere Erwähnung. Im Unterschied zu Tolstoj's Gedanken über das Aufgehen des Individuellen in der Natur in *Tri smerti* gibt es in der Novelle Turgenevs indes keinerlei Hinweise auf Vorstellungen, die über die Immanenz des irdischen Lebens hinausgehen. Auch zeichnet sich die Erzählung im Unterschied zu Tolstoj durch das Fehlen sozialkritischer Motivation aus.

3. Der moderne Tod: Sterben als körperlicher Prozess

Während Tolstoj in *Tri smerti* den Tod des Individuums in den archaischen Zyklus von Werden und Vergehen einordnet, steht in der Novelle *Smert' Ivana Il'iča* (1886), der „gewaltigste[n] Sterbengeschichte, die jemals geschrieben“ wurde (Hamburger 1950, 85), der diesseitige Aspekt des Todes im Vordergrund. Bezeichnenderweise ist die Rolle der bäuerlichen Sicht auf den Tod gegenüber der Erzählung *Tri smerti* deutlich herabgestuft.⁹ Sie begegnet uns in Gestalt des Dieners Gerasim, für den das Sterben etwas Natürliches ist, der dem Kranken keine unbegründeten Hoffnungen auf Genesung macht und das Geschehen mit den lakonischen Worten kommentiert: „Alle werden wir sterben“ („Vse umirat' budem“, PSS 26, 98). Zu Tolstoj's bäuerlichen Figuren ist allgemein anzumerken, dass sie eher Konzepte als reale Charaktere sind. Sie sind Vorbilder der Natürlichkeit und Einfachheit, geben einen Maßstab sittlichen Verhaltens ab und erfüllen häufig hinsichtlich der Helden aus anderen sozialen Schichten eine rettende Funktion (vgl. Donskov 1979, 192).¹⁰

In seiner existenzialontologischen Analyse des Todes in *Sein und Zeit* (1927) hat Martin Heidegger die Novelle Tolstoj's als Paradebeispiel für das die Alltäglichkeit beherrschende „verdeckende Ausweichen vor dem Tode“ erwähnt (1960, 253). Die Novelle stellt demnach das „Phänomen der Erschütterung und des Zusammenbruchs dieses ‚man stirbt‘“ (1960, 254, Anm.1) dar. Heideggers Kritik des unauthentischen Lebens¹¹ kann als prononciertes Beispiel der Behandlung des modernen Todes gelten, die gegenüber der früheren Tradition eine „Inversion der Thanatologie“ markiert:

⁸ Die religiösen Rituale sind laut Tolstoj fester Bestandteil des Volksglaubens, obwohl sie dem Volk, das sie praktiziert, letztlich unverständlich bleiben (vgl. PSS 23, *Ispoved'*, Kap.13-14).

⁹ Hervorgehoben aus sozialkritischer Sicht wird dagegen die Rolle Gerasims bei Shepherd 1993, 406-409.

¹⁰ Olney 1972, 112 beschreibt die Rolle Gerasims mit den Worten: „Ivan Ilych represents the way Tolstoy lived; at least up to a point [...]; Gerasim, on the other hand, represents the way he feels after conversion that he should have lived his life“.

¹¹ Im Anschluss an Heidegger sieht Barrett (1969, 143) in der Novelle „a basic scripture for existential thought“ und Clive (1972, 107) „an unsurpassed exploration of inauthentic behavior“. Galkin 1993, 172 betont den Zusammenhang der Todesangst mit der Dominanz des Absurden in der modernen Literatur.

Die Pointe dieser Thanatologie war es, das vollständige Defizit an Transzendenz *sensu theologico* in ein vollständiges Gut umzukehren: Der Mangel an ‚jenseitiger‘ Perspektive wird verwandelt in den Reichtum einer ‚Diesseitigkeit‘, die sich ihre Zwecke nun von ihrem Ende der vollständigen Aufhebung her bestimmt. (Ebeling 1979, 14)

In der Tat hat sich bei Heidegger die Blickrichtung von dem Danach des Todes radikal auf das Davor verlagert. Das Leben wird als „Sein zum Tode“ bestimmt, als die eigenste, unüberholbare Möglichkeit des Daseins, der sich das Individuum allerdings durch ständige Flucht zu entziehen sucht. Die Angst vor dem Tod resultiert daraus, dass das „Dasein als geworfenes Sein zu seinem Ende existiert“ (Heidegger 1960, 251). Auf dem Hintergrund der existenzialontologischen Konzeption Heideggers mit ihrer Ausblendung metaphysischer und archaisch-ritueller Sinngebungen lässt sich zeigen, dass Tolstoj's Novelle wesentliche Merkmale des modernen Todes enthält. Die erwähnte Umkehrung der Blickrichtung auf das dem Tod vorangehende Leben lenkt die Aufmerksamkeit auf zwei Aspekte, die im Folgenden näher untersucht werden sollen. Zum einen rückt der psychophysische Prozess des Sterbens in den Vordergrund, zum anderen fordert der Tod als zusammenfassender Abschluss des Daseins auf radikale Weise Rechenschaft über die Authentizität des gelebten Lebens.

Auf die überragende Bedeutung des Körpers bei Tolstoj hat Dmitrij Merežkovskij in seiner bahnbrechenden Studie *L. Tolstoj i Dostoevskij* (1900) hingewiesen. Tolstoj's Texte über Tod und Sexualität aus der zweiten Hälfte der 80er und ersten Hälfte der 90er Jahre demonstrieren, dass Thanatos und Eros gleichermaßen an die körperliche Existenz des Menschen gebunden sind.¹² Als „Hellseher des Fleisches“ („tajnovidec ploti“) geht Tolstoj nach Merežkovskij vom Äußerem, Sichtbaren zum Inneren, Unsichtbaren vor und entkleidet den Menschen seiner kulturellen Hüllen, um tendenziell den Gegensatz zwischen Mensch und Natur aufzuheben. Als „Psychophysiologe“ beschreibt Tolstoj Krankheit, Verfall des Körpers, Todesangst und den Vorgang des Sterbens so detailliert und schonungslos, wie wir es sonst nirgendwo in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts finden.

Parallel zu der Darstellung des körperlichen Prozesses des Sterbens vollzieht sich bei Tolstoj jedoch stets ein Prozess der Enthüllung und moralischen Bewertung des Lebens der Sterbenden. Beide Seiten dieses Vorgangs, körperliches Leiden und ethischer Maximalismus, bedingen einander gegenseitig. Tolstoj's Denken ist geprägt von einem durchgängigen Antagonismus von Körper und Seele, wie er bei Plato und in der ostkirchlichen Tradition vorgebildet ist. Ist der Konflikt zwischen Körper und Seele im Eros, besonders in seiner sexuellen Erscheinungsform, auf die Spitze getrieben (Platon 1978, *Phaidon*, 19), so wird

¹² Vgl. die Feststellung von K.J. Mjors 2002, 19, dass beim späten Tolstoj „the motifs of death and desire are connected both narratologically and thematically“.

der Tod als Befreiung der Seele vom Körper und endgültige Lösung dieses Konflikts begriffen. Daher findet sich bei Tolstoj nicht selten der Umschlag von Eros in Thanatos, etwa in *Anna Karenina*, *Krejcerova sonata* oder in *D'javol*. Der Widerstreit von „Fleisch“ (plot') und Seele ist durchgängig charakteristisch für das Werk Tolstoj's, ja er scheint eine wesentliche Triebfeder seines Schaffens zu sein. Das Interessante ist dabei nicht der zunächst ins Auge fallende didaktisch motivierte Dualismus, sondern die Tatsache, dass die Steigerung des einen Prinzips sein Gegenteil geradezu hervortreibt. Ohne das dem Körper entgegengesetzte Prinzip der Seele wäre die Darstellung der Körperlichkeit in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen im Werk Tolstoj's nicht so ausgeprägt.

Smert' Ivana Il'iča ist die Geschichte einer „Krankheit zum Tode“¹³ im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Das mit Ironie beschriebene, am „Angenehmen“ und „Anständigen“¹⁴ orientierte angepasste Leben des höheren Justizbeamten¹⁵ wird durch eine „zufällige“ innere Verletzung aus dem Gleichgewicht gebracht. Im Gegensatz zu Ivan Il'ič versteht der Leser sofort, dass sich hinter diesem unangenehmen „Zufall“ ein schicksalhafter Ereignis verbirgt, das seinem Leben eine entscheidende Wendung gibt. Zunächst hat Ivan Il'ič nur einen seltsamen Geschmack im Mund und ein ungutes Gefühl in der linken Seite, dann aber spürt er, dass der unablässig bohrende Schmerz eine ernstere Bedeutung hat. Mit dem Fortschreiten seiner Krebserkrankung verlagert sich die Erzählperspektive zunehmend nach innen. Das Sterben selbst wird, wie häufiger bei Tolstoj, in einer Doppelbeleuchtung aus der Innen- wie aus der Außenperspektive gezeigt.¹⁶ Wie verschiedentlich festgestellt wurde (Cate 1975, Smyrniw 1979), weist das sich wandelnde Verhalten von Tolstoj's Protagonisten zum Tod Parallelen zur modernen Sterbeforschung mit ihrer Unterscheidung der Phasen des Nichtwahrhaben-Wollens, des Zorns, des Verhandelns, der Depression und der Zustimmung auf (Kübler-Ross 1977).

Eine besondere Bedeutung kommt dem Schmerz und den körperlichen Leiden der Titelgestalt zu. Die allmähliche Verschlechterung seines Gesundheitszu-

¹³ Die Anspielung auf den Titel der berühmten Schrift von S. Kierkegaard aus dem Jahr 1849 ist nicht zufällig, auch wenn es dem dänischen Autor um die geistige Krankheit der Verzweiflung und der Sünde geht. Heideggers Formulierung vom „Sein zum Tode“ ist vermutlich von Kierkegaard inspiriert, und auch das „Verfallen an das Man“ schließt an Kierkegaards Vorstellung des Selbstverlustes an.

¹⁴ Vgl. die Untersuchung von Turner 1970 zu den Wortfeldern „priyatnyj“ und „priličnyj“ sowie „lož'“ und „obman“.

¹⁵ Die Gestalt des Ivan Il'ič weist einerseits autobiografische Züge und Parallelen zu Tolstoj's *Isproved'* auf (vgl. Matual 1981), ist jedoch zugleich verallgemeinert und als eine Art „russischer Jedermann“ konzipiert (vgl. Russell 1981, 637).

¹⁶ Vgl. auch die Sterbeszenen in *Vojna i mir* (das Sterben A. Bolkonskij's) und *Anna Karenina* (das Todeskapitel), in denen die Sicht des Sterbenden und der Standpunkt der ihn umgebenden Personen abwechseln. Zum Vergleich des Todes von Andrej Bolkonskij und Ivan Il'ič vgl. Parthé 1985, 210-212.

standes, die ständige Selbstbeobachtung der Hässlichkeit seines verfallenden Körpers, der Ekel vor der eigenen Unreinlichkeit, die immer stärkeren Schmerzen und schließlich der Todeskampf, der in einem drei Tage andauerndem schrecklichen Schrei auf „u“ gipfelt, werden drastisch beschrieben. Dieses „u“ ist zugleich Ausdruck des Schreckens („užas“) wie auch des verzweiferten Festhaltens am Leben „ich will nicht“ („ne choču!“). Der rundliche Körper seiner Frau, ihre Sauberkeit und der lebensfrohe Glanz der Augen rufen bei Ivan Il'ič Hassgefühle hervor; ebenso der jugendliche, gesunde Körper, den seine Tochter ihm demonstrativ präsentiert und der ihn seinen erbärmlichen Zustand um so mehr fühlen lässt. Krankheit und Leiden sind unüberhörbare Vorboten des nahenden Todes. Die signifikante Häufung von Adjektiven in einem von den dunklen Vokalen „u“ und „o“ dominierten Satz beschreibt die bohrende Intensität des Schmerzes: «Вдруг он почувствовал знакомую старую, глухую, ноющую боль, упорную, тихую, серьезную» (PSS 26, 91). („Plötzlich verspürte er den alten bekannten, bohrenden, dumpfen Schmerz, den hartnäckigen, stillen und ernsthaften“).

Das körperliche Leiden spielt im Leben des Menschen nach Tolstojs Ansicht nicht eine zufällige, sondern gewissermaßen „gesetzmäßige“ Rolle:¹⁷

Человек умирает только от того, что в этом мире благо его истинной жизни не может уже увеличиться, а не от того, что у него болят легкия, или у него рак, или в него выстрелили или бросили бомбу. (PSS 26, *O žizni*, 422)

Der Mensch stirbt nur daran, dass sich in dieser Welt die guten Taten seines wahrhaften Lebens nicht mehr vermehren können und nicht daran, dass seine Lungen schmerzen oder er Krebs hat oder man auf ihn geschossen oder eine Bombe geworfen hat.

Der Sinn des Leidens besteht darin, auf die Verfehlungen des Menschen aufmerksam zu machen, ihn zur Erkenntnis zu zwingen, dass seine irdische Persönlichkeit nur der sichtbare Teil seines wahren unsichtbaren Lebens ist. Das Leiden verschlimmert sich, wenn der Mensch es als sinnlos ansieht und sich dagegen wehrt:

Чем больше я буду ограждаться от страданий, тем они будут мучительнее; чем больше я буду ограждаться от смерти, тем она будет страшнее. (PSS 26, *O žizni*, 372-73)

Je mehr ich mich vom Leiden bewahren will, um so quälender ist es; je mehr ich mich vom Tod bewahren will, um so schrecklicher ist er.

¹⁷ Nach Gustafson 1986, 152 bezieht sich Tolstoj auf das Leidenskonzept der Ostkirche, bes. von Origines.

Мучения боли действительно ужасны для людей, положивших свою жизнь в плотском существовании. (PSS 26, *O žizni*, 432)

Die Schmerzensqualen sind in der Tat schrecklich für Menschen, die ihr Leben auf der fleischlichen Existenz aufgebaut haben.

In Platons *Phaidon* liest sich das so:

Die sittsame und vernünftige Seele nun folgt und erkennt nicht, was ihr widerfährt; die aber begehrt am Leibe sich hält [...], drängt sich lange Zeit immer um ihn herum und um den sichtbaren Ort, und nach vielem Sträuben und vielen Versuchen wird sie endlich mit Mühe und gewaltsam von dem angeordneten Dämon abgeführt. (Platon 1978, 57)

Die Stimme des Schmerzes, die später in die des Todes und der Seele übergeht – alle drei im Russischen weiblichen Geschlechts – setzt bei Ivan Il'ič eine Rückwendung auf die „Bilder seiner Vergangenheit“ („kartiny ego prošedšego“, PSS 26, 108) in Gang, die in seelischer wie in physischer Hinsicht äußerst schmerzhaft ist. Zum einen sind seine moralischen Leiden stärker als seine physischen („no užasnee ego fizičeskich stradanij byli ego nraivstvennye stradanija“ PSS 26, 110), zum anderen vervielfältigt die Erkenntnis, dass sein Leben eine Lüge gewesen ist, seine physischen Leiden.

Krankheit und Schmerz kommt in der Novelle insofern eine wesentliche Funktion zu, als sie dem widerstrebenden Helden den Gedanken an den unausweichlichen Tod und die Reflexion über sein Leben aufzwingen. Dieser Vorgang trägt deutliche Züge eines Gerichtsverfahrens und gehört damit einer Sphäre an, die eng mit der beruflichen Tätigkeit des Protagonisten verbunden ist. Als Richter hat er häufig über andere zu Gericht gesessen und sich einen entsprechenden herablassenden Umgang mit andern Menschen angewöhnt. Durch die Krankheit sieht er sich nun selbst in eine untergeordnete Rolle gedrängt:

Все было точно так же, как в суде. Как он в суде делал вид над подсудимым, так точно над ним знаменитый доктор делал тоже вид. (PSS 26, 84)

Alles war genau so wie im Gericht. Genau dieselbe Miene, die er im Gericht gegenüber dem Angeklagten aufsetzte, setzte der berühmte Doktor ihm gegenüber auf.

4. Der Tod als Gericht über das Leben und das Licht der späten Erkenntnis

In der Novelle geht es aber nur vordergründig um eine Kritik richterlicher Arroganz, sondern um mehr, nämlich letztlich um eine Art irdisches Jüngstes Gericht (*Strašnyj sud*), in dem der Angeklagte Rechenschaft über sein Leben ablegen

und sich schließlich schuldig bekennen muss. Dieses Motiv tritt zunächst nur andeutungsweise auf. Als Ivan Il'ič einmal im Gericht ein „Verfahren“ („delo“) eröffnet, beginnt der Schmerz in seiner Seite seine „saugende Tätigkeit“ („svoe sosuščee delo“, PSS 26, 94), wobei der Ausdruck „delo“ doppeldeutig ist, da er sowohl „Tätigkeit“ als auch „Verfahren, Prozess“ bezeichnen kann. Der Schmerz, auf den er lauscht, kündigt etwas an, was zunächst nur durch das kursiv hervorgehobene Personalpronomen „ona“ benannt wird, nämlich den Tod („smert“), den er jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht beim Namen nennen kann. Wie später deutlich wird, gilt sein angespanntes Lauschen der „Stimme der Seele“ („golos duši“, PSS 26, 106), die sich in dem Leiden ausdrückt. Mit dem Auftreten des körperlichen Schmerzes wird also gewissermaßen ein „Verfahren“ gegen Ivan Il'ič eröffnet.

Als er bereits im Sterben liegt, aber noch von der Unschuld seiner Lebensführung überzeugt ist, fühlt er sich an den Auftakt eines Prozesses im Gericht erinnert, den der Gerichtsvollzieher mit den Worten ankündigt:

Суд идет, идет суд, повторил он себе. Вот он суд! «Да я же не виноват! – вскрикнул он с злобой. – За что?» (PSS 26, 107)

Das Gericht kommt. Es kommt das Gericht, wiederholte er für sich. Und nun war es da, das Gericht! „Aber ich bin doch nicht schuldig, schrie er erbittert auf. – Wofür?“

Wenn bei Tolstoj die Auferstehung ins Diesseits verlegt ist, dann macht es Sinn, auch das Jüngste Gericht als diesseitige Erscheinung zu verstehen. Der physisch und psychisch qualvolle Prozess des Sterbens des Ivan Il'ič ist also gleichzeitig ein quasi-gerichtlicher Prozess über das Leben des „Angeklagten“, der mit seinem Schuldgeständnis endet, aber nicht in seine Verurteilung, sondern seine Erlösung mündet. Das Sterben als Prozess der Wahrheitsfindung setzt voraus, dass es sich nicht um einen plötzlichen unvorbereiteten Tod handelt, der schon immer als *mors repentina* (Ariès 1982, 19-23) gefürchtet war, sondern um einen Vorgang, der Zeit für die „metanoia“, die „Korrektur der Blicke auf das Leben“ („popravka vzgljada na žizn“, PSS 26, 390) lässt.

In der vorliegenden Novelle wie auch einer Reihe von anderen Texten Tolstoj wird der Tod als Befreiung und Übergang aus dem Dunkel ins Licht beschrieben: „Die Furcht war verschwunden, weil es auch den Tod nicht mehr gab. Anstelle des Todes war Licht“. („Stracha nikakogo ne bylo, potomu čto i smerti ne bylo. Vmesto smerti byl svet“, PSS 26, 113) Zuvor fühlte sich der Sterbende in einem engen schwarzen Sack, einem schwarzen Loch, durch das er nicht hindurchkriechen kann, da ihn die bisherige Rechtfertigung seines verfehlten Lebens daran hinderte. Das Licht erblickt Ivan Il'ič in dem Moment, in dem er sich eingesteht, dass er ein falsches Leben geführt hat. In demselben Moment

ruft die „Stimme der Wahrheit“ mit den Worten „es gibt keinen Tod“ („net smerti“, PSS 26, *O žizni*, 398) den Menschen in ein unsichtbares, unkörperliches Leben hinüber.

Die Lichtmetapher bei Tolstoj dient dazu, das mit der Grenzerfahrung des Todes verknüpfte Unsagbare sagbar und erfahrbar zu machen. Thomas Macho hat unter Rückgriff auf Hans Blumenberg auf die große Bedeutung hingewiesen, die der Metaphorik im Zusammenhang mit dem Tod als Grenze alles Verstehens und aller Rationalität zukommt: „Im Spiel der Todesmetaphern wird nicht nur ein leerer Begriff aufgefüllt; zugleich werden Erfahrungen vivifiziert, die sich der sprachlichen Säkularisierung widersetzen“ (Macho 1987, 188). Das – für Tolstoj wie für den beim Sterben seines Bruders anwesenden Levin in *Anna Karenina* – „ungelöst gebliebene Geheimnis des Todes“ („tajna smerti, ostavšajasja nerazgadannoj“, PSS 19, 75) hat den Autor zu verschiedenen Varianten und Sinngebungen der Lichtmetaphorik angeregt.

In der Literatur zu der Novelle hat der in vielen Mythologien und Religionen bekannte archetypische Übergang aus dem Dunkel ins Licht bei der Überschreitung der Todesgrenze verschiedene Deutungen hervorgerufen.¹⁸ Unter psychoanalytischem Gesichtspunkt wurde der schwarze Sack, aus dem der Sterbende hervorkriecht, als Mutterschoß gedeutet und dementsprechend sein Weg ins Licht als Wiedergeburt (Gutsche 1999, 70-71); unter skatologischem Aspekt wurde der Vorgang als mühseliger Akt der Ausscheidung gesehen (Sorokin 1971).¹⁹

Bei Tolstoj markiert das Licht nicht nur den Übergang in eine „jenseitige“ Existenzform, sondern ist vor allem eine rückwirkende Erhellung des vergangenen Lebens. Man fühlt sich hier an das Höhlengleichnis von Plato erinnert, wo das Hinaufsteigen zum Sonnenlicht als „Aufschwung der Seele in die Region der Erkenntnis“ (Platon 1978, *Politeia*, 226) gedeutet wird, da es eine Neubewertung der Scheinwelt des in der Höhle Wahrgenommenen zur Folge hat. Nach Tolstoj ist die letzte Minute des Sterbens die entscheidende, da sie von dem Licht der Erkenntnis über das Leben durchdrungen ist.²⁰ Auch der durch Selbstmord aus dem Leben scheidenden Anna Karenina wird eine solche schlagartige Erkenntnis ihres gesamten Lebens zuteil. In *Put' žizni* zitiert Tolstoj die

¹⁸ Vgl. dazu Kasack 2005, 163-164. Danaher 1995 unterscheidet zwischen „true and false light“ bei Tolstoj und weist darauf hin, dass positive Gestalten wie Gerasim oder der Sohn von Ilja Il'ič mit Licht und Helligkeit verbunden sind.

¹⁹ Sorokin 1971, 503 charakterisiert die Lage Ivan Il'ičs im dunklen Loch mit dem Worten: „His feeling of being inside suggests that he is playing the unprepossessing role of a piece of feces“.

²⁰ Vgl. Tolstoj's Tagebucheintragung vom 23. Februar 1890: „Tol'ko smert' i poslednie minuty, časy, gody dajut smysl žizni“, PSS 51, 22) („Nur der Tod und die letzten Minuten, Stunden und Jahre geben dem Leben einen Sinn“).

entsprechende Stelle aus dem Roman in leicht abgewandelter und verallgemeinernder Form:

В минуту смерти человека свеча, при которой он читал исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхивает более ярким, чем когда-нибудь, светом, освещает ему все то, что прежде было в мраке, трещит, меркнет и навсегда потухает. (PSS 45, *Put' žizni*, 463)

In der Todesminute des Menschen lodert das Kerzenlicht, bei dessen Schein er in dem von Aufregung, Trug, Leid und Bösem angefüllten Buch [des Lebens] gelesen hat, noch einmal heller als je auf und erleuchtet ihm alles, was vorher in Finsternis gehüllt war, knistert, wird dunkler und erlischt für immer.

Zur Beschreibung der erkenntnisfördernden Rolle des Todes benutzt Tolstoj neben der Lichtmetaphorik auch die für sein ästhetisches Denken überhaupt charakteristische Vorstellung von der verfremdenden Bloßlegung der Wahrheit durch Abnehmen der sie verdeckenden Hüllen, wie sie etwa von dem Künstler Michajlov in *Anna Karenina* vertreten wird (Günther 1994, 14-16):

Вся жизнь есть раскрытие неизвестного, снятие покровов. Смерть есть последнее раскрытие в жизни. (PSS 55, *Dnevnik*, 75)

Das ganze Leben ist die Enthüllung von etwas Unbekanntem, ein Abnehmen von Hüllen. Der Tod ist die letzte Enthüllung des Lebens.

Der mit dem Sterben eintretende Akt der Enthüllung eröffnet dem Menschen alles, was er über sich wissen kann.²¹ Den „lichten“ Moment der staunenden Erkenntnis am Ende des Lebens bringt Tolstoj mit den knappen Worten des sterbenden Ivan Il'ič zum Ausdruck: „Ach, so ist das!“ („Ach, tak vot čto!“, PSS 45, *Put' žizni*, 479). Dies erinnert an Heideggers Gedanken, dass mit dem Tod das Dasein sich selbst in seinem eigensten Seinkönnen bevorsteht. Derrida verbildlicht diese Feststellung in seiner Formulierung, mit dem Tod stehe das „Dasein in der Tat sich selbst gegenüber, vor sich selbst [...], zugleich wie vor einem Spiegel und vor einer Zukunft“ (Derrida 1998, 110).

Im Zusammenhang mit der Lichtmetaphorik spielt die Erinnerung des Sterbenden an seine Kindheit eine herausragende Rolle. Diese stellt sich Ivan Il'ič als einziger „lichter Punkt“ („svetlaja točka“) in seinem Leben dar, das ansonsten immer schwärzer wird und immer schneller seinem Ende entgegeneilt. Wird indes die Dunkelheit des Lebens erst nachträglich durch das Licht der Erkennt-

²¹ In Tolstoj's Bestimmung des Todes als Enthüllung der Wahrheit des Lebens könnte man eine Parallele zu Heideggers Verständnis der Wahrheit als Entdeckung des Verstellten, Verborgenen sehen (1960, 35-36, 219-221).

nis vor dem Tode erhellt, so strahlt die Kindheit an sich ein starkes „Eigenlicht“ aus. Kindheit und Tod erscheinen auf diese Weise als polare Lichtpunkte, die Anfang und Ende der „dunklen“ körperlichen Existenz des Menschen markieren. Der Topos der lichten Kindheit im thanatologischen Kontext findet sich nicht zufällig auch in Čechovs Novelle *Der Erzbischof (Archierej)*, wo der sterbensranke Geistliche, angeregt durch die Nähe der Mutter und der Nichte, sich in seine Kindheit zurückversetzt fühlt, wobei die Erinnerungen „immer heller aufleuchteten wie eine Flamme“ („razgoralis' vse jarče, kak plamja“, Čechov 1986, 188). Personifiziert erscheint die Kindheit in Gestalt der Nichte Katja, deren rötliches Haar hinter dem Kämmchen wie ein „Heiligenschein“ („sijanie“) leuchtet. Ähnlich wie in der Novelle Tolstoj's steht auch bei Čechov am Anfang der irdischen Existenz der Lichtpunkt der unvergessenen Kindheit, dem als Endpunkt das vom sterbenden Erzbischof imaginierte Bild des Gehens über ein Feld unter einem weiten, sonnenüberfluteten Himmel entspricht.

Vergleicht man die Erzählung *Tri smerti* mit der nahezu 30 Jahre später erschienenen Novelle *Smert' Ivana Il'iča*, so fällt eine markante Verschiebung in der Darstellung des Sterbens ins Auge. Stand die frühere Erzählung noch ganz im Zeichen des „natürlichen“ archaischen Todes, so verschieben sich die Gewichte deutlich zugunsten der schonungslosen Gestaltung des modernen „Seins zum Tode“, das als fortschreitender Verfall des Körpers und als ein durch das Leiden erzwungener unerbittlicher Prozess der Bewusstwerdung²² des vorangegangenen Lebens gezeigt wird. Die unaufhebbare „Jemeinigkeit“ (Heidegger 1960, 240) des Todes wird dadurch unterstrichen, dass die Perspektive des Erzählens – anders als in *Tri smerti* – in das Bewusstsein des Helden hineinverlegt wird.²³

Zudem werden die rituellen und metaphysischen „Stützen“, die dem vormodernen Menschen das Sterben erleichterten, erheblich reduziert und in den Bereich der assoziativen Semantik verschoben. So ist das bäuerliche Idealbild des „natürlichen“ Todes in Gestalt Gerasims im Vergleich zu *Tri smerti* nur noch in sehr zurückgenommener Form präsent. Auch die in der Novelle enthaltenen biblischen Anspielungen und Bilder (Duncan 1981) und Elemente der *imitatio Christi* (Gutsche 1999, 72-89; Mjør 2002, 58-63; Rancour-Lafferiére 1999, 126-130) besitzen eher einen konnotativen Stellenwert, so dass sich mit ihnen schwerlich eine plausible religiöse Deutung (Galkin 1993) begründen lässt.

Tolstoj's Reflexionen über das Jenseits des Todes sind in *Smert' Ivana Il'iča* in den Subtext verbannt und gewissermaßen in die publizistischen Schriften

²² Vgl. dazu Schaarschmidt 1979, 362, für den die Opposition „habit vs. awareness“ das dominante Organisationsprinzip der Novelle darstellt.

²³ Durch die Verwendung von innerem Monolog, erlebter Rede und gemischten Redeformen unterscheidet sich die Novelle erheblich von der Erzählung *Tri smerti*, die von M. Bachtin (1963, 93-97) geradezu als Paradebeispiel für monologisches Erzählen angeführt wird.

„ausgelagert“, wo sie in unterschiedlichen Variationen auftreten. In *Ispoved'* dominiert das Wunschbild des bäuerlich rituell-archaischen Todes, das der Autor als Rettung aus Orientierungslosigkeit und Todesangst empfindet. Die Argumentationsweise späterer Traktate ist dagegen stärker spekulativ-philosophisch ausgerichtet. In *V čem moja vera?* erscheint der Tod als erstrebenswerte Vereinigung mit dem Weltganzen, während er in *O žizni* in Zusammenhang mit der Nächstenliebe gerückt und als Übergang in eine andere „unsichtbare“ Existenzweise aufgefasst wird. Der späte Text *Put' žizni* (1910) schließlich propagiert eine agnostische Auffassung von Tod und Jenseits, die eingestandenermaßen eklektisch unterschiedliche Positionen amalgamiert.

Wenn auch Tolstoj in vielem von der ostkirchlichen Tradition geprägt ist, so erscheint der genuin christliche Glaube an die Auferstehung und ein ewiges Leben für seine Thanatologie insgesamt und erst recht für *Smert' Ivana Il'iča* als nicht repräsentativ. Ebenso wenig aber steht hier das bei Tolstoj sonst so exponierte Ideal des „natürlichen“ bäuerlichen Todes im Vordergrund. Die ohne Zweifel nachweisbaren Spuren solcher Vorstellungen dürfen den Blick nicht für das Bahnbrechende, Neue der Novelle verstellen – ihre Distanz zum archaischen Tod, den in ihr vollzogenen Schritt hin zu einer überzeugenden Gestaltung des modernen Todes.

Literatur

- Ariès, Ph. 1982. *Geschichte des Todes*, München.
- Bachtin, M. 1963. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva.
- Barasch, M. 2002. „The Departing Soul. Identität und Tod in Primitivgesellschaften“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 138-172.
- Barrett, W. 1969. „Existentialism as a Symptom of Man's Contemporary Crisis“, S.R. Hopper (ed.), *Spiritual Problems in Contemporary Literature*, Gloucester, Mass., 139-170.
- Cate, H.L. „On Death and Dying in Tolstoy's 'The Death of Ivan Ilyich'“, *Hartford Studies in Literature*, 7, 195-205.
- Čechov, A.P. 1986 „Archierej“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. 3., Moskva, 186-201.
- Clive, G. 1972. „Tolstoy and the Varieties of the Inauthentic“, *The Broken Icon. Intuitive Existentialism in Classical Russian Fiction*, New York / London 1972, 86-127.
- Danaher, D.S. 1995. „Tolstoj's Use of Light and Dark Imagery in 'The Death of Ivan Il'ich'“, *Slavic and East European Journal*, 39, 227-240.
- Donskov, A. 1979. „The Peasant in Tolstoj's Thought and Writings“, *Canadian Slavonic Papers*, 21, 356-366.
- Duncan, R. 1981. „Ivan Ilych's Death: Secular or Religious?“, *University of Dayton Review* 15, 99-106.
- Ebeling, H. (Hrg.) 1979. *Der Tod in der Moderne*, Königstein/Ts.

- Galkin, A. 1993. „Smert' ili bessmertie? (Dostoevskij protiv Tolstogo)“, *Voprosy literatury*, vyp. 1, 156-172.
- Günther, H. 1994. „Ostranenie – ‚snjatie pokrovov‘ i obnaženie priema“, *Russian Literature*, 36, 13-27.
- Gustafson, R.F. 1986. *Leo Tolstoy. Resident and Stranger*, Princeton University Press.
- Gutsche, G.J. 1999. „Tolstoy's ‚Death of Ivan Il'ich‘“, G.R. Jahn (ed.), *Tolstoy's ‚The Death of Ivan Il'ich‘: A Critical Companion*, Evanston, Illinois, 55-101. Nachdruck von G.J. Gutsche, *Moral Apostasy in Russian Literature*, Dekalb, Illinois, 1986, Kap. 5.
- Hajnagy, Z. 1990. „Ivan Il'ich und das Sein zum Tode: Lev Tolstoj und Martin Heidegger“, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 36, 23-35.
- Hamburger, K. 1950. *Leo Tolstoj. Gestalt und Problem*, Bern.
- Heidegger, M. 1960 [1927]. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Jahn, G.R. 1993. *The „Death of Ivan Ilich“. An Interpretation*, New York.
- Kasack, W. 2005. *Der Tod in der russischen Literatur*, München.
- Kübler-Ross, E. 1977. *Interviews mit Sterbenden*, Stuttgart, (Übers. von *On Death and Dying*, New York / London 1969).
- Lotman, Ju. 1992. „Mechanizm dialoga“, *Vnutri mysljaščich mirov*, Moskva, 193-205.
- 1996. „Russo i russkaja kul'tura XVIII – načala XIX veka“, *Izbrannye stat'i*, t. 2, Moskva, 40-99.
- Macho, Th. 1987. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M.
- Merežkovskij, D. 1995 [1900]. „L. Tolstoj i Dostoevskij“, *L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki*, Moskva, 5-350.
- Metzke, J. 1996. *The Presentation of Death in Tolstoy's Prose*, Frankfurt a.M. u.a.
- Mjør, K.J. 2002. *Desire, Death, and Imitation. Narrative Patterns in the Late Tolstoy*, Bergen.
- Olney, J. 1972. „Experience, Metaphor, and Meaning: The Death of Ivan Ilych“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, H. 2, 101-116.
- Platon, 1978. *Sämtliche Werke*, Bd. 3: Phaidon, Politeia, Hamburg.
- Rancour-Lafferiére, D. 1999. „Narcissism, Masochism, and Denial in ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, G.R. Jahn (ed.), *Tolstoy's ‚The Death of Ivan Il'ich‘. A Critical Companion*, Evanston, Illinois, 117-133.
- Schaarschmidt, G. 1979. „Time and Discourse Structure in ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, *Canadian Slavonic Papers*, 21, 356-366.
- Schopenhauer, A. 1986. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*, Bde. 1-2, Frankfurt a. M.
- Shepherd, D. 1993. „Conversion, Reversion and Subversion in Tolstoy's ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, *The Slavonic and East European Review*, 71, 401-416.
- Sill, B. 1999. *Ethos und Thanatos*, Regensburg.
- Smyrniw, W. 1979. „Tolstoy's Depiction of Death in the Context of Recent Studies of the Experience of Dying“, *Canadian Slavonic Papers*, 21, 367-379.

- Sorokin, B. 1971. „Ivan Il'ich as Jonah. A Cruel Joke“, *Canadian Slavic Studies*, 5, 487-507.
- Stagl, J. 2002a. „Identität und Tod in Primitivgesellschaften“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 41-54.
- 2002b. „Immanenz und Transzendenz – ethnologisch“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 562-574.
- Tarasov, B. 1982. „Analiz buržuaznogo soznaniya v povesti L.N. Tolstogo ‚Smert' Ivana Il'icha‘“, *Voprosy literatury*, 3, 156-176.
- Tolstaja, A.L. 2005 [1928] „Úchod i smert' Tolstogo“, Vl. Ždanov, *Ljubov' v žizni Tolstogo*, Moskva, 397-438.
- Tolstaja, Sv. 2005. „Telo kak obitel' duši: slavjanskije narodnye predstavlenija“, G.I. Kabakova, F. Kont (Hrg.), *Telo v ruskoj kul'ture*, Moskva, 51-66.
- Tolstoj, L.N. 1928-58. *Polnoe sobranie sočinenij. Jubilejnoe izdanie*, Moskva.
- Trauzettel, R. 2002. „Individuelle und kollektive Todeserfahrung. Komparatistische Problemhorizonte und Forschungsperspektiven“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 30-40.
- Turgenev, I. 1979. „Smert'“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tomach*, t. 3, Moskva.
- Turner, C.J.G. 1970. „The Language of Fiction: Word Clusters in Tolstoy's ‚The Death of Ivan Ilych‘“, *Modern Language Review*, 65, 116-121.
- Volodin, E.F. 1986. „Povest' o smysle vremeni (‚Smert' Ivana Il'icha' L.N. Tolstogo)“, *Kontekst 1984. Literaturno-teoretičeskie issledovanija*, Moskva, 144-163.

Susanne Strätling

STERBEN ALS BEDINGUNG DES SCHREIBENS. ZUR POETIK DES RUSSISCHEN NEKROREALISMUS

1. Postmortale Post

Am 12. Dezember 1891 erscheint in der *Peterburgskaja gazeta* unter dem Titel „Zamogil'naja počta Gončarova“ eine Notiz, die von einem spektakulären Fall postmortalen Epistolarik berichtet. Verschiedene Personen hätten, so der kurze Artikel, Post von jenseits des Grabes empfangen, als Absender habe der tote Ivan Gončarov gezeichnet. Genauer gesagt hätten sie „Umschläge, versiegelt und gezeichnet von der greisen und schwachen Hand des verstorbenen Schriftstellers“, erhalten („конверты, заделанные и подписанные старческою и слабою рукою почившего писателя“). Was die Umschläge aus der morbiden Parallelwelt in sich bergen, sind nicht Nachrichten aus dem Jenseits des Lebens, sondern Sendungen aus dem Jenseits des Jetzt. Verfasst kurz vor seinem Ableben sind es Rück-Sendungen Gončarovs an ehemalige Korrespondenten, Retour-Post des nunmehr toten Adressaten an ihre einstigen Absender:

In diesen Umschlägen finden die Bekannten des verstorbenen Schriftstellers ihre eigenen Briefe, die sie irgendwann einmal an Gončarov geschrieben hatten. All diese Briefe hatte er aufbewahrt und gab sie vor seinem Abschied von hier, ‚vom Erdenkreis‘, wohlbehalten und ordentlich mit der Post aus dem Jenseits zurück, und dies noch dazu mit vollkommener Zurückhaltung, versiegelt von seiner erkaltenden Hand, auf dass keines Menschen neugieriges Auge lese, was nicht für es bestimmt ist [...].

В конвертах этих знакомые покойного писателя находят свои письма, которые они когда-либо писали Гончарову. Он все эти письма сберег и перед уходом отсюда, ‚из земного круга‘, в бережи и в порядке аккуратно возвращает их замогильную почтой, и притом со всею скромностью, – запечатанными его хладевшей рукой, дабы ничей любопытный глаз не читал того, что не для него написано [...]¹

¹ Nikolaj Leskov 1958, 214-215. (Kursiv im Original.) (Übers. d. Verf.)

Ein Brief wird seinen Empfänger immer erreichen, heißt es in Lacans Lektüre der Poeschen Erzählung *The Purloined Letter*. Derridas Auseinandersetzung mit dieser Lesart des Briefes formuliert, „dass im Gegensatz zu dem, was das Seminar sagt [...] ein Brief immer nicht ankommen kann am Schickungsort“, genauer: „Nicht daß der Brief niemals ankommt am Schickungsort, sondern es gehört zu seiner Struktur, zu vermögen, immer, nicht dort anzukommen. Und ohne diese Drohung [...] hätte der Kreislauf des Briefes nicht einmal begonnen.“² Diese Drohung gerät in der erwähnten Zeitungsnotiz zur Zirkelstruktur epistolarischer Wiederaneignung, in welcher der Schickungsort sich in den Ort des Empfangens und Entsendens aufspaltet. Das rekursive Schicksal der Briefe Gončarovs suggeriert oder droht: Ein Brief wird zu seinem Verfasser immer zurückkehren. Diese eigentümliche Autoreversibilität des Briefes, durch die der Absender zum Empfänger des eigenen Schreibens wird, nimmt eine Versetzung nicht nur der Instanzen von Adressat und Adressant vor. Er macht auch die Grenzen der Seinszustände von lebendig und tot durchlässig, denn seine Schreibszene schließt den Tod oder einen Toten mit ein. Geht ein lethales Stadium in den Prozess des Schreiben, Lesens, Zurück-Schreibens und Wieder-Lesens sein, so lässt dies fragen, wie lebendig ein Schreiber ist, der Post von sich selbst von jenseits des Grabes erhält? Und wie tot ein Absender ist, der Lebende mit sich selbst korrespondieren lässt? Indem er seinen Verfasser an sich selbst als an einen Toten schreiben lässt, eignet dem Brief eine doppelte Funktion: Einmal erscheint er als Medium literaler Wiederauferstehung, in welcher die Wiederkehr des Briefes aus dem Totenreich sich als Wiedergängerei des Toten gibt. Ein anderes Mal ist er Medium der Mortifikation. Das heißt, wer schreibt, schreibt nicht nur an andere als an sich selbst. Er überschreitet mit dem Akt des Schreibens auch die Grenze zwischen Leben und Tod. Man könnte auch sagen: Er schreibt als ein Toter.

Zum Zeitpunkt ihres Erscheinens in der *Petersburger Zeitung* besitzt die zitierte Notiz in ihrer nekrographischen Konstruktion von Briefwechseln einen unverkennbar spiritistischen Beigeschmack. Wird doch gerade während spiritistischer Séancen eine intensive Kommunikation mit den Toten gepflegt und ein umfangreiches Projekt der ‚Aufzeichnungen aus dem Totenreich‘ betrieben. Speziell konstruierte Skriptographie, alphabetische Typtologie, somnambuler Schreibmediumismus, automatisches Schreiben, Pneumatographie und direkte Schrift – all diese Techniken ermöglichen eine ausgedehnte Korrespondenz mit Verstorbenen oder auch, wie Aleksandr Aksakov sie nennt, „Ex-Menschen“.³ Unter diesen sind nicht selten auch Schriftsteller, denen auf diesem Wege Gele-

² Jacques Derrida 1987, 183-281, 220.

³ Seiner Sammlung herausragender Fälle automatischen Schreibens (*Materialy dlja suždenija ob avtomatičeskom pis'mě*, 1895) stellt Aleksandr Aksakov ein Zitat „iz soobščanii ‚eksčeloveka‘“ voran.

genheit gegeben wird, ihr Œuvre posthum zu erweitern.⁴ Zahllos sind die „medialen Kundgebung in Versen“, deren Unterzeichner „Puškin“, „Žukovskij“ oder „Prutkov“ heißen. In spiritistischen Zeitschriften (z.B. *Rebus*, 1881-1917) werden Gedichte „Tredjakovskijs“ oder „Lermontovs“, aber auch zahlreicher Dichterdilettanten oder Dichterchimären, abgedruckt, die auf mediumistischem Wege erhalten worden waren. Auch Gogol' schreibt Briefe aus dem Jenseits und diktiert einem Moskauer Schreibmedium den verbrannten zweiten Teil der *Toten Seelen* (*Мертвые души*). Dostoevskij räsoniert im *Tagebuch eines Schriftstellers* (*Дневник писателя*) über diesen aufsehenerregenden Fall: „Gogol' schreibt aus dem Jenseits [...]. Ich habe den Brief gelesen: Es ist sein Stil.“ („Гоголь пишет в Москву с того света [...]. Я читал письмо, слог его.“)⁵ Das Korpus dieser Nekroliteratur ist so umfangreich, dass von der literarischen Parallelkultur einer „Gesellschaft toter Dichter“ („Общество мертвых поэтов“) und einem Universum des „literarischen Bobok“ („literaturnyj Bobok“), gesprochen wurde.⁶

Diese Parallelkultur erweist sich vor allem in den ersten Jahrzehnten ihrer Entwicklung als prekäre Herausforderung für den literarischen Kanon. Dies nicht nur, weil die experimentelle Schriftkultur des Spiritismus mit zahlreichen Fällen literarischer Mystifikation textuelle und auktoriale Hybride zulässt. In der ambivalenten Figur des Koz'ma Prutkov, dessen Gedichte 1876 in den *Sankt Petersburgskie Vedomosti* veröffentlicht werden, spiegeln sich diese ästhetischen und biographischen Experimente des Spiritismus besonders prägnant. Neben der transgressiven Handhabung von Gattung und Name fordert die spiritistische Literaturproduktion des 19. Jahrhunderts ihre zeitgenössische poetische Paradigmen durch spezifische Formen der Textgenese heraus. Poietische Verfahren wie automatisches Schreiben oder die sog. ‚direkte Schrift‘, d.h. das Schreiben ohne menschliches und materielles Medium, sind für die Immedialisierungsbestrebungen des Realismus ebenso attraktiv wie unkontrollierbar.⁷ Spiritistisches Schreiben als eine Art autopoietisches Schreiben ‚von selbst‘ entblößt hier Ansprüche einer Literatur, welche ihre mediale und materiale Vermitteltheit zu reduzieren oder gar zu negieren bestrebt ist. Als besonders brisant jedoch erweisen sich die spiritistischen ‚Aufzeichnungen aus dem Totenreich‘ für eine Ästhetik, die mit der Forderung angetreten war, eine Literatur des Lebens zu schreiben.

⁴ Seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts hatten sich solche spiritistischen Praktiken in Russland zunehmender Beliebtheit erfreut, und als im Jahre 1875 unter Vorsitz Mendeleevs die St. Petersburger Universität eine wissenschaftliche Kommission zur Untersuchung mediumistischer Phänomene einrichtet, erlebt das Interesse an den lebendigen Toten einen Aufschwung, der bis in die 90er Jahre des Jahrhunderts hinein spürbar bleibt und der auch noch die Auseinandersetzung um die Theosophie E.P. Blavatskajas, die bevorzugt über herabfallende Briefe kommuniziert, prägen wird.

⁵ Vgl. F.M. Dostoevskij 2004, 302-306.

⁶ Il'ja Vinickij 2005, 71.

⁷ Vgl. zum Immedialisierungsdiskurs des 19. Jahrhunderts Renate Lachmann 1994.

Vorbereitet hatten diese Forderung die Programmatiker der natürlichen Schule, allen voran Belinskij, der in seinen Kritiken in nahezu gleichbleibender Formulierung von der „immer engeren Annäherung von Literatur und Leben“ spricht.⁸ Irina Paperno hat in ihrer Auseinandersetzung mit einigen Implikationen dieses Lebens-Literatur-Programms darauf hingewiesen, wie Černyševskij's Umformulierung der Hegelschen Bestimmung des Schönen (als Realisierung einer allgemeinen Idee in ihrer individuellen Erscheinung) zum Satz „Das Schöne ist das Leben“ („прекрасное есть жизнь“) eine Verkehrung von Leben und Kunst im Realismus einleitet. Černyševskij definiert das Schöne als Wesen, in dem der Mensch Leben wahrnimmt:

Als ein schönes Wesen erscheint dem Menschen dasjenige Wesen, in dem er das Leben sieht wie er es versteht; ein schöner Gegenstand ist derjenige Gegenstand, der ihn an das Leben erinnert.

[П]рекрасным существом кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает; прекрасный предмет – тот предмет, который напоминает ему о жизни.⁹

Dabei bildet das Schöne als lebendiger Gegenstand nicht nur die Opposition zur abstrakten, fleischlosen Idee („прекрасное“ есть отдельный живой предмет, а не отвлеченная мысль¹⁰), explizit schließt es auch das krankhafte, bereits im Verwesungsgeruch stehende Leben aus: „Wenn das Leben und all seine Erscheinungen schön sind, so ist es nur natürlich, dass Krankheit und ihre Folgen hässlich sind.“ („Если жизнь и ее проявления – красота, очень естественно, что болезнь и ее следствия – безобразие.“¹¹) Diese Aporie des Lebendigen wird sich schließlich von der Position realistischer Lebenskunst nicht nur gegen die morbid entfaltete Kunst, sondern gegen die Kunst schlechthin richten, denn „Wirklichkeit“, so Černyševskij im neunten Paragraphen seiner Thesen, „ist nicht nur lebendiger, sondern auch vollkommener als die Phantasie“ („Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии“¹²). Pa-

⁸ Vgl. z.B. 1842: „Die Annäherung an das Leben [...] ist der unmittelbare Grund für die männliche Reife der letzten Epoche unserer Literatur“ („Сближение с жизнью [...] есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы“), und 1846: „Würde man uns fragen, worin der besondere Charakter der zeitgenössischen russischen Literatur bestehe, so würden wir antworten: in der immer engeren Verbindung mit dem Leben.“ („Если бы нас спросили, в чем состоит отличительный характер современной русской литературы, мы отвечали бы: в более и более тесном сближении с жизнью.“) Vgl. Visarion Belinskij 1955a, 512-5465, hier 526, sowie ders.: 1955b, 7-50, hier 7.

⁹ N. Černyševskij 1987, 75-173, 171.

¹⁰ Černyševskij 1987, 75.

¹¹ Černyševskij 1987, 79.

¹² Černyševskij 1987, 172.

perno spitzt den Umkehrschluss dieser Position auf die Formel „Schreiben bedeutet zu leben“ („Писать – значило жить“) zu.

Gončarovs postmortale Rücksendung von Schriftstücken an ihre Verfasser steht symptomatisch für einen Umgang mit Texten im russischen Realismus, der solcher Vital-Ästhetik eine Literatur entgegensetzt, welche sich erst im Sterben zu realisieren vermag.¹³ Ihre Formel könnte lauten: Schreiben bedeutet zu sterben. Sie macht den Tod zum Movens des Schreibaktes bzw. sie ermöglicht den Beginn des Schreibens erst von der Erfahrung des Lebensendes her. Insbesondere Dostoevskij gestaltet Szenarien des Sterbens zur Bedingung und zum Setting seines Schreibens: Aufzeichnungen aus Totenhäusern codieren den Text zum Medium der *nature morte* (*Zapiski iz mertvogo doma*), Aufzeichnungen auf Friedhöfen imaginieren das Phantasma lebendigen Begrabenseins (*Bobok*), Aufzeichnungen neben Aufgebahten verknüpfen sich zum Oxymoron finaler Textanfänge (*Krotkaja*) und Aufzeichnungen aus Untergründen, die Grabesnähe atmen, exerzieren die Degeneration des Subjekts durch (*Zapiski iz podpolja*).

Solche Versionen thanatopoetischer Literatur von ca. 1860-1890 lassen es sinnvoll erscheinen, den Begriff des Nekrorealismus, der von der Petersburger Filmkunst des 20. Jahrhunderts, des „Kino[s] der (Un-)Toten“,¹⁴ entwickelt wurde, mit der Petersburger Literatur des 19. Jahrhunderts zu konfrontieren. Nekrorealismus, so Viktor Mazin, ist als Darstellung des Todes, mithin des Undarstellbaren, Unzeigbaren schlechthin, eine Form der „doppelten Mimesis“ („двойной мимесис“), welche nicht den Tod oder die Negativ-Bewegung des Sterbens zeigt, sondern „die Arbeit des Todes reproduziert“ („воспроизводство работы смерти“).¹⁵ Im paradoxalen Begriff „Nekrorealismus“ verschränkt sich die Existenz im Hier und Jetzt mit der Absenz des Jenseitigen, um die Möglichkeit der Realpräsenz selbst wie auch ihrer Re-Präsentationen in Frage zu stellen:

Das Unvorstellbare vorzustellen bedeutet, etwas an seine Stelle, an seine imaginäre Stelle zu setzen. Dieses Ausweichmanöver zwingt, zu *etwas anderem* zu greifen, [...] das an der Stelle der Abwesenheit stehen kann, zu einer Grabplatte, die den abwesenden Tod bedeckt. [...]

Als *Repräsentation von etwas anderem* und als *Abwesenheit von etwas anderem* [...] erscheint das Kunstwerk als Symptom der Todesarbeit, als immer schon vorausgesetztes Symbol des Todes.

Die Grabplatte der Kunst ist nicht nur symbolisch, sie besitzt eine materiell-körperliche Beziehung zum Tod: Die Kunst, die *Architektur* erscheinen am Ort des Begräbnisses, sie werden am Ort des unterdrückten

¹³ Renate Lachmann hat die „moribunde Diesseitigkeit“ in Gončarovs *Oblomov* im Hinblick auf das „Phantasma des Realismus untersucht“ (Lachmann 2002, 292).

¹⁴ Barbara Wurm 2004 117-120. Eine ausführliche Version des Textes findet sich in: Berliner Osteuropa-Info (BOI) 20/2004, 20-27.

¹⁵ Viktor Mazin 1998a, 12.

Todes errichtet, sie feiern ihren ‚Sieg‘ über ihn und verewigen die physische Abwesenheit des Verstorbenen.

Представить непредставимое значить создать что-то на его месте, в его воображаемом месте. Этот обходной маневр заставляет прибегать к *чему-то еще*, [...] стоящему на месте отсутствия, к могильной плите, закрывающей отсутствующую смерть. [...]

Будучи *репрезентацией чего-то еще* и *отсутствием чего-то еще* [...] произведение искусства появляется как симптом работы смерти, как всегда уже предустановленный символ смерти.

Надгробие искусства не просто символично, но в своей связи со смертью материально-телесно: искусство, архитектура появляются на месте захоронения, устанавливаются на месте подавленной [...] смерти, торжествуют над ней ‚победу‘ и увековечивают физическое отсутствие умершего.¹⁶

Mazins Argumentation geht dabei von einer doppelten Strategie der Mortifikation aus. Zur Repräsentation des Jenseitigen als eines Anderen gehört neben der Darstellungsaporie des ungesehenen, „bedeckten“ und verschlossenen Todes auch die Abtötungstendenz des repräsentationalen Akts an sich. Wenn den Tod zu bezeichnen bedeutet, ihn zu verbergen, so führt die Bezeichnung des Lebens in den Verfahren der Stellvertretung und des Zeigens-als zum Verschwinden desselben. Am Übergang vom gelebten zum gezeigten Leben liegt nicht nur eine mediale Grenze, sondern eine ontologische. Was Benjamin für das Verfahren der Allegorie geltend gemacht hat, nämlich die abtötende Willkür semiotischer Akte, die dazu führt, dass „alles Leben vom Gegenstand abfließt“, macht Baudrillard für alle Signifikationsprozesse geltend: Um als Kunstwerk zu überleben, muss zuerst gestorben werden.¹⁷ Nekroästhetik als jene Kategorie, die zu einer Abtötung des Realen und Realistischen verhilft, erweist sich in dieser Hinsicht als Provokation für ein künstlerisches Paradigma, dessen Anspruch auf Realität zugleich Anspruch auf das Leben ist. Denn in ihr erscheint in paradoxer Wendung das Undarstellbare des Todes als das einzig möglich Darstellbare.

Im Folgenden sollen die Vorworte zweier ‚realistischer‘ Erzähltexte auf diese Engführung von Text und Tod hin gelesen werden. Nikolaj Leskov und Fedor Dostoevskij gestalten in sehr unterschiedlicher Form nicht nur den Ort des Sterbens und der *memoria mortis* zum Impuls des Erzählens. Beide verknüpfen in ihren Vorbemerkungen thanatologische mit poetologischen Reflexionen und verhandeln den Tod als Voraussetzung ihres Schreibens. An der Schwelle in den Text spitzt sich damit die prätextuelle Diskussion der postmortalen Situation zum ästhetischen Konflikt zwischen Schreiben und Sterben zu, dessen Lösung

¹⁶ Mazin 1998a, 102ff. (Kursiv im Original) (Übers. d. Verf.)

¹⁷ Baudrillard hat diese Verflechtung von Repräsentation und Mortifikation als semiotischen Pakt mit dem Tod beschrieben (J. Baudrillard 1982).

die Grenzen des realistischen Erzähltexts in den Nekrorealismus überschreitet. Was auf die Vorbemerkung Leskovs wie Dostoevskijs folgt, sind die Folgen des Todes für eine Literatur des Lebens. So erzeugt der präliminale Zustand zwischen Außerhalb und Innerhalb des Textes eine paradoxe Situation, in welcher der Ausgangspunkt der Literatur mit dem Endpunkt des Lebens zusammenfällt.

2. Postmortale Artfakte

Verfasst hatte die Nachricht über die Gončarovschen Todesbriefe Nikolaj Leskov. Einige Jahre bevor Leskov selbst Post von Jenseits des Grabes erhält, gibt er seiner Erzählung *Der Toupetkünstler* (*Tupejnyj chudožnik*, 1883) den Untertitel „Erzählung an einem Grab“ („Rasskaz na mogile“) bei. Damit ist nicht nur das morbide Setting der Narration bestimmt, das in deutlicher Anspielung auf Dostoevskijs Spiritismusparodie *Bobok* (1873) auf einem Friedhof angesiedelt ist. Sucht jedoch Dostoevskij in seiner Erzählung die Grabesnähe, um im subterranean Text des postmortalen Diskurses das falsche Pathos des Todes zu enthüllen, so markiert Leskovs „Rasskaz na mogile“ zugleich ein Genre, denn der kurze Text entwickelt so etwas wie ein thanatopoetologisches Programm des Erzählens. Vorangestellt ist der Erzählung über die tödlich endende Liebe der Schauspielerin Ljubov' zum Maskenbildner Arkadij, der in unvergleichlicher Weise und „mit Idee“ („с идеями“) vermochte, „dem Gesicht Ausdruck zu verleihen“ („сделать в лице воображения“), ein Passus über die Grenzen der Kunst. Während in Russland, so heißt es hier, nur Maler oder Bildhauer als Künstler angesehen würden, so könne in Deutschland, z.B. bei Heine, auch ein Schneider als Künstler oder ein Kleid als Kunstwerk gelten. In Amerika aber sei schließlich eine weitgehende Entgrenzung des Kunstbegriffs zu beobachten:

In Amerika wird der Bereich des Künstlerischen noch weiter gefasst: Der berühmte amerikanische Schriftsteller Bret Harte erzählt davon, dass bei ihnen ein „Künstler“ hochberühmt war, der „mit Toten arbeitete“. Er verlieh den Gesichtern Verblichener verschiedene „friedliche Ausdrücke“, die von einem mehr oder weniger glücklichen Zustand ihrer entflohenen Seelen Zeugnis ablegten.

В Америке область художественная понимается еще шире: знаменитый американский писатель Брет-Гарт рассказывает, что у них чрезвычайно прославился «художник», который «работал над мертвыми». Он придавал лицам почивших различные «утешительные выражения», свидетельствующие о более или менее счастливом состоянии их отлетевших душ.

Das Geschäft des *tupejnoe chudožestvo* (Maskenbildnerei) erweist sich so als *trupnoe chudožestvo* („Leichenbildnerei“), welches den gestaltlosen toten Körper

als postmortales Artefakt neu erschafft. Was das Handwerk des Totengräbers zur Kunst und den toten Körper zum Kunstwerk macht, ist die Fähigkeit, im kosmetischen Schmuck der Leiche den Eindruck scheinhafter Lebendigkeit zum Ausdruck der Erhabenheit zu steigern.¹⁸

Es gab mehrere Stufen dieser Kunst. Ich erinnere mich an drei: „1) Ruhe, 2) erhabene Kontemplation, und 3) die Gnade unmittelbare Kommunikation mit Gott“.

Было несколько степеней этого искусства, – я помню три: «1) спокойствие, 2) возвышенное созерцание и 3) блаженство непосредственного собеседования с богом».¹⁹

Die Leiche wird hier zum Objekt, in dem ästhetische Manipulation und spirituelle Transfiguration sich verbinden. Im aufsteigenden Prinzip von *requies* über *contemplatio* bis hin zur *communicatio* stehen die Grenzen der Ästhetik in mindesten zweifacher Hinsicht zur Debatte. Nach ‚oben‘ überschreitet die Leichenbildnerei die Kunst hin zum sakralen Kult, nach ‚unten‘ droht ihr der Abstieg ins profane Handwerk. Diese letzte Überschreitung zielt auf den Tod der Kunst in ihrer Devaluierung oder gar Degeneration zum Handwerk. Wie sich der Körper des Toten durch das kunstvolle Handwerk des Leichengräbers zum Simulakrum des Lebens entseelt, so höhlt sich die Kunst durch ihre handwerkliche Usurpation zur Maske aus. Leskovs Erzählung setzt den Topos der erhabenen Totenmaske, die das Angesicht Gottes sich spiegeln lässt, einer subtilen Verfremdung aus, indem er die Sakralfigur der beseelten Leiche als Kunstgriff theatralischer Maskenbildnerei entblößt. Das ästhetische Programm des erhabenen Seinszustandes im Jenseits erweist sich so als kosmetisches Verfahren, das auf die fatalen Fol-

¹⁸ Vgl. zum Zusammenhang von Erhabenem und Unheimlichem des Todes auch Viktor Mazin 1998b, 168-188.

¹⁹ N. Leskov 1981, Bd. 4, 248-269, 249. (Übers. d. Verf.) Dazu gehört auch der romantische Topos, dass der Künstler durch seine Kunst zugrunde geht, da ihre eine strukturelle Nähe zum Betrug eignet: „Der Ruhm des Künstlers entsprach dem hohen Vollendungsgrad seiner Arbeit, er war mithin sehr groß, doch leider fiel der Künstler der gewaltsamen Masse zum Opfer, welche die Freiheit künstlerischen Schaffens nicht achtet. Er wurde mit Steinen erschlagen, weil er den ‚Ausdruck gnadenvoller Kommunikation‘ einem verstorbenen betrügerischen Bankier gab, der die ganze Stadt ausgeraubt hatte. Die glücklichen Erben des Betrügers hatten mit diesem Auftrag dem verblichenen Verwandten gegenüber ihre Dankbarkeit ausdrücken wollen, doch den ausführenden Künstler kostete dies das Leben...“ („Слава художника отвечала высокому совершенству его работы, то есть была огромна, но, к сожалению, художник погиб жертвою грубой толпы, не уважавшей свободы художественного творчества. Он был убит камнями за то, что усвоил ‚выражение блаженного собеседования с богом‘ лицу одного умершего фальшивого банкира, который обобрал весь город. Осчастливленные наследники плута таким заказом хотели выразить свою признательность усопшему родственнику, а художественному исполнителю это стоило жизни...“)

gen dramatischer Darstellungskunst in der Erzählung vorausweist. Immer wieder wird im folgenden Text die Fähigkeit, das Degenerierte schön und das Morbide vital erscheinen zu lassen, im Bild des Maskenhaften vorgestellt.

Dabei ist es dem Text keineswegs allein um solche Desavouierung postmortaler Andachtsfiguren als Prinzip eines ästhetisch verdächtigen *Als-ob*-Zustandes der Maske zu tun. Vielmehr ist die subtile Balance von Ausdruck und Schein Voraussetzung der Darstellungskraft von Kunst. Darauf verweist deutlich die Tatsache, dass Leskov den Tod und die kunstvolle Gestaltung des Toten zum *Movens* seiner Erzählung macht. Die Maskierung des Gesichts der Leiche gerät zur Totenmaske, die ihm prosopopoische Bedingung des Erzählens ist. Weniger über den Tod als vielmehr durch den Tod, durch die Erfahrung des Todes, angesichts des Todes kann hier überhaupt gesprochen werden. Poe hatte 1846 den Tod einer schönen Frau, beklagt durch ihren Geliebten, zum poetischen Thema schlechthin deklariert: „When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.“²⁰ Leskov entblößt vierzig Jahre später im *skaz* seiner Erzählung dieses thanatopoetische Modell melancholischer Erhabenheitstopik. Wenn Ljubov' Onisimovna zur Totenklage über ihren Geliebten, den Haarkünstler Aleksej, anhebt, so gewinnt diese Rede ihre Intensität aus dem Zusammenwirken von theatralischem Nachspiel(en) solch idealistischer Vorbilder und ihrem Kollaps. Und dennoch beharrt Leskov auf einem tödlichen Impuls des Erzählens. Er bestätigt nicht die poetische Allianz von Tod und Schönheit, sondern die Allianz von Tod und Literatur. Denn nicht nur ist der Tod Bedingung des Erzählens in Leskovs *Toupetkünstler* – er ist das Prinzip der Erzählkunst. Dem Text kommt es – wenn auch aus ironischer Distanz heraus – darauf an, das zu widerlegen, was er in seinem ersten Satz als ästhetischen Allgemeinplatz kolportiert:

Bei uns denken viele, dass nur Maler und Bildhauer ‚Künstler‘ seien, und selbst unter diesen nur diejenigen, denen von der Akademie diesen Titel verliehen wurde. Alle anderen will man nicht als Künstler anerkennen.

У нас многие думают, что ‚художники‘ – это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею, а других не хотят и почитать за художников.²¹

²⁰ Edgar Allen Poe 1986, 28.

²¹ Ebd. 248. Leskov verarbeitete das Schicksal der Schauspielerinnen des Theaters in Orlov noch in einer weiteren Erzählung. Im März 1884 erscheint in vier Folgen in der Zeitschrift *Teatral'nyj mirok* die Skizze *Ein theatralischer Charakter (Teatral'nyj charakter)*, die um die Liebe zwischen der Schauspielerin Pjama und dem Fürsten Postrel kreist. Als sozial unmöglich endet sie mit dem Tod beider Liebenden, zwei Selbstmorden von denen zumindest derjenige Pjamas den Inszenierungsregeln des Theaters folgt: „Noch einmal küßte er ihre

Im damit aufgerufenen Motiv des Paragone steckt ein doppelter Anspruch, der sich weniger auf die Nobilitierung der Leichenbilderei zu einer der Bildhauerei oder Malerei ebenbürtigen Kunstform bezieht, als vielmehr auf den Status der Literatur unter den Künsten. Die Totenarbeit, von der Leskov handelt, ist eine am Leichnam der Literatur. Deren Vitalität definiert sich hier aus ihrer Todesnähe. Indem der Akt des Erzählens sich am Ort der *memoria mortis* vollzieht und aus der Leerstelle des Todes herrührt, lebt Literatur im Angesicht der Leiche.

3. Postmortale Stenographie

Leskov war nicht nur einer der Adressaten der Todespost Gončarovs, er war auch zuvor schon Empfänger von Botschaften aus dem Jenseits gewesen. Am 13. Februar 1876 nahm er an einer Séance im Hause Aleksandr Aksakovs teil. Kurz zuvor waren die Experimente der Kommission der Petersburger Universität zur Untersuchung mediumistischer Phänomene abgebrochen worden. Mendeleev, der die Kommission geleitet hatte, unterzieht in öffentlichen Vorträgen und als Herausgeber einer Materialsammlung den Spiritismus einer vernichtenden szientistischen Kritik.²² Aksakov, Protagonist der russischen spiritistischen Bewegung, begegnet seinerseits den Anschuldigungen Mendeleevs in seiner Zeitschrift *Psychische Studien* und setzt die mit der Kommission vereinbarte Experimentierreihe ohne deren Beteiligung fort.²³ Als Beobachter dieser Ereignisse berichtet Leskov in einem Brief an die Redaktion des *Graždjanin* von Phänomenen der Levitation und anderen Manifestationen geisterhafter Präsenz, die er auf der Séance bei Aksakov habe beobachten können.²⁴ Leskovs Protokoll löste Befremden aus, hatte er sich doch wenige Jahre zuvor in einigen Beiträgen für die *Birževye vedomosti* nicht nur als ideologischer Kritiker des Spiritismus gezeigt, sondern auch dessen literarische (Er)Zeugnisse einer vernichtenden Kri-

Hand und gegen Abend starb er. Sie jedoch sah man die ganze Nacht nicht mehr, und gegen Morgen fand man sie tot. Sie hatte ihr Wort gehalten und sich, wie man sagte, ‚theatralisch erschossen‘, auf eben jener Bank, auf der beide besonders häufig gesessen und sich geschworen hatten, einander nie zu verlassen.“ („Он еще раз поцеловал ее руку и к вечеру умер, а ее не видели всю ночь и утром нашли мертвою. Она сдержала свое слово и, как говорили, ‚театрально застрелилась‘ на той самой скамейке, где они чаще всего сидели вместе и где покаялись никогда не оставлять друг друга.“) Im Gegensatz zum *Tupejnyj chudoznik* geht es dieser Skizze darum, die Schauspielerin über den ‚theatralischen Tod‘ als Heilige zu stilisieren. Dazu geht, sie als Heilerin vorzustellen (zweimal heilt sie den todkranken Fürsten [исцелял больного], ein drittes mal versagt sie, um sich selbst zum Opfer zu bringen). N.S. Leskov 1984, 218-237.

²² Mendeleev 1876.

²³ Jahre später folgen zwei selbständige Publikation als Antwort auf Mendeleevs *Materialy*: A. Aksakov 1883b, sowie A. Aksakov 1883a.

²⁴ N. Leskov 1876, 254-256.

tik unterzogen und ihnen formale und thematische Banalität (*nelepost'*) attestiert.²⁵

Neben Leskov war auch Dostoevskij zu jener Sitzung bei Aksakov erschienen, verursachte dann aber (nach Leskovs Bekunden) durch eine kritische Bemerkung den Abbruch der Veranstaltung. Dostoevskij selbst äußert sich nicht über die konkreten Geschehnisse an jenem Abend, nimmt sie jedoch zum Anlass, seine schon zuvor im *Dnevnik pisatelja* begonnene offene Polemik mit dem Spiritismus als Symptom ideologischer und sozialer Vereinzelung (*obособlenie*) in der russischen Gesellschaft fortzusetzen.²⁶ In subtiler Argumentation nutzt er die öffentliche Diskussion um den Spiritismus und die Arbeit der Kommission um Mendeleev zu einem Gedankenexperiment, in welchem er den Glauben an spiritistische Erscheinungen mit dem Glauben an den Teufel vergleicht. Im Zugeständnis aller Wahrscheinlichkeit dessen, dass es sich hier um Täuschung handele, wahrt er doch in aristotelischer Manier das Recht auf Unwahrscheinlichkeit und Unmöglichkeit. Welche ästhetischen Konsequenzen in diesen Erörterungen um einen Möglichkeitsdiskurs der Parawissenschaften angelegt sind, zeigen einige Erzählungen, die Teil der synkretistischen Struktur des *Dnevnik pisatelja* sind und die in enger Auseinandersetzung mit seinen stärker journalistischen Arbeiten entstanden.²⁷

²⁵ 1896 bescheinigt er einer phantastischen Erzählung aus der von Allen Kardec herausgegebenen *Revue spirite* ebenso platte Moral wie narrative Ungereimtheit. „Diese Geschichte ist so einfallslos platt und macht sich zur Aufgabe eine solch abgedroschene Moral zu verkünden, dass es bedeuten würde [...] sich über die Leute lustig zu machen, würde man sie so ernst nehmen, wie sie verlangt.“ („Сказка эта так безхитростно нелепа и имеет задачей спазать такую бытовую мораль, что относиться к ней с тою серьезностью, на которую она претендует [...] значило бы смешить людей. [...] Боже мой, как на самом деле все это до отчаяния нескладно и пошло до сострадания!“) N. Leskov, PSS, Bd. 8, 117-127. Ein im gleichen Jahr publizierter Nekrolog auf Kardec liest sich entscheidend relativer: Wenn man zahlreiche der russischen Sekten nicht der Scharlatanerie bezichtige, warum sollte dann Kardec und die von ihm vertretene Lehre eine solche sein? („[...] и если мы не назовем шарлатанами ни наших скопцов, ни хлыстов, ни лазаревщины и ‚всех людей Божиих‘, у которых так много общего со спиритами, то не видим, почему бы непременно нужно было звать шарлатаном Аллана Кардека?“ (N. Leskov 2000, PSS, Bd. 7, 261-267.) Doch nur vierzehn Tage später spricht er in der selben Zeitschrift in einem umfangreichen Aufsatz über den „Spiritismus aus der Sicht religiöser Schriftsteller“ ein Todesurteil über die sogenannten „Experimentalspiritisten“ („опытные спиритисты“ – im Gegensatz zu den Vertretern des sog. „philosophischen Spiritismus“) aus: „[...] dies sind ohnehin Tote, denen das Leben nur übrig lässt, ihre Toten zu begraben“ („[...] – это все равно мертвые, которым жизнь оставляет лишь ‚погребать своих мертвых‘.“ (N. Leskov 2000, PSS, Bd. 7, 270-300, 286.)

²⁶ Vgl. F.M. Dostoevskij 2004, 302-306.

²⁷ Gordin hat sie als eine Rhetorik der Resonanzen (Rhetoric of Resonances) bezeichnet und damit die genresynkretistischen Überblendungen von journalistischen Erörterungen und fiktionalen Texten im *Tagebuch eines Schriftstellers* gemeint. Vgl. M.D. Gordin 2001, 756-780. Vgl. zu Dostoevskijs Position zum Spiritismus ebf.: A.A. Pančenko 2005, 529-540.

In einigen dieser Texte wird der Nexus von Schreiben und Sterben zur motivischen und formalen Bedingung des Erzählens. So publiziert Dostoevskij im Novemberheft des Jahrgangs, in dem auch seine mehrteilige Spiritismus-Debatte abgedruckt ist, seine Erzählung *Кроткая* (*Die Sanfte*, 1876).²⁸ Die spezifische Rhetorik dieses Textes, die auch als „Sprechweise des Verstummens“ charakterisiert wurde,²⁹ ist aus einer Schreibsituation heraus gestaltet, die eine unmögliche oder auch, so das Vorwort, „phantastische“ ist:

Nun zur Erzählung selbst. Ich habe sie „phantastisch“ genannt, obwohl ich sie selbst in höchstem Maße für real halte. Doch es gibt hier wirklich etwas phantastisches, und zwar in der Form der Erzählung, was ich für erläuterungsbedürftig halte.

Es ist so, dass dies hier weder eine Erzählung noch eine Aufzeichnung ist. Stellen Sie sich einen Ehemann vor, dessen Frau, eine Selbstmörderin, auf dem Tisch liegt. [...] Nun spricht er also mit sich selbst, erzählt die Sache, *erklärt* sie sich selbst, [...]. Natürlich zieht sich die Erzählung über mehrere Stunden hin, mit Unterbrechungen und Verwicklungen und in der Form sprunghaft: [...]

Würde ein Stenograph ihm zuhören und alles mitschreiben, so käme alles viel roher heraus, unbearbeiteter als es bei mir dargestellt ist, doch die psychologische Ordnung wäre wohl, so scheint mir, die gleiche. Eben diese Annahme eines Stenographen, der alles mitschreibt, [...] ist genau das, was ich an dieser Erzählung phantastisch nenne.

Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца [...]. Вот он и говорит сам

²⁸ Die Erzählung steht zugleich im Kontext einer ausgedehnten Debatte um die in diesen Jahren epidemische Ausmaße annehmenden Selbstmordfälle in Russland. Bekanntlich diskutiert Dostoevskij neben vielen anderen auch den spezifischen Fall, der seiner Erzählung zugrunde liegt, ebenfalls im *Dnevnik pisatelja*. In einem weiteren kurzen Beitrag vom Januar 1877 sucht er ausgehend vom Selbstmord eines Gymnasiasten Tolstojs Schilderung einer jugendlichen Selbstmordphantasie in *Kindheit und Jugend* (*Detstvo i otročestvo*) den Schritt vom imaginierten zum real vollzogenen Suizid als historische und ästhetische Differenz zu fassen: „Er konnte sogar vom Selbstmord phantasieren, aber eben nur phantasieren: [...] hier aber *hatte jemand phantasiert und es dann getan*. [...] Wenn ich das bemerke, so spreche ich übrigens nicht nur über die heutige Selbstmordepidemie. Man spürt, dass hier etwas nicht in Ordnung ist, dass hier ein riesiger Teil des russischen Lebens ohne Beobachter und Historiker bleibt.“ („Он даже мог мечтать и о самоубийстве, но лишь *мечтать*: [...] а тут – *помечтал, да и сделал*. [...] Я впрочем, замечая это, не об одной только теперешней эпидемии самоубийств говорю. Чувствуется, что тут что-то не то, что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без историка.“) Vgl. zum Diskurs des Selbstmords auch Irina Paperno 1997.

²⁹ M. Goller 2000, 47-65.

с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. [...] Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками и в форме сбивчивой: [...]

Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем всё стенографе [...] и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим.³⁰

Rede im Angesicht des Todes heißt hier zum einen: Wie lässt sich das Unsagbare aussprechen? Welcher Rhetorik gehorcht die Redeohnmacht? Die Faktur der Brüche, des Ungeordneten und Unbereinigten deutet die Nähe von Redezwang und Schweigegebot im Moment des Sterbens wie des Gedenkens an. Mehr noch aber stellt sich der Text die Frage, wie die Verschriftlichung dieses Unsagbaren zu denken ist? Aage Hansen-Löve hat dies eine „apokalyptische Erzählsituation“ genannt, in der es „um nichts weniger [geht] als die Lebens- und Todesfrage des Erzählers: Wie kann ich als Ich-Erzähler den eigenen Tod – im Moment seines Stattfindens – (be)schreiben?“³¹ Was der Text hier vorschlägt, „eben diese Annahme eines alles mitschreibenden Stenographen“, also „das, was ich an dieser Erzählung phantastisch nenne“, beansprucht zugleich, „in höchstem Maße real“ zu sein. Ist auch die unmögliche Simultanität von Sprechen, Schreiben und Sterben bei Dostoevskij – anders als bei Victor Hugo, auf dessen Erzählung *Le dernier jour d'un condamné* (1829) er sich beruft – durch die Spiegelfigur des Ehemanns aufgebrochen, so führt doch das Gedankenexperiment der temporalen Gleichschaltung von Tod und Text nicht nur ein phantastisches Element in das Konzept realistischer Literatur ein. Dostoevskij verhandelt hier eine Kausalbedingung des Schreibens, die auf der Folie medialer Überlegungen die Genese des Erzählens aus der Erfahrung des Endes bestimmt. Die Figur des Stenographen als Maske des Erzählers beschleunigt nicht nur den Aufzeichnungsprozess. Als phantastische Konstruktion verweist sie auf die irreduzible Nachträglichkeit des Schreibens. Literatur ist immer postmortales Artefakt.

Dostoevskijs Überspannung des Phantastikbegriffs hin zu einem realeren Realismus ist am Tod, ist aus der Krise der Absenz gewonnen. Es ist ein Nekrorealismus, in dem der Tod das Schreiben des Texts vordergründig vereitelt, um ihm zu einer thanatologisch aufgeladenen Realitätsästhetik zu verhelfen. Es ist ein Realismus, der nur über den Tod, oder, mit Elisabeth Bronfen gesprochen, über den Körper der toten Frau geschrieben werden kann.³² Ihre Mortalität garantiert

³⁰ F.M. Dostoevskij 1982, Bd. 12, 463-500, hier 463f. (Kursiv im Original.)

³¹ A. Hansen-Löve 1996, 299-360, 303f.

³² E. Bronfen 2004.

zugleich die Medialität des Textes. Mehr noch: Ihr toter Körper ist die mediale Matrix der Textualisierung. An die Stelle der Leiche tritt der Text, der ihre Biographie als Thanatographie schreibt.

Darin liegt auch eine Akzentuierung der morbiden Aspekte von Schrift, wie sie seit Platons *Phaidros* Aufzeichnungssysteme verdächtig machen. Als Gegenkonzept zur pneumatisch erfüllten, lebendigen Rede ist die Schrift in dieser Hinsicht nicht nur selbst totes, erstarrtes Zeicheninventar, darüber hinaus tötet sie ab, was in ihr niedergelegt ist. Literatur in solcher Perspektive geschrieben, ist qua Literalität von Anfang an gezeichnet von nekrophober Schriftskepsis, die eine existenzielle Bedrohung annehmen kann. In das Schreiben schreibt sich die dann (Todes)Angst vor der Schrift ein. Diese Todesangst scheint auch im Prolog bzw. Epilog der *Krotkaja* noch vernehmbar, die als Nekrolog auf eine Leiche zu lesen ist, in welcher der Text selbst zu vermuten wäre.

Dass sich in diese Todesangst durchaus auch eine nekrophile Komponente einschleicht, deren Ursprung in der Topik von Tod und Eros zu suchen ist, lässt sich gleichwohl kaum überlesen. Lust an der Leiche und Lust am Leib überkreuzen sich hier. Opponiert auch das defekte Sprechen vor der makellosen Toten seiner Transkription in Text, so tritt doch die Erzählung den Gegenbeweis an. Gerade in ihrer Verschriftlichungsskepsis maskiert sich ein graphophiler Subtext, der sich in der Ermächtigung über die Hilfskonstruktion eines Stenographen ebenso äußert wie in der Inszenierung einer Rhetorik, für die Renate Lachmann den Begriff der zerstörten Rede geprägt hat.

Deutlich genug haben sich Dostoevskij und Leskov vom Spiritismus abgegrenzt. Und doch partizipiert ihr Schreiben an einer thanatographischen Kultur, wie sie insbesondere die ihm zeitgenössische spiritistische Experimentalkultur entwickelt.³³ Wie kaum ein anderer Diskurs der Zeit exploriert der Spiritismus

³³ Auch Ivan Turgenevs Erzählung *Nach dem Tode* (*Posle smerti* [Klara Milič], 1883) gehört dieser Kultur an. Vgl. dazu umfassend Renate Lachmann 2002, 295-334. Unerwähnt bleibt in Lachmanns komplexer Lektüre das spiritistische Nachleben der Turgenevschen Erzählung: 1894 druckt V. Pribytkov, einer der emsigsten Popularisatoren des Spiritismus in Russland, in der von ihm herausgegeben Wochenzeitschrift *Rebus* unter dem Titel *Nach dem Tode* (*Ein spiritistischer Fall*) (*Posle smerti* [*Spiritičeskij slučaj*]) in drei Folgen eine kurze Erzählung ab, welche in einem Akt des Schreibmediumismus (in diesem Fall eher: Schreibsomnambulismus) entstand. Sie berichtet in einer ähnlichen Kombination von Eros und Thanatos von der unerfüllten Leidenschaft eines treusorgenden Familienvaters zu einer vordergründig herzlosen femme fatale, die mit dem Selbstmord des unglücklich Liebenden endet, denn „ich bin ohnehin bereits ein Leichnam, leblos, meine Lebensenergie erloschen, ohne jede Willenskraft.“ („все равно я уже труп, безжизненный, с потухшей энергией и без всякой силы воли.“) Der kurz nach diesem Lebens-Fazit erfolgende Gift-Suizid setzt den Schlusspunkt zu einer Reihe von deutlich markierten Analogien zu Klara Milič, die jedoch die zentrale Differenz nicht verdecken: Erweisen sich in Turgenevs Erzählung Literatur und Fotografie, Schrift und technisches Bild, als subtile Medien der Mortifikation, so feiert die anonyme Kurzgeschichte aus dem *Rebus* (in medienkomparatistischer Reduktion) Schrift als Medium der Wiederauferstehung, ja geradezu der Wiederbelebung: Nachdem die tragische

die Grenzgebiete von Leben und Tod als intermediäre Zone phänomenaler Modifikation wie auch als Sphäre intensiver literarischer Produktion. In Begegnungen mit Toten werden durch die spezifischen Möglichkeiten der Erfahrung des Unsinnlichen die Potenzen verschiedener Medien, menschlicher wie technischer, zur Materialisierung erprobt. Wo sich der Spiritismus auf die Überzeugung beruft, dass Schrift das Primärmedium der Kommunikation mit den Sphären des Jenseitigen sei, geht es den literarischen Verfremdungen dieses schreibmediumistischen Kontakts mit anderen Welten um die Entwicklung eines Realismuskonzepts, das sich als Nekrorealismus den ästhetischen Implikationen der Vitalmimesis entzieht, zugleich jedoch mit der Erweiterung der Grenzen des Darstellbaren in ihr Jenseits das Jenseits des Lebens selbst darstellbar macht. Dabei birgt der Impuls, das Schreiben aus der Begegnung mit dem Tod zu beziehen, im Kern die Möglichkeit, Literatur als Leichnam zu konzeptualisieren. Wenn jedoch das Subjekt seine Erzählohnmacht angesichts des Endes in eine Schreibmächtigkeit verwandelt, die es erst durch das Diktat eines Toten erhält, so kann der Realismus für tot erklärt werden, um als Nekrorealismus wieder aufzuerstehen.

Literatur

- Aksakov, A. 1895. *Materialy dlja suždenija ob avtomatičeskom pis'me*, SPb.
- 1883a. *Pamjatnik naučnogo predubeždenija: Zaključenie mediumičeskoj Kommissii Fizičeskago Obščestva pri S.-Peterburgskom Universitete s primčanijami*, SPb.
- 1883b. *Razoblačenija, istorija mediumičeskoj kommissii Fizičeskago Obščestva pri S.-Peterburgskom Universitete s priloženiem vseh protokolov i pročich dokumentov*, SPb.
- Baudrillard, J. 1982. *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.
- Belinskij, V. 1955a. „Russkaja literatura v 1842 g.“, PSS, Bd. 6, Moskva, 512-546, hier 526.
- 1955b. „Vzgljad na russkiju literaturu v 1846 g.“, PSS, Bd. 10, Moskva, 7-50, hier 7.
- Bronfen, E. 2004. *Nur über ihre Leiche, Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg.
- Černyševskij, N. 1987. „Ėstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti“, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Bd. 2, Moskva, 75-173.
- Derrida, J. 1987. „Der Facteur der Wahrheit“, *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, 2. Lieferung, Autorisierte Übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin, 183-281.
- Dostoevskij, F.M. 1982. „Krotkaja“, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, Moskva, Bd. 12, 463-500.

- 2004. „Spiritizm. Nečto o čertjach. Črezvyčajnaja chitrost' čertej, esli tol'ko èto čerti“, *Sobranie sočinenij v 18 tt.*, Band 11, Moskva, 302-306.
- Goller, M. 2000. „Die suizidale Rhetorik einer warmen Leiche. Dostoevskijs Erzählung Krotkaja als Beispiel einer Sprechweise des Verstummens“, Nikolaj Klimeniouk, Stephan Küpper, Elena Müller, Ute Raßloff, Cornelia Soldat (Hg.), *Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slawistische Literaturwissenschaft*, Berlin 1998, Frankfurt/Main, 47-65.
- Gordin, M.D. 2001. „Loose and Baggy Spirits. Reading Dostoevskii and Mendelev“, *Slavic Review*, 4, Vol. 60, 756-780.
- Hansen-Löve, A. 1996. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven*, Jg. XLI, 299-360.
- Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt/M.
- Leskov, N. 1876. „Pis'mo v redakciju. Mediumičeskij seans 13-go fevralja, Graždanin, 9, 29.2., 254-256.
- 1958. „Zamogil'naja počta Gončarova“, *Polnoe sobranie sočinenij v 11-i tt.*, Tom 11, Moskva, 214-215.
- 1981. „Tupejnij chudožnik“, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Bd. 4, 248-269.
- 2000. „Modnyj vrag cerkvi. Obščestvennaja zametka (Spiritizm pod vzgljadom našich duchovnyh pisatelej)“, *PSS*, Bd. 7, Moskva, 270-300.
- 2000. „Allan Kardek, nedavno umeršij glava evropejskich spiritov“, *PSS*, Bd. 7, Moskva, 261-267.
- 2000. „Velikie mira v buduščem ich suščestvovanii. Fantastičeskij polk na marse“ (Spiritskoe otkrovenie), *PSS*, Bd. 8, 117-127.
- Mazin, V. 1998a. *Kabinet nekreorealizma: Jufit i Psicho/Techno*, SPb.
- 1998b. „Meždu žutkim i vozvyšennym“, *Figury tanatosa. Iskusstvo umirani-ja*, Pod. obščej red. A.V. Demičeva i M.S. Uvarova, SPb, 168-188.
- Mendelev, D. (Hg.). 1876. *Materialy dlja suždenija o spiritizme*, SPb.
- 1904. „Spiritičeskie uzly“, *Novoe vremja*, 18 (31) Mai, Nr. 10132, 3.
- Pančenko, A.A. 2005. „Spiritizm i russkaja literatura: iz istorii social'noj terapii“, *Trudy otdelenija istoriko-filologičeskich nauk RAN*, Moskva, 529-540.
- Paperno, I. 1997. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*, New York.
- Poe, E.A. 1986. *The Raven with The Philosophy of Composition*, Boston.
- Vinickij, I. „Obščestvo mertvyh poetov. Spiritičeskaja poëzija kak kul'turnyj fenomen vtoroj poloviny XIX veka“, *NLO*, 71, 2005.
- Wurm, B. 2004. „Ab-Ort der Bilder“, *die horen, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 49. Jg., Heft 214, 117-120.

Riccardo Nicolosi

GENEALOGISCHES STERBEN. ZUM WISSENSCHAFTLICHEN UND LITERARISCHEN NARRATIV DER DEGENERATION¹

In den europäischen Literaturen um 1880 tritt das Sujet des genealogischen Sterbens verstärkt in Erscheinung. Romane handeln immer häufiger von ‚Sippendämmerungen‘, bedienen sich des klassischen Motivs des Familienuntergangs, das sie zugleich neu gestalten.² In der Nachfolge von (und oft in engem intertextuellem Verhältnis zu) Émile Zolas zwanzigbändiger Familienepopöe *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), deren internationaler Erfolg wesentlich zur Etablierung dieses Sujets beigetragen hat, werden in ganz Europa Degenerationsromane³ verfasst, vor allem in Skandinavien⁴ und in Deutschland,⁵ aber auch in Portugal⁶ und in Italien.⁷ Der „genealogische Imperativ“ des Familienromans (Tobin 1978), die Verknüpfung des linearen Erzählens mit dem Denken in den Kategorien von Ursache und Wirkung, von Ursprung und Ablauf, erfährt im Degenerationsroman eine thanatopoetische Verschiebung durch die Verschränkung mit der medizinisch-biologistischen Vererbungs- und Entartungstheorie der Zeit: Die Familie und ihre Erbanlage werden hier zu Protagonisten einer deterministischen Verfallsgeschichte, in der psycho-physische Krankheiten und andere Devianzphänomene die symptomatischen Erscheinungen eines sich pro-

¹ Die Fertigstellung des vorliegenden Textes wurde ermöglicht durch ein Stipendium im Kulturwissenschaftlichen Kolleg des Exzellenz-Clusters 16 „Kulturelle Grundlagen von Integration“ an der Universität Konstanz.

² Zum Erlöschen eines Geschlechts als romantischem Motiv vgl. *The Fall of the House of Usher* von Edgar Allan Poe (1839).

³ Das Degenerationssujet entfaltet sich bekanntlich auch in der Gattung des Dramas (vgl. z. B. H. Ibsens *Gespenster*, 1881, oder G. Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, 1889), auf die jedoch im Folgenden nicht eingegangen wird.

⁴ Vgl. die Romane von H. Bang (*Hoffnungslose Geschlechter*, 1880), J.P. Jacobsen (*Niels Lyhne*, 1880) und B. Björnson (*Es flaggen Stadt und Hafen*, 1884).

⁵ In Deutschland initiiert M. Nordaus *Die Krankheit des Jahrhunderts* (1887) eine Tradition, die – u. a. über Th. Manns *Buddenbrooks* (1901) und R. M. Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) – bis zu E. von Keyserlings *Abendliche Häuser* (1914) führt. Dazu Pross 2008.

⁶ Vgl. J. M. Eça de Queirós' *Die Maias* (1888).

⁷ Vgl. G. Vergas *I Malavoglia* (1881) und *Mastro don Gesualdo* (1888).

gressiv entwickelnden Zerrüttungsprozesses darstellen, der zum Erlöschen eines Geschlechts führt.⁸

Auch in der russischen Literatur ist eine frühe Entfaltung dieses Todessujets zu beobachten, die zunächst im Zusammenhang mit einer intensiven Zola-Rezeption steht.⁹ In Auseinandersetzung mit Zolas Poetik entstehen M.E. Saltykov-Ščedrins *Gospoda Golovlevy* (1875-1880), der erste russische Degenerationsroman, und F.M. Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* (1879-1880), die eine literarische Antwort auf Zolas Vererbungsphantasmagorien darstellen, wobei es hier vielmehr um die Inszenierung eines Gegenexperiments zu Zolas naturalistischer Experimentalliteratur als um die volle Entfaltung des Degenerationssujets geht.¹⁰ Vom biologisch motivierten Niedergang einer Familie handeln in den 1880er Jahren russische naturalistische Romane, u. a. D.N. Mamin-Sibirjaks *Privalovskie Milliony* (1882) und P.D. Boborykins *Iz Novych* (1887). Dass das Sujet bereits in den 1880er Jahren (prä)dekadentistische Konnotationen erhält, zeigt I.I. Jasinskijs *povest' Staryj sad* (1883), in der die Agonie des letzten Repräsentanten einer alten Familie poetisiert wird. In diesem Sinne bilden die genannten Texte auch das Vorfeld für das, was später die Verflechtung von Dekadenz und Degeneration im russischen Symbolismus darstellen wird (dazu Matich 2005).¹¹

Nach dieser ‚naturalistischen‘ Anfangsphase in den 1880er Jahren erlebt der russische Degenerationsroman eine Renaissance in der postrealistischen Literatur der 1910er Jahre (dazu Muratova 1972). I. Novikov knüpft mit seiner Familienchronik *Meždu dvuch zor' (Dom Orembovskich)* (1917) an die Darstellung des Niedergangs des Landadels von Saltykov-Ščedrin an, die in den gleichen Jahren ein Hauptmotiv in der kristallinen Prosa Ivan Bunins darstellt (vgl. *Suchodol*, 1912). I. Rukavišnikov schreibt mit seiner Trilogie *Prokljatyj rod* (1911) den sozialen Roman Mamin-Sibirjaks fort, indem er den ökonomischen mit dem biologischen Niedergang verknüpft, und bildet somit eine Art Bindeglied zwi-

⁸ Zum Zusammenhang von Vererbungstheorie und Familienroman um 1900 aus genderspezifischer Perspektive vgl. Erhart 2001, 101-122; 232-352.

⁹ Zola genoss in Russland ab 1873 eine enorme Popularität, die seinem Erfolg in Frankreich einige Jahre vorausging (dazu Kleman 1932; Gauthier 1959; Gourg 1991). Die zahlreichen Übersetzungen der ersten Romane des *Rougon-Macquart*-Zyklus, die auch in allen großen Zeitschriften in russischer Übersetzung erschienen, wurden zu Verkaufserfolgen, besonders *Le Ventre de Paris* (1873) und *La Conquete des Plassans* (1874). 1874 schrieb Turgenjev an Zola: „On ne lit que vous en Russie“ (zitiert nach: Gauthier 1959, 37). Dank der Vermittlung Turgenjews wurde Zola zum Mitarbeiter der liberalen Zeitschrift *Vestnik Evropy*, in der zwischen 1875 und 1880 regelmäßig seine *Parižskie pis'ma* erschienen.

¹⁰ Zu diesen beiden Romanen mit Blick auf ihre (gegen-)naturalistische Dimension vgl. meine Arbeiten: Nicolosi 2005 und 2007b.

¹¹ Auf die Bedeutung der Degeneration für die russische Literatur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts weist S. Merten am Ende ihrer Monographie über die Medizinpoetik des russischen Realismus hin (Merten 2003, 306ff.).

schen der naturalistischen Prosa der 1880er Jahre und deren Nachklang in M. Gor'kij's *Delo Artamonovych* (1925).

Eine Rekonstruktion der Tradition des russischen Degenerationsromans kann und soll im vorliegenden Text nicht unternommen werden. Ziel der Arbeit ist es vielmehr, die narrative, thanatopoetische Dimension der Entartung zu explorieren und ihre unterschiedlichen Funktionen als Erzählmodell in der Wissenschaft und in der Literatur herauszupräparieren. Dabei soll in einem ersten Schritt (I.-II.) gezeigt werden, welche konstitutive, unhintergehbare Rolle Narrativität im wissenschaftlichen (psychiatrischen) Entartungsdiskurs in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts spielt: Das Degenerationsnarrativ erzeugt allein durch die kausaltemporale Linearisierung von Ereignissen wissenschaftliche Evidenz, wobei die Wiederholung eines immergleichen Schemas einen Verlust an narrativer Ereignishaftigkeit mit sich bringt. Dies soll am Beispiel französischer (V. Magnan) und russischer (P.I. Kovalevskij) Fallstudien erläutert werden. In einem zweiten Schritt (III.) wird die literarische Entsprechung des Entartungsnarrativs, der Degenerationsroman, auf die Bedeutung der Reduktion von Ereignishaftigkeit für die Todesdarstellung hin befragt. Dabei soll ersichtlich werden, dass die fiktionale Inszenierung des genealogischen Sterbens oft zu einer Art Implosion der narrativen Linearität führt, aus der Formen modernen Schreibens entstehen. Schließlich (IV.) wird eine Variante des Degenerationsromans erläutert, die diesen als Korrektiv der Wissenschaft profiliert: Die Bezugnahme auf die epistemologische Figuration der Entartung in Mamin-Sibirjaks *Privalovskie Milliony* bedeutet die Bloßlegung der spekulativen, ‚fiktionalen‘ Natur des wissenschaftlichen Narrativs. Gerade mithilfe dieser Metaebene überwindet der literarische Text die Reduktion von Ereignishaftigkeit und Erzählbarkeit, die das Degenerationsnarrativ impliziert. Mit dem Psychiater P.I. Kovalevskij und dem Prosaisten D.N. Mamin-Sibirjak steht die bislang weitgehend unerforschte russische Entartungstradition im Zentrum der Untersuchung.

I. Die Relationierbarkeit von wissenschaftlichem und literarischem Diskurs – die Kernfrage in dem in den letzten Jahren geradezu explodierenden Forschungsfeld von *literature and science*¹² – gründet im Falle der Degeneration auf dem „genetischen Gedanken“ (Virchow)¹³ des 19. Jahrhunderts, auf der Konzeptualisierung einer zeitlichen Tiefe des Lebens, die der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts noch unbekannt war.¹⁴ Infolge dieses Paradigmenwechsels rekurren die Lebenswissenschaften (Biologie, Medizin, Psychiatrie) verstärkt auf narrative Strukturen, die dem Verzeitlichungsgedanken am besten gerecht

¹² Vgl. dazu den Forschungsbericht von Pethes (2003).

¹³ Zit nach Föcking 2002, 19.

¹⁴ Vgl. dazu die bereits klassisch gewordenen Arbeiten von M. Foucault (1999, 269-305) und W. Lepenies (1978).

werden. Ähnlich wie die Biologie im Falle des evolutionistischen „Plots“ von Darwin (Beer 1983) bedient sich auch die Psychiatrie im Falle der Entartungstheorie der kausalen und temporalen Setzung eines Narrativs, um wissenschaftliche Evidenz zu erzeugen.¹⁵

Beginnend mit dem französischen Psychiater Bénédict-Auguste Morel und seinem epochemachenden *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857) werden Geistes- und Nervenkrankheiten innerhalb eines kausal-temporalen Schemas gesehen, in dem Ursache und Verlauf dieser Pathologien auf der Grundlage der Vererbungstheorie gedeutet werden.¹⁶ Die hier postulierte Übertragbarkeit erworbener pathologischer Veränderungen des „inneren Milieus“ (*milieu intérieur*) eines Individuums auf nachfolgende Generationen bedeutet aber nicht die Vererbung einer bestimmten Krankheit, sondern die generationenübergreifende Weitergabe einer generellen Schwächung des zentralen Nervensystems, einer konstitutionellen Prädisposition für Nervenkrankheiten (die so genannte „nervöse Diathese“).¹⁷ Kraft permanenter Transformation und Akkumulation entwickelt sich diese Diathese progressiv und metamorphotisch, da sie die Form aller möglichen psycho-physischen Störungen in steigender Reihenfolge ihrer Schwere annimmt, und führt schließlich innerhalb weniger Generationen zum Erlöschen der betroffenen Familie. Morels genealogische Entartungsreihe stellt nichts anderes dar als eine endliche Geschichte mit einem Anfang – dem ‚Riss‘ in der familiären Erbanlage –, einem progressiven, unumkehrbaren Verlaufsschema und einem unabwendbaren Ende. Das deterministische „Morelsche Gesetz“, das in der Vererbung – und zwar in der „doppelten Vererbung“ von körperlichem und moralischem Übel (Leibbrand/Wettley 1961, 526) – und in der Progressivität seine wichtigsten Elemente hat, konstituiert eine letale Abstufungsreihe, in der auf die nervösen Temperamente der ersten Generation die Hysteriker, Epileptiker und Alkoholiker der zweiten Generation folgen, die als dritte Generation die Geisteskranken erzeugen. Schließlich führt die angeborene Idiotie der letzten Nachkommen zum Aussterben der Familie.¹⁸

¹⁵ ‚Narrativ‘ wird hier als „the representation of an event or a series of events“ (Abbott 2002, 12), als eine „Repräsentation [...] die Veränderung eines Zustands oder einer Situation darstell[t]“ (Schmid 2005, 13) verstanden. Das Narrativ weist „eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen, einem Ausgangs- und einem Endzustand“ (ebd.) auf, wobei auch eine zusätzliche, z. B. kausale, Verbindung zwischen den Zuständen oft impliziert wird.

¹⁶ Die Vererbung, die in der Ätiologie der psychischen Krankheiten noch in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, beispielsweise bei W. Griesinger, eine eher untergeordnete Rolle gespielt hatte, wird mit der Degenerationstheorie zur ersten Ursache von Psychosen und Neurosen. Dazu u. a. Dowbiggin 1985, 189.

¹⁷ Zum Konzept der Diathese und seiner Bedeutung in der Erforschung hereditärer Krankheiten im 19. Jahrhundert vgl. Ackerknecht 1982; Waller 2002.

¹⁸ Zur Degenerationstheorie vgl. u. a. Leibbrand/Wettley 1961, 519-545; Ackerknecht 1985, 53-58; Dowbiggin 1985; Mann 1985; Cartron 2007.

Morels Degenerationsbegriff unterliegt bei den nachfolgenden Theoretikern (V. Magnan, H. Schüle, R. v. Krafft-Ebing, P.J. Möbius, E. Kraepelin u.a.) einer permanenten Ausweitung, in dem Sinne, dass nicht nur alle Geistes- und Nervenkrankheiten (von den leichten funktionellen wie der Neurasthenie bis zu den schweren organischen) in die Degenerationstheorie integriert werden, sondern auch etliche Formen abweichenden Verhaltens wie Alkoholismus, Kriminalität und Prostitution. Das teleologische Grundschema, das Todesnarrativ, bleibt jedoch auch bei den Nachfolgern Morels unverändert, da es den unabdingbaren Kern der Theorie darstellt: „Erst die genealogische Erzählung stellt einen Sinnzusammenhang zwischen Phänomenen her, der ohne narrative Modellierung keine Evidenz besitzen würde“ (Föcking 2002, 301).

Auf der Basis des vorexperimentellen, apriorischen Vererbungsbegriffes des 19. Jahrhunderts, in dem metaphysische Spekulation und kombinatorische „Phantastik“ (Cassirer 1994, 185) – vielmehr als empirische Beweisbarkeit – die zentrale Rolle spielen,¹⁹ vereint die Entartungstheorie Neurosen, Psychosen und normabweichendes Verhalten unter dem kleinstmöglichen gemeinsamen Nenner: dem „Mangel an Gleichgewicht im geistigen Leben“ eines Individuums (Magnan 1892, 4). Einzig diese Disharmonie fungiert als ‚eindeutiges‘ Symptom eines Zustandes, der sich in permanenter Verwandlung befindet: Die „Instabilität“ charakterisiert sowohl den Entarteten als auch die Entartung. Das monistische Denken, das die Theorie offensichtlich prägt (dazu Mann 1985, 14), lässt sämtliche ‚pathologische‘ Devianzphänomene als Bestandteile einer temporal-kausalen paradigmatischen Reihe erscheinen, in der sich diese Phänomene metonymisch berühren.²⁰ Innerhalb dieses organischen Kontinuums gibt es keine krankhafte Erscheinung, die nicht zum Symptom der Entartung werden

¹⁹ Bis zur Wiederentdeckung der Vererbungslehre Georg Mendels Anfang des 20. Jahrhunderts, die die moderne Genetik begründete, hatte man keine annähernd befriedigende Antwort auf die Frage gefunden, was Vererbung sei bzw. was und wie vererbt werde. Die daraus resultierende diffuse Vorstellung von Vererbung steht jedoch im krassen Gegensatz zum heuristisch-diagnostischen Gebrauch, der von hereditären Prozessen in den Lebenswissenschaften gemacht wurde. Die Vorstellung der übertragbaren Eigenschaften war sehr breit; sie umfasste physische, psychische und auch moralische Charakteristika, wobei neben der stabilen, die Erhaltung der Spezies garantierenden Eigenschaften, auch instabile Eigenschaften postuliert wurden, die für die Produktion individueller Variationen verantwortlich waren. Der Natur wurde – beispielsweise von Prosper Lucas (*Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, 1847-1850) – eine Schöpfungskraft zugesprochen, die die deterministische Kette der imitativen „hérédité“ durch die Schaffung von Unähnlichkeiten („innéité“) brechen konnte. Wie weit gefasst die Vorstellung von Vererbung war, zeigt Lucas' Theorie der „imprégnation“, d. h. der genetischen Beeinflussung der Nachkommen einer Frau durch ihren ersten Geschlechtspartner. Dazu u. a. Barthelmess 1952, 44-55; Waller 2002; Parnes 2005 und neuerdings Müller-Wille/Rheinberger (Hg.) 2007.

²⁰ Zur Figur der Metonymie im monistischen Denken (E. Haeckel, W. Bölsche) siehe Stöckmann 2005, 265-277.

kann,²¹ da ihre bloße Eingliederung in die Degenerationsgeschichte sinnhafte Kausalität schafft.²² In diesem Sinne ist die Theorie nicht falsifizierbar (dazu Thomé 1993, 173). Sie gewinnt wissenschaftliche Evidenz einzig aus der Verfasstheit des Narrativs, das eine lineare Ordnung des Zeitlichen etabliert, die in das unbegrenzbar Kontinuum des Lebens sinnstiftend eingreift.²³ Und dies in zweifacher Hinsicht: Zum einen durch die (an sich willkürliche) Setzung des Anfangsmoments der Entartung in der genetischen Vergangenheit einer Familie;²⁴ zum anderen durch die Entwicklung eines teleologischen Verlaufsschemas, das ein unausweichliches Ende der Geschichte beinhaltet. Das Narrativ fungiert dabei als ein dynamisches Kräftefeld, in dem sowohl eine segmentierende Linearisierung als auch eine maximale semiotische Offenheit wirksam sind. Dies garantiert dem Narrativ hohe Flexibilität bei der Beschreibung disparater Devianz-Zustände und kompensiert den Mangel an empirischer Beweisbarkeit.²⁵

Darin ist wohl der Grund zu sehen, warum die Degeneration im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem Weltdeutungsmodell wird, mit dessen Erfindung die europäischen Kulturen auf die Anomie-Ängste reagieren, die durch die Wahrnehmung der bedrohlichen „Nachtseite des Fortschritts“ (Chamberlin/Gilman 1985) entstehen (dazu Pick 1989; Link-Heer 1986). Die Entartungstheorie verspricht, nicht zuletzt aufgrund detaillierter Stigmata-Kataloge, eine eindeutige Sichtbarmachung sozialer Desintegrations-Phänomene und tritt deshalb im Dienste der „Verteidigung der Gesellschaft“ auf.²⁶ In diesem Kontext definiert J. Link (1999, 236f.) die Degeneration als eine „protonormalistische“ Antwort auf die „Denormalisierungsangst“, die im 19. Jahrhundert aus der Verflüssigung der Grenze zwischen dem Normalen und dem Anormalen entsteht. G.

²¹ V. Magnan betrachtet Pathologien wie Dipsomanie, Kleptomanie oder Pyromanie nicht als eigenständige Krankheiten, sondern als Symptome, „als psychische Stigmata [...] der Entartung“ (Magnan 1892, 77).

²² Die zeitliche Abfolge in einem Narrativ impliziert per se eine ursächliche Verbindung, da das, was in einer Geschichte *aufeinander* folgt, auch als *auseinander* folgend wahrgenommen wird. Dazu Schmid 2005, 15 mit Verweis auf Korthals 2003, 91f.

²³ Zur sinnstiftenden Funktion der Narrative allein „auf Grund der ihnen eigenen strukturellen Konstellationen“ vgl. Müller-Funk 2002, 29.

²⁴ Die Suche nach dem Ursprung der Degenerationsreihe ist an sich unabgeschlossen – aufgrund der Vielfalt der in Frage kommenden pathologischen Erscheinungen und der Tatsache, dass sie auf (selten verifizierbaren) Patientenaussagen über die eigenen Vorfahren basiert. Morel führt sie (konsequenterweise) zurück bis zum Sündenfall, der bei ihm als erste „krankhafte Abweichung vom normalen menschlichen Typ“ (Morel 1857, 15) gilt.

²⁵ Die Theorie hat den Status einer spekulativen Hypothese nie verlassen, denn der Vererbungsmechanismus der progressiven Übertragung erworbener Schädigungen konnte wissenschaftlich nicht nachgewiesen werden. Dazu Weingart/Kroll/Bayertz 1988, 77ff.

²⁶ Zur Degeneration als „Medizinisierung des Anormalen“ vgl. Foucault 2003, 415–420. Zum Zusammenhang von Degeneration und Kriminalität, in dem C. Lombrosos kriminalanthropologische Theorie des „geborenen Verbrechers“ (*criminale nato*) eine zentrale Rolle spielt, vgl. u. a. Nye 1984; Becker 2002.

Canguilhem (1974) macht diesen Paradigmenwechsel am so genannten „Prinzip von Broussais“ fest, nach dem der Unterschied zwischen „Normalem“ und „Pathologischem“ nicht mehr qualitativ, sondern quantitativ ist: Das Normale wird zu einem „dynamischen Begriff, insofern sich Normalität allemal über Normativität definiert, d. h. über die Setzung dessen, was das Normale sein soll“ (Warning 1990, 359). Mit der Degenerationstheorie wird einerseits eine Kette unmerklicher Übergänge zwischen dem Normalen und dem Pathologischen postuliert, so dass die Entartungsreihe sich allmählich in der Normalität verliert;²⁷ andererseits – und hierin besteht die protonormalistische Dimension der Theorie – erscheint der Entartete als der wesenhaft Andere, als derjenige, der aufgrund seines defekten Erbguts (meistens endgültig) korrumpiert ist. Die Degenerationstheorie führt somit eine strenge Grenzziehung zwischen dem Normalen und dem Anormalen wieder ein und unterläuft sie zugleich durch einen weit gefassten Begriff des Pathologischen.²⁸

Die sich in den 1880er Jahren institutionell konstituierende russische Psychiatrie²⁹ adaptiert die Entartungstheorie und verleiht ihr die gleiche doppelte Bedeutung eines diagnostischen Passepartouts für Neurosen und Psychosen und eines kulturellen Deutungsmusters sozialer Desintegrationsphänomene wie die westeuropäische Psychiatrie. Als besonders aussagekräftiges Beispiel lässt sich hierfür die Eröffnungsrede von I. P. Merževskij beim ersten Kongress der russischen Psychiater (1887) anführen (Merževskij 1887). Da über die Verbreitung der Entartungstheorie in Russland bislang wenig bekannt ist, soll Merževskijs Rede im Folgenden kurz referiert werden.

In seiner Rede zeichnet Merževskij das Bild eines kranken, degenerierenden Russland: Die Pathologie des sozialen Organismus manifestiere sich in der epidemischen Verbreitung von Geistes- und Nervenkrankheiten, die sich von den betroffenen Individuen auf ihre Nachkommen übertragen: Dies führe zur „Entstehung einer degenerierenden Generation“, unfähig „Kraft und Energie für das gesellschaftliche Leben zu entfalten.“³⁰ Der multiplikatorische Effekt der erblichen Übertragung von Nerven- und Geisteskrankheiten verdankt sich nach Merževskij vor allem der metamorphotischen, polymorphen und progressiven Natur dieser Krankheiten, die – alle miteinander genetisch verbunden – die Fähigkeit haben, sich im Laufe der Übertragung von einer Generation zur anderen so zu

²⁷ „Wenn es keine Wesensgrenze des Normalen gibt, dann ist kein Individuum wesenhaft und ein für allemal gegen Denormalisierung geschützt“ – so Link (2002, 541).

²⁸ Deutlich erscheint diese Paradoxie bei Möbius (1900): Einerseits behauptet er, dass der Begriff der Entartung erlaubt habe, „die Grenzzustände“ zwischen Geisteskrankheit und Gesundheit zu erfassen (102); zugleich aber weist er darauf hin, dass die Degenerationstheorie dazu geführt habe, „dass man die Behauptung, der oder jener sei ein ganz normaler Mensch, überhaupt nicht mehr aufstellen sollte“ (111).

²⁹ Vgl. dazu die sozialhistorische Arbeit von J. V. Brown (1981).

³⁰ „[...] происхождение вырождающегося поколения, неспособного к развитию силы и энергии, необходимых для общественной деятельности [...]“ (Merževskij 1887, 16).

transformieren, dass Nervenkrankheiten sich zu immer neuen und stärkeren Psychosen entwickeln.³¹

Am Anfang dieser fatalen Verkettung von Pathologien steht nicht selten der Alkoholismus, der nicht nur die Ursache von weiteren sozialen Plagen wie Armut und Verbrechen, sondern auch von Wahnsinn und Degeneration darstellt. Die „Störung der regulierenden Tätigkeit der psychischen Zentren“ (регуляторная деятельность психических центров) durch den Alkoholmissbrauch lässt unterschiedliche Psychosen entstehen und verleiht dem Alkoholiker die „physischen und psychischen Zeichen der Degeneration“ (призраки физического и психического вырождения). Vererbung und Alkoholismus – so Merževskij weiter – sind jedoch nicht die einzigen Quellen der kollektiven Degenerierung Russlands, denn auch die Umwelt spielt eine zentrale Rolle: Sie begünstigt die Entwicklung von Psychosen bei Menschen mit erblicher Prädisposition und wirkt sich zugleich auch negativ auf ein gesundes Nervensystem aus, was die Entstehung von neurasthenischen Zuständen zur Folge hat. Die erste Ursache dieses negativen Umwelteinflusses auf den sozialen Organismus sieht Merževskij in den schnellen und radikalen Veränderungen, die die russische Gesellschaft seit und mit den Reformen der 1860er Jahre erfahren hat: Die dadurch verursachte allgemeine Beschleunigung und Verkomplizierung des Lebens hat von den Russen erhöhte geistige Anstrengungen verlangt, auf die sie nicht vorbereitet waren.³² Das neue wirtschaftliche Leben mit seinem schnellen Wechsel zwischen Erfolgen und Krisen, oder auch das Schulsystem mit seinen übertriebenen Anforderungen an die Jugend, sind alle Erscheinungen einer neuen Epoche und zugleich Ursachen einer allgemeinen Nervosität, die u. a. zur paroxistischen Suche nach sinnlichen Genüssen und zur damit verbundenen Perversion der sexuellen Instinkte geführt hat. Die Verbreitung der Syphilis, die den Organismus vergiftet und zur psycho-physischen Entartung der Bevölkerung wesent-

³¹ „[Д]ушевные болезни и многие нервные происходят из одного общего корня и, связанные между собой родственными узами, подлежат закону превращений. Таким образом нервные заболевания в одном поколении превращаются при неблагоприятных условиях в следующих поколениях в психозы, которые, в свою очередь, из более слабых переходят в более опасные, пока путем постепенного превращения не вырождается род или не прекращается на всегда дальнейшее его существование.“ (Ebd., 17).

³² „Освобождение миллионов народа от их рабского состояния и забитости, из их умственной летаргии и пассивного положения, призвание их к живой деятельности и более самостоятельной жизни, в силу многих реформ минувшего царствования, выработало более спроса на умственный труд, более требований умственного ценза, более конкуренций и, следовательно, вызвало более умственного труда и более реакций на внешние события, более волнений; вообще, большей работы психического механизма и большей его порчи. Так как все эти реформы наступали быстро, можно сказать, внезапно, без предварительной подготовки умов к восприятию благодеяний новых начал, то возбуждение умов и чувств, ими вызванное, должно было произвести реакции, несоразмерные с привычной деятельностью мозга и в некоторых случаях нарушить правильность его регуляции.“ (Merževskij 1887, 19f.).

lich beträgt, ist die sichtbare Konsequenz davon.³³ All dies hat bei den schwächeren Individuen das Nervensystem aus dem Gleichgewicht geraten lassen; sie wurden dadurch unfähig zu Konzentration, Ausdauer und Selbstkontrolle.³⁴

Um das Narrativ der Degeneration entspinnt sich die Rede Merževskijs, die wegen ihres programmatischen Charakters als beispielhaft für die breite Rezeption der Entartungstheorie in Russland betrachtet werden darf.³⁵ Einer der renommierten russischen Autoren, die sich der wissenschaftlichen Erforschung der Degeneration und ihrer Popularisierung widmete, war der Charkover Psychiater P.I. Kovalevskij.³⁶ Seine populärwissenschaftliche Abhandlung *Nervnye*

³³ Vgl. ebd., 20f. Für eine ähnliche Argumentation im westlichen psychiatrischen Diskurs, in der am Anfang der ‚kollektiven Nervosität‘ der zivilisierten Welt die französische Revolution steht, vgl. Krafft-Ebing 1898, 1-15.

³⁴ „Вышеупомянутые неблагоприятные обстоятельства, порождая более слабых, способствовали возникновению той хилости в физическом и нравственном отношении части поколения, наделенного болезненной нервной раздражительностью, легко возбуждавшегося даже ничтожными внешними впечатлениями и быстро утомляющегося, части поколения, неспособного поэтому к продолжительному труду, дисциплине и выдержке [...]“ (Ebd., 21).

³⁵ Die Rekonstruktion der russischen Entartungstheorie ist ein Forschungsdesiderat. Die Möglichkeit einer Rezeption dieser Theorie in Russland wurde von der sowjetischen Historiographie (vgl. z. B. Judin 1951) aus ideologischen Gründen verneint: Die prinzipielle Ablehnung galt einer Theorie, in der der biologistische Determinismus eine zentrale Rolle spielt, und die deshalb das marxistische Postulat eines kausalen Zusammenhangs zwischen Veränderung des Milieus und Kurierung der gesellschaftlichen ‚Krankheiten‘, u. a. der Nerven- und Geisteskrankheiten, in Frage stellte. Die für die sowjetische Geschichtsschreibung typische retrospektive Projektion sowjetischer Dogmen auf vorrevolutionäre Epochen machte die russische Psychiatrie von Anfang an prinzipiell ‚immun‘ gegenüber biologistischen Ideen. Diese Position scheint – in gemilderter Form – auch in der postsowjetischen Medizingeschichte fort zu wirken, wie die Arbeiten von I. Sirotkina zeigen. Sirotkina leugnet die Verbreitung der Entartungstheorie in Russland zwar nicht, spricht aber von einem Sonderweg der russischen Psychiater, die – anders als ihre deutschen oder französischen Kollegen – in der Ätiologie der Degeneration dem Milieu eine wesentlich größere Bedeutung als der Vererbung eingeräumt hätten: „[...] в России вырождение представлялось, скорее, как социальное, нежели биологическое явление“ (Sirotkina 2000; vgl. auch Sirotkina 2002, 24). Wie bereits erläutert, stehen in der Degenerationstheorie endogene und exogene Faktoren in einem Wechselwirkungsverhältnis, da die erbliche Akkumulation und Weitergabe von Pathologien seinen Ursprung immer in einem negativen Milieueinfluss hat. Russische psychiatrische Traktate unterscheiden sich deshalb nicht von französischen oder deutschen Traktaten, wenn es um die Ätiologie der Entartung geht: Die Vererbung spielt hier eine genauso große Rolle wie das Milieu. Eine genauere Darstellung der russischen Rezeption der Degenerationstheorie bieten neuerdings die Arbeiten von D. Beer, die den Wirkungsbereich der Entartung zwischen Wissenschafts- und politischem Diskurs explorieren (vgl. u. a. Beer 2002). Eine knappe Darstellung der wissenschaftlichen und literarischen Adaptation der Degeneration in Russland findet sich, eingebettet in einen großen kulturgeschichtlichen Entwurf über die „pathographischen Texte“ der russischen Kultur, in Bogdanov 2005, 255-266.

³⁶ P.I. Kovalevskij (1849-1923) lehrte von 1877 bis 1892 in Charkov an einem der ersten russischen Lehrstühle für Psychiatrie und wurde 1892 Rektor der Warschauer Universität. Von 1883 bis 1896 war er Herausgeber der ersten russischen psychiatrischen Zeitschrift *Archiv psichiatрії, neurologii i sudebnoj psichopatologii*. Kovalevskij wirkte auch als Divulgator der

bolezni našego občestva (Kovalevskij 1894) soll im Folgenden zusammen mit V. Magnans *Psychiatrischen Vorlesungen* (1892) als Beispiel der narrativen Modellierung der Entartung und der damit verbundenen Reduktion von Ereignishaftigkeit dienen, welche auch im Degenerationsroman eine Rolle spielt.

II. Eine narrative Theorie wie die der Degeneration lebt von ihrer Entfaltung in den Fallstudien, die das Erzählschema konkretisieren. Ein besonders einflussreiches Beispiel von Fallstudien über die Entartung stellen die psychiatrischen Vorlesungen von V. Magnan dar, die ins Deutsche vom bedeutenden Entartungstheoretiker P.J. Möbius übersetzt wurden (Magnan 1892). Die prinzipielle Polymorphie und Ubiquität der Entartung schafft hier ein breites Reservoir an Sujetvariationen, in denen die Instabilität die zentrale Rolle spielt. Sie bedeutet auf der symptomatischen Ebene – unabhängig von der konkreten Krankheit, in der sich die Degeneration gerade manifestiert – Impulsivität, Sprunghaftigkeit und Plötzlichkeit der Anfälle.³⁷ Die vom betroffenen Individuum nicht kontrollierbare Zügellosigkeit des Devianzverhaltens³⁸ impliziert in erster Linie eine Sinn- und Zwecklosigkeit der Zwangshandlungen und -vorstellungen, die als funktionsloser Energieverlust erscheinen.³⁹ Das Fehlen einer Zielrichtung in seinen Handlungen unterscheidet den Entarteten vom ‚normalen‘ Menschen, der in der Lage ist, seine Energie optimal umzusetzen. Die Degeneration erscheint hier als eine entropische, metamorphotische Kraft, die durch ihre plötzlichen und unmotivierten Verwandlungen⁴⁰ das Gegenteil vom graduellen Entwicklungsverlauf darstellt, der das Zeitalter des Fortschritts charakterisiert.⁴¹

Sinnhafte Kohärenz und ‚logische‘ Bändigung in diesem Chaos des vorzivilisatorischen Triebhaften gewährleistet einzig das narrative Schema, das einen Sinnhorizont durch die Wiederholung des Immergleichen etabliert. Der nahezu grenzenlosen Vielfalt der Symptome steht die monotone Beständigkeit aneinander gereihter Fallstudien entgegen, die sich in Semantik, Struktur und Beschreibungssprache ähneln. Die dargestellten Phänomene verlieren auf der paradigma-

kriminalanthropologischen Thesen von C. Lombroso in Russland. Vgl. u. a. Kovalevskij 1882.

³⁷ Das „Verlangen“ und der „Zwang“ sind stets „unwiderstehlich“ (Magnan 1892, 18), Zwangsvorstellungen treten „plötzlich, ohne nachweisbaren Anlass“ (ebd., 19) auf.

³⁸ Über einen Fall von Dipsomanie: „Diese in der Zwischenzeit so keusche und zurückhaltende Frau verlor, sobald sie zu trinken begann, jeden Halt, jedes Schamgefühl“ (ebd., 82)

³⁹ Über einen Fall von „Tics“ und „zwangswise Handtierungen“: „Von morgen bis abends machte er zwangswise vollkommen *unnütze* Bewegungen“ (ebd., 20. Kursiv von mir, R. N.).

⁴⁰ Über das „Irresein der Entarteten“: „Die Hauptsache ist das unvermittelte Auftreten von Wahnvorstellungen. [...] Die Form kann sehr verschieden sein: Manie, Mysticismus, Erotismus, Grössenwahn u. s. w. [...] [E]ine Form geht in die andere über, der Kranke, der gestern Grössenwahn zeigte, äussert heute Verfolgungsvorstellungen, in einigen Tagen wird er ein hypochondrischer Irrer sein.“ (ebd., 25).

⁴¹ Zum Nexus zwischen Degeneration und Entropie vgl. Chamberlin 1985, 271ff.

tischen Ebene in dem Moment ihre beunruhigende Polymorphie, in dem sie alle als Symptome einer erblich bedingten Entartung gedeutet werden. Wissenschaftliche Bändigung leisten auf der syntagmatischen Ebene sich wiederholende – Elemente wie die Reihenfolge der Struktursegmente (Diagnose, Pathologien der Eltern und sonstiger Verwandten, Entwicklung der Entartung durch die Schilderung der Symptome in der Reihenfolge ihres Auftretens, Behandlung und Hinweis auf den entarteten Nachwuchs) und die sprachliche Topik.⁴² Durch die Iteration eines einzigen (Deutungs-)Schemas konstruieren die Fallstudien ein Narrativ, das aus grenzenloser Referenzierbarkeit eine einzige, immergleiche Sinnlinie schafft. Diese Sinnlinie manifestiert sich bezeichnenderweise auch da, wo sie unsichtbar bleibt, d. h. in den Phasen, in denen der Anormale – infolge der Sprunghaftigkeit seines Zustandes – wie ein Normaler aussieht.⁴³ Die Entartung transzendiert die einzelnen Pathologien, in denen sie sich verkörpert: Was sie überträgt, ist zwangsläufig vage und diffus, denn sie überträgt nur sich selbst in Form des Todesnarratives.⁴⁴

Aufgrund seiner kausal-teleologischen Linearität und deterministischen Voraussehbarkeit ist das Narrativ der Degeneration in seiner Realisierung in den Fallstudien arm an Ereignishaftigkeit, denn die häufigen Zustandsveränderungen, die sich für den Entarteten selbst plötzlich und unerklärlich ereignen, sind für den interpretierenden Psychiater bloße Etappen eines einzigen Entartungsprozesses und stellen in diesem Sinne keine radikalen Veränderungen dar. Die in den Fallstudien beschriebenen Begebenheiten weisen einen niedrigen Grad von Ereignishaftigkeit auf, denn sie realisieren nicht die Merkmale der Imprädiktabilität und Nicht-Iterativität, die unter anderen über den Grad der Ereignishaftigkeit eines Ereignisses entscheiden (Schmid 2005, 22-27). Das Narrativ kennt ein einziges wahres Ereignis, das Auftreten der Degeneration selbst, die nichts anderes als eine ‚skandalöse‘ Abweichung vom ‚normalen‘ menschlichen Typ, d. h. eine anthropologische Grenzüberschreitung darstellt.⁴⁵ Es fungiert als

⁴² Vgl. z. B. den Topos des Auftretens der Symptome bereits in der Kindheit, der immer die gleiche sprachliche Realisierung erfährt (die folgenden Beispiele entstammen unterschiedlichen Fallstudien): „Er hatte schon ganz früh seltsame Vorstellungen gehabt“ (ebd., 20); „In der Erziehungsanstalt fiel Georgette schon sehr früh durch ihre Zuchtlosigkeit [...] auf“ (ebd., 26); „Schon frühzeitig hatte sich bei der Kranken eine gewisse moralische Verkehrtheit gezeigt“ (ebd., 31); „Der Kranke selbst hatte sich schon von früh an sonderbar und abergläubisch gezeigt“ (ebd., 50).

⁴³ „Bei relativ schwacher Anlage oder besonders günstigen Lebensverhältnissen können Entartete lange Zeit als kaum von ganz Gesunden Verschiedene erscheinen“ (Möbius 1892, X).

⁴⁴ Zur Degeneration als „self-reproducing force“ vgl. Cartron 2007, 159. Zum Zolaschen Vererbungs-Riss als dem Todesinstinkt, der nichts anderes als sich selbst überträgt vgl. Deleuze 1993.

⁴⁵ J. Lotman definiert das Ereignis bekanntlich als „bedeutende Abweichung von der Norm“ (Lotman 1972, 333), als „Überschreitung einer Verbotsgrenze“ (Lotman 1981, 206).

ein (mythologisches) Urereignis, das den geschlossenen Kosmos der Degeneration konstituiert, dessen Verbotsgrenze nicht mehr überschritten werden kann.

Was jedoch in Magnans Fallstudien als eine erstaunliche Eigentümlichkeit erscheint, ist die Tatsache, dass sie wesentlicher Elemente des Entartungs narrativs entbehren, wie der Darstellung des Anfanges, des ‚Risses‘ in der Erbanlage der betroffenen Familie, und vor allem der progressiven Entwicklung der Degeneration, der qualitativen Steigerung der Pathologien von Generation zu Generation. Knappe Hinweise auf Entartungssymptome bei den Eltern,⁴⁶ manchmal sogar nur bei mehr oder weniger direkten Verwandten, weisen auf eine vage Vererbungslinie hin, deren Anfang im Dunkeln bleibt und die höchst selten eine degenerative Progressivität zeigt, während die Gleichwertigkeit der Pathologien die Norm darstellt.⁴⁷ Magnans Fallstudien sind Portraits von singulären, in permanenter Transformation befindlichen „Instabilitäten“, die das *incrementum* der Degeneration voraussetzen, ohne es darzustellen, obwohl gerade sie den ‚Beweis‘ der Entartung liefern sollen. Dieser klassische *circulus vitiosus* falsifiziert aber die Theorie nicht; vielmehr offenbart er den Status der Degeneration als den einer (mit Foucault gesprochen) objektiven Transzendentalie, eines Prinzips, das für die phänomenologischen Fakten als Bedingung ihrer Möglichkeit vorausgesetzt wird, das sich aber der positiven Erkenntnis entzieht. Diese für die Episteme des 19. Jahrhunderts charakteristische aporistische Dichotomie von Empirie und Tiefenmetaphysik (dazu Foucault 1999, 300-306) wird von der positivistischen Wissenschaft insofern kaschiert, als sie diese Transzendentalien als etwas hinstellt, das aus der empirischen Beobachtung der Phänomene gewonnen werden kann.

Kovalevskij's populärwissenschaftliche Studie *Nervnye bolezni našego obščestva* legt gerade diesen Status der Theorie (unfreiwillig) bloß.⁴⁸ Die Grundelemente der Entartungstheorie mit besonderer Berücksichtigung der Nervenkrankheiten darlegend⁴⁹ hebt Kovalevskij einerseits hervor, dass die Vererbung als der Motor der Entartung für die Wissenschaft (noch) ein „apokalyptisches Ge-

⁴⁶ Diese Symptome grenzen zum Teil ans Absurde, wenn sie nicht Krankheiten, sondern Absonderlichkeiten betreffen. Vgl. z. B.: „Sein Vater hatte neben anderen Wunderlichkeiten die Gewohnheit, sich das Gesicht mit einem Kaninchenfelle abzuwischen“ (Magnan 1892, 45).

⁴⁷ Dies auch aufgrund der Tatsache, dass die Familiengeschichten selten mehr als zwei Generationen umfassen. In Morels Fallstudien ist die mehrere Generationen umfassende Progressivität hingegen ein zentrales Moment. Dazu Föcking 2002, 299-305.

⁴⁸ P.I. Kovalevskij (1849-1923) lehrte von 1877 bis 1892 in Charkov an einem der ersten russischen Lehrstühle für Psychiatrie und wurde 1892 Rektor der Warschauer Universität. Von 1883 bis 1896 war er Herausgeber der ersten russischen psychiatrischen Zeitschrift *Archiv psichiatрії, neirologii i sudebnoj psichopatologii*. Kovalevskij wirkte auch als Divulgator der kriminalanthropologischen Thesen von C. Lombroso in Russland.

⁴⁹ Kovalevskij arbeitet wie viele seiner russischen Kollegen um 1900 in einem Bereich, der Neuropathologie und Psychiatrie umspannt und in dem die alte, auf Sečenov zurückgehende neurophysiologische Tradition konvergiert.

heimnis“, eine Art Buch „mit sieben Siegeln“ darstellt,⁵⁰ weil sie jeglicher erkennbarer physiologischer Grundlage entbehrt; andererseits basiert sein apodiktisches Fazit über die Wirkung des „Vererbungsgesetzes“ auf der unbestreitbaren Evidenz der Fakten:

Итак наследственность в деле развития в обществе душевных и нервных болезней имеет то серьезное значение, что она обязательно, в силу закона воспроизведения себе подобного потомства, в последующих поколениях дает нервные и душевные заболевания. Это факт, не подлежащий сомнению, факт, совершающийся у нас на глазах. (ebd., 12)

Dieser (fast naiven) Offenbarung der unlösbaren Dichotomie von metaphysischem Geheimnis und objektiven Fakten, die dem Vererbungsgesetz innewohnt, folgt eine längere Fallstudie, mit der Kovalevskij die Entartungstheorie dem laienhaften Leser erklärt. Unter dem Titel *Istorija boleznej* wird die *fiktionale* Geschichte der Familie Dimidov präsentiert, die sich – gerade wegen ihrer Fiktionalität – als ‚perfekte‘ Realisierung des narrativen Schemas erweist. Auch hier legt der divulgatorische Eifer Kovalevskijs den ‚blinden Fleck‘ der wissenschaftlichen Theorie bloß, die nur in dem Maße Evidenz erzeugen kann, wie sie die einzelnen klinischen Beobachtungen in einer fiktionalen Erzählung bündelt:

Вместе того, чтобы представлять сухое перечисление клинических картин болезней, о которых я намерен говорить, я позволю себе представить историю болезней одного семейства, *разумеется, семейства воображаемого*. (Kovalevskij 1892, 56; Kursiv von mir, R. N.)

Erst die narrative Setzung ist in der Lage, den Anfangsmoment der Degeneration sichtbar zu machen, der den Status einer ereignishaften Zustandsveränderung im zuvor völlig gesunden Erbgut der betroffenen Familie erhält. Das Urereignis stellt in Kovalevskijs Studie die Infizierung mit Syphilis des Michail Aleksandrovič Dimidov, Nachkommen einer „reichen, psychisch und physisch völlig gesunden“ (ebd., 57) ukrainischen Gutsbesitzerfamilie, während seines Studienaufenthaltes in Paris dar. Dadurch wird Michail Dimidov zum „Stammvater“ (родоначальник, ebd.) einer neuen, kranken Familie, zur (mythologischen) *arché* in einer Geschichte, die die teleologische Entwicklung seiner fatalen ‚Sünde‘ darstellt.⁵¹ Das Narrativ des genealogischen Sterbens kommt hier zu voller

⁵⁰ „Это уж тайна апокалиптическая, семью печатями запечатанная“ (Kovalevskij 1894, 9).

⁵¹ Die Pariser Infizierungsepisode hat eine offensichtliche symbolische Konnotation, denn sie verweist auf die Gefahr einer Ansteckung mit krankhaften westlichen Ideen hin, die den gesunden (klein-)russischen sozialen Organismus korrumpieren können. Dies suggeriert u. a. der Zeitpunkt der Syphilis-Infektion: Michail Dimidov, geboren 1830, befindet sich in Paris, um seine Ausbildung zu vollenden, d.h. – so ist zu vermuten – um das Revolutionsjahr 1848.

Entfaltung und zeigt die verheerende Wirkung des Pathologischen bereits in der ersten Generation: Das Familienoberhaupt steckt mit der „französischen Krankheit“ seine „vollkommen gesunde Frau“ (ebd., 58) an und verhindert somit, dass deren Erbgut als Korrektiv in der Vererbungslinie wirkt. In beiden zeigt sich schnell eine Nervenzerrüttung, die sich beim ‚Todespatriarchen‘ im paralytischen Schwachsinn und bei seiner Frau in Hysterie äußert und die sie zum frühzeitigen Tod führt. Ihre fünf Kinder sind die eigentlichen Protagonisten der Geschichte, denn sie stellen die progressive Entwicklung und die Polymorphie der Degeneration dar. Jeder von ihnen ist die Verkörperung einer bestimmten Krankheit, einem Symptom der Entartung, die sich bereits in der frühen Kindheit manifestiert und ihr Leben zu einem von Anfang an verlorenen Kampf gegen den biologischen Determinismus macht.⁵² Die in Magnans Fallstudie typische metamorphotische Natur der Entartung wird hier dadurch gebändigt, dass die Vielfalt der Pathologien – von der Neurasthenie über die Hysterie und die Dipsomanie bis zur Agoraphobie und Epilepsie – erst im Gesamtbild der Schicksale der fünf Geschwister zum Vorschein kommt. Jede der Krankheitsfiguren zeigt eine zunächst verwirrende Anzahl unterschiedlicher Symptome, die sich dank des auktorialen Blicks des Psychiaters als Erscheinungen einer einzigen Nervenkrankheit erweisen, die sich ihrerseits an der Grenze zur Psychose befindet. Die Überschreitung dieser Grenze findet dann in der letzten beschriebenen Generation statt, die meistens durch angeborene organische und psychische Schäden charakterisiert wird.

War in Magnans Fallstudien die fehlende genealogische Perspektive und das damit verbundene Wegfallen der Progressivität der Entartung der Hauptgrund für eine minimalistische, iterativ-serielle Darstellung gewesen, die durch paradigmatische und syntagmatische Homogenität die metamorphotische Vielfalt der pathologischen Erscheinungen kompensieren konnte, die aber dadurch einen Verlust an Ereignishaftigkeit in Kauf nehmen musste, so garantiert die fiktionale Anordnung der Fallstudien bei Kovalevskij mit ihrer generationsübergreifenden

Zu den politisch konservativen Positionen der Mehrheit der russischen Psychiater vor 1905 vgl. Brown 1981, 174f.; 235-243. Eine ähnliche politische Einstellung ist auch bei den französischen Psychiatern der Zeit zu beobachten, bei denen der Nexus zwischen Wahnsinn, Gewalt und der daraus resultierenden Notwendigkeit der sozialen Verteidigung im Vordergrund steht (dazu Nye 1984). Die symbolische Gleichsetzung des physiologischen Ursprungs der Entartung mit einem bestimmten historischen Moment, nämlich der französischen Revolution, findet sich sowohl bei Morel (dazu Föcking 2002, 302) als auch bei Zola (dazu Warning 1990, 361).

⁵² Eine einzige, partielle Ausnahme stellt das Schicksal des dritten Sohns von Michail Dimidov, Konstantin, dar, dem es dank der strengen Erziehung, die er in Deutschland genießt, und einem gesunden Leben auf dem Land gelingt, seine pathologische Veranlagung zu unterdrücken. Überwinden kann er sie jedoch nicht, denn diese zeigt sich umso erbarmungsloser in seinen Kindern, die – fast als negative Kompensation für die väterliche ‚Hybris‘ – mit organischen Stigmata der Entartung geboren werden (Kovalevskij 1894, 108-114).

Gestaltung des Narrativs ein Minimum an Ereignishaftigkeit. Besonders die Auffächerung der unterschiedlichen Fälle von Neurosen in der zweiten Generation der Dimidovs kreiert immer neue, zunächst verblüffende Ereignisse, deren Grad an Imprädiktabilität Kovalevskij durch die Anwendung im Erzählmodus der internen Fokalisierung geschickt zu steigern weiß. Um die wechselhaften Symptome der Neurasthenie beim ersten Sohn von Michail Aleksandrovič Dimidov, Miša, darzustellen, bedient sich Kovalevskij der erlebten Rede, die die innere Wahrnehmung der Figur mit all ihren Unsicherheiten in Bezug auf die wahre Natur der pathologischen Zustände wiedergibt. Das scheinbar unbegründete Schwanken zwischen maximaler und minimaler Konzentrationsfähigkeit präsentiert Kovalevskij zunächst durch die Perspektive seiner Figur:

Ну, скажите, разве не с ума сходит человек!.. Разве можно покойно существовать при таких условиях... Что-же это – болезнь? Слава Богу, у него нет ни лихорадки, ни кашля, ни болей нигде... К доктору... совсем излишне. (ebd., 75)

Erst am Ende der Episode klärt die auktoriale Stimme des Erzähler-Psychiaters die verwirrenden Erscheinungen als Symptome der Neurasthenie.

Kovalevskijs Studie zeigt aber zugleich, dass das Erzählen eines deterministischen Narrativs prinzipiell eine Reduktion von Ereignishaftigkeit bedeutet. Trotz Auffächerung der Pathologien ähneln sich die Schicksale der Dimidov-Geschwister, da sie alle nur Varianten eines einzigen Degenerationsparadigmas sind. Die Steigerung des Pathologischen äußert sich durch immer schwerwiegendere Reprisen eines Verfallsprozesses, der die individuellen Geschichten übersteigt und über den es immer weniger zu erzählen gibt. Die Iteration des Immergleichen führt beispielsweise dazu, dass die Darstellung der neurasthenischen Konzentrationsunfähigkeit beim Lernen, die im Falle von Miša mit all ihren phantasmagorischen Konsequenzen einer überbordenden Einbildungskraft einen großen Raum einnimmt (vgl. ebd., 66-74), im Falle ihrer Schwester Nadja auf einen einzigen, lakonischen Absatz reduziert wird: „Надя не могла долго останавливаться на одном каком-нибудь предмете и непрестанно перескакивала от книг к книге и от занятия к занятию“ (ebd., 104).

Die Reduktion von Ereignishaftigkeit wird zum Verlust von Erzählbarkeit bei der dritten Generation der Dimidovs. Kovalevskij weiß über diese kaum etwas zu berichten – lediglich, dass sie die psycho-physischen Stigmata der Entartung tragen. Über die sechs (!) Kinder von Nadja findet sich beispielsweise nur folgende Charakterisierung: „У ней было шесть детей и все они вышли какие-то неудачные и в смысле их способностей, смысле здоровья.“ (ebd., 107). Der narrative Stillstand geht einher mit dem biologischen Erlöschen der Familie, das sich bereits in der dritten Generation ankündigt: Über die Kinder von Ol'ga Michajlovna schreibt Kovalevskij mit starker, für die Zeit nicht untypischer,

eugenischer Konnotation:⁵³ „К счастью, все их дети умирали в детстве от восполнения мозга и они не оставили после себя потомства“ (ebd., 96). Das Leben der Dimidovs offenbart hier seine wahre Natur eines teleologischen, unaufhaltsamen Sterbeprozesses, aus dem auch der Degenerationstext nicht entkommen kann.

III. In Kovalevskijs medizinischer Familienchronik *Istorija boleznej* vollzieht sich – noch im Rahmen des wissenschaftlichen Diskurses – eine Bewegung von der Narrativität zur Fiktionalität der Entartung, die im literarischen Diskurs zur Entstehung des Degenerationsromans führt. Als seine Brutstätte erweist sich der französische Naturalismus, bei dem der Anspruch auf die Verwissenschaftlichung der Literatur programmatisch ist. Naturalistische Texte modellieren eine fiktive Welt, in der eine ursprüngliche, biologistische Tiefenstruktur die Oberfläche der Erscheinungen bestimmt; sie setzen eine unbändige, „vitalistische Energetik“ (Stöber 2006) voraus, die alles menschliche Handeln determiniert und aus der sich das Milieu ableitet, „das von der Ursprungswelt eine Zeitlichkeit als sein Schicksal erhält“ (Deleuze 1989, 173). Der wissenschaftliche Anspruch naturalistischer Literatur besteht gerade darin, dieser chaotischen Ursprungswelt durch temporal-kausale Linearisierung eine narrative Gestalt zu verleihen. Naturalistische Literatur greift die narrativen Ordnungsstrukturen auf, die in der Wissenschaft zur Konzeptualisierung der objektiven Transzendentalie ‚Leben‘ (Foucault) entworfen worden waren, und baut um diese biologistische Achse die Sujetfügung auf. Blut, Nerven und Triebe – so É. Zola im Vorwort zu seinem früheren Roman *Thérèse Raquin* (1867) – werden zu den wahren Protagonisten der Handlung.

É. Zola hat diesen wissenschaftlichen Anspruch des Naturalismus unter dem Begriff des Experimentalromans zu konzeptualisieren versucht.⁵⁴ Im Experimentalroman – so Zola – führt der Erzähler ein Experiment durch, dessen Versuchsanordnung vom Autor geschaffen wird. In Anlehnung an Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) beschreibt Zola dieses Wechselspiel zwischen Autor (Beobachter) und Erzähler (Experimentator) folgendermaßen:

Der Romanschriftsteller besteht ebenfalls aus einem Beobachter und einem Experimentator. Der Beobachter gibt ihm die Tatsachen so wieder, wie er sie beobachtet hat, setzt den Ausgangspunkt fest und bereitet den festen Boden, auf dem die Personen aufmarschieren und die Erscheinungen sich entwickeln können. Dann erscheint der Experimentator und bringt das Experiment zur Durchführung, das heißt, er bewegt die Figuren

⁵³ Über die eugenischen Implikationen der Degeneration in Russland vgl. Beer 2002, 50ff.

⁵⁴ Der Aufsatz über den Experimentalroman erschien zunächst 1879 auf Russisch in der Reihe der *Parižskie pis'ma*, die Zola im *Vestnik Evropy* monatlich publizierte.

in einer spezifischen Geschichte, um zu zeigen, dass die Folge der Tatsachen so sei, wie es der auf die Probe gestellte Determinismus der Phänomene verlangt. (Zola 1904, 13f. Dt. Übersetzung nach Gamper 2005, 154)

Die innere Logik der narrativen Versuchsanordnung konstituiert der „Determinismus der Phänomene“ und die erzählte Geschichte dient der Verifizierung dieser ‚wissenschaftlichen‘ Sinnlinie. Der Experimentalroman stellt in erster Linie ein literarisches Experiment dar: Es dient der Verifizierung von Grenzen und Möglichkeiten einer Fiktion, die von deterministischen, die Handlungsfolge zwangsläufig steuernden Faktoren eingeschränkt wird. In diesem Sinne ist der Experimentalroman eine Art Beobachtung zweiter Ordnung über das Funktionieren einer narrativen Modellierung der Welt, die von teleologischen Prinzipien geleitet wird.⁵⁵

Der Degenerationsroman – und zwar in seiner sowohl naturalistischen als auch postnaturalistischen Erscheinungsform – ist das vielleicht eklatanteste Beispiel einer Fiktionalisierung lebenswissenschaftlicher Konzepte, die auf deren narrativen Strukturen aufbaut: Hier bestimmt die diachrone Logik der Vererbung die Auswahl von Geschehensmomenten bei der Bildung der Geschichte und zugleich auch deren Linearisierung in einer temporalen Darbietungssequenz, die die Transformation der Geschichte zur Erzählung bedingt.⁵⁶ Der Degenerationsroman transformiert die amorphe Gesamtheit eines naturhaften, triebhaften Geschehens in eine epische Sinnlinie, deren Kausalität den Status einer deterministischen Gesetzmäßigkeit erhält. Daraus resultiert die gleiche Reduktion von Ereignishaftigkeit, die auch die Entartungs-Fallstudien charakterisiert: In dem Maße, wie der Handlungsverlauf des Entartungsromans dem teleologischen Schema einer pathologischen Akkumulation mit degenerativer Entwicklung folgt, wird die Möglichkeit einer Zustandsveränderung des entarteten Helden grundlegend in Frage gestellt. Die „Versetzung einer Person über die Grenze eines semantischen Feldes“, die „bedeutsame Abweichung von der Norm“, die Lotman (1972, 332 f.) als Kernstück eines narrativen Ereignisses postuliert, ist in einem Entartungstext in der Regel nicht möglich. Hier konstituiert die biologistische Grenze zwischen dem Normalen und dem Pathologischen die zentrale semantische Grenze des Textes, die nur eine einzige mögliche Überwindung kennt, nämlich den ‚Riss‘ in der Erbanlage der betroffenen Familie. Diese Grenzüberschreitung steht bezeichnenderweise am Anfang der Sujetfü-

⁵⁵ Die Sekundarität des Experimentalromans zeigt sich auch in der Tatsache, dass der Text nicht das empirische Experiment darstellt (und nicht darstellen kann!), sondern das Protokoll eines Gedankenexperiments, das der Schriftsteller ‚im Kopf‘ durchgeführt hat und vor den Augen des Publikums wiederholt. Zum wissenschaftlichen Experiment als Beobachtung zweiter Ordnung vgl. Elkana 1988. Zur naturalistischen Fiktion als Verifizierung der entworfenen Narrationsmodelle vgl. Albers 2002, 221f.

⁵⁶ Die Begriffe ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘ und ‚Erzählung‘ werden hier im Sinne der narrativen Konstitution nach Schmid (2005, 241-272) verwendet.

gung und begründet das in einem Degenerationsroman strukturell notwendige analeptische Erzählen, das in intra- oder vordiegetischer Form in den Ursprung der Familienpathologie einführt. Ähnlich wie in den bereits beschriebenen Fallstudien fungiert der Riss als ein Ureignis, das die Proliferation der krankhaften Abweichungen in Gang setzt und eine fiktive Welt konstituiert, in der eine erneute Überwindung der Grenze zwischen dem Normalen und dem Pathologischen nicht mehr möglich ist; eine Welt, deren progressives Werden keine ereignishaften Wandlungen, sondern die permanente Bestätigung der biologistisch-fatalistischen Ordnung impliziert.

Die Sujetfügung des Degenerationsromans besteht in der Regel in der paradigmatischen Reihung von immer schwerwiegenderen Reprisen des Entartungsprozesses, die ihre Ereignishaftigkeit in dem Maße verlieren, wie die Progressivität der Degeneration voranschreitet.⁵⁷ In einer solchen Erzählanordnung büßt auch der Tod seine Ereignishaftigkeit weitgehend ein, denn er ist der unausweichliche, sich von Anfang an abzeichnende Endpunkt eines sich progressiv intensivierenden Sterbeprozesses. Zugleich erweist sich der Text nicht selten als Figuration dieses Sterbeprozesses: Zusammen mit dem progressiven Erlöschen des Lebens des degenerierenden Protagonisten kann der Text eine Bewegung vollziehen, die zum narrativen Stillstand führt.⁵⁸

In Saltykov-Ščedrins *Gospoda Golovlevy* beispielsweise äußert sich diese Textimplosion durch eine rhythmisch-wiederholende Struktur: Die einzelnen Kapitel erzählen alle eine ähnlich verlaufende Geschichte der Entartung eines der Familienmitglieder, die zu deren Tod führt. Diese rhythmische Wiederholung des Immergleichen endet in dem Moment, in dem die Familie ausstirbt. Nur der den Roman abschließende Tod des letzten Golovlev, Porfirij Vladimiryč, genannt Iuduška, scheint diesem Paradigma des ereignislosen Sterbens, das die Sujetfügung des Textes prägt, zu widersprechen. Denn Iuduška gewinnt unmittelbar vor seinem Tod Klarheit über sein heuchlerisches Leben, erlebt ein Erwachen seines „verwilderten Gewissens“ (одичалая совесть). Im letzten Sta-

⁵⁷ Vgl. dazu in Bezug auf Vergas *Mastro Don Gesualdo* Küpper 1995, 120f. Diese Absage an die Kategorie des Ereignisses findet sich bezeichnenderweise auch in Texten, deren Handlung nicht die eintönige Iteration des Immergleichen darstellt, sondern aus wiederholten Transgressionen besteht. Dies betrifft einige der *Rougon-Macquart*-Romane wie beispielsweise *Nana*, in welchem die Transgressionen keine ereignishaften Grenzüberschreitungen sind, da sie eher den „[...] immer eindringlicheren Zusammenbruch immer unüberwindbarer erscheinender Grenzen“ (Warning 1990, 374) modellieren; sie steigern sich bis zu entfesselten Gewaltphantasien, die die „wilde Ontologie“ der Ursprungswelt auf die Textoberfläche transportieren und somit als „kompensatorische Bilder“ in Bezug auf den „harmonistischen Vitalismus“ (ebd., 360) der Wissensdiskurse fungieren.

⁵⁸ Eine „Poetik des narrativen Stillstandes“ entwickelt auch Gončarovs *Oblomov*, der in vielerlei Hinsicht strukturelle Besonderheiten des Degenerationsromans (aber nicht die biologistische Problematik) antizipiert. Auch in *Oblomov* wird ein „Prozess des Sterbens [geschildert], der vom ersten Moment des Lebens ansetzt und als ‚Krankheit zum Tode‘ subkutan fortwirkt“ (vgl. den Beitrag von A.A. Hansen-Löve in diesem Band).

dium der Degeneration erkennt Porfirij die Geschichte seiner Familie als Entartungsgeschichte, deren letztes Kapitel er darstellt:

Отовсюду, из всех углов этого постылого дома, казалось, выползали ‚умертвия‘. [...] И все это хмельное, блудное, измученное, истекающее кровью... И над всеми этими призраками витает живой призрак, и этот живой призрак – не кто иной, как сам он, Порфирий Владимирович Головлев, последний представитель выморочного рода... (Saltykov-Šcedrin 1972, 256)

Das Bewusstsein für die eigene Schuld am Tod der Mutter lässt ihn nach Vergebung streben.⁵⁹ Dieses Erwachen des Gewissens bei Porfirij scheint sich auf den ersten Blick an der im russischen Realismus zentralen Kategorie des *prozrenie* („plötzliches Begreifen“) bzw. *prosvetlenie* („Klärung der Gedanken“) zu orientieren. In dieser „mentaligen Peripetie“, d. h. „kognitiven, seelischen oder ethischen Umkehr“ manifestiert sich in den Romanen Tolstojs und Dostoevskijs das realistische Ereignis (Schmid 2005b, 33).⁶⁰ Der Degenerationsroman entwirft aber ein prinzipiell anderes Weltmodell, in welchem der Mensch zu tief greifenden Veränderungen, zur „Überschreitung seiner moralischen und charakteriologischen Grenzen“ (ebd.) nicht mehr fähig ist. Dieses Modell textueller Ereignishaftigkeit wird im Epilog von *Gospoda Golovlevy* zwar aufgerufen, erweist sich aber bei näherem Hinsehen als hohl:⁶¹ Der Text kennt auch hier kein wirkliches Ereignis, denn Porfirijs Wunsch nach Vergebung bedeutet keine Brechung des Golovlevschen Schicksals, keine Erlösung aus der Entartung, obwohl es bezeichnenderweise während der Karwoche stattfindet. Der Hoffnungshorizont, der angezeichnet worden war, wird somit gleich gelöscht: Iuduškas ‚Umkehr‘ kommt – wie es für viele Helden Čechovs der Fall sein wird⁶² – zu spät und entbehrt des für die Kategorie des Ereignisses wichtigen Merkmals der Konsekutivität, wie auch der Erzähler hervorhebt:

И вдруг ужасная правда осветила его совесть, но осветила поздно, без пользы, уже тогда, когда перед глазами стоял лишь бесповоротный и непоправимый факт. Вот он состарелся, одичал, одной ногой в могиле стоит, а нет на свете существа, которое приблизилось бы к нему, ‚пожалело‘ бы его. [...] Повторяю: совесть проснулась, но бесплодно. (Saltykov-Šcedrin 1972, 257)

⁵⁹ „А ведь я перед покойницей маменькой... ведь я ее замучил... я!“ – бродило между тем в его мыслях, и жажда ‚проститься‘ с каждой минутой сильнее и сильнее разгоралась в его сердце“ (Saltykov-Šcedrin 1972, 260).

⁶⁰ Vgl. z. B. Konstantin Levins und Pierre Besuchovs plötzliches Erkennen des Sinnes des Lebens, oder Rodion Raskolnikovs ‚Auferstehung‘.

⁶¹ Die Auflösung der Geschichte wurde oft als unglaublich interpretiert (vgl. z. B. Arsen'ev 1906, 197).

⁶² Vgl. dazu Schmid 1992.

Das bewusste Erleben des eigenen Versagens bei einer Figur, die zu einer ereignishaften moralischen ‚Auferstehung‘ unfähig ist, steigert paradoxerweise die Tragik der Entartung. Porfirij bleibt nur ein Ausweg, der einzig mögliche für einen Entarteten: „*пасть на могилу [матери] и застыть в воплях смертельной агонии.*“ (ebd.). Der Selbstmord als Ausweg aus der Degeneration zeigt noch einmal, dass dieser Zustand bei Šćedrin keine Regeneration kennt: Das Empfinden der Reue während der Karwoche kann für Porfirij nur bedeuten, dass er passend zu seinem Spitznamen die ‚Judas-Lösung‘ wiederholt, die aber keine ‚Erlösung‘ mit sich bringen kann. Die Todesdarstellungen in *Gospoda Golovlevy* bilden – wie die Todesdarstellungen im Degenerationsroman im allgemeinen – einen erzähltechnischen und anthropologischen Gegenpol zu den realistischen Sterbeszenen Tolstojs. Ein Text wie *Smert' Ivana Iliča* steht deshalb in einem diametralen Gegensatz zu einem Degenerationsroman: Wie dieser stellt er zwar einen einzigen Sterbeprozess dar, modelliert aber den Tod als Apotheose des Lebens, als Moment maximaler Ereignishaftigkeit infolge maximaler ‚Durchsicht‘.

Der sich progressiv intensivierende Entartungsprozess führt im Degenerationsroman häufig zu einem Handlungsverlauf mit zunehmender Raffung der Narration: Die einzelnen Episoden der Geschichte weisen eine sich sukzessiv steigernde Selektivität hinsichtlich des Geschehens auf, die in einer minimalistischen Todesdarstellung kulminiert. Diese sinkende Bewegung des Textes findet sich im serbischen Degenerationsroman *Nečista krv* von Bora Stanković (1910), der bezeichnenderweise auf die Darstellung des Todes der Heldin, Sofka, ganz verzichtet. Die zentralen szenischen Höhepunkten des Romans um die Hochzeit der Heldin, die eine starke Dehnung der Narration aufweisen, folgen immer kürzere Kapitel mit geraffter Darstellung und einem niedrigen Grad an Ereignishaftigkeit. In den letzten Kapiteln verlieren sich die Zeitkoordinaten in einem undefinierten Kontinuum, das der Zeitwahrnehmung Sofkas, die in einem apathischen Zustand ihre Tage zwischen den Gewaltsausbrüchen ihres Mannes verbringt, entspricht. Das letzte Kapitel, das nicht zufällig mit den Worten „Und nichts geschieht“⁶³ beginnt, ist durch einen Wechsel des Erzähltempus vom Perfekt zum Präsens bzw. Aorist charakterisiert, mit der die erzählte Zeit zu einer Art ‚ewiger Gegenwart‘ wird: Sofkas Warten auf den Tod kennt kein fiktionales Ende.⁶⁴ Eine ähnliche Raffung der erzählten Zeit ist auch in J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* zu beobachten, wobei hier die letzten Ereignisse im Leben des Protagonisten – die Heirat, die Geburt des Sohnes, der plötzliche Tod seiner Frau und seines Kindes, sein Einzug in den Krieg und schließlich sein Tod – mit zunehmender Beiläufigkeit erzählt werden.

⁶³ „I ništa se ne desi“ (Stanković 1970, 260).

⁶⁴ Vgl. dazu Nicolosi 2007a.

Diese minimalistische Art der Todesdarstellung gehört zur allgemeinen Reduzierung der Ereignishaftigkeit in einer Degenerationsgeschichte, die durch ihre extreme Linearität und Vorausssehbarkeit bedingt wird. Dabei lässt sich beobachten, dass diese Zuspitzung des klassischen linearen Erzählens im Degenerationsroman Schreibweisen der Moderne erscheinen lässt, die über die Reduzierung von Ereignishaftigkeit hinausgehen. Der Degenerationstext zeichnet sich dadurch aus, dass er oft die zeitliche Achse der Linearität verlässt, um sich in den räumlichen Mäandern einer fragmentierten Wirklichkeit zu verlieren, wie beispielsweise in den langen Deskriptionen, die – vor allem bei Zola – eine Art Labyrinth der modernen Wahrnehmung modellieren.⁶⁵ Darüber hinaus erkunden Degenerationsromane nicht selten die Mäander einer fragmentierten, sich auflösenden, ‚modernen‘ Psyche, wie beispielsweise *Niels Lyhne*, ein Text, der – mit den Worten Hugo von Hofmannsthal – „nicht den Inhalt, sondern die Form des Seelenlebens darstellt: das Sichdurchkreuzen, das Aufflackern und Abirren der Gedanken, die Unlogik, das Brodeln und Wallen der Seele“ (zit. nach Bohnen 2002, 266).⁶⁶

Auch Mamin-Sibirjaks *Privalovskie Milliony* gehört zu den Degenerationsromanen, die Strategien entwickeln, um die Implosion der narrativen Linearität zu umgehen. Wie im abschließenden Abschnitt zu zeigen sein wird, gestaltet Mamin-Sibirjak Vererbung und Entartung nicht als tiefenstrukturelle, epistemologische Determinanten der Sujetföugung, sondern er verlagert sie auf die Textoberfläche und lässt die Figuren damit buchstäblich handeln: Auf der Basis populärwissenschaftlicher Kenntnisse der Entartungstheorie werden Intrigen um die Erbschaft des letzten Privalov, seine „Millionen“, gesponnen. Das Scheitern dieser ‚biologistischen‘ Pläne innerhalb einer Sujetföugung, in der die erwartbare (und von den Figuren erwartete) progressive Entwicklung der Degeneration beim Protagonisten nicht stattfindet, entlarvt die Entartungstheorie als eine fiktive Ordnungsstruktur, der das Unbändige und Unvorhersehbare des Lebens gegenüber gestellt wird. Dabei spielt die Kopplung der Figuration der Vererbung mit dem Motiv der Erbschaft auch eine Rolle: Beide Elemente erhalten in der fiktiven Welt einen apriorischen ontologischen Status, der sich am Ende der Geschichte als trügerisch erweist. *Privalovskie Milliony* lässt die Degeneration als Leerstelle erscheinen und befreit somit die Sujetföugung von der ‚tödlichen‘ Teleologie des Narrativs. Eine Restauration der realistischen Ereignishaftigkeit bedeutet dies jedoch nicht, da die ‚modernen‘ Helden Mamin-Sibirjaks zu tiefen Zustandsveränderungen nicht mehr fähig sind.

⁶⁵ Über das ‚Missverhältnis‘ zwischen Narration und Deskription im Naturalismus vgl. die klassische Arbeit von G. Lukács (1987).

⁶⁶ Aus diesen Gründen wurde *Niels Lyhne* zu einem Kulttext für die europäische Moderne. Über seine Rezeption in Russland und seine intertextuelle Bedeutung für B. Pasternaks *Doktor Živago* vgl. Jensen 1996.

IV. Mit Mamin-Sibirjaks *Privalovskie Milliony* steht ein Text am Beginn der russischen Tradition der Degenerationsromane, der das sich in den russischen kulturellen Diskursen der 1880er Jahre gerade etablierende Entartungsnarrativ paradoxerweise gleich in Frage stellt. In denselben Jahren, in denen das Konzept der Degeneration von der russischen Psychiatrie adaptiert wird und es in der Publizistik als wissenschaftlich angehauchtes Weltdeutungsmuster seine allererste Verwendung findet,⁶⁷ verfasst Mamin-Sibirjak einen Roman, der als Korrektiv der Wissenschaft fungiert.⁶⁸ Diese Erscheinung ist nicht einer prinzipiellen Abneigung der russischen naturalistischen Literatur gegenüber biologistischen Konzepten zuzuschreiben,⁶⁹ sondern sie zeugt vielmehr von deren intertextueller Vernetzung mit einer europäischen Literatur, in der das Degenerationsnarrativ schon etabliert war. Durch die bereits angesprochene frühere Zola-Rezeption war die russische Literatur noch vor der Entstehung einer eigenen Tradition des Degenerationsromans mit einer Prosa vertraut, in der die Biologisierung der (Sozial-)Geschichte und die Reduktion der Biologie auf den diachronen Aspekt der Vererbung bzw. Degeneration das Hauptmerkmal darstellt. Bezeichnenderweise bestand das erste, nicht verwirklichte, literarische Projekt von Mamin-Sibirjak in dem Entwurf eines Romanzyklus' nach dem Modell der *Rougon-Macquart* (dazu Dergačev 1992, 140). Auch *Privalovskie Milliony* wurde zuerst als dritter Teil einer Trilogie über Aufstieg und Verfall einer Unternehmerfamilie im Ural konzipiert, wobei nach zehnjähriger Arbeit nur der abschließende Roman über den letzten, vom Erbe seiner Familie belasteten Privalov publiziert wurde.⁷⁰

Die sich in den 1870er Jahren abspielende Handlung setzt mit der Rückkehr von Sergej Privalov, dem Erben einer Dynastie von Eisenerz- und Goldindustriellen, in die Provinzstadt Uzel⁷¹ ein, nachdem er mehrere Jahre in Petersburg verbracht hatte. Um ihn und seine Erbschaft (die „Millionen“ sind, wie der Titel suggeriert, gleichberechtigte Protagonisten des Romans) entspinnt sich ein Netz von Begehrlichkeiten, Intrigen und Leidenschaften, an dem die ganze Provinzgesellschaft teilhat und dem der willensschwache, unentschlossene Privalov ausgeliefert ist. Auf Widerstand und Unverständnis stoßen seine vom Idealismus der *narodniki* geprägten Pläne, das Erbe seiner Familie anzutreten, um seine „moralische Schuld“ gegenüber tausenden von Arbeitern, mit deren Blut seine

⁶⁷ Vgl. dazu Beer 2002, 41-56.

⁶⁸ Zur Literatur des 19. Jahrhunderts, die Wirklichkeitsmodelle entwickelt, denen eine Korrektivfunktion gegenüber wissenschaftlichen Weltbildern zukommt, vgl. Richter 1997.

⁶⁹ Zu dieser in der sowjetischen Forschung weit verbreiteten Meinung vgl. z. B. Čuprinin 1979, 151.

⁷⁰ *Privalovskie Milliony* erschien 1883 in der Monatschrift *Delo*. Zur Entstehungsgeschichte des Romans vgl. Mamin-Sibirjak 1936, 7.

⁷¹ Die fiktive Stadt Uzel ist möglicherweise Ekaterinburg nachempfunden. Dazu Mamin-Sibirjak 1958, 377.

Vorfahren das Vermögen erworben hatten, und gegenüber den Baškiren, denen um ein Spottgeld das Land abgekauft worden war, zu begleichen. Teil dieser Wiedergutmachung ist auch der von Privalov persönlich organisierte und vorangetriebene Bau einer Mühle, den er als ersten Schritt zum Aufbau eines groß angelegten Getreidehandels versteht, das die Uralbevölkerung von der Geißel des Hungers befreien soll. Über sein Vermögen wachen zwei skrupellose Vormünder, Polovodov und Ljachovskij, die sich an den Eisenwerken der Privalov, den Šatrov-Werken, bereichern und sie in den endgültigen Ruin treiben. Ein Ruin, der bereits mit der vorletzten Generation der Privalovs begonnen hatte, als zunächst Sergejs Vater, Aleksandr, und dann dessen zweite Frau, die Zigeunerin Steša, das Familienvermögen im orgiastischen Luxus aufgebraucht hatten.

Um Sergej Privalov von seinen Bemühungen um die Erbschaft abzulenken, spinnen seine Vormünder, insbesondere Polovodov, Intrigen, die auf der Basis einer postulierten degenerierten Natur Privalovs ‚wissenschaftlich‘ geplant werden. Auf eine im Privalovschen Erbgut verankerte Schwäche für Frauen spekulierend führt Polovodov Sergej Privalov zunächst seine eigene Frau und dann die von ihm angebetete Tochter Ljachovskijs, Zosja, die Privalov schließlich heiraten wird, zu. Im Sumpf einer Gesellschaft, in der Triebe und Gerüchte unkontrolliert herrschen, ersticken Privalovs philanthropische Träume allmählich; zugleich aber zerschlagen sich auch die Pläne seiner Gegner: Um die Staatsschulden, die auf den Privalovschen Eisenwerken lasten, zu decken, kommen diese unter den Hammer und von den Millionen bleibt „nicht einmal Rauch“ übrig (от приваловских миллионов даже дыму не осталось; Mamin-Sibirjak 1958, 355). Polovodov, der mit Zosja nach Paris entflohen war, erschießt sich. Privalov heiratet schließlich Nadja Bachareva, seine erste Liebe, die Tochter von Vasilij Bacharev, langjährigem Geschäftspartner der Familie Privalov, in dessen Haus Sergej nach dem tragischen Tod seiner Mutter aufgewachsen war. Der Epilog zeigt uns das Paar in dem Dorf Garčiki, in dem Privalov seine Mühle betreibt und Nadja Bauernkinder unterrichtet. An die Darstellung dieser teilweisen Realisierung der *narodniki*-Pläne des Protagonisten schließt der Hinweis an, dass das Privalovsche Geschlecht ein neues Erbe bekommen hat. Den kleinen Pavel im Arm haltend räsoniert der alte Bacharev darüber, dass, wenn sich die Privalovschen Millionen auch „in Dunst aufgelöst hatten“ (разлетелись дымом), die „starke Privalovsche Rasse“ (крепк[ий] приваловск[ий] род [...]) nicht ausgestorben war (ebd., 363).

Naturalistischer Literatur im Allgemeinen ist ein gegendiskursives Potenzial eigen, das sich dadurch äußert, dass die Bezugnahme auf epistemologische Figurationen wie Vererbung und Degeneration von Anfang an deren ‚Zerschreibung‘ bedeutet, sei es durch karnevaleske Transgressionsphantasien (Zola),⁷² sei es durch eine paradigmatische Sujetföugung, die die fundamentale Sinnlosigkeit

⁷² Dazu Warning 1990.

des Naturhaften hervorhebt (Verga).⁷³ Dieses konterdiskursive Potenzial des Naturalismus wird von Mamin-Sibirjak so weit getrieben, dass von der epistemologischen Tiefenstruktur, die am Anfang der Geschichte vom Erzähler und den Figuren als wirklichkeitsmodellierend postuliert wird, am Schluss nichts übrig bleibt. Wenn in Zolas *Rougon-Macquart* die makrostrukturelle Vererbungslinie die wilde Ontologie, die auf der mikrostrukturellen Ebene einzelner Romane ‚wütet‘, durch ihre Übergeordnetheit in Schach hält und somit als wissenschaftliche Tatsache ‚bestätigt‘ wird, erscheinen bei Mamin-Sibirjak Vererbung und Degeneration in ihrer ganzen Paradoxalität von apriorischen Universalien, die Wirklichkeit begründen, ohne selbst begründbar zu sein. Die gesamte fiktive Welt des Romans, der Protagonist Sergej Privalov mit eingeschlossen, glaubt an die Existenz und an die Wirkungsmacht von Vererbung und Degeneration, die als feste Bestandteile der kollektiven Doxa im Ural porträtiert werden.⁷⁴ Die Sujetfügung des Romans, die dem degenerativen Prozess geradezu zuwiderläuft, da Privalov nicht nur nicht degeneriert, sondern sogar gesunden Nachwuchs bekommt, entlarvt jedoch die Degeneration als eine fiktive Ordnungsstruktur, die vorgibt, dem Leben, besonders dem Pathologischen, eine Sinnhaftigkeit zu verleihen, die es nicht besitzt: Was am Ende bleibt, ist die reine Kontingenz von Ereignissen, die sich in das wissenschaftliche Narrativ nicht fügen.

Die Demaskierung der phantasmatischen Natur der Degeneration geschieht nicht zuletzt durch den Rückgriff auf den „epistemologischen Raum“ des Erbes (Müller-Wille/Rheinberger 2007), in dem die biologische Figur der Vererbung mit der juristischen der Erbschaft verflochten ist. Wie C. López-Beltrán (1994) überzeugend dargelegt hat, stellt der biologische Begriff der Vererbung in seiner Substantivform (lat. *hereditas*, fr. *hérédité*, eng. *heredity*, russ. *наследственность*) eine Prägung des 19. Jahrhunderts dar, bei der die seit der Antike bekannte Analogie zwischen der Weitergabe von Vermögen oder Titeln und der Übertragung von physischen und moralischen Eigenschaften von Generation zu Generation „reifziert“ wird. In der aristotelischen und hippokratisch-galenischen medizinischen Tradition bediente man sich bei der Beschreibung erblicher Krankheiten dieser Analogie, wobei nur die Adjektivform (*haereditarii morbi*) gebräuchlich war.⁷⁵ Im Kontext neuer physiologischer Theorien verwenden

⁷³ Dazu Küpper 1995.

⁷⁴ Wenn man sich vergegenwärtigt, dass das Konzept der Degeneration Anfang der 1880er Jahre in Russland bei weitem nicht die Verbreitung erreicht hatte, die ihm erlaubt hätte, zum festen Element der ‚Ural-Doxa‘ zu werden, scheint es plausibel zu behaupten, dass die von Mamin-Sibirjak entworfene Doxa eine rein naturalistische ist, die im intertextuellen Bezug zu Zolas Welt entsteht.

⁷⁵ Die metaphorische Dimension dieses älteren Sprachgebrauchs illustriert beispielsweise folgende Passage aus Jean Fernel's *Medicina* (1554): „[a son] is as well inheritor of his [father's] infirmities as of his land“ (zitiert nach López-Beltrán 2007, 105).

französische Mediziner nach 1830 zum ersten Mal das Substantiv „hérédité“ und verleihen dem Konzept eine ontologische Dimension, die es vorher nicht besaß:

This change from adjective to noun points to a change from analogy (or metaphor) to a direct, ontological commitment to the reference of the concept. In other words, a reification process that perhaps began many century earlier (with the Greek medics' adoption of ‚hereditary‘) came with such a shift to a conclusion. (López-Beltrán 2004, 214)

Diese „epochale Verschiebung (epochal shift)“ (López-Beltrán 2007, 106) vom metaphorischen Gebrauch des ‚Erblichen‘ zum kausalen Deutungskonzept ‚Vererbung‘ in der Medizin und Biologie des 19. Jahrhunderts findet auch in Russland statt, wobei sie – genauso wie in Deutschland und England⁷⁶ – erst in den 1870er Jahren im Zusammenhang mit der Rezeption von Darwins Evolutionstheorie vollzogen wird.⁷⁷ Spricht man in den 1830er oder 1850er Jahren beispielsweise noch vom ‚erblichen Irrsinn‘ (наследственное помешательство),⁷⁸ ist ab den 1870er Jahren immer häufiger die Rede von „Vererbung“ (наследственность) bzw. vom Vererbungsgesetz (закон наследственности).⁷⁹ Vor allem im Rahmen der Degenerationstheorie, die in ganz Europa zum eigentlichen Motor der Verbreitung des Vererbungskonzeptes wird (dazu Olby 1993, 416),⁸⁰

⁷⁶ Dazu López-Beltrán 2004, 213.

⁷⁷ Vgl. z. B. folgendes Zitat aus einer anonymen Besprechung von J. Devies' *The Heredity, as a principle psychological in Delo* (November 1878, 30): „С легкой руки Дарвина вопрос о наследственности сделался, так сказать, вопросом дня, самой популярной тэмой (sic!) для психологов, физиологов, криминалистов, психиатров и даже художников. На нем сосредоточили внимание не только специалисты, для которых он служит предметом обязательного исследования, но и дилетанты, которых он всего менее касается.“ Zur Darwins Rezeption in Russland vgl. Vucinich 1988 und Todes 1989.

⁷⁸ Vgl. z. B. Bird (R. Baird), „O nasledstvennom pomešatel'stve uma“, *Drug zdravija*, 1834, Bd. 39, 309 (zit. nach Nevskij/Fedotov 1964, 80); Demidenko, F., „Slučaj nasledstvennogo umopomešatel'stva“, *Drug zdravija*, 1857, B. 17, 70 (zit. nach ebd., 148).

⁷⁹ Vgl. z. B. in Bezug auf „das vom großen Geist Darwins entdeckte Vererbungsgesetz (закон наследственности, открытый великим умом Дарвина)“ Ognirskij 1873, 44. Zur Etablierung des Konzeptes der psychischen Vererbung in Russland in den 1870er Jahren vgl. Todes 1981, 170-180. Diesen ontosemiotischen Übergang reflektiert auch die russische Literatur: Wenn N.G. Pomjalovskij in *Brat i sestra* (1862) noch von der Trunksucht als „болезнь, наследственная от отца и деда“ spricht (Pomjalovskij 1897, 632), verwendet I. Gončarov in *Literaturnyj večer* (1880) das Substantiv *наследственность* im Sinne des Vererbungsgesetzes: „Мы в живых организмах следующих одно за другим поколений замечаем, – продолжал профессор, – поразительную наследственность отличительных признаков, моральных и физических свойств, переходящую из рода в род [...]“ (Gončarov 1954, 181).

⁸⁰ Degeneration und Vererbung wurden praktisch als Synonyme verwendet. Vgl. dazu Cartron 2007, 155f.

entwickelt sich in Russland eine Vererbungswissenschaft, die um die Jahrhundertwende international anerkannte Spezialisten wie I. Oršanskij hervorbringt.⁸¹

Das Besondere an Mamin-Sibirjaks Bezugnahme auf die epistemologische Figur der Vererbung in *Privalovskie Milliony* ist die Tatsache, dass die hier kurz skizzierte historische Begriffsentwicklung ‚rückgängig‘ gemacht wird: Der Text restituiert der zur Katachrese bzw. toten Metapher gewordenen Figur der Vererbung ihre ursprüngliche Polysemie durch die narrative Kopplung mit ihrem *nomen proprium*, der Erbschaft. Diese ‚Auferstehung‘ einer nicht mehr als solche wahrgenommenen wissenschaftlichen Metapher⁸² offenbart zum einen deren Ursprung einer analogischen Hilfskonstruktion und zum anderen den unsicheren und unbestimmten ontologischen Status des Vererbungsgesetzes: Sowohl das korrupte ‚genetische‘, als auch das monetäre Kapital des letzten Privalov verflüchtigen sich am Ende der Geschichte; Intrigen und Strategien, die auf der Grundlage des Privalovschen Erbgutes um die Privalovsche Erbschaft gesponnen worden waren, scheitern. Das Handeln auf der Grundlage der Vererbung (und d. h. die Vererbung selbst) wird als sinnlose Übersemiotisierung entlarvt.⁸³

Die Rückkehr von einem monosemischen zu einem polysemischen Vererbungs-begriff gelingt Mamin-Sibirjak nicht zuletzt dank der Verwendung eines einzigen Substantivs, *наследство*, mit der Bedeutung sowohl von Erbschaft als auch im übertragenen Sinne von biologischer Vererbung. Dass es sich hier nicht um eine (neue) Katachrese, sondern um eine bewusst gewählte Polysemie handelt, zeigt die Tatsache, dass das Substantiv *наследственность* und das Adjektiv *наследственный*, die im Russischen die Naturalisierung des Erbes im 19. Jahrhundert wiedergeben, im Text durchaus präsent sind.⁸⁴ Die Figuren verwenden jedoch überwiegend den Begriff *наследство* und zwar als *nomen proprium* und *nomen improprium* zugleich, wie folgendes Beispiel zeigt, in dem Polovodov Zosja das „Naturgesetz“ der Degeneration Privalovs und dessen ‚doppelten Erbes‘ mit positivistischem Impetus (und positivistischer Rhetorik) erklärt:

⁸¹ Vgl. Oršanskij 1897 mit einem Vorwort von Cesare Lombroso. Oršanskij publizierte eine ganze Reihe von Aufsätzen zu Physiologie und Pathologie in westeuropäischen Fachzeitschriften.

⁸² In formalistischem Sinne legt der literarische Text die Rhetorizität der Wissenschaftssprache bloß, die aufgrund terminologischer und stilistischer Standardisierung nicht mehr ‚spürbar‘ war. Zur formalisierten Wissenschaftssprache als „dead rhetoric“ vgl. Kitcher 1995, 56.

⁸³ Eine ähnliche Textstrategie ist auch in F.M. Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* zu beobachten. Der unsichere ontologische Status der Vererbung ist hier der phantasmatischen Natur der dreitausend Rubel äquivalent, auf die Dmitrij Karamazov seinen noch nicht ausgezahlten Erbanteil quantifiziert. Nicht zufällig glaubt Dmitrij, dass sein Vater ihn um das Erbe seiner leiblichen Mutter gebracht hat: Sein Kampf um die Erbschaft ist innerhalb der Figuren der Erbes dem Kampf um den als gesund postulierten mütterlichen Erbanteil gegen die vererbten krankhaften väterlichen Eigenschaften äquivalent. Auch hier erweist sich das Erbe der Karamazovs in seinen beiden Ausprägungen schließlich als Trugbild.

⁸⁴ Vgl. Genkel' 1974, 176.

Обратите внимание, Привалов – последняя отрасль Гуляевых и Приваловых, следовательно, в нем должны перемешаться родовые черты этих фамилий: предрасположение к мистицизму, наконец – самодурство и болезненная чувствительность. Привалов является вырожденком, следовательно, в нем ярче и шире оставили свои следы наследственные пороки и недостатки, чем достоинства. Это закон природы, хотя известным образованием и выдержкой может быть прикрито очень многое. Ведь вместе с своими миллионами Привалов получил еще большое наследство в лице того темного прошлого, какое стоит за его фамилией. (Mamin-Sibirjak 1958, 138)

Auf der Basis des Naturgesetzes der degenerativen Vererbung schmiedeten Polovodov und sein Schwager Oskar Filipovič, das „Onkelchen“, den Plan, Privalovs vererbte Vorliebe für Frauen zu nutzen, um seine Bemühungen um die Erbschaft zu bremsen:

– Привалов очень сложная натура, хотя он кажется простачком. В нем постоянно происходит внутренняя борьба... Ведь вместе с правами на наследство он получил много недостатков и слабостей от своих предков. Вот для вас эти слабости-то и имеют особенную важность.

– Совершенно верно: Привалов – представитель выродившейся семьи.

– Да, да... И между прочим он унаследовал одну капиталнейшую слабость: это – любовь к женщинам.

– Привалов?!

– О, да... Могу вас уверить. Вот на эту сторону его характера вам и нужно действовать. Ведь женщины всеильны, Александр Павлыч, – уже с улыбкой прибавил дядюшка. (ebd., 106f.)

Die Bezeichnung „Kapitalschwäche“, mit der Oskar Filipovič Privalovs angeborene Vorliebe für Frauen charakterisiert, entfaltet die Analogie im Sinne einer akkumulativen Übertragung, die auch im wissenschaftlichen Diskurs der Zeit häufig Gebrauch fand.⁸⁵ Wie eine fortgesetzte Metapher verbreitet sich diese Analogie im ganzen Roman und wird auch in Bezug auf weitere Figuren, wie z. B. die Kinder Ljachovskijs, verwendet (vgl. ebd., 140f.).

Der Glaube an das Naturgesetz der Degeneration, an seine fatalistische Unumkehrbarkeit, ist in der fiktiven Welt Uzels absolut; er kennt nur Befürworter und keine Opponenten. So definiert beispielsweise Privalov, nicht viel anders als sein Rivale Polovodov, die Entartung als das erklärende Theorem für eine ganze Reihe von Fakten aus seinem Leben, die zunächst fragmentarisch und un-

⁸⁵ Der epistemologische Umbruch in der zur modernen Genetik führenden Vererbungslehre des 19. Jahrhunderts vollzieht sich innerhalb eines diskursiven Feldes, das von der Vorstellung eines generationalen Erbes dominiert wird, in der die Vererbung zur metaphorischen Kapitalanlage wird. Vgl. dazu Parnes 2005.

zusammenhängend erscheinen (das Zitat ist einem Gespräch mit Nadja entnommen):

– Вы обратите внимание на отсутствие последовательности в отдельных действиях, – говорил Привалов. – Все идет скачками... Целое приходится восстанавливать по разрозненным звеньям и обрывкам. [...] Но, чтобы понять всего человека, нужно взять его в целом, не с одним только его личным прошедшим, а со всей совокупностью унаследованных им особенностей и характерных признаков, которые гнездятся в его крови. Вот если рассматривать с этой точки зрения все те факты, о которых я сейчас рассказываю, тогда вся картина освещается вполне... Пред вами во весь рост встает типичный представитель выродившейся семьи, которого не могут спасти самые лучшие стремления. (ebd., 332)

Mit erstaunlicher Klarheit reflektiert Privalov über das scheinbare Grundnarrativ des Romans, durch dessen Prisma eine vielschichtige, komplexe und fragmentarische Wirklichkeit gedeutet werden kann. Zu dieser Leseart scheint auch der Erzähler den Leser zu führen, wenn er im ersten Buch ein ganzes Kapitel der analeptischen Erzählung der Geschichte der Familie Privalov als Degenerationsgeschichte widmet (vgl. ebd., 35-43).⁸⁶ Auch die Sujetfügung scheint zunächst nach dem Entartungsnarrativ modelliert zu sein, denn Privalov lässt sich tatsächlich auf eine zwanghafte Affäre mit Polovodovs Frau ein und versäumt nach Petersburg zu fahren, um sich persönlich um die Vormundschaftsangelegenheit zu kümmern, die seine Rivalen hinauszögern wollen. Seine darauf folgende Heirat mit Ljachovskijs Tochter Zosja ist auch auf einen Plan von Polovodov zurückzuführen, der Privalovs Willensschwäche und Charakterlosigkeit⁸⁷

⁸⁶ Diese Analepse enthält das Sujet des zweiten Romans in der von Mamin-Sibirjak geplanten, aber nicht realisierten Privalov-Trilogie und setzt mit der Heirat zwischen Aleksandr Privalov, dem Vater von Sergej Privalov, und der Tochter des Goldindustriellen Pavel Guljaev ein. Die Geschichte der Gründung des Privalovschen Unternehmens im 18. Jahrhundert durch den „willensstarken und grausamen“ Tit Privalov (vgl. Mamin-Sibirjak 1936, 7), die das Sujet des ersten geplanten Romans darstellen sollte, wird ausgespart; stattdessen wird der Niedergang des Unternehmens in den 1840er Jahre geschildert, die mit der Degeneration des „Privalovschen Blutes“ einhergeht. Beide Formen des Verfalls kann die Verbindung mit dem Guljaevschen Kapital (auch als gesundes Nervenkapital gemeint) nicht stoppen: Nach dem Tod von Pavel Guljaev kennt das ausschweifend-dekadente Leben von Aleksandr Privalov keine Grenzen mehr: „Александр Привалов, потерявший голову в этой бесконечной оргии, совсем изменился и, как говорили о нем, задурил. Вконец притупившиеся нервы и расслабленные развратом чувства не могли уже возбуждаться вином и удовольствиями: нужны были человеческие страдания, стоны, вопли, человеческая кровь.“ (Mamin-Sibirjak 1958, 41). Dies führt zum Tod seiner Frau und zu seiner vollkommenen „Verblödung“.

⁸⁷ Diese Eigenschaften Privalovs werden im Text oft thematisiert. Vgl. z. B. folgende Aussage von Mar'ja Stepanovna Bachareva, die für Privalov eine Art Ersatzmutter gewesen war: „– Мудрено что-то, – вздыхала Марья Степановна. – Не пойму я этого Сережу... Нету в

nutzt, um die Ausbeutung der Šatrov-Werke unbehelligt fortzuführen. Auch die Konsequenzen der unglücklichen Beziehung mit Zosja bestätigen zunächst das Entartungsnarrativ, da Privalov sich der Trunk- und Spielsucht hingibt, d. h. auf dem besten Wege zu einer klassisch naturalistischen psycho-physischen Zerrüttung ist.

Dieser scheinbar degenerative Prozess erweist sich jedoch als eine vorübergehende Lebenskrise, die die Figur des Protagonisten nicht wesentlich verändert.⁸⁸ Der Text deutet sogar auf eine körperliche „Auferstehung“ Privalovs hin, als er sich vom neurasthenischen Sumpf der Uzelschen Gesellschaft befreit und in Garčiki sein Projekt des Getreidehandelns vorantreibt („Привалов точно переподился на деревенском воздухе; ebd., 343). Dies scheint auf den ersten Blick auf die Kurierbarkeit degenerativer Zustände mithilfe eines gesunden, nicht ‚nervösen‘ Lebens auf dem Lande hinzuweisen, d. h. auf eine „hygienische“ Maßnahme, die in der wissenschaftlichen Theorie der Degeneration durchaus seinen Ort hat.⁸⁹ Bei Privalov handelt es sich jedoch nicht um einen Regenerationsprozess, da dieser narrativ überhaupt nicht entfaltet wird, sondern eher um die paradigmatische Wiederholung eines Zustandes des körperlichen und geistigen Wohlbefindens bzw. Gleichgewichts, den Privalov in seinen Aufhalten auf dem Lande jedes Mal erlebt.⁹⁰ Gesundes Gleichgewicht und neurasthenisches Ungleichgewicht sind bei Privalov situative Zustände, die nicht mit einer erblichen Prädisposition zusammen hängen und auch nicht zu organisch erworbenen Eigenschaften werden. Das Pathologische besitzt bei Mamin-Sibirjak eine grundsätzliche Kontingenz, die sich durch keine wissenschaftliche Theorie erklären lässt. Nicht zufällig steht der wissenschaftlich erwartbaren, aber nicht eintretenden Degenerierung des Protagonisten der psycho-physische Verfall Maxim Loskutovs, des Lebensgefährten von Nadja Bachareva, gegenüber, der von einer „rätselhaften Nervenzerstörung“ („какое-то мудреное нервное расстройство“; ebd., 333) verursacht wird, die sich medizinisch nicht einordnen lässt,⁹¹ dem Betroffenen jede Lebensenergie raubt, Wahnvorstellungen

нем чего-то, характеру недостает: собирается-собирается куда-нибудь, а глядишь – попал в другое место.“ (ebd., 116).

⁸⁸ Auch aufgrund der Konturlosigkeit Privalovs (Mamin-Sibirjak verzichtet bezeichnenderweise auf die Beschreibung seines Äußeren) sind keine Schlussfolgerungen über irgendwelche Entwicklungen positiver oder negativer Natur möglich. Die Figur von Privalov ist statisch, er verlässt die Handlungsbühne des Romans im selben Zustand, in dem er sie am Anfang betreten hat.

⁸⁹ Vgl. u. a. die oben zitierte Studie von P.I. Kovalevskij *Nervnye bolezni našego obščestva* (Kovalevskij 1894, 120-128).

⁹⁰ Vgl. z. B.: „Когда плетенка, покачиваясь на своих гибких рябиновых дорогах, бойко покатила по извилистому проселку, мимо бесконечных полей, Привалов в первый еще раз испытывал то блаженное чувство покоя, какому завидовал в других. [...] Здоровое чувство охватило Привалова [...]“ (Mamin-Sibirjak 1958, 251).

⁹¹ „Лоскутов по-прежнему чувствовал себя нехорошо, хотя определенной болезни доктора не находили в нем“ (ebd., 340).

verursacht und schließlich zu seinem qualvollen Tod führt (vgl. ebd., 352f.). Loskutovs Schicksal, das in keine genealogische Vererbungslinie eingebettet wird, zeigt, dass pathologische Zerrüttungsprozesse zwar eine beobachtbare Wirklichkeit sind; sie lassen sich jedoch mithilfe des Narrativs der Entartung nicht erklären. Die Tatsache, dass die Degeneration in *Privalovskie Milliony* den ‚Falschen‘ trifft, führt die Sinnlosigkeit der wissenschaftlichen Grenzziehung zwischen dem Normalen und dem Pathologischen vor Augen.

In dem Maße, wie die biologische Vererbung im Laufe der Geschichte als fiktive Ordnungsstruktur entlarvt wird, verflüchtigt sich zugleich auch das (rhetorisch gesprochen) eigentliche semantische Feld des *наследство*, die „Millionen“ Privalovs, von denen, wie bereits erwähnt, „nicht einmal Rauch übrig bleibt“. Das Analogieverhältnis zwischen beiden Formen von Übertragung wird von Mamin-Sibirjak in dem Sinne narrativ entfaltet, dass auch die Existenz der Millionen zunächst als eine gesicherte Tatsache innerhalb derselben Doxa erscheint, in der die Degenerierung Privalovs als wissenschaftliches Faktum betrachtet wird. In einem Gespräch ruft beispielsweise Chionija Zaplatina, die Trägerin und gewissermaßen Verkörperung der Welt der Gerüchte in Uzel: „Ах, господи, господи!.. – взмолилась Хиония Алексеевна. – И что вам за охота противоречить, когда всем, решительно всем известно, что Привалов получит три миллиона. Да-с, три, три, три!..“ (ebd., 15). Bezeichnend ist auch die Art und Weise, wie der Erzähler die unkontrollierte Bewegung dieser Gerüchte über die Erbschaft Privalovs beschreibt: „Наследство Привалова в эти несколько дней выросло до ста миллионов, и кроме того, ходили самые упорные слухи о каких-то закрытых сокровищах, которые остались после старика Гуляева.“ (ebd., 47). Für die sichere Existenz der Millionen steht Privalov selbst als Garant, der sogar zur Metonymie seiner Erbschaft wird. Dies zeigt folgende Szene im Salon von Agrippina Filip'evna, Schwägerin von Polovodov: Nachdem Privalov den Salon verlassen hat, vergegenwärtigen sich die verbliebenen Gäste die gerade erlebte Präsenz der „Privalovschen Millionen“, die mit ihnen gegessen und Kaffee getrunken hatten, folgendermaßen:

Когда дверь затворилась за Приваловым и Nicolas, в гостинной Агриппины Филипповны несколько секунд стояло гробовое молчание. Все думали об одном и том же – о приваловских миллионах, которые сейчас вот были здесь, сидели вот на этом самом кресле, пили кофе из этого стакана, и теперь ничего не осталось... Дядюшка, вытянув шею, внимательно осмотрел кресло, на котором сидел Привалов, и даже пощупал сиденье, точно на нем могли остаться следы приваловских миллионов. (ebd., 90)

Das Ähnlichkeitsverhältnis wird hier zum Kontiguitätsverhältnis, d. h. zur radikalsten Form tropischen Ersatzes, und bedeutet die Materialisierung des Geldes in der Person Privalovs.

Der Text bietet aber zugleich von Anfang an eine alternative, skeptische Lesart des ontologischen Status' der Erbschaft, bei der nicht nur ihre Nicht-Quantifizierbarkeit problematisiert wird (was Privalov selbst ja ohnehin ständig tut), sondern auch ihre Referenzialität. An zwei Stellen des Textes, am Anfang und am Ende, taucht die Figur des alten verrückten Polujanov auf, dem Privalov jedes Mal unerwartet begegnet. Dieser erzählt von einem Prozess, aus dem er sich erhofft, das Vermögen, dessen er beraubt worden sei, zurück zu erhalten. Zu diesem Zweck hat er Dokumente und Papiere zusammengestellt, die sein Anrecht auf das Vermögen beweisen sollen und die er Privalov zeigt: „В развязанной пачке оказался всякий хлам: театральные афиши, билеты от давно разыгранной лотереи, объявления разных магазинов, даже пестрые этикетки с ситцев и лекарств.“ (ebd., 63). Wenn die Szene, die sich noch einmal wiederholt (vgl. ebd., 326) als Mise en abyme der hoffungslosen Bemühungen Privalovs um seine Erbschaft fungiert, so stellt das Konvolut wertloser Papiere von Polujanov die Versinnbildlichung der Referenzlosigkeit dar, die Privalovs Erbschaft und im Allgemeinen Geld und Kapital bei Mamin-Sibirjak charakterisiert.⁹² Das Geld wird hier auf seine wertlose Materialität reduziert und erscheint als ein abstraktes, arbiträres und selbstreferenzielles Zeichen, dessen Existenz auf Konventionalität beruht. Dabei ist die Tatsache von Bedeutung, dass das Erbe Privalovs zwar an unbewegliche Güter wie die Šatrov-Werke gebunden ist, es aber einen selbstreferenziellen Wert durch die Quantifizierung in Geld erhält. Durch diese Bezugnahme auf eine für die Moderne im Allgemeinen charakteristische Semantik des Geldes⁹³ unterscheidet sich *Privalovskie Milliony* von anderen Degenerationsromanen, in denen das materielle (und spirituelle) Erbe einer Familie mit Orten wie Schlössern oder Häusern zusammenhängt, die in ihrer Konkretheit dem naturalisierten Konzept von Vererbung entsprechen. Bei Mamin-Sibirjak hingegen verursacht die Referenzlosigkeit des Erbes ontologische Verunsicherungen sowohl auf der materiellen, als auch auf der biologischen Ebene.

Die Modellierung der Degeneration als ein Simulakrum, als ein Zeichen, das eine tiefenstrukturelle, epistemologische Referenz simuliert, die sich als Leerstelle erweist, befreit den Text – wie erwähnt – von der Teleologie des genealogischen Todesnarrativs und ermöglicht eine facettenreiche Handlung, die mit einem bunten, ironisch-witzigen Porträt des russischen Provinzlebens einhergeht. Die Nicht-Realisierung der erwartbaren Sujetfügung ist ein (nach Lotman) Minus-Verfahren, das eine andere tiefenstrukturelle Wirklichkeit offenbart als

⁹² Vgl. dazu Mamin-Sibirjaks Roman *Chleb* (1895), in dem das schnell akkumulierte Kapital sich von der konkreten Arbeit und von den konkreten Gütern allmählich abkoppelt und selbstständig, so dass seine Bewegung nicht mehr kontrollierbar ist.

⁹³ Aus der breiten Forschungsliteratur zur Philosophie des Geldes vgl. in diesem Zusammenhang die Arbeit von B. Rotman (1993), die den progressiven Übergang des Geldes von einem ikonischen zu einem arbiträren Zeichen in der Moderne beschreibt.

die degenerative: Eine chaotische, unbändige Ursprungswelt, in der Kräfte herrschen, die das Leben des Menschen auf eine für ihn nicht verständliche und nicht voraussehbare Art steuern.⁹⁴ Die Darstellung dieser natur- und triebhaften Tiefenstruktur gelingt Mamin-Sibirjak durch die Beschreibung des Jahrmarktes in der Stadt Irbit, auf den Privalov seinen Freund und Anwalt Nicolas Verevkin begleitet. Der Jahrmarkt ist eine Art Mikrokosmos, in der die sonst ‚unterirdisch‘ agierende sozionatuelle Gewalt auf die Oberfläche kommt und beobachtbar wird. In Privalovs Reflexionen äußert sich die Ohnmacht des Menschen, der nur willensloser Teil eines sich in permanenter Bewegung befindenden Ganzen sein kann, das metaphorisch als „Meer“ und „Rad“ bezeichnet wird:

Это было настоящее ярмарочное море, в котором тонул всякий, попадал сюда. [...] При первом ошеломляющем впечатлении казалось, что катилось какое-то громадное колесо, вместе с которым катились и барахтались десятки тысяч людей, оглашая воздух безобразным стоном. (ebd., 306)

Он хотел на время утонуть в этом ярмарочном море [...] (ebd., 308)

[...] он только чувствовал себя частью этого громадного целого, которое шевелилось в партере, как тысячеголовое чудовище. Ведь это целое было неизмеримо велико и влекло к себе с такой неудержимой силой... [...] Он сознавал себя именно той жалкой единицей, которая служит только материалом в какой-то сильной творческой руке. (ebd., 320f.)

In diesem Mikrokosmos versinnbildlicht das Glücksspiel mit seinen raschen Gewinnen und Verlusten die Kontingenz der Kapitalakkumulation, für die man im ‚normalen‘ Leben Gesetzmäßigkeiten zu entdecken glaubt, die jedoch trügerisch sind. Die exorbitanten Beträge, die Ivan Jakovlevič Verevkin, der Vater von Nicolas Verevkin, beim Kartenspiel in nur einer Nacht gewinnt und gleich verliert, gleichen den vielen „Privalovschen Millionen“, die auf dem Ural bzw. in Sibirien durch waghalsige Spekulationen schnell erworben und schnell wieder verloren werden und die im Zentrum weiterer Romane von Mamin-Sibirjak, wie *Zoloto* (1892) und *Chleb* (1895), stehen. In der naturalistischen Welt von Mamin-Sibirjak sind die Figuren Natur- und sozialen Kräften ausgeliefert, die sie nicht kontrollieren können.⁹⁵ Aus diesem Grund sind sie zu ereignishaften

⁹⁴ Dergačev (1974) spricht in diesem Zusammenhang von einer „doppelten Struktur“ der fiktiven Welten von Mamin-Sibirjak.

⁹⁵ Vgl. dazu Tager 1968, 181: „Хаос частных, индивидуальных отношений отражает случайность, неупорядоченность действительности. Но над этим миром случайности встает величавая механика капиталистических отношений – подлинный сюжет романа, неумолимая сила, определяющая судьбу персонажа.“ Über die Gleichsetzung von sozia-

Handlungen, die tiefe Veränderungen bedeuten, nicht fähig. Ihr Treiben ist paroxistisch: sie handeln nicht, mit ihnen geschieht etwas.

Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Figurenkonstellation des Textes zu betrachten, die zunächst – wie in einem Degenerationsroman üblich – auf der Dichotomie von kranken, willensschwachen Helden auf der einen Seite und gesunden, tatkräftigen Figuren auf der anderen Seite aufgebaut zu sein scheint.⁹⁶ Der Text modelliert Oppositionen zwischen Privalov und dem „Tatmenschen“ Kostja Bacharev (человек дела с ног до головы, ebd., 292), der die Šatrov-Werke leitet und sie aus den Staatsschulden zu befreien versucht, und zwischen Privalov und Polovodov, bei dem der Erzähler – gewissermaßen die Semantik von gesunden und kranken Zähnen in Thomas Manns *Buddenbrooks* antizipierend – einen „besonders stark entwickelten Unterkiefer“ schildert, der beim Essen mit großer „Energie“ arbeitet.⁹⁷ Aber auch dieses Strukturelement des Degenerationsromans wird von einer Sujetföugung unterminiert, in der Erfolg und Misserfolg der Figuren unabhängig von ihrer eigenen vitalistischen Energetik ist: Kostja Bacharev gibt seine Bemühungen um die Šatrov-Werke irgendwann auf und Polovodov kann seine Machenschaften nur bis zu einem gewissen Punkt vorantreiben, bis er seinem Leben ein gewaltsames Ende setzt. Diese undurchsichtigen, scheinbar chaotischen Kräfte, denen die Romanfiguren nicht Herr werden können, werden nicht zuletzt von den Petersburger Behörden (Kontrollbehörden, Bergwerksdepartement, Adelsvormundschaftsgericht, Ministerium und Senat) symbolisiert, die über die Privalovsche Erbschaft das letzte Wort haben und die sowohl Privalov als auch Polovodov zu beeinflussen versuchen. Diese Instanzen, über die ständig berichtet wird, die aber nie direkt dargestellt werden, treffen Entscheidungen, die wie Urteile höherer metaphysischer Mächte erscheinen. In einer solchen Welt, die für den Wahrnehmungshorizont des Menschen nichts anderes als fatalistische Kontingenz bereithält, hat das Todesnarrativ der Degeneration mit seiner teleologischen Kausalität keine Daseinberechtigung mehr.

len und Naturkräften, ihre chaotische Dimension und ihre Rolle als wahre Protagonisten der Handlung bei Mamin-Sibirjak vgl. auch Paperno 2005, 815.

⁹⁶ Zu dieser besonderen Figurenkonstellation im Degenerationsroman, die oft an eine ähnlich semantisierte Aufteilung des Raums gekoppelt ist, vgl. Pross 2008. C. Pross exemplifiziert diese Struktur anhand des Romans *Die Krankheit des Jahrhunderts* von Max Nordau (1887).

⁹⁷ „[...] нижняя челюсть Половодова была особенно развита. [...] Привалов заметил, с какой энергией работала нижняя челюсть Половодова [...]“ (Mamin-Sibirjak 1958, 92; 96).

Literatur

- Abbott, H.P. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge.
- Ackerknecht, E. 1982. „Diathesis: The Word and the Concept in Medical History“, *Bull. Hist. Med.*, 56, 317-325.
- 1985. *Kurze Geschichte der Psychiatrie*, Stuttgart.
- Albers, I. 2002. *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Emile Zolas*, München.
- Arsen'ev, K.K. 1906. *Saltykov-Ščedrin (literaturno-obščestvennaja charakteristika)*, Sankt Peterburg.
- Barthelmess, A. 1952. *Vererbungswissenschaft*, Freiburg/München.
- Becker, P. 2002. *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Göttingen.
- Beer, D. 2002. *„The Hygiene of Soul“: Language of Illness and Contagion in Late Imperial and Early Soviet Russia*, Ph.D. Diss., Univ. of Cambridge.
- Beer, G. 1983. *Darwin's Plot. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London.
- Bogdanov, K. A. 2005. *Vračī, pacienti, čitateli. Patografičeskie teksty russkoj kul'tury XVIII-XIX vekov*, Moskau.
- Bohnen, K. 2002. „Nachwort“, Jacobsen J.P., *Niels Lyhne*, Stuttgart, 256-267.
- Brown, J.V. 1981. *The Professionalisation of Russian Psychiatry: 1857-1911*, Ph.D. Diss. Univ. of Pennsylvania.
- Cartron, L. 2007. „Degeneration and ‚Alienism‘ in Early Nineteenth-Century France“, Müller-Wille S./Rheinberger H.-J. (Hg.), *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*, Cambridge, MA; London, 155-174.
- Cassirer, E. 1994. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*. Bd. IV: *Von Hegels Tod bis zur Gegenwart (1832-1932)*, Darmstadt.
- Canguilhem, G. 1974. *Das Normale und das Pathologische*, München.
- Chamberlin, J. E., Gilman S.L. (Hg.) 1985. *Degeneration. The Dark Side of Progress*, New York.
- Chamberlin, J.E. 1985. „Images of Degeneration: Turnings and Transformations“, Chamberlin/Gilman (Hg.) 1985, 263-289.
- Čuprinin, S. 1979. „Figuranty – sreda – real'nost' (k charakteristike russkogo naturalizma)“, *Voprosy literatury*, 7, 125-160.
- Deleuze, G. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M.
- 1993. „Zola und der Reiß“, *Logik des Sinns*, Frankfurt/M.
- Dergačev, I.A. 1974. „D.N. Mamin-Sibirjak v istorii russkogo romana“, *Russkaja literatura 1870-1890 godov*, Bd. 6. Sverdlovsk, 59-83.
- 1992. „Mamin-Sibirjak i Zola“, *D. N. Mamin-Sibirjak v literaturnom kontekste vtoroj poloviny XIX veka*, Ekaterinburg, 139-149.
- Dowbiggin, I. 1985. „Degeneration and Hereditarianism in French Mental Medicine 1840-90: Psychiatric Theory as Ideological Adaptation“, Bynum W.F., Porter R., Sheperd M. (Hg.), *The Anatomy of Madness. Essays in the History of Psychiatry*, Vol. 1 (*People and Ideas*), London/New York, 188-232.

- Elkana, Y. 1988. „Das Experiment als Begriff zweiter Ordnung“, *Rechtshistorisches Journal*, 7, 244-271.
- Erhart, W. 2001. *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München.
- Föcking, M. 2002. *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen.
- Foucault, M. 1999. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M.¹⁵
- 2003. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*, Frankfurt/M.
- 2005. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/M.⁷
- Gamper, M. 2005. „Normalisierung/Denormalisierung, experimentell. Literarische Bevölkerungsregulierung bei Emile Zola“, Krause M.; Pethes, N. (Hg.), *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg, 149-168.
- Gauthier, E.P. 1959. „Zola's Literary Reputation in Russia prior to 'L'Assommoir'“, *The French Review*, Bd. 33, 37-44.
- Genkel', M.A. 1974. *Častotnyj slovar' romana D.N. Mamina-Sibirjaka „Privolovskie Milliony“*, Perm'.
- Gončarov, I.A. 1954. „Literaturnyj večer“, *Sobranie sočinenij*, Bd. 7. Moskau, 100-192.
- Gourg, M. 1991. „Quelques aspects de la réception des thèses naturalistes en Russie“, *Les Cahiers Naturalistes*, Bd. 65, 25-36.
- Jensen, P.A. 1996. „Nil's Ljune i Jurij Živago. Forma i preemstvennost'“, Gasparov B., Hughes R. P., Paperno I., Raevsky-Hughes O. (Hg.), *Christianity and the Eastern Slavs*, Berkeley u. a., 244-287.
- Judin, T.I. 1951. *Očerki istorii otečestvennoj psichiatрії*, Moskau.
- Kaiser, E. 1990. *Wissen und Erzählen bei Zola. Wirklichkeitsmodellierung in den Rougon-Macquart*, München.
- Kitcher, Ph. 1995. „The Cognitive Functions of Scientific Rhetoric“, Krips, H., McGuire J.E., Melia T. (Hg.), *Science, Reason, and Rhetoric*, Konstanz/Pittsburgh, 47-65.
- Kleman, M. 1932. „Ė. Zola v Rossii“, *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 2, 235-248.
- Korthals, H. 2003. *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehendarstellender Literatur*, Berlin.
- Kovalevskij, P.I. 1882. *Sudebno-psichiatřičeskie analizy*, Charkov.
- 1894. *Nervnye bolezni našego obščestva*, Charkov.
- Krafft-Ebing, R. v. 1898. *Über gesunde und kranke Nerven*, Tübingen.
- Küpper, J. 1995. „Vergas Antwort auf Zola. Mastro Don Gesualdo als ‚Vollendung‘ des naturalistischen Projekts“, Engler W., Schober R. (Hg.), *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, Tübingen, 109-136.
- Leibbrand, W., Wettley A. 1961. *Der Wahnsinn. Geschichte der abendländlichen Psychopathologie*, Freiburg/München.
- Lepenies, W. 1978. *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M.

- Link, J. 1999. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen/Wiesbaden².
- 2002. „Normal/Normalität/Normalismus“, Barck K. u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart/Weimar, 538-562.
- Link-Heer, U. 1986. „Le mal a marché trop vite.“ Fortschritts- und Dekadenzbewusstsein im Spiegel des Nervositäts-Syndroms“, Drost W. (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg, 45-67.
- López-Beltrán, C. 1994. „Forging Heredity: From Metaphor to Cause, a Reification Story“, *Studies in History and Philosophy of Science*, Bd. 25, Nr. 2, 211-235.
- 2007. „The Medical Origins of Heredity“, Müller-Wille S./Rheinberger H.-J. (Hg.), *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*, Cambridge, MA; London, 105-132.
- Lotman, J.M. 1972. *Die Struktur literarischer Texte*, München.
- 1981. „Das Sujet im Film“, *Kunst als Sprache*. Leipzig, 205-218.
- Lukács, G. 1987. „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus“ [1936], Brinkmann R. (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt, 33-85.
- Magnan, V. 1892. *Psychiatrische Vorlesungen. Über die Geistesstörungen der Entarteten*, Leipzig.
- Malinas, Y. 1985. *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris.
- Mamin-Sibirjak, D.N. 1936. „Mamin-Sibirjak o sebe samom“, Eroškina Z.A. (Hg.), *Vospominanija o D.N. Mamine-Sibirjake*, Sverdlovsk.
- 1958. *Privalovskie Milliony, Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Bd. 2, Moskau.
- Mann, G. 1985. „Dekadenz – Degeneration – Untergangsangst im Lichte der Biologie des 19. Jahrhunderts“, *Medizinhistorisches Journal*, Bd. 20, 6-35.
- Matich, O. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison.
- Merten, S. 2003. *Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin*, Wiesbaden.
- Merževskij, I.P. 1887. „Ob uslovijach, blagoprijatstvujuščich razvitiju duševnyh i nervnyh boleznej v Rossii i o merach, napravlennyh k ich umen'sšeniju“, *Trudy pervogo s'ezda otečestvennyh psichiatrov, proischodivšogo v Moskve s 5 po 11 janvarja 1887 g.*, SPb., 15-37.
- Möbius, P.J. 1892. „Einleitung“, *Magnan 1892*, III-XIV.
- 1900. *Über Entartung*, Wiesbaden.
- Morel B.-A. 1857. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris.
- Müller-Funk, W. 2002. *Die Kultur und ihre Narrative*, Wien/New York.
- Müller-Wille, S., Rheinberger H.-J. (Hg.) 2007. *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*, Cambridge, MA/London.
- 2007. „Heredity – The Formation of an Epistemic Space“, (Hg.), *Heredity Produced. At the Crossroads of Biology, Politics, and Culture, 1500-1870*. Cambridge, MA/London, 3-34.

- Nevskij, V.A., Fedetov, D.D. 1964. *Otečestvennaja nevropatologija i psichijatrija XVIII i pervoj poloviny XIX veka (1700-1860 gg.)*, Bibliografičeskij ukazatel', Moskau.
- Nicolosi, R. 2005. „Nähe ohne Abstand. Intimität im Zeichen von Degeneration und Naturalismus (M.E. Saltykov-Ščedrin's *Gospoda Golovlevy*)“., *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 62, 267-306.
- 2007a. „Unreine Liebe. B. Stanković's *Nečista krv* als Degenerationsroman“, Hodel R. (Hg.), *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 159-176.
- 2007b. „Das Blut der Karamazovs. Vererbung, Experiment und Naturalismus in Dostoevskijs letztem Roman“, Schwartz M./Torben Ph./Velminski W. (Hg.), *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland, 1860-1960*, Berlin, 147-180 (Im Druck).
- Nye, R. A. 1984. *Crime, Madness, and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton.
- Ognirskij, B. 1873. „Uslovija progressa v sfere položitel'nogo znanija“, *Delo*, 1873, Bd. 5, 44-64; Bd. 6, 1-26.
- Olby, R. C. 1993. „Constitutional and Hereditary Disorders“, Bynum W. F./Porter R. (Hg.), *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*, Bd. 1. London/New York, 412-437.
- Oršanskij, I. 1897. *Rol' nasledstvennosti v peredače boleznej*, St. Petersburg.
- Paperno, I. 2005. „La prose des années 1870-1890“, Etkind E. u. a. (Hg.), *Histoire de la littérature russe. Le temps du roman*, Paris, 789-823.
- Parnes, O. 2005. „Es ist nicht das Individuum, sondern es ist die Generation, welche sich metaphorisiert“. Generationen als biologische und soziologische Einheiten in der Epistemologie der Vererbung im 19. Jahrhundert“, Weigel, S. u. a. (Hg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München, 235-259.
- Pethes, N. 2003. „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 28, Heft 1, 181-231.
- Pick, D. 1989. *Faces of Degeneration: Aspects of a European Disorder, c. 1848-c. 1918*, Cambridge.
- Pomjalovskij, N. G. 1897. *Polnoe sobranie sočinenij N.G. Pomjalovskogo*, St. Petersburg.
- Pross, C. 2008. „Die Kunst der Unterscheidung. Zur Darstellung von Anormalität in der Erzählliteratur des späten 19. Jahrhunderts“, Bergengruen M./Borgards, R. (Hg.), *Bann der Gewalt* (im Druck).
- Richter, K. 1997. „Literatur als Korrektiv“, Schönert J./Titzmann M. (Hg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*, Stuttgart, 131-138.
- Roelcke, V. 1999. *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914)*, Frankfurt/New York.
- Rotman, B. 1993. *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford, CA.
- Saltykov-Ščedrin, M.E. 1972. „*Gospoda Golovlevy*“, *Sobranie sočinenij v 20-ti tomach*, Bd. 13. Moskau.

- Schmid, W. 1992. „Čechovs problematische Ereignisse“, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt/M., 104-134.
- 2005. *Elemente der Narratologie*, Berlin.
- 2005b. „Ereignishaftigkeit in den ‚Brüdern Karamasow‘“, *Dostoevsky Studies, New Series*, Vol. IX, 31-44.
- Sirotkina, I.E. 2000. „Psychopatologija i politika: stanovlenie idej i praktiki psichogigeny v Rossii“, *Vivos voco*, 1.
- <http://vivovoco.rsl.ru/VV/JOURNAL/VIET/SIROTK.HTM> (letzter Zugriff 07. 09. 2007).
- 2002. *Diagnosis Literary Genius. A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880-1930*, Baltimore/London.
- Stanković, B. 1970. *Nečista krv* [Sabrana dela Borisava Stankovića, hg. von Ž. Stojković, Bd. 3], Belgrad.
- Stöber, Th. 2006. *Vitalistische Energetik und literarische Transgression im französischen Realismus-Naturalismus. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Tübingen.
- Stöckmann, I. 2005. „Im Alleinsein der Texte. Zur darwinistisch-monistischen Genese der literarischen Moderne um 1900“, *Scientia poetica*, Bd. 9, 263-291.
- Tager, E.B. 1968. „Problemy realizma i naturalizma“, *Russkaja literatura konca XIX – načala XX v. Devjanostye gody*, Moskau, 142-188.
- Thomé, H. 1993. *Autonomes Ich und ‚inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*, Tübingen.
- Tobin, P.D. 1978. *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*. Princeton.
- Todes, D.P. 1981. *From Radicalism to Scientific Convention: Biological Psychology in Russia from Sechenov to Pavlov*, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania.
- 1989. *Darwin Without Malthus. The Struggle for Existence in Russian Evolutionary Thought*. New York/Oxford.
- Vucinich, A. 1988. *Darwin in Russian Thought*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Waller, J.C. 2002. „The Illusion of Explanation: The Concept of Hereditary Disease, 1770-1870“, *Journal of the History of Medicine*, Vol. 57, 410-448.
- Warning, R. 1990. „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘: Zolas Les Rougon-Macquart“, *Poetica*, Bd. 22, 355-383.
- Weigel, S. 2004. „Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die facultas fingiendi in Wissenschaft und Literatur“, Macho Th.; Wunschel A. (Hg.), *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt/M., 183-205.
- Weingart, P., Kroll J., Bayertz K. 1988. *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*, Frankfurt/M.
- Zola, É. 1904. *Der Experimentalroman. Eine Studie* [1879], Leipzig.
- 1966-1970. H. Mitterand (Hrg.), *Œuvres complètes*, 15 Bde, Paris.
- 1974. *Doktor Pascal*, Berlin.

Peter Alberg Jensen

ČECHOVS „NICHT-VOM-ENDE-ERZÄHLEN“ AM BEISPIEL VON *NEVESTA*

Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения.¹

Einleitung

Im Konzept unserer Tagung hat Aage Hansen-Löve deutlich gemacht, dass Thanatopoetik nicht nur das Lebensende, sondern auch das Textende umfasst, und dass letzteres für die Narrativik ein intrikates Problem in sich birgt:

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 Todes-thematik, sondern um jene apophatischen Techniken der Indirektheit, die [...] auch eine ästhetisch-künstlerische und eminent poetische Dimension besitzen.²

Diese Formulierungen sind für wesentliche Merkmale von Čechovs Poetik sehr zutreffend. Im Folgenden werde ich beide Fragestellungen – die vorausgesetzte Position eines Erzählers a posteriori und das Problem der Indirektheit – im Spätwerk Čechovs aufgreifen. Da die Fragestellungen fundamental sind, muss ich mich auf zwei Aspekte begrenzen: 1) ‚Situativität‘ in Čechovs Erzählen und 2) die Zeitlichkeit der ‚Situation‘. Es sind dies zwei Seiten des gleichen Befundes, die sowohl zu Čechovs Indirektheit als zu seiner Lösung des „End-Problems“ wesentlich beitragen.

1. Erzählen von mittendrin

In einigen Erzählungen Anton Čechovs der 1890er Jahre wird eine Art Sprachkritik geübt. Ich habe anderswo seine Erzählung *Dama s sobačkoj* als Kompromittierung und Zusammenbruch der Selbstauffassung des Helden Dmitrij Gurov

¹ M.M. Bachtin, „Problema teksta“, Bachtin 1996, 314.

² A. Hansen-Löve, „Grundzüge einer Thanatopoetik“, in diesem Band, 36.

beschrieben.³ Eine analoge Analyse kann an *Učitel' slovesnosti* durchgeführt werden.⁴ In beiden Erzählungen ist die Präsentation selber vom Anfang an gänzlich von der Sprache des Helden geprägt, d.h. von der bisherigen Version seiner eigenen Lebensgeschichte. Im zweiten Teil aber erweist sich, dass diese Version dem, was jetzt passiert, gar nicht adäquat ist. Die Sprache des Helden und der Präsentation wird kompromittiert und bricht zusammen.

Diese Lesart ist nicht ganz neu. Eher übertrage ich die traditionelle Problematik der ‚Erzählung der Einsicht‘ („rasskaz prozrenija“) von der Ebene der Handlung und Ideologie auf die Ebene der sprachlichen Gestaltung der Erzählungen. Sowohl *Učitel' slovesnosti* als auch *Dama s sobačkoj* sind mehrmals als vorrangige Beispiele von Einsichtserzählungen behandelt worden.⁵ Die Verschiebung der Fragestellung auf die Ebene der Textgestaltung läuft auf Folgendes hinaus: Das Erkenntnisproblem der Hauptperson hat nicht nur einen sprachlichen Aspekt; es ist an und für sich – bzw. für den Protagonisten selbst – ein sprachliches Problem. Čechov demonstriert, wie seine Hauptpersonen sprachlich befangen sind. Ihre Anstrengungen, das eigene Leben zu verstehen, fallen tradierten sprachlichen Formen anheim. Ich setze hier fort, was Vladimir Kataev über Redestereotypen und Renate Döring über ‚Paradigmen‘ geschrieben haben.⁶ Es geht aber meines Erachtens nicht nur um Stereotypen, Paradigmen, Schablonen oder Klischees im Sinne von Elementen einer Sprache, sondern um ganzheitliche Sprachen – um Versionen eines narrativ versprachlichten Lebens, seine Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit, seine Wahrheit oder Fiktivität. In der Weise, wie die Menschen versuchen, ihr eigenes Leben zu verstehen, und in der Frage, inwieweit ein Verstehen in narrativer Form möglich wäre, liegt meines Erachtens ein wachsendes Interesse Čechovs vom Ende der 1880er Jahre an.

Dieses Interesse wird aber nicht nur zum Thema seines späten Schaffens, sondern auch direkt in der Form der Werke realisiert, und zwar – so meine These – auf folgende Weise: Die Präsentation der Geschichte der Protagonisten solidarisiert sich mit deren Problem dadurch, dass die narrative Darbietung die erkenntnismäßigen Bedingungen der Personen teilt, z.B. ihre perspektivischen und sprachlichen Begrenzungen, und nicht über sie hinausweist. Indessen ist die Erzählung als Präsentation gar nicht mit der eigenen Geschichte des Helden identisch – die Helden erzählen ja nicht.⁷ Die Erzählung ist vielmehr eine

³ Siehe Jensen 2004.

⁴ Bei einem Kolloquium an der Universität Stockholm hat Boris Gasparov eine solche Analyse vorgetragen.

⁵ Siehe Cilevič 1976, 60; Kataev 1979, 257-68.

⁶ Kataev 1979, 257 ff; Döring-Smirnov 1988.

⁷ Das Gesagte gilt für Erzählungen in der Form der 3. Person; in der Ich-Erzählung ist die Problematik anders bestellt.

narrative Verbalisierung, eine Versprachlichung ihrer denkbaren oder vorgestellten Versionen des eigenen Lebenslaufes.⁸

Das Paradox

Die These, dass die narrative Darbietung mit den Personen gemeinsame Sache macht, d.h. ihre Bedingungen solidarisch teilt, läuft darauf hinaus, dass Čechov die von Aage Hansen-Löve formulierte Voraussetzung des Erzählens „verletze“. Solidarisch hieße schließlich auch deutungsmäßig synchron: Aber wäre es denn möglich, solidarisch und synchron mit dem Helden zu erzählen? Falls die Erzählinstanz die Deutungsposition des Helden in der Zeit bezieht und auch sonst seine Begrenztheit mit ihm teilt – wie könnte dann erzählt werden? Der Held steckt mitten drin in seinem Leben ohne Zugang zu dessen Ende; er kann beobachten, wahrnehmen, nachdenken, zurückschauen, aber von sich aus erzählen weder kann noch tut er. Von wo oder von wem geht in diesem Falle die erzählerische Gestaltung seiner Sprache aus? Die narrative Form impliziert eine zeitliche Distanz, aber wo bleibt diese in der Deutung des Vorgangs? Und wo bleibt sie am Ende? Die zeitliche Distanz, inhärent in der narrativen Darbietung der Geschichte, spiegelt ein deutungsmäßiges Privileg vor, das sich aber nirgends durchsetzt und inhaltlich gar nicht greifbar ist.⁹

Die Illusion des Erzählens verheißt tatsächlich Zweifaches: dass das Erzählte a) bereits vergangen ist und b) folglich ein Ende hat; die „Vergegenwärtigung“ des Erzählten geschieht mit dem Wissen, dass es schon gewesen und folglich zu Ende ist.¹⁰ Čechovs späte Prosa erweckt ein distinktes Gefühl, dass das Erzählte dem Vergangenen gehört, weshalb der Leser mit Recht annimmt, es hätte auch ein Ende. Aber am Textende gibt es oft nur das Ende des Textes – aber kein

⁸ Deswegen wird die Krise im Inhalt einer Kompromittierung sowohl der vermittelten als auch der vermittelnden Sprache gleichbedeutend; das ist ein Grund, warum es so schwierig ist, die vermittelnde von der vermittelten Sprache inhaltlich zu unterscheiden.

⁹ Teil der Antwort kann sein, dass die Helden der in Frage stehenden Erzählungen selber gedanklich als Proto-Erzähler auftreten. Ihr Versuch, die aktuellen Situationen in ihrem Leben zu interpretieren, basiert auf im- und expliziten Rückblicken. Ein Modell *damals-jetzt* („*togda-teper*“), also eine retrospektive Deutung der aktuellen Situation, ist ein Hauptinstrument der Protagonisten selber. Daher steckt ein Embryo des „Lebenstextes“ schon in den laufenden Situationsbildern des Helden. Aber dessen Formulierung in narrativer Vergangenheitsform ist der Person nicht zugänglich.

¹⁰ Vgl. Kierkegaards Formulierung: „Die Kunst besteht nun darin, [...] einen Genuß zu erzeugen, der niemals rein gegenwärtig wird, sondern jederzeit ein Moment der Vergangenheit in sich trägt, so daß er gegenwärtig ist in der Vergangenheit“. Sören Kierkegaard. „Der Widerstreit des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen. Ein Versuch im fragmentarischen Streben“, Kierkegaard, *Entweder / Oder*, Erster Teil. Düsseldorf 1956, 147-176, hier 163.

Ende der Geschichte. Es ist, als habe der Erzähler seinen Posten a posteriori verlassen.¹¹

Ich will hier Čechovs Poetik nicht merkwürdiger machen, als sie ist. Wir wissen jedenfalls, dass die Präsupposition des Endes mehr oder weniger offensichtlich bzw. getarnt sein kann. Bei einer Darbietung aus der Sicht der Person und vorwiegendem ‚showing‘ vor ‚telling‘ ist die Voraussetzung des Endes weitestmöglich getarnt. Genügen dann nicht ‚personale Darbietung‘ und ‚showing‘ als Erklärung für die erwähnten Befunde bei Čechov? Meines Erachtens nicht, denn in dieser Prosa hat es den Anschein, als ob eher ‚telling‘ als ‚showing‘ vorherrschen würde; anscheinend veranschaulicht der Autor weniger, als er berichtet; szenische Darstellung ist eher die Ausnahme als die Regel.¹²

Hier wurzelt ein Paradox dieser Poetik – sie wirkt eher erzählend als darstellend; eben deswegen ist die Flüchtigkeit der Erzählinstanz im Verlauf und ihr leerer Posten am Ende des Textes so frappant.

Eine Hypothese

Vor dem Hintergrund des oben Gesagten sehe ich Čechovs Leistung in der Spätprosa wie folgt: Čechov entwickelt eine Technik, die es ermöglicht, die Deutung des Helden sprachlich zu realisieren, obwohl dabei die Worte anscheinend einer Erzählinstanz gehören. Die Erzählinstanz kommt formal ganz stark zum Vorschein,¹³ erweist sich aber eben als reiner Schein: inhaltlich ist sie weitgehend neutralisiert oder gar leer; als Sinninstanz kommt sie im Werk zu keinem direkt geäußerten Wort. Fast alles im Werk ist getarntes Zitat, und die Instanz, die wir gerne Erzähler nennen, schafft die formale Tarnung.¹⁴

¹¹ Die vorgeschlagene Beschreibung könnte die Textenden solcher Erzählungen auf neue Weise erklären. Sowohl *Učitel' slovesnosti* als auch *Dama s sobačkoj* brechen jäh ab; diese „offenen Schlüsse“ Čechovs werden heute noch von Lesern, Kritikern und Forschern diskutiert. Nach meiner Lesart enden die Texte, weil die bisherige Sprache der Erzählung verbraucht ist: es gibt keine Worte mehr von der Art, aus der die Erzählung bis zum Textende bestanden hat: Der Held ist sprachlos geworden (vergl. Jensen 2004.)

¹² Die Dominanz des Erzählens vor szenischer Darstellung könnte Teil der Erklärung dafür sein, weshalb die Prosagroßform Čechov Schwierigkeiten bereitete. Die beiden Kurzromane *Duel'* und *Tri goda* weisen in dieser Hinsicht interessante Unterschiede auf; ersterer ist deutlich „szenischer“ gestaltet als letzterer, wirkt aber auch altmodischer – und weniger „čechovsch“.

¹³ In *Nevesta* liefern die beiden ersten Abschnitte sogar eine Reihe Realia-Auskünfte an den Leser, die als regelrechte Erzählerleistung aufgefasst werden können.

¹⁴ Diese Formulierung mag an Käte Hamburgers Auffassung erinnern, unter Erzähler sei eine fluktuierende ‚Erzählfunktion‘ zu verstehen (Hamburger 1967, 111-117). Obwohl ich in der Nachfolge von Hamburgers ‚erzählerloser‘ Theorie schreibe, finde ich den Begriff ‚Funktion‘ unzureichend, u. a. weil er den personalen Charakter der in Frage stehenden Illusion einfach ausblendet.

Ein Hauptgrund dafür ist, dass die Implikation des Erzählens – die Position des Erzählers a posteriori – unbesetzt ist. Čechovs „Nicht-zu-Ende-Sprechen“¹⁵ ist das Ergebnis einer neuartigen Poetik des „Nicht-vom-Ende-her-Erzählens“, und damit eines Erzählens von „mittendrin“ – bei allem Anschein eines normalen Erzählens.

2. Situatives Erzählen

Wie wäre die Vereinigung von inhaltlicher Gleichzeitigkeit der Erzählposition mit dem Helden einerseits mit ihrer scheinbaren formalen Retrospektive andererseits zu erklären? Auf der Suche nach einer Deutung dieses paradoxalen Befundes habe ich in früheren Arbeiten die Aspektualität in Čechovs später Prosa analysiert und in der dominanten Imperfektivität einen wichtigen Grund dafür gefunden, weshalb die inhaltliche Rolle des Erzählers abgeschwächt wird;¹⁶ imperfektive Verben mit prozessueller Bedeutung drücken eine Befindlichkeit „mittendrin“ im Prozess aus und repräsentieren folglich den primären Aspekt der fiktiven Person, nicht denjenigen eines Erzählers.¹⁷ Diese handlungsinterne oder intra-situationelle Bedeutung des imperfektiven Präteritums wurde zuerst von Boris Uspenskij (anhand von Beispielen aus der Folklore) beschrieben:

Условно говоря, по своему композиционному значению форма несовершенного вида прошедшего времени знаменует как бы «настоящее в прошлом». Точно так же как и форма настоящего времени в приведенных выше примерах, данная форма позволяет производить описание как бы изнутри самого действия – то есть с синхронной, а не ретроспективной позиции, – помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены.¹⁸

Die imperfektive Aspektualität schafft es aber nicht alleine; zur beweglichen intra-situationellen Semantik des čechovschen Erzählens tragen auch andere sprachliche Mittel bei, die mit der Aspektualität zusammen eine Modalität erstellen, die als ‚Situativität‘ bezeichnet werden kann. Darunter verstehe ich eine semantische Modalität, die die Bedeutung ‚aktuelle Situation‘ generiert, bzw. eine Eigenschaft der sprachlichen Elemente, die diese Bedeutung vermitteln. Das kulturelle Konzept ‚Situation‘ bzw. der entsprechende alltägliche Begriff entspricht der narrativen Konstituente ‚Situation‘ (bzw. scheint mit ihr identisch zu sein).¹⁹ Etymologisch ist ihre Bedeutung räumlich, aber im Ge-

¹⁵ Vergl. das „Nicht-zu-Ende-Sprechen“ im Aufsatztitel Helene Auzingers (Auzinger 1960).

¹⁶ Siehe Jensen 1984a, 1984b, 1990.

¹⁷ Jensen 1984b, 297 ff.

¹⁸ Uspenskij 1970, 99. Hervorhebung von mir, P.A.J.

¹⁹ Kanonische narratologische Theorien besagen, dass ein Narrativ aus Situationen und Begebenheiten besteht. Bis jetzt wurde der Theorie der markierten Begebenheit (Ereignis, event,

brauch vereinigt der Begriff Raum und Zeit,²⁰ denn dieses Konzept ist eine existentielle „Auszeichnung“ („znak otličija“); indem ein gegebener Augenblick als ‚Situation‘ aufgefasst wird, nimmt er ein existentielles Interesse in Anspruch, und falls er als ‚Situation‘ bezeichnet und wiedergegeben wird, erhält er schon dadurch eine besondere Bedeutung.

In Zusammenhang mit Čechovs Poetik sind zwei Eigenschaften der ‚Situation‘ besonders interessant: 1) das Konzept ist an und für sich ästhetisch; 2) das Konzept impliziert ein Subjekt.

– Ad 1. Der Begriff ‚Situation‘ hebt eine Serie von Momenten hervor (darin die Auszeichnung), fasst sie wertungsmäßig einheitlich zusammen (vereinigt eine Serie realer Augenblicke als Ganzheit) und grenzt sie dadurch sowohl vom Vorhergehenden wie vom Nachfolgenden ab, erstellt also eine *Einrahmung* des Gemeinten. Die Verwendung des Wortes ‚Situation‘ kommt der Forderung gleich, sich das so Bezeichnete als Ganzheit vorzustellen, und beansprucht eine besonders aktive, imaginative Einstellung des Adressaten. Eine Situation verstehen heißt – sich in sie hineinendenken bzw. sie sich als Ganzheit vorstellen. In diesen konstitutiven Zügen ist die funktionale Semantik des Konzeptes ‚Situation‘ derjenigen eines Kunstwerks erstaunlich analog oder gar gleich.

– Ad 2. Der ‚Situation‘ ist eine angeborene Subjekthaftigkeit eigen, nämlich die Teilnahme oder die Anwesenheit eines Zeugen oder eines „Erlebenden“ oder ‚Patiens‘ (vergl. ‚undergoer‘), d.h. die Anwesenheit von jemandem, aus dessen Position das Gegebene ganzheitlich als Situation aufgefasst wird.²¹ Mit anderen Worten: ‚Situation‘ ist subjektiv, nicht nur im Sinne von Wertung, sondern auch im Sinne von einer inhärenten Subjekthaftigkeit. Das Konzept hat eine eingebaute innere Perspektive: „sich in eine Situation hineinendenken“ heißt, diese innere Perspektive konstruieren, „sich die Situation als Ganzheit vorstellen“ heißt – die innere Position beziehen.

„sobytye“) fast die gesamte Aufmerksamkeit gewidmet und der unmarkierte, hintergründige Begriff ‚Situation‘ außer Acht gelassen. Aber in Čechovs Poetik sind die Begebenheiten oder ‚Ereignisse‘ bekanntlich nicht vordergründig, was die Forschung seit Jahrzehnten als ‚Fabellosigkeit‘ („besfabul’nost“), ‚Sujetlosigkeit‘ („bessjužetnost“) oder ‚Ereignislosigkeit‘ („bessobytnost“) eingehend diskutiert hat (siehe Jensen 1984a-b; Schmid 1992b). Meines Erachtens ist es an der Zeit zu fragen, womit wir denn zu tun haben, zumal die ‚Begebenheiten‘ eine untergeordnete Rolle spielen, und eine naheliegende Antwort ist: mit der anderen Konstituente der narrativen Modalität, d. h. mit ‚Situationen‘. Siehe Jensen 2007.

²⁰ Vgl. eine Wörterbuchsdefinition: „Situation – augenblickliche Lage“, Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 1997, 11438.

²¹ Dieses ist von Wolf Schmid im Vorübergehen bemerkt worden: „Ohne Perspektive gibt es gar keine Situation. Eine Situation konstituiert sich immer erst im Bewußtsein eines die Wirklichkeit erlebenden, ihre Komplexität auf wenige Momente reduzierenden, *latent geschichtenbildenden* Subjekts“ (Schmid 1995, 228; Hervorhebung von mir, P.A.J.). Hier wird ‚Perspektive‘ als Voraussetzung für ‚Situation‘ angeführt; beim Lesen ist es oft umgekehrt – Situativität erzeugt die Vorstellung von einem Subjekt, d.h. ‚Subjektheit‘ („sub’ektnost“), und eine diffuse Subjekthaftigkeit könnte als vor-perspektivisch aufgefasst werden.

Wenn Čechov auf eine Weise erzählt, die ‚Situation‘ eher als ‚Ereignis‘ zum Gegenstand hat und von ‚Situativität‘ im Sinne von Ausdruck einer aktuellen Situation geprägt ist, dann erzielt er demzufolge zwei wichtige Effekte: Die Vermittlung des Vorganges fordert stets vom Leser eine in *principe* ästhetische Vorstellung, und der erzählte Vorgang enthält an sich oder in sich eine Subjektposition.²²

Betrachten wir uns ein Beispiel aus *Nevesta*:

Уже проснулась бабуля. Закашлял густым басом Саша. Слышно было, как внизу подали самовар, как двигали стульями. Часы идут медленно. Надя давно уже встала и давно уже гуляла в саду, а всё еще тянется утро. Вот Нина Ивановна, заплаканная, со стаканом минеральной воды.²³

Hier gibt es keine Ereignisse, ja es geht eben darum, dass nichts passiert. Die Hauptperson Nadja hat auf den Morgen lange gewartet; das Geschehen im Hause manifestiert sich in Aufwachen, Husten, Samovar-Geklirr, Scharren von Stühlen und später dem Erscheinen der Mutter. Das Erzählen handelt aber nicht von dieser Morgensituation; sie wird weniger geschildert als vielmehr registrierend erzählt. Die Mittel, die das ermöglichen, sind eine Reihe situativer Elemente.

Die Illusion des ‚Mittendrinseins‘ ist sehr ausgeprägt: Akustische Eindrücke werden registriert als Modifikationen einer laufenden Situation; die latente Präsenz der Erzählinstanz – ein Ausdruck ihrer Anwesenheit innerhalb der Situation – tritt im Präsens zutage: „часы идут медленно“, und die Tempora der Verben wechseln sogar auffallend in: „давно уже *встала* и давно уже *гуляла* в саду, а всё еще *тянется* утро“; Präsenz wird auch noch betont durch demonstrative Partikel: „*Вот* и Нина Ивановна.“ Dieser Satz ist charakteristisch und bemerkenswert auch deswegen, weil er das freie formale Hantie-

²² Nach meiner Meinung wurzelt hier eine Erklärung der Befunde Aleksandr Čudakovs zur Entwicklung der Perspektive in Čechovs später Prosa. Nachdem der Autor in der zweiten Schaffensphase (den Jahren 1888-1894) seinen Erzähler hinter der personalen Darbietung weitestmöglich getarnt hat, lässt er ihn wieder erstaunlich deutlich hervortreten in der dritten Periode: „Теперь уже оценка и ориентация героя совсем не обязательно выражаются в его слове. Становится важным другое – выявить самую общую позицию героя; и, передавая ее, повествователь теперь отдает предпочтение формам своей собственной речи“ (Čudakov 1971, Kap. III, hier 88). Die Veränderung hat zwar keine deutlichen Folgen für den Inhalt: Trotz der formalen Dominanz der Erzählerrede bleibt der Inhalt immerhin von der personalen Perspektive weitgehend bestimmt. Der Grund – so meine These – ist die Situativität des Erzählens: durch sie ist eine inhärente Subjektivität der Darbietung und damit ein innerer Erlebnismodus abgesichert; wenn die Darbietung situativ angelegt ist, tut es nichts, dass ein Erzähler an der Oberfläche hantiert, denn dieser Instanz gehört keine eigene Semantik. Die Semantik des Ganzen ist in dem situativen Gefüge gebannt.

²³ Čechov 1977, 206-7; im Weiteren werden Hinweise zu dieser Ausgabe parenthetisch im Text angeführt.

ren der Erzählinstanz zeigt: Die Perspektive ist diejenige der Heldin, aber die Benennung „Нина Ивановна“ ist kaum die ihre.

Bemerkenswert ist des Weiteren das dreimalige „uže“ – begleitet von einem „vse ešče“. David Maxwell hat auf die Dichte der Partikel „uže“ in *Nevesta* aufmerksam gemacht,²⁴ und ich habe anderswo über die Rolle von „uže“ und „ešče“ bei Čechov geschrieben;²⁵ ihre Bedeutung ist subtil, aber in unserem Zitat tragen sie wieder wesentlich zur Situativität des Erzählten bei.²⁶ Das tut auch die situative Syntax. Die Wortfolge ist konsequent situativ-impressionistisch: es werden aktuelle Wahrnehmungen registriert – zuerst das Wahrgenommene (anfänglich Akustisches), dann eventuelle Lokalisierungen und zuletzt die Identifizierung eines Urhebers: „Уже проснулась бабуля. Закашлял густым басом Саша. Слышно было, как внизу подали самовар, как двигали стульями“. Bei der darauf folgenden visuellen Wahrnehmung kommt zuerst die Hauptsache, dann nachträglich bemerkte Einzelheiten: „Вот Нина Ивановна, заплаканная, со стаканом минеральной воды“.²⁷

Der konsequent durchgeführte Erzählduktus im obigen Beispiel täuscht Retrospektive vor, während unauffällige, aber zahlreiche situative Elemente einen aktuellen, fortschreitenden (laut Uspenskij: synchronen) Erlebismodus ausdrücken.

Einige Forscher haben bemerkt, dass der Bedeutungsbau in Čechovs später Prosa von der Zerlegung der Zeit in Einzelmomente bestimmt wird. „Das Bild der Welt setzt sich zusammen aus einzelnen subjektiven Wahrnehmungen, Stim-

²⁴ Siehe Maxwell 1974, 94.

²⁵ Siehe Jensen 2006.

²⁶ In ihrer grundlegenden Studie *Funkcija častic v vyskazyvanii* hat T.M. Nikolaeva ‚Situation‘ als gemeinsamen Nenner für die Bedeutung der Partikeln vorgeschlagen (Nikolaeva 1985. 31 ff.).

²⁷ Hier stellt sich die Frage: Wozu brauchen wir an dieser Stelle ‚Situation‘ und ‚Situativität‘? Könnte all das oben Gesagte nicht ebenso gut beschrieben werden mithilfe der üblichen Begriffe der ‚Perspektive‘, der ‚personalen Darbietung‘, des Wechsels von ‚Personenrede‘ mit ‚Erzählerrede‘ bzw. ‚Personentext‘ mit ‚Erzählertext‘? Meines Erachtens nicht. „Wem gehören“ die dreimal „uže“? Oder die Bestimmung „gustym basom“ in „zakašljal gustym basom Saša“? Nadja kennt ja Sašas Stimme – „gehören“ dann „gustym basom“ der ‚Erzählerrede‘? Oder ist es immerhin die tiefe Tonalität des Hustens, die es als jenes Sašas identifiziert? Andererseits gab es ja keine anderen Männer im Hause, weshalb „zakašljal Saša“ eigentlich für Nadja hätte ausreichen sollen – falls seine Stimme ihr nicht eben an diesem Morgen nochmals aufgefallen ist u.s.w. Nach meiner Erfahrung lassen sich derartige Analysen von Čechovs Prosa nicht durchführen, ohne die Arbitrarität vieler „Zuschreibungen“ zu entlarven, woraus ich den Schluss ziehe, dass die Fragestellung dem Gegenstand der Analyse nicht adäquat ist. Wir können schwerlich die Textelemente nach ‚Dominanz‘ auf zwei Instanzen verteilen, und zwar aus zwei Gründen: 1) sowohl die Person wie auch die Instanz, die die Person verbal vermittelt und folglich anscheinend außerhalb von ihr wirkt, haben Anteil an fast jedem Wort des Werkes; 2) beide Instanzen sind innerhalb der gegebenen Situation begrenzt; diese intrasituationelle Position ist der Figur eigen, einem Erzähler nicht, weshalb ihre Dominanz die Unterscheidung des Erzählers von der Figur fast unmöglich macht.

mungen, Gefühlen, die auch zeitlich als Momenterfahrungen kenntlich gemacht werden“.²⁸ Meine Pointe ist nicht, dass vorwiegend gedankliche Handlungen vermittelt werden;²⁹ entscheidend ist die Weise, wie die angeführten Vorstellungen nur momentan situationelle Geltung haben. Sie werden anscheinend narrativ vermittelt, d.h. passieren in zeitlicher Folge, reihen sich aneinander, indessen nicht weil ein Erzähler sie relationierend einordnet, sondern weil sie sich so in der fiktiven Zeit reihen. Die Gedankeninhalte (z. B. Wahrnehmungen) werden benannt, sie passieren und haben nur Geltung in dem Moment, wo sie im Text stattfinden. Was anscheinend erzählt wird, sind genauer betrachtet verbalisierte und narrativierte Situationsfragmente. Eine Instanz, die dieses narrativierte Zu-Wort-Kommen-Lassen oder Zu-Worten-Werden erstellt, tritt formal sehr klar hervor, aber als Sinninstanz ist sie in principe entmacht, weil die quasinarrative Benennung laufender Vorstellungen gleichzeitig mit ihnen stattfindet und in der Situation eingebettet und begrenzt wirkt. Die intrasituationelle Semantik entwaffnet die Erzählinstanz, die inhaltlich neutralisiert wird und auf formale Dienstleistung angewiesen bleibt.³⁰

3. Die gespaltene Zeitlichkeit der „Situation“

Der zweite Aspekt der Indirektheit bzw. des „End-Problems“, auf den ich eingehen werde, ist die bereits angesprochene Problematik der Zeit.³¹

²⁸ Hielscher 1987, 79. Vergl. Kramer 1970, 76, 78, 79; Jensen 1984a, 271; Rayfield 1999, xi.

²⁹ Dafür wäre *Nevesta* auch kein ideales Beispiel, denn Nadjas Flucht vor der Hochzeit ist schon ein dramatisches äußeres Ereignis. Es geht um Čechovs Erzählweise im allgemeinen; ein „reineres“ Beispiel wäre *Na podvode*.

³⁰ „Formale Dienstleistung“ mag eine Übertreibung oder, genauer, Untertreibung sein, denn der Autor kann ja seine Leistung auch zu eigenem Nutzen entfalten, wie Wolf Schmid und Thomas Wächters Analysen von Äquivalenzbildung in Čechovs Prosa gezeigt haben. (Schmid 1992a, Šmid 1998, 213-62, 2003, 247-67; Wächter 1992, 29-52, 63-122 et passim.) Interessanterweise hat aber Schmid die Funktion der Klangwiederholungen aus der Fiktion ausgeschlossen: „Das ist die Ornamentalisierung des Diskurses, eine phonische Überdeterminierung oder Poetisierung, die überhaupt nicht in die fiktive Sphäre der Perspektivik hineinreicht, sondern erst auf der Ebene des Autors konstituiert wird“ (Schmid 1995, 230). Es ist ohnehin nicht begreiflich, welche Ebene des Autors außerhalb der Perspektivik vorzufinden wäre, aber Schmid's Konstatierung korreliert mit der Formulierung Michail Bachtins, die ich als Motto verwendet habe: „Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения“. In den beiden Zitaten werden Aage Hansen-Löves Einleitungsworte über „apophatische Techniken der Indirektheit“ bzw. ihre künstlerische und poetische Dimension direkt angesprochen, wodurch deutlicher wird, dass Äquivalenzbildung prinzipiell der gleichen Ebene wie Ironie angehört.

³¹ Über die Problematik der Zeit im Spätwerk Čechovs ist relativ wenig geschrieben worden. Karl D. Kramer hat ein Kapitel über „Stories of Time“ verfasst (Kramer 1970, 134-52) und einen Aufsatz über die Wichtigkeit der Jahreszeiten (Kramer 1976), wofür *Nevesta* ein schönes Beispiel liefert; V.Ja. Linkov war meines Erachtens der erste, der die Zeit (wenn auch kurz) als Inhalt behandelt hat (Linkov 1982, 117-22). Die erste monographische Arbeit

Die Problematisierung von Ereignis und Ereignishaftigkeit im Spätwerk Čechovs ist eine in der Forschung wohlbekannte Tatsache und sorgfältig analysiert worden.³² Das oben Gesagte führt aber dazu, dass die ‚Situation‘ entsprechend problematisiert wird, was nicht verwundern darf, da die narrativen Konstituenten ‚Ereignis‘ (oder Begebenheit) und ‚Situation‘ einander bedingen.

Das etymologisch räumlich zu verstehende Konzept ‚Situation‘ ist, wie oben angedeutet, auch latent zeitlich aufzufassen, denn das Konzept ist existentiell und Mitkonstituent sowohl von Geschichte als auch von Geschichten. Die Zeitlichkeit der ‚Situation‘ bleibt nur latent, solange ‚Situation‘ als Gegensatz zur ausgeprägt zeitlichen ‚Begebenheit‘ behandelt wird. Wenn Čechov diesen Gegenpol zerstückelt und Lebenssituationen vordergründig macht, dann tritt ihre Zeitlichkeit sogleich zutage: Auch in „ereignislosen“ Situationen passiert ja etwas – eben die Zeit. Es mag recht wenig passieren in den Einzelmomenten einer laufenden Situation, aber die Momente selber passieren, die Zeit vergeht – wie am Beispiel oben sehr deutlich zu sehen war.

Der Unterschied zwischen beschriebener (oder angegebener) Situation als statischer Hintergrund und erzählter Situation als zeitlich dynamischem Vordergrund ist deutlich zu sehen, wenn wir den traditionellen Anfang eines Märchens mit Čechovs Erzählanfängen vergleichen. Die Ausgangssituation, die durch „Es war einmal“ angeführt wird, „verläuft“ nicht – sie dauert an (gleichbedeutend mit ‚Lage‘, vgl. „obstanovka“) bis zum ersten Ereignis, das sie radikal verändert. In Čechovs später Prosa dagegen verläuft die Situation, oft im ersten Satz:³³

Погода вначале была хорошая, тихая. (*Student*)

Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни, и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна. (*Tri goda*)

Было уже часов десять вечера, и над садом светила полная луна. (*Nevesta*)

Mit dem imperfektiven Aspekt zusammen bewirken die von mir kursivierten situativen Elemente, dass eine Situation sogleich zu „verlaufen“ beginnt, d.h. der Text stellt einen zeitlichen Verlauf dar – und lesen heißt im Verlauf mittendrin sein (vergl. Uspenskij oben „помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены“).

Auf diese Weise hat die Problematisierung von ‚Ereignis‘ und ‚Situation‘ eine prinzipielle Umwandlung der Zeit zur Folge. Wenn der ereignishaft Vor-

ist C.J.G. Turners *Time and Temporal Structure in Chekhov* (Turner 1994). Siehe auch Jensen 2006.

³² Siehe Wolf Schmid, „Čechovs problematische Ereignisse“, 1992, 104-34 (auf Russisch in Šmid 1998, 263-94). Vergl. auch Schmid 1997.

³³ Ein Anfang in medias res ist natürlich keine Erfindung Čechovs; man denke an Puškins Prosa, beispielsweise an das Fragment, das Lev Tolstoj so begeistert hat – „Гости съезжались на дачу..“

dergrund oder die ‚Figur‘ einer traditionellen Narration degeneriert und in Einzelmomente zerfällt, treten zeitlich dynamisierte Lebenssituationen in den Vordergrund. Aber dann ist die Zeit nicht mehr einheitlich gegeben als das Gerüst einer Ereigniskette (denn eine solche Kette gibt es nicht), weshalb eine „Handlungszeit“ – die Zeit einer tatsächlichen Geschichte – kaum zustande kommt.³⁴ An ihrer Stelle treten zwei andere Zeitdimensionen hervor, die beide der Befindlichkeit der Figuren in laufenden Situationen entstammen. Die eine davon ist die äußere, objektive Zeit des Raumes, die von keiner menschlichen Geschichte, sondern von der ‚Naturgeschichte‘ konstituiert wird. Diese reale Zeit ist mit Veränderungen im Raume gleichbedeutend (vgl. nochmals unser Beispiel oben) – sowohl mit Husten und Geklirr und dem Gang des Morgens oder aber der Jahreszeiten als auch mit Veränderungen in der räumlichen Gestalt der Figuren selbst – mit dem Altern ihres Körpers. Die andere Zeitdimension, die in der Situation hervortritt, ist keine äußere, sondern eine innere, keine objektive, sondern eine subjektive. Sie ist auch keine wirkliche Zeit im Sinne von Bergsons ‚durée‘, kein unmittelbares Datum des Bewusstseins, keine einfache Qualität der Wahrnehmung des Daseins. Sie ist die „historische“ Zeitgestaltung von Seiten der Protagonisten im Sinne ihrer vorgestellten Lebensgeschichte – die Form eines imaginären Lebenslaufes.

Beim ereignishaften Erzählen wird, wie gesagt, die Gestaltung einer einheitlichen Zeit von der Handlung geleistet, weshalb die hier genannten Zeiten von geringem Belang sind.³⁵ Aber bei Čechovs ‚ereignisloser‘ Erzählweise entsteht eine Leere, denn ohne deutliche Handlung entschwindet auch die „Handlungszeit“, und an ihre Stelle treten einerseits die reale, andererseits die imaginäre Zeit. Dabei ist es in *Nevesta* ganz deutlich 1), dass beide Zeitdimensionen wegen der „Handlungsleere“ (z. B. der Wartezeit vor der Hochzeit) auftreten, 2) dass die reale Zeit als Kontrahent der imaginären Zeit auftritt, 3) dass die beiden Dimensionen antagonistisch sind. Eben aufgrund der Ereignislosigkeit drängt sich die reale räumliche Zeit der Figur auf und demonstriert sowohl ihre Herrschaft als auch ihre Gleichgültigkeit gegenüber jedweddem Einzelleben, und angesichts dieser aufdringlichen zeitlichen Monotonie wird das Bedürfnis einer vorgestellten Lebensgeschichte ganz akut.

Demzufolge ist die Zeitlichkeit der ‚Situation‘ entzweit; die subjektiven und objektiven Komponenten einer Geschichte werden auseinandergetrieben, so dass beide Pole gesondert und potenziert auftreten: einerseits das zeitliche

³⁴ Handlung und Handlungszeit setzen eine Retrospektive voraus; synchrones Erzählen impliziert, dass noch keine Begebenheiten differenziert worden sind.

³⁵ Beim traditionellen Erzählen ist die Geschichte gleich der Zeit (und umgekehrt), und weder die reale noch die mentale Zeit sind relevant; nur gelegentlich tritt die reale Zeit wirksam hervor, z.B. an spannungsmäßigen Höhepunkten (vergl. ‚Sekundenstil‘).

Vergehen, das dem Einzelleben gleichgültig gegenübersteht, und andererseits die imaginäre Konstruktion einer Lebensgeschichte.

Die Konfrontation dieser beiden Zeitdimensionen im Rahmen der ‚Situation‘ hinterlässt keinen Zweifel, dass die Zeit, die in räumlichen Veränderungen stattfindet, die reale Zeit ist, während die Zeit unserer Geschichten eine fiktionale Konstruktion ist. Wie auch andere späte Erzählungen Čechovs (z.B. *Dama s sobačkoj* oder *Archierej*) liefert *Nevesta* eine Darstellung dessen, wie die Hauptperson bemüht ist, die Geschichte ihres eigenen Lebens zu konzipieren, und das heißt – ihrer begrenzten Lebenszeit eine sinnvolle und erzählbare Form zu geben. Aber dieses Schaffen ist ein Wettkampf gegen die reale Zeit des Raumes, die ihr Leben verzehrt.

In *Nevesta* wird der Konflikt der Stunden- und der Lebenszeit gleich am Anfang eingeführt. Dem ersten Satz „Было уже часов десять вечера“ folgt im nächsten Abschnitt der erste Satz mit der Heldin als Subjekt eines aktiven finiten Verbuns, und dieses Verbum ist „träumen“ (sogar „strastno“): „Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича, того самого, который стоял за окном [...]“ (202). Hier wird der lebensgeschichtliche Traum der Heldin als Sinn eines siebenjährigen Zeitraums präsentiert. Aber Nadjas Beobachtung des aktuellen Vorganges im Hause macht deutlich, dass die erträumte Geschichte gegenüber der Monotonie der realen Zeit nicht standhält: „И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца“ (202). Dieser Satz, der doppelt situativ geprägt ist (durch „počemu-to“ und „kazalos“),³⁶ „katapultiert“ die Handlung der Erzählung vorwärts – mit einem Mal ist das ganze Leben der Heldin in eine Zeitproblematik gestürzt: „теперь... всю жизнь... без перемены... без конца“. Die Formel bezeichnet einen lebensgeschichtlichen Nullpunkt bzw. die schiere Unmöglichkeit einer Geschichte.

Von daher resultiert aus dem Konflikt zwischen sinnvoller Zeit (gleich vorgestellter Lebenszeit) und sinnloser Zeit (gleich realem Zeitverlauf) die Dynamik der Erzählung. Der Konflikt wird im Folgenden dadurch verdeutlicht und verschärft, dass sich beide Dimensionen zur gleichen Zeit und am gleichen

³⁶ Die Häufigkeit von „kazalos“ und „počemu-to“ in Čechovs Prosa ist allgemein bekannt. In *Nevesta* ist „počemu-to“ (und gelegentlich „gde-to“) besonders auffallend, was bereits von Jakov Zundelovič bemerkt und analysiert worden ist (Zundelovič 1957); Thomas Wächter hat Zundelovičs Befunde eingehend diskutiert (Wächter 1992, 237, 252-53), und zuletzt wurde das Thema von Dagmar Burkhart nochmals aufgegriffen (Burkhart 2001). Zundelovič und Burkhart fassen die Bedeutung der in Frage stehenden Elemente als ausgeprägt symbolisch auf. Dabei betonen die Forscher, wie auch Wörterbücher und Grammatiken, vor allem die semantische Komponente ‚Unbestimmtheit‘. Meines Erachtens resultiert die Unbestimmtheit hier aus einer übergeordneten Bedeutung, eben derjenigen der Situativität. Die Partikel ‚-to‘ ist situativ und drückt die Jeweiligkeit des Mitgeteilten aus, d.h. eine nur momentane Geltung „im Vorübergehen“; kraft der Situativität haben „počemu-to“ und „gde-to“ eine zeitliche Bedeutungskomponente.

Ort geltend machen – während Nadjas schlafloser Nächte in ihrem Zimmer. Nadjas Zimmer erweist sich als der eigentliche „Herd“ der eigenen Geschichte der Braut – als der Tatort, wo die Heldin ihre bisherige Lebensgeschichte durch eine ganz neue ersetzt. Das Zimmer liegt im oberen Stockwerk des Hauses, wie dasjenige der Mutter, und Nadjas wiederholte Flucht aus dem ersten Stock bildet ein Leitmotiv der Erzählung: „Проводив жениха, Надя пошла к себе наверх, где жила с матерью (нижний этаж занимала бабушка)“ (206); „[...] и она ушла к себе в комнату“ (207); „[...] но слезы показались у нее на глазах, она вдруг притихла, сжалась вся и ушла к себе“ (208); „Надя простилась и пошла к себе наверх [...]“ (209).

Das Zimmer Nadjas wird zum Zentrum der Geschichte deswegen, weil die Heldin nicht schlafen kann und über ihre Lebenssituation intensiv nachdenkt:

Но, как и в прошлую ночь, едва забрезжил свет, она уже проснулась. Спать не хотелось, на душе было непокойно, тяжело. Она сидела, положив голову на колени, и думала о женихе, о свадьбе... (209)
Надя пошла к себе, оделась и, севши у окна, стала поджидать утра. Она всю ночь сидела и думала, а кто-то со двора все стучал в ставню и насвистывал. (213)

Nadjas Bett und der Stuhl am Fenster ist also die Stelle, wo die bisherige Lebensgeschichte der Braut durch die neue Geschichte einer „kursistka“ über Nacht ersetzt wird: Dieser Tausch von vorgestellten Lebenszeiten geschieht unter direktem Druck der monotonen realen Zeit, deren unaufhaltsames Vergehen durch die Stundenschläge des Wächters wiederholt registriert wird:

«Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...»
В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода [...] (206)
– «Тик-ток... – стучал сторож где-то далеко. – Тик-ток... тик-ток...» (209)
«Тик-ток... – стучал сторож. – Тик-ток, тик-ток...» (218)

Die Bedeutung des Zimmers wird auch dadurch betont, dass Nadja alle drei Mal vor ihrer Abfahrt am Tatort verweilt:

Послали за извозчиком. Надя, уже в шляпе и пальто, пошла наверх, чтобы еще раз взглянуть на мать, на все свое; она постояла в своей комнате около постели, еще теплой, осмотрелась, потом пошла тихо к матери. (214-15)
Надя пошла наверх и увидела ту же постель, те же окна с белыми, наивными занавесками, а в окнах тот же сад, залитый солнцем, веселый, шумный. (217-18)

Erst beim letzten Abschied wird das Zimmer nicht mehr erwähnt: „Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда“ (220).

In Zusammenhang mit unserer Analyse des Erzählens ‚von mittendrin‘ ist das Entscheidende an der Konfrontation der realen und der lebensgeschichtlichen Zeit, dass beide Dimensionen gänzlich der Heldin gehören und keine von ihnen einem Erzähler. Es ist die Heldin, die in der handlungsleeren Situation dem Drängen der realen Zeit ausgesetzt ist und deswegen ihre vorgestellte Lebensgeschichte drastisch forciert. Sowohl die Wahrnehmungen der realen Zeit als auch der Entwurf einer neuen Lebensgeschichte entstammen der in der aktuellen Situation begriffenen Heldin, weshalb das Mitgeteilte nur innerhalb des jeweiligen Moments Geltung hat. Diese intransitive, gespaltene Zeitlichkeit ist ein Hauptgrund für die Vieldeutigkeit der Erzählung. Ihretwegen gibt es keine einheitliche Zeit einer tatsächlichen Geschichte, weshalb weder eine tatsächliche Geschichte noch eine für sie zuständige Erzählinstanz greifbar sind. Es wird zwar erzählt, aber von keinem Ende her.

4. Eher Vorstellung als Darstellung

Beide oben beschriebenen Befunde, die intransitive Semantik und die entsprechende Umwandlung der Zeitlichkeit, tragen dazu bei, dass der Status der Erzählung als *Erzählung* im eigentlichen Sinne fraglich wird. Wird denn hier (von jemandem) erzählt, oder wird nicht eher ein mentaler Vorgang der Figur vermittelt? Ich werde abschließend einen Faktor kurz besprechen, der an dieser Fragestellung wesentlichen Anteil hat – die sprachliche Konstitution des Mitgeteilten.

Der Eindruck, dass Vorstellungen eher als Tatsachen vermittelt werden, entsteht u.a. auch wegen der sprachlichen Konstitution dessen, wovon erzählt wird. Eher als Geschehen oder Ereignisse auf einer objektiven Ebene wird „Geschehen“ im Bewusstsein der Heldin vermittelt. Dabei ist von Anfang an deutlich, dass der erwähnte mentale Prozess nicht nur sprachlich konstituiert, sondern direkt sprachlich inspiriert ist: Die angebliche Einsicht der Heldin ist mit tradierten sprachlichen Gebilden identisch. Es ist Saša, ehemaliger Pflegesohn und jetziger Sommergast im Hause, der der Heldin ihre neue Einsicht buchstäblich einredet. Sie übernimmt wörtlich seine Version ihrer Lebensgeschichte und verkehrt über Nacht (wieder buchstäblich) um 180° ihre bisherigen Vorstellungen – von ihr selbst, ihrem Fiancé und der Hochzeit, ihrer Mutter und ihrem Zuhause. Eine Illusion wird unvermittelt durch eine andere ersetzt und die Illusionshaftigkeit sehr deutlich gemacht – vor allem, weil eben ihre verbale Konstitution so deutlich ist. Folglich ist das, wovon erzählt wird, keine „wirkliche“

Wirklichkeit, sondern eine Gedankenwirklichkeit, die als virtuell recht „unwirklich“ erscheint aufgrund ihrer demonstrativen Sprachlichkeit.

Diesen Grundzug – genauer: diesen Grund – der Erzählung hat Thomas Wächter klar gesehen und präzise formuliert:

Nadja gewinnt zwar eine neue Sicht auf ihre Welt und ihr Leben, doch wird dies neue Sehen *weniger dargestellt als vielmehr behauptet*; konkret bedeutet das zum einen: überhaupt *weniger erzählt* als in direkter *Figurenrede thematisiert*, zum anderen: im inneren Monolog Nadjas *weniger entwickelt denn als Resultat einfach festgestellt*.³⁷

In einer interessanten Analyse der Funktion attributiver Bestimmungen schreibt Wächter des Weiteren:

Das künstlerisch zu bestimmende bleibt an sich unbestimmt; es wird nicht dargestellt, sondern mit dem Setzen von Bestimmungen als ein schon Gegebenes suggeriert; die Suggestion intendiert paradoxerweise eine *Entfaltung unbestimmter Phantasie eher als eine bestimmte Imagination des Lesers*.³⁸

Wächters Formulierung schildert präzise den hier diskutierten Gegensatz: „Eine bestimmte Imagination des Lesers“ entsteht, wenn ein Erzähler etwas als tatsächliches Ereignis auf einer objektiven Geschehensebene des Werkes gestaltet; solange wir an gedanklichen Vorstellungen teilhaben, uns sozusagen nicht draußen in einer vom Erzähler verantworteten (fiktiven) Wirklichkeit befinden, sondern eher in dem Bewusstsein der Heldin, bleibt der Wirklichkeitsanspruch prinzipiell fraglich. Und das heißt – kein Erzähler verantwortet hier etwas Greifbares oder Tatsächliches, welches über sich selbst als etwas nur momentan Gültiges hinausreichte.

Aus dem zuletzt Gesagten folgt aber, dass die eben betonte Sprachlichkeit des Mitgeteilten ganz intrikat ist. Die Wörter sind keine Rede eines Erzählers, sondern Vermittlung von mentalen Vorgängen. Indessen haben mentale Vorgänge im Original keine gegebene verbale Form. Dies ist ein wichtiger Grund, warum die vorhandene Erzählweise nicht als erlebte Rede oder aber innerer Monolog bezeichnet werden sollte.³⁹ Sie ist eine Verbalisierung dessen, wessen ursprüngliche Fassung keine Rede ist.

Ich glaube, wir sind hier an einem Brennpunkt der von Aage Hansen-Löve im einleitenden Zitat erwähnten „apophatischen Techniken der Indirektheit“ und deren „ästhetisch-künstlerischer und eminent poetischer Dimension“. Denn

³⁷ Wächter 1992, 239. Hervorhebung von mir, P.A.J.

³⁸ Ibid. 249. Hervorhebung von mir.

³⁹ Vergl. Wolf Schmid's Ausführung über den von ihm bevorzugten Begriff „uneigentliches Autorerzählen“ (несобственно-авторское повествование), Schmid 1995, 225f.

meine Analyse läuft darauf hinaus, dass die Wörter im hier diskutierten Fall anders beschaffen sind als Wörter einer normalen Äußerung. Diese Wörter gehören niemandem; es sind nicht die Formulierungen der Heldin, denn sie spricht nicht, und das Vermittelte hat keine sprachliche Form in der fiktiven Wirklichkeit; es sind auch keine Wörter eines Erzählers, denn wegen der situativen Semantik kommt ein Erzähler zu keinem direkten Wort. Die Wörter dieses Erzählens sind gleichsam „verwaist“. Das besagt auch, dass sie eigenartig flüchtig und verantwortungslos wirken. Als Wörter des *Textes* sind sie fixiert und permanent, aber als Bestandteile des Werkes wirken sie flüchtig und unbestimmbar; weder Urheber noch Denotatum können genau festgestellt werden. Sie sind ein Gefüge, das nur an Ort und Stelle im Werk wirklich ist. Was wir hier sehen ist eine von der Sprache befreite Sprache; sie ist losgelöst von ihrer kommunikativen Funktion und deren Instanzen. Es hat den Anschein, als wäre diese Sprache in ihrer flüchtigen Jeweiligkeit am ehesten mit Tönen vergleichbar.⁴⁰

5. Das Problem des Endes

In einem Brief an Aleksej Nikolaevič Pleščeev schreibt Čechov am 30. September 1889:

Повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести [...]⁴¹

Das Finale der *Nevesta* ist zu Berühmtheit gelangt, erstens, weil es hier (letztendlich), im Unterschied zu einer Vielzahl čechovscher Figuren, einer Person gelingt, aus ihrem provinziellen Milieu auszubrechen, und zweitens wegen einer parenthetischen Modifikation der Schlussworte:

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда. (220)

Bereits die zeitgenössische Kritik hat den Einschub „как полагала“ bemerkt (als skeptischen Ton im sonst optimistischen Schluss),⁴² seitdem wurde er in der

⁴⁰ Über Čechovs „Musikalität“ ist bekanntlich viel geschrieben worden. Ohne die Analysen von Rhythmus und Sprachlauten zu unterschätzen glaube ich, dass die Musikalität eher modal als formal ist; sie entspringt dem Verhältnis zwischen Wort und Wirklichkeit ebenso sehr als formaler Struktur.

⁴¹ A.P. Čechov, *Polnoe sobr. soč. i pisem v tridcati tomach. Pis'ma*, Tom tretij, Moskva 1976, 255-56; den Hinweis verdanke ich R.L. Jackson (1982, 12).

⁴² Čechov 1977, 475.

Forschung viel diskutiert.⁴³ In unserem Zusammenhang ist er abermalig symptomatisch für die oben behandelte Weise, wie Čechov die Sinngabe situationell fragmentiert. Bekanntlich hat der Autor „как полагала“ erst bei der Korrektur eingefügt.⁴⁴ Wir wissen nicht warum, aber der Effekt ist gewaltig: Das narrative Prädikat „pokinula“ wird angehalten und im Moment des „polagala“ gebannt. Ohne den Einschub könnte „pokinula“ als Feststellung des Erzählers eingeschätzt werden, wobei seine Position a posteriori entstanden wäre; diese ist aber letztlich durch den Einschub zunichte gemacht worden.

Das Zitat aus dem Brief an Pleščeev erlaubt es uns darüber hinaus, im Einschub ein Konzentrat „des Eindruckes von der ganzen Erzählung“ zu suchen. Und tatsächlich: „как она полагала“ bezeichnet genau die Modalität projektiver Vorstellungen, in der sich die Hauptperson vom Anfang bis zum Ende bewegt. Čechovs *Nevesta* vermittelt Vorstellungen ebenso sehr als Darstellungen. Bei genauem Hinsehen erweist sich, dass die Erzählung eingerahmt ist von Prädikaten, die diesen quasinarrativen, mentalen Status des Vermittelten zur Schau stellen. Die beiden letzten Erkenntnisprädikate mit der Heldin als Subjekt sind „soznavala“ und „polagala“; das anfängliche entsprechende Prädikat war „strastno mečtala“. Die Heldin leitet ihr prädikatives Auftreten ein durch siebenjähriges „leidenschaftliches Träumen“, und ihr Abgang resultiert in „soznavala“ und „polagala“ – mit situativ begrenzter Gültigkeit. Dieser Rahmen ist signifikant: Die beiden letzten Prädikate zeigen die Einstellung der Heldin auf Erkenntnis, während das erste ihre träumerische Neigung zum Ausdruck bringt. Gemeinsam für alle drei Prädikate bewirkt der imperfektive Aspekt, dass der Geltungsbereich situationell bleibt, denn niemand erhebt einen Geltungs-Anspruch – auch kein Erzähler.

Aber „polagala“ ist nur das vorletzte Wort der Erzählung. Könnte das letzte – „navsegda“ – auch als Vollzug der Devise aus Čechovs Brief an Pleščeev gedeutet werden? Ja, denn in diesem „für immer“ ist die gesamte Zeitproblematik der *Nevesta* konzentriert. Es ist die Heldin, die das letzte Wort erhält – das letzte auch im Prosawerk ihres Autors: In „navsegda“ erklingt ihr neues lebenszeitliches Projekt fast triumphierend. Aber gleichzeitig, nur eine halbe Seite früher, hat die reale Zeit den Autor des Projektes, Saša, ins Grab gebracht. Auf diese Weise setzen sich beide oben beschriebenen Zeitdimensionen demonstrativ durch – die eine durch ein reales Lebensende, die andere durch die verbale Verheißung eines Lebensanfangs. Dieser Zusammenfall von Ende und Anfang in der realen Zeit macht deutlich, wie weit weg von ihr die Hauptperson in ihrer prospektiven Lebensgeschichte gelangt ist: Schon lange vor seinem Tod ist Saša

⁴³ Vergl. Kramer 1970, 156; Maxwell 1974, 100; Kataev 1979, 310 ff; Jensen 1984a, 275-76, 1984b, 293-95; Wächter 1992, 262-63; Schmid 1987, 101, 1997, 531 f.

⁴⁴ Čechov 1977, 471.

für sie Vergangenheit geworden,⁴⁵ während sie selbst bereits in der Zukunft lebt. Das aktuelle Geschehen ist wie ein Hiatus, der ihrer Geschichte nicht angehört, und in dem sie selbst als Heldin dieser Geschichte nicht existiert. Von dem Augenblick an, da der jugendliche Traum von der Hochzeit als Lebensanfang verschwand („так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца“), hat Nadja desperat einen neuen Anfang gesucht. Das konkrete Jetzt war es, vor dem sie geflohen war, zuerst aus dem ersten Stock auf das Zimmer, dann aus dem bevorstehenden Ehestand, aus dem Hause und aus der Stadt. Das Jetzt ist seit langem für Nadja ein Nichts zwischen Ende und Anfang. Ihr letzter Blick auf die Heimat zeigt das auf charakteristische Weise:

Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. (219)

Das Jetzt wird von ihr nicht wahrgenommen; die Stadt liegt außerhalb ihrer eigenen neuen Geschichte – ist gar nicht wirklich im Sinne von aktuell, weshalb Ende und Anfang, was die Stadt betrifft, austauschbar und gleichgültig sind.

Wegen des latent mentalen Charakters der ganzen Präsentation ist es überhaupt schlecht bestellt um die Darstellung eines tatsächlichen Jetzt in der Erzählung. Die Heldin ist ausschließlich auf die Zukunft fixiert bzw. bezieht nur die Vergangenheit ein im Zuge ihrer „Umwertung aller Werte“. Indessen ist das Jetzt das einzige Reale in der Erzählung. Das aktuelle Geschehen wird hie und da in charakteristisch kurzen Sätzen wahrgenommen:

Андрей Андреич играл; все слушали молча. На столе тихо кипел самовар, и только один Саша пил чай. Потом, когда пробило двенадцать, лопнула вдруг струна на скрипке; все засмеялись, засуетились и стали прощаться. (205)

В зале Саша сидел у стола и пил чай, поставив блюдечко на свои длинные пять пальцев; бабуля раскладывала пасьянс, Нина Ивановна читала. (209)

Надя хотела сказать что-то и не могла. Вот Саша посадил Надю, укрыл ей ноги пледом. Вот и сам он поместился рядом. (215)

⁴⁵ Vergl. bereits im Winter: „[...] от Саши, от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, быть может, уже ушедшим в могилу“. (217)

Die sporadischen synchronen Registrierungen des tatsächlichen Geschehens erreichen ihr Maximum in den bereits zitierten Stundenschlägen des Wächters: „Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...“ (206); „Тик-ток... – стучал сторож где-то далеко. – Тик-ток... тик-ток...“ (209). Mit diesem onomatopoetisch wiedergegebenen Laut wird die Präsentation der Erzählung mit der realen Zeit synchronisiert; diese Schläge sind das Objektivste von allem, was wir lesen.⁴⁶

Die fragmentarische Darbietung des aktuellen Geschehens kulminiert in der Mitteilung über Sašas Tod:

Потом заплакал кто-то... Когда Надя сошла вниз, то бабушка стояла в углу и молилась, и лицо у нее было заплакано. На столе лежала телеграмма. (219)

Der einfache Satz „На столе лежала телеграмма“ hat mehr Wucht als all die anderen Sätze der Erzählung. Als momentane Wahrnehmung Nadjas hat auch dieser Satz nur eine situationelle, begrenzte Gültigkeit. Aber der Satz notiert eine Tatsache: In ihm greift das aktuelle, faktische Geschehen zum letzten Mal direkt in die zukunftsorientierte Geschichte der Heldin ein – mit einer Todesnachricht:

Надя долго ходила по комнате, слушая, как плачет бабушка, потом взяла телеграмму, прочла. Сообщалось, что вчера утром в Саратове от чахотки скончался Александр Тимофеевич, или, попросту, Саша. (219)

Es dauert eine Weile, ehe Nadja das Telegramm in die Hand nehmen und lesen kann. Die kahle, kompakte, arhythmische Angabe von Zeitpunkt, Ort, Todesursache und Namen bildet einen starken Kontrast zur Sprache ihrer eigenen Geschichte, die alsbald wieder zur Geltung kommt, wenn Nadja in Sašas Zimmer hinaufsteigt und ihren Dank an ihn richtet. Aber wenn es auch der Heldin gelingt, Sašas Tod abzuschütteln und ihn selbst wieder hinter sich zurückzulassen, so dass sie am nächsten Morgen „lebhaft und freudig“ („живая, веселая“) wegfahren kann, haftet das Telegramm und sein karger Wortlaut dem ganzen Ende an: Sašas Tod ist das einzig End-gültige am Ende der Erzählung. Auch das letzte Wort „навsegda“ hat gar keinen vergleichbaren Wert, denn trotz der Endbetonung ist auch dieses Wort nicht vom Ende her erzählt, sondern von mittendrin vermittelt. Sašas Tod ist auch nicht erzählt, aber eben so

⁴⁶ Wie Thomas Wächter ausführlich erläutert, machte Abram Derman 1959 darauf aufmerksam, dass Čechov die übliche Wiedergabe von des Wächters Schlägen „tuk-tuk“ durch die Uhr-ähnliche „tik-tok“ ersetzt und so dem chronologischen Gehalt direkten Ausdruck verliehen hat. (Wächter 1992, 246)

wie die Schläge des Wächters hat er sich ereignet. *Nevesta* zeigt den Unterschied zwischen Leben und Lebensgeschichte – zwischen der Lebensrealität gleich einem kontinuierlichen, begrenzten Dasein und sprachlichen Vorstellungen über das Leben. Der Autor hat eine Technik entwickelt, die es ihm ermöglicht, die Diskrepanz der beiden Lebensdimensionen von innen her vorzuführen. Eine Deutungsposition nach dem Ende der Geschichte bezieht er nicht. Auf diese Weise ist Čechov als Autor dem Problem des Endes entgangen. Die „Nicht-Position“ des Endes ist eben als Nicht-Position realisiert. Sie bleibt einfach leer.

Literatur

- Auzinger, H. 1960. „Čechov und das Nicht-zu-Ende-Sprechen“, *Die Welt der Slaven*, Jhg. V, 233-44.
- Bachtin, M.M. 1996. *Sobranie sočinenij*, T. 5. Raboty 1940-ch – načala 1960-ch godov, Moskva.
- Banfield, A. 1998. „The Name of the Subject: The ‚il‘?“, *Yale French Studies* 93, The Place of Maurice Blanchot, 133-74.
- Burkhardt, D. 2001. „Čechovs ‚Nevesta‘: Die Unterwelt im Diesseits“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 48, 31-52.
- Busch, U. 1987. „Der Leser und Interpret von Čechovs ‚Nevesta‘“, *Die Welt der Slaven*, XXXII, 225-29.
- Čechov, A.P. 1977. *Polnoe sobr. soč. i pisem v tridcati tomach*, Tom desjatyj, Moskva.
- Cilevič, L.M. 1976. *Sjužet češovskogo rasskaza*, Riga.
- Čudakov, A.P. 1971. *Poëtika Čechova*, Moskva.
- Döring-Smirnov, J.R. 1988. „Durchspielen und Auspielen des Paradigmatischen. Zu einem Strukturprinzip der Prosa Čechovs“, *Die Welt der Slaven*, Jg. XXXIII, 141-55.
- Hamburger, K. 1968. *Die Logik der Dichtung*, Zweite, stark veränderte Auflage, Stuttgart.
- Hielscher, K. 1987. *Tschechow. Eine Einführung*, München, Zürich.
- Jackson, R.L. 1982. „The Betrothed: Čexov's Last Testament“, N.Å. Nilsson (ed), *Studies in Russian 20th Century Prose*, Stockholm, 11-25.
- Jensen, P.A. 1984a. „Imperfektives Erzählen: Zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs“, R. Grübel (Hrg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz*, Amsterdam, 261-279.
- 1984b. „Zwischen ‚Tick-Tack‘ und ‚Tack... Tick‘: Die aspektuelle Konvergenz in der späten Prosa Čechovs“, J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid (Hrg.), *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München, 291-308.
- 1990. „Narrative description or descriptive narration: problems of aspectuality in Čechov“, Nils B. Thelin (Hrg.), *Verbal aspect in discourse. Contributions to the Semantics of Time and Temporal Perspective in Slavic and Non-Slavic Languages*, Amsterdam-Philadelphia, 383-409.

- 2004. „Ot ‚govorili‘ k ‚kak-kak-fonii‘. Otčuždenie jazyka v ‚Dame s sobač-koj‘“, L. Fleishman, Ch. Gözl, A.A. Hansen-Löve (Hrg.), *Analysieren als Deuten*, Wolf Schmid zum 60. Geburtstag, Hamburg, 483-497.
- 2006. „Problema izmenenija i vremeni u Tolstogo i Čechova. K postanovke voprosa“, G.V. Obatnin, P. Pesonan (eds.), *Istorija i povestvovanie*, Moskva, 196-209.
- 2007. „O situativnom povestvovanii Čechova“, Svetlana Turovskaja (ed.), *Mir teksta: vremja, prostranstvo, subject* – 2, Tallinn University Press (im Druck).
- Kataev V. 1977. „Final ‚Nevesty‘“, *Čechov i ego vremja*, Moskva.
- 1979. *Proza Čechova. Problemy interpretacii*, Moskva, 293-30.
- Koschmal, W. 1988. „Čechovs ‚Nevesta‘ als Kontrafaktur der ‚pričitanie‘“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 48, 155-68.
- Kramer, Karl D. 1970. *The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories*, The Hauge-Paris.
- 1977. „Chekhov and the Seasons“, P. Debreszeny, T. Eekman (eds.). *Chekhov's Art of Writing. A Collection of Critical Essays*, Columbus, Ohio, 68-81.
- Kristensen, Sven Möller 1938. *Æstetiske studier i dansk fiktionsprosa 1870-1900*, København.
- Linkov, V.Ja. 1982. *Chudožestvennyj mir prozy A.P. Čechova*, Moskva.
- Maxwell, D. 1974. „Čechov's ‚Nevesta‘. A Structural Approach to the Role of Setting“, *Russian Literature*, 6, 92-100.
- Nikolaeva, T.M. 1985. *Funkcija častic v vyskazyvanii*. Na materiale slavjanskich jazykov, Moskva.
- Raecke, J. 1997. „Čechov und die sprechenden Frauen – oder: gibt es bei Čechov eine Frauensprache (am Beispiel von ‚Nevesta‘)?“, Kataev V.B., Kluge R.-D., Nohejl R. (Hrg.), *Anton Čechov. Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk* (Die Welt der Slaven, Sammelbände. Band 1), München, 217-37.
- Rayfield, Donald 1999. *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, London.
- Schmid, W. 1987. „Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs ‚Nevesta‘“, *Die Welt der Slaven*, Jhg. XXXII, N.F. Bd. 11, 101-120.
- 1992a. „Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa“, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt am Main et al. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 2), 81-103.
- 1992b. „Čechovs problematische Ereignisse“, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt am Main et al. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 2), 104-34.
- 1995. „Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens“, D. Kullmann (Hrg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen, 221-38.

- 1997. „Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt“, Kataev V.B., Kluge R.-D., Nohejl R. (Hrg.), *Anton Čechov. Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk* (Die Welt der Slaven, Sammelbände, Band 1), München, 529-36.
- Ščeglov, Ju.K. 1986. „Molodoj čelovek v drjachlejuščem mire (Čechov: „Ionyč“)“, A.K. Žolkovskij, Ju.K. Ščeglov, *Mir avtora i struktura teksta. Stat'i o ruskoj literature*, Tenafly, 21-52.
- Šmid, V. 1998. *Proza kak poëzija*. Puškin. Dostojevskij. Čechov. Avangard, Sankt-Peterburg.
- 2003. *Narratologija*, Moskva.
- Smyrnin, Walter 1990. „Tanatologija v rasskazach A.P. Čechova“, W.-D. Kluge (Hrg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985, Wiesbaden (Opera slavica. Neue Folge. Band 18), Teil I, 514-30.
- Stepanov, A.D. 2005. *Problemy kommunikacii u Čechova*, Moskva.
- Turner, C.J.G. 1994. *Time and Temporal Structure in Chekhov*, Birmingham (Birmingham Slavonic Monographs 22).
- Uspenskij, B.A. 1970. *Poëtika kompozicii*. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnyh form, Moskva.
- Wächter, T. 1992. *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*, Frankfurt am Main et al. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 1).
- Winner, T. 1966. *Chekhov and his prose*. New York, Chicago, San Francisco.
- Zundelovič, J. 1957. „Nevesta“, *Trudy Uzbekskogo gosudarstvennogo Universiteta im. Ališera Navoi*, 72, Samarkand, 3-17.

Rainer Grübel

**HEBELT PHILOSOPHISCHER STUPOR
POETISCHE FINALITÄT AUS?
THANATOPOETIK UND (APO)KALYPTIK BEI
VASILIJ ROZANOV**

Страшная пустота жизни. О, как она ужасна...
(Schreckliche Leere des Lebens. O wie fürchterlich sie ist...)
V. Rozanov, *Smertnoe*¹

1. Gott ist tot – der Tod ist tot: Rozanov contra Nietzsche

Dem schweigenden Nichts des Todes gegenüber legen Menschen in europäischen Kulturen drei komplementäre, seine Paradoxie umgehende Habitus an den Tag: Sie negieren ihn durch Glauben an die eigene Unsterblichkeit, relativieren ihn durch Entwürfe biologischer/spiritueller Palingenese oder fassen ihn als Phänomen des Endes, als absolutes Finale. Jede der drei Lösungen hat ihre Aporie: Unsterblichkeit und Wiedergeburt sind seins-empirisch nicht wahrnehmbar, und das Finale provoziert die Frage nach dem Verbleib von Geist und Psyche. Keiner dieser Auswege war Vasilij Rozanov annehmbar. Für ihn ver-nicht-et (u-ničto-žael) das Leben den Tod ebenso wie der Tod das Leben.

Nietzsches Erklärung im Fünften Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*, seine Antwort von 1882 auf die Frage „Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat“, hat auch die in Europa seinerzeit etablierten Bilder vom Tod umgestoßen:

Das grösste neuere Ereigniss, – dass „Gott todt ist“, dass der Glaube an den christlichen Gott unglaublich geworden ist – beginnt bereits seine ersten Schatten über Europa zu werfen.²

Rozanovs reagierte auf diese Nachricht vom Tod des christlichen Gottes anders als die russischen Biokosmisten (Groys/Hagemeister 2005) nicht mit dem utopischen Projekt, den Tod zu beseitigen, sondern mit der Erfindung eines neuen Gottes. Der christliche war ihm – schickte der doch seinen Sohn ans Kreuz – der

¹ V. Rozanov, *Smertnoe*, M., 2004, 25. V. Rozanov („Večnaja tema“, *Vo dvore jazyčnikov*, M. 199, 359-362) bekundet explizit Desinteresse an persönlicher Wiederauferstehung.

² F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, München/Berlin/New York 1980, 573.

Gott des Todes.³ Der neue sollte der Gott des Lebens sein, der Gott des Lebens und seiner Geburt⁴ oder, in Rozanovs christlichen Metonymien: der ‚Gott Bethlehems‘ statt des ‚Gottes von Golgatha‘.

Rozanov hatte es von Kindesbeinen an mit Toden zu tun. Es wurde viel gestorben in seinem engsten Umkreis: Der Vater verschied, als er drei Jahre alt war, die Schwester Vera, da war er zwölf Jahre alt, die von ihm gepflegte Mutter erlag ihrem Leiden, als er Vierzehnjähriger war. Der Tod des an Vaters Stelle getretenen Bruders traf ihn mit zweiunddreißig Jahren. Seine erste Tochter starb im Alter von sieben Monaten, sein Freund, der Philosoph Fedor Šperk mit siebenundzwanzig Jahren. Sogar die Bekanntschaft mit seiner zweiten Frau verdankte er, eigener Aussage zufolge, dem Tod: dem Sterben seines Kollegen und Freundes Ivan Petropavlovskij, der bei der Familie seiner zweiten Frau in Kost und Logis lebte. Als der verschieden war, legten seine spätere Frau und ihre Mutter so liebevolle Trauer an den Tag, dass der von Apollinaria Suslova Verlassene Rozanov sich in diese Liebe zu einem toten Fremden verliebte.

In den Mittelpunkt eines Buches stellte Rozanov den Tod indes erst im Alter von fünfundfünfzig Jahren, sieben Jahre vor dem eigenen Sterben. Anlaß war der Tod der Mutter seiner Lebensgefährtin. Das Wort „smert“ (Tod) vermeidend, gab er dem nur 66 Seiten umfassenden Büchlein den Titel *Smertnoe* (*Sterbliches, Tödliches*). Viktor Sukač, ein russischer Rozanov-Spezialist, eröffnet die Einleitung in seine Neuausgabe dieses Bändchens 2004 mit der irreführenden, in Sperrschrift gesetzten These, *Smertnoe* handle nicht vom Tod: „Эта небольшая книжка – не о смерти“.⁵ *Smertnoe* handelt indes von nichts anderem als vom Tod.⁶ Nur spricht es von ihm auf andere Weise als die meisten Thanatopoetiken. Rozanov schwächt in seiner religiösen Philosophie des Lebens den Tod ab zugunsten der Aufwertung von Leben und Geburt. Ex negativo erfindet er eine Religionsphilosophie des Lebens.

³ Cf. «Смерть – это тоже религия. Другая религия» (Der Tod ist auch eine Religion. Eine andere Religion.) V. Rozanov, *Uedinennoe, O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 167; Hervorh. im Original.

⁴ Cf. zur Geburt als Positivum: H. Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt a.M. 1989, 20f.

⁵ V. Sukač, [Einleitung]. In: V. Rozanov, *Smertnoe*, Moskau 2004, 5.

⁶ Immerhin begegnen im Text das Substantiv „smert“ fünf Mal, das Verb „umeret“ sechs Mal, Verb „umirat“ drei Mal, das Substantiv „umiranje“ ein Mal.

2. Todesantinomie vs. dissonanter Dreiklang: Tod, Unsterblichkeit, Wissen

Das fragliche Sein zum Tode kann offenbar nicht den Charakter des besorgenden Aus-seins auf seine Verwirklichung haben. Einmal ist der Tod als Mögliches kein mögliches Zuhandenes oder Vorhandenes, sondern eine Seinsmöglichkeit des *Daseins*. Sodann aber müßte das Besorgen der Verwirklichung dieses Möglichen eine Herbeiführung des Ablebens bedeuten. Damit entzöge sich aber das Dasein gerade den Boden für ein existierendes Sein zum Tode. (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, § 53⁷)

Jan Assmann hat die altorientalischen (und in ihrer Verlängerung auch die abendländischen) Kulturen aus dem dissonanten Dreiklang von Tod, Unsterblichkeit und Wissen hergeleitet. Anders als das sterbliche Tier wisse der Mensch um seine Sterblichkeit, anders als der wissende und unsterbliche Gott sei er aber sterblich.⁸ Die Kultur entspringe diesem Wissen um Tod und Sterblichkeit, und sie erschaffe sich einen Raum und eine Zeit,

in der der Mensch über seinen begrenzten Lebenshorizont hinausdenken und die Linien seines Handelns, Erfahrens und Planens ausziehen kann in weitere Horizonte und Dimensionen der Erfüllung, in denen erst sein Sinnbedürfnis Befriedigung findet und das schmerzliche, ja unerträgliche Bewußtsein seiner existenziellen Begrenzung und Fragmentierung zur Ruhe kommt. Ohne Fantasmen der Unsterblichkeit oder doch zumindest einer gewissen Fortdauer über den allzu engen Horizont unseres Erden-daseins hinaus kann der Mensch nicht leben: Sie bilden den von Illusionen umstellten Horizont, in dem allein menschliches Handeln sich als sinnvoll erfahren kann [...]⁹

Dies gilt in besonderem Sinne für Rozanov. Drei Todesbilder überwinden für Assmann die Dissonanz von Tod, Unsterblichkeit und Wissen: 1. Tod als Heimkehr in den Mutterschoß (inverse Geburt¹⁰), 2. Tod als Feind (Zerteilung), 3. Tod als Geheimnis (geheimes Wissen). Rozanov verwirft den Divisor-Tod, erteilt der nichtinversen Geburt den Primat über den Tod und setzt als Geheimnis den Tod von Individuum, Volk und Reich durch Metonymie in eins.¹¹ Und er

⁷ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 16^{te} Tübingen 1986, 261.

⁸ Hans Blumenberg (*Lebenszeit und Weltzeit*) problematisiert den Modus dieses Wissens, indem er das indirekte, abgeleitete Wissen vom eigenen Tod dem direkten, empirischen Wissen vom Tod anderer gegenüberstellt.

⁹ Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt a.M. 2000, 14.

¹⁰ Cf. D. Charms, „Inkubatornyj period“, *Polet v nebesa*, M. 1988, 88. Dazu R. Grübel, *Vo vremja, vne vremeni i rjadom so vremenami*. Kalendarnoe vremja u Velimira Chlebnikova, Daniila Charmsa i Vladimira Sorokina (im Druck), Ariès (1980, 32-34) verkürzt den Tod in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts unhaltbar auf den „gezähmten“.

¹¹ Dies unter dem bezeichnenden Titel „Kak my umiraem“ (Wie wir sterben) V. Rozanov, *Apolipsis našego vremeni*, M. 2000, 8-10.

überträgt die inverse Geburt auf die Kultur: Kultur überlebt durch Rückkehr ins Geburtsstadium der Frühzeit, in altägyptische Vor-Antike und Vor-Judaismus.

Franz Borkenau (1984) ging von einer grundsätzlich negativ verfaßten Todesantinomie aus. Sie entspringt dem menschlichen Unvermögen, sich ein endloses ‚Leben nach dem Tode‘ vorzustellen bei gleichzeitiger Unfähigkeit, ein definitives ‚Ende des Lebens‘ zu imaginieren. Aus dieser Paradoxie, die der Seinsweise der Toten für die Lebenden entspricht, ihrer präsenten Absenz, bezog Borkenau ein Tableau kultureller Lösungen dieser Antinomie. Die einen Kulturen verkünden mit ihrem Gründungsmythos die Unmöglichkeit des Todes, wobei sie einer Mordparanoia entgegenwirken müssen, während die anderen Kulturen von der Unmöglichkeit der Unsterblichkeit ihren Ausgang nehmen und dabei religiöse und politische Vorsorge gegen epidemische Schwermut zu treffen haben.

Dieser systematischen Thanatologie stellt Birkenau eine historische zur Seite. Eine jede Kultur eröffne ein Mythos, der die eine Seite der Todesantinomie stark mache, und sie ende in der rationalen Bemühung, der Gegenseite zu ihrem Recht zu verhelfen. So setzt die jüdische Religion mit ihrem Eingangsmythos von der Sterblichkeit der Menschen seit Adams und Evas Sündenfall ein und endet in der christlichen Vision der Unsterblichkeit. Das Christentum hat mit seinem Versprechen der Unsterblichkeit über jüdische und griechische Todeshinnahme obsiegt. Die Lehre Christi hat freilich, so können wir in diesem Horizont Nietzsches eingangs zitierte These deuten, ihr Unsterblichkeitsversprechen nicht halten können, sie kommt zum Schluß erneut zur Anerkennung des Todes. Diese pendelartige Bewegung der Kulturen zwischen Mortalität und Immortalität setzt freilich voraus (und das pointiert Borkenau nicht deutlich genug): Der Glaube an die Unsterblichkeit birgt den Zweifel und das Wissen vom Tod ebenso in nuce in sich das Wissen vom Tod die Hoffnung aufs Überdauern.

Der These Nietzsches vom Tod Gottes war Spinozas Nachweis vorausgegangen, das *Alte Testament* enthalte den ihm von der christlichen Überlieferung unterstellten Unsterblichkeitsgedanken gar nicht und habe an seiner statt das Fortleben des Menschen in den Nachfahren propagiert. Rozanov kehrt in seiner Ablehnung der „Todesreligion“,¹² wie er das Christentum nannte, zurück zu diesem alttestamentlichen Unsterblichkeitsentwurf durch Generationenfolge. Er liest dabei die Kulturgeschichte rückwärts. Und im Gegenzug zur Paulinischen Lehre schmählt er die solche Generationenfolge sichernde Sexualität nicht als Sünde,¹³

¹² Die Entgegensetzung von Todes- und Lebensreligion geht auf Lev Tolstoj (1936) zurück.

¹³ Dies ist im Band V. Rozanov, *V temnych religioznych lučach* (M. 1994, 346-348, 388, 418f.) dokumentiert. Vgl. auch Rozanovs antipaulinische Invektive: „Между прочим, на это показывают слова Апостола Павла: „Бедный я человек, кто избавит меня от сего тела смерти“. Это – прямо вопль Каина, и относится он, бесспорно, к вине отмены обрезания, т.е. к разрушению им, уже совершенно явно, всего Ветхого Завета, при полном непонимании этого Завета.“ („Übrigens weisen darauf die Worte des Apostels Paulus hin: ‚Ich

sondern er sanktioniert sie, und dies im wörtlichen Sinne: Er spricht sie heilig. Die Sexualorgane sind dann das Heiligste am Menschen, machen ihn Gott gleich, denn sie sichern ihm biologische Unsterblichkeit.¹⁴

Vladimir Jankélévitch (1977) hat im Umkreis der Hochmoderne mit seiner Todes-Philosophie die Äquivalenz von Leben und Tod, von der Kraft des Wissens und der Macht des Todes konstatiert: Gnosis und Thanatos bedingen einander auf paradoxale wenn nicht absurde Weise, und sie wiegen einander auf. Das menschliche Wissen von der Zeitlichkeit sei selbst unzeitlich,¹⁵ und das gelebte Leben könne vom Tod nicht ungeschehen gemacht werden. In seiner positiven Wertung des diesseitigen Lebens ist Rozanov Jankélévitch vorausgegangen.

Baudrillard (1976) schließlich fordert nach der von Heterovalenz bestimmten marxistischen Fortschritts-Axiologie sowie nach dem Scheitern der studentischen Revolte von 1968 angesichts eines, wie er feststellt, gegenüber dem Gebrauchswert autonom gewordenen Tauscherts die Regression in den ‚Tausch mit den Toten‘ durch vermeintliche Wiederherstellung der total(itär)en Gegenseitigkeit des Symbolischen, mittels Geiselnahme, Selbstmord im Gefängnis und Selbstmordattentat. Der im Marxismus zugunsten des Überlebens der Gesellschaft verabschiedete Tod kehrt als Tauschpartner zur Begründung der Äquivalenz des Handelns wieder. Fortschritts-Axiologie wird zwar ausgetauscht gegen Dekadenz-Axiologie, doch obsiegt auf der diachronen Ebene erneut, wenngleich invertiert, die von der Moderne verabschiedete Heterovalenz.

Heidegger hat alle Mühe, seinen Entwurf des Lebens als „Sein zum Tode“ vom Sog des Selbstmords, vom „besorgenden Aus-sein auf seine Verwirklichung“¹⁶ freizuhalten. Seine Neigung zum Sprachdenken, sein Etymologisieren von Wortwurzeln, seine Thanatopoetik hat für sein im Grunde thanatologisches (und das heißt ja diskursives) Wissen vom Tod keine Frucht getragen.

elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes?“ Dies ist geradezu der Ruf Kains, und er bezieht sich zweifellos auf die Schuld der Abschaffung der Beschneidung, d.h. auf die Zerstörung durch ihn, das ist bereits völlig klar, des ganzen Alten Testaments bei völligem Unverständnis für dieses Testament“; Epistel des Paulus an die Römer, VII, 24; V. Rozanov, *Apokalipsis našego vremena*, M., 2000, 42).

¹⁴ Rozanovs Briefpartner, der Denker und Pädagoge Račinskij hat, dessen Projekt der Verschmelzung von Sex und Tod abwehrend, gerade die Unausweichlichkeit des Todes geltend gemacht: „Не сильтесь формулировать того, что постичь Вам не дано. Довольствуйтесь созерцанием той красоты, которая происходит из разделения полов, из необходимости смерти. (Bemühen Sie sich nicht, das zu formulieren, was ihnen nicht zu Gebote steht. Begnügen Sie sich mit der Betrachtung jener Schönheit, die der Teilung der Geschlechter, der Notwendigkeit des Todes entspringt.) Zitiert aus V.A. Fateev, *S russkoj bezdnoj v duše. Žizneopisanie Vasilija Rozanova*, Kostroma/St. Petersburg 2002, 172.

¹⁵ Cf. zur „Unzeit des Todes“: R. Grübel, „Die Wiege als Sarg, der Sarg als Wiege. Axiologische Fragen der Zeitdarstellung, vornehmlich am Beispiel von Vernadskij und Rozanov“, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. (=Opera slavica NF 40) Wiesbaden 2001, 221-313, hier 285f.

¹⁶ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, ¹⁶Tübingen 1986, 261.

Lévinas (1993) hat den Tod im Gegensatz zu Heidegger nicht als Möglichkeit entworfen, sondern als Unmöglichkeit der Möglichkeit: Sterben heißt nicht mehr können. Und er bezog den Tod anders als der deutsche Solipsist grundsätzlich auf den Anderen: „La mort de l'autre, c'est là la mort première.“¹⁷ Die Sterblichkeit des Anderen begründet meine Verantwortung für ihn.

3. Leben und Rede, Tod und Schluß: Leben-Text-Analogien

Finis и могила.¹⁸
(Finis und Grab.)

Die unaufhebbare Alterität menschlicher Rede gegenüber der Schweigsamkeit des Todes entspringt dem ontischen Nichts des Thanatos: Alles Sprechen vom Tod ist referenzlos oder negativ referentiell, jedes Wort über den Tod eine Trope. Alle Rede über die Rede vom Tod ist Tropologie. Die auch von Rozanov vertretene Auffassung, (Druck-)Schrift sei erstorbene, tote, wenn nicht tödliche Rede¹⁹ tritt in Widerstreit mit der Wahrnehmung, dass schriftliche Texte flüchtige Reden überdauern und ihre Befürworter oft tote Schriften lebendigen Reden vorziehen. So auch Rozanov, der seiner Tochter im Tod gar ein Sterbeprotokoll in die Feder diktierte.

Es entstanden Leben-Text-Analogien, welche die Antinomie von Rede und Tod als Konstruktionsprinzip von Texten entwarfen. Wie das Leben auf den Tod, so laufe der Text auf den Schlußpunkt zu. Wenige Schriftsteller haben diese Analogie so unumwunden eingeräumt wie Vasilij Rozanov.²⁰ Nur erhebt sich die Frage, welche Rolle der Tod im Fragment des Textes und im Kontinuum der Texte respektive welche der Tod im Fragment des Lebens und in der Ewigkeit des Universums spielt. Hans Blumenberg war überzeugt, die Diskrepanz zwischen individueller Lebenszeit und sie übersteigender Weltzeit bilde die kultur-begründende Kernerfahrung des Menschen.²¹ Analog wäre die Diskrepanz zwischen der Endlichkeit des Textes und der zukunfts-offenen Unendlichkeit der Texte der den Text selbst auslösende Stachel. Das Einspeisen des Textes ins Archiv der Texte bildete dann dessen Extrapolation aus seinen eigenen Grenzen. Die Veröffentlichung wird so zur zweiten Geburt des Textes, dem freilich der Tod des Autortextes unausweichlich vorausgeht.

¹⁷ Lévinas 1993, 179.

¹⁸ V. Rozanov, *Uedinennoe*, M. 2002, 303. Cf. V. Rozanov, „Večnaja tema“, wie Anm. 1, 362.

¹⁹ Cf. die Schreibmaschine als Todesmaschine in Kafkas *Strafkolonie*, die dem Delinquenten die Todesstrafe – sie vollziehend – in den Leib schreibt.

²⁰ „Это конец и точка, самое рождение прекращается“ (Dies ist Ende und Punkt, das Gebären selber hört auf). V. Rozanov, „Opavšie list'ja. Korob vtoroj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 351.

²¹ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a.M. 1983.

Wenn Martin Heidegger mit Sokrates gegen alle Ansprüche auf ‚Tausendjährige Reiche‘ das Leben erneut als Vorbereiten des Todes geltend gemacht hat, bedeutet dies (führen wir die Leben-Text-Analogie fort): Der Text ist im Grunde die Vorbereitung seines Schlusspunkts. Wie in der Pointe drängt in solcher Thanatopoetik alles zum Finale.²² Für Heideggers *Sein und Zeit* gälte dann, dass dieser Traktat um des Fragezeichens willen hinter dem Schlußsatz da ist: „Offenbart sich die *Zeit* selbst als Horizont des *Seins*?“²³

Ein treffendes russisches Beispiel für Textfinalität ist das Epitaph-Gedicht, das Rozanovs Zeitgenosse und Konkurrent Vladimir Solov'ev 1892, acht Jahre vor dem eigenen Tod, seinem Freund, Semen Vengerov (1855-1921) geschickt hat. Der Spaßvogel Solov'ev hatte schon Jahre zuvor seiner Mutter wiederholt die eigene Todesanzeige mit beigeesellten Nachrufen übersandt. Das Gedicht ist geprägt vom ironisierten Barockstil und zelebriert ungeachtet der von Irene Masing-Delic (1992, 105-122) beschriebenen Unsterblichkeitsphantasien ihres Verfassers²⁴ aus der Nach-Tod-Perspektive noch einmal finale Vanitas-Motive:

Эпитафия

Владимир Соловьев
лежит на месте этом.
Сперва был философ.
А ныне стал скелетом.
Иным любезен быв,
Он многим был и враг;
Но без ума любив,
Сам ввергнулся в овраг
Он душу потерял,
Не говоря о теле:
Её диавол взял,
Его же собаки съели.

²² Bei Rozanov weisen allerdings schon die Aphorismen der Jahrhundertwende keine solche Finalstruktur auf. Cf.: „Совершенство формы есть преимущество падающих эпох.“ (Vollkommenheit der Form ist ein Vorzug von Epochen des Niedergangs) V. Rozanov, *Religija i kul'tura*, SPb. 1899, 239.

²³ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, ¹⁶Tübingen 1986, 437.

²⁴ Cf. im Aufsatz über den Übermenschen bei Lermontov, (V. Solov'ev, „Lermontov“, *Sobranie sočinenij*, Bd. 9, Brüssel 1966, 348-367, hier 351: „Условия, при которых смерть забирает над нами силу и побеждает нас, достаточно хорошо нам известны; так должны быть известны и противоположные условия, при которых мы забираем силу над смертью и, в конце концов, можем победить ее.“ (Die Bedingungen, unter denen der Tod über uns Kraft gewinnt und uns besiegt, sind uns hinreichend gut bekannt; so müssen uns auch die entgegengesetzten Bedingungen bekannt sein, unter denen wir Kraft über den Tod gewinnen und ihn letzten Endes besiegen können.)

Прохожий! научись из этого примера,
Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера.²⁵
15 июня 1892

(Vladimir Solov'ev / er liegt an diese Stelle; / Zuerst war er Philosoph, / und jetzt ward zum Skelett er. / Den einen war er lieb, / und vielen war er Feind; / Doch liebt' er ohn' Verstand, / warf sich selbst in die Schlucht. / Er büßte ein die Seel', / vom Leibe nicht zu reden: / Der Teufel holte sie, / ihn haben die Hund' gefressen. / Der du vorübergehst, aus diesem Beispiel lerne, / Wie sehr verdirbt die Lieb', wie nützlich ist der Glaube. (15. Juni 1892; meine Hervorhebung, R.G.)

Das Epitaphium feiert im Finale aller Ironie der Intertextualität zum Trotz den Sieg des Glaubens über die sinnliche Liebe.²⁶ Der gar nicht komische Schlußpunkt folgt ja nicht zufällig dem Wort „vera“ (Glaube). Der Autor dieses Gedichtes kann nun paradoxerweise – und mit diesem Paradoxon spielt das mit Renate Lachmann als phantastisch²⁷ zu charakterisierende Autoepitaph – jeder sein, nur nicht Vladimir Solov'ev! Er ist als dessen Sprecher ebenso ausgeschlossen wie der diesseits gesprochene Satz „Ich bin tot“ – „Ja umer“ (das Spiel mit ihm hat Vvedenskij ins Absurde getrieben²⁸). Die russische Wiedergabe von Nietzsches Satz „Gott ist tot“: „Bog umer“ deutet ihn um; anders als im russischen Wortlaut ist bei Nietzsche ungewiß, ob Gott je lebendig war!²⁹

Die für Solov'evs Epitaph strukturbildenden Antinomien von Leben und Tod, von Leib und Seele, ja von sinnlicher Liebe und Glaube hat Vasilij Rozanov no-

²⁵ *Strofy veka. Antologija russkoj poëzii*. Hg. von E. Evtušenko. Minsk/M. 1995. Aufschlußreich ist die Tonbeugung im russ. Wort „filosóf“, welche die auch von Krylov praktizierte, ‚westlich‘ (vgl. frz., dt. P/philosóph/e) klingende Variante wählt und den Verfasser zu einem Denker westlichen Typs stilisiert (in diese Richtung weist auch die Variante „škelet“ statt „skelet“). Noch bezeichnender ist freilich die metrisch überzählige Silbe „že“, die sich durch die Variante „ž“ hätte vermeiden lassen. Die Leiblichkeit des Verses kommt ‚aus dem Takt‘, wo der Leib des Verfassers vom Hund gefressen, zerlegt und vernichtet wird.

²⁶ Vgl. dagegen bei V. Rozanov (*Religija. Filosofija. Kul'tura*. M. 1992, 340): «Что я так упирюсь <†>? Разве я любил жизнь? / Ужасно хорошо утро. Ужасно хорошо вечер. Ужасно хорош «встречный человек при дороге». / И мои три любви.» (Was sträube ich mich so gegen das „†“? Habe ich das Leben etwa geliebt? / Entsetzlich gut ist der Morgen. Entsetzlich gut ist der Abend. Entsetzlich gut ist „der Mensch, den ich unterwegs treffe“. / Und meine drei Lieben.) Zur Anrufung der Vorübergehenden vgl. Aries 1980, 280-283.

²⁷ R. Lachmann, „Trugbilder und ihre Poetologie“, *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M. 2002, 29-44.

²⁸ Genau dies aber sagen im absurden Text „Unmittelbare Fortsetzung“ im Zyklus *Eine gewisse Anzahl von Gesprächen* von A. Vvedenskij (*Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Bd. 1, M. 1993, 196-212, hier 204) Erster, Zweiter und Dritter (Sprecher).

²⁹ Cf. V. Rozanovs (*Literaturnye izgnanniki*, SPb. 1913, 64f.) Sterbebericht über den Kollegen und Freund Petropavlovskij, der dem „Umiraju“ (ich sterbe) das „Umer! Umer!“ (Er ist gestorben! Gestorben!) gegenüberstellt.

torisch widerrufen.³⁰ Was aber bedeutet das für einen Text? Und welche Folgen hat es für seine Thanatopoetik?

Als Rozanov im Jahr 1899, also am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, den Christen unter dem vielsagenden Titel *Istinyj fin de siècle* (*Das wahre fin de siècle*) die Leviten las, schloß er nicht, wie der Titel erwarten läßt, mit einer finalen Endvision, mit einer traditionellen Apokalypse, sondern mit dem geradezu paradoxen Ausblick auf einen Beginn:

«Ум» христианский, «рассуждение» христианское – исчерпано, и, быть может, истощено; сердце христианское, порыв христианский, музыка души христианской не пробуждена, и она может бесконечно жить и бесконечное, кажется, может сотворить...³¹

(Christlicher „Geist“, christliche „Reflexion“ sind erschöpft und womöglich ausgezehrt; das christliche Herz, der christliche Schwung, die Musik der christlichen Seele sind noch nicht erwacht, und sie kann unendlich leben, und Unendliches, so scheint es, kann sie erschaffen...)

Die drei Punkte verleihen dem Text jenen offenen Ausgang, der eine lichte Zukunft nicht ausschließt: Der Tod des christlichen Geistes ist die Geburt der Musik christlicher Seele. Und sie markieren das Stück als Fragment. Wo Solov'evs Nachruf noch einmal die Unsterblichkeit der Seele und ihres Glaubens als Schlußpunkt des Irdischen und Eintritt ins Jenseits über alle Zweifel erhebt, verspricht Rozanov dem diesseitigen Leben, zumal der Musik,³² unendliches schöpferisches Dasein. Solche Musikalität, diese Partizipation an ewiger Schöpfung, ist in *Smertnoe* (*Tödliches/Sterbliches*) Kriterium der Gedankenauswahl für den Text: „Не всякую мысль можно записать, а только если она музыкальна. И «У.» никто не повторит.“³³ (Nicht jeden Gedanken kann man aufschreiben, sondern nur, wenn er musikalisch ist. Und „S.“ wird niemand wiederholen.) Zum Hauptziel des gemeinten ersten Miniaturenbands *Uedinënoe* (*Solitaria*) erhebt Rozanov die dem Titel widerstreitende „Vereinigung mit dem „Freund““ (soedinenie s „drugom“³⁴), mit seiner Lebensgefährtin Varvara Butjagina. Solche verbale Koexistenz des Schriftstellers mit der Nichtschreibenden

³⁰ Cf. Rainer Grübel, „Die Sakralisierung des Leibes in Vasilij Rozanovs Philosophie des Lebens“, *Körper in Literatur und Kunst*, Hg. Gudrun Heidemann (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband, im Druck).

³¹ V. Rozanov, „Istinyj fin de siècle“, *V mire nejasnogo i neresennogo*, M. 1995, 54–60, hier 60. Hier liegt eine Überschneidung mit Bergsons Konzepten des „élan vital“ und der „évolution créatrice“ vor.

³² Der unperspektivierte Klang streift so die Beschränkungen zeitlicher Perspektivierung ab.

³³ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 77.

³⁴ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 18. Vgl. mit der „Vereinigung“ und dem darin gegebenen familiären Zusammensein Heideggers (1986, 239) „Miteinander“.

stiftet einen apokalyptischen Diskurs, der, wie Aage Hansen-Löve gezeigt hat,³⁵ auf indexikalischer Semiose beruht. Ziel dieser Symbiose ist es in Rozanovs Fall, kraft des Skandalons der Öffentlichkeit des Intimen der Sterblichen ein unsterbliches Forum zu bieten. Der Schluss des Textes soll gegen alle Erwartung auch die Finalität diesseitigen Lebens aushebeln.

Gerade diese Endlichkeit wird in Rozanovs *Apokalypse unserer Zeit* unter der Überschrift *Wahrheit und Lüge (Pravda i krivda)* dem offiziellen Christentum in Aussicht gestellt. Es ende wie ein Text in Punkt, Schweigen und Nichtsein. Nullausdehnung, Apophatik und Meonismus fallen für ihn im christlichen *Evangelium* zusammen:

Апокалипсис изрекает как бы правду Вселенной, правду целого – вопреки узенькой «евангельской правде», которая странным образом сводится не к богатству, радости и полноте мира, а к точке, молчанию и небытию скопчества.³⁶

(Die Apokalypse verkündet gleichsam die Wahrheit des Universums, die Wahrheit des Ganzen – wider die enge „evangelische Wahrheit“, die befremdlicherweise nicht hinausläuft auf Reichtum, Freude und Fülle der Welt, sondern auf Punkt, Schweigen und Nichtsein des Skopzentums.)

Bei Rozanov indizieren Kastration und Schweigen auf prekäre Weise zugleich negatives Nichtsein, Tod, und positives höchstes Sein, emphatisches Neues Leben:

28.VI.1915

Есть история говоров, шумов, событий...

И есть история молчания.

– Того, о чем было промолчано.

И эта-то – главная.

А «та» – так себе.³⁷

(Es gibt eine Geschichte des Sagens, des Lärms, der Ereignisse... / Und es gibt eine Geschichte des Schweigens. / Dessen, was verschwiegen worden ist. / Und diese ist gerade die eigentliche. / Jene andere ist so La-la.)

Gegenläufig zur Verewigung von Warwara Butjagina in Rozanovs literarischer Todesschrift erkennt der Verfasser im eigenen Text den Endpunkt der Literatur und den Beginn wahren Lebens. Der Tod der Texte ist der Anfang des Lebens:

...иногда кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого *существования* ее. [...] И у меня мелькает странное чувство, что я

³⁵ Cf. Aage Hansen-Löve 1996, 189.

³⁶ V. Rozanov, *Apokalipsis našego vremeni*, M. 2000, 24.

³⁷ V. Rozanov, „Mimoletnoe 1915 god“, *Mimoletnoe*, M. 1994, 204.

последний писатель, с которым литература вообще прекратится [...]. Люди станут просто *жить*, считая смешным, и ненужным, и отвратительным литераторствовать. От этого, может быть, у меня и сознание какого-то «последнего несчастья», сливающегося в моем чувстве с «я». «Я» это ужасно, гадко, огромно, трагично последней трагедией: ибо в нем как-то диалектически «разломилось и исчезло» колоссальное тысячелетнее «я» литературы. [Hervorh. im Original]³⁸

(...bisweilen scheint es, in mir vollziehe sich die Zerlegung der Literatur, ihres *Wesens* selbst. [...] Und in mir blitzt das befremdliche Gefühl auf, ich sei der *letzte* Schriftsteller, mit dem die Literatur überhaupt aufhört [...]. Die Menschen werden einfach zu *leben* beginnen, da sie das Literaturtum für lachhaft, unnötig und abscheulich halten. Daher habe ich vielleicht das Bewußtsein eines „letzten Unglücks“, das in meinem Gefühl mit „Ich“ verschmilzt. Dieses „Ich“ ist schrecklich, abstoßend, gewaltig, tragisch als letzte Tragödie: Denn in ihm hat sich irgendwie dialektisch „aufgelöst und ist verschwunden“ das kolossale jahrtausendealte „Ich“ der Literatur.)

Rozanov vermeidet die Dostoevskijs *Bobok* füllende Rede der Toten durchweg.

Wie widersprüchlich Rozanovs Vision der Apokalypse daherkommt, zeigt die Passage aus demselben Buch, in der das Christentum als Gipfel der Weltkultur gefeiert wird. Hier hebt die ‚Schöne Seele‘ Rozanovs Geburtsvision aus:

Христианство нежнее, тоньше, углубленнее язычества. Все «Авраамы» плодущие не стоят плачущей женщины. Вот граница чередующихся в рождениях Рахилей и Лий. Есть великолепие душевное, которое заливают все, будущее, «рождение», позитивное стояние мира. Есть то «прекрасное» души, перед чем мы останавливаемся и говорим: «Не надо больше, не надо лучше, ибо лучшее мы имеем и больше его не будет». Это конец и точка, самое рождение прекращается.³⁹

(Das Christentum ist zärtlicher, feiner, tiefer als das Heidentum. All die befruchtenden „Abrahams“ sind weniger wert als eine weinende Frau. Das ist die Grenze der sich in der Geburt abwechselnden Rahel und Lea. Es gibt etwas großartiges Seelisches, das alles Künftige, das „Gebären“, das positive Stillstehen der Welt überflutet. Es ist dies das Schöne der Seele, vor dem wir innehalten und sagen: „Nichts tut mehr not, nichts besseres, denn das Beste haben wir, und mehr wird es nicht sein.“ Dies ist Ende und Punkt, das Gebären selbst hört auf.)

Die Text-Leben-Analogie kann vom Text aufs Leben zurückschlagen, hier aufs Leben der Literatur. Der Adler-Vergleich ist Kondensat jenes Biologi-

³⁸ V. Rozanov, „Opavšie list’ja. Korob vtoroj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 332f.

³⁹ V. Rozanov, „Opavšie list’ja. Korob vtoroj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 351.

sierens der Kultur, das Rozanov im Geiste von Danilevskijs drei historischen Lebensaltern lange vor Spengler in den kulturhistorischen Diskurs der späten 90er Jahre und der Jahrhundertwende eingespist hat:⁴⁰

Литература как орел взлетела в небеса. И падает мертвая. Теперь-то уже совершенно ясно, что она не есть «высусуемый невидимый град».⁴¹

(на обороте транспаранта)

(Die Literatur ist wie ein in den Himmel empor geflogener Vogel. Und sie fällt tot herab. Jetzt ist bereits völlig klar, daß sie nicht die „gesuchte unsichtbare Stadt“ ist.

(Auf der Rückseite eines Linienblattes))

Wie ein Jahrzehnt später im Gefolge der Revolutionen von 1917 geschieht dies bereits in dem Band *Uedinennoe (Solitaria)*, der *Smertnoe* vorausgeht.

4. Todes-Negation: Rozanovs *Smertnoe* (Tödliches)

Смерть – сумма отрицаний жизни; как жизнь – сумма отрицаний смерти.⁴²
(Der Tod ist Summe der Negationen des Lebens wie das Leben Summe der Negationen des Todes.)

Wenn ein Schriftsteller ein Buch, und sei es nur eines im Umfang von 66 Seiten, *Smertnoe* nennt, und das heißt ja „Tödliches“, „Sterbliches“ und „Äußerstes“ zugleich, erwarten wir von ihm offenes Gebaren gegenüber Tod und Sterben. Doch schon der Titel umgeht – wie Rozanov in seiner Textpraxis fast stets – den Namen von *mors ipsa*, und der Umstand, dass dieses Bändchen auf der Titelseite den Zusatz in Kursivschrift trägt „Домашнее в 60 экземплярах издание“ (Häusliche Ausgabe in 60 Exemplaren) verleiht dem scheinbar so todesoffenen Titel etwas (Un-)Heimliches. In Apokalyptik stoßen wir auf Kalypitik. Dieser einschränkende Zusatz spielte nicht mit dem von Rozanov so oft wirkungsvoll unterlaufenen Verhältnis zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Intimität und Distanz: Das 1913 im Privatdruck bei Rozanovs Arbeitgeber und Mäzen, bei dem Zeitungs-, Verlags- und Theaterbesitzer, dem Journalisten, Dramenautor und Kulturmanager Aleksandr Suvorin erschienene Büchlein ist tatsäch-

⁴⁰ V. Rozanov, „Religija i kul'tura“, SPb 1899; „Sumerki prosveščenijsa“, SPb 1899, „Priroda i istorija“, SPb. 2000.

⁴¹ V. Rozanov, *Uedinennoe*, M. 2002, 90.

⁴² V. Rozanov, „Smert'... i čto za neju“, *Staraja i molodaja Rossija*, M. 2004, 317-328, hier 328. Der 1910 im Almanach *Smert'* (Tod) erschienene Aufsatz zitiert und kommentiert Briefe, die Rozanov als Reaktion auf seine These von der Gleichgültigkeit der Auferstehung im Aufsatz „Večnaja tema“ (*Ein ewiges Thema*) erhalten hat (cf. Anmerkung 1).

lich nicht in den Verkauf gelangt, sondern nur Familienangehörigen und ausgewählten Freunden ausgehändigt worden.

Das Buch hat den Charakter eines Familien- oder Hausalbums, nur finden sich darin neben der Reproduktion einer Photographie statt der üblichen Verse in Handschrift Prosaminiaturen in Druckschrift. Bei Rozanovs oft geäußertem Haß auf den Buchdruck und seiner Liebe für das Handschriftliche, seiner Unfähigkeit, Handschriftliches zu vernichten, ist dies bemerkenswert, zumal es damals – wie frühe futuristische Anthologien belegen – durchaus die technische Möglichkeit gab, Handschriften zu vervielfältigen. Rozanov hat die von ihm anderenorts so wortreich beklagte Abstraktheit, Lebensferne und Inhumanität des Gedruckten gesucht, als er dieses Buch ausgewählten Lesern in die Hand gab. Gegenüber der Handschrift, die für Rozanov noch vom lebendigen Atem des Sprechenden und Schreibenden zeugte, bildete der stereotypisierende Druck aus seiner Sicht unweigerlich das Abtöten des Lebendigen. Indem Rozanov nun die das Todesthema der Todeswirkung aussetzt, werden Sterblichkeit und Tödllichkeit selbst mit dem Stigma des Unmenschlichen, Lebenverneinenden, Unkonkreten bedacht. So gesehen ist das Buch *Smertnoe* eine Herausforderung des Todes: Es bereitet gleichsam unter der Devise „smerti smert“ dem Tod den Tod.

Auch die Verfasserangabe im Genitiv prägt ein besonderes Verhältnis zum titelgebenden Thema des Sterblichen/Tödlichen. Rozanov im *roditel'nyj* padež, im ‚Gebärsfall‘ versetzt den Verfasser mit seiner Manie des Genetischen in die Position der Gebärenden. Was gebiert die Mann-Frau Rozanov? Tödlisches für den Tod, Sterblichkeit des Todes! Diese Namenform stellt dem Verfasser ein Testat aus über besonderes Dasein: Er ist, teilen wir den Namen in zwei Trochäen: Rosa nova! Die Rose war im Rozanov vertrauten Mittelalter Attribut Christi. Um zum Messias zu werden, musste der Namensträger sich dem Divisor-Tod ausliefern...

Der Titel *Smertnoe* spannt durch seinen Tripelsinn „Sterbliches“, *natura creata et creans*, die den Menschen von Gott, der *natura creans et non creata*, trennende Eigenschaft erschaffener Lebewesen, zusammen mit „Tödllichem“, der Wirkeigenschaft von Thanatos. Und er treibt es zum Äußersten, dem Grenzfall: Erschaffenes ist sterblich, Erschaffendes unsterblich. Statt wie Jankélévitch Wissen und Tod in philosophische Äquivalenz zu setzen, errichtet Rozanov ein prekäres künstlerisches Gleichgewicht zwischen Kreativität und Mortalität.

Anders als Fedorov geht es Rozanov nicht um das Beseitigen des biologischen Todes. In diesem Sinne war er kein Utopist, sondern Apokalyptiker. Er suchte zu zeigen: Der Sterbliche könne sich als kreative Kraft im sterblichen Leben durch Negation von Sündenfall und Ursünde selbst das Paradies bereiten.⁴³

⁴³ Einen frühen Entwurf dieses Konzepts hat V. Rozanov (*O sebe i o žizni svoej*. M. 1989. 676) bereits 1898 an A. Aleksandrov gesandt. Vgl. zum Tod bei Fedorov und Rozanov: Michael

Im Umkehrschluss steht fehlgelenkte Kreativität freilich unter Mordverdacht, und so galt ihm am Lebensende Russlands Literatur als Russlands Mörder.

5. Gegenmodell Todesfeier: Tolstoj's *Smert' Ivana Il'iča* (*Tod des Ivan Il'ič*), Sologub's *Tvorimaja legenda* (*Geschaffen werdende Legende*) und Ropšin's *Kon' blednyj* (*Fahles Pferd*)

Im 12. und letzten Kapitel von Tolstoj's Novelle *Tod des Ivan Il'ič*, einer Lehrschrift über das Sterben eines auf den Tod nicht Vorbereiteten, erfahren wir, dass es dem Sterbenden am Schluß darauf ankommt, den anderen mit seinem Tod kein Leid zu bereiten: Er bedeutet der Frau, den Sohn aus der Sterbekammer zu führen und will ihr Verzeihen erbitten, verspricht sich aber und sagt statt „prosti“ („verzeih“/„leb wohl“) – „propusti“ („laß es geschehen“). Diese Fehl-Äußerung, die er infolge vorgeschrittenen Sterbens nicht mehr korrigieren kann, trifft nicht mehr, wie die Bitte um Verzeihen, die Frau, sondern bereits ihn selbst:⁴⁴ Sie ist nicht dialogisch, sondern reflexiv. Und sie ist (wie so oft in Tolstoj's Kernaussagen) didaktisch. Der Sterbende hat gelernt, sich dem Unvermeidlichen nicht zu widersetzen.⁴⁵ Und er fordert die Frau im Versprechen auf, gleiches zu tun. Nun nimmt er seinen letzten Dialog wahr, der ein Monolog ist:

Он стал прислушиваться.

«Да, вот она. Ну что ж, пускай боль».

«А смерть? Где она?» Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.⁴⁶

(Er begann sich zuzuhören. / „Ja, da ist er. Nun, was denn, mag es der Schmerz sein.“ / „Und der Tod? Wo ist der?“ / Er suchte seine frühere, gewohnte Furcht vor dem Tod und fand sie nicht. Wo war er? Welcher Tod? Da war überhaupt keine Furcht, weil es auch keinen Tod gab. / Anstelle des Todes war Licht.)

Hagemeister, *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, Bd. 28) München 1989, 213f.

⁴⁴ Vgl. Rozanov's „Nachruf“ („Ещё о VI. Солов'еве“, *Novoe vremja*, 20.8.1900 Nr. 8793) auf Solov'ev: «Хоть поздно, но можно и хочется обратить к нему не одно общее всем людям намогильное „прощай“, но и отдельное свое: „Прости!“...» („Obgleich es zu spät ist, kann man und will man sich an ihn wenden nicht nur mit dem allen Leuten eigenen posthumen „Leb wohl“, sondern mit dem eigenen besonderen „Verzeih!“...“)

⁴⁵ Vgl. Tolstoj's Maxime, sich nicht (mit Gewalt) dem Bösen zu widersetzen.

⁴⁶ L. Tolstoj, „Smert' Ivana Il'iča“, *Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach*, Bd. 12, 54-107, hier 107.

Tolstoj's Sterbetext löscht den Tod durch Licht. Er finalisiert Thanatos, indem der sich aus Sicht des Sterbenden gleichsam selbst verschluckt. Dabei wahrt der Erzähler mit sublimarer Konsequenz zunächst die Innenperspektive des Sterbenden, die dann in der Außenperspektive des allwissenden Erzählers aufgeht:

В груди его клокотало что-то; изможденное тело его вздрагивало.

Потом реже и реже стало клокотанье и хрипенье.

— Кончено! — сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе.

Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше».

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер. (Ebda.)

(In seiner Brust toste etwas; sein ermatteter Leib erzitterte. Seltener und seltener wurde dann das Tosen und Röcheln. / „Es ist zu Ende!“ sagte jemand über ihm. / Er hörte diese Worte und wiederholte sie in seinem Herzen. / „Zu Ende ist der Tod“, sagte er sich selbst. „Es gibt ihn nicht mehr“. / Er sog Luft in sich ein, hielt in der Mitte des Seufzers inne, streckte sich und starb.)

Das Textende kongruiert buchstäblich mit der durch perfektiven Aspekt in seiner Effektivität pointierten Sterbebehandlung. Am Ende von Text und Leben steht der festgestellte Tod. Alles läuft hinaus auf eine *ars moriendi* (Tolstoj 1908), die Tolstoj 1910 auch im eigenen Sterben zu Astapovo als Kunstwerk performiert.

Die andere, in diesem Fall metaphorisch begründete Gegenposition bildet Fedor Sologubs *Tvorimaja legenda* (*Geschaffen werdende Legende*, 1907-1913) mit dem Ende der Königin Ortrud bei einem Vulkanausbruch, das den Liebestod in Kleists und Wagners Spur als Einheit von Sehnsucht und Erfüllung behauptet. Dieser erzählte Todesrausch, steht Rozanovs Todesangst diametral gegenüber.

Die dritte Gegenposition gegen Rozanovs Thanatos-Negation blendet unter dem von Zinaida Gippius spendierten Pseudonym Ropšin vom Real Tod terroristischer Mordtaten des Terroristen Boris Savinkov über auf die fiktionale Ebene seines *Fahlen Pferdes* (*Kon' blednyj*, 1909): Der Ich Erzähler legt in seinem Diarium am Tag vor dem Attentat unter dem 14. Juli fest: «Остро, как сталь, встает четкая мысль. Нет любви, нет мира, нет жизни. Есть только смерть. Смерть – венец и смерть – терновый венок.»⁴⁷ („Scharf wie Stahl erhebt sich der präzise Gedanke. Es gibt keine Liebe, es gibt keine Welt, es gibt kein Leben. Es gibt nur den Tod. Der Tod ist [finaler] Rosenkranz, und der Tod ist Lorbeerkranz.“) Wie Fedor Stepun aus gemeinsamem Dienst in Kerenskij's Kriegsmini-

⁴⁷ B. Savinkov, *Vsadnik po imeni smert'*, SPb. 2004, 95.

sterium berichtete, war Savinkov auch im Alltag todesversessen: „Zu vollem Leben erwachte Sawinkow nur dann, wenn die Rede auf den Tod kam.“⁴⁸

6. Verbales, visuell-pikturales und haptisches Infinalisieren/Initialisieren

6.1 Verbales Infinalisieren: das ‚lebendige‘ Wort widerruft den Tod

6.1.1 Inkongruenz von Sterbebericht und Sterbebehandlung

Смерти я боюсь, смерти я не хочу, смерти я ужасаюсь.
Den Tod fürchte ich, den Tod will ich nicht, über den Tod erschrecke ich.

Rozanov, „Opavšie list'ja. Korob pervyj“⁴⁹

Zu Tolstoj's Kongruenz von Sterbebehandlung und Sterbebericht versteht Rozanov sich nicht. Sein *horror mortuis* fordert die Revokation des Finalen. Ja, der ganze Text von *Smertnoe* ist nichts anderes als ein Widerruf der Todes-Allmacht. Indes bleibt in diesem Widerruf der Tod als Widerrufener paradox gegenwärtig: Die Stärke des Widerrufs ist umgekehrt proportional zur Macht des Todes.

Die Differenz zwischen dem fiktiven Charakter von Tolstoj's Todeserzählung und dem faktographischen Duktus von Rozanov's Sterbeschrift für Aleksandra Adrianova Rudnëva, die Mutter seiner Lebensgefährtin (oder, wie die Russen euphemistisch sagen: seiner ‚weltlichen Frau‘ – *graždanskaja žena*), die 1912 im Alter von 85 Jahren starb, spielt dabei auf den ersten Blick keinerlei Rolle. Genauere Betrachtung erweist indes, dass die Sinnforderung der traditionellen Tolstoj'schen fiktionalen Welt auch den Sinnipfel des Textes im Finale anderen Bedingungen unterwirft als es Rozanov's Thanatogramm entwirft. Mit Bachtin gesprochen, bildet der Tod des Helden für den Autor Tolstoj die Voraussetzung dafür, den fiktiven Helden Ivan Il'ič zu vollenden.⁵⁰ Er gelangt zu ethischer Weisheit und verscheidet analog dazu im rechten Moment und am rechten Ort: am Textschluß. Rozanov's Text dagegen sucht, die Person unvollendet zu lassen, ihr den Tod in der Kommunikationsgemeinschaft zu ersparen.

Rozanov's Textende enthüllt den ganzen Unterschied zu Tolstoj's Finalität. Der in Klammern nachgestellte lokale und temporale Verweis auf den Entstehungskontext macht bei Rozanov die Grenze zwischen Text und Leben porös. Der Schreibgrund, das Papier der Honorarabrechnung, bringt das Verhältnis von Ökonomie und Literatur ins Spiel, die Nachricht über den Auszug der Stief-

⁴⁸ F. Stepun, *Vergangenes und Unvergängliches. Aus meinem Leben*, Teil 2, 1914-1917, München 1948, 170f. Stepun handelt von der „Todesmetaphysik“ (ebda. 173) Savinkovs.

⁴⁹ V. Rozanov, „Opavšie list'ja. Korob pervyj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 168.

⁵⁰ Cf. zur Vollendung bei Bachtin: R. Grübel, „Vollendung ohne Ende?“ *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen* (=Opera slavica NF 40), Wiesbaden 2001, 133-177, hier 162-171.

tochter Aleksandra Butjagina – Rozanovs Lebensalltag. Politisch linksgerichtet, hatte die Stieftochter die Wohnung wegen Rozanovs antisemitischer Ausfälle verlassen. Ihre Mutter leidet an der Trennung von der Tochter:

- Вася, ты уйди, я постоною.
- Стонай, Варя, при мне...
- Да я тебе мешаю.
- Деточка, кто же с тобой останется, если и я уйду. Да и мне *хочет-ся* остаться...

(когда Шура вторично ушла, 23 октября 1912 г. На счете по изданиям)⁵¹

(„Vasja, geh' fort, ich werde stöhnen.“ / „Stöhne, Varja, während ich bei Dir bin...“ / „Ich werde Dich doch stören.“ / „Kindchen, wer wird denn bei Dir bleiben, wenn auch ich fortgehen werde. Ja und ich *will* ja auch bleiben...“ / (als Šura zum zweiten Mal fortgegangen war, 23. Oktober 1912. Auf einer Honorarabrechnung))

Auch hier schließt der Text und mit ihm das Buch graphisch mit troetočie (drei Punkten) offen. Das Weggehen – und was ist der Tod aus Sicht der Überlebenden anderes als das große, unumkehrbare Weggehen? – wird verworfen. Das Bleiben, Zusammen-Bleiben, Zusammen-Leben ist die Absicht. Dieses familiäre Miteinander erzeugt die apokalyptische Szenerie eines in Symptomatik gründenden Diskurses. Denn die Gemeinschaft selbst ist (gegen alle programmatische Thematik von *Uedinennoe* – *Solitaria*, 1912) der Entwurf einer familiären weltlich-religiösen Sobornost' (Gemeindlichkeit) statt im Jenseits – im Diesseits!

6.1.2 Infinität des Textlebens

Если кто будет говорить мне похвальное слово «над раскрытою могилою», то я вылезу из гроба и дам ему пощечину.

(28 декабря 1911 г.

Rozanov, *Uedinennoe*⁵²

(Wenn jemand mir „am offenen Sarg“ ein Lobeswort sprechen wird, werde ich aus dem Grabe kriechen und ihm eine Ohrfeige geben.

(28 Dezember 1911))

Schon die zyklische Struktur von Rozanovs Miniaturensammlungen zerrüttet von *Uedinennoe* (*Solitaria*, 1912) bis *Apokalypse unserer Zeit* (1919) die Festigkeit, sprich Einmaligkeit und Unwiderruflichkeit des Endes. Es gibt nicht nur innerhalb des Zyklus für jeden Text einen analogen, gleichgewichtigen anderen, – wieder tritt das Äquivalenzprinzip der Hochmoderne zutage –, sondern

⁵¹ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2003, 94.

⁵² V. Rozanov, *Uedinennoe*, M. 2002, 309.

die Zyklenbände fügen sich selbst zu einem großen Zyklus, der auch *Smertnoe, Opavšie list'ja* 1 und 2, *Sacharnoe, Mimoretnoe* 1 und 2, also immerhin acht Bände umfaßt. Rozanovs Forderung, jeder Miniatur eine eigene Druckseite einzuräumen, pointiert die Äquivalenz der Kurztexte visuell.⁵³ Wesen des Zyklus ist, wie der Name sagt, die endlose Kreisfigur.⁵⁴ Die Montage der Texte mündet in die agrarische Zeitfigur des Lebenskreises.

Untersuchen wir Rozanovs literarische Buchenden, so entdecken wir, dass auch hier die Figur des Finales oft unterlaufen wird. Der Schlussteil von *Uedinennoe* etwa setzt zwar ein mit der Rede vom unaufhaltsamen Ende des Lebens:

Закатывается, закатывается жизнь. И не удержать. И не хочется удерживать. [...] ⁵⁵

(So rollt das Leben, rollt es auf das Ende zu. Und es ist nicht aufzuhalten. Und ich will es auch gar nicht aufhalten. [...])

und scheint so auf Finalität angelegt. Der Schlusssatz dieses ersten Miniaturzyklus erzeugt indes statt des finalen, auf Retrospektive spekulierenden Nach-Ruhmes-Werten einzelnen die Gemeinschaft hic et nunc Bedauernswerter: „Никакой человек не достоин похвал. Всякий достоин только жалости.“ (Ebda., 132; „Kein Mensch ist lobenswert. Ein jeder ist nur bemitleidenswert.“)

Der Bandschluß, der durch die Fast-Jahresendangabe „29. Dezember 1911“ einen kalendarisch finalen Anschein erhält, wird zerrüttet nicht nur durch ein Postskriptum oder noch ein zweites, vielmehr durch insgesamt drei Nachschriften, die auf Metaebene recht umfängliche Angaben zu den vorausgehenden Texten bieten.⁵⁶ Den Schlusssatz bildet die bezeichnende Frage nach dem Überleben: „Жив ли?“ (Lebt er?) Diese gestaffelten Postskripta verschieben als Sdvig-Figur das Ende räumlich (im Druck) ‚nach hinten‘, zeitlich aber in die Zukunft:

Р.С. (за нумизматикой): определение, классификация и описание античных монет требует чрезвычайного внимания глаза, рассматривания (в лупу) и – работы памяти, припоминания (аналогичные монеты и изображения). Но – оставляет свободным воображение, мысль,

⁵³ V. Rozanov, „Opavšie list'ja“, SPb. 1913. M. 2003, 5. Diese Vorbemerkung ist bislang in allen mir zugänglichen Nachdrucken der *Gefallenen Blätter* unberücksichtigt geblieben.

⁵⁴ V. Rozanov (*O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 679) reklamierte die Kreisfigur auch für seine früheren Werke.

⁵⁵ V. Rozanov, „Uedinennoe“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 131.

⁵⁶ Auch der Zweite Korb der *Gefallenen Blätter* endet mit zwei Postskripta. Das erste nimmt zu Ton und Gegenstand der Miniaturen Stellung, das zweite widerruft den Eindruck, beim Verfasser kongruierten Erlebtes und Gedachtes im Sine des Sensualismus: „Soweit die Motive, die die *Arbeit des Geistes* betreffen. Es gibt für dieses Festhalten von Umstand und Zeit auch ein moralisches Motiv, doch davon irgendwann einmal später.“ Damit öffnet sie den Text explizit in die Zukunft.

также – гнев или нежность. Тогда, положив монету и лупу, – «записывалось» то, что «протекло в душе», «вот этот миг», эти «двадцать минут»...

(P.S. (*mit der Numismatik beschäftigt*): die Bestimmung, Klassifikation und Beschreibung antiker Münzen verlangt außerordentliche Aufmerksamkeit des *Auges*, des *Betrachtens* (durch die Lupe) und – der Arbeit des *Gedächtnisses*, der *Erinnerung* (analoge Münzen und Abbildungen). Doch es läßt die Vorstellung, den Gedanken frei, und auch den Zorn oder die Zärtlichkeit. Dann, als ich die Münze und die Lupe zur Seite gelegt habe, hat sich das niedergeschrieben, was „in der Seele strömte“, „gerade dieser Augenblick“, diese „zwanzig Minuten“...)

Die Lupe fragmentiert das Wahrgenommene, und der Wahrnehmende serialisiert die betrachteten Objekte durch Klassifikation und fügt sie ein in die Überzeit des Gedächtnisses.⁵⁷ Die zweite Nachschrift pointiert die Asynchronie zwischen Denken und Schreiben – hier in bezeichnender Inversion: zwischen Schreiben und Denken. Dabei tritt zwischen beschriebenem Schreibpapier und gleichfalls beschriftetem Lilienblatt ein Gedankensprung zutage, der die Diskontinuität des Lebens als Thanatos-Korrelat zur Erscheinung bringt:

P.P.S. (*на обороте транспаранта*): т. е. когда писалась одна статья, но во время уже писания являлась совсем другая, к писанию не относящаяся мысль: и тогда, быстро вынув транспарант, на обороте его записывалась эта «другая мысль».

(P.P.S. (*auf der Rückseite eines Linienblattes*): d.h. wenn der eine Artikel geschrieben wurde, doch während des Schreibens bereits ein ganz anderer, zu diesem Schreiben nicht gehörender Gedanke auftauchte: und dann wurde, nachdem man rasch zum *Linienblatt* griff, der „andere Gedanke“ aufgeschrieben.)

Das letzte Postskriptum steht auf gespanntem Fuße mit der letzten Miniatur. Wird dort allen Menschen Grund zum Lob abgesprochen, so geht hier von deren Steigerungsform „Ruhm“ (*slava*) die Rede. Da das Postskriptum setzt, was die Miniatur in Abrede stellt, entsteht ein gebrochener Wahrheitsdiskurs. Die Ruptur pflanzt den zerlegenden Tod ein ins Überleben des Ruhms. Die Frage nach dem Leben rechnet mit der Möglichkeit des Ab-Lebens. Das Lermontov-Haus ist ja eine Sterbehaus!

P.P.P.S. «Слава», «знаменитость» и подобные термины – в смысле «общерусская распространенность», «общерусская известность»,

⁵⁷ Cf. zum Gegensatz zwischen Gedächtnis und Erinnerung: R. Grübel, „Axiologie der Zeit“, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, (=Opera slavica NF 40) Wiesbaden 2001, 520-524.

происходящая от участия в *общераспространенной газете* (в Пятигорске хозяин Лермонтовского домика, оказывается, преспокойно уже «знал меня»: а он был старенький, полуумирающий чиновничек в отставке. Жив ли?).⁵⁸

(P.P.P.S. „Ruhm“, „Berühmtheit“ und dergleichen Termini – im Sinne ihrer „allrussischen *Verbreitung*“, „allrussischer *Bekanntheit*“, die von der Mitarbeit an einer *allgemeinverbreiteten Zeitung* herrührt (in Pjatigorsk stellte sich heraus, daß der Hausherr des Lermontov-Häuschen „mich“ in aller Ruhe schon „kannte“, dabei war er fortgeschrittenen Alters, ein schon halb sterbender Beamter im Ruhestand. Lebt er noch?))

Die Nachschriften erstreben durch Verweise auf die numismatische Tätigkeit des Verfassers, auf die Spannung zwischen geschriebenem Satz und auftauchendem Gedanken sowie auf die Motivation des Ruhmesverzichts Gleichzeitigkeit von Buchentstehen und Lektüre. Sie subvertieren mit der Diachronie von Produktion und Rezeption die Kategorie von Werk-Zeit und Kommunikations-Zeit.

Von den fünfzehn Verwendungen der zwei Todes-Lexeme „smert“, „umiranje“, „umeret“ / „umirat“, fallen in *Smertnoe* zwölf in die erste Texthälfte und nur drei in die zweite. Im letzten Textviertel begegnen „smert“, „umiranje“ und „umirat“ gar nicht, sondern nur ein einziges Mal die Verbform „umer“. ⁵⁹ Sie bezieht sich als Zwischenbemerkung auf den Tod des Bruders des ersten Mannes von Varvara Butjagina und ist in die Erzählung über die ungesetzliche zweite Trauung Rozanovs eingefügt. Diesen Tod relativiert Ironie: Ivan Pavlovič Butjagin ist verstorben, da er nach seiner Typhuserkrankung Radieschen verspeist hat: „Он уже умер (поел редиски после тифа).“ ⁶⁰ Die Geringfügigkeit der Todesursache, die Unvorsichtigkeit, sich nach schwerer Erkrankung eine chthonische Frucht einzuverleiben, relativiert die Macht des Todes – das Sterben hätte sich vermeiden lassen! Eros kann so im Textverlauf Thanatos an den Rand des semantischen Raums drängen. Analog zur kompositorischen Ende-Negation ist das Sterben der Rudneva in *Smertnoe* paradoxes Anathema: Es wird verhüllt.

Rozanovs Praxis der Intertextualität öffnet durchs Schleifen der Textgrenzen seine Miniaturen in den weiten Raum möglicher Textbezüge. Der manifeste Verweis auf die Lektüre Maeterlincks, für die Rozanov in seiner Einleitung zur russischen Ausgabe ausdrücklich eine langsame, eine poetische Gangart ver-

⁵⁸ V. Rozanov, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 731.

⁵⁹ Rozanov bezieht sich vielsagend auf den eigenen Tod in der Regel nicht durch das Wort „smert“, sondern durch das als Euphemismus zu wertende graphische Zeichen „†“, so in der Vorrede zum „Zweiten Korb“ der *Gefallenen Blätter*. V. Rozanov, *Opavšie list'ja. Korob vtoroj*, M. 2003, 5.

⁶⁰ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 86.

langt hat,⁶¹ schärft in *Smertnoe* die Potentialität gegenüber der Realität. Und Rozanov betont, dass dies statt der Alternative des Künftigen, die des Jetzt ist.

Nicht zufällig schließt Rozanov die Explikation von Maeterlincks Schreibweise an eine Reflexion über den in der Reihenfolge bezeichnenderweise invertierten Aristotelischen Syllogismus von der Sterblichkeit der Menschen an: „Сократ – смертен. / Это уже заключается в положении: / Все люди смертны.“ (Sokrates ist sterblich. / Dies ist bereits in der These enthalten: / Alle Menschen sind sterblich). Rozanov springt nämlich von dieser logischen Ebene der Konklusion (zurück) auf die Zeit-Ebene der Folge. Das „daraus folgt“ der *Logik* wird gleichsam im Krebsgang durch die Kulturgeschichte zurück-geführt auf das „darauf folgt“ der *Chronologie*. Der Belgier habe das Band des Gegenwärtigen mit dem Vergangenen und dem Künftigen aus dem abstrakten Reich der Spekulation in die Konkretheit des Tastbaren, Dinglichen übergeführt:

Новизна и открытие и сила Метерлинка заключается в том, что связь с прошлым и будущим всякого «теперь» он перевел из идеального строительства именно в осязательно-вещественное (хотя и туманно-вещественное). Есть зодиакальный свет: это – не материя, но и не нематерия. Возьмите цветок яблони и вишни; сколько вы его ни разглядывайте, как ни анатомируйте – ягодки-вишни и яблока-плода вы в них или около них (цветов) не найдете.⁶²

(Innovation und Entdeckung und Kraft Maeterlincks liegen darin beschlossen, daß er die Verbindung eines jeden „jetzt“ mit Vergangenem und Künftigem aus einer idealen Konstruktion in etwas Tastbar-Dingliches (wenngleich Nebbig-Dingliches) übergeführt hat. Es gibt das Zodiakallicht: Das ist weder Materie noch ist es *Nichtmaterie*. Nehmen Sie die Blüte von Apfel und Himbeere; so sehr Sie diese auch betrachten, wie sehr sie diese auch anatomisieren, sie werden in ihnen und um sie (die Blüten) herum keine Himbeeren und keine Apfel-Frucht finden.)

⁶¹ V. Rozanov „Meterlink“, *O pisatel'stve i pisatel'jach*, M. 1995, 240-243, hier 242: «Метерлинк надо читать медленно; каждые 2-3, 5-6 его строк дают читателю новое развитие, – если он сумеет быть в чтении внимательным.» (Maeterlinck muß man langsam lesen; alle 2-3, 5-6 Zeilen bieten bei ihm dem Leser eine neue Entwicklung, – wenn er es versteht, beim Leser aufmerksam zu sein). V. Rozanov „Meterlink“, *O pisatel'stve i pisatel'jach*, M. 1995, 240-243, hier 243) verbindet Maeterlinck mit dem todesnahen Motiv des Schweigens: „Его рассуждение о молчании – изумительно, и дает новое и глубочайшее понятие о душе человеческой!“ (Seine Reflexion über das Schweigen ist erstaunlich und sie vermittelt einen neuen und äußerst tiefen Begriff von der menschlichen Seele!) Die Tode von Maeterlincks Figuren Maleine und Mélisande hüllt er in Schweigen.

⁶² V. Rozanov „Meterlink“, *O pisatel'stve i pisatel'jach*, M. 1995, 240-243, hier 242. Vgl. auch V. Rozanov „Оправдѣ list'ja, Korob vtoroj“, *O sebe...*, 343) über Maeterlinck: „Начал «переживать» Метерлинка: страниц 8 я читал неделю, впадая почти после каждых 8-ми строк в часовую задумчивость (читал в конке). (Ich begann Maeterlinck zu „erleben“: 8 Seiten las ich eine Woche lang, wobei ich nach jeweils 8 Zeilen in einstündige Nachdenklichkeit verfiel (ich las in der Pferdebahn)).

Das zu seiner Zeit unerklärte Zodiakallicht (Tierkreislicht), ein pyramidenförmiger Lichtschein in Richtung des Tierkreises, der heutzutage als Reflexion bzw. Streuung von Sonnenlicht durch interplanetaren Staub aufgefasst wird, nimmt Rozanov im Verbund mit dem ihm näherliegenden biologischen Vorschein der Früchte in den zugehörigen Blüten zum Beleg für die Behauptung, Erscheinungen, die zwischen Materie und Nichtmaterie liegen, seien real.

Hier wird Maeterlinck zum Kronzeugen wider die Positivisten, deren Traktate gleichfalls – wenn auch bestritten – in die Gemeinschaft der Textresonanzen aufgenommen und so dem Vergessen entrissen sind. Ja, es entfaltet sich ein fiktiver Lachdialog zwischen dem Rozanovs Part übernehmenden belgischen Symbolisten und den Positivisten englischer und französischer Provenienz:

Милль и Тэн так и говорили: «в сем нет ни яблока, ни вишни». Метерлинк рассмеялся: «конечно, *прямо* – нет, *осяземо* – нет: но можете ли вы сказать, что в цветке вишни и в цветке яблони также *полно, решительно, сгущенно* нет и отсутствуют вполне зрелые вишня и яблоко, как, напр., *сгущенно и решительно* они отсутствуют... в фунте меди или в добродетели Сократа!»⁶³

(Mill und Taine haben ja auch so gesprochen: „In diesen sind weder Apfel noch Himbeere“. Maeterlinck hat darüber gelacht: „Natürlich sind sie nicht direkt, sind sie nicht wahrnehmbar: Doch können Sie sagen, daß sie in der Blüte der Birne und in der Blüte des Apfels auch *völlig, entschieden und verdichtet* nicht sind und daß die *völlig reife Birne und Apfel* in ihnen fehlen, wie sie *verdichtet und entschieden* in einem Pfund Honig oder in der Tugend des Sokrates fehlen!!“)

Rozanovs schon im Traktat *Über das Verstehen (O ponimanii)* anklingende Theorie der Potentialität, der ein geplantes aber nie geschriebenes Buch galt, wird hier dem Faktenfetischismus der Positivisten konfrontiert. Und karnevalistisch nimmt Rozanov mit den Schustern auch noch seinen Lieblingsgegner Pisarev aufs Korn, der gewissen Schriftstellern das Stiefelnähen empfahl.⁶⁴

Очевидно, есть *тени* около предметов! существуют *потенции* – около реальностей, и даже разных степеней и осязательности, напряжения и «воплощения»! есть «души» и $\frac{1}{2}$ души, $\frac{1}{4}$ души, «колдуны» и «феи» без имен и паспортов, и огромный «Рок» и «Судьба» с чудовишным паспортом, куда и вписаны «приметы» всего мира... Конечно, Милль и Тэн, перед этим смехом Метерлинка, скорей перед его лунною улыбкой – попятились, как сапожники...⁶⁵

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Den Schustertopos hat D.I. Pisarev („Realisty“, *Sočinenija v trech tomach*, Bd. 3, M. 1956, 7-138, hier 93) ausgelöst; die verbreitete Devise „Stiefel stehen höher als Puschkin“ (Sapogi vyše Puškina) indes hat Dostoevskij Pisarev unterstellt.

⁶⁵ V. Rozanov, „Meterlink“, *O pisatel'stve i pisatel'jach*, M. 1995, 240-243, hier 242.

(Ganz offensichtlich gibt es Schatten neben den Gegenständen! Es bestehen Potenzen – neben den Realitäten und sogar von unterschiedlicher Stufe und Wahrnehmbarkeit, Angespanntheit und „Verkörperung“! Es gibt Seelen und $\frac{1}{2}$ „Seelen“ und $\frac{1}{4}$ „Seelen“, „Wassergeister“ und „Feen“ ohne Namen und Reisepaß, und das gewaltige „Verhängnis“ und „Schicksal“ mit einem ungeheuerlichen Reisepaß, in den die „Vorzeichen“ der ganzen Welt eingeschrieben sind... Freilich sind Mill und Taine vor diesem Lachen Maeterlincks zurückgewichen wie die Schuster...)

Die Schatten neben den Gegenständen sind Schwundformen des Todes, und das Lachen kann den Tod nicht beseitigen, kann seinen Schrecken nur mildern...

6.1.3 Infinalisieren des Lebenstextes durch Stupor

Denn wegen des Verwunders haben die Menschen sowohl jetzt wie ehemals zu philosophieren begonnen.

Aristoteles, *Metaphysik*

Tout le monde est frappé [...]

Rozanov, „Opavšie list'ja, Korob vtoroj“⁶⁶

Wir sagten eingangs, eine der Techniken, die Todesangst zu überwinden, sei der Glaube an die (eigene) Unsterblichkeit. Der Begründer der ersten russischen Philosophie des Nichts, des Meonismus, Nikolaj Minskij, hat 1894 in dem Gedicht *Ten'* (Schatten) dieses Verhältnis zur dialektischen Figur umgekehrt. Gerade Liebe der Todesfurcht erzeuge Unsterblichkeit:

Полюби тоску по небу – небо создало её,
Полюби свой страх пред смертью, в нём бессмертие твоё.⁶⁷

(Liebe deine Himmelssehnsucht – sie schuf dir der Himmel selbst, / Liebe deine Furcht vorm Tode, sie birgt dir Unsterblichkeit.)

Diesen bemerkenswerten Weg ist Rozanov nicht gegangen. Für ihn hat der Mensch die Chance zur Unsterblichkeit nur metonymisch durch den Text oder biologisch durch Nachkommen. Wie Kuzmin schließt auch Rozanov das Erringen von Immortalität durch große Taten aus.⁶⁸ Während die Avantgarde den

⁶⁶ V. Rozanov, „Opavšie list'ja. Korob vtoroj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 457.

⁶⁷ Nikolaj Minskij/Aleksandr Dobroljubov, *Stichotvorenija i poëmy*, SPb. 2005, 164.

⁶⁸ Vgl. Grübel, 1998, 163. Bei D. Charms (*Polet v nebesa*, L. 1988, S. 532) ist das Erringen von Unsterblichkeit durch große Kunst eliminiert und durch ein religiöses Ziel kompensiert: „1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие. 2. Один стремится к бессмертию продолжением своего рода, другой делает большие земные дела, чтобы обессмертить свое имя, и только третий ведет праведную и святую жизнь, чтобы достигнуть бессмертия как жизнь вечную.“ („1. Ziel eines jeden menschlichen Lebens ist dasselbe: Unsterblichkeit. 2. Der eine erstrebt Unsterblichkeit durch Erhaltung seines Geschlechts, der andere vollbringt große Taten, um seinen Namen zu verewigen, und nur der dritte führt ein

Text im Projekt des „Lebenbauens“ (žiznestroenie) physiologisiert und so zu biologischem Leben zu erwecken sucht, bietet bei Rozanov neben dem Zeugen und dem Gebären nur das Verschriftlichen des Lebens die Möglichkeit personaler Todesüberwindung. Es ist dies (ähnlich den Akmeisten⁶⁹) das Überleben im kulturellen Gedächtnis. Und gerade darauf ist Rozanovs Text aus.⁷⁰

Ungeachtet des individuellen Todes sieht Rozanov ein zweites Überleben im Diesseits vor. Ziel ist dabei nicht wie bei Solov'ev transzendente Unsterblichkeit durch Gottesliebe, sondern biologische Unsterblichkeit durch sinnliche Liebe: Das Weiterleben des Menschen in seinen Kindern. An die Stelle von Transzendenz tritt Immanenz. Hier kongruiert Rozanov mit der Neigung zum Physiologisieren in der russischen Avantgarde.

Die zweite Möglichkeit, die Finalität des Todes durch Liebe auszuhebeln, meint weder fleischferne platonische Liebe noch transzendente Gottesliebe, sondern diesseitige sinnliche Liebe. Gerade diese Liebe ist für Rozanov Gottesliebe. Ihr setzt er in *Smertnoe* ein Denkmal. Mit 31 Fällen der Wortwurzel „ljub“ übersteigt Eros im Text Thanatos an Zahl um das Doppelte. Dabei verteilen sich die Eros-Lexeme analog zur Anordnung der Thanatos-Lexeme über die Textpartien, als sollten Todes-Wörter durch Liebes-Wörter quantitativ getilgt werden. Dies ist zumal im letzten Textviertel der Fall, wo vier Verbformen von „ljubit“ und ein „ljubov“ das einzige „umer“ deutlich überwiegen.

Auch qualitativ-semantisch verdrängt in *Smertnoe* die Liebe das Sterben. Der Schreibende erinnert sich im Todesbuch seiner Liebeserlebnisse. Steigerung des Liebens bietet das Motiv des „Verliebens in die Liebe“, das eine unaufkündbare Liebesgemeinschaft begründet. Und sie tritt Minskijs Akt des Verliebens in die Todesfurcht diametral gegenüber. So heißt es explizit: „Любить – значит «не могу без тебя быть»“ („Lieben heißt ‚ich kann nicht ohne dich sein‘“). Diese apokalyptische Handlungs- und Diskursgemeinschaft gründet im Pneuma und ist der romantischen Vision der Liebe als Feuer ausdrücklich entgegengesetzt:

Любовь вовсе не огонь (часто определяют): любовь – воздух. Без неё – нет дыхания, а при ней «дышится легко». Вот и всё.⁷¹

gerechtes und heiliges Leben, um Unsterblichkeit als ewiges Leben zu erreichen.“)

⁶⁹ Cf. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt a. M. 1990, 372-393.

⁷⁰ Ein analoges, wenngleich ganz anderes Aushebeln des Todes durch den Text finden wir bei Rozanovs Freund Florenskij. In seinem Traktat *Gedanken über den Tod* nimmt er Johannes 8, Vers 51 beim Wort: „Wahrlich, wahrlich ich sage euch: So Jemand mein Wort wird halten, der wird den Tod nicht sehen ewiglich.“ Wer nämlich an Christus glaube, sterbe seiner Verheißung zufolge nicht. Die Seele des Menschen sei dann bereits in das andere Leben hineingeboren. So hätten im griechischen Altertum die eleusinischen Mysterien den Ausblick auf diese andere Welt bereits in der diesseitigen geboten.

⁷¹ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2003, 31.

(Die Liebe ist überhaupt nicht Feuer (wie man sie oft bestimmt): Liebe ist Luft. Ohne sie gibt es kein Atmen, und mit ihr „atmet es sich leicht“. / Das ist alles.)

Die Schlussformel dieser Miniatur, „Вот и всё.“ (Das ist alles.) weist voraus auf Charms' absurdistische semantische und kompositorische Final-Praxis. Nur tritt dort durch weitere Drehung der paradoxalen Schraube Cis-Finites in den Text.

Indes ist diese apokalyptische Handlungs- und Diskursgemeinschaft durch den Tod durchaus bedroht, wie Rozanov wenig später an anderer Stelle bekennt. Anlässlich des Sterbens von Aleksandra Rudneva, deren Tod den Band *Smertnoe* ja ausgelöst hat und auf den dieses Büchlein einen entfalteten Epitaph bildet, wird dort geradezu im Widerstreit mit dem Band *Smertnoe* darüber geklagt, der Tod der alten Frau sei folgenlos für den Schreibenden:

Смерть «бабушки» (Ал. Адр. Руд.) изменила ли что-нибудь в моих соотношениях? Нет. Было жалко. Было больно. Было *грустно за нее*. Но я и «со мною» – ничего не переменилось. Тут, пожалуй, еще больше грусти: как смело «со мною» не перемениться, когда умерла она? Значит, она мне *не нужна*? Ужасное подозрение. Значит, вещи, лица и имеют соотношение, пока живут, но нет соотношения в них, *так сказать, взятых от подошвы до вершины*, метафизической подошвы и метафизической вершины? *Это одиночество вещей* еще ужаснее.⁷² (Hervorh. im Original)

(Hat der Tod der „Großmutter“ (Al. Aadr. Rud.) in meinen Beziehungen etwas geändert? Nein. Es war bedauerlich. Es war schmerzhaft. Es war *traurig für sie*. Doch *ich* habe mich und „mit mir“ hat sich nichts geändert. Hierin liegt, pardon, noch mehr Traurigkeit. Wie brachte ich es fertig, daß sich „mit mir nichts änderte“, als sie starb? Bedeutet dies, daß sie mir *nicht Not tat*? Ein schrecklicher Verdacht. Das bedeutet, die Dinge, die Personen unterhalten Beziehungen während sie leben, doch sind dies keine Beziehungen *in ihnen*, *die sozusagen von der Fußsohle bis zum Scheitel ergriffen sind*, von der metaphysischen Fußsohle bis zum metaphysischen Scheitel? Diese Einsamkeit der Dinge ist noch schrecklicher.)

Hier ist der Klagende anders als in der Liebes- und Trauergemeinschaft von *Smertnoe* erneut zurückgefallen in die Einsamkeit von *Uedinennoe* (*Solitaria*), und gerade dieses Alleinsein ist zum Schrecken des Schreibenden durch das Sterben der Frau nicht berührt worden.

Das dritte, philosophisch und ästhetisch relevante Aushebeln des Finalen erzielt Rozanov durch den textprägenden Habitus des Erstaunens. Θαυμασότης, admiratio, stupor, schon bei Aristoteles (983 a) an den Anfang des Philosophie-

⁷² V. Rozanov, „Opavšie list' ja. Korob pervyj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 168.

rens gestellt, ist von Schopenhauer in *Welt als Wille und Vorstellung* zum Anstoß für das „metaphysische Bedürfnis“⁷³ des Menschen genommen worden:

Seine [des Menschen, R.G.] Verwunderung ist aber um so ernstlicher, als es hier zum ersten Male mit Bewußtseyn dem Tode gegenübersteht, und neben der Endlichkeit alles Daseyns auch die Vergeblichkeit alles Strebens sich ihm mehr oder minder aufdringt.

Der Verblüffung des Erzählers in Turgenevs *Notizen eines Jägers* (1848) über den Tod der Bauern – „Удивительно умирает русский мужик!“⁷⁴ (Es ist erstaunlich, wie der russische Bauer stirbt!) –, der dann als Stereotyp vom leichten Sterben des Landmanns in Tolstojs *Drei Tode* („Tri smerti“, 1859) übernommen worden ist, stellt Rozanov das Erstaunen über das Leben gegenüber, genauer: über den Umstand, dass den Lebenden der Tod nicht berührt.

In *Smertnoe* wird das sich im Gesamtwerk zunehmend ausbreitende Erstaunen zweimal zum Miniaturenfokus. Zunächst, wo es (ganz im Gegensatz zum Verfasser!) um die Konstanz der ethischen Haltung von Varvara Butjagina geht: „Sie wäre eher gestorben statt die Unwahrheit zu sagen, sogar in kleinen Dingen“ (Она бы скорее умерла, нежели бы произнесла неправду, даже в мелочи⁷⁵). Der Sprecher verbindet im Miniaturenschluß das Erstaunen über die Beobachtung, er habe bei der familiär Varja Genannten im Verlauf von zwanzig Jahren kein einziges Mal Unwahrhaftigkeit wahrgenommen, auf auffällige Weise mit der Feststellung, dies sei die Natur der Dinge: „Erstaunlich und natürlich“ (Удивительно и натурально, Ebda.). Die Constantia der moralischen Begabung übersteigt hier sogar den Tod. Daher kann dieser Lebenshabitus ins Finale gesetzt werden und so den finalen Tod sogar von seinem Platz verdrängen.

Im zweiten Fall ist in *Smertnoe* das Prädikat des Erstaunlichen spiegelsymmetrisch zum anderen Fall an den absoluten Beginn einer Miniatur gestellt: „Erstaunlich ist dennoch der Mangel an Scharfsinn in unserer Kritik...“ (Удивительна всё-таки непроницаемость нашей критики...⁷⁶). Hier artikuliert der Sprecher seine Verwunderung über das Missverstehen seines moralischen

⁷³ Artur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2, Tl. 1, Zürich 1977, 186–218. Cf. V. Rozanovs (*Uedinennoe*, M. 2002, 142) verblüffende Legitimation des eigenen Todes: „Нуžno, чтобы ётот сор был выметен из мира“.

⁷⁴ I.S. Turgenev, „Smert“, *Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati vos'mi tomach*, Bd. 4, M.-L. 1963, 212–224, hier 216. Das Sterben wird mit einem Ritual verglichen, es sei „kalt und einfach“ („choldno i prosto“, ebda.). Der Summe des Erzählers am Textende „Ja, russische Menschen sterben erstaunlich!“ („Да, удивительно умирают русские люди!“ Ebda, 224) hat der Gymnasiast V.M. Garšin („Smert“, *Sobranie sočinenij*, Berlin 1920, 531–534) beigepflichtet. Er schildert 1872 den Tod eines Freundes und Alkoholikers, der 1866 nach einer Cholera-Erkrankung infolge eines Darm- und Leberleiden verstarb. Den Erzähler erstaunt vor allem der „seltsame“ (strannoe, 534) ruhige Gesichtsausdruck des Toten.

⁷⁵ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 10.

⁷⁶ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 56.

Habitus durch die russischen Kritiker. Dies gelte zumal für Petr Struve (1870-1944), der in der von ihm redigierten Zeitschrift *Russkaja mysl'* Rozanovs Traktat *Als die Regierung abtrat*⁷⁷ kritisierte und den Verfasser selbst wegen Instabilität der von ihm vertretenen ideologischen Standpunkte unter dem Titel *Ein genialer Schriftsteller mit einem organischen Gebrechen*⁷⁸ an den Pranger gestellt hatte. Den „Dämonismus“,⁷⁹ dessen man ihn zeihe, stellt der Sprecher in Abrede. Mit Leont'ev und Nietzsche verbinde ihn nichts. Rozanov zeigt sich verwundert über die Liebe seiner Frau und ihrer Nächsten zu einem Dritten (Nietzsche hätte von „Fernsten-Liebe“⁸⁰ gesprochen). Der Eindruck dieser Liebe habe ihn auf die Idee der Liebe als Grundkraft des Lebens gebracht wie Newton die Beobachtung des fallenden Apfels auf die Anziehungskraft als Grundkraft im Kosmos. Diese Miniatur erzeugt kraft des Morphems „div“ eine Mikrofabel: „Удивительна“, „удивился“ und „Удивлённый“ – das Erstaunliche erstaunte den Wahrnehmenden und hat ihn zu einem Erstaunten gemacht: „Я был удивлен. Моя «новая философия», уже не «понимания», а «жизни» – началась с великого удивления...“⁸¹ (Ich war erstaunt. Meine „neue Philosophie“, schon nicht mehr die des „Verstehens“, sondern die des „Lebens“ begann mit einem großen Erstaunen...). Durch Kopfstellung korrumpiert das Erstaunliche die Endlastigkeit des Textes und verleiht ihm eine markante Initialstruktur. Und der Schreibende verwundert sich über sich selbst: „Ich bin geradezu ein erstaunlicher Mensch“ (Ja prjamo udivitel'nyj čelovek).⁸²

Erstaunen teilt mit der Überraschung das Unerwartete, die Wahrnehmung des emphatisch Neuen: „Vse ožidaemoe počemu-to neinteresno, a neožidaemoe – veselo“.⁸³ (Alles Erwartete ist aus irgendeinem Grund uninteressant, und alles Unerwartete – heiter.) Dieses Erstaunen über das Wahrnehmen des Neuen ist unterwegs zu ‚Neuem Sehen‘ und ‚Entautomatisierung‘ im Russischen Formalismus.⁸⁴

⁷⁷ V. Rozanov, *Kogda načal'stvo ušlo*, SPb. 1910.

⁷⁸ P. Struve, „Bol'soj pisatel' s organičeskim porokom“, *Russkaja mysl'*, 1910, Nr. 11.

⁷⁹ Struve hat Rozanov des Zynismus geziehen (Struve, „Bol'soj pisatel' s organičeskim porokom“, *Rozanov za i protiv*, Bd. 1, SPb. 1995, 378-387, hier 383). Cf. N.A. Ašenov, „Vместо демона – lakej“, *Sovremennik*, 1913, 6, 306. Ju. Ajchenval'd („Neprijatnost“, *Utro Rossii*, 22.9.1915) nennt ihn dagegen in Anlehnung an Sologub's *Melkij bes* „kleiner böser Geist“. Rozanov selber hat Lev Tolstoj des „Zärtlichen Dämonismus“ beschuldigt: Krotkij demonizm „Krejceroва sonata“ Tolstogo, *Novoe vremja*, 1.11.1897.

⁸⁰ F. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München 1958, 325.

⁸¹ V. Rozanov, „Opavšie list'ja“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 242.

⁸² V. Rozanov, *Uedinennoe*, M. 2002, 224. Ein Synonym zu „udivitel'no“ ist „porazitel'no“ (V. Rozanov, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 95).

⁸³ V. Rozanov, „Čemu ja smeja'sja“ (1902), *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 664-669, hier 665.

⁸⁴ Vgl. Andrej Platonov's Gnome „Душа мира – удивление“ (Die Weltseele ist Erstaunen) aus seinem Zyklus *Čtoby stat' geniem buduščego* (Um ein Zukunfts-Genie zu werden) von 1921.

6.2 Visuell-piktorales Infinalisieren: das Bild der Gebärfähigen

Das Buch *Smertnoe* nutzt weitere, nichtverbale Mittel der Infinalisierung des Todes: visuell-piktorale und haptische. Die am Anfang von *Smertnoe* reproduzierte Photographie⁸⁵ bietet ein Doppelporträt der Tochter von Rozanovs Lebensgefährtin, Varvara Butjagina und ihrer im Jahr 1912 verstorbenen Mutter Aleksandra Adrianovna Rudněva. Die verstorbene Frau ist ganz in Schwarz gekleidet, ihr Nachfahre trägt eine weiße Bluse, das vestimentum der Unschuld. Der Blick der Enkelin ist auf die Großmutter gerichtet, die ihrerseits in die Kamera schaut und so den Betrachter anblickt. Dessen Blick läuft über den verstorbenen Ahnen zurück auf die gegenwärtig Lebende, Gebärfähige. Die Tote ist weniger präsent absente als in der Präsenten noch stets anwesende Person.

Den Schoß haben die beiden Frauen einander zugekehrt, ja die ‚Gebäorgane‘, die Unterleiber der Frauen⁸⁶ scheinen miteinander zu verschmelzen. Und die Jüngere hält die Ältere bei der Hand als sei ihre Gemeinschaft untrennbar. Den Bild-Kontext gibt das alte Russland mit seinen Holzhäusern ab. Todes-Trauer ist in diesem Bild auf paradoxe Weise ausgehebelt durch *laetitia natalis*.



Aleksandra Butjagina,

Rozanovs Stieftochter

(1882(?)-1920, links)

und **Aleksandra Rudneva,**

Rozanovs Schwiegermutter

(1827(?)-1912),

in der Nähe von El'ce

(1906 oder 1907)

V. Rozanov, *Smertnoe*. M. 2002, Frontispiz

⁸⁵ Schon in *Uedinennoe* hatte Rozanov den verbalen Text mit Photographien durchsetzt. Cf. V. Rozanov, *Uedinennoe*, M. 1913, 39, 236, 238, 240 (2 Aufnahmen). Das Photo auf S. 238 zeigt übrigens wiederum Aleksandra Adrianovna Rudněva. Cf. V. Rozanovs (*Sočinenija*. M. 1990, 515) Begeisterung über Baksts Rozanov-Porträt im Brief an Percov: „nužno by každyu ostavit' s sebją večnuju masku“ (jeder müßte von sich eine ewige Maske hinterlassen).

⁸⁶ Cf. V. Rozanovs (*O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 188) mit diesem Wortlaut nun doch antife-ministischen Ausfall: „Девушки, девушки! – стойте в вашем стоянии! Вы посланы в мир животом, а не головою: вы – охранительницы Древа Жизни, а не каменных ископаемых деревьев, находимых в угольных копях.“ (Mädchen, Mädchen, steht zu Eurem Stand! Ihr seid in die Welt gesandt durch den Bauch und nicht durch den Kopf: Ihr seid die Bewahrerinnen des Baums des Lebens, und nicht der ausgegrabenen steinernen Bäume, die in den Kohlebergwerken gefunden werden.)

Smertnoe setzt eine von Rozanov in *Opavšie list'ja* (Abgefallene Blätter) begründete Praxis fort: Auch dort war ein Bild von Aleksandra Andrianova Rudnëva einmontiert, das sie zu Lebzeiten im Brustporträt zeigt. Und es war ein weiteres Bild eingefügt, das Rozanovs Lebensgefährtin mit der gemeinsamen Tochter Tat'jana präsentiert.



Aleksandra Rudneva
(Rozanov, *Opavšie list'ja*. SPb. 1913, 238)



Varvara Butjagina mit Tochter Tat'jana und einem
Nachbarjungen (A. Nikoljukin, *Rozanov*. M. 2001, Abb. 19)

6.3 Haptisches Infinalisieren: das Gedächtnismittel Münze

In den Text von *Smertnoe* hat Rozanov auch eine Gedächtnistafel einmontiert, die seiner Schwester Vera Rozanova (1848/49-ca.1868) gewidmet ist:

ГРИГОРОВСКОМУ
УЧИЛИЩУ
ОТ ВОСПИТАННИЦЫ
1860-1867 годов
ВЕРЫ РОЗАНОВОЙ⁸⁷

(Der Grigorovskij-Lehranstalt von ihrem Zögling der Jahre 1860-1867, Vera Rozanova)

Es geht dabei nicht um ein herkömmliches Schild des Andenkens, das einem später berühmt gewordenen Absolventen einer Schule gilt, wie heutzutage das Rozanov-Memorial am Gymnasium von Uljanovsk, sondern um eine tastbare

⁸⁷ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 39. Cf. Zu *avaritia* und Sammlung Aries 1980, 171-177.

Tafel, die einer bereits ein Jahr nach Schulabschluss verstorbenen Schülerin der Lehranstalt gewidmet ist. Den Weg dazu findet Rozanov über eine Münzstiftung, die im Umfang von 100 bis 200 Stücken durch Auswahl aus seiner sechs Tausend Exemplare umfassenden numismatischen Sammlung gebildet werden soll. Diese antiken Geldstücke von der Römischen Republik bis zu den Imperatoren (hier durch zwei Beispiele illustriert) sollen in Schächtelchen mit Glasfenster gefasst und in einem Glaskasten mit Beschreibungen ausgestellt werden, wobei sie in chronologischer Reihenfolge von der Zeit der römischen Republik bis zur Zeit der Imperatoren entweder im Flur der höheren Klasse oder aber an der Wand der letzten Klasse ihren Platz finden sollen. Darüber sei ein silberner Kranz anzubringen, in dessen Mitte die o.a. Namenstafel stehen solle.

Januskopf
Bronzemünze aus Ro-
zanovs Sammlung,
Römische Republik
225-217 v. Chr.



Imperator Nero
Goldmünze
aus Rozanovs
Sammlung, 54-68 nach
Christus

Rozanov nennt diesen Plan ausdrücklich einen „Traum“ (mečta), dessen Erfüllung ihm die Freunde Florenskij und Sergej A. Cvetkov⁸⁸ ermöglichen sollen. Sich selbst will er, der Karamzin-Bibliothek von Simbirsk gleich, durch Bücherstiftung in Kostroma im russischen kulturellen Gedächtnis verankern.⁸⁹

Rozanov war überzeugt, im Berühren antiker Münzen mit Menschen Griechenlands, Roms und Ägyptens in unmittelbaren Kontakt zu treten, hatten die doch diese Münzen vor Jahrtausenden mit Fingern gehalten. Die Figur ‚berührter Berührung‘ zählt zu seinen realisierten Metonymien.⁹⁰ Mehr noch als Papier widerstanden alte Metallstücke der Zeit, vermittelten das Gefühl, dem Tod trotzen zu können. In seinen mitternächtlichen numismatischen Sessionen hat Rozanov die kulturelle Metonymie als einsames oder kollektives Beisammensein mit (verstorbenen) Menschen der Antike praktiziert. Das oben zitierte Postskriptum entwirft dazu eine mit dem Münzenspiel einhergehende Freiheit von Denken und Fühlen, die der zwingenden Notwendigkeit des Todes Hohn spricht.

⁸⁸ A.S. Cvetkov (1888-1964), Literaturhistoriker, Rozanovs Freund und erster Bibliograph.

⁸⁹ Beide Vorhaben sind durch den Oktoberumsturz des Jahres 1917 durchkreuzt worden, der zum Verlust großer Teile der im Safe der Russischen Nationalbank nach Nižnij Novgorod ausgelagerten Münzen führte (die Tat'jana Rozanova vererbte Sammlung von 1.500 Stück ist im Puškin-Museum erhalten geblieben) und den Notverkauf vieler Bücher zur Folge hatte.

⁹⁰ Analoge Kontaktmöglichkeit böte es, die Pyramiden anzuschauen, welche die alten Ägypter gesehen hatten und zu meinen, man trete mit ihnen in unmittelbaren Blickkontakt.

6.4. Initialisieren als textuelles Verfahren einer Anti-Thanatopoetik

Das Profilieren des Beginns von Texten als Analogon zur Betonung der Geburt gegenüber dem Tod im Leben findet sich in Rozanovs Œuvre bereits in den *Embryonen* der Jahrhundertwende. Diese aphoristischen Kurztexte zeigen eine deutliche Neigung zur semantischen Initialzündung:

Молния сверкнула в ночи: доска *осветилась*, собака – *вздрыгнула*, человек – задумался. Три грани бытия, которые мы напрасно усиливались бы смешивать.⁹¹ (Herv. im Original)

(Ein Blitz zuckte in der Nacht: Eine Tafel *wurde erhellt*, ein Hund – *zuckte zusammen*, ein Mensch – *begann nachzudenken*. Drei Facetten des Seins, die zu vermischen wir uns vergeblich anstrengten.)

Die Gedanken über den Blitzschlag sind in diesem bereits enthalten, werden gleichsam nur noch aus ihm ent/ausgefaltet. Wie Luther der den Freund treffende Blitzschlag der Legende gemäß zum Umdenken, zur Reformation des Katholizismus anstachelte, wie solchermassen der Protestantismus in diesem Blitz vorgezeichnet war, so ent- und verhüllt der Blitz bei Rozanov zugleich die Seinsdifferenz von Materie, Tier und Mensch.

Solche Initialisierung findet sich mehr als ein Jahrzehnt später in vielen literarischen Miniaturen Rozanovs. In besonders komprimierter Form stoßen wir auf derartige Schwerpunktbildung am Texteingang in der Miniatur:

Ах, как все это мне надоело и опротивело.

(сейчас и часто – о хламе, рвущемся с улицы в дом: сторонние письма, просьбы о «рецензиях», еще просьбы почему-то об «устройстве на должность» и о прочтении «их рукописей»)⁹²

(Ach, wie das alles mir langweilig und widerlich geworden ist.

(Jetzt und oft – über den Plunder, der von der Straße ins Haus dringt: Briefe Dritter, Bitten um „Rezensionen“, weiteres Bitten um eine „Einstellung im Dienst“ und um die Lektüre „ihrer Handschriften“))

Im Stöhnlaut der Interjektion „Ach“ ist die ganze folgende Klage über die Langeweile und Abneigung auslösende Last der Bittsteller als intonatorisches Konzentrat vorgegeben. Der kursive Klammerausdruck situiert die Klage ‚nur noch‘ im Leben des Schreibenden, zunächst in seiner Gegenwart, dann auch in seiner Vergangenheit.⁹³ Anders als den Interjektionen des Sentimentalismus eines Ka-

⁹¹ V. Rozanov, *Religija i kul'tura*, SPb. 1899, 242.

⁹² V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 9.

⁹³ Der Verfasser scheint vergessen zu haben, daß er zwei Jahrzehnte zuvor etablierte Schriftsteller um all die Hilfen angegangen ist, über deren Last von Seiten Dritter er nun klagt.

ramzin kommt ihnen bei Rozanov mehr kompositorischer denn semantisch-expressiver Wert zu.⁹⁴

Die Initialisierung der Werkkomposition kennzeichnet auch den Anfang des Buches *Smertnoe*, der den Schluß bereits keimhaft vorwegnimmt:

Только такая любовь к человеку есть настоящая, не преуменьшенная против существа любви и ее задачи, – где любящий совершенно не отделяет себя в мысли и не разделяется как бы в самой крови и нервах от любимого.⁹⁵

(Nur solche Liebe zum Menschen ist wirklich, ist nicht verkleinert gegenüber dem Wesen der Liebe und ihrer Aufgabe, in welcher der Liebende sich in seinem Denken überhaupt nicht abtrennt und gleichsam in Blut und Nerv vom Geliebten ungeschieden ist.)

Diese Definition des Eros widerruft den Titel von *Uedinennoe (Solitaria)*, und sie sucht dem Thanatos als großem Zerleger und Trenner, Separator, Dividor und Dissoziator vor-zu-beugen.

7. Der Tod im Leben, das Leben im Tod: Nichts im Etwas, Etwas im Nichts

Только „†“ страшна.
(Nur „†“ ist schrecklich)⁹⁶

Obgleich Rozanov, wie seine numismatische Sammlung belegt, stark auf Dauer eingestellt war, hat er, das lehrt schon der Titel *Mimoletnoe*, den Schwerpunkt des Lebens auf den flüchtigen Augenblick gelegt. Dies wurde an anderer Stelle unter den Leitworten ‚époque‘ und ‚flüchtige Reise‘ dargelegt.⁹⁷ Flüchtigkeit, Unwiederbringlichkeit des Nus sind Äquivalent der Unhaltbarkeit des Lebens:

27.VI.1915

В минуте иногда больше содержания, чем в годе.

А когда приходит смерть, то в её минуте столько содержания, сколько было во всей жизни.

«Что же такое время?» И – час, год, неделя?

(у Филиппова за кофе)⁹⁸

⁹⁴ Vgl. zur Rhetorik Rozanovs R. Grübel, „Als sprächen Leib und Seele selbst. Physiologische Seelenrhetorik“, *An den Grenzen der Moderne*, 353-374.

⁹⁵ V. Rozanov, *Smertnoe*, M. 2004, 9.

⁹⁶ V. Rozanov, „Opavšie listja. Korob vtoroj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 447.

⁹⁷ R. Grübel 2003, 73-112; ders., „Mimoletnoe“: Flüchtig-fremde anthropologisch-ethnologische Blicke in (un)bekannte Räume des Mutterlands auf Rozanovs russischen Reisen. Im Druck.

⁹⁸ V. Rozanov, „Mimoletnoe 1915 god“, *Mimoletnoe*, M. 1994, 201.

(Eine Minute hat oft mehr Inhalt als ein Jahr. / Und wenn der Tod kommt, ist in seiner Minute ebensoviel Inhalt wie im ganzen Leben war. / „Was ist die Zeit?“ Und was – die *Stunde*, das *Jahr*, die *Woche*?

(bei Filippov zum Kaffee))

Die wichtigste vitale Sinneswahrnehmung war für Rozanov das Riechen. Welcher Träger von Sinneseindrücken ist flüchtiger als der Geruch? Rozanov hielt das ganze Weltall für erfüllt von Geruch; mit dem Duft vergehe die Welt.⁹⁹ Rozanov dehnt die Spanne sinnlicher Apperzeption vom nachhaltigen Träger haptischer Wahrnehmung, dem der Vergänglichkeit in besonderem Maße die Stirn bietenden Metall bis zur luftig-flüchtigen Erscheinung des Dufts.

Mit dem Wechsel der Zeiten änderte Rozanov seine Anschauungen und oft auch mit den ideologischen Kontexten des Blattes, in/auf dem er publizierte. Auf ihn trifft Brechts Selbstcharakteristik „In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen“¹⁰⁰ gewiß mehr zu als auf jeden anderen russischen Schriftsteller. Am Beginn der *Abgefallenen Blätter* hat er seinen durch die Erkrankung von Varvara Butjagina ausgelösten Überzeugungsbruch prägnant formuliert. Und er hat die Prognose geäußert, er werde das Schweigen des Todes vorwegnehmen:

Я думал, что все бессмертно. И пел песни.

Теперь я знаю, что все кончится. И песня умолкла.

(три года уже)¹⁰¹

(Ich dachte, daß alles unsterblich ist. Und sang Lieder. / Jetzt weiß ich, daß alles enden wird. Und das Lied ist verstummt. / (schon drei Jahre))

Nun beantwortet er die Frage, was nach seinem Tod von ihm bleibe, auf höchst nüchterne Weise. Das Kontextgeschehen (Wohnungswechsel) trennt er radikal vom Geschehen am Toten. Die in *Smertnoe* entworfene apokalyptische Vision der unscheidbaren Lebensgemeinschaft ist aufgegeben zugunsten leibhafter Isolation des Ich. Und das Überleben in den Texten ist reduziert auf die Schwundstufe bibliographischer Registratur. Die Parallele zur Buchhaltung suggeriert auch den literarischen Persönlichkeitstod:

⁹⁹ Cf.: „Не знаем: но «когда кончится запах» – мир кончится, «потухнет», «небытие».“ (Ich weiß nicht. Doch „wenn der Geruch endet“ – endet die Welt, ‚verlöscht‘, ist ‚Nicht-sein‘.) V. Rozanov, „Pered zevom smerti“, *Vozroždajuščijsja Egipt*, M. 2002, 264-270, hier 264. Die Metaphysik des Todes erschließt sich dem Menschen einzeln im letzten Lebensmoment, im Sterben (V. Rozanov, „Smert’ i čto za neju“, wie Anm. 39, 323).

¹⁰⁰ Bertolt Brecht, „Vom armen B.B.“, *Hauspostille*, Berlin 1927.

¹⁰¹ V. Rozanov, „Opavšie list’ja. Korob pervyj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 166.

Что значит, когда «я умру»?

Освободится квартира на Коломенской, и хозяин сдаст ее новому жильцу.

Еще что?

Библиографы будут разбирать мои книги.

А я сам?

Сам? – *ничего*.

Бюро получит за похороны 60 руб., и в «марте» эти 60 руб. войдут в «итог». Но там уже все сольется тоже с другими похоронами; ни имени, ни воздыхания.

Какие ужасы!¹⁰²

(Was bedeutet es, wenn „ich sterben werde“? / Es wird die Wohnung in der Kolomenskaja [Straße] freierwerden, und der Hauswirt wird sie einem neuen Mieter geben./ Was weiter? / Die Bibliographen werden meine Bücher in Augenschein nehmen. / Und ich selbst? / Selbst? – *nichts*. / Das Büro wird für die Beerdigung 60 Rubel erhalten, und im März werden sie in die „Endsumme“ eingehen- Doch dort verschmilzt alles schon mit anderen Beerdigungen; ohne Name, ohne Klage. / Was für Schrecken!)

Das zäheste Lebensdokument Rozanovs ist jenes Sterbeprotokoll, das er seiner Tochter Tat'jana in die Feder diktiert hat. Er nutzt diesen erstaunten Sterbebericht als Mittel, durchs Sterben Unsterblichkeit zu erringen. Sogar die professionellen Sterbebegleiter, die Ärzte, könnten daraus noch etwas lernen!

Я думаю, даже для физиолога важно внутреннее ощущение так называемого внутреннего мозгового удара. Вот оно: тело покрывается каким-то странным выпотом, который нельзя иначе сравнить ни с чем, как с мертвой водой. Оно переполняет все существо человека до последних тканей. И это есть именно мертвая вода, а не живая, убийственная своей мертвечиной. Дрожание и озноб внутренний не поддается ничему описуемому. [...] Все раскаленное, горячее, представляется каким-то неизреченным блаженством, совершенно недоступным смертному и судьбе смертного. Поэтому «ад» или пламя не представляют ничего грозного, а скорее желаемое.¹⁰³

(„Ich denke, sogar für den Physiologen wichtig ist die innere Wahrnehmung eines sogenannten inneren Hirnschlags. Das ist sie: Der Körper bedeckt sich mit einem fremdartigen Schweiß, der mit nichts zu vergleichen ist als mit totem Wasser. Er überschwemmt das ganze Wesen des Menschen bis in sein letztes Gewebe. Eben nicht lebendiges, eben totes Wasser, das mörderisch ist durch seine Tödlichkeit. Das Zittern und innere Frieren ist nicht zu beschreiben. [...] Alles Erhitzte, Brennende stellt sich

¹⁰² Ebda.

¹⁰³ Vospominanija Tat'jany Vasil'evny Rozanovoj ob otce – Vasilii Vasil'eviče Rozanove i vsej sem'e, Hrg. von L.A. Il'junina/M.M. Pavlova. 2. Teil, *Russkaja literatura*, 1989, 4, 160-178, hier 165.

als unaussprechliches Heil dar, das dem Sterbenden und dem Schicksal des Sterbenden unerreichbar ist. Deshalb ist die Hölle oder die Flamme nicht bedrohlich, sondern eher ersehnt.“)

Hier kommt neben dem Kälte- auch das Zerteilungsmotiv des Todes ins Spiel. Doch ist der zerlegende, dem Leib Kälte aufzwingende Tod gebannt durch jene pagane Mythe des Styx, die das Finale zur Brücke transformiert:

Ткани тела, эти метаящиеся тряпки и углы представляются не в целом, а в каких-то безумных подробностях, отвратительных и смешных, размоченными в воде адского холода. [...] Поэтому умирание, по крайней мере от удара, представляет собой зрелище совершенно иное, чем обыкновенно думается. Это – холод, холод и холод, мертвый холод и больше ничего. Кроме того, все тело представляется каким-то надтреснутым, состоящим из мелких, раздробленных лучинок, где каждая представляется тростью и раздражающей остальные. Все, вообще, представляет изломы, трение и страдание.

Состояние духа его – никакое – потому что и духа нет. Есть только материя – изможденная, похожая на тряпку, наброшенную на какие-то крючки.

[...] Это черные воды Стикса – воистину узнаю их образ.

(„Die Körpergewebe, diese durcheinander geschüttelten Lappen und Zacken, stellen sich nicht im Ganzen dar, sondern in irgendwelchen irrsinnigen Einzelheiten, die abstoßend sind und lächerlich, aufgequellt im Wasser der höllischen Kälte. [...] Daher ist das Sterben, zumindest vom Schlag, ein völlig anderes Schaustück als gewöhnlich gedacht wird. Es ist Kälte, Kälte und Kälte, tödliche Kälte und sonst nichts. / Außerdem erscheint der Körper als etwas Erschüttertes, Gesprungenes, bestehend aus feinen, zerteilten Spänen deren jeder einen feinen Stab bildet und die anderen sich entzünden läßt. Alles bildet überhaupt Bruchstücke, Zittern und Leiden. / Der Zustand seines Geistes ist – keiner, weil es keinen Geist gibt. Es gibt nur Materie, die, erschöpft, einem Lappen ähnelt, der auf irgendwelche Haken geworfen ist. / [...] Das sind die schwarzen Wasser des Styx, wahrlich, ich erkenne ihre Gestalt.“)

Dem drohenden Nichts, der Reduktion aufs Stoffliche sucht sich Rozanov durchs Erheben der Stimme¹⁰⁴ und ihre Fremdfixierung zu entziehen, nur artikuliert diese Stimme nichts als den von Rozanov so gefürchteten Nihilismus.

¹⁰⁴ G. Agamben (1991, XII, 99-106) sucht Hegels Einheit von Tod und Sprache als Kennzeichen der Menschen im Horizont von Heideggers *Sein und Zeit* aufzubrechen und durch den in Negativität gründenden Willen zur „Stimme“ (voice/voce) zu überwinden. Im „Ereignis“ ebda.:103) trete die Stimme als das zutage, was in jedem Wort ungesagt und jeder in historischen Tradition unbezeichnet bleibend, die Menschheit der Geschichte und die Signifikation als die unaussprechliche Tradition überliefert, die Grundlage aller Tradition und menschlichen Rede sei. Hinter dem Unsagbaren verbirgt sich für den Philosophen im Ereignis allegorisch das Sagen. Es ist nur bezeichnend, dass Agambens zweiter Tag, der un Wirk-

Ein letztes Mal setzt Rozanov sich gegen den philosophischen Meister Hegel zur Wehr. Der Geist spielt bei ihm wie in der Liebe so auch im Tod keine Rolle. Daher ist die Unsterblichkeit für Rozanov nicht Idee, sondern sinnliche Wahrnehmung: „Может быть, даже и нет *идеи* бессмертия души, но есть *чувство* бессмертия души, и происходит оно из любви.“¹⁰⁵ (Vielleicht gibt es die Idee der Unsterblichkeit der Seele überhaupt nicht, sondern es gibt das Gefühl der Unsterblichkeit der Seele, und sie rührt von her der Liebe.)

Seinen energischsten Widerruf gegen den Tod hat Rozanov 1917/18 unter dem Titel „Vor dem Rachen des Todes“ in die posthum erschienene elfte Lieferung des Zyklus *Aus ägyptischen Motiven* eingereiht.¹⁰⁶ Inbegriff des Lebens sei der Geruch, wie er anders als vom Tode vom Baum des Lebens ausgehe, von der die Liebe auslösenden Sonne und ihrem ägyptischen Gott Osiris. Das Prinzip ‚Stirb und werde!‘ eigne bereits dem Samenkorn, das – mit dem Skarabäus gleichgesetzt – in die chthonische Erde gelegt werden müsse um zu sprießen und Frucht zu tragen, wie jeder Mensch den Sexualorganen entspringe und mit ihm der „ewige Feiertag“ (večnyj prazdnik, ebda. 270) des Seins. Ägypten habe dank seinen Mysterien, die den Jüngling älter machten als den Greis und den Greis jünger als das Kind, viertausend Jahre lang standgehalten. Dort habe es keine Lebensalter, keine Zeit gegeben, kein „war“ (bylo) und kein „dann“ (potom). Dieser Achronie Ägyptens verdankten sich auch in den Pyramiden verkörpertes „ewiges Alter“, „ewige Kindheit“, „ewige Liebe“ und „ewiges Leben“.¹⁰⁷ Den Leser erreichte diese Botschaft mit Blick auf den Autor indes erst posthum, nach 88 Jahren: als Schrift eines Toten vom Leben.

In den *Menschen des Mondlichts* verkündet Rozanov 1911 noch voll Hoffnung die frohe Botschaft vom Überleben des Menschen in seinen Kindern:

Смерть есть не смерть окончательная, а только способ обновления: ведь в детях в точности я живу, в них живет моя кровь и тело и, следовательно, буквально я не умираю вовсе, а умирает только мое сегодняшнее имя. Тело-же и кровь продолжают жить и в их детях – снова, и, затем опять в детях – вечно! Только-бы, значит „рождаюсь“, и – „я никогда не умру“.¹⁰⁸

(Der Tod ist nicht *endgültiger* Tod, sondern nur Verfahren zur *Erneuerung*: denn in meinen Kindern *lebe ich*, in ihnen lebt *mein Blut, mein Körper*, und folglich *sterbe ich* buchstäblich *überhaupt nicht*, es stirbt lediglich *mein heutiger Name*. Mein Körper aber und mein Blut werden wei-

lichkeit der erste ist, mit Hölderlins *Elysium* (ebda: 6-9) anhebt und sein achter, der eigentlich sein siebter ist, mündet in Giogrio Capronis *Ritorno* (ebda: 97f.).

¹⁰⁵ V. Rozanov, „Opavšie listja“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 243.

¹⁰⁶ V. Rozanov, „Pered zëvom smerti“, *Vozroždajuščijsja Egipet*, M. 2002, 264-270.

¹⁰⁷ „Večnaja starost“ „Večnoe detstvo“ „Večnaja starost“ „Večnaja starost“, ebda.

¹⁰⁸ V.V. Rozanov, *Ljudi lunnogo sveta. Metafizika christianstva*, SPb. 1911, 68.

terleben auch in ihren Kindern und Kindeskindern und so fort – ewig. Das hieße einfach: „ich bin geboren worden“, und „ich werde niemals sterben.“)

Wenig mehr als ein Jahr später ist die theoretische Hoffnung in ihr praktisches und poetisches Gegenteil umgeschlagen. Rozanov beschwört mit dem Blick aufs Sein den Sieg des Todes. Dostoevskijs, die Differenz von Mathematik und Leben aufdeckendes symbolisches Rechenexempel $2 * 2 = 5$,¹⁰⁹ unterbietet er durch ‚Steigerung‘ des Produkts zum Nichts – $2 * 2 = 0$.¹¹⁰

Смерть – конец. Параллельные линии сошлись. Ну, уткнулись друг в друга, и ничего дальше. Ни «самых законов геометрии».

Да, «смерть» одолевает даже математику. «Дважды два – ноль.»

(смотря на небо в саду)¹¹¹

(Der Tod ist das Ende. Die Parallelen sind aufeinandergetroffen. Sie haben sich ineinander gebohrt, und weiter nichts. Es gelten nicht einmal mehr „die Gesetze der Geometrie“. / Ja. Der Tod ringt sogar die Mathematik nieder. „Zwei mal zwei ist Null.“

(im Garten zum Himmel blickend))

Rozanov bekundet 1912 angesichts der unheilbaren Krankheit seiner Frau Todessehnsucht, spricht den Wunsch aus, allein in den Wald zu gehen und zu verenden;¹¹² nur werde im Sterben, wie im Leben, alles mit Ausflüchten und Verschweigen abgehen, zu hören sei: nichts. Er kehrt die herkömmliche Nichtigkeit des Lebens *sub specie mortis* gegen den Tod *sub specie vitae*. Wie die Kraft der Reflexion bei Jankélévitch antizipatorisch ausgreift über das Ende der Lebensfrist auf die Zeit danach und die Geltungsmacht des Todes als absoluter Zeit-

¹⁰⁹ Der „Paradoxalist“ rechnet: «Но дважды два четыре – все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре – ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре – смотрит фертон, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять – премила иногда вещьца.» (Daß zwei mal zwei vier ist, ist gleichwohl eine unerträgliche Sache. Zwei mal zwei ist vier – das ist meines Erachtens doch schlichtweg eine Frechheit. Zwei mal zwei ist vier – das steht Ihnen verquer im Weg, blickt wie ein Geck, die Hände herausfordernd in die Hüften gestemmt und spuckt. Ich stimme zu: Zwei mal zwei ist vier ist eine hervorragende Sache; doch wenn wir schon dabei sind, alles zu loben, so ist auch zwei mal zwei ist fünf bisweilen ein überaus prächtiges Sächelchen.) F. Dostoevskij, „Zapiski iz podpolja“, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 5, L. 1973, 99-179, hier 119.

¹¹⁰ Cf. Zum Verhältnis von Zahl und Tod bei Chlebnikov und Charms: B. Obermayr, „Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov“, *WSA*, 56, 2005, 209-285.

¹¹¹ V. Rozanov, „Opavšie listja“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 167. Vgl. ebd. 125: „Das Grab [...] sein Sinn besiegt die ganze Zivilisation“. (Могила [...]), смысл ее победит целую цивилизацию...). Vgl. zum „Nichts in der Literatur“ Aries 1980, 436ff.

¹¹² V. Rozanov, „Opavšie listja. Korob vtoroj“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 488.

grenze aufhebt, hebt Rozanovs kreative Imagination die Unüberschreitbarkeit von Thanatos durch Eros aus, indem sie ein vorantikes Paradies erfindet und so inversiv l(i)ebende poetische Vor-Sorge trägt für eine Zukunft nach dem eigenen Dasein: Die Diskursapokalypse von Rozanovs *deus evidentissimus*, von Eros, überwölbt kraft Erstaunen die Kalyptik von Thanatos als *mors abscondita*.

Der Vorteil der Literatur gegenüber der Philosophie¹¹³ tritt in beider Rede vom Tod zutage. Wie in Rozanovs literarischem *Smertnoe* (*Tödliches/ Sterbliches*) sich das poetische Finale gegen alle ideologische *aeternitas* behauptet und den Tod annimmt, bekennt der Schriftsteller Theodor W. Adorno – anders als der Philosoph – das Endliche. In seinen *Minima Moralia* hat der Künstler Adorno in den Jahren 1946/47 im Augenblick nächtlicher *insomnia* die „Nacht des Vergessens“ ausgesprochen (Adorno 1969, 217):

Ähnlich mag dem zum Tode Verurteilten die letzte Frist ungenützt, unaufhaltsam verstreichen. [...] Die Stunden, die als Sekunden schon vorbei sind, ehe der innere Sinn sie aufgefaßt hat, und ihn fortreißen in ihrem Sturz, melden ihm, wie er samt allem Gedächtnis dem Vergessen geweiht ist in kosmischer Nacht.

Als Philosoph der *Negativen Dialektik* dagegen sah Adorno sich im Licht des Tages zwei Jahrzehnte später ungeachtet aller programmatischen Negativität genötigt zum Widerruf des tödlichen Nichts und denkt die Idee vom Sieg des Denkens über den Tod in Platons *Phaidon* fort (Adorno 1984, 364):

Wäre der Tod jenes Absolute, das die Philosophie positiv vergebens beschwor, so ist alles überhaupt nichts, auch jeder Gedanke ins Leere gedacht, keiner läßt mit Wahrheit irgend sich denken. Denn es ist ein Moment von Wahrheit, daß sie samt ihrem Zeitkern dauere; ohne alle Dauer wäre keine, noch deren letzte Spur verschlänge der absolute Tod.

Hegel hat als erster Sterblichkeit und Sprachvermögen des Menschen als dessen Kennzeichen nebeneinander gestellt. Für Bachtin (2003) gründet ästhetische Autorschaft in der Vollmacht, den Helden abzuschließen, seinen Tod vorwegzunehmen.¹¹⁴ Das Vermögen der Literatur, anders als die Philosophie das schweigende Nichts positiv zur Geltung zu bringen, tritt wie in Adornos so auch Rozanovs poetischer Rede vom Tod sinnlich wahrnehmbar zutage. Endet nicht alles Sagen im Schweigen?

¹¹³ Karl Heinz Bohrer, „Die Negativität des Poetischen und das Positive der Institution“, *Merkur* 1999, 1, 1-14.

¹¹⁴ Cf. R. Grübel, *La philosophie de la communication créative de Bakhtine et les problèmes de sa réception*, Karine Zbindene / Irene Weber Henking (Hg.), *La Quadrature du Cercle Bakhtin*. Traductions, Influences et remises en contexte. (=CTL 45) Lausanne 2005, 63-124.

Literatur

- Adorno, Th.W. 1969. „Nur ein Viertelstündchen (1946/47)“, *Minima moralia*, Frankfurt am M., 217f.
- 1984. R. Tiedemann (Hrg.), *Negative Dialektik* (1966), *Gesammelte Schriften*, Band 6, Frankfurt am Main.
- Agamben, G. 1982. *Il linguaggio e la morte*, Turin.
- 1991. *Language and Death: The Place of Negativity*, (Theory and History of Literature, 78), Minneapolis.
- Aries, Ph. 1980. *Geschichte des Todes*, München.
- Bachtin, M. 2003. „Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti“, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Bd. 2, 69-325.
- Baudrillard, J. 1976. *L'échange symbolique e la mort*, Paris.
- Borkenau, H. 1984. „Todesantinomie und Kulturgeneration“, R. Löwenthal (Hrg.), *Ende und Anfang. Von den Generationen der Hochkulturen und von der Entstehung des Abendlandes*, Stuttgart, 83-119.
- Fateev, V. 2002. *S russkoj bezdnj v duše. Žizneopisanie Vasilija Rozanova*, SPb./Kostroma.
- Groys, B./Hagemeyer, M. 2005. *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.
- Grübel, R. 1998. „Gabe, Aufgabe, Selbstaufgabe. Zur Genese des sowjetischen Personenkultes aus Dichtertod und Opferhabitus“, K. Städtke (Hg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin, 139-204.
- 2003. *An den Grenzen der Moderne. Das Schreiben und Denken Vasilij Rozanovs*, München.
- Hansen-Löve, A. 1993. „Mandel'shtam's Thanatopoetics“, R. Vroon, J.E. Malmstad (Hg.), *Readings in Russian Modernism*, To Honor V.F. Markov, Moskau, 121-157.
- 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, K. Stierle / R. Warning (Hrg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 2005. „Petropol'-Nekropol': Tanatopoëtika u Mandel'stama“, V.M. Markovič / V. Šmíd (Hrg.), *Suščestvuet li Peterburgskij tekst?*, SPb, 301-322.
- 2005. „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hrg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankfurt a.M., 700-748.
- Heidegger, M. 1986. *Sein und Zeit*, ¹⁶Tübingen.
- Hügli, A. 1998. Tod, J. Ritter / G. Gründer (Hrg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel, 1227-1242.
- Isupov, K.G. 1994. „Russkaja filosofskaja tanatologija“, *Voprosy filosofii*, 1994, 1.
- Jankélévitch, V. 2005. *Der Tod*, Frankfurt (Main). [Paris 1977]
- Lévinas, E. 1993. *Dieu, la mort et le temps*, Paris.
- Mach, Th. 1987. *Todesmetaphern*, Frankfurt (Main).
- Sabirov, V.Š. 1995. *Russkaja ideja spasenija. Žizn' i smert' v russkoj filosofii*, SPb.
- Tolstoj, L. (Hrg.) 1908. *O smerti. Mysli raznych pisatelej*, M.

- 1936. „O značenii religii žizni i religii smerti“, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tt.* Bd. 17, M., 356.
- Zolotonosov, M.N. 1999. *Slovo i Telo: seksual'nye aspekty, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX - XX vekov*, M.

Леа Пильд

О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕНЕЗИСЕ МОТИВА «ПЛЯСКИ СМЕРТИ» В КНИГЕ СТИХОВ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕПЕЛ»

Одной из сквозных лейтмотивных линий книги стихов Андрей Белого «Пепел» (1908) следует считать странствия смерти по Руси. Одной из ее частных реализаций является мотив «Пляски смерти».

В исследованиях о поэзии Андрея Белого обычно указывается на западный историко-литературный генезис символики «плясок смерти» (традиция, восходящая к средневековой живописи, сочинения Э. По и т.д.).¹ Из русских источников чаще всего называют вокальный цикл Модеста Мусоргского «Песни и пляски смерти», который Белый слушал в исполнении М.А. Олениной-д'Альгейм.²

Представляется, что следовало бы остановиться более подробно на характеристике литературных источников интересующего нас мотива и начать с традиции русской поэзии XIX века. Речь пойдет о тех текстах, которые определенно были известны Андрею Белому, и которые он учитывал, создавая «Пепел».

Как известно, «Пепел» – это «некрасовская книга» Андрея Белого.³ У Некрасова символика «плясок смерти» не только не является самоценной, но даже в качестве эпизодической метафоры этот образ встречается в его поэзии довольно редко. Тем не менее, у Некрасова обнаруживаем ряд эпизодов, где картина пляски крестьянина довольно отчетливо ассоциируется со смертью. (Ср., напр., отрывок из цикла «Балет» (1866), где речь идет о балерине, танцующей трепак:

Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
Но в покое оставь мужика!
В мерзлых лапотках, в шубе нагольной,
Весь заиндевел, сам за себя
В эту пору он пляшет довольно,

¹ См., напр.: Лавров А. «Андрей Белый в 1900-е годы», *Жизнь и литературная деятельность*, М., 1995, 258-259.

² Там же, 259.

³ См.: Скотов Н.Н. «Некрасовская» книга Андрея Белого (П«епел»)», *Андрей Белый. Проблемы творчества*, М., 1988, 151-192.

Зиму дома сидеть не любя.
 Подстрекаемый лютым морозом,
 Совершая дневной переход,
 Пляшет он за скрипучим обозом,
 Пляшет он – даже песни поет!..

<...>

Прямоком через реки, поля
 Едут путники узкой тропой:
 В белом саване смерти земля,
 Небо хмурое, полное мглою...)⁴

В этом эпизоде подчеркнем соединение образов трепака, пляски, смерти и ключевой для Некрасова темы тяжелой доли крестьянина.

В другом сочинении Некрасова – стихотворении «Эй, Иван!» (1868) также присутствует названный семантический комплекс, представленный, правда, в несколько иной тональности:

В Ваньке пляшут все суставы
 С ног и до ушей,
 Пляшут ноздри, пляшет в ухе
 Белая серьга.
 Ванька весел, Ванька в духе —
 Жизнь недорого!

<...>

Господа давно решили,
 Что души в нем нет.
 Неизвестно – есть ли, нет ли,
 Но с ним случай был:
 Чуть живого сняли с петли,
 Перед тем грустил (III; 56–57).

Заметим, что размер процитированного стихотворения (хорей 4/3) занимает довольно важное место в книге «Пепел» уже в чисто количественном отношении. Им написаны все стихотворения цикла «Деревня», одноименный текст в открывающем книгу цикле «Россия» и стихотворение «Вечерком» из того же цикла. В цикле «Деревня», который тематически близок стихотворению «Эй, Иван» и написанному тем же размером некрасовскому «Извозчику», присутствует мотив пляски, ассоциирующейся со смертью, а также герой, истерически пытающийся повеселиться перед преступлением: «Веселей ходите ноги, / Лейся говор струн! / Где-то там – в пологом логе – /

⁴ Некрасов Н. А. *Полн. собр. соч. и писем в 15 т.*, Л., 1981, Т. 2, 239. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.

Фыркает табун»⁵ (ср. Некрасовского Ивана, также находящего забвение от тяжелой жизни в пляске).

Что же касается другого приведенного нами примера из Некрасова («пляска» крестьянина в цикле «Балет»), то связь с этим отрывком в «Пепле» тоже есть, но более опосредованная.

По словам А.В. Лаврова, «Белый ориентируется <...> на традицию литературного фольклоризма, <...> ассоциирующегося прежде всего с некрасовской поэзией...»⁶ Следует предположить, что некрасовские образы из «Балета» могли актуализироваться в сознании Белого, сложиться в некоторое новое единство и под влиянием словесного ряда «Песен и плясок смерти» Мусоргского. В «Трепаке» (1875) Арсения Голенищева-Кутузова, на слова которого написан упомянутый вокальный цикл (этого поэта Андрей Белый считал неудачным продолжателем пушкинской традиции: «...богоподобный стих Пушкина выродился в подозрительную, как чужой фрак, гладкость Голенищева-Кутузова <...>»⁷), находим отсылки не только к поэме Некрасова «Мороз-Красный Нос», но и к циклу «Балет»: смерть в этом стихотворении танцует трепака с пьяным крестьянином, уставшим от непосильного труда, и пляска (как и у Некрасова) происходит зимой:

Глянь – так и есть! В темноте мужика
Смерть обнимает, ласкает,
С пьяненьким пляшет вдвоем трепака,
На ухо песнь напевает.⁸

В этом стихотворении Голенищева-Кутузова как раз нарушается обычная гладкость стиха, стих становится метрически и строфически расшатанным. Столь же расшатанной является и метрическая структура стихотворения Белого «Веселье на Руси» (1906) (написанного на хореической, а не на дактилической, как у Голенищева-Кутузова, основе), где появляется пляшущий трепака и умирающий в конце стихотворения пьяный дьякон:

Трепаком-паком размахисто пошли: –
Трепаком, душа, ходи-валяй-вали:
<...>
Рясой машет –
Дьякон, дьякон –
Что такое, дьякон, смерть? (179)

⁵ Белый А. *Стихотворения и поэмы*, М.: Л., 1966. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.

⁶ Лавров А.В. *Андрей Белый в 1900-е годы*, 258.

⁷ Белый А. *Символизм как миропонимание*, М., 1994, 395.

⁸ Поэты 1880-х - 1890-х годов, Л., 1972, 235.

Известно, что в пору создания книги стихов «Пепел», Андрей Белый занялся стиховедческими штудиями.⁹ Эти занятия ориентировали его непосредственно на осмысление русской поэтической традиции, на обращение к творчеству не только выдающихся российских поэтов, но и менее заметных в истории русской поэзии авторов. Так, например, в таблице ритмических вариаций четырехстопного ямба (статья «Лирика и эксперимент», впервые опубликованная в книге Белого «Арабески», 1910) наряду с именами Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Фета, находим также имена Бенедиктова, Майкова, А.К. Толстого, К. Случевского.¹⁰

Последний из названных поэтов имеет непосредственное отношение к интересующему нас вопросу не только потому, что в его творчестве тема «Пляски смерти» представлена во всех жанрах (поэзия, проза, драматургия), но и потому, что Случевский (и это особенно важно для Андрея Белого – автора «Пепла») – один из продолжателей некрасовской традиции в русской поэзии (редко, впрочем, причисляемый исследователями к последователям Некрасова, чему можно найти вполне понятные причины: продолжателями Некрасова советские, и не только советские, исследователи считали, в первую очередь, поэтов-демократов).

Обращение к поэзии Случевского в «Пепле» мы обнаруживаем, главным образом, в стихотворениях цикла «Город», но отчасти и в циклах «Деревня» и «Россия».

Важно заметить, что поэзия Случевского обратила на себя внимание Белого еще до занятий метрической и ритмической структурой стиха: реминисценции, восходящие к текстам Случевского, встречаются у поэта в стихотворениях, созданных до лета 1908 г. Но сами эти занятия, возможно, актуализировали в сознании Белого остававшуюся до определенной поры «под спудом» трактовку ритмических особенностей стиха Случевского.

Непосредственно с «пляской смерти» связана «Песенка Комаринская» (1907), восходящая, по-видимому, помимо фольклорных источников, к «Комаринской» (1864) поэта некрасовской школы Леонида Трефолева и написанной позже «Камаринской» (1880) Случевского. Для нас важно подчеркнуть, что этот текст, таким образом, также косвенно сопряжен с некрасовской поэтической традицией.¹¹

⁹ См. об этом: Гречишкин С.С., Лавров А.В. „О стиховедческом наследии Андрея Белого. Структура и семиотика художественного текста“, *Труды по знаковым системам*, XII, Тарту, 1981, 99-100.

¹⁰ Белый А. *Критика. Эстетика. Теория символизма*, М., 1994, Т. 1, 218.

¹¹ Ср.: Следует обратить внимание на то, что плясовые, в частности, хорейские размеры, могли связываться с темой «пляски смерти» в процессе рецепции стихотворений Некрасова. Например, известно, что народный вариант некрасовских «Коробейников» исполнялся на мотив чардаша, венгерского танца. Венгерский же танец («венгерка»)

В цикле «Город» отсылки к Случевскому возникают одновременно с появлением мотива «пляски смерти». Остановимся на стихотворении «Пир» (1905) из цикла «Город», которое уже неоднократно становилось объектом исследовательского внимания.¹² Стихотворение написано четырехстопным ямбом. Как отметил К.Ф. Тарановский,¹³ ритмике четырехстопного ямба присуща здесь асимметрия в распределении ударений (стих становится сбивчивым и шероховатым), которая вполне согласуется с эмоциональной тональностью текста: речь здесь идет о жизненном крахе лирического героя. О «пляске смерти» говорится в 12, 13 и 14 строфах стихотворения:

Метелицы же рев глухой
Нас мертвенною пляской свяжет, —
Заутра саван ледяной,
Виясь, над мертвецами ляжет... (229)

Это четверостишие восходит к первой строфе стихотворения Случевского «Цветок, сотворенный Мефистофелем» (1881) из цикла «Мефистофель» (1883):

Когда мороз зимы наляжет
Холодной тяжестью своей
И все, что движается свяжет
Цепями тысячи смертей...¹⁴

Помимо сходства размера (четырёхстопный ямб) здесь мы, по-видимому, имеем дело с рифменной цитатой (у Белого: «свяжет – ляжет»; у Случевского: «наляжет – свяжет»). Кроме того, совпадает общее движение поэтической мысли: в обоих случаях идет речь о смертоносном действии холода по отношению к живым существам. Хотя в стихотворении Случевского не говорится о плясках смерти – этот мотив является одним из ключевых в цикле «Мефистофель».

Этот персонаж, часто выступающий здесь как персонификация смерти, является к своим жертвам как пляшущий и поющий.¹⁵ Совершенно оче-

мог ассоциироваться в сознании некоторых читателей и слушателей с «Цыганской венгеркой» Аполлона Григорьева, стихотворением, где чередуются хорей 4; и хорей 4/3 и, в котором речь идет о бесовской пляске звуков: «Слышишь... вновь бесовский гам, / Вновь стремятся звуки. / В безобразнейший хаос / Вопля и стенанья / Все мучительно слилось» (Григорьев А. *Стихотворения. Поэмы. Драмы*, СПб., 2001, 139).

¹² См., напр.: Симачева И.Ю. „Урбанистическая традиция А.С. Пушкина в сборнике А. Белого «Пепел»“, *Поэзия А.С. Пушкина и ее традиции в русской литературе XIX – начала XX века. Межевзюзовский сб. научных трудов*, М., 1989, 122-129.

¹³ Тарановский К.Ф. „Четырёхстопный ямб Андрея Белого“, *О поэзии и поэтике*, М., 2000, 307.

¹⁴ Случевский К. *Стихотворения и поэмы*, СПб., 2004, 150.

видно, что одним из претекстов цикла Случевского являются стихи Голенищева-Кутузова и, скорее всего, Андрею Белому это известно. Андрей Белый, впоследствии усматривавший в текстах Случевского ритмическую бедность («Особенно бедны ритмически гр. А. Толстой <...>, Случевский <...> Совершенно исключительно беден Бенедиктов»¹⁶), смог обнаружить ее и здесь (в этом стихотворении регулярно прослеживается «облегчение ритма на шестом слоге», то есть пропуск ударения на третьей стопе, характерный для традиции русской поэзии XIX века).

Однако текст, по-видимому, привлек Белого не этим, а тем, что в этом стихотворении Случевского есть скрытые отсылки к стихотворению Баратынского «Смерть» (1828). (Ср. у Случевского:

Нежнейших игл живые ткани,
Его хрустальные листы
Огнями северных сияний,
Как соком краски налиты!

Чудна блестящая порфира,
В ней чары смерти, прелесть зла!
Он – отрицанье жизни мира,
Он – отрицание тепла! (150);

у Баратынского:

О дочь верховного Эфира!
О светозарная краса!
В руке твоей олива мира,
А не губящая коса).¹⁷

Апофеоз смерти, упорядочивающей жизненный хаос, у Баратынского сопоставляется у Случевского с творящим красоту смерти Мефистофелем. Пафос Белого – обратный (полемический по отношению к двум поэтам): власть смерти лишает жизнь красоты и вносит в нее дисгармонию. Для героя эти марши должны обернуться маршем смерти.

В цикле «Город» есть стихотворение, где мотив пляски смерти является основным. Это – «Маскарад» (1908). Подтексты из стихов Случевского усмотреть здесь довольно трудно, но тем не менее, они есть и говорить о них можно только на фоне описанного выше. В этом стихотворении два

¹⁵ См. об этом более подробно: Пильд Л. „О литературных подтекстах в поэтическом цикле К. Случевского «Мефистофель»“, *Труды по русской и славянской филологии*, V, Тарту, 2005, 168-180.

¹⁶ Белый А. „Лирика и эксперимент“, *Критика. Эстетика. Теория символизма*, М., 1994, Т. 1, 217-218.

¹⁷ Баратынский Е. *Полн. собр. стихотворений*, Л., 1989, 141.

пляшущих и несущих гибель окружающим персонажа: смерть и «немое домино». Стихотворение написано летом 1908 – именно в это время Белый начинает изучение специальной литературы по стиховедению и, по-видимому, особенно внимательно относится к собственным текстам с точки зрения их метрической и ритмической структуры. Следует обратить внимание на то, что в тексте, состоящем из 22 строф и написанном четырехстопным хореем, четвертая строфа (в ней речь идет о появлении на маскараде смерти) ритмически маркирована – в ней нет ни одного пиррихия (внеметрического пропуска ударения):

Звякнет в пол железной злостью
Там косы сухая жердь: –
Входит гостя, шелкнет костью,
Взвев саван: гостя – смерть (222).

Именно эта строфа окружена четверостишиями, в которых находим отсылки к Случевскому:

Пролетает, колобродит,
Интригует наугад.
Там хозяйка гостя вводит.
Здесь хозяин госте рад;

Гость: – немое, роковое,
Огневое домино —
Неживую головою
Над хозяйкой склонено (Там же).

Обращает на себя внимание редкий в лирике Белого (и в русской поэзии XIX – начала XX века вообще) глагол «колобродят», дважды повторяющийся в анализируемом стихотворении. У Случевского в цикле «Черноземная полоса» (1890), посвященном российской деревне, этот глагол также дважды повторяется в составе двух строф, образующих кольцевую композицию в стихотворении «Заросилось. Месяц ходит...» (1884):

Вдоль по грядкам колобродят
Сфинксы с мертвой головой.¹⁸

Реминисценция у Белого включает в себя и почти дословное воспроизведение словосочетания «с мертвой головой» (ср. «Гость: немое, роковое, / Огневое домино – / Неживую головою / Над хозяйкой склонено»). В комментариях к стихотворению Случевского в издании «Новой библиотеки

¹⁸ Случевский К. *Стихотворения и поэмы*, 116.

поэта» Е. Тахо-Годи сказано, что сфинкс с мертвой головой – это «бабочка *Acherontia atropos*, имеющая на спине рисунок, похожий на череп (здесь калька с французского названия – *sphinx tete-de-mort*)». ¹⁹ Следует добавить, что слово «сфинкс» у Случевского, дважды повторяющееся в начале строки и, следовательно, пишущееся с большой буквы, приобретает, по крайней мере, двойное толкование: сфинкс – бабочка с мертвой головой и Сфинкс – символ непознаваемой России (в творчестве, например, Тургенева). По-видимому, изысканная символика этого образа привлекла внимание Белого, также обращавшегося к толкованию этого символа в своих статьях. ²⁰ Этим объясняется проекция на цитированные строки в тексте Белого.

Таким образом в стихотворение «Маскарад» вводится тема России, эксплицитно как будто бы в ней не присутствующая.

Темы смерти, пляски смерти и гибнущей России весьма актуальны и для поэзии Случевского. Мы помним, что для Андрея Белого Случевский – это ритмически бедный поэт, а ритмическая бедность, по Белому, возможно, свидетельствует о недостатке таланта. Об этом Белый прямо не говорит, но отчасти намекает, утверждая, что ритмическое богатство – свойство признанных наших поэтов – Пушкина, Тютчева, Баратынского. ²¹ Вероятно, это одна из причин, почему Белый, развивая в «Пепле» тему «пляски смерти», обращается к поэзии Случевского.

Пляска смерти в период создания «Пепла» символизирует в творческой системе Белого либо недостаток творческого дара, либо неспособность справиться со своим творческим даром, направить его в верную сторону. Одним из поэтов, чей дар не обретает подлинно свободного развития, для Белого является Валерий Брюсов. Несмотря на апологетические статьи, писавшиеся Белым о Брюсове в период полемики с «мистическим анархизмом», существовала, как известно, и другая – оборотная сторона отношения к Брюсову-поэту. ²² Например, в «Маскараде» Белый цитирует собственный текст, который написан гораздо раньше – в 1904 году, и которым Белый откроет книгу стихов, посвященную Брюсову – «Урна». Стихотворение это тоже посвящено Брюсову. Оно называется «Созидатель», и здесь также встречается мотив пляски, представленный метонимически: «Пляшет черная борода, / В острых взорах власть и страсть» (280). В первую очередь, в «Маскараде» следует обратить внимание на ритмическую цитату из

¹⁹ Там же, 694.

²⁰ См. подглавку «Феникс и Сфинкс» в статье Белого «Феникс» (1906).

²¹ Ср.: «...сложность рисунка как бы возрастает у признанных поэтов; наоборот, у поэтов трехстепенных ритмическая линия часто поражает бедностью» (Белый А. *Критика. Эстетика. Теория символизма*, Т. 1, 213).

²² О взаимоотношениях Белого и Брюсова см., напр.: Лавров А. *Андрей Белый в 1900-е гг.*, 235-237.

«Созидателя». Мы говорили выше о том, что строфа, характеризующая появление смерти, ритмически выделена, в ней нет внетрических пропусков ударений. Такой же характер имеет первая (двустрочная) строфа в стихотворении «Созидатель»:

Грустен взор. Сюртук застегнут.
Сух, серьезен, строен, прям (280).

Этим, однако, не исчерпывается обращение к стихотворению о Брюсове. Не только смерть, но и огневое домино сопоставлено с героем стихотворения «Созидатель». В «Маскараде»: «Неживою головою / над хозяйкой склонено». В «Созидателе»: «Ты над книгою изогнут, / Бледный оборотень дух...» (Ср. также в статье Белого о Брюсове 1908 г. характеристику его демонической ипостаси: «Это вы вошли в редакцию «Весов». Полки, книги, картины, статуэтки. И вот первое, что вам бросилось в глаза: в наглухо застегнутом сюртуке, словно упругий лук, изогнутый стрелой, или Мефистофель, переодетый в наши одежды, склонился над телефонной трубкой».²³) В статье о Брюсове, написанной двумя годами ранее – «Венец лавровый», – Белый утверждает: «Достигнув художественной цельности, Брюсов стоит между творчеством и жизнью, очищенной творчеством. Смерть и жизнь в нем борются».²⁴ Ритмическая цитата из «Созидателя» в стихотворении «Маскарад» как бы намекает на то, что в Брюсове может победить (или уже победила?) смерть.

Символика «плясок смерти» в книге стихов Белого «Пепел» соотносится с размышлениями об отсутствии или недостаточной выраженности подлинно творческого начала в русской жизни. Не случайно мотив пляски в «Пепеле» чаще всего сопряжен с мотивами немоты, молчания, отсутствия звука, слова. Это именно пляски смерти, а не «песни и пляски». В статье «Магия слов» (1910) Белый писал: «Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне непонятного мира, нападающего на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихи...»;²⁵ «звук пространства есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства».²⁶ В книге «Пепел» происходит обратное: пространства побеждают и лирического героя, и других персонажей, а пляска смерти в некоторых стихотворениях близка безумной «дикой пляс-

²³ Белый А. Критика. Эстетика. Теория литературы, Т. 1, 399

²⁴ Там же, 398.

²⁵ Белый А. Символизм как миропонимание, 132.

²⁶ Там же, 131.

ке», овладевшей Гоголем, не сумевшим направить и организовать свой мощный творческий дар: «Не мистерией любви разрешается экстаз Гоголя, а дикой пляской; не в любви, а в пляске безумия преображается все...»²⁷

Символика пляски смерти, многопланово развернутая в «Пепле», опосредованно включается в круг размышлений Белого о соотношении ритма и смысла – размышлений о познавательных основах творческого процесса, способных обуздать жизненный хаос. В связи с этим Белый обращает внимание не только на бедность/богатство ритма в русской поэзии XIX – начала XX века, но и, в частности, на семантический ореол хореов в поэзии XIX века (четырёхстопного, 4/3 и шестистопного), справедливо усматривая (как мы можем судить на основании структуры книги стихов «Пепел») в стихотворениях, написанных этими размерами, некое единство – тесную сопряженность с мотивом «пляски смерти» и шире – смерти, уничтожения, исчезновения.

²⁷ Белый А. «Гоголь», *Символизм как миропонимание*, 367.

Natascha Drubek-Meyer

**DER FILM ALS LEBEN NACH DEM TODE:
TURGENEVS ERZÄHLUNG „KLARA MILIČ“ (1883)
IN BAUËRS FILM *POSLE SMERTI* (1915)**

Im ersten Jahrzehnt des russischen Films hat sich ein Regisseur hervorgetan, dessen Filme mit Motiven der morbiden Dekadenz und der Thematik des Todes operieren: Evgenij Francevič Bauër (1867-1917).¹ Mord, Selbstmord, Totschlag und Nekrophilie sind die narrativen Kernmotive, um die sich die Handlungen seiner Filme gruppieren.

Das junge Medium Film war für Bauër eine zweite Karriere. Er hatte nach seiner Ausbildung als Maler in Theater und Operette als Dekorateur und Beleuchter gearbeitet. 1913 erhielt er die Gelegenheit, seinen ersten eigenen Film zu drehen. Innerhalb der folgenden drei Jahre schuf er – bis zu seinem Tod auf der Krim im Sommer 1917 – etwa 80 Filme, von denen jedoch nur etwa ein Drittel erhalten ist. Die Filme, die im Russischen Staatsfilmarchiv (GFF) und anderen Archiven überliefert sind, sind zwar bisher noch nicht in ihrer Gänze öffentlich zugänglich, jedoch haben die bisherigen Bauër-Retrospektiven v.a. die westlichen Filmwissenschaftler über alle Maßen erstaunt. Inzwischen gilt Bauër als der bedeutendste filmische Stilist, wenn nicht überhaupt der wichtigste Filmregisseur der Zarenzeit. Seine Melodramen sind psychologisch komplex und schöpfen die Möglichkeiten dieser Gattung im Rahmen der dekadenten Ästhetik ihrer Zeit aus. Bauër gruppiert zudem seine Filmsujets vornehmlich um weibliche Protagonistinnen, was ihn ganz natürlich zu einer Verbindung von „Projekt(en) der Alterität“ (Lachmann 1998, 480) führt: Die Frau als das Andere des Manns und das aufstrebende Medium Film als das Andere der etablierten Kunstsprachen.

Bei Bauër erliegen mitunter die männlichen den weiblichen Figuren. Männer werden von Frauen getötet, so etwa in seinem Filmdebüt, *Sumerki ženskoj duši* (*Dämmerung der weiblichen Seele*, 1913) oder in den Selbstmord getrieben wie in *Ditja bol'sogo goroda* (*Ein Kind der Großstadt*, 1914). Rachel Morley, die sich v.a. mit den Geschlechterrollen in diesen Filmen auseinandergesetzt hat, drückt es so aus:

¹ Bauër wird erst seit der Wiederaufführung seiner Filme auf einem Archivfestival 1989 wiederentdeckt.

Thus, for all their fantasizing about ideal feminine personae, when tested, these male protagonists prove unable to cope with those women who embrace the very myths they construct around them, and instead seek refuge in the familiar 'civilized' values of the modern age. Bauer thus suggests that the male and female protagonists are 'out of joint' with each other. Here, as in other films, the lack of understanding and concurrence has tragic consequences. (Morely 2003, 48)

Jene „tragische Konsequenz“ von missglückten Liebesbeziehungen fordert geradezu einen tödlichen Ausgang der Geschichte heraus.² Nicht von ungefähr beginnt Bauer seine Filme zu einer Zeit zu machen, als die „zweite Selbstmord-epidemie“ (laut Paperno 1997, 94 fand sie 1906-1914 statt), gerade ihrer Kulmination entgegenging. Im Film *Posle smerti* (1915) ist der Selbstmord der Heldin lediglich der Auftakt des ansteckend wirkenden Sterbens: narrativ gesehen ist er Anlass für die darauf folgende Schilderung des langwierigen Untergangs der männlichen Figur. Einige Quellen dieser Zeit vermitteln den Eindruck, dass ein Selbstmord in bestimmten Kreisen als nicht besonders merkmalshaft eingestuft wurde; so bemerkte Kornej Čukovskij 1912 (ibid.), dass man sich neuerdings zuweilen ganz ohne ersichtlichen Grund ums Leben bringt.

Den Filmemacher Bauer als Inszenator von Phantasmen interessierte jedoch v.a. das, was danach kam – die Selbstmörderin als Wiedergängerin und auch die Folgen, die ihre Handlung auslöst. Daher lenkt die narrative Entwicklung in medialer Selbstsucht die Aufmerksamkeit auf das, was nur der Film selbst in bestechender Evidenz zeigen kann, nämlich das, was nach dem Tode kommt, das *Posle smerti*.



Werbedoppelseite in einer Filmzeitschrift für den Film *Posle smerti*

² Zu den „tödlichen Szenarios“ des vorrevolutionären Films in Russland vgl. M. Hansen 1992.

Turgenevs Erzählung „Klara Milič“ und Bauers Film *Posle smerti*

Bauers Film *Posle smerti* basiert auf Ivan Turgenevs Erzählung „Klara Milič“ (1883). Allerdings sind die Namen der Figuren verändert: Jaša heißt im Film Andrej, Klara Milič wird zu Zoja Kadmina (Kadmina war der Name der realen Schauspielerinnen, die sich 1881 in Char'kov vergiftet und Turgenevs Text inspiriert hatte); auch die alte Tante des Helden hat einen anderen Namen: Statt Platonida heißt sie Kapitolina.

Der Junggeselle Andrej lebt das zurückgezogene Leben eines Wissenschaftlers. Seine Tante führt ihm den Haushalt.



Der Gelehrte Andrej lebt als Junggeselle (*devstvennik*) mit seiner Tante (*sepia*)

Andrejs einzige Leidenschaft ist die Photographie – in seiner Wohnung hat er zum Leidwesen seiner Tante eine Dunkelkammer:³

³ Vgl. bei Turgenev: „В последнее время он пристрастился к фотографии. Запах употребляемых снадобий очень беспокоил старуху тетку – опять-таки не для себя, а для Яши, для его груди; но, при всей мягкости нрава, в нем было немало упорства – и он настойчиво продолжал полюбившееся ему занятие.“ (Turgenev XIII, 78)



Andrej liest Zojas Schreiben in der Dunkelkammer (rot eingefärbt)

Das obige Bild ist nicht nur ein bemerkenswert frühes Beispiel für eine ausgeklügelte Schärfentiefe, sondern zeigt uns auch sogleich zwei Welten in einer Einstellung, die nicht gegensätzlicher sein können: Die Tagwelt der Tante (einer gläubigen Christin) in der Tiefe und die Nachtwelt des neurotischen Fotografen und materialistischen Wissenschaftlers im Vordergrund. Parallel dazu kann man die beiden Lager, die jeweils den Selbstmord als „kulturelle Institution“ (*kul'turnyj institut*) in Russland sehr verschieden bewerteten, als visuell-bedeutungshaft gestaffelt sehen: der christliche Glaube an den mit einer Seele begabten Menschen (hinten im Bild, verschwindend klein) und der Positivismus mit seiner Vorstellung vom nur-physikalischen Menschen (die vordergründige Leuchte). In der Narration des Films wird der unbedingte Glaube an die Existenz der Seele in Andrejs materialistischem Wahn zu einem Aberglauben, der die Seele (mit Hilfe der orthodox intendierten, jedoch durch Andrejs Auslegung mystisch verfremdeten Informationen der Tante) verstofflicht. Andrej wird an der Vermengung dieser beiden Welt-Bilder zugrundegehen; angelegt und vorgeführt ist dieses im wahrsten Sinne des Wortes heillose Ineinander einer sich rasch modernisierenden Kultur Russlands eben in der Simultaneität der Welten in einer filmischen Einstellung. Da sie eine der anfänglichen in diesem Film ist, hat sie expositorischen Charakter. Diese Bauersche Einstellungskomposition erhält – und dies auch als Verfahren – eine kulturphilosophische Semantik, die von den Zeitgenossen möglicherweise wahrgenommen, jedoch m. W. nirgends verbalisiert wurde. Dies hängt auch damit zusammen, dass man dem Film damals noch keine solchen bedeutungsschaffenden Potenzen zumutete und die Aufmerksamkeit auf andere Punkte richtete (so etwa medienvergleichend auf die Ähnlichkeit dieser Tiefenkomposition mit der eines zentralperspektivischen Tafelbilds).

Die Mise-en-scène verpflichtet den Zuschauer auf das technisch-funktionale und zugleich mystisch-magische Rotlicht des Helden, das dem Kinobesucher in

seiner visuellen Verfassung näher ist als die schemenhafte gutbürgerliche Stehlampe im Tiefenbereich der Tante. Denn nur mit der Hilfe moderner optischer Geräte kann diese Geschichte auf der motivischen Ebene stattfinden (dies betont schon der Turgenevsche Text) und dann in einem weiteren Schritt – als Film – präsentiert werden! Es ist zum einen das Stereoskop – wie schon bei Turgenew, und zum anderen das Rotlicht, das uns hier hypnotisch entgegenleuchtet – es ermöglicht das Sehen in der Dunkelkammer, ist also eine besondere Leuchte, die die zu entwickelnden Filmstreifen nicht belichtet, sondern dem Photographen sein Licht-Handwerk erst ermöglicht. Ein untypisches Licht – ebenso wie der dekadente Andrej ein untypischer Positivist ist. Die zu Beginn des Films als „Seele der Dekoration“⁴ in den Vordergrund gerückte Lampe erinnert daran, dass wir ein auf chemischen Prozessen basierendes Lichtspiel sehen und eine Lichtschrift entziffern müssen, die anderen Gesetzen gehorcht als die Schrift der Buchstaben (des realistischen Prosaikers Turgenew). Nejja Zorkaja (1997) weist darauf hin, dass der Schauspieler Vitol'd Polonskij, der Andrej verkörpert, eine „Variante Aleksandr Bloks“ darstelle, also der Erscheinung eines dekadenten symbolistischen Dichters nachempfunden ist. Otto Boele (2006) wiederum ist der Auffassung, dass Bauer insgesamt der russischen Literatur verpflichtet war, aber nicht einer bestimmten Epoche (er nennt Autoren von Puškin bis zum Symbolismus und betont besonders seine Abhängigkeit vom Motiv des unmännlichen Mannes, der mit einer willensstarken Frau konfrontiert wird). Tatsächlich verbinden sich in der Figur Andrejs sowohl der *lišnij čelovek* der Romantik wie auch der schwache Held des russischen realistischen Romans, aber auch der symbolistische Dekadent und gottlose Mystiker. Soweit zu Andrej, nun aber zur weiblichen Heldin, die Morley (2003, 42) als „filmische Version“ der berühmtesten Blokschen weiblichen Figur charakterisiert: „Zoia [...] images a [...] female persona, however: appearing before Andrei only to recede and fade away again and again, she is a filmic version of Aleksandr Blok's illusive Prekrasnaia Dama.“

Auf einer Soiree, auf die ihn sein Freund nötigt zu gehen, macht Andrej die Bekanntschaft der Schauspielerin Zoja. Es kommt zu einem zweiten Treffen bei einer Dichterlesung, auf der Zoja „Tat'janas Brief“ aus *Evgenij Onegin* rezitiert. Zoja verliebt sich endgültig in Andrej und bittet ihn in einem Brief um ein Treffen im Park, wo Andrej Zoja abweist (die Wiederholung der Szene aus Puškins Versroman).

⁴ Der bekannteste Schüler von E. Bauër, Lev Kulešov, schreibt in seinem Artikel aus dem Jahr 1917: „Das Konzept der *mis-en-scène* ist im Vordergrund enthalten, wo sich auch das Symbol konzentriert, die Seele der Dekoration;“ („O zadačach chudožnika“, 1917 / „Über die Aufgaben des Künstlers im Kino“). (Kulešov 1988, 42)



Zoja gesteht Andrej ihre Liebe im Petrovskij park (sepia)

Sie reist in ihre Heimatstadt Kazan' und vergiftet sich dort während einer Theatervorstellung. Die Wahl Kazan's (und nicht des authentischen Char'kov) als Schauplatz ist deshalb interessant, weil diese Stadt auf vielfache Weise mit dem Thema des Selbstmords zusammenhängt. Zum ersten durch den Selbstmordforscher Ivan Gvozdev, Prof. für Gerichtsmedizin in Kazan', der nach der Sektion von über 100 Selbstmördern, in denen er nach zerebralen Anomalien suchte, das Werk *O samoubijstve s medicinskoj i social'noj točki zrenija* (*Über den Selbstmord aus medizinischer und sozialer Sicht*, 1889) geschrieben hatte. Zum zweiten durch den Familiennamen Demert – insb. den Bekanntheit erlangten Fall des Schülers Platon Demert in Kazan', der sich im Zusammenhang mit seiner Aufnahmeprüfung für das Gymnasium erschossen hatte (eine der Erklärungen für Selbstmorde im Russland der 1870er Jahre war der Einfluss der – wörtlich genommenen – „toten“ Sprachen, Latein und Griechisch auf die Jugend!).⁵ Demerts Onkel war ein Feuilletonist in St. Petersburg, der sich immer wieder dem Thema des Selbstmords gewidmet hatte und sich 1876 selbst das Leben nahm (am Rande kann man vermerken, dass ein weiterer Demert – Maksim D. – das Drehbuch und eine tragende Rolle zu Bauers erstem Film beigetragen hatte: M. Demert spielt hier den Handwerker, der von der weiblichen Heldin mit seinem eigenen Werkzeug erschlagen wird).

Nach dem Tod von Zoja beginnt die zweite, eigentliche Handlung. Andrej reist nach Kazan', erhält das Tagebuch und ein Photo der Frau, die sich seinetwegen vergiftet hat.

⁵ Vgl. Paperno 1997, 91.



Andrej betrachtet in Kazan' Zojas Fotografie (sepia)

Zurück in Moskau präpariert er das Photo so, dass es im Stereoskop dreidimensional zu betrachten ist.



Zurück in Moskau manipuliert Andrej Zojas Fotografie (rot eingefärbt)

Eine Sehnsucht nach der Toten bzw. ihrem Stereo-Bild erfasst ihn. Morley (2003) sieht generell in der Photomanie der Filme Bauers den Wunsch des schwachen Mannes, sich das Unkontrollierbare verfügbar zu machen. Sie verweist – in ihrer Analyse eines anderen Films Bauers – auch auf die in medien-theoretischen Arbeiten häufigen Bezüge der still stellenden Photographie zum Tod.⁶ Im Film *Posle smerti* geht es aber gerade um die Belebung des Regungs-

⁶ „Photographs provide many male protagonists, too weak to cope with real women, with a ‘safe’ and manageable version of their threatening female counterparts. The deep-rooted kinship of photography and death has been noted by many writers and, as Christian Metz explains, a photograph is well-suited for use as a fetish: ‘Photography [...] by virtue of the objective suggestions of its signifier (stillness, again) maintains the memory of the dead as being dead.’“ (Morely 2003, 56)

losen, also gerade die Überwindung der Medien des 19. Jh. (Literatur und Photographie).

Andrejs Rapport mit Zojas Bild ist so stark, dass sie ihn sogar nächtens besucht – im Film werden diese Besuche als real dargestellt – betont wird das durch die eingefärbte DVD-Fassung des Films, die 2002 vom British Film Institute (BFI) hergestellt wurde.⁷ Hier sind die realen Nachtszenen blau...



Andrejs Schlafzimmer (blau eingefärbt)

...und die Träume Andrejs schwarz-weiss.

Nur im Traum ist die unheimliche Gleichzeitigkeit der untoten *femme fatale* und der christlichen Tante an seinem Bett möglich:



Andrej kämpft im Traum (schwarz-weiss) mit Leben und Tod; an seinem Bett: die alte Tante (das tote Leben) und Zoja (der lebendige Tod/das tote Leben)

⁷ Bedauerlicherweise findet man auf der DVD-Ausgabe keinen Vermerk darüber, wer für die Färbung, die eine bemerkenswerte Interpretation der gesamten Filmstruktur darstellt, verantwortlich ist.

Bei Turgenev wird die unheilvolle Verbindung von Religion, Parawissenschaft und Mediumismus durch die Auskunft der Tante verstärkt, dass die Seele unsterblich sei, eine Auskunft, die der aufgeklärte Held in seiner Unkenntnis religiöser Diskurse wörtlich nimmt und durch Spekulationen über Magnetismus ergänzt.

«Да ведь она – мертвая? Да; тело ее мертвое... а душа? разве она не бессмертная, разве ей нужны земные органы, чтобы проявить власть? Вот магнетизм нам доказал влияние живой человеческой души на другую живую человеческую душу... Отчего же это влияние не продолжится и после смерти – коли душа остается живою? Да с какой целью? Что из этого может выйти? Нора разве мы – вообще – постигаем, какая цель всего, что совершается вокруг нас?» Эти мысли до того занимали Аратова, что он внезапно, за чаем, спросил Платошу: «Верит ли она в бессмертие души?» Та сначала не поняла, что он такое спрашивает, а потом перекрестилась и ответила, что еще бы – душе – дане быть бессмертной! «А коли так, может она действовать после смерти?» – опять спросил Аратов. Старушка отвечала, что может за нас молиться то есть; и то, когда пройдет все мытарства – в ожидание Страшного суда. А первые сорок дней она только витает около того места, где ей смерть приключилась. (Turgenev XIII, 118-119)

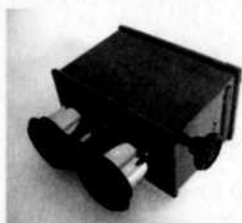
Ebenso ernst genommen wird die Auskunft, dass die Seele vierzig Tage über der Erde schwebt (diese in der russischen Orthodoxie übliche Vorstellung wird zum Fundament für Zojas Besuche, die sie Andrej nach ihrem Tode abstattet). In der Phantasie des Helden hat die unsterbliche Seele Gewalt über die Lebenden (so insb. im ostslavischem Aberglauben an die *založnye pokojniki*, d.h. die unreinen Toten), die die Lebenden heimsuche⁸ – der Realist Turgenev schildert dies als visuelle Halluzination, der der Held als von der Toten Geliebter unterworfen ist; er steht unter einem Zwang zu sehen („nur konnte er nicht nicht daran denken und nicht sehen“):

Аратов подивился познаниям тетки – и ушел к себе. И опять почувствовал то же, ту же власть над собой. Власть эта сказывалась и в том, что ему беспрестанно представлялся образ Клары, до малейших подробностей, до таких подробностей, которые он при жизни ее как будто и не замечал: он видел, видел ее пальцы, ногти, рядки волос на щеках под висками, небольшую родинку под левым глазом, видел движения ее губ, ноздрей, бровей... и какая у ней походка – и как она держит голову немного на правый бок все видел он! Он вовсе не

⁸ Vgl. Paperno (1997, 53) über damals gültige Begräbnisregeln, die besagen, dass Selbstmörder nicht auf dem Kirchhof begraben werden dürfen und daher unstet seien. Dies war international ein Thema, das Ende des 19. Jh. in der Abwandlung der „Untoten“ auch im Dracula-Stoff Popularität erlangte.

любовался всем этим; он только не мог об этом не думать и не видеть. В первую ночь после своего возвращения она, однако, ему не снилась... он очень устал и спал как убитый. Зато, как только он проснулся – она снова вошла в его комнату – и так осталась в ней – точно хозяйка; точно она своей добровольной смертью купила себе это право, не спрося его и не нуждаясь в его позволение. Он взял ее фотографическую карточку; начал ее воспроизводить, увеличивать. Потом он вздумал ее приладить к стереоскопу.хлопот ему было много... наконец это ему удалось. Он так и вздрогнул, когда увидел сквозь стекло ее фигуру, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная... и к тому же глаза... глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались. Он стал долго, долго глядеть на них, как бы ожидая, что вот они направятся в его сторону, он даже нарочно прищурился... но глаза оставались неподвижными, и вся фигура принимала вид какой-то куклы. (ibid., 119)

Der Photograph gibt der zweidimensionalen Photographie die dritte Dimension, so dass sie eine Körperlichkeit (*telesnost*) erhält. Was ihn bei dem Stereobild stört, ist die graue Farbe, und dass die Figur unbeweglich ist und ihn die Augen nicht ansehen. Er betrachtet sie lange durch das Stereoskop, versucht sogar durch optische Tricks (das Zukneifen der Augen), den Blick der Toten zu animieren.



Stereoskop aus der Zeit der Jh.-Wende (zum Betrachten von Raumbild-Photographien)

In Turgenevs Text wird Andrejs überdrehte Phantasie also durch das entwendete Photo der Toten und durch das Stereoskop eingeführt, in das der Held immer wieder hineinsieht und dort nur eine „graue Puppe“ findet; dieses Moment der ‚Enttäuschung‘ durch einen optischen Apparat fehlt – wie auch der stereoskopische Blick – logischerweise in Bauers Film völlig. Schließlich sehen wir Filmzuschauer die lebendig scheinende Zoja vor unseren Augen. Noch leichter als der durch die Unzulänglichkeiten des Stereoskops gehemmte Andrej verfällt der Film-Zuschauer dem Zauber des toten Mädchens.

Renate Lachmann (1998) hat in ihrem Artikel zu „Klara Milič“, der das erste Mal diesen Text eben in seiner medialen Dimension liest, bereits auf die Me-

dienkonkurrenz zwischen Photographie und Schrift in Turgenевs Erzählung hingewiesen.

Diese Medienkonkurrenz wird bei Bauer erweitert, ja transzendiert und daraufhin realisiert in einem Medium, das die kühnsten Erwartungen Andrejs und wohl auch Turgenевs übertrifft, dem Film.

Filmische Darstellung von Traum, Halluzination und Präsenz nach dem Tode

Civ'jan weist in seinem DVD-Video-Essay zu Bauers Filmen (in der BFI-Edition von 2002) zu Recht darauf hin, dass die Spezialität dieses Regisseurs das Zeigen von Träumen sei. Dies ist besonders in diesem Film der Fall, der in seiner zweiten Hälfte aus einer komplexen Abfolge von Visionen, Tag- und Nachträumen, phantasierten und realen Begegnungen mit der Toten besteht.⁹ Das Filmmedium ermöglicht verschiedene visuelle Formen von Visionen bzw. ergeht sich in ihren verschiedenen Varianten, u.a. auch in den verschiedenen Trickmöglichkeiten wie Mehrfachbelichtung, dem plötzlichen Verschwinden oder Auftauchen eines Geistes, der Einfärbung durch die Virage etc. Vgl. hier etwa die Mehrfachbelichtung:



Der Heldin in *Sumerki ženskoj duši* erscheinen im Traum die Armen als Geister (blau)

In *Posle smerti* wird die Mehrfachbelichtung, die in Bauers früherem Film *Sumerki ženskoj duši* (1913) für die diaphanen Geister und Visionen eingesetzt

⁹ Ein Kritiker der Zeitung *Obozrenie teatrov* (1916, Nr. 3011, 11; zitiert nach *Velikij kinemo* 2002, 270) beklagte sich, dieser Film würden den „Visionen“ („videnija“) des Wissenschaftlers zuviel Raum geben, was die zweite Hälfte des Films monoton machen würde (dies hängt mit den komplexen Wiederholungsstrukturen zusammen, die der Zuschauer des Jahres 1916 nicht immer in vollem Maße erfasse).

wurde, gerade nicht verwendet – der Geist Zojas sieht gar nicht durchsichtig, sondern sehr real aus. Ist diese Figur also kein Geist und keine Halluzination, sondern Realität?

In Bauers Film wird Turgenevs Motiv der Photographie und des Stereokops als Mediation des zwanghaften Verlangens nach einer Toten übernommen, jedoch nicht weiter ausgeführt. Die „erotische Psychose“ (Lachmann 1998, 482) gibt sich zuerst mit der zweidimensionalen Photographie, dann mit der dreidimensionalen Stereoskopie nicht zufrieden („die Augen blickten stets zur Seite, als ob sie sich abwandten. Er begann sie inständig zu betrachten, in der Erwartung, dass sie in seine Richtung blicken würden, er kniff sogar die Augen zusammen... aber die Augen blieben regungslos“; so bei Turgenev) und fordert quasi die filmische Großaufnahme, wie sie dann freilich erst in Bauers Film realisiert wird:



Eine der (zu Bauers Zeiten eher seltenen) Großaufnahmen in *Posle smerti* (violett)

In der Verfilmung beginnt das Filmmedium selbst die Rolle des Produzenten von Virtualität zu spielen und braucht dafür das Moment des Stereokops nicht mehr. Bauers Film übersteigt Turgenevs Text dadurch, dass er eben jenes tut, was der fiktiven Figur nicht möglich ist, doch zugleich ihren innigsten Wunsch darstellt: Das Bild der Toten zu beleben. Dies bedeutet gleichzeitig aber eine Aufhebung zwischen realer und virtueller Welt innerhalb der Filmhandlung, d.h. die Gleichsetzung von Leben (dies ist die Bedeutung des griechischen Namens der lebendigen Toten, Zoja) und Tod. Ganz so wie das Bal'montsche lyrische Ich „den Tod im Leben erhalten“ will („Мне сладко смерть при жизни обрести ...“).¹⁰

Die Tote lebt und der Lebende ist am Sterben. Was der Zuschauer auf der Filmleinwand als zweidimensionale Realität in der filmischen Diegese präsent

¹⁰ Zit. nach Hansen-Löve 1989, 400.

tiert bekommt, ist für ihn ebenso real wie Andrejs zweidimensionale Träume und Wahnvorstellungen. Für den Filmzuschauer gibt es keinen Unterschied zwischen dem Leben ‚vor‘ und ‚nach dem Tode‘ – die Schauspielerin Vera Karalli (Zoja) sieht vor und nach dem Tod gleich aus (in diesem Sinne dient auch dieser Film als eine Veranschaulichung der Relativitätstheorie – uns wird vorgeführt, dass absolute Enden der realen Zeit im Film nicht gelten – dass Zeit im Film anhaltbar oder reversibel ist, nicht nur die Seele unsterblich, sondern auch Materie unverwesbar usw.¹¹).

Bemerkenswert ist folgende Einstellung, in der Zoja als Rezitatorin plötzlich hinter Andrej auftaucht, der auf einer Chaiselongue liegt. Andrej blickt direkt in die Kamera (oder auf eine unsichtbare Leinwand) und gleichzeitig sehen wir hinter ihm Zoja – als seine Erinnerung (sie trägt dasselbe Kleid wie damals bei der schicksalhaften „Tat’janas-Brief“-Lesung):



Zoja als Halluzination von Andrej (ein Bild aus der Erinnerung; sepia)

Bauër gestaltet in diesem Film halluzinatorische Erinnerungen (oder Träume) als eine räumlich-physische Gleichzeitigkeit des Halluzinierenden und des Halluzinierten in der *mise-en-scène* (nicht, wie später überwiegend üblich, durch die Montage verschiedener Einstellungen, die meist durch das Gesicht des Schlafenden eingeleitet werden). Dass die Figur, die Andrej in seiner Vision oder Erinnerung sieht, nicht in einer neuen Einstellung seiner schauenden Pose nachfolgt, ist typisch für den Stil dieser Zeit (der „Epoche der Einstellung“).

Auffallend ist hier, dass es sich um eine wenig realistische Blickgestaltung handelt. In dem erwähnten Filmdebüt von Bauër, *Sumerki ženskoj duši*, wurden Träume durch den Trick der Mehrfachbelichtung (die Armen erscheinen als Lichtgestalten und überlagern die Schlafszene) dargestellt; Bauër verzichtet in

¹¹ Zum „tempus reversus“ als meist komischem, aber auch zu Lehrzwecken in der Physik verwendetem Verfahren des frühen Films vgl. Civ’jan 1991, 78ff.

Posle smerti sowohl bei Traum als auch Tagtraum/Erinnerung auf alle Tricks und Schnitte – offensichtlich um zu betonen, dass Zoja wirklich in dem gleichen Raum ist wie Andrej.

Der Film zeigt die Tote als in der Diegese ebenso anwesend wie Andrej. Dass er sie nicht ‚ansieht‘, sondern dass sie aus seiner Erinnerung kommend neben ihm in voller Größe entsteht, ist eine das Medium als Verbindung zum Reich der Toten suggerierende Entscheidung (die die Frage nach der Erinnerung an einen toten Menschen und seine visuelle Präsenz bzw. Verbundenheit mit den Lebenden in einem Medium wie dem Film stellt). Schließlich kombiniert Bauër die Tote mit dem Lebenden in einem realen Raum, als gehörten sie einer Welt an. Gleichzeitig scheint Bauër hier eine Darstellungskonvention der Halluzination im Medium etablieren zu wollen, die zeigt, wie sehr ihm an der Einheit der Einstellung nicht nur ästhetisch gelegen ist, sondern auch psychologisch, philosophisch, ja vielleicht sogar religiös (das orthodoxe Konzept der 40 Tage). Der Traum oder die Vision ist im Film genauso wirklich wie alles andere!

Nun aber zu den expliziten Träumen, die als solche gekennzeichnet sind durch das vom Schlafzimmerinterieur stark unterschiedene Setting (ein stilisiertes Kornfeld) und in der BFI-DVD-Edition zusätzlich durch das Schwarz-Weiss. Es gibt zwei Feldträume. Zojas erste Erscheinung im Kornfeld gestaltet sich als Inszenierung des jenseitigen Lichts.¹² Andrej wird durch das Leuchten der Toten in den Bann gezogen. Er folgt ihr – wie man annehmen muss – in ihr Reich. Wir sehen sie beide von hinten:



Andrej folgt Zoja (schwarz-weiß)

¹² Civ'ian sieht in seinem DVD-Kommentar in Zoja zwei klassische Figuren verkörpert: die bei den Prä-Raphaeliten verbreitete Persephone (als Tochter Demeters ist sie sowohl mit dem fruchtbaren Kornfeld als auch dem Tod verbunden) und Dantes „luminous Beatrice“.

In der zweiten Traumsequenz geht es nicht mehr um das hypnotisierende Licht, sondern darum, dass die beiden Gestalten in die gleiche Richtung schauen – ähnlich wie in Andrejs Erinnerung an die ihre Lesung abhaltende Zoja (die Szene auf der Chaiselongue), nur dass hier Andrej im Vordergrund steht und nicht Zoja; ich habe darauf hingewiesen, dass Bauër die Aufgabe der Darstellung von Erinnerung durch die volle Präsenz der erinnerten Person in der gleichen Einstellung löst. Die folgende Einstellungsserie aus Andrejs Träumen ist durchgehend schwarz-weiß:



Andrej erwacht



Zoja hinter Andrej – beide sind dem Zuschauer zugewendet



Zoja weist Andrej den Weg in ihr Reich (Traum)

Von der Entwicklung des Sujets her könnte man davon ausgehen, dass Zoja Andrej nun schon nicht mehr ins Jenseits locken muss, sondern ihn schon in ihrer silbrig leuchtenden Macht hat (auf der medienvergleichenden Ebene ist es die Welt des Films). Gemäß den Worten der russisch-orthodoxen Tante ist eine tote Seele für 40 Tage noch an irdischen Orten, dann jedoch entfernt sie sich – und nimmt in diesem Fall ihren Geliebten mit sich.

In der Chaiselongue-Szene – wie auch durch die Manipulationen in der Dunkelkammer – hatte Andrej Zoja aktiv in seine Welt der Lebenden geholt, nun wendet sich das Blatt: Andrej wird immer stärker ins graue Totenreich gezogen; im Bild „Zoja weist Andrej den Weg in ihr Reich“, haben wir ein Pendant der Chaiselongue-Szene – nur eben in der Traumwelt (dem Weg ins Jenseits, das hier durch ein filmisches Set eines Kornfelds führt). Andrej nimmt hier Zojas Perspektive an, sie sind beide – wie im Theater – dem Zuschauer zugewendet. Wie wir sehen, handelt es sich um eine komplexe semantische Struktur von sich wandelnden Blickrichtungen der jeweiligen mise-en-scènes, keinesfalls einfache Wiederholungen des Traums.

Noch ein Wort zur Mediendifferenz von literarischem Text und Film im Umgang mit Paraphänomenen: Während wir bei Turgenev darüber lesen, wie die Tote (in Andrejs Vorstellung oder im Traum) zum Leben erwacht, ‚wirklich‘ da ist, sehen wir es im Film. Dies wirkt im Text als phantastische Stelle, im Film ist es ebenso real zu sehen wie alles andere – wie auch die realen Haare der Toten, die als Spur ihres (realen) Besuchs in Andrejs Hand zurückbleiben:



Das Beweisstück realer Anwesenheit in der Wirklichkeit (blau)

Wenn man beim Lesen der Erzählung des Realisten Turgenev diese Erscheinungen als die Halluzinationen des Helden Arvatov abtun kann, können wir uns der visuell-diegetischen Evidenz im Film nur schwer entziehen: Im Film scheinen Paraphänomene als real. Es gibt hier zwei mögliche Reaktionen des aufgeklärten Zuschauers: die Zuhilfenahme des symbolistischen Kontexts, der den optischen ‚Beweis‘ als Negation eines materialistischen Weltbilds werten würde. Die Bewältigung der Situation ist aber auch möglich durch den in der phantastischen Literatur erlernten Umgang mit den Konventionen des Belassens in einer Unentscheidbarkeit.¹³ Nicht übernommen wird jedoch der realistische Skeptizismus der literarischen Vorlage, der an Arvatovs Zurechnungsfähigkeit zweifelt.

Symbolistische Thanatologie im Kino

In *Posle smerti* wird das Thema Tod als krude Ungleichzeitigkeit verstanden und als ungleichzeitiges Begehren variiert, das zu einer dekadenten Nekrophilie führt (hier abgeschwächt durch die kompensierende Arbeit mit Stereoskopien und Träumen des Helden): Der Photograph kann nur das Tote lieben, er liebt das sekundäre Bild, nicht das Reale, das wäre die lebende Frau, die er aber zurückweist¹⁴ – daher muss die Schauspielerin sich töten, um seine Liebe zu erringen

¹³ Zur Haarlocke bei Turgenev vgl. Lachmann 1998, 510.

¹⁴ Zum Thema der „schönen Leiche“ vgl. Dijkstra 1986 und Bronfen 1987. Eine weitere Variation der Liebe zu einer Toten findet sich in Bauers Film *Grezy* (*Tagträume*, 1915), in dem der wiedervermählte Witwer seine zweite Frau mit den Zöpfen der ersten, verlorenen Liebe erdrosselt. Bevor dies geschieht, modelliert er jedoch die neue Frau nach seiner Erinnerung der ersten (das Motiv taucht später in Hitchcocks *Vertigo*, 1958, wieder auf).

und ihn dann in ihr Schattenreich zu holen, das genauer gesagt ein Licht-und-Schatten-Reich ist: der Film; diese medienreflexive Geschichte ist zweifellos eine symbolistische und medienexpansive Lesart des späten Turgenev-Texts. Anderorts habe ich darauf hingewiesen, dass Bauërs Filme Realisierungen symbolistischer Dichtung zu sein scheinen.¹⁵ Dies gilt gerade auch für die verzweigte Thanatos-Motivik im frühen Symbolismus, die in seinen Melodramen zu einer medialen Thanatologie ausgearbeitet wird. Diesem Aspekt des Bauërschen Schaffens wurde bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁶

Das Kino hat in Russland in der Epoche des Symbolismus Einzug gehalten. Nur bleibt die Frage offen, wie etwa die umfassend-religiösen Weltanschauungen der Symbolisten mit dem frühen russischen Spielfilm zusammengehen. Wenn man die symbolistischen Motive, die vorher in der Dichtung ausgearbeitet wurden, im Film veranschaulicht findet, heißt dies jedoch noch nicht, dass das religiöse Momentum, das im literarisch-philosophischen Symbolismus so wichtig ist, vorhanden ist. Das Übernatürliche, ebenso wie der Traum der Unsterblichkeit sind generell auftretende Ansprüche an das Kino, die eng mit dem Bereich des Jenseitigen zusammenhängen und diesen zugleich säkularisieren. In diesem Sinne sind Bauërs Filme dem „Ästhetismus“ des „S I“ nahe, der eine „Religiosität ohne Glauben, also die Reduktion des Religiösen auf eine Verhaltensform (eine parareligiöse Gestik der Selbststilisierung) ohne das Ziel der Erlösung oder Metamorphose (wie im S II)“ kultiviert (Hansen-Löve 1989, 425).

Und wenn die religiösen Ideen des literarischen Symbolismus etwa in den areligiösen Filmen Bauërs doch mitimpliziert waren, geschieht dies nicht vornehmlich auf der Ebene der Handlung, sondern in visuellen Bereichen (Lichtgestaltung) bzw. der erhöhten Akzeptanz des Magischen im Kino insgesamt. Das Symbolistische der Filme Bauërs liegt nicht so sehr in der Handlung und auch nicht in der Motivik, sondern es ist das Streben nach dem Metaphysischen im Physischen, der Gestus des Transzendierens.

Da die uns interessierende Epoche (Bauërs erster Film ist aus dem Jahr 1913) zeitlich nach der Blütephase des literarischen Symbolismus in Russland liegt, hat man den Eindruck, dass Bauërs Filmwerk den Beitrag der Symbolisten zur russischen Kultur auf synthetische Weise zusammenfasst. Von den drei Typen des Symbolismus nach Hansen-Löve (1989, 1998) ist es am ehesten dem dekadent-ästhetistischen und in abgewandelter Form dem religiös-mythopoetischen, jedoch weniger dem ironisch-karnevalisierenden Typus verwandt.

¹⁵ Drubek-Meyer 2007. Von Bedeutung ist die Lyrik Sologub's, Brjusov und des frühen Bal'monts.

¹⁶ So grenzt etwa Zorkaja (1997, 85) den Bezug der Filme Bauërs zur Literatur auf ihre Narrativik und Dramaturgie ein, die sich an einer „paraliterarischen“, „post-čechovschen“ Prosa orientiert hätten; die symbolistische Lyrik wird nicht einbezogen.

„Kunst-(Selbst)Mord-Kunst“, die *femme fatale* und das männliche Opfer

In ihrem Exposé zur Thanatos-Konferenz schrieben Renate Döring und Aage Hansen-Löve über die enge Verbindung von Liebe, Tod und Kunst im Symbolismus:

Ambivalent wird die Todessehnsucht im russischen *Fin de siècle*, also im frühen Symbolismus, wo Thanatos und Eros eine untrennbare Verstrickung eingehen (Brjusov, Sologub, Gippius): das russische „dekadentstvo“ ist durch und durch Thanatopoetik – in der aktiven Variante als Kunst-Mord-Kunst, personifiziert etwa in der *Femme fatale*...

Zoja, die tote Schauspielerin, erscheint Andrej in clip-artigen Traumgesichten (nennen wir sie seine aus einer Photographie geschaffenen „Filme“), die der Zuschauer aufgrund der Möglichkeiten, filmisch eine Tote wie eine Lebende aussehen zu lassen, in bequemer Kontinuität zum realen Leben wahrnimmt. Die reale Geschichte der unglücklichen Liebe ist nur die Ouvertüre zu jener medial erweiterten Kunst-(Selbst)Mord-Kunst, die Bauër das Paar in diesem Film veranstalten lässt: Zoja schreitet von der Literatur (Puškin) zur Photographie und dann zum Film. Das jenseitige Reich des Films wird hier zwar mit dem Tod gleichgesetzt¹⁷ (es bleibt hier nur die marginale Tante als Überlebende und Trauernde übrig), erscheint im Film selbst jedoch als erfüllende Vollendung aller Wünsche der Protagonisten.

Ähnlich wie Bauër in *Posle smerti* das Thema von Tod/Mord und Kunst sowie die Suizidepoche auf einer Metaebene resümiert, verfährt er auch mit der *femme fatale*, die bei ihm in den meisten Fällen eine Schicksalsbringerin wider Willen ist – wenn sie etwa einen Tod stirbt, der einen weiteren nach sich zieht. Und Zoja ist hier tatsächlich in erster Linie eine – wenn auch untypische, da bescheiden-unbeholfene – *femme fatale*, kein Opfer: Sie geht selbst auf Andrej zu. Den feministischen, am klassischen Hollywood-Film orientierten Lesarten des Films, die den symbolistischen Hintergrund mit der dominanten Position des Weiblichen kaum beachtet haben, ist daher zu widersprechen. An Hand visueller Signale kann man feststellen, dass vielmehr der feinfühlig-nervöse Andrej in seiner Körpersprache ausdrücklich als Opfer stilisiert wird. Wenn man den Film näher betrachtet, wird man auch feststellen, dass hier nicht so sehr die Frau, sondern der Mann das Schauobjekt ist – soweit zu Morleys Annahme, der „male gaze, with man as spectator and woman as spectacle“, herrsche bei Bauër vor:

It presents a virtual compendium of clichéd patriarchal assumptions about woman: she is beautiful, chaste, passive, pure. Moreover, although so-

¹⁷ Diese Verknüpfung vom Schattenreich der Film-Bilder existiert in der russischen Kultur seit den Film-Feuilletons von Maksim Gor'kij (1896).

mewhat distant, she is on display, there to be looked at. As Laura Mulvey explains, Freud associated scopophilia with 'taking other people as objects' and saw it as an active source of pleasure during which 'the determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly'. (Morley 2003, 38-39)

Morely revidiert die klassisch-feministische Lesart jedoch am Ende ihres Artikels selbst, wenn sie resümiert (ibid., 68): „Bauer, therefore, identifies with his female protagonists' struggles and offers in his films a ‚critique of patriarchy‘, unmasking the hypocrisy of the values on which it is based and condemning its pervasive misogyny.“ Inwieweit die russische Kultur des Silbernen Zeitalters, der Bauer angehörte, als misogyn angesehen werden kann, ist jedoch nicht selbstverständlich – ich würde fast das Gegenteil behaupten. Hinzu kommt eine klare Verschiebung der Bewertung der Selbstmörderin durch den symbolistischen Film, der sie weit positiver einschätzt als der literarische Text des Realisten. Der Hauptunterschied zu Turgenevs Text manifestiert sich tatsächlich darin, dass die im literarischen Text ambivalente, ja, abwertende Haltung (des Helden) gegenüber dem Mädchen im Film fehlt (Boele 2006) – evident ist nur Andrejs für den Zuschauer quälend sichtbares Verlangen nach ihrem Blick, und als Ende der *story* sein Tod, der auf der Sujetebene seinen Wunsch, ihrem Blick zu folgen, in die Tat umsetzt. Oben habe ich gezeigt, dass die Blicke der beiden sich nur am Anfang treffen, nicht jedoch nach dem Tode Zojas. Nur im ersten Traum gibt es eine Szene, in der die Tote im Kornfeld Andrej Licht aussendend fixiert und er ihr wie unter Hypnose nachfolgt. Der durchdringende, fesselnde Blick der Frau ist hier ein wiederkehrendes Motiv. Dies wird auch durch den durchdringenden, melancholisch fordernden Blick der Verliebten signalisiert (die Grossaufnahme ist in diesem Film dem Vorführen des durchdringend schauenden weiblichen Subjekts vorbehalten!).

Andrej ist willenlos, in den Augen der besorgten Tante wird er von seinen Traumgesichten zu einer imaginären Schlachtbank geführt.



Andrej fällt (liegt in einer Opferpose); die Tante läuft auf ihn zu (blau)

Andrej ist in Bauers Film ein dekadent-symbolistischer Held im wahrsten Sinne des Wortes: Er strebt nach Niedergang. Bei Bauer finden sich nicht nur Übernahmen von symbolistischer Todesmotivik, sondern eine ganze Philosophie des Todes als eines anderen, jenseitigen Lebens. Dies ist auch ablesbar an dem filmischen Namen der Heldin, der weder völlig mit der historischen Selbstmörderin Evlaliya Kadmina noch der fiktiven Klara Milič übereinstimmt. Dem dokumentarisch-wirklichen Nachnamen (Kadmina) setzt Bauer den neuen Vornamen (Zoja) voran: das ‚Leben‘. Im Film ist sie aber oxymoronisch der Tod, auf den Andrej nach den Traumgesichten sehnsüchtig wartet. Vgl. Bal'monts Gedicht, wo der weibliche Tod als Herrscherin auftritt, „sich für einen Moment zeigte / Das Leben offenbarte / Und in die Zeit verschwand“ (Bal'mont): „То смерть-владычица была, / Она явилась на мгновенье, / Дала жизни откровенье / И прочь – до времени – ушла.“¹⁸



Die tote Vera legt Hand auf (schwarz-weiß)

¹⁸ Zit. nach Hansen-Löve 1989, 401.

Para-Religiöses, Para-Erotisches und Toten-Bilder

Nejja Zorkaja (1997) zitiert Bauers von Memoiristen angeführte „Maxime“ (von ihm selbst ist angeblich keine Zeile überliefert): „Vor allem die Schönheit, und dann erst die Wahrheit.“ („Prežde vsego krasota, a potom – pravda.“)

Der Schönheitskult des Ästhetismus vereinigt – wenn auch noch auf eine sehr oberflächliche und unernste Weise – religiös-mystische und erotisch-magische Attribute zu einem synthetischen Ideal (im Falle des magischen Diabolismus sollte man hier eher von einem ‚Idol‘ und ‚Idolatrie‘ sprechen): „...Довольно! надежды и чувства / Отныне былым назови, / Приветствуй лишь грезы искусства, / Ищи только вечной любви..“ (Brjusov, I, 133). Das Objekt der leidenschaftlichen Sehnsucht (die ‚Liebe‘) ist schon aufgrund seiner Unerreichbarkeit (dadurch, daß es ein jenseitiges, „ewiges“ Ziel darstellt) dem Religiösen gleichgestellt, es ist mit den „Wörtern und (Tag-)Träumen“, d.h. mit der Phantasie nicht ausdrückbar und verfügt deshalb über die Merkmale des Außerirdischen: „Сон красоты – Умрите, умрите, слова и мечты, – / Что может вся мудрость пред сном красоты!..“ (Brjusov, I, 105) (Hansen-Löve 1989, 410-411)

Sowohl die kraftvollen als auch die fragilen Frauengestalten der Bauerschen Filme erinnern an „mythopoetische Personifizierungen der *krasota* in der Soziologie Bloks und Belyjs“ (Hansen-Löve 1989, 410). Bauër feiert gewissermaßen V. Brjusovs Kult der Kunst als Schönheit im Medium Film:

Die Kunst ist jener Bezirk, in dem die ‚Schönheit‘ geschaffen und verehrt wird (auch im Russischen kann *krasota* sowohl die Eigenschaft als auch ihren Träger, vornehmlich also die ‚Frau‘ meinen); die Schönheit ist ein Wert, dessen Absolutheit dadurch gewährleistet ist, daß er alle anderen Werte (Vernunft, Ethik, konfessionelle Religion etc.) neutralisiert oder dominiert. In diesem Sinne ist Brjusovs programmatische Forderung *Ju-notti poetu* zu verstehen: „...Третий [завет] храни: поклоняйся искусству, и / Только ему, безраздумно, бесцельно..“ (Brjusov, I, 99-100). Der Ausschließlichkeitsanspruch („nur ihm..“), die Art der Verehrung („poklonjatsja“), die völlige Ausschließung von Rationalität und Utilitarität – all das sind Merkmale, die traditionell der religiösen Hingabe zugeordnet werden – oder aber der Frauenverehrung, einer dem Religiösen gleichgesetzten Mythisierung der Liebe (etwa im Sinne der Minne, wie sie im „Argonautismus“ des SII auftritt – oder im Rahmen eines parareligiösen Erotizismus bei Brjusov und Bal’mont). (Hansen-Löve 1989, 410)

Symbolistische Liebe und die Religion sind sich darin ähnlich, dass sie nur in einem nicht-realen Bereich wirklich werden können. Auch auf Bauers Filme ist der Begriff des Parareligiösen anwendbar, gerade auch in seiner Bindung an das Erotische. Bauers Einstellungen vibrieren in erotischer Erwartung: jede mise-en-

scène (sei es der Salon, die Bühne, das Boudoir) ist ein potentieller Schauplatz eines Treffens mit dem Ersehnten, dem Unbekannten. Die Schleier, Voiles und Gardinen und Lichtströme scheinen erotische Revelationen vorzubereiten, jedes narrative Motiv verspricht die Schürzung des Knotens der erotischen Tragödie, jeder Bestandteil der Bauërschen Melodramen scheint erotisch oder – man will sagen: para-erotisch – motiviert; in den Bereich der realen Erotik, die es im Kino dieser Zeit durchaus auch gab, reichen diese Kunstfilme freilich nicht (alles bleibt Andeutung). Entsprechend der symbolistischen Vorstellung ist diese Erotik immer eine unmögliche, eine erträumte, eine unerfüllte, eine betrogene, negierte, eine todbringende, also immer tragische – soweit sind wir noch im Bereich der Erotik selbst (wenn auch überwiegend der Thanato-Erotik¹⁹). Para-erotisch werden Bauërs Filme dann, wenn der ansonsten leidenschaftslose²⁰ Held eine seltsame Anziehung durch das jenseitig wirkende Licht des Kamins (über dem das Bild der toten Mutter hängt) verspürt oder das medial-nekrophile Bedürfnis hat, die Photographie der toten Anbeterin zu präparieren und dreidimensional werden zu lassen, in Traum-Filmen in Bewegung zu setzen – d.h. im enger gefasst optischen Bereich. Realer als die ihn umgebende Welt ist für ihn platonisch gedacht das unwirkliche (jenseitige) Licht, das ein unverrückbares Primat hat. Hier überträgt sich dann die Erotik der wahnwitzigen Bauërschen Subjekte weg von Personen hin zu virtuellen Anordnungen, die medial und über Lichteffekte (vom Bild der geliebten Mutter selig über dem Kamin bis hin zur Stereoskopie der Selbstmörderin) zugänglich gemacht werden. Die Medialisierung der Welt ist eines der Symptome dieser Para-Erotik.

Wenn man zu Anfang des Films im Goldrahmen die tote Mutter Andrejs sieht, die im Licht des Kamins zum Leben zu erwachen scheint, ahnt man, dass es in diesem Film um den Realitätsstatus von zweidimensionalen Bildern geht. Wir stellen zum einen fest: Im Medium Film ist die Grenze zwischen Leben und Tod fließend. Immer wieder wird verhandelt und gefragt, wo das Medium Film sich befindet: Vor oder nach dem Tode? Zum zweiten die Frage, ob hinter jedem zweidimensionalen Bild eine ‚echte‘ lebende Realität zu finden ist. Dies ist eine medial-ontologische, ja, religiöse Frage an Bilder an sich. Das Kino Bauërs kann sie in all ihrer Komplexität auffächern und doch so anschaulich stellen – gewappnet mit der Religionsphilosophie der Symbolisten und einer prä-avantgardistischen Sensibilität für mediale Fähigkeiten und Spezifiken.

¹⁹ Vgl. hierzu das Kap. „Thanatos und Eros: ‚Liebestod‘ und ‚Todesliebe‘“ in Hansen-Löve 1989, 395.

²⁰ Zur „Leidenschaftslosigkeit“ (*besstrastie*) des Selbstmörders in Brjusovs *Zapiska samoubijcy* vgl. *ibid.*, 396.

Der Film – ein Leben nach dem Tode

Noch einige Gedanken zum „Darstellungs- und Erfahrungsparadoxon des Todes als Nullpunkt, der ebenso wenig linear überschreitbar erscheint wie vergleichbare Evidenzen: Anfänge und Enden, Apokalypsen, Ekstasen, totale Handlungen etc.“²¹

Das Totsein wird im Kino erstmals als beliebige Erweiterung des Lebens nicht nur imaginierbar, sondern auch sichtbar. Es erhält seine eigene Narrativik. Der Tod ist kein Punkt mehr, der etwas beendet, er kann einleiten, in andere Welten überleiten. Es gibt ein materielles Leben nach dem Tode: ein Leben der bewegten Bilder – wobei es keine Rolle spielt, ob die fiktiven und realen Figuren auf der Leinwand tot oder lebendig sind. Und dies zeigt das Kino ununterbrochen.

Bauër und seine Figuren kosten diesen *Posle smerti*-Zustand auf mehreren Ebenen aus – auf der narrativen ebenso wie auf der Ebene der Selbstreferenz des als okkultistisches Medium wirkenden Mediums, das sich hier selbst feiert. Die Durchdrungenheit des Lebens nach dem Tode wird als Lichteinfall aus dem Jenseits, das Licht, das den Film ausmacht, verstanden.

Leben und das Leben nach dem Tode als zwei Welten – im Film werden sie durch die nach dem Tode fortgesetzte Narration (nicht Trick und Doppelbelichtung) mühelos sichtbar gemacht. Dies war in Bauërs Zeit auch eine Gelegenheit für ein innovatives Ineinandergreifen von Erzählen und autosemantischen Effekten des Mediums.

Der Held wird nicht nur von der *femme fatale*, der tödlichen Frau, sondern einer echten Toten langsam in den Tod gelockt. In Bauërs ingenieurem Film wird dieser trockene Photograph vom filmischen Hades heimgesucht²² und heimgeholt in das neue Medium, den Film. Ein Medium, in dem Tod und Leben gleich sind, absolut nivelliert. Der Mensch im Film bleibt immer gleich jung oder alt, er ist immer und für immer lebendig, im Gegensatz zum durch die Photographie ‚getöteten‘ Menschen auf der Photographie; der Photographierte scheint immer tot (selbst wenn er noch lebt), denn das Photo ist Zeugnis des vergangenen Augenblicks (Barthes 1985). Wenn laut Roland Barthes das Photo immer mit dem Tod paktiert, dann tut der Film das Nämliche mit all dem, was mit einem Nachdem-Tode assoziiert wird.

Die Transzendenz dieses Todes findet im Film statt, im Faktum des Films, nicht in der Erinnerung durch Abbildung. Hier weicht Bauërs Film stark von der stillstellenden und ihre Objekte noch zu Lebzeiten sezierenden Narration Turge-

²¹ J.R. Döring und A.A. Hansen-Löve in ihrem Konferenz-Exposé.

²² Der tödliche Einfluss des filmischen Sterbens auf das reale Leben ist eines der großen Themen des Films, das auch heute immer wieder aufgegriffen wird, wie kürzlich in D. Lynchs *Inland Empire* (2007).

nevs²³ ab – und läßt den Film Überwindung der Photographie und Leben nach dem Tode sein. Keine geringe Aufgabe für das neue Medium. Leicht zu bewältigen aber für den symbolistisch informierten Russen Evgenij Bauër.

Der Film selbst wird in dieser Auffassung zur Auferstehung toter Künste und Techniken: der toten Unbeweglichkeit des Lichtbilds und der Bildlosigkeit des literarischen Texts in einer sich rapide visualisierenden Epoche. Sie erhebt als transmediale Thanatopoetik des Symbolismus, die den Tod durch den Tod zu besiegen gedenkt.

Primärquellen

- Turgenev, I. 1959-59. „Klara Milič“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tomach*, hrsg. Von M.P. Alekseev, Band XIII, M.-L., 76-134.
Mad Love – Bauër-DVD des British Film Institute, London 2002: mit den Filmen *Sumerki ženskoj duši* (1913), *Posle smerti* (1915) und *Umirajuščij lebed'* (1916); Video-Essay von Jurij Civ'jan.

Literatur

- Barthes, R. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.
 Boele, O.F. 2006. *After Death, the Movie* (1915) – Ivan Turgenev, Yevgenii Bauer and the Aesthetics of Morbidity (Vortrag auf „Turgenev and His Contemporaries“, Oxford, 11.-13.9.2006).
 Bridgett, R. o.J. „The Thematic and Stylistic Unity Inherent in the Films of Evgenii Bauer“, <http://www.3telus.net/kbridget/bauer.htm>
 Bronfen, E. 1987. „Die schöne Leiche: Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“, Inge Stephan / Renate Berger (Hrg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, 87-115.
 Cavendish, Ph. 2004. „The Hand that Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film“, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 82, No. 2, April 2004, 201-245.
 Christie, I. 2000. *Villiers, Verne, Lumière. Film and the Business of Immortality*, P. McGuinness (Hrg.), *Symbolism, Decadence and the Fin De Siècle. French and European Perspectives*, Exeter, 105-121.
 Civ'jan, Ju. 1991. *Istoričeskaja recepcija kino: kinematograf v Rossii 1896-1930*, Riga.

²³ Dies gilt besonders für den vom Erzähler beschriebenen Damenbart der Klara, der in geradezu unheimlicher Form in Vera Karallis Verkörperung der Figur reproduziert wird – jedoch ohne ironischen Beigeschmack. Karallis dunkler Schatten auf der Oberlippe scheint Turgenyevs Beschreibung aller Ironie zu entheben.

- (Tsivian, Yu.) 1992. „Cutting and Framing in Bauer's and Kulechov's Films“, *Kintop*, No. 1, Basel, 1992.
- 2005. „The Invisible Novelty. Film Adaptation in the 1910s“, Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, 92-111.
- Drubek-Meyer, N. 2007. „Himmlische Zeichen“: Kino-Symbolismus und symbolistisches Kino (Andrej Belyj und Evgenij Bauër), Festschrift für A. Hansen-Löve (in Druck).
- Fedorov, A. o.J.. *Evgenij Bauër, ego zvezdy i ucheniki*. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/a2/202/> (21.03.2007).
- Fomin, V. / Derjabin, S. (Hrg.), 2004. *Letopis' rossijskogo kino 1863-1929*. Moskva.
- Ginzburg, S. 1963: *Kinematografija dorevolucionnoj Rossii*, Moskva.
- Gvozdev, I. 1889. *O samoubijstve s medicinskoj i socialnoj točki zrenija*, Kazan'.
- Graščenkova, I.N. 2005. *Kino Serebrjanogo veka, Russkij kinematograf 10-x godov*, Moskva.
- Hansen, M. 1992. „Deadly Scenarios: Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-Revolutionary Russian Film“, *Cinefocus*, 2, 1992, 2, 10-19.
- Hansen-Löve, A. 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd.1: *Diabolischer Symbolismus*, Wien.
- 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd.II: *Mythopoetischer Symbolismus: 1. Kosmische Symbolik*, Wien.
- Ivanova, V., V. Myl'nikova, S. Skvorodnikova, Ju. Civ'jan, R. Jangirov (Hrg.), 2002. *Velikij kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil' movych Rossii 1908-1919*, Moskau.
- Korotkij, V.M. 1991. „Evgenij Bauër: Predistorija kinorežissera“, *Kinovedčeskie zapiski*, 10, 43-59.
- 2002. „A.E. Bljumental-Tamarin i E.F. Bauër“, *Kinovedčeskie zapiski*, 56.
- Kulešov, L. 1988. „O zadačach chudožnika“ (1917), Taylor R., / I. Christie (Hrg.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*, Cambridge, Mass., 41-43.
- Lachmann, R. 1998. „Phantomlust und Stereoskopie. Zu einer Erzählung aus dem Spätwerk Ivan Turgenevs“, A. Kablitz, G. Neumann (Hrg.), *Simulation und Mimesis*, Freiburg, 479-516.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Geschichte und Semantik des Phantastischen in der Literatur*, Frankfurt /M.
- Morley, R. 2003. „Gender Relations in the Films of Evgenij Bauer“, *Slavonic and East European Review*, Vol. 81, No. 1, 2003, 58 (32-69).
- 2005. „Crime without punishment: Reworkings of nineteenth-century Russian literary sources in Evgeni Bauer's ‚Child of the Big City‘“, Stephen Hutchings and Anat Vernitski (ed.), *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001, Screening the word*, London – New York, 27-43.
- Paperno, I. 1997. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*, Ithaca and London.
- Robinson, D. 1989-90. „Evgeni Bauer and the Cinema of Nikolai II.“, *Sight & Sound* (Winter 1989/1990), 51-55.

- Zorkaja, N. 1997. „Svetopis’“: Evenija Bauëra,“ *Iskusstvo kino*, 10, 77-93.
- o.J. *Kinorežisser Evgenij Bauer. Serebrjanye devjat'sot desjatye*. URL:
[http://www.portal-slovo.ru/rus/art/964/5888/\\$print_text/?part=1](http://www.portal-slovo.ru/rus/art/964/5888/$print_text/?part=1)
(21.03.2007)

Anke Niederbudde

MYTHOPOETIK UND WISSENSCHAFT DES TODES IM WERK VELIMIR CHLEBNIKOV

А я по-твоему в гробу?
[...]
Из небытия людей в волне
Ты вынул ум а не возвысил
За смертью дремлющее „но“
(Chlebnikov, „Poët“, I, 157f.)

Und ich bin Deiner Meinung nach im Grab?
[...]
Aus dem Nichtsein der Leute in der Welle
Hast Du den Verstand gezogen und hast nicht erhöht
Das hinter dem Tod schlummernde „Aber“
(Chlebnikov, „Der Dichter“)

1. Die Rusalka, der Dichter-Wissenschaftler und der Tod

In Chlebnikovs Poem „Poët“ (1919) wendet sich die Rusalka mit vielen Vorwürfen an den Dichter: Er habe den Tod der alten Welt und den Triumph des Verstandes vorausgesagt und ihr selbst das Grab prophezeiht. Der Irrtum, den sie dem Dichter vor Augen hält, besteht in der Unzulänglichkeit seines Verstandes angesichts des Todes: das „hinter dem Tod schlummernde „Aber““ ist vom Menschen, der versucht, rational eine neue Welt zu schaffen, nicht zu erfassen.¹

Die Rusalka ist nach slavischem Volksglaube bekanntlich ein Wesen aus dem Wasser-Totenreich, das der Erde Fruchtbarkeit, aber auch Tod bringt.² Es ist also kein Zufall, dass Chlebnikov die Kritik an einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise der Welt der Rusalka in den Mund legt, und dies mit einem Hinweis auf die Problematik des Todes verbindet. Die Rusalka weiß bestens über den Tod Bescheid, sie kommt ja aus dem Jenseits. Mit ihrer Andeutung, dass es hinter dem Tod ein „Aber“ gibt, setzt sie eine Konjunktion, die die Frage nach dem Tod offenhält.

¹ Eine ausführliche Analyse des Poems bietet Lönnqvist 1979.

² Die Rusalka gehört zu den weiblichen Todes-Figuren der Fruchtbarkeitsriten im slavischen Bereich Meletinskij 1990, 463. Im Volksglauben sind die Rusalky ertrunkene Jungfrauen, von denen es auch heißt, dass sie die Menschen ins Wasser und damit in den Tod locken.

Im Bild des Dichters, der eine neue Zeit propagiert und mit rationalen Argumenten die Welt erklärt, entwirft Chlebnikov sich selbst. Doch auch die Position der Rusalka, die die russische Volkskunst der neuen Zeit entgegenhält, ist ihm nicht fremd. Überhaupt sind es gerade diese beiden, scheinbar widersprüchlichen Elemente, die Chlebnikovs Werk auszeichnen: auf der einen Seite das utopisch-futuristische Neuerertum und die (pseudo)wissenschaftliche Beschäftigung mit den Gesetzen der Zahlen, auf der anderen Seite ein archaisch-primitivistisches Kunstmodell, das gerade aus mythologischen und folkloristischen Quellen schöpft. Auch die Thanatopoetik bewegt sich zwischen diesen beiden Polen: archaische und folkloristische Todesbräuche und Motive prägen Chlebnikovs Todesvorstellung genauso wie Überlegungen zur Aufhebung bzw. Relativierung des Todes in einer utopischen neuen Epoche.

Ein Grundzug von Chlebnikovs Thanatopoetik ist der kollektiv-globale Blickwinkel auf den Tod. Auch wenn es in Chlebnikovs Briefen einige Anmerkungen zum Tod gibt, die von individuellen Todeserlebnissen geprägt sind – so etwa sein Brief an Michail Matjušin angesichts des Todes von Elena Guro (18.6.1913) (Chlebnikov 1972, 462-464) – so betrachtet der „Vorsitzende des Erdballs“ den Tod doch in der Regel als ein überindividuelles universales Ereignis.³ Bei Chlebnikov vermischen sich zudem unterschiedliche Vorstellungen vom Tod. Der in verschiedenen Religionen anzutreffende Glaube an eine Wiedergeburt des Menschen nach dem Tod findet sich bei ihm (freilich meist in wissenschaftlich transformierter Form) ebenso wie buddhistische Vorstellungen von einem harmonischen Wechselverhältnis von Leben und Tod. Auch die Idee Nikolaj Fedorovs von der Auferweckung der Toten hat in seinem Werk Spuren hinterlassen.⁴

Die eingangs zitierte Stelle aus dem Poem „Poët“ macht deutlich, dass auch Chlebnikov beim Thema Tod an seine Grenzen stieß. Das hinter dem Tod schlummernde „Ho“ („Aber“) ist ein Symbol der Grenze, das (Leben und Tod) gleichermaßen verbindet und trennt, vor allem jedoch klarlegt, dass man über den Tod nichts Abschließendes aussagen kann. Die folgenden Ausführungen über den Tod in Chlebnikovs Werk können also nicht mehr als Annäherungen an das Thema sein.

³ In dem Manifest „Vozzvanie predsdatelej zemnogo šara“ („Aufruf der Vorsitzenden des Erdballs“) nimmt Chlebnikov für die „Vorsitzenden des Erdballs“ eine Regierung des Weltalls in Anspruch, die auch Krieg und Tod umfasst (Chlebnikov 1986, 609).

⁴ Vgl. dazu zuletzt Paškin 2003, 197f. Er betont die Unvereinbarkeit der Bestrebungen Fedorovs, den Tod zu besiegen und der Vorstellung eines Gleichgewichts von Tod und Leben sowie dem Reinkarnationsglauben. Die Bedeutung Fedorovs für Chlebnikov ist umstritten (vgl. Hagemeyer 1989, 276-284).

2. Der Tod in der Sprache (Laute und Buchstaben)

Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти.

(Chlebnikov „Oktjabr' na Neve“ 1986, 547)⁵

Der Tod ist dem Schreiben immanent. Der Künstler schreibt mit der Tinte des Todes, denn bei Chlebnikov sind Tinte und Blut äquivalente Schreibutensilien. Der Tod darf aber auch selbst auf die weiße Seite des Künstler-Ichs schreiben.⁶ Schließlich ist der Tod auch im Buchstaben bzw. Laut,⁷ denn aus diesen kleinsten Spracheinheiten entwickelt sich Chlebnikovs wortkünstlerische Sprachwelt.

Chlebnikov glaubt an die Existenz einer Universalsprache,⁸ in der die Anfangsbuchstaben die wesentliche Semantik eines Wortes tragen. Um diese Sternensprache (*zvezdnyj jazyk*) zu entschlüsseln, sammelt er Wörtern, die mit dem gleichen Anfangsbuchstaben/Laut beginnen und extrahiert aus ihnen einen gemeinsamen abstrakten Bedeutungskern. Der „Tod“ ist auf beiden Seiten der Sprachforschung präsent: in den Lexemsammlungen, die das empirische Fundament der Forschung legen, finden sich viele Wörter, die der Sphäre des Todes zuzuordnen sind – so etwa *mertvyj* (tot) in der Wortsammlung M oder *trup* (Leiche) in der Wortsammlung T. Hier besteht eine unmittelbare Beziehung zur archaisch-mythopoetischen Ebene von Chlebnikovs Thanatologie. Als Kehrseite dieser Begriffe findet sich ein gleichsam abstraktes Todesextrakt (Teilung, Unbeweglichkeit etc.) auch im universalen Bedeutungskern der Buchstaben/Laute wieder.

Chlebnikovs Vorgehen bei der Entwicklung der Sternensprache besitzt thanatologische Züge: denn der erste Schritt des Sprach-Wissenschaftlers besteht ja in einer Zerstückelung bzw. Tötung des Wortes als Ganzheit. Dieses Vorgehen ist auch Voraussetzung für Chlebnikovs neologistisches Wortschöpfungertum. Die Zerlegung der Wörter der „alten“ Sprache ist Grundlage für die Entstehung einer

⁵ „Den Anfangsbuchstaben der neuen Tage der Freiheit schreibt man so oft mit der Tinte des Todes“ (Chlebnikov, „Oktober an der Neva“).

⁶ Vgl. folgende Textstelle aus dem Gedicht „Nastojasčee“ („Gegenwärtiges“): „Смерть! Я – белая страница! / Чего ты хочешь – напиши!“ (Chlebnikov 1986, 307) „Tod! Ich bin eine weiße Seite / Was Du willst – schreibe!“ Zu Tod und Text vgl. Paškin 2002.

⁷ Chlebnikov verwendet die Begriffe „Buchstabe“ (*bukva*) und „Laut“ (*zvuk*) zur Bezeichnung der kleinsten Einheit der Sprache – unabhängig davon, ob es sich um die schriftliche oder lautliche Einheit handelt. Insbesondere bei seiner Beschäftigung mit Vokalen ist die Bedeutung der akustischen Seite der Sprache evident: er geht hier von den Schwingungszahlen aus, also von der Anzahl der Schwingungen pro Sekunde bei der Aussprache eines Vokals. Vgl. dazu unten die Ausführungen zu Chlebnikovs Interpretation der Lautverbindung OUM. Für die Todessemantik hat die Unterscheidung von Buchstabe und Laut allerdings kaum Relevanz.

⁸ Von der sehr umfangreichen Literatur zur Sternensprache bzw. zu den sprachtheoretischen und -poetischen Vorstellungen Chlebnikovs vgl. insbes. Grigor'ev 2000, Percova 2000, 2003.

Sprache der Zukunft. Der erste Blick des Thanatologen fällt daher auf die so entblößten Laute und Buchstabe, die ihrerseits in der von Chlebnikov entwickelten Sternensprache eine elementare Semantik erhalten, die als „Semantik des Todes“ beschrieben werden kann.

Besonders evident ist die thanatologische Komponente bei vier Buchstaben/Lauten – M, K, T und Č –, die im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen. Der Tod tritt in jedem von ihnen jeweils in einer anderen Essenz zu Tage. Sie können daher als vier verschiedene Annäherungen an den Tod verstanden werden: M als Buchstabe/Laut der Teilung, K als Buchstabe/Laut der Erstarrung (Unbeweglichkeit), T als Buchstabe/Laut der Verborgenheit und Č als Buchstabe/Laut der Hohlform.

2.1. Der Teilungs- und Todes-Konsonant M

Это Эм намыленной веревкой
На шее у великана миров,
Объятья любя Мавы,
Как жернова „да“ и „нет“,
Мелет народы в муку.
(Посыпает мукой сквозь муки,
Как сито)⁹

(Chlebnikov V, 114)

Mit dem Konsonanten M beginnt das russische Lexem *mertvyj* (tot), aber auch *meč* (Schwert), *molot* (Hammer), *molot'* (mahlen), *mucha* (Fliege), *muravej* (Ameise), *muka* (Qual und Mehl), *mogila* (Grab), *mera* (Maß) und *mig* (Augenblick) etc. Als folkloristisches Todes-Wesen tritt in Chlebnikovs Werk zudem die *Mava* in Erscheinung, eine todbringende Waldsirene des russischen Volksglaubens.¹⁰

Besonders präsent sind in Chlebnikovs Werk die Lexeme *meč* (Schwert), *mucha* (Fliege) und *mera* (Maß). Sie gehören unterschiedlichen Themenkomplexen an, werden jedoch durch den gemeinsamen Anfangsbuchstaben zusammengehalten und stehen zum Tod jeweils in einem metaphorischen oder metonymischen Verhältnis. Die Fliege, das Symbolinsekt des Dionysos (vgl. Hansen-Löve 1999, 95f.),¹¹ steht zum Tod in einem metonymischen Naheverhältnis (sie umkreist die Leiche und ernährt sich von ihr), außerdem verweist sie metaphorisch auf die Panik des Todes (ebd.). Das Schwert ist das kriegerische Instru-

⁹ „Dies ist das Em als eingeseiftes Seil / am Hals des Riesens der Welten, / die Umarmungen der Mava liebend, / wie Mühlsteine des „ja“ und „nein“, / mahlt es die Völker zu Mehl / (streut Mehl durch Qual wie ein Sieb)“

¹⁰ Vgl. Lönnqvist 1979, 121, Parnis 2000, 650-654. Vgl. das Gedicht „Mavka“ (Chlebnikov II, 196f.) und das dramatische Poem „Noč' v Galicii“ (Chlebnikov II, 202).

¹¹ Vgl. auch den Beitrag von Hansen-Löve in diesem Band, sowie Hansen-Löve 1985a, 56f. Lönnqvist 2004.

ment des Tötens schlechthin. Die *mera* (Maß) hat auf den ersten Blick wenig mit dem Tod zu tun, sie ist jedoch als abstrakter Bezugspunkt der Todesthematik äußerst wichtig: Das Wortfeld des Messens (*mera*, *izmerenie* etc.) dient Chlebnikov als Metapher für Erkenntnis. Diese bringt der Unkenntnis (der alten Welt) den Tod und überwindet ihn durch Töten.

Neben dem Tod selbst (*sMert'*) gibt es also eine ganze Reihe russischer M-Worte, die zu ihm in einer metonymischen Beziehung stehen, sei es als Instrumentarium der Tötung (*meč*/Schwert, *molot*/Hammer), als Insekt, das den Toten umschwirrt (*mucha*) oder als Todeswesen des Volksglaubens (*Mava*). Dies alles prädestiniert das M zum Todesbuchstaben.¹² Für Chlebnikov ist jedoch besonders wichtig, dass sich aus der Menge der M-Worte eine größere Gruppe herauslösen lässt, die eine Semantik der Teilung in sich trägt (am deutlichsten wohl bei den Lexemen Schwert, Hammer, mahlen, aber auch bei den Insekten Fliege und Ameise etc.). Das Zerteilen und Zerlegen ist eine Handlung des Tötens, die für Chlebnikov positiv konnotiert ist: sie ist Voraussetzung für neues Schöpfungstum, sei es für die Wiedergeburt der Sprache oder für die Rückverwandlung organischen Lebens.

Der handgreiflich-körperlichen Teilung – etwa das Kopfab schlagen der Sklavin im Poem „Gibel Atlantidy“ („Der Untergang von Atlantis“)¹³ – entspricht bei Chlebnikov die Division als Rechenoperation. Die mathematische Deutung des M zeigt sich in den sprachtheoretischen Texten. So werden etwa in „O prostych imenach jazyka“ („Über die einfachen Namen der Sprache“, 1916) vier Buchstaben/Lauten den vier grundlegenden mathematischen Operationen zugewiesen: „Если свести содержание М-имени к одному образу, то этим понятием будет действие деление. [...] Сквозь В-имя сквозит действие вычитания. [...] Изчезновение движения – содержание К имени; ему довольно близко действие сложения. [...] Действие умножения близко к С.“¹⁴ (Chlebnikov V, 203, 205f.).

Die Divison ist eine Handlung des Geistes, die für sich genommen Vielheit produziert. Als (operativer) Akt zieht das Zerteilen der Einheit die Zweiheit nach sich. Teilung im Zeichen des M ist also Schaffung einer Vielheit, die wiederholte Teilung schafft immer neue Teile. In späteren Texten beschreibt Chlebnikov den Buchstaben/Laut M dann als unendliche Teilung (vgl. Chlebnikov V, 217, Chlebnikov V, 236, Chlebnikov III, 333). Damit rückt das M in die Nähe

¹² Vgl. Arlauskajte 2005, 42-54. Sie untersucht den Lautkomplex M-R-T als Anagramm von *sMeRT'*.

¹³ Chlebnikov 1986, 216f.

¹⁴ „Wenn man den Inhalt des M-Namens auf ein Bild zurückführt, dann wird es die Grundrechnungsart Division sein. [...] Durch den V-Namen schimmert die Grundrechnungsart der Subtraktion. [...] Das Verschwinden von Bewegung ist Inhalt des K-Namens; ihm ist die Grundrechnungsart der Addition nahe. [...] Die Grundrechnungsart der Multiplikation ist nahe dem C.“

der Null als Approximationspunkt eines unendlichen Teilungsprozesses (Grenzwert). Die Teilung hat nun das Nichts zum Ziel. Das im M enthaltene Todesthema wird damit präzisiert: durch die Zerlegung der Einheiten in immer kleinere Teile verschwinden die Einheiten schließlich vollkommen.

Eine spezifisch sprachtheoretische Anwendung finden diese Überlegungen in Chlebnikovs Interpretation der Lautgruppe OUM: Ausgangspunkt ist die sanskritische Meditationsformel „Om mani padme hum“. Die Buddhisten rezipieren diese Silben ununterbrochen im Gebet. In der wiederholten Aussprache der Formel kommt – so Chlebnikov – entsprechend der buddhistischen Lehre das Nirwana unmittelbar zum Ausdruck. Die spezifische Semantik der Lautverbindung lässt sich für Chlebnikov auch mathematisch begründen. Neben der Bedeutung des Buchstabens M sind zur Entschlüsselung der Formel die Vokale O und U wichtig: Anders als bei den Konsonanten geht Chlebnikov bei der Untersuchung der Vokale von der Schwingungszahl der Laute aus. Aus ihnen konstruiert er eine Rechengleichung, durch die die Vokale in ein Zahlenverhältnis zueinander gesetzt werden. Im Falle von O und U lautet die Relation 1 : 0.¹⁵ Zusammen mit der Interpretation des M-Lautes als unendliche Teilung ergibt sich so das gewünschte Ergebnis: OUM „bedeutet“ einen Übergang von der 1 (Variable in der Schwingungsrechnung für O) zu 0 (Variable in der Schwingungszahlrechnung für U) im Prozess der infinitesimalen Division (Chlebnikov [1922] 2000, 119).

Dass die Sprache wesentlicher Wohnort des Todes und seiner Überwindung ist, zeigt sich auch in paronymischen Wortspielen. In der Sprache entfaltet sich der Sieg über Krieg und Tod in M-Worten, so etwa in der inneren Deklination von Schwert (*meč*) zu Ball (*mjač*): In „Vojna v myšlovke“ („Der Krieg in der Mausefalle“), spricht Chlebnikov von der Ungeduld des Schwerter, ein Ball zu werden. Schon Jakobson hat am Beispiel dieses Textes *meč* und *mjač* als beliebte Paarwörter im Schaffen Chlebnikovs untersucht (Jakobson [1979] 2007, 493–515). Die Veränderung des Vokals im Innern des Wortes führt nach Chlebnikovs früher Theorie des *Vnutrennoe sklonenie* (innere Deklination) zu einer Veränderung der Ausrichtung. „Dem blutüberströmten, gequälten Körper, dem Krieg und Tod verbreitenden Schwert, stellte Chlebnikov das kosmisch unbegrenzte Bild des Balles gegenüber, der die Beherrschung des Maßes der Weltzeit verheißt. [...] ,der Sieg mit Zahl und Wort über Krieg und Tod‘ – das ist die Thematik Chlebnikovs, die sich mit dem Mythos der Umgestaltung des Schwerter in den Ball verpflichtet.“ (Jakobson [1979] 2007, 506).

¹⁵ Die von Chlebnikov entworfene Gleichung $z = 3^3 (2^{2+n} - n)$ ergibt für $n = 1$ $\frac{1}{4}$ der Schwingungszahl des Vokals O (756 Schwingungen), für $n = 1$ $\frac{1}{4}$ der Schwingungszahl des Vokals U (432 Schwingungen). Chlebnikov geht bei den Angaben der Schwingungszahlen von den Ergebnissen der experimentellen Phonetik L. Ščerbas aus (Vgl. Vroon 1983, Niederbude 2006).

Noch in einem anderen Sprachspiel vollzieht sich bei Chlebnikov die Konfrontation von Zahl und Tod: Der Genetiv von Tod (*smerti*) reimt sich im Russischen auf den Imperativ von Messen (*smer'te*):

Я уже вам сказал,
 Что я искал,
 Упорный, своей смерти.
 [...]
 Я слышу властный голос: „смерьте“.
 Просторы? Ужас? Радость? Рок?
 Не знаю. Нестройный звук нарек развилок двух дорог.
 (Chlebnikov „Markiza Dèzes“ 1986, 408)

Ich sagte euch bereits,
 Dass ich suchte,
 ein Beharrender, den Tod (*smerti*)
 [...]
 Ich höre eine gebieterische Stimme: „Messt“ (*smer'te*)!
 Weiten? Entsetzen? Freude? Verhängnis?
 Ich weiß es nicht. Die Dissonanz hat die Gabelung zweier
 Wege benannt.

Der Begleiter der Marquise Desaix schwankt zwischen der Suche nach dem Tod und der Aufforderung zum Messen, also – in Chlebnikovs Welt – der Beschäftigung mit den Zahlen. Bei aller Konfrontation der beiden Wortfelder, ist ihnen doch (mit dem Anfangsbuchstaben M) die Semantik der Teilung (*delenie*) gemeinsam. Das Messen, die Wissenschaft ersetzt mit dem Tod auch die Religion: ein weiteres wichtiges Chlebnikovsches Reim-Oppositions-Paar bilden *mera* (Maß) und *vera* (Glaube).¹⁶

2.2. Die mythisch-elementare und abstrakte Todeswelt des Buchstaben K

МАРКИЗА ДЭЗЕС: Я бегу. Но я не могу. Жестокий! Что ты сделал!
 Мои ноги окаменели!

(Chlebnikov, „Markiza Dèzes“, 1986, 413)¹⁷

Die Marquise Desaix und ihr Begleiter verwandeln sich am Ende des Dramas in steinerne Statuen. Zuerst erstarren ihre Füße und hindern sie an der Flucht, schließlich auch die Lippen. Was bleibt, ist Schweigen.

Der Stein (*kamen'*) ist bei Chlebnikov ein wichtiges Todesmotiv der chthonisch-tellurische Sphäre: Dem steinernen Weib („Kamennaja baba“), einer im

¹⁶ „Мера, победившая веру...“ / „Das Maß, das den Glauben besiegt hat...“ (Chlebnikov V, 460).

¹⁷ MARQUISE DESAIX: Ich fliehe. Aber ich kann nicht! Grausamer! Was hast Du getan! Meine Füße wurden versteinert! (Chlebnikov, „Marquise Desaix“)

prähistorischen Totenkult Südrusslands und Sibiriens verbreiteten Grabstätte, widmet Chlebnikov ein eigenes Gedicht (Chlebnikov III, 32f.). Auch die Rusal'ka, das todbringende Folklorewesen, sitzt bei Chlebnikov häufig auf einem Stein, der mit dem Tod bzw. den Toten gleichgesetzt wird (vgl. Chlebnikov IV, 306f.).

Der Stein ist tot, weil er unbeweglich ist. Bewegungslosigkeit ist entsprechend der semantische Kern des Lautes/Buchstabens K in Chlebnikovs Sternensprache. Belegt wird dies mit Lexemen wie *(po)koj* (Ruhe), *kojka* (Bett/Matte), *konec* (Ende), *kukla* (Puppe) und *kladbišče* (Friedhof).¹⁸ Unabhängig von diesem Wortfeld der Unbeweglichkeit entwickelt Chlebnikov in mehreren Texten aus dem Buchstaben/Laut K ein archaisches Todesthema, das an die ägyptische und indische Mythologie anknüpft. Zum einen ist das Ka, der Lebenskraft spendende Teil der ägyptischen Seele, eine in mehreren Erzählungen („Ka“, „Ka²“ und „Skuf'ja Skifa“/„Die Kappe des Skythen“) Chlebnikovs zentrale Figur: es stellt eine Verbindung her zwischen dem Ich der Erzähltexte und dem verstorbenen Echnaton, dessen Vermächtnis etwa in „Skuf'ja Skifa“ der ich-Erzähler antritt¹⁹. Neben Ka ergänzt die mythologische Sphäre des K die indische Göttin des Todes Kali, die Menschenopfer fordert, ein Motiv, das in der Erzählung „Esir“ und dem Zaum'-Text „Bogi“ („Götter“) in Erscheinung tritt.²⁰

Von den abstrakten K-Motiven ist der Kreis (*krug*) für die Sternensprache, aber auch für Chlebnikovs Zeit-Theorie besonders wichtig. Dieser ist ebenfalls ein ambivalentes Symbol, das Tod und Leben vereint (vgl. den Kreis als Zeichen des *hen kai pan* in antiken Kulturen). Als geschlossene Figur ist der Kreis ein tödliches Wiederholungsmotiv, das nichts Neues zulässt. Mehrfach konnotiert Chlebnikov den Kreis mit negativen Eigenschaften – so etwa in „O prostych imenach jazyka“, wo der Kreis mit anderen Motiven als Figur des Freiheitsentzugs bezeichnet wird (Chlebnikov V, 205). Im Zeichen des K ist der Kreis eine Todesfigur. Damit konkurriert in Chlebnikovs Werk jedoch der Kreis im Zeichen der Buchstabenanzahl π . Die Kreiszahl gehört zur Rechenwelt Chlebnikovs und damit zur Sphäre der Überwindung des Todes. Mit dem Tod ist sie jedoch nicht nur über ihre metonymische Beziehung zum Kreis (*krug*) verbunden, sondern auch über die Zahl 3 (*tri*) und den Buchstaben T: Der zahlenmäßige Wert von π liegt nämlich nahe bei der 3 ($\pi \approx 3,14159...$).

¹⁸ Chlebnikov V, 205, 218, 234.

¹⁹ In den Ka-Texten ist die Vorstellung der Reinkarnation zentral vgl. Paškin 2003, 203. Zu dieser Textgruppe vgl. Ivanov 1974, Vroon 1986.

²⁰ Zu „Esir“ vgl. Drews 1986, zu „Bogi“ Gasparov, 2000.

2.3. Die Leichenwelt des Lautes/Buchstabens T

A труп, растоптан скакуном, Глазами землю окровавит.
(Chlebnikov, „Gibel' Atlantidy“, 1986, 217)²¹

Anders als bei den Buchstaben/Laute M und K schafft es Chlebnikov beim T nicht, einen einheitlichen universalen Kern zu eruieren. Zu unterschiedlich sind die ihm wichtigen T-Lexeme wie *trup* (Leiche), *tuča* (Wolke), *ten'* (Schatten), *točka* (Punkt), *tuchnuť* (erlöschen). In „Perečën'. Azbuka uma“ („Verzeichnis. Alphabet des Verstandes“) bestimmt er das T als „das dem Sehen Verborgene“ („закрытое для зрения“), eine Definition, die in anderen Texten wieder verworfen wird.²² Was die verschiedenen T-Wörter verbindet, ist jedoch ihre Nähe zum Tod. Wie bei den anderen Buchstaben/Lauten stehen in der T-Gruppe mythisch-archaische Todes-Worte neben abstrakten Todes-Lexemen. Zur ersten Gruppe gehört an erster Stelle die Leiche (russ. *trup*), die zu den markantesten chthonisch-tellurischen Todesmotiven im Werk Chlebnikovs gehört. Auf der anderen Seite bildet das T auch den Anfang des Lexems *točka* (Punkt), der (paradoxalen) Figur der Einheit und des Nichts.²³ Bei Chlebnikov markiert der Punkt das Ende des Teilens (der Funktion des Lautes M), und er kann als solcher sowohl das Sein (1) als auch das Nichtsein (0) repräsentieren. Als Endpunkt der Teilung entspricht der Punkt auf der Ebene der Sprache dem Laut/Buchstaben als kleinster sprachlicher Einheit und den Leichenteilen des zerstückelten Körpers in der Todeswelt.

Leichen und Leichenteile bevölkern Chlebnikovs Textwelt im Überfluss. In dem Poem „Gibel Atlantidy“ prophezeit die Sklavin dem Priester seine Zerlegung in Leichenteile („Твой труп разодранный в пески“²⁴), nachdem sich dieser seinerseits als Gott über Leben und Tod gerühmt hat. In „Deti vydry“ („Kinder der Otter“) umkreist der satte Adler die Leichenhaufen auf dem Schlachtfeld (Chlebnikov 1986, 438). Und nach dem Kampf der Buchstaben liegen in „Zangezı“ letztlich drei Buchstaben als Leichen am Boden (Chlebnikov 1986, 485). Als Reimwort von *trup* (Leiche) dient häufig *trub* (Gen. Pl. von *truba* Rohr, Trompete), das ebenfalls zur Todeswelt (als archaisch-tellurisches, aber auch apokalyptisches Motiv) in Beziehung steht (vgl. Hansen-Löve 1986, 80-82).

Die Semantik der Leichenwelt färbt von *trup* auf die anderen T-Lexeme ab. Von besonderer Bedeutung ist hierbei das Zahlwort „drei“ (*tri*). Die 3 wird in

²¹ „Und die Leiche, zertreten vom Rennpferd / bespritzt mit den Augen die Erde mit Blut.“ (Chlebnikov, „Der Untergang von Atlantis“).

²² Vgl. z.B. „Neizdannaja stat'ja“ („Der unveröffentlichte Aufsatz“): Hier bedeutet das T die Unterordnung einer Bewegung unter eine große Kraft (Chlebnikov V, 189).

²³ Vgl. dazu die theoretischen Texte zum Punkt als ambivalenter und paradoxaler Figur von Florenskij („Točka“), Kandinskij („Über den Punkt“), Charms („O krug“), dazu Niederbude 2006, 163f., 193f., 203-212.

²⁴ „Deine Leiche ist zerrissen im Sand“ (Chlebnikov I, 97).

mehreren Textstellen mit dem Tod assoziiert, so wird sie bald als Wägelchen des Todes und des Niedergangs (*telega smerti, upadka*²⁵), bald als Weg des Kampfes (*put' bor'by*) oder Sackgasse (*tupik*) bezeichnet. Die 3 ist eine „böse Zahl“ („злое число“ Chlebnikov [1922] 2000, 80).

Gemeinsam mit der Zahl 2 bildet die 3 den archaisch-urtümlichen Kern von Chlebnikovs oppositionellem Denken. Denn als kleinste gerade und – wenn man die Eins außer Acht lässt²⁶ – kleinste ungerade Zahl („Я понял, что время построено на степенях двух и трех, наименьших четных и нечетных чисел.“²⁷ Chlebnikov V, 473) verkörpern die beiden Zahlen das Grundprinzip des „чет“ (gerade) und „нечет“ (ungerade), das Chlebnikov als Fundament der altslavischen Kultur sieht („...когда я вспомнил древне-славянскую веру в ,чет и нечет““²⁸ Chlebnikov V, 473).

In seinen (pseudo)wissenschaftlichen Texten zur Zahlentheorie hat Chlebnikov die Todes-Bedeutung der 3 vielfach erklärt: die 3 ist die Zahl des Raumes (Dreidimensionalität) und somit der alten Welt und der alten Wissenschaft. Entsprechend sind auch die Raum-Krieger in Chlebnikovs Erzähltexten immer dem Tod geweiht (Chlebnikov V, 132). Die negative Assoziation der 3 überträgt sich auch auf das Dreieck (*triugol'nik*), das Chlebnikov – wie den Kreis – als eine geschlossene Figur mit einem Gefängnis vergleicht (Chlebnikov V, 267).²⁹ Der dreizehnte Gast ist dagegen der überschüssige, unerwartete Besuch, der in „Ošibka smerti“ („Fehler des Todes“) den Tod überlistet.

²⁵ „Три – телега смерти, упадка; у старших миров нога уравнения – три.“ (Chlebnikov V, 166).

²⁶ In frühen Kulturen bedeutet Zahl ‚Mehrzahl‘ und die Ein-Zahl ist keine Zahl; daneben findet sich die Auffassung, dass die Eins keine Zahl ist, weil sie das Wesen der Zahl verkörpert. Schließlich ist jede Zahl eine Einheit. Dass für Chlebnikov die 1 nicht als die kleinste ungerade Zahl herangezogen werden kann, ergibt sich schon daraus, dass er Potenzreihen bildet (2, 4, 8, 16..., 3, 9, 27, 81...), was mit der 1 nicht möglich ist.

²⁷ „Ich verstand, dass die Zeit auf der Potenz von Zwei und Drei aufgebaut ist, den kleinsten geraden und ungeraden Zahlen.“

²⁸ „...als ich mich an den altslavischen Glauben an ‚Gerade und Ungerade‘ erinnerte.“ (Ivanov 1986, 398).

²⁹ „Нет большей свободы, чем в прямом двуугольнике. / Нет большей темницы, чем треугольник – замкнутый простор.“ (Chlebnikov V, 267) „Es gibt keine größere Freiheit als im geraden Zweieck. / Es gibt kein größeres Gefängnis als das Dreieck – der geschlossene Raum“.

2.4. Das Č: von Schädeln (čerep) und Zahlen (čislo)

ТРИНАДЦАТЫЙ: Ты сама нальешь напитки.
 БАРЫШНЯ СМЕРТЬ: Но где мой череп? Где глаза?
 (Chlebnikov, „Ošibka smerti“, 1986, 428)³⁰

Durch das Eintreffen des unerwarteten dreizehnten Gastes wird in „Ošibka smerti“ Fräulein Tod veranlasst, ihren eigenen Schädel als Trinkgefäß zur Verfügung zu stellen. In der Folge trinkt sie blind aus dem Trinkgefäß das Wasser des Todes und stirbt – eine absurdistische Inszenierung des Todes des Todes.

Der Schädel (*čerep*) gleicht in seiner Gestalt und Funktion der Tasse (*čaša*), beide Lexeme beginnen mit dem Buchstaben/Laut Č, dessen abstrakte Semantik für Chlebnikov *oboločka* (Hülle) bedeutet (Chlebnikov V, 235). Die Semantik des Lautes entspricht in diesem Fall auch der graphischen Form des kyrillischen Buchstabens. Ч ist ein rundlicher hohler Körper, von Oberfläche umgeben. Die Č-Worte Schädel, Tasse, Kübel (*čan*), Strumpf (*čulok*) sind innen leer. Das produktivste Č-Lexem ist in Chlebnikovs wortkünstlerischer Todespoetik zweifellos der Schädel: Dieser ist einerseits Todeschädel, gleichzeitig bildet er als Weltkörper den „Ort, in dem die Welt entspringt“ (Hansen-Löve 1986, 130). Nach Hansen-Löve ist der Schädel als Kopf in seiner naturhaft-organischen, körperlich-konkreten und archaisch-vorbewussten Form Ursprungs- und Endpunkt aller Entfaltungen der Dingwelt in Chlebnikovs Werk (Hansen-Löve 1986, 132).

Ein zweites Motiv, das Tod und Künstlertum im Zeichen des Č verbindet, ist die Tinte (*černilo*). Blut und Tinte sind bei Chlebnikov metaphorisch aufeinander bezogen. Die Anfangsbuchstaben der neuen Zeit werden mit der Tinte des Todes geschrieben. Der Künstler und Wissenschaftler erreicht in seinem Werk einen Sieg über Tod und Krieg – das Bild dafür ist die im Tintenfass ertrinkende Fliege:

Однажды я задумчиво сидел с пером в руке. Перо праздно висело в воздухе. Вдруг прилетела война, и, равная веселой мухе, села в чернильницу. Умирая, она поползла по книге, и это следы ее ног, когда она ползла, слипшимся комком, вся покрытая чернилами. Такова судьба войны. Война утонет в чернильнице писателя. (Chlebnikov [1922] 2000, 60)

Einmal saß ich nachdenklich mit dem Füller in der Hand. Der Füller hing frei in der Luft. Plötzlich flog der Krieg heran, und setzte sich, gleich einer fröhlichen Fliege, ins Tintenfass. Sterbend kroch er/sie über das Buch, und es gab Spuren seiner/ihrer Füße, als sie/er kroch, zusammengeklebt wie

³⁰ „DER DREIZEHNTE: Du wirst selbst die Getränke eingießen. // FRÄULEIN TOD: Aber wo ist mein Schädel? Wo sind die Augen?“ (Chlebnikov, „Fehler des Todes“)

ein Klümpchen, ganz bedeckt mit Tinte. So ist das Schicksal des Krieges. Der Krieg ertrinkt im Tintenfass des Schriftstellers.

Der Sieg über den Krieg wird von Chlebnikov hier – wie auch an anderen Stellen – mit Hilfe der Zahlen beschworen. Es sind die mit Tinte geschriebenen Rechentexte, die die geschichtlichen Ereignisse überwinden und den Tod ertränken. Der Krieg ertrinkt also nicht nur im Tintenfass, sondern eigentlich in der Zahl (*čislo*), die ebenfalls ein hohlräumiges Behältnis ist: In dem Text „Slovo o čisle“ („Wort über die Zahl“), dem Vorwort zu den *Doski sud'by*, wird die Zahl mit einem Gefäß (*čaša*) verglichen, in das man die Flüssigkeit einer beliebigen Größe hineinschütten kann, die Gleichung dagegen ist eine Apparatur, die die Zahl- bzw. Zeicheneinheiten zu einer Kette verbindet. Das Zusammenspiel von Festem (Konstante) und Flüssigem (Variable) ist grundlegend für das Verständnis der Rechengeleichung (Chlebnikov V, 474).

3. Vom Gott des Todes zum Gott des Messens

Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия.

(Chlebnikov „Matematičeskoe ponimanie istorii“ V, 241)³¹

In Chlebnikovs Kunst- und Weltmodell braucht der kollektive Weltkörper den Tod, um am Leben zu bleiben. Die in der Sternensprache herausgearbeiteten universalen Todessemantiken des Teilens, der (Un)Beweglichkeit und der (leeren) Hülle zeigen auf abstrakter Ebene, dass der Tod dem Leben – das Nichtsein dem Sein – immanent ist und umgekehrt. Sowohl das archaisch-primitivistische Denken, als auch der rationale Ansatz legt die Wechselbezüglichkeit von Leben und Tod offen. Es ist daher irreführend anzunehmen, es wäre Chlebnikov um eine Beseitigung des Todes – vergleichbar etwa N.F. Fedorovs Auferweckung der Toten – gegangen. Anders als viele russische Wissenschaftler der Jahrhundertwende wählte Chlebnikov keine naturwissenschaftliche (biologische oder technische),³² sondern eine mathematische Herangehensweise an das Problem

³¹ „Auf diese Weise ändert sich auch unsere Beziehung zum Tod: wir stehen an der Schwelle der Welt, wenn wir Tag und Stunde wissen, zu der wir wiedergeboren werden, um auf den Tod zu blicken als auf ein vorübergehendes Baden in den Wellen des Nichtseins.“ (Chlebnikov, „Mathematisches Verständnis der Geschichte“)

³² Vgl. Hagemester (1989, 183-187): Der Biologe S. I. Metal'nikov beschäftigte sich mit Bakterien, Protozoen und Algen, die sich ungeschlechtlich in scheinbar unbegrenzter Teilung fortpflanzen, ohne je eines natürlichen Todes zu sterben. P.I. Bachmet'ev, ebenfalls Biologe und Physiker, erprobte die Wiederbelebung künstlich eingefrorener Fische und Amphibien. Gerade die Experimente Bachmet'evs haben Spuren im Werk futuristischer Autoren hinterlassen. Hagemester (1989, 187) nennt Majakovskijs Theaterstück „Klop“ („Die Wanze“) und Pil'njaks Erzählung „Delo smerti“ („Eine Sache des Todes“). Bei Chlebnikov finden

des Todes. Dies legt nahe, dass er auch als Wissenschaftler den Tod im – bzw. mit Hilfe von – Zeichen(er)fassen will. Mathematik ist für ihn mehr als ein Mittel zur Erforschung der phänomenalen Welt, sie ist – wie Dichtung – eine Zeichenkunst,³³ mit deren Hilfe der Mensch, der sie beherrscht, eigene utopische Welten schafft. Die Frage der (praktisch-naturwissenschaftlichen) Anwendbarkeit mathematischer Erkenntnis rückt dabei – gerade mit Blick auf den Tod – an zweite Stelle.

Eine Aufforderung zur mathematischen (zahlenmäßigen) Beschäftigung mit dem Tod findet Chlebnikov in der Wortsprache selbst: Als Antwort auf den Tod (*smerti*) rät die „gebieterische Stimme“ (*vlastnyj golos*) in dem Drama „Marquise Desaix“: Messt! (*smert'e!*) (vgl. Zitat oben), eine Forderung, die vom Dichter-Wissenschaftler selbst in die Tat umgesetzt wird. Die mathematische Erforschung des Todes ist dabei gleichzeitig eine Abgrenzung von religiösen Todesvorstellungen. Ebenfalls in „Marquise Desaix“ stellt Chlebnikov den Gott des Todes dem Gott des Messt! gegenüber (Chlebnikov 1986, 413).

3.1. Zahl und Rechnung im Zeichen von Krieg und Tod

Если в первую точку умирает жертва, через 3⁵ умирает убийца. Если первая точка отмечена крупным военным успехом некоторой волны человечества, была шагом завоевания, то вторая точка, через 3ⁿ суток, будет остановкой этого движения, днем отпора ему...

(Chlebnikov, *Doski sud'by* [1922] 2000, 12)³⁴

In „Svojasi“ („Mein Eignes“) gibt Chlebnikov 1919 rückblickend an, die Niederlage Russlands im Krieg gegen Japan 1905 (Tsushima-Schlacht am 27. Mai) sei der Anlass für seine Beschäftigung mit den Zahlengesetzen gewesen (Chlebnikov II, 10). Der Krieg und die damit verbundenen Toten waren Ausgangspunkt für eine (pseudo)wissenschaftliche Karriere, die den Künstler mit der Zeit immer mehr in Anspruch nahm und in den Schicksalstafeln (*Doski sud'by*) ihren Höhepunkt fand. Man kann diese Tätigkeit als ein Anrechnen gegen den Tod interpretieren.

sich keine Überlegungen, den Tod mit Hilfe von Medizin, Physik oder Biologie zu beseitigen.

³³ Zum Verhältnis von Mathematik (Zahlen) und Dichtung als Sprache äußert sich Chlebnikov mehrfach. So betont er in „Vremja mera mira“ den Unterschied, der zwischen der Sprache der Zahlen und der Wortsprache besteht. Der Exaktheit des Messens mit den Zahlen stellt er hier die Unvollkommenheit der Sprache gegenüber (Chlebnikov V, 447). Gleichzeitig nähern sich Mathematik und Wortkunst dort an, wo die Abbildungsfunktion der Wortsprache in den Hintergrund tritt.

³⁴ „Wenn am ersten Punkt das Opfer stirbt, dann stirbt nach 3⁵ [Tagen] der Mörder. Wenn der erste Punkt vom großen Kriegserfolg der einen Menschheits-Welle gekennzeichnet ist, dann ist der zweite Punkt, nach 3ⁿ Tagen, ein Anhalten dieser Bewegung, der Tag ihrer Abwehr.“ (Chlebnikov, *Die Schicksalstafeln*)

Der Tod rückt bei Chlebnikov (wie der Krieg) allerdings als ein Ereignis des Lebens bzw. der Weltgeschichte in den Fokus und nicht als etwas außerhalb des Lebens Stehendes. Dies zeigt sich gerade in der Praxis des Rechnens. Chlebnikov wählt Daten verschiedener historischer Ereignisse (Geburten, Niederlagen und Siege, Revolutionen und Aufstände), konstruiert aus ihnen Rechengleichungen und versucht aus diesen Gleichungen Gesetzmäßigkeiten zu erschließen. Dabei geht es um die Erforschung des Weltgeschehens und damit des Lebens auf der Erde: Die Erkenntnis der Zahlen bedeutet – so der Beginn eines Gedichts aus dem Jahr 1907 – die Erkenntnis des Lebens („Познал я числа, познал я жизнь...“³⁵ Chlebnikov II, 280). Es macht in diesem Zusammenhang grundsätzlich keinen Unterschied, welcher Art das historische Ereignis ist, das mit dem Datum verbunden wird.

In den *Doski sud'by* wird dem Blatt „Žezl Žizni“ („Stab des Lebens“) ein Kapitel mit dem Titel „Kak oni umirajut“ („Wie sie sterben“) vorangestellt. Zahl und Tod werden als Gegner bezeichnet und ein Sieg der Zahl über den Tod prophezeit.³⁶ Dieser Sieg besteht in der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des Zeitpunkts des Todes. An anderer Stelle (in „Naša osnova“ / „Unsere Grundlage“) geht es um die – auf den Tod folgende – Gesetzmäßigkeit der Wiedergeburt: Die „Welle des Geburtenstrahls“ („волна луча рождения“) offenbart, dass Menschen mit dem gleichen Schicksal im Abstand von 365 Tagen geboren werden (Chlebnikov V, 241). Die hier vertretene Erkenntnis erinnert an buddhistische und hinduistische Vorstellungen der Reinkarnation (Mirsky 1975, 80). Doch auch auf diesseitiger-historischer Ebene gleichen sich Tod und Leben aus. Die Gleichung (*uravnenie*) garantiert Gleichheit (*ravenstvo*) angesichts des Todes. Sieg und Niederlage von Völkern wechseln sich in „gerechter Weise“ ab, der Mörder stirbt 3⁵ Tage nach seinem Opfer (Chlebnikov [1922] 2000, 12).

Bei aller Verwurzeltheit seiner Zeit- und Todestheorie in traditionellen Gedankenwelten (Hinduismus, Buddhismus, mythisches Denken) stellt Chlebnikov seine Forschungen doch in einen zeitgenössischen wissenschaftlichen Kontext: er sieht sich in der Nachfolge der Physiker Fresnel, Becquerel, Hertz und Röntgen (Chlebnikov V, 437f.), die die Schwingungsvorgänge in der Natur (Elektromagnetismus, Lichttheorie) erforschten und ihre Ergebnisse naturwissenschaftlich nutzbar machten. Chlebnikovs Untersuchungen zu den „Strahlen“ (*luči*) von Tod und Geburt, Sieg und Niederlage erheben den Anspruch, vergleichbare Ergebnisse für das gesamte Weltgeschehen zu liefern, die Umsetzung dieses Anspruchs bleibt jedoch utopisch.³⁷

³⁵ „Erkannte ich die Zahlen, erkannte ich das Leben“

³⁶ Zu dieser Textstelle vgl. Obermayr 2005.

³⁷ Wissenschaftliche Erkenntnis ist immer auch eine Frage der Macht. In den *Doski sud'by* dominiert entsprechend die Metaphorik von Macht, Herrschaft und Befehl (vgl. dazu auch Grigor'ev 2000, 145). Was vom Menschen „gemessen“ worden ist, wird vom Menschen kontrolliert: „Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение собы-

In Chlebnikovs wissenschaftlicher Tätigkeit spielen zwei Arten von Todeszahlen eine wichtige Rolle. Auf der einen Seite stehen Todesdaten – d.h. aus der Natur (bzw. der Geschichte) gewonnene Zahlen –, die nur deshalb mit dem Tod verbunden sind, weil sie das Datum eines Todesfalls angeben (z.B. der 31.08.1864 als Todestag von Lassalle). Auf der anderen Seite steht die 3 als Zahl des Todes. Die Bedeutung dieser Zahl selbst (wie auch ihres Antipoden 2, oder auch der Zahlen 0 und 1)³⁸ ist nicht aus der Natur gewonnen, sondern aus der Zeichenwelt. Wie oben schon ausgeführt, gewinnt Chlebnikov die Todessemantik der 3 allerdings nicht aus dem Rechnen, sondern aus der Sprache. Die Drei ist eine Zahl des Todes, weil das Zahlwort *tri* den gleichen Anfangsbuchstaben/laut hat, wie andere Todeswörter (insbes. *trup*/Leiche). Das Rechnen selbst abstrahiert von dieser Semantik, es gehorcht nur den formalen Gesetzen der Mathematik. Mit der Semantisierung der Zahlen unternimmt Chlebnikov jedoch den Versuch, einen Begriffskalkül (im Sinne Leibniz') zu entwickeln, mit dessen Hilfe Tod und Leben errechnet werden können, indem sie selbst Bestandteil der Rechengleichung werden. Als Element der Gleichung wird der Tod (als wichtiges Element der Sprach- und Gedankenwelt) zu einer Zahleneinheit, die gerade als Zeichen in der Gleichung den Tod als Ereignis der diesseitigen Welt repräsentieren soll. Man kann also die Gedankenwelt in kleinste Einheiten fassen und mit diesen dann (als Zahlen) operieren. Voraussetzung ist eine Analogie in der Relation der Zeichen und der Einheiten der phänomenalen Welt.

Der Rechnende selbst operiert mit Zahlen unabhängig von jeder Semantik. Im Umgang mit Zeichen löst sich der Mathematiker von der physikalischen Welt und erreicht eine Freiheit von den Dingen. Besonders offensichtlich wird dies mit der Einführung der imaginären Zahl ($\sqrt{-1}$) in die Welt der Mathematik. In Chlebnikovs Rechnungen spielt die $\sqrt{-1}$ eine eher untergeordnete Rolle. In seiner Dichtung taucht sie dagegen bezeichnender Weise gerade an solchen Stellen auf, die den Tod zum zentralen Thema haben – sei es in dem Drama „Ošibka smerti“ oder in den Erzähltexten „Ka²“ und „Skuf'ja Skifa“ („Die Kappe des Skythen“).

3.2. Die Imaginäre Zahl ($\sqrt{-1}$): Nichtsein in Potenz und Grenz-Zeichen

Die imaginäre Zahl ($\sqrt{-1}$) ist in Chlebnikovs Werk ein immer wieder anzutreffendes Symbol wissenschaftlich-utopischen Denkens. In einem Brief an seine

тий – управление ими.“ („Schon lange wurde es ein Gemeinplatz, dass Wissen eine Art von Macht ist, und das Voraussehen von Ereignissen bedeutet ihre Steuerung.“ Chlebnikov [1922] 2000, 8). In der Welt der (Sprach)Zeichen garantiert das Wissen über die zahlenmäßige Abfolge von Geburt und Tod die Herrschaft des Künstler-Wissenschaftlers über diese Bereiche.

³⁸ Vgl. den Text „Čudesa pervych trech“ („Die Wunder der ersten Drei“) – Chlebnikov [1922] 2000, 108.

Freunde G. N. Petnikov und N. N. Aseev nennt Chlebnikov 1916 die Gleichung mit der imaginären Zahl den Gipfel allen Wissens³⁹. Aus der gleichen Zeit stammt der frühe Zeit-Rechnungs-Text „Vremja mera mira“ („Zeit Maß der Welt“), in dem er die Jahreszahlen wichtiger historischer Ereignisse in komplexe Gleichungen transformiert, mit dem Ziel eine neue Jahreszählung mit Hilfe der komplexen Zahlenebene $a + b\sqrt{-1}$ einzuführen (Chlebnikov V, 440f). Jede Jahreszahl erhält einen „realen“ und einen – im 90°-Winkel zu diesem stehenden – imaginären Teil.

Unabhängig von diesem Versuch, die imaginäre Zahl auch praktisch in die eigene Zeitforschung einzubeziehen, findet sich das Zeichen ($\sqrt{-1}$) häufig als eine Art Geheimkürzel in Chlebnikovs Wortkunsttexten, das in einfachster Weise folgendermaßen zu „entziffern“ ist: an der 1, traditionell die Zahl des „Seins“, werden zwei mathematische Operationen vollzogen, die sich auszuschließen scheinen: zum einen wird sie mit ihrer Negation multipliziert – so dass aus dem Sein ein Nicht-Sein wird; zum anderen wird aus diesem Nichtsein die Wurzel gezogen – die Umkehroperation des Potenzierens. Da die Operation des Potenzierens selbst jedoch (nach den Rechenregeln im Reich der reellen Zahlen) immer eine positive Zahl ergibt [$(-1)^2 = +1$] bereitet es Schwierigkeiten, die „Bedeutung“ der Wurzel aus Minus Eins ($\sqrt{-1}$) zu bestimmen. Handelt es sich um eine Überwindung der Negation, eine Potenzierung der Negation oder beides in einem? Mathematisch erweitert die imaginäre Zahl die (eindimensionale) Welt der reellen Zahlen um eine zweite Dimension: aus der Linie wird eine Fläche – als „höchste“ Dimension der Zahlenwelt.⁴⁰

Die Verbindung der imaginären Zahl mit dem Tod ergibt sich bei Chlebnikov sowohl konzeptuell als auch auf wortkünstlerischer Ebene. Dies zeigt sich schon in dem Text, in dem $\sqrt{-1}$ zum ersten Mal auftaucht, „Kurgan Svjatogora“ („Der Grabhügel Svjatogors“, 1908): die $\sqrt{-1}$ erscheint hier als eine Zahl, die die Unabhängigkeit von den Dingen garantiert: „Полубив выражения вида $\sqrt{-1}$, которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей.“ (Chlebnikov NP, 321). Jenseits der Dinge existiert die Welt der Zeichen, die zweidimensional ist, wie die komplexe Zahlenebene. In den folgenden Jahren taucht $\sqrt{-1}$ immer wieder in Texten auf, die den Übergang in eine „jenseitige“ Welt und die Aufhebung der Zeit zum Thema haben. So führt in dem Gedicht „Ladomir“ (1920) das Wurzel-Zieh-Verfahren zum Erscheinen der Todes-Gestalt der Rusalka. Die Wurzel hat hier zwei Gesichter, weil die komplexe Zahlengleichung $a + b\sqrt{-1}$ einen realen (a) und einen imaginären ($b\sqrt{-1}$) Teil besitzt. Ebenso ist die Rusalka ein Wesen zwischen den Welten – sei es zwischen der realen und imaginären

³⁹ Brief vom 2.11. 1916: „Вершина – все знание в одном уравнении с $\sqrt{-1}$ величина.“ Chlebnikov V, 307. Zur imaginären Zahl bei Chlebnikov vgl. Koll-Stobbe 1985.

⁴⁰ Zur imaginären Zahl und komplexen Zahlenebene vgl. Bourbaki 1971, 67f., Pieper 1988. Zur imaginären Zahl als „Nichtsein zweiter Potenz“ vgl. Toth 1987, 116.

Seite der Textwelt oder zwischen dem Diesseits und Jenseits des russischen Volksglaubens (Chlebnikov I, 199).⁴¹ Ebenfalls im Kontext der Thanatologie finden sich Überlegungen zur $\sqrt{-1}$ in den Erzähltexten „Skuf'ja Skifa“ und „Ka“² (beide 1916). In „Skuf'ja Skifa“ wird das Ich des Erzählers von seinem Ka durch verschiedene Zeitebenen geführt und stößt schließlich auf den Zahlengott („Числотор“), der ihm im Spiegelbild eines Sees als Gestalt entgegentritt. Die Oberfläche des Sees, die die Grenze zwischen zwei Reichen markiert, entpuppt sich als komplexe Zahlenebene und führt zu der Erkenntnis, dass die imaginären Zahlen „nicht weniger dinglich“ sind, als die natürlichen Zahlen (1, 2, 3...).

Es ist also naheliegend, die $\sqrt{-1}$ nicht nur als Symbol neuer Wissenschaftlichkeit und neuer künstlerischer Freiheit, sondern auch als Zeichen des Todes zu lesen – als ein Nicht-Sein, das sich selbst in Frage stellt. Tod, Kunst und Wissenschaft werden in diesem Zeichen in eins gesetzt. Dies schon aufgrund der nahe liegenden Interpretation der imaginären Zahl als Nichtsein in Potenz. Mathematikhistoriker verweisen gerne auf den rein formalen Charakter dieser Zahl, sie steht gleichsam am Anfang einer Entwicklung innerhalb der Mathematik, in deren Verlauf sich die Zeichenwelt vollständig von der außermathematischen Gegenstandswelt verselbständigt und die Zeichen aus sich selbst heraus schaffen. An ihr zeigt sich das moderne Zeichenverständnis der Mathematik, das auf jede außermathematische ‚Bedeutung‘ verzichtet. Gerade diese Sonderstellung macht die imaginären Zahlen zum wichtigen mathematischen Bezugspunkt der Kunst der Avantgarde.⁴² Bei Chlebnikov ergänzt das Motiv $\sqrt{-1}$ als abstraktes Zeichen das mathematisch-operationale Vorgehen, das in den Gleichungen realisiert wird. Die imaginäre Zahl ist aber nicht nur mit dem Rechnen (und damit mit der Sphäre der Wissenschaft), sondern auch mit der archaisch-primitivistischen Todeswelt in Chlebnikovs Werk eng verbunden. Auch hier verläuft die Beziehung zwischen Wissenschaft und Archaik über die Sprache: als Wurzelzahl besitzt $\sqrt{-1}$ einen unmittelbaren Bezug sowohl zur Sprachwurzel als auch zur Sphäre des unterirdischen Erdbereichs und damit zur archaisch-chthonischen Todessphäre in Chlebnikovs Werk.⁴³

⁴¹ Vgl. auch die Beziehung von $\sqrt{-1}$ und Rusalka in „Razin – dve troicy“ („Razin – zwei Troica“) (Chlebnikov IV, 146).

⁴² Vgl. etwa die Bedeutung der $\sqrt{-1}$ bei E. Zamjatin: Lahusen/Maksimova/Andrews (1994) und Lisickij [Lissitzky [1925] 1992).

⁴³ Mathematische und organische Wurzel werden bei Chlebnikov gleichgesetzt. Das gleiche gilt für die Baum- und Textwelt überhaupt. Vgl. etwa das Gedicht „Derevo“ („Der Baum“) (Chlebnikov III, 224f.). In diesem gibt es eine mathematische Motivkette, deren Glieder alle mit der imaginären Zahl zusammenhängen. Besonders ergiebig für die Verbindung von Baumwelt und Textwelt ist neben dem Wurzel-Begriff das Blatt-Motiv: die Blätter der Bäume sind mit den Blättern, auf denen der Künstler seine Gedichte und der Mathematiker seine Zahlenwelten entwirft, identisch. Zum Derevo-Motiv bei Chlebnikov vgl. Hansen-Löve, 1985b, 34 ff. und Holthusen 1981.

4. Der Tod des Todes des Todes

Auch in dem Drama „Ošibka smerti“ nutzt Chlebnikov die imaginäre Zahl zur Einführung in das Thema des Todes. Der Vorgesang fordert die Ziehung der Wurzel der Minus-Einheit aus sich selbst (Chlebnikov 1986, 424). Die Textstelle deutet den Tod des Todes schon an, der zum Schluss des Stückes auf der Bühne von staten geht. Dieser Tod ist mehrfach gebrochen, zum einen, weil in „Ošibka smerti“ der Tod selbst stirbt – ein Widerspruch in sich –, zum anderen, weil er doch nicht stirbt, eine folgerichtige Konsequenz aus dem Tod des Todes, aber auch aus der Bedingtheit des Theaters.

Chlebnikov führt in diesem Stück einen Dialog mit der Todespoetik des russischen Symbolismus. Der „Sieg über den Tod“ ist eigentlich als Sieg über den Sieg des Todes in der symbolistischen Dichtung entworfen. Konkret geht es Chlebnikov um eine Abrechnung mit der Todesdramatik von Fedor Sologub, dessen Drama „Pobeda smerti“ („Sieg des Todes“) 1907 am Theater der Komissarževskaja von Vsevolod Mejerchol'd inszeniert wurde (vgl. Čul'kov [1907] 1997, 165f.). Während Sologub in seinem Stück den Sieg des Todes als Sieg der Liebe überhöht, endet Chlebnikovs Todes-Drama in einer Parabase: als die durch den Tod des Todes vom Tod befreiten ehemaligen Toten ihr neues Leben zu feiern beginnen, hebt der „gestorbene“ Tod seinen Kopf (Schädel) wieder auf und tritt – indem er das Buch des gerade gespielten Stückes nochmal durchblättert – aus dem Stück (aber auch aus seinem Tod) hinaus. Da er feststellt, dass das Stück (bzw. das Buch) zu Ende ist, kehrt er als Lebender in das Stück zurück und schließt sich den Feiernden an. Die Rückkehr des Todes versetzt das Drama zurück an den Anfang. Der Tod des Todes kann von neuem inszeniert werden.

Literatur

- Arlauskajte, N. 2005. *Analiz germetičnogo teksta*, Vilnius.
- Baran, H. 1980. „On the poetics of a Chlebnikov tale: Problems and patterns in „Ka““, *Structural analysis of narrative texts*, Columbus, 112-131.
- 2001. „Egipet v tvorčestve Velimira Chlebnikova: Kontekst, istočniki, mify“, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 47/1, 203-226.
- Bašmakova, N.V. 1987. *Slovo i obraz: O tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki.
- Böhmig, M. 1996. „Die Zeit im Raum: Chlebnikov und die ‚Philosophie‘ des Hyperspace“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 38, 51-74.
- Bourbaki, N. 1971. *Elemente der Mathematikgeschichte*, Göttingen.
- Chlebnikov, V. 1928-33. *Sobranie proizvedenij*, I-V/NP, Leningrad, [reprint: München 1968].
- 2000-2004. Duganov (Hrg.), *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- 1972. P. Urban (Hrg.), *Werke*, 2 Bd., Reinbek bei Hamburg.
- 1986. *Tvorenija*, Moskva.

- [1922] 2000. V. Babkov (Hrg.), *Doski sud'by*, Moskva.
- Cooke, R. 1987. *Velimir Khlebnikov. A critical study*, Cambridge u.a.
- Čulkov, G. I. [1907] 1997. „Teatr V.F. Komissarževskoj. „Pobeda smerti“, tragedija Fedora Sologuba“, *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike. 1892-1918*, Moskva.
- Drews, P. 1986. „Esir“, Holthussen, J., Döring-Smirnov, J.R. u.a. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov*, München, 153-164.
- Duganov, P.B. 1990. *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, Moskva.
- Florenskij, P.A. 1984. „Točka (Symbolarium)“, *Pamjatniki kul'tury* 1984, 99-115.
- Gasparov, M.L. 2000. „Ščitalka bogov. O p'ese V. Chlebnikova „Bogi“, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Moskva, 279-293.
- Grigor'ev, V.P. 2000. *Budetljanin*, Moskva.
- Hagemester, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1985a. „Metamorphosen der ‚truba‘ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs“, Holthussen, J., Döring-Smirnov, J.R. u.a. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov*, München, 71-105.
- 1985b. „Die Entfaltung des „Welt-Text“-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs“, Nilsson N.A. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov. A Stockholm symposium*, Stockholm, 27-88.
- 1986. „Der ‚Welt ↔ Schädel‘ in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, Weststeijn, W.G. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and reality*, Amsterdam, 129-186.
- 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, 19 (1-2), 88-133.
- 1988. „Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm“, Lachmann, R., Smirnov, I.P. (Hrg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, Wien, 135-224.
- 1999. „Muchi – russkie, literaturnye“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, Warszawa, 95-132.
- Holthussen, J. 1981. „Die Sphäre der Metaphern in Velimir Chlebnikovs Gedicht „Derevo“, *Russian Literature*, IX, 23-46.
- Ivanov, V. V. 1974. „Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka“, *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, Leningrad, 39-66.
- 1986. „Chlebnikov i nauka“, *Puti v neznaemoe*, 20, Moskva, 382-440.
- Jakobson, R. [1979] 2007. „Aus den kleinen Sachen Velimir Chlebnikovs: „Wind – Singen“, S. Donat, H. Birus (Hrg.), *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Band 2, Berlin, New York, 493-515.
- Koll-Stobbe, A. 1985. „Cognition and construction: Chlebnikov's $\sqrt{-1}$ as a metaphoric process“, Holthussen, J., Döring-Smirnov, J.R. (u.a.) (Hrg.), *Chlebnikov Velimir, 1885-1985*, 103-115.
- Lahusen, T., Maksimova, E., Andrews, E. 1994. *O sintetizme, matematike i pročem.... Roman „My“ E. I. Zamjatina*, Peterburg.

- Lissitzky, E. [1925] 1992. „K. und Pangeometrie“, S. Lissitzky-Küppers (Hrg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, 353-358.
- Lönnquist, B. 1979. *Xlebnikov and carnival. An analysis of the poem Poët*, Stockholm.
- 2006. „Mucha u Tolstogo i u Chlebnikova“, *Russian Literature LV*, 299-306.
- Meletinskij, E.M. 1991. *Mifologičeskij slovar'*, Moskva.
- Mirsky, S. 1975. *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, München.
- Niederbudde, A. 2006. *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München.
- Obermayr, B. 2005. „Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 56, 209-285.
- Parnis, A.E. 2000. „O metamorfozach mavy, olenja i voina: K probleme dialoga Chlebnikova i Filonova“, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Moskva, 637-695.
- Paškin, D.A. 2002. „Russkij Tanatos (prodolženie). Smert' i Tekst: Slučaj Velimira Chlebnikova“, <http://topos.ru/article/280>
- 2003. „Konceptija ‚Pobedy nad smert'ju‘ V. Chlebnikova“, *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija, 18-20 sentjabrja 2003 g. Naučnye doklady i soobščeniya, čast' I, Astrachan'*, 197-205.
- Percova, N.N. 1995. *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 40), Wien.
- 2000. „O „zvezdnom jazyke“ Velimira Chlebnikova“, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Moskva, 359-384.
- 2003. *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, Moskva.
- Pieper, H. 1988. *Die komplexen Zahlen. Theorie – Praxis – Geschichte*, Frankfurt/Main.
- Sigov, S.V. 1988. „O dramaturgii Velimira Chlebnikova“, *Russkij teatr i dramaturgija 1907 - 1917 godov*, Leningrad, 94-111.
- Toth, I. 1987. „Wissenschaft und Wissenschaftler im postmodernen Zeitalter: Wahrheit, Wert, Freiheit in Kunst und Mathematik“, Bungert, H. (Hrg.), *Wie sieht und erfährt der Mensch seine Welt?*, Regensburg, 85-154.
- Vroon, R. 1983. *Velimir Xlebnikov's shorter poems: A key to the coinages*, Ann Arbor.
- 1986. „Metabiosis, mirror images and the negative integers: Velimir Chlebnikov and his doubles“, *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and reality*. Amsterdam 243-290.

Swetlana Kazakova

MARINA CVETAeva: HIEROPHANIE DES SCHREIBENS

Ich möchte nicht sterben,
ich möchte nicht existieren.
(Aus dem Tagebuch, 1939)

Vor dem Hintergrund des russischen Postsymbolismus manifestiert sich die Kunst der frühen Marina Cvetaeva als ein eigenartiges lyrisches System, bei dem Theatralisches und Rituelles neben Tatsächlichem und Realem steht. Als Ganzes trägt dieses System in sich die neoromantische Prägung eines Weltmodells, das zwischen Eros und Thanatos oszilliert. Neu und entscheidend bei all dem erweist sich der apophatisch zum Ausdruck gebrachte Vitalismus.

Die Idee der Lebensintensivierung bei Cvetaeva bekundet sich häufig in irdischer Motivik, dargestellt als Empfindung des Endes in seiner hellenistisch-hedonistischen Variante. Wie bei den Hyperboreern der Gruppe „Cech poetov“ garantiert gerade die bewusste Ankündigung des baldigen Lebensendes eine adäquate Legitimierung und Realisierung der Kunst selbst. Dieses strukturbildende Moment findet allerdings seine entsprechende Gattung im orphischen Geist der Lyrik. Im Gedicht „Orfej“ vereinigt die Dichterin in dramatischer Art lyrische und existentielle Ebenen im emblematischen Bild des leidenden Orpheus: „Ne lira l' istekaet krov'ju?“ Ähnlich B. Pasternak (dem ehemaligen Mitglied der Gruppe „Lirika“) und in Bezug auf ihn erklärt Cvetaeva ihre Zugehörigkeit zum puren Lyrismus, verstanden als in sich selbst ruhende Natur („samoprebyvanie“) und als Verkörperung des Wesentlichen („voplotit' nasuščnee“).¹ In den Begriffen von G. Deleuze kann eine Kunstansicht so als ‚wirkliche Funktion‘ (Deleuze 1980, 26) gedeutet werden. Puškin war in den Vorstellungen Cvetaevas ein Poet im „ständigen Werden“, während Lermontov sofort vollkommen war (MZ/II, 386). Die Lyrik erklärt, so die Dichterin, das Dunkle und verbirgt das Offensichtliche. Im lyrischen Credo Cvetaevas erkennt man das romantische Muster einer ekstatischen und prophetischen Vorhersagekunst wieder: „Jeder Vers ist Sybilles Rede“, d.h. viel mehr als das, was der Poet gesagt

¹ Vgl. Cvetaeva, M. *Sočinenija v dvuch tomach*. Tom vtoroj, *Proza*, Minsk, 1988, 397. Im weiteren: MZ/II.

hat (MZ/II, 368).² In der Antike verflochten sich die Mythen der Sybille mit den Mythen von Apoll als Musenführer (Musaget).³ In den Anmerkungen zu ihrem Gedicht „Sivilla“ gibt die Dichterin selbst ihre Treue zu Ovids Interpretation des Sybille-Mythos bekannt, nach der die Sybille vernichtet, ihr jedoch die prophezeiende Stimme überlassen wird.⁴ Spuren einer schamanistischen Deutung der Künstlergestalt, die ihre Lebens- und Todesbereiche, visuelle und spirituelle Phänomene vereinigt, findet man bei Cvetaeva zweifelsohne auch aufgrund der Rezeption des Orpheus-Mythos bei R.M. Rilke. Hoch schätzte sie seine Meisterschaft in der Decodierung der „grenzenlosen, von uns nicht abgegrenzten Welt der Wunder“ (MZ/II, 373). Cvetaevas Orpheus trägt übrigens auch prophetische Eigenschaften: Im Text von „Kak sonnyj, kak p'janyj“ schwimmt sein Kopf „snovidca, vsevidca“ am Chebros entlang. Die Tatsache, dass der Kopf des spielenden Gottes als „erfüllt mit silbernem Klang“⁵ dargestellt wird, spricht pars pro toto dafür, dass es sich symbolisch um eine prophezeiende Lyra handelt. Gerade diese zwei Aspekte des inhärent Lyrischen – sich zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu bewegen – hebt die Dichterin als Unterschied zwischen Pasternak und sich selbst hervor: er versteckt, sie legt offen. Dank dem lyrischen Ansatz gelingt es Cvetaeva, die für sie typische Intensität des Lebensgefühls ins Extrem zu steigern.

Die Emphatik der Moderne begründet die Beschäftigung der Poeten mit dem Poetischen. Bekanntlich dominiert das Thema der Kunst und der Kultur die Bestrebungen der Akmeisten wie O. Mandel'stam und A. Achmatova, die zu bestimmten Zeiten eine wichtige Rolle im Leben von Cvetaeva spielten. So charakterisiert J. Taubman das Spezifische bei Cvetaeva gerade in ihrer Differenzierung gegenüber Mandel'stam. Während bei Mandel'stam die Kunst Hauptgegenstand seiner frühen Poesie war, ist dies bei Cvetaeva das Leben selbst. Da die Dichterin es liebte, kontinuierlich Tagebuch zu führen, überrascht es nicht, wenn sie ihre Texte selbst als Tagebuch bezeichnet, bzw. die eigene Poesie als „Poesie der wirklichen Namen“ bestimmt (Taubman 1989, 72). Das Besondere bei ihr liegt jedoch in der Art und Weise, wie das reale Leben in der Lyrik eine

² Die Mythen von Sybille, der Prophetin, die in Ekstase die (unheilbringende) Zukunft vorher-sagt, verschmelzen mit den Mythen von Apoll und den Musen. Sybille ähnelte den Orakeln und den Pythien, bloß machte sie ihre Prophezeiungen in Hexametern: *Mify narodov mira* 1988, 430ff.

³ Zu den zwei konträren Kunstmythen, dem Apollinischen und Dionysischen und deren Bezug zum Dichter-Tod vgl. Hansen-Löve, A. „Grundzüge der Thanatopoetik“ in diesem Band, 17ff., 59.

⁴ Cvetaeva, M. *Sočinenija v dvuch tomach*, Tom pervyj, *Stichotvorenija. Poëmy. Dramatičeskie proizvedenija*, Minsk, 1988, 484. Im weiteren: MZ/ I.

⁵ In der griechischen Mythologie ist Orpheus womöglich der Sohn des Apoll, außerdem wird sein Kopf von Apoll auf der Insel Lesbos aus dem Wasser geborgen (nach Ovid), wo er prophezeit und Wunder vollzieht. In der Geheimlehre der thrakischen Orphiker verschmelzen überhaupt die beiden Kulte zu Apoll und Dionysos (*Mify narodov mira*, II, 262ff).

künstlerische Fassung erhält: „Tsvetaeva's poetry, in contrast to Mandel'stam's, represents the apotheosis of the lyric persona“ – schreibt Taubman (ibid, 23).

Die Teleologie des extremen poetischen Erlebnisses bei M. Cvetaeva setzt eine dem Leben gleichwertige Todespräsenz in ihrem poetischen Modell voraus („Ja stol'ko raz chotela žit' / I stol'ko umeret!"). Der Tod wird sogar als Maß der Lebensintensität, ja der Lebensempfindung überhaupt eingestuft. Angelegt schon in den ganz frühen Gedichten der Künstlerin, wird dieses Problem zum Schlüsselthema ihrer Poesie der 1910-20er Jahre. Sie ist befreit von solipsistischem Leiden an den Schrecken der Welt und dient der Dynamisierung des Lebensgefühls insgesamt. Eine solche Deutung des Todes löst bei ihr eine spielerische Vorstellung aus: Der Tod wird als Endziel des (Lebens)Textes gesehen, der durch die Steuerung seiner Verbalität beherrscht werden kann. Dies erklärt, warum das Begreifen des Lebens adäquat zu seinem Durchspielen erscheint, wobei der Übergang ins Jenseits als ein bloßes Austreten aus dem Spiel bedeutet („Ustav, kak v detstve – ot loto, / Ja vstanu ot igry“).

In dem bemerkenswerten Kapitel „Der Autor am Werk“ seines gleichnamigen Buches stellt F.-Ph. Ingold das interaktiv funktionierende Spielsystem der Autorschaft im modernen Diskurs dar. Aus einer solchen Perspektive werden Autor, Text und Rezipient als gleichwertige, wechselseitig ineinandergreifende, als sich in beweglichen Ordnungen konstituierende Systeme aufgefasst. Im aktiven Austausch mit dem, was ihm sprachlich, thematisch und gattungspoetisch vorgegeben ist, fühlt sich der Autor wie ein Spielball an einem Spiel teilnehmend, in dem er die Dinge für sich sprechen lässt (Ingold 1992, 419). In Analogie mit Mandel'stam oder P. Valéry entdeckt Ingold die gleichen Vorgaben des poetischen Schreibens auch bei Cvetaeva. Ihre Äußerungen über die literarische Arbeit als Wunsch, die Dinge in der Gewalt zu haben, oder die Empfindung, ein gehorsamer Diener zu sein, bringen ihn zu der Schlussfolgerung: „So erstaunt es denn nicht, dass Marina Cvetaeva das Werk als ein Absolutum versteht (und erfährt), welches den Autor herbeibefiehlt, um ihn – überhaupt erst – hervorzu-bringen“ (ibid, 418). Hier kann man sich daran erinnern, wie die Autorin den schöpferischen Zustand des Lyrikers beschreibt: „čto-to, kto-to v tebjja vseljaetsja, tvoja ruka ispolnitel' – ne tebjja, a togo. Kto – on? To, čto čerez tebjja chočet byt“⁶. Nach Cvetaevas Empfindung wählen die Dinge ihren Dichter, um sich zu offenbaren.⁶ So fühlte sich, nach eigenen Äußerungen, auch Achmatova beim Schreiben des Poems „Poëma bez geroja“ – vom Text geführt und gelenkt.

Schon 1913 demonstriert die junge Dichterin eine derart „aufnahmebereite“ Poetizität durch den ‚jenseitigen‘ Modus der lyrischen Position: Die Stimme der Heldin kommt aus der Erde hervor. In „Ideš', na menja pochožij“ überwindet Cvetaeva den realbezogenen, gegenständlichen Sinn der Darstellung und lässt alle Register des Trugbildes spielen. In Folge dessen tritt an der Stelle denkbarer

⁶ Cvetaeva 1991, 93. Im weiteren: MZ/I.

Todesfurcht das Gefühl von Glückseligkeit, oder aber purer Imagination ein. Die Anrede der lyrischen Sprecherin an den Vorbeiziehenden schließt den existentiellen Charakter des Todes aus („Ne dumaj, čto zdes' mogila“), im Gegenteil: paradoxerweise akzentuiert sie das Erotisch-Hedonistische durch das Symbol der Friedhofserdbeere:⁷

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед, –
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет.

(MZ/I, 32)

Die Vision eines durchsichtigen Elysiums, in dem sich die Heldin gottähnlich weilt, findet sich in der goldenen Aureole des von ihr Angesprochenen wieder („Kak luč tebja osveščajet / Ty ves' v zolotoj pyli“). Im Gedicht „Milyj drug“ ist der gleiche Topos bereits als paradiesischer Hafen bestimmt, mit dem das lyrische Ich in Kontakt steht.

Auch hier erkennt man Cvetaevas Zuneigung zum orphischen Paradigma in den Attributen des Goldes⁸ und der Situierung der Dichterin unter der Erde, von wo aus sie jedoch alles sieht, also eine mimetische Seelenwanderung unternimmt. Später wird sie in ihrem Poem „Novogodnee“, das dem verstorbenen R.M. Rilke gewidmet ist, den gleichen Austausch mit dem toten Dichter vornehmen und das Grab in einen pantheistischen Topos des hellsehenden Poeten verwandeln: „Verno plocho vižu, ibo v jame, / Verno lučše vidiš', ibo svyše“.

Die künstlerische Affinität Cvetaevas zum Tode manifestiert sich in ihrer Poesie immer wieder in den Motiven des Sterbens oder Einschlafens. Neben ihrer Vorliebe für die Thanatopoetik brachte die Dichterin immer wieder eine ‚Hypnotechnik‘ ins Spiel, in dem sich die Abwechslung zwischen *amnesia* und *anamnesia* bemerkbar macht (Eliade 1988, 125): „Zasneš' – prosneš'sja li zdes' opjat'?“; „Ja zavtra utrom mertvoj vstanu“; „I nakonec-to budet razrešen/ Sebaljubivij, odinokij son“. Später gestand die Dichterin in ihrem Tagebuch: „Alle halten mich für tapfer und männlich. Ich kenne keinen furchtsameren Menschen als mich. Ich habe Angst vor allem: vor Augen, vor der Dunkelheit, vor Schritten und am allermeisten vor mir selbst“ (Feinstein 1990, 327). Vor allem die Furcht vor Einsamkeit (vor sich selbst) bewegte Cvetaeva zu einer permanenten

⁷ Die Beerenfrucht erscheint in den späteren Erinnerungen der Dichterin mit eindeutiger Identifikation des Lebens (Vgl. Feinstein 1989, 333).

⁸ Nach der orphischen Jenseits- und Seelenwanderungslehre gab man den Toten beim Begräbnis Goldblättchen beschrieben mit Texten bei, bekannt als orphische Totenbücher (Vgl. Metzler Literaturlexikon, 1990, 337).

Suche nach sozialer Ansprache, die zugleich mit einem Streben nach Sich-Vergessen-Wollen einherging.⁹

In den spielerischen Parametern ihres früheren Schreibens aktiviert Cvetaeva den neochristlich-dionysischen Mythos des Opfers, aus dem der Symbolist Vjačeslav Ivanov eine Kunsttheorie entwickelt hatte. Ivanov betrachtet den Poeten als leidenden Gott, der zerstückelt in den Erd- und Volkskörper übergeht, um dann im Kulturgedächtnis wieder auferstehen zu können. Dieses poetische Pilgertum versteht Cvetaeva nur in Verbindung mit Puškins Versen:

Чистая лирика есть чистое состояние переживания – перестрадания, а в промежутке («пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») – при отливах вдохновения – состояние безграничной бедности. (MZ/II, 383)

Diesen kultischen Charakter des Todes hebt auch O. Mandel'stam hervor – so in seinem Artikel „Skrjabin i christianstvo“:

Покуда в мире существует смерть, эллинизм будет творческой силой, ибо христианство эллинизирует смерть. (Mandel'stam 1990, 160)

Unter den zahlreichen Texten von Cvetaeva, die dieses Motiv behandeln, baut das Gedicht „Nastanet den', – pečal'nyj“ aus dem Zyklus „Stichi o Moskve“ eine einmalige Vision des rituellen Umgangs mit dem Körper des Poeten auf:

Настанет день, – печальный, говорят! –
Отцарствуют, оплачут, отгорят, –
Остужены чужими пятаками, –
Мои глаза, подвижные, как пламя.
И – двойника нащупавший двойник –
Сквозь легкое лицо проступит – лик.
О, наконец тебя я удостоюсь,
Благообразия прекрасный пояс!

(MZ/I, 54)

Der ‚wunderbare Gürtel‘, späterhin neu gedeutet als ‚wunderbares Leichentuch‘ sowie die lange Prozession von Pilgernden verbinden die Heldin mit dem Christusleib und seiner Beweinung. Das ganze Ritual vollzieht sich in der ehrfürchtigen Atmosphäre des Heiligtums. Die ständige spirituelle Suche des lyri-

⁹ Vgl. den Bericht M. Cvetaevas über unerträgliche Einsamkeit und die ihrer Tochter Alja am Karsamstag im Jahre 1919: „Alja! Wenn die Menschen von den Menschen so im Stich gelassen werden, wie wir beide, hat es keinen Zweck, Gott zu belästigen – wie Bettler. Wir legen uns beide schlafen – wie zwei Hunde“ (nach Feinstein 1990, 108).

schen Ich hat ihre Endphase erreicht und der göttliche Prototyp kann durch seine menschliche Nachahmung („dvojnika naščupavšij dvojniki“) in Erscheinung treten. Erst dann wird das Gesicht der Dichterin zum Antlitz. Wie W. Kissel schreibt, repräsentiert der „lik“ eine transzendente Sphäre. „Das Antlitz Gottes, des ‚deus absconditus‘, bleibt dem Menschen auf ewig verhüllt, Christi und der Heiligen Gesicht hingegen kann er durch den göttlichen Gnadenakt erahnen“ (Kissel 2004, 69). Das Identifikationsmanöver Cvetaevas im zitierten Gedicht lautet: Der Text soll als Ritus wahrgenommen werden. Dies ermöglicht der Dichterin eine herrische Selbstzelebrierung, deren Gegenstand sich nicht im flüchtigen Moment der Feier, sondern im Moment der Berichterstattung darüber kundtut (von Graevenitz 1989, 526). Cvetaeva kostet vollständig ihre letzte Selbstinszenierung aus, durchlebt prä mortem: „I ničego ne nadobno otnyne / Novoprestavlennoj božaryne Marine“.¹⁰ In diesem Sinne ist auch die von dem ihr in den 1910-er Jahren nahe stehenden Mandel'stam formulierte Bestimmung des Poeten als Repräsentant eines typisch russischen kulturellen und sprachlichen Hellenismus auf die Cvetaeva voll anwendbar.

1940 schrieb M. Cvetaeva an Vera Merkurjeva: „Ich habe mit fremden aufgebürdeten Lasten gespielt wie ein Athlet mit Gewichten. Von mir ging Freiheit aus“ (Feinstein 1990, 334). Mit ihrer Leichtigkeit der lyrischen Imagination bis zur Leichtfertigkeit im Umgang mit den Dingen der Realität beweist die Dichterin ein unbeirrbares Beharren auf ihrer eigenen Wirklichkeit. In ihrer poetischen Hierarchie nimmt das kulturelle Paradigma der Stadt einen gewichtigen Platz ein; die Stadt birgt in sich das historische Schicksal des heimatlichen Raumes. Die isomorphe Deutung der Stadt als rituelles Zentrum wird auch durch die Assimilation der Geschichte in der schicksalhaften persönlichen Sakralisierung der Dichterin möglich:

У меня в Москве – купола горят,
У меня в Москве – колокола звонят,
И гробницы, в ряд, у меня стоят, –
В них царицы спят и цари.
(MZ/I, 69)

Cvetaeva berichtete einmal, dass für sie keine äußeren Dinge existierten, sondern nur Herz und Schicksal. Ein solcher Glaube machte sie „verfügungsbereit“ in den Begriffen von Maurice Blanchot, insofern als hier die gefährliche Treue eines Künstlers zur eigenen Berufung erkennbar ist. Diese Einstellung gipfelt im Streben nach einer Idealgestalt des eigenen Dichterbildes. Dabei wirkt diese Überzeugung so gebieterisch, dass der Künstler sich entschieden lossagt „von sich selber und allem übrigen im Hinblick auf diese einzige ‚Wirklichkeit‘“

¹⁰ Unter Cvetaevas Aufzeichnungen aus den 20er Jahren, publiziert von A. Ėfron, findet man: „I k imeni moemu Marina, pribav'te: mučenica“ (Ėfron 1989, 216).

(Blanchot 1962, 342). Vielleicht meinte Cvetaeva gerade die fordernde Kraft dieser Voraussetzung, als sie über die Dämonen in sich sprach, gegen die sie anzukämpfen hatte. Jedenfalls verweist die Analogie zwischen ewiger Heimat und ewigem Traum sowie die Verwandlung der Heldin in einen himmlischen Gast oder eine Gefährtin unterwegs zum Garten Eden auf die Verbindung zwischen dem „nerukotvornyj gorod“ der Heldin und einem zu Lebzeiten errichteten Grabmal und Tempel. Die Haupttendenz in diesem künstlerischen Modell ist die Annäherung an die kulturelle Grabstätte der Zeit, der sich die Dichterin bewusst verpflichtet: „Belyj pamjatnik nadgrobnyj / Na moej grudi živoj“. Die Todespräsenz im Leben soll ein Leben nach dem Tod heraufbeschwören. Feierlich und triumphal verkündet die Dichterin ihren Übergang – im Sinne eines Kulturmemorials – durch das transparente Dasein des Traumes in die „Himmelsstadt“ des Vagan'kov-Friedhofs. Dass das Sterben für Cvetaeva einen durchdachten Sinn hatte, signalisieren ihre 1924 notierten Gedanken: „Umet' umeret', poka ne pozdno“ (Éfron 1989, 216).

* * *

Die Poesie wie die archaische Welt kennt keine profanen Handlungen. Besonders im Zuge einer Revalorisierung von mythologischen Akten kommt es zu einer Art Reaktivierung archaischen Urbilder. Dann wiederholen die „Konstruktionsriten“ auf der menschlichen Ebene den entsprechenden primordialen kosmogonischen Schöpfungsakt (Eliade 1986, 42-43). An dieser Stelle muss man sich Gadamers Bestimmung der literarischen Wahrheit ins Gedächtnis rufen, nach der die Dinge erst im Kunstwerk ihren überzeugenden Sinn erhalten. In der Literatur ist dementsprechend das Wort mehr als Wort, kommt also wahrhafter zur Geltung.¹¹ So wird verständlich, warum die rituelle Aufbahrung und Aufbewahrung des Poeten Tellus bei Cvetaeva so zeremoniell erscheint und sich festlich repräsentiert. Ebenso liegt gerade hierin der Grund dafür, dass die Cvetaeva so gerne kosmologische Codierungen einsetzt, wie etwa im Falle der Namengebung. Die Parallele zwischen Kultur- und Sprachrealität erlaubt die Analogie zwischen archetypischer Stadt-Jungfrau, deren Pforte geöffnet wird, und der Onomatopoesie:

Руки люблю
Целовать, и люблю
Имена раздавать
И еще – раскрывать

¹¹ Vgl.: „Aber das Extrem macht deutlich, was das eigentliche Wunder ist: dass im Gedicht Sprache zu etwas, was sie im Grunde ist, zurückkehrt: zu der magischen Einheit von Denken und Geschehen, die uns aus dem Dämmer der Urzeit ahnungsvoll entgegenkömmt“ (H.-G. Gadamer 1981, 39).

Двери!
 Настежь – в темную ночь!
 („Bessonica“, MZ/I, 61)

Eine Reihe von Texten, in denen das Sterben/ Einschlafen, der Tod oder der Traum den poetischen Raum konfigurieren, ontologisieren das Sakrale. Cvetaeva ruft religiöse historische Erfahrungen wach und schafft somit eine Atmosphäre des Heiligen. Sicher ist – nach M. Eliade – „dass alles, was der Mensch tut, erlebt oder liebt, zu einer Hierophanie werden konnte“ (Eliade 1998, 35). Für Cvetaeva war ohnehin die Existenz der Kunst ohne Heiligkeit undenkbar (MZI, 5). Die alltäglichen Dinge erhalten bei der Dichterin ihren eigentlichen Sinn in einer Kunst, die einen total unpersönlichen Eros (wie im Christentum) hervorgerufen sollte. Der ontologische Wert der Kunst-Hierophanie kommt in der poetischen Selbstopferung für die Leserschaft durch eine Pluralisierung des schaffenden Subjekts zum Vorschein. Diese „Eucharistierung“ der poetischen Praxis der Cvetaeva erkennt man in ihrer Selbsteinschätzung, dass sie wegen ihrer grundsätzlichen Einfachheit in Russland allen gleichermaßen zugänglich sei: „potomu što každyj by našel svoje, potomu što ja – mnoju, množestvennoe. I menja by éta ljubov' nesla“ (Ėfron 1989, 159). So lassen sich der Autor und seine Gestik ins Heilige transfigurieren.

Diese künstlerische Neueinschätzung des Sakralen mobilisiert das tiefere Erleben des dichterischen Schaffens. Die Vorstellung Cvetaevas vom kreativen Akt lässt sich in die kategoriale Opposition des Imaginären und des Symbolischen im Sinne von Kristeva fassen, wodurch die Koppelung von Dichtung und Thanatos eine neue Deutung erfährt. Bekanntlich repräsentiert das Imaginäre die Identifikationsstrategien, mobilisiert als Introjektion und Projektion, während das Symbolische eine Ausübung des Diskurses gemäß den Gesprächsregeln darstellt (Kristeva 1994, 119). „Čto takoe ja' poëta? Po vidimosti – éto ja' čelovečeskoe, vyražennoe v stroe reči“ – schreibt die Dichterin. Nach ihrer Auffassung offenbaren Gedichte lediglich das Verborgene, welches der Poet selbst unter der Wirkung geheimer Kräfte im Handlungsakt erfährt. In diesem Sinne wurzelt die Dichtung in der Selbsterkenntnis der Seele (durch die Welt) und verhält sich solchermaßen auch analog zum Traum: „Ja“ poëta est' „ja“ snovidca pljus „ja“ rečetvorca“ (MZ/II, 380). Insofern das lyrische Schaffen eine Art seelische Offenbarung darstellt, kann man darin, wie bei der imaginären Todesfeier in „Nastanet den“, die gleiche Hierophanie der Selbstrepräsentation erkennen.

Der Künstler an sich verfügt für Cvetaeva über eine dualistische Natur, er steht zwischen Himmel und Erde („Ja na zemle stoju – liš' odnoj ногоj“). In den Zyklen, die sie den beiden großen Dichtern ihrer Zeit – Blok und Achmatova – widmet, entfaltet sich das dämonische Wesen eines Poeten, der alle Zeichen eines Todesopfers trägt. So wird A. Blok in den Gestalten eines Seraphims ohne

Gefolge, eines toten Engels oder Engels mit gebrochenem Flügel, jedoch in der apotheotischen Aureole des Gottes gesehen („Šli ot nego luči / Solncu-to! Svetonosnomu“). Zugleich trägt er auch die Dornenkrone oder erscheint als das Jesuskind, das beigesetzt in der Erde schläft und auf die Posaune der Auferstehung wartet. Achmatova wird „usnuvšij demon“, „Muza plača“ genannt, die über die Macht religiöser Attribute („I vse tvoimi očami gljadjat ikony!“) und des Glaubens verfügt („I tot, kto ranen smertel'noj tvoej sud'boj, / Uže bessmertnym na smertnoe schodit lože“). Das poetische Schaffen erscheint solchermassen als ein Todeslied, das sich im archaischen Bild des sterbend schreienden Schwanes konzentriert. In beiden Zyklen taucht das markante Symbol des roten Mundes auf (im Text über Blok sogar assoziiert mit der Wunde), das zur mythologisch markierten Ablösung der Seele vom Leib durch Blut und Wunden in das Schattenreich zurückführt.

Die Grenzposition des Dichters erlebt Cvetaeva in ihrer Dichterexistenz als Lyrikerin mit akzentuierter Intensität. Sie verkörpert eine besondere Deutung des Orpheus-Mythos, denn sie definiert sich nicht nur durch die Kunst, sondern auch durch Eurydike und deren lebensspendende Weiblichkeit. Rilke ist derjenige, bei dem die Perfektion der weiblichen Liebe im Vergleich mit der männlichen in den Zeilen zum Vorschein kommt: „Immer übertrifft die Liebende den Geliebten, / weil das Leben größer ist als das Schicksal“. Durch die verstorbene Eurydike erfährt bei Rilke der Tod als eine naturhafte Deutung und wird in den Kategorien des Komplementären, nicht des Konträren im Bezug auf das Leben verstanden. In ihrem Bild vereinigt Rilke Jungfräulichkeit, erwartungsvolle Hoffnung und Tod. So heißt es bei diesem: „Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung“ und zugleich: „Und ihr Gestorbensein erfüllte sie wie Fülle“. In diesem romantischen Individualismus des Poeten sieht Ch. Segal die Integrität einer Persönlichkeit jenseits des Selbst: „it is a self that has found peace in the mystery and privacy of union with its hidden other side in death“ (Vgl. Segal 1989, 122-123). Cvetaeva geht einen Schritt weiter und verwandelt die tote Eurydike in pure Wirklichkeit, indem sie sich mit ihr imaginär identifiziert. Wieder greift sie eine Paradoxie auf, um den unsterblichen Gott als totes Gespenst zu zeigen, während die verstorbene Eurydike zur Gegenwart wird. Im Gedicht „Ėvridika – Orfeju“ rät Eurydike Orpheus, nicht nach ihr zurückzuschauen, sondern sie zu vergessen:

... Ибо в призрачном доме
Сем – призрак ты, сущий, а явь –
Я, мертвая... Что же скажу тебе, кроме:
«Ты это забудь и оставь!»

(MZ/I, 222)

In Cvetaevas Ornatus verkörpert die von der Schlange gebissene Eurydike unterwegs in die Unterwelt ihre Unsterblichkeit. Die Tatsache, dass der sie zurückholende Orpheus sich umdreht, wodurch er sie verliert, deutet Cvetaeva als „blinde“ und „unbeherrschte“ Liebe der Eurydike. Sie gehört schon der Ewigkeit an, hatte jedoch einen letzten Versuch gemacht, dem Geliebten zu folgen. In einem Brief an Pasternak aus 1926 schrieb die Dichterin:

Оборот Орфея – дело рук Эвридики [...] Все, что в ней еще любило – последняя память, тень тела, какой-то мысок сердца, еще не тронутый ядом бессмертия [...] шло за ним, она не могла не идти, хотя, может быть, уже не хотела идти [...] Будь я Эвридикой, мне было бы стыдно – назад! (MZ/I, 488)

Der Kommentar demonstriert, wie bedeutsam für Cvetaeva das Mysterium der Verwandlung war, durch welche das poetische Selbst in die Ewigkeit eingeht. Den Sinn des lyrischen Dichtens sieht Cvetaeva also nicht nur im Niederschreiben von Träumen und Empfindungen („Čistaja lirika est liš' zapis' našich snov i oščuščenij“, MZ/II, 435), sondern in deren Durchleben und Durchleiden („pereživanje – perestradanie“). Speziell im Falle von Pasternak bezeichnet Cvetaeva das Einführen in den „betörenden“ Kreis des Traumes sogar als „stolpničestvo“. Die Unzertrennlichkeit von Begeisterung und ethischer Intellektualität bei Cvetaeva, von Freiheitsgefühlen und innerer Verpflichtung lässt an eine andere schreibende Intellektuelle aus der französischen Romantik denken – an Madame de Staël. In ihren Erinnerungen aus dem Exil (1800-1812) charakterisierte die große Kennerin der Sitten und Staatseinrichtungen den russischen Stereotyp als Vereinigung von Natur und Zivilisation, „ohne dass sie eins geworden wären“. [...] Wenn sie [die Russen] jedoch das Mittel gefunden haben werden, ihr wahres Naturell in die Sprache eindringen zu lassen, wie sie das auch in ihren Handlungen bewiesen, so werden sie einst auch Geniales in den Schönen Künsten und besonders in der Literatur leisten“ (Staël-Holstein 1912, 276) Diese Einschätzung erscheint als die Antizipation einer gelungenen Mischung von kultiviertem Europäismus und ungestümem Slaventum (in Staëls Begriffen) im schönen Geist der Kunst Cvetaevas. Da bei beiden das ernsthafte Nachdenken mit Einfühlen einhergeht, kann man vielleicht auch über Cvetaeva jenes Urteil fällen, das J. Kristeva auf die Madame de Staël prägte, dass nämlich bei dieser „das Geschriebene zur Immanenz der Transzendenz wird“ (Kristeva 1994, 193).

Die gesamte Ritualität des Schreibens läuft auf das Unerschöpfliche hinaus; das lyrische Wesen zeigt sich, nach Cvetaeva, überhaupt in der sog. „obrečennost' na neisčerpaemost'“. Die Dichterin verharret aber nicht in der Idee einer Nachahmung bereits existierender Schemata, deren Manifestation im Kunst-

schaffen gipfeln sollte. Sie erkennt sich als Mitgestalterin der Kunsttradition wieder:

Я вижу надменный и старый
Свой профиль на белой парче.
А где-то – гитаны – гитары –
И юноши в черном плаще.
(„Karmen“, MZ/I, 94)

Die erprobten Bilder und vererbten Gestalten nutzt sie, um letzten Endes einen ekstatischen Ausdruck für die Wirksamkeit von Kunst finden zu können. Im Gegensatz zu Mandel'stam empfindet die Dichterin die Kunst als einen glückseligen Topos: Die poetische Handlung gleicht dem Traum – Sterben und das Erwachen identifiziert sie mit dem Paradies. Das Totenreich, versinnbildlicht durch die Schwalbe (Zyklus „Psicheja“), garantiert die Wiederherstellung einer harmonischen Urzeit des Anfangs. Die Cvetaeva versteht sich als Tochter des Himmels, die wunderbare Flügel besitzt und auch eine „Schwanenseele“,¹² und gestaltet so die pantheistische Sphäre eines Schaffens, wo „dunovenie-vdochnovenie“ herrscht. Der Zustand des Traum-Sterbens ist die eigentliche Voraussetzung dafür, dass die Inspiration (die Muse) wirksam wird, wodurch sich erst dem Poeten ein geheimes Wissen eröffnet:

Мы спим – и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты
Закон звезды и формула цветка
(„Stichi rastut“, MZ/I, 108)

Das imaginative Ich der Dichterin, die sich als Weltfrau („Mirskaja Žena“) empfindet, verpflichtet ihre Liebe der Inspiration, der sie zu dienen hat: „Nežnuju ruku kladu na meč: / Na lebedinuju šuju Liry“. Die poetische Kreuzigung der Dichterin, nach ihrem Bekenntnis – zwischen Liebe und Liebe – verwandelt ihren Eros in eine feierliche Initiation.

Emblematisches Sinnbild der tödlichen Erfahrung der Liebe, mit der die Autorin die lyrische Existenz identifiziert, wird der Gott der Katabasis: Orpheus. Die symbolische Fahrt des Orpheus in den Hades interpretiert als eine chiastische Konfiguration von Leben / Liebe – Tod / Poesie; diese vier Motivkomplexe treten in ihrer Kunst unzertrennlich auf. Zweifelsohne übernimmt sie eine Neu-deutung des Orpheus (im Vergleich zur klassischen Deutung des Mythos bei Virgil oder Ovid) unter dem Eindruck des Gedichts von R.M. Rilke „Orpheus.

¹² Die Tatsache einer „Levitation“: „Flügel haben, in die Luft auffahren können, deutet auf das Erreichen der letzten Realität, d.h. der Transzendenz“ (Vgl. Eliade 1998, 142).

Eurydike. Hermes“ (1904). Rilke verkörperte für Cvetaeva prototypisch den Geist der Dichtung: „Das ist Orpheus, der dieses Mal in Deutschland erschienen ist“ (Asadowski 1993, 7). In der Gestalt der Eurydike suggeriert Rilke den Tod als einen Prozess der Verwandlung des Menschen in einen Teil der Natur. Orpheus Tod symbolisiert darüber hinaus die suprapersonale Perspektive des Poeten, seine Metamorphosen, durch die er die versteckten Wurzeln des Seins erkennt (Segal 1989, 122-123). Diese duale Interpretation vom Bild des Orpheus bei Rilke bringt Cvetaeva wahrscheinlich zur männlich-weiblichen Anredeform in ihrem Gedicht „Orfej“: „Brat nežnyj moj! Sestra moja!“ Viele Jahre später, 1922, erscheint Rilkes Zyklus „Die Sonette an Orpheus“. In diesem entfalteten Orpheus-Poem steht der Kunstmythos für das Vergängliche und zugleich Ewige und somit die potentielle Traurigkeit des sich erneuernden Seins. Übertragen auf die Dichtung selbst gilt, dass – nach Rilke – gerade diese Zweideutigkeit des Symbolbildes von Orpheus die literarische Präsenz ausmacht. Die Literatur schafft eine Sprache, die magische Wirkkraft anstrebt und zugleich ihre Transzendenz im Tod sucht, was wiederum die Tragik des Wortschöpfers verursacht.¹³ Einerseits sucht der Poet das Monumentale und Beständige, andererseits ist er fasziniert von der Flüchtigkeit des Schönen, er ist passiv und energisch zugleich, identisch mit sich selbst, aber auch ein anderer, er ist ein Inbegriff der Sprache, jedoch auch des Silentium. „Orpheus both inhabits the transient sense-world and reaches toward the permanence of art. He spans and joins living and dead“ – definiert Segal das Bild des Gottes bei Rilke (Segal 1989, 141).

Einige Jahre später schreibt Cvetaeva zum Tode R.M. Rilkes „Novogodnee“ (1926), in dem sie ihre Vorstellung der Poesie, identisch mit derjenigen von Rilke, als Illokution des Orpheus-Mythos vorführt. Die Korrespondenz dieses Gedichts mit dem philosophischen Konzept Rilkes aus seinen „Sonetten an Orpheus“ steht außer Frage. In einem Brief an Rilke vom 12.5.1926 schrieb Cvetaeva: „Vtoruju noč' včityvajus' v tvoego „Orfeja“ (Tvoj „Orfej“ – strana, potomu: v)“. Nach ihrem Konzept lebt Orpheus in jedem einzelnen Dichter fort, weswegen er immer wieder stirbt, jedoch ewig wiederkehrt (MZI, 397). Nach O. Hasty greift M. Cvetaeva das Orpheus-Motiv auf, um eine Formel für die ständige Neubelebung der künstlerischen Schöpferkraft zu finden. In der Sprache des Mythos steigt der Poet in den Hades hinab, um nach der Vollendung eines Gedichts, sich auf das Nächste vorzubereiten:

From the other world the poet brings back not Eurydice, but a new vantage point on the world to which he returns – and thus also the opening of a new poem. (Hasty 1996, 168)

¹³ Vgl. bei Gadamer: „Denn das ideale Sprachgebilde verlangt von der menschlichen Stimme Unerreichbares – und eben das ist die Seinsweise eines literarischen Textes“ (Gadamer 1981, 29).

Im feierlichen Trinkspruch der Dichterin zum kommenden Neuen Jahr an den bereits toten Rilke zelebriert sie seine künstlerische Idee („S novym zvukom, Écho! / S novym échom, Zvuk!“) und erhebt sie durch ihr eigenes Poem zur Quintessenz der „perpetual presence“ (Hasty, 169) des Poeten überhaupt, der die sichtbaren mit den unsichtbaren Dingen des Seins verbindet. In diesem Sinne ist der Tod, bzw. das Ende eines Textes als Ort von neuen, noch nicht erprobten Möglichkeiten zu deuten:

Если ты, такое око смерклось,
Значит жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть.
Значит – тмится, допойму при встрече! –
Нет ни жизни, нет ни смерти, – третье,
Новое.¹⁴

Wie man sieht, vermeidet Cvetaeva feste Attribute und Funktionen einer bestimmten „göttlichen“ Territorialisierung des Lyrikschaffens. Die Gewalt der an sich eigenartigen lyrischen Imagination vergleicht sie mit der unvorhergesehenen Erneuerung:

Обновление! Вот в чем их власть над нами, могущество, на котором держится все богослужение, все колдовство, все чары, все вызовы, все проклятия, все союзы человеческие и нечеловеческие. Даже мертвые встают из могил. (MZ/II, 388)

Ihr Aufruf „Bud' inym!“ provoziert dazu, unentweg Grenzen zu überschreiten („In einer Fluchtlinie steckt Dämonisches“, so G. Deleuze (1980, 49)). In seiner Metaphysik des Schreibens betrachtet Deleuze den Topos der Fluchtlinie als Lebensexperiment. In einem solchen Akt der puren Selbstrepräsentation, wo weder Vergangenheit noch Zukunft eine Rolle spielen, wirkt – wie im sakralen Raum – nur noch ein plötzlicher, intensiver Strom zwischen Schöpfung und Zerstörung: „Das Schreiben vollzieht die Konjunktion, die Transmutation der Ströme – wodurch das Leben dem Ressentiment der Personen, Gesellschaften und Staaten sich entzieht“ (Ibid, 57). Im Element des Lyrischen kehrt für Cvetaeva der Poet zu seiner Kindheit und somit zu seinen paradiesischen Quellen zurück. Mit der Kindheit verknüpft sie ein Gefühl des Allwissens, das keine Erfahrung braucht, und zur unmittelbaren Quelle der Lyrik wird (MZ/II, 386). Diese korrespondiert mit mythologischer Vorstellung vom Ursprung, die „mit dem Geheimnis der Schöpfung verzahnt ist“ (Eliade 1988, 45).

Es sollte demzufolge nicht überraschen, dass die Lyrikerin gleich zweimal sterben will – bei Abend- und bei Tagesanbruch („Ach, esli možno, čtob dvaždy

¹⁴ Im Text „Dein Tod“, geschrieben auch zum Andenken Rilkes, steht: „Wie auf Wogen trägt uns der Tod über die Grabhügel – ins Leben“ (Vgl. Asadowski 1993, 117).

moj fakel potuch! / Čtob na večernej zare i na utrennej srazu“), was ihre Nicht-Existenz in die Richtung von Naturhierophanien rückt. Die Behauptung der Dichterin, dass die Kunst heilig und ein Produkt der Natur sei: geboren, nicht geschaffen („Chudožnik – zemlja roždajuščaja“; MZI, 72), wurzelt in der kosmischen Hierogamie als Basis schöpferischer Kreativität.

Die poetische Textur von Cvetaeva ontologisiert also die Handlung; sie tendiert dazu, das zu sein, was sie bedeutet (Vgl. Gadamer 1981, 31). Die erstrebte Einheit von Lebensgeheimnis und Textdasein bringt sie folgerichtig zum Dialog mit dem Mysterium der sakralen Tradition. Die Modalitäten des Heiligen erweisen sich dort als wichtig, wo sich Cvetaeva ihrer künstlerischen Aufgabe liebevoll („Neljubov' k veščī – est' neuznavanie ee“; MZI, 54) bewusst wird. Im folgenden Beispiel erfährt man dieses literarische Verfahren als Hierophanie der Logos-Verkörperung, verstanden als poetisches Durchlesen der Naturgeschichte:

Я – страница твоему перу.
Все приму. Я белая страница.
Я – хранитель твоему добру:
Возрасту и возрасту сторицей.

Я – деревня, черная земля.
Ты мне – луч и дождевая влага.
Ты – Господь и Господин, а я
Чернозем – и белая бумага!
(„Ja – stranica...“, MZ/I, 105)

Wie Deleuze behauptet: „Man schreibt aus Liebe, jedes Schreiben ist ein Liebesbrief: die Literatur als Reales“ (Ibid, 57).

Literatur

- Asadowski, K. (Hrsg.) 1993. *Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa. Ein Gespräch in Briefen*, (Vorwort: *Orpheus und Psyche*), Frankfurt am Main.
- Blanchot, M. 1962. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München.
- Deleuze, G, Parnet, C. 1980. *Dialoge*, Frankfurt am Main.
- Eliade, M. 1998. *Die Religion und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt am Main/ Leipzig.
- 1986. *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt am Main.
- 1988. *Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main.
- Éfron, A. 1989. *O Marine Cvetajevoj (Vospominanija dočeri)*, Moskva.
- Feinstein, E. 1990. *Marina Zwetajewa. Eine Biographie*, Frankfurt am Main.

- Gadamer, H.-G. 1981. „Philosophie und Literatur“, *Phänomenologische Forschungen*, Band 11, Freiburg/ München, 18-45.
- Graevenitz von, G. 1989. „Mythologie des Festes – Bilder des Todes. Bildformeln der Französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung (Gustave Flaubert und Gottfried Keller)“, *Poetik und Hermeneutik XIV. Das Fest*, München, 526-559.
- Hasty, O. 1996. *Tsvetaeva's Orphic Journeys in the Worlds of the Word*, Evanston, Illinois.
- Ingold, F. Ph. 1992. *Der Autor am Werk*, München/Wien.
- Kissel, W. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln/ Weimar/Wien.
- Kristeva, J. 1994. *Die neuen Leiden der Seele*, Hamburg.
- Mandel'stam, O. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*, T. II (*Proza. Perevody*), Moskva.
1990. Schweikle, G. und I. (Hrg.), *Metzler Literaturlexikon*, Stuttgart.
1988. Tokarev, S.A. (Hrg.), *Mify narodov mira*, Bd. I-II, Moskva.
- Segal, Ch. 1989. *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore and London.
- Staël-Holstein de, A.-L.-G. 1912. *Memoiren der Frau von Staël*, Berlin.
- Taubman, J. 1989. *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyrik Diary*, Columbus, Ohio.
- Cvetaeva, M. 1988. *Sočinenija v dvuch tomach*, Tom I-II, Minsk.
- 1991. *Ob iskusstve* (Sostavlenie L. Minuchina, L. Ozerova), Moskva.

s.kazakova@lmu.de

Johanna Renate Döring

**TODESSPUREN:
ANNA ACHMATOVAS
„SED'MAJA ILI POSLEDNJAJA LENINGRADSKAJA
SEVERNAJA ÉLEGIJA“**

Но всего страшней, всего позорней
То, что совершается теперь.
Даже полночь не добила
Кто возлюбленная, кто поэт.¹

(Doch am Schrecklichsten, am Schmähhlichsten
Ist das, was jetzt geschieht.
Selbst die Mitternacht erfuhr nicht,
Wer Geliebte ist, wer Dichter).

Smertetvorčestvo, dionysisch² instrumentiert

Aus dem monumentalen Textgrab der *Zapisnye knižki* (Notizbücher) von Anna Achmatova, die sie einmal als „kniga žizni“³ (Buch des Lebens) bezeichnete, stelle ich hier ein gerade wegen seiner Unfertigkeit bisher weitgehend unbeachtetes (Henseler 2004, 154) Textfragment vor: die „Liričeskie otstuplenija Sed'-moj elegii“⁴ (Lyrische Digressionen zur Siebten Elegie, 1958). Gedacht war das Fragment als Schlussteil eines Zyklus, der in seiner Numerierung und Nennung jedoch in sich selbst nie ‚stabil‘ wurde. Gerade in seiner Vorläufigkeit und Zerrissenheit repräsentiert dieses Fragment ein signifikantes thanatopoetisches Verfahren der späten Achmatova, das dem psychoanalytischen Verständnis der ‚Traumarbeit‘ vergleichbar ist. Der Tod wird im manifesten Text nur sparsam thematisiert, aber durch signifikante Indices, etwa die ausdrückliche Finalmarkierung und die Endbezeichnung ‚7‘, nachhaltig eingespielt. Der manifeste Text bleibt aufgerissen, verweist aber in seiner Fragilität auf Bedeutungsverdichtungen und -verschiebungen latenter Kontexte. In der „Siebten Elegie“ ist der ge-

¹ Aus den Entwürfen zur Tragödie „Prolog, ili Son vo sne“ (Prolog oder Traum im Traum). Anna Achmatova 1986, I, 374, m.H.

² Zu einer spezifisch dionysischen Thanatopoetik vgl. Hansen-Löve in diesem Band, 17ff.

³ So übertitelt Gerštejn 1994 ihr Vorwort zu den *Zapisnye knižki* Anny Achmatovoj (1958-1966), Moskva, Torino 1996 (im Folgenden abgekürzt *Zakn*).

⁴ *Zakn* 10-11.

waltsame Tod der akmeistischen Dichterfreunde und die Todesqual der überlebenden Dichterin in den Jahrzehnten des Terrors⁵ (Toporov 1990, 322) das verborgene und in meiner Analyse aufzuspürende Thema. Die „Liričeskie otstuplenija“, im Folgenden von mir „Digressionen“ genannt, entwerfen die grotesk-monströse⁶ Szenerie eines nicht enden wollenden Toten-Gerichts. Dabei inszeniert das lyrische Subjekt sein eigenes Erstarren in der totalen Isolierung eines Gerichtsaals, sein völliges Verstummen, zugleich aber auch die „letale Aphonie“ (Lachmann 1984, 503) stalinistischer Lager. Achmatova durchtränkt, wie auch in anderen Zyklen, besonders dem „Rekviem“ (Requiem), ihre intensiv intertextuell ausgerichteten poetischen Texte zugleich mit autobiographischen Anspielungen wie mit Hinweisen auf die Faktizität der sowjetischen Zeitgeschichte. Sie verschränkt Geschichte und Mythos.⁷ Durch das insistierende Wiederholen von Zahlen der „Dreißiger“ evoziert sie einen ‚antiapollinischen‘ (Toporov 2003, 234), einen Barbaren-Chronotop.

In dem „Vorwort“, das Achmatova den „Digressionen“ voranstellt, rekapituliert sie die Jahrzehnte umfassende Textgeschichte ihrer Elegien, die hier noch „Leningrader“ genannt werden. Insbesondere verweist sie auf die *Siebte und Letzte*, die Vergessene, Verlorene und jetzt nur partiell wieder Erinnernte: „особенно одно [*Sed' maja ili Poslednjaja Leningradskaja elegija*, HdA] было додумано до конца и как всегда что-то записано, что-то потеряно, что-то забыто, что-то вспомнено“ (Insbesondere war eine von ihnen [*Die Siebte oder Die Letzte Leningrader Elegie*] bereits bis zum Ende durchdacht; wie immer wurde etwas aufgeschrieben, anderes verloren, etwas vergessen, etwas anderes erinnert).

Ausgesprochen bezeichnend ist es, dass die zu restituierende ‚Siebte‘ über zwei Fragmentblöcke nicht hinauskommt: „Liričeskie otstuplenija“ und „Poslednee slovo podsud<imój> (iz Sed'moj)“ (Das Letzte Wort der Angeklagten, aus der Siebten). Das Zentrum dieser ‚Siebten‘ bleibt vermeintlich leer. Doch gerade diese Leere kann als thanatopoetischer Index gelesen werden: Der hier fehlende manifeste Textkörper ist als Ikonisierung fehlender Redemöglichkeiten

⁵ Vgl. unten Anm. 15 u. 19.

⁶ Bei meiner Differenzierung der Kategorie des Grotesken beziehe ich mich auf Smirnovs Diskussion des Grotesken in seiner Nähe zu den Kategorien des Schrecklichen (Doppelgängerei) – des Unheimlichen (Innere Spaltung) und des Grotesk-Monströsen, groteskno-čudoviščnoe (Reanimierung des Toten). Diese Konzeption, die gegen Bachtins dualistische Festlegung des Grotesken als ‚einziger Alternative zum Ernsthaften und Abgeschlossenen‘ polemisiert (Smirnov 2005, 204), ist gerade der Thanatopoetik der späten Achmatova adäquat, die dem Festtags-Lachen eine entschiedene Absage erteilt. Dies zeigt das Motto aus *Don Giovanni* zum Ersten Teil der „Poema bez geroja“ „Di rider finirai / Pria dell' aurora“ (Soč. I, 277). Auch in den „Leningrader / Nördlichen Elegien“ löscht kein Lachen die Todesangst.

⁷ Diesen Aspekt der „Nördlichen / Leningrader Elegien“ unterstreichen gleichermaßen die bisherigen Analysen dieses Zyklus von Verheul, Kravcova und Šul'c. Ebenso Amert, die sich auf die „Predystorija“ (Vorgeschichte) konzentriert.

des lyrischen Subjekts zu verstehen. Das scheinbar Fehlende, Unsichtbare, Unsagbare wartet auf seine Offenbarung. Die Leerstelle appelliert an den Leser (Iser). Die Apophatik wandelt die Thanatopoetik der frühen Achmatova, in der ihr, wie Nedobrovo 1915 konstatierte, der „strenge Heiler Apollo“ (žestokij celitel' Apollon) durch das Wort noch Halt geben konnte (Nedobrovo 2001, 125), in ihrem späten Schaffen zumindest temporär zu einer dionysischen. Mit diesem Epitheton kennzeichne ich die verborgene Sequenz des „Stirb und werde“: die Opferung des Manifesten, den Abstieg in die Welt des Verstummens, des Fragmentierens und Dissozierens, – auf den später ein Aufstieg in gewandelter Gestalt erfolgt.

Diese ‚dionysische Wandlung‘ hatte ihre Entsprechung im Leben der Achmatova: Nach der Hinrichtung Gumilevs (1921) und dem Lagertod Mandel'stams (1938) sieht sie sich selbst im ‚verhängnisvollen‘ Jahr 1946 gezwungen, ihre Texte zu verbrennen – ein Akt, den sie als ‚Opferung‘ verstehen wollte. Das Vernichtete versucht sie dann 1957-58 zumindest partiell zu restituieren. Dabei blieb das Leid-/Leitthema Tod der Dichter unverändert auch persönlich relevant: Es betraf sie als Dichterin und als erste Ehefrau Gumilevs. Noch 1957 wurde Achmatova gemeinsam mit Gumilev im sowjetischen Schulunterricht der Zugehörigkeit zu „feindlichen Gruppierungen“ beschuldigt (Čukovskaja 1980, 203). Kennzeichnend blieb es für Achmatova, gleichzeitig als Dichterin wie als „Ehefrau“ (einer für sie als Dichterin wie als Literaturhistorikerin wichtigen Kombination von „biografija i literatura“, Sedakova 1984, 104) diffamiert und aus der Öffentlichen Kommunikation ausgeschlossen, zum scheinbaren Stummsein verurteilt zu werden.

Dem fremd bestimmten, da aufgezwungenen, Schweigen der „Digressionen“, widersetzt sich der zweite Fragmentblock der ‚Siebten Leningrader Elegie‘: Im „Letzten Wort der Angeklagten“ verteidigt das lyrische Ich pathetisch sein Schweigen und macht es damit zum eigenen. Timenčik hat eine Variante dieses zweiten Fragmentblocks in seiner Darstellung *Anna Achmatova v 1960-e gody* (Anna Achmatova in den 1960er Jahren) reediert und als „Èlegija-oda o molčanii“ (Elegien-Ode über das Schweigen) annotiert. Diese Genre-Doppelung verdeutlicht adäquat die komplexe Haltung des lyrischen Subjekts in den fünfziger Jahren zu den „Kränkungen“ innerhalb und zunehmend auch außerhalb der Sowjetunion. Bildet nach Meinung Timenčiks die Erinnerung an die „Öffentliche Hinrichtung“ im August 1946, die mehr als ein Jahrzehnt später durch unterschiedliche kulturpolitische Aktionen repetiert wurde, das Sujet der ‚Siebten‘ (Timenčik 2005, 73), so verlängern die von ihm nicht berücksichtigten „Digressionen“ regressiv diese Sujetspanne um zumindest ein Jahrzehnt. Beide Fragmentblöcke gemeinsam formen das Sujet des Schweigens mit dem ikoni-

sierten leeren, verschwiegene, Zentrum zum Synonym des gewaltsamen Todes.⁸

Dabei bleibt, wie gesagt, dieses Sujet, gespalten: Das erste (grotesk-unheimliche) Fragment inszeniert die dem lyrischen Subjekt aufgezwungene Todesstarre. Das zweite (pathetische) Fragment rühmt und verabsolutiert die Energie des dichterischen Schweigens – es erfüllt den ganzen Kosmos, löst sich in ihm auf und wird paradox zu dessen Ausdruck. Gleichzeitig aber ist auch hier dieses kolossale und totalisierte Schweigen für die Dichterin ‚unheimlich‘ und ‚schrecklich‘ – „Так мертвые молчат, но то понятней / И менее ужасно...“ (So schweigen Tote; aber das ist verständlicher / Und weniger furchtbar...): Es verdammt sie zu einem Tod zu Lebzeiten. Dennoch beansprucht das lyrische Ich für sich selbst eine messianische Kraft. Es verkündet die Dimension einer ‚Auferstehung‘: durch den Tod die Tötung zu überwinden. Das lyrische Subjekt proklamiert seinen Anspruch auf das letzte, das eigenbestimmte Wort: letztendlich aus dem Schweigen hervorgebrochen hat dieses dann sprechende Schweigen die Kraft, die offizielle Tötung zu töten. Anna Achmatova schafft mit dem Motiv des „pozornyj stolb“ (Schandpfahl) eine Allegorie (vgl. dagegen pauschalisierte Kravcova 1991, 309) für die Hinrichtung und Schändung der DichterIn: „Но я его [=молчанье] когда-нибудь нарушу, / Чтоб смерть позвать к позорному столбу“ (Doch ich werde es [=das Schweigen] irgendwann brechen, / Um den Tod zum Schandpfahl zu rufen). Dieser dann eigene Tod wäre das ersehnte Letzte, auf das der Elegienzyklus ausgerichtet zu sein scheint, den er selbst aber nicht darzustellen vermag. Die „Siebte oder Letzte Leningrader Elegie“ markiert gerade in ihrer Bruchstückhaftigkeit eine Apophatik, die zunächst sozial bestimmt ist. Darüber hinaus aber weist sie ein prinzipielles Missverhältnis zwischen dem Reich der Toten und dem der Lebenden aus. Die Über-Lebende ist gleichsam tot im Reich der Lebenden. Die Toten aber haben noch nicht ihren eigenen Ort gefunden (darauf verweist später die Umbenennung der Elegien in „Severnye“, Nördliche). Deshalb sucht Achmatova (wie einst Puškin⁹) für ihre toten Freunde den authentischen Ort ihrer Hinrichtung.

⁸ Hat Kissel (2004, 221) diese Synonymie generell unterstrichen, so wurde die thanatologische Bedeutung der Motive von „molčanie“ (Schweigen) und „tišina“ (Stille) in der Dichtung von Achmatova wiederholt herausgearbeitet, siehe auch Civ'jan (1975, 177), Verheul (1992, 16). Ljunggren (1993, 110) verweist darauf, dass „Schweigen“ und „Schreinen“ alternierend die Komposition des „Rekviem“ durchdringen.

⁹ In ihrer luziden, erst postum zu publizierenden Analyse des nach einer mündlichen Erzählung Puškins von Titov aufgezeichneten „Uedinennyj domik na Vasil'evskom“ (Das einsame Häuschen auf der Vasilij-Insel, 1828) wertet Achmatova in ihrem Essay „Puškin i Nevskoe vzmor'e“ (Puškin und die Neva-Küste) die auffallend trostlose, an ein Grab erinnernde, Beschreibung des nördlichen Teils der Vasil'ev-Insel als Indiz, dass dort der Dichter den Platz vermutete, an dem seine hingerichteten Freunde verscharrt worden waren. Sie scheut bei dieser philologischen Spuren-Verfolgung nicht das Pathos: „Ja ne dopuskaju mysli, čto mesto pogrebanija dlja nego bezrazlično“ (Soč. II, 123; Ich lasse den Gedanken nicht

Erst die Markierung dieses Ortes kann die Auferstehung ihres künstlerischen Nach-Lebens ermöglichen. Dichtung ist hier nicht nur Totenklage (Gölz 2000, 97), sondern Sichern und Identifizieren von Spuren der Toten. Auch diesen ethischen Impetus, der sich der Form der Fragmentierung, des Indizierens in Paratexten, der intertextuellen Vernetzungen und schließlich der sekundären (grotesken) Neu-Schöpfung bemächtigt, ordne ich der dionysischen Ausrichtung des *smertetvorčestvo* (Todesschaffens) von Achmatovas „Siebter Oder Letzten Leningrader Elegie“ zu.

Die letzte (akmeistische) Dichterin

Achmatova erhält 1957 Papiere von Gumilev (Čukovskaja 1980, 198: „kusok iz ‚Trudov i Dnej‘“, ein Stück aus den ‚Werken und Tagen‘), die bis dato versteckt und dadurch gerettet worden waren. Zusätzlich übergibt ihr die Witwe Mandel'stams eine frühe Kritik ihrer Gedichte. Achmatova wird Mitglied der Kommission, die das Literarische Erbe Mandel'stams sichern soll, was sie selbst als „eine große Ehre für mich“ empfand (Čukovskaja a.a.O, 194).

Diese Zeit wird für Achmatova eine Phase des Sammels und Aufschreibens der fremden, aber auch der eigenen Texte. Sie empfand sich, besonders nach dem Tod des Dichter- und Übersetzer-Freundes Michail Lozinskij 1955 als letzte überlebende Ur-Akmeistin. Hatte ihre Poetik sich ebenso wie die Mandel'stams nach der Hinrichtung Gumilevs 1921 zu einem Post-Akmeismus gewandelt (Mejlach, Toporov 1972, 32), so vollzog sich nach dem Lagertod Mandel'stams erneut eine Wandlung. Achmatova selbst datiert sie auf das Jahr 1940 (zum Topos dieses Jahres vgl. Toporov 1990, 351), bezeichnet sie als ihre persönliche Akme, als „apogej“, und versteht sie mit dem dionysischen Attribut „plodotvornyj“ (fruchtbringend): „Стихи звучали непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь“ (Zakn 311; Die Verse klangen unaufhörlich, einander auf die Fersen tretend, eilig und außer Atem) – mit dieser metapoetischen Beschreibung evoziert Achmatova die stürmische Aufeinanderfolge ihrer neuen Verse als Laut-Bewegung, die sie dem Genre des Tanzes und des Chores angleicht und die als Lösung von der Autarkie des Wortes und als Umorientierung auf die Musik (Civ'jan 1975, 200: „stremlenie k osvoboždenie ot slova u pozdnej Achmatovoj“, das Streben nach der Befreiung vom Wort bei der späten Achmatova) verstanden werden kann.

zu, dass der Ort ihrer Bestattung ihm gleichgültig war). Einmal mehr wiederholt die Post-Akmeistin ein Verfahren Puškins in ihrer Text- wie Lebenspraxis: wie Puškin nach den Dekabristenfreunden suchte sie immer wieder nach der Hinrichtungsstätte Gumilevs – nördlich von Leningrad.

Im August 1940 liest sie erneut Vjač. Ivanov und findet bei ihm eine für sie wichtig werdende Reminiszenz (Kravcova 1991, 305): Im Gedicht „Ciceron“ (Cicero) bestimmt Tjutčev den Dichter als Betrachter „erhabener Schauspiele“ (vysokich zrelišč). Achmatova übernimmt dieses Mythem in die „Vorgeschichte“ der „Leningrader Elegien“ (vgl. Amert 1992, 70). S.A. Šul'c greift diesen intertextuellen Bezug im Titel „Nabljudatel' i tvorec istorii“ (Beobachter und Gestalter der Geschichte) seiner Analyse der „Severnye élegii“ auf, in dem er überzeugend darauf aufmerksam macht, dass sie das Genreskelett der Tragödie als rituelle dionysische Handlung („žanrovij ostov tragedii kak ritual'nogo Dionisova dejstva“, Šul'c 2002, 93, m.H.) in sich tragen. Er versteht die Verse als „Tragische Elegien“, als Verweis auch auf den Titel von Mandel'stams Gedichtband *Tristia* (1922). In der Konsequenz von Šul'c könnte man schließen, Achmatova pointiere in ihren „Leningrader/Nördlichen“ das Ende des Elegischen, das nicht in der Trauer verharret, sondern im Ritualen eine neue Auferstehung erfährt.

Neben dem von Šul'c zurecht herausgestellten Genresynkretismus wären folgende an Nietzsches Typologie orientierten Merkmale des Dionysischen auszumachen, die für die (seit Ende der Dreißiger Jahre postpostakmeistische) Mythopoetik der Elegien Achmatovas charakteristisch sind:

- Opferung des principium individuationis
- Registrierung von konkretesten Qualen wie auch des „ewigen Urschmerzes“
- Überwechseln in den Bereich der Mütter
- Inkorporierung auch des Gegengeschlechtlichen bzw. Geschlechtsindifferenz
- Bipolarität und totale Ambivalenz
- Zerstücklung = Fragmentierung der eigenen /der fremden Texte
- Semantische (dh auch intertextuelle) Überdeterminierung des Fragmentierten.

Es reflektieren gerade die „Leningrader / Nördlichen Elegien“ die Variationsbreite des traditionsgewichtigen Themas Tod des Dichters, das sich zeit- und geschlechtsübergreifend im Spätwerk von Anna Achmatova entfaltet. Der markierte Hinweis auf den siebten und letzten, unvollendeten Teil des Elegien-Zyklus trägt eine eigene Botschaft, die deutlich auch an musikalischen Werken (z.B. Franz Schubert) Maß nimmt. Einem „siebten Teil“ wird zwar explizit die Aufgabe des Letzten zugesprochen, dieses Letzte wird aber scheinbar nicht erreicht. Bei der Entscheidung für das semantisch verstärkt aufgeladene Bruchstück könnte für Achmatova die Musik von Dmitrij Šostakovič inspirierend gewesen sein, an dessen „Siebter“ oder „Leningrader Symphonie“ sie sich zu-

mindest partiell in ihrer ursprünglichen Titelgebung orientierte. „Можно ли сделать такое со словом, что он делает с звуком?“ (Kann man mit dem Wort das machen, was er mit dem Laut macht?)¹⁰ fragt sie in ihren Notizbüchern (*Zakn*, 183) und findet Parallelen zwischen einem Quartett, das sich Šostakovič „zu seinem eigenen Gedächtnis“ komponiert habe und ihrem eigenen „*R<equiem>*“ (*Zakn* 463). Sie erkennt ein besonderes Verfahren Šostakovičs in der Brillanz des Tanzes (*tancuet samo izjaščestvo*) seiner Ballettsuiten und deutet damit auf eben jenen Genresynkretismus hin, der in seiner Verbindung von Musik und Bewegung in der Typologie von Nietzsche als dionysisch zu bezeichnen ist.

Fragmente des Elegien-Projekts

Das Verfahren der Zerstückelung (und Verdichtung) aufgreifend, sollen hier Einzelaspekte des Elegien-Projektes vorgestellt werden, welches Achmatova z.T. parallel zu ihrem thanatologischen Großprojekt *Poëma bez geroja* (Poem ohne Helden) und nach Abschluss ihres *Rekviem* verfolgte. Bereits seit den Vierziger Jahren wussten Freunde wie Lidija Čukovskaja von Achmatovas Elegienprojekt, gerade auch von der geplanten ‚Siebten‘. Doch erst 1965, ein Jahr vor Achmatovas Tod, konnten im Finalteil ihres Gedichtbandes *Beg vremeni* (Lauf der Zeit) vier Elegien unter dem geänderten Titel „Severnye elegii“ (Nördliche Elegien)¹¹ publiziert werden. 1977 fügte Viktor Žirmunskij zwei weitere in seiner Biblioteka Poeta-Ausgabe hinzu. Damit sind sechs Elegien publiziert. Deren Anordnung entsprach nicht der ihrer Entstehung, vielmehr, so Žirmunskij, einer zeit-und lebensgeschichtlichen. Für die fehlende ‚Siebte‘ legte er immerhin eine Spur. Der Herausgeber zitiert im Kommentar das bis dato noch unpublizierte „Vorwort“ Achmatovas, welches den auch von ihm noch nicht veröffentlichten „Liričeskije otstuplenija“ voranstellt. Er unterstreicht noch einmal die intendierte Siebenzahl, indem er einen Vierzeiler mitpubliziert, den Achmatova

¹⁰ Veronika Halser, der ich für viele mir wichtigen Informationen zum oeuvre von Šostakovič danke, erläuterte diesen Satz folgendermaßen: „dass Šostakovič wie selbstverständlich Laute isoliert und damit bestimmte Klänge hervorhebt. Dadurch entsteht der Eindruck, er würde sie semantisch aufladen.“

¹¹ Diese Umbenennung des reduzierten Elegien-Zyklus verlagert die Todessignale der hier fehlenden Elegien metonymisch auf die Erweiterung der Nekropole (Leningrad) zum Totenreich („sever“), zum Ort der nichtidentifizierten Dichter-Gräber (vgl. Anm. 8: „sever“ = „mogila“), „Sever“ ist aber auch lakonische Schreckensbestimmung für den Verbannungsbereich ihres Sohnes (Toporov 1990, 369). Der Epigraph der ‚Ersten‘ – in dieser Edition ab-senten – wird auf alle vier verbliebenen überstellt. Damit affirmiert Achmatova den ersten Vers „Vse v žertvu pamjati tvoej“ (Alles deinem Gedenken zum Opfer) eines dem hingerichteten Dichter André Chénier gewidmeten Achtzeilers Puškins, der erst postum mit der sinnbestimmenden Datierung „1825“ hatte veröffentlicht werden können, als synthetisierendes Motto der „Severnye elegii“.

auf einem Umschlag vermerkt hatte: „Их будет семь – я так решила, / Пора испытывать судьбу / И первая уж совершила / Свой путь к позорному столбу ...“ (Žirmunskij 1977, 506, m.H.; Es werden sieben sein – so hab ich beschlossen, / Es ist Zeit, das Schicksal zu erproben, / Und die erste hat schon / Ihren Weg vollendet / Zum Schandpfahl). Die „Siebenzahl“ wird mit dem Motiv des „Marterpfahls“ verklammert. Dieser Vierzeiler konzentriert den vorbestimmten Weg der Elegien hin zum gemeinsamen Ziel dieses Marter- oder Schandpfahls. Den Paratexten wird die Botschaft des Fehlenden anvertraut, das Noch-Nicht-Gesagte in die Zukunft prolongiert: „ich budet sem“. Das Schweigen scheint aufhebbar.

Sed'maja – nemaja

Die „Halbtote und Stumme“ wird zur Widergängerin nicht nur in den *Zapisnye knižki*, sondern in einer postum publizierten *Poëma*-Variante der 9. Strophe der *Reška* (Kehrseite). Hier fungiert der isolierte Signifikant als Eigenname, in dem paronymisch der Mythos des Schweigens eingeschlossen ist (*Sed'maja – nemaja*). Aus ihm entfaltet sich die Tragödie der erstickten *persona*. Dionysische Elemente treten intensiv hervor: „ПолумЕРТвая и немая, / Рот ее СВЕДЕН и открыт, / Словно рот трагической маски, / Но он ЧЕРНОЙ замазан краской / и сухой ЗЕМЛЕЙ набит“ (Soč. I, 292; Die halbtote und stumme / Ihr Mund ist verzerrt und offen / Gleich dem Mund der tragischen Maske / Doch er ist mit schwarzer Farbe verschmiert / Und mit trockener Erde verstopft). Anagrammatisch wird zugleich auf Schicksal und Dichtung Mandel'stams 1935 im Verbannungsort Voronež Bezug genommen: Boris Gasparov machte mich bei der Thanatopoetik-Tagung 2006 darauf aufmerksam, dass Achmatova hier Mandel'stams Motiv des bereits in der Erde liegenden Dichters, der aber noch die Lippen bewegt („Da, ja ležu v zemle, gubami ševlja“), aufnimmt. Baskers großen Analyse von Achmatovas „Voronež“-Gedicht folgend dürften in dem Attribut „pOluMertvaja“ (halbtote) des zitierten „Poëma“-Verses ebenso die Initialen OM mitverstanden werden wie in der Lautfolge „kOMnata“ (Zimmer), auf die Basker aufmerksam macht (Basker 1999, 279).

Im April 1935 hatte Mandel'stam das Gedicht „ČERNOZEM“ (Schwarzerde) geschrieben, das mit dem Oxymoron endet: „Черноречивое молчание работает“ („Ein schwarzberedtes Schweigen will sich regen“).¹² In ihrer „Poëma“-Alludierung löscht Achmatova das ‚Fruchtbare‘ der aufgepflügten Schwarzerde Mandel'stams und intensiviert die Todessignale, indem sie „Schwarz“ als Deckfarbe charakterisiert und die Erde nachdrücklich als ‚vertrocknet‘ kennzeichnet. Auch hier wird die biographische Erfahrung des gewaltsamen Lebensendes

¹² Ich zitiere die Übersetzung von R. Dutli aus: Ossip Mandelstam, *Schwarzerde*. Gedichte aus den Woronescher Heften. Russisch und deutsch (Frankfurt am Main) 1986, 4.

eines Dichters zum poetischen Ausdruck des Schweigens in der ‚Siebten‘ transformiert.

Das apophatische Nicht-Sprechen-Können aller drei akmeistischer Dichter wird in der folgenden, zehnten, Strophe der „Reška“ für drei Verse ikonisch demonstriert mit Hilfe von Auslassungspunkten, in die eine „Herausgeber“-Anmerkung gesetzt wird. Absichtlich irreführend verweist Achmatova dabei auf das bekannte Verfahren Puškins, intendiert aber die Semantisierung gerade dieser Numerierung „21“ als Jahreszahl. In den folgenden Versen konstatiert das lyrische Ich sein Unvermögen, auch Jahrzehnte später, Krieg, Tod und Geburt besingen zu können: „И проходят десятилетия: / Войны, СМЕРТИ, рожденья – петь я, / Сами знаете, не могу.“ (Soč. I, 292). Deutlich genug leuchtet hier das Thema auf, das anfänglich von mir als das erst zu ermittelnde der „Siebten“ bezeichnet wurde: der Tod der akmeistischen Dichter und die Todesqual der überlebenden Dichterin. Das, was in der intendierten Final-Elegie selbst nur bruchstückhaft präsent ist, versteckt sich in anderen Text- und Genrekörpern und will aufgespürt werden.

Einem weiteren dionysischen Impuls folgend, soll nun die Auslagerung des thanatologischen Zahlenindex *sieben* in Para- bzw. Intertexte betrachtet werden.

Die prekäre Sieben - Zeichen des „Letzten“

Gerade weil die Existenz der „Siebten Oder Letzten Leningrader Elegie“ so entschieden behauptet wird, diese aber nie zu einem intakten, in toto repräsentierten Textkörper wurde, erscheint ihre explizite und endgültige Nennung als isolierte Signifikation, vergleichbar freien Radikalen, die offen sind für unterschiedliche Bedeutungszuweisungen. Sieben ist in der russischen Sprache paronymisch Signal des Todes (SEM – SMERT’); als eschatologische Zahl nutzt sie Achmatova für ihre *Sed'maja kniga* (Siebtes Buch, vgl. Apokalypse d. Joh. 5,1).

Das Signal Sieben erhält für die ‚Siebte‘ eine zusätzliche polit-eschatologische Färbung durch den Rückbezug auf den *siebten* Kreis von Dantes *Inferno*, aus dem Achmatova in einer von ihr intensiv genutzten „Anthologie italienischer Dichtung“ jene Terzine markiert, in denen Dante Vergils systematische Beschreibung des *siebten* Höllenkreises (Inf. XI, 67-69) rühmt (Mejlach, Toporov, 1972, 39). In der Dichtung und im Schicksal Dantes sieht Achmatova das Verbindende der vier Ur-Akmeisten. Bei dem letzten ihrer wenigen öffentlichen Auftritte, während einer Festveranstaltung 1965 zu Dantes 700. Geburtstag, nannte Achmatova diesen den „unerreichbaren Lehrer“ und zitierte Verse Gumilevs, Mandel’stams, verwies auf Lozinskijs Übersetzung der *Göttlichen Komödie* und schloss mit ihrem Dante-Gedicht – aus dem Jahr 1936.

In der Zuordnung zu den „Dreißiger Jahren“ ist für die „Digressionen der Siebten Elegie“ Dantes Dichtung einer der ausrichtenden Prätexte. Mejlach und Toporov weisen in ihrem Aufsatz „Achmatova und Dante“ darauf hin, wie maßgebend dieser in der Verbindung von Schicksal und Werk für Achmatova war, gleichermaßen für das eigene und das fremde Schicksal wie für eigene und fremde Gedichte (Mejlach, Toporov 1972, 71: „Судьба и творчество Данте служит эталоном, с которым соразмеряется собственная и чужая жизнь, собственные и чужие стихи.“)

Die „Digressionen“ versuchen (im Rückbezug auf Dantes infernalische Visionen) das apokalyptische Ausmaß des Schreckens zu verdeutlichen, dem Achmatova 1935 ausgesetzt war: Mit Hilfe der Zahlensymbolik unterstellt Achmatova historische Fakten einer mythischen Dimension, schafft eine Vergleichbarkeit der Geschichts-Zeit und der Passions-Geschichte: 35 Jahre soll Dante gewesen sein, als er in der Karwoche 1300 seine *Nekyia* begann. Kompatibel ist für sie die Verbannung der Dichter – Dantes aus Florenz und Mandel'stams aus Moskau.

Weiterhin indiziert sie eine eigene lebensgeschichtliche Parallele, indem sie im „Vorwort“ der „Digressionen zur Siebten Elegie“ das 1921 datierte Gedicht „V tom dome“ (In jenem Haus) – mit Reminiszenzen an das familiäre Leben in Carskoe selo voller unheimlicher Vorahnungen – als „Erste Leningrader“ (um)-tituliert. Damit skizziert sie einen Kreis: Ab 1935 wird Lev, der gemeinsame Sohn von Achmatova und Gumilev, in der „Ersten Leningrader Elegie“ noch Kind in der Wiege, stellvertretend für seinen Vater immer wieder inhaftiert, später für Jahrzehnte verbannt. Wird also, durch Dante angeregt, die ‚Siebte‘ mythopoetisch der Hades-Welt zugeordnet, – historisiert und konkretisiert die ‚Erste‘ die Hinrichtung des akmeistischen Dichters und ihre Konsequenz: die Diffamierung seiner (früheren) Ehefrau, der postakmeistischen Dichterin. Diese Themendoppelung repräsentiert die Allegorie des Schand- oder Marterpfahls. Auch dieses Motiv hat – wie noch zu zeigen sein wird – über eine Ode Gumilevs Bezug zu Dante.

Die Groteske des *Pozornyj stolb* als Pervertierung der sophiologischen Säule

Die bisher als thanato- und eschatologisch forcierte „Sieben“ ist auch sophiologische Zahl: „Premudrost' sozda sebe dom i utverdi stolpov sedm“ (Die Weisheit baute sich ein Haus und errichtete sieben Säulen, Sprüche Salomos 9,1). Als solche gehört sie zum schöpferischen Mythos des Paares Gumilev-Achmatova, den Timenčik 1981 in seinem Aufsatz „Chram Premudrosti Boga“ (Die Kathedrale der Weisheit Gottes) entwirft. Er hält in Achmatovas gleichnamigem Gedicht die Bezifferung neun Säulen für eine Verschreibung, ich meine dagegen,

hier bereits eine Ästhetisierung des religiösen Konzepts zu sehen: Achmatova überdeckt das Kultbild mit der Assoziation der neun Musen, macht Sophia zu einem ästhetischen Prinzip. Damit wird diese Sophia angreifbar in der anti-ästhetischen Sphäre des Eschatologischen. (Achmatova schloss dieses Gedicht aus einer bereits gesetzten Gedichtsammlung aus; es konnte ebenfalls erst postum erscheinen).

Nach dem Tod Gumilevs zeigt sich in der „Ersten Leningrader Elegie“ das ursprünglich sophiologisch gedachte Haus als Haus des Unheimlichen, als *Тотенхаус* des Dichter-Paares, der akmeistischen Ur-Syzygie Gumilev / Achmatova („что оба молоды мы были / И замыслов исполнены...“, dass beide jung wir waren / Und voller Pläne) und ihres Sohnes Lev („колыбелька моего ребенка“, die kleine Wiege meines Kindes). Doch bereits vor dem Tod Gumilevs war der Mythos des sophiologischen Hauses zerbrochen; Achmatov hatte Haus und Ehemann verlassen.

So ist nach oder durch den gewaltsamen Tod Gumilevs die sophiologisch-apolloinische Säule („stolp“) endgültig zum „pozornyj stolb“ pervertiert: Eher beiläufig machen Mejlach und Toporov (71, 99) auf das Motiv „Dichtertod / Schande der Geliebten“ von Petrarca aufmerksam, das Achmatova notiert hat. Es entstammt dem letzten (366) der *Canzoniere*, in dem der Dichter sich direkt an die himmlische Jungfrau wendet und der irdischen Liebe entsagt: „hätte sich seine Dame anders verhalten, hätte es seinen Tod und ihre ‚fama‘ bedeutet“ („ch'ogni altra sua voglia / era a me morte, et a lei fama rea“). Deutlicher als im Originaltext unterstreicht Achmatova den negativen Aspekt der Fama: das infame¹³ und offenbart damit ein Oxymoron. Für die soziale Schmähung wählt sie das Attribut „pozornyj“, das sie dem „Pfahl“ zuordnet.

In weiteren Texten Anna Achmatovas findet das Pfahl-/Säulenmotiv („stolb / „stolp“) seine Bedeutungswandlung, die reversiv zurückwirkt auf die „Leningrader / Nördlichen“ Elegien. Dort ist explizit zweimal das Motiv des „pozornyj stolb“ als Finalbestimmung des programmatischen Vierzeilers wie des zweiten Fragmentblocks richtungsweisend gesetzt.

In einem der frühen Gedichte Achmatovas wird Lots Weib zur Salzsäule verwandelt („soljanyj stolp“) als Strafe für den „edinstvennyj vzgljad“ (Soč. I, 147; den einzigen Blick zurück). Wird hier der Blick als Ausdruck des Begehrens bestraft, so ist in den „Elegien“ eine am Pranger zu Bestrafende verurteilenden Blicken ausgesetzt (etymologisch geht „pozornyj“ auf „posmotret“ zurück). Genderspezifisch verknüpft Achmatova also die Semantik von „Sehen“ und „Säule/Pfahl“ mit dem Schicksal der verlassen(d)en Ehefrau.

¹³ Hier danke ich Evi Zemanek für die Textexegese, die mir auch Originaltext und Übersetzung zur Verfügung stellte: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Zweisprachige Auswahl aufgrund der Übertragung von Karl Förster, ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard Regn 1987, 242.

Doch genderindifferent verbindet sie auch die Semantik von „Pfahl“ und „Dichter“: so apostrophiert sie in anderer Attribuierung in ihrer „Poëma bez geraja“ eine synthetisierte Dichtergestalt als einen gestreiften Verstpahl („polosatoj narjažen verstož“, Soč. I, 280; vgl. Zakn, 85: „Verstovoj Stolb“). Gegen diese spielerisch-karnevaleske Assoziation aus der „Poëma“ lässt der *pozornyj stolb* der „Elegien“ das Schicksal der Dichterin als grotesk-unheimlich erscheinen. Dieses Element wird deutlich in dem verkehrten Bezug zur sophiologischen Säule bei P.A. Florenskijs *Stolp i utverždenie istiny* (Der Pfeiler und die Grundfeste der Wahrheit, 1913). Gumilev bezog sich wahrscheinlich auf dieses Werk für den Titel seines letzten Gedichtbands *Ognennyj stolp* (Die Feuersäule).¹⁴

Ganz offensichtlich rekurriert Achmatovas Motiv des „pozornyj stolb“ auch auf jenes Gedicht Gumilevs, das als programmatisch für seine romantisch-heroische Thanatopoetik angesehen werden kann. Es ist als Ode auf den Dichter D'Annuncio zu Beginn des 1. Weltkriegs geschrieben – auch Mejlach und Toporov zitieren diesen Text, bringen ihn jedoch nicht mit dem Motiv des „pozornyj stolb“ in Verbindung (obgleich sie darauf hinweisen, dass das Doppelmotiv „Tod des Dichters, Schande der Geliebten“ sich im Spätwerk Achmatovas wiederhole, Mejlach, Toporov 1972, 71 A99).

Für Mejlach und Toporov ist vor allem der Dante-Bezug wichtig. Sie lesen ihn als Zeichen für Gumilevs „romantische“, d.h. spätsymbolistische Dante-Verehrung (Mejlach, Toporov 1972, 32, insb. 58). Beide charakterisieren Gumilevs Vergil-Dante-Verbindung als noch „recht trivial“. Dagegen unterstreichen sie diese Verbindung für Achmatova als relevant: „Dante war für Achmatova das, was Vergil für Dante war“ (Mejlach, Toporov, 1972, 57) – Führer durch die Hölle.

Den Anfang des ‚Infernos‘, des Terrors, datiert Achmatova mit dem Ersten Weltkrieg, zu dem sich der akmeistische Dichter Gumilev als Freiwilliger meldete.

Es sind die Reimworte „stolbe – sud'be“ (Pfahl – Schicksal) in Gumilevs erster Strophe seiner Ode, die die Reimverbindung in Achmatovas programmatischem Vierzeiler präjudizieren:

Опять волчица на столпе	Их будет семь – я так решила,
Рычит во сне багряных светов...	Пора испытывать судьбу
Судьба Италии – в судьбе	И первая уж совершила

¹⁴ Tatsächlich hatte Marina Cvetaeva Achmatova vorschlagen wollen, dem *Ognennyj stolp* Gumilevs einen Gedichtband, der am Schicksal von Lots Weib orientiert wäre, als *Soljanyj Stolp* entgegenzusetzen: „Соляной столп – и жена Лота, и переключка с ‚Огненным‘ (высокая вечная верность) – в двух словах вся беда и судьба“ (‚Salzsäule‘ – gleichermaßen Lots Weib und Wechselgesang mit der ‚Feurigen‘ [erhabene ewige Treue] – in zwei Worten das ganze Elend und Schicksal) (Saakjanc 1992, 191).

Ее торжественных поэтов

Свой путь к позорному столбу.¹⁵

(Gumilev 1962, I, 262; Wieder brüllt die Wölfin auf der Säule / Im Feuer der Purpurlichter. / Italiens Schicksal liegt im Schicksal / Seiner triumphierenden Dichter).

Die römische Wölfin und ihr Ur-Schrei rekurriert auf den matriarchalisch-bestialischen Gründungsmythos von Rom. Gumilev verbindet Dichterisches und Militärisches, behauptet, das Volk habe die schrecklichen Geschehnisse den verzärtelten Händen der Dichter anvertraut („Народ поверил в правду света, / Вручая страшные судьбы / Рукам изнеженным поэта.“ – Gumilev 1962, I, 263). Gegen dieses am Triumph nicht zweifelnde Kämpfer-Pathos setzt Achmatova die Nüchternheit ihrer Elegien, die im Herausfordern des Schicksals das Ende des Kampfes und seine Opfer kennt. Eine Gegenüberstellung des jeweils vierten Verses gibt Aufschluss: gegen das Attribut „toržestvennych“ von Gumilev steht bei Achmatova die Wertopposition „pozornyj“ – lautlich klingt Gumilevs Konsonanteninstrumentierung P und T („Поёт“) wieder in Achmatovas „ПуТ“. Die zu Schanden gewordene Triumph-Manie ist eingeschlossen im Trauer-Weg der Dichterin, die ihr Schicksal als ihren Weg akzeptiert („Svoj put“).

Ein weiterer Prätext scheint mir für Achmatovas besondere Verwendung des „pozornyj stolb“ relevant: die letzte, „nemaja“ (stumme) Szene aus Gogol's *Revizor*. Motiviert bereits das Merkmal des Schweigens den intertextuellen Bezug zwischen Gogol's letzter Szene und Achmatovas Projekt der (Letzten) Elegie des Schweigens, so wird dieser Zusammenhang durch vier weitere Signale offenbar: Die (apokalyptische) Ankündigung des wahren Revisors lässt die Damen „edinodušno“ (einmütig)¹⁶ ihr Erstaunen äußern und den Stadthauptmann ebenso zur Säule („stolb“) erstarren wie die übrigen Gäste („Pročie gosti ostajutsja prosto stolbami“, Gogol' 1959, 96). Die Bewegungslosen zeigen vorwurfsvoll auf die Familie des Stadthauptmanns. Sie sind sozusagen in ihrer Anklage zur Skulptur erstarrt. Die neben dem Stadthauptmann stehende Gattin wird in dieser Szenenanweisung ohne ihren Namen und nur in ihrer sozialen Rolle genannt. Doch gerade ihr fehlender Name ist als dritter prätextueller Be-

¹⁵ Das gleiche Reimpaar findet sich am Ende des zweiten Fragments: (41) „Оно мою уродует судьбу, / Но я его когда-нибудь нарушу, / Чтоб смерть позвать к позорному столбу“; Es [=Schweigen] verstümmelt mein Schicksal, / Doch ich werde es irgendwann brechen / Um den Tod zum Schandpfahl zu rufen). Damit schließt das zweite Fragment, in dem das Todesthema dreimal explizit, d.h. in Vers 5 („mertvyje“), Vers 18 („umerla“) und der Schlusszeile („smert“) genannt wird, noch einmal mit der Verbindung der beiden mythopoetischen Morpheme {er} und {or}, die ich – vgl. Anm. 19 – als Indices des latenten Themas der Unvollendeten Sieben: „Terror“ verstehe.

¹⁶ Vgl. im „Vorwort“ das „edinodušie“ aller geplanten Sieben Elegien – die Anklagen gegen das lyrische Subjekt: „что я любила за единогодушье, за полную готовность присудить меня к чему угодно.“ (*Zakn* 10, m.H.; dass ich sie um ihrer Einmütigkeit willen liebte, im ihrer absoluten Bereitschaft willen, mich zu allem Möglichen zu verurteilen).

zug für Achmatova relevant, entsprechen doch Vor- und Vatersname – Anna Andreevna – denen der Autorin der „Leningrader / Nördlichen Elegien“: Sie schafft sich damit eine groteske Doppelgängerin. In Gogol's Komödie wird der zum „stolb“ gewordene Gatte outriert mit ausgebreiteten Armen und zurückgeworfenem Kopf geschildert. Dieser anthropomorphisierte „stolb“ erscheint wie eine blasphemische Assoziation an einen Gekreuzigten und nimmt als solcher Achmatovas Sakralisierung des „pozornyj stolb“ grotesk voraus.

Während Lichačev und Smirnov (1978, 229) die Funktion von Gogol'-Prätexten für die „Poéma bez geroja“ vor allem darin begründet sehen, „Kontakte zum Jenseitigen“ zu schaffen, ist für die „Siebte und Letzte“, die Elegie des Schweigens, vor allem das Genre des Schauspiels, das im „Schweigen“ erstarrte, relevant. Die Spiegelfunktion dieser Gesellschaftskomödie verkehrt die Positionen von Theaterloge und Anklagebank und dieser Wechsel ist für Achmatova bedeutungsvoll, vgl. das Motto vom „Revizor“ mit den Zeilen 14-15 aus den „Digressionen“: „Скамейка подсудимых / Была мне всем: больничной койкой / И театральной ложей.“ (Anklagebank / War für mich alles: Krankenhausbett / Ebenso wie die Theaterloge): Es werden generell die Positionen von Täter und Opfer, Subjekt und Objekt austauschbar.

Gogol's „nemaja scena“ ermöglicht Achmatova die Verschränkung von russischer sozialkonkreter Gesellschaftskomödie mit der Hades-Welt der *Göttlichen Komödie*. Dadurch entsteht ein intensiver Stimulus für das „Unheimliche“ und „Schreckliche“ des Grotesken in den „Digressionen“, durch kein Lachen aufzuheben.

In den angeführten drei prätextuellen Beispielen konnte ein und dasselbe Verfahren Achmatovas beschrieben werden: den für ihre Unvollendete Siebte anvisierten, aber nicht erreichten, Finalpunkt in jenen Texten zu markieren, zu denen sie eine intertextuelle Perspektive eröffnet: zu Endtexten. Das letzte Canzone (Petrarca), das letzte Gedicht eines Gedichtbandes (Gumilev) und die letzte Szene einer Komödie (Gogol'). So zeigt sich als Variante der thanatopoetischen Apophatik der späten Achmatova das Verfahren – das, was unsagbar ist, in einer anderen Textdimension anklingen zu lassen.

Die thanatologische Un-Endlichkeit

Durch das „Vorwort“ zu den „Digressionen“ wird deutlich, wie Achmatova vom anvisierten Ende, der „Siebten und Letzten Leningrader Elegie“, den Anfang bestimmt: als „Erste Leningrader“ benennt sie das dem Tod Gumilevs gewidmete Gedicht. Der konkrete Tod Gumilevs erscheint als Anfang der thanatologischen Schöpfungsgeschichte des Post-Akmeismus, die das Gelingen der Schöpfung, die künstlerische Biographie der Dichterin-Gefährtin, der Mit-Akmeistin, prinzipiell bedroht(e). Historische Fakten begründen das Paradigma vom Tod des

Dichters, das zum Mythos wird. Dies fokussiert Achmatova im „Vorwort“, indem sie das ‚Gedicht‘ „Rossija Dostoevskogo“ (Das Russland Dostoevskijs) als „Vorgeschichte“¹⁷ der „Ersten Leningrader“ voranstellt. Verschlüsselt erscheint hier das Motiv der Schein-Hinrichtung Dostoevskijs. Diese Farce wurde zum Trauma – und doch auch zum Impuls für sein Schreiben nach dem / aus dem Tod: „Перо скрипит, и многие страницы / Семеновским припахивают плацем“ (Soč. I, 254; „Die Feder kratzt, und viele Seiten sind / Von Angst, sind vom Semjonowplatz noch schwer“).¹⁸ Synekdochisch lässt sich hinter dem Autor „omskij katoržanin“ (Omsker Sträfling) sein Werk entziffern *Zapiski iz Mertvogo Doma* (Aufzeichnungen aus dem Totenhaus, 1860/61). Die Totenhaus-Existenz der Dichterin n a c h dem gewaltsamen Tod der Dichter ressoniert in den Fragmenten zur „Siebten Elegie“ als N a c h-Geschichte der V o r-Geschichte mit Elementen von Dostoevskij. Es zeichnet sich eine thanatologische Kreisstruktur ab, die intertextuell mitgetragen wird durch den Bezug der „Digressionen“ auf Dostoevskijs Geschichte des Terrors, die *Besy* (1872, Die Dämonen). Die von Toporov festgestellte Äquivalenz von lat. „terror“ und russ. „užas“ (Toporov 1990, 322) nutzt Achmatova in den „Digressionen“, um den Schrecken der Dreißiger zu signalisieren: Der Mensch wurde zum Automaten der Propaganda: „и всем казалось – это человек, а это ЧЕРНЫЙ рупОР“ (und es schien allen - dies sei ein Mensch, aber es war ein schwarzer Schalltrichter), wobei das Epitheton schwarz („ČERNyj“) die thanatologische Färbung intensiviert. Ist der Chronotop generell vom „tERROR“¹⁹ bestimmt, charakterisiert das

¹⁷ Auf sie konzentriert sich das dritte Kapitel: „Prehistory: A Russian Creation Myth“ von Amert (1992, 60-91).

¹⁸ Ich zitiere hier die Übersetzung aus: Anna Achmatowa, *Poem ohne Held*. Poeme und Gedichte russisch und deutsch. Nachdichtungen von H. Czechowski, et al. Hrsg. von Fritz Mierau, Leipzig 1988, 73.

¹⁹ In den 52 (Vers-) Zeilen der „Digressionen“ findet sich elfmal (vgl. die Markierung in der Anlage I) die variierte Lautkombinierung des thanatoorientierten mythopoetischen Morphems er (vgl. Hansen-Löve 1998, 277) und des Ursprungs-bzw. Rotationsanzeigenden Morphems {or} (aaO, 277) –

Z. 4-7 прокуРОВ тРЕТЬе / поколение
9 хоРОшо... тепЕРь
11 умЕР ...стаРости
20-22 РОждались / умЕР ...махОРки ... кРЕпкий
25 ЧЕРный рупОР
32 мОРОсит ...сЕРый
37/38 рупОР говОРит / сквЕРной
43/44 бРЕд / гОРько
50 благоРОдной, сдЕРжанней, скРОмнее
53 дЕРжали

Das „Poslednee slovo“ dagegen zeichnet durch die Wiederholung von „smert“ in der ersten und letzten Zeile eine Kreisstruktur; die letzte Zeile verbindet syntagmatisch explizit „smERT“ und „pozORnyj stolb“: den Tod in Zeiten des Terrors, vgl. Anm. 15.

lyrische Ich sich selbst in diesem Zeitraum als immer schrecklicher werdend („Как после становилась / Еще ужасней“).

Vergessen und mit sich selbst nicht mehr identisch zu sein, ist die unheimliche Erfahrung in den „Digressionen“. Die Dichterin befürchtet, sogar im Tod nicht jenen adäquaten Platz zu finden, den sie selbst für „alle“ fand, die sie „be-grub“ und „beweinte“. Nach ihrer Invektive gegen die Fehlinterpretation der Existenz und Dichtung Mandel'stams sowohl bei sowjetischen wie bei westlichen Intellektuellen schreibt Achmatova wenige Seiten nach den Fragmenten zur ‚Siebten‘ – 1958 auf ihrem Notizblock den Vierzeiler:

Непогребенных всех –
Я хоронила их,
Я всех оплакала, а кто
Меня оплачет (Zakn 19)

(Alle Unbegrabenen / ich habe sie begraben. / Ich habe alle beweint, / aber wer beweint mich?).

Diese Rückbesinnung auf sich selbst: die Reflexion ihrer nahezu vollständigen Isolation, ihr Grauen, zu Lebzeiten todgestellt, jedoch „unbegraben“ und „unbeweint“ zu sein, kommt durch die metapoetische Benennung des ersten Fragments als „Liričeskie otstuplenia“ zum Ausdruck. Weil dieses Fragment in die Analysen der ‚Siebten‘ nicht miteinbezogen wird (das gilt für Timenčik ebenso wie für Šul'c), bleibt die Dimension des 30er Jahre-Terrors unberücksichtigt, den Achmatova im Topos der Anklagebank und des Gerichtsaals (1. Fragment: „skamejka podsudimych“ / 2. Fragment: „sudebnyj zal“) des Jahres (19)35 chiffriert.

Die monströse Groteske der Neu-Schöpfung

Das „Digressionen“-Fragment der ‚Siebten‘ ist seinerseits aus knappen Bruchstücken und zwei lang fortlaufenden – Prosafärbung intendierenden – Passagen in Blankversen montiert. Das lyrische Subjekt umschreibt die Szenerie eines seit Jahrzehnten hinweg erstarrten Gerichtssaals: Die anfängliche Ortscharakterisierung „Pauki v okne“ rekurriert auch auf die „Spinne“ als Inbegriff der Stagnation in Bloks „Bezvremen'e“ (Böse Zeit) nach der Revolution von 1905. Achmatova durchsetzt diese klaustrophobe Perspektive, aus der es keinen Ausblick gibt, vereinzelt mit Allusionen an das „Draußen“: ebenso an das anonym verlaufende „normale“ Leben mit Geburt, Karriere und Tod (Z. 20-21), wie an die Straflager (Z. 21-28). Sie erinnert an ihren eigenen fast wahnsinnigen

Zustand („bRed“ = thanatosmarkiert),²⁰ an Gerüchte, die besagten, dass die „Tochter des Führers“ ihre Bücher lese – zur „bitteren“ Überraschung des Vaters (vgl. dazu Timenčik 2005, 435). Unterschwellig perspektiviert das lyrische Subjekt den politischen Prozess als Familienkonflikt: manifest für die Familie des Führers. (Dessen nicht genanntes Pseudonym wird verschoben auf das eines machtlos gewordenen früheren Mitstreiters: im Adverb „gor'ko“ ist das Pseudonym des 1936 verstorbenen Gor'kij's mitzuhören.) Aus der Verkehrung der Täter-Familie kann die Tragödie der Opfer-Familie mittelbar erschlossen werden.

Achmatova unternimmt in den „Digressionen“ eine Amalgamierung dreier Zeitebenen (Spätmittelalter, Realismus, Post-Symbolismus), dreier Dichterschicksale (Dante, Mandel'stam, Gumilev), dreier Gattungen: Göttliche Komödie, Roman (Dostoevskij) und Lyrik. Sie schafft jene „synkretistische Wahrnehmung der Kultur“, wie sie Mejlach und Toporov auch an Mandel'stams Dante-Deutung im „Razgovor o Dante“ (Gespräch über Dante, 1933) hervorheben (Mejlach, Toporov 1972, 30 und 57).

Wenn sich das lyrische Subjekt schildert: verbannt und ausgeschlossen aus der urbanen kulturellen Kommunikation, mit einem autokannibalistischen Hunger versehen, der Synonym des Todes ist, und dem Wahnsinn ausgeliefert („опять слюну глотаю / От голода“, wieder schlucke ich Speichel / Vor Hunger), vermeint es damit zugleich das Schicksal Mandel'stams in der Verbannung von Voronež.

In der Zeile, in der zum ersten Mal die Versstruktur in die Langform wechselt, setzt Achmatova das nachdrücklichste thanatopoetische Signal für die Selbst-Zersetzung des lyrischen Subjekt: Z. 18f.: „И муху, что ползет по лбу, / не стонишь.“ ‚Die Fliege, die nicht von der Stirn vertrieben werden kann‘, ist hier Index des Todes (Hansen-Löve 1999). Die im – dem Besuch des verbannten Mandel'stam gewidmeten – Gedicht „Voronež“ (1935) präsente Doppelfigur von „strach und Muza“ (Soč. I, 179; Angst und Muse)²¹ wird in den folgenden

²⁰ Hier könnte intertextuell auch Bloks „Russkij bred“ (Russischer Irrsinn, von Toporov 2003, 234ff., als „pifonizm“, Pythonismus-Variante des ‚Antipollinischen‘ vorgestellt) berücksichtigt werden.

²¹ Baskers luzide Analyse und ‚kontextuelle Interpretation‘ von Achmatovas „Voronež“-Gedicht wählt als Titel diese von ihm intensiv problematisierte Doppelung von „Angst und Muse“. Überzeugend gelingt es ihm, die Präsenz des toten Gumilev in diesem, dem verbannten Mandel'stam gewidmeten, Gedicht aufzuzeigen (Basker 1999, 322). Seine Bezüge auf die prätextuelle Motivverbindung vom triumphierenden Hochzeitsmahl und die Kulikovo pole-Schlacht wären noch durch die Berücksichtigung des dieser Schlacht gewidmeten Poems von Blok zu erweitern. Dort erhält die Verbindung von Eros und Thanatos die Dimension eines nationalen Myths: die extrem erweiterte Begriffsextension der ‚Ehefrau‘ verweist auf die „Rus“: die Gattin, Witwe und Mutter; vgl. dazu: G.A. Levinton, I.P. Smirnov, 1979, „Na pole Kulikovom“ Bloka i pamjatniki Kulikovskogo cikla. *Trudy otdela drevnerusskoj literatury* XXXIII, Leningrad, 72-95, vgl. insbesondere Anm. 100 mit dem Hinweis auf Achmatovas „Raspjatie“). Nicht das karnevaleske Festtagslachen ist für das „Voronež“-Gedicht rele-

Versen der „Digressionen“ latent zur Groteske der „STARUŠKA“ verdichtet.²² Lautlich vorbereitet durch das Attribut „dUŠnyj“ (stickig) und in Verbindung gesetzt zum anagrammatisch fungierenden „STRAŠnyj“ (schrecklich) lässt es es ‚STARUŠka‘ (die Alte) assoziieren. Im manifesten Text erinnert sich das Lyrische Subjekt in Zeile 41 daran, dass es genderindifferent mit 30 Jahren ‚Alter‘ genannt worden war: „kak v 30 let sčitalas’ STARiKom“. Das sich grotesk-monströs vernetzende Bild der „staruška“ repräsentiert für das lyrische Subjekt in intertextueller Perspektivierung das anti-sophiologische (bzw. das gnostische sophiologische) Prinzip: in der Welt des Todes nicht sterben zu können (Hansen-Löve, in diesem Band 28f.).

Zugleich deutet Achmatova die grotesk-unheimliche Paradigmatik der (historisch-konkreten) Dichter-Tode an, die drohen, den Charakter einer Serie anzunehmen. Terror generiert – für Achmatova – immer wieder nur sich selbst.²³ Das Motiv des Märchens vom Weißen Stierchen in den Zeilen 45-47 der „Digressionen“, das reine Ankündigung ohne folgende Erzählung bleibt, signalisiert diesen tödlichen Leerlauf: „О, сказочка про белого бычка! / Мне кажется, что тот бычок обязан / в моем гербе найти себе покой“ (O, Märchen vom weißen Stierchen! Mir scheint, dass jenes Stierchen / In meinem Wappen zur Ruhe kommen muss) wobei „pokoj“ (= Ruhe) Synonym des Todes ist, „gERb“ (Wappen) natürlich als Metathese paronymisch das Grab, „gROb“, indiziert.

Doch selbst das Grab sichert noch keine Identität: Das apollinische *principium individuationis* erfüllt sich dem lyrischen Subjekt nicht einmal im Grab: „Ja ne v svoju, uvy, mogilu ljaġu“ (Nicht in mein Grab, o weh, leg ich mich) heisst es in der Fünften bzw. Dritten Nördlichen Elegie (Soč. I, 257).

vant sondern das pathetische „likovanie“ (Basker 1999, 338), das die „Person“ angesichts des unausweichlichen Todes nicht verkehrt, sondern transzendiert.

²² Wie bereits von mir ausgeführt: Das religiöse Sophienkonzept wird beim angeblich irre-führenden Tausch zwischen den Zahlen 7 und 9 der Säulen ästhetisiert. G. Levinton (1989, 45) weist auf ein Spiel mit der falschen Musenziffer bei Mandel’stam hin; das Motiv der staruška-muzy (Musen als Alte Frauen) findet sich in Puškins *Domik v Kolomne* (Häuschen in Kolomna). Von dieser ironisch-spielerischen Perspektive aber unterscheidet sich der grotesk-unheimliche Rückbezug zur nicht gänzlich toten „Staruška“, der *Pikovaja dama*, die in Achmatovas „Leningrader/Nördlichen Elegien“ im pars-pro-toto des Fensters als Auge des Hauses präsent ist im Motiv des „priščurennyġ, neblagosklonnomyġ okom“ (Soč. I, 256; zusammengekniffenen, nicht wohlwollenden Auges). Denn intertextuell öffnet sich hier der Bezug zur *Pikovaja dama* (Pique Dame), die aus dem Sarg ihrem Mörder German zuzwinkert.

²³ Dem entspricht die genannte (vgl. Anm. 19) Kombination des thanatossignalisierenden Morphems (er) mit dem ursprungsorientierten Rotationsmorphem {or}.

Als grotesk-unheimliche Wertverzerrung reißen die „Digressionen“ ab mit dem Lob derjenigen, die ihre Identität verleugnen: den „stukači“ (Spitzeln):²⁴ Z. 51-52: „С каким достоинством, с каким умением / И ... они себя держили.“

Somit wird ‚Identität‘ im Chronotop des Terrors dreifach verkehrt:

- die Spitzel erscheinen in einem Habitus, der nicht ihrem Wesen entspricht;
- für die toten Dichterfreunde muss das lyrische Subjekt erst den authentischen Hinrichtungsort bzw. das authentische Todesdatum ausfindig machen;
- für sich selbst muss es die von außen drohende Gefahr der historischen Löschung und die innere der Auflösung erkennen (zum Sterben bereit sein), um sich im künstlerischen Akt neu zu erschaffen (aufzuerstehen).

Diese Umkehrmöglichkeit ist gerade dem Todessignal der Fliege überantwortet: Denn das Motiv der Fliege, die von der Stirn nicht zu vertreiben ist, wird lautlich im Relativsatz mit „stolb/p“ assoziiert und durch ein rudimentäres palindromisches Anagramm mit dem „LOBnyj stOLP“, der Schädelstätte – čto POLZeT PO LBU – verbunden. So erscheint das kryptische Motiv des „pozornyj stolb“ als dionysische Groteske: als Schand-Pfahl der Muse, deren Opferung die sakrale Färbung der Kreuzigung (Schädelstätte) erhält.

Geruchseindrücke – „duch machorki / dušnyj zapach“ – verstärken in den Zeilen 21 und 22 den dionysischen Eindruck der Welt des „užas“, die in der ersten Zeile mit der lakonischen Nennung von Spinnen und Fenster eröffnet wird.

Der Chronotop des Terrors mit den Indices Fliege (Pars pro toto für Spinne), Fenster und Kreuz, den Achmatova in den Zeilen 1-30 ihrer „Digressionen“ aufruft, ist intertextuell doppelt konnotiert: er verweist auf das zu Dostoevskijs Lebzeiten nicht zu veröffentlichende Beicht-Kapitel der *Besy* „U Tichona“ (Bei Tichon) ebenso wie auf eine Strophe aus Gumilevs „Pjati-stopnyje Jamby“ (Fünffüßige Jamben), das letzte Gedicht, das Achmatova auf sich bezogen sah.²⁵

²⁴ Auch der sie bespitzelnden Freundin Anta hat Achmatova ein poetisches Gedenken gewidmet: „Pamjati Anty“ und in den Zyklus „Venok mertvym“ (Toten-Kranz“) mitaufgenommen (Soč. I, 248).

²⁵ Das Metrum des fünffüßigen Jambus ist für Kravcova (1991, 308) Anlass für den Rückverweis der „Severnye elegii“ auf dieses Gedicht Gumilevs. Basker, der Kravcovas Hinweis (1991, 310A3) auf die Genrebestimmtheit dieses Metrums für Elegien zitiert, weist präzisierend auf den Gebrauch dieses Metrums gerade für „civic verse dealing with the exile or death of prominent men of letters“ in russischen Elegien Mitte des XIX. Jahrhunderts (Basker 1999, 255) hin.

Gumilev reflektiert den Moment nach der unwiderrufbaren Trennungserklärung des lyrischen Du in Versen, über die sich das Lautnetz „užas“ (Grauen) spannt:

У Я сам себе был гадОК, как п а У К,
 У Меня пУГал и мучил каЖдый звУК,
 И ты ушла, в простом и темном платье,
 Ж АС ПохоЖая на древнее РАСпятие.²⁶

(Gumilev I, 223; Ich selbst war mir widerlich wie eine Spinne / Mich erschreckte und quälte jeder Laut / Und du gingst fort im einfachen und dunklen Kleid / Ähnlich einem alten Kreuzigungsbild).

Die anfängliche phonologische Verbindung OK / UK erscheint inversiert in den Anfangsworten von Achmatovas „Digressionen“: *PaUKi v Okne*. Möglicher Weise werden so Worte des Toten Dichters zum Element des Indizienprozesses, der die „Digressionen“ fundiert. Der von Gumilev gewählte Vergleich des „Raspjat’e“ für das Lyrische Du (es kann gleichermaßen Handlung: Kreuzigung / wie Gegenstand: Kreuz bzw. Kreuzigungsdarstellung bedeuten) färbt lautlich wie semantisch die Zeilen der „Digressionen“. Das lyrische Subjekt gibt zunächst in vollem Entsetzen jede Hoffnung auf Überleben auf: Es realisiert das Kreuzweg-Bild.

Diese Motivverdichtung findet eine zusätzliche intertextuelle Aufladung durch den Bezug zur Ur-Geschichte des russischen Terrors, den *Besy*: In der Beichte Stavrogins indizieren Fliege – Spinne und Fenster den Augenblick tödlicher Stille („byla mertvaja tišina“) nach dem begangenen Verbrechen (Dostoevskij XI, 19).

Dass Stavrogin seine Beichte publizieren will, sieht Tichon als skandalöses, nicht authentisches Begehren. Er zeigt ihm die andere Möglichkeit auf, nämlich das „allerschmählichste Kreuz“ („naiPOZORnejšij krest“) auf sich zu nehmen (Dostoevskij XI, 27). Zweifelsohne findet sich hier ein weiterer intertextueller Stimulus für das von Achmatova wiederholte Motiv des „pozornyj stolb“, das in den „Digressionen“ als grotesk aufgelöst („POLZet PO LBU“, kriecht über die Stirn) zum Zeichen des Grauens wird.

Die intertextuelle Kreuzung mit den Reflexionen des Geistlichen Tichon, des begeisterten Theaterliebhabers, zeigt Achmatovas Inszenierung des Terrors und die Verteidigung ihres authentischen Schweigens in einer sakralen, freilich am-

²⁶ Das Endwort dieser Strophe *Raspjat’e* machte Achmatova zum Para-Text desjenigen ihrer *Requiem*-Gedichte, das die Unheimlichkeit der Dissoziation auf unterschiedlichen Textebenen manifestiert. Nach Henselers überzeugender Analyse bildet es überhaupt den Schlusspunkt „ihrer stabilen großen Texte“ (Henseler 2004, 145).

bivalenten Perspektive. Gegen Stavrogins dämonisches Lachen setzt Tichon die Bereitschaft, sich lächerlich zu machen, d.h. also die dämonische Subjekt-Position gegen eine christliche Objekt-Position zu tauschen.

Vielleicht könnte Achmatovas mutmaßliches intertextuelles Insistieren auf der Kontroverse zwischen Stavrogin und Tichon als geheimer Vorbehalt gegen eine die befreiende Kraft des Festtags-Lachen preisende Konzeption wie die der Dostoevskij-Studie Bachtins²⁷ gelesen werden. Denn wie gesagt: Für Achmatova kann kein L a c h e n die Todesangst besiegen.

Die soziale Apophatik aber kann sich für sie zur religiösen wandeln. Schweigen bereitet die Stille vor: „Тишина – последняя тайна и последнее утешение на грани смерти“ (Stille ist das letzte Geheimnis und der letzte Trost an der Grenze des Todes“) – so formulierte es Kees Verheul (1992, 15).

Rück-Wandlung

Unweit vor den „Nördlichen Elegien“ steht in *Beg vremeni*²⁸ das Gedicht „Poslednjaja roza“ (Die letzte Rose). Es erscheint wie eine neuerliche Rück-Wandlung zum apollinischen Gestus des frühen Akmeismus. Palindromisch ist das ‚Verächtliche‘ umgekehrt zum Schönen: „poZOR – ROZa“. Selbst der dionysische Wandlungsweg von Sterben und Auferstehung ist erschöpft – aber der Duft und die Schönheit der konkreten Rose will in ihrer ganzen Evidenz noch einmal wahrgenommen werden:

Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить,
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.
(Soč. I, 252)

(Gott! Du siehst, ich bin müde / Aufzuerstehn, und zu sterben, und zu leben, / Nimm alles, aber dieser blutroten Rose / Frische lass mich aufs Neue spüren).

²⁷ Es ist mir nicht gelungen, bei Achmatova, die doch mit russischen Formalisten befreundet war, einen Hinweis auf eine Beschäftigung mit dem oeuvre Bachtins zu finden.

²⁸ Toporov (1990, 322, HdA, vgl. Anm. 5) deutet diesen Titel als „kniga o terrore“ (Buch vom Terror): das latente Thema der fehlenden Leningrader/Nördlichen Elegien ist damit aufgehoben im kryptischen Titel des letzten Bandes der Dichterin.

Literatur

Abkürzungen:

Soč = Anna Achmatova 1986, *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva.

LO = Liričeskie otstuplenija Sed'moj èlegii.

Zakn = *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, Moskva, Torino 1996.

- Achmatova, A. 1977. V. Žirmunskij (Hrg.), *Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad.
 — 1986. V.A. Černych (Hrg.), *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva.
 — 1996. K.N. Surova (Hrg.), *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, Moskva, Torino.
 Amert, S. 1992. *In a Shattered Mirror. The Later Poetry of Anna Achmatova*, Stanford.
 Basker, M. 1999. „Fear and Muse“: An Analysis and Contextual Interpretation of Anna Achmatova's „Voronez“, *Russian Literature*, 45, 245-260.
 Civ'jan, T.V. 1975. Achmatova i muzyka, *Russian Literature*, 10/11, 173-212.
 Čukovskaja, L. 1984. *Zapiski ob Anne Achmatovoj. Tom I. 1938-1941*, Paris.
 Dostoevskij, F.M. 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad.
 Gözl, Chr. 2000. *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*, Frankfurt am Main u.a. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, Bd. 21).
 Gogol', V.N. 1955. Revizor. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, T. 4, Moskva.
 Gumilev, N.S. 1962-1968. G.P. Struve und B.A. Fillipov (Hrg.), *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Washington.
 Hansen-Löve, A.A. 1993. Mandel'shtams Thanatopoetics“, R. Vroon, J. Malmstad (ed.), *Reading in Russian Modernism*, Moskva, 121-158.
 — 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II: Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik*, Wien.
 — 1999. „Muchi – russkie, literaturnye“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, Warazawa, 95-132.
 Henseler, D. 2004. *Texte in Bewegung. Anna Achmatovas Spätwerk*, Frankfurt am Main u.a. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 33).
 — 2004. „Der ‚Komarovo-Text‘: Anna Achmatovas späte (Re)konstruktion des Nordens“, A. Arndt u.a. (Hrg.), *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in inter-disziplinärer Perspektive*, Frankfurt am Main u.a. (=Imaginatio borealis), 221-235.
 Kissel, W.S. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin, Blok, Majakovskij*, Köln u.a.
 Koževnikova, N.A. „Zvukovy povtory v stichach A. Achmatovoj“, *Russkij stich. Metrika, ritmika, rifma, strofika. V čest' 60-letija M.L. Gasparova*, Moskva, 125-144.
 Kravcova, I.G. 1991. „Severnye èlegii“ Anny Achmatovoj. Opyt interpretacii celogo, *Russian Literature*, 30, 303-315.

- Lachmann, R. 1984. „Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik“, *Poetik und Hermeneutik*, 11, München, 489-515.
- Levinton, G.A. 1989. „Achmatovoj ukoly“, *Anna Achmatova i russkaja kul'tura načala XX veka. Tezisy konferencii*, 43-47.
- Lichačev, D.S. 1978. „Achmatova i Gogol“, *Tradicija v istorii kul'tury*, Moskva, 223-227.
- Ljunggren, A. 1993. „Anna Akhmatova's Requiem: A Retrospective of the Love Lyric and Epos“, S.I. Ketchian (Hrg.), *Anna Akhmatova 1889-1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conference*, Oakland, 110-126.
- Mejlach, M.B; Toporov, V.I. 1972. „Achmatova i Dante“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 29-75.
- Nedobrovo, N.V. 2001. „Anna Achmatova“, *Anna Achmatova: Pro et contra*. Antologija, T.1, Sost. Sv.A. Kovalenko, Sankt-Peterburg, 117-137.
- Nietzsche, Fr. 1981. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Mit einem Nachwort von Hermann Glockner, Stuttgart.
- Ronen, O. 1977. „A Beam upon the Axe: Some antecedents of Osip Mandel'shtams ‚Umyvalsja noč'ju na dvore‘“, *Slavica Hierosolymitana*, 158-176.
- Saakjanc, A.A. 1992. „Anna Achmatova i Marina Cvetaeva“, *Carstvennoe slovo. Achmatovskie čtenija*, Vypusk I, Moskva, 181-193.
- Sedakova, O.A. 1984. „Škatulka s zerkalom. Ob odnom glubinnom motive A.A. Achmatovoj“, *Trudy po znakovym sistemam*, 17, 93-108.
- Smirnov, I.P. 1978, „Poëtičeskie asociativnye svjazi ‚Poëmy bez geroja‘“, *Tradicija v istorii kul'tury*, Moskva, 238-230.
- 2005. „O groteske i rodstvennyh emu kategorijach, N. Buks und F. Kont (red.), *Semiotika stracha*, Pariž, Moskva, 204-221.
- Timenčik, R.D. 1981. „Chram Premudrosti Boga. Stichotvorenje Anny Achmatovoj ‚Široko raspachnuty vorota‘“, *Slavica Hierosolymitana*, V-VI, 297-317.
- 2005. *Anna Achmatova v 1960-e gody*, Totonto.
- Toporov, V.N. 1990. „Ob istorizme Achmatovoj“, *Russian Literature XXVII*, 277-418.
- 2003. *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg.
- Verheul, K. 1971. *The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova*, The Hague, Paris.
- 1992. „Tišina u Achmatovoj“, *Carstvennoe slovo. Achmatovskie čtenija*, Vypusk I. Moskva, 14-20.

Andrea Meyer-Fraatz

SCHEINTOD/T IM MUSEUM (ANDREJ BITOV, *PUŠKINSKIJ DOM*)

I

Andrej Bitovs Roman *Puškinskij dom* beginnt mit einer Szenerie des Todes: Über der „ausgestorbenen Stadt“¹ kommt der nach dem Kamikazeflieger benannte Wind „Gastello“ auf und bahnt sich, „tote Barken am Ufer schaukelnd“,² seinen Weg durch das zerborstene Fenster in den verwüsteten Museumssaal des Puškinhauses, in dem sich der leblose Körper des Protagonisten, Lev Nikolaevič Odoevcev, im allgemeinen Leva genannt, befindet: „[...] ничком лежал шкаф, раскинув дверцы, а рядом с ним, на рассыпанных страницах, безжизненно подломив под себя левую руку, лежал человек. Тело.“ (Bitov 1996, II, 8f.). Diese vermeintliche Leiche wird detailliert beschrieben –

На вид ему было лет тридцать, если только можно сказать „на вид“, потому что вид его был ужасен. Бледный, как существо изпод камня – белая трава... в спутанных серых волосах и на виске запеклась кровь, в углу рта заплесневело. В правой руке был зажат старинный пистолет, какой сейчас можно увидеть лишь в музее... другой пистолет, двуствольный, с одним спущенным и другим взведенным курком, валялся поодаль, метрах в двух, причем в ствол, из которого стреляли, был вставлен окуроч папиросы „Север“. (Bitov 1996, II: 9),

und am Ende fragt sich der Erzähler: „Не могу сказать, почему эта смерть вызывает во мне смех... Что делать? Куда заявить?“ (Bitov 1996, II, 9)

Das Eingangskapitel von Černyševskijs Roman *Čto delat'*, auf den die Überschrift und das Motto des Prologs, nicht zuletzt die rhetorische Frage im Anschluss an die Bemerkung über den Lachen hervorruhenden Tod verweisen, schildert einen Tod, der sich im nachhinein als nur scheinbar erweist. Das Lächerliche, das Bitovs Erzähler an dem vermeintlichen Tod empfindet, kann auf die Ähnlichkeit mit dem Klassiker des sowjetischen Literaturkanons zurückgeführt werden und somit andeuten, dass auch dieser Tod keiner ist; zudem greift der Erzählerkommentar der in vieler Hinsicht lächerlichen Vorgeschichte

¹ „над вымершим городом“, Bitov 1996, II, 7.

² „раскачивал у берегов мертвые барки“, Bitov 1996, II, 8.

des geschilderten Todes vor, die in den drei sich anschließenden Teilen des Romans aufgerollt wird.

In den drei Epilogen des Romans erweist sich der Tod des Protagonisten tatsächlich als Scheintod: Das Geräusch des vom Wind zerschlagenen Fensters bringt im ersten Epilog in den leblosen Körper Leben zurück, aber noch ist der Protagonist angesichts des Scherbenhaufens, den er und sein Widersacher angerichtet haben, verzweifelt (Bitov 1996, II, 311-314). Die beiden weiteren Epiloge bilden Versionen und Varianten dieser Wiedererweckung, die die Beseitigung des Schadens und den ersten Arbeitstag Levas nach der Nachtwache schildern (Bitov 1996, II, 318-325; 326-337).

Nicht nur der Protagonist erlebt einen scheinbaren Tod und eine sogar dreifache Wiedererweckung. Auch sein Großvater, Modest Platonovič Odoevcev, sowie der Nachbar und vorübergehende Ersatzgroßvater Dmitrij Ivanovič Juvašov, genannt Onkel Dickens, erstehen gleichsam bzw. buchstäblich von den Toten wieder auf: der Großvater durch seine Rückkehr aus der Lagerhaft, die Levas Eltern dem Sohn verschwiegen, indem sie ihn kurzerhand für tot erklärt haben, Onkel Dickens im zweiten Epilog, nachdem er in einer „Version und Variante“ zum ersten Teil bereits gestorben ist. Voraussetzung für die Wiederkehr beider aus Lagerhaft und Verbannung ist wiederum ein Todesfall: derjenige Stalins.

Der offensichtliche Scheintod zumindest zweier Figuren auf der thematischen Ebene des Romans (über Onkel Dickens sagt der Erzähler, dass er nach „Gebrauch“ wieder sterben werde und rechtfertigt dessen Wiederbelebung damit, dass jener lediglich in einer „Version und Variante“ gestorben sei, Bitov 1996, II, 324) steht metaphorisch für das eigentliche Hauptthema dieses „Museumsromans“ (oder „Romanmuseum“?), russisch „roman-muzej“: den Tod³ und die (Hoffnung auf) Wiedererweckung der 1917 gestorbenen russischen Literatur und Kultur. Bereits im ersten Kursiv von A.B. wird im Anschluß an die Hervorhebung der Genrebezeichnung „roman-muzej“ eine Leseanweisung gegeben, die den gesellschaftlichen Kontext, in welchem sich der Roman selbst, aber auch seine dargestellte Welt befinden, hervorhebt und die Wechselwirkung zwischen beiden Sphären unterstreicht. Der abgebildete Zeitungsausschnitt über das karakalpakische Sonett und die Puškin-Rezeption in Mittelasien (Bitov 1996, II, 10) stellt in seiner Fragmentenhaftigkeit gleichsam ein totes Stück Text dar, und die fragmentarischen Schriftzüge des Namens Puškin suggerieren die erneute Tötung des russischen Dichters durch seine Sowjetisierung.⁴ Die postulierte Mög-

³ Mitiša't'ev bezeichnet im Streit mit Leva die russische Literatur metaphorisch als Leiche: „мы один труп русской литературы жрем“ (Bitov 1996, II, 305).

⁴ Zur „Reprivatisierung“ Puškins durch Bitov s. Meyer-Fraatz 2000b. In der Diskussion des Vortrags haben R. Lachmann und E. Greber im Zusammenhang mit diesem Zeitungsausschnitt von einer karnevalesken Intertextualität gesprochen. Zweifellos weist Bitovs hochintertextueller Roman Züge der von Bachtin beschriebenen menippeischen Satire auf. Es

lichkeit, einen solchen Text an eine beliebige Stelle des Romans einfügen zu können, ohne den Lesefluß dadurch zu stören, lässt sich als programmatisch für den Status der Literatur im Romankonzept verstehen: Mit der Genrebezeichnung, nicht zuletzt aber mit dem Titel „Puškinskij dom“ wird deutlich, dass der eigentliche Protagonist des Romans nicht Lev Odoevcev, sondern die russische Literatur ist.

Die russische Literatur wird seit dem 19. Jahrhundert bezeichnet als das Haus, das Puškin gebaut hat;⁵ zudem ist das „Puškinhaus“ auch in diesem Roman das Institut für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Protagonist einer seiner Mitarbeiter. Damit wird zugleich auf die politische Dimension des Themas, den staatlich reglementierten Umgang mit Literatur in der UdSSR, verwiesen, zu der auch ein Literaturkanon gehört, bei dem Černyševskijs Roman *Čto delat?*, auf den im Prolog sowohl durch den Titel als auch durch das Motto und schließlich durch die Schilderung des leblosen Körpers hingewiesen wird, an herausgehobener Stelle steht. Das Vorhandensein des Kanons impliziert jedoch auch Autoren und Texte, die ihm nicht angehören und die gleichsam totgeschwiegen werden. Im Roman geht es sowohl um die durch Kanonisierung als auch durch Verschweigen getötete russische Literatur, mit anderen Worten, um ihren Tod und ihre Wiedererweckung.

Die Pistole, die neben dem leblosen Protagonisten liegt und in deren Lauf ein Zigarettenstummel der „Proletenmarke“ „Sever“ steckt, laut Chances (1993, 223) ein Zeichen für die Ermordung der russischen Adelskultur, ist diejenige, mit der Puškin im Duell erschossen wurde. Dies sowie die zerbrochene Totenmaske Puškins verweisen darüber hinaus auf den Kult, der um *den* russischen Nationaldichter getrieben wird, der im Titel des Romans auftaucht und über den der Protagonist seine Dissertation schreibt. Zugleich stellen sie Gegenstände dar, die im Museum bewahrt werden. Dass es sich bei der Totenmaske, wie sich im zweiten Prolog herausstellt, um eine von unzähligen Kopien handelt, verdeutlicht die bloße Zeichenhaftigkeit des Kults, dem kein „realer“ Gegenstand mehr zugrunde liegt, sondern der wie die gesamte Sowjetkultur einem Simulacrum gleicht. Damit erweist er sich als Verflachung des einst ernsthaft betriebenen Kults um den früh getöteten Dichter, als Sinnentleerung einer einst elementaren kulturellen Praxis.⁶

wird sich jedoch im Zusammenhang mit der Thanatopoetik des Romans erweisen, dass in *Puškinskij dom* Bachtins Karnevalismusprinzip eher konterkariert als umgesetzt wird (s.u.).

⁵ In „Achilles i čerepacha“ zitiert der Erzähler Puškins im Sterben geäußerte Worte „Il faut que j'arrange ma maison“ und identifiziert die russische Literatur, Peterburg (Leningrad) und Russland mit dem Puškinhaus (Bitov 1996, II, 342): „[...] и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия, – все это, так или иначе, ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца...“ Das Wesentliche fehlt bezeichnenderweise.

⁶ Zum Totenkult um Puškin und seine Tradition bis in 20. Jahrhundert s. Kissel 2004, 23-95.

Der Scheintod des Protagonisten, das Museum und die russische Literatur sind die thanatopoetischen Komponenten von Bitovs Roman. Es wird sich herausstellen, dass der (Schein)Tod von Romanfiguren allegorisch für den scheinbaren Tod der russischen Literatur (und Kultur) steht, der ihr durch ihre politische Reglementierung in der Sowjetzeit zuteil wurde. Dabei kommen zwei konkurrierende, hier aber eher komplementäre Museumsbegriffe zum Tragen, vor deren Hintergrund sich die subversive Strategie des Autors entfaltet: der negative der russischen Avantgarde, der einer impliziten Kritik unterzogen wird, und der positive von Nikolaj Fedorov. Dank dem letzteren kommt zudem eine utopische Komponente ins Spiel. Geleistet wird dies alles von einem „wiedererweckten“ Autor: Im Gegensatz zu Bitovs bis dahin erschienenen Texten, in denen der Erzähler keine von den Figuren abweichende oder überhaupt wahrnehmbare Position einnahm, ist er jetzt deutlich im Text präsent, und die Initialen A.B., mit denen die kursiv gedruckten Kommentare zum Geschehen versehen sind, stehen offensichtlich stellvertretend für den realen Autor, der so seine Macht über den eigenen Text demonstriert. Der im Bartheschen Sinne „tote Autor“ der Moderne ist gleichsam wiedererweckt worden.⁷ Es wird sich zeigen, dass diese thanatopoetischen Komponenten, die auf einer Metaphorisierung bzw. Allegorisierung von Todesmotiven basieren, charakteristisch sind für Bitovs Gesamtwerk.

II

Der im Roman stets präsente, jedoch nunmehr tote Übervater Stalin hat mit dem sozialistischen Realismus auch den klassischen sowjetischen Literaturkanon geschaffen. Levas Auseinandersetzung mit den Folgen des Stalinismus in der eigenen Familie wird wiederum zur Allegorie auf den Stalinismus in der Literatur. Seine namen- und gesichtslosen Eltern – im Gegensatz zu anderen Figuren des Romans werden weder ihre Namen erwähnt, noch werden sie detailliert beschrieben – haben sich bedingungslos angepasst und den Großvater verraten, um selbst als Philologen Karriere machen zu können. Damit stehen sie für die Literatur des sozialistischen Realismus der Stalinzeit, die kaum Werke von Belang hervorgebracht hat und deren Autoren sich zum größten Teil keine großen Namen gemacht haben. Der Großvater, der zu Beginn der 60er Jahre rehabilitiert wird und dessen Werk eine Renaissance erlebt, lässt sich auch nach der Haftentlassung nicht korrumpieren. Er steht, ähnlich wie Onkel Dickens, für andere Autoren, deren Werk oder deren Person im Stalinismus zeitweise ganz oder teilweise Tabu waren. Von beiden Figuren werden in den Anhängen zu den verschiedenen Teilen, gleichermaßen auch von Leva, Texte abgedruckt, die

⁷ Zur Autorproblematik bei Bitov s. Meyer-Fraatz 2000a, zu *Puškinskij dom* bes. 354-358.

einen bestimmten Typus von Literatur und bestimmte Haltungen repräsentieren. Alle drei Figuren erleben im Verlauf des Romans eine Auferstehung.

Der sowjetische Kanon der „klassischen russischen Literatur“ ist zunächst präsent in den Überschriften des Prologs sowie des ersten und des zweiten Teils. Die Motti zu diesen Teilen stellen jeweils Zitate aus den alludierten Werken, „Čto delat“, „Otcy i deti“ sowie „Geroj našego vremeni“ dar, die auf je unterschiedliche Weise in einem thematischen Zusammenhang mit dem Tod stehen: Das Černyševskij-Zitat stammt aus dem Eingangskapitel mit dem fingierten Selbstmord, genauer, es ist der erste Satz des Romans; das Turgenev-Zitat zeigt Vater und Mutter Bazarov am Grab ihres Sohnes,⁸ und das Lermontov-Zitat betrifft Pečorins Reaktion auf den Tod seines Pferdes. Indem die Motti einen Todesbezug aufweisen, bestätigen sie implizit ihren Status als Museumsstücke, die der Museumsroman bzw. das Romanmuseum ausstellt: „С табличками отделов: „Медный всадник“, „Герой нашего времени“, „Отцы и дети“, „Что делать?“ и. т. д. по школьной программе... Экскурсия в роман-музей... Таблички нас ведут, эпитафии напоминают...“ Der explizite Hinweis auf die Motti unterstreicht, dass es sich um tote Ausstellungsstücke bzw. deren Etiketten handelt, um eine geführte Exkursion nach dem Schulprogramm,⁹ mit anderen Worten um die verstaatlichte russische Literatur im Literaturmuseum. Damit greift A.B. den Museumsbegriff der russischen Avantgarde auf, für die das Museum ein Friedhof toter Gegenstände ohne Bedeutung für die Gegenwart darstellt.¹⁰ Im Verständnis der Avantgarde gehört Kunst bekanntlich nicht ins Museum, sondern ins Leben (vgl. Flaker 1989).

In der Tat sind die Zitate, abgesehen von ihrem Bezug zum Thema des Todes, im Sinne eines semantischen Mehrwerts wenig ergiebig. Zwar suggeriert derselbe kursiv gesetzte Kommentar, der mit den zitierten Worten von der Führung durch den „roman-muzej“ endet, eingangs eine gegen den Strich gebürstete Lektüre Lermontovs, insbesondere seines Vorworts zu *Geroj našego vremeni*, jedoch erweist sich der Bezug von Bitovs Roman im gleichnamigen Kapitel auf den Prätext als eher banal. Ein „Held unserer Zeit“ ist auch in Bitovs Roman lediglich eine Worthülse, die zur stehenden Wendung ohne jede Dynamik geworden ist. Die bei Knarr (1984, 87-90) verglichenen Abschiedszenen Pečorins und Mëris bzw. Levas und Al'binas verdeutlichen dies: Die in Bitovs Roman geschilderte Episode erweist sich als blasser Abklatsch des Lermontov-

⁸ Chances 1993, 212 sieht hierin ein Indiz für Levas Tod; damit wird er Bazarov äquivalent gesetzt. Dagegen spricht jedoch Levas dreimalige Wiederauferstehung in allen drei Epilogen.

⁹ Zum Schulprogramm der in *Puškinskij dom* zitierten und alludierten Texte s. Griffiths 2006.

¹⁰ So bereits gedeutet von Spieker 1996, 113ff. Als Friedhof toter Gegenstände fasst auch Groys 1997, 9 das Museum auf, sofern es sich nicht um ein Kunstmuseum handelt: „Alle Museen, nur nicht Kunstmuseen, sind Friedhöfe der Dinge: Was dort gesammelt wird, ist seiner Lebensfunktion beraubt, also tot. Das Leben des Kunstwerks beginnt dagegen erst im Museum: Es ist von Anfang an ein Leben nach dem Tode“.

tovschen Prätextes.¹¹ Gleiches gilt für *Väter und Söhne* und *Čto delat'*: Auf Turgenjovs Roman ist der Generationenkonflikt zu beziehen, in dem Bitovs Protagonist eine eher klägliche Rolle spielt; auf Černyševskij verweist außer dem Prolog auch Levas pragmatischer Umgang mit seinen drei Frauen, mit dem Unterschied, dass er Černyševskijs im Roman demonstriertem Prinzip des rationalen Egoismus nicht entspricht, denn Leva ist weit davon entfernt, Faina mit Mitišat'ev zu teilen oder sie ihm gar zu überlassen, im Gegenteil, es kommt zum Duell um die Frau, um die beide Protagonisten rivalisieren. So lassen sich die Verhaltensweisen der Figuren, die sich immer wieder an literarischen Vorbildern orientieren, ohne sie zu erreichen, allenfalls auf ein weiteres Museumsverständnis zurückführen, wie es Boris Groys als typisch für den Stalinismus und danach formuliert hat: In der Totalisierung der Ablehnung alles Vergangenen und der Schaffung einer traditionslosen Welt sind seiner Auffassung nach Museumswelt und Lebenswelt in der Sowjetgesellschaft eins geworden, und zwar nicht durch eine Ausdehnung der Kunst auf die Lebenswelt, sondern durch deren Musealisierung (vgl. Groys 1997, 158).

Bezeichnenderweise führt der kursiv gesetzte Kommentar den exakten Titel *Mednyj vsadnik* als erstes Beispiel für die etikettierenden Täfelchen an, die die Überschriften des Romans nach den Worten von A.B. darstellen. Der Titel des dritten Teils lautet jedoch *Bednyj vsadnik* – eine Kontamination aus *Mednyj vsadnik* und *Bednye ljudi*, aus denen jeweils ein Zitat als Motto angeführt wird, das sich nicht unmittelbar auf den Tod bezieht; allenfalls hat das Dostoevskij-Zitat, das den letzten Brief Devuškins ankündigt, etwas mit einem Ende zu tun. In der Zwischenüberschrift zum letzten Epilog wird die Kontaminierung umgekehrt: Sie lautet *Mednye ljudi* (Bitov 1996, II, 326). Mit dieser Kombination von Puškin und Dostoevskij, die zudem mit einem fehlenden Todesbezug einhergeht, kommt beiden Autoren eine Sonderstellung zu. Steht das korrekte Zitat des Titels von Puškins Poem noch für den kanonisierten Puškin, der im Geburtsjahr von Autor und Held anlässlich seines 100. Todestages als sowjetischer Nationaldichter gefeiert wurde und damit in das Museum der übrigen toten Autoren gehört, lässt sich seine Kombination mit Dostoevskij als Versuch der Wiederbelebung verstehen. Dostoevskij ist der einzige russische „Realist“ des 19. Jahrhunderts, dessen Werk in der Stalinzeit nicht gedruckt wurde. Erst in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erschien eine – damals noch immer nicht ganz vollständige – Akademieausgabe seiner Werke. Im Rahmen der „klassischen“ russischen Literatur nimmt er also in der Sowjetzeit eine Sonderstellung ein. Er gehört nicht in das Museum, durch das eine öffentliche Führung organisiert wird und wird im entsprechenden „Kursiv“ von A.B. auch nicht erwähnt. Als zeitweise totgeschwiegener Autor gehört Dostoevskij zu den lebendigen

¹¹ Chances (1993, 218f.) weist außerdem auf das Motiv des weitergegebenen Ringes hin, das sich bei Bitov wiederholt.

Klassikern. Wenn ein Werktitel Puškins mit einem solchen von Dostoevskij verschmolzen wird, so impliziert dies zugleich auch eine Art Wiederbelebung des kanonisierten Autors und seines Werks durch eine nicht „verstaatlichte“ Lektüre. Im Namen Puškins, der als Namensgeber der Institution des Puškinhauses einerseits für das kanonisierte Literaturverständnis steht, wird diese offiziöse Seite der russischen Literatur andererseits mit einem individuellen Zugang verknüpft. Auf Dostoevskij beziehen sich des weiteren die Überschrift, „Nevidimye glazam besy“ und mehrere Motti (Bitov 1996, II, 265), die dem Roman *Besy* entstammen, einem Roman, der in der Sowjetunion nicht unzensuriert erscheinen konnte und zu dessen 100. Jahrestag des Erscheinens Bitov *Puškinskij dom* angeblich habe fertigstellen wollen (vgl. Chances 1992, 466).¹²

Der im Museum des Schulkanons tote Autor Puškin wird somit gleichzeitig zum Leben außerhalb des Kanons wiedererweckt. Durch die Integration in den eigenen Roman als einem lebendigen Stück Literatur gilt dies jedoch letztlich für alle Autoren, die Eingang in den Museumsroman (das Romanmuseum) gefunden haben.

III

Mit der Metapher der Wiedererweckung wird der Name Nikolaj Fedorovs aufgerufen, dessen Philosophie des gemeinsamen Werks bekanntlich die Wiedererweckung der Väter zum Ziel hat. Bitov hat in einem Interview von 1988 auf die Bedeutung Fedorovs für sein Werk hingewiesen: „Но кто, пожалуй, все-таки питает, так это Николай Федоров. И питает странно. Никто его не читал, и на всех он повлиял. [...] Идея воскрешения мертвых – одна из самых работающих идей“ (Bitov 1988, 34). Eng mit der Wiedererweckung der Väter ist Fedorovs Museumsverständnis verbunden. Für ihn spielt das Museum eine zentrale Rolle im Zuge der Vorbereitung auf die Auferweckung der Väter: Die Exponate sind für ihn keine toten Gegenstände, sondern Zeugnisse vergangenen Lebens, das wiedererweckt werden soll. Ebenso sind für Fedorov Bücher stets Zeugnisse vergangenen Lebens (sofern die Autoren bereits biologisch tot sind) und verdienen daher besonderen Respekt. Indem sie das Wissen der Menschheit speichern, kommt ihnen im Rahmen des „gemeinsamen Werks“ eine ganz besondere Funktion zu. Das Museum steht bei Fedorov also im Dienste der Bekämpfung des Todes und der Errettung und Vollendung der Welt durch die Unsterblichwerdung des Menschen, eine Aufgabe freilich, die die ihm zeitgenössischen Museen seiner Auffassung nach noch nicht geleistet haben. Für Fedorov ist das Museum kein Friedhof für tote Exponate, im Gegenteil, durch seine

¹² Weitere Bezüge zu Dostoevskij außer bei Chances 1992 auch bei Stone Nakhimovsky 1988.

ideale Lage auf einem Friedhof soll es an die einst Lebenden erinnern und deren Wiedererweckung geistig vorbereiten.¹³

Die Literatur- und Kulturpolitik des Stalinismus hatte zur Folge, dass zahlreiche Autoren entweder physisch vernichtet und in der Folge sie und ihr Werk totgeschwiegen wurden oder zumindest bestimmte Texte nicht erscheinen konnten. Dazu gehörte der erwähnte „Klassiker“ Dostoevskij (der seinerseits im 19. Jahrhundert zur Kanonisierung Puškins als Nationaldichter mit seiner Rede zur Enthüllung des Moskauer Puškindenkmalis erheblich beigetragen hatte, vgl. Dostoevskij 1984). Insbesondere betraf dies aber eine Reihe von Autoren der russischen Avantgarde, deren Namen und Werke z.T. bis über die Brežnevzeit hinaus tabuisiert waren, wie z.B. Andrej Belyj, Nikolaj Gumilev, der größte Teil des Werks von Osip Mandel'stam, einige Texte Anna Achmatovas, die Obériuten (abgesehen von Zabolockij und der Literatur für Kinder), wichtige Werke von Andrej Platonov, aber auch Emigranten wie z.B. Vladimir Nabokov. Sofern einzelne Texte gedruckt vorlagen, gehörten sie jedoch keinesfalls zum sowjetischen Literaturkanon und waren nur wenigen interessierten Lesern zugänglich. Einige dieser totgeschwiegenen Autoren erweckt der Roman *Puškinskij dom* durch intertextuelle Anspielungen gleichsam im Untergrund des Subtextes wieder zum Leben. In zwei Fällen ist dies eng mit den im Rahmen der dargestellten Welt ebenfalls wiedererweckten Figuren des Großvaters und des Onkel Dickens verknüpft.

Onkel Dickens heißt, wie bereits erwähnt, mit vollem Namen Dmitrij Ivanovič Juvašov. Die Initialen dieses Namens sind identisch mit denjenigen von Daniil Ivanovič Juvačev, und darüber hinaus sind Vatername und Nachname identisch bzw. nahezu identisch. Onkel Dickens könnte beinahe der wieder-auferstandene Daniil Charms sein: Ähnlich wie der Obériut hat er ein Faible für englische Kultur, kleidet sich trotz seiner materiellen Armut sehr penibel und akkurat und schreibt äußerst kurze Prosatexte. Obwohl *Metelica* nicht nur durch den Titel, sondern auch durch das dargestellte Geschehen primär Bezüge zu Puškins *Metel'* aufweist, und zwar im Sinne einer naiven, unfreiwilligen Parodie, lässt sich die lakonisch formulierte, zur Schau gestellte Naivität, vor allem der abschließende Kommentar „И все же это все очень грустно, мой дорогой читатель“ (Bitov 1996, II, 122) als naive Paraphrase ähnlich resümierender, bei Charms jedoch höchst sarkastischer Sätze wie „Читатель, вдумайся в эту басню и тебе станет не по себе“ (Charms 1997, II, 87) auffassen.¹⁴ Auch seine

¹³ Fedorovs „Philosophie des gemeinsamen Werks“ ist zusammengefasst bei Hagemeister 1989, 59-127.

¹⁴ Die Parallele soll nicht überstrapaziert werden, denn die Berührungspunkte sind sehr klein und würden einer gründlichen Analyse nur bedingt standhalten; assoziativ lässt sich eine Ähnlichkeit gleichwohl konstatieren. Der zweite Text, „Zerkalo“ (Bitov 1996, II, 122-123) erinnert eher an eine Bunin-Paraphrase. Auch mit Bunin wäre ein Autor aufgerufen, dessen

Rolle als exzentrischer Clown, die er im gemeinsamen Leben mit der Familie Odoevcev spielt, lässt sich mit dem Habitus von Daniil Charms in Verbindung bringen.¹⁵

Der Großvater ist zwar als verbannter und Anfang der 60er Jahre rehabilitierter Philologe mit der Person Michail Bachtins verknüpft. Chances weist darauf hin, dass Bitov in einem Gespräch mit ihr erwähnt habe, die Parallelen zwischen dem fiktiven und dem realen Wissenschaftler beschränkten sich auf dieses biographische Faktum (1993, 232). Mehrere Autoren haben jedoch weitere Parallelen, solche zwischen Theoremen Bachtins und der Faktur des Romans erkannt. Chances selbst (1993, 233) erwähnt das Verhältnis von Autor und Held, das Bachtin in seiner ein Jahr vor Bitovs Beginn der Arbeit an „Puškinskij dom“ erschienenen Dostoevskij-Studie behandelt. Ihrer Ansicht nach gehe es Bitov dabei weniger um die Stellung des Autors im Werk als um die des Schriftstellers im Leben. Am ehesten ist der Bezug zu Bachtins Ausführungen über das Verhältnis von Autor und Held in Bitovs Roman jedoch als ironisierend zu verstehen, etwa wenn in *Puškinskij dom* die Wehrlosigkeit und Stummheit des Helden im Verhältnis zum Autor betont wird (vgl. Bitov 1996, II, 339), während Bachtin von der Dialogizität des den Helden betreffenden Autorworts spricht: Aus einem gleichberechtigten Dialog wird ein totalitäres Herrschaftsverhältnis (vgl. Meyer-Fraatz 2000a, 357f.).

Der Vatersname Platonovič verweist andererseits auf den Autor Andrej Platonov, dessen Hauptwerke *Čevengur* und *Kotlovan* erst Ende der 80er Jahre in der Sowjetunion erscheinen konnten und der seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs kaum noch gedruckt worden war. In den 60er Jahren erschienen erneut Auswahlbände seiner Erzählprosa, in denen erstmals die von Gor'kij 1934 abgelehnte Erzählung „Musornyj veter“, die Schilderung eines im Nationalsozialismus verfolgten Physikers, der buchstäblich zu menschlichem Müll wird, abgedruckt wurde (vgl. Platonov 1966). Im Zusammenhang mit Levas Besuch beim Großvater bilden Müll und Wind, wie ich an anderer Stelle bereits dargelegt habe, zentrale Motive und damit ebenfalls Intertextualitätssignale, die auf Platonov verweisen und im Bezug insbesondere auf die genannte Erzählung eine äußerst harsche Kritik am Sowjetsystem implizieren (vgl. Meyer-Fraatz 1999, 409).

Werk erst nach dem Tauwetter und auch zu jenem Zeitpunkt noch nicht vollständig erscheinen konnte.

¹⁵ Man kann davon ausgehen, dass Bitov während der Arbeit an *Puškinskij dom* von Charms' Werk und Person wusste. Zum einen entstammt er dem Leningrader Intellektuellenmilieu, in dem mündliche Überlieferungen über den in derselben Stadt agierenden Autor kursiert haben dürften; zum andern sind in den 60er Jahren beschlagnahmte Texte von Charms aus dem KGB-Archiv entwendet und ins Ausland geschuggelt worden (s. die Publikationen in *Československá Rusistika* 1969). Es versteht sich von selbst, dass sie in Abschriften kursierten.

Chances (1993, 224) weist darüber hinaus auf Vladimir Odoevskijs *Pestrye rasskazy* hin, auf dessen Erzähler Irenej Modestovič Gromozejko sich des Großvaters Vorname beziehe. Auch in diesem Fall wird der Großvater mit einem offiziell problematischen Autor der Romantik äquivalent gesetzt, der vor dem Hintergrund des Realismuspostulats zu den offiziell totgeschwiegenen Dichtern und im Gegensatz zur offiziellen Puškin-Rezeption nicht zu den „Vorläufern“ des sozialistischen Realismus gehört.

Ähnlich verhält es sich mit Nabokovs Roman *Dar*. Auf ihn verweist zum einen der Prolog mit seinem Černyševskij-Bezug, zum andern entwickelt auch dieser Roman eine hier nur kurz in der Anmerkung anzureißende Thanatopoetik im Zusammenhang mit dem thematisierten Schreibprozeß eines russischen Schriftstellers in der Emigration, der quasi zu seiner Wiedergeburt als Autor führt, nachdem er verschiedene Schreibstile verworfen hat.¹⁶ Bitov selbst sieht in Nabokov denjenigen, der die traditionelle russische Literatur vor dem Aussterben bewahrt hat.¹⁷ Insbesondere die subversive Wiedererweckung Nabokovs im Zusammenhang mit Černyševskij macht deutlich, dass der Roman eine schematische Trennung zwischen Literaturkanon und nicht offizieller Literatur zu überwinden sucht. Ähnlich wie im Falle Puškins geht es letztlich auch bei Černyševskij um die gegen den Strich gebürstete Lektüre eines kanonisierten Autors und damit dessen Wiedererweckung außerhalb des Literaturkanons. Im Unterschied zu den „Etiketten“ des Literaturkanons, die als Überschriften und Motti zur Schau gestellt werden, erfolgen die Anspielungen auf die nicht kano-

¹⁶ Die grundlegende thanatopoetische Funktion der Literatur lässt sich stark vereinfacht folgendermaßen skizzieren: Der Protagonist verfolgt in einer imaginären Biographie die Spuren des verstorbenen, in seiner Vorstellung jedoch lediglich verschollenen Vaters (eine für Nabokov typische Verschiebung autobiographischer Fakten, die im Zusammenhang mit der Figur des Modest Platonovič bei Bitov umgekehrt werden: Der Großvater wird für tot erklärt, ist aber gleichsam nur in Lager und Verbannung „verschollen“). Das Projekt dieser Biographie lässt der Protagonist jedoch, in der Metaphorik der vorliegenden Untersuchung formuliert, ebenso wie zuvor den Plan einer literarischen Verarbeitung des Selbstmordes von Jaša, zugunsten der Černyševskij-Biographie sterben, die wiederum einem in verschiedener Hinsicht toten Autor gewidmet ist. Dabei durchläuft Nabokovs Protagonist Godunov-Čerdynev drei Phasen der russischen Literatur, die für ihn nacheinander obsolet werden, die postsymbolistische Moderne seiner Gedichte – Paperno (1992, 297) ordnet Fedors Gedichte der Puškinzeit zu – die Romantik von Puškins *Putešestvie v Arzrum* und schließlich die es-saistische Prosa der Černyševskij-Biographie. Aus den verworfenen, imaginären Texten und dem in den Roman integrierten Text der Biographie sowie der Rahmenhandlung wird gleichsam eine neuartige Literatur, der Roman *Dar* wiedergeboren, der Roman, den Fedor am Ende konzipiert. Die literarische „Evolution“ Godunov-Čerdynevs beschreibt mit der erwähnten Abweichung Paperno 1992; im Titel von Bukhs 1990, „Roman-oboroten“ kommt über die Werwolfmetapher eine Annäherung an das Motiv der Wiedergeburt zum Ausdruck. Hirsch (2000, 67) zitiert Bitov, der Nabokov auf dem allgemeinen Friedhof der Kultur als unsterblich bezeichnet hat. Darüber hinaus lassen sich vordergründig bestimmte parallele Motive wie etwa die Dreiecksgeschichte Jaša – Rudolf – Olja beobachten, bei der das Todesmotiv, hier in Gestalt des Selbstmords, eine zentrale Rolle spielt.

¹⁷ Ausführlich legt dies Hirsch 2000 dar.

nischen Autoren zwangsläufig subtiler (man darf nicht vergessen, dass Bitov seinen Roman eigentlich veröffentlichen wollte) und sind vor dem Hintergrund der Situation der 1960er/70er Jahre nur für Eingeweihte überhaupt erkennbar.

IV

Im Kursiv, das dem dritten Teil des Romans vorangestellt ist, wird das Schreiben des Romans *Puškinskij dom* explizit mit dem Bau eines Hauses äquivalent gesetzt, freilich eines Hauses, das niemals fertig wird und das, kaum angefangen, schon Ruine, also gleichsam tot ist. Dieses wiederum wird mit einer nicht endenden Schwangerschaft verglichen, bei der das Kind im Mutterleib „ermüdet“: „Но, ах, я устаю, все устает... Устает топор, устает бревно, устает жена, ребенок устает в чреве. Уже лень родиться – устает само время“ (Bitov 1996, II, 245). Wiederholt taucht mit Bezug auf Levas Nachtwache im Institut der Satz auf „А в Пушкинском доме и не живут. Один попробовал...“ (Bitov 1996, II, 246, 247). Mit anderen Worten: Im Puškinhaus kann man nicht leben, sondern, wie Levas Beispiel zeigt, allenfalls sterben. Aber so wie das Haus, das überdies als Allegorie für das Sowjetimperium gedacht ist, niemals fertig wird,¹⁸ so kommt auch der Roman niemals zu einem Ende, was sich nicht zuletzt in den drei Epilogen zeigt. In diesem niemals endenden Hausbau bzw. Roman ist aber auch der Tod, wie sich gezeigt hat, nicht endgültig.

So wie der Protagonist, Onkel Dickens und der Großvater nur scheintot sind, ist auch die russische Literatur und Kultur nach 1917 nur scheinbar gestorben. Dies bestätigt der Großvater im Gespräch mit Leva, wenn er behauptet, es habe durch die Revolution keinen Bruch gegeben (vgl. Bitov 1996, II, 68). Zwar gibt es im dritten Teil unter Aufbietung zahlreicher Zitate aus der umfangreichen russischen Duellliteratur – wiederum implizit in Verbindung mit dem Todesthema – einen regelrechten Showdown zwischen Leva, dem Vertreter der Adelskultur des vorrevolutionären Russland und Mitišat'ev, dem Proleten. In diesem dritten Teil, in dem am Vorabend der Revolutionsfeiertage das Puškinhaus auf den Kopf gestellt wird, könnte man einen weiteren Bezug zu Bachtin erkennen, und zwar im Prinzip der Karnevalisierung. Aber auch hier wird Bachtin, ähnlich wie beim Verhältnis von Autor und Held, eher negiert als bestätigt. Kennzeichnend für den Karneval ist nämlich die Umkehrung der bestehenden hierarchischen Verhältnisse. In Levas Auseinandersetzung mit Mitišat'ev ist davon jedoch nichts zu erkennen. Mitišat'ev nennt Leva ironisch zwar immer wieder

¹⁸ Hier findet sich ein weiterer Bezug zu Platonov: auch in *Kotlovan* wird der „obščesocialističeskij dom“ nicht vollendet. Das im Mutterleib ermüdende Kind bei Bitov lässt sich beziehen auf das am Ende von Platonovs *Kotlovan* sterbende Kind. Während letzteres für die Enttäuschung der in den Sozialismus gesetzten Hoffnung steht, drückt die Metapher der Ermüdung die Stimmung in der Sowjetgesellschaft des Poststalinismus aus.

Fürst und erkennt damit scheinbar die traditionelle Hierarchie an. Tatsächlich aber demonstriert er seine Macht der „Diktatur des Proletariats“, wenn er am Ende Leva mit der Pistole von d'Anthès tötet (so auch Chances 1993, 223¹⁹). Sein „postmortales Leben“ in den Epilogen verdankt Leva allein der Willkür seines Autors, der ihn fortan nicht mehr als „literarischen Held“, sondern als „Mensch“ definiert.²⁰ Somit ist in den beiden letzten Epilogen und in der Beilage „Achilles i čerepacha“ die Ebene des Zeitschriftenausrisses erreicht, der im Prolog zitiert worden ist. Mit anderen Worten, im real existierenden Sozialismus kann es kein tragisches (oder auch nur tragikomisches) Ende des Helden geben, sondern lediglich dessen Funktionieren in der Gesellschaft.

Bei der sehr ersten Auseinandersetzung zwischen den beiden Rivalen Leva und Mitišat'ev handelt es sich um heikle Themen, die in der damaligen Zeit nicht öffentlich ausgesprochen werden konnten, und es wird deutlich, dass der aus dem Proletariat stammende Mitišat'ev den aus dem Adel stammenden Leva abgrundtief hasst. Das Lachen, das Levas (vermeintlicher) Tod im Pro- und Epilog beim Erzähler hervorruft, ist nicht vergleichbar mit dem von Bachtin beschriebenen Karnevals-lachen (vgl. Bachtin 2002, 143), zum einen, weil es keinen erhabenen Gegenstand betrifft, zum andern, weil es keine befreiende Funktion hat. Levas Wiedereingliederung ins bzw. sein Verbleib im Sowjet-system nach dem von ihm völlig unbeabsichtigten, in keiner Weise rituellen Exzess (das kollektive Ritual findet – auch in Bachtins Theorie – draußen, auf dem (Schloß)platz und auf den Straßen statt) ruft bei der Figur wie auch beim Leser Beklemmung hervor. Man kann geradezu von einer anti-karnevalistischen Inszenierung von Levas Tod im Museumssaal sprechen, denn Leva erhebt mit der Duellforderung Mitišat'ev gleichsam in den nicht mehr existierenden Adelsstand (was dieser auch konstatiert, vgl. Bitov 1996, II, 307), zudem ist die symbolische Proletarisierung der Adelskultur, die durch die „Sever“-Zigarette im Lauf der Pistole zum Ausdruck kommt, unumkehrbar. Nach seiner Wiedererweckung und der wundersamen Beseitigung der Spuren der nächtlichen Auseinandersetzung führt Leva sein angepasstes Leben im Institut weiter.

Leva und Mitišat'ev bilden also keine karnevalistische Mesalliance, sondern stellen im Grunde komplementäre Seiten ein und derselben Figur dar;²¹ deutlich wird dies auch in der eingangs bereits zitierten Replik Mitišat'evs, in der er u.a. davon spricht, beide würden ein und dieselbe Leiche der russischen Literatur

¹⁹ Chances (1993, 235) macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass Mitišat'ev durch sein destruktives Verhalten im Museumssaal zum buchstäblichen Zerstörer oder, um in der Metaphorik der vorliegenden Untersuchung zu bleiben, Mörder der russischen Literatur wird.

²⁰ „Итак, Лева-человек очнулся, Лева-литературный герой – погиб. Дальнейшее есть реальное существование Левы – и загробное – героя“ (Bitov 1996, II, 316).

²¹ Mit Bezug auf die Bemerkung A.B.s, Leva nehme bei näherer Betrachtung immer mehr Züge seines Rivalen Mitišat'ev an, vertreten mehrere Verfasser die These des Doppelgängertums beider Figuren, so z.B. Knarr 1984, 70 ff. oder Mondry 1989, 15.

fressen. Insofern lässt sich Levas Duelltod in gewisser Weise mit dem fingierten Selbstmord bei Černyševskij vergleichen, mit dem Unterschied, dass es sich bei Leva um einen symbolischen Tod handelt. Mitišat'ev bzw. der Mitišat'ev in Leva, der nur im Romangeschehen eine eigenständige Figur darstellt, tötet das traditionelle Erbe der russischen Adelskultur in Leva. Dessen erfolgreiche endgültige Sowjetisierung zeigt sich in seiner nur im Inhaltsverzeichnis angedeuteten Karriere als Akademiemitglied. Bei Černyševskij dient Rachmetovs fingierter Selbstmord dem persönlichen Glück seiner Ehefrau, die durch die möglich gewordene Verbindung mit dem wirklich geliebten Mann auch der Gesellschaft besser dienen kann. Der Tod des „Fürsten“ Leva dient seiner Karriere, aber um den Preis der persönlichen kulturellen Verarmung. Aufgrund der Tatsache, dass Levas Tod nicht endgültig ist, lässt sich dennoch eine Paralle zum fingierten Selbstmord bei Černyševskij ziehen. Auf diese Weise schliesse sich der Kreis zwischen erstem Epilog und Prolog, gäbe es nicht die beiden anderen Epiloge. Aber auch sie weisen insofern auf Černyševskij zurück, als die vollständige Beseitigung der Schäden einen eher utopischen Charakter haben dürfte, wie auch der Roman *Čto delat'*.

Den Beweis für die Möglichkeit einer Wiedererweckung der russischen Literatur erbringt der Autor mit seinen zahlreichen Verweisen auf totgeschwiegene Autoren und Werke im Subtext sowie die „Wiedererweckung“ der durch den Kanon getöteten Werke durch ihre völlig neue Kontextualisierung im vorliegenden Roman. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Metatextualität und das Anhängen „fremder“ Texte, nämlich solcher der Figuren. Die metatextuellen Passagen liefern wichtige Schlüsselbegriffe, die die Äquivalentsetzung von Romanfiguren und Romanmotiven mit der Problematik des Museums, des Todes und der Wiedererweckung nahelegen: das nie fertig werdende Haus, das im Mutterleib ermüdende Kind, der Begriff des „roman-muzej“. Somit stützen die „fremden“ Texte die These von der toten und wiederzuerweckenden russischen Literatur.

Dies gilt insbesondere für den letzten Text des Romans, ein weiterer Ausschnitt aus dem Aufsatz „Bog est“, von dem ein Fragment bereits im „Kursiv“ nach dem ersten Teil abgedruckt ist. In ihm vertritt Modest Platonovič Odoevcev die These, dass d'Anthès Puškin durch seine Kugel gegossen habe: „Народный художник Дантес отлил Пушкина из своей пули“ (Bitov 1996, II, 349). Erst durch den gewaltsamen Tod des Dichters sei das Nationaldenkmal Puškin geschaffen worden. Sein Tod sei notwendig gewesen, damit er als Nationaldichter wiedererstehen konnte. Freilich, in Bitovs Roman ist der Nationaldichter Puškin zunächst nicht zum Leben, sondern zum Tode wiedererweckt. Erst in der Kombination mit Dostoevskij erstet er zum „wahren“, individuellen Leben auf. „Гибель – есть слава живого! Она есть граница между культурой и жизнью“ (ebd.). Der Tod ist die Grenze zwischen Kultur und Leben. Erst durch den

Tod kann Leben zur Kultur werden, nicht umgekehrt: Im Puškinhaus kann man nicht leben; Literatur bzw. Kultur ist tot, wenn sie für das Leben missbraucht wird, wie etwa im sowjetischen Museumsbegriff oder auch im Umgang mit Literatur im sowjetischen Alltag. Der Phönixvergleich am Ende des Textes unterstreicht dies: Ohne den Tod der russischen Literatur nach 1917 gäbe es keine „klassische russische Literatur“. Ohne den Scheintod des Doktoranden Leva gäbe es kein Akademiemitglied Lev Odoevcev, das durch sein Wirken die klassische Literatur am Leben erhält und für die Jubiläumsausgabe von *Puškinskij dom* 1999 ein Nachwort schreibt.²² Ohne den Tod der klassischen russischen Literatur und der klassischen Avantgarde gäbe es schließlich auch nicht den Roman *Puškinskij dom*.

V

Die Thanatopoetik des Romans *Puškinskij dom* steht in engem Zusammenhang mit der noch ungeschriebenen, erst ansatzweise in verschiedenen Arbeiten über den Autor formulierten Poetik von Bitovs Gesamtwerk (z.B. Chances 1993, Spieker 1996, Meyer-Fraatz 1999, 2000a). Auf den Zusammenhang mit der Autorproblematik wurde eingangs bereits hingewiesen. So wie Bitov in seiner frühen Erzählung „Jubilej“ einen Autor buchstäblich sterben lässt (Bitov 1963, 182-195) und dabei Barthes Theorem vom Tod des Autors gleichsam thematisch antizipiert,²³ lässt er in *Puškinskij dom* mit Leva, dem Großvater und Onkel Dikkens gleich drei Autoren der dargestellten Welt sterben und wiedererstehen. Zugleich nimmt er durch seine mit „A.B.“ gezeichneten Kursive Stellung zum Geschehen und zum Romankonzept und macht sich damit als Autor bemerkbar. Mit der metatextuellen Konzeption wird also gleichsam die Wiedergeburt des Autors inszeniert.²⁴

Der Kreislauf von Tod und Wiedergeburt erinnert zudem an das Prinzip der „abfalllosen Produktion“, das hundertprozentige Recycling aller Dinge, das PP in einem der Dialoge mit DD in *Oglašennye* wiederholt postuliert (Bitov 1996, IV, 165-206). Der Zusammenhang von Müll und Tod kommt in der russischen Sprache bereits durch den Ausdruck „urna“ für Mülleimer zum Ausdruck, bei Bitov im Roman *Uletajuščij Monachov. Roman-punktir*: Monachov beobachtet

²² Implizit kommt hierin die Hoffnung des Autors auf eine zukünftige offizielle Anerkennung seines Romans zum Ausdruck, und in der Tat gehört *Puškinskij dom* inzwischen zu den in Lehrbüchern behandelten „Klassikern der Postmoderne“ (z.B. Skoropanova 2001, 113-144).

²³ Bitovs Frühwerk ist dadurch gekennzeichnet, dass sich der Autor hinter dem Text verbirgt und die Figuren in erster Person bzw. durch einen personalen Erzähler unkommentiert sprechen lässt, um sich damit vom allwissenden Erzähler des sozialistischen Realismus abzugrenzen (s. Meyer-Fraatz 2000a, 353f.).

²⁴ Auch hier antizipiert Bitov ein literaturwissenschaftliches Theorem, das im Titel von Burke 1998 formuliert ist: *The Death and Return of the Author*. Smirnov (1995) spricht im Zusammenhang mit Bitov von der „Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“.

aus dem Flugzeugfenster, wie ein zu spät gekommener Passagier auf dem Flugfeld tödlich verunglückt. Während er mit den anderen Passagieren das Flugzeug wieder verlassen muß, fällt ihm ein überquellender Mülleimer, „urna dlja murosora“ (Bitov 1996, I, 323) ins Auge, der ihm zusammen mit anderen Sinneswahrnehmungen seine Lebendigkeit bewußt macht. Der Friedhof aus der letzten Erzählung des Romans, *Vkus*, ist mit Müll übersät (Bitov 1996, I, 366).²⁵ Levas lebloser Körper liegt nach der Auseinandersetzung mit Mitišat'ev in einem Haufen Müll; der eingangs aus dem Prolog zitierte Wind, der schließlich durch das zerbrochene Fenster des Puškinhauses dringt, hat unterwegs bereits Müll aufgewirbelt. Einzig durch Recycling werden die entsorgten Gegenstände gleichsam vor dem Tod bewahrt. Durch das intertextuelle Recycling werden die toten Klassiker zum Leben erweckt.

Als letzte Aufgabe des überflüssig gewordenen Künstlers sieht Bitov in seiner Rede „Versuch einer Utopie“ das Ausmalen der Kläranlagen an (vgl. Bitov 1992: 10).²⁶ Damit wäre die Brücke geschlagen zu einem weiteren wichtigen Aspekt einer Werkpoetik Bitovs, der Utopie.

Ein utopisches Element ist vor allem im Bezug zu Nikolaj Fedorov über die in der vorliegenden Untersuchung heuristisch gebrauchte Metapher der Wiedererweckung der Väter, für die in *Puškinskij dom* die russische Literatur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht, zu erkennen. Ein solches utopisches Element kommt auch in Modest Platonovičs Text *Bog est'* durch den Phoenix-Vergleich zum Tragen. Das Sterben und Wiedererstehen erinnert stark an die klassische Triade Goldenes Zeitalter – schlechte Gegenwart – Wiederherstellung des Goldenen Zeitalters. Sie liegt sowohl der herrschenden Ideologie der Sowjetunion implizit zugrunde (wenngleich der utopische Charakter des Marxismus-Leninismus offiziell stets geleugnet wurde) als auch mehreren Texten Andrej Bitovs. *Čto bylo, čto est', čto budet*, Worte der Überschrift eines 1975 in der Zeitschrift *Avrora* (Bitov 1975) veröffentlichten Romanfragments, enthalten diese Triade implizit, und die „Fortsetzung“ des Romans in Gestalt der Erzählung *Fotografija Puškina* (Bitov 1996, II, 399-437) wiederholt sie, indem sie den Protagonisten, einen Nachfahren Levas, auf den drei Zeitebenen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft agieren lässt. Dieser auf zahlreiche klassische, aber auch russische und sowjetische Utopien anspielende Text macht deutlich, dass die Literatur selbst der einzige Ort der Utopie ist (vgl. Meyer-Fraatz 1996).

²⁵ Im Zusammenhang mit Bitovs später verfassten Essay „Жизнь без нас“, in dem er die gesamte Kultur als einen großen Friedhof bezeichnet (vgl. Hirsch 2000, 67), kommt durch die Schilderung des von Müll verschmutzten Friedhofs in „Vkus“ wiederum eine Zeitkritik zum Ausdruck.

²⁶ Im Text „Popytka utopii“, der als Nachwort zu *Oglašennye* (Bitov 1995, 265-269) abgedruckt ist, fehlt die Passage über das Ausmalen der Kläranlagen.

Der Phoenix-Vergleich Modest Platonovičs, den er am Tage seiner Entlassung aus dem Dienst, unmittelbar vor Antritt seiner Lagerhaft, verwendet, weist also weniger auf Bachtins Karnevalismus hin als auf Blochs „Prinzip Hoffnung“. So lächerlich A.B. im Prolog der Anblick von Levas Leiche erscheint, so lächerlich Levas Verhalten in vieler Hinsicht geschildert wird, so ernst ist doch das Grundthema des Romans, der Tod der russischen Literatur und Kultur unter den Bedingungen des sozialistischen Realismus, und so ernst schließlich auch die sich inzwischen erfüllte Hoffnung auf ihre Wiedergeburt.

Literatur

- Bachtin, M.M. 2002. „Problemy poëtiki Dostoevskogo“, *Sobranie sočinenij*, t. 6, (1963), 5-300.
- Baker, H.D. 2000. „Modest Platonovich in Bitov's *Puškin House*. A Theory of History and Culture“, K.L. Ryan u. B.P. Scherr (Hrg.), *Twentieth-Century Russian Literature*, Houndmills, Basingstoke and London, 206-214.
- Bitov, A. 1963. *Bol'soj šar*, Leningrad.
- 1975. „Čto bylo, čto est', čto budet... Istorija odnoljuba. Povest'“, *Avrora*, 1, 25-44.
- 1988. „V poiskach real'nosti. Beseda korrespondenta „LO“ Evg. Šklovskogo s Andreem Bitovym“, *Literaturnoe obozrenie*, 5, 32-38.
- 1992. „Versuch einer Utopie“, *Freitag*, 15, 9-10.
- 1996. *Imperija v četyrech izmerenijach*, Bd. I-IV, Char'kov.
- Booker, K.M. u. D. Juraga. 1995. „The House that Bitov Built. Postmodernism and Stalinism in ‚Pushkin House‘“, K.M. Booker u. D. Juraga (Hrg.), *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction. Carnival, Dialogism, and History*, Westport/ Connecticut, 123-143.
- Buhks, N. 1990. „Roman-oboroten': O ‚Dare‘ V. Nabokova“, *Cahiers du monde russe*, 31/4, 598-624.
- Burke, S. 1998. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh.
- Chances, E. 1991-1992. „The Island and the Ocean: Andrei Bitov and his Allusions to Dostoevsky. The Significance of Dostoevsky for Bitov's Writings“, E.J. Brown u.a. (Hrg.) *Literature, Culture, and Society in the Modern Age: In Honour of Joseph Frank*, 2 Bde, Stanford, 461-477.
- 1993. *Andrei Bitov. The Ecology of Inspiration*, Cambridge.
- Charms, D. 1969. „Proza“, *Československá Rusistika*, 2, 78-84.
- 1997. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 2, Sankt Peterburg.
- Černyševskij, N. 1963. *Čto delat'.* Iz rasskazov o novych ljudjach, Moskva.
- Dostoevskij, F.M. 1984. „Puškin“, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 26, 136-149.
- Flaker, A. 1989. „Alltag (Byt)“, A.F. Graz (Hrg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Wien, 104-117.

- Griffiths, G.S. 2006. „The Monuments of Russian Culture: ‚Pushkin House‘ as the Museum of the Soviet School Curriculum“, *Dissertation Abstracts International*, Section A: The Humanities and Social Sciences, 66, 12, 4403.
- Groys, B. 1997. *Logik der Sammlung*, München.
- Hagemester, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hirsch von, M. 2000. „The Presence of Nabokov in Bitov's Fiction, Bitov on Nabokov, Nabokov in Bitov“, *Nabokov Studies*, 6, 57-74.
- Kissel, W. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln, Weimar, Wien.
- Knarr, P. 1984. *Gestaltungsprinzipien in dem Roman „Das Puschkinhaus“ von Andrej Bitov*, Mainz (unveröffentlichte Magisterarbeit).
- Meyer-Fraatz, A. 1996. „Das Ende der Utopie? Andrej Bitovs Erzählung „Fotografija Puškina (1799-2099)“, R. Lauer u. G. Schaumann (Hrg.), *Utopie in der russischen Literatur*, im Druck.
- 1999. „Musor' v proze Bitova“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, 405-420.
- 2000a. „Von der Selbstreflexivität zur Selbstmystifikation: Aspekte der Autorschaft im Werk Andrej Bitovs“, U. Jekutsch u. W. Kroll (Hrg.), *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 349-364.
- 2000b. „Demythisierung durch Remythisierung? Andrej Bitovs ‚Befreiung Puškins‘ aus der literaturgeschichtlichen Kanonisierung oder ‚Was man über den Hasen wissen muß‘“, A. Graf u. A. Lauer (Hrg.), *Alexander Puschkin – Werk und Wirkung*, Wiesbaden, 175-198.
- Mondry, H. (Hrg.) 1989. „Literaturnost' as a Key to Andrej Bitov's ‚Pushkin House‘“, *The Walking Sphinx*, Johannesburg, 3-19.
- Nabokov, V. 1990. *Dar*, Moskva.
- Paperno, I. 1992. „How Nabokov's Gift is made“, *Literature, Culture, and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank*, Part II, Stanford, 295-322.
- Platonov, A. 1966. „Musornyj veter“, *Izbrannoe*, Moskva, 379-394.
- Skoropanova, I.S. 2001. *Russkaja postmodernistskaja literatura. Učebnoe spsobie*, Moskva.
- Smirnov, I. 1995. „Körper und Zeichen. Die Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“, *Via Regia*, April, 48-52.
- Spieker, S. 1996. *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose*. Frankfurt/M. etc.
- Stone Nakhimovsky, A. 1988. „Looking back at Paradise Lost: The Russian Nineteenth Century in A. Bitov's ‚Puškin House‘“, *Russian Literature Triquarterly*, 22, 195-204.

Brigitte Obermayr

DAS ENDE NACHVOLLZIEHEN. ZU SCHLUSS UND ENDE IM MODERNEN UND NACHMODERNEN LITERARISCHEN TEXT

Silly fish learn nothing in a thousand years.
(Joyce 1998, 166)

1. Wovon die Rede ist

Nachfolgende Überlegungen sind der Versuch, vereinzelte erzähltheoretische, rhetorische, poetologische, sprach- und zeitphilosophische Überlegungen zur Bedeutung von Schluss und Ende in der Literatur zu versammeln und typologisch zu erfassen. Ich werde vorschlagen, die unterschiedlichen Positionen in folgenden drei Bereichen zusammenzufassen: a) das Ende als sinnkonstitutiver Schlusspunkt eines Ganzen (2.1.), b) Anfang und Ende als Rahmenkategorien des Textes (2.2, 3.) und c) Phänomene der Endlosigkeit, die mit einem von Beginn an vorhandenen unauflösbaren Rest in Zusammenhang stehen (2.3.).

1.1 Schluss und Ende

Vorangestellt sei dieser Typologie eine Unterscheidung von ‚Schluss‘ und ‚Ende‘. ‚Schluss‘ (wie ‚Finale‘) wäre als formale Kategorie zu bestimmen, während ‚Ende‘, als hermeneutische Kategorie, als Sinnkategorie verstanden werden kann. Während der Schluss dort ist, wo der Text aufhört, ist das Ende ortlos, außerhalb des Textes. Gerade vom Standpunkt der Dekonstruktion aus, wird eine derart idealtypische Unterscheidung plausibel, denn hier wird von einem unendlichen und doch durch die Textualität begrenzten Verweisen der Signifikanten aufeinander ausgegangen, also davon, dass die Sinnökonomie des Textes nicht auf ein Sinnzentrum bzw. einen Sinnursprung außerhalb des Textes hinaus läuft. Wenn die Dekonstruktion behauptet, es gebe kein ‚Außerhalb‘ des Textes,¹ dann ist vielleicht gerade der Schluss ein neuralgischer Punkt, jene Stelle also, an der ein natürlicher Übergang ins Außerhalb des Textes stattfindet.

¹ Vgl. Derrida 1990, 150-151: „Das Spiel der Differenzen setzt in der Tat Synthesen und Verweise voraus, die es verbieten, dass zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn, ein einfaches Element als solches präsent wäre und nur auf sich selbst verweise. Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach

Die vorgeschlagene Unterscheidung ist bereits bei Aristoteles angelegt, wo wir den Hinweis darauf finden, dass „nach altem Sprachgebrauch“ „*tékmar*“ („Abschluss, Ziel, Zeichen“) und „*péras*“ („Ende, Grenze“) „dasselbe“ seien (Aristoteles 1999, 16; Erstes Buch, 1375b). Was für den ‚Sprachgebrauch‘ synonym ist, deutet aber meist eine Unterscheidbarkeit der Begriffe an. So führt Aristoteles die unterschiedlichen Begriffe vom Schluss bzw. Ende auf zwei Kategorien von Beweisen zurück, Kategorien, die durchaus mit unseren Überlegungen zu Schluss und Ende übereinstimmen: Einerseits, den Schluss betreffend, auf solche Beweise, die der Redner „durch seine Kunst“ selbst finden kann – „redetechnische“ oder „künstliche“ – und andererseits, wiederum das Ende betreffend, solche, die „ihm von außen schon vorgegeben sind“ (Aristoteles 1999, 206).

Der Schluss ist unerlässlicher Teil des Ganzen, dies auch und genauso in seinen Negativformen, also dann, wenn sein Fehlen auffällt (der offene Schluss, das Open-End, das „Pseudoende“ / „*ložnyj konec*“²), oder, wenn es zu seiner seriellen Vervielfältigung kommt, wie etwa im absurden *cisfinitum*.³ So gesehen wäre die unter handlungsmimetischen, und also unter den Prämissen der Darstellung des zeitlichen Nacheinanders entworfene Bestimmung des ‚Endes‘ in der aristotelischen Poetik in der hier vorgeschlagenen Begrifflichkeit der Schluss. Aristoteles hält dort fest, dass auf das ‚Ende‘ („*telos*“) nichts mehr folgt, dass nämlich „ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende (*τελευτήν*) hat“. Während der Anfang „nicht mit Notwendigkeit auf etwas folgt“, folgt eben das Ende „natürlicherweise auf etwas anderes“, während jedoch „nach ihm nichts anderes mehr eintritt“. So dürfen nach Aristoteles Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, „nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden“ (Aristoteles 1991, 25).

Das Ende wiederum folgt demnach erst auf den und aus dem Schluss. Man denke an die Markierung „*fin*“ „*konec*“ „*the end*“ etc. nach dem Schluss(punkt) von Romanen oder in bzw. nach Filmen. Es bezeichnet (explizit oder implizit) das Ende („*fin*“ / „*telos*“) der Handlungsfolgen, des Nacheinanders der Sequenzen, von denen der Schluss („*ending*“, „*koncovka*“, „*okončanie*“) die letzte ist. Das Ende kommt nach und außerhalb des eigentlichen, des manifesten Textes. „Ende“ oder ähnliche Bezeichnungen und Zeichen des Endes auf der Schwelle zum Textaußerhalb stehen in typologischer Nähe zum bekräftigenden, bestätigenden „Amen“ im Bezug auf das Gesagte, Gezeigte. Diese Bezeichnung des Endes ist von den unterschiedlich kodierten Schlussformen und -formeln (mit

präsent ist, zu verweisen [...]. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der Text, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren.“

² Vgl. Hansen-Löve 1978, 253ff.

³ Vgl. Hansen-Löve 1999.

ihren Analogien in den Anfängen) zu unterscheiden. Der Schlussakkord, der Showdown, die Grußformeln, der Epilog (in der Rhetorik⁴), das „Und wenn sie nicht gestorben sind...“, das „Ich habe gesprochen, ihr habt es gehört, ihr wisst Bescheid, entscheidet!“ (Aristoteles 1995, 202) sind die für das Abschließen scheinbar nötigen Zeichen, die (auf) das Ende vorbereiten. Auch das Begriffsangebot der altgriechischen Sprache hilft, zwischen Schlusssequenz, Schlussformel und dem daraus und darauf resultierenden Danach zu unterscheiden: Neben „Ende“ („telos“) unterscheidet das Altgriechische den Epilog („epilogos“) als die resümierende und aber auch finalen Nachdruck hinterlassende Schlusspassage einer Rede, bzw. den Exodos („exodos“) als das Ende des Dramas und die Schlussfolgerung („logismos“) aus dem Gesagten (Aristoteles 1999). Robert Musil macht die formal-affirmative Bedeutung der Schlussformel deutlich, wenn er ihre Funktion einzig darauf reduziert, das Faktum des Geschehenseins zu bestätigen:

Und dass die Sitzung mit einer Resolution schloss, war in Ordnung. Denn ob man bei einer Rauferei mit dem Messer den Schlusspunkt setzt oder am Ende eines Musikstücks alle zehn Finger ein paar mal gleichzeitig in die Tasten schlägt, oder ob der Tänzer sich vor der Dame verbeugt, oder ob man eine Resolution beschließt: es wäre eine unheimliche Welt, wenn die Geschehnisse einfach davonschleichen und nicht am Ende noch einmal gehörig versichern würden, dass sie geschehen seien, und darum tut man es. (Musil 1987, 182)

1.2. Schluss mit dem Ende

In der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts stoßen zwei radikale Typen von Zeitorientierung aufeinander: Zum einem die dekadente messianische ‚Hoffnung‘ auf die Apokalypse, wie sie etwa der Symbolismus vertritt,⁵ und zum anderen jene Positionen, die dieser Hoffnung auf ein Ende ein Ende setzt und nicht nur einen neuen Anfang und die Orientierung hin auf die Zukunft proklamiert („Budetljane“ / Zukünftler), sondern das Ende zunehmend in Frage stellt, der Endzeitorientierung ihr Ende proklamiert.

Sehr anschaulich wird dies in Aleksej Kručenychs Auseinandersetzung mit dem Symbolismus im Manifest „Apokalipsis v russkoj literature“ („Apokalypse

⁴ Vgl. Aristoteles 1999, 201-202 (Drittes Buch, 1419b). Der Epilog bestehe im Wesentlichen aus 4 Teilen bzw. verfolge 4 Ziele: Den Zuschauer für sich zu gewinnen und gegen den Widersacher aufzubringen, das Gesagte „zu steigern und abzuschwächen“, den Zuhörer „in Stimmungen zu versetzen“ und ihm nochmals „alles in Gedächtnis zu rufen“.

⁵ Vgl. auch Baudrillard 1990: „Die ganze Geschichte wird begleitet von einer millenaristischen Herausforderung, einer Herausforderung ihrer Zeitlichkeit. Der Wille, alles möge sich nicht erst nach einem langen Umweg, sondern sofort erfüllen, ist durchaus keine regressive Kinderphantasie. Er fordert die Zeit heraus, und er entstand erst mit der Zeit.“

in der russischen Literatur“, 1923) (Kručenych 1992 / 2005): Kručenych fordert darin von den „Grölern“ („bajači“), den „Zukünftlern“ („budetljane“), ihren Antagonisten, den Verkündern der Apokalypse, namentlich den Symbolisten („Merežkovisierern“), das „Ende vom Ende“ zu zeigen.

Тема Апокалипсиса и Конца Мира не забыта и в наши дни. И если в России ее повысибли, то за границей наши апокалиптики еще мережковят, вопия, что в РСФСР появился Антихрист и «время близко» – будьте наготове; в самой Европе Шпенглер запел о погибели «мира сего» в современной Европе, дескать, только механическая культура – позитивизм и комфорт, а истинная культура – цивилизация – в душах тоскующих избранных натур! (Что из механического может вырасти духовное – этого они, на радость прошлякам знать не желают!) Всю эту высокопарную кислятину русская литература твердила уже 100 лет! Обо всех этих твердежках и пойдет речь. [...] [б]аячи будетляне в своем творчестве уже исходят от других вещей целей и замыслов. / мы даем новое искусство – / без моралина / и без чертяковщины!.. (Kručenych 1992, 81; 98)

Das Thema Apokalypse und Ende der Welt ist auch in unseren Tagen nicht vergessen. Und hat man es aus Russland verjagt, so merežkovisisieren unsere Apokalyptiker im Ausland noch immer, in der RSFSR sei der Antichrist erschienen und die ‚Zeit nah‘ – haltet euch bereit; in Europa aber hat Spengler das Lied vom Untergang ‚dieser Welt‘ angestimmt: Im gegenwärtigen Europa sei nur eine mechanische Kultur – Positivismus und Komfort, und die wahre Kultur – eine Zivilisation – sei in den Herzen sich sehnender ausgewählter Naturen (Daß aus dem Mechanischen ein Geistiges erwachsen kann, das wollen sie, zur Freude der Alten nicht wissen). All diese schwülstigen Säuerlichkeiten hat die russische Literatur seit 100 Jahren immer wieder vor sich hergesagt. Von all diesem Gebrummel wird hier die Rede sein. [...] [D]ie Gröler Budetljane zeigen dieses Ende vom Ende und gehen in ihrem Schaffen schon von anderen Dingen und Zielen und Ideen aus. / wir bringen eine neue Kunst – / ohne Moralin / und ohne Teufelei!.. (Kručenych 2005, 90; 102)

Kručenychs Überzeugung, es sei an der Zeit, „das Ende vom Ende zu zeigen“, und in diesem Sinne Kunst „ohne Moralin“ („bez moralina“) und ohne „Teufelei“ („bez čertjakovščiny“) zu produzieren, ist nicht nur typisch futuristisch. Kručenych stellt darin das Ende grundsätzlich in Frage: das Ende als sinnstiftendes und enthüllendes (apokalyptisches) Außen. Damit könnte man Kručenychs Abschied von der Apokalypse an den Beginn einer Reihe stellen, in die sich etwa 60 Jahre später Jacques Derrida einreihen wird, wenn er, vor dem Erfahrungshorizont des Holocaust, von einer „Apokalypse ohne Apokalypse“ (Derrida 2000, 78), einer Enthüllung ohne Untergang des Davor oder Dahinter sprechen und damit den Wahrheitsgehalt, bzw. das Wahrheitsversprechen der Apokalypse in Frage stellen wird: „Das Ende naht, und es ist keine Zeit mehr,

die Wahrheit über die Apokalypse zu sagen“ (Derrida 2000, 79). Am ‚Ende‘ sei, so Derrida, nicht die Apokalypse, sondern, im Sinne unserer Unterscheidung, einfach ein Schluss: „Auf, komm, die Apokalypse, es ist vorbei, ich sage Dir, das ist es, was ankommt“ (Derrida 2000, 79).

Auch Jean Baudrillards Diagnose lautet, dass ein Ende nicht mehr möglich ist, und zwar, weil es schon lange eingetroffen, das Ursache-Wirkungsprinzip aufgehoben sei: „Der Stand der Dinge ist buchstäblich definitiv – weder beendet, noch unendlich oder endgültig, sondern de-finitiv, das heißt, seines Endes beraubt“ (Baudrillard 1994, 186-187). Da unter diagnostischen Prämissen auch die Vorstellung von einem linearen Geschichtsverlauf ihren Sinn verliert, wende man die Aufmerksamkeit zunehmend den „unheilvollen Krümmungen, d[en] kleinen Katastrophen“ zu, dem, was auf „Spiel der Verwicklung in der Zeit und der Umkehrung der Zeit“ (Baudrillard 1994, 188) beruht. Von diesen Phänomenen eines nicht linearen, nicht progressiven Laufs der Dinge kommt Baudrillard zur These, dass, wie im Sprachablauf auch, hier alles „in Schleifen, in Tropen, als Sinn-Inversion“ (Baudrillard 1994, 189) verlaufe: Sprachspiele also, die dann auch auf gesellschaftliche und historische Phänomene zu übertragen seien. Ein „gesellschaftlicher Schüttelreim“ oder eine „anagrammatische Geschichte“ beträfen dann wohl vor allem das vom poetischen Äquivalenzprinzip abgelöste Ordnungs- und Kausalprinzip – etwa im Sinne eines Hindenburg-Hitler...⁶ Ohne die utopische Wende Baudrillards mitgehen zu wollen („dass die Geschichte sich zu einer solchen poetischen Konvulsion, zu einer solchen subtilen Form der Rückkehr und der Anapher bereit fände“, Baudrillard 1994, 190) kann seine Überlegung jedoch gerade für eine Diagnose zur modernen und postmodernen Literatur fruchtbar gemacht werden. Vielleicht nämlich ist es ein Merkmal der Literarizität des modernen und postmodernen Textes, dass ihn, je mehr in Abrede gestellt, umso mehr, sein Ende, sein Außen, sein Danach, sein Nachleben beschäftigt. Für den modernen Text bedeutet dies wohl eine Arbeit mit der Erfahrung, dass die Erwartung des Endes zu einem Schluss kommen muss (vgl. Kručenych), für den postmodernen dagegen geht es um einen Zustand wie Baudrillard ihn beschreibt: die Hoffnung auf die Realität der Apokalypse ist abhanden gekommen, der Stand der Dinge ist immer (schon) definitiv, „seines Endes beraubt“ (Baudrillard 1994, 187). Literarisch führt dies zu einer Vorwegnahme des Außen des Endes. Die vielfach festgestellte End- und Finalorientiertheit des modernen Textes ist vom Bestreben motiviert, das Ende *vor* den Schlusspunkt zu setzen, es davor bereits zu schreiben und zu beschreiben, erfahrbar zu machen. Der literarische Text vollzieht das fehlende Ende nach, in-

⁶ Velimir Chlebnikovs *Doski Sud'by* (*Schicksalsstafeln*), Texte an der Grenze zwischen Phnologie, Astrologie, Geschichte, Mathematik, Wahrscheinlichkeitsrechnung und Poesie verfolgen vielleicht ein solches Vorhaben. Vgl. Obermayr 2005.

dem er es vorzieht. Diese These gilt es in der nachfolgenden Typologie zu Schluss und Ende des Textes im Auge zu behalten.

2. Wo und wann das Ende sein kann – Versuch einer Typologie

2.1. Ende als Sinn stiftender Schlusspunkt eines Ganzen

Die Nachvollziehbarkeit der Handlungsfolge der literarischen Erzählung ist eng an den Sinn stiftenden Schlusspunkt geknüpft: Dabei wird die Handlungsfolge, als der „privilegierte Aufbewahrungsort der Lesbarkeit“ (Barthes 1988, 154)⁷ gerade in der Moderne zum Schauplatz literarischer Grenzüberschreitung. Dies wird dort deutlich, wo sich die formalistischen Sujettheorien den verfremdenden Verfahren der „Abschweifung“ („otstuplenie“), „Umstellung“ („perestanovka“), „Inversion“ („inversija“) etc. zuwenden.⁸ Die Moderne macht die „ordo naturalis“, die als natürlich und logisch angenommene Handlungsfolge, als kulturell codierte Ordnung und somit als ‚Antinatur‘ erfahrbar (Barthes 1988, 154). Eben dabei stößt die moderne Erzählung immer wieder an ihre Grenzen, sie erreicht ihr Äußerstes, wenn die Nachvollziehbarkeit der Handlungsfolge nicht mehr gegeben ist, die Willkür von Anfang und Ende erfahrbar, das Gesetz der Unumkehrbarkeit gebrochen wird. Insofern die Handlungsfolge als willkürliche Anordnung erkennbar wird, ist die ‚Schlüssigkeit‘ des Schlusses, sein zwingend-logisches Folgen-Aus in Frage gestellt. Umso mehr ist hier eine äußere Sinn gebende Instanz gefragt – sei es der „Zufall des Endes als Schicksalsschlag“ (Hansen-Löve 1996b, 203), sei es eine außerhalb des Ereignishorizonts liegende höhere Macht eines „numinos sinnmachenden Finalisierers“ (Martinez / Scheffel 2002, 111).

⁷ Vgl. Barthes ebd., 154: „Alles hier Angeführte mag ‚selbstverständlich‘ erscheinen; wenn aber diese Bedingungen der Erzählung ‚natürlich‘ erscheinen, so zeichnet sich virtuell dahinter eine ‚Antinatur‘ der Erzählung ab (die vermutlich in manchen modernen Texten zum ersten Mal erfahrbar ist): Indem man die elementare Rationalität der Handlungsfolgen Schritt für Schritt absteckt, gerät man an die Grenzen der Erzählung, hinter denen eine neue Kunst beginnt, die der narrativen Überschreitung. Die Handlungsfolge ist der privilegierte Aufbewahrungsort der Lesbarkeit: ‚normal‘ (lesbar) erscheint uns eine Erzählung durch die Pseudologik ihrer Sequenzen; diese Logik ist, wie bereits gesagt, empirisch und lässt sich nicht auf eine ‚Struktur‘ des menschlichen Geistes zurückführen; wesentlich an ihr ist, dass sie der Abfolge des erzählten Geschehens eine unumkehrbare (logisch-temporale) Ordnung verleiht: Die Unumkehrbarkeit macht die Lesbarkeit der klassischen Erzählung aus.“

⁸ Vgl. Hansen-Löve 1978, 238ff.

2.1.1 Schluss des Kunstwerks und Ende der Welt

In Immanuel Kants Abhandlung „Das Ende aller Dinge“ (1794) schwingt eine Doppeldeutigkeit von „Ende“ als ‚Ende‘ einerseits und ‚Sinn/Zweck‘⁹ andererseits mit. Kant unterscheidet drei Typen des Endes, nämlich das „natürliche“, das „mystische“ und das „widernatürliche, verkehrte“. Das „natürliche“, „vernünftige“ Ende bringt er wohl nicht zufällig in einen vergleichenden Zusammenhang mit dem „Ausgang“ eines Schauspiels, wenn er schreibt, dass die Vernunft besage, dass die „Welt nur insofern einen Wert hat, als die vernünftigen Wesen in ihr dem Endzweck des Daseins gemäß sind“. Sollte dieser Enzweck aber nicht erreicht werden, so müsse „die Schöpfung selbst ihnen zwecklos“ scheinen, „wie ein Schauspiel, das gar keinen Ausgang hat und keine vernünftige Absicht zu erkennen gibt“ (Kant 1995, 266-267). Das „mystische“ Ende wiederum beschreibt er als „Ende des Verstands“, „Ende der Zeit und des Denkens“, während das „widernatürliche, verkehrte Ende aller Dinge“ im Sinne einer von Menschenhand gemachten Apokalypse verstanden wird, die „von selbst, dadurch, dass wir den Endzweck missverstehen, herbeigeführt wird“ (Kant 1995, 276).

Generell scheint in diesen Überlegungen das Lebensende, der Tod dem Leben Sinn zu geben, sinnvoller Weise Teil des Lebens zu sein. Aus Kants Sicht realisiert sich also im ‚Ende‘ ein vorgeschriebener, anderswo vorgegebener Sinn und Zweck, so gesehen führt der Schluss nicht nur zu einem Ende, er hat gewissermaßen auch ein solches – einen Sinn, einen Zweck. Dieser ist durch ein Eingreifen des Menschen in Welten- und Lebensläufe suspendiert.

In diesem Bedürfnis, einen zufälligen und unausweichlichen Schlusspunkt als sinnstiftende Interpretation vom Ende her zu einem Ganzen zu schließen, wird eine Kontingenz zwischen Schluss und Ende deutlich, die wohl nur von Glauben an eine Transzendenz oder hermeneutischer Geschlossenheit auszugleichen ist.¹⁰

Der Satz, dass ein sinnvolles Ganzes endlich sein muss, führt nicht nur bei Kant dazu, einen Vergleich zwischen Leben, Welt und Kunstwerk heranzuziehen. Auch Jurij Lotman ist der Überzeugung, dass der Schluss / das Ende in der Kunst jene Rolle spielt, in der der Tod in der Wirklichkeit agiert, eine Überzeugung, die er mit dem Satz: „То што не imeet konca, ne imeet smysla“ (Was kein Ende hat, hat keinen Sinn, Lotman 1994a, 417) auf den Punkt bringt. Da das menschliche Verhalten „vernünftig“ („osmyslenno“) sei, habe es ein Ziel

⁹ Vgl. frz. „fin“ (Ende, Sinn / Zweck).

¹⁰ Die kulturell unterschiedlichen „Maßnahmen und Veranstaltungen“ im Kontext von Tod und Trauer seien, so Thomas Macho, als „kontingente“ Antworten auf den „ubiquitären Zufall“ des Todes zu verstehen (Macho 2000, 96-97). Mit Blick auf wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Publikationen stellt Michel Vovelle in seiner Studie eine Zunahme des Interesses am Thema Tod und Sterben seit den 1960er Jahren fest (Vovelle 1983, 740ff.).

(„cel“), und dies impliziere eine Vorstellung von einem Ende des Ereignisses („predstavlenie o nekoem konce sobytija“, Lotman 1994a, 417-418).¹¹

Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчленённость непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. [...] То что не имеет конца – не имеет смысла. [...] Из сказанного вытекают два существенных последствия. Первое – в сфере действительности – связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, в области искусства – определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних. (Lotman 1994a, 417-418)

Der menschliche Drang, den Handlungen und Ereignissen einen Sinn und einen Zweck zuzuschreiben, bedeutet eine Aufgliederung des Kontinuums der Wirklichkeit in bestimmte einzelne Segmente... Was kein Ende hat, hat keinen Sinn... Aus dem Gesagten ergeben sich zwei wesentliche Folgerungen. Erstens ist für die Sphäre der Wirklichkeit damit eine sinngebende Rolle des Todes im Leben des Menschen verbunden, im Bereich der Kunst ist so die dominante Rolle von Anfängen und Enden bestimmt, vor allem von letzteren.

Wenn der Vergleich zwischen Kunst und Leben bei Lotman auf der grundsätzlichen Annahme beruht, das Kunstwerk sei endliches, begrenztes Modell einer unendlichen ‚Wirklichkeit‘ (Lotman 1973, 316), so stellt er für das Wortkunstwerk der Moderne eine zunehmende Relevanz der „modellierenden Funktion“ (Lotman 1973, 325) des Schlusses („Endes“) fest. Der Schluss vermag es demnach sogar, auch im Bezug auf die kodierende Funktion des Anfangs, die „gesamte Textcodierung“ umzudeuten, den Schluss als „Anti-Anfang“ zu inszenieren und so den Anfang selbst zu widerlegen (Lotman 1973, 327). Sehr deutlich wird diese Tendenz wohl im „Rätselsujet“ („sjužet-zagadka“)¹² ebenso wie in Epilogen, wie in jenem zu Dostoevskijs *Podrostok* (*Der Jüngling*), wo das Genre ‚Familienroman‘ negiert wird (Hansen-Löve 1996a, 301).

Die kodierende Funktion des Schlusses liegt auch der geschichtssemiotischen Argumentation Boris Uspenskijs zugrunde, in der die „Schlussinterpretation“ die Ereignisse erst als Zeichen und als Ereignisfolge („Sujetfolge“) lesbar macht (Uspenskij 1991, 10-11). Um zum historischen Text zu werden, brauchen, so

¹¹ Vgl ebd.: „Поведение человека осмысленно. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель. Но понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события.“ (Das Verhalten des Menschen ist vernünftig. Das heißt, dass das Handeln des Menschen ein bestimmtes Ziel impliziert. Aber der Begriff des Ziels beinhaltet, dass man sich ein Ende des Ereignisses vorstellt.)

¹² Vgl Hansen-Löve 1978, 246ff; Hennig 2002, 267ff, besonders 273: „Der zweite [...] Aspekt des Rätselsujets, der die Einheit des Textes erst durch seine Interpretation vom Ende her entstehen lässt, spielt das Ende des Textes gegen den Text selbst aus.“

Uspenskij, die Ereignisse einen Endstandpunkt, von dem aus sie betrachtet werden können. Interessant (und problematisch) ist Uspenskij's Theorie nicht zuletzt deshalb, weil er sie entlang von Pavel Florenskij's Bestimmung einer transzendentalen Zeitlichkeit, wie sie der Ikonenbetrachtung zugrunde liegt, bestimmt (Florenskij 1993). Vereinfacht gesagt: Wie Florenskij auch, dreht Uspenskij den Zeitvektor von der horizontalen Sukzession und Chronologie in die transzendente Gleichzeitigkeit, die Vertikalität einer Epiphanie. Uspenskij verwendet hierzu Florenskij's Beispiel – den Traum und die Erzählung davon. Bei Florenskij wird der durch ein reales Ereignis (etwa das Zuschlagen einer Tür) ausgelöste Schluss eines Traumes (also das Erwachen aus dem Traum) zu dessen Anfangspunkt, insofern erst dieser erzwungene Schluss eine lineare (Nach-)Erzählung des Traums ermöglicht bzw. auslöst. Der Traum beginnt demnach – als Erzählung – erst mit seinem Ende. In Florenskij's Vorstellung fallen der durch ein gewaltsames Ende herbeigeführte Schluss des Schlafes als Anfang der Traum-erzählung und deren ‚Endgrund‘ („pričina konečnaja“, Florenskij 1993, 13-14) zusammen. Von diesem Schluss / Ende her, so Uspenskij, werden die Ereignisse „mit einem Schlag organisiert. Wir sehen sie gleichsam durch ein plötzliches Aufblitzen beleuchtet“ (Uspenskij 1991, 10-11). Mit der Wahrnehmung der Geschichte, so Uspenskij, verhalte es sich „grundsätzlich ebenso“, die geschichtlichen Ereignisse werden erst durch vergleichbare Verfahren des Stillstellens zu lesbaren Zeichen. Sehr deutlich wird in diesem Beispiel, wie wenig kongruent Schluss (die letzte Traumsequenz, die letzte Sequenz einer historischen Ereignisfolge) und Ende (jener von Florenskij und Uspenskij veranschlagte point of view von ‚außerhalb‘) sind. Oder anders gesagt: von wie weit außen die veranschlagte ‚Interpretationsgewalt‘ des Finalstandpunktes wirkt. In diesem ist die Kontingenz, die ein Schluss offensichtlich in sich birgt, ein weiteres Mal – scheinbar – in einer metaphysischen Konzeption der Zeit aufgehoben, und zwar eine Kontingenz, die zwischen der Erfahrung einer zeichenhaft organisierten Zeitlichkeit und der grundsätzlich menschlichen Zeiterfahrung sich konstituiert.

2.1.2 Nachvollziehen vom Ende her

Die markanteste Bestimmung der Sinnzuschreibung vom Ende her wird somit dann möglich, wenn man die Sujetfügung als eine Kategorie der *Zeit der Erzählung* versteht, Fügung und Lösung zu Kategorien einer temporalen Erfahrung werden. Im Nachher der dichterischen Komposition werden, so Paul Ricoeur (Ricoeur 1988), die Optionen einer narrativen Mimesis der Zeit erfahrbar. Ricoeur unterscheidet hierbei Konsonanz und Dissonanz. Mit „Konsonanz“ bezeichnet er den Nachvollzug, das Verstehen, das hermeneutische Erfassen der Erzählung als Erfahrung ihrer Zeitlichkeit, die in den Horizont der Zeiterfahrung der Lesenden Eingang findet. Unter „Dissonanz“ versteht Ricoeur im Gegenteil,

dass wir Kategorien wie Anfang, Mitte und Ende einer Erzählung, als Wirkungen begreifen, die wir nicht unserer Erfahrung entnehmen. Die ästhetische Erfahrung der Zeit der (literarischen) Erzählung ist nun nach Ricoeur immer im dialektischen Sinne eine der „dissonanten Konsonanz“. Diese erklärt er im eng an den Schluss der Erzählung geknüpften Mitvollzug derselben. Eben an dieser Stelle, am Schluss, treffen Konsonanz und Dissonanz aufeinander, bereitet der Schlusspunkt einen Endpunkt der Betrachtung vor. So bringe der Schlusspunkt einer Erzählung genau jenen „Gesichtspunkt“ bei, „von dem aus die Geschichte als Ganzes wahrnehmbar wird“ (Ricoeur 1988, 108). Eine Geschichte zu verstehen heißt dann, so Ricoeur, zu verstehen, „wie und warum die einander folgenden Episoden zu diesem Schluss geführt haben, der keineswegs vorhersehbar war, doch letztlich annehmbar, mit den zusammengesetzten Teilen kongruent erscheinen muß“ (Ricoeur ebd.). Diese unbedingte Kongruenz erreicht, wie die Erzählung auch, nach Ricoeur ihren Sinn erst, wenn „sie in die Zeit des Handelns und Leidens eintritt“. Und die Zeit der Erzählung so zu einer menschlichen Zeit wird (Ricoeur 1988, 113).¹³

Hier soll die These vertreten werden, dass sich die Lösung der „dissonanten Konsonanz“ in der überzeugenden, in der Lebenserfahrung aufgehenden Dialektik Ricoeurs, in den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend weniger in der von Ricoeur beschriebenen Weise vollzieht. Zunehmend beschreibt der literarische Text seine Aporien selbst, macht sie im eingangs erwähnten ‚Vorziehen‘ des Endes zu seinem Gegenstand. Die Kontingenz der Enderfahrung wird ausgestellt, sie wird erfahrbar. Zu denken wäre hier an die Lesarten des Beckettischen *Fin de partie*. In einer der möglichen Lektüren wird trotz offenen Schlusses das Ende für unhintergebar gehalten. Hier kommt man zu der Einschätzung, Becketts Drama ermögliche uns eine „Bilanzierung der Lücken unseres Erfahrungshaushaltes“ (Iser 1994, 413). Die Zeit der Erzählung wird hier zu einer Zeit des Handelns und Denkens, weil sie die Erkenntnis ermögliche, dass das Ende wie der Tod ein „unvertretbarer Seinsmodus“ (Heidegger 1993, 242) ist. Mit anderen Worten: In dieser Sichtweise wird nicht die Kontingenz erfahren, sondern es wird die Erfahrung des eigenen Endes gemacht, die seiner Unerfahbarkeit.

¹³ Wenn Ricoeur eine Integration der Zeiterfahrung der Erzählung in jene des ‚menschlichen Handelns‘ vorsieht, wird die Differenz dieser Konzeption zu jener von Uspenskij deutlich. Die Schlussinterpretation Uspenskij macht die so organisierte Sujetfolge (die Geschichte) zu einem „Zeichen einer anderen Wirklichkeit“ (Uspenskij 1991, 14), das sich als solche, anders als bei Ricoeur, vom aktuellen Erfahrungshorizont abhebt. Hierin profiliert sich einmal mehr die kultursemiotische Tendenz, die Geschichte als potentielle Gegenwirklichkeit bzw. als Gedächtnisreservoir zu verstehen – wie in anderen vertikal orientierten Entwürfen auch (etwa im akmeistischen ‚potentiellen Paradigma‘).

Eine andere Lesart zielt dagegen gerade darauf ab, zu zeigen, dass das Drama selbst das Ende ‚hintergeht‘. So hebt Christoph Menke (2005, 190)¹⁴ das dezierte Unentschieden in diesem ‚Spiel‘ hervor, das, wie etwa im Tennis¹⁵ der Fall, ohne jegliche zeitliche Limitierung gespielt wird und erst zu Ende ist, wenn ein Ergebnis zugunsten eines Spielers vorliegt. Ein Einstand, und von diesem ist bei Beckett immer die Rede, kann in einem solchen Spiel kein ‚Endstand‘ sein. Demnach spricht und spielt, da das Spiel offen bleibt, Becketts Drama die Verzögerung und den Aufschub des Endes. Freilich erfahren wir diesen Endstand nur am Schluss, der aber selbst angefügt ist, eine unmögliche Verlängerung (da es ja die zeitliche Limitierung nicht gibt). Der Schluss ist somit einfach ein weiterer Ballwechsel, der den Schluss des Spiels aufschiebt, auf das ‚Endspiel‘ verweist.

Die beiden Lesarten unterscheidet die Möglichkeit eines Ausstiegs aus der zeitlichen Realität des Dramas in die lebenszeitliche Erfahrungswirklichkeit. Während Iser diesen Ausstieg für möglich hält, eine ‚Bilanzierung‘, also Verrechenbarkeit der Erfahrungen bzw. eine Konvertierbarkeit der ästhetischen Erfahrung in eine lebenszeitliche, scheint bei Menke der Verbleib im Spiel, die Unmöglichkeit des Ausstiegs, der ‚endgültigen‘ Entscheidung am Schluss akzentuiert. Hierin zeichnen sich grundlegende Kriterien von Endtypologien ab, die immer auch, wie zu zeigen sein wird, moralisch-ethische Implikationen haben: In der einen führt der Schluss zu einem Ende, das bereits mitten im Leben sich befindet, in der anderen bringt der Schluss die Erfahrung eines verendenden Textes. Der Schluss bringt hier mit dem Textende nicht nur keine Lösung und Auflösung der Rätsel und Knoten mit sich, es bleibt auch eine Erlösung (vom Text) – für Held und Leser gleichermaßen – aus. Schließlich sind wir in Menkes Interpretation auch mit der Figur der „clôture“ („Geschlossenheit“, „Schließung“, „Vollendung“) der Repräsentation konfrontiert, wenn man „clôture“ als die „kreisförmige Grenze“ versteht, innerhalb derer die „Wiederholung der Differenz sich unbegrenzt wiederholt“ und innerhalb derer sich ihr „Spielraum“ eröffnet (Derrida 1992a, 379).¹⁶ „Clôture“ bezeichnet so das Ausstellen des Endes

¹⁴ Vgl. auch Menke 2005, 189: „Die Verzögerung und der Aufschub dessen, was gleichwohl an der Zeit ist, des Endens, ist das Grundgesetz ihres Spiels. Daß diese Verzögerung aber, entgegen Hamms Aussage, nicht frei gewählt, sondern ein auferlegtes Schicksal ist, folgt aus der Art des ‚Finales‘, das Clov und Hamm spielen. Sein Modell ist das sportlicher Wettkämpfe, deren Ende nicht durch ein zeitliches Limit vorgegeben, sondern durch den Stand des Spielgeschehens festgelegt ist; solcher Wettkämpfe also, in denen das Spiel dann, und nur dann, endet, wenn eine Partei gesiegt hat.“

¹⁵ Menke geht vom Modell „Tennis-Spiel“ aus, was er mit dem wiederholt fallenden „deuce“ – so wird beim Tennis der Einstand bezeichnet – stützt, auch wenn „fin de partie“ im Schachspiel gebraucht wird. Menke 2005, 189-190.

¹⁶ „La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment“ (Derrida 1967, 367).

am und als Schluss des Dramas (bzw. Textes), einen Abschluss ohne und vor dem Ende.

2.1.3 Schluss machen und verenden

Entlang möglicher Konstellationen von Schluss und Ende unterscheidet Jurij Lotman, der für die Sujetentwicklung eine dichotome Ausgangssituation annimmt, mit Blick auf die Finalkonstruktionen der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts einen binären und einen ternären Typus (Lotman 1994 b). Der binäre Typus zeichnet sich, analog zum binären Kulturmodell, durch eine fehlende neutrale Mitte aus; für die Finalsituation des binären Texttypus heißt dies, dass eine Erlösung aus der Hölle der extremen Polaritäten des Entweder / Oder (gut oder böse) nicht möglich ist. So seien die Helden Gogol's oder Dostoevskijs dazu verdammt, in der binären Texthöhle zu verenden, ein Übergang in ein erlösendes Paradies sähen die beiden Vertreter des binären literarischen Typus nicht vor, da der „Augenblick, [...] in dem die Helden die Gogol'sche und Dostoevskij'sche Hölle durchschritten haben und auf der Schwelle zum Paradies“ (Lotman 1994b 384) stehen, dem Schluss des Textes entspricht.

Anders hingegen, so Lotman, im ternären Modell – bei Puškin, Tolstoj oder Čechov: Hier haben wir es mit einer literarischen „Welt des Lebens“ zu tun, in der das Böse lediglich als eine „Abweichung von der Natur des Daseins“ definiert wird, nicht aber als das polare Gegenteil des Guten. So eigne den Texten dieser Autoren eine „lebendige Widersprüchlichkeit“, eine Offenheit und Unabgeschlossenheit, die den Helden eine Rechtfertigung ihres Daseins nach dem organischen Modell des Lebens ermögliche. Eine Erlösung aus der ternären Textrealität ist so gesehen nicht vonnöten, überschreiten die Helden am Schluss des realistischen Textes doch nicht so sehr die Schwelle zum Leben bzw. Tod, sondern sie treten vielmehr in eine neue Dimension ihrer Existenz ein. Man wird ihnen ‚mitten im Leben‘ wieder begegnen.

Die vorerst auf eine Typologie der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts angelegte Studie Lotmans geht dann noch einen Schritt darüber hinaus, und klassifiziert den fatalistischen binären Typus als „typisch russischen“. Diesem stellt er den ternären, „westlich“ orientierten Typus gegenüber. Darin schlägt sich die für Lotmans Spätwerk charakteristische kritische Umwertung des einstmals für die russische Kultur im positiven Sinne als produktiv erachteten binären Modells nieder. Die Züge einer stark ausgeprägten End- und Finalorientierung in russischen Selbstbeschreibungen, ein Hang zum „apokalyptischen“ Denken und Schreiben (vgl. Hansen-Löve 1996b), sind hier nicht von der Hand zu weisen.

2.1.4 Literatur des De-finitiven

Ist in Lotmans Konzeption des Realismus immer noch ein fiktionaler Idealismus konstitutiv – das ternäre Modell erhöht ganz einfach die Wahrscheinlichkeit des fiktionalen „Wie es sein bzw. gewesen sein könnte“, so wäre zu überlegen, was mit der fiktionsbildenden Funktion von Schluss und Ende passiert, wenn die Fiktion (wie die Mimesis) gänzlich in Abrede gestellt wird, wie dies etwa in der linksavantgardistischen „Literatura Fakta“ („Literatur des Faktums“) der Fall war.

Die „Literatura Fakta“ scheint jenen Zustand anzustreben, den wir mit Baudrillard den ‚de-finitiven‘, eines Endes beraubten Stand der Dinge nennen könnten. Aus der Logik ihrer Konsequenzen gesehen, sollte in der „Literatura Fakta“ das Ende suspendiert, nach bzw. mit der ‚Aufzählung des letzten Faktums‘ Schluss sein, sollte doch der Abgleich zwischen der Erfahrung narrativer Zeitmimesis und der ‚Zeit des Lebens‘ wegfallen, wenn der Gegenstand der ‚Darstellung‘ das „Leben, das wirkliche Leben“ („žizn‘, dejstvitel'naja žizn“) sein soll, nicht aber die „schöne Imitation“ („krasivaja imitacija“, Čužak 1972, 38). Wenn Nikolaj Čužak für die Literatur des Faktums anstelle der „freien Imagination“ („svobodnoe voobraženie“) ein „dialektisches Voraussehen“ („dialektičeskoe predvidenie“, Čužak 1972, 60) fordert, dann zeigt dies, wie hier ein Lebendigkeit darstellendes ästhetisches Prinzip der Mimesis und des Fiktionalen durch ein anderes, explizit antiästhetisches, am unmittelbaren und unvermittelten Leben teilhaben wollendes ersetzt wird. Wenn unter den Prämissen des Ästhetischen die Darstellung des Lebendigen nicht das ersetzt, was sie sichtbar macht,¹⁷ so scheint die „Literatura Fakta“ von dieser ‚Realpräsenz‘ des Lebens in der Kunst zu träumen, woraus tatsächlich nur folgen kann, dass letztere obsolet wird. Für den Schluss und das Ende eines solchen Textes müsste es also heißen, dass man qua Schluss auf das Ende trifft, was nichts anderes heißt, als definitiv mitten im Leben zu stehen. Es ist nicht die Perspektive vom Ende her zurück, wie wir sie bei Ricoeur, Lotman oder Uspenskij trafen, es ist vielmehr jene von der letzten Episode zur nächsten, dort wo das Leben weitergeht. Bemerkenswert allemal, dass diese Vorstellung im *LEF* nicht ohne dialektischen Synthesenzauber (und also ‚Endzauber‘; vgl. „dialektičeskoe predvidenie“) möglich ist.

¹⁷ Vgl. Boehm 2003, 201: „Worin besteht nun die Präsenzleistung der Repräsentation? Das Präfix *Re-* bezeichnet keine große Wiederholung oder Wiederbelebung. Eine handgreifliche Wiederkehr der Toten ist nicht gemeint: Bilder sind weder Wiedergänger noch Doubles. Das Bild ist mit dem Dargestellten nicht zu verwechseln, es beruht auf einer Differenz: Darstellung ersetzt also nicht, was sie sichtbar macht.“

2.2. Anfang und Ende als Rahmenbedingungen

2.2.1 Zwischen Anfang und Ende

Das Ende als Schauplatz hermeneutischer Schlüssigkeitsoperationen wird aber nicht nur unter der Perspektive der Wirkung eines Danachs auf ein Davor anschaulich. Es lässt sich auch davon sprechen, wenn man Anfang *und* Ende als Rahmung und Rahmenbedingung des Textes sieht. Das Intervall zwischen Anfang und Ende, zwischen dem ‚Tick‘ und dem ‚Tack‘, will sinnvoll und konkordant erscheinen, so Frank Kermode in seiner Studie *The Sense of an Ending* (Kermode 1967). Wir produzieren „Fiktionen der Konkordanz“ („concord fictions“), um dies zu erreichen. Neben dieser These, wonach wir zur ‚Schließung‘ den Rahmen des „Tick-Tack“, des „Anfang-Ende“ brauchen und in diesem Rahmen Sinn machende Operationen zur Füllung dieses Intervalls vollziehen, ist für Kermode die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Fiktionalen und apokalyptischen Konjunkturen im gesellschaftlichen Diskurs der 1960er Jahre zentral (Kermode 1967, 98ff.).¹⁸ Kermodes These besagt, dass nach der Erkenntnis, dass die Apokalypse bei aller apokalyptischer Erfahrung im 20. Jahrhundert nicht eingetreten ist, das Bedürfnis nach ‚Enden‘ und ‚Apokalypsen‘ sich in einer „Profanisierung der Apokalypse“ niederschlägt. Dabei denkt er auch an die in den 1960er und 1970er Jahren immer wieder neu berechneten Weltuntergangsdaten.¹⁹

Uns interessiert hier vor allem das Verlangen nach der Rahmung des Textes durch einen Anfangs- und einen Schlusspunkt. Kermode nähert sich dieser Frage nach der Dauer, der temporalen Extension zwischen Anfang und Ende mittels eines Vergleichs mit dem „tick-tock“ der Uhr. Steht das „Tick“ für den Beginn und das „Tock“ / Tack für das Ende, verwenden wir für die Bezeichnung von Anfang und Ende also unterschiedliche Begriffe, so entsteht dieser Unterschied offensichtlich, so Kermode, durch das ‚Dazwischen‘: „[...] tick is our word for a physical beginning, tock our word for an end. We say they differ. What enables them to be different is a special kind of middle. [...] Tick is a humble genesis,

¹⁸ Hierzu seine Auseinandersetzung mit zwei Strömungen der Apokalypse im Modernismus, nämlich einer, die mit Apokalypse Krieg und Blutvergießen verbindet, und dies affirmiert, und einer, die als ‚literarische Apokalypse‘ die Zeichen der narrativen zeitlichen Ordnung in Frage stellt („traditioneller“ und „anti-traditioneller“ Modernismus, Kermode 1967, 98ff).

¹⁹ Vgl. Kermode 1967, 58: „Biology and cultural adaptation require it; the End is a fact of life and a fact of the imagination, working out from the middle, the human crisis. As the theologians say, we ‚live from the End‘, even if the world should be endless. We need ends and kairos and the pleroma, even now when the history of the world has so terribly and so untidily expanded its endless successiveness. We re-create the horizons we have abolished, the structures that have collapsed; and we do so in terms of the old patterns, adapting them to our new worlds. Ends, for example, become a matter of images, figures for what does not exist except humanly.“

tock a feeble apocalypse; and tick-tock in any case not much of a plot“ (Kermode 1967, 45). Interessant dabei die von Kermode erwähnte Beobachtung aus der Physik, wonach nur das Intervall zwischen dem „tick“ und dem „tock“, jedoch nicht die rhythmische Gruppe zwischen dem „tock“ und dem „tick“ (im fortwährenden Ticken „tick-tock-tick-tock-tick-tock...“) wahrgenommen werden kann. Nun sei aber klar, so Kermode, dass das „Intervall“ zwischen dem „tick“ und dem „tock“ ebenso fiktiv sei wie das nicht so einfach wahrzunehmende Intervall zwischen dem „tock“ und dem „tick“. Während die fiktive Konkordanz zwischen „tick“ und „tock“ vergleichsweise einfach herzustellen sei, sei dies für jene zwischen dem „tock“ und dem „tick“ viel aufwendiger. Das Intervall zwischen dem „tock“ und dem „tick“ mache den Eindruck einer schlichten temporären Abfolge, unorganisiert und unstrukturiert. „Vermenschlicht“ („humanized“), also zum Teil der menschlichen Erfahrung werden diese Intervalle, so Kermode, durch „tock-tick plots“ und entsprechende „concord fictions“ – als Beispiel nennt er *Ulysses*.²⁰

Spezifische Anwendbarkeit könnten Kermodes Überlegungen für biographische Plots finden, in denen ‚das Leben‘ ein Ganzes, als „kohärenter und orientierter Zusammenhang“ vorgestellt wird (Bourdieu 1990). Wo, wie in der Biographie, das Lebens- mit dem Textende zusammenfällt, wird die Fiktion der Konkordanz der einzelnen Ereignisse im Lebensverlauf, innerhalb des Rahmens, nur allzu plausibel.

2.2.2 Der Rahmen und das Außen

Die Funktion des Rahmens in der Kunst, so Lotmans allgemeine Überlegung, sei grundsätzlich die, den Raum der Realität von jenem der Kunst abzugrenzen: Der Rahmen des Gemäldes, die Rampe im Theater, Anfang und Ende eines musikalischen Werkes stellen die Grenzen eines begrenzten Modells einer unbegrenzten Wirklichkeit dar. Dem Anfang als ontologische Voraussetzung – „es existiert, was einen Anfang hat“ (Lotman 1973, 320) – kommt eine codierende Funktion zu, eine form- und genrebestimmende, während dem Ende eine su-jethaft-,mythologisierende* eigne (Lotman 1973, 327). Grundsätzlich sei die Frage nach der unterschiedlichen Relevanz von Anfang und Ende eine kultur- und zeitspezifische. So führt Lotman an, dass es durchaus Genres gibt, die durch ein Ende, im Unterschied zu unserer üblichen Vorstellung, ‚unvollständig‘ oder ‚defekt‘ werden, wie etwa die Chronik (Lotman 1973, 322). Umgekehrt sei es möglich, dass das Ende als Anti-Anfang die gesamte Textcodierung in Frage

²⁰ Vgl. Kermode ebd.: „Our stories must recognize mere successiveness but not be merely successive; *Ulysses*, for example, may be said to unite the irreducible *chronos* of Dublin with the irreducible *kairoi* of Homer. In the midst, we look for all fullness of time, for beginning, middle, and end in concord.“

stellt, oder umdeutet (Lotman 1973, 327). Zu denken wäre hier etwa an Epiloge, die das im Davorliegenden ausgeführte Genre in Frage stellen oder verneinen, oder aber an Schlusszenen, die wie in Gogol's *Revizor* (*Der Revisor*) Ernst zu machen scheinen mit und aus der Komödie.²¹ Wie Prologe auch, thematisieren Epiloge die Rahmenfunktion von Anfang und Ende nicht, sondern verdoppeln diese (also Anfang und Ende), wie dies auch bei Rahmenerzählungen der Fall ist.

Boris Uspenskij verweist auf die Schwellenfunktion des Rahmens. Dieser begrenze nicht nur, sondern gehöre auch „zum Raum des Außenbetrachters“ (Uspenskij 1975, 162). Es sei gerade das Textende, das den Übergang vom Innen ins Außen, von der Welt des Kunstwerks in die des Rezipienten ermögliche. Von den Schlussformeln der Märchen bis hin zur Bewusstmachung des Endens im Pseudoschluss oder zum Stillstehen der Zeit wie in Gogol's *Revizor* schließt sich, so Uspenskij's Überzeugung, der Rahmen, indem der Übergang vom Innenraum in den Außenraum, von der Welt des Kunstwerks in die des Rezipienten, vollzogen wird (Uspenskij 1975, 168).

In beiden Fällen wird als gegeben vorausgesetzt, dass es ein Außen und ein Davor gibt. Der Rahmen hat zwar formgebende Funktion, ja, ist sogar der Ort, an dem der Sinn sich konstituiert, er scheint aber weder zur Welt des Innen noch zu der des Außen zu gehören, und wird nur von Außen und, so sollte man hinzufügen, aus einem Danach wahrnehmbar.

Wird diese Sinninstanz des Außen, des Außenstandpunkts aber in Frage gestellt, etwa im Zuge einer Dekonstruktion der Metaphysik oder aber dadurch,

²¹ Vgl. dazu das von Gogol' zehn Jahre nach dem *Revizor*, also 1846, verfasste ironische „Nachspiel“ „Razvjazka Revizora“ (Die Auflösung des *Revizors*, Gogol' 1968). Hier bemängeln die Schauspieler, das Drama sei „bez konca“ („ohne Ende“), wobei, wie betont wird, formale Vollständigkeit (die fünf Akte) vorliege, jedoch der „ključ“ („Schlüssel“) fehle, am Ende eine eigenartige, Irritation stiftende ‚Umcodierung‘ stattfinde, wie man folgende Replik überschreiben könnte: „Несмотря на все удовольствие, которое возбуждают ловко найденные сцены, на комическое даже положение многих лиц, на мастерскую даже обработку некоторых характеров, в итоге остается что-то эдакое... я вам даже объяснить не могу, – что-то чудовищно мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. [...] Признаюсь вам достоверно, à la lettre, на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства, так что я готов подозревать даже, не было ли у автора какого-нибудь особенного намерения произвести такое действие последней сценой своей комедии. Не может быть, чтобы это вышло так, само собой“ (Gogol' 1968, 518-519). (Einmal abgesehen von all dem Vergnügen, das die gewandt entworfenen Szenen hervorrufen, von der komischen Situation einiger Figuren und sogar von der meisterhaften Bearbeitung einiger Charaktere: am Ende bleibt so etwas... ich kann es Ihnen nicht einmal erklären – etwas schrecklich Trauriges, eine Angst vor unseren Missständen. [...] Ich muss wahrhaftig bekennen, à la lettre, dass bei mir keine einzige Tragödie ein derart trauriges, ein derart peinliches, ein trübseliges Gefühl erzeugt hat, sodass ich sogar schon in Erwägung ziehe, ob nicht vielleicht der Autor die besondere Absicht gehabt habe, so eine Wirkung mit der letzten Szene seiner Komödie zu erzielen. Es kann nicht sein, dass es sich einfach von selbst so ergab.)

dass schnell deutlich wird, dass eine Bestimmung des Außen, eine saubere Trennung von Innen und Außen, immer nur durch eine noch äußerere Bestimmung möglich ist, die aber überhaupt nichts mit dem Innen zu tun haben dürfte, wird die ‚saubere‘ Trennung zwischen Innen und Außen mittels eines Rahmens zunehmend problematischer. Der Rahmen müsste so sehr erweitert werden, dass er irgendwann seine begrenzende Funktion verliert, und selbst die Geschichte (s)einer Entgrenzung erzählt. Dabei kommt es zum viel zitierten Aufschub der finalen Sinnsetzung (Schmidt / Menke 2005, 214).

Das Ende ist so gesehen also eine Entscheidung, eine gewaltsame Entscheidung, wie der Anfang auch. Deutlich wird dies in bekannten Deklamationen des Endes und des ‚Post‘, als eine Positionierung qua Postulat des Danach. Zu behaupten, das Danach komme jetzt, heißt das Davor als Objekt zu ontologisieren und sich als das Danach Behauptender als Endpunkt einer Wirklichkeit, bzw. als Anfangspunkt einer neuen zu setzen (Pjatigorskij 1995, 82).

2.3 Unauflösbarer Rest: Danach bleibt immer (etwas)

2.3.1 „Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geteilt...“²²

Die Beschäftigung mit dem Schluss führt zur etwas paradox anmutenden Frage, was nach dem Ende bzw. am Ende bleibt, eintritt, verloren geht oder sich ändert. Es ist nicht nur die Frage nach dem Ende als Ziel(vorgabe), bzw. als ein mit dem Erreichen bzw. dem endlosen Aufschub Gegebenes, sondern vielmehr die Frage danach, was mit dem Ziel erreicht werden kann – eine der Dekonstruktion gegenläufige Frage, die ihre Antworten eher in der Psychoanalyse suchen wird. Nicht so sehr als Gegensatz zu Sinn, Zweck, Ziel und Lösung, sondern vielmehr als deren logisches und ausweichliches by-product begegnen wir hier dem Rest, dem Unlösbaren und dem Unauflösbaren, einem Sinn und Schlüssigkeit Gegenläufigen, sie vielmals darin ‚Übertreffenden‘.

Slavoj Žižek bringt dies in seiner Lektüre von Jacques Lacans Analysen zu Edgar A. Poes „The Purloined Letter“ (Lacan 1966) auf den Punkt (Žižek 1991): Jeder Brief erreiche seinen Bestimmungsort – also: jede ‚Botschaft‘ ihr Ziel, komme an, und zwar immer auch in einer die symbolische Idealität übertreffenden Form, in Gestalt des Realen nämlich – als ‚sozialer Auswurf‘, als „Absonderung des Objekts aus der symbolischen Ordnung“ (Žižek 1991, 42). Geht es

²² Vgl. Strauß 1992, 36ff: „Wenn wir dem Anfang das Haupt abschlagen, wie können wir dann die Triade verschonen: dass nach Identität Differenz und auf diese wiederhergestellte Identität erfolgt? Die Liquidierung des Anfangs hat die sofortige Zerstörung jeglichen Dritten Reichs, jeglicher Idee, in den Drei Schritten zu denken, zur Folge. [...] Den Anfang töten, heißt einen ‚enzymatischen‘ Befehl durch den Gesamtorganismus des Denkens geben [...] Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geendet, nie geteilt... die ganze schöne Geschichte der verlorenen Einheit.“

bei Žižek/Lacan dabei immer auch um den Überbringer bzw. die Überbringerin der Botschaft, die sich nicht mehr länger hinter der Botschaft verbergen kann, die also am ‚Ende‘ der Analyse als das Reale dieser Botschaft erscheint, so lag bei Freud offensichtlich dieser Verdacht noch eher auf Seiten des Analytikers. In seinen Überlegungen zur „unendlichen Analyse“ stellt Sigmund Freud fest, es gebe kein „Ende der Analyse“, sondern eher eine „unvollständige und unvollendete Analyse“ (Freud 2000, 134). Und zwar deshalb, weil immer eine Resterscheinung, ein partielles Zurückbleiben vorliege, was nicht zuletzt, so Freud, auch mit dem Analytiker zu tun habe, der durch seine „eigenen Defekte darin gestört wird, die Verhältnisse des Patienten richtig zu erfassen und in zweckdienlicher Weise auf sie zu reagieren“ (Freud 2000, 143).

In zweierlei Weise können diese die psychoanalytische Sinnökonomie betreffenden Überlegungen in der literaturanalytischen Praxis verortet werden. Einerseits dort, wo Literarizität als ein nicht in der Selbstreferenzialität sich Erschöpfendes zu bestimmen ist und also auch wort- und sprachkünstlerisch nicht alles restlos ‚aufgeht‘. Andererseits kommt es auch, in Analogie zur Lacan’schen Idee der Überschüssigkeit des Realen, literarisch zu einem solchen Effekt – im Realitätseffekt des nutzlosen Details. In beiden Fällen ist die strukturalistische Figur des Koexistierens binärer Strukturdynamiken als Sinnnganzes irritiert – durch unvorhergesehene Reste, durch nutzlose, überflüssige Details, die nicht vom Strukturganzen verwertet werden können.²³

Die erwähnte Problematik der Selbstreferenzialität beschäftigt Jean Baudrillard, wenn er verächtlich vom „Wert“ spricht, der in einem „guten Gedicht“, wir dürfen hinzufügen: in einem ‚guten Roman‘, nicht bleiben dürfe. Darin verbirgt sich die Forderung nach der totalen Selbstreferenzialität als Intransitivität: denn nichts in der Literatur dürfe außerhalb von ihr verwertbar sein, die Literatur dürfe nicht auf der „Ökonomie der Signifikation und Kommunikation“ gründen (Baudrillard 1991, 306f.).²⁴ Die Postmoderne unterbietet diese Prämisse der Moderne, wenn etwa die reine Ökonomie zum Thema und zur poetischen Sprache wird, wie dies in Dmitrij Prigovs *Isčislenija i Ustanovlenija* (Prigov 2001) der Fall ist. Einfache mathematische und statistische Operationen ersetzen hier das poetische Prinzip des Ersetzens selbst – an die Stelle der poetischen Äquivalenz tritt das Gleichheitszeichen, die Metapher wird in Zahlenwerten realisiert²⁵

²³ Ich verwende die Terminologie von Barthes 1994, 479, der es für unmöglich erachtet, alle Details einer Erzählung im Strukturganzen sinnvoll aufgehen zu lassen („[...] être ainsi finalement récupérés par la structure“). Vgl. auch Abschnitt 2.3.2.

²⁴ Vgl. ebd.: „Es ist jedermann klar – das ist die Evidenz des Genusses –, dass in einem guten Gedicht nichts übrig bleibt und in ihm das ganze benutzte lautliche Material aufgebraucht wird.“

²⁵ Vgl. Prigov 2001, 93: „Если перевести нашу жизнь на укусы змеи и поцелуи ребенка, то получается, пожалуй, 7 и 4 соответственно.“ (Übersetzt man unser Leben in Schlangenbisse und Kinderküsse, ergibt sich wohl 7 beziehungsweise 4.)

und der Vergleich wird zu einer Gewinn- bzw. Verlustrechnung.²⁶ Am Ende steht hier nicht die Auflösung in Selbstreferenz, sondern stehen Umrechnungsbeispiele, die die starren Grenzen zwischen totaler Kunstautonomie und optimaler Wertschöpfung ins Wanken bringen. Die Matrix eines endlosen Über- und Ersetzungsprozesses ersetzt die Codes der Moderne, es tritt eine Öffnung des Literarischen gegenüber seinem Außen ein.

2.3.2 Nutzlose Details (in Serie)

Die andere Figur ist die Auflösung einer narrativen Chronologie und Linearität durch überflüssige Details: Nicht im Strukturganzen aufzulösende „détails inutiles“ („nutzlose Details“) produzieren, so Roland Barthes, einen „effet de réel“ (Effekt des Realen, Barthes 1994). Nutzlose Details spielen dort eine Rolle, wo es trotz exzessiver und detaillierter Beschreibung nicht um die denotative Bezeichnung dieser – für die Gesamtstruktur, das Geschehen, ‚nutzlosen‘ – Gegenstände geht, sondern um die Singularität der Beschreibung, die, ohne es zu sagen, bezeichnet („ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier“, Barthes 1994, 484).²⁷ Diese „nutzlosen Details“ werden mit der Auflösung der Linearität, der Entblößung der *ordo naturalis* zunehmend wichtiger: In den Narrativen der Degeneration, in Verfahren der Serialisierung; dort, wo eine ‚Dingfixierung‘ an die Stelle einer ‚Gegenstandsdarstellung‘ tritt, indizieren sie eine vorerst der Narrationsrichtung gegenläufige, schließlich die Sukzession eines Ablaufs überhaupt suspendierende Bewegung. Die strukturelle Dynamik eines Textes könnte so als das Neben- und Gegeneinander „simultaner Serien“ (Deleuze 1993, 58) beschrieben werden. Eine, die sinnstiftende Serie, ein lineares Narrativ wie etwa die Geschichte, wie in Gogol's *Šinel'* (*Der Mantel*) Akakij Akakievič zu einem neuen Mantel kommt, diesen wieder verliert und schließlich stirbt, wird von der anderen, einer signifikantenorientierten irritiert. So könnte man nachweisen, wie die ‚Löcher‘ in Akakij's Mantel in der stotternden „o“-orientierten skaz-Rede des Akakij bzw. des Erzählers immer schon da waren und schließlich auch nichts als

²⁶ Vgl. Prigov 2001, 11: Der Imbiss im Café des British Museum gegengerechnet mit den dabei geschlossenen Kontakten und dem Wert der geführten Gespräche gibt einen „nebol'soj uby-tok“ (kleinen Verlust). Vgl. Obermayr 2005.

²⁷ „C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de denotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel, c'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité“ (Barthes 1994, 484).

ein Loch (der fehlende Mantel, das verschwundene ‚Gespenst‘) bleiben muss.²⁸ Für derartige „détails inutiles“ lässt sich jedoch wohl kaum ein schöneres und für unseren Zusammenhang einschlägigeres Beispiel finden, als jene Passage gleich zu Beginn von Nabokovs *Priglasenie na kazn'*, in der, nach der Verkündung des Todesurteils, mit Schrecken festgestellt wird, dass auch der Roman in der Hand gleich ausgelesen, zu Ende sein wird, mit dem Buch möglicherweise auch das Leben zu Ende sein könnte. Gleichwertigen Schrecken erzeugen dabei jedoch die vertrockneten und verschrumpelten Kirschen, jener Rest eines Hautens schöner roter Früchte, der sich offensichtlich nicht nur erst im Lauf der Lektüre gebildet hat oder haben wird. Neben den verfaulten Früchten gibt es nämlich auch solche, von denen die Erfahrung annehmen lässt, dass sie von Anfang an, und also auch schon vor dem Anfang der Lektüre, verschrumpelt und ungenießbar waren. Hier ist eine aufgesprungen, dort eine angefault, da eine eingetrocknet und die allerletzte: schwarz, hart und unreif, wie uns in Klammern nachgereicht wird: Diese Kirschen, vor allem diese allerletzte, wird es auch noch geben, wenn die letzte rechte Seite des Romans verschwunden sein wird. In der Oberflächenwelt des Cincinnatus, in der nicht einmal die Enthauptung verlässliche Erlösung bringen kann, sind diese Kerne ein Rest Beginnlosigkeit. Mit anderen Worten: Das Ende ist immer schon da, als vertrockneter, unreifer Rest.

Итак – подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтенья, легонько ощупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, под гору чтенья – и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом. Подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно – тверденькая, недоспелая). (Nabokov 2000, 47-48)

„So nähern wir uns also dem Ende. Der rechte, noch ungekostete Teil des Romans, den wir während unserer delectierlichen Lektüre leicht betasteten, um mechanisch festzustellen, ob noch genug da war (und immer freuten sich die Finger an der gutmütigen, treuen Dicke), ist plötzlich ohne Grund mager geworden: ein paar Minuten schnellen Lesens, bergab bereits, und – o gräßlich! Der Haufen Kirschen, eben für uns noch eine Masse von rötlichem und glänzendem Schwarz, ist plötzlich zu ein paar vereinzelten Steinfrüchten geschrumpft: Die Narbige dort ist ein wenig faulig, und jene ist verschrumpelt und um ihren Kern herum vertrocknet (und die

²⁸ Vgl. Hansen-Löve 1997. Bei Deleuze heißt es deshalb auch vom Sinn, er sei eine „paradoxe Instanz“, „die man nicht dort findet, wo sie ist“, die „an ihrem Platz fehlt“ (Deleuze 1993, 62).

allerletzte ist unweigerlich hart und unreif) – o gräßlich!“ (Nabokov 1990, 12)

2.4. Zusammenfassung und Überleitung

Zusammenfassend lassen sich also drei Typen eines Nachvollzugs des Endes durch sein Vorziehen beschreiben: Erstens kann das Bewusstsein von der sinnstiftenden Funktion des Schlusspunkts zu einem Ausstellen des Endes führen (vgl. *Fin de partie*, 2.1.2.), zweitens werden Anfang und Ende, die Rahmenbedingungen des Textes, zunehmend als solche beschrieben (vgl. auch das folgende Beispiel, 3.) und drittens neigen ‚immer schon vorhandene Reste‘, das Reale oder die Serie etwa, dazu, teleologische Linearitäten zu suspendieren (vgl. *Priglašenje na kazn‘*, 2.3.2.).

Im Weiteren sollen diese Überlegungen nun anhand zweier Textanalysen fortgeführt und vertieft werden.

3. Postulate des Danach (am Beispiel D.A. Prigov)

Mit Dmitrij Prigovs Gedichtzyklus „23 javlenija sticha posle ego smerti“ (1991, vgl. Prigov 1993) wende ich mich einem Beispiel zu, das sich in erster Linie mit der Problematik der Rahmung zu beschäftigen scheint. Darüber hinaus wird die Lyrik in unsere bisher doch sehr auf die erzählende Prosa bezogene Betrachtung miteinbezogen: Wir haben es in diesem Zyklus, der das „Danach“ – als ein ‚nach dem Tod‘ („posle ego smerti“ / ‚nach dem Tod [des Gedichts]‘) – postuliert, mit einem unter diesen Prämissen stattfindenden Aufeinandertreffen von Prosa und Lyrik zu tun: Worin immer auch die Ursache am ‚Tod des Gedichts‘ liegen mag, ‚danach‘ erscheinen Lyrik und Prosa als konkurrierende Größen – etwa wenn die eine als Zerfallserscheinung der anderen zu lesen ist, die Prosa also ein ‚lyrischer Rest‘ wäre.

In manchen Fällen, wie im folgenden Beispiel auch, haben wir es mit der klassischen Rahmensituation zu tun: Zwischen Vor- und Nachsatz entsteht eine narrative Spannung, ein Mininarrativ, welches die Umstände der lyrischen Äußerung festlegt. Aus einer allwissenden Erzählperspektive wird die Spannung im Nachsatz durch eine offene Fragen klärende Information gelöst: In der überwiegenden Zahl der Fälle bekundet sich darin ein negativer Status der lyrischen Passage, etwa in einer apophatischen Verneinung oder einer Ausschließung.²⁹ Der Prosa-Rahmen begrenzt also den Text nicht nur, er durchkreuzt und durch-

²⁹ Vgl. etwa Prigov 1995, 17: „Как бы это замечательно звучало, если бы было написано: // Все в ней – энергия живая / И ужас грешника в аду / [...] // да вот, никто так и не удосужился написать.“ (Wie wunderbar würde es klingen, wenn da geschrieben wäre: // Alles in ihr – lebendige Energie / Und das Grauen des Sünders in der Hölle / [...] // so hat sich aber auch keiner die Zeit genommen, dies zu schreiben.)

streicht ihn, spricht ein oftmals fatales Urteil von einem ‚Außenstandpunkt‘. Im folgenden Beispiel bestimmt er die lyrische Passage als Zufallsprodukt, entstanden aus der Äußerung eines Gefallenen, entrutscht als letzter Schrei.

Стоит, стоит, а потом то ли просто упадет, то ли случилось что,
выдавлив из себя

Равнина снегом залитая
А кажется – что кровь и прах
А что еще здесь ожидая
Живет – улыбка на губах
Ожидающего –

а некоторые заметили, что упал
(Prigov 1993, 25)

Er steht und steht, und dann – entweder fällt er einfach hin, oder aber es
passierte, nachdem er von sich gegeben hatte

Die Ebene mit Schnee verschüttet
Aber es scheint, es sei Blut und Staub
Und was in Erwartung hier

Sonst noch lebt, ein Lächeln auf den Lippen
Des Erwartenden

Und einige haben bemerkt, dass er gefallen ist

Die begrenzende und ausgrenzende Wirkung des Rahmens ist auch im folgenden Beispiel der Fall, wo der Beginn, die Prosaeinleitung, jene Hälfte des Rahmens, die den Anfang bildet, das Ende bereits voraus nimmt, und zwar das Ende der lyrischen Passage, als deren Verneinung bzw. Ausgrenzung. Der Rahmensatz tut das Nachfolgende nämlich als die sinnlose Rede eines Verrückten („bred sumasšedšego“) ab. Somit wird der Vorsatz zum entscheidenden Teil, bringt er doch eine Wertung mit sich, die die Lektüre des Nachfolgenden, soweit man sich unter diesen Vorzeichen noch dazu entschließen mag, recht eindeutig lenkt. Hier setzt das Ende des lyrischen Textes tatsächlich schon vor seinem Schluss ein und auch noch bevor der Rahmen wieder geschlossen werden würde.

Все слушают внимательно, а потом оказывается, что это бред сумасшедшего

Осенний лист прозрачн и чист
Стволы как жители гробницы
В просвете их мелкают птицы

Как черный одинокий лист
 Или душа
 К небесам отлетаются
 (Prigov 1993, 18)

Alle hören aufmerksam zu, aber dann stellt sich heraus, dass es das Delirium eines Verrückten ist

Durchsichtig und rein ist das Herbstblatt
 Die Stämme wie Bewohner eines Grabmals
 Im Lichtspalt tauchen Vögel auf
 Wie ein schwarzes einsames Blatt
 Oder eine Seele
 Fliegen sie fort zu den Wolken³⁰

In beiden Beispielen besteht eine Konkurrenz zwischen Prosarahmen und lyrischer Passage, die stark dazu tendiert, das Davor und das Danach des Gedichts zu einem Narrativ der Verneinung, seiner Unmöglichkeit werden zu lassen. Dabei ist wesentlich, dass der Bezug zwischen Rahmen und Gerahmtem lediglich einer der ‚zufälligen‘ Konstellation ist, es keinerlei natürliche Legitimation oder Genealogie zu geben scheint. Der Prosarahmen ist angefügt, er verneint und öffnet gewaltsam, was sich als selbständige Äußerung anbietet: Die lyrische Passage ist nämlich nach den formalen Normen Prigovs abgeschlossen, vollendet – wie so oft in Prigovs Lyrik bildet auch hier die letzte Verszeile eine Waise.

Die Rahmen in diesem Gedichtzyklus beschreiben somit die Rahmenbedingungen des Rahmens, deren „Effekt einer Schließung oder Öffnung“ (Derrida 1995, 43). Den Effekt einer Definition, einer Bejahung, einer Verneinung oder gar einer Löschung. Der Rahmen markiert in den beiden Beispielen ein Außen des Innen – dessen Wahnsinn, dessen Zufall, ohne damit jedoch ein spezifisches Statement über dieses Innen abzugeben:

Wie ‚künstlich‘, wie ‚gewaltsam‘ das Verhältnis zwischen den rahmenden Prosapassagen und den lyrischen Abschnitten ist, wird durch eine einfache Ersatz- und Verschiebeprobe augenfällig: Belässt man den Rahmen aus dem ersten Beispiel und ersetzt den Mittelteil durch andere lyrische Passagen aus dem Zyklus, kommt es für diese zu keinen wesentlichen semantischen Veränderungen:

*Стоит, стоит, а потом то ли просто упадет, то ли случилось что,
 выдавив из себя (Prigov 1993, 25)*

<i>Все в ней – энергия живая</i>	<i>Из жизни двух тараканов на кухне</i>
<i>И ужас грешника в аду</i>	<i>Один из них был просто прямой</i>
<i>Когда она вдруг на ходу</i>	<i>таракан</i>
<i>Из отходящего трамвая</i>	<i>Другой лишь входил –</i>

³⁰ Wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, B.O.

*Выпрыгивает
Навстречу тебе
Единственному
– (Prigov 1993, 17)*

*поднимался туман
И та же звезда, на Востоке потухнув
Зажигалась над этим местом
– (Prigov 1993, 16)*

а некоторые заметили, что упал. (Prigov 1993, 25) [Kursiv B.O.]

Er steht und steht, und dann – entweder fällt er einfach hin, oder aber es passierte, nachdem er von sich gegeben hatte

Alles ist in ihr – lebendige Energie

Aus dem Leben zweier Schaben in der Küche

Und das Grauen des Sünders in der Hölle

Die eine der beiden war einfach eine Schabe

Als sie plötzlich im Vorbeigehen

Die andere ist nur reingekommen

Von der wegfahrenden Straßenbahn

Und der Nebel hat sich

Springt

gehoben

Verlöschend

Und dieser Stern im Osten

Dir entgegen

Ist über diesem Ort erstrahlt

Dem einzigen

Und einige haben bemerkt, dass er gefallen ist.

Die Bestimmung durch den Rahmen wird eine allgemeine, eine, die beliebig gilt und gültig ist, als immerzu mögliches Einrahmen und Auskreuzen. Anfang und Ende stellen keine spezifische Modellierung mehr da. Die Interpretation des Innen von außen her, des Davor vom Punkt des Danach, ist ein Angefügtes.

In letzter Konsequenz werden Anfang und Schluss als Be- und Abschließendes abgelöst von einem seriellen Rekurreren, wie dies im nächsten Beispiel augenfällig wird: Hier kommt es zu einem ‚Wettlauf‘ zwischen Prosasequenz und lyrischer Passage, in dem der ‚Rahmen‘ sich dem lyrischen Rhythmus angleicht, die Unterscheidung zwischen Innen und Außen beinahe hinfällig wird:

Беги, беги и может быть услышишь:

Не нам, не нам, а им немислимым
Нечреводяным и осмысленным

или услышишь:

Не нам, не нам, а им немислимым
Нечреводяным и осмысленным

А ты, главное, беги, беги, и может быть, услышишь совсем другое:

Не нам, не нам, а им немислимым

Нечреводяным и осмысленным –
услышал? нет? ну, неважно! ты беги, беги! (Prigov 1995, 36)

Lauf nur, lauf und vielleicht hörst du:

Nicht uns, nicht uns, sondern ihnen, den Udenkbaren
Den Luftundlichtfressern und den Vernünftigen

Oder du hörst:

Nicht uns, nicht uns, sondern ihnen, den Udenkbaren
Den Luftundlichtfressern und den Vernünftigen

Aber du, lauf vor allem, lauf, und vielleicht hörst du etwas ganz Anderes:

Nicht uns, nicht uns, sondern ihnen, den Udenkbaren
Den Luftundlichtfressern und den Vernünftigen

Hast du gehört? Nein? Schon gut, nicht wichtig! Lauf nur, lauf!

Der Wettlauf zwischen Prosa und Lyrik zu einer Entscheidung am Ende hin verläuft sich hier in eine reine Bewegung des Rahmens, in der das „begi, begi“ („lauf, lauf“) aus der Prosasequenz in formaler Äquivalenz zum „ne nam, ne nam“ („nicht uns, nicht uns“) in der lyrischen Passage wiederkehrt.

Die starre, definitorische Kategorie des Rahmens, die hier einerseits als Symptom einer Zersetzung, eines Zerfalls des Lyrischen erscheint, wird andererseits zunehmend von diesem Zerfallsprozess selbst affiziert, in Bewegung, in einen organischen Zustand versetzt. Zur Lebendigkeit eines seriellen Rekurrerens erweckt. Die auch bei Derrida (Derrida 1992b) immer noch als binäre beschriebene Dynamik zwischen dem Außen des Rahmen und seinem Innen löst sich hier zu einer endlosen Serialität auf – die Differenz zwischen ‚tick-tock‘ und ‚tock-tick‘ schwindet.

4. „Это было нескучно, все концы сошлись: хорошо“³¹ – Sorokins Apokalypsen

In Vladimir Sorokins Werk nach dem Skandalroman *Goluboe Salo* (*Der himmelblaue Speck*, 1999) vollzieht sich eine Wende,³² die wohl nicht zufällig in der Auseinandersetzung mit dem Motiv der Apokalypse ihren Niederschlag findet. Die auf *Goluboe Salo* folgende ‚Eistrilogie‘ erzählt von einer durch eine Sekte herbeigeführten Apokalypse und führt darüber hinaus zu einem Nullpunkt des literarischen Erzählens bei Sorokin. Dies betrifft ein Schreiben nach dem

³¹ („Es war kurzweilig, die Enden haben sich gefügt – schön!“) Danilkin, Lev: „Vladimir Sorokin. Trilogija“. In: <http://srkn.ru/criticism/danilkin2.shtml> 20. September 2006.

³² Vgl. dazu auch Obermayr 2006.

Danach, hier im Sinne einer Zäsur und Umorientierung im Oeuvre eines Autors, der nunmehr seine Narrative nicht länger in Selbstvernichtungsexzessen untergehen lässt, sondern erstmals erzählt. Die Diskursapokalypse, so ließe sich zu-spitzen, wird von ihrem privilegierten Platz am Ende an die vorletzte Position, also vor den Schluss, vorverlegt.

Für die ‚Eistrilogie‘ und deren Finale ist alleine schon die Reihenfolge des Erscheinens ihrer einzelnen Teile bezeichnend: Nach *Led*, erschienen 2002, gefolgt 2004 von *Put' Bro*, jeweils als Einzelpublikation erschienen, kam Ende 2005 ein knapp 700 Seiten starkes Konvolut mit dem Titel *Trilogija* auf den Markt, das die beiden ersten Bände abdruckt, und ihnen den dritten und letzten, bislang nur in diesem Konvolut zu beziehenden, hinzufügt. Dieser dritte Teil trägt den Titel *23000*. Dabei druckt die Trilogie jedoch die beiden ersten Teile in der umgekehrten Reihenfolge ihres ursprünglichen Erscheinens ab: Der nunmehr erste Teil, die 2004 erschienene Autobiographie *Put' Bro*, sie beschreibt den Lebensweg des Sektengründers Aleksandr Snegirev, erschien ursprünglich nach dem zweiten Teil, dem Thriller *Led*, mit dem die Trilogie 2002 ihren Anfang nahm. *Led* gibt Einblick in die Machenschaften der ‚Lichtbruderschaft‘ („bratstvo sveta“), die wie ein globaler Konzern operiert und das Wunderpräparat „Led“ vertreibt. Das Tun dieser Vereinigung konzentriert sich auf die Zusammenführung der 23.000 auserwählten Schwestern und Brüder des Lichts, kreist um eine rätselhafte Substanz, ein besonderes Eis, „Led“, gefunden kurz nach der Revolution von 1917 in Sibirien. Angeblich handelt es sich dabei um Überreste des 1908 auf die Erde gestürzten Tunguska-Meteoriten, der außer großflächiger Verwüstungen weder einen Krater noch sonstige materielle Spuren hinterlassen haben soll. Beim zufälligen Aufeinandertreffen mit diesem Eis ereignete sich das Erweckungserlebnis des Sektengründers, der nun den Herzensnamen „Bro“ trägt (Sorokin 2004, 101). Ein Ereignis, das zur Gründung der erwähnten sektenartigen Vereinigung der Lichtbruderschaft führte, deren Ziel es ist, die Gleichartigen, mit den äußeren Merkmalen blond und blauäugig, ausfindig zu machen. Das Auswahl- bzw. deutlicher: das Selektionsverfahren ist immer das gleiche: Mit einem „Eishammer“ („ledjanoj molot“ Sorokin 2002, 11) – einem Stück mittels Hundeleder auf einen Birkenstock gebundener „Led“ – wird auf die Brustkörbe der in Frage Kommenden so lange eingeschlagen, bis daraus ein Laut zu vernehmen ist – das Herz zu sprechen beginnt, wie es heißt, der Herzensname des/der Erweckten ertönt (z.B. Sorokin 2002 10ff.). ‚Schweigt‘ der geöffnete Brustkorb, bleiben die Malträtierten einfach schwer verletzt liegen. Die wachsende Zahl der erweckten Brüder und Schwestern und die weltweite Erstreckung des Tätigkeitsbereichs erfordern einen logistischen Aufwand, der von einem offensichtlich höchst erfolgreich arbeitenden Unternehmen namens „Led“ gewährleistet wird (Sorokin 2002, 287ff., Sorokin 2005 570ff.). Ziel der Sekte ist es, alle 23.000 an einem Ort im Kreis zu versammeln, um so

das Ende der Welt der Menschen, der Fleischmaschinen („*mjasnye mašiny*“ Sorokin 2004, 229) zu erreichen. Die Materie, so die Vision, möge sich, wie vermutlich schon beim Absturz des Tunguska-Meteoriten auch, im Kontakt mit Antimaterie in Licht, in Strahlung auflösen.

Mit *23000*, dem letzten Band der Trilogie, erwarten wir eine Entscheidung darüber, ob die Apokalypse gelingt, die Sekte also ihr Ziel erreicht. Der Titel lässt dies vermuten – wissen wir doch, dass das Ziel erreicht sein wird, wenn es gelingt, alle 23.000 zu versammeln.

Sorokin lässt die 23.000 kurz vor Schluss an ihr Ziel kommen, und doch eine überraschende Wende am Ende der Trilogie passieren, ein Happy-End nach der Apokalypse. Etwa in der Mitte des dritten Bandes unterbricht er das beinahe serielle Nacheinander an Erweckungssequenzen durch die Einführung eines antagonistischen Handlungsstrangs. Es werden die Machenschaften einer unter der Internetadresse „www.icehammervictims.org“ agierenden Organisation vorgestellt, die die Anliegen jener vertritt, die durch Kontakt mit den Eishämmern schwere Verletzungen erlitten haben. Koordiniert wird die Organisation von einer in New York lebenden Exilrussin jüdischer Herkunft namens Ol'ga. Ihre Ermittlungen führen Ol'ga und ihren skandinavischen Mitstreiter B'orn in die chinesische Stadt Kanton, wo sich offensichtlich die Zentrale der Lichtbruderschaft befindet. Dort geraten die beiden rasch in ein unterirdisches Arbeitslager, wo sie auf 189 weitere überlebende Opfer treffen, die unter den Klängen sinfonischer Musik und den Objektiven zahlreicher Überwachungskameras zu jener üblen Tätigkeit gezwungen werden, die zur Herstellung der Eishämmer unerlässlich ist: Sie haben Berge von toten Hündinnen zu verarbeiten, um deren Haut zu extrahieren und daraus die Lederriemchen zur Befestigung von „Led“ an den Birkenstöcken zu gewinnen. Folgerichtig nennen sich die Schicksalsgenossinnen und Genossen im chthonischen Arbeitslager auch „Freunde der verreckten Köter“ („*druz'ja dochlych suk*“, Sorokin 2005, 583). Entlang des Geschehens um die „Led“-Opfer entfaltet sich ein Handlungsstrang, der die fiktive Realität der Ereignisse um das sagenumwobene Meteoriteneis bekräftigt. So etwa durch die Enthüllung, dass es sich beim Unternehmen „LED“ um eine Schutzfirma der Sekte handle, das mit gewöhnlichem gefrorenen Wasser arbeite, und mit dem Vertrieb dieses Produkts die Sekte finanziere (Sorokin 2005, 575). Ein deutscher Mitgefangener, der 59 Jahre seines Lebens in der Hunde verarbeitenden Anstalt verbracht hatte, verrät Ol'ga schließlich kurz vor seinem Tod einen Fluchtplan (Sorokin 2005, 647-649). Ol'ga und B'orn organisieren einen Aufstand und gelangen schließlich in einem an James-Bond-Filme erinnernden Showdown über die Rohre des Entlüftungssystems ans Tageslicht, wo sie immer wieder von den wartenden Schergen der Firma LED eingeholt und schließlich erschossen werden (Sorokin 2005, 667).

Parallel dazu ist die Lichtbruderschaft dabei, ihrem Ziel näher zu kommen: Am 16. Oktober 2005 um 18:35 verlässt ein imposantes weiß-blaues Fährschiff mit der Darstellung eines riesigen Herzens am Kommandoturm den Hafen von Hongkong. An Bord befinden sich 2.490 exklusive Passagiere, Mitglieder der „Bruderschaft des Lichts“ („Bratstvo sveta“), allesamt blond und blauäugig. Wie acht weitere Fähren auch, ist dieses Schiff unterwegs zum „Ort der Verwandlung“ („mesto Preobraženija“, Sorokin 2005, 668), einer runden(!) Insel 160 Seemeilen vor Hongkong. Dabei liegt das eigentliche Ziel dieser Reisenden noch ganze „drei Fleischtage“ („tri mjasnye sutki“) entfernt: Der Untergang der menschlichen Welt, der Welt der „Fleischmaschinen“ („mjasnye mašiny“), durch ihre Verwandlung in Licht. Erzielt kann diese Apokalypse dann werden, wenn die 23.000 auf dieser Erde lebenden Lichtmenschen auf der Insel versammelt sind (Sorokin 2005, 669). Dort begegnen wir, auf scheinbar wundersame Weise, auch Ol'ga und B'orn wieder, im Kreis der 23.000, eine Tatsache, die sogar die Protagonistin selbst in Erstaunen versetzt: „Ja dumala, oni nas ubili...“ – probormotala Ol'ga“ („Ich dachte, sie haben uns umgebracht...“, murmelte Ol'ga.) (Sorokin 2005, 672). Sie nehmen Teil an der Schließung des apokalyptischen Kreises (Sorokin 2005, 679), und während 22998 Teilnehmer regungslos liegen bleiben, erwachen Ol'ga und B'orn am darauf folgenden Morgen, um ein weiteres Mal ihr Überleben zu konstatieren. Hand in Hand und barfuß brechen sie auf, um ‚zu den Menschen‘ zu gehen (Sorokin 2005, 685).

Ol'ga und B'orn überleben unter den Prämissen und der Logik der Lichtmenschen, unter der Voraussetzung der Apokalypse. Nach dem Tod durch die Kugeln der Led-Schergen und einem paradoxen Überleben der Apokalypse wird deutlich, dass nicht so sehr der Konflikt zwischen Täter und Opfer, sondern jener von Ol'ga repräsentierte Antagonismus zwischen gedächtniskultureller Apokalypse (Holocaust), fiktiver Apokalypse durch die Lichtmenschen und Ol'gas Augenzeugenschaft des faktischen 11. September 2001 zentral für das Ende der Trilogie ist. Ol'ga trägt ein ‚Danach war schon‘ mit sich: „Danach ist alles möglich“, so Ol'ga, von der es heißt, sie habe am 11. September 2001 in New York ihre Eltern verloren:

[...] После 11 сентября, после ударов ледяного молота в грудь, после гибели родных, после сайта www.icehammervictims.org, после похищения, после бункера, после запаха дохлятины и тысяч вырезанных собачьих ремешков – все, все, все могло быть!“ (Sorokin 2005, 640)

Nach dem 11. September, nach den Schlägen des Eishammers, nach dem Tod der Eltern, nach der Seite www.icehammervictims.org, nach der Entführung, nach dem Bunker, nach dem Verwesungsgeruch und nach Tausenden von Hundelederriemenchen war einfach alles, alles, alles möglich!

Vor diesem totalen Möglichkeitshorizont des „posle“ erzählt Sorokin von der Apokalypse, und tut dies, indem er den fiktiven 19. Oktober 2005 und den faktischen 11. September 2001 im Erlebnishorizont einer fiktiven Gestalt vereint.³³ Außerdem liegt der 19. Oktober 2005 kurz vor dem Erscheinungsdatum des dritten Bandes der Trilogie. Auch dieses Faktum garantiert die Fiktionalität der erzählten Apokalypse.

Es scheint, als habe so Sorokin Raum für einen Neubeginn des Fiktionalen geschaffen. Die Apokalypse, sie selbst wird im vorletzten Kapitel geschildert, endet also mit einem Anfang, einem Neubeginn am Anfang der Geschichte, am Anfang der Geschichte des ‚heiligen Russlands‘ – die Überlebende heißt Ol’ga. Wenn der auf die *Trilogija* folgende Roman, das 2006 erschienene Buch *Den’ opričnika* an das vorpetrinische Russland anspielt, so kann dies innerhalb einer Werkgenealogie auch als Rückkehr zu einem Nullpunkt verstanden werden. Auf jeden Fall muss man es als ein hochsensibles Antizipieren aktueller Entwicklungen der russischen Öffentlichkeit lesen: Wenn schon in der *Trilogija* slawophile Töne angeschlagen werden, so frönt *Den’ opričnika* einer Radikalvariante des hemmungslosen Nationalismus, wie man ihn zur Zeit im offiziellen Russland erlebt.

Die Konsequenz des Diskursapokalyptikers Sorokin aus dem beinahe 100 Jahre alten Ruf nach dem ‚Ende der Apokalypse‘ scheint es zu sein, einfach eine Erzählung von ihr zu versuchen, sie in den Testlauf um die Fiktion zu schicken. Eine solche ist nur möglich, wenn am Ende etwas bleibt. Und sei es ein streitbarer Rest.

Nachsatz

Als kurzes Fazit meiner Textanalysen wäre festzuhalten: Lebt Prigovs Text vom Postulat des Danach im Sinne eines ‚Das Ende war schon‘, so basiert Sorokins Text auf einem ‚Es war einmal – das Ende‘.

Literatur

- Aristoteles 1991. *Poetik*, Stuttgart.
- 2005. *Rhetorik*, Stuttgart.
- Barthes, R. 1966-1973. „L’effet de réel“, *Oeuvres complètes. Tome II*, Paris, 479-484.
- 1988. *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M.
- Baudrillard, J. 1990. *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin.
- 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.
- 1994. *Die Illusion des Endes. Oder: Der Streik der Ereignisse*, Berlin.

³³ Vgl. Hamburger 1957, 58. Hier ist von der atemporalen Bedeutung des epischen Präteritums die Rede. In Analogie dazu wird die Bedeutung des Datums im fiktiven Text bestimmt.

- Boehm, G. 2003. „Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, Küpper, J. / Menke, Ch. (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M., 94-112.
- Bourdieu, P. 1990. „Die biographische Illusion“, *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, Heft 1, 75-82.
- Čužak, N. 1972. *Literatura Fakta. Pervyj Sbornik materialov rabotnikov Lefa*, Nachdruck Moskau 1929, München.
- Danilkin, L. „Vladimir Sorokin. Trilogija“, <http://srkn.ru/criticism/danilkin2.shtml>. Zugriffsdatum: 20. September 2006.
- Deleuze, G. 1993. *Logik des Sinns*, Frankfurt/M.
- Derrida, J. 1967. *L'écriture et la différence*, Paris.
- 1990. „Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva“, Engermann, P., *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, 140-164.
- 1992a. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M.
- 1992b. „Parergon“, *Die Wahrheit in der Malerei*, 56-176.
- 1995. *Dissemination*, Wien.
- 2000. „Von einem neuerdings erhobenen metaphysischen Ton in der Philosophie“, *Apokalypse*, Wien, 11-79.
- Florenskij, P. 1993. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu*, Sankt Peterburg.
- Freud, S. 2000. „Das Ende der Analyse“, *Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften*, Frankfurt/M., 131-168.
- Gogol' N. 1968. „Razvjazka Revizora“, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Tom II, Moskau, 511-523.
- Hamburger, K. 1957. *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- 1996a. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven*, XLI, 299-324.
- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, Stierle K. / Warning R. (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, (= Poetik und Hermeneutik, Band 16), München, 183-250.
- 1997. „«Gogol» Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *WSA*, 39, 183-303.
- 1999. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *WSA*, 44, 125-183.
- Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Hennig, A. 2002. „Kalauer – Rätsel – Leitmotiv. Die Entfaltungspoetik Viktor Sklovskijs“, Goller, M. / Strätling S. (Hg.), *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne I*, (= WSA, Sonderband 56), München, 262-280.
- Iser, W. 1994. *Der implizite Leser*, München.
- Joyce, J. 1998. *Ulysses*, Oxford.
- Kant, I. 1995. „Das Ende aller Dinge“, *Werke in 6 Bänden*, Band 6, Köln, 262-278.
- Kermode, F. 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York.
- Kručenych, A. 1992. „Apokalipsis v ruskoj literature“ (1923), *Kukiš prošlakam*, Moskau / Tallinn, 81-126.

- 2005. „Die Apokalypse in der russischen Literatur“, Groys, B. / Hansen-Löve, A.A. (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M., 90-152.
- Lacan, J. 1966. „Le séminaire sur ‚La Lettre volée‘“, *Écrits. Vol. 1*, Paris, 19-75.
- Lotman, J. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M.
- 1994a. „Smert' kak problema sjužeta“, *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskau, 417-430.
- 1994b. „O russkoj literature klassičeskogo perioda. Vvodnye zamečanija“, *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskau, 380-393.
- Mach, Th. 2000. „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich“, Assmann, J., *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt/M., 91-200.
- Martinez, M. / Scheffel M. 2002. *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- Menke, B. / Schmidt, D. 2005. „Am Nullpunkt des Rituals. Darstellung und Aufschub des Zweikampfs bei Kleist, Conrad und Puschkin“, *Arcadia* 40, 194-236.
- Menke, Ch. 2005. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M.
- Musil, R. 1987. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Band 1, Hamburg.
- Nabokov, V. 1990. „Einladung zur Enthauptung“, *Gesammelte Werke*. Band IV. Hg. u. Ü. Dieter Zimmer, Hamburg, 11-253.
- 2000. „Priglasenie na kazn'“, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach*, Tom IV, 1935-1937, Sankt Peterburg, 47-187.
- Obermayr, B. 2005. „Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov“, *WSA*, 56, 209-285.
- 2006. „Verfemte Teile eines Werkes. Sorokin zwischen Sub- und Pop(ulär)kultur“, Gröbel, R. / Kohler, G.-B. (Hg.), *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg, 519-552.
- Pjatigorskij A. 1995. „Anmerkungen zu einer möglichen Position des Philosophen“, Ackermann, A. / Raiser H. et al. (Hg.), *Orte des Denkens. Neue Russische Philosophie*, Wien, 79-84.
- Prigov, D. 1993. „23 javlenija sticha posle ego smerti“, *Javlenie sticha posle ego smerti*, Moskau, 7-36.
- 2001. *Isčislenija i Ustanovlenija. Stratifikacionnye i konvertacionnye teksty*, Moskau.
- Ricoeur, P. 1988. *Zeit und Erzählung*, Band I, München.
- Sorokin, V. 1999. *Goluboe Salo*, Moskau.
- 2002. *Led*, Moskau.
- 2004. *Put' Bro*, Moskau.
- 2005. *Trilogija*, Moskau.
- Strauß, B. 1992. *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München / Wien.
- Uspenskij, B.A. 1975. *Poetik der Komposition*, Frankfurt/M.
- 1991. „Geschichte und Semiotik (Die Wahrnehmung der Zeit als semiotisches Problem)“, *Semiotik der Geschichte*, Wien, 5-63.
- Vovelle, M. 1983. *La mort et l'occident. De 1300 à nos jours*, Paris.
- Žižek, S. 1991. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin.

Илья Кукуй

**ЗАСМЕРТНЫЙ ЛАНДШАФТ: СТИХОТВОРЕНИЕ ЛЕОНИДА
АРОНЗОНА «КАК ХОРОШО В ПОКИНУТЫХ МЕСТАХ...»**

- 1 Как хорошо в покинутых местах!
2 Покинутых людьми, но не богами.
3 И дождь идет, и мокнет красота
4 старинной роши, поднятой холмами.
- 5 И дождь идет, и мокнет красота
6 старинной роши, поднятой холмами.
7 Мы тут одни, нам люди не чета.
8 О, что за благо выпивать в тумане!
- 9 Мы тут одни, нам люди не чета.
10 О, что за благо выпивать в тумане!
11 Запомни путь слетевшего листа
12 и мысль о том, что мы идем за нами.
- 13 Запомни путь слетевшего листа
14 и мысль о том, что мы идем за нами.
15 Кто наградил нас, друг, такими снами?
16 Или себя мы наградили сами?
- 17 Кто наградил нас, друг, такими снами?
18 Или себя мы наградили сами?
19 Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
20 ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.
- 21 Ни самого нагана. Видит Бог,
22 чтоб застрелиться тут, не надо ничего.

* * *

- 1 Как хорошо в покинутых местах!
2 Покинутых людьми, но не богами.
3 И дождь идет, и мокнет красота
4 лесных деревьев, поднятых холмами.
- 5 И дождь идет, и мокнет красота
6 лесных деревьев, поднятых холмами, –
7 как хорошо в покинутых местах,
8 покинутых людьми, но не богами!

<Сентябрь 1970>

В потусторонности зеркал
я вижу свой засмертный образ...

Л. Аронзон

Стихотворение «Как хорошо в покинутых местах...» занимает в творчестве ленинградского поэта Леонида Аронсона (1939-1970) особое место. Черновая машинопись¹ стихотворения была найдена родственниками в мусорной корзине у письменного стола поэта в день его похорон – Леонид Аронзон погиб в горах под Ташкентом 13 октября при до конца не выясненных обстоятельствах от огнестрельного ранения в живот (официальная версия следствия – суицид).² Неудивительно, что это стихотворение было воспринято как своеобразная предсмертная записка самоубийцы, укрепившая и без того твердую уверенность родных и друзей поэта в том, что Аронзон ушел из жизни добровольно.

Послание это, однако, законченным можно считать условно: поэт прервал работу над текстом (возможно, в связи с отъездом в Ташкент) и выбросил листы. Тем самым мы имеем дело не просто с *opus posthum*, но с текстом, который самим своим существованием обязан исключительно факту смерти своего автора – если бы не трагическая гибель поэта, стихотворение было бы выброшено. Кроме того, порядок листов можно восстановить лишь предположительно, и об окончательной версии этого стихотворения также сложно судить однозначно: Владимир Эрль, еще в 1970-х годах первым начавший работу над текстологией Аронсона, ссылается на слова вдовы поэта Риты Пуришинской и за окончательную версию текста принимает восьмистишие на последнем листе.³ Елена Шварц, подготовившая при участии Риты Пуришинской первое самиздатское собрание поэта,⁴ остановилась на 22-строчной версии, получившей, в отличие от восьмистишия, широкую известность. В двухтомное собрание произведений Аронсона 2006 года, обобщившее опыт многолетней текстологической работы над наследием поэта, на правах окончательных версий вошли оба варианта.⁵

Для этого решения есть несколько оснований. Восьмистишие представляет собой более позднюю фазу работы над текстом (оно расположено на предположительно последнем листе) и своей безупречно законченной формой своеобразного рондо отвечает общей тенденции позднего Аронсона к

¹ Аронзон работал прямо за печатной машинкой, рукописные черновики в его архиве крайне немногочисленны.

² О деталях гибели поэта см. предисловие к собранию его произведений (Аронзон 2006, 1, 17-19. – Далее в тексте как СП с указанием тома и страниц).

³ В этой версии стихотворение вошло в сборник Аронсона «Стихотворения» (1990), подготовленный Вл. Эрлем (см.: Аронзон 1990, 62).

⁴ См.: Аронзон 1979.

⁵ СП, 1: 217-218.

минимализму и тавтологии. Структуру стихотворения можно сравнить с зеркалом, плоскость которого проходит по межстрофному пространству. Кроме порядка стихов, строфы отличает лишь синтаксис, подчеркивая интонационное различие лирических ситуаций: в первой строфе мы имеем дело с утверждением, во второй – своеобразную медитацию над этим утверждением и вывод, подтверждающий посылку первых двух строк стихотворения. Симметрия утверждается цезурированным пятистопным ямбом, нарушенным лишь хориямбом первой и, соответственно, седьмой строки. Нетрудно также заметить, что в этой версии стихотворения отсутствует лирический герой, своей «нулевой позицией» реализуя *покинутость* описываемого места. Эта исключенность авторского «мы» – главное и принципиальное отличие восьмистишия от длинной версии.

В то же время нельзя отрицать как художественного своеобразия 22-стишия, так и его исключительного места в мифо- и танатопэтике Аронсона – в первую очередь, конечно, из-за заключительных строк. Рецепция произведения читателем в данном случае становится неотъемлемой чертой биографии стихотворения, задним числом определяя факт и обстоятельства его рождения. Наша задача – проследить, что происходит с текстом, когда смерть автора, как в данном случае, становится непосредственной составляющей жизни текста, и какие потенции художественной материи стихотворения делают подобное наложение возможным и оправданным.

Написанию стихотворения предшествовала прогулка, предпринятая поэтом в сентябре 1970 года в окрестностях Ленинграда со своим другом, художником Юрием Галецким (ему посвящен один из набросков на черновых листах). Из этих набросков мы узнаем многие детали прогулки, сопровождавшейся, по-видимому, активными возлияниями вина «Ркацители». Тем самым замечательная тавтология в двенадцатом стихе («мы идем за нами») раскрывается обыденным двоением в глазах пьяного:

Тут застрелиться можно безоружным.
А выпивать здесь хорошо и нужно.
О, лучший друг мой, оглянись назад,
чтобы увидеть пьяными глазами
как по холмам идем мы вслед за нами.⁶

Однако характерно, что в «окончательный» вариант текста никакие конкретные детали этой прогулки не вошли: было снято посвящение Галецкому, исчезло вино «Ркацители», не конкретизировано ни место, где происходит распитие вина (в одном из вариантов «напротив дятла, неба и куста»), ни его оценка («А выпивать здесь хорошо и нужно»), остается

⁶ Здесь и далее варианты стихотворения цит. по: СП, I, 370-383. Об этой тавтологии см. сноску 21.

неизвестной порода деревьев (в одном из вариантов «дубы и клены»). Снята также ироническая интонация в описании связи возвышенного состояния души и опьянения (в одном из вариантов «Бутылка пустеет – полнится душа») и тематики смерти (в одном из вариантов – «Вписалась бы сюда могильная плита»). Пейзаж, внутри которого пребывают герои стихотворения, предельно абстрактен (его описание в длинной версии ограничивается «старинной рощей» на холмах, а в восьмиистишии – «лесными деревьями») и статичен: единственное движение очерчено как «путь слетевшего листа»⁷ – еще одна метафора смерти и пути в засмертное пространство. Ландшафт характеризуется как покинутое людьми место, в котором, однако, по-прежнему пребывают боги.⁸ Покинутость этого места подчеркивается дождем и туманом, являющимися одновременно и описаниями состояния души – метафорами забвения и остановки времени.⁹ Эти характеристики работают на заложенную уже в первых строках установку: описываемый ландшафт – своеобразный Элизиум, в котором оказываются избранные («нам люди не чета»). Важным представляется нивелировка новозаветного образа райского Эдема, покинутого людьми в результате грехопадения, в пользу более древних, пантеистических и куда более амбивалентных представлений о засмертном пространстве.

⁷ В данном образе характерно оксюморонное сочетание процессуальности («путь») и результата («слетевшего»).

⁸ Образ «богов» (во мн. ч.), отсылающий к пантеизму, встречается у Аронсона лишь дважды, в стихотворениях «Да, ночь пространна...» (1961) и «Мое веселье – вдохновенье...» (1969). Отметим в первом случае параллель в сопоставлении лирических героев с богами («идущие, как боги, / как в день творенья, / выйдем на рассвет»); во втором – мотив опьянения. Интересно, что в обоих стихотворениях горнему миру противопоставлен ландшафт с конями, послушными небесной гармонии (ср.: СП, 1, 179 и 254-255). В анализируемом тексте «боги» покинутых мест (*genius loci*) противопоставлены «Богу» предпоследнего стиха длинной версии («Видит Бог»).

⁹ Отметим, что дождь, кроме очевидной и многократно тематизированной Аронсоном связи с осенью, зачастую сопряжен в лирике поэта с мотивами сада («И снова дождь, и снова запах сада» – СП, 1, 132), смерти («Погода – дождь. Взираю на свечу, / которой нет. Не знаю состояния, / в котором оказаться я хочу, / но и скончаться нет во мне желанья» – СП, 1, 147) и августа («Дождь падал, отягченный пылью, / сбивая листья, иглы сосен, / и август мучил изобильем / плодов, утрат [...]» – СП, 1, 311). Август, в свою очередь, выступает у Аронсона вслед за Пастернаком индикатором смерти («О август, месяц мой последний!» – СП, 1, 274) и грядущего Преображения – однако не в христианском смысле, а как чаемое слияние с Творением (см. незавершенный веночек сонетов «Календарь августа» и сакраментальное «Еще не август. Но уже» – СП, 2, 121 и автоцитату в СП, 1, 214). Не удивительно поэтому, что Аронзон в конце 1960-х гг. перерабатывает раннее стихотворение «Август» (1961), в котором мы наблюдаем переосмысление всех указанных мотивов (дождь/осень/август/смерть) и показательный в сравнении с анализируемым нами стихотворением финал: «Все осознай: послезакатный сумрак, / и тень его как стыд печальных лет, / пока не заперт в памяти сумбурной / засмертный день, мой старый пистолет» (СП, 1, 273 и примеч.)

В творчестве Аронсона представления о рае и смерти встречаются часто, естественным образом пересекаясь – как, например, в стихотворении «В двух шагах за тобою рассвет...» (1970):

В двух шагах за тобою рассвет.
Ты стоишь вдоль прекрасного сада.
Я смотрю – но прекрасного нет,
только тихо и радостно рядом.

Только осень разбросила сеть,
ловит души для райской альковни.
Дай нам Бог в этот миг умереть
и, дай Бог, ничего не забывши.¹⁰

О специфике трактовки Аронсоном понятия рая говорит также запись 1966 года в одном из его блокнотов: «Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно было, но станет еще определеннее как выражение мироощущения, противоположного быту. Тот быт, которым мы живем, – искусственен, истинный быт наш – рай, и если бы не бесконечные отпечатки взаимоотношений – несправедливые и тупые, – жизнь не уподобилась бы, а была бы раем. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы истины».¹¹

Но если в этих произведениях мы имеем дело с концепцией рая (и, в первом случае, смерти) как растворения и преодоления земных связей (ср.: «Ты стоишь *вдоль* прекрасного сада»), то в рассматриваемом нами стихотворении картина рая весьма амбивалентна.¹² Кроме метеорологических условий (дождь, туман), эта амбивалентность заметна также в мотиве нисхождения,¹³ подчеркнутого соседством строк («Запомни путь слетевшего листа / и мысль о том, что мы идем за нами»), а также двумя фразеологизмами в последних четырех строках стихотворения, выделенными сильной ударной позицией в конце стиха («ни надо ни *черта*» и «видит *Бог*»). Еще более явно эта антитеза выражена в другом стихотворении Аронсона – «Сонете на день рождения Михнова Евгения»:

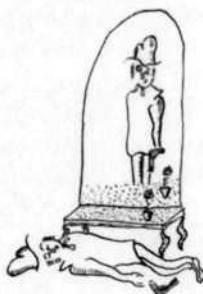
¹⁰ СП, 1, 216.

¹¹ Составителями СП этот отрывок в качестве эпиграфа был предпослан всему корпусу текстов.

¹² Схожую амбивалентность см. в поэме «Прогулка»: «На ней [стене – ИК] был сад, / и вытянут, и сплюснен, / один из вариантов райской кущи. / Бесплотный, безобъемный сад теней. / И я вошел в него, приблизившись к стене, / нельзя сказать, чтобы совсем не струсив» (СП, 2, 16).

¹³ Этому нисхождению противопоставлена «приподнятость» рощи/лесных деревьев. О связи мотива восхождения с образом холма см.: СП, 1, 13, 108 и 433.

Вперед меня не умирай:
к Всевышнему найду я руку,
и будет ждать тебя не мука,
всё тот же ад, но только рай.¹⁴



Л. А.

Неопределенность «покинутого места» для читателя в данном конкретном случае удваивается еще и в силу того, что лирическая ситуация в момент написания и в момент прочтения качественно меняется: между несостоявшимся завершением стихотворения и его обнаружением в мусорной корзине Аронсона в день похорон лежит сначала смерть текста, затем смерть автора, воскрешение текста и, тем самым, воскресение автора как лирического героя. Специфику этой ситуации легко проиллюстрировать одним более ранним рисунком Аронсона, изображающим дуэль человека со своим зеркальным отражением. Это архетипичная для литературы ситуация замещения копией оригинала,¹⁵ бытующая во множестве форм –

¹⁴ СП, 2, 166.

¹⁵ Ср. незавершенную поэму Аронсона «Зеркала»: «Господь нас создал копиями, увы! / Мы – копии, но где оригинал? / И вот теперь от ног до головы / завидуем мы высшим зеркалам» (СП, 2, 48).

двойничество, тень, отражение и т.д. (ср.: «Портрет Дориана Грея» О. Уальда, «Тень» Г.-Х. Андерсена и ее версию Е. Шварца, «Двойника» Ф.М. Достоевского и др.).¹⁶ Определяющим здесь является то, что двойник продолжает жить лишь в зеркальном пространстве и момент интеракции возможен только тогда, когда в зеркало кто-то смотрит. В случае рассматриваемого стихотворения в силу того, что всякая конкретика прогулки снята, отдельные высказывания вполне могут восприниматься как обращения лирического героя к читателю с той стороны, из «засмертного зеркала».¹⁷

В этой связи оправданным представляется сравнение определенных параметров описываемого ландшафта с зазеркальным пространством смерти в кинотрилогии Жана Кокто.¹⁸ Одна из направляющих у Кокто – раскрытие движущего творчеством инстинкта к смерти, а один из сюжетных лейтмотивов – попадание в засмертное пространство через зеркальную поверхность. Ряд образов (сон, отражение, роль мужского спутника) свойственны и нашему тексту, правда, при полном снятии эротического начала. Важным представляется и то, что ненужной оказывается активная позиция выбора в смерти, очень существенная в фильмах Кокто – само попадание в описываемый засмертный ландшафт (либо в силу того, что герои уже мертвы, либо – как сновидение/внутренний образ пространства души), снимает проблему смерти как таковую,¹⁹ но ставит вопрос об ущербности вечной жизни в засмертном пространстве. Мы имеем здесь, тем самым, качественно иную установку, чем традиционная романтическая топика самоубийства, возрожденная, в частности, в ранней поэзии почитаемого Аронсоном Станислава Красовицкого:

Хорошо, револьвер имея,
Развернув локтевой костыль,
Застрелиться в пустой аллее,
Потому что всё это пыль.²⁰

(«Там, где в пыли московской...»)

Указанная амбивалентность пространства проявляется и на ритмико-метрическом уровне стихотворения. Зеркальность формы, отмеченная выше в отношении восьмистишия, свойственна и данному варианту, однако здесь она ведет не к гармонии, а, скорее, к системе кривых зеркал. Так, в столь длинном тексте повторы, во-первых, неизбежно вызывают

¹⁶ О мотиве двойничества см. Wöll 1999.

¹⁷ СП, 2, 49.

¹⁸ «Кровь поэта» (1930), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960).

¹⁹ Ср.: «Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта: / ни тяготы в душе, ни пороха в нагане. / Ни самого нагана. Видит Бог, / чтоб застрелиться тут, не надо ничего».

²⁰ Цит. по СП, 1, 439. Там же см. подробнее о мотиве самоубийства у Аронсона и Красовицкого.

замкнутую систему рифм, поскольку до девятнадцатого стиха рифмуются всё время одни и те же созвучия, и, во-вторых, релятивируют ритмическую цельность строфы, делая гораздо более значимым сквозной ритм всего текста и ритмический рисунок отдельных стихов. Ритм стихотворения определяют, тем самым, своеобразные тавтологии длиной в два стиха, материализующие на композиционном уровне тавтологии речевые («мы идем за нами»,²¹ «себя мы наградили сами») и подчеркивающие значимость мотивов двойничества и зеркального отражения. Кроме того, повторы выполняют своеобразную «маскирующую» функцию: если их опустить, мы получим 14-стишие, составляющее основу сонетной формы – одной из наиболее значимых в поэзии Аронсона.

Подобное «просвечивание» сонетной формы сквозь ткань стихотворения в творчестве Аронсона встречается не раз. В качестве примера можно привести стихотворение «Роскошный снег и дряхлые кусты...» (1963), в котором изначальный текст из 33 стихов Аронзон сокращает пометами на полях, скобками обозначая 14 стихов, составляющих сонет.²² Вполне осознанно этот прием Аронзон «обнажает» в стихотворении «Хокку», где редукция зрима и гораздо более радикальна: текст хокку «Собор на солнце / Кругом же тень / И сад открыт» (не соответствующий, правда, строгой канонической форме) в прямом смысле слова вынесен за скобки.²³ Повидимому, при работе над текстом сонетная структура уже присутствовала

²¹ Интересно, что оборот «мы идем за нами», который, как отмечалось, в этом стихотворении изначально имел вполне реалистическое объяснение, является разработкой несколько более раннего стихотворения «Отражая в Иордане...» (1969), где также рассматривается возможность диалога между умершим лирическим героем и Богом. Трактовка смерти «Отражая в Иордане...», однако, качественно иная, поскольку это смерть на войне, в данном случае Семидневной войне между Израилем и Египтом (См. СП, 1, 206 и примеч.). Ср. также в «Записи бесед»: «Я, – ОТВЕЧАЕМ МЫ» (СП, 1, 236) и в книге «АВЕ»: «р. За нами – мы» (СП, 1, 232). Этот тавтологический оборот, сравнимый с аналогичным приемом в «Элегии» А. Введенского («Мы нас самим себе простили» – Введенский 1980, 174), восходит, по всей видимости, к «Бессоннице» Ф. Тютчева: «И мы, в борьбе, природой целой / Покинуты на нас самих» (Тютчев 2002, 75). См. комментарий к этому стихотворению В. Касаткиной: «Бессонница», как и «Последний катаклизм», заключает в себе размышления поэта о темной, «опасной» стороне бытия – о «неотразимом роке», губящем человека, находящегося в поединке с природой. Тема человеческой «борьбы с природой» впервые прозвучала в этом стихотворении, и ей принадлежит долгий путь развития и варьирования в лирике Тютчева: борьба, нарушения гармонии, но и желанного и разумного единения и нежеланного, но неизбежного разлада и конечного слияния с природой (см. «Итальянская villa», «Весна», «Колумб», «Певучесть есть в морских волнах...», «Смотри, как на речном просторе...» и др.). Но стих, «Бессонница» особенно мрачно: оно утверждает человеческое сиротство: «мы», люди, «покинуты на нас самих». Поэт обостренно воспринимает «чужое» для человека, коренящееся в самом бытии и напоминающее ему о неизбежности расставания с земной жизнью, неизбежности гибели» (Тютчев 2002, 335).

²² См. СП, 1, 313 и примеч.

²³ См. СП, 1, 332.

в подсознании автора, зачастую выходя на поверхность при последующей обработке текста. В случае стихотворения «Как хорошо в покинутых местах...» обработка по известным причинам не состоялась...

Аронзон был одним из радикальнейших реформаторов сонетной формы – его «Пустой сонет» и «Два одинаковых сонета» входят во многие антологии современного экспериментального стиха.²⁴ О том, в какой степени осознанно Аронзон увязывал классическую сонетную форму с поэтическим экспериментом и какую роль при этом играл концепт молчания (для Аронсона не в последнюю очередь связанный с ветхозаветной традицией запрета на произнесение Божьего имени), свидетельствует сонет «Есть между всем молчание. Одно...»:

Есть между всем молчание. Одно.
Молчание одно, другое, третье.
Полно молчаний, каждое оно –
есть материал для стихотворной сети.

А слово – нить. Его в иглу проденьте
и словонитью сделайте окно –
молчание теперь обрамлено,
оно – ячейка невода в сонете.

Чем более ячейка, тем крупней
размер души, запутавшейся в ней.
Любой улов обильный будет мельче,

чем у ловца, посмеющего сметь
гигантскую связать такую сеть,
в которой бы была одна ячейка!

Парадоксальный опыт вязания сонетной сети из одной ячейки Аронзон реализует в «Пустом сонете».²⁵ Поэт-экспериментатор отождествляется тем самым с новозаветным «ловцом человеков»;²⁶ в этом образе сходятся Божественное и человеческое – разошедшиеся во втором стихе анализируемого нами стихотворения.

Метрически длинная версия, как и восьмистишие, в целом отвечает схеме цезурированного пятистопного ямба с чередованием мужских и женских рифм – размеру, который мы у Аронсона встречаем достаточно

²⁴ О радикализации сонетной формы (в т.ч. у Аронсона) см.: Greber 2002, 554-701.

²⁵ Анализ «Пустого сонета» см. Кукуй 2004.

²⁶ Ср. у Арсения Тарковского (1965): «Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете. / Мы все уже на берегу морском, / И я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком» (Тарковский 1993, 265). Цикл «Жизнь, жизнь» в авторском чтении был использован впоследствии Андреем Тарковским в кинофильме «Зеркало».

часто. Однако метр этого стихотворения гораздо более расшатан, чем в восьмистишии. Основной отличительной чертой является более сильное тяготение к хорямбу, заявленному уже в первом стихе («Как хорошо...») и, начиная с пятнадцатого (и, соответственно, семнадцатого) стиха, присутствующего постоянно (исключение – двадцатый стих, завершающий тавтологичную композицию и маркирующий переход к «решающему» конечному двустиишию). Пропуски метрического ударения (пятнадцать безударных слогов на двадцать два стиха, в подавляющем большинстве на слабой четвертой стопе) в целом уравниваются сверхсистемными ударениями и особенно их удвоением (десять стоп с двойным ударением, все на сильных первой и третьей позициях). Это создает ощущение качающегося, непостоянного ритма, колебания которого постоянно возрастают к концу стихотворения, кульминируя в четырехиктном тринадцатисложном двадцатом стихе с цезурой после второй стопы. Эта кульминация в последних двух стихах переносится на концы двадцатого и двадцать первого стихов – мужскую рифму с характерным ассонансом «Бог – ничего» и ракоходом «ог – го».

Указанные колебания ритма прослеживаются и в соотношении количества ударений на сильных и слабых стопах (в первую очередь с первой по третью). Так, для зачина стиха характерен нисходящий ритм (сильная первая стопа несет на семь ударений больше, чем слабая вторая), однако это сразу же нивелируется восходящим ритмом между слабой второй и сильной третьей стопой (в третьей на четыре ударения больше) и опять меняются на слабой четвертой стопе с ее девятью пиррихиями. При отмеченном «дактилическом» чередовании ударения на первой стопе такой ритмический рисунок нивелирует довольно высокий процент цезур (59 %) – слово-раздел после четвертого слога не воспринимается из-за смены ритмического акцента с нисхождения на восхождение.

Своеобразным водоразделом стихотворения является пятнадцатый (и, соответственно, семнадцатый) стих. В сонетном варианте стихотворения на нем начинается переход к коде, отмеченный сменой рифмовки (от АВАВ с мужскими и женскими рифмами первых двух строф к ВВАВ в третьей строфе, причем три рифмы В – женские, что ритмически выделяет ударное «ни черта» в третьем стихе). Женская рифма «снами» – «сами» уводит перспективу взгляда внутрь «пейзажа души»: мир героев на грани яви и сна оказывается самодостаточным и не нуждается во внешнем мире. Характерно, что эта же идея проводится уже в первых двух стихах: хорошие оказываются те места, которые покинуты людьми. Переход к дактилическому «Кто наградил...» подчеркивает интонацию вопрошания, ответ на которое мы получаем опять же в коде.

Тем самым зеркальность ритмико-метрической и строфической организации стихотворения – как на горизонтальном, так и на вертикальном уровне – в длинной версии значительно нарушена. Если вновь посмотреть на приведенный нами выше рисунок «Дуэль», становится очевидно, что нарушение зеркальной симметрии имманентно и лирической, и мифо-поэтической составляющей стихотворения – смерть автора открывает дорогу бессмертию лирического героя: «Умрите вы сейчас, / и зеркало оставит всё, как есть».²⁷ И если в ранних стихотворениях герою удавалось взойти на зазеркальный холм («Как в зеркалах, здесь воздух мнимый, / так, не дыша, взойдем (вот склон) / на этот холм»²⁸), то здесь движение остановлено – остается только память о пути слетевшего листа и взгляд на поднятую холмами красоту осенней рощи. «Зеркала стояли vis-à-vis, и этого казалось достаточно, чтобы увидеть прекращение времени»...²⁹

Л и т е р а т у р а

- Аронзон, Л. 1979. *Избранное*, Сост. Е. Шварц, Л. (Лит. приложение к журн. «Часы»).
- 1990. *Стихотворения*, Сост. и подготовка текстов Вл. Эрля, СПб.
- 2006. *Собрание произведений в 2-х томах*, Сост., подготовка текстов и примечания П. Казарновского, И. Кукуя и Вл. Эрля, СПб.
- Введенский, А. 1980. *Полное собрание сочинений*, Т. I, Анн Арбор.
- Кукуй, И. 2004. «Два „Пустых сонета“: анализ стихотворений Леонида Аронсона и Анри Волохонского», *Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии: Сборник научных трудов*, М., 281-292.
- Тарковский, А. 1993. *Благословенный свет: Избранные стихотворения*, СПб.
- Тютчев, Ф.И. 2002. *Полное собрание сочинений и писем в шести томах*, Т. 1, М.
- Greber, E. 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau (Pictura et Poesis 9).
- Wöll, A. 1999. *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*, Bern.

²⁷ СП, 1, 59.

²⁸ СП, 2, 47.

²⁹ СП, 2, 87.

Wolfgang Stephan Kissel

**„PLUTO, NICHT ORPHEUS“: DER TOD DES DICHTERS
IN VARLAM ŠALAMOV'S ERZÄHLUNGEN AUS KOLYMA**

I.

Varlam Šalamovs *Erzählungen aus Kolyma* geraten in letzter Zeit verstärkt in den Blick der literaturwissenschaftlichen Forschung.¹ Die sechs Zyklen mit den Titeln *Erzählungen aus Kolyma*, *Das linke Ufer*, *Der Spatenkünstler*, *Skizzen einer verbrecherischen Welt*, *Die Auferstehung* und *Der Handschuh oder KR-2* entstanden über einen langen Zeitraum von 1954 bis 1972, wurden jedoch als ästhetische Einheit konzipiert.² Das Gravitationszentrum der Erzählungen sind Sterben und Tod der Zwangsarbeiter, zumeist in Folge von Hunger, Kälte, Erschöpfung oder physischer Gewalt. Auf dem Weg zur Arbeit durch eisige Kälte, bei der Arbeit in den Gold-, Zinn und Uranbergwerken, auf den Pritschen, in den Krankenstationen, im Lager wird überall gestorben, hier sind „Arbeit und Tod Synonyme“ (Bd. I, 413).³ Die tägliche Wiederholung von Sterbeszenen nimmt dem Tod die Aura des Außergewöhnlichen, nivelliert und banalisiert ihn. Es stellt sich unausweichlich eine Monotonie des Sterbens ein, die den Tod so vieler Menschen gleich-gültig, beiläufig, beliebig werden lässt. Der banale Lagertod des einzelnen Gefangenen wird kaum noch wahrgenommen, sondern gehört zum normalen Ablauf des Lageralltags. Während im Schutzraum der Zivilisation Sterben und Tod mit kulturell variablen Ritualen umkleidet werden, um die Überlebenden vor den traumatisierenden Wirkungen zu schützen, zerstört das Lager diese Schutzhülle. Die Promiskuität der sterbenden Körper und die Banalität des massenhaften Todes gehören zu den Charakteristika der „Lagerzivilisation“, die in Wirklichkeit eine Antizivilisation ist, weil sie grundlegende

¹ Vgl. etwa E.V. Volkova, *Tragičeskij paradoks Varlana Šalamova*, Moskva 1998 und Ljuba Jurgenson, „Spur, Dokument, Prothese. Varlam Šalamovs ‚Erzählungen aus Kolyma‘“, *Ost-europa*, 57, Heft 6, 2007, 169-182.

² Vgl. Jurgenson, op. cit., 169: „Die sechs Zyklen der ‚Erzählungen aus Kolyma‘ bilden ein Ganzes ...“

³ Die in Klammern nach den Zitaten aus den *Erzählungen aus Kolyma* gesetzten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Varlam Šalamov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Moskva 1998.

Übereinkünfte zivilisierten Zusammenlebens außer Kraft setzt bzw. in ihr Gegenteil verkehrt.⁴

Šalamov war selbst ein Überlebender dieser Lagerwelt: Er verbrachte achtzehn Jahre als Gefangener im Gulag, davon vierzehn in der nordostsibirischen Verbannungsregion Kolyma. Seine Prosazyklen konzipierte er mit äußerster Folgerichtigkeit aus der Perspektive eines Autors, der von den Toten zurückgekehrt ist. Daher bewahren und entfalten die Zyklen im konkreten und übertragenen Sinn ein „ÜberLebenswissen“, d.h. in diesem Fall ein singuläres Wissen über Sterben, Tod und Rückkehr ins Leben.⁵ Dieses singuläre Wissen macht Šalamov in einem künstlerischen Manifest *Über Prosa* von 1965 explizit zur Grundlage seiner neuen Erzählkunst, die bezeichnenderweise bestimmte avantgardistische Positionen zum Verhältnis von Leben und Kunst noch einmal radikalisiert:

Der Schriftsteller ist nicht Beobachter, nicht Zuschauer, sondern ein Teilnehmer am Drama des Lebens, ein Teilnehmer nicht im Gewand des Dichters, nicht in der Rolle des Dichters.

Pluto, der der Hölle entsteigt, und nicht Orpheus, der in die Hölle hinabsteigt.⁶

Der Autor, der sein Überleben „glücklichen Zufällen“ verdankt, weiß, dass Menschen Bedingungen trotzen können, unter denen Tiere zugrunde gehen. Am Rande des Todes gibt es Zustände des Noch-Lebens, Schwundstufen, Extremformen kurz vor dem Verschwinden, die man als *vita minima* bezeichnen kann. Der „dochodjaga“, der physisch und psychisch völlig erschöpfte Mensch, in dem die meisten Emotionen und Erinnerungen an ein früheres Leben abgestorben sind und allenfalls noch ein wütender Überlebenswille bzw. ein Automatismus des Weiterlebens von Augenblick zu Augenblick fortbesteht, verkörpert im konkreten Sinn diese *vita minima*.⁷ Er befindet sich nahe am absoluten Nullpunkt oder hat ihn schon als ein „lebender Leichnam“ (*živoj trup*) durchschritten, wenn auch die wichtigsten Körperfunktionen noch aufrecht erhalten werden. In der Erzählung *Typhusquarantäne* wird ein gewisser Andreev, der aus

⁴ Vgl. dazu Vf., „Der Zivilisationsbruch als Kategorie der russischen Kultur- und Literaturgeschichte“, E. Goebel / W. Klein (Hrsg.), *Literaturforschung heute*, Berlin 1999, 153-164 und Vf., „Literatur und Zivilisationsprozeß: Das Beispiel Rußland im 20. Jahrhundert“, Ch. Solte-Gresser et alii (Hg.), *Von der Wirklichkeit zur Wissenschaft: Aktuelle Forschungsmethoden in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*, Münster 2005, 253-272.

⁵ Diesen Begriff hat in letzter Zeit vor allem der Romanist Ottmar Ette in einer Reihe von Arbeiten entfaltet vgl. ders., *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin, 2004, hier insbesondere 189-225.

⁶ Hier zitiert nach Varlam Šalamov, „Über Prosa“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 190.

⁷ Zur Übersetzung von „dochodjaga“ vgl. Gabriele Leupold, „Anatomie einer Zurückhaltung: Varlam Šalamov übersetzen“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 195-201, hier 200.

den Bergwerken zurückgekehrt ist, als „Vertreter der Toten“ („predstavitelem mertvecov, I, 166) bezeichnet, der Dinge weiß oder gesehen hat, die die anderen Gefangenen, denen der Gang in Bergwerke und Fördergruben noch bevorsteht, besser nicht wissen sollten.

Unter seltenen, günstigen Bedingungen, wenn er adäquate medizinische Hilfe erhält, sich lange Zeit ausruhen kann und vor allem, wenn sein Überlebenswille geweckt und gestärkt wird, kann der „dochodjaga“ ins Leben zurückkehren. Dies widerfuhr dem Autor, der sich für Sanitätskurse qualifizieren konnte, so dem Dauereinsatz im Bergwerk entging und langsam von seiner schweren Pellagraerkrankung genesen konnte. Ohne diese Rettung und allmähliche Rückkehr wären die Erzählungen nicht geschrieben worden. Die Figur der Rückkehr ins Leben bzw. des Rückkehrers von den Toten, des „dochodjaga“, steht im Zentrum eines komplexen Verweiszusammenhangs, der sich aus der Anordnung der Zyklen allmählich, Erzählung um Erzählung, herauschält. Für den Schriftsteller ist diese Rückkehr wesentlich eine Rückkehr zu den Worten, zur Sprache. Auch aus diesem Grund werden in den Verweiszusammenhang intertextuell zahlreiche Vorläufertexte einbezogen, denn die Figur des „lebenden Leichnams“ wurde schon lange vor Šalamov in der Lyrik, im Drama und der Erzählkunst der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts auf je eigene Weise realisiert und variiert: Die Avantgarden der zwanziger Jahre, wie z.B. Oberiuten erfanden eine Vielzahl solcher Figuren, die von jenseits der Grenze auf das menschliche Leben zurückblicken.

Zu seinen literarischen Vorgängern unterhält der überlebende Autor Šalamov ein ambivalentes und agonales Verhältnis.⁸ So beruft er sich in *Über Prosa* einerseits explizit auf die Poetik der Avantgarde, vor allem die poetische Prosa Andrej Belyjs, dessen Theorie und Praxis des Prosarhythmus er in abgeschwächter und abgewandelter Form rezipiert, doch vertritt er im Gegensatz zu Belyj eher eine Poetik der Verknappung, des Lakonismus, die vieles ausspart oder nur andeutet. Šalamov war auch Lyriker und veröffentlichte nach seiner Rehabilitation Gedichte in *Novyj mir* und anderen Kulturzeitschriften und Almanachen, also im legalen offiziellen Gosizdat. Seine Erzählzyklen allerdings konnten nur im Samizdat kursieren.

Durch Anspielungen auf Puškins *Pikovaja dama*, auf Dostoevskijs *Zapiski iz mertvogo doma*, auf Čechovs *Ostrov Sachalin* entstehen intertextuelle Verbindungen mit der „klassischen Literatur“ des 19. Jahrhunderts, aber die Beobachtungen zum Überlebenskampf korrigieren oder widerlegen in vieler Hinsicht die zentrale Vorstellung einer Perfektibilität des Menschen bzw. der menschlichen Gesellschaft. Šalamov wirft der „klassischen Literatur“ sogar vor, sie habe die ethischen Reserven des modernen Menschen sträflich überschätzt und diese

⁸ Vgl. dazu ausführlich Ulrich Schmid, „Nicht-Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 87-105.

Überforderung sei an den Gewaltexzessen des 20. Jahrhunderts nicht unschuldig. Die Erzählungen tragen somit eine eigene Kritik an der (russischen) Aufklärung und ihrem Verlauf vor.

In der ersten Erzählung des letzten Zyklus *Der Handschuh* zieht Šalamov eine Art von Summe seiner Anthropologie und grenzt sich scharf von allen Vorgängern ab:

Das Prinzip meines Jahrhunderts, meiner persönlichen Existenz, meines ganzen Lebens, die Schlußfolgerung aus meiner persönlichen Erfahrung, die Regel, die ich mir durch diese Erfahrung angeeignet habe, kann in wenigen Worten wiedergegeben werden. Erst muß man die Ohrfeigen zurückgeben und nur in zweiter Linie die guten Gaben. Man muß sich an das Böse erinnern, bevor man sich an das Gute erinnert. Sich an das Gute hundert Jahre, aber an das Böse zweihundert Jahre erinnern. Dadurch unterscheide ich mich von allen russischen Humanisten des 19. und 20. Jahrhunderts.⁹

Šalamov nimmt die Aufgabe, das Zwischenreich zwischen Leben und Tod darzustellen, nicht durch ein großes Tableau in Angriff, sondern er lässt es aus Splintern, kubistischen Facetten und verschiedenen Blickwinkeln hervorgehen. Er beobachtet nicht nur die Physiologie des Sterbens, sondern auch die Physiologie des (knappen) Überlebens, des Am-Tode-Entlang-Lebens, des Am-Tode-Vorbei-Lebens. Der versehrte, verletzte, verstümmelte, ausgelaugte Körper ist immer noch am Leben, Körper, der überlebt, wie der Körper des Autors, der durch die Erfahrung der Goldbergwerke und Zinngruben ging und diese in immer neuen Anläufen niederschrieb.

Šalamov ist weit in die Todeszone des 20. Jahrhunderts vorgestoßen. Da das Überleben unter Lagerbedingungen inmitten des Sterbens der anderen geschieht, hat ein Überlebender notwendigerweise viele Menschen sterben sehen, ihren Tod aus mehr oder weniger großer Nähe miterlebt oder beobachtet. Daher verfügt er über ein Wissen, das seinen Vorläufern fehlte, und seine Beobachtungen zu Sterben und Tod sind von außergewöhnlicher Exaktheit, häufig auch von nahezu wissenschaftlicher, medizinischer Nüchternheit. Die kürzeren und längeren Erzähleinheiten umkreisen immer wieder den Überlebenswillen des „dochodjaga“, der letzte physische und psychische Reserven aktivieren muss, um einige Stunden oder Tage länger auszuharren. In der Lagerzone von Kolyma gleichen die Formen menschlichen Überlebens der sibirischen Vegetation, Moos und Flechten auf felsigem Grund, ja in ihrer Erstarrung, Versteinierung oder Vereisung gleichen sich Menschen selbst anorganischen Formen an. Die Widerstandsfähigkeit der Vegetation, die lange Zeit mit einem Minimum an Wasser auskommt und auf unfruchtbar steinigem Boden gedeihen kann oder im Extrem-

⁹ Šalamov, op. cit., Bd. II, 306/307, (Übersetzung des Verf.)

fall die Härte von Stein und Fels bieten am ehesten einen Vergleich für die Zähigkeit des menschlichen Überlebenswillens.

Dem Autor liegt nicht an erbaulichen Betrachtungen über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens im Sinne eines „*media in vita in morte sumus*“, sondern er entwickelt eine Physiologie des Lebens und Sterbens unter extrem lebensfeindlichen Bedingungen; erst vor der Kontrastfolie dieser Physiologie erhält ein nicht zu unterdrückendes Bedürfnis nach Überschreitung des rein Physiologischen seine ganze Bedeutung.

II.

Nach der Art der Todesursachen und Todesarten lassen sich verschiedene Aspekte des Sterbevorganges unterscheiden, die iterative, durative und perfektive Aspektformen des russischen Verbsystems bedingen. Die Iteratio, die Wiederholung, ist die grundlegende Figur, die der Überlebende seinem eigenen Sterben und seiner Rückkehr von den Toten abgewinnt, aus ihr leitet sich die Entscheidung für die zyklische Struktur der Erzählungen ab, die Iteratio stellt eine Übereinstimmung zwischen den Wiederholungen der Erzählungen und der monotonen Wiederholung des Sterbens im Lager her.¹⁰ So wie sich Sterben und Tod aneinanderreihen, reihen sich Biographiefragmente der Lagerinsassen aneinander. Die zyklische Kurzprosa ist damit eine der wesentlichen Antworten Šalamovs auf die Frage, wie man den Lagertod trotz seiner vollständigen Banalisierung erzählen kann. Aus immer neuen scheinbar zusammenhanglosen, in Wirklichkeit aber motivisch miteinander verknüpften Erzählungen entsteht beim Leser langsam eine Vorstellung davon, dass er sich von den gewohnten, außerhalb der Lagerwelt gültigen Vorstellungen von menschlichen Habituskonstanten, Charakter oder Biographie, kurzum vom Begriff des Subjekts verabschieden muss.

Unter den Bedingungen des Lagerlebens verliert das Individuum seine physische und psychische Autonomie, sein Körper ist nur noch Teil eines Kollektivkörpers. Der Verlust der Intimität bedeutet auch Verlust von Würde und Scham, die Häftlinge streiten um ein Stück Brot, bespucken sich, treten, schlagen, beißen einander, Vergewaltigungen spielen sich vor aller Augen ab. Die Zerstörung der Intimsphäre, die Zersetzung einer schützenden Zone um den Körper des einzelnen Menschen erzeugt zugleich eine allgegenwärtige Aggressivität. Gerade wegen der erzwungenen Nähe herrschen unter den Gefangenen meist Feindseligkeit und Hass, denn der benachbarte Körper ist ein gefährlicher Konkurrent

¹⁰ Dieses Verfahren ist umso wirkungsvoller, als es an die Ursprünge der Schrift anknüpft, vgl. William V. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge, Massachusetts / London, England, 323: „Writing [...] gives power to an utterance by providing a number of repetitions, potentially a very large number of repetitions.“

bei der Nahrungsaufnahme. Die Gefangenen belauern einander um ein Stück Brot, das den Schwächeren oft genug gestohlen wird. Den anderen essen zu sehen, verdoppelt die Qualen des Hungers, der Gedanke an die Ration des Mitgefangenen ist unerträglich, man verfolgt jeden Bissen, jeden Brotkrümel, der in den Mund des anderen wandert, bis er hinuntergeschluckt wird.¹¹

Gibt die Iteration, die Wiederholung, das Prinzip der unabhängigen, aber untereinander motivisch-thematisch verknüpften Erzähleinheiten unterschiedlicher Länge vor, so bestimmt oder bedingt die Dauer des Sterbens das Verhalten vieler Häftlinge, ihre psychophysische Verfassung. Vor allem dem Hunger- und Kältetod eignet ein durativer Aspekt, denn beide Todesarten töten ihre Opfer in der Regel nicht schnell oder plötzlich, sondern bei einer Mindestzufuhr von Nahrung und einem nächtlichen Schutz vor Kälte relativ langsam, oft erst im Laufe von Monaten oder gar Jahren. Der Verhungerte und Erfrierende wird allmählich von einer Vielzahl von Ausfallserscheinungen und Krankheiten heimgesucht, Parasiten, Pellagra, Skorbut, Osteomyelitis in Folge von Erfrierungen der Extremitäten zermürben den Widerstand und treiben die Sterbenden in eine tiefe animalische Wut, ja nicht selten in den Wahnsinn.

Die Lagerinsassen werden in Šalamovs Darstellung zudem nicht nur von der offiziellen staatlichen Hierarchie, bestehend aus Wachen, Aufsehern, Kommandanten, kontrolliert und schikaniert, sondern mindestens ebenso von sog. „blatari“, den Berufskriminellen, die ein Lager im Lager bilden und denen Šalamov einen ganzen Zyklus gewidmet hat: *Skizzen aus der Welt des Verbrechens* (*Očerki prestupnogo mira*). Die „blatari“ demütigen, quälen und ermorden politische Häftlinge mit stiller Billigung der Lagerleitung und meist ohne Angst vor wirksamer Strafverfolgung.

Diese Welt schreitet Šalamov mit Hilfe der von ihm entwickelten einzigartigen Prosaform aus: Der lateinische Terminus „Iteratio“ scheint auch deshalb adäquat und heuristisch weiterführend, weil er einerseits Wiederholung, Reihung bedeutet, andererseits das Etymon „iter“ Weg, Bewegung, Reise in sich birgt. Šalamov begibt sich mit seinen Erzählungen auf einen Weg durch die Antizivilisation der Lager. Wenn man die Überschriften und Inhalte der Erzählungen überprüft, ergeben sie einen Gang durch die Lagerwelt in kleinen Abschnitten: Eine literarische Topographie des Lagers entsteht so z. B. konkret aus den Ortsangaben (wie z. B. *Na predstavku*, *Tajga zolotaja*, *V priemnom pokoe*, *Tropa*, *Pričal ada*, *Gorod na gore*, *Vodopad*), aber auch aus den häufigen Hinweisen auf Fauna und Flora (*Stlannik*, *Medvedi*, *Belka*, *Voskrešenie listvennicy*, *Utka*), auf Nahrungsmittel (*Suchim pajkom*, *Jagody*, *Šerri-brendi*, *Sguščennoe moloko*, *Chleb*, *Kusok mjaso*), auf Funktionen in der Lagerhierarchie (*Načal'nik bol'nicy*, *Načal'nik politupravljenija*, *Podpolkovnik Fragin*, *Voennyj komissar*), auf Werk-

¹¹ Vgl. z. B. Šalamov, op. cit., Bd. I, 13.

zeuge (*Artist lopaty*, *Tačka I*, *Tačka II*) oder auf Ärzte und Krankheiten (*Šokovaja terapija*, *Tifoznyj karantin*, *Anevrizma aorty*).

Einem ebenso einfachen wie grundlegenden Strukturprinzip wird eine Vielzahl von Wirkungen abgewonnen. Motive, Geschehnisse, Konstellationen, Biographiebruchstücke, Namen, Physiognomien, Krankheiten und Todesarten tauchen in Abwandlungen in allen Zyklen immer wieder auf, manchmal bis in die Wortwahl, bis in wörtliche Zitate. Die Iteration in Verbindung mit dem Wandern von Motiven verhindert eine feste Zuordnung von Charakteristika zu einer Person. Neben dem Sujet des seriellen Todes variieren die Erzähleinheiten auch die Erscheinungen der *vita minima*, des knappen Überlebens immer wieder neu, so dass in der Summe eine polyperspektivische Betrachtung des Geschehens entsteht. Šalamov löst mit diesem avantgardistische, Erzählverfahren jeglichen überwölbenden Zusammenhang auf und setzt dagegen auf wiederkehrende Muster. Den großen Bogen der Prosaepopöe, wie ihn das kanonisierte Modell der Erzählkunst Tolstoj's, aber auch die Zeitgenossen Šalamovs, Grossman und Solženicyn repräsentieren, verwirft er explizit als untauglich für sein besonderes Vorhaben.¹²

Weit innerhalb des Gesamtwerks, in der zweiten Erzählung des dritten Zyklus, die *Der Schaufelkünstler (Artist lopaty)* überschrieben ist, in der Nähe des architektonischen Zentrums legt der Autor wichtige Motive und Hintergründe für das iterative Verfahren offen. Der Titel der Erzählung *Grabrede (Nadgrobnoe slovo)* verweist auf die kulturelle Praxis des Totengedenkens und der Gedenk- oder Grabrede. Als Grabreden vor nichtexistenten Gräbern für anonyme Tote, deren Namen und Todesumstände ohne die Erzählkunst Šalamovs dem endgültigen Vergessen anheimfallen müssten, lassen sich viele der *Erzählungen aus Kolyma* lesen.

Der erste Satz lautet: „Alle sind tot.“ „Vse umerli...“ Die perfektive Vergangenheitsform ist begründet durch den resultativen bzw. egressiven Aspekt. In den folgenden Sätzen und Passagen erinnert sich der Erzähler an verstorbene Lagergenossen, deren Tod immer mit der gleichen Formel evoziert wird: Auf das Prädikat „umer“ in betonter Initialstellung folgt der Name des Verstorbenen, oft vollständig mit Vornamen, Patronymikon und Familiennamen, in einigen Fällen nur mit Vor- und Familiennamen, seltener nur mit einem Rufnamen. Dann stellen sich Einzelheiten zu diesen Personen ein, Alter, Beruf oder soziales Umfeld, physiognomische Charakteristika, oft Begleitumstände ihres Todes:

¹² Zu dieser Auseinandersetzung vgl. Klaus Städtke, „Sturz der Idole- Ende des Humanismus? Literaturmodelle der Tauwetterzeit: Solženicyn und Šalamov“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 137-155.

Все умерли...

Николай Казимирович Барбэ, один из организаторов Российского комсомола, товарищ, помогавший мне вытащить большой камень из узкого шурфа, бригадир, расстрелян за невыполнение плана участком, на котором работала бригада Барбэ, по рапорту молодого начальника участка, молодого коммуниста Арма – он получил орден за 1938 год и позже был начальником прииска, начальником управления – большую карьеру сделал Арм. У Николая Казимировича Барбэ была бережно хранимая вещь – верблюжий шарф, голубой длинный теплый шарф, настоящий шерстяной. Его украли в бане воры – просто взяли, да и все, когда Барбэ отвернулся. И на следующий день Барбэ поморозил щеки, сильно поморозил – язвы так и не успели зажить до его смерти ... (I, 369)

Es folgen Namen wie z. B. Dmitrij Nikolaevič Orlov, ehemaliger Referent Kirovs, Semen Alekseevič Šejnin, Ökonom, „ein guter Mensch“, Ivan Nikolaevič Fedjachin, Organisator der ersten Kolchose in Rußland, mit dem der Autor zusammen im Zug und auf dem Schiff den Transport in die Lager durchstand, Derfel*, ein französischer Kommunist, Mitarbeiter der Presseagentur TASS, der schon in den Steinbrüchen von Cayenne eine Strafe verbüßt hat und der eines Tages von einem einzigen Schlag eines Wächters niedergestreckt und getötet wird, Fric David, ein freundlicher Holländer, der vor Hunger und Erschöpfung im Stehen einschläft und schließlich wahnsinnig wird, Sereža Klivanskij, ein Universitätskommilitone des Autors, den er zehn Jahre später im Gefängnis wieder sehen sollte, und weitere Namen.¹³ Dabei stellt sich heraus, dass den sich erinnernden und schreibenden Autor mit jedem der Verstorbenen eine Episode, bisweilen eine Geste der Hilfe, der Solidarität, des Verständnisses, bisweilen des verzweiferten Aufbegehrens gegen die mörderische Wirklichkeit des Lagers verbindet. So hat Barbé ihm geholfen, einen großen Stein aus einer Schürfstelle herauszuheben; ein gewisser Rjutin hat mit ihm zusammengearbeitet, obwohl er den geschwächten Erzähler stützen mußte und durch diesen behindert wurde. Der überlebende Schriftsteller kannte die Toten, sie waren für Augenblicke oder Tage und Wochen seine Lagergenossen, seine Gesprächspartner; sein Überleben ist mit ihrem Tod verbunden.

Die Namensnennung, knappe Angaben zur Person, bisweilen auch Ausführungen zum Verhältnis von Verstorbenem und Autor und die Nennung der To-

¹³ Hier einige weitere Beispiele aus der Erzählung: „Умер Дмитрий Николаевич Орлов, бывший референт Кирова“ (I, 369). „Умер экономист, Семен Алексеевич Шейнин, добрый человек“ (I, 370). „Умер Иван Яковлевич Федяхин“ (I, 371). „Умер Дерфель. Это был французский коммунист, бывавший и в каменоломнях Кайенны“ (I, 372). „Умер Фриц Давид“ (I, 373). „Умер Сережа Кливанский, товарищ мой по первому курсу университета, с которым мы встретились через десять лет в этапной камере Бутырской тюрьмы“ (I, 373). „Умер бригадир Дюков“ (I, 373). „Умер Павел Михайлович Хвостов“ (I, 375). „Умер ли Володя Добровольцев, пойнтист?“ (I, 378).

desumstände machen die ganze „Totenrede“ aus und legen zugleich die Verfahren eines weit ausgreifenden, verästelten Totengedenkens offen, das die gesamten Erzählungen durchzieht. Die Bedeutung des Totengedenkens für die narrative Poetik Šalamovs lässt sich dabei besonders eindringlich an einer Figur demonstrieren, die im Zentrum der russischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts angesiedelt war: an der Figur des sterbenden und toten Dichters.

III.

Eine Grabrede eigener, singulärer Art erhält ein berühmten Dichter unter den vielen anonymen Toten in der Erzählung *Cherry Brandy* (*Šerri-brendi*) aus dem Jahre 1958, die zum ersten Zyklus gehört und offensichtlich vom Endstadium eines Hungertodes handelt. Im ersten Satz, der nur aus den beiden Worten „U-miral poët“ besteht, ist die imperfektive Vergangenheitsform durch den durativen Aspekt motiviert. Entsprechend wäre ins Deutsche zu übersetzen: „Der Dichter lag im Sterben.“ Über diesen sterbenden Dichter erhalten wir mehr Informationen als über die meisten anderen Gestalten der Zyklen. Während die Biographiebruchstücke in den meisten Erzählungen keine oder nur tentative Zuordnungen erlauben, kann man in diesem besonderen Fall einige Indizien für eine wahrscheinliche Identität zusammentragen. Von seinen Zeitgenossen wird der todgeweihte Lagerhäftling als bedeutendster russischer Dichter des 20. Jahrhunderts bezeichnet, und er selbst scheint diese Einschätzung zu teilen:

Но если уж ему, как видно, не придется быть бессмертным в человеческом образе, как некая физическая единица, то уж творческое-то бессмертие он заслужил. Его называли первым русским поэтом двадцатого века, и он часто думал, что это действительно так. Он верил в бессмертие своих стихов. (I, 63)

Der Titel der Erzählung *Šerri-brendi* verweist konkret auf ein Gedicht Osip Mandel'stams, das auf den März 1931 datiert ist und zum Zyklus der *Moskauer Gedichte* oder *Moskauer Hefte* gehört. Die Eingangstrophe lautet: „Ja skažu tebe s poslednej / prjamotoj / vse liš' bredni, šerri-brendi, / angel moj“.¹⁴ Nach Angaben von Nadežda Mandel'stam entstand es während eines Zechgelages und weist auf den ersten Blick Anklänge an ausgelassene bacchantische Dichtung auf. „Šerry-brendi“ war wohl eine Art von häuslichem Synonym für „Unsinn“, wofür auch das paronomastische Spiel mit dem russischen Wort „bredni“ „Unsinn“ im Refrain der ersten und letzten Strophe spräche.¹⁵ Das Gedicht ist an eine junge Frau gerichtet, die auch als „Engel Mary“ angeredet und zum ausgelas-

¹⁴ Osip Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach*, Tom pervyj, Stichotvorenija, Moskva 1990, 170/171.

¹⁵ Vgl. den Kommentar ebd., 509.

senen Mittrinken animiert wird: „pej kokteli, / duj vino“. Doch mischen sich in die heiteren Töne düstere Ahnungen, der Name Mary selbst verweist auf die gleichnamige Protagonistin in Puškins *Ein Fest während der Pest* (*Pir vo vremja čumy*), und der Galgenhumor von Menschen in hoffnungsloser Lage macht sich in vielen Versen bemerkbar. Die überschäumende Lebenslust verbirgt nur notdürftig abgrundtiefe Melancholie: „Schande“ (*sromata*) und „Elend“ (*niščeta*) überschatten das Leben des sowjetischen „poète maudit“ und seiner Gefährtin.¹⁶ Dabei wird bereits mit dem Epigraph „Ma voix aigre et fausse ...“, ein Vers aus *Sérénade*, einem Gedicht des Zyklus *Poèmes saturniens*, Paul Verlaine zitiert, der französische poète maudit, den der junge Mandel'stam den anderen französischen Modernen vorzog und dem er sich besonders in den dreißiger Jahren durch eine Bruderschaft im Elend verbunden wusste.¹⁷

Šalamov setzt die Linie der Verelendung des ausgestoßenen Dichters in seiner Erzählung fort, aber auch die Linie der Bejahung einer dichterischen Berufung, die Mandel'stam ins Lager führen musste. Der Dichter verstarb nach heutigem Kenntnisstand am 27. Dezember 1938 im Transitlager „Vtoraja rečka“ bei Vladivostok, alles scheint also darauf hinzudeuten, dass die Erzählung seine letzten Stunden beschreibt, dennoch wird er niemals eindeutig bei seinem Namen genannt, es bleibt ein fundamentaler Vorbehalt, ein starkes, unabdingbares Element der Fiktion, für das auch der Chronotopos der „tranzitka“ steht, wie das Durchgangslager von den Häftlingen „liebervoll“ genannt wird. Zwischen Gefängnis und Arbeitslager bildet es einen Raum relativer Freiheit, den der sterbende Dichter nicht mehr verlassen will und wird. Er ist zu schwach für die Schiffsreise und offiziell zum Überwintern im Transitlager belassen worden. Mit seinem nahenden Tod ist er einverstanden, denn er ahnt, was ihm im Fall des Weiterlebens bevorstünde: In seinem Delirium erscheint ihm der Gesichtsausdruck eines Mithäftlings im Gefängnis, der die Lager bereits kennen gelernt hatte und den Streit, ob Gefängnis oder Lager furchtbarer sei, nur mit einem grausamen Lächeln beantwortete.

Да, он догадывался кое о чем из того, что ждало его впереди. На пересылке он многое успел понять и угадать. И он радовался, тихо радовался своему бессилию и надеялся, что умрет. Он вспомнил давнишний тюремный спор: что хуже, что страшнее – лагерь или тюрьма? Никто ничего толком не знал, аргументы были умозрительные, и как жестоко улыбался человек, привезенный из лагеря в ту тюрьму. Он запомнил улыбку этого человека навсегда так, что боялся ее вспоминать. (I, 64/65)

¹⁶ Einige Interpreten lesen dieses Gedicht auch als Abschied von der europäischen Welt Petersburgs und sehen in Mary eine parodistisch „erniedrigte“ Elena. Vgl. etwa V.V. Musatov, *Lirika Osipa Mandel'stama*, Kiev 2000, 353-356.

¹⁷ Zur Verlaine –Rezeption in diesem Gedicht vgl. Ralph Dutli, *Ossip Mandelstam*, Zürich 1985, 89-98.

Der Chronotopos der „Tranzitka“ öffnet aber auch einen Raum der literarischen Fiktion. Das Thema des Fieberwahns an der Grenze von Leben und Tod wird zum Leitmotiv der Erzählung, die in mehrfachem Sinn einen Schwellentext repräsentiert. Der Text versetzt den Leser unmittelbar in das sich auflösende Bewusstsein des sterbenden Dichters, der auf den Holzpritschen einer Schlafbaracke seinem Ende entgegendämmert. Im ersten Absatz werden die Lage des Sterbenden, die Bewegungen der Hände und Finger, die vom Hunger aufgedunsenen Hände, die Veränderungen der Physiognomie, die „hippokratische Maske“ beschrieben:

Поэт умирал. Большие, вздутые голодом кисти рук с белыми бескровными пальцами и грязными, остросшими трубочкой ногтями лежали на груди, не прячась от холода. Раньше он совал их за пазуху, на голое тело, но теперь там было слишком мало тепла. Рукавицы давно украли; для краж нужна была только наглость – воровали среди бела дня. Тусклое электрическое солнце, загаженное мухами и закованное круглой решеткой, было прикреплено высоко под потолком. Свет падал в ноги поэта – он лежал, как в ящике, в темной глубине нижнего ряда сплошных двухэтажных нар. Время от времени пальцы рук двигались, щелкали, как кастаньеты, и ощупывали пуговицу, петлю, дыру на бушлате, смахивали какой-то сор и снова останавливались. Поэт так долго умирал, что перестал понимать, что он умирает. (I, 63)

Der sterbende Dichter liegt unter einer „trüben elektrischen Sonne“ (tuskloe élektričeskoe solnce), offensichtlich die Deckenbeleuchtung der Schlafbaracke, zugleich aber eine Allusion auf die Wendungen von der „schwarzen Sonne“, die Mandel'stam in einer Reihe von Prosatexten wie *Puškin i Skrjabin* (1915) und Gedichten wie z.B. *Éta noč' nepopravima* (1916) verwandte, ein apokalyptisch-eschatologisches Motiv, das Endzeit und Epochenende zusammenführte.¹⁸ Die „trübe elektrische Sonne“ ist von Fliegen verdreckt, ein Motiv, das in der russischen Literatur überhaupt, besonders aber in der Moderne reiche thanatopoetische Konnotationen besaß, die hier aufgenommen und in die Lagerwelt übertragen werden.¹⁹ Die Fliegen stehen aber auch metonymisch für den allgegenwärtigen Schmutz des Lagers und für zahllose andere Insekten wie Mücken, Wanzen, Läuse, die die Häftlinge im wörtlichen Sinne bis aufs Blut quälen, was gerade Šalamov oft beschreibt. Die Todesinsekten verfinstern dem Dichter in seiner letzten Stunde die Sonne, die für ihn, der bereits wie in einem Sarg („Kas-

¹⁸ Vgl. Hansen-Löve, Aage, „Mandel'shtams Thanatopoetics“, R.Vroon, John Malmstad (ed.), *Readings in Russian Modernism*, M. 1993, 121-158, hier besonders 142-148.

¹⁹ Zum Nexus von Fliegen und Tod vgl. Hansen-Löve, Aage, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, II. Band: *Mythopoetischer Symbolismus*, I. Kosmische Symbolik, Wien 1998, hier vor allem 532-534.

ten“) in der tiefen Finsternis der unteren Pritschenreihe liegt, nur noch als trübe Funzel am Barackenhimmel brennt. Der stolze Sonnenmythos der Symbolisten, die mit Vorliebe am Zentralgestirn ihre mythopoetischen Künste erprobten, ist hier auf eine erbärmliche Schwundstufe geschrumpft.²⁰

So wie die Lebenskräfte verebben und noch einmal, mehrmals zurückkehren, Atem und Herzschlag stocken und wieder einsetzen, bestimmt eine wellenförmige Bewegung von Aufbruch und Wiederkehr den Rhythmus der Erzählung. Aus der dissoziativen Gedankenfolge bzw. den Gedankenketten gewinnt man eine Ahnung von den Delirien des Hungertodes, dem allmählichen Verlust des Wirklichkeitssinnes, aber auch von der angespannten Denkarbeit, den tiefen Einsichten, den Visionen von Unsterblichkeit, zu denen das Bewusstsein bis kurz vor dem vollständigen Verlöschen noch in der Lage ist:

Жизнь входила в него и выходила, и он умирал. Но жизнь появлялась снова, открывались глаза, появлялись мысли. Только желаний не появлялось. Он давно жил в мире, где часто приходится возвращать людям жизнь – искусственным дыханием, глюкозой, камфорой, кофеином. Мертвый вновь становился живым. И почему бы нет? Он верил в бессмертие, в настоящее человеческое бессмертие. Часто думал, что просто нет никаких биологических причин, почему бы человеку не жить вечно... Старость – это только излечимая болезнь, и, если бы не это не разгаданное до сей минуты трагическое недоразумение, он мог бы жить вечно. Или до тех пор, пока не устанет. А он вовсе не устал жить. Даже сейчас, в этом пересыльном бараке, «транзитке», как любовно выговаривали здешние жители. (I, 62)

Der Sterbende nimmt wahr, denkt, fühlt, beobachtet, formuliert, aber die Objekte seines Denkens und Wahrnehmens entgleiten ihm immer rascher, die Grenze zwischen Außenwelt und Innenwelt verfließt. Überaus charakteristisch für Šalamovs exakte Beobachtung der Gedankentätigkeit unter äußerstem physischen und psychischen Druck sind die Gedankenblitze, die durch das Bewusstsein des Sterbenden schießen, ganze Kaskaden von Assoziationen, Erinnerungen, Bildern, Worten:

Иногда приходила, болезненно и почти ощутимо проталкиваясь через мозг, какая-нибудь простая и сильная мысль – что у него украли хлеб, которой он положил под голову. И это было так обжигающе страшно, что он готов был спорить, ругаться, драться, искать, доказывать. Но сил для всего этого не было, и мысль о хлебе слабела... И сейчас же он думал о другом, о том, что всех должны везти за море, и почему-то опаздывает пароход, и хорошо, что он здесь. И так же легко и зыбко он начинал думать о большом родимом пятне на лице дневального барака. Большую часть суток он думал о тех событиях,

²⁰ Zum symbolistischen Sonnenmythos vgl. ebd., 147-241.

которые наполняли его жизнь здесь. Видения, которые вставляли перед его глазами, не были видениями детства, юности, успеха. Всю жизнь он куда-то спешил. Было прекрасно, что торопиться не надо, что думать можно медленно. (I, 61/62)

Die subjektiv schier endlose Dauer des Sterbens bewirkt, dass den Sterbenden immer tiefere Gleichgültigkeit erfasst. Schließlich vergisst er, dass er im Sterben liegt. Das vergangene Leben, der Ruhm als Lyriker, alle irdischen Mühen liegen hinter ihm, sind nur noch „Mäusegetrippel“ (*myš'ja begotnja*), ein Zitat aus einem Gedicht Aleksandr Puškins aus dem Jahr 1830, *Verse, nachts bei Schlaflosigkeit geschrieben* (*Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessony*), ein Gedicht, das angetrieben wird von metaphysischer Unruhe und ängstlichem Fragen nach dem Lebenssinn. Auch Fedor Tjutčev, dessen Verse „Blažen, kto posetil sej mir / V ego minuty rokovye“ im Bewusstsein des Sterbenden auftauchen, hat Gedichte (*Bessonica* 1829 und 1873) über die existentielle Einsamkeit des schlaflosen Menschen verfaßt. Die Motive Einsamkeit, Schlaflosigkeit und dichterische Inspiration hat schließlich Mandel'stam selbst bearbeitet, so in dem Gedicht „*Bessonica, Gomer, tugie parusa*“ aus seinem ersten Zyklus *Kamen'*. Mit Hilfe dieses motivisch-thematischen Zusammenhangs wird der Text über den Lagertod des Dichters aufgeladen mit Anspielungen auf die klassische Lyrik und ihre Fortsetzung in der Moderne:

Равнодушие давно владело им. Какими все это было пустяками, «мышьей беготней» по сравнению с недоброй тяжестью жизни. Он удивлялся себе – как он может думать так о стихах. Когда все уже было решено, а он это знал очень хорошо, лучше, чем кто-либо? Кому он нужен здесь и кому он равен? Почему же все это надо было понять, и он ждал... и понял. (I, 63)

Das für die Klassik und Romantik zentrale Thema der Inspiration erfährt nun auf der Totenpritsche eine physiologisch-somatische Deutung. Während das Leben den sterbenden Dichter in Wellen („otliv“, „priliv“) verlässt und zu ihm zurückkehrt, geht er vollkommen im gegenwärtigen Moment auf– und schafft seine letzten Verse, die nur noch in seinem Bewusstsein vorhanden sind, auftauchen und wieder verschwinden. Im Hier und Jetzt des Sterbens werden ihm letzte Einsichten in das Wesen seiner dichterischen Berufung zuteil. Die Verse waren für ihn „lebensspendende“ Kraft, im physischen Sinn Inspiration, also Einatmen, Empfangnis des Lebensodems:

... поэт понял, что сочиняет сейчас настоящие стихи. А что в том, что они не записаны? Записать, напечатать – все это суета сует. Все, что рождается небескорыстно, – это не самое лучшее. Самое лучше то, что не записано, что сочинено и исчезло, растаяло без следа, и только творческая радость, которую ощущает он и которую ни с чем не

спутать, доказывает, что стихотворение было создано, что прекрасное было создано. Не ошибается ли он? Безошибочна ли его творческая радость? (I, 64)

IV.

Der Dichter aus *Cherry-Brandy* stirbt auf den Lagerpritschen der „tranzitka“, seine Nachbarn warten ungeduldig auf seinen Tod, dann wird man ihn in einem Massengrab verscharren. Auf ein öffentliches Leichenbegängnis, irgendeine Art von Begräbnis kann der Dichter nicht hoffen. Die Antizivilisation des Lagers hat eine fundamentale Dimension menschlicher Kultur ausgelöscht: das Begräbnisritual. Nur die menschliche Spezies bestattet ihre Angehörigen. Der beträchtliche Aufwand an kostbaren Ressourcen und Zeit, der in diese Praxis investiert wird, deutet auf eine existentielle Notwendigkeit. Alle menschlichen Gesellschaften sind herausgefordert, den Tod in irgendeiner Weise wieder ins Leben einzubetten. Da der Tod für das Individuum nur immer als Tod der anderen, nicht als eigener denkbar ist, tritt uns der eigene Tod als das vollkommen Andere gegenüber, das sich dem Verstehen radikal verweigert und den Sinn unseres Lebens potentiell negiert. Daher muss der Tod als das schlechthin Natürliche jedes Mal aufs neue durch Symbole und Rituale, d.h. durch Kultur bearbeitet und auf diese Weise in die soziale Sphäre reintegriert werden.²¹

Schon um der Kohäsion des gesellschaftlichen Gewebes willen dürfen Verstorbene in der Regel nicht einfach verschwinden. Die Sorge, die die Lebenden den sterblichen Überresten ihrer Toten angedeihen lassen, muss sozial vermittelbar sein und möglichst von einer Generation an die nächste weitergegeben werden. Durch kulturelle Transformationsleistungen wird die physische Auslöschung eines Menschen für die Hinterbliebenen zumindest erträglicher, so dass sie meist den bedrohlichen Ausnahme- oder Zwischenzustand, die traumatische Erfahrung von Verlust oder Beraubung bewältigen und allmählich ins „gewöhnliche“ Leben zurückfinden können. In dieser exemplarischen Krisen- und Schwellensituation lenken und leiten Rituale das Verhalten der Individuen über weite Strecken und entlasten den Einzelnen von Entscheidungen, die ihn leicht überfordern könnten.²² Das Begräbnisritual bereitet so auch den Boden, auf dem die menschlichen Kulturen und Gesellschaften gründen.²³

²¹ Zur vergleichenden kulturanthropologischen Darstellung von Trauer- bzw. Begräbnisritualen ist vor allem heranzuziehen die Monographie von Metcalf, Peter/ Huntington, Richard, *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge 1991.

²² Vgl. Alois Hahn, *Einstellungen zum Tod und ihre soziale Bedingtheit. Eine soziologische Untersuchung*, Stuttgart 1968.

²³ Vgl. dazu etwa Robert Pogue Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago 2003, XI: „...humans bury not simply to achieve closure and effect a separation from the dead but also and above all to humanize the ground on which they build their worlds and found their histories.“

Die Tragweite der Auslöschung des Rituals und deren Bedeutung für das besondere Totengedenken der *Erzählungen aus Kolyma* lässt sich aber ganz erst ermessen, wenn man berücksichtigt, dass der historische Dichter Mandel'stam das Thema des Dichtertodes in dem frühen Essay *Puškin und Skrjabin* aus dem Jahr 1915 bearbeitet hat: Mandel'stam gründet seinen Essay auf die Epochen-analogie des Goldenen und des Silbernen Zeitalters, deren Dreh- und Angelpunkt die Beziehung zu Puškin ist. In Analogie zur oft betonten Namensgleichheit zwischen Alexander dem Großen, Aleksandr Blok und Aleksandr Puškin reiht Mandel'stam Aleksandr Skrjabin und Aleksandr Puškin ein in die Genealogie des russischen „Hellenismus“. ²⁴ Durch diesen Leitbegriff werden z.B. Innokentij Annenskij's russische Übersetzungen griechischer Tragödien, Vjačeslav Ivanov's Interpretation des Dionysos-Mythos, Erwin Rohde's *Psyche* und Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* aufgerufen. Skrjabin verkörpert den auf russischem Boden wiedergeborenen Dionysos, seine Dichtungen und Kompositionen, sein gesamtes rauschhaftes Schaffen repräsentiert das von Nietzsche geforderte Gesamtkunstwerk, – so wie hundert Jahre zuvor Puškins Dichtung. Doch durch all die literarischen Allusionen hindurch lässt sich erkennen, mit welchem unbedingten Ernst Mandel'stam sich den archaischen Vorstellungen von Opfertod, Wiedergeburt, Lebenszyklen, Erneuerung des Lebens durch das Opfer annähert.

Das Bild der „nächtlichen Sonne“, das zur griechischen Tragödie, namentlich zu Euripides' Phädra führt, leitet Mandel'stam aus Puškins heimlichem, nächtlichen Begräbnis ab. Der seit Odoevskij etablierte Vergleich Puškins mit der „Sonne der russischen Dichtung“ wird zu einem oxymoralen Bild, das den Tod des Dichters und den Glanz seines Werkes, griechische Tragödie und russische Geschichte verschmilzt. Umsonst harrt der gewaltige Marmorsarkophag der Isaaskathedrale des Sonnenkörpers. Die sterbliche Hülle des Dichters wurde heimlich fortgeschafft, bei eisigem Frost und in völliger Finsternis verschwindet er aus der Hauptstadt. In der Bild- und Symbolsprache des Essays ist der „Leichenraub“ ein Hinweis darauf, dass der Hellenismus und das „puškinianstvo“ auf russischem Boden stets bedroht sind, da eine „byzantinische Staatsmacht“ die Sonne verdunkelt:

Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпевания прах поэта.

²⁴ Vgl. Paperno, Irina, „Puškin v žizni čeloveka Serebrjanogo veka“, B. Gasparov, R.P. Hughes, I.Paperno (eds.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden to the Silver Age*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, 19-51.

Я вспоминаю картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ последней греческой трагедии, созданной Еврипидом – видение несчастной Федры.

В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами, но – увы! – это не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом в час мировой войны, Федра-Россия ...²⁵

Das Oxymoron erweitert Mandel'stam zu einer Kette thanatopoetischer Assoziationen, deren Glieder heißen: Totenfeier, Finsternis, nächtliche Sonne, Sonnenherz, russisches Volk, Gedächtnis. Skrjabins und Puškins Tod entzündet jedes Mal eine Sonne über dem russischen Volk, vereint es in Pietät, und die Persönlichkeit des Künstlers weitet sich im Augenblick des Todes zum Symbol des ganzen Volkes. Aber zu dieser Leistung bedarf es der Nachwelt, bedarf es des Gedenkens der vielen, die das physische Ende eines einzelnen Menschen in einen genuin russischen Akt der „sobornost“ verwandeln. Dann steht das Sonnen-Herz des Sterbenden für immer im Zenith des Leidens und des Ruhmes still:

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два превращения одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы.²⁶

Doch verweist das Oxymoron der „nächtlichen Sonne“ auch auf die ägyptische Mythologie, die den Silberglanz des Mondes als „nächtliche Sonne“ bezeichnete.²⁷ Russlands Verbindung zu Europa, zum Christentum und damit zur Geschichte bleibt heikel. Daher geht es immer wieder darum Verbindungen, „Brücken“ (wieder)herzustellen zwischen der (alt)russischen Vergangenheit, dem Hellenismus und der Gegenwart. Skrjabin inkarniert das hellenische Erbe Russlands, verbindet Hellas mit dem russischen Mittelalter, mit den Altgläubigen, die sich als Selbstopfer darbringen und im Sarg verbrennen.

Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа. Огромная ценность Скрябина для России и для христ-

²⁵ Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach* 1990, Tom vtoroj, 157.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. dazu die Belege aus der russischen und den Weltliteraturen in Bd.3, 404-413, wo für die oxymorale Verbindung des „Nykthelios“ griechisch-jüdische, byzantinisch-russische Beispiele angeführt werden.

анства обусловлена тем, что он безумствующий эллин. Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах.²⁸

Mandel'stams Nekrolog auf Skrjabin gehört zu den Texten, die die Grundlage für einen förmlichen Kult des toten Dichters in der russischen Moderne legen. Das Bild des „rasenden Hellenen“, das auf die Dionysos-Mysterien verweist, führt hin zu der Vorstellung vom Opfertod als Schaffensakt. So wie die Altgläubigen sich für ihren Glauben im Sarg verbrannten oder verbrennen ließen, so muss der moderne Künstler bereit sein, für sein Werk den Opfergang anzutreten, ja er muß seinen Tod als Höhepunkt des Werkes anlegen.

Auch Mandel'stam selbst dürfte zu diesem Zeitpunkt eine ähnliche hochfliegende Haltung zum Tod eingenommen und sich gewünscht haben, dereinst seinen Tod als letzten Akt seines Werkes und Schöpfungstums zelebrieren zu können. Indem er den Tod des Künstlers als „höchsten Akt seines Schöpfungstums“ preist und in die „Kette seiner schöpferischen Leistungen“ einreicht, radikalisiert Mandel'stam das symbolistische „žiznetvorčestvo“. Wollten die Symbolisten das Leben zu einem Kunstwerk machen, so überbietet Mandel'stam dieses an sich schon kühne Unterfangen und dehnt die Grenze der Kunst über das Leben in den Tod hinein aus:

Я хочу говорить о смерти Скрябина, как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует исключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее заключительное звено.²⁹

In der Nennung Mnemosynes, der griechischen Muse des Gedenkens und der Dichtung findet die thanatopoetische Assoziationsreihe des gesamten Essays ihren Abschluss: In der Totenfeier kommt das kulturelle Gedächtnis gleichsam zu sich selbst.³⁰ Sterben heißt Erinnern, Erinnern heißt Sterben. Der Tod Skrjabins wird zum „höchsten schöpferischen Akt“ aufgewertet.

Dieser überhöhte Dichter- bzw. Künstlertod als Kultursymbol wird in der Erzählung *Cherry-Brandy* völlig fragwürdig:

Самое главное, что он еще не умер. Кстати, что значит: умер как поэт? Что-то детски наивное должно быть в этой смерти. Или что-то нарочитое, театральное, как у Есенина, у Маяковского. Умер как актер – это еще понятно. Но умер как поэт? (I, 64)

²⁸ Mandel'stam, op. cit., 158.

²⁹ Ebd., 157.

³⁰ Vgl. auch C. Cavanagh, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton 1995.

Die Nennung von Esenin und Majakovskij spielt direkt auf die sowjetische Fortsetzung des Dichterkultes an. Beider Selbstmord wurde schon von den Zeitgenossen in Beziehung gebracht und als öffentlichkeitswirksamer Akt aufgefasst. Besonders Majakovskijs Ende war für die Künstler wie für den Staat eine unerhörte Herausforderung, denn es ließ sich nicht vertuschen, beschönigen, kaschieren wie das Ende eines verbannten oder verfemten Dichters: Es handelte sich um das selbstgewählte Sterben, den Freitod eines weithin populären Mannes, eines Volkslieblings, des „Dichters der Revolution“, des „Helden der jungen Sowjetkultur“.³¹ Die säkulare Feier des Dichters wurde zur organisierten Abwehr des Todes. Majakovskij, der Lenin nach dessen Tod „lebendiger als alle Lebenden“ genannt hatte, wurde nach seinem eigenen Tod ebenfalls Objekt eines Kults und als Dauerpräsenz im stalinistischen Literaturbetrieb instrumentalisiert. Das totalitäre Gedächtnisritual ließ das Gedenken der unbedingten Lebendigkeit des Dichters zu einer ideologischen Beschwörungsformel erstarren.

Der Boden der Kolyma wurde nicht durch Begräbnisrituale kultiviert, er blieb der Natur überlassen, trotz aller menschenvernichtenden Anstrengungen, ihm Bodenschätze zu entreißen. Im Transitlager stirbt Mandel'stam fernab jeder öffentlichen Wahrnehmung als einer unter Tausenden, die in anonymen Massengräbern verscharrt wurden. Diese neue Art des Dichtertodes wirkt auf Šalamovs poetische Prosa auf vielfältige Weise ein, sie ist präsent in allen Erzählungen in der verstörenden Reduktion des Menschen auf physiologische Vorgänge, gerade in der prämortalen Zone werden die physiologischen Determinanten des Bewusstseins herauspräpariert, so sind die Bewegungen des Dichters unmittelbar vor seinem Tod gleichförmig und unterliegen rein physiologischen Gesetzen:

И он не спеша думал о великом однообразии предсмертных движений, о том, что поняли и описали врачи раньше, чем художники и поэты. Гиппократово лицо – предсмертная маска человека – известно всякому студенту медицинского факультета. Это загадочное однообразие предсмертных движений послужило Фрейдю поводом для самых смелых гипотез. Однообразие, повторение – вот обязательная почва науки. То, что в смерти неповторимо, искали не врачи, а поэты. Приятно было сознавать, что он еще может думать. Голодная тошнота стала давно привычной. И все было равноправно – Гиппократ, дневальный с родимым пятном и его собственный грязный ноготь. (I, 62)

Nur wenige Stunden vor seinem Tod erhält er noch einmal seine tägliche Brotration, die er mit kraftlosen Fingern an den Mund presst, um mit seinen von

³¹ Zum Selbstmord in russischer Kultur und Literatur vgl. I.K. Lilly, „Imperial Petersburg, Suicide and Russian Literature“, *SEER*, Vol.72, 1994, 401-423, A. Nesbet, „Suicide as a Literary Fact in the 1920's“, *Slavic Review*, 50, no.4, 1990, 827-835 sowie O.P. Hasty, „Reading Suicide: Tsvetaeva on Esenin and Maiakovskii“, *Slavic Review*, 50, no.4, 1991, 836-846.

Skorbut gelockerten Zähnen in das Brot zu beißen, doch beginnt nur sein Zahnfleisch zu bluten. Er ist nicht mehr in der Lage, die Nahrung zu zerkauen und zu schlucken, aber er saugt und reißt an ihr, als versuche er ein letztes Mal, die Lebenskraft aus der Nahrung in sich aufzunehmen und mit ihr das Leben selbst:

Но когда ему вложили в руки его суточную пайку, он обхватил ее своими бескровными пальцами и прижал хлеб ко рту. Он кусал хлеб цинготными зубами, десны кровоточили, зубы шатались, но он не чувствовал боли. Изо всех сил он прижимал ко рту, запихивал в рот хлеб, сосал его, рвал и грыз... (I,65)

Seine Pritschennachbarn warten längst auf Mandel'stams Tod, um sein Brot an sich zu nehmen, der Sterbende lässt sich nicht von ihnen täuschen, als sie ihn auffordern, mit dem Verzehr des Brotes „bis später“ zu warten, er durchschaut ihre Gier, er weiß, dass er bald sterben wird. Wie in vielen Erzählungen der Kolyma-Zyklen wird nun eine charakteristische Schlusspointe eingebaut, die alle gängigen Moralvorstellung außer Kraft setzt: Nach seinem Tod lassen Häftlinge den toten Dichter (mertvec) zwei Tage regelmäßig bei der Verteilung der Brot ration wie eine Marionette die Hand heben, um so eine zusätzliche Ration zu kassieren:

К вечеру он умер.

Но списали его на два дня позднее, – изобретательным соседям его удавалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца; мертвец поднимал руку, как кукла-марионетка. Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов. (I, 66)

Der Betrug gelingt so gut, dass auch das offizielle Todesdatum zwei Tage später angesetzt wird als der physische Tod. Die Schockwirkung dieser Pointe, das grausame Spiel mit dem Leichnam des Dichters, der zwecks Nahrungsbeschaffung verwertet wird, steht in schärfstem Kontrast zur kultischen Verehrung des toten Dichters Majakovskij, dessen Leichnam öffentlich ausgestellt wurde, damit eine große Menschenmenge ehrerbietig Abschied nehmen konnte. Im Lager lassen Verhungernde einen Verhungerten wie eine Marionette tanzen, um ihr eigenes Sterben um wenige Tage hinauszuschieben. Wahrscheinlich ist dieser Schluß Fiktion, die ihren Anspruch auf Wahrhaftigkeit, d.h. bei Šalamov auf den Status eines neuartigen semifiktiven, semiauthentischen Dokuments aber gerade durch den Rekurs auf literarische Verfahren der Moderne stützen kann.

V.

Dass die Figur des sterbenden und toten Dichters in der Erzählung *Cherry Brandy* auftaucht und an die Person des Dichters Mandel'stam gebunden wird, berührt zwei der wichtigsten Themenkomplexe, den innersten Kern der Zyklen: Sprache und Gedächtnis, die vom „dochodjaga“ mühsam wiedergewonnen werden mussten, um Zeugnis ablegen zu können. Sprache und Gedächtnis nahmen in der Mnemopoetik der Akmeisten eine zentrale Stellung ein.³² Auf die Akmeisten bezieht sich Šalamov explizit bei seinen öffentlichen Aussagen in den sechziger Jahren, mit Nadežda Mandel'stam war er einige Zeit befreundet, seine Bewunderung für den ersten Band ihrer Memoiren hat er bekundet.³³ Mit der Niederschrift dieser Memoiren Anfang der sechziger Jahre wollte Nadežda Mandel'stam nicht nur an den Leidensweg ihres Mannes in den letzten vier Jahren seines Lebens erinnern, sondern auch sein zu diesem Zeitpunkt noch bedrohtes lyrisches Werk vor dem Vergessen bewahren. Die kulturelle und literarische Tradition gewährte ihr Schutz vor der drohenden Sprachlosigkeit, ließ sie nicht nur physisch, sondern auch geistig überleben und die eigene Stimme zurückgewinnen.³⁴ Šalamov widmet Nadežda Mandel'stam die Erzählung *Sentencija*, die den zweiten Zyklus abschließt und eine Zäsur im Gesamtwerk darstellt. In ihr wird geschildert wie ein „dochodjaga“ erstmals zu Empfindungen, Erinnerungen, Worten, zur Sprache, zu Selbstbewusstsein und Lebenswillen zurückfindet.

Mit der akmeistischen Mnemopoetik sind weitere Bedeutungsschichten der Erzählungen verbunden, die über die Epoche des 20. Jahrhunderts weit hinausgreifen. Innerhalb dieser Mnemopoetik gibt es einen ägyptischen Themenkomplex, der sich in der gesamten russischen Moderne findet und zu dem gerade Mandel'stam Wichtiges beigetragen hat.³⁵ In mehreren Essays der zwanziger Jahre hatte er die Figur der ägyptischen Großbauten, die mit gewaltigen kollektiven Anstrengungen errichtet wurden, bemüht, um die Besonderheit der sozialistischen Aufbauära zu ergünden.

Im zweiten Zyklus der *Erzählungen aus Kolyma* taucht das ägyptische Motiv in *Potomok dekabristov* auf. Es bleibt allerdings bei einer Anspielung, die der

³² Vgl. dazu ausführlich Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, 372-403.

³³ Vgl. auch Pavel Nerler, „Kraft für das Leben und den Tod: Varlam Šalamov und die Mandel'stams“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 229-237.

³⁴ Vgl. Verf., „Zur Poetik der Memoiren Nadežda Mandel'stams: Biographische Rekonstruktion nach dem Kulturbruch der Stalin-Zeit“, Klaus Städtke (Hrsg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin (Akademie Verlag) 1998, 269-296.

³⁵ Als neueste Untersuchung zum ägyptischen Themenkomplex in der russischen Kultur der Moderne liegt vor: Lada G. Panova, *Russkij Egipet. Aleksandrijskaja poëtika Michaila Kuzmina*, Moskva 2006.

Leser erst langsam bei der Lektüre weiterer Erzählungen zu entziffern vermag: „Egipetskij trud – mne dovelos' ego videt', ego ispytat' samomu.“ (Bd. I, 251). Sehr viel später, im dritten Zyklus liefert die Erzählung *Ingenieur Kiselev* eine Erklärung der „ägyptischen Fronarbeit“: Ausführlich wird eine Hydraulik beschrieben, die im Alten Ägypten beim Pyramidenbau zum Einsatz kam. Dabei wurden Pferde zum Transport großer Lasten eingesetzt. Auf der Kolyma müssen Menschen die Rolle der Pferde übernehmen, nicht um Pyramiden zu bauen, sondern um Gold, Zinn oder Uran zu fördern.³⁶

Die Hauptfigur der Erzählung *Ingenieur Kiselev* wirft ein besonderes Licht auf den „ägyptischen Komplex“: Es handelt sich um einen parteilosen und ungewöhnlich belesenen Ingenieur, der sich freiwillig für sein dreijähriges Praktikum zum Dienst im fernen Osten gemeldet hat. Ohne vorherige Berührung mit Zwangsarbeit und Häftlingen übertrifft er die Aufseher und Wächter an Sadismus, schlägt, quält und tritt die Häftlinge beim geringsten Anlass. Er geistert durch mehrere Erzählungen als ein Schreckgespenst, dessen vorzeitiges Ende von eigener Hand – er bringt sich bei der Verfolgung eines Diebes versehentlich selbst eine tödliche Bauchverletzung bei – die Häftlinge sogar tief unten in den Stollen bejubeln.

Der Typus des gebildeten Ingenieurs, der sich als übler Menschenhinder erweist, passt in das Bild einer Technik, die den Menschen versklavt.³⁷ In den Erzählungen *Die Schubkarre I* und *Die Schubkarre II*, die zum sechsten Zyklus gehören, erfahren wir, dass der Typus des mitleidlosen Technikers und Konstrukteurs für Šalamov zu den Hauptschuldigen am Desaster der Kolyma gehört. Da es Mitte der dreißiger Jahre allenthalben an Maschinen zur Erschließung des schwierigen Terrains der Goldvorkommen im hohen Norden mangelte, planten die zuständigen Ingenieure zum Ausgleich menschliche Arbeitskraft ein. Ihre Berechnungen nahmen keine Rücksicht auf die Belastbarkeit des „Menschenmaterials“, sondern verfolgten nur die Erfüllung des Plansolls. Die Verhaftungswellen des Großen Terrors 1936–38 versorgten dann die Minen und Bergwerke mit billigen Sklavenarbeitern. Es wird bis ins Detail geschildert, wie die Ingenieure am grünen Tisch ein menschliches Förderband konzipieren, das verheerende Folgen für die Gesundheit der Arbeiter hatte. Šalamov vergleicht die Planungen der Ingenieure für die Ausbeutung der Bodenschätze der Kolyma mit der Entwicklung der Atombombe durch Physiker. In beiden Fällen verliert ein rein technizistisches Denken den Menschen völlig aus dem Blick.³⁸

³⁶ Vgl. I, 424: „Aber wir haben einen Mechanismus, denselben Mechanismus, der schon im Alten Ägypten erlaubte, Pyramiden zu bauen.“

³⁷ Über eventuelle Querbeziehungen zu Wittvogels Studie über die „orientalische Despotie“ und zum historischen Hintergrund vgl. den Aufsatz von Klaus Gestwa, „Auf Blut und Wasser gebaut. Der hydrotechnische Archipel Gulag“, *Osteuropa*, 57, Heft 6, 2007, 239–266.

³⁸ Vgl. Šalamov, op. cit., Bd. II, 340.

Die Häftlinge, die am menschlichen Förderband „ägyptische Fron“ geleistet und überstanden haben, besitzen ein ähnliches Überlebenswissen, wie die ägyptischen Pyramidenarbeiter. Im sechsten Zyklus beschreibt die Erzählung *Das Schachspiel des Doktor Kuz'menko* Schachfiguren, die der Bildhauer Kulagin im Gefängnis aus Brot fertigte, das seine Zellengenossen zerkauen und solange mit ihrem Speichel durchfeuchten mussten, bis eine Knetmasse entstand, die unter den Händen des Künstlers jede beliebige Form annehmen und eine Härte erreichen konnte wie „der Zement der ägyptischen Pyramiden“ (II, 390).

Diese Stellen ergeben eine Motivkette, die den ambivalenten Charakter der Zwangsarbeit erkennen lässt, der zugleich archaische und hochmodern-technizistische Züge trägt. Sie lassen sich auch als intertextuelle Verweise auf die essayistische Prosa Mandel'stams vom Beginn der zwanziger Jahre lesen, in der er wiederholt die menschlichen Kosten des gesellschaftlichen Umbruchs mit dem Bau der ägyptischen Pyramiden verglich. Damit war ein *tertium comparationis* zwischen der damals weit verbreiteten Metapher vom „Bau einer sozialistischen Gesellschaft“ und der Monumentalität archaischer Architektur gefunden, an das Šalamov anknüpft. Die Erschließung der Kolyma, die Förderung von Gold, Uran und Zinn presst die Zwangsarbeiter bis aufs Blut aus, wird buchstäblich mit den Körpersäften der Gefangenen ins Werk gesetzt. Während die Pyramiden im Zentrum einer Thanatopoetik der altägyptischen Kultur standen, stehen die Lager des Gulag im Dienst eines technischen Experimentes zur Steigerung der Ausbeute an Gold, Zinn und Uran. Das ägyptische Thema der Zyklen, das an die akmeistische Mnemopoetik der zwanziger Jahre anknüpft, führt ins geistige Zentrum der Verbrechen. Schon Mandel'stam hatte aus dem scheinbar unüberbrückbaren Kontrast, der Differenz von ägyptischer Archaik und stalinistischer Moderne einen Aspekt der Ähnlichkeit herausgefiltert und für die Erkenntnis einer fremdartigen, unverständlichen Gegenwart dienstbar gemacht.³⁹ Bestimmte Varianten moderner Rationalität haben sich von allen menschlichen Rücksichtnahmen abgelöst und im Namen eines ideologischen Prinzips, einer gesellschaftlichen Norm oder eines Produktionsziels gegen andere Menschen gekehrt, deren Vernichtung und Auslöschung entweder in Kauf genommen oder bewusst angestrebt wird.

So lässt sich am thanatopoetisch besonders bedeutsamen „ägyptischen“ Motivkomplex exemplarisch zeigen, wie fein die intertextuelle Verflechtung einzelner Bausteine der Zyklen angelegt ist und wie sehr man für ein angemessenes Verständnis dieser Verflechtung auf eine Kenntnis der russischen Moderne angewiesen ist. Die Erzählungen betten Elemente der kulturellen Symbolik und Praxis wie die Totenrede und den toten Dichter in einen gänzlich neuen Kontext

³⁹ Vgl. Verf. „Pyramiden in Petropolis. Der ‚Petersburger Text‘ und das Erinnerungsbild Altägyptens“, W.S. Kissel et alii (Hg.), *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1999, 141–166, hier 157–163.

des 20. Jahrhunderts und seiner totalitären Systeme ein. Sie brechen dabei jedoch nicht mit der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, sondern knüpfen, wie gezeigt werden konnte, bis in motivische Details an die Mnemopoetik des Akmeismus an. Vom toten Dichter Mandel'stam ziehen sich zahlreiche Fäden zum überlebenden Dichter Šalamov. Aber zugleich ist in der unauflöslichen Spannung zwischen Fiktion und authentischem Dokument, zwischen Rede und Schrift auch die Erkenntnis beschlossen, dass die Sprache an das Geschehen niemals entfernt heranreichen kann.⁴⁰

⁴⁰ Die unaufhebbare Differenz zwischen dem leidenden und dem schreibenden Subjekt zeigt Jurgenson op. cit. 173ff. am Beispiel der Erzählung *Der Handschuh*. Die Haut hat sich von der Hand des Pellagrikers wie ein Handschuh gelöst und ist im Eis zurückgeblieben. Während seiner langsamen Genesung ist die Hand, die schreibt, eine andere als die Hand, die die Peinigungen physisch erleiden musste.

Raoul Eshelman

ZUR PHÄNOMENOLOGIE DES TODES IN ZVJAGINCEVS FILM *VOZVRAŠČENIE (DIE RÜCKKEHR)*

Aage Hansen-Löve zum 60.

Andrej Zvjagincevs viel beachteter Film *Vozvraščenie (Die Rückkehr)*, 2003) handelt von der unerwarteten Ankunft eines strengen, geheimnisvollen Vaters und von seinem ungewollten Opfertod beim Versuch, seinen widerspenstigen Sohn vor einem tödlichen Turmsprung zu bewahren. Obwohl die Rückkehr des Vaters mit biblischer Symbolik gesättigt ist, erweist sich diese Symbolik im Laufe der Handlung als widersprüchlich oder unstimmig. Der alttestamentarisch anmutende Vater kehrt zurück und opfert sich (und nicht der Sohn); der Vater fällt zur Erde (wie einst Satan); und das Wasser, und nicht der Himmel, nimmt den verstorbenen Vater nach seinem Tod unerwartet auf. Gleichzeitig sperrt sich der Film gegen eine rein psychologische Interpretation, die den Tod des Vaters als bloße Folge eines ungelösten Vater-Sohn-Konfliktes erklären ließe. *Die Rückkehr* ist von einem streng symmetrischen Aufbau gekennzeichnet, der die freien Willensentscheidungen der handelnden Personen beschneidet und diese immer wieder in mythisch-zyklische Erklärungsmuster zu überführen droht. So erweist sich nahezu alles, was sich in der ersten Hälfte des Filmes zuträgt, als Vorzeichen dessen, was in der zweiten Hälfte geschieht. Und: Es ist unzweifelhaft der Tod des Vaters, der den Film in ein „vorher“ und „nachher“ einteilt und diese Symmetrie herstellt. Es fragt sich daher, in welchem Kontingenzzusammenhang sich die handelnden Personen überhaupt bewegen – in einem religiösen, in einem psychologischen oder in einem mythischen – und welchen Stellenwert der Tod des Vaters innerhalb dieses Zusammenhangs einnimmt.

Beim Versuch, diese Fragen zu beantworten, habe ich mich für eine phänomenologische Vorgehensweise entschieden. Dieser Schritt wird zum Teil durch die Eigenart des Films selbst legitimiert. Sowohl dessen strenge, minimalistisch gehaltene Bildhaftigkeit als auch die fast vollkommene Ausblendung eines gesellschaftlichen Kontextes bewirken eine radikale visuelle und handlungslogische Reduktion, die zu einer phänomenologischen Analyse geradezu einlädt. Zudem soll die phänomenologische Annäherung an *Die Rückkehr* nicht mittels

einer klassischen Epoché eines Husserls oder an Hand der Daseinsanalyse eines Heideggers geschehen, sondern in einer spezifisch postmetaphysischen Phänomenologie, welche die dekonstruktive Kritik Derridas ausdrücklich berücksichtigt. Dieser vom französischen Philosophen und Theologen Jean-Luc Marion entwickelte Ansatz stellt eine radikale Neuinterpretation phänomenologischer Grundsätze dar und verspricht überaus fruchtbare Antworten auf die Frage nach dem symbolischen Status des rätselhaften Vaters und seines Todes in *Die Rückkehr*. Gleichzeitig führt die phänomenologische Fragestellung in eine literaturhistorische hinüber. Denn angesichts des abgeschlossenen Erscheinungsbildes des Films stellt sich die Frage nach einer möglichen ästhetischen Überwindung der Postmoderne, die jedes scheinbar kontextfreie Phänomen wieder in einen endlos offenen Kontext zurückführen müsste. Die Frage ist, ob der Film in seiner Phänomenalität diesem Zwang unterliegt, oder ob er ihn erfolgreich unterläuft.

In der folgenden Analyse wird Marions Phänomenologie überhaupt zum ersten Mal auf eine narrative Gattung angewandt. Ausgangspunkt sind Marions neuere Werke wie *Etant donné* (Marion 1998) und „The Reason of the Gift“ (Marion 2005), in denen eine weit reichende Neubestimmung der phänomenologischen Reduktion unternommen wird. Zu betonen wäre allerdings, dass mein Anliegen ein analytisches und nicht ein philosophisches oder theologisches ist. Der Beweis für die Tauglichkeit von Marions Philosophie wird hauptsächlich über deren Praxisrelevanz und nicht über eine formale Kritik deren philosophischer Prämissen erbracht. Dies bedeutet allerdings nicht, dass nicht eine kritische Absicht vorliegt. Diese vollzieht sich aber bei der analytischen Anwendung der Theorie und nicht im Modus des apriori. Dabei wird stillschweigend von einer Kongruenz zwischen Marions phänomenologischem Einheitsdenken und dem neuen ästhetischen Monismus oder Performatismus¹ in der Zeit nach der Postmoderne ausgegangen. Marions postmetaphysische Phänomenologie ist nicht ein geistesgeschichtlicher Sonderfall, sondern Teil jener monistischen Gesamtwende in der Kultur, die Postmoderne und Poststrukturalismus langsam aber sicher ablöst.²

Wie schon erwähnt, ist eine kritische Darstellung von Marions umfangreicher phänomenologischer Lehre an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Dennoch ist es angebracht, einige Grundbegriffe von Marion im voraus zu erläutern, um sie für die Zwecke der Erzähl- und Handlungsanalyse im Film nutzbar zu machen. Dabei sind vor allem die *kantianischen* und *performativen* Elemente hervorzuheben, denen eine Schlüsselrolle bei Marions Erneuerung der Phänomenologie zukommen.

¹ Zur näheren Begründung siehe Eshelman 2000.

² Zur Positionierung Marions innerhalb dieser theoretischen Wende siehe Eshelman 2007.

Marions erster bemerkenswerter Argumentationszug gilt der Ausschaltung der traditionellen phänomenologischen Beschäftigung mit der wissenschaftlich-genauen Bestimmung der Objekthaftigkeit (Husserl) und mit der existentiellen Wahrheitssuche im Dasein (Heidegger). Dieser Zug ist – nicht überraschenderweise – umstritten und hat zu heftiger Kritik seitens eher traditionell denkender Phänomenologen geführt.³ Kern der Abwendung von Husserl und Heidegger ist Marions Setzung der Gegebenheit (donation, givenness) als erstes phänomenologisches Prinzip; diese Gegebenheit wird jeglichem Nutzdenken – einschließlich dem der Wahrheitssuche – vorgeschoben. Dabei kommt es stillschweigend zu einer *Ästhetisierung der Gesamtwirklichkeit*, die sich stark an Kant anlehnt, denn die radikale Ausklammerung des Nutzdenkens in der phänomenologischen Schau rückt die Interesselosigkeit, Notwendigkeit, Zwecklosigkeit und Unbegrifflichkeit des ästhetischen Objekts im kantischen Sinne nolens volens in den Vordergrund.⁴ Marions Analyse der Gegebenheit zielt also auf die Art und Weise ab, wie die Dinge in der Anschauung bzw. unterhalb der Grenze der Begriffe und vor jeglichem Nutzdenken auf uns einwirken.

Bei Marion erfährt diese Ästhetisierung zwei weitere Differenzierungen. In der phänomenologischen Reduktion kann es zunächst zu einer schwachen Ästhetisierung kommen, die Marion in fünf „Bestimmungen“ (déterminations) einteilt (vgl. Marion 1998, 159-250). Für meine Zwecke wird es reichen, auf die erste Bestimmung, die Anamorphose, kurz einzugehen. Die Anamorphose in Marions speziellem Sinne bezieht sich auf das Aufeinandertreffen von Phänomenalität und empfangendem Bewusstsein in der phänomenologischen Reduktion oder Anschauung: Sie betrifft die Art und Weise, wie sich das Phänomen dem Beobachter ohne Begriff und Ursache gibt bzw. wie es ihn so positioniert, dass er das Phänomen als individuell, abgeschlossen und ereignishaft in einem neuen, speziell auf das Phänomen gemünzten Kontingenzzusammenhang wahrnimmt. Dies geschieht in der Einheit einer dynamischen Performanz, in der erscheinendes Objekt und empfangendes Bewusstsein einander auf einer bestimmten Achse unterhalb der Schwelle der Begrifflichkeit, des ökonomischen Kalküls, der Kausalität usw. begegnen.

Die zweite von Marion vorgenommene Differenzierung betrifft solche Erscheinungen, die eine starke, überwältigende Ästhetisierung hervorrufen, die Marion Sättigung oder gesättigte Phänomene (saturation, phénomènes saturés)

³ Zur Kritik aus einer Heideggerianischen Perspektive siehe Elliot 2005. Indiskutabel für Elliot ist u.a. Marions Abkoppelung der phänomenologischen Reduktion von der Sprache: „[...] Heidegger alone recognizes that revelation can make sense only through the effort to attend and respond to what is given in and by language. [...] Marion's saturated phenomenon, by contrast, comes like a thief in the silence of the night and is gone by the time light shines upon the earth“ (Elliot 2005, 96). Eine Verteidigung Husserls gegen Marions Kritik liefert Mooney 2005.

⁴ Vgl. die betreffenden Stellen in der *Kritik der Urteilskraft*, §1-22.

nennt und die klassische Züge des Schönen und Erhabenen in sich vereinen (siehe Marion 1998, 251-342 sowie Marion 2001).⁵ In dieser Hinsicht lässt sich in Bezug auf Marion von einer *ästhetisierten* oder *kantianischen Phänomenologie* sprechen, da die Kernpunkte der kantischen Ästhetik stillschweigend zum Ausgangspunkt der ganzen phänomenologischen Sache erhoben werden. Gegen Kant argumentiert Marion dagegen, wenn er die Anschauung streng vor begrifflich geleiteter Reflexion – dem Verstand und der Vernunft – setzt. Dieses spezifisch phänomenologische Beharren auf der vorbegrifflichen Anschauung hat den zusätzlichen Vorzug, dass es die ganze dekonstruktivistische Sprachkritik – die es bekanntlich auf die endlose Freilegung von aporetischen Wahrheitsbegriffen abgesehen hat – unterläuft. Denn nicht die Feststellung der Wahrheit über Sprache wird von Marion anvisiert, sondern die Beschreibung der vorpragmatischen, vorbegrifflichen Einwirkung des Dinges auf den Beobachter in der Einheit der phänomenologischen Reduktion.

Es stellt sich dennoch die Frage, ob dieser ästhetisierte Reduktionsbereich nicht gleich in sich einbricht, wenn er einer strengen Dekonstruktion, wie Derrida diese etwa in *Die Wahrheit in der Malerei* (Derrida 1992) betreibt, wieder ausgesetzt wird. Marion kommt diesem Schritt zuvor, indem er es direkt mit Derrida aufnimmt. Speziell greift er Derridas metaphysikkritische Kriterien auf und zeigt, wie durchaus alltägliche, unmittelbar evidente Phänomene sie erfüllen und zugleich unterlaufen. Ausgangspunkt für Marion ist die metaphysische Ökonomie, wie sie Derrida in seiner Kritik von Marcel Mauss' *Die Gabe* bloßgelegt hat. Wie Derrida zeigt, setzt die Mauss'sche Begriffsbestimmung eine „wahnsinnige“ Ordnung voraus, in der es die Gabe nur dann geben kann, wenn sie als solche nicht wahrgenommen wird (Derrida 1992, 28). Der Versuch von Mauss, die Gabe (die per definitionem die Verneinung der Ökonomie ist), in ein verbindliches ökonomisches Tauschsystem einzubetten, führt zu einem metaphysischen Diskurs, der zwischen Vernunft und Wunschdenken nicht mehr unterscheiden kann oder will. Mauss' Dilemma ist dabei kein persönliches oder zufälliges, sondern ist das Dilemma einer jeden Vernunft, die die eigene Verstrickung in der Unvernunft nicht wahrhaben will.

Marion nimmt die Derrida'sche Kritik an, führt sie aber einen entscheidenden Schritt weiter. Während sich Derrida – wie immer – mit der Feststellung einer Aporie zufrieden gibt, erblickt Marion neue produktive Möglichkeiten des Gebens ausgerechnet im *Scheitern* der Ökonomie – also in solchen Fällen, in denen eine Vergegenwärtigung der Gabe *nicht* zu Stande kommt und ein ökonomisches oder metaphysisches Kalkül *nicht* aufgeht. Wie er in einer Reihe von überaus einleuchtenden Fallstudien in *Etant donné* und in „The Reason of the

⁵ Auf diesen wichtigen Aspekt von Marions Denken kann hier nur am Rande eingegangen werden. Eine ausführlichere Darstellung der *déterminations* und der *phénomènes saturés* enthält Eshelman 2007.

Gift“ zeigt, ist die Einklammerung des Gebers, des Empfängers und der Gabe nicht nur möglich, sondern auch bestechend einfach zu verwirklichen. So wird der Geber eingeklammert, wenn er anonym bleibt oder, wie bei einer Erbschaft, gestorben ist; in einem solchen Fall kann die Gabe dem Geber unmöglich wieder präsent gemacht werden. Ebenfalls wird der Empfänger eingeklammert bzw. bringt das ökonomisch-metaphysische Kalkül zum Erliegen, wenn er ein Feind ist oder sich undankbar gibt; er wird sich gegen gerade jene Reziprozität wehren, welche die Metaphysik der Präsenz verlangt. Schließlich lässt sich auch die Gabe in solchen Fällen einklammern, in denen die performative Qualität der Gabe deren materielle Präsenz bei weitem übersteigt: so z.B. wenn jemandem Macht verliehen wird (durch Krone, Kreuz, Bischofsstab usw.); wenn ich mich dem Anderen (etwa in der Ehe) gebe; wenn ich jemandem mein Wort gebe. Hier geht es nicht um den materiellen Wert der verliehenen Gegenstände, sondern um eine weiter reichende Versprechung oder performative Verpflichtung. Insgesamt äußert sich die Überwindung der Metaphysik in einer *performativen Inkommensurabilität*: einerseits durch die Unterschreitung des metaphysischen Erwartungshorizonts (Einklammerung des Gebers und des Empfängers), andererseits durch dessen Überschreitung (Einklammerung der Gabe). Marions performatives Verständnis der phänomenologischen Reduktion als Gabe bahnt einen Ausweg aus der epistemologisch korrekten, aber letzten Endes rein defensiv agierenden Erkenntniskritik Derridas, die nur nachträglich in den metaphysischen Diskurs eingreift und lediglich die Aussicht auf eine fortwährende Freilegung von Aporien bietet.⁶

Mit seiner Überwindung der aporetischen Erkenntniskritik Derridas in Bezug auf die Gabe eröffnet Marion ein für die Film- und Literaturanalyse sehr aussichtsreiches Betätigungsfeld. Dies betrifft vor allem die Analyse spezifischer Handlungsfolgen, in denen sich die Einklammerung von Geber, Empfänger und Gabe als möglich zeigt. Besonders relevant in unserem Zusammenhang ist das Thema der Vaterschaft, wie es Marion in seinem Aufsatz „The Reason of the Gift“ (Marion 2005) ausführt.

Als Phänomen betrachtet, lässt sich die Vaterschaft als eine spezifische Erscheinungsform der Gabe auffassen und entsprechend einklammern und reduzieren. So ist der Vater als Geber eingeklammert, weil „er immer fehlt“ (Marion 2005, 119). Im Gegensatz zur Mutter, die dem Kind gegenüber immanent ist, ist der Vater von einer „unglücklichen Transzendenz“ gekennzeichnet (2005, 119): „he procreates in only a moment and, having become useless, withdraws immediately—in contrast to the mother, who remains, and in whom the child re-

⁶ Derrida ist selbstverständlich nicht bereit, diese erkenntniskritische Linie preiszugeben. Diese und andere Streitpunkte werden von Marion und Derrida in einer in Kearney 1999 aufgezeichneten Debatte direkt thematisiert.

mains“ (2005, 119). Der Vater kann auch nachher paradoxerweise nur mit dem Kind vereint bleiben, indem er es als „Jäger, Kämpfer oder Reisender“ verlässt: er muss sich immer wieder von seinem Zuhause entfernen, um das Kind zu versorgen (2005, 199). Zudem ist der Vater eingeklammert, weil sich seine Vaterschaft nicht unmittelbar bestätigen lässt (selbst ein genetischer Test ist vermittelt und nicht fehlbar). Schließlich kann sich der Vater dem Kind eigentlich nur geben, indem er diesem immer wieder eine symbolische Identität zukommen lässt: „This symbolic identity must be constantly given again, endlessly, in every moment, and can be made secure only by repeating it until the end“ (2005, 120). Die Einklammerungsbedingungen der Vaterschaft lassen sich als Rückzug, Weggang und Redundanz (withdrawal, departure, redundancy [2005, 120]) zusammenfassen.

Die Einklammerung des Empfängers, des Kindes, erfolgt ihrerseits dadurch, dass das Kind das Geschenk des Lebens in keiner angemessenen Weise je zurückszahlen kann. Wie Marion betont, handelt es sich nicht um „subjektive Undankbarkeit“ oder um „empirischen Hass“, sondern um eine „prinzipielle Unmöglichkeit“ (2005, 120):

Whether he wants to or not [...] the child can never „render,“ and it will remain ungrateful, inadequate, and inconsiderate, because it will never be given to him to render to his father what he has received from him—life. [...] At best, the child will render a peaceful death to this father, but he will never give back (or render) him life. (2005, 120)

Schließlich lässt sich auch die Gabe (des Lebens) einklammern, weil das Leben nicht besessen werden kann: „Life is not, since nothing is without it; it is not seen, or defined, or grasped as something real—as one thing among others“; es ist „the nothing that tears everything away from nothingness“ (2005, 121).

Diese ökonomisch und metaphysisch defizitären Zustände, die den phänomenologischen Horizont der Vaterschaft bilden, schaffen ein quasi-theologisches Feld der Gegebenheit,⁷ das in *Die Rückkehr* noch ein Stück stärker reduziert und verschärft wird. Denn der Vater in *Die Rückkehr* hat sich nicht bloß

⁷ Marion bestreitet vehement eine theologische Absicht in seiner Phänomenologie (vgl. Marion 1998, 10–11), und in der Tat ist es nicht zwingend notwendig, sich einen Gott als den „Urheber“ aller Phänomene vorzustellen. Nichtsdestotrotz entsteht bei Marion in Ermangelung metaphysischer und ökonomischer Positivitäten ein Horizont, der unübersehbare Parallelen zum Selbstverständnis des christlichen Monotheismus hat (Marion ist sich dieser Parallelen durchaus bewusst). Marion – der kein Anhänger eines Fideismus oder einer Naturreligion ist – löst das Bezugsproblem zwischen Phänomenologie und Theologie dadurch, dass er die Offenbarung als eine hoch paradoxe Möglichkeit begreift, die man phänomenologisch beschreiben kann, ohne sie zur Immanenz zu reduzieren (1998, 10). Der Glaube an die „doppelt paradoxe“ Offenbarung wäre die Krönung seiner Phänomenologie, leitet sich aber nicht zwingend aus dieser ab.

eine kurze Zeit lang oder immer wieder zurückgezogen, sondern ganze 12 Jahre. Dazu bleiben die Gründe für seinen Rückzug bzw. für seine Wiederkehr ohne jegliche Erklärung: Er agiert völlig unterhalb der Schwelle des kausalen, zweckmäßigen Denkens. Darüber hinaus wird seine Vaterschaft bis zum Ende des Filmes von dem jüngeren Sohn Ivan immer wieder angezweifelt; erst am Ende – als die Kinder ein Familienphoto hinter dem Klappspiegel im Auto entdecken – wird seine symbolische Identität gewiss: Trotz seiner langen Abwesenheit war der Vater den Kindern gedanklich stets nahe. Schließlich übt sich der Vater geduldig in der redundanten – und nur zum Teil geglückten – Aufgabe, den Söhnen in die nützlichen und wertvollen Dinge des männlichen Lebens einzuweisen.

Auch die Einklammerung des Empfängers lässt sich bei den beiden Kindern beobachten. Dies ist unübersehbar bei dem stets widerspenstigen Ivan, macht sich aber auch in einer Schlüsselszene bei dem eher angepassten Andrej bemerkbar, der sich undankbar für die vom Vater geschenkte Zeit beim Angelausflug zeigt und die ihm gegebene Frist missachtet. Ob Ivan dem Vater wirklich einen friedlichen Tod schenkt, sei vorläufig dahingestellt, aber der Vater im Tode sieht verblüffend aus wie der Vater im Schlafe: Er ist nicht im Zorn aus dem Leben geschieden. Und schließlich werden die Kinder durch das erneute Verschwinden des toten Vaters – er versinkt versehentlich im Meer, weil sie das Boot nicht angebunden hatten – in eine radikale Freiheit entlassen, die ohne Kausalität und ohne Zweckdenken daher kommt. Nicht einmal im Tode lässt sich der Vater verdinglichen: Sein einziges Erbe ist das völlig offene Leben, in dem sich die Kinder nun entfalten werden.

Diese Radikalisierung und gesteigerte Reduktion der Gabe der Vaterschaft gibt sich allerdings auf eine Art und Weise, die nicht mit der christologischen Ausrichtung von Marions Phänomenologie vereinbar ist. Vor allem aus Marions Ausführungen in *Etant donné* und *De surcroît* (Marion 2001) geht deutlich hervor, dass er die Vollendung der Phänomenologie der Gegebenheit in der Ausrichtung eines „Begabten“ (l'adonné) auf eine „Ikone“ (l'icône) sieht, also auf einen Anderen, an den der Begabte glaubt oder dem er vertraut (vgl. Marion 1998, 343-438). Diese phänomenologische Einstellung auf einen vertrauten Anderen ist die vorbereitende Vorstufe der (nicht zwingenden) Annahme der doppelt paradoxen, nicht mehr hinterfragbaren christlichen Offenbarung, die Marion „phénoménalité au second degré“ oder „saturation de saturation“ nennt (Marion 1998, 327). In *Die Rückkehr* wird jedoch deutlich, dass diese christliche Verheißung im Sinne Marions nicht erfüllt wird. Denn aus dem mal mit christologischen, mal mit alttestamentarischen Zügen ausgestatteten Vater⁸ ergibt sich kein

⁸ Vgl. z.B. die Szene, in der der Vater an die Familie eine Art Sakrament mit Wein und Fleisch erteilt, oder die erste Begegnung der Kinder mit dem schlafenden Vater, welche das Renaissance-Gemälde *Die Beweinung Christi* von Andrea Mantegna direkt zitiert. Die paradoxe

stimmiges Gesamtbild. Zum einen verschwindet er für immer nach unten, ins Wasser; zum anderen ist sein versehentlicher Sturztod kein Opfergang im christlichen Sinne und lässt sich nur schwerlich mit dem langen, bewusst ertragenen Leiden Christi vergleichen. Sollte der Vater ein Abbild Christi sein, dann ist seine Opferleistung allzu beiläufig ausgefallen, seine Nachahmungsleistung allzu blass.

Wegen der symbolischen Unstimmigkeiten, die vor allem beim Tod des Vaters auftreten, bietet sich bei der Bestimmung des Kontingenzzusammenhangs des Films eine andere, nicht-christliche Quelle an. Diese Quelle ist C.G. Jungs Archetypenlehre, nach der apriori gegebene psychische Strukturen oder Archetypen „in einen metaphysischen Raum hinausgesetzt und hypostasiert [werden]“ (Jung 2001, 62). Im Gegensatz zum Christentum sind die so hypostasierten Archetypen für ihr Seelenheil nicht auf eine bestimmte Opferleistung angewiesen, und im Gegensatz zu Freud sind sie nicht von vornherein in ein agonistisches Vater-Sohn-Mutter-Dreieck eingebunden. Vielmehr ist das höchste Gut der Jung'schen Lehre die gegenseitige Durchdringung des männlichen und des weiblichen Prinzips⁹ – eine Ureinheit, die in *Die Rückkehr* archetypisch angelegt ist, aber betont nicht realisiert wird. Die Trennung der Geschlechtseinheit im Film führt zur Herausbildung eines fürsorglichen, aber passiven weiblichen Prinzips, das alles überdauert und alles wieder in sich aufnimmt, und zur Herausbildung eines patriarchalischen, aktiven Prinzips, das es nicht vermag, die eigene Autorität und Selbständigkeit konfliktlos auf den männlichen Nachwuchs zu übertragen. Zudem erweist sich die patriarchalische Ordnung in der filmischen Reduktion als inhaltslos: Sie besteht aus einem phallischen Turm, der den Blick auf einen komplett leeren Horizont freigibt. Die einzige Wertquelle – die mysteriöse, in der Erde begrabene Hohlform der Kiste – ist dagegen weiblich konnotiert und stellt wohl den eigentlichen Antrieb für die undurchsichtigen Handlungen des Vaters dar. Bezeichnenderweise können die Kinder mit dem Vater um die Kiste nicht konkurrieren, weil sie von deren Existenz nichts ahnen. Diese Befindlichkeit ist betont archetypisch und nicht ödipal: Die Jung'schen Archetypen trägt man apriori in sich, während der Ödipuskomplex aus einem Beziehungskonflikt heraus entsteht, der auf die Psyche von außen einwirkt.

Gewisse Parallelen zum Jung'schen Archetyp des Kindes lassen sich auch in Ivan feststellen: „Es [das Kind] ist das Verlassene und Ausgelieferte und zugleich das Göttlich-Mächtige, der unansehnliche, zweifelhafte Anfang und das triumphierende Ende“ (Jung 2001, 134). Ivan als „ewiges Kind“ ist sicherlich,

Sättigung des Vaters mit christlicher Symbolik wird auch dadurch erhöht, dass sein Familienfoto in einer illustrierten Bibel aufbewahrt wird, und zwar in einer Seite, welche die Opferung Isaaks durch Abraham darstellt. Diese Details sind bereits von mehreren Kritikern erkannt worden, siehe z.B. Plachov 2004 und Wöll 2007.

⁹ Jung (2001, 62) nennt als Beispiel traditionelle Vorstellungen der Syzygie (mannweibliche Götterpaare) bzw. kosmogonische Begriffspaare wie yin/yang.

wie Jung hinzufügt, „eine Unangepasstheit, ein Nachteil und eine göttliche Prärogative“ (2001, 134). Der betonte „kindische“ Ivan ist zudem die Schlüsselfigur beim Sturz des Vaters. Es wäre jedoch voreilig, in *Die Rückkehr* eine genaue Übertragung Jung'scher Prinzipien auf die Filmhandlung erblicken zu wollen. Wie schon angedeutet, sind die Kinder durch ein spezifisches Schema der Angepasstheit bzw. Nicht-Angepasstheit bestimmt, das seinen Ursprung im freiwilligen Sprung von einem phallischen Turm hat. Der an Höhenangst leidende Ivan weigert sich, diesen *rite de passage* zu vollziehen und sich der männlichen Gruppe anzupassen; er wird aus seiner auswegslosen Lage erst durch die tröstende Intervention der Mutter erlöst. Die Stigmatisierung als teuflischer „kozlen“ (Ziegenbock, „Arsch“) durch die anderen Kinder lässt seine Verweigerungshaltung sowie seine Angewiesenheit auf das weibliche, tröstende Prinzip zunächst als etwas Böses, Teuflisches erscheinen.¹⁰ Psychologisch und mythologisch betrachtet ist Ivan der ewig Unangepasste, der ewige Verweigerer, eine Kainsgestalt, welche die Autorität des Vaters aus Eigensinn und Schwäche untergräbt und diesen buchstäblich zum Fall bringt.

Das Kuriose an dieser Stigmatisierung ist, dass sie sich im Kontingenzzusammenhang des restlichen Films als Schein erweist und auflöst. Denn in diesem Film gibt es kein ursprünglich Böses, keinen unentscheidbaren Widerstreit zwischen getrennten Prinzipien oder Ursprüngen. Dies sieht man am deutlichsten in der psychischen Erscheinungsform des Vaters. Denn der Vater stirbt nicht deshalb, weil es ihm an einem organischen weiblichen Anteil mangelt, sondern weil er unfähig ist, diesen verborgenen Anteil zu entwickeln und vermitteln. Dies wird im allerletzten Foto offenbar, das im Film gezeigt wird: Der Vater wird *in der Haltung einer Madonna* gezeigt, er wird genauso wie die Mutter als Träger der Liebe und Fürsorge bildhaft inkarniert.¹¹ Der Konflikt zwischen Vater und Sohn erweist sich als Strukturproblem der väterlichen Individuation und nicht als eine unabänderliche mythologische Gegebenheit: Es handelt sich um die spezifische Unfähigkeit des Vaters, sich seinen Kindern nicht nur männlich, sondern auch weiblich zu geben. Umgekehrt aber ist der Vater keine frei schwebende psychologische Persönlichkeit, sondern die etwas zu streng geratene Hypostasierung eines männlichen Archetyps, eines apriori gegebenen Strukturprinzips. Diese quasi-psychologische, quasi-mythologische Befindlichkeit (vermengt mit jeder Menge christlicher Symbolik) macht es dem Zuschauer schwer, dem Vater habhaft zu werden.

Der Status des Vaters als individuierte Hypostase wird offenbar bei seiner Ankunft und bei seinem Tod. Diese Anfangs- und Endstationen seiner irdischen Erscheinungsweise verhalten sich streng anamorphotisch zueinander. Die erste,

¹⁰ Die Teufelssymbolik wird dadurch komplettiert, dass Ivan später „etwas mit dem Fuß“ hat und hinkt.

¹¹ Siehe auch Wöll 2007, 158-160.

perspektivisch verkürzte Einstellung nach seiner Ankunft zeigt ihn liegend im Schlaf; die erste Einstellung nach seinem Tod zeigt ihn von oben, perspektivisch entzerrt. Tod und Schlaf erscheinen als positionell verschiedene Varianten eines einzigen Zustandes;¹² die völlige Entzerrung des Anderen ist jedoch nur möglich im nachhinein, nach dem Tod. Doch auch hier verdrängt das Archetypische das Christliche (und das Erkenntniskritische sowieso). Das erste Bild des Films zeigt die letzte Bahre des Vaters: das unter Wasser treibende Boot, das weibliche und männliche Symbolik in sich vereint (Hohlraum plus spitzem, nach obenweisendem Bug). Zunächst erfassen wir diese Szene nur in der Anschauung, wir wissen nicht, was sie zu bedeuten hat. Erst nach dem Tod und Verschwinden des Vaters stellt sich die spezifische Bewandnis des Bootes heraus. Dessen mannweibliche Erscheinungsform markiert nämlich einen archetypischen Ursprung, der sich immer wiederholen wird – aber eben unter jeweils anderen, für uns unvorhersehbaren Bedingungen. Die geschlossene Erscheinungsform des Films scheint mythisch und zirkulär zu sein, in Wirklichkeit aber lässt sie eine lineare, offene Entwicklung oder Performanz innerhalb des Horizonts des Archetypischen zu.¹³

In dem Film gibt sich eine Transzendenz, die jedoch nicht die des Todes ist. Das ist ein wichtiger Unterschied zu der von Heidegger und Derrida ausgehenden Tradition. Der Tod dient weder als Fixpunkt für eine existentiell authentische Haltung im Dasein (wie bei Heidegger) noch für die endlose epistemologische Kritik des logozentrischen Diskurses (wie bei Derrida¹⁴). Der Tod des Vaters ist vielmehr eine eingeklammerte Gabe, die sich im Sinne Marions exzessiv, ohne Bedingungen, ohne Intention und ohne Gegenseitigkeit gibt, um die Söhne in die eigene Identitäts- und Individuationssuche zu entlassen. Die eigentliche Gabe ist mehr als bloß die nachträgliche Erkenntnis, dass man den Anderen verkannt hat. Sie ist vielmehr der Glaube an die selbstlos vermittelte Liebe des Vaters, die von den zwei Kindern nun auf eine eigene Weise, ohne Möglichkeit einer Rückgabe, umgesetzt werden muss.

¹² Dies stimmt auch mit dem klassischen Verständnis der Anamorphose in der Kunst überein, wie dies von Baltrušaitis (1996, 7) formuliert wird: „[c'est] une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour.“

¹³ Zu einem ähnlichen Schluss kommt Alexander Wöll (2007, 160), der in der Darstellung des Vaters als Madonna einen Bruch mit mythischer Vorbestimmung sieht: „The icon [of the father as madonna, R.E.] indicates a linear path leading beyond mythical circles“. Ich habe erst nach der Erstellung des vorliegenden Aufsatzes Einsicht in die Druckfahnen von Wölls Aufsatz erhalten, der in vielen Punkten mit meiner Analyse übereinstimmt.

¹⁴ Für Derrida ist der Tod das einzige wahrhaft transzendente Phänomen, das das Leben von außen steuert, ohne an diesem beteiligt zu sein. Vgl. Derrida (1995, 44) in Bemerkungen zu Jan Patočkas Phänomenologie: „Death would be this possibility of *giving and taking* [*donner-prendre*] that actually exempts itself from the same realm of possibility that it institutes, namely, from *giving and taking*“ [Betonung im Original].

Der Film relativiert den Tod durch die ästhetische Setzung einer paradoxen, apriori gegebenen Einheit von männlichen und weiblichen Qualitäten, symbolisiert durch den Hohlraum des Bootes mit dem nach oben weisenden, spitzen Bug. Den Kindern bleibt diese Einheit im Wasser verborgen, für den Zuschauer aber ist sie transparent und in der ästhetischen Anschauung zugänglich. Der Film gibt sich also insgesamt selbst anamorphotisch, er zwingt uns gewissermaßen, uns entlang einer bestimmten, vom Film vorgegebenen Achse zu positionieren, die außerhalb der zeitlichen und räumlichen Perspektive der handelnden Personen liegt. Wer sich dieser Anamorphose fügt, wird den Glauben der Kinder in der Anschauung teilen; wer sich gegen diese Anamorphose sperrt, wird nur Leere und Tod vorfinden. Epistemologisch haben wir also die Wahl, uns frei zu positionieren, ästhetisch aber nicht. Dies wird noch bestätigt in der betonten Auktoralisierung der Personenperspektive, die ein wichtiges Merkmal der neuen performatistischen Ästhetik darstellt (vgl. dazu Eshelman 2000, 157-160). Etliche Kritiker haben sich daran gestört, dass der Film übermäßig „schön“ und psychologisch unstimmig sei (vgl. Surkova 2004, 44). Diese Ästhetisierung anstelle von Psychologisierung – was immer man davon erzähltechnisch halten mag – lässt sich aber ohne weiteres als Teil einer künstlerischen Gesamtstrategie verstehen, die den schönen Glauben und die fürsorgliche Liebe gegen den Tod setzt, der sich phänomenologisch ohnehin als eine andere Erscheinungsform des Schlafes präsentiert. Der Tod des Vaters spielt sich in einem Kontingenzzusammenhang ab, der individuelle Wahlfreiheit zulässt. Diese Wahlfreiheit wird aber gleichzeitig als die Manifestation apriori gegebener Grundkategorien oder Archetypen bestimmt, die immer wieder neu durchgespielt werden müssen. Der Tod des übermäßig strengen Vaters hat auch deshalb keinen erlösenden Opfercharakter, sondern ist eher ein „Einschlafen“, das eine neue, ausgewogenere Manifestation des Vaterarchetyps ermöglicht. In diesem Sinne erscheint der Film als metaphysisch optimistisch, auch wenn der unmittelbare Ausgang pessimistisch wirkt.

Insgesamt bestätigt der Film einen Paradigmenwechsel in der Literatur und Kulturgeschichte, den ich seit einiger Zeit systematisch unter der Bezeichnung Performatismus zu erfassen versuche. Zu den Grundzügen dieser neuen Epoche gehören die Gestaltung des Kunstwerks als gerahmte, geschlossene Ganzheit; das ästhetisch vermittelte Erleben von Glauben und Transzendenz; metaphysischer Optimismus; die Ausrichtung auf Monismus; und die Auktoralisierung der Personenperspektive. Zvjagincevs Film, der sämtliche der genannten Merkmale aufweist, ist in diesem Sinne kein Einzelphänomen, sondern Teil einer größeren Tendenz, die dabei ist, langsam aber sicher den Tod der Postmoderne herbeizuführen.

Literatur

- Baltrušaitis, J. 1996. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Paris.
- Caputo, J. 1999. M. Scanlon (eds.), *God, the Gift, and Postmodernism*, Indiana.
- Derrida, J. 1991. *Falschgeld. Zeit Geben I*, München.
- 1992. *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien.
- 1995. *The Gift of Death*, Chicago.
- Elliot, B. 2005. „Reduced Phenomena and Unreserved Debts in Marion’s Reading of Heidegger“, *Leask and Cassidy*, 87-100.
- Eshelman, R. 2000. „Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 46, 149-173.
- 2007. „Performatism in Theory: The New Monism“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 59, 23-45.
- Jung, C.G. 2001. *Archetypen*, München.
- Kearney, R. 1999. „On the Gift: A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion, Moderated by Richard Kearney“, *Caputo and Scanlon*, 54-78.
- Leask, I. 2005. E. Cassidy (eds.), *Givenness and God. Questions of Jean-Luc Marion*, New York.
- Marion, J.-L. 1998. *Etant donné. Essai d’une phénoménologie de la donation*, Paris.
- 2001. *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris.
- 2005. „The Reason of the Gift“, *Leask and Cassidy*, 101-134.
- Mooney, Timothy. 2005. „Hubris and Humility: Husserl’s Reduction and Givenness“, *Leask and Cassidy*, 47-68.
- Plachov, Andrej. 2004. „Čistaja mistika“, *Iskusstvo kino*, 1, 47-50.
- Surkova, O. 2004. „Ostrov neizvestnykh sokrovišč“, *Iskusstvo kino*, 1, 43-46.
- Wöll, A. 2007. „Polish and Russian Democracy and Myths: An Intermedial Comparison“, A. Wöll, H. Wydra (eds.), *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, London, 141-166.

Renate Lachmann

DANILO KIŠS THANATOGRAPHIE. *NON OMNIS MORIAR*

Das Leben dem Tod zurückzugeben, darin besteht die Operation des Symbolischen.

Jean Baudrillard¹

Erfahrungen ohne theoretische Durchsichtigkeit sind ein unerträglicher Stachel.

Thomas H. Macho²

1.

Aus Kišs Poetologie geht hervor, dass er seit Gulag und Holocaust eine einschneidende Veränderung der Todesdarstellung sieht, zumindest was die eigene Thanatopoetik betrifft. Thanatographie, nicht also Biographie, erscheint als die Schreibweise des 20. Jahrhunderts, die der Erfahrung der gewaltsamen Tode, die den gewöhnlichen, den menschlichen Tod verdrängt haben, gilt. Das Umschreiben der Bio- in Thanatographien ist die unausweichliche Schreibweise, die die Leben in den Schatten ihrer (un)vordenklichen Tode stellt. In *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*³ erscheint Kišs Erzähler als Thanatos-Detektiv, der in faktischen und fiktiven Dokumenten den Todesindizien in den Viten der zu Opfern gewordenen Helden nachspürt und in ihren Lebenslinien die Todeslinien vorgezeichnet findet. Es geht ihm um die narrative Raffung der durch unkonventionellen Tod abrupt beendeten Lebensläufe, der „gestoppten Biographien“. Kiš lässt den Tod als Hasardspieler erscheinen, der ohne Ansehen der Lebenslogik zuschlägt. Was Kiš zugleich herausstellt, ist, dass es der Erzähler ist, der als antizipierender Detektiv die Todesdetermination des Opfers kennt, und dass er es ist, der sie entwirft.⁴

¹ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, 205.

² Thomas H. Macho, *Todesmetaphern*, Frankfurt/Main 1987, 242.

³ *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch (Grobница za Borisa Davidoviča, 1976)*, übers. von Ilma Rakusa, Frankfurt/Main 1986.

⁴ In *Ein Grabmal* bearbeitet Kiš ein Kapitel aus Karlo Šteiners Autobiographie *7000 Tage in Sibirien*, wo von einem Kartenspiel die Rede ist, das die kriminellen Lagerinsassen spielen. Der Gewinner im Hasardspiel befiehlt den Mord an einem Mitgefangenen. Seit Spielende gilt für den als Opfer ausersehenen, nichts ahnenden, politischen Häftling Dr. Taube, das To-

Kiš sind die Todesmetaphern und Todesphilosopheme vertraut – ob er Philippe Ariès' *Geschichte des Todes*⁵ und Jean Baudrillards Thesen zum symbolischen Tausch in der französischen Emigration rezipiert hat, ist nicht ausgeschlossen, Kenntnisse jüdisch-christlicher, antiker Vorstellungen von Verwandlung, Auferstehung, Nachleben und in der Psychoanalyse entwickelter Theoreme hatte er mit Sicherheit. In *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und *Die Sanduhr*⁶ bestimmen sie, geradlinig oder verstellt, auf die Spitze getrieben oder mit leichter Geste behandelt, seine Themen: Todesahnung, Todesangst, Totengedenken, Begräbnisriten. In diesen Texten, die den Toten der Straflager und dem Toten des Vernichtungslagers Auschwitz, seinem Vater, gewidmet sind, entwickelt Kiš eine ambivalente Semantik, die gerade in ihrer auf Gedenken ausgerichteten Diktion Vorstellungen von Postmortalität Raum gewinnen lässt, die die dem Thanatographen aufgebürdete Pflicht der Evokation der Opfer und ihrer Grablegung zu erleichtern scheinen.

In den Texten Kišs ist dem thanatographischen Zug ebenso nachzugehen wie den eingestreuten Elementen einer Todesphilosophie. Diese wird, verkürzt, in der Erzählung „Enzyklopädie der Toten“⁷ entwickelt, die neben ihrer metapoetischen Funktion (das für Kišs Poetik zentrale Verfahren der exhaustiven Aufzählung wird hier vorexerziert) auch eine meta-topische enthält. Es ist, so heißt es, eine Enzyklopädie, die dem Glauben an das Wunder der Auferstehung entspringt. Die die Enzyklopädie konstituierende Kartothek erscheint als Vorbereitung auf die resurrectio-Stunde, das Register geradezu als Beweis für die Auferstehung: „Dieses Register wird dann wohl ein großer Hort der Erinnerung sein und ein einzigartiger Beweis für die Auferstehung“ (50) – „Ovaj će registar tada biti velika riznica sećanja i jedinstven dokaz uskrsnuća“ (35). Es gilt nur ein einziges Lebenstelos: „Denn die Tage fließen /doch/ wie ein Fluß der Zeit, der Mündung entgegen, dem Tode zu“ (56) – „jer dani teku kao reka vremena, ka ušću, ka smrti“ (39). Wie in vielen seiner thanatographischen Texte ist auch hier die Antizipation des Todes präsent (die er in anderen Texten auch spielerisch

desurteil, das der seiner Ehre verlustig gegangene, nunmehr als Hündin verachtete Verlierer, der seinen Status als Bandenchef durch den Spielverlust eingebüßt hat, vollstrecken muß, um die verlorene Ehre zurückzugewinnen. Die Erzählung, die mit einer Kurzbiographie des Opfers einsetzt, lässt dessen Lebensstationen (Lösung aus dem jüdischen Milieu des Rabbinervaters, Kampf, revolutionäre Tätigkeit, Gulagmartyrium) durch die Zufälligkeit des auf ihn fallenden Todespruches der Hasardspieler als von Beginn an vergeblich, vom Tod überschattet erscheinen. Sein Mörder vollstreckt das Urteil kurz nach der Freilassung Taubes, der eine Tätigkeit als Arzt in einem Krankenhaus aufgenommen hat – 5 Jahre nach Spielende, Tausende von Kilometern vom ursprünglichen Ort des Spielgeschehens entfernt.

⁵ *L'histoire de la mort*, Paris 1978, übers. von Hans-Horst Henschen, Una Pfau, München-Wien 1980.

⁶ *Die Sanduhr* (Pešćanik 1972), übers. von Ilma Rakusa, München 1984.

⁷ *Titelerzählung des Bandes Enzyklopädie der Toten (Enciklopedija mrtvih)*, 1983), übers. von Ivan Ivanji, München 1986.

exerziert). Hier wird sie mit dem Entsetzen des um sein Ende Wissenden verbunden, der seinen Tod, den wie eine Pflanze wachsenden Tumor, in sich trägt, den er als Blumenmotiv – noch ahnungslos – immer schon gemalt hat. Das enzyklopädisch proliferierende Kondensat und das Blumenmotiv, das ins Bild versenkte Bild, machen die Enzyklopädie zu einem Bilderbuch mit ideographischen Zeichen, die in anderen Texten mit den konzeptuellen Zeichen, die er erfindet, in semantische Konkurrenz treten.

2.

In der Titelerzählung von *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und in *Die Sanduhr* erfahren Verwandlungs- und Begräbnisvorstellungen Interpretationen besonderer Art, was das Schicksal der zu Tode Gekommenen zu diktieren scheint. Es sind Tote ohne Grab.

Das Grab aber erscheint als Garant für die Wiederauferstehung (so in Philippe Ariès' *Geschichte des Todes*, der hier die christliche Tradition im Blick hat), ebenso wie die jüdische, sehr verzweigte *resurrectio*-Lehre an ein konkretes Grab gebunden ist und mit Verwandlungserwartungen einhergeht, deren Verwirklichung nach dem Tod erhofft wird. Paulus hält, allen in der Apostelgeschichte berichteten Anfeindungen trotzend, an der Lehre der Pharisäer fest, die durch die des Todesüberwinders und Auferstandenen überhöht wird.⁸ In dem den Auferstehungsvorstellungen gewidmeten Band von Gisbert Greshake und Jacob Kremer *Resurrectio mortuorum*⁹ gilt die Interpretation jüdischen und christlichen Quellen, wobei die Polysemie der Konzepte im Vordergrund steht. Bei den Makkabäern wird das Sühneopfer für die Gefallenen legitimiert: „Hätte er nicht erwartet, dass die Gefallenen auferstehen werden, wäre es überflüssig und sinnlos gewesen, für sie zu beten“.¹⁰ Die „verklärte Existenzweise der auferweckten Gerechten“ klingt in der syrischen Baruch-Apokalypse wie folgt: „Und weiter wird die Zeit sie nicht mehr altern lassen. Denn in den Höhen jener Welt wird ihre Wohnung sein; sie werden Engeln gleichen und den Sternen ähnlich sein. Sie werden sich wandeln in jegliche Gestalt, die sie wünschen – von Schönheit bis zur Lieblichkeit, vom Licht zum Glanz der Herrlichkeit.“¹¹ Nachdrücklich ist in den genannten Beispielen von Metamorphose die Rede. Verwandlungsvorstellungen tauchen im christlichen *resurrectio mortuorum*-Verständnis wieder auf, wobei die Frage, in welcher Gestalt der erlöste Mensch

⁸ Lukas' Bericht in der Apostelgeschichte führt Paulus Argumentation auf.

⁹ Gisbert Greshake, Jacob Kremer, *Resurrectio mortuorum*. Zum theologischen Verständnis der leiblichen Auferstehung, Darmstadt 1992.

¹⁰ 2. Makk. 12, 43–45, zit.nach Greshake, 61.

¹¹ Zitiert nach Greshake, 70, (SyrBar 51, 9–12), Greshake verweist auf die Übersetzung von A.F.J. Klijn, *Apokalypsen*. Die syrische Buch-Apokalypse (Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit V72), Gütersloh 1976, 156f.

auferstehen wird, verklärt, als pure Seele, mit seinem irdischen wiederhergestellten Leib religiöse – theologisch allerdings kanalisierte – Spekulationen unterschiedlichster Art antreibt.¹² Auch die „höhere Art der Leiblichkeit“ ist auf eine Form radikaler Veränderung gegründet und angewiesen: die Anastasis kommt einem Prozess der Verwandlung gleich, aus dem das *soma pneumatikon* hervorgeht. Es ist dies eine Anschauung, „die keinen Raum mehr lässt für die Unterscheidung von Seele und verklärem Leib“.¹³ Origenes beharrt auf der Identität des Leibes vor und nach der Auferstehung: „Von der Natur des Leibes ist anzunehmen, dass es nicht ein anderer ist, den wir jetzt ‚in Niedrigkeit, Vergänglichkeit und Schwäche‘ besitzen, und dann ein anderer; den wir ‚in Unvergänglichkeit, Kraft und Herrlichkeit‘ haben werden, sondern dass eben dieser Leib die Schwäche ablegen wird, die er jetzt hat, und zur Herrlichkeit umgewandelt wird und so zum ‚geistigen Leib‘ wird“.¹⁴ „Verwandlung“ ist also Kennwort der Endheils- und Endgerichtserwartung“, heißt es bündig in der genannten Studie.¹⁵

Für die Verwandlung bedarf es allerdings eines Leibes. Im Falle der Grablosen, leiblos Gewordenen, Verschollenen und Verschwundenen, bedarf es also anderer Riten, etwa solcher, die die Literatur bereitstellen kann. Die genannten Texte Kiš sind im Kontext eines Literaturverständnisses dieser Art zu sehen. Allerdings ist für Kiš die daraus erwachsende Aufgabe an die Bewältigung des ‚Unsaßbaren‘ gebunden, das die Geschichten seiner Verschwundenen suggerieren. Hier gewinnt sein (oft zitiertes) Diktum von der „Gnade der Form“ seine Geltung. Es ist die Gnade der Form, auf die seine Strategien der einerseits rafenden und andererseits elaborierten Aufzählung,¹⁶ das (beunruhigende) Inein- anderkippen von fiktivem und authentischem Dokument und eine ‚subliminale‘ Bildtechnik sich berufen können.

Der Fall des spurlos in einem Kessel mit siedender Schlacke im Straflager von Norilsk Verdampften, des Revolutionärs und Bombenlegers Boris Davidovitsch Novskij, gehört in die Geschichte der Grablosen. Der Erzähler erinnert an den „verehrungswürdigen Brauch“, „jedan poštovanja dostojan običaj“ der Griechen, die den durch Naturgewalt Getöteten, von denen keine Spur geblieben ist, in der „Heimat ein sogenanntes *Kenotaph*, ein Grabmal über einem leeren Grab“ (88) errichteten, „gradili su u njihovoj otadžbini takozvane *kenotafe*, prazne grobnice“ (80). Kiš übernimmt mit seinem Textmonument, das im übrigen dem Gedenken Leonid Šejkas gewidmet ist, die Rolle der griechischen *Kenotaph*-

¹² Zum Wandlungsmotiv vgl. Greshake, Kremer in den ersten Kapiteln und 70, 203, 204, 235.

¹³ K. Schmöhle, *Läuterung nach dem Tode und pneumatische Auferstehung bei Klemens von Alexandrien*, Münster 1974, 135 (zit. nach Greshake, 203).

¹⁴ Zit. nach Greshake, 204.

¹⁵ Zum Thema vgl. Renate Lachmann, „Verwandlungen“, *Festschrift für Renate Döring, Wiener Slawistischer Almanach*, 55 (2005), 33–48.

¹⁶ Vgl. Renate Lachmann, „Zur Poetik der Aufzählung“, im Druck.

Erbauer. Kišs Formulierung entspricht der klassischen Definition des „Schein-grabs“, wie eine deutsche Bezeichnung lautet. Es ist die Abwesenheit der Gebeine oder die von der Heimat entfernte Grablegung eines Toten, denen durch die Errichtung eines Simulakrums begegnet wird, eines Simulakrums, das die Vorstellung einer Seele nahe legt, die darin Wohnung nehmen kann. Zugleich aber stellt der Kenotaph die gestörte Ordnung wieder her, versöhnt die Manen durch ein mnemonisches Ritual, das den Toten die Ehre zuteil werden lässt, die ihnen als Toten gebührt.

Der Verwandlungskünstler Boris Davidovitsch Novskij mit den ungezählten Pseudonymen, Aufenthaltsorten, Verkleidungen, Tätigkeiten, der „auf merkwürdige und unerklärliche Weise als eine Persönlichkeit ohne Stimme und Gesicht“ (87), „na začuđujući i neobjašnjiv način [...] ostao [...] kao ličnost bez lica i bez glasa“ (79) erscheint, ist trotz spektakulärer revolutionärer Aktionen nicht in die Geschichtsschreibung der Revolution eingegangen, so der Wortlaut der Erzählung. Sein Sterben beginnt im Zweikampf mit dem Untersuchungsrichter Fedjukin, der ihn, den in Ungnade gefallenen Revolutionär, von der „moralischen Notwendigkeit eines falschen Geständnisses zu überzeugen versucht“ (106), „pokušavajući da ga uveri u moralnu dužnost jednog lažnog priznanja“ (97). Sylvia Sasse hat den Kampf um das falsche Geständnis in den historischen Kontext der Moskauer Schauprozesse, von denen Kiš genaue Kenntnisse hatte, gerückt und damit zugleich gezeigt, wie Kiš in der Figur Novskij Elemente unterschiedlich gelagerter historischer Fälle von Verhöröpfen und Geständnisschreibern zusammenführt (Karlo Štajner, Bucharin u.a.). Sie macht in diesem und den anderen in dem Erzählband versammelten Texten (die demselben Thema gelten) eine Meta-Ebene lesbar, die den Kern der Verhörtechnik und ihren berechneten Folgen gelten, die sich aus der unerbittlichen performativen Gewalt der „Sprachwirklichkeit“ ergeben, d.h. den durch erpresste Geständnisse geschaffenen ‚Fakten‘.¹⁷

„Nowskij zu brechen, war für Fedjukin eine Ehrensache, eine Herausforderung ersten Ranges“ (107), „Slomiti Novskog bilo je za Fedjukina pitanje časti, iskušenje najvećeg stepena“ (98).

„In der Nacht vom 28. auf den 29. Januar führte man einen Mann aus der Zelle, der noch immer den Namen Nowskij trug, obwohl es sich nurmehr um eine leere menschliche Hülle, um einen Klumpen eitrigen, gequälten Fleisches handelte. In Nowskijs erloschenem Blick war – als einziges Zeichen von Beseeltheit und Leben – der Entschluß zu lesen, die letzte Seite seiner Biographie

¹⁷ Sylvia Sasses umfassende Interpretation geht auch den intertextuellen und intratextuellen Bezügen in diesem Text nach und verweist auf Kišs Quasi-Beichte, die Anatomiestunde, die als Entgegnung auf die Plagiatskritik der serbischen Rezensenten erscheint und wie ein Kompendium zur Geständnis-Poetik wirkt: „Fiktive Geständnisse. Danilo Kišs konspirative Poetik und die Verhöre der Moskauer Schauprozesse“, *Poetica*, 33, 1-2 (2001), 215-252.

mit dem eigenen Willen und bei vollem Bewusstsein niederzuschreiben wie ein Testament“ (108), „U noći između 28. i 29. januara izvedoše iz ćelije čoveka koji je još uvek nosio ime Novski, mada to bejaše sada samo prazna ljuštura bića, gomila gnjilog i namučenog mesa“ (99). Der moralischen Folter – der vor seinen Augen vollzogenen Erschießung unbeteiligter (zufällig aufgegriffener) junger Männer und der Androhung weiterer Exekutionen, falls er nicht unterschreibt – widersteht Novskij nicht, da er nicht hinnehmen kann, dass seine Weigerung, das gewünschte Geständnis abzulegen, mit Menschenleben bezahlt wird; und seine vollkommene Biographie, sein Lebenswerk durch die von ihm verursachten Exekutionen ruiniert würden. Fedjukin und Nowskij arbeiten am „schwierigen Wortlaut des Geständnisses“, sie arbeiten gemeinsam an der Fiktion, denn „die kleine Wahrheit“ des Egoisten steht gegen „die große Wahrheit der Partei“, wobei Novskij hofft, dass „Künftige Forscher unter der kalten Asche unsinniger Anklagen das Pathos eines Lebens entdecken und das (trotz allem) konsequente Ende einer vollkommenen Biographie [würden]“ (118), „budući će istraživači otkriti pod hladnim pepelom ovih besmislenih optužbi patetiku jednog života i dosledan kraj (uprkos svemu) jede savršene biografije (108).

Fedjukins Angebot, ihn wegen einer weniger gemeinen, schändlichen Tat, wie sie das Spekulantentum darstellt, anzuklagen, nämlich derjenigen der Herstellung von Bomben, nimmt er an. In der Verhandlung wird er zum glühenden Rhetor, gewinnt den Respekt des Staatsanwalts, der ihn einen ‚Alten Revolutionär‘ nennt und seine moralische Abweichung seiner kleinbürgerlichen Herkunft zuschreibt. Novskij verlangt für seine Taten die Todesstrafe, statt des Galgens die ehrenvollere Gewehrsalve. Einen Mitangeklagten, der ihn wegen seiner Rhetorik rügte, soll er, so der Erzähler, gesagt haben: „Isaak Iljitsch, Sie müssten die jüdischen Begräbnisriten doch eigentlich kennen: in dem Augenblick, da man sich rüstet, den Toten aus der Synagoge zum Friedhof zu tragen, beugt sich der Diener Jahwes über den Verstorbenen, ruft ihn beim Namen und sagt mit lauter Stimme: Wisse, dass du tot bist“. Und habe hinzugefügt, „Ein vortrefflicher Brauch“, (125), „Isaak Ilič, vi biste morali poznavati običaje pri jevrejskoj sahrani: u trenutku kada se spremaju da iznosu mrtvaca iz sinagoge da bi ga odneli na groblje, jedan se službenik Jahvin nagne nad pokojnikom, zovne ga po imenu i kaže mu glasno: Znaj da si mrtav!... Odličan običaj!“ (114). Mit der Selbstbeziehung und dem Verlangen nach Bestrafung – auch das ein mehrfach bezeugtes Moment der Schauprozesse – wird Novskij sein eigener Richter, tritt er sich als dem Opfer, das eigentlich schon tot ist, gegenüber, um die endgültige Toderklärung abzugeben. Die Semantik der Schauprozessbühne wird hier in eine biblisch getönte Todesszenarie gewandelt, zu der auch Novskijs Gefühl der Vergeblichkeit, das ihn plötzlich überfällt, zu passen scheint: sein körperlicher Ruin und das „Zwiegespräch mit dem Stein seines lebendigen Grabs“, „u dodiru sa kamenom svoje žive grobnice“ führen ihn zum „häretischen und gefährlichen

Gedanken von der Vergeblichkeit der eigenen Existenz“ (107), „tu jeretičku i opasnu misao koja govoro o uzaludnosti sopstvenog trajanja“ (98), – häretisch konnotiert auch die gefährliche Entfernung von der Partei.

Novskij wird nicht hingerichtet, sondern den Qualen der Straflager überlassen. In Norilsk wird er bei einem Fluchtversuch aufgegriffen; Wolfshunde haben ihn aufgespürt, „als er sich, ein bärtiges Gespenst, an einem Kessel mit flüssiger Schlacke wärmt“ (128), „zaraslog u bradu i nalik na utvaru, gde se greje zu veliki ktao u kojem se taloži tekuća šljaka“ (116). Nun erfolgt der Sprung in den Kessel, erfolgt der endgültige ‚Freitod‘, eine Selbstmordhandlung, die irreversibel ist. Zuvor war sein Versuch, um der Rettung seiner Legende willen, seinen Schädel an der Steinmauer seiner Zelle zu zerschmettern, nicht tödlich ausgegangen. Es ist die freie Wahl einer Spielart der *ars moriendi*, ein Akt der Selbsterlösung, indem er das Jenseits aller Kategorien vorzieht, das ihm der siedende Kessel zu versprechen scheint. Denn der Sprung in die Schlacke bedeutet die Auflösung des sozialen Körpers oder ein Verwerfen des Sozialkörpers, der ihn verworfen hat, eine Art De-Individuation.¹⁸ Allerdings hat Novskij sein ‚Ende‘ bereits durch seine Nicht-Identifizierbarkeit vorbereitet: wenn er alternierend als Terrorist, Partylöwe, Tellerwäscher und in anderen Maskierungen auftrat. Seine *ars moriendi*, wie wohl mancher Suizid, besteht in der ‚Inszenierung‘ des „plötzlichen Todes, der „mors improvisa“, die, so in Ariès’ Darstellung, „außergewöhnlich und gefürchtet“ war; „selbst schwere Verletzungen, selbst gewaltsame Unfälle ließen im allgemeinen Zeit für den rituellen Todeskampf auf dem Sterbebett“.¹⁹ Diesen Kampf hatte Novskij längst hinter sich. Seine *ars moriendi* bewirkt, dass nach der Auflösung des Körpers im Kessel mit der siedenden Substanz, dem Einswerden mit der Schlacke keine Überreste zurückbleiben: weder ein verunstalteter Körper noch ein Skelett. Lediglich ein Rauchfaden kündigt von seiner einstigen Körperlichkeit. Er hat sich einer totalen Verwandlung (in eine unmenschliche Substanz) anheim gegeben, wie sie von den tradierten Metamorphosevorstellungen nicht vorgesehen ist.

Der Erzähler gesellt ihn nach seinem Sprung in den Kessel denjenigen bei, „die im Feuer verbrannten, die von Vulkankratern verschluckt und von Lavaströmen verschüttet, die von wilden Tieren zerfleischt, von Haifischen gefressen oder von Wüstengeiern zerhackt wurden“, „onima koji su izgoreli, koje su progutali vulkanski krateri, koje zatrpala lava, onima koje su rastrgle divlje zveri ili proždrlji morski psi, onima koje su razneli lešinari u pustinji“ (80). Doch anders als letztere die, so der Erzähler, von den Griechen geehrt wurden, hat Novskij seine Vernichtung selbst vollzogen, Stimme und Gesicht gelöscht. Zahnbürste und Zigaretten hat er als einzige Zeugen seiner (sozialen) Existenz zurückgelassen. Seine Verwandlung in einen Nicht-Körper, seine Verschmelzung mit einer

¹⁸ Der Tod erscheint als Erlösung aus der Individuation, vgl. Macho, 212, 272.

¹⁹ Zu den Künsten des Sterbens, *artes moriendi*, vgl. Ariès, 138, 141.

siedenden Masse, ist nicht nur die Pointe seiner speziellen Metamorphose-Künste, sondern lässt sich auch auf die nämliche dem Erzähler in den Mund gelegte Passage beziehen, in der es über die griechischen Verbrannten und Verschluckten heißt: „denn der Körper ist bloß Feuer, Wasser oder Erde, die Seele aber das Alpha und Omega: ihr gebührt ein Heiligtum“ (88), „jer telo je vatra, voda ili zemlja, a duša je alfa i omega, njoj treba podići svetište“ (80). Kiš nimmt hier ein Element griechischer Pneumatologie auf, das den ruinierten, entstellten Körper aufzuwerten vermag. Die nach Novskijs Tod nicht verstummende Legende lässt ihn am Leben: man will ihn in Moskau an der Kreml-Mauer lehnend gesehen haben, in einer Haltung, die an die des Wärmens am Kessel in Norilsk erinnert. Das ist das „Nachleben“ der grablosen Toten; Kiš lässt sie als ruhelose Revenants erscheinen.

In dieser Erzählung rückt Kiš – wie auch in anderen Texten – Zeichen, die er als ideographische begreift, neben konzeptuelle. Die Rauchfahne des im Kessel Verdampfens erscheint als ideographisches Zeichen von verschwindender Materialität (auch als biblische Metapher lesbar),²⁰ während die Metapher „Grabmal“, grobnica, die im Titel der Erzählung auftaucht, als konzeptuelles Zeichen fungiert und die Geschichte der Kenotaphe aufruft.

3.

Das Versagen, die Sinnlosigkeit der (üblichen) Begräbnisrituale im Fall von Verschwundenen, Verschollenen gelten auch für Eduard Sam, E.S., den Vater und Doppelgänger des Erzählers in *Die Sanduhr*. Eduard Sam ist wie Boris Dawidovitsch ein Grabloser. Er verschwindet spurlos in Auschwitz. Auch er hinterlässt keinen Körper, der ausgestellt werden könnte, keinen Körper, dessen Knochen in ein Ossuarium verbracht oder der innerhalb der halachisch festgesetzten Frist in ein Tuch gewickelt und in eine Erdgrube versenkt werden könnte – und dem das Kaddisch hätte gelten können. In der Vorahnung seiner Todesumstände, die keinen Bestattungsritus, keine pompe funèbre zulassen werden, imaginiert er ein karneavaleskes Ritual (in einer Art Verhör, das er mit sich selbst anstellt), das keiner Tradition strikt gehorcht, außer derjenigen einer Begleitung zur „letzten Ruhe“:

Welches Ritual dachte er sich aus?

Er schwankte zwischen einer schlichten Beerdigungszeremonie im engsten Familienkreis (auf ausdrücklichen Wunsch des Verstorbenen) und einem pompösen Begräbnis erster Klasse (natürlich auf Staatskosten). Unter gleichberechtigter Beteiligung sämtlicher Konfessionen.

Was lockte ihn an dieser zweiten Variante?

²⁰ Sasse sieht in „Rauch“ die Verknüpfung von altgriechisch „thyein“, in Rauch aufgehen, mit der Rauch-Metapher aus Psalm 102, 4), 220.

Das ästhetische und kosmopolitische Moment: der Wechsel zwischen den Wehklagen des Rabbiners (hebräisch), dem katholischen Kontrapunkt (lateinisch), dem orthodoxen Gesang (kirchenslavisch) und den mohammedanischen Klageliedern (arabisch).

Zu welcher Lösung neigte er schließlich?

Zu einer mittleren Lösung, die eine Art Kompromiß darstellte: bei dieser dritten Variante würde sein Sarg von einem Zigeunerorchester gefolgt, das traurige Weisen über Liebe und Tod spielt.

(*Sanduhr*, 122)

Koji je ritual zamišljao?

Lomio se između skromnog pogrebnog ceremonijala u krugu najuže rodbine (a po izričitoj želji pokojnikovoj), i pompezne sahrane prvog reda (o državnom trošku dakako), a uz ravopravno učešće verskih predstavnika svih zakona.

Šta ga je privlačio ovoj drugoj varijanti?

Estetički i kosmopolitski trenutak: naizmenični sled rabinskog naricanja (hebrejski), katoličkog kontrapunkta (latinski), pravoslavnog pojanja (staroslovenski) i muhamedanskog zapevanja (arapski).

Kojem se rešenju bejaše najzad priklonio?

Srednjem rešenju, koje bejaše nekom vrstom kompromisa: u ovoj trećoj varijanti, za njegovim bi kovčegom išla ciganska kapela svirajući tužne ciganske pesme o ljubavi i o smrti. (*Peščanik*, 149)

E.S. imaginiert die Namen der Kondolenten aus den Ländern der ehemaligen k.u.k. Monarchie, wobei er das Ritual durch die exhaustive Aufzählung der möglichen Beileidsbezeugungen parodiert. Der Erzähler referiert die ludistischen Versionen, in die E.S. seine Todesantizipation kleidet, die er immer wieder aufs Neue vorträgt (199). Ein auf offenes Ende angelegter Katalog führt die sein Haus entleerenden Möbelträger als seine potentiellen Totengräber auf, die mit gängigen oder fiktiven Berufsbezeichnungen oder mit der Nennung ihrer psychischen Veranlagung, ihrer kriminellen oder frommen Inklinaton vorgestellt werden. Er sieht sich von der Menschheit als einer Gemeinschaft von Totengräbern umgeben.

Kiš lässt seinen Vater-Sohn-Doppelerzähler neue Rituale ausdenken, in denen die Entfernung von den traditionellen zugleich die Annäherung an sie ist. In seinen Todesart- und Leichenbeseitigungsphantasien (269) wünscht er sich als Asche in der Donau verstreut, begleitet von einer Lesung der Psalmen 44,²¹ 49, 54, 114, 137 in Hebräisch, Lateinisch und nachgerade allen neuen Sprachen Europas, die statt der Totenklage von einer nicht-amtlichen Person vorgetragen werden sollen, auch die Aschenausstreung hat durch einen zufälligen Menschen, einen „Luftmenschen“, zu erfolgen (272).

²¹ Hier eine Anspielung auf seinen frühen Text, Psalm 44, 1972.

4.

In *Die Sanduhr* gibt es neben dem Verschwinden der Hauptfigur auch den spektakulären Fall der Abwesenheit einer Leiche, die ihr Gehirn zurückgelassen hat, eine Schädelinnerei. Auch für diesen Fall ist keine Begräbniszereemonie vorgesehen. Allerdings ist man an den Reliquienkult oder an Leichenbestattungsriten erinnert, insbesondere an die Praxis der Herauslösung von Lunge, Leber, Herz.

Das knappe Textstück, das als einzelnes Kapitel gekennzeichnet ist, folgt einer verfremdungspoetischen Strategie: es ist die unvermittelte Herstellung eines Schreckensbildes, dessen detaillierte, unterschiedliche Nuancen nutzende Beschreibung den Affekt der *perturbatio*,²² der Bestürzung, zu bewirken vermag.²³

Das Gehirn von Herrn Freud, dem Oberarzt. Ein Klumpen gefrorenen, gallertigen Fleisches, völlig intakt, wie ein am Stück serviertes Lammhirn (im Restaurant Danubius in Wien, 1930). Der Schnee ringsum von schweren Stiefelabsätzen und Nagelschuhen zertrampelt, schien nur gerade hier ein wenig geschmolzen, neben diesem Gehirn, auf dem man Windungen wie auf einer Nuß sowie ein Netzwerk von Kapillaren erkennen konnte. Das Gehirn lag im Schnee, an der Ecke zwischen der Miletić- und der Griechenschule-Straße, und ich hörte genau, wie jemand sagte, wem, das heißt wessen Schädel dieses Gehirn gehört hatte. Das Gehirn von Herrn Freud, dem Oberarzt, lag wie eine kleine Insel im Schnee, zwischen zwei Furchen von Fußspuren, eine der Schädeldecke entrissene Intelligenz (so reißt man Muscheln aus ihrer harten smaragdfarbenen Schale), eine lebende Hirnmasse, zitternd im Schnee wie in einem Eisschrank – nicht das Gehirn eines Schwachsinnigen im Glasbehälter, sondern das Gehirn eines Genies (ich wußte ja, wem es gehört hatte), konserviert, geschützt im Inkubator der Natur, damit sich daselbst (im Inkubator), von allen körperlichen Fesseln befreit, eine düstere Perle entwickle: die materialisierte, kristallisierte Idee. (*Die Sanduhr*, 65)

Mozak gospodina Freuda, primarijusa. To bejaše parče zamrzlog, pihtijastog mesa, sasvim dobro očuvanog, kao jagnjeći mozak serviran iscela (u Beču, godine 1930, u restoranu Danubius). Sneg okolo, utaban guseničastim tragovima bakandži i cipela sa ekserima, kao da bejaše malko otopljen jedino oko mozga, na kojem su se jasno razaznavale talasaste vijuge, nalik na vijuge u orahu, kao i crvene niti kapilara. Mozak je ležao tako u snegu, na uglu Miletićeve i Grčkoškolske ulice, i čuo sam kada je neko rekao kome je taj mozak pripadao, čijoj lobanji. Mozak gospodina Freuda,

²² Lausberg behandelt ‚perturbatio‘ im Kontext der Affektenlehre, Handbuch der literarischen Rhetorik, 143.

²³ In *Die Anatomiestunde* (Čas anatomije) München-Wien 1998, erhält der Verfremdungsgedanke eine die Distanz zum Gegenstand fast provozierend verstärkende Nuance: Kiš sagt (hier allerdings auf Ein Grabmal für Boris Davidovitch bezogen), dass „das Judentum hier, wie in meinen früheren Büchern, nur ein Verfremdungseffekt ist. Wer das nicht versteht, versteht nichts von den Mechanismen der literarischen Transposition“.

primarijusa, ležao je dakle na maloj snežnoj adi, između dve staze utabane u snegu, inteligencija jasno izdvojena iz kore lobanje, kao školjka iz tvrde smaragdne ljuštura, pulsirujuća, drhtava moždana masa u snegu kao u frižideru, ali (znajući kome je pripadao taj mozak) ne kao mozak idiota u staklenoj posudi, nego kao mozak genija, konzervisan, sačuvan u inkubatoru prirode, da bi u njemu (tom inkubatoru), oslobođen okova telesnog, izrastao neki mračan biser misli, misao najzad materijalizovana, kristalizovana. (*Peščanik*, 68)

Der Name, den der Novi Sader Oberarzt mit dem Wiener Psychoanalytiker teilt, legitimiert die grotesken Assoziationen, die sich der Erzähler erlaubt. Das in den Schnee geschüttete Gehirn erscheint als eines der Bilder, die Kiš ideographische Zeichen genannt hat und die zumeist, wie auch hier, in ihrer Funktion als extreme Abbrüviatur deutungsbedürftig sind. Dementsprechend ist diese spektakuläre Passage des Romans mehrmals – den Zeichenfahrten folgend, die der Erzähler ausgelegt hat, interpretiert worden.

Etwa: Das Gehirn erscheint als Fleischernes, seine Essbarkeit wird durch den Vergleich mit der Lammespeise in einem konkreten Restaurant – zugleich pietätlos auftrumpfend und an anthropophagische Riten gemahnend – nahegelegt. Das Gehirn, als Lammhirn apostrophiert, assoziiert ‚Opferlamm‘ und damit archaische semitische Opferriten, etwa Sühneopfer, *piacula*, oder jene Bittopfer, die zur Verschonung des jüdischen Volkes von einer seiner hervorragenden Persönlichkeiten dargebracht werden.²⁴ Oder: das Gehirn erscheint als Reliquie, was das Beschreibungsdetail „konserviert im Inkubator“ suggeriert. Konservierung erinnert an den – nicht nur polnischen – Kult, den Dichtern ihre Herzen herauszuschneiden, um sie in der Heimat zu beerdigen, und gemahnt auch an Begräbnisbräuche, bei denen der Griff zum Herzen ein nicht unüblicher war, und praktische Überlegungen mit solchen der Totenverehrung verknüpft werden konnten. „Wenn man nicht den ganzen Leichnam konservieren konnte, begnügte man sich mit einem seiner Elemente. Das seit langem begehrteste, das edelste, war das Herz, Sitz des Lebens und des Gefühls. Es gibt einen Symbolismus des Herzens, dessen erste Manifestation in unserer Kultur die Herzgräber sind. [...] Wenn der Leichnam ausgenommen wurde, wurde das Herz von den Eingeweiden getrennt, die ebenso wie das Herz ihr eigenes Begräbnis fanden.“²⁵ Wenn das Gehirn an die Stelle des Herzens, die Intelligenz an die der Seele tritt – wie diese „befreit von allen körperlichen Fesseln“, dann erscheint die infolge der Metzelei der ungarischen Pfeilkreuzler herbei geführte (kontingente) Konservierung des Gehirns des Dr. Freud im Schnee von Novi Sad als Pervertierung sol-

²⁴ Vgl. William Robertson-Smith, *Die Religion der Semiten*, Darmstadt 1967 [Nachdruck der Ausgabe Tübingen 1899].

²⁵ Zu Herzgrab s. Ariès, 494; vgl. auch Birgit Richard, *Todesbilder. Kunst. Subkultur. Medien*, München 1995, 60ff.

cher Bräuche. Die Beschreibung des freigelegten, den Blicken preisgegebenen Gehirns, des entblößten Schädelinneren verlässt sich auf biologisch-technische, andererseits metaphorische Bezeichnungen: Nuss, Windungen, Netzwerk von Kapillaren, ein Präparat, in der Kälte konserviert, aber auch Muschel, Perle, kristallisierte Idee. Diesem als Schockelement in den Text geworfenen Stück über ein Gehirn als mentales Organ oder ein Hirn als fleischerne Materie gelten noch andere Deutungen. Vielleicht allegorische? Es ist das Gehirn der genialen jüdischen Intelligenz, deren Auslöschung durch die Zerstörung ihres Sitzes bekundet wird. Das dem Körper entrissene Gehirn, die „düstere Perle“, ist die „materialisierte, kristallisierte Idee“. Die Idee der Psychoanalyse, des Judentums, des Todes, etc.²⁶

Katharina Grieshaber-Wolf arbeitet in ihrem Beitrag zur Körperthematik²⁷ eine Isotopie des Fleisches und der Zerstückelung heraus und interpretiert die Gehirn-Szene in diesem Zusammenhang, wobei sie Muschel und Perle im Kontext einer christo-mariologischen Metaphorik sieht und das Moment des Hervorbringens herausstellt. Wörtlich heißt es: „Auf Christus verweist aber auch die aus dem Inkubator der Natur wachsende Perle. Die Muschel ist ein christliches Symbol für die Gottesgebärerin Maria, in die der göttliche Blitz aus dem Himmel eingegangen ist, woraus die Perle, Christus, geboren wurde. Assoziieren lässt sich jedoch auch die Geburt der Aphrodite aus dem Meeresschaum. Wie immer man Muschel und Perle auch deuten mag, aus dem Gehirn geht neues Leben, aus dem Tod die Geburt hervor.“

Mir scheint, dass sich der Katastrophe des durch die Zertrümmerung des Schädels verursachten Heraus- und Herunterstürzens der Gehirnmasse in den Schnee, wo sie gefriert, das Positivum einer Hervorbringung neuen Lebens kaum entgegenstellen lässt. Sie widerspricht auch in toto Kišs Poetik des Katastrophismus (in seinen Texten geht es eher um Nachleben als um Neuleben.)

Im Register der ungewöhnlichen, unnatürlichen Todesfälle, die E.S. und sein Freund sich gegenseitig aufsagen, wird auch folgender genannt: „Herr Maxim Freud, Oberarzt, der am 24. Januar 1942 erschossen worden war und dessen aus dem Schädel katapultiertes Gehirn einen ganzen Tag im aufgeweichten Schnee an der Ecke zwischen der Miletić- und der Griechenschule-Straße gelegen hatte“ (S.86-90), womit dieser Fall in eine Reihe anderer Fälle gerückt wird und interpretatorische Anstrengungen gleichsam diszipliniert werden. Dass der Passus dennoch als semantisches Gegengewicht seine Bedeutung behält, ergibt sich aus Kišs dem ineffabile (der Greuel) geltender Annäherung, die sich in rigoroser Pa-

²⁶ Vgl. meine vorläufigen Überlegungen in „Faktographie und Thanatographie in Psalam 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, Renate Hansen-Kokoruš, Angela Richter (Hrsg.), *Mundus narratus*, Festschrift für Dagmar Burkhart, Frankfurt/M, Bern etc. 2004, 277-291.

²⁷ Katharina Wolf-Grieshaber, „Der zerstückelte und gemarterte Körper in Danilo Kišs Peščanik“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 57 (2006), 243-256, hier 247.

thosvermeidung Figuren des Nichtexpressiven, der Andeutung, als Figuren der Unterrepräsentation bedient. Das gilt insbesondere für das Massaker an der Donau, die sog. „kalten Tage“, ein für *Die Sanduhr* zentrales Ereignis, das durch die Litotes, d.h. die invertierte Hyperbel, unterrepräsentiert bleibt. Die Versenkung der Massaker-Wirklichkeit in die Allusion, die das Nicht-Gesagte repräsentiert, bedeutet den Rückzug in die ‚Emphase‘, als in eine „verhüllende sprachliche Ungenauigkeit“. ²⁸ Dies gilt auch für den Einsatz anderer versteckter Zeichen. Genauso wenig nämlich wie die Judenverfolgung und das von ungarischen Faschisten, den Pfeilkreuzlern, an der serbischen und jüdischen Bevölkerung verübte Massaker in Novi Sad 1942 als solche bezeichnet werden, scheint der Name ‚Auschwitz‘ auf. Auch der Judenstern bleibt verborgen unter der Aktentasche, die E.S. vor der Brust trägt. Katharina Wolf-Grieshaber weist auf Bilder hin, die assoziative Auslegungen nahelegen und ebenfalls das antizipierende, das Ende schon umschließende Moment enthalten. So die Rasierszene: der Selbstmordversuch mit der Klinge, der die Judenvernichtung vorwegnimmt. Es ist nicht die solide Klinge der Marke Solingen (Eichmann stammt aus Solingen), sondern die billigere Klinge mit der Markenbezeichnung „tabula rasa“ – mit den Juden „tabula rasa machen“ ist der dokumentierte Ausspruch des ungarischen Ministerpräsidenten Kalláy. Der Einsturz des Hauses, kurz nachdem E.S. es verlassen hat, wird mit nagenden Ratten in Verbindung gebracht: die Ratten stehen für die Juden. ²⁹

5.

Die manifesten Bilder sind transparent in bezug auf die darunter liegenden Schichten, also in Bezug auf das Verschwiegene. Das Vermeiden des Aussprechens der Namen, der Bezeichnung der Kausallogik der Geschehnisse, die Unterrepräsentation der ungeheuerlichen Geschehnisse führen zu Verdichtung auf der manifesten und Verschiebung des Ausgesparten auf die latente Textebene. Die ins Bild versenkten Bilder, bzw. die Bilder unter den Bildern, sind implikativ, antizipierend, verdichtend. Kiß Poetik zielt auf eine subliminale Thanatographie oder eine mit Thanatographismen unterlegte Biographie, deren narratologische Teleologie immer auf den Tod zielt. Die Lebensstationen der Figuren, die im Aufzählverfahren Präsenz erlangen, ergeben zusammengesetzt deren Quintessenz: Tod. Die versteckten Bilder antizipieren, oder enthalten entele-

²⁸ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973, Stichwort „Emphasis“: Quint.: possunt videri verba, quae plus significant quam eloquuntur, duae sunt species: altera quae plus significat quam dicit, altera quae etiam id quod non dicit.

²⁹ Wolf-Grieshaber, „Sein, Schornstein. Danilo Kiß Roman Sanduhr“, *Schreibheft*, 46 (1995), 68-77.

chieartig das Ende (d.h. die Katastrophe). In der Antizipation erscheint das erste Bild zugleich als das letzte.³⁰

Ferdinand de Saussure, der die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens vertritt, behauptet in seiner Anagrammtheorie, jedem Beliebigkeitsvorwurf trotzend, dass Lautfolgen etwas verbergen. Vielleicht lässt sich dasselbe von Bildfolgen behaupten. In de Saussures Anagrammstudien erscheint die Buchstabenmenge als nicht exakt reguliert, aber durch die *loci principes* in ihrer Beliebigkeit eingegrenzt. Jean Starobinski formuliert das wie folgt: „Es entsteht eine gestraffte und abgegrenzte Wortfolge, die sich als jener Ort bezeichnen lässt, welcher in besonderer Weise dem NAMEN gewidmet ist“.³¹ Die Glieder des de Saussureschen Mannequins (sein *terminus technicus* für die Begrenzung eines bedeutsamen Zeichenfeldes) sind die Silben, sie sind Teile eines Silbenkörpers. Dieser aber ist durch seine Funktion als Stück eines Ganzen (des Namens, der erschlossen, erlesen werden muss) zu verstehen, demnach also Stückwerk. (Der Name ‚Priamides‘ wird aus zehn Mannequins anagrammiert). Die Eingrenzung der Willkür wird also durch das Mannequin, eine Prozedur der Markierung, erzielt. In Kišs *imaginarium*, dessen Einzelbilder in eine Syntax zusammengelesen werden müssen, ist nicht der Name, sondern eine Idee verborgen, die des Todes. Roman Jakobsons Konzept des „subliminal pattern“ ließe sich zur Beschreibung der von Kiš praktizierten Bildtechnik des Zeigens und Verdeckens heranziehen, obzwar das subliminal hier gegen Jakobson nicht das „unbewusste sprachliche Handeln“, sondern das durchaus bewusste, die Herstellung einer latenten semantischen Ebene bedeuten würde. Überträgt man Lev Jakubinskijs die Bloßlegung der phonetischen Seite der Sprache betreffenden Verfremdungsgedanken auf die semantische, dann erscheint das in den Schnee „katapultierte“ Hirn des Dr. Freud als Entblößung der versteckten Bildfolge. Eine Ana-Ikonik lässt sich allerdings kaum in strikter Analogie zur Anagrammatik behaupten, trotz der Rede des Eduard Sam vom Todessamen, den jeder in sich trägt und abgesehen vom Motiv der Todesblume im krebserkrankten Körper. Dass ‚Eduard Sam‘, der Name des aus den früheren Romanen bekannten Vaters, in den Initialen verborgen ist, betont das Muster der Implikativität der Zeichen und wird von Kiš poetologischer Bemerkung zur Möglichkeit oder Nichtmöglichkeit anagrammatischer Bildungen in anderen Initial-Fällen eigens hervorgehoben: „Wer ist K.Š.? Da es

³⁰ In „Die Sau, die ihre Jungen verschlingt“ aus Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch geht es um den Lebensstationen-Katalog des irischen Revolutionärs, Spanienkämpfers und Kommunisten Gould Verschoyle, der im GULAG sterben wird. Noch bevor der Katalog vorgetragen wird, heißt es: „In einer voreiligen Antizipation sind wir geneigt, diese karnevaleske Kohorte /es handelt sich um die in Dublin flanierenden Exzentriker mit z.T. berühmten Namen/ als das letzte jener Bilder zu betrachten, die am brechenden Auge unseres Helden vorbeiziehen werden“, 23. D. h. zugespitzt: das erste Bild ist zugleich das letzte, die Lebensstationen sind Vor-Todesstationen. „Viva la muerte“, heißt es programmatisch, 28.

³¹ Jean Starobinski, *Die Wörter unter Wörtern. Die Anagramme Ferdinand de Saussures*, (1971), übers. von H. Beese, Frankfurt/M 1980, 38.

sich um Initialen handelt, könnte das zweifellos Karlo Štajner sein. Aber vielleicht handelt es sich nur um ein Anagramm, der erste und der letzte Buchstabe des Nachnamens: K&S...K in S, K und S usw.“³² Kiš weist hier (eher beiläufig) auf Verfahren graphischen Verbergens hin, ohne die (seine) Technik des ikonischen Verbergens zu erwähnen.

6.

Die Vermeidung von Pathos durch Litotes und eine auf Unterrepräsentation gerichtete Erzählweise werden durch die Wirkung des verborgenen Bildes (mit vorausdeutender, den Tod antizipierender Bedeutung) ebenso ausbalanciert wie durch das Auftauchen von Thanatos-Bildern auf der manifesten Textebene. Die Todeslinien durchziehen den Text. Besonders in den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ treten sie hervor. „Sein eigenes Dasein vom Blickwinkel der Ewigkeit (lies: Blickwinkel des Todes)“ (32), „Posmatrati svoje biće iz aspekta večnosti (čitaj: iz aspekta smrti)“ (40), das ist die Grundstimmung von Eduard Sam, der einem Horchen verfällt, das der Erde gilt, auf der er sich befindet. Er horcht in das Land Pannonien, er hört es archäologisch, Schichten durchdringend und nimmt „seine nicht enden wollende Agonie“ wahr. Das Spiel, das die Kinder mit den Kartoffeln veranstalten, „bis ihnen [den Kartoffeln] der Kopf abfiel, bis sie schrumpften und welkten wie Greise“, (57), „dok im ne bi otpala glava, ili dok se ne bi zgrčili, svenuli kao starci“ (70), ist ein Puppenspiel zum Tode. Es ist alles zum Tode: die Frau „bereit, jeden Monat den Samen des Todes zu umarmen“ (62), „sprema da prigrli seme smrti svakog meseca“ (75). Alles kann Todesbild werden: Die „Aschesäule der Zigarette“, „der plötzliche Zerfall des fauligen Rückenmarks der Zigarette“, (die Schornsteine der Krematorien, die Körper der Opfer).

Auch syntaktisch ist die Implikativität in der Verkürzung gegeben. An anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass die Katalogtechnik Kišs der Todessemantik entspricht. Als Abkürzungen wirken die Register, die Aufzählungsstrukturen und enzyklopädischen Ansätze wie narrative Skelette, die jedes ausgeführte Sujet als eine Verschwendung ans Leben verstehen lassen: denn „alles fließt zum Tode hin“, bis die Sanduhr, pešćanik, das Stundenglas, leergeronnen ist. Aber die Kataloge funktionieren auch als Epigraphien³³ oder gar als Gedenkstätte.

³² *Anatomiestunde*, 111.

³³ Zu Grabinschriften, zur Kenntlichmachung des Verstorbenen vgl. Ariès, 260: „Eine deutlich sichtbare, mehr oder weniger lange, mehr oder weniger abgekürzte Inschrift auf dem Grab nennt den Namen des Verstorbenen, seinen Familienstand, manchmal auch sein Gewerbe oder seinen Beruf, sein Alter, sein Todesdatum [...]“ Ariès bezieht sich hier auf römische Begräbnisbräuche, deren Elemente in der christlichen Tradition bewahrt werden: Das Grab kündigt vom Verstorbenen.

Kiš kennt sich aus in den Mythen und den Grenzerfahrungen, in denen die Mythen (als Psychophantasmen) zu Wort kommen. Er lässt Sam einen Traum träumen, den dieser Freud parodierend selbst interpretiert. Der Traum, in dem er von Wolfshunden gejagt wird, die ihm, „als dem Fleisch, hinterherhetzen“, erscheint in folgender Transformation: „Die Hatz ist der Geschlechtsakt (sein Medium: Frau Klara, die Wirtin); der gährende Hunderachen und die Aktentasche – der blutige Uterus nach dem man sich sehnt, in den man zurückkehren möchte, um sich wie ein Fötus zusammenzurollen; doch ist es zugleich der blutige Mutterleib, die Vagina, die Vulva vulgaris, die Wölfin, die Volatile usw.“ (49), „Jurnjava je akt oblube (medijum: gđa Klara, krčmarka); rasjapljena pseća njuška, kao i aktentašna, to je krvava materica za kojom čezneš, u koju se vratiš, da se, sklupčan, ponovo smesti u nju kao ferus; ali to je još i krvava ženska utroba, vagina, vulva vulgaris, vučica, vunavka, vugava, vulfenija itd.“ (60). Es ist als lasse Kiš hier seinen Erzähler-Protagonisten Melanie Kleins Thesen über die Ambivalenz des Mütterlichen vortragen,³⁴ die ihrerseits auf mythologische Vorstellungen zurückgeführt werden können, in denen von der Doppelheit des Uterus als Raum der Geborgenheit und des Beginnens und als Raum des Endschreckens ‚berichtet‘ wird, die Ambivalenz von Gebären-Verschlingen als Wirklichkeit erfahren wird.³⁵ Das negative Gefäß ist der „Uterus des Grabes [...] der Eingang zur Unterwelt, die vaginale Spalte, die ins Reich der Toten hineinführt. [...] Geburt und Tod sind also die elementaren Offenbarungen der großen Mutter Erde“.³⁶

Auch im folgenden bleibt E.S. der deutende Autor seines Traums, indem er sich der psychoanalytischen Hermeneutik auf eine Weise bedient, dass er Element für Element in penibler Übersetzungsmanier, komische Effekte einkalkulierend, in Gleichungen überführt: „Hatte er noch eine andere Interpretation für die Symbolik des Traums? Der Schnee ist der Mutterkuchen; das Herz – die Gebärmutter; die Leber – die Klitoris; die Nieren – die Hoden; die Galle – das Sperma; die Rippen – der Ödipuskomplex; die Hundezähne – die sexuelle Aggression; der Hundeschwanz – der Penis; die Aktentasche, die Vagina, Vulva und so weiter. Und alles in diesem Traum kam aus der utero-vaginalen Aktentasche: das Herz, die Leber, die Rippen, die Nieren, der Fötus“ (49), „Kako je još tumačio simboliku svoga sna? Sneg je posteljica; srce materica:džigerica klitoris; bubrezi testisi; žuč sperma; rebra edipkompleks; pseći zubi seksualna agresija; pseći rep penis; aktentašna vagina, vulva etc.“ (60). E.S. schließt die Selbst-

³⁴ Melanie Klein, *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Reinbek 1972, 146; vgl. Macho, *Todesmetaphern*, 245.

³⁵ Vgl. auch M. Bachtins (das Eros-Thanatos-Thema leicht variierende) Diktum vom Schoß der Frau, in dem der Mann stirbt und aus dem er (wieder) aufersteht.

³⁶ Macho verweist darauf, dass die negative Gefäßsymbolik sich auch aus der Urnenbestattung erschließen lasse. Vgl. Erich Neumann, *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltung des Unbewussten*, Olten 1974, 16.

interpretation mit einer Kritik an Freud, nachdem er eine rezente Quelle für den Traum gefunden hat: seine vorabendliche Lektüre eines Artikels aus der *Londoner World Review* mit dem Titel: „Der Einfluß des Kriegs auf die Hunde“. Sam räsoniert, Freud habe beim Verfassen seines Traumbuchs der Lektüre vor dem Einschlafen zuwenig Rechnung getragen (50/51).

Eine Todessamen- und Empfängnishysterie überfällt ihn: bei einem imaginierten Rorschachtest wird der zu lesende Fleck „zur Vagina“, zum „klaffenden Maul eines Hundes“, zum „Abbild seines Beckens im Augenblick der Empfängnis“, der „intellektuellen“ Empfängnis. Im imaginären Zwiegespräch mit sich selbst heißt es: „Und was empfängt der Intellekt? – Den Tod, mein Herr!“ Dieses Bekenntnis zur Selbstfeminisierung wird durch die Offenbarung des „menstruierenden Herzens“ ein- (bzw. auf)dringlich noch übertroffen: „mein Herz hat Menstruationen. Verspätete, schmerzhaft Blutungen meines Judentums. [...] Eine biologische Abweichung, Manifestation des jüdischen Prinzips“ (62), „moje srce menstruira. Zakasnela, bolesna menstruacija mog judejstva. [...] Biološka devijacija kao oličenje jevrejskog, ženskog principa“ (76). Später berichtet E.S. in der Pose des Erzählers: „so ist der Herr, der ihn [es handelt sich um einen Brief] verfaßt hat (ich weiß, das klingt sehr befremdlich), in anderen Umständen!... Er trägt in sich einen Todeskeim“ (63), „gospodin koji vam je pisao (znamo, to zvuči vrlo čudno), taj gospodin je u drugom stanju! [...] On je bremenit, gospodo. U njemu je seme smrti“ (77). Diese Bekenntnisse geraten in den Interpretationen von Ilma Rakusa und Katharina Wolf-Grieshaber in den Kontext von Otto Weiningers selbstanklägerischen semitophoben Phantasmen, wobei Wolf-Grieshaber auch auf die verspottende Verschiebung solcher Position hinweist.³⁷ Allerdings ließe sich auch der mythologisch indizierte Geschlechterkomplex als Klärung dieses Passus heranziehen: die todbringende Gefahr des andern Geschlechts wird von E.S. ‚inkorporiert‘.

³⁷ Katharina Wolf-Grieshaber führt aus: „Der schwangere Mann ist ein karnevaleskes Motiv. Es könnte sich hier um eine Allusion auf James Joyce's *Ulysses* handeln, der in Peščanik verschiedene Spuren hinterlassen hat, nicht zuletzt das Verfahren der Frage- und Antwortsequenzen, wie es in den Genres ‚Ermittlungsverfahren‘ und ‚Zeugenvernehmung‘ angewandt wird. So wird Joyce's Bloom, der jede Woche Karneval mit Maskenfreiheit gefordert hat, im Gesundheits-Attest von Dr. Dixon als ‚vollendetes Exemplar des neuen weiblichen Mannes‘ eingeschätzt. Nach besagtem Gesundheitszeugnis sieht er ‚in Kürze seiner Niederkunft entgegen.‘ Es kann sich aber gleichzeitig auch um eine Allusion auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* handeln, wie Ilma Rakusa (1987, 78) vermutet. Diese Vermutung liegt insofern nahe, als E.S. die Menstruationen als ‚Manifestation des jüdischen Prinzips‘ deutet und somit Weininger scheinbar beipflichtet, der in seiner Schrift in mehreren Punkten die Übereinstimmung von Weiblichkeit und Judentum nachzuweisen versucht und damit die Inferiorität des Juden gegenüber dem Christen. Zwar geht es Weininger nur um ‚die psychische Eigenheit des Jüdischen‘ (Weininger 1980, 405), doch indem Kiš ‚die psychische Eigenheit‘ auf den Körper überträgt, macht er die Absurdität von Weiningers These sichtbar und verspottet sie“, 248.

Der imaginierte Einsturz des Hauses, währenddessen er zu Tode kommt, lässt ihn den eigenen Tod, das eigene Sterben und sich als Toten beobachten: „Was tut, während sein Geist als blaue Wolke in blaue Höhen entschwebt, die irdische Hülle, der restliche Teil seines Geistes? Er betrachtet die irdischen Folgen des Todes wie Gott oder wie die guten alten Schriftsteller: objektiv. Das letzte Bild (objektiv)?“ (114), „Dok njegov duh lebdi nad plavim visinama kao plavi oblak, šta dotle čini zemaljska rezerva, zaostali deo tog duha? Posmatra još samo zemaljske konsekvence smrti, posmatra ih kao Bog ili kao stari dobri pisci: objektivno. Poslenja slika (objektivno)?“ (139). In Thomas Machos Todesmetaphernsammlung gelten Vorstellungen dieser Art stets „dem physischen Tod ebenso wie dem sozialen Tod der Grenzerfahrung“.³⁸ Doch hat die Selbstbeobachtung des Sterbenden auch ihre Geschichte, an die sich E. S. Reflexion anschließen lässt. Ariès bringt sie in Erinnerung, wobei er sich auf Alberto Tenenti bezieht, der in seiner „Ikonographie der artes moriendi die Auffassung vertreten /habe/, dass der Sterbende selbst seinem eigenen Drama eher als zuschauender Zeuge denn als Akteur beiwohne“. Tenenti hat allerdings ein vom christlichen (manichäischen) Dualismus geprägtes Szenarium im Blick, wenn er sagt: „Ein Kampf zwischen zwei übernatürlichen Mächten, in dem der Gläubige nur eine begrenzte Möglichkeit der Wahl hat, aber kein Mittel, sich ihm zu entziehen – ein gnadenloser Kampf zu Häupten seines Bettes, die teuflische Heerschar auf der einen, die himmlische auf der andern Seite“.³⁹ E.S. sieht sich zwar nicht als Spielball konkurrierender Kräfte, aber doch entzweit – in Geist und Körper. Die blaue Wolke ‚Geist‘ erscheint als das zugleich Entschwebende und Bleibende, dessen sich die (guten) Erinnernden annehmen werden, während der „restliche Teil“, wie E.S. (so in der Thanatologik des Textes) weiß, sich auf nichts mehr wird berufen können, da er den Bösen anheimfallen wird.

Dann heißt es: „Denn der Kreis ist vollendet. Meine Rückkehr ins Heimatdorf nichts anderes als die Rückkehr zum Ursprung, in den Schoß der Erde.“ Hier ein eher versöhnliches Gefühl, das den Tod als Umkehrung der Geburt erscheinen lässt. Kißs Bezugnahme auf mythologische Vorstellungen ist auch hier wie bei den bipolaren uterus-Bildern unüberlesbar. „Dieser Vorstellungszusammenhang offenbart sich vielfältig in jeder Mythologie. Manchmal wird der Tod als ‚zweite Geburt‘ gedeutet, dann wieder als ‚Umkehrung der Geburt‘, als ‚Rückkehr in den Mutterschoß‘“.⁴⁰ Den Beginn des Lebens als den des Sterbens und umgekehrt, den Beginn des Sterbens als den des Lebens zu verherrlichen, lässt sich sogar noch als ein Bekenntnis des 20. Jahrhunderts lesen, in Gestalt einer in Stein gemeisselten Inschrift auf einer Gedenktafel an der Westseite der

³⁸ Macho, 239.

³⁹ Ariès, 139f. bezieht sich auf A. Tenenti, *La Vie e la Mort à travers l'art du XV siècle*, Paris 1952, 55.

⁴⁰ Macho, 238.

Stadtpfarrkirche „Hl. Dreifaltigkeit“ in St. Veit (Kärnten), wo es über den Verschiedenen heißt: „Incipit mori 7. X. 1899, Incipit vivere 25. X. 1982.“

Im vierten des Minigenres „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ geht E.S. manisch seinen Todesspekulationen nach. Er, Sam (was „allein“, „selbst“ und „[ich] bin“ bedeutet) kann sich nicht umbringen; der Ekel vor seinem Körper würde ihn vor einem solchen Entschluss abhalten. Im Schnee aber könnte er einen „süßen Tod“ erfahren (152); – wenn er schon nicht Hand an sich zu legen vermag, so kann er doch einschlafen.⁴¹ Die Stilisierung des Todes zum „Zwillingsbruder des Schlafs“⁴² mit ihrer idyllisierenden Note, wie sie im 18. Jahrhundert insbesondere die deutschen Klassiker an die Stelle von Grauen und Hässlichkeit, von Todeskampf und -verzweiflung gerückt haben, geht mit geschönten Bildern und erhaben-lieblichen Todessymbolen einher. Sams Vorstellung von einem süßen Schlaf im Schnee widerspricht dem impliziten Wissen um das Massaker an der Donau (dessen Greueldramatik Kiš ausspart) ebenso wie der unvermittelten Darstellung des herausgeschlagenen Hirns des Novi Sader Psychiaters Dr. Freud, das im Schnee seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Aber es wird nichts mit der Süße des Schneetodes. Statt dessen wird E.S. von durchdringenden „Vergänglichkeitsgefühlen“ heimgesucht, ja überfallen, die sich in Todesängste verdichten. Er erscheint als Grenzgänger zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Bio- und Thanatophilie, als einer, der den Todesgedanken als Le-benselement erfährt.

Als Psychotiker, das geht aus den „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ hervor, war er Patient einer Nervenheilanstalt. Kiš intensiviert diese semantische Linie, deren Bildpointen zunehmend in eine Art Spaltungspsychologie einbezogen werden. Es ist das sich spaltende Hirn des Verrückten, nicht das zerschlagene Gehirn des Psychiaters, das in den Vordergrund tritt: „ein unheilvoller Gedanke hat sein Hirn entzündet, der Gedanke an den Tod“ (155), „neka mu je kobna misao oprljila mozak, misa o smrti“ (189). Der gesplattene ‚Sam‘ ist das gesplattene ‚Selbst‘: „Am Ufer der Donau, während ich im Glied stand“ (153), „na Dunavu dok sam stajao u redu“ (186), wird E.S. in Ich und Nicht-Ich zerspalten, in den, der noch lebt, und den, der sterben wird. Die Angst des Wahnsinnigen, der den Tod in sich trägt (den allgemeinen, den jeder sterben muss, und den besonderen, den gewaltsamen, der ihn in Auschwitz erwartet) mündet in eine „Luzidität“, die allein vermag, die Schizophrenie zu überwinden.

Danilo Kiš hat offenbar Kenntnis von den Theoremen zu Psychose, Tod und Grenzerfahrung.⁴³ E.S. ist psychotisch konditioniert für die Spaltung, die er als Grenzerfahrung erlebt. Grenzerfahrungen gehören bereits in das Wechselspiel von Leben und Tod. Die Spekulation über die Luzidität fördert zutage, dass sie

⁴¹ Vgl. Ariès, das Kap. „Die Zeit der schönen Tode. Die betäubende Süße“, 521.

⁴² Macho verweist insbesondere auf Lessings Todesidyllen, 250.

⁴³ Zum Konzept der Grenzerfahrungen vgl. Macho, 234ff.

die Unabweisbarkeit eines überwachen Todesbewusstseins ist. Die Spaltung, die erlaubt, dass dunkle Bilder seine „Hirnrinde“ durchqueren, lässt ihn zum einen „in den tiefen mythischen Gegenden des Todes“, zum andern in der Erlösung eben dieser Luzidität des Todesbewusstseins stehen oder irren. Kiš macht hier einen Zusammenhang von Wahnsinn und Tod sichtbar, der E.S. auch als Überwältiger des Todes, indem er dessen Spiel spielt, zu begreifen erlaubt. Dies passt zu dem Satz von Thomas Macho: „Der Wahnsinnige ist der Protagonist des Toten“,⁴⁴ der sich an Michel Foucaults Formulierung anschließt: „Er ist die bereits hergestellte Präsenz des Todes“. Der Psychotiker „lacht im voraus das Lachen des Todes“.⁴⁵

Kiš versetzt E.S. aus der Spekulation in die konkrete Situation der unmittelbaren Bedrohung, auf die er ihn sogleich wieder mit Bildern reagieren lässt. E.S. erwartet den Tod, denn „*unsere Sache* ist längst zum Teufel“, „da je naša stvar već odavno otišla do đavola! Er erwartet den Tod in Gestalt der „Apokalyptischen Reiter“,⁴⁶ als „vier schöne Polizisten auf weißen Pferden, bewaffnet mit Karabinern und Bajonetten. Schöne, schnaubbärtige, berittene Provinzpolizisten mit einer Hahnenfeder auf dem schwarzen Hut. Vielleicht werden es auch nicht vier sein wie im Kartenspiel, sondern nur zwei. Vielleicht werden sie überhaupt nicht auf Pferden kommen, sondern auf glänzenden Fahrrädern oder gar zu Fuß. Aber kommen werden sie bestimmt. Schon streichen sie sich den Schnurrbart glatt und stecken die glänzenden Bajonette aufs Gewehr.“ (268), „*moji famozni jahači Apokalipse*“, „četiri lepa žandarma na belim konjima, naoružani karabinima i bajonetima. Lepi, brkati, provincijski žandarmi na konjima, s petlovim perjem zadenutim za crn šešir. Možda ih neće biti četiri, kao u špilju, nego sam dva. I možda im konj biti beli. Možda čak neće biti na konjima, nego će doći na sjajnim biciklima, ili čak peške. Ali će doći, to je sigurno. Već suču svoje brkove i stavljaju sjajne bajonete na puške.“ (331) Angesichts der drohenden Todesgefahr und heimgesucht von einem unabweisbaren *vanitas vanitatum*-Wissen sieht er sein Vermächtnis, sein „Manuskript im toten Meer der Zeit“; es ist ihm „ein verrotteter Papyrus im fauligen Sumpf des Pannonischen Meers“, und doch „Zeugnis einer fernen Zukunft – *postumus*“ (269). Hier verlässt Kiš den Todesmetaphernschatz von Mythos und Psychoanalyse, nicht nur um jenen des Alten Testaments oder den – literarisch geläuterten – antiken aufzurufen, sondern auch um eine ‚poetische Philosophie‘ oder Thanatopoesie ans Ende zu setzen, die mit dem „Skandal des Todes“ rechnet und dem „mächtigen, ewigen göttlichen Nichts“ eine „verdichtete Idee in materialisierter Form“ entgegenhalten will.

⁴⁴ Kap. „Wahnsinn und Psychose“, 331.

⁴⁵ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt/M 973, 34.

⁴⁶ Vgl. Ariès zur Darstellung des Todes in Gestalt eines apokalyptischen Reiters, 142.

Mein Leichnam wird meine Asche sein und mein Tod ein langes Treiben auf den Wellen der Ewigkeit. Ein Nichts in der Nichtigkeit. Was konnte ich der Nichtigkeit denn anderes entgegensetzen als diese Asche, in der ich alles versammeln wollte, was mir nahe war, Menschen, Vögel, wilde Tiere und Pflanzen, all das, was ich in meinem Auge und Herzen trug, im dreistöckigen Schiff meines Körpers und meiner Seele. All das wollte ich im Tod bei mir haben, wie eine Pharaos seine Schätze in der erhabenen Stille seines Grabs, ich wollte, dass alles bleibt, wie es war: dass in der Ewigkeit die Vögel singen. Ich wollte die Barke Charons durch eine andere, weniger trostlose und einsame ersetzen und die unfassbare Leere der Ewigkeit mit bitteren Erdenkräutern – jenen, die aus dem Herzen des Menschen sprießen – veredeln, wollte die taube Leere der Ewigkeit veredeln mit Kuckuckrufen und Lerchengesang. Ich habe diese bittere lyrische Metapher nur weiterentwickelt, leidenschaftlich und folgerichtig bis zur äußersten Konsequenz, da aus dem Traum Wirklichkeit (und umgekehrt), aus der Luzidität Wahnsinn (und umgekehrt), aus dem Leben Tod, als ob es keine Grenzen gäbe, und umgekehrt aus dem Tod Ewigkeit, als ob das nicht ein und dasselbe wäre. (271)

Moj leš će biti moja korablja, a moja smrt dugo plutanje po talasima večnosti. Ništa u ništavilu. I šta sam mogao da suprotstavim ništavilu do to, tu svoju korablju u koju sam želeo da sakupim sve što mi bejaše blisko, ljude, ptice, zveri i bilje, sve ono što nosim u svom oku i u svom srcu, u trospratnoj lađi svoga tela i svoje duše. Želeo sam sve to da imam kraj sebe, u smrti, kao faraoni u veličanstvenom miru svojih grobnica, želeo sam da bude sve onako kao što bejaše i pre toga: da mi u večnosti pevaju ptice. Želeo sam da Haronovu barku zamenim jednom drugom, manje beznadnom i manje pustom, da nezamislivu prazninu večnosti oplemenim gorkim zemaljskim travama, onim što niču iz srca čovekova, da gluvu prazninu večnosti oplemenim kukanjem kukavice i pevanjem ševe. Ja sam samo razvio tu pesničku gorku metaforu, razvio san je strasno i dosledno, do kraja, do konsekvenci koje prerastaju iz sna u javu (i obratno), iz lucidnosti u mahnitost (i obratno), koje prelaze iz života u smrt, kao da nema međa, i obratno, iz smrti u večnost, kao da to nije jedno te isto. (334-335)

„Alles, was den Tod überlebt, ist ein kleiner, nichtiger Sieg über die Ewigkeit des Nichts – ein Beweis der Größe des Menschen und der Gnade Jahwes. *Non omnis moriar*“ (272), „A sve što nadživi smrt jeste jedna mala ništavna pobeda nad večnošću ništavila – dokaz ljudske veličine i Jahvine milosti. *Non omnis moriar*“ (336), sagt Kiš Vater-Erzähler abschließend. Doch Kiš lässt dieses leichte Pathos nicht stehen, ohne ein Schlusskapitel anzuhängen. Es trägt den Titel „Brief oder Inhaltsverzeichnis“ und zitiert ein (faktisches) Dokument, den auf ungarisch geschriebenen Brief seines Vaters an dessen Schwester, den Kiš ins Serbokroatische übersetzt hat (und der sich in seinem Nachlass befindet). Der Brief, der die Sektionen des Romans mit ihren intermittierend eingesetzten

(neu interpretierten) Kleingenres „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“, „Ermittlungsverfahren“, „Reisebilder“, „Zeugenvernehmung“, also die Komposition des Textes, erläutert, führt zugleich ein Leben in seinem Alltag vor mit den erschütternd konkreten, banalen und erschreckenden Details desselben.

Kiš nähert sich dem Vater auf zweierlei Weise, indem er ihm einen hoch komplexen Text widmet, der sich der „Gnade der Form“ verdankt, und indem er ihn mit dessen eigenem Text, einem nachgelassenen Dokument, dem Brief, ‚verewigt‘. Er überwindet, so scheint es, die Distanz zum verschollenen, tot gewussten Vater. Wenn Macho im Anschluss an Baudrillard sagt,– die Toten sind die Fremden schlechthin. Sie verweigern jeden Austausch. Der Austausch mit ihnen muss von der betroffenen Gesellschaft organisiert werden,⁴⁷ so repräsentiert Kiš diese Gesellschaft und bewerkstelligt diesen Austausch. Es ist der Austausch zwischen dem Sohn (lebend) – und dem Vater (tot), wobei der Vater als Weiter-Schreibender, der Sohn als Aufzeichner, Mitschreiber und Nachlassverwalter erscheint, ja die Grenze (wie in den Riten der Eingeborenen, von denen Baudrillard berichtet⁴⁸) zwischen Leben und Tod dadurch aufhebt, dass er quasi mit den Worten des Vaters spricht, bzw. diesen in seinen sprechen lässt.

Aber Kišs Roman erfüllt auch, wie es eben die Literatur vermag, eine Art Trauerdienst für den verschollenen, umgekommenen Vater, von dem weder eine Totenmaske, noch eine Zeichnung oder Photographie Zeugnis geben kann. Das Horazzitat „non omnis moriar“ schließt das „exegi monumentum“ ein. Es ist ein archaisch-griechisches, die jüdisch-christliche Auferstehungsvorstellung mit derjenigen des ‚Nachlebens‘ überlagerndes Monument, das der Sohn dem Vater errichtet.

⁴⁷ Macho, 296-302.

⁴⁸ Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 206-220. Das apokalyptische Moment steht im Mittelpunkt der Untersuchung von Davor Beganović, *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša*, Zagreb, Sarajevo 2007 (bes. Kap. „Peščanik – Roman o traumi Holokausta“).

Alexander Wöll

MIRON BIAŁOSZEWSKIS AUFSCHIEBUNG DER DEADLINE

V upominku na Petra Richtera (†4.9.2007)

das züenglöckchen
ich trete ab, freunde, ich trete ab,
ich gab euch, was ich hatte – mehr ist nicht da.
die schönen morgen, die ich nicht mehr sehe,
den schönen abend auch, um den ich keinen bitte,
sie nicht mehr haben können, reißt aus eurer mitte niemand.
ich war nie drin und folge euch nicht zum leichenzug.
auch ihr besser in andere richtung geht,
wenn mir das züenglöckchen läutet.
meinem vater bin ich für dieses wort sehr verbunden.
ernst jandl

In der Thanatopoetik verläuft eine deutlich erkennbare kulturelle Grenzlinie zwischen den west- und ostslavischen Kulturen. Dem polnischen Autor Miron Białoszewski sind prophetisches Sendungsbewusstsein und Leidenspathos seiner russischen Dichterkollegen fremd.¹ Im Zentrum seiner Poetik stehen die aller-unwürdigsten Dinge wie beispielsweise Peripherie und Provinz oder dreckige Küchengeräte und verstaubte Goldengel. Allen großen Ideen streckt er frech die Zunge heraus; insofern eben auch dem Tod, der in der Literatur so oft pompös und majestatisch erscheinen soll. Mit linguistischem Sprachwitz wirbelt er in seiner spielerischen Poetik Wörter brilliant durcheinander. Die sogenannte „Realität“ mit ihren Todesängsten verschwindet und wird aus der Sprache als der vom Dichter zu verteidigenden Bastion hinausgedrängt:²

¹ Vgl. zur russischen Tradition Grübel, Rainer: „Gabe, Aufgabe, Selbstaufgabe: Dichter-Tod als Opferhabitus. Zur Genese des sowjetischen Personenkultes aus Dichtertod, Lenin- und Puškingedenken“, Städtke, Klaus (Hg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*. Berlin: Akademie-Verlag 1998, 139-203. Vgl. ebenfalls Kissel, Wolfgang: *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln: Böhlau 2004.

² In: Miron Białoszewski: *Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987 (Utwory zebrane; 1), 241.

Namuzowywanie

Muzo
Natchniuzo

tak
ci
końcówkuję
z niepisaniowości

natreść
mi
ości
i
uzo

(In: *Mylne wzruszenia, Leżenia*,
1961)

nachmusungisierung

Muse
Inspiritiuse

so
endunge
ich dir
aus der nichtschreibenheit

nachinhalte
mir
heit
und
use

(In: *Irrtümliche Rührung, Liegen*,
1961)

Der Titel dieser Ode, „namuzowywanie“, betont durch das Präfix „na“ den Prozess des Musenanrufs durch den Dichter. Durch die grammatische Struktur ist dieser Musenaufwurf ein sich hinziehender. Das Kunstwort erinnert an „nanisywanie“:³ das Auffädeln einer Perle nach der anderen auf dem Faden. Die Muse ist klassisch eine außerhalb des Dichters gedachte Instanz.

Diese im Vokativ apostrophisierte Muse soll dem Dichter ganz im Sinne des Barock traditionell helfen, das Wunderbare aus dem Jenseits in die Welt des Diesseits zu holen. Die Suffigierungen im Titel und in anderen Worten des Gedichts sind dabei bewusst „verendungt“. „Końcówka“ sind die „grammatikalischen Endungen“, aber auch eine „Spitze“ oder der „Endkampf“. Das „tak ci końcówkuję“ der zweiten Strophe bedeutet: „so ein bisschen vor sich hin end(ung)en“. Also der permanente Dichtertod, ohne apokalyptischen Endpunkt – ein Dichtertod, der gerade nicht eintritt; „z niepisaniowości“ heißt, dass es nichts zu schreiben gibt, dass aber die Muse von diesem Unmöglichen her eine Gegenmaterialisierung bewirken möge: „natreść mi“ – „fülle mich mit Inhalt“. Davon bleiben am Ende nach dem großen dichterischen Festen und Feiern nur noch die Gräten als Handfestes übrige: „ości“. Und vom Vokativ der angerufenen Dichtermuse „Muzo“ – bleibt ohne den Anfangsbuchstaben „M“ – die Substanz und der Geist des griechischen Uzo, was im Deutschen zum Schluss leider überhaupt nicht adäquat wiederzugeben ist.

Dies Gedicht gehört der Sammlung „Leżenia“ („Liegen“) an: der Dichter steht also nicht auf, um pathetisch seine Museninspiration zu deklamieren, son-

³ Von „nanizać“ = „aufschnüren“.

dem er bleibt wie beim Symposion auf dem Diwan liegen, so dass auch nur eine „irrtümliche Rührung“ („mylne wzruszenia“) aufkommen kann – so der Titel des Gedichtbandes. Jedenfalls liegt in Białoszewskis Texten am Ende niemals ein toter Dichter, sondern der vermeintlich Tote steht wie im Slapstick-Film immer wieder auf. Das kulturelle Konzept des inhaltlichen Einhauchens der Dichtermusen ist hier mit dem sprachlich-literarischen Kampf des Dichters vereint, dessen Worte nie zum Ausdruck bringen wollen, was er wirklich fühlt. Es ist ja auch die Sprache selbst, der dynamische „sdvig“⁴ (und nicht die faktura), die dieses Gedicht lebendig und ausdrucksvoll macht.

Białoszewski kommt in Polen besonders deshalb eine Sonderstellung zu, weil er die gängigen pathetischen polnischen Mythen eines katholischen Messianismus und die Mythen der Selbstdefinition eines Bollwerks gegen das östliche Asien aus seinem Werk weitgehend ausklammert. Eine Poetik des Wunderbaren durch die Sprache kann sich auf ihn berufen:⁵

Tłumaczenie się z twórczości

chcę od mojego pisania nabrania życia otoczenia
a ja ich łapię za słowa
po tocznie
po tworzę

(z: *Rachunek zaściankowy, M'ironia*, 1959)

Das Sich-Erklären aus dem Schaffen

sie wollen von meinem Schreiben das Aufnehmen des Lebens der Umgebung
und ich packe sie bei den Worten
all täglich
ungeheuer schaffend

(aus: *Spießig-provinzielles Rechnungskalkül, M'ironia*, 1959)

⁴ „Sdvig“ bezeichnet bei den Russischen Formalisten im weitesten Sinn jegliche Verschiebung zweier oder mehrerer Ordnungen gegeneinander bzw. deren Elemente durcheinander (z.B. die Enjambement-Technik von Versgrenzen-Verschiebungen). Im engeren Sinn meint „sdvig“ die Verschiebung der Wortgrenzen. Dagegen ist die „faktura“ das, was gemacht ist – also die greifbare Gegenstandsqualität eines Kunstwerks im Raum. Vgl. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978, 90-96. Vgl. hierzu auch Wöll, Alexander: „Myths and democratic attitudes in Poland and Russia: An intermedial comparison“, Alexander Wöll, Harald Wydra (ed.), *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, London: Routledge, 141-165; hier: 154f.

⁵ In: Miron Białoszewski: *Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987 (Utwory zebrane; 1), 167.

Für den Leser bleibt zunächst unklar, wer diese „sie“, also die Instanz der 3. Person Plural in der ersten Verszeile, sein sollen. Die klare Referenz fehlt. Jedenfalls fordert anscheinend eine Gruppe von Menschen, dass sich im Gedicht inhaltlich die reale Kultur widerspiegeln solle. Dabei muss man an den *Sozialistischen Realismus* denken, der im Kunstwerk die Widerspiegelung der Wirklichkeit forderte. Dieses Gedicht gehört nun zur Sammlung *M'ironia*, also zu Miron Białoszewskis „Ironie“. Es windet sich nach dem programmatischen Titel spielerisch aus der geforderten Verantwortung, indem es sprachlich eine eindeutige Semantik vermeidet.

„[toczyć/] potoczyć“ heißt im Polnischen u.a.: eine gewisse Zeit lang (ein Fass oder einen Stein) rollen, (einen Kampf) führen, (sich eine Schlacht) liefern. Und ein Sisyphos-artiger Kampf um die vermeintliche Widerspiegelung von Wirklichkeit vollzieht sich hier auch wirklich. „Otoczenie“ aus der ersten Verszeile bedeutet „Umgebung“, „Umwelt“. Es wird also das „Aufnehmen des Lebens der Umgebung“ gefordert. Wenn das lyrische Ich in der zweiten Verszeile über seine Umwelt sagt: „a ja ich łapię za słowa“ („und ich packe sie bei den Worten“), dann verstehe ich das so: die Anderen haben unvorsichtig ein Wort gesagt und jetzt nimmt das lyrische Ich sie auch wirklich (zu deren Schaden) beim Wort.

Der ungewöhnliche Plural von „brać za słowo“ („du hast mir das Wort gegeben und du mußt es jetzt halten“) ergibt außerdem den Sinn: „ich spiele mit den Wörtern“ in einer ganz konkreten Bedeutung. In dem durch den Plural verfremdeten Idiom steckt demnach noch eine andere Bedeutung. Durch die Getrenntschreibung in der dritten Verszeile als Adverb entsteht jedoch die Assoziation: „musimy sięgnąć po coś“ – „wir müssen nach etwas greifen“. Das ist ein sozialistisches Idiom: beispielsweise nach dem Hammer oder nach der Maurerkelle greifen. In ihm steckt das Pathos von Aktivität, Zukunft und Fortschritt. Zudem ist der Ausdruck sehr umgangssprachlich, also ganz im Sinne des Sozialismus. Das lyrische Ich signalisiert: wollt ihr diese Sprache der Handwerker, dann bekommt ihr sie auch!

Das Ganze mündet in den Ausdruck „po tworzę“ („ungeheuer schaffend“). „tworzenie“ ist die „Schöpfung“, „tworzyć się“ bedeutet „sich bilden, entstehen“. „Potwór“ (im Vokativ: „potworze!“) hingegen bezeichnet im Polnischen ein „Monstrum, Ungeheuer; ein Scheusal oder einen Unhold“. Das lyrische Ich nimmt die Anderen beim Wort und beginnt zu schaffen, wie sie es wollen; es greift nach den Werkzeugen; aber dabei entsteht nicht das, was die anderen von ihm fordern: sondern es entstehen nacheinander lauter kleine Ungeheuer. Es geht also um einen Prozess der Wiederholung, im regelmäßigen Rhythmus, ab und zu, immer wieder ein bisschen etwas zu schaffen.

Das Gedicht thematisiert die Vereinnahmung durch eine – konkrete – Realität und fordert implizit eine Gegenkultur: eine Kultur des Artefakts jenseits der

Mimesis, bei der auch der Tod keine Rolle mehr spielt. Bei diesem Schöpfungsprozess schwingt das Johannesevangelium mit: „Am Anfang war das Wort“ („na początku było słowo“). Ähnlich wie die Figur des Odradek von Franz Kafka oder wie der Rotschopf von Daniil Charms, die beide aus der Literatur entstehen und in ihr auch wieder vergehen, sind die Personen bei Białoszewski durch seinen „magischen Realismus“ vor dem realen Tod gefeit.⁶

Do NN***

nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarzy

zbliżasz się – pół
mijam cię – pół

jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony niewidzianej!
odchodzisz – pół
ruch innych
 kroi cię
 w coraz drobniejsze
 kawałki

nic mi z ciebie nie zostało
nagle

(z: *Obroty rzeczy, Pokrewieństwa*, 1959)

Halb

plötzlich
hebst du dich ab
von den vermischten straßenformen
mit der wölbung der beine
des gesichts

kommst daher – halb
ich geh vorbei – halb

wie schade
um diese eine immer unsichtbare seite!
gehst dahin – halb
die bewegung anderer
zerschneidet dich
in immer kleinere
stücke

nichts ist mir von dir geblieben
plötzlich

(aus: *Lauf der Dinge, Verwandtschaften*, 1959.
Übertragen von Karl Dedecius)

Karl Dedecius hat den Titel *Do NN*** (An Nomen Nescio)* des polnischen Originals für mich persönlich zu platonisch interpretiert und im Sinne der Rede des Aristophanes in Platons *Symposion (Das Gelage; etwa 380 v.Chr.)* als *Halb* übertragen. Aristophanes behauptet dort, der Urmensch sei von den Göttern für seinen himmelstürmenden Hochmut entzweigeschnitten und nur Eros, der große Arzt, könne seither den Menschen Hilfe und Heilung bringen, indem er die ursprünglich zusammengehörigen Hälften in der Liebe sich wieder vereinen und

⁶ Miron Białoszewski, *Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987 (Utwory zebrane: 1), 85.

sie so zu ihrer ursprünglichen Ganzheit zurückfinden lasse. Davon ist aber bei Białoszewski keine Rede. Für mich thematisiert dieses philosophische Gedicht, wie Menschen erst durch den Blick des anderen zu Individuen werden, die aber als Ganzheit nur zu ahnen sind. Auch geht es darum, dass wir eine andere Person zu Lebzeiten nie vollständig erkennen können. Vielleicht auch, dass wir es besser könnten, wenn wir wirklich schauen würden, wenn wir uns wirklich auf die andere Person einließen, ihr wirklich begegnen würden – nicht nur materialistisch von außen.

In der zweiten Zeile thematisiert das Verb „wycinać [/wyciąć]“ in der Bedeutung „(her)ausschneiden“ die Avantgarde mit Montage, Schnitt und Collage. Das bedeutet im metaphorischen Sinne auch die deutlicher werdende Klarheit vor dem vermischten Hintergrund. Das Gedicht entwickelt einen geradezu filmischen Bildausschnitt, wobei der Rezipient – wie der Mensch als solcher – alles immer nur von einer Seite zu sehen bekommt. Dennoch unterscheidet sich seine Konzeption von Avantgarde und Moderne von der Standarddefinition, weil es nur die kurzen Momente sind, in denen Authentizität und Wahrheit möglich wird. Wichtig ist das „nagle“ am Anfang und am Ende: Nur für einen plötzlichen Augenblick tritt im Gedicht ein Hauch des Wunderbaren in die Welt des Alltags – und verschwindet wieder.

Dieses Verschwinden wird bei Białoszewski nie tragisch verstanden. Er nimmt den konkreten Tod eines Dichters wie auch jedes anderen Menschen nicht ansatzweise ernst. Mag der Dichter sterben wie er will – Sprachwitz macht die Banalitäten des Alltagslebens, zu denen eben auch der Tod zählt, erträglich. Seine Poetik thematisiert den Irrsinn der „kleinen Leute“ im Angesicht des Todes:⁷

marzec–czerwiec 1969

Pogrzebności (Miron Białoszewski)

Nanka w marcu. Michał teraz. Prawie razem z Zaw. Bo to czerwiec. Między nimi brat Geni, co zjechał – bo oślepl – z Peru, z dwustu tysiącami złotych, umarł na raka, strzygła go Genia, Sabina trzymała, bo się dziwił, że słaby, i zaraz umarł. Wszystko od siedemdziesięciu do osiemdziesięciu lat. Zaw. pochowany w Laskach. Reszta na Bródnie. W kościele słońce. Kosi. Palma jedna akurat kwitła (biała kita). My w krzesłach przed nieboszczykiem. Baba w staniczku wleciała, obleciała kościół. Odwróciła się tyłem do ołtarza, trumny, księdza i w bek, przodem do krzyża w kruchcie i lu: całować! Tam pani w czarnej sukni już klęczy przy balustradzie, obrus do komunii sama sobie przewlekła na odcinek ręcznika. Przyjęła. Odeszła. Tamta stanikowa wyleciała z kościoła. Zakonniczka młoda, ładna, ta sama co przy Nance, namłynkowała się kadzielnicą, napuściła pachnieć w trumny. Dziś ich mniej czeka. Wtedy Nanka szła na

⁷ Białoszewski, Miron, „Pogrzebności“, *Donosy rzeczywistości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1989 (Utwory zebrane; 4), 123-129.

katafalk już jedenasta. A inni czekali rzędami pod ścianami. Przychodzili co i raz jeszcze jedni, i jeszcze jedni po swoich.

Trumna ozdobna, z falbanami. Bo Nanka uskładała sześć tysięcy na siebie, w osobnej blaszance. Michał sobie odrębnie, pod siennikiem, dwadzieścia tysięcy. Chociaż żyli i ubierali się szaro i buro, Nanka tałała fartuchy. I Michał do Sabiny chwalił ją, że była dobra gospodyni. Byli trochę jak ta bieda z nędzą, co kucwały w kącie sceny w rowie i jak jedna szła do góry, to druga do dołu, i nawzajem.

No to Sabinie Michał darował całość (ona ich obrabiała, do upadłego), a trzeba było ileś wydać koniecznie, dosyć dużo – żeby kwiaty – to stąd i wieniec z napisem „ukochanemu szwagrowi“ specjalne, i te ozdoby. Sama Sabina mi to tłumaczyła, jakżeśmy siedli przed katafalkiem, po cichu. Chciał po katolicku i uroczyście. Skleroza nie mąciła mu nic, nie chciał kościoła ani kleru za życia. Podejrzewał wszystkie zakonnice o czyhanie na duszę. Aż po wielkim rozwolnieniu, jak już słabł, doszła jedna do niego: „Teraz odpowiedni czas się wypowiadać.“ „Dobrze“ – powiedział. Książd podobno był długo. Michał bardzo źle słyszał na starość. Z Sabina przez iks lat koso patrzyli na siebie, ale teraz powiedział jej „nie przypuszczałem, żeś ty taka“, i tylko jej wierzył. A ona mu wytknęła, że jak chce katolickiego pogrzebu, to po spowiedzi. Ona go nie namawia. Ale inaczej, to będzie niekonsekwentny. Przyznał jej rację.

Teraz już nie dojdzie, kto co przed śmiercią. Tak jak Zaw. Czy prawda z tym oknem. A i bez okna – te załamania, płacze. Potem siostra zapraszała, kościół pełny. Starówka się roiła, samochody przeciskały się ruchem robaczkowym. „Wolna Europa“ głosiła. Miasto podesłało czerwone autobusy. Spotkałem Artura S. Pod fasadą kościoła ktoś nas spytał o to okno, czy prawda, Artur S. na to:

— To plotki.

Zawiózł mnie i resztę swoich swoim wozem. W Laskach na cmentarzyku tłok, przemawiali. Ukłoniłem się Jastrunom, jak szli pod rękę przez rów.

To się zaczęło od wylewu.

Reginka miała dwa mniejsze i żyje, tylko nieraz jej się powie: „Oleś z Haliną zjedli krawat.“ Nanka od razu miała lewą stronę sparaliżowaną. Michał znalazł ją na podłodze po iluś godzinach. Wyszedł o kiju na schody. Wołał. Nic. Aż usłyszał sąsiad. Podnieśli. Wtedy wkroczyła w akcję Sabina z Julianem. Mój tata, bądź co bądź brat Nanki i Sabiny, nawalił z dyżurem do Nanki i z tartymi jabłkami, od tego zaczął się żal. Potem o mieszkanie po Nance i Michale i o groby. Kto ma leżeć i gdzie. Bo w rodzinnym to ostatnie miejsce chce dla siebie.

Le. krzywił się na trumnę Michała. Mówił, że grób płytki, piach sam, korzonki jak farfocle. Słońce. Ministrant podał księdzu dziecinną zieloną łopateczkę do posypania. Postukali nią w trumnę. Buch falbany w piach. Le. mówi:

— Ale i tak miał pogrzeb porządniejszy od Nanki. Nie było beczenia na chórze, bo u Nanki beczał. A i baby szły nie tak jak za Nanką, lepiej, nie gadały.

Główna aleja w tujach, gładki asfalt. Nic, tylko tak sobie zaraz wyobraziłem Via Appię. Szedłem w jednym rządku z Mamą i Genią. Genia zagadła przez Mamę:

— Pan wie, panie Mironie, że jutro mam proces o te pieniądze po bracie? Ja na to machnąłem.

— Co powiedział? — spytała Mamę Genia.

— Tylko machnął ręką.

Bo nie chciałem rozgadania. Ten brat, Tadeusz, co umarł między Nanką a Michałem, kupił przed wojną ziemię w Peru. Zostawił żonę i synka. Genia była przedtem pokrzywdzona przez niego mieszkaniowo. Pojechał z gruzlicą. Na to swoje zapłacone miejsce. Przyjeżdża, a to las. Można było taki plac i darmo. Zarobił raz. Okradli go. Dorobił się w końcu. Pisali do siebie z Genią. On jej o wyścigach. Ona się złościła. Zaczął ślepnąć. Wrócił do Geni. Przez Paryż. Tam jeszcze kochanica Francuzka wydzieriała, co się dało. Przywiózł między innymi stare palto, które stąd wywiózł trzydzieści lat temu. I jeszcze maszynkę do mięsa i szczotki, o co Genia się obraziła, że on ma tu nas w Polsce za dziadów. Dwieście tysięcy po nim zostało. I o to proces. Bo syn przychodził. Inżynier. Do ojca, do Geni.

Sabina po pogrzebie kazała mnie i Leszkowi przyjść nareszcie po te ciuchy. Co kupiła od Geni za ileś tam po Tadku. Ale ona chciała możliwsze. A Genia wydała wszystko synowi brata, który spytał jeszcze:

— To wszystko?

Tak, że Sabina i Julian byli źli o pięćdziesiąt złotych za taksówkę i o dzwiganie. Sabina chciała, żebyśmy co wybrali, bo ona ma ciasno i ma już w ogóle dosyć gałganów. Po Nance i Michale wynosili i papiery poskładane w kotle, i fartuchy łatane, i sienniki ze straszną ilością słomy. Prosimi stróżkę. Ledwie coś wzięła. Wynosili kamienne garnki na schody. Dopiero rano ich nic było. Wynosili i do śmietnika, i przed śmietnik kładli. Przez dwa tygodnie chyba. Jedli tam, gotowali.

— Samych lekarstw znieśliśmy sześć kublów. Po co ona to składała? Powiedzcie mi. Sąsiedzi lubili ją i chwalili, ale jeden mnie spytał: „Tylko dlaczego ta pani siostra chodziła zawsze tak biednie ubrana, ale naprawdę już tak biednie.”

Sabina na to:

— Gdzie tam biedna! Miała, chowała. Proszę pana, dałam jej płaszcz. Wisiał w szafie. Chodziła w najgorszym, starym. Sweter wisiał. Taka była. Żałowała. Szkoda jej było.

Nanka była na pewno święta. Bo jak nie ona, to kto? Bo była dobra dla wszystkich. Jak prowadzili ją z jej kumami i kupą wywiezionych, ruszonych z gniazda po powstaniu w 45 na wiosnę przez Wrocław, mijala tłumy uciekających Niemców, to ich żałowała.

Mówiła mi:

— To było okropne. Jedna stara kobieta, patrzę, pcha na taczkach zupełnie sparaliżowanego starca. Pomyślałam sobie „dobrze, ja, ale za co ona? za co ona?”

Na tym polegała Nanka.

Śpię teraz pod kołdrą po Nance. Po bracie Geni stosik ciuchów leży tu w kącie za drzwiami. Na razie Leszek wyprał peruwiański szlafrok w granatowe paski. Ja tym pogardziłem. I chodzi w nim naturalnie. Teraz i mnie się ten szlafrok podoba.

PS Ta nieznajoma, co przyjmowała pojedynczo komunię, podeszła potem do mnie za trumną i spytała:

— Nie poznajesz? To ja, ciocia Władzia.

Przed wyprowadzeniem z kościoła stryjo Heniek stał na jednym rogu chodnika, jego rodzona siostra na drugim i udawali, że się nie znają. Witałem się z każdym z osobna. A Sabinie skarżyli się potem na siebie nawzajem. Ona osobiście, a on listownie.

Po pogrzebie ciotka Władka ze stryjem Heniem rozpoznali się (ona jest od strony babki, on od strony dziadka) i jeszcze przy bramie od Św. Wincentego ciotka Władka przypominała sobie z coraz większym ferworem:

— Spotykaliśmy się na Lesznie, podobałam mu się, oświadczał mi się...

A co do tego, co beczał na chórze. Wracamy z Sabina główną aleją po pochowaniu Nanki, ktoś nagle do Sabiny podchodzi, a ona mu daje pieniądze.

— Kto to? — pytam.

— Ten, co śpiewał na chórze.

Przed pogrzebem Michała ten sam pan dochodzi do Sabiny i coś szepcze, ale Sabina kręci głową i pan szybko odchodzi. Beczenia tym razem nie było.

Mówię potem do Lu.:

— Strasznie beczał ten na Bródnie na pogrzebie Nanki.

— Na Bródnie tak, słyszałem go, beczy jak baran. I w ogóle wszyscy się z tym zgadzają, że beczy, do tej pory.

Jeszcze, jeszcze. Odrobinka. Ciężarek do nieba. A chociaż przecież Nanka Michałowi śmierci nie, życzyła życia, ale ją zmęczył i myślała, że po prostu on o 3 lata ma więcej, wątrobę marską dawno i dawno nie powinien żyć, to myślała, że pożyje sobie sama z pół roku.

— no, może miesiąc choćby.

I się nie udało. A on po niej tak rozpaczał. Ten grzesznik. Od końca marca do czerwca. Tyle że jak Sabina wiozła go do Góry Kalwarii samochodem, to na chwilę zatrzymali się w lesie, on usiadł.

— oj, jak tu dobrze, po tylu latach...

To szofer po 10 minutach, że już, to on

— zaraz, zaraz, jeszcze chwilę, jeszcze troszkę, to ostatni raz, jeszcze minutę.

März–Juni 1969

Die Begräbnisse⁸ (Miron Białoszewski)

Nanka im März. Michał jetzt. Fast zusammen mit Zaw.⁹ Weil es Juni ist. Zwischen ihnen der Bruder von Genia, der gekommen ist, weil er erblindet war – er kam aus Peru, mit zweihunderttausend Złoty, er starb an Krebs, [vorher] schnitt ihm Genia die Haare, Sabina hat ihn gehalten, denn er wunderte sich, dass er so schwach war, und gleich starb er. Alles war von siebzig bis achtzig [Jahren alt]. Zaw. Begraben in Laski.¹⁰ Die anderen in Bródno.¹¹ In der Kirche die Sonne. Sie mäht [mit ihrer Sense].¹² Ein Palmkätzchen blühte gerade (ein weißer Federbusch). Wir auf den Stühlen vor dem Verstorbenen [= Michał]. Ein altes Weib im Leibchen eilte herein, eilte durch die Kirche. Sie kreiste einmal eine große Runde, drehte sich mit dem Rücken zum Altar, am Sarg, Priester, und sie beginnt sehr laut zu flennen, vorne zum Kreuz in der Kirchenvorhalle und plötzlich: beginnt sie [das Kreuz] zu küssen! Dort kniet eine Frau in schwarzem Gewand schon an der Balustrade. Die Altardecke für die Kommunion hat sich selbst ein Stückchen von der Länge eines Handtuchs über die Balustrade gezogen. Sie empfing die Kommunion. Sie ging weg. Jene Frau im Leibchen eilte aus der Kirche hinaus. Eine junge Ordensschwester, hübsch, dieselbe, die bei Nanka [beim Begräbnis] gewesen ist, hat das Weihrauchfass bis zum Verdruss geschwungen, der Geruch strömte in die Särge. Heute warten weniger [Verstorbene auf ihr Begräbnis]. Damals ist Nanka erst als elfte auf den Katafalk gekommen. Und die anderen warteten in Reihen an den Wänden. Immer wieder kamen noch welche, und noch welche, um sie [= ihre Angehörigen] zu holen.

Die Särge mit Rüschen geschmückt. Weil Nanka sechstausend für sich beiseite gelegt hat, in einer eigenen Blechdose. Michał, für sich selbst, unter der Strohmratze, zwanzigtausend. Obwohl sie so farblos lebten und sich auch so kleideten; Nanka flickte Schürzen. Michał lobte sie vor Sabina, weil sie eine gute Haushälterin war. Sie waren ein wenig wie diese „Armut“ und „Elend“,¹³ die in der Ecke der Bühne¹⁴ in einem Graben hockten; und wenn einer sich nach oben hob, dann kauerte sich diese andere Gestalt nieder, und andersherum.

⁸ Wörtlich: **Begräbnisseiten**.

⁹ Anonyme Abkürzung, vielleicht für einen Nachnamen: z.B. Zawacki/Zawadcki oder Zawistrowski.

¹⁰ In Laski – in der Nähe von Warschau, am Rande des Kampinoski-Nationalparks – liegt ein Kloster der Franziskanerinnen mit einem Ausbildungszentrum und einem Internat für blinde Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Ordensschwestern und weltliche MitarbeiterInnen kümmern sich mit großem Engagement um blinde und schwach sehende Menschen. Kindergarten, Grundschule, weiter führende Schulen sowie Ausbildungsplätze verschiedener Berufe bereiten sie auf das Leben mit einer Behinderung vor.

¹¹ Ein Stadtteil Warschaws auf dem rechten Ufer der Weichsel, wo ein großer Friedhof ist.

¹² Die Sonne ist im Polnischen Neutrum, aber der Tod „Śmierć“ ist grammatikalisches Femininum, was die Vorstellung des Todes mit seiner Sense assoziiert.

¹³ Wie zwei Gestalten aus einem Märchen.

¹⁴ Vergleichbar der Beschreibung einer Theaterszene.

Also hat Michał der Sabina alles geschenkt (sie [Sabina] hat sie [Nanka und Michał] bis zum Umfallen gepflegt, bis zum Letzten), und man musste irgendeine hohe Summe unbedingt ausgeben, ziemlich viel – um die Blumen... – daher diese Kränze mit den Scherpen und deren Inschriften „Dem geliebten Schwager“, diese Kränze waren speziell, und diese Verzierungen. Sabina selbst hat mir das erklärt, als wir vor dem Katafalk saßen, ganz leise. Er wollte es katholisch und feierlich. Die Sklerose¹⁵ hat ihm die Gedanken nicht getrübt. Er wollte keine Kirche und keinen Klerus während des Lebens. Er verdächtigte alle Nonnen, den Seelen aufzulauern.¹⁶ Als er großen Durchfall bekam und schon sehr schwach war, kam eine zu ihm: „Jetzt kommt die passende Zeit, um zu beichten.“ „Gut“, sagte er.

Der Priester war anscheinend sehr lange bei ihm, Michał hat im Alter schon sehr schlecht gehört. Mit Sabina hat er sich durch x [unzählige] Jahre hindurch nicht so gut verstanden, aber jetzt hat er ihr gesagt „ich habe nicht vermutet, dass du so bist“, und jetzt hat er nur ihr geglaubt. Und sie hat ihm vorgeworfen, dass wenn er ein katholisches Begräbnis wolle, dies erst nach der Beichte möglich sei. Sie überredete ihn nicht. Aber wenn er es anders gemacht hätte, dann wäre es nicht konsequent. Er hat ihr zugestimmt.

Im Nachhinein kommt jetzt niemand dahinter, wie das wirklich vor dem Tod gewesen ist. So wie bei Zaw. Ob das wahr ist mit diesem Fenster.¹⁷ Und auch ohne Fenster – diese psychischen Brüche, dieses Geweine. Danach lud seine [= Zaws] Schwester [oder: eine Ordensschwester] immer wieder ein,¹⁸ die Kirche war voll.¹⁹ Die Altstadt wimmelte, die Autos drückten sich in Wurm Bewegungen durch. „Radio Free Europe“ berichtete darüber. Die Stadt hat rote Busse geschickt. Ich habe Artur S. [Sandauer] getroffen. Unter der Kirchenfassade hat uns jemand nach diesem Fenster gefragt, ob das wahr sei. Artur S. sagte:

„Das ist Klatsch.“

Er hat mich und den Rest der Seinen mit seinem Auto mitgenommen. In Laski²⁰ war auf dem Friedhof Gedränge, sie halten Reden. Ich verbeuge mich vor den Jastruns, die Hand in Hand über den Straßengraben gingen.

Es hat mit Gehirnblutung angefangen.

Reginchen hatte zwei kleine Gehirnblutungen und lebt weiter, nur manchmal sagt sie: „Oleś und Halina haben die Krawatte gegessen.“ Nanka hatte sofort die linke Seite gelähmt. Michał hat sie nach ein paar Stunden auf dem Boden gefunden. Er ging mit einem Gehstock bis zur Treppe. Er rief. Nichts. Bis ein Nachbar ihn gehört hat. Sie haben sie hochgehoben. Und jetzt betreten die Bühne Sabina und Julian. Mein Vater, immer-

¹⁵ Im eigentlichen Sinne handelt es sich wohl eher um Alzheimer.

¹⁶ Sie haben beide in einem kirchlichen Heim in Laski gewohnt.

¹⁷ Zaw hat anscheinend Selbstmord begangen.

¹⁸ Die Leute, die vor der Kirche stehen, werden von ihr in die Kirche hinein eingeladen.

¹⁹ Er ist also eine bekannte Persönlichkeit, über die sogar auf „Radio Free Europe“ berichtet wird.

²⁰ Im Gegensatz zu Warschau jetzt ein ganz kleiner Friedhof dieses Ordens, der das kirchliche Altenheim leitet.

hin der Bruder von Nanka und Sabina, hat das mit der Wache bei Nanka verpfuscht und ist nicht mit den geriebenen Äpfeln zu ihr gegangen, damit begann es mit dem Groll. Dann haben sie ihm etwas mit der Wohnung verübelt, die von Nanka und Michał geblieben ist. Und dann ging es weiter mit den Gräbern, wer wo liegen sollte. Denn in dem Familiengrab wollte er [= der Vater] den letzten Platz für sich selbst.

Le. verzog das Gesicht über dem Sarg des Michał.²¹ Er sagte, dass das Grab zu flach sei, nur Sand, Würzelchen wie ein Gestrüpp. Die Sonne. Der Ministrant gab dem Priester ein kindisch grünes Schaufelchen zum Bestreuen. Sie klopfen auf den Sarg. Und zack haben sie die Rüschchen [= den Sarg] in den Sand [= das Grab] versenkt. Le. sagte: „Sowieso hatte er ein ordentlicheres Begräbnis als bei Nanka. Es gab kein Flennen auf dem Chor, wie man bei Nanka weinte. Und die alten Weiber gingen nicht so, wie damals hinter Nanka; besser, sie haben nicht geplaudert.“

Die Hauptallee mit Lebensbäumen,²² glatter Asphalt. Nichts anderes konnte ich mir in diesem Moment vorstellen als die Via Appia. Ich ging in einer Reihe mit der Mutter und mit Genia. Genia hat durch die Mutter hindurch gefragt: „Herr Miron, wissen Sie, dass ich morgen einen Prozess um das Totengeld habe?“²³

Ich habe abgewunken.

„Was hat er gesagt?“, hat Mama Genia gefragt.

„Er hat nur mit der Hand abgewunken.“

Ich will darüber nicht lange reden. Dieser Bruder, Tadeusz, der zwischen Nanka und Michał gestorben war, hat sich vor dem Krieg in Peru Land gekauft. Er hat Frau und Sohn zurückgelassen. Genia war zuvor durch ihn wegen der Wohnung benachteiligt. Er fuhr mit der Schwindsucht, zu diesem von sich bezahlten Platz, er kommt, und das war nur Wald. Man hätte eine solche Stelle auch umsonst bekommen können. Einmal hat er verdient und wurde bestohlen. Endlich hat er es zu etwas gebracht. Er und Genia haben sich geschrieben. Er ihr über ein (Pferde)Rennen. Sie ärgerte sich. Er begann zu erblinden. Er kehrte zu Genia zurück. Durch Paris. Dort hatte er eine französische Geliebte, die von ihm nahm, was sie nur konnte. Unter anderem brachte er auch einen alten Mantel zurück, den er vor dreißig Jahren mitgenommen hatte. Und noch einen Fleischwolf und Bürsten, was Genia beleidigte, dass er uns in Polen für abgefrackte Lumpen hielt. Zweihunderttausend sind von ihm geblieben. Und darum nun der Prozess. Denn der Sohn ist mehrmals gekommen. Ein Ingenieur. Zum Vater, zu Genia.

Sabina befahl mir und Leszek nach dem Begräbnis, zu kommen und die Klamotten abzuholen. Die hatte sie nach Tadeks Tod von Genia für irgendeine Summe gekauft. Aber sie wollte (nur) die besseren mitnehmen. Und Genia hat alles dem Sohn des Bruders gegeben, der noch fragte: „Ist das alles?“

²¹ Er hat ihm nicht gefallen.

²² In Polen stehen die „tuje“ (im Deutschen mit gegenteiliger Konnotation: „Lebensbäume“; *Thuja occidentalis*) traditionell auf Friedhöfen.

²³ Das Geld, das vom Bruder geblieben ist.

So waren Sabina und Julian böse, weil sie für fünfzig Złoty mit dem Taxi gekommen waren; und dass sie das noch tragen mussten. Sabina wollte, dass wir etwas aussuchen, weil sie keinen Platz und überhaupt schon genug von diesen Fetzen hat. Nach [dem Tod von] Nanka und Michał haben sie Dokumente herausgenommen, die in einem Kessel zusammengelegt waren, und gefleckte Schürzen, und Säcke mit schrecklich viel Stroh. Sie haben die Hausmeisterin gebeten. Sie hat kaum etwas mitgenommen. Sie trugen Steintöpfe ins Treppenhaus. Erst am Morgen waren sie weg. Sie haben manches auch in die Mülltonne getragen und vor der Mülltonne gelassen. Vielleicht zwei Wochen lang. Dort haben sie gegessen und gekocht.

„Nur Medikamente haben wir sechs Eimer voll herunter getragen. Wieso hat sie das beiseite gelegt? Erzähl es mir. Die Nachbarn mochten sie und haben sie gelobt, aber einer hat mich gefragt: Warum ist Ihre Schwester immer so arm angekleidet herumgelaufen? Aber wirklich so sehr arm.“

Sabine antwortete: „Was heißt hier arm! Sie hatte alles versteckt. Hören Sie. Ich habe ihr einen Mantel gegeben. Er hing im Schrank. Sie ging im schlechtesten, uralten herum. Der Pullover hing da. Sie war so. Sie hat auch sich selbst nichts gegönnt. Es war ihr schade darum [= die Kleidung zu tragen].“

Nanka war sicher heilig. Denn wenn nicht sie, wer dann? Weil sie zu allen gut war. Wie man sie mit ihren Vettern und mit einem Haufen Vertriebenen, die sich nach dem Aufstand von 45 aus ihren Nestern im Frühling durch Breslau auf den Weg machten, an einer Menschenmasse fliehender Deutscher vorbeigeführt hat, bedauerte sie diese. Sie sagte zu mir: „Das war schrecklich. Eine alte Dame, ich schaue, sie schiebt auf dem Schubkarren einen alten Mann, der gelähmt ist.“ Ich dachte bei mir „gut, ich, aber warum sie? Warum sie?“ So war Nanka.

Ich schlafe jetzt unter der Decke, die ich von Nanka geerbt habe. Vom Bruder Genia liegt ein kleiner Stapel an Kleidern hier in der Ecke hinter der Tür. Bis jetzt hat Leszek den peruanischen Morgenmantel mit den dunkelblauen Streifen gewaschen. Für mich war der Mantel nicht gut genug. Und nun läuft er natürlich darin herum. Jetzt gefällt mir dieser Morgenmantel auch.

PS: Diese Unbekannte, die allein die Kommunion bekommen hat, ist später zu mir hinter den Sarg gekommen und fragte: „Erkennst Du mich nicht? Ich bin's, Tante Władzia.“

Vor der Herausführung aus der Kirche stand Onkel Heniek auf einer Ecke des Gehwegs, seine leibliche Schwester auf der anderen und sie taten so, als ob sie sich nicht kennen. Ich habe alle beide getrennt begrüßt. Und bei Sabina haben sie sich übereinander beschwert. Sie persönlich und er per Brief.

Nach dem Begräbnis haben sich Tante Władka und Onkel Heniek erkannt (sie ist von der Seite der Großmutter, er von der Seite des Großvaters) und

nachher hat sich Tante Władka beim Tor des heiligen Wincent mit immer größerem Eifer erinnert: „Wir haben uns in Leszno getroffen, ich habe ihm gefallen, er hat mir einen Heiratsantrag gemacht...“

Und jetzt zu dem, der auf dem Chor geflennt hat. Wir gehen mit Sabina nach dem Begräbnis von Nanka die Hauptstraße zurück, plötzlich kommt jemand zu Sabina und sie gibt ihm Geld.

„Wer ist das?“, frage ich.

„Der, der auf dem Chor gesungen hat.“

Vor dem Begräbnis von Michał kam derselbe Mann zu Sabina und hat etwas geflüstert, aber Sabina schüttelte den Kopf und der Mann ist schnell weggegangen. Diesmal gab es kein Flennen.

Ich sage dann zu Lu.: „Grausam geplärrt hat der in Bródno auf dem Begräbnis von Nanka.“

„Ja, in Bródno, ich habe ihn gehört, ein Weinen²⁴ wie ein Hammel.“

Und alle sind damit einverstanden, dass er bis heute immer wieder heult.

Weiter, weiter. Ein ganz kleines bisschen noch. Sein Gewicht zum Himmel. Und Nanka hat dem Michał den Tod nicht gewünscht, sie hat ihm das Leben gewünscht, aber er hat sie gequält und sie dachte, dass er einfach 3 Jahre älter ist, er hatte Leberzirrhose und sollte schon lange nicht mehr leben, aber sie dachte, dass sie noch ein halbes Jahr allein leben könnte. „...also mindestens einen Monat“. Es hat nicht geklappt. Und er war nach ihrem Tod so verzweifelt. Dieser Sünder. Von Ende März bis Juli. Als aber Sabina ihn mit dem Auto nach Góra Kalwaria [dt.: Kalvarienberg] gefahren hatte, haben sie sich für einen Augenblick im Wald aufgehalten; er setzte sich aufrecht.

„O, wie ist es hier schön, nach so vielen Jahren...“

Der Chauffeur wollte nach 10 Minuten schon weiterfahren, aber er sagte:

„sofort, gleich, noch ein bisschen, noch einen Moment, noch ein letztes Mal, noch eine Minute.“

Die religiösen Aufladungen des russischen Dichters in seiner Selbstdefinition über Prophetentum und Opfermythos fehlen Miron Białoszewskis völlig, zumal er auch noch – ganz unpolnisch – mit dem pathetischen Missbrauch von Literatur für nationale Zwecke bricht. Białoszewski wertet (ähnlich wie Iosif Brodskij²⁵) die traditionelle Verknüpfung von Poesie und Tod für das lesende „Kollektiv“ als fatal und sinnt zahlreiche Verfahren aus, diese kulturellen Mechanismen der Thanatopoetik humorvoll außer Kraft zu setzen, was geradezu als Leitmotiv seines Gesamtwerks gelten kann. Selbst der banalste Umgang mit

²⁴ Bestelltes Weinen auf Bezahlung im Sinne eines „Pseudo-Singens“ auf dem Chorbalkon der Kirche.

²⁵ Vgl. Herlth, Jens, *Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung*, Köln: Böhlau 2004.

dem Tod offenbart bei ihm die poetische Schönheit der nur vermeintlich profanen Alltagswelt.

Primärliteratur

- Białoszewski, M. 1987. *Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (Utwory zebrane; 1).
- 1989. *Donosy rzeczywistości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (Utwory zebrane; 4).

Sekundärliteratur

- Barańczak, S. 1974. *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław: Ossolineum (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej; 41).
- Burkot, S. *Miron Białoszewski*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1992.
- Cudak, R. 1999. *Czytając Białoszewskiego*, Katowice: Śląsk (Biblioteka interpretacji; 3).
- Gleń, A. 2004. „W tej latarni ...” *późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Głowiński, M. 1993. *Pisanie Białoszewskiego*, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Gołąb, M. 2001. *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (Acta Universitatis Lodzensis: Folia scientiae artium et litterarum; 10).
- Grübel, R. 1998. „Gabe, Aufgabe, Selbstaufgabe: Dichter-Tod als Opferhabitus. Zur Genese des sowjetischen Personenkultes aus Dichtertod, Lenin- und Puškingedenken“, K. Städtke (Hg.), *Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre*, Berlin: Akademie-Verlag, 139–203.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Kissel, W. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne Puškin – Blok – Majakowskij*, Köln: Böhlau.
- Nofikow, E. 2001. *Metafizyczne gospodarstwo Mirona*, Białystok: Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza (Biblioteka pamięci i myśli; 28: Seria „Ethos literatury“).
- Rutkowski, K. 1987. *Przeciw (w) literaturze esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz: Pomorze.
- Sadowski, W. 1999. *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Sandauer, A. 1978. *Białoszewski*, Varsovie: Agence d. Auteurs u.a. (Les écrivains contemporains polonais).

- Winiecka, E. 2006. *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne“ (Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych“; 45).
- Wiśniewski, J. 2004. *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Wöll, A. 2007. „Myths and democratic attitudes in Poland and Russia: An intermedial comparison“, A. Wöll, H. Wydra (ed.), *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe*, London: Routledge, 141-165.
- Zieniewicz, A. 1989. *Małe iluminacje formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa: Państw. Inst. Wydawn.

Erika Greber

**ZUM NULLPUNKT ZURÜCKERZÄHLEN:
MODELLE DER RETRONARRATION (MARGARET ATWOOD –
MARTIN AMIS – ILSE AICHINGER – VLADIMIR NABOKOV)**

Der neu geprägte Begriff ‚Retronarration‘ soll das besondere Phänomen des retrograden Erzählens erfassen: Texte, in denen die Lebensgeschichte nicht biochronologisch vorwärts erzählt wird, sondern vom Ende her zum Anfang zurück. Solch retrograde Strukturen sind in jüngster Zeit in etlichen spektakulären Movies aufgetaucht – etwa in dem amerikanischen Film *Memento* oder in dem besonders viel diskutierten französischen Film *Irréversible*¹ – und werden sicherlich, nachdem die Idee nun in der Popkultur angekommen ist, weiter Furore machen. Da im Filmmedium eigene Gesetze der Umkehrbarkeit gelten, werden Filme hier beiseitegelassen zugunsten der literarischen *retrogradatio*, wenn auch manche Beobachtung vielleicht für alle Erzählkünste gelten dürfte. Während die Kinematographie ein klares technisches Anschauungsmodell liefert, nämlich den verkehrtherum eingespannten, rückwärtslaufenden Film, so erweitern sich die der Literatur zur Verfügung stehenden Mittel der Umkehrung als weitaus komplexer und widersprüchlicher, aber eben auch leistungsfähiger im Hinblick auf die tiefreichende Erkundung von alternativen Zeitvorstellungen.

Das Konzept der Retronarration bildet geradezu ein Exempel für den im Symposiumsprospekt angesprochenen Aspekt, dass vor der Schwelle des Todes perspektivisch völlig andere Bedingungen herrschen als nach ihrer Überschreitung.² Es ist genau dieses Problem, was die Retronarration mithilfe von Paradoxie bearbeiten will.

Der Topos vom Tod als Geburt und Schöpfung erfährt eine radikale Zuspitzung im Konzept des retrograden Erzählens: wenn die Lebensgeschichte nicht biochronologisch vorwärts erzählt wird, sondern zurück vom Ende zum Anfang, und beide Pole im Textfinale zusammenfallen. An die Stelle gewöhnlicher erinnernder Rückblenden tritt also die ‚tatsächlich‘ durchlebte Rückkehr. Konkrete Realisationen zeigen, dass die Geschichte nicht einfach umgekehrt

¹ *Memento*. Regie/Drehbuch Christopher Nolan, USA 2000. *Irréversible*. Regie Gaspar Noé, Frankreich 2002. Medienästhetisch ist es natürlich nichts ganz Neues, bedenkt man die Faszination der frühen Kinematographie für den rücklaufenden Film. Vgl. etwa den Rücklauf in *The Big Swallow* (1901) nach dem Verschlucken der Kamera oder die Rückverwandlungsszenen in den Verfilmungen von *Dr. Jekyll and Mister Hyde* (dazu Greber 2004, 450).

² Thanatologien – Thanatopoetik, München, Oktober 2006.

erzählt werden kann, sondern dass beide Zeitrichtungen aktiviert sein müssen. Vor allem aber bedarf es intermittierender Zäsuren und zwischengeschalteter Fremdperspektiven, von denen aus die beiden Chronotopen miteinander vermittelt werden.

Das Augenmerk wird auf den Erzählverfahren liegen, was beim gegebenen Thema der Zeitumkehr natürlich die besondere Überkreuzung der Ebenen von *histoire* und *discours* betrifft. Andererseits spielt selbstverständlich auch die spezifische Themengestaltung eine Rolle. Letztlich geht es um die semantische Begründung und Füllung des extravaganteren Erzählverfahrens.

In dem hier untersuchten kleinen Textkorpus gibt es eine vielleicht nicht zufällige Gemeinsamkeit, die für eine literaturanthropologische Grundierung der Erzählform zu sprechen scheint. Der Tod ist jeweils ein gewaltsamer und traumatischer: Unfalltod, Tötung, Mord, ja Massenmord. Möglicherweise ist das Erzählschema der Umkehrung eng mit Trauma-Bearbeitung verbunden – eine uneigentliche, phantastische Form der Durchquerung des Unsagbaren.

Idealtypische Denkmodelle der Zeitumkehr wie Spiegelverkehrung, Filmrückspulen oder Palindrom finden sich in exemplarischen Texten: in Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte*, in Martin Amis' Roman *Time's Arrow*, oder in Margaret Atwoods Roman *The Robber Bride*. Vor diesem Hintergrund wird Nabokovs Kurzgeschichte *Vozvraščenie Čorba* bzw. *The Return of Chorb* betrachtet, in der die Rückkehr als Projekt einer intradiegetischen Figur gestaltet ist. Die nachfolgende Darstellung ist – ganz im Sinne des Themas – von rückwärts her angelegt, beginnt mit dem spätesten und endet mit dem frühesten Text. Damit sei auch jedwede Vermutung unterbunden, es gäbe zwischen diesen Texten eine intertextuelle Verbindung oder Evolutionslinie; im Gegenteil sind sie wohl völlig unabhängig voneinander entstanden, jeder Text mit ganz eigener Motivation.

I.

In schwacher Form ist rückwärtsgerichtete Narration ganz alltäglich, nämlich als Rückblendetechnik. Im traditionellen Erzählen kommt sie in Form der Rückwende (Analepse) oder als Erinnerung einer Figur vor bzw. oft beides miteinander gekoppelt. Dabei ist der Zeitpfeil selbst völlig normalisiert: nach dem Sprung in eine frühere Zeitstufe läuft die Zeit wieder chronologisch voran, bis sie zur Aktionszeit aufschließt. Die Rückblende ist also nicht in strenger Weise retrograd, sondern retrospektiv, und sie legitimiert und motiviert meist die Gegenwartssituation, unterstützt also die normale Entwicklungslogik, ganz ohne Umkehrsymptome.

Allerdings kann sich die Retrospektive besonders dann, wenn sie nicht bloß als imaginativer Gedankengang vorgestellt ist, sondern als Handlung auserzählt wird, und wenn der Erinnerungsaspekt ausgespart wird, der Technik der *retrogradatio* unterwerfen.

Ein systematisches Experiment mit dieser Zwischenvariante liegt im ersten Beispiel vor, Margaret Atwoods Roman *The Robber Bride* / *Die Räuberbraut* (1993), einem der zahlreichen bedeutenden Romane der kanadischen Autorin. Der etwas obskur klingende Titel hat hier, abweichend von den anderen Exempeln, keine poetologische Funktion inne und verrät nichts über die Textstruktur. Vielmehr ist der verräterische Begriff in die erzählte Welt eingelassen: das Palindrom. Die Hauptfigur – oder genauer: die Eröffnungsfigur des Romans – schreibt linkshändig rückwärts und liest Wörter rückwärts, auch ihren Namen. Da kommt als komisches Detail ein unerwartetes russisches Motiv vor:

As a child, Tony kept a diary. Every January she would write her name in the front of it, in block letters:

TONY FREMONT

Then under it she would write her other name.

TNOMERF YNOT

This name had a Russian or Martian sound to it, which pleased her. It was the name of an alien, or a spy. (Atwood 1993, 137)

Als Kind führte Tony Tagebuch. Jeden Januar schrieb sie vorne ihren Namen hinein, in großen Druckbuchstaben:

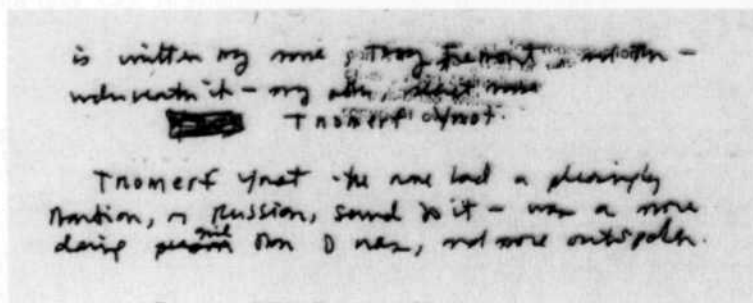
TONY FREMONT

Darunter schrieb sie ihren anderen Namen:

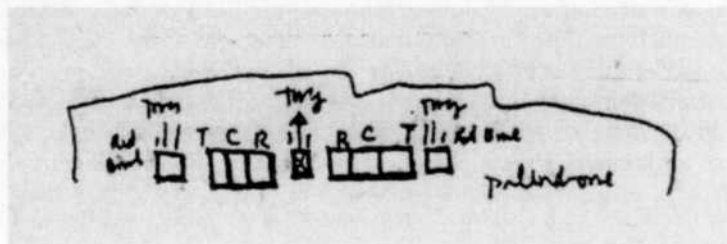
TNOMERF YNOT

Der Name hatte einen russischen Klang, oder einen, der zu einem Marsbewohner paßte, und das gefiel ihr. Es war der Name eines Außerirdischen, oder eines Spions. (Atwood 1994, 178f)

Das Russische fungiert hier ganz offensichtlich als ein Moment des Anderen und Fremden. Wobei allerdings nicht die fremde kyrillische Schrift benutzt wird. Eine leicht abgewandelte Variante der betreffenden Passage findet sich auf einem publizierten Manuskriptblatt (Ljungberg 1999, 185), das auch eine hier nicht mitabgebildete Reihe weiterer Palindrom-Sequenzen („help them live“ – „evil meth pleh“ u.ä.) enthält.



Die Palindromidee unterliegt als Makrostruktur dem gesamten dicken Roman, wie die Entwurfshandschriften belegen. Atwoods erste Skizzen zur palindromischen Erzählstruktur der *Robber Bride* (publ. in Ljungberg 1999, 154):



Analysen des fertigen Romans bestätigen dies (Ljungberg 1999, 152-156).³

Der Plot dreht sich um die drei Freundinnen Tony, Charis und Roz und ihre Freundin und Intimfeindin Zenia, eine wandlungsfähige hexische Verführerfigur, die sich ins Vertrauen einschleicht und sukzessive jeder der drei Frauen den Mann abspenstig macht, um ihn dann fallenzulassen und sich an die nächste Eroberung zu machen. Anfangs feiern die drei den Tod der Konkurrentin, doch stellt sich die Beerdigung als ein *fake* heraus, und die ‚Räuberbraut‘ treibt ihr Unwesen, bis sie im letzten Kapitel mit nunmehr vereinten dreifachen Kräften ermordet wird. Das Handlungsnetz wird aus dreifacher Figurenperspektive entfaltet (die jeweilige Figur ist *focalisateur*); die Lebensphasen sind palindromisch angeordnet, d.h. die jeweilige Erzählung springt immer weiter zurück, durch diverse Stadien von Betrug, Enttäuschung etc. hindurch zurück zum tiefsten Punkt der psychischen Verletzung in der Kindheit, dann wieder in Sprüngen voran zu der resultierenden Problembeziehung mit Zenia. Das Ganze hat also eine Struktur wie beim analytischen Drama, wo *peu à peu* die Prämissen bloßgelegt und die Gründe erkennbar werden. Mit dem entscheidenden Unterschied, dass hier die Retrospektiven nicht eigentlich psychologisch motiviert werden, weder als Personenrede („Sie erzählte: ‚Damals tat ich...‘“) noch als Erinnerungssequenz („Sie dachte zurück an damals, als sie...“), sondern dass sie einfach als Setzung entfaltet werden („Sie tat...“). An die Stelle erinnernder Rückblenden tritt also das vergangene Ereignis als narrativ realiter stattfindendes Ereignis: keine Retrospektion, sondern Retroaktion.

³ Die Palindromstrukturen wurden von Ljungberg herausgearbeitet und in Tabellenform veranschaulicht, z.B. Fig. 4 „The individual narratives as palindromes“ (Ljungberg 1999, 155):

Tony: 1990-1960 - (childhood) (childhood) - 1960-1990

Charis: 1990-1970 - (childhood) (childhood) - 1970-1990

Roz: 1990-1983 - (childhood) (childhood) - 1983-1990

In einer längeren Tabelle ist diese Symmetriestruktur bezogen auf Handlungsorte und Erzählabschnitte genauer aufgeschlüsselt (153, Fig. 1), doch ist die Beschreibung narratologisch nicht haltbar, denn die Figuren sind nicht „narrator“, sondern „focalizer“, wobei die übergeordnete Erzählinstanz ungenannt und unklar bleibt.

Diese Montagetechnik verzichtet auf explizites Psychologisieren; sie folgt aber gleichwohl einer Psychologik. Man kennt sie aus dem Kino, wo die filmische Rückblende auch nicht explizit eingeleitet wird, sondern durch Konstellation und Blickführung zu verstehen gegeben wird, dass das nunmehr Gezeigte der Erinnerung einer bestimmten Person entspringt. Im Kino ist diese Erzähltechnik habitualisiert; in der Literatur hingegen besitzt sie einen gewissen Verfremdungseffekt, zumal wenn sie wie hier den Text so durchgängig prägt.

Wertet man das Palindromprinzip für den Leitgesichtspunkt der Rückwärtsbewegung aus, so überlagern sich hier ein regressiver und ein progressiver Aspekt. Griechisch *palindromos* bedeutet rückläufig. Die auf der Plot-Ebene zahlreich vorkommenden Palindrome laufen alle bloß zurück (wie im oben zitierten Beispiel), aber auf der Diskursebene ist das Palindromprinzip auch als Pendelbewegung spiegelsymmetrisch angelegt.

Deshalb gibt es zur Frage des Nullpunkts keine klare Antwort bzw. eine doppelte: der tiefste historische Punkt ist die Nachkriegskindheit mit ihren Traumata; der finale Punkt, auf den die Erzählung zustrebt, ist der (Selbst?)Mord, die Totenwache und die damit verbundene Selbsterkenntnis. Die mehrfach anlaufende gestaffelte Erzählform korreliert auch mit dem ewigen Problem des Erzählanfangs und der alten Frage, wo man seine Geschichte beginnen soll oder überhaupt kann und wo man selbst beginnt (s. Sternes *Tristram Shandy*, Hoffmanns *Sandmann*, Bernhards *Beton*).

Eine der Metareflexionen der Figur Tony, die Historikerin ist, besteht in einer kritischen Bewertung der Palindromidee als historiographisches Konzept:

All history is written backwards, writes Tony, writing backwards. We choose a significant event and examine its causes and its consequences, but who decides whether the event is significant? We do, and we are here [...].

Yet history is not a true palindrome, thinks Tony. We can't really run it backwards and end up at a clean start. Too many of the pieces have gone missing; also we know too much, we know the outcome. (Atwood 1993, 109)

Geschichte wird immer im Rückblick geschrieben, schreibt Tony, verkehrtherum schreibend. Wir wählen ein signifikantes Ereignis aus und untersuchen seine Ursachen und Folgen [...].

Dennoch ist die Geschichte kein echtes Palindrom, denkt Tony. Wir können sie nicht wirklich zurückspulen, bis wir wieder an einem sauberen Anfang stehen. Zu viele Puzzleteile sind in der Zwischenzeit verlorengegangen; außerdem wissen wir zuviel; wir wissen, wie die Sache ausgeht. (Atwood 1994, 145)

Das faktisch unmögliche Zurückspulen ist als fiktionaler Entwurf dennoch praktikierbar und gerade im Wissen über den Ausgang der Sache produktiv zu machen. Dies zeigt das zweite Retromodell.

II.

Einen kompletten Rücklauf vom Tod zur Geburt präsentiert der englische Romancier Martin Amis in seinem Buch *Time's Arrow / Pfeil der Zeit* (1991). Der Titelbegriff ist aus der Physik geborgt, wo der ‚thermodynamische Zeitpfeil‘ die Gerichtetheit zeitlicher Entwicklung anhand der Zunahme von Entropie beschreibt; diese Asymmetrie kann im Medium der Fiktion durch das Umkehrungsmuster scharf hervorgekehrt werden, mit komischen und tragischen Effekten. Neben dem Zeitpfeilbegriff kommen weitere Selbstbeschreibungsbegriffe vor wie etwa das Palindrom und das Filmzurückspulen oder die Formel „gegen den Uhrzeigersinn“ (Amis 1993, 35). Amis arbeitet mit der Grundfiktion des tatsächlich umgekehrten Zeitpfeils, nach dem Muster des Filmrückspulens. Das liefert ein einziges großes Verfremdungsprogramm und macht einen bedeutenden Teil des Reizes aus, zumindest was die netteren Beispiele im ersten Teil angeht. Exemplarisch hierfür sei eine retrograde Unfallszene angeführt.

The paramedics eventually drove me uptown to the scene of the accident. There was my car, like a mad old hog caught in midspasm, its snout and tusks crushed and steaming. And I didn't feel too good myself as the police officer helped wedge me into its driving seat and tried to shut the warped front door. Thereafter I sat back and let Tod handle everything. There were all kinds of people staring in at us, and for a while Tod just stared stupidly back at them. But then he got on with it. He rammed his foot down on the brake and sent the car into a fizzing convulsion of rev and whinny. With a skillful lurch he gave the bent hydrant on the sidewalk a crunchy shouldercheck – and we were off, weaving at speed back up the street. Other cars screamed in to fill the sudden vacuum of our wake. (Amis 1991, 20)

Schließlich fuhren mich die Sanitäter in das Wohnviertel zum Schauplatz des Unfalls. Da, mein Wagen, wie ein wildes altes Mastschwein mitten in einer Zuckung, Schnauze und Stoßzahn eingedrückt, und es dampfte. Und mir selbst war auch nicht allzu wohl, als mir der Polizist dabei half, mich auf den Fahrersitz zu quetschen, und versuchte, die verzogene Fahrtür zu schließen. Danach lehnte ich mich zurück und überließ Todd alles übrige. Alle möglichen Leute starrten uns an, und eine Weile lang starrte Todd lediglich blöde zurück. Dann jedoch legte er los. Er rammte den Fuß aufs Bremspedal, woraufhin der Wagen bockte und kreischte und der Motor auf Touren kam. Mit einem geschickten Schlenker streifte er knirschend den schief dastehenden Hydranten auf dem Bürgersteig – und weg waren wir, schlingerten mit hoher Geschwindigkeit rückwärts die Straße hinauf. Andere Autos kreischten gleichfalls auf, um das jähe Vakuum in unserm Kielwasser zu füllen. (Amis 1993, 30)

Diese Passage illustriert die fiktionale Eigenlogik der umgekehrten Darstellungsformen – d.h. eben als umgekehrte, mit entsprechenden Normen und De-

terminierungen. Die meisten dieser sorgfältig komponierten Szenen wirken seltsam phantastisch und unlogisch, oft grotesk und absurd, später makaber oder wunderbar. Solch minutiöse Machart lässt sich natürlich nicht über 200 Seiten aufrechterhalten, sondern wird immer nur in eklatanten Passagen vorgeführt und ab und zu in Erinnerung gerufen, indem etwa ein Palindrom benutzt wird oder unterstrichen wird, dass seltsamerweise jemand vorwärts geht. Das heißt, der Zeitpfeil geht nur in der Gesamtschau kontinuierlich zurück, während er im Einzelnen öfters normal gerichtet ist. Eine die Umkehr-Illusion grosso modo stützende Strategie ist die starke Raffung, weil da zusammenfassend berichtet und bewertet werden kann, ohne dass konkret ablaufende Ereignisse schwierig verkehrtherum dargestellt werden müssten.

Dieses Exempel belegt, dass Geschichte tatsächlich nicht einfach umgekehrt erzählt werden kann. Sondern es müssen beide Zeitpfeile aktiviert sein; und sie müssen, wie zu zeigen sein wird, durch Konfrontation von Gegenperspektiven miteinander vermittelt werden. Entscheidend für jegliche Umkehrungsform ist ja die Diskrepanz zwischen der Chronologie der Handlung und ihrer gegenläufigen ‚anti-chronologischen‘ Darbietung. Diese Diskrepanz ist in allen untersuchten Fällen durch ein doppeltes Bewusstsein – sei es das einer Figur oder das der Erzählinstanz – virulent gehalten. Eine bemerkenswerte Wortschöpfung bringt den paradoxen Sachverhalt solchen Erzählens auf den Punkt: ein ‚Rückwärtsvorgang‘ (Borshch 2007, 45).

Der Text setzt in Ich-Form ein – eine extreme Darstellungsweise, diametral entgegengesetzt zur Unmöglichkeit der Erinnerung an den eigenen Tod. Nachdem das Sterben als Lebendigwerden abgelaufen ist, ändert sich die Bewusstseinslage zu einem gespaltenen Wir, einer Kombination von Ich-Stimme und Er-Akteur.

Tod Friendly. I have no access to his thoughts – but I am awash with his emotions. I am like a crocodile in the thick river of his feeling tone. [...]

Watch. We're getting younger. We are. We're getting stronger. [...] I don't quite recognize this world we're in. Everything is familiar but not at all reassuring. Far from it. This is a world of mistakes, of diametrical mistakes. All the other people are getting younger too, but they don't seem to mind [...].

Each day, when Tod and I are done with the *Gazette*, we take it back to the store. I have a good look at the dateline. And it goes like this. After October 2, you get October 1. After October 1, you get September 30. How do you figure *that?*... [...] But Tod is sane, apparently, and his world is shared. It just seems to me that the film is running backward. (Amis 1991, 7f.)

Todd Friendly. Ich habe keinen Zugriff auf seine Gedanken – aber ich bin überflutet von seinen Gefühlen. Ich bin ein Krokodil im dichten Fluß seines Gefühlslebens. [...]

Aufgepaßt. Wir werden jünger. Tatsache. Wir werden stärker. [...] Die Welt, in der wir uns befinden, erkenne ich nicht ganz wieder. Alles ist ver-

traut, jedoch alles andere als beruhigend. Weit entfernt davon. Es ist eine Welt der Irrtümer, kontrastierender Irrtümer. Die anderen Menschen werden gleichfalls jünger, aber es macht ihnen anscheinend nichts aus [...]. Jeden Tag, wenn Todd und ich mit der *Gazette* durch sind, bringen wir sie zum Geschäft zurück. Ich werfe schnell einen Blick auf die Datumszeile. Und so funktioniert es: Nach dem 2. Oktober erhält man den 1. Oktober. Nach dem 1. Oktober erhält man den 30. September. Wie können Sie sich das erklären?... [...] Aber Todd ist geistig gesund, offensichtlich, und man teilt seine Welt. Nur kommt es mir so vor, als liefe der Film rückwärts. (Amis 1993, 14f.)

Der Protagonist ist also in Ich/Er gedoppelt und gespalten. Eine weitere Fremdperspektive wird durch den prägnanten *skaz*-Stil etabliert: der Ich-Erzähler wendet sich immer wieder an (ungenannte) Adressaten. Dies hält den *common sense* und den regulären Zeitpfeil innerfiktional als Normfolie laufend präsent.

Überdies ermöglicht die merkwürdige Doppelfiguration ausgedehnte Meta-reflexionen, was wiederum auch hilft, die Romanlänge durchzuhalten. Noch wichtiger: dies erlaubt es, Nähe und Distanz zu vereinbaren und zwei unterschiedliche Wissensstände engzuführen, Beobachter und Täter. Die unwissende, nur ahnende Erzählstimme dient durchgängig als Medium und Maßstab der Verfremdung und ethischen Prüfung; anfangs sehr explizit:

I can't tell – and I need to know – whether Tod is kind. Or how unkind. He takes toys from children, on the street. He does. The kid will be standing there, with flustered mother, with big dad. Tod'll come on up. The toy, the squeaky duck or whatever, will be offered to him by the smiling child. Tod takes it. And backs away, with what I believe is called a shit-eating grin. The child's face turns blank, or closes. Both toy and smile are gone: he takes both toy and smile. Then he heads for the store, to cash it in. For what? A couple of bucks. Can you believe this guy? He'll take candy from a baby, if there's fifty cents in it for him. (Amis 1991, 14f.)

Schwer zu sagen – und ich müsste es doch wissen –, ob Todd freundlich ist. Oder wie unfreundlich. Er nimmt den Kindern auf der Straße das Spielzeug weg. Tatsache. Das Kind steht da neben seiner nervösen Mutter, zusammen mit dem großen Papi. Todd nähert sich. Das Spielzeug, eine Quietsch-Ente oder was auch immer, wird ihm von dem lächelnden Kind angeboten. Todd nimmt es. Und tritt den Rückzug an, mit einem, wie es wohl genannt wird, schießfreundlichen Grinsen. Das Gesicht des Kindes wird ausdruckslos oder verschlossen. Sowohl Spielzeug als auch Lächeln sind verschwunden; er nimmt beides mit. Dann begibt er sich in den nächsten Laden, um es in Bargeld zu verwandeln. Wofür? Für ein paar Kröten. Können Sie an einen solchen Burschen glauben? Er nimmt einem Baby die Süßigkeiten weg, wenn dabei fünfzig Cent für ihn heraus-springen. (Amis 1993, 23)

Die explizit offengehaltene Bewertung repräsentiert wiederum beide Zeitpfeile: was rücklings ein unfreundlicher Raub ist, war vorwärts ein freundliches Geschenk.

Die zitierte Passage illustriert die für Retronarration enorme Relevanz der Wissensverhältnisse. Diskrepanzen können insbesondere auch für die kriminalistische oder detektivische Spannung eingesetzt werden. Idealtypisch lässt sich dies übrigens im Drama studieren, an Harold Pinters *Betrayal* (1978),⁴ während es bei den Erzähltexten nicht so deutlich seziert werden kann.

Im sprechenden Namen ‚Freundlicher Tod‘ ist eine ironische Außenposition impliziert – wer im Englischen das Deutsche lesen kann, erkennt früh ein böses Omen. Während im ersten Teil des Romans der unterhaltsame Charakter der Umkehrperspektive überwiegt, erzielt die Verfremdungstechnik im zweiten Teil ernsthafte Irritation. Denn der Erzählstoff von *Time's Arrow* ist das Leben eines Nazidoktors. Und die Schilderung der Greuel aus der Umkehrperspektive macht die Sache noch einmal um vieles eindringlicher. Ein Zitatbeispiel aus den *Auschwitz-Kapiteln*:

Entirely intelligibly, to prevent needless suffering, the dental work was usually completed while the patients were not yet alive. The *Kapos* would go at it, crudely but effectively, with knives or chisels or any tool that came to hand. Most of the gold we used, of course, came direct from the Reichsbank. But every German present, even the humblest, gave willingly of his own store – I more than any other officer save ›Uncle Pepi‹ himself. I *knew* my gold had a sacred efficacy. All those years I amassed it, and polished it with my mind: for the Jews' teeth. The bulk of the clothes were contributed by the Reich Youth Leadership. Hair for the Jews came courtesy of Filzfabrik A.G. of Roth, near Nuremberg. Freight cars full of it. Freight car after freight car. (Amis 1991, 121)

Völlig einsichtig wurden, um nutzlosem Leid vorzubeugen, die zahnärztlichen Arbeiten gewöhnlich erledigt, während die Patienten noch nicht am Leben waren. Damit beschäftigten sich die *Kapos*, grob, jedoch effektiv, mit Messern oder Meißeln oder irgendwelchen anderen Werkzeugen, die gerade zur Hand waren. Der größte Teil des Goldes, das wir benutzten, kam direkt von der *Reichsbank*. Aber jeder der anwesenden Deutschen, selbst der ärmlichste, gab freiwillig aus den eigenen Vorräten ab – ich mehr als jeder andere Offizier außer ›Onkel Pepi‹ selbst. Ich hatte *gewußt*, dass mein Gold eine heilige Bestimmung hatte. Alle jene Jahre, da ich es angehäuft und inbrünstig poliert hatte: für die Zähne der Juden. Die Kleiderbündel wurden vom Reichsjugendführer beigesteuert. Haare für die Juden kamen freundlicherweise von der Filzfabrik A.G. in Roth, in der Nähe von Nürnberg. Güterwagenweise. Güterwagen um Güterwagen. (Amis 1993, 152)

⁴ Beim Drama befürwortet Borshch (2007) in Anlehnung an den oben vorgeschlagenen Begriff ‚Retronarration‘ den Terminus ‚Retroinszenierung‘.

Der aus der Umkehrung resultierende Sarkasmus besitzt enormes Kritikpotential. Die positivierende Umkehrung von Verbrechen in Heil stellt gerade den menschenverachtenden Zynismus und Rassismus der Heil-Hitler-Gefolgschaft aus.

Im Kontext der Holocaustliteratur ließe sich die von Amis gewählte retrograde Erzähltechnik sogar als eine Art apophatische Technik auffassen, eine uneigentliche Form der Darstellung des Unsagbaren.

Die zuvor erzählten Etappen des späteren Lebens (nämlich mehrmalige Identitätswechsel und Ortswechsel, offenbar zur Vertuschung der Herkunft, mit ominösen Anzeichen unnennbarer Vorgänge) sind eine lange Vorbereitung auf dieses Auschwitz. In der Gesamtkomposition formt die Nazizeit den Kulminationspunkt; die Kindheit im dritten Teil umfasst nur noch wenige Seiten. Daher bildet das Erzählen von Auschwitz den eigentlichen Nullpunkt der rückwärtsgerichteten Erzählkonstruktion. Und zugleich markiert es den verwüsteten Nullpunkt der Kultur.

In diesem Buch wirkt sich das retrograde Erzählschema besonders intensiv aus, denn die Holocaust-Geschichte multipliziert innerhalb der Diegese das Moment des Todes. So oft, zu oft, passiert die Rückkehr der Toten als Wiederauferstandene und Neugeborene. Auf diese Weise wird im Endeffekt durchaus die christliche Idee von Tod und Auferstehung hinterfragt. Und gerade die Verknüpfung mit Völkermord und Euthanasie stellt den geläufigen Topos vom Tod als Geburt infrage und lässt ihn als eine euphemistische Deutungskonvention erscheinen.

III.

Das dritte und wahrscheinlich kanonischste Beispiel, Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1949) – die Geschichte einer jungen Frau, die an einer illegalen Abtreibung stirbt – ist kein Roman, sondern eine Kurzgeschichte. Und sie gehört nicht zur Sparte Phantastik, sondern zielt trotz der surrealen Rückwärtsbewegung auf psychologische Wahrscheinlichkeit ab. Diese Unterschiede sind wichtig, denn auf kurzer Spanne lässt sich die Retronarration ganz anders organisieren und plausibilisieren; einige der schon besprochenen Zwänge entfallen.

Entscheidend ist die Verlagerung der Vorgänge ins Figurenbewusstsein: das Ganze ist als imaginierter Bewusstseinsinhalt anzusehen – in der Phase des Sterbens oder (die Interpretationen gehen auseinander) schon jenseits des Todes. Die Rückwärtsbewegung ist allerdings erzählerisch nicht als *stream of consciousness* gefasst, sondern als präsentisches aktives Erleben: Beerdigung, Tod, Sterben, Klinik, Krankheit, Abtreibung, Schwängerung, Liebesbeziehung, Schulzeit, Kindheit, Geburt. Zwischengeschaltet sind viermal die Bemerkungen des Klinikpersonals über den voranschreitenden Todeskampf. Es gibt also zum

einen die Ebene der Erzählgegenwart, auf der die Zeit normal voranschreitet, dem Exitus zu, und zum anderen die retroaktive Vergangenheitsebene.⁵

Die Frage, ob der Tod schon eingetreten ist oder nur von der Sterbenden antizipiert wird, ist schwer zu entscheiden. Statt nun die Interpretationskontroverse neuerlich fortzusetzen, sollte man unterstreichen, dass der Text hier Klarheit verweigert. Hier scheint gerade eine Zone des Übergangs und der Ambivalenz angelegt, die nicht vereindeutigt werden muss. Das entspräche einer modernen Todeskonzeption, die auf dem Gedanken der ‚Passage‘ ohne exakte Grenzziehung beruht. Diese offene Lesart passt gewiss auch besser zur grundlegenden Poetik des Textes, der stark mit Ambivalenzfiguren arbeitet.

Aichinger versteht sich auf die Kunst, die gegenläufige Zeitbewegung in knappen Bildern und Sätzen zusammenzufassen und zum Oxymoron zu verdichten.

Am Anfang nimmt man Abschied. Ehe man miteinander weitergeht, muß man sich [...] für immer trennen. (Aichinger 1949, 69)

Du wartest auf das erste Wort, du läßt es ihm, damit dir nicht das letzte bleibt. (ebd.)

Von da ab geht ihr viele Male den Strand hinauf, als ob ihr ihn hinabgingt, nach Hause, als ob ihr weglieft, und weg, als gingt ihr heim. (ebd.)

Und wenn du bei der ersten Prüfung alles wissen mußt, so darfst du doch am Ende nichts mehr wissen. (ebd. 73)

Diese paradoxen Formulierungen markieren jene Schnittstellen, an denen es zu Überlagerungen beider Zeitpfeile kommt. Die Verwendung von (asymmetrischen) Dichotomien, welche die Retrobewegung besonders spürbar werden lassen, bildet ein Grundmuster des Rückwärtserzählens; in allererster Linie sind dies die Komplexe Erschaffen/Vernichten und Geburt/Tod (vgl. Borshch 2007).

An wenigen Stellen ist pures Rückwärtslaufen zu verfolgen, wie im nachfolgenden konzisen Zitat:

Bis morgen sind die welken Blüten frisch und schließen sich zu Knospen. (ebd. 65)

Aufs Ganze erfolgt die Rückentwicklung vom Tod zur Geburt in diskontinuierlichen Sprüngen mit narrativen Schnitten. Also eben nicht als zurückspulender Lebensfilm (eine in der Sekundärliteratur oft fälschlich angewandte

⁵ Gut veranschaulicht sind diese „zwei ineinandergeflochtenen Zeitrechnungen“ in den beiden didaktischen Strukturschemata von Resler (1979).

Metapher), sondern als rücklaufende Abfolge von Etappen, die in sich normal ablaufen. Das Denkmodell dafür wäre übrigens das Silbenpalindrom.⁶

Aichinger selbst verwendet ein anderes Bild, den Spiegel (stellenweise ist es ein blinder Spiegel, also gebrochene Spiegelung), und belegt es mit mehrfacher Bedeutung: Spiegelverkehrung, Spiegelschau und gedankliche Reflexion.

Der Aspekt der Spiegelschau lässt sich auf die unkonventionelle Erzählweise beziehen, für die die *Spiegelgeschichte* mindestens ebenso berühmt ist wie für das Rückwärtserzählen: die Du-Form.⁷ Die Verwendung der 2. Person wirkt wie eine Art Selbstanrede, ein Dialog des sich im Spiegel betrachtenden Ich. Eingangs kann sich auch der Leser direkt angesprochen fühlen (typisch für die Du-Narration), ehe dann konkrete Details kommen, die für eine imaginäre Spiegelschau der Protagonistin sprechen.

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht – und schnell!

Aber da hat er schon begonnen, der Vikar, [...] da hörst du ihn schon reden. [...] Und die Träger fragen nicht viel und holen deinen Sarg wieder herauf. Und sie nehmen den Kranz vom Deckel und geben ihn dem jungen Mann zurück, der mit gesenktem Kopf am Rand des Grabes steht. [...] Und da haben sie dich schon ins Bett zurückgelegt. Und sie haben dir das Tuch wieder um den Mund gebunden, und das Tuch macht dich so fremd. [...] (Aichinger 1949, 63, 65)

Der Erzählmodus der 2. Person erzeugt jene Distanzierung und Fremdperspektive, die für das Paradigma der Retronarration herausgearbeitet wurde. Es ist eben keine Ich-Erzählung, und trotzdem fallen Protagonist und Erzähler homodiegetisch ineins.

Die Erzählweise oszilliert auf eine kalkulierte Weise. Als Erzähltempus dominiert das Präsens, was den tatsächlichen Erlebnisvorgang unterstreicht; daneben kommen immer wieder die Imperative, die das Spekulative der Erinnerungsszenarien kennzeichnen. Das angesprochene Du schreitet nicht einfach eine schon fertige Vergangenheit ab, vielmehr kann es selbst Einfluss auf die Ereignisse nehmen und sie korrigieren. Am stärksten zeigt sich das in der Abtreibungsszene bei der Kurpfuscherin, wo andere Sätze als damals geäußert werden, weil es jetzt darum geht, die Abtreibung rückgängig zu machen:

⁶ Die besten Silbenpalindrome findet man in Oskar Pastiors Gedichtband *Kopfnuß Januskopf* (1990). Der Titel manifestiert das Formprinzip in aller Kürze: die Silben ‚kopf‘ und ‚nus(s)‘ sind so um die Achsensilbe ‚ja‘ geordnet, dass der Text sich Silbe um Silbe (also akustisch, nicht graphisch) vorwärts wie rückwärts abschreiten lässt.

⁷ Zur Du-Erzählung s. Greber (2006), dort auch Literaturhinweise.

Die Tür ist offen, und sie streckt dir ihre Hand entgegen, die ist schmutzig. Alles ist dort schmutzig. [...] Und die Schmerzen schütteln dich, aber du darfst nicht schreien. Gib der Alten das Geld [...] Die träumt nicht von den Ungeborenen. Die unschuldigen Kinder wagen's nicht, sie bei den Heiligen zu verklagen, und die schuldigen wagen's auch nicht. Aber du – du wagst es!

»Mach mir mein Kind wieder lebendig!«

Das hat noch keine von der Alten verlangt. Aber du verlangst es. Der Spiegel gibt dir Kraft. [...]

»Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei –«

Und da erschrickt die Alte. Und in dem großen Schrecken, in dem blinden Spiegel erfüllt sie deine Bitte. Sie weiß nicht, was sie tut, doch in dem blinden Spiegel gelingt es ihr. Die Angst wird furchtbar, und die Schmerzen beginnen endlich wieder zu jubeln. (Aichinger 1949, 67f.)

An dieser zentralen Passage lässt sich die Sinnfunktion der Erzählform festmachen: das Rückwärtserzählen dient hier dem Rückgängigmachen des traumatischen Erlebnisses. Die Protagonistin geht noch weiter hinter die Abtreibung zurück, quasi zum Sündenfall, wo sie sich auf einem Spaziergang naiv verführen ließ; auch das wird rückgängig gemacht, denn auch in jenem abgelegenen „verdammten“ Haus folgt „am Ende der Verdammung die Seligkeit“ (ebd. 70).

Solch ein religiöses Vokabular ist übrigens die Ausnahme; Aichingers Erzählung ist insgesamt erstaunlich unideologisch und im Ton unterkühlt. Kein Text für eine flammende Anti-Abtreibungskampagne. Die Metaphysik bleibt ziemlich weltlich konnotiert und fügt sich eher in den Psychodiskurs ein. Die Aichinger-Forschung spricht hier zutreffend von einer „selbsttherapeutischen Funktion“. Das imaginäre Rückgehen und Rückgängigmachen führt zur „Selbsterlösung“ und „Selbstschöpfung“, zu einem „Sich-im-Tod-neu-entwerfen“ (vgl. Colclasure 1999, 78f.).

Deshalb ist es auch bemerkenswert, dass die Geburt selbst nicht rückwärts verläuft, es ist kein Verschwinden im Mutterleib (wie in *Time's Arrow*), sondern sie verläuft normal zum Leben hin, zudem unwahrscheinlich glatt und problemlos:

Es ist der Tag deiner Geburt. Du kommst zur Welt und schlägst die Augen auf und schließt sie wieder vor dem starken Licht. Das Licht wärmt dir die Glieder, du regst dich in der Sonne, du bist da, du lebst. Dein Vater beugt sich über dich.

»Es ist zu Ende –«, sagen die hinter dir, »sie ist tot!«

Still! Laß sie reden! (Aichinger 1949, 74)

Der re-imaginierte vitale Anfangsmoment schlägt also realiter in den Todesmoment um. Und auf Diskursebene wird es still.

Der abgründige symbolische Ertrag der retrograden Konstruktion liegt bei Aichinger in der kompletten doppelten Engführung von Geburt und Tod. Denn die versöhnliche Geburtserinnerung auf dem Sterbelager ist gespiegelt an der Abtreibung, der traumatischen Realerfahrung von Geburt als Tod. Der durch die Retronarration erzielte thanatopoetische Nullpunkt ist daher zutiefst ambivalent.

IV.

Nabokovs Kurzgeschichte *Vozvraščenie Čorba / Tschorbs Rückkehr* (1925) bildet einen interessanten Sonderfall. Diese Erzählung, deren Titelheld auf den Spuren seiner auf der Hochzeitsreise plötzlich gestorbenen Frau zurückkehrt an den Ort der Hochzeitsnacht, passt einerseits nicht ganz ins Paradigma der Retronarration und wird andererseits aber just von diesem Paradigma her neu erschließbar. Da der Komplex von Exil, Erinnerung und Tod, dem auch dieser kleine Frühtext zugehört, in der Nabokovforschung gut ausgeleuchtet ist, können hier einige wenige Striche genügen. Die Kurzgeschichte wurde in Berlin geschrieben und enthält sogar einige deutsche Motive. Die Neufassung *The Return of Chorb* (1976) gehört gewissermaßen zum Spätwerk, insofern Nabokov seine Erzählung erklärtermaßen „for my present purpose“ neu übersetzte.⁸ Beim Vergleich zeigt sich, dass die englische Fassung in thanatologischer Hinsicht stellenweise sogar prägnanter ist. (Die deutsche Nabokov-Ausgabe orientiert sich ohnehin an den englischen Vorlagen.)

The Return of Chorb hat mit der *Spiegelgeschichte* gemein, dass die Rückkehr an Erinnerung gekoppelt ist und dass sie vom Protagonisten selbst gewollt ist; es ist aber nicht sein eigener Tod, und er begibt sich auf einen wirklichen Rückweg. Während man so etwas eigentlich ganz normal biochronologisch erzählen könnte, wie irgendeine Hin- und Rückreise, wählt Nabokov ein kompliziertes Arrangement von Parallelszenen und Rückwende. Man könnte daher sagen, hier sei der Erzähldiskurs selber auch am Projekt der *retrogradatio* beteiligt.

Nicht umsonst bezeichnete Nabokov diese Erzählung als „construction“;⁹ hier ist alles ebenso sorgsam auf den Schlusspunkt, den Nullpunkt hin arrangiert wie bei den Modellen der Zeitpfeilumkehr. Natürlich ist die Erzählung auch deshalb wohlkalkuliert, weil es das Genre verlangt: eine Short Story mit Schlusspointe.

Anders als bei den anderen Texten, die ganze Lebensgeschichten in Zeiträffer verhandeln, ist hier der Plot wenig standardisiert und sehr eigenwillig, so dass eine Zusammenfassung angebracht ist. Von dem Punkte aus, der in der Handlung als Jetztzeit angegeben ist, kann man sie folgendermaßen resümieren. Čorb, ein armer russischer Emigrant und Schriftsteller, kehrt in die deutsche

⁸ Zusammen mit seinem Sohn, für den Erzählband *Details of a Sunset and other stories*, 1976.

⁹ „It was written not long after my novel *Mashenka* (Mary) was finished and is a good example of my early constructions.“ (im Kommentar zum Erzählband *Details of a Sunset*).

Stadt zurück, in der er ein halbes Jahr zuvor eine junge Frau russisch-baltischer Abkunft aus dem spießigen Elternhaus herausgeheiratet hat. Auf der Hochzeitsreise ans Mittelmeer war sie am Stromschlag gestorben – ein so erhabener, reiner Tod, dass Čorb ihn für sich behalten möchte und den Eltern erst nur ausrichten lässt, ihre Tochter sei krank. Das eigentliche Ziel seiner Rückkehr – so erfährt man in einer Rückblende – ist es, das Bild seiner geliebten Frau (deren Namen er nie mehr ausspricht) zu verewigen, indem er die gemeinsamen Orte und die von ihr berührten Dinge wieder aufsucht und zu einem perfekten Erinnerungsbild zusammensetzt, das dann die Person selbst ersetzen würde. Die jeweiligen Stationen lösen Erinnerungen aus, so dass man *peu à peu* in ungeordneter Folge feinste Details und Facetten der Geschichte erfährt, die es zu re-konstruieren gilt. Die bevorstehende letzte (erste) Etappe ist die Hochzeitsnacht, die das junge Paar in einem Stundenhotel verbracht hatte, nach einem zarten Kuss auf getrenntem Lager. Čorb sucht nun das Hotel auf und bekommt zufällig dasselbe Zimmer; er hält es darin aber alleine nicht aus und holt sich von der Straße die erstbeste Prostituierte. Zuversichtlich fällt er in Tiefschlaf, während das Mädchen sich wundert und auf den nächtlichen Opernplatz hinunterblickt (dass dort gerade die Eltern sind, weiß nur der Leser). Mitternachts erwachen beide vom wahnsinnigen Schrei Čorbs, der neben sich seine Frau liegen wähnt. Das Mädchen springt entsetzt auf und macht sich zum Gehen bereit. In diesem Moment klopft es an der Tür; draußen steht das alte Ehepaar in der Annahme, dass die vom Hoteldiener erwähnte Dame ihre Tochter sei. Die Prostituierte flüchtet aus dem Zimmer, die Eltern betreten es; vor der Tür horchen das Mädchen und der Hoteldiener – totale Stille.

Die Nacherzählung klingt naturgemäß viel geradliniger als der Erzähldiskurs; dieser ist nur am Anfang der Erinnerungssequenzen so direkt ausgerichtet, wo auch die Äquivalenzen etabliert werden. Und zwar liest sich das fast wie das Rückspulen eines Schwarz-Weiß-Films:

[...] и внезапно, не дождавшись похорон, [он] поехал обратно в Германию через все те места, где в течение свадебного путешествия они побывали вдвоем. В Швейцарии, где они провели зиму и где доцветали теперь яблони, он ничего не узнал, кроме гостиниц; зато в Шварцвальде, по которому они прошли еще осенью, холодноватая весна не мешала воспоминанию. И так же, как на южном пляже, он старался найти тот единственный круглый, черный, с правильным белым пояском, камушек, который она показывала ему накануне последней прогулки, – точно так же он отыскивал по пути все то, что отметила она возгласом: особенный очерк скалы, домишко, крытый серебристо-серыми чешуйками, черную ель и мостик над белым потоком, и то, что было, пожалуй, роковым прообразом, – лучевой размах паутины в телеграфных проволоках, унизанных бисером тумана. (Nabokov 1925, 170)

[...] and then, suddenly, without waiting for the funeral, he traveled back to Germany.

He passed in reverse through all the spots they had visited together during their honeymoon journey. In Switzerland where they had wintered and where the apple trees were now in their last bloom, he recognized nothing except the hotels. As to the Black Forest, through which they had hiked in the preceding autumn, the chill of the spring did not impede memory. And just as he had tried, on the southern beach, to find again that unique rounded black pebble with the regular little white belt, which she had happened to show him on the eve of their last ramble, so now he did his best to look up all the roadside items that retained her exclamation mark: the special profile of a cliff, a hut roofed with a layer of silvery-gray scales, a black fir tree and a footbridge over a white torrent, and something which one might be inclined to regard as a kind of fatidic prefiguration: the radial span of a spider's web between two telegraph wires that were beaded with droplets of mist. (Nabokov 1976, 148)

[...] und plötzlich dann reiste er, ohne auf die Bestattung zu warten, nach Deutschland zurück.

In umgekehrter Reihenfolge kam er durch all die Orte, die sie auf der Hochzeitsreise zusammen besucht hatten. In der Schweiz, wo sie den Winter verbracht hatten und wo nun die Apfelblüte zu Ende ging, erkannte er nichts wieder als die Hotels. Im Schwarzwald, durch den sie im Herbst davor gewandert waren, behinderte die Kühle des Frühlings die Erinnerung nicht. Und wie er am südlichen Strand versucht hatte, jenen besonderen runden schwarzen Kiesel mit dem ebenmäßigen kleinen weißen Gürtel wiederzufinden, den sie ihm am Vorabend ihres letzten Spaziergangs zufällig gezeigt hatte, tat er jetzt sein Bestes, all die Wegmarken wieder ausfindig zu machen, die ihr Ausrufezeichen trugen: das spezielle Profil eines Felsens, ein Bauernhaus unter einer Schicht silbergrauer Schindeln, eine schwarze Tanne und einen Fußsteg über einen weißen Bach sowie etwas, das man für eine Art prophetischer Vorwegnahme halten mochte: die strahlenförmige Fläche eines Spinnennetzes zwischen zwei Telegraphendrähten, die wie mit Perlen von Tautropfen besetzt waren. (Nabokov 1989, 33f.)

Man ist hier an Nabokovs Kinematographie-Leidenschaft und -Kennerschaft erinnert. Anschließend wird die Welt sehr farbig, und es kommen zahlreiche temporale und perspektivische Unterbrechungen. Die Fokalisation wechselt zwischen Čorb, den Eltern, deren Dienstmädchen, der Prostituierten und dem Hoteldiener. Nabokov orchestriert also das individuelle Erinnerungsprojekt des Protagonisten mit durchkreuzenden fremden Blicken und Stimmen. Dabei bleibt es durchaus offen, ob das Projekt gelingt oder scheitert. Die Stille kann den Wahnsinn bedeuten oder die Ruhe vor dem Gemetzel oder den Frieden oder was immer; bemerkenswerterweise endet die Sache mit der Außenperspektive von Unwissenden:

– Они молчат, – шепнул лакей и приложил палец к губам. (Nabokov 1925, 176)

»They don't speak,« whispered the lackey, and put his finger to his lips. (Nabokov 1976, 154)

»Sie schweigen«, flüsterte der Lakai und legte den Finger an die Lippen. (wörtl. Übers. d. Vf.)

Dieses Finale häuft drei Topoi der Apophatik – eine Schweigeszene, die andere finale Schweigeszenen der russischen Literatur in sich versammelt. Wem aber gilt das Schweigegebot des Hoteldieners? Es ließe sich metapoetisch übertragen lesen: so würde das gebotene Schweigen für den Schriftsteller Čorb die Möglichkeit des Schreibens eröffnen. Und auf den Text selbst zurückgewandt würde es das Schweigen der Schriftzeichen bedeuten: den Tod des Textes.

Diese poetologische Deutung wird durch Nabokovs nachträgliche Intensivierung des Schriftmotivs unterstützt: wo der russische Čorb die Ausrufe seiner Geliebten aufspürt („vozglas“), also Akustisches, sucht der amerikanische Chorb Ausrufezeichen („exclamation mark“), also Skripturales.

Im Lichte der Retronarrationsmodelle bemerkt man neue Aspekte an dieser Geschichte. Vielleicht ließe sich die Frage des offenen Endes nach einer exakten Analyse der *retrogradatio* gar genauer beantworten. Löst etwa das Auslassen einer Station die Katastrophe aus? War es ein Fehler, die Eltern zu benachrichtigen? Oder gerade umgekehrt: Lag der Fehler darin, die Eltern aus dem Kalkül auszuschließen? Darin, nur die Dinge, Orte, Farben, Geräusche zu bedenken und die Personen zu vergessen?

Die umwegige Art des Erzählens von der Rückkehr zum apophatischen Nullpunkt lässt sich erinnerungspoetisch als ikonische Wiedergabe der Memoria-prozesse verstehen: die spontane Erinnerung verläuft nicht streng geordnet, sondern assoziativ; die gelenkte Erinnerung folgt hingegen einem Plan. Indem bei Čorbs Projekt beide Erinnerungsformen zusammenwirken, die *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire*, greifen Ordnung und Unordnung ineinander und hinterlassen ein erratisches Muster. In der Terminologie der Retronarration und in den Denkmodellen der Schriftordnung gesprochen: es ist kein Palindrom, sondern ein Anagramm.

Und damit kann man endlich dem rätselhaften unrussischen Namen Čorb¹⁰ sein poetologisches Geheimnis entreißen: Er bietet eine anagrammatische Resonanz zu *vozvraščenie*! Beide Titelwörter sind eng verflochten. *Vozvraščenie Čorba* – die Buchstabenfolge reflektiert sogar das auf *histoire*-Ebene erzählte Rückkehrprogramm: nämlich leichte Umstellungen und eine kleine feine Diffe-

¹⁰ Üblicherweise versucht man den seltsamen Namen über die Klangverwandtschaft mit russ. *čort*/Teufel und *černyj*/schwarz zu semantisieren.

renz (bei den Lettern statt des *v* ein *b* – beim Plot statt der Frau das Freudenmädchen).

Somit lässt sich der Titelbegriff der Rückkehr metatextuell als Zeichen für das Konzept der anagrammatischen Rückkehr auffassen: *retrogradatio*. Und damit reiht sich nun auch der Werktitel des Nabokovschen Textes poetologisch in das Paradigma der Retronarration ein.

Alle hier vorgestellten retronarrativen Texte tragen also im Titel ihre poetologische Strukturmetapher: Zeitpfeil, Spiegel, Retrogradation. Die extravagante Erzählform will metanarrativ ausgestellt sein und muss vorbereitet werden. Das kleine Textkorpus legt die Basis für ein Erzählparadigma der thanatopoetisch motivierten Retronarration.

Literatur

- Aichinger, I. 1949. *Spiegelgeschichte* [1949], R. Reichensperger (Hrg.), *Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden*, Bd.1: *Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952)*, Frankfurt/M. 1991, 63-74.
- Aldridge, M. 1988. „Spiegelgeschichte: A Linguistic Analysis“, *IRAL International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 26 (May), 149-166.
- Amis, M. 1991. *Time's Arrow: Or the Nature of the Offense*, London.
- 1993. *Pfeil der Zeit*, Über. von Alfons Winkelmann, Wien.
- Atwood, M. 1993. *The Robber Bride*, New York.
- 1994. *Die Räuberbraut*, Übers. von Brigitte Walitzek, Frankfurt/M.
- Barner, W. 2004. „Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte“, W. Bellmann (Hrg.), *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Stuttgart, 76-88.
- Borshch, T. 2007. *Rückwärts erzählen: Die Umkehr des narrativen Zeitpfeils aus interdisziplinären Perspektiven*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Komparatistik der Universität München.
- Colclasure, D.L. 1999. „Erzählkunst und Gesellschaftskritik in Ilse Aichingers ‚Spiegelgeschichte‘: Eine Neuinterpretation“, *Modern Austrian Literature*, 32, 67-89.
- Gerlach, U.H. 1996. „Ilse Aichingers ‚Spiegelgeschichte‘: Eine einzigartige Erzählung“, *Österreich in Geschichte und Literatur*, 40 (280), 37-45.
- Greber, E. 1998. „Παλινδρομὸν – revolutio“, *Russian Literature* 43, 159-204.
- 2003. „Palindrom“, G. Ueding (Hrg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd.6, Tübingen, 484-488.
- 2004. „Mediendoppelgängereien: Dr. Jekyll and Mr. Hyde verwandeln sich in Film“, *Poetica*, 36, 429-452.
- 2006. „Wer erzählt die Du-Erzählung? Latenter Erzähler und implizites *gendering* (am Beispiel einer Kurzgeschichte von Tschechow)“, S. Nieberle / E. Strowick (Hrg.), *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln-Weimar-Wien, 45-72.

- 2007. „Textbewegung/Textwebung. Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl“, M. Buschmeier / T. Dembeck (Hrg.), *Textbewegungen 1800 / 1900*, Würzburg, 24-48.
- Harris, G. 1999. „Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis's 'Time's Arrow'“, *Studies in the Novel*, 31 (Winter), 489-505.
- Larmour, D.H.J. 1993. „Orpheus and Nabokov's 'Vozvrashchenie Chorba'“, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 38, 373-377.
- Ljungberg, C. 1999. *To Join, to Fit, and to Make. The Creative Craft of Margaret Atwood's Fiction*, Bern etc.
- Menke, R. 1998. „Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's 'Time's Arrow'“, *Modern Fiction Studies*, 44, 959-980.
- Morel, M. 1995. „Time's Arrow; ou, le récit palindrome“, M.-F. Cachin / A. Grieve (Hrg.), *Jeux d'écriture: Le Roman britannique contemporain*, Paris, 45-61.
- Nabokov, V. 1925. „Vozvrashchenie Chorba“ [1925], *Sobranie sochinenij russkogo perioda v pjati tomach*, t.1. St. Petersburg 1999, 168-176.
- 1976. *The Return of Chorb* [1976], *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York 1995, 147-154.
- 1989. „Tschorbs Rückkehr“, *Gesammelte Werke*. Bd. 13: *Erzählungen I, 1921-1934*, Übers. von D.E. Zimmer, Reinbek 1989, 31-43.
- Naumann, T. 1978. *Blue Evenings in Berlin. Nabokov's Short Stories of the 1920s*, New York.
- Pastior, O. 1990. *Kopfnuß-Januskopf*, München.
- Resler, M. 1979. „A Structural Approach to Aichinger's 'Spiegelgeschichte'“, *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, 12, No. 1, 30-37.
- Shrayer, M.D. 1997. „Decoding Vladimir Nabokov's 'The Return of Chorb'“, *Russian Language Journal*, 51 (Nos. 168-170), 624-641.
- Sicker, P. 1987. „Practising Nostalgia: Time and Memory in Nabokov's Early Russian Fiction“, *Studies in Twentieth Century Literature*, 11, 253-270.
- Slater, M. 1993. „Problems When Time Moves Backwards: Martin Amis's 'Time's Arrow'“, *English: The Journal of the English Association*, 42 (No.173), 141-152.
- Wyllie, B. 2004. „Vozvrashchenie Chorba [The Return of Chorb]“, *The Literary Encyclopedia* [online database] First published 09 December 2004 <<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16638>>.

Boris Gasparov

**REDISCOVERING DEATH AFTER A TIME OF TERROR:
SHOSTAKOVICH'S ELEVENTH QUARTET
AND THE PROBLEM OF NARRATIVE THANATOLOGY**

In a narrative of any kind—be it literature, musical drama, or programmatic music—death of its principal protagonist plays the pivotal role in shaping its overall structure and message. From the very first appearance of the hero or heroine destined to perish in the finale one can sense the shadow of this eventual outcome on everything he or she does or says. The hero's whole life, as it is shown in the narrative—all his feelings and thoughts, struggles and aspirations—appear as incremental steps directed toward and contributing to reaching the grave as his final destination. The imminent fate of Homer's Achilles, Schiller's Maria Stuart and Don Carlos, Tolstoy's Prince Andrei and Anna Karenina, Wagner's Tristan and Isolde, or the subject of Berlioz's *Symphonie fantastique* serves as a powerful magnet toward which these literary and musical narratives are heading with the exponentially growing speed and intensity. Whatever moments of hope, elation, or gaiety those heroes may experience in the course of the narrative, they appear as digressions that only help to cast their ultimate destiny in a sharper light.

On the other hand, characters not destined to die attain a peculiar characteristic that can be called narrative immortality. Any thought about such heroes' mortality lies entirely outside the bounds of the narrative proper. Whether the narrative implies that such and such characters will continue to live happily (or sometimes, as in Chekhov's dramas, unhappily) "ever after", or invites the reader to muse about how long their bliss will last, the natural limitation imposed by death is not an issue. How many happy returns to the countryside will the lyrical hero of Beethoven's *Symphonie pastorale* experience in the future? All Jane Austen's heroines are happily married in the finale; but some of them are vivacious and strong-willed while some others delicate and rather vulnerable—does this mean that their respective happinesses have different time value? To ask questions like these would mean to abandon the work of art as such and treat its characters as our peers, subject to our gossip and second-guessing.

To be sure, this principle does not apply to marginal characters who remain easily disposable; they come and go opportunely, succumbing to the story's more essential needs. To this effect, twentieth-century car accidents largely took the place of eighteenth- and nineteenth-century sudden attacks of a "fever." But for all the principal protagonists there is hardly any other choice apart from being either totally contingent on their eventual death, or totally unaffected by it.

This sharp narrative duality reflects an even broader philosophical dilemma—namely, the tension between experiencing phenomena of life as open-ended and perpetually evolving, on one hand, and the need to enframe them as closed events, in order to define and interpret them, on the other. The narratively immortal hero of a *Bildungsroman* embodies the immediacy and fluidity of human experience. He is placed inside the stream of life, a position that makes his experience and personal growth continual and incremental; by the same token, however, his life remains forever an ongoing project. The life of a doomed hero, on the contrary, stands for an interpretation in its wholeness; it poses as a sign to which various symbolic values—ethical, metaphysical, or mystical—can be attached. But the price for this is the loss of the immediacy of experience, since every event in such hero's life is related to the whole underscored by his eventual death. Perhaps no author felt this duality as acutely as Tolstoy; his "double stories" of Pierre and Andrei, Lëvin and Anna attest to his efforts to correlate («сопргать») if not reconcile these narrative and metaphysical polarities.

The pervasiveness of this opposition makes particularly interesting a phenomenon that evolved in Soviet literature and music in about twenty years after Stalin's death, from mid-nineteen-fifties to early nineteen-seventies. The preceding forty years were the epoch of virtually uninterrupted wars and mass terror—the time of "millions slaughtered at a hefty discount," to use Mandelstam's words. It was also the time when the wall between narrative death and narrative immortality grew higher than ever. The heroes doomed to die marched to their heroic or martyred death with the uncompromising sense of inevitability, while those doomed to live arrived at their industrial, military, and ideological triumphs with equal determination.

By the mid-fifties, however, neither a heroic nor a martyred death was in order anymore. On the contrary—millions of those disposed of at a hefty discount began either returning to life or at least being acknowledged as individual human beings who died at a particular time and under particular circumstances. A peculiar effect of this situation in the wake of terror was a rediscovery of death in its human dimensions. Death appeared not as a catastrophe of cosmic proportions or a mystical tragedy but as a fact of an individual person's life—a quotidian fact, one among many others. Instead of posing grandiloquent rhetorical questions, like Adorno's "Can one live after Auschwitz?", one inquires about quotidian circumstances of NN's death—the nature of his illness, the medical

treatment he received, whether anything could be done had his ailment been discovered earlier, and so forth. Instead of launching a feast in the midst of infested streets in the time of plague, or abandoning oneself in the adoration of an angelic adolescent, one finds oneself busy pulling one's connections in hope to obtain a better strain of the vaccine. The collapse of an epic, larger-than-life podium on which death stood triumphantly through the age of high modernism, was precipitous; it left a profound mark on the fundamental function of death in the narrative.

In Lydia Ginzburg's *Notes of a blockade man* (wrote in the late 1960s or early 1970s, and published only in the time of the perestroika), the anonymous hero and his peers, upon hearing on the radio the announcement of the beginning of the war, react to the news with a dramatic but formulaic statement: "We are doomed" (Мы погибли). It was only much later, the narrator comments, that they realized that to die is in fact not easy at all—that it is a hard labor, so to say, involving much exertion and pain. The story evolves as a succession of minuscule actions and dilemmas with which the hero is confronted at every moment of his blockade existence: in what order to put on one's clothes in the morning as to minimize the exposure to the icy coldness of the room; at what time to join the line to pick the daily bread ration as to come neither too early (when the line is the longest) nor too late, and so forth. The cardinal issue of the death dissolves, as it were, in all these pedestrian thoughts and efforts. It becomes irrelevant to the reader whether the hero will eventually die or survive the blockade; whatever the outcome, it does not affect the narrative. Death becomes literally lost in the trivialities.

The domestication and trivialization of death did not take away its metaphysical and/or mystical significance. On the contrary—by adopting death as their companion, the daily trivia themselves become elevated onto the plane of the transcendental. Having lived for so long in a vortex of total destruction, people found themselves, after the grinding wheel suddenly came to a halt, in a strange world of small-scale joys and frustrations, domestic and occupational routines and hazards. The effect of the "estrangement," in Shklovsky's sense, was complete. Cutting death to human-size proportions exposed the thinness of the line that divides it from the continuum of the existential experience. The ultimate mystery of death reasserted its presence by lurking behind most inconspicuous everyday situations. The more anodyne the daily routine looked, the more acutely it made one feel its mistrial aura.

Pasternak's poem "In a hospital" (В больнице) (1955) that reflected the poet's personal experience of a massive heart attack, can be seen as a case in point. The poem is replete with most pedestrian details of its lyrical hero's illness and his experience in the hospital. A crowd of passers-by gaping at the man who fell in the street, a brisk arrival of the ambulance and the militia, a long and tedious

procedure of being accepted to the hospital, curt remarks and body language of the personnel from which the hero strives to deduce his chances for survival, and finally, the appalling physical condition of a district hospital in which he finds himself—nothing is forgotten. The reader may even realize that the shocking impression the hospital made on the hero was due to the fact that he was used to a more genteel treatment at privileged medical institutions of the Writers' Union. (In real life, Pasternak, on his wife's insistence, was transferred, as soon as his condition allowed, to a "special ward", headed by the—by then "rehabilitated"—Academician Miron Vovsi).

And yet it is in this hectic and miserable surrounding that the poem's hero, feeling himself on the brink of death, experiences the mystical encounter with God.

О Господи, как совершенны
Дела твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозы
И плачу, платок теребя.
О Боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

God appears amidst the oppressive chaos of the hospital. The meditation about God and death does not soar over this lowly reality but mixes into and dissolves in it. The mystical "night of death" appears adjacent to the night commotion of the city; the mystery of God's appearance takes place as the result of a "dose" of a sedative that was given to the patient; his tears of mourning and joy can be described in strictly medical terms, as an effect of the drug. True to this everyday frame of the mystical situation, the hero begs God's pardon for his poor vision.

There were few composers whose oeuvre was dominated with the idea of death with such persistence and intensity as that of Shostakovich (Tchaikovsky and Mahler, the two composers to which Shostakovich felt particular affinity, come to mind as a possible parallel in this regard). Numerous works by Shostakovich from Stalin's time are dominated by the total presence of death. For instance, in the Trio E minor, one of the composer's foremost achievements, written in 1944 on the occasion of death of his closest friend and mentor, Ivan Sollertinsky, death of a single person acquires cosmic dimensions, representing the total devastation at the end of the war, with a poignant hint at the particular predicament of the Jews. It makes the more remarkable the evolution of the theme of death that one can spot in some of Shostakovich's works of a later time.

In 1966, Shostakovich wrote the Eleventh Quartet F minor, dedicated to the memory of another deceased friend — Vasily Shirinsky, the second violin of the Beethoven Quartet, with which Shostakovich closely collaborated over decades. In contradistinction to the intense pathos of the Sollertinsky Trio, the musical texture of the Quartet turned out to be extremely light and sparse. Instead of passionate expressions of grief, it offered a suite-like succession of seven brief movements representing standard, one can even say routine, genres of the violin repertory: Scherzo, Recitative, Etude, Humoresque, and Elegy, framed by the Introduction and the Finale. The memorial to a deceased musician is narrated through a chain of musical numbers exemplifying his daily professional life. The memory of his death appears dissolved in a stream of small events of music-making, teaching, and amusement. Even the dramatic moment of death's arrival is signified by a quotidian detail: the wailing of the ambulance's siren. Showing all his mastery in employing mass musical genres, Shostakovich conveys the close conjunction between the routine pace of life and the arrival of death.

The "Introduction" begins with elementary intervals of the fifth and octaves played by the violin solo, as if in a stylized imitation of the process of tuning. The next movement, "Scherzo," is written in an easy-going, mildly jocular mood; the light pace of the principal theme is punctuated by playful glissandos sounding like animated gestures in an informal conversation. The unostentatious idyll of the Scherzo is interrupted by the "Recitative". With a stark naturalism, it recreates the sound of a passing ambulance, up to the "Doppler's effect"—the pitch sinking on a half-tone after the ambulance has "passed."

The movement that follows is far from a mourning one might expect after the arrival of death. It is marked as the "Etude"—a virtuoso piece recalling innumerable examples of the musical perpetuum mobile. These demonstrations of musical virtuosity sometimes receive a programmatic justification as imitations of the sound of a flying insect—most famously, in Rimsky-Korsakov's "Bumble-bee's Flight" for a cello solo. The cellist Gregory Piatigorsky once testified how, in preparation for his first American tour, he added an impressive collection of musical insects to his repertoire, to be used as encores. In conjunction with the naturalistic recreation of the arrival of death in the previous movement, the familiar sounds of musical insectology in the "Etude" acquire an unmistakable association with the flight of the soul, as it leaves the body immediately after death. A mystical image of a soul carried away from the body on its dragonfly wings is superimposed on a routine situation of music-making, reminiscent of a concert hall or a Conservatory classroom.

Rezitativ III Recitative

[19] Adagio $\text{♩} = 80$

First system of musical notation (measures 19-20). The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 19 is marked 'Adagio' with a tempo of $\text{♩} = 80$. The first staff (Violin I) has a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The second staff (Violin II) has a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The third staff (Viola) has a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The first measure of the system is marked with a forte dynamic (ff). The second measure is marked with a piano dynamic (p). The third measure is marked with a piano sublimando dynamic ($p\ sub.$). The word 'arco' is written above the first and third staves. The word 'arco' is written below the third and fourth staves. The word 'arco' is written below the fourth staff. The word 'arco' is written below the fourth staff.

[20]

Second system of musical notation (measures 20-21). The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 20 is marked with a forte dynamic (ff). The first measure of the system is marked with a forte dynamic (ff). The second measure is marked with a forte dynamic (ff). The third measure is marked with a forte dynamic (ff). The word 'arco' is written above the first and third staves. The word 'arco' is written below the third and fourth staves. The word 'arco' is written below the fourth staff. The word 'arco' is written below the fourth staff.

[21]

Third system of musical notation (measures 21-22). The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 21 is marked with a forte dynamic (ff). The first measure of the system is marked with a forte dynamic (ff). The second measure is marked with a forte dynamic (ff). The third measure is marked with a forte dynamic (ff). The word 'arco' is written above the first and third staves. The word 'arco' is written below the third and fourth staves. The word 'arco' is written below the fourth staff. The word 'arco' is written below the fourth staff.

22

dim. *p* espress.

dim. *p* espress.

dim. *p* espress.

dim. *p* espress.

23

non espress. dim. *pp*

non espress. dim. *pp*

non espress. dim. *pp*

non espress. *mf* *p*

pp

pp

attacca

Etüde IV Etude

24 Allegro $\text{♩} = 80$

p

Example 1: Shostakovich, Eleventh Quartet, 3rd movement: Recitative and beginning of 4th m. Etude

The duality of the mystical and the quotidian continues in the next piece, "Humoresque." Again, it recreates the situation of routine music-making, with its formulaic virtuosity and pedestrian brilliance. At the same time, the "humorous" cacophony of voices racing against each other evokes an image of a throng of souls rushing forward or being chased—an image whose musical antecedents go back to such famous examples as Berlioz's *Symphonie Fantastique* or Tchaikovsky's *Francesca da Rimini*. The chorus eventually fades away, leaving a single voice (played, tellingly, by the second violin)—a lone soul left behind and rushing to catch up with the rest.

The composition is crowned with a cloudless "Finale," whose infantile mood and lullaby waving rhythms are vividly reminiscent of Musorgsky's and Mahler's musical images of a dead child. Once again, as in the Scherzo, the monologue of the violin is being interrupted by playful glissandos, whose weightless ascendances now reveal their mystical meaning. The violin's monologue, telling, with a childish lightness, its story of calm and joy, ends on a protracted note in the extremely high register that eventually fades away.

Finale VII Finale

44 Moderato $\text{♩} = 88$ con sord.

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 88$ and the instruction "Moderato". The key signature has one flat (B-flat). The first staff (Violin I) begins with a melody of eighth notes, marked *p* and "con sord.". The second staff (Violin II) plays a steady eighth-note accompaniment. The third staff (Viola) and fourth staff (Cello/Double Bass) play sustained notes. The second system continues the Violin I melody, which becomes more complex with sixteenth notes. The third system shows the Violin I part with a more active melody, including some chromaticism. The Viola and Cello/Double Bass parts have sustained notes throughout the first two systems, with some movement in the third system.

Example 2: Shostakovich, Eleventh Quartet, beginning of the "Finale"

The peculiar narrative phenomenon outlined in this paper was short-lived. By the mid-seventies, the tides of conceptualism and fantastical realism swept away the delicate balance between the banal and the mistrial which was its essence. This balance could occur only in a world dumbfounded with its own normalcy—with the possibility of finding oneself firmly settled in one's habitual ambiance, doing one's routine work, getting ill, receiving a treatment, dying. In works of Ginzburg, Pasternak, Shalamov, Shostakovich and, if one thinks of their Western counterparts, Camus, this unique sensibility led to overcoming the duality of the existential and the symbolic, exemplified in the dilemma of a narrative dominated by either the hero's life or his death. In a major breakthrough in the narrative tradition, the new narrative strategy allowed the quotidian routine and the metaphysical meaning to merge with and to dissolve in each other. The spirit of innovation is palpable in Pasternak's words with which he described his experience in the hospital in a letter to Olga Freidenberg (20.01.1953):

Я радовался, что при помещении в больницу попал в общую смертную кашу переполненного тяжелыми больными больничного коридора, ночью, и благодарил Бога за то, что у него так подобрано соседство города за окном и света, и тени, и жизни, и смерти.

I rejoiced that they placed me in that death grindery of the hospital's hall, full of the gravely ill, in the middle of the night, and thanked God for how he made them all neighbors—the city out there, the light and the shadows, life and death.

Veronika Halser

**„UM MICH KREIST DER TOD“¹
THANATOLOGISCHE ZEIT-/KREIS-LÄUFE IM
15. STREICHQUARTETT VON DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ**

Einleitung

Ein musikalisches Kunstwerk unterliegt, bedingt durch das Flüchtige, Momenthaft-Vergängliche seines Mediums, immer schon der Frage nach Wesen und Darstellbarkeit von Zeit. Hieran schließt sich – in unmittelbarem Zusammenhang mit einem weiteren zentralen sprachphilosophisch-künstlerischen Thema stehend – eine weitere Überlegung, nämlich die der Möglichkeit, den Tod überhaupt darstellen zu können. Das Paradoxon der Zeit besteht ja insbesondere in der Unfasslichkeit und letztthin Nichtimaginierbarkeit des Temporalen, worin sich eben die Analogie zur Thanatologie manifestiert: in der Darstellung des Undarstellbaren. Die Nichtsemantik musikalischer Äußerungen ist in diesem Kontext insofern von allerhöchster Brisanz, als gerade in der Abstraktion rein klanglicher Prozesse das Unsagbare selbst ikonisiert zu sein scheint, zumal eine unmittelbare Bedeutungsebene, wie sie sprachlichen Texten zueigen ist, fehlt. An die Stelle dieser semantischen Lücke können unterschiedliche Substitute treten (z.B. programmatische Zuordnungen im Titel oder codierte Klangfolgen wie etwa das Leitmotiv) –, oder aber die Leerstelle erweist sich selbst als „Lexem“, indem sie eben das apophatische Nichtsprechen-Können zum Ausdruck bringt. Hierbei kommt auch dem „Kreis“ mit seiner starken Symbolik (Nicht-Teleologie, Wiederkehr, Nullstelle, Endlosigkeit, Absenz usw.) eine hohe Bedeutung zu, wie er zumal in Šostakovičs Spätwerk gleichsam „leitmotivisch“ wirksam wird. Diese Figur des Perpetuierend-Tautologischen manifestiert sich zum einen auf paradigmatischer Ebene, d.h. einzelne Motiveinheiten erklingen in schier endlosen Wiederholungsschleifen. Zum anderen nimmt dies wiederum Einfluss auch auf die musikalische Syntax, da diese, aus wiederkeh-

¹ Äußerung Šostakovičs während seiner Arbeit am 15. Streichquartett. Zitiert nach: Grönke 1993, 436. Vorliegender Text zeichnet in verkürzter und verdichteter Form wesentliche Argumentationslinien meiner Dissertation nach, deren Publikation unter dem Titel *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič* im Wiener Slawistischen Almanach, Sonderband 70, Unterreihe Intermedialität, in Kürze erfolgen wird.

rend festgefügteten Bauelementen zusammengesetzt, mithin dem Eindruck bloßer Stereotypie unterliegt. Eben anhand solcher Texturen wird die paradoxe Korrelation von zirkulärer und linearer Zeit imaginiert. Denn im Wieder-Holen sukzessiv eintretender Ereignisse entsteht mit der thematisch-motivischen eine auch temporale Bogenform. Dabei wird Primäres mitnichten gelöscht, vielmehr erfolgt in dieser Krümmung der Zeitachse eine palimpsest-artige Überlagerung identischer Schichten. Gleich einem geschlossenen Fächer, bei welchem die einzelnen Lamellen eingefaltet sind,² erlischt die *différance* von Synchronie und Diachronie.³ Aber auch das Aufbrechen des syntaktischen Gefüges durch bloße Reihung von Motiv-Fragmenten, mithin die völlige Löschung kontextueller Bezüge, erweist sich als Verfahren, welches Auswirkungen hat auch auf die Zeitstruktur eines Werks. In Šostakovičs *15. Streichquartett in es-Moll, op. 144* (1974), bestehend aus einer Folge von sechs langsamen Sätzen, gefriert letztlich der Prozess zum Zustand. Was bleibt, ist die Statik der Zeit, das tödliche Anhalten der Bewegung.

In den späten Quartetten wird das frische Voran, das Einfügen eines jeden Tons in eine vorgegebene Ordnung immer fragwürdiger; und so leuchten immer stärker die einzelnen Töne, die einzelnen Intervalle gleichsam aus sich selbst heraus. Nicht mehr das Ziel ist wichtig, sondern der Weg selbst. Kein Stillstand, kein Fließen, eine Musik über das Rätsel der Zeit.⁴

Semiotik und Semantik des Kreises – 1. Satz: Elegie

Umberto Eco nennt den Tod „das einzige nicht semiotisierbare Ereignis“.⁵ Denn jegliche künstlerische Unternehmung, den Tod zeichenhaft reproduzieren zu wollen, scheitert zwangsläufig daran, dass der Tod jenseits der menschlichen Vorstellungskraft liegt und objektiv sichtbar wird nur im Tod des Anderen. Im Moment seines subjektiven Erlebens tritt der Mensch aber aus dem Diskurs aus – er kann seinen Tod nicht anders kommunizieren als im Zeichen seines toten Körpers. Der Tod als etwas, das nicht imaginiert werden kann, entzieht sich solchermaßen auch dem Zeigen: aus dem semantischen „Nicht-Wissen“ wird ein semiotisches „Nicht-Können“. Insignium dieser – auch im Wittgensteinschen Sinne – Unmöglichkeit zu sprechen ist in musikalischen Texturen vor allem die Pause, die klangliche Absenz als solche.⁶ Denn mit Auflösung des Bezeichneten

² Zur Fächer-Metaphorik als thanatologischem Gedächtnis-Motiv insbesondere bei Mandelštam vgl. Lachmann 1990, 363f., sowie Hansen-Löve 1996/99, 135f.

³ Vgl. zur Bezeichnung der Aufhebung des Widerspruchs von Simultaneität und Sukzession Bergsons Begriff der *durée*.

⁴ Neef 2002, 38.

⁵ Eco 1972, 74.

⁶ Eines der prominentesten Beispiele der Musikgeschichte soll an dieser Stelle genügen, um die Verweiskfunktion der Pause auf das Nichtsprechenkönnen deutlich zu machen. Die Rede

dissoziiert umgekehrt auch die Zeichenhaftigkeit des Zeichens, worin der Text eben sein Apophatisches zum Ausdruck bringt. Zwar verfügt Musik eben *nicht* über eine unmittelbare Verweisstruktur, doch liegt in der sensuell-expressiven Kraft musikalischer Zeichen ein anderes Potenzial: das der Intensität. Die Abwesenheit des Signifikats als semantische wie semiotische Dimension wird im musikalischen Text nicht *beschrieben*, sondern *verkörpert*.⁷ Verfügen Sprache wie Musik gleichermaßen über eine Motiv-Ebene, so besteht doch ein grundlegender Unterschied bezüglich der semantischen Aufladung. Erfolgt im sprachlichen Motiv die Synthese von zeichenhafter Gestalt und implizierter Semantik als *Ergebnis* einer ästhetischen Funktion des Zeichens, so *ist* diese Synthetisierung im Musikalischen das Ästhetische des Zeichens selbst. Wird das musikalische Motiv leitmotivisch, also indexikal gebraucht, so offenbart sich zugleich das Ikonische seiner Gestalt; seine Lautverbindung wird zum klanglichen Symbol.⁸ Der Kreis nun gehört zu jenen Zeichen, deren Form mit dem Inhalt identisch sind. In der Musik existiert er, direkt über einer Note stehend, einerseits als Verweis auf das Flageolet, eine Spieltechnik auf dem Streichinstrument, bei welcher durch leichtes Touchieren der Saite mit dem Finger Obertöne erzeugt werden.⁹ Der Kreis ist hier als semiotisches Zeichen also unmittelbarer Verweis auf eine archaisierend-verfremdete Klangfarbe. Auf einer weiteren, nun innermusikalischen Ebene sind Melodieketten in Form motivischer Kreisfiguren als zyklisch-wiederkehrende Stereotype wirksam, während sodann in formaler Hinsicht jeder Rückbezug auf vorangegangene Themen diese Struktur im Großen abbildet. Schließlich ist der Musik aber kraft ihrer mathematischen Disposition auch die Fähigkeit zueigen, Symmetrien zu erstellen, wie sie sich etwa in der (motivischen oder formalen) Bogenform manifestiert. Ein besonders signifikantes Bei-

ist von Claudio Monteverdis Oper *L'Orfeo* (1607), und zwar jener Stelle, an der Orpheus sich nach Eurydike umwendet und sie dadurch erneut an das Schattenreich verliert. Hier versagt ihm die Stimme, graphisch und akustisch wiedergegeben durch die Pause. Der orphische Augen-Blick ist jener, in welchem das endgültige Entschwinden in die Unterwelt, der Tod also, geschaut wird: „Nichts ist so schnell wie der Blick des Auges; und doch ist er dem Gehalt des Ewigen kommensurabel. [...] Der Blick bezeichnet daher die Zeit, aber wohlge-merkt, die Zeit in dem schicksalsträchtigen Konflikt, in dem sie von der Ewigkeit berührt wird. [...] Das lateinische Wort für ‚Augenblick‘ ist *momentum*, dessen Ableitung (von *movere* [bewegen]) nur das bloße Verschwinden zum Ausdruck bringt.“ Kierkegaard 2005, 94f.

⁷ „Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein. Wenn wir die Sache, sagen wir das Gegenwärtige, das gegenwärtig Seiende, nicht fassen oder zeigen können, wenn das Gegenwärtige nicht anwesend ist, bezeichnen wir, gehen wir den Umweg des Zeichens. [...] Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différée*) Gegenwart.“ Derrida 1988, 35.

⁸ Diese Einteilung folgt den Zeichenkategorien von Ch. S. Peirce: sign-index, sign-icon, sign-symbol. Vgl. ders. 1983. Die strukturelle Nähe sprachlicher und musikalischer Texte im Symbolismus ist genau in dieser Fähigkeit zum Syn(ä)s-thetischen zu suchen.

⁹ Dieser fahle, charakteristische Klang eröffnet z.B. Gustav Mahlers 1. *Symphonie in D-Dur*, „Der Titan“ (1889), deren Beginn sich laut Spielanweisung „wie ein Naturlaut“ gebärden soll.

spiel symmetrischer Motivgestalt findet sich zu Beginn von Šostakovičs erstem Satz aus seinem 15. *Streichquartett*. Der ursprünglich der Dichtkunst entlehnte Titel dieses Satzes, „Elegie“, rekurriert auf die im Bereich der Musik erst in der Romantik sich etablierende Gattung, welche Themen wie Abschied, Trennung, Sehnsucht, Erinnerung und Totenklage umfasst. Die Elegie ist mithin die zentrale Gattung der Gedächtnis-Dichtung. Zu Beginn des Satzes erfolgt die siebenmalige Wiederholung des Tons ‚es‘ in einem starren Rezitationston der 2. Violine, während die übrigen Stimmen pausieren. Dieses solistisch-solitäre Initium prägt eine rhythmische Symmetrie aus, welche sich in der Folge auch melodisch-linear fortsetzt:¹⁰



Bsp. 1: 15. Streichquartett, 1. Satz: Elegie, Beginn

Aktion und Reaktion sind in einem ständigen Wechsel begriffen, jede Bewegung löst eine Gegenbewegung aus. Der mathematischen Präzision dieses Bauplans entspricht auch der Einsatzpunkt der 1. Violine, welche nach sieben Takten – ganz nach der Regel einer Fugenexposition auf der Oberquinte – hinzukommt. Ein archaisches *Bicinium* erklingt gemäß den Kontrapunktregeln des 16. Jahrhunderts. In diesem gestischen Rückgriff auf überkommenes kompositorisches Inventar äußert sich auch die offenkundige Intention, Verklungenes wiederzubeleben – ein Versuch, der im Medium der Musik immer schon zum Scheitern verurteilt ist.

Einerseits ist die Musik dazu verdammt, stets nur als Moment zu existieren, als ständig scheiterndes Streben nach Bedeutung; andererseits schützt sie gerade dieses Scheitern davor, im Moment aufzugehen. Musikalische Zeichen sind keiner Übereinstimmung mit sich selbst fähig: Ihre Dynamik läßt sie immer auf ihre Wiederholung in der Zukunft hin ausgerichtet sein und niemals auf den Gleichklang ihrer Simultaneität. Selbst die offenkundige Harmonie des einzelnen Tons, der ‚Einstimmigkeit‘, muss sich in ein Muster sukzessiver Wiederholung auffächern; als musikalisches Zeichen betrachtet ist der einzelne Ton in Wahrheit die Melodie seiner potentiellen

¹⁰ Die Analogie dieses Quartett-Beginns zum Anfang von Schuberts *Streichquartett d-Moll* „Der Tod und das Mädchen“, D 810, manifestiert sich insbesondere im Vorherrschen des daktylischen Rhythmus'. Klemm verweist in diesem Zusammenhang auf die Beobachtung Walther Dürs, „wonach bei Schubert ‚ein daktylischer Schreirhythmus [...] eine Grenzüberschreitung, den Weg in den Tod‘ bezeichne.“ Klemm 2001, 43.

Wiederholung. [...] Musik ist die diachrone Version des Musters der Nichtübereinstimmung innerhalb des Moments.¹¹

Denn die (Noten-)Schrift selbst ist nichts anderes als die Fixierung und somit Exponierung des Vergänglichen – sie selbst gerät zur Spur des Todes.¹²

Text und Textur – 2. Satz: Serenade

Jurij Lotman verweist mit seiner Äußerung, wonach die Kunst „zu den Kommunikationsmitteln“¹³ gehöre, auf deren Sprachcharakter. Dieser wiederum ist definiert durch die strukturelle Gegliedertheit auch des nichtsprachlichen Artefakts, welches wie die Sprache einem hierarchischen Ordnungsprinzip von paradigmatischen Elementen und ihrer syntagmatischen Verknüpfung unterliegt.

Sobald wir jedoch die Kunst als Sprache definieren, äußern wir damit einige ganz bestimmte Urteile über ihren inneren Aufbau. Eine jede Sprache verwendet Zeichen, die ihr ‚Lexikon‘ bilden (manchmal sagt man auch: ihr ‚Alphabet‘ – für eine allgemeine Theorie der Zeichensysteme sind diese Begriffe gleichwertig); eine jede Sprache besitzt bestimmte Regeln der Verknüpfung dieser Zeichen; eine jede Sprache stellt eine bestimmte Struktur dar, und diese Struktur ist ihrem Wesen nach hierarchisch.¹⁴

Künstlerische und somit auch musikalische Texte erweisen sich demzufolge in ihrer Struktur als Sprache zweiter Ordnung.¹⁵ Doch unterscheiden sich Musik und Sprache in einem grundlegenden und damit folgenreichen Aspekt. Ist beiden zwar die Ebene des Motivs gemeinsam, so weist die Musik im Bereich der Semantik einen entscheidenden Mangel auf: sie kennt keine Lexemsemantik.¹⁶ Und genau an dieser Stelle werden andere Elemente wirksam, die jedoch in irgendeiner Weise einer (auch semantischen) Codierung unterliegen.

In der Musik besteht einerseits das Problem eines semiotischen Systems ohne semantische Ebene (ohne einen Bereich der Inhalte); andererseits

¹¹ de Man 1993, 213f.

¹² „Die Veräumlichung als Schrift ist das Abwesend- und Unbewußt-Werden des Subjekts. Durch die Bewegung ihres Abweichens begründet die Emanzipation des Zeichens rückwirkend den Wunsch nach der Präsenz. Dieses Werden – oder dieses Abweichen – überkommt das Subjekt nicht als etwas, das es wählen oder in das es sich passiv hineindrängen lassen könnte. Als Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Tod ist dieses Werden gerade die Begründung der Subjektivität – auf allen Organisationsstufen des Lebens, das heißt der *Ökonomie des Todes*. Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch.“ Derrida 1996, 120.

¹³ Lotman 1972, 19.

¹⁴ Ebd., 20.

¹⁵ „Die Kunst kann somit beschrieben werden als eine Art sekundärer Sprache, und das Kunstwerk folglich als ein Text in dieser Sprache“, Ebd., 23.

¹⁶ Diese Eigenschaft teilt die Musik auch mit dem Mythos. Vgl. hierzu die wunderbare Analyse in: Lévi-Strauss 1976.

aber gibt es musikalische ‚Zeichen‘ (oder Syntagmen) mit explizit denotativem Wert (Trompetensignal beim Militär), und es gibt Syntagmen oder ganze ‚Texte‘ mit vorkulturellem konnotativem Wert (‚pastorale‘ oder ‚erregende‘ Musik usw.). In manchen historischen Epochen schrieb man der Musik präzise emotionale und begriffliche Bedeutungen zu, die durch Codes oder zumindest ‚Repertoires‘ festgelegt waren.¹⁷

Die „Codes“, wie Eco sie nennt, verweisen auf ein musikalisches Lexikon, aus welchem das Vokabular der Tonkunst gespeist wird. Dieses gewissermaßen musikhistorische Wörterbuch unterliegt jedoch einer ständigen Metamorphose, zumal jedes Einzelwerk neue Bezugnahmen sowohl auf werkimmanenter als auch intertextueller Ebene herstellt. Auf diese Weise kommt es zu motivischen Verknüpfungen, die alte Kontexte mit neuen in Korrelation bringen. So schwingt etwa im Begriff „Serenade“, mit welchem der zweite Satz des 15. *Streichquartetts* überschrieben ist, der gattungsgeschichtliche „Archetypus“ zwangsläufig mit, welcher sich, wie Johann Mattheson 1739 aufschlussreich formuliert, durch eine besondere Innigkeit auszeichnet: „Der Serenaten Haupt-Eigenschaft muss allemahl die Zärtlichkeit, *la tendresse*, seyn. [...] denn die Nacht ist keinem Dinge mit solcher innigen Freundschaft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf.“¹⁸ Šostakovičs leitmotivisches Anagramm D-ES-C-H¹⁹ – welches seinerseits auf Bachs B-A-C-H-Motiv rekurriert und damit weitere Bezugnahmen eröffnet –, wird zu Beginn dieses Satzes auf sehr eigentümliche Weise zu Gehör gebracht. Es erklingt eine Folge von Einzeltönen, welche jeweils binnen eines Taktes vom dreifachen *piano* zum vierfachen *forte* crescendo. Durch Überbindung in den nächsten Takt hinein überlagern sich zwar jeweils Anfangs- und Endpunkte – Werden und Vergehen scheinen in eine sinnfällige Analogie zu treten. Doch entsteht hier mitnichten eine irgendwie geartete Form kausaler Verknüpfung, im Gegenteil: was in brachialer Weise deutlich wird, ist die Negation jeglicher Kontinuität.²⁰

¹⁷ Eco 1987, 29.

¹⁸ Mattheson 1999, 324. Bei Šostakovič allerdings „erklingt in der schrecklichen *Serenade* [...] kein Liebes-Ständchen, kein ‚leises Flehen‘, sondern die jenseitige Stimme des Zwölftontodes in Form dröhnender Akkordschläge.“ Cholopow 2002, 158.

¹⁹ Am Eindringlichsten erklingt dieses Motiv wohl im ersten Satz des 8. *Streichquartetts*, welches Šostakovič 1960 „*Im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges*“ komponiert hat. Eine Bezugnahme auch auf Beethoven ist insofern evident, als dieser v.a. in seinen späten Streichquartetten – man denke etwa an den Beginn des *a-Moll-Quartetts*, op. 132 – mit viertönigen Motivgestalten, der sogenannten „Substanzgemeinschaft“, arbeitet. Aus der Vorstellung eines organizistischen Wachstums heraus ist in dieser Keimzelle gleichsam die „DNS“ des gesamten Werks angelegt.

²⁰ Dass gerade in Zusammenhang mit thanatopoetologischen Strukturen der Akt der Textgenerierung eine große Rolle spielt, wird anhand dieser zur Schau gestellten Skelettierung des Textkörpers nur allzu deutlich. „Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die ge-

Bsp. 2: 15. Streichquartett, 2. Satz: Serenade, Beginn

Zwar durchmisst jeder Ton hierbei eine quasi-serielle „All-Dynamik“ und bildet so gewissermaßen einen dynamischen Mikrokosmos aus, eine Keimzelle aller auf dem Streichinstrument existenten Lautstärkegrade.²¹ Zudem wird eine Zwölftonreihe erstellt, deren Anfangstöne das B-A-C-H-, sowie das D-ES-C-H-Motiv anagrammatisch ineinander blenden: **b – a – es – d – h – c – des – f – ges – as – g – e**. Der dynamischen Totalität wird demzufolge eine solche des Materials zur Seite gestellt: nach 12 Taktten ist das gesamte tonale Spektrum er-

nerative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge. Wenn wir Freude an Neologismen hätten, können wir die Texttheorie als eine *Hyphologie* definieren (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnnetz):“ Barthes 1992, 94.

²¹ Vgl. bezüglich dieser Klang-Chiffre bei Šostakovič auch das Ende des 13. *Streichquartetts* sowie der 14. *Symphonie*. „We know, that the single note crescendo is one of the composer's death symbols, because it first occurs in a harmonic (eight not chord aggregate) adaption at the end of the final brief epilogue 'All Powerful is Death' at the end of the Fourteenth Symphony.“ Roseberry 1989, 350. Der Text, welcher diesem letzten Satz der genannten 14. *Symphonie* zugrunde liegt, basiert auf dem Rilke-Gedicht „Der Tod ist groß.“

schlossen. Dennoch liegt die Betonung dieser Faktur ganz offenkundig in der Destruktion von (semantischen) Relationen, nicht in der konstruktiven Erstellung derselben: im Zuge der Motiv-Generierung erfährt die musikalische Syntax zugleich ihre Auflösung.

Wo ein Ding in seiner raumbesetzenden Ausbreitung ‚endet‘, fängt schon ein anderes an. Die Grenzen umschließen die Dinge in das Gepräge ihres Aussehens und schließen sie zugleich an andere, benachbarte Dinge an. Jede Grenze ist zugleich Anfang und Ende, sie verbindet, gerade indem sie trennt, – umschließt, indem sie abhebt und das Abgehobene in einen umfassenden Zusammenhang einfügt.²²

Fragmentierung und Zer-Fall – 3. Satz: Intermezzo

Mit der Zergliederung und Auflösung von Strukturen – in diesem Kontext verstanden als primär analytischer Vorgang²³ – werden die Teilelemente und ihre palimpsestartige Schichtung sichtbar gemacht. Das *fragmentum*, das (in der Romantischen Vorstellung) in nuce das Ganze in sich birgt, verkörpert zugleich auch die Idee der Dissoziierung von Relationen und Kausalitäten. In seiner Gebrochenheit, dem Makel des Nicht-Fertigen, generiert das Fragment die Schönheit des Unvollendeten, worin wiederum das Potential seiner Vollendung besteht. Auch das menschliche Dasein ist, um mit Heidegger zu sprechen, immer schon unvollendet und in dieser Eigenschaft ein „Sein zum Tode“: „Sobald ein Mensch zum Leben kommt, sogleich ist er alt genug zu sterben“.²⁴ Ähnliches postuliert Fink für das Kunstwerk *sui generis* – zutreffend zumal für das musikalische Artefakt:

Ein Artefakt beginnt nicht erst damit, zu sein, wenn es vollendet ist, es ist schon in allen Stadien seiner Herstellung. Aber es beginnt auch nicht erst damit, zu verfallen, wenn es nach geglücktem Abschluß eine geraume Weile in voller Pracht und Herrlichkeit bestanden hat, – es ist schon im Verfall, sobald es anhebt zu beginnen. Auf jeder Stufe und in jeder Phase wirkt die Ruinanz der Zeit, die andererseits das Feld für das Werden und Zustandekommen vorgibt.²⁵

Ein Kunstwerk generiert sich in diesem Verständnis als ein immer prozessualer Organismus zwischen Werden und Verfall. Impliziert gerade in der Musik das Entstehen immer schon das Vergehen, so ist der Moment des *Erklingens* zugleich auch der des *Verklingens*. Wird nun aber die Blickrichtung nicht mehr auf diese Nahtstelle von Anfang und Ende gelenkt, sondern die Ereignisse in ih-

²² Fink 1969, 17.

²³ Griech. *ánálýsis*: Auflösung, Ende, im NT: Tod.

²⁴ Heidegger 1993, 236.

²⁵ Fink 1969, 128.

rer je eigenen Singularität vorgestellt, verlagert sich der Akzent unwillkürlich auf das Fragmentarische der *Gestalt*.

Das Formgesetz wird aber gerade im Gedanken an den Tod offenbar. Wenn vor der Wirklichkeit das Recht von Kunst vergeht: dann vermag er gewiß nicht unmittelbar ins Kunstwerk einzugehen als dessen ‚Gegenstand‘. Er ist einzig den Geschöpfen, nicht den Gebilden auferlegt und erscheint darum von je aller Kunst gebrochen: als Allegorie.²⁶

Damit ist das Fragment nicht mehr nur reine Mitteilung, sondern auch Darstellung: es zeigt den Text-Körper in seiner *Leibhaftigkeit*. Im unvollendeten oder gebrochenen Werk wird die Form selbst zum Gegenstand der Reflexion. Mit dieser ästhetischen Konzeptualisierung des Körpers synthetisieren Form und Inhalt, Außen und Innen, Körper und Geist. Das Fragment verkörpert gleichsam das Paradoxon, Status quo des Prozesses zu sein und umgekehrt Statisches energetisch aufzuladen.

Nun besteht aber gerade in der präsentischen Unmittelbarkeit der Musik ihre Fähigkeit, das *hic et nunc* als Katastrophales auszuleuchten. Die Katastrophe als – in ihrer etymologischen Grundbedeutung – Umkehr- und auch Abwärtsbewegung vollzieht sich zumal im musikalischen Kunstwerk insofern als Allegorie, als dort Symbolisches und Abstraktes interferieren. Die äußerliche und damit zuerst wirksame Aufspaltung der Form ist immer auch Manifestation von Kritik – bei Beethoven etwa ist sie Kritik am Klassizismus, die sich vor allem in seinen späten Streichquartetten gerade in formalen Kategorien niederschlägt. In seinem Aufsatz „Spätstil Beethovens“ weist Adorno auf das Zerrissene, Zerklüftete von Spätwerken allgemein hin, wobei er biographistische Ansätze explizit verwirft. Vielmehr ist es ihm um die Formgesetze dieser Werke zu tun, welche in der Gestalt ihren Gehalt offenbaren.

Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst abzuwerfen. Von den Werken läßt sie Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk. [...] In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.²⁷

Mit dem Aufbrechen und Zer-Gliedern des syntagmatischen Zusammenhalts werden die (Körper-)Teile als solche, wird die Gemachtheit des Textes sichtbar.

²⁶ Adorno 1982, 15.

²⁷ Ebd., 15, 17.

Paul de Man spricht sogar von der „Metapher des menschlichen Leibes [...], der eine Totalität von verschiedenen Gliedern und Teilen darstellt (hier sei an den ‚Gliedermann‘ in Kleists *Marionettentheater* erinnert).“²⁸ Das Fallen führt den Menschen schließlich zu einer vertieften Einsicht, zumal er sich seiner Fragilität und Sterblichkeit bewusst wird:

Der Fall, im wörtlichen wie im theologischen Sinne, gemahnt den Menschen an den rein instrumentellen, verdinglichten Charakter seiner Beziehung zur Natur. [...] So verstanden impliziert der Fall sicherlich einen Fortschritt in der Selbsterkenntnis: Der gefallene Mensch ist weiser als der Narr, der herumgeht und die im Boden aufgebrochenen Verwerfungen nicht beachtet, die darauf lauern, ihn zu Fall zu bringen.²⁹

Der „Zer-Fall“ impliziert auch schon die Bewegungsrichtung: es ist ein Fallen nach unten, ein Zu-Staub-Werden. In dieser negativen Dynamik des energetischen Niedergangs manifestiert sich ein zutiefst letaler Prozess – „Der Tod trägt zum Abbau der Energie bei.“³⁰

Das Dasein stirbt faktisch, solange es existiert, aber zunächst und zumeist in der Weise des *Verfallens*. [...] Existenz, Faktizität, Verfallen charakterisieren das Sein zum Ende und sind demnach konstitutiv für den existenzialen Begriff des Todes [...] Die Öffentlichkeit ‚kennt‘ den Tod als ständig vorkommendes Begegnis, als ‚Todesfall‘.³¹

In diesem Zusammenhang liegt es nahe, die „Slučai“ („Fälle“ – auch der „Zufall“ spielt hier eine große Rolle) von Daniil Charms (1905-1942) heranzuziehen, zumal dieser – in der Generation Šostakovičs ebenfalls in Petersburg geboren – als Mitglied der *Oběriuty* zu den bedeutendsten Vertretern der literarischen Absurde zählt. Die dritte Episode seiner o. g. Sammlung lautet wie folgt:

Вываливающиеся старухи

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но, от чрезмерного любопытства, тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвёртая, потом пятая.

²⁸ de Man 1993, 34. In Bezug auf sprachliche Ereignisse ergeben sich zwangsläufig weitere Konsequenzen: „Der Zergliederung und Zerstückelung des Körpers korrespondiert eine Zergliederung der Sprache, da wir hier anstelle von bedeutungserzeugenden Tropen eine Fragmentierung von Sätzen und Propositionen in einzelne, diskrete Wörter oder von Wörtern in Silben oder letztlich in Buchstaben haben.“ Ebd., 36f.

²⁹ Ebd., 111.

³⁰ Lévinas 1996, 65.

³¹ Heidegger 1993, 251f.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошёл на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль.³²
 <1936-1937>

Die neugierigen alten Frauen

Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, fiel hinaus und zerschellte. Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, fiel und zerschellte. Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte.

Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen, und ging auf den Malcev Markt, wo man angeblich einem Blinden einen Schal geschenkt hatte.³³

Das Prinzip der Reihenbildung und der Serie, wie es sich hier manifestiert, entspricht der Absurden Ästhetik eines tautologischen Wiederholungszwanges, indem Handlungsschablonen immer und immer wieder vorgeführt werden. An die Stelle des Erzählens tritt das bloße Aufzählen – die *narratio* löscht sich im Zuge ihrer seriellen Reproduktion selbst aus. Demzufolge „arten die obériutischen Wiederholungen zu tautologischen Serien aus, die zugleich destruktiv (also sinnlöschend) und konstruktiv (das Jenseits des Sinnes, also den ‚Unsinn‘ anvisierend) entwickelt werden.“³⁴

Ganz allgemein haben die *Serien* den Tod des Paradigmas zur Folge, das sich in eine serielle Kette eingeschrieben wiederfindet, in der jeder der Gegenstände der Serie zugleich sich selbst genügt und sich mit den anderen in einer Beziehung gegenseitiger unbestimmter Ergänzung befindet: Es gibt keinen Grund für ein Ende der Serie.³⁵

An der Bruchstelle zwischen „Serenade“ und „Nocturne“, zwischen Abend- und Nachtstück also, erklingt das mit nur 27 Takten kürzeste Stück des Über-

³² Charms 2003, 128.

³³ Ders. 1995, 335.

³⁴ Hansen-Löve 1994, 343. „Der traditionellen, rationalistischen Idee eines zentrierten Ich steht hier eine Dissoziierung des Ich gegenüber, nicht über das ‚zerstreute‘ Ich der avantgardistischen Verfremdungstheorie (rassejannyj sub’ekt), sondern eines, das sich auf dem Weg zur totalen Evidenz befindet. [...] Evidenz ergibt sich auch dann, wenn der Teil ohne das Ganze, das Ganze ohne Teil oder aber der Teil als Ganzes und vice versa vorgestellt wird: Der Teil in seiner Partikularität und Singularität sowie das Ganze in seiner Totalität – beide befinden sich jenseits aller Gesetzmäßigkeiten und Invarianten. Der Einzelfall ist das ‚Einzelne‘ (ot-del’noe) und somit weder Gesetz noch Regel untertan; er ist eben ‚das da‘ (vot éto vot) und somit nicht nur ‚dieses oder jenes‘ und insofern ein ‚unendlicher Teil‘, d.h. ‚reiner Zustand‘ (prostoe sostojanie). Alle Teile simultan gesehen, erzeugen den Eindruck des Nichts, das sich gleichzeitig als ‚Welt‘ zu erkennen gibt.“ Ebd., 346, 350f.

³⁵ Kofman 1986, 32f.

gangs von schwächer werdendem Licht in völlige Dunkelheit. Das „Intermezzo“, welches in seiner ursprünglichen Bedeutung aus der Operntradition kommt und dort einen szenischen Zwischenakt bezeichnet, markiert als „Dazwischen-Gestelltes“ eine Weder-Noch-Position. Es ist weder innerhalb noch außerhalb des diskursiven Geschehens befindlich und solchermassen im Zustand der Indifferenz.

Der Beginn der 1. Violine im quasi-rezitativischen Solo eröffnet zwar in weit ausschweifenden Gesten dieses Intermedium, doch wird bereits im beinahe taktweisen Changieren zwischen Dreier- und Vierertakt schon visuell das Indefinite dieses „Charakterstücks“ angezeigt.

Bsp. 3: 15. Streichquartett, 3. Satz: Intermezzo, Beginn
[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 103]

Ein „Kommen ohne Schritt“ im Sinne Derridas – diese oxymorale Wendung vollzieht sich musikalisch in vorliegendem dritten Satz aus Šostakovičs 15. *Streichquartett*. Statik und Bewegung zugleich sind die grundlegenden Parameter. In den initialen Ton-Reduplikationen – auch diese Form tautologisch-zwanghafter Selbstverdoppelung verweist auf Fragmentiertes, Bruckstückhaftes – zeichnet sich keinerlei rhythmische Kontur ab, die melodische Linie zerfasert bis hin zur Amotivik. Über dem Orgelpunkt im Violoncello erhebt sich ein Klang-Torso, dessen brachiale Auswürfe lediglich durch kurze Zitat-Fragmente aus Bachs „Chaconne“ (aus der *Partita in d-Moll für Violine solo*) unterbrochen werden, die jedoch keinerlei Zusammenhang mit dem übrigen Satzgeschehen aufweisen. Dies ist das Ende jeglicher Syntagmatik, der Zerfall der *narratio*.

Ewige Wiederkehr der Nacht – 4. Satz: Nocturne

In seiner Studie über *Das Unheimliche* arbeitet Freud, ausgehend von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, drei Merkmale des Unheimlichen heraus. Erstens spricht er von der Wiederkehr der verdrängten frühkindlichen Kastrationsangst, aus deren Reduplikationszwang das daraus abgeleitete, sekundäre Motiv des Doppelgängers entsteht:

Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energische Dementierung der Macht des Todes‘ (O. Rank), und wahrscheinlich war die ‚unsterbliche‘ Seele der erste Doppelgänger des Leibes. [...] Aber diese Vorstellungen sind auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht, und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen dieses Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes.³⁶

Unheimlich ist der Doppelgänger aber vor allem deshalb, weil er, drittens, auf die eigene Sterblichkeit, die dem narzisstischen Subjekt gänzlich inakzeptable Möglichkeit des eigenen Nicht-Seins also, verweist.³⁷ Das Wesen des Unheimlichen liegt demzufolge in der „beständige[n] Wiederkehr des Gleichen“.³⁸

³⁶ Freud, IV (= *Das Unheimliche*), 258.

³⁷ „Der Satz: alle Menschen müssen sterben, paradiert zwar in den Lehrbüchern der Logik als Vorbild einer allgemeinen Behauptung, aber keinem Menschen leuchtet er ein, und unser Unbewusstes hat jetzt so wenig Raum wie vormals für die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit. Die Religionen bestreiten noch immer der unabwegbaren Tatsache des individuellen Todes ihre Bedeutung und setzen die Existenz über das Lebensende hinaus fort“. Freud, IV (= *Das Unheimliche*), 264f.

³⁸ „Die Wiederkehr ist etwas dem Mythos Immanentes – und das in zweierlei Hinsicht: ‚Wiederkehr‘ ist einmal die Weise des Auftretens des Mythos in der Gestalt seines Erzähltwerdens. Der Mythos selbst ist eine Art des ‚Erzählens‘, für die das Prinzip der Wiederholung

Freud bezieht sich hier explizit auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und die dort extrapolierte „Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“.³⁹ Die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ ist aber auch Grundlage dafür, „daß es im Seelenleben wirklich einen Wiederholungszwang gibt, der sich über das Lustprinzip hinaussetzt“.⁴⁰ Dieses Prinzip konfiguriert sich als „Todestrieb“, ein archaischer, „dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes“,⁴¹ demgemäß alles Organische zurückstrebt ins Anorganische: „Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“⁴² Sexual- bzw. Lebenstrieb und Ich- bzw. Todestrieb greifen bei Freud ineinander, „das Lustprinzip scheint geradezu im Dienste der Todestriebe zu stehen.“⁴³ Unheimliches und Todestrieb vereinen sich im Symbol des Doppelgängers, oder allgemeiner: in der Struktur der Wie-

unabdingbare Voraussetzung ist. [...] Der Mythos erscheint starr, statisch, uninteressant, primitiv, weil er die für jede Fiktionserzeugung unerläßliche Identifikation mit einer individuellen Perspektive, einem nachvollziehbaren ‚Standpunkt‘ (point of view) nicht aufweist. Sich Identifizieren bedeutet ja nichts anderes als die sehr spät erst in der menschlichen Evolution auftretende Fähigkeit bzw. Fertigkeit, das eigene, unverwechselbare, individualisierte Ich-Bewußtsein durch das eines anderen Menschen auf der Vorstellungsebene zu ersetzen, wobei das eigene Bewußtsein die Rolle des ‚Zuschauers‘ lustvoll spielt, während dem fremden Bewußtsein die Funktion des ‚Akteurs‘ überlassen wird. [...] Auf der Ebene der Geschichte hat ‚Wiederkehr‘ eine ganz andere, wenn auch nicht weniger schicksalhafte Bedeutung: Sie meint den Versuch des Bewußtseins, seine Identität und damit seine Selbstheit dadurch zu erlangen, daß es zwanghaft und/oder lustvoll die Exposition der eigenen Geschichte – nach Freud die ersten Zeiten der Kindheit – wiederentdecken möchte, commemorieren muss, wie wenn alles Glück und das endgültige Heil in der Rückkehr durch das Nadelöhr der vergessenen Nativität und Naivität bestünde. Das neurotische Misslingen dieser Wiederholung manifestiert sich im Wiederholungszwang des Nichtvergessen-Könnens, im Regredieren auf einen pseudoinfantilen, pseudo-ursprünglichen, pseudo-integralen Anfang, auf den hin der Lebensfluß – gegen die Strömung – zurückgeschwommen wird.“ Hansen-Löve 1987, 9f., 20f.

³⁹ Freud, IV (= *Das Unheimliche*), 257.

⁴⁰ Freud, III (= *Jenseits des Lustprinzips*), 3, 232.

⁴¹ Ebd., 5, 246.

⁴² Ebd., 5, 248.

⁴³ Ebd., 7, 271. Zur Korrelation von Lebens- und Todestrieb in Zusammenhang mit Schrift als Aufschub, mithin als neurotisches Wiederholungs- und Verdrängungsprinzip vgl. Derrida: „Die *symptomatische* Form der Wiederkehr des Verdrängten: die Metapher der Schrift, die den europäischen Diskurs heimsucht, und die systematischen Widersinnigkeiten in der ontotheologischen Ausschließung der Spur. Die Verdrängung der Schrift als die Verdrängung dessen, was die Präsenz und die Bändigung der Abwesenheit bedroht. Das Rätsel der ‚reinen und einfachen‘ Präsenz als Verdoppelung, ursprüngliche Wiederholung, Selbstaffizierung und ‚différance‘. [...] Das Leben schützt sich zweifellos mit Hilfe der Wiederholung, der Spur und des Aufschubs (*différance*). [...] Der Aufschub bildet das Wesen des Lebens. Vielmehr: da der Aufschub (*différance*) kein Wesen ist, weil er nichts ist, *ist er nicht* das Leben, wenn Sein als *ousia*, Präsenz, Wesenheit/Wirklichkeit, Substanz oder Subjekt bestimmt wird. Das Leben muss als Spur gedacht werden, ehe man das Sein als Präsenz bestimmt. Das ist die einzige Bedingung, um sagen zu können, das Leben *sei* der Tod; die Wiederholung und das Jenseits des Lustprinzips seien ursprünglich und gleichursprünglich mit dem, was sie überschreiten.“ Derrida 1972, 302, 311.

derholung bzw. des Doubles. Das Double – und Kunst vor allem als Double des Lebens bzw. Lebendigen – beinhaltet aber auch die Gefahr des Wahnsinns.⁴⁴ Wahnsinn im Taumel des dionysisch-ekstatischen Rauschs – um zu Nietzsche zurückzukehren – veräußert sich primär in der Musik, deren Formen der Rotation (von Themen und Motiven) auf dem Prinzip der steten Rückkehr zum Anfang basieren. Kennzeichen des Dionysischen, das Nietzsche in der Musik verkörpert sieht (anfänglich im Werk Wagners, wovon er sich später im *Fall Wagner* vehement distanziert), ist geradezu dasjenige, wovor das Unheimliche fürchten lehrt, nämlich die Auflösung oder Desintegration des Subjekts. Der apollinischen Forderung des „Erkenne dich selbst“ und der damit verbundenen Selbstbegrenzung des Individuums geht der durch die Musik verursachte dionysische Rausch als einer „ursprünglicheren“ Wahrheit voraus:

Der Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln (zur objektiven Täuschung) gilt hier als tiefer, ursprünglicher, metaphysischer als der Wille zur Wahrheit, zur Wirklichkeit, zum Sein: – letzteres ist selbst bloß eine Form des Willens zur Illusion. [...] Es wird ein höchster Zustand von Bejahung des Daseins concipiert, aus dem auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann: der tragisch-dionysische Zustand.⁴⁵

⁴⁴ In Vladimir Nabokovs Roman *Despair* (*Verzweiflung*) tötet der Held (Hermann) seinen Doppelgänger (Felix), seine „Maske“, und deklariert aufgrund der, wie er glaubt Perfektion des Mordes, „Verbrechen als eine Kunst.“ Zur Korrelation von Gedächtnis und Wahnsinn im Motiv des Doppelgängers vgl. Lachmann 1990, 389f.

⁴⁵ Nietzsche, XIII (= *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, Fragmente zum *Willen zur Macht*), 17 [3], 522. „Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne. Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maass und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des ‚Erkenne dich selbst‘ und des ‚Nicht zu viel!‘ her, während Selbstüberhebung und Uebermaass als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters, und der ausser-apollinischen Welt d.h. der Barbarenwelt, erachtet wurden. [...] ‚Titanenhaft‘ und ‚barbarisch‘ dünkten dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das Dionysische erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, daß er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei. [...] Die Musen der Künste des ‚Scheins‘ verblassten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergaß die apollinischen Satzungen. Das Uebermaass enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet.“ Nietzsche, I (= *Geburt der Tragödie*), 4, 40f.

Den „Willen zur Macht“ definiert Nietzsche auch als Willen zum Rausch und zur Kunst,⁴⁶ da sie (Rausch wie Kunst) gleichermaßen den dionysischen Zustand herbeiführen. Dieser erst führt seinerseits – wenn auch ex negativo – zur wahren Erkenntnis des Scheinhaften und Illusorischen des Daseins.⁴⁷

Schon der dionysische Rauschzustand ist ästhetischer Schein, ist *Pharmakon*, ist supplementär. Erkennt sich das Subjekt gemäß des apollinischen Diktums selbst, kann es nur noch „Schein des Scheins“ sein: „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“. Die Differenz von ästhetischem Schein und Wahnsinn und damit von gutem und schlechtem *Pharmakon*, von Gabe und Gift ist bei Nietzsche aufgehoben. Der ästhetische Schein ist dem Sein immer vorgängig. Der *Wille zur Macht* ist der Wille zur Kunst, zur Destruktion und Rekonstruktion des Subjektes im Rausch. Sind das Dionysische und das Apollinische ursprünglich Triebe zur Kunst, dann ist die Ästhetik Metaphysik des Rausches: *Wille zur Nacht*.⁴⁸

In der Korrelation von Nacht, Liebe und Schlaf werden Eros und Thanatos, die beiden konträren und komplementären Triebe des Menschen als mythische Archetypen wirksam. Der nächtliche Hintergrund bildet hierbei gewissermaßen die „Kulisse“, deren Attribut, der Mond, vor allem im russischen Symbolismus vielfache Implementierungen trägt. Die lunare Sichel nämlich, russisch *kosa*,⁴⁹ benennt sowohl ein Kastrationsinstrument, als auch den Zopf der Frau, den weiblichen Phallus also. Liebeslust, Kastrationsangst, Penisneid, Todestrieb – sie unterliegen nicht allein einem System psychischer Grunddispositionen: in Kunst und Philosophie manifestieren sie sich seit jeher. Das Motiv des Spiegels, der reflexiven und reflektierenden *Spekulation* korreliert zumal in symbolistischen Konzeptionen mit dem Mond. *Luna* – im Russischen wie in vielen anderen Sprachen auch ist sie weiblich – tritt nur in Erscheinung in der Reflexion des

⁴⁶ Vgl. Nietzsche, XIII (= *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*), 14 [61], 246. „Das Charakteristische ist freilich, daß der moderne Wunsch, ins Archaische des Mythos zu regredieren, unter Bedingungen einer entzauberten Lebenswelt nicht mehr von der Zuversicht beseelt ist, dort dem Übersinnlichen zu begegnen, sondern nur noch dem Rausch.“ Frank 1982, 26.

⁴⁷ „Im Gegensatz zum Traum, der jeglicher Wirklichkeit entbehrt, führt uns der Rausch, der, wie es heißt, die physiologische Entsprechung des Dionysos ist, zurück zum Ursprung der Dinge, genau in dem Maße, wie er uns aus dem Schlaf der empirischen Realität wachrüttelt. Für sich genommen ist der dionysische Zustand eine Einsicht in die Dinge, wie sie sind; er erreicht die Wahrheit auf negativem Wege, dadurch nämlich, daß er die illusorische Natur aller ‚Realität‘ enthüllt.“ de Man 1988, 132.

⁴⁸ Burkhardt 2005, 259f.; vgl. auch Burkhardt 2003. Zu dem daraus abgeleiteten *ordo inversus*, der „verkehrten“ Genealogie der Erkenntnisvermögen und der Vorgängigkeit der Ästhetik vor Logik und Ethik vgl. prinzipiell Kap. III.2.1. *Ästhetische Erkenntnis*, in: Burkhardt 2005, 242-260.

⁴⁹ Die kyrillische Schrift zeichnet die Sichel-Form im dritten Buchstaben des Worts nach: *коса*. Zudem ist die Sichel Attribut des Sennenmannes (hier der Sennenfrau). Zur Symbolik des tödenden „Mond-Weibs“ vgl. Hansen-Löve 1989, 397.

Sonnenlichts (der primären Energetik), ist also immer bloß relativ und somit sekundär. Sie nimmt in ihrer wandelbaren Gestalt Einfluss nicht nur auf den Zyklus des Wassers, sondern auch auf den der Frau und repräsentiert somit das Unstete, Unbewusste, Zirkuläre.⁵⁰

Die lunare Welt macht nicht die Dinge selbst sichtbar, sondern bloß ihren ‚Widerschein‘ (*otblesk*), ihre ‚Schatten‘ (*teni*) und ‚Spuren‘ (*sledy*). Alle Phänomene versammeln sich auf einer schlaglichtartig beleuchteten Tableau-Szenerie, inmitten einer Metamorphose erstarrt und gebannt (durch den ‚Mond-Schein‘), eben dabei, sich aus dem Schattendasein der Gegenstandswelt in das Licht des Absoluten zu verwandeln. [...] In der ‚Schattenwelt‘ sind die Dinge weder in ihrem materiell-naturhaften noch in ihrem symbolisch-geistigen (künstlerischen) Wesen zugänglich, sie befinden sich in einer ‚Grauzone‘ zwischen Realie und (symbolischem) Zeichen, wo sie nur als Symptome, Spuren, Widerhall (bzw. Widerschein), d.h. als Index-Zeichen in Erscheinung treten. Sie verfügen weder über die imaginative Evidenz von ikonischen Zeichen [...], die von einer nachvollziehbaren sensuell-emotionalen Analogie zwischen Signans und Signatum ausgehen (und damit ein Höchstmaß von designativer Unmittelbarkeit realisieren) noch über die Kodifiziertheit und geschlossene Modellhaftigkeit der Zeichen-Symbole und ihre kollektive ‚Vermitteltheit‘ (*uslovnost'*) in einem Kultursystem.⁵¹

Der vierte Satz, „Nocturne“ überschrieben, zeichnet ein gegenüber der „Serenade“ zartes Nachtbild, dessen Gestus und Grundstimmung Arnold Schönbergs spätrömantischem Streichsextett *Verklärte Nacht* (1899) nachempfunden sind. Dort sind die in spiegelbildlicher Symmetrie angelegten 64stel-Girlanden bemerkenswert, zumal sie ihre eigene Verdopplung visuell und akustisch realisieren.

⁵⁰ Der Mond bietet „jene sich wandelnde (zu- und abnehmende) Fläche [...], die wie ein Spiegel (wenn auch ein matter, unklarer, reduzierter) die Strahlen des Urlichts (der solaren Welt) reflektiert und so ‚gebrochen‘, gebleicht, entfärbt und täuschend ins Diesseits sendet. Luna als weibliches Prinzip des Diabolismus verfügt über kein schöpferisches Eigenwesen (sie kann nichts ‚aus sich‘ gebären wie das Solare), in ihr überschneiden sich vielmehr die aus dem Irdischen kommenden Projektionen mit dem aus dem Jenseits (dem Solaren) stammenden Reflexionen.“ Hansen-Löve 1989, 224.

⁵¹ Ebd., 253, 258f.

Bsp. 4: Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*, Schluss

[aus: Schönberg, „Verklärte Nacht“ für sechs Streichinstrumente, op.4, Berlin, o.J., 15]

In Šostakovičs „Nocturne“-Satz webt die Viola in die ruhigen Achtel-Girlanden der 2. Violine und des Violoncello eine mit klanglichem Schleier überzogene (*con sordino*) expressive Melodie ein, deren anfängliches Kreisen die Gegenbewegung⁵² der Begleitstimmen mitvollzieht – wobei sich gleich zu Beginn des Viola-Einsatzes eine tonale Diskrepanz einstellt.

So schreibt der Komponist, als er das *Nocturne* faktisch in der Tonart D-Dur beginnt [...], den Notentext in ‚B’s‘, d.h. in einer quasi nicht existenten Tonart ‚Eses-Dur‘. Die Melodie beginnt in der Bratsche [...] nicht mit

⁵² Gegenbewegung kann in diesem Zusammenhang auch verstanden werden als symbolische Nachzeichnung des Mondes als Reflektor, wie er zumal in symbolistischen Texten figuriert: „Der sekundär-abgeleitete Charakter der lunaren Welt resultiert aus dem im diabolischen Diskurs immer wieder thematisierten Umstand, daß der Mond sein Licht (seine Energie, sein Wesen, seine Wirksamkeit allgemein) nicht aus sich selbst (originär) schöpft bzw. schafft (generiert, gebiert, aus dem Nichts ins Sein schafft), sondern nur das Licht der Sonne wiedergibt, gleichsam aus ‚zweiter Hand‘ etwas ‚vermittelt‘, etwas ‚Bedingtes‘ (*uslovnoe*) und ‚Uneigentliches‘ (d.h. mit sich selbst nicht Identisches) ‚repräsentiert‘, an etwas Fremdem partizipiert.“ Hansen-Löve 1989, 223.

einem klaren durartigen ‚Fis‘, sondern mit einem gleichsam dem Mollgeschlecht zuzuordnenden ‚Ges‘, woraufhin auch die übrigen Töne der Solomelodie ein B-Vorzeichen haben und auf diese Weise einer elementaren, eindeutigen tonartlichen Zuordnung sowie ungebührlich forschenden Blicken entgehen. Man hört also ein etwas merkwürdiges Dur, bei dem sich die Tonikaterz irgendwo zwischen Dur und Moll befindet (weder ‚fis‘ noch ‚f‘, sondern ‚ges‘ – ein Ton, der, von der Violine intoniert, durchaus nicht enharmonisch dem ‚fis‘ entspricht).⁵³

Die hier von Kreinin beschriebene tonale Verschleierung folgt der Konzeption einer komponierten Indirektheit. Es erklingt zu Beginn faktisch ein D-Dur-Dreiklang, dessen Terz ‚fis‘ hier durch das enharmonisch verwechselte ‚ges‘ substituiert ist. Was hörbar wird, ist also lediglich ein scheinbares, ja scheinhaftes Dur, zumal der Ersatzton ‚ges‘ einem anderen tonalen Raum angehört. Hinzu kommt eine dumpfe Klanglichkeit durch lediglich fahle Ausleuchtung im Timbre, die diesem Satz den Charakter eines „Todesständchens“⁵⁴ verleiht.

Bsp. 5: 15. Streichquartett, 4. Satz: Nocturne, Beginn

[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 106]

⁵³ Kreinin 2002, 171f.

⁵⁴ Cholopow 2002, 160.

Zum einen fällt – wie in Schönbergs *Verklärter Nacht* – die hier in 2. Violine und Violoncello je angelegte Spiegelsymmetrie ins Auge, zum anderen agieren die beiden Stimmen auch zueinander in Gegenbewegung. Das Moment der Reflexion vollzieht sich hier also auf zwei Ebenen: der narzisstischen Selbstspiegelung entspricht der kontrapunktische „Doppelgänger“. ⁵⁵

Über-Gänge – 5. Satz: Trauer-Marsch

In nahezu allen Kulturen manifestiert sich in den Begräbnisriten eine Vorstellung, wonach mit dem Tod eine Schwelle überschritten wird, die aus dem Leben heraus in ein Schattenreich o.ä. hinüberführt. ⁵⁶ Dabei wird deutlich, dass die jeweilige Form des Ritus eng mit entsprechenden Jenseitsvorstellungen korreliert. In der Bewusstwerdung der Endlichkeit des Subjekts entbirgt sich zugleich die Erkenntnis, den Tod niemals denken zu können.

Wir verstehen den Verfall, die Verwandlung, die Auflösung. Wir verstehen, daß die Formen vergehen, während manche Dinge fortbestehen. Von all dem hebt sich der Tod ab, unfäßlich, dem Denken unzugänglich und dennoch unbestreitbar und unleugbar. Weder Phänomen, kaum thematisierbar, noch denkbar – hier beginnt das Irrationale. Selbst in der Angst, selbst durch die Angst bleibt der Tod ungedacht. Die Angst durchlebt zu haben erlaubt nicht, ihn zu *denken*. Das Nichts hat dem abendländischen Denken getrotzt. ⁵⁷

Das unlösbare Paradoxon besteht in erster Linie darin, zu wissen, *dass* der Tod sein wird, nicht aber, *was* er sein wird. In diesem Vakuum des „Nicht wissen *was*“ entsteht gleichsam sogartig das Verlangen nach einer wenigstens fiktiven Jenseitsschau – und aus dieser wiederum die Illusion, dem Blick ins Leere zumindest ideell zu begegnen. Die diesseitige Welt des *hic et nunc* wird in metaphorischen Spiegelungen „vorausgeschickt“: projiziert.

Der Mensch, der in Selbstbekümmern existiert, will sich zumeist nicht abfinden mit dem Dunkel, in welchem uns der Tod verhängt ist. Er scheint

⁵⁵ Diese auffällig spiegelbildliche Stimmführung erscheint so auch in dem Lied „Nacht“ aus der *Suite nach Worten von Michelangelo*, op. 145 (vgl. Klemm 2001, 295). Und auch im 3. Satz, „Nocturne“, der *Aphorismen für Klavier*, op. 13 zeichnen sich gegenläufige Linien ab. Als genuine Gattung der Klaviermusik eignen der „Nocturne“ ein ruhig fließendes Tempo, sowie weitgespannte Arpeggien (v.a. in der linken Hand) – man denke etwa an den ersten Satz von Beethovens *Sonata quasi una fantasia*, op. 27/2, die sogenannte „Mondscheinsonate“ oder an Chopins *Nocturne*, op. 27/1.

⁵⁶ Detailliert beschreibt Gennep diese Zeremonie, wobei er bestimmte Grundzüge aufzeigt, die ihrerseits auf Transformationsvorstellungen beruhen: „Reise und Eintritt in die jenseitige Welt erfordern eine Reihe von Übergangsriten, die im einzelnen von der Entfernung und Topographie dieser Welt abhängig sind.“ Gennep 1999, 148.

⁵⁷ Lévinas 1996, 81.

fast nicht leben zu können mit dem ungelichteten Geheimnis, er versucht, ‚hinter den Vorhang zu spähen‘. Wir verdecken und verstellen uns vielfach das eigentliche Problem, berauben uns der Möglichkeit, in einer produktiven Weise dem Mysterium von Tod und Leben zu begegnen, weil wir flugs eine ‚Hinterwelt‘ erfinden, die nur eine Verdoppelung der Erscheinungswelt ist und hier und jetzt in Raum und Zeit ihre prototypischen Modelle hat. Wir ertragen nicht den Blick ins ‚Leere‘, wir haben einen ‚metaphysischen horror vacui‘. Wir operieren mit der Projektion irdischer Verhältnisse hinüber ins ‚Totenland‘, fassen den Tod wie ein Tor auf, das man durchschreitet, um in eine andere Weltgegend zu kommen.⁵⁸

Eben diese Ungewissheit in der Gewissheit, dieses Fragezeichen⁵⁹ im Ausrufezeichen ist der „blinde Fleck“, auf dessen Projektionsfläche sich Todesmythen in Substitution dieses Mangels⁶⁰ (an Wissen) abzeichnen. Die Charakteristik dieser Mythen besteht sui generis darin, das unmögliche Überschreiten der (Lebens-)Grenze zu vergegenwärtigen.

Was also bedeutet das Überschreiten dieser Grenze des Allerletzten? Was heißt es, den Endpunkt eines Lebens (*terma tou biou*) zu überschreiten? Ist das möglich? Wer hat es jemals getan? Wer kann es bezeugen? Das ‚ich trete ein‘ beim Überschreiten der Schwelle, das ‚ich überschreite‘ (*peraō*) setzt uns so gewissermaßen auf die Spur des *aporos* oder der *Aporie*: das Schwierige oder Nichtvollziehbare, hier das unmögliche, verweigernde, verneinte oder verbotene Überschreiten, ja sogar das, was noch etwas anderes sein kann, das Nicht-Überschreiten, ein Ereignis des Kommens oder der Zukunft, das nicht mehr die Form der Bewegung als Überschreiten, Durchqueren, Durchgehen hat, das ‚Passieren‘ eines Ereignisses, das nicht mehr die Form oder Gangart [allure; Anm. d. Übers.: Was auch ‚Geschwindigkeit‘, ‚Verhalten‘, ‚Verlauf‘ heißen kann] eines Schritts hätte: insgesamt betrachtet ein Kommen ohne Schritt.⁶¹

Insofern kann dieser Schritt über die Grenze zwischen Leben und Tod immer nur Idee eines Schritts sein. Die Bewegung selbst ist lediglich vor-gestellt: zum einen im Sinne des Heideggerschen *Bevorstands*, zum anderen als Pro-jektion, als Vor(ent)wurf auf das Zukünftige hin. Die philosophische Reflexion, gleich wie die Kunst, transzendiert, überschreitet gewissermaßen die physische Grenze,

⁵⁸ Fink 1969, 26f.

⁵⁹ „Das Zeichen, das er [der Tod – V.H.] in unsere Zeit zu setzen scheint (= unsere Beziehung zum Unendlichen) ist ein klares Fragezeichen: Öffnung auf das, was keinerlei Möglichkeit zur Antwort bietet. Frage, die bereits eine Modalität der Beziehung zum Jenseits des Seins darstellt.“ Lévinas 1996, 31.

⁶⁰ „Im Dasein als solchem fehlt etwas, an etwas herrscht noch Mangel, ein Mangel, der zum Sein selbst gehört, und dieser Mangel ist der Tod.“ Lévinas 1996, 42.

⁶¹ Derrida 1998, 23.

„»über« das Seiende als solches hinaus“.⁶² Antrieb dieser Überschreitung ist die sich dem Menschen immer schon stellende Frage nach dem Nichts, welche zugleich „uns – die Fragenden – selbst in Frage [stellt]. Sie ist eine metaphysische“.⁶³

Was ist das Nichts? Schon der erste Anlauf zu dieser Frage zeigt etwas Ungewöhnliches. In diesem Fragen setzen wir im Vorhinein das Nichts als etwas an, das so und so »ist« – als ein Seiendes. Davon ist es aber doch gerade schlechthin unterschieden. Das Fragen nach dem Nichts – was und wie es, das Nichts, sei – verkehrt das Befragte in sein Gegenteil. Die Frage beraubt sich selbst ihres eigenen Gegenstandes.⁶⁴

Nach dem Nichts lässt sich nicht fragen. Hierin besteht die strukturelle Analogie von Nichts und Tod, denn beide stellen als Antwort lediglich das Fragen selbst infrage. Beide – Nichts und Tod – sind Elemente der Grenze. Sie markieren das Jenseits von Raum und Zeit, ohne überhaupt diesen Kategorien anzugehören. „Der Tod erscheint als der Übergang vom Sein zum Nicht-Mehr-Sein als das Ergebnis einer logischen Operation: Negation.“⁶⁵

Der fünfte Satz in Šostakovičs 15. *Streichquartett* ist als „Trauer-Marsch“ titulierte und trägt als einziger der insgesamt sechs Adagio-Sätze den Zusatz *molto*. Ein sehr getragenes Begräbnis-Geleit ist also intendiert, welches von Beginn an schwermütig einherschreitet. Nach drei Viertelschlägen Pause erklingt homorhythmisch mit auftaktigen Punktierungen der es-Moll-Dreiklang, woraufhin die Viola eine melancholisch ausgreifende Kantilene vorträgt, in welcher der punktierte Rhythmus sich weiterhin als themenkonstitutiv erweist.⁶⁶

⁶² Heidegger 2004, 118. „Unser Fragen nach dem Nichts soll uns die Metaphysik selbst vorführen. Der Name »Metaphysik« stammt aus dem griechischen *μετα τα φυσικά*. [...] Metaphysik ist das Hinausfragen über das Seiende, um es als ein solches und im Ganzen für das Begreifen zurückzuerhalten.“ Ebd.

⁶³ Ebd., 121.

⁶⁴ Ebd., 107.

⁶⁵ Lévinas 1996, 19. „Die Grenze trennt, scheidet, unterbricht. Sie ist negativ als Abgrenzung, positiv als Angrenzung. Das Gesamtfeld der Erscheinung ist von den Grenzlinien der Dinge durchfurcht, gleichsam tausendfältig zerrissen, zerstückt, auseinandergebrochen. Als Element der Grenze gehört das Nichts zum Sein aller endlichen Dinge überhaupt, zum Stil ihrer Bestimmtheit.“ Fink 1969, 44.

⁶⁶ Die Punktierung in langsamen Sätzen kann als paradigmatischer Ausdruck des Pathetisch-Melancholischen bezeichnet werden. Hierfür lassen sich Beispiele anführen wie etwa bei Mahler der langsame Satz der 1. *Symphonie* und der erste Satz der 5. *Symphonie* (mit der Vortragsbezeichnung „In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.“) oder der *Trauermarsch c-moll op. 72/2* von Chopin. Cholopow stellt in Bezug auf Šostakovičs Quartett-Satz eine Zeitrelation fest, die implizit auf das Futur II (*futurum exactum*) verweist: „Insofern der Trauermarsch im Anschluss an das Todesständchen [d.h. der vierte Satz, „Nocturne“ – V.H.] erklingt, könnte man denken, er sei eine ‚Erinnerung vorwärts‘, so als ob das Bild der eigenen Bestattung erschiene.“ Cholopow 2002, 160. Eines der bekanntesten Beispiele aus der russischen Lyrik für die Darstellung der Zeitform des Futur II ist sicherlich *Der Traum (Con)*

57 Adagio molto *And*

Bsp. 6: 15. Streichquartett, 5. Satz: Trauer-Marsch, Beginn

[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 112]

Dieser Trauermarsch-Duktus, nach kurzen solistischen Einwüffen jeweils in beständiger Wiederkehr einsetzend, bestimmt das gesamte Satz-Geschehen. Am Ende ist ein leerer Takt notiert, Sinnbild für das unvermittelte Abreißen der Rede, der Apopsepe.⁶⁷

Tod des Zeichens / Zeichen des Todes – 6. Satz: Epilog

Das Zeichen als semiotische wie semantische Kategorie ist Re-präsentant, Vergegenwärtiger eines Abwesenden, Noch-nicht- oder Schon-Gewesenen. In dieser Eigenschaft ist das Zeichen immer nur Zeichen *von* etwas, indem es sich selbst als Uneigentliches, Abgeleitetes, Sekundäres vorstellig macht. Diese relationale Abhängigkeit des Zeichens verliert sich dort, wo nichts mehr (oder noch nichts) be-zeichnet werden kann, wo das Zeichen zwar *da* ist, aber in diesem *Da-sein* seine genuine Verweisfunktion negiert. In diesem Falle aber hört das Zeichen auf, zeichenhaft zu sein – und hierin ist es Indikator des Apophatischen.

von Michail Lermontov (1814-1841), in welchem der eigene Tod in Vergangenheitsform als visionärer Traum eines bereits stattgehabten Ereignisses geschildert wird.

⁶⁷ Diese rhetorische Figur steht zumal in musikalischen Werken gemeinhin für das Aussetzen des Pulses, wie etwa in den *Sieben Worten Jesu Christi am Kreuze* (1645) von Heinrich Schütz. Dort folgt auf die Worte „Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf“ eine ganztaktige Generalpause. Da dieser Leertakt in erster Linie *gesehen* und als solcher weniger *akustisch* wahrgenommen wird, bezeichnet man diese Art der Semantisierung des musikalischen Gehalts mittels der Notenschrift als „Augenmusik“.

Die Unfähigkeit zu sprechen kann lediglich auf der Ebene der Form des Zeichens, nicht mehr in seiner Inhaltlichkeit – es fehlt ja das Signifikat – wiedergegeben werden. Im ewig tautologischen Reproduzieren des Zeichen-Körpers manifestiert sich das Spiel der Substitution der semantischen Leere durch leere Semantik. Der Referent ist sodann der Körper selbst, wie dies – so Roland Barthes – genuin für musikalische Texte gültig ist.⁶⁸ Denn in der Musik existiert keine binäre Relation aus *Signifiant* und *Signifié*, da klangliche „Zeichen“ (die ja an sich „Nichts“⁶⁹ bezeichnen) immer schon ohne Verweisfunktion, also selbstreflexiv sind und darin thanatologisch. Der Begriff der „musikalischen Thanatopoetik“ ist zum einen also pleonastisch, zum anderen aber auch oxymoral zu verstehen – der „Tod“ *kann nicht* poetisiert (im Sinne von „zeichenhaft generiert“) werden. Denn der Tod ist nicht zu vergegenwärtigen und als solcher auch niemals gegenwärtig, er wird – als Ereignis des *futurum exactum* – immer schon gewesen sein. Folglich muss jeder Versuch, ihn zeichenhaft re-präsentieren und reproduzieren zu wollen zwangsläufig scheitern. Es ist schlechthin unmöglich, den Tod graphemisch darzustellen – dieses Zeichengewebe ist nichts als anschauende, äußerliche, vorweggenommene und somit unwissende Projektion. Texte über den Tod sind somit leeres Zeichen des reinen Nichts, woraus, um mit Hegel zu sprechen, folgt: „Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe.“⁷⁰ Die bloße Selbstreferentialität des Zeichens führt letztlich dazu, das Nichtvorhandensein des Signifikats mittels tautologischer Reproduktion zu kompensieren. Der Tod als „Gegenwart des Absoluten Verlustes“⁷¹ ist im Sinne Derridas *das Andere* des Zeichens, er ist die Abwesenheit der Abwesenheit.⁷² Zeichen und Tod werden somit identisch: Zeichen des Todes und Tod des Zeichens changieren in einem Spiel wechselseitiger Substitution. Die Opposition

⁶⁸ „In der Musik [...], einem Signifikanzfeld und keinem Zeichensystem, ist der Referent unübersehbar, da er hier der Körper ist. Der Körper geht in die Musik ein ohne andere Vermittlung als den Signifikanten. Dieser Übergang – diese Überschreitung – läßt die Musik zu einem Wahnsinn werden.“ Barthes 1990, 307f.

⁶⁹ Gleiches gilt für die Texte der literarischen Absurde. „Das Nichts manifestiert sich als paradoxaler Index, genauer: als Antiindex, da es nicht ein Kenn-Zeichen, sondern eher schon ein Nicht-(Wieder-)Erkenn-Zeichen ist; es macht zutiefst unkenntlich, entgeistert und desemiotisiert das Gekennzeichnete. Différance als dekonstruktives Vorgehen bei Derrida ist immer eine „Differenz in Bewegung“ – als permanente Aufschiebung des Unterschiedes und Zerstörung der Sinn-Präsenz.“ Hansen-Löve 1994, 331.

⁷⁰ Hegel I, 83.

⁷¹ Derrida 1988, 45.

⁷² In der Sprache der Metaphysik, so Derrida, trete eine paradoxe Umkehrung dieser Verweisfunktion ein: „das Anwesende wird zum Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur. Es ist nicht mehr das, worauf jede Verweisung in letzter Instanz verweist. Es wird zu einer Funktion in einer verallgemeinerten Verweisungsstruktur. Es ist Spur und Spur des Erlöschens der Spur.“ Ebd., 49.

von *Signifiant* und *Signifié* ist gelöscht, vernichtet. Das Zeichen negiert sich selbst als „Bezeichnendes“, da der Tod eben nicht „bezeichnet“ werden kann.⁷³

Wie schon der Satztitel⁷⁴ suggeriert, bildet der sechste und damit überhaupt letzte Streichquartett-Satz von Šostakovič ein gewissermaßen abschließendes Résumé. Aus dem initialen Es-Dur-Akkord entwickelt die 1. Violine eine 32stel-Kette, ähnlich der Eröffnung des „Intermezzo“. Allerdings kommt nun die Kreisbewegung stärker zum Ausdruck – der Grad an bewegter Statik nimmt zu. Die Transformation von repetitierenden Wechselnoten zu einem Triller (T.9ff.) zeigt die Subtilität des Übergangs von komponierter Bewegung in statisches Flimmern. In T.10ff. treten die beiden Mittelstimmen mit dem ersten Thema des ersten Satzes hinzu, sie gehen also thematisch zurück *ad fontes*



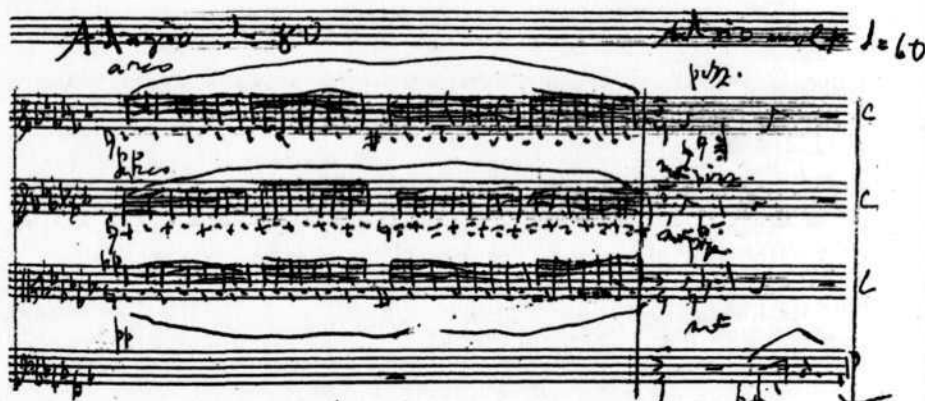
Bsp. 7: 15. Streichquartett, 6. Satz: Epilog, T.9-17

[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 118f.]

⁷³ Wittgensteins berühmter Satz „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ bringt eben diese Ohnmacht des Zeichens zum Ausdruck. Schweigen als das Nullzeichen der Stille ist die einzig mögliche Konsequenz, denn hierin offenbart sich das makabere Wissen um referentielle Nichtigkeitkeit.

⁷⁴ In literarisch-dramentheoretischem Zusammenhang impliziert der Begriff „Epilog“ die Bedeutungen Schlussrede, abschließendes Nachwort oder Nachspiel, in diesem Sinne also ein Sprechen *ex post*.

Der Satz wird in seinem Fortgang bestimmt durch eine Ansammlung von Zitatnahmen aus den vorangegangenen Sätzen. Immer wieder werden diese Schichten aber unterbrochen von jenen trillerartigen Ketten, die sich – ohne charakteristische Gestalt und lediglich als geräuschhaftes Flirren – letztlich amotivisch gebärden: sie scheinen im Grunde die Angst vor der Leere kompensieren zu wollen. Die besondere Sinnfälligkeit, mit der Šostakovič diesen *horror vacui* topologisch darstellt, sei abschließend anhand eines Ausschnitts aus seinem Autograph gezeigt, das sich als tiefschwarzes Gewebe von Linien und Punkten vorstellig macht – auch dies letztlich reine Augenmusik, der Blick ins schiere „Nichts“:



Bsp. 8: 15. Streichquartett, 6. Satz: Epilog, T.76-77 (Autograph)

In dieser zeitlichen und motivischen Synchronie der Streichquartett-Stimmen wird absolute Identität vorgeführt, die Übereinstimmung des Zeichens mit sich selbst und anderen. Zugleich befinden sich die 32stel-Schichten lediglich in pendelnder Bewegung, sind also ohne teleologische Ausrichtung und nur in einem statischen In-sich-Kreisen verhaftet. Ein abschließender Triller auf dem Terzton des Dreiklangs führt schließlich sogar zur Interferenz der beiden Tongeschlechter Es-Dur bzw. es-Moll. Das Ende wird also offengelassen – es bleibt das Indefinite...

Das *Fünfzehnte Streichquartett* ist eine Annäherung an den Tod als zwar ungebetenen, aber nicht unerwarteten Gast. Keine Versöhnung, keine Transzendenz, aber Gefäßtheit. Hier scheint das Äußerste erreicht, was einem im religiösen Sinne nicht gläubigen Menschen möglich ist.⁷⁵

⁷⁵ Neef 2002, 33.

Literatur

- Adorno, T.W. 1982. *Gesammelte Schriften 17, Musikalische Schriften IV. Moments Musicaux. Impromptus*, Frankfurt a.M.
- Barthes, R. 1982. *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a.M.
- 1990. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M.
- Bergson, H. 1964. *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*, Frankfurt a.M.
- 1999. *Zeit und Freiheit*, Hamburg.
- Burkhart, M.G. 2003. „Toxicomania aesthetica – Der Wille zur Nacht“, O. Jahr- aus und N. Ort (Hrg.), *Theorie – Prozeß – Selbstreferenz. Systemtheorie und transdisziplinäre Theoriebildung*, Konstanz, 239-259.
- 2005. *Erfindung und Apokalypse der ästhetischen Vernunft. Prolegomena zu einer postmodernen Ästhetiktheorie*, Bielefeld.
- Charms, D. 1995. *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Hrsg. u. übersetzt v. P. Urban, Zürich.
- 2003. *Antologija Satiry u Jumora Rossii XX veka*, Tom 23, Moskva. [Anthologie der Satire und des Witzes in Russland im 20. Jahrhundert. Bd. 23. Moskau.]
- Cholopow, Ju.N. 2002. „Modalität in den Streichquartetten von Dmitri Schostakowitsch“, A. Wehrmeyer (Hrg.), *Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium (=Schostakowitsch-Studien, 5. Studia slavica musicologica, 22)*, Berlin, 121-161.
- 1993. Ch. Menke (Hrg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.
- Derrida, J. 1972. *Die Schrift und die Differenz*, Übersetzt v. R. Gasché, Frankfurt a.M.
- 1988. P. Engelmann (Hrg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien.
- 1996. *Grammatologie*, Übersetzt von H.-J. Rheinberger und H. Zischler, Frankfurt a.M.
- 1998. *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, München.
- Eco, U. 1972. *Einführung in die Semiotik*, Autorisierte dt. Ausgabe von J. Trabandt, München.
- 1987. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München.
- Fink, E. 1969. *Metaphysik und Tod*, Stuttgart u. a.
- Frank, M. 1982. *Der kommende Gott*, Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankfurt a.M.
- Freud, S. 2000. *Studienausgabe in 10 Bde.*, u. einem Ergänzungsbd. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M.
- Gennep, A. van 1999. *Übergangsriten* (Les rites de passage), Aus d. Französi- schen v. K. Schomburg u. S.M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M. u.a.
- Grönke, K. 1993. *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostako- vič*, Kiel.
- Hansen-Löve, A.A. 1987. „Mythos als Wiederkehr“, W. Schmid (Hrg.), *Mythos in der Slawischen Moderne*, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 20), Wien, 9-23.
- 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Mo- tive*, I. Band: *Diabolischer Symbolismus*, Wien.

- 1994. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, *Poetica*, 26, 308-373.
- 1996/99. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, *Der Prokurist*, 16/17, 71-151.
- Hegel, G.W.F. 1986. *Wissenschaft der Logik*, I (Die objektive Logik, Erstes Buch) und II (Die objektive Logik, Zweites Buch. Die subjektive Logik), Frankfurt a.M.
- Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- 2004. *Wegmarken* (wort- und seitengleich mit der 3. Aufl. v. Bd. 9 der Martin-Heidegger-GA), Frankfurt a.M.
- Kierkegaard, S. 1991. *Die Krankheit zum Tode*, Hamburg.
- Klemm, S. 2001. *Dmitri Schostakowitsch – Das zeitlose Spätwerk* (=Schostakowitsch-Studien, 4. *Studia slavica musicologica*, 20), Berlin.
- Kofman, S. 1986. *Melancholie der Kunst*, Graz und Wien.
- Kreinin, J. 2002. „Schostakowitschs letzte Streichquartette und das Spätwerk Gustav Mahlers: Ein Abschied von der Welt? Oder Hunger nach Leben?“, A. Wehrmeyer (Hrg.), *Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium* (=Schostakowitsch-Studien, 5. *Studia slavica musicologica*, 22), Berlin, 163-176.
- Lacan, J. 1991. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar II*, Berlin.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.
- Lévinas, E. 1996. P. Engelmann (Hrg.), *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien.
- Lévi-Strauss, C. 1976. *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M.
- Lotman, J. 1972. *Die Struktur des literarischen Textes*, München.
- Man de, P. 1988. *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.
- Mattheson, J. 1999. *Der vollkommene Capellmeister*, Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten. Hrsg. v. Friederike Ramm, Kassel u. a.
- Neef, S. 2002. „Die Streichquartette als Tagebuch innerer Entwicklung (Überblick und Stationen)“, A. Wehrmeyer (Hrg.), *Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium* (=Schostakowitsch-Studien, 5. *Studia slavica musicologica*, 22), Berlin, 1-39.
- Nietzsche, F. 1988. G. Colli u. M. Montanari (Hrg.), *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., Berlin u. New York.
- Peirce, Ch.S. 1983. *Phänomen und Logik der Zeichen*, Hrsg. u. übersetzt v. H. Pape, Frankfurt a.M.
- Roseberry, E. 1989. *Ideology, style, content, and thematic process in the symphonies, cello concertos, and string quartets of Shostakovich*, New York and London.
- Saussure de, F. 1967. Ch. Bally und A. Sechehaye (Hrg.), *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Übersetzt von H. Lommel, Berlin.
- Wittgenstein, L. 1963. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a.M.

Aage A. Hansen-Löve

VOM EROS ZUM THANATOS.
DREI REZENSIONEN

I.

Olga Matich, *The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison, Wisconsin 2005.

Es gehört zum festen Bestand der Stereotypen des Fin de Siècle in Ost wie West, dass Eros und Thanatos auf untrennbare Weise ineinander übergehen – oder aber, dass der Eros todgeweiht ist und der Tod erotisiert erscheint. Im russischen Fin de Siècle, also der frühsymbolistischen Formation des *dekadentstvo* der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, lassen sich beide Tendenzen unschwer ausmachen und in einer Thanato- wie Erotopoetik dichterisch wie diskursiv vorfinden.

Olga Matich geht es in ihrem Buch – nicht zum ersten Mal in ihren Studien zur russischen Moderne¹ – um genau diese Koppelung zwischen Eros und Thanatos, und zwar um das Vorspiel dazu im 19. Jahrhundert bei Tolstoj und Solov'ev und die volle Entfaltung der hier zugrunde gelegten „erotischen Utopien“ im 'Lebensschaffen'² der Symbolisten, der Religionsphilosophen und zuletzt Vasilij Rozanovs. Wie diese Aufzählung schon zeigt, bezieht sich der Titel auf ein durchaus engeres Feld – *The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, denn hierher gehört eigentlich nur partiell die Ästhetik Solov'evs und das Kunstdenken der Zinaida Gippius, während „the Case of Alexander Blok“, dem zwei ausführliche Kapitel gewidmet sind, mit der Dekadenz ebenso wenig zu tun hat wie mit dem Fin de Siècle im engeren Sinne; gleiches gilt für die

¹ Vgl. etwa O. Matich, „The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice“, I. Paperno / J. Delaney Grossman (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994 (hier der entsprechende Artikel von O. Matich, 24-50); dies., „Remaking the Bed: Utopia in Daily Life“, J. Bowlit / O. Matich (Hg.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford 1996, 59-78; dies., „Pokrovij Salomei: Eros, smert', istorija“, M.M. Pavlova (Hg.), *Ėroticizm bez beregov*, M. 2004, 90-121.

² Einfache 'Anführungszeichen' oben markieren Ausdrücke, die vom Rezensenten selbst stammen, während die doppelten „Anführungszeichen“ immer Zitate (zumeist des rezensierten Autors) kennzeichnen.

Religionsphilosophie oder – auch partiell – für Rozanov. Dies tut der Gesamtkonzeption des Buches keinen Abbruch; die Verwendung der Begriffe 'Dekadenz' und 'Fin de Siècle' scheint eher werbetechnisch motiviert, da beide Termini nach wie vor über ein – wenn auch nicht eben originelles – Reizpotential verfügen. Es kann aber auch sein, dass die Begriffswahl nicht ganz zufällig war und eine Auffassung von 'Symbolismus' und 'Moderne' impliziert wird, die den Teil (noch dazu den initialen, frühen eines 'avantgardistischen' und skandalösen Frühsymbolismus) für das Ganze setzt, also für die Entfaltung dieses hochkomplexen Denk- und Lebensmodells in eine mythopoetische, religionskünstlerische Phase der ersten Jahre nach 1900 und eine darüber hinaus gehende Spätphase unter dem Zeichen der Karnevalisierung und grotesken oder ironischen Dissoziation.³

Im Falle des Begriffs „(erotic) utopia“ liegen die Dinge noch etwas komplizierter, da hier der Utopiebegriff nicht historisch eingeschränkt ist auf post-symbolistische Zukunftsprojekte oder die eschatologischen Utopien der Sekten oder aber die französischen Utopisten des frühen 19. Jahrhunderts, die russischen der 60er Jahre im Černyševskij, um nur einige zu nennen: Utopie als Bestandteil der russischen Moderne um 1900 bzw. ihrer Vorgeschichte bei Tolstoj oder Solov'ev bezeichnet eher eine generelle Tendenz zur phantastischen Vorwegnahme und Projektion, die sich im Rahmen des Symbolismus und seiner 'Lebenskunst' gerade auf dem Gebiet der Erotik (und eben auch der Sexual- und Körperpolitik bis hin zu den brennenden Gender-Fragen der Epoche) etabliert hatte.⁴

Der gemeinsame Nenner der hier untersuchten Formen der 'Lebenskunst'⁵ überschreitet somit von Anfang an die Grenzen zwischen einer fundamentalen

³ Zu dieser typologischen Dreiteilung vgl. A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. I: Diabolischer Symbolismus*, Wien 1987 (Einleitung); zur Gliederung des Symbolismus und der Avantgarde vgl. auch G. Langer, *Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt a. M. 1990.

⁴ Vgl. D. Rippl, *Žiznetvorčestvo oder die Vor-Schrift des Textes. Eine Untersuchung zur Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne*, München 1999.

⁵ Typisch für den amerikanischen Kontext der Studien von O. Matich zum Fin de Siècle sind Sammelbände wie: I. Paperno / J. Delaney Grossman (Hg.), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford 1994; vgl. auch die Studie zum Kreis um Vološin: B. Walker, *Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle. Culture and Survival in Revolutionary Times*, Bloomington / Indianapolis 2005. Das symbolistische Konzept der Lebenskunst bzw. des *žiznetvorčestvo* behandeln paradigmatisch A. Êtkind, *Sodom i Psicheja. Očerki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka*, M. 1996; Sch. Schahadat (Hg.), *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII – XX vv.*, München 1998; dies., *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004 (hier 279ff.); A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, III. Band: Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebenssymbolik*, Wien (im Druck).

Dekadenz-Phase bzw. des *Fin de Siècle*, die in anderen Kontexten als Jugendstil, als *décadence* im engeren Sinne, als *mir-iskusstva*-Bewegung im Russland um 1900 oder eben als „Russian spiritual renaissance“ (3) bezeichnet wird – oder gar als Silbernes Zeitalter.⁶ Der Begriff Symbolismus wird in diesem Begriffsfeld eher vermieden, würde er doch die sehr divergenten Kunst-Lebens-Entwürfe und ihre stringente Phasenbildung betreffen – und nicht ein generelles ‘Lebensgefühl’, das sich unter dieser allgemeinen Perspektive fast ein halbes Jahrhundert um die Achsenzeit 1900 ausbreitete. Für Matich währte das russische *Fin de Siècle* aufgrund der generellen „belatedness“ der russischen Kultur von den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bis an die Schwelle des Ersten Weltkriegs, woraus sich eben die Grundthese des Buches ergibt, nämlich „the fusion of decadent and utopian thinking into one“ (4).

Eine solche Sicht verzichtet freilich nicht nur auf die erwähnten fundamentalen Periodendifferenzen innerhalb des Symbolismus, sondern übergeht auch jene postsymbolistischen Avantgarden, die schon seit Beginn der 10er Jahre – durchaus nicht im Geiste der „belatedness“ gegenüber dem Westen – mit einer enormen Zeitbeschleunigung auftreten sollten. Gerade die Synchronizität von spätem karnevalesken Symbolismus seit 1904 und Avantgarden ermöglicht auch eine differenzierte Sicht beider Gegenströmungen – und zwar gerade in Hinblick auf ihre antigenerischen, antifamiliaren, antipatriarchalen erotischen Projekte.⁷

Das Gemeinsame aller hierunter subsumierbaren „utopian dreams“ war die große Erwartung einer Apokalypse der alten Lebens- und Geschlechterverhältnisse⁸ und ihre Ersetzung durch eine postsexuelle Erotik, die – ganz im Sinne der sektantischen Auflösung der generischen wie familiären Bindungen – nicht auf Nachkommenschaft, ja nicht einmal auf gegengeschlechtliche Trieberfüllung aus war, sondern auf eine Liebes-Ästhetik, wie sie gerade Vladimir Solov’ev unter Rückgriff auf mystisch-erotische Traditionen der westlichen Christentümer und im neognostischen, hermetischen Geist der Zeit entwickelt hatte.⁹ Über diese sublimale Erotik hinaus ging es aber auch um die Überwindung des Todes¹⁰ und der Schwerkraft des Daseins, die nur durch eine „paradoxical erotic economy“ des Verlangens aufhebbar schien (4).

⁶ 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.

⁷ Vgl. A. H.-L., „Generische und demiurgische Poetiken: geborene, gezeugte oder erzeugte Texte“ (im Druck).

⁸ A. Ètkind spricht in diesem Zusammenhang von einer „Körperpolitik“ der Jahrhundertwende: A. Ètkind, *Chlyst, Sekty, literatura I revolvucija*, M. 1998, 11ff.; ders., *Sodom i Psicheja*, 59ff.

⁹ Vgl. A. H.-L., „Hermetik vs. Häretik: Heterodoxien“, E. Greber / B. Menke (Hg.), *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen 2003, 261-282.

¹⁰ Zu Solov’evs Thanatologien vgl. I. Masing-Delic, *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford 1992, 105-122.

Das 'Utopische' besteht hier nicht bloß in der schwer vorstellbaren Realisierbarkeit dieses Unternehmens, das im positivsten Falle eine gewisse homoerotische Erfüllung versprechen mochte. Utopisch war das Projekt vor allem durch seinen Universalitätsanspruch und das Prinzip der Vorwegnahme einer ansonsten nur denk- und wünschbaren Idealität, deren Realisierung an den Grundfesten der Welt der 'Ananke' (Freud) rüttelte, ja diese für überwunden ausgab.¹¹ Jene „Liebe“, die den Tod überwindet, kann nur eine unkörperliche, dematerialisierte, sublimierte Liebe sein (ebd.), die den Körper transfiguriert unter dem Zeichen einer 'Ästhetik', die im weiteren Sinne (Solov'evs) eine vollkommene Sphäre der kosmischen Schönheit und Harmonie umfasst und im engeren – die Welt der Kunst, die sich im Artefakt wie im Leben gleichermaßen manifestiert. Ganz anders als in der ausschließlich maskulinen Welt Nikolaj Fedorovs¹² war dies die Domäne der weiblichen Hypostase(n), also der Sophiologie, wie sie in der russischen Religionsphilosophie wie im Symbolismus gedacht und gedichtet wurde – ganz anders als im *Fin de Siècle* oder im frühsymbolistischen *dekadentstvo* der 90er Jahre, wo das weibliche Prinzip in der diabolisierten Gestalt der *femme fatale* in Erscheinung trat.¹³

Für Matich besteht nun der Hauptunterschied zwischen den „dekadenten Utopisten“ in West und Ost darin, dass erstere die Triebdynamik im Individuum festmachten (bzw. in seinem Unterbewusstsein), während sie im Osten transindividuelle, kollektive Verbünde bildeten, in denen sich das Drama einer neuen Erotik und eines Neuen Menschen erfüllen sollte (5). Übrigens galt ähnliches für die russische Deutung des 'Übermenschen'¹⁴ (gerade bei V. Ivanov, aber auch den Vertretern der *bogostroitel'stvo*),¹⁵ der nicht als Individuum, sondern als kollektives Überwesen dem Grundprinzip der *sobornost'* entsprechen sollte. Freilich – nicht in allen Fällen, und besonders nicht im Falle des *dekadentstvo* der frühen Symbolisten der 90er Jahre (v.a. bei Brjusov, Sologub – aber auch der Gippius).

So liegt denn auch – nach Matich – der Hauptunterschied der russischen „erotic utopia“ zu Freuds Sexuallehre in der dominant religiösen wie utopischen Vision des Lebens (ebd.), die „Dekadenten“ verlagerten den Eros insgesamt in

¹¹ Vgl. S. Freud zur 'Ananke' als „reale Not“ (wendigkeit), *Das Unbehagen in der Kultur*, *Gesammelte Werke*. XIV, 421-506, hier: 499 u.a.a.O.

¹² Zu Nikolaj Fedorov vgl. zuletzt die Auswahl bei M. Hagemeyer / B. Groys (Hg.), und in Bezug auf den Immortalismus I. Masing-Delic, *Abolishing Death*, 76-104.

¹³ Vgl. A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. I: *Diabolischer Symbolismus*, Wien 1989, 395ff. („Thanatos und Eros“).

¹⁴ Zum Übermenschen bei Nietzsche und in der russischen Avantgarde vgl. V. Belentschikov, „Novočelovečestvo“ – „sverščelovečestvo“: Zur Semantik des Übermenschen in der russischen Avantgarde“, U. Heftrich / G. Ressel (Hg.), *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*, Frankfurt a.M. etc. 2003, 9-26.

¹⁵ R. Sesterhenn, *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri*, München 1982.

eine metaphysische Sphäre (5). Diese war freilich gerade in der Konzeption der *svjataja plot'* bei Merežkovskij¹⁶ (und somit auch parallel zur Gippius) rückgebunden an eine Körperlichkeit, die dann auch und gerade Vasilij Rozanov für das Religiös-Sexuelle einfordern sollte.

Eben diese spezifisch russische „challenge to individualism, procreation, and genealogy“ (5) macht sich auch in Tolstoj's radikaler Kritik an einer Sexualität bemerkbar, die ohne Fortpflanzungsziel in sich amoralisch wäre, mit diesem aber in einer idealen Welt unnötig und schädlich erscheinen muss. Genau im Zentrum dieser „antiprocreative challenge“ stand Vladimir Solov'ev's erotische Philosophie (übrigens in deutlicher Abhängigkeit von Franz von Baaders mystischer Erotik),¹⁷ aber auch die entsprechenden Partnerexperimente der Gippius und ihres Partners Merežkovskij oder die berühmten Dreiecksverhältnisse¹⁸ zwischen Blok – Belyj und Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva.

Gerade diese „erotic celibacy“ basierte für Matich auf einer Art „oxymoronalen Sexualpraxis“ (7), deren Nichtrealisierung als Unterpfand für eine totale Revolution aller Lebensverhältnisse gelten sollte. Auf der einen Seite erhielt die Sexualität solchermassen ex negativo eine zentrale, ja die dominante Rolle im Umbau zum Neuen Menschen, auf der anderen Seite handelte es sich dabei aber eben um eine antigenerische Erotik, die eben nicht im Koitus resultierte, sondern in der Vision einer kommenden, jenseitigen kollektiven Vereinigung aller Menschen in einem finalen kosmischen Geschlechtsakt. Bis dahin aber musste das sexuelle Verlangen „sublimiert“ bleiben – jedenfalls was die heterosexuellen Beziehungen anlangte: Die erwähnten homosexuellen Potenzen verharren dabei in einer schwer durchschaubaren Grauzone, die auch ihre Schatten über die erwähnten Symbolisten-Triangeln warf.

Auf der diskursiven Ebene kam es so zu einem – für das ganze 20. Jahrhundert dann typischen – 'overkill' an Sexualität, der freilich keine Finalität beschieden sein sollte: Weder was die Vereinigung der Geschlechter anlangt, noch was für ihre Differenz gilt, die solchermassen neutralisiert, ja ins 'Bisexuelle' verschoben wird. Daher auch das große Interesse jener Epoche an den Androgynen¹⁹ (9), an der Homosexualität – oder an anderen Formen des 'gender shift', der nicht nur für die Sphäre der Sexualität, sondern auch für jene des 'Gattungssystems' der Kunst, der Ästhetik, ja der Kultur insgesamt gelten sollte:

¹⁶ Die erotischen Konzepte Merežkovskijs werden bei Matich so gut wie gar nicht erwähnt, vielleicht deshalb, weil es dazu entsprechende Literatur schon gibt (vgl. B. Glatzer Rosenthal, *Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age*, The Hague 1975).

¹⁷ F. von Baader, *Sätze aus der erotischen Philosophie*, Hg. und eingel. von G.K. Kaltenbrunner, Frankf. a.M. 1966. Solov'ev's Baader-Rezeption kann übrigens kaum überschätzt werden.

¹⁸ Zu den Liebesdreiecken vgl. auch A. Lavrov, *Andrej Belyj v 1900-e gody: Žizn' i dejatel'-nost'*, M. 1995, 196ff.

¹⁹ Vgl. dazu auch O. Matich, „Androgyny and the Russian Religious Renaissance“, *Western Philosophical Systems in Russian Literature*, Los Angeles 1979, 165-176.

Und natürlich – oder anti-natural – für die Wechselwirtschaft zwischen Thanatos und Eros.

Es stellt sich dabei die Frage, ob die bei Matich klar herausgearbeitete kulturkritische Konzeptualisierung von Entartung, Dekadenz, Untergang (Spengler) (9ff.) so ohne weiteres mit den Kunst- und Lebensentwürfen des *dekadentstvo* der 90er Jahre gleichzusetzen sei. Denn während für die Spenglers, Leont'evs u.a. die 'Dekadenz' ein zutiefst negatives Geschehen darstellte, postulierten die Dichter der *décadence* eine Positivierung eben dieses Niederganges,²⁰ ja kultivierten in West wie Ost die provokante Gestik eines elitären, ja solitären Absinkens, das sich in der gesamten Bewegungssemantik und Antidynamik jener Periode niederschlagen sollte. Alle negativen Kategorien der gesellschaftspolitischen Dekadenzkonzepte²¹ wurden so in der Ästhetik der 'Dekadenten' zu positiven Markenzeichen einer selbstbewussten, ja egozentrischen Kunst-Lebenshaltung, die aus dem Mangel (Isolation, Kommunikationslosigkeit, Todge-weihtheit, Erschöpfung, Entfremdung, Schweigen etc.) die Fülle einer 'negativen Ästhetik' schöpfte. Die viel zitierte 'Lust am Untergang', wie sie vornehmlich in Mittel- und Westeuropa kultiviert wurde, erhielt bei den russischen Dekadenten der 90er Jahre eine paradoxe Dynamik, ja Vitalität und Expansionskraft, die sich keineswegs im Nostalgischen oder Melancholischen erschöpfte, wie dies noch für die Lyrik der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts typisch war.

Worum es Matich dagegen geht, ist eine historisch durchaus relevante Dekadenz-Vorstellung, die auf die bedrohlichen Phänomene einer kollektiven „Degeneration“²² (10ff.) unter dem Aspekt der 'Entartung' und der auch physischen, ja rassischen oder geschlechtlichen Erschöpfung fixiert war. Was bei Baudelaire noch als „pessimistische“ Sicht einer immer weiter degenerierenden Kultur sagbar wird (11), was schon bei Nietzsche den Übermenschen notwendig macht, wurde auch in Russland zweifellos 'kulturmedizinisch' gedeutet und so in den generellen Diskurs der Entartung (Max Nordau) eingespeist (13f.).²³ Zweifellos gibt es Wirkungen davon in der zeitgenössischen Literatur auch auf der Ebene des „Textganzen“, das zunehmend zur Synekdoche²⁴ und zur Dissoziierung tendiert (17), zu einer „rhetorischen Fragmentierung“ (18) der Arte-

²⁰ A. H.-L., *Der russische Symbolismus. Band I*, 123f., 174ff.

²¹ D. Uffelmann, *Die russische Kulturosofphie. Logik und Axiologie der Argumentation*, Frankf. a. M. u.a. 1999.

²² Vgl. dazu zuletzt die Habilschrift von R. Nicolosi, *Der Degenerationsroman. Wissen und Erzählen im Russland der 1880er Jahre*, Konstanz 2008 (im Druck).

²³ Gerade Rozanovs Obsession mit „Bildern des gesunden Blutes“ (14) passt in diesen Kontext. Zur Rolle Max Nordaus für die Diskussion in Russland gibt es seit einiger Zeit reichlich Literatur – so etwa: F.Ph. Ingold, „Der Autor am Ende. Nordau und Tolstoi; Lenin und Beuys“, F.Ph. Ingold, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München 1992, 107-144.

²⁴ Zur zentralen Rolle der Synekdoche bei Rozanov vgl. unten, 542f, 560f, 573ff.

fakte ebenso wie der Körperbilder. Und auch der Hinweis auf eine damit einhergehende Fixierung auf Perversion und Fetischismus (ebd.) passt scheinbar bruchlos in eine generelle Tendenz der „Dekadenz als eine Revolte des Teils gegen das Ganze“ (so Nietzsche), wobei die „Teile“ nach Matich mit einer „fetishizing aura“ (19) ausgestattet werden.²⁵ Wie all dies aber im gewaltigen Korpus der dekadenten Dichtung im Russland der 90er Jahre verarbeitet wurde, bleibt unerwähnt.

Mehr erfahren wir da schon von der Wirkung dieser Detail-Fetischisierung im Rahmen eines sich neu etablierenden Gender-Systems, das die Rolle des Mannes gegenüber der Frau massiv in Frage stellt und – das ist eines der Leit-motive der Monographie – in Richtung „Androgynie“ verschiebt. Dabei zeigt sich aber eine wachsende Unklarheit in der Abgrenzung von Homoerotik, Homosexualität und Bisexualität – bis hin zur Idealisierung einer ‘postsexuellen Erotik’, die das Generische des Geschlechts vom kulturellen und vor allem kunstreligiösen ‘Gender’ löst, ja zu diesem in einen Zustand der Dauerspannung versetzt: „In the context of the epoch’s obsession with pathology, however, the androgyne – a trope of homosexuality – represented a degenerate, unnatural gender. But in the context of universal theory of bisexuality, the androgyne was that whole which reunited the fragmentation of gender into male and female.“ (20)

Vielleicht hilft es hier doch, die Rolle des ‘Ästhetischen’ bei der Regulierung dieser ‘fließenden Grenzen’ intensiver zu bedenken, vor allem in Hinblick auf die enorme Ausweitung, die das Erotische in jener Periode erfahren hatte. Entsprechend der gerade bei Solov’ev und dann bei den Symbolisten postulierten mystisch-erotischen Ambivalenz des Ästhetischen – gemäß der vielzitierten von Dostoevskij entlehnten Formel: „krasota spasit mir“ – übersteigt das Ästhetische die Sphäre der Kunst einerseits ins Kosmische, Ewige, Göttliche – und unterwandert sie auf der Ebene des Sensitiven und der Körperlichkeit. Dies gilt ja nicht nur für die mystischen, hermetischen Sublimierungskonzepte der elitären Hochkultur, sondern auch für die Körperfixierung der subkulturellen Sektenwelt, deren ‘religiöser Realismus’ des ‘paradise now’ in den Körperutopien eines Nikolaj Fedorov wiederkehren (ausführlicher dazu 21f.). Wesentlich ist hier der Hinweis darauf, dass einige Repräsentanten der Moderne (bzw. der „Dekadenz“) wie vor allem die Gippius das Vätererbe des Utopismus eines Černyševskij²⁶ – wenn auch unter einer gänzlich entgegengesetzten Motivation – übernahmen (23) und in ihr Lebensexperiment einer *marriage à trois* über-

²⁵ Die Bedeutung des Fetischismus für die Moderne (bis hin zur Stalinära) untersucht zuletzt H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek / Hamburg 2006, 254ff., 373ff. (zum psychoanalytischen Sexualfetisch).

²⁶ Entscheidende Vorarbeiten zur Bedeutung Černyševskijs für die Symbolisten und ihre erotischen Utopien lieferte I. Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behaviour*, Stanford 1988.

setzten. Genau diese erotische „triangulation“ war es, die auch Rozanovs gesteigertes Interesse erregte (ebd.) – so vor allem in seiner Schrift *Ljudi lunnago sveta* (1911).

Aus dieser Sicht plädiert Matich für eine Neuordnung der – wie sie kritisiert – üblicherweise strengen Abgrenzung zwischen Dekadenten, Symbolisten und Naturalisten (24f.) und favorisiert das alle Perioden durchquerende „Palimpsest“ einer kulturellen Unterströmung von religiös (man müßte sagen: sektantisch) geprägten utopischen Diskursen und Lebensentwürfen. Hier herrschen als „master tropes“ Motive des „fetishism, dissection, castration, blood, vampirism, the androgyne, and veiled women [...] decollation and triangular desire“ (25) – und all das „subkutan“, während an der Oberfläche heterogene Programme den Eindruck fundamental einander entgegengesetzter Systeme und Perioden erwecken.

In einem ersten Durchgang wird die Wirksamkeit einer solchen kulturellen ‘Unterströmung’ am Beispiel Tolstoj demonstriert, der hier als ein „early modernist“ vorgeführt wird (27ff.) und zwar gerade in Bezug auf sein gespaltenes Verhältnis zum ‘Generischen’, das sich sowohl auf Fortpflanzung und Familie als auch auf das Roman-Genre bezog. Während gerade der Autor von *Vojna i mir* als d e r Vertreter des Familienromans und damit einer „biologischen Kontinuität“ zwischen den Geschlechtern figuriert, verweist Matich auf den späten Tolstoj und seiner asketischen Periode, die wesentlich unter dem Fin-de-siècle-Interesse der „Degenerierung“ stand und mit seiner massiven Kritik der Sexualität zugleich auch die anderen ‘generischen’ Mechanismen der Kultur – vor allem die Religion, die Ökonomie und die gesamte repräsentative Kultursphäre – in Frage stellte. Schon in diesem Abschnitt zeigt sich freilich die Tendenz der Autorin, die häretischen, sektantischen Aspekte der innerrussischen Heterodoxien (zumal der Chlysten bzw. Skopzen, aber auch anderer ‘rationalistischer’ Sekten wie der Molokanen) für die hier untersuchten „erotischen Utopien“ zu unterschätzen.²⁷ Vielleicht liegt das auch daran, dass man allzulange in der Tolstoj-Literatur gerade die religiösen und politischen Positionen des Tolstojanertums überbetont hatte als eine sozialkritische politische Bewegung, während es Matich eher um die kulturellen Tiefenstrukturen geht. Dafür bedient sie sich Tolstoj-Deutungen des Fin de Siècle – zumal Merežkovskijs –, die den Realisten Tolstoj zum Visionär hochstilisieren (Tolstoj als *tajnovidec ploti*) und damit genau jenes Potential dominant setzen, das den ‘Generiker’ Tolstoj bzw. den von Dostoevskij ironisierten Autor des ‘Familienromans’ (Epilog zu *Podrostok*)

²⁷ A. H.-L., „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, Rolf Fieguth (Hrg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen* (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 41), Wien 1995, 171-294.

dementiert und das Gegenbild des Anti-Generikers sichtbar macht.²⁸ Deutlicher als bei Tolstoj hätte man diese Tradition in der Gestalt Dostoevskijs machen können, dessen Affinität zu den französischen Utopikern des frühen 19. Jahrhunderts die Brücke schlägt zu den „erotischen Utopien“ des Fin de Siècle.

Nichtsdestoweniger ist die Tolstoj-Deutung Merežkovskijs ideal für die Argumentationslinie von Matich – so vor allem die Rolle des grotesken Details, die dann später in der formalistischen Tolstoj-Deutung zum Angelpunkt der frühen Verfremdungstheorie werden sollte. Hier aber geht es eher um eine psychoanalytische Sicht der 'Detail-Verliebtheit' als Ausdruck eines Fetischismus, der in der Pathopoetik des Realismus – nicht nur bei Tolstoj – eine zentrale Rolle spielen sollte. Aus der Sicht des Postrealismus und damit der grotesken Welt Gogol's 'steckt der Teufel im Detail' – eine Idee, die von Merežkovskij ausgehend auch in die grotesk-karnevaleske Phase des Symbolismus tief hineingewirkt hatte. Ähnliches gilt für die Verknüpfung der Metapher der „Zerstückelung des Körpers“ mit Vorstellung einer „Vivisektion“ (36ff.), die im übrigen das Stereotyp des Realisten bzw. Naturalisten als Chirurg am Operationstisch (so eine vielzitierte Karikatur Flauberts, 45) nachhaltig prägen sollte. Matich nimmt diese Metapher wörtlich und demonstriert das Interesse Tolstoj's – schon in seinem Frühwerk – an den 'disiecta membra' des Körpers unter der Einwirkung des Krieges. Genau diese Metapher wird dann metonymisch totalisiert im postsymbolistischen Interesse (der Futuristen zumal) an einer Sprache, die in ihre Elemente dissoziiert und sodann neu zusammengesetzt wird.²⁹

Eben dieses dionysische Prinzip des 'divide et impera' dominiert von Gogol' aufsteigend auch den spezifisch russischen Typ des Logozentrismus, in dem das Wort in seine verbalen Glieder zerlegt werden muss, um dann in den Erd-Körper der Muttersprache einzugehen und schließlich dionynisch wieder aufzuerstehen. Diese christologische Konzeption der 'Auferstehung' (*voskresenie*) wird freilich konkurriert durch die heterodoxe Idee einer vom Menschen bewerkstelligten 'Auferweckung des Wortes' – man denke an Šklovskijs von Fedorov inspirierte Formel des *Voskrešenie slova* (SPb. 1914). Vielleicht könnte man hier eine Brücke schlagen zwischen der thanatopoetischen Dissoziation des Körpers im Krieg – und der erotopoetischen Dissoziation im Frieden: Beides versuchte Tolstoj im Doppelbild von *Krieg und Frieden* zusammen zu denken.

Über die Deutung des „recurrent detail“ als Fetisch (und als Phallusersatz) findet Matich (41) auch die Verbindung zu einer sektantischen (Selbst-)Kastrat-

²⁸ Vgl. die Parodie des Tolstoj'schen Familienromans im Epilog von Dostoevskijs *Podrostok* (A. H.-L., „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven* XLI, 1996, 299-324).

²⁹ Vgl. die futuristische Vorliebe für die Zerstückelung und das *rasčlenenie* – etwa in: A. Kručenyh / V. Chlebnikov, „Slovo kak takovoe“, dt. Übers. In: F.Ph. Ingold, *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München 2000, 324-325.

tion (zumal bei den Skopzen), ohne freilich diese heterodoxe Spur allzu weit zu verfolgen. Dafür liefert sie eine sehr anregende Gedankenlinie von der Auflösung des Körpers von Anna Karenina (42ff.) in der Sphäre des Thanatos ebenso wie in jener des Eros und seiner wachsenden Degradierung ins Pathologisch-Sexuelle (43). Dem entspricht auch eine pathopoetische Literatur-Medizin, die im russischen Realismus von Turgenev über Gercen, Dostoevskij, Černyševskij zu Gončarov und eben auch Tolstoj führt.³⁰ Dabei insistiert permanent die alte Frage, ob die Literatur nur ein Instrument der Diagnose oder auch eines der Therapie sein kann.

Ein Blick auf Tolstoj's *Kreuzersonate* kann in diesem Zusammenhang nicht fehlen (46ff.), war sie doch der skandalöse Beginn einer russischen Debatte zur „Sexuellen Frage“ im Fin de Siècle. Für Tolstoj geht es hier um die radikale Entsorgung der Sexualität – exekutiert als Liquidierung ihrer Hauptprotagonistin: der Frau, deren Ermordung zugleich auch einen Sieg über die Musik und eine autonome Kunstidee herbeiführen sollte. Dieses altrussische bzw. mittelalterliche Ideal der Kunstfeindlichkeit, das in Tolstoj's Pamphlet *Čto takoe iskusstvo?* seinen vielzitierten programmatischen Höhepunkt erreichte, bindet sich hier quasi ex negativo an die Gynaikophobie, deren tiefenpsychologische Abgründe bei Dostoevskij (man denke etwa an die entsprechenden Passagen in *Podrostok*)³¹ weit über das Programmatische hinaus ins Werk gesetzt erscheinen – so auch in der Gestalt des Kirillov aus den *Besy* (49). Dessen Aufforderung zur „Beendigung des Gebärens“ korrespondiert freilich mit den erwähnten sektantischen Apokalyptiken mindestens ebenso sehr wie mit den „erotischen Utopien“ um 1900.

Der Unterschied zwischen der Antigenerik Dostoevskijs und Tolstoj's, auf den Matich mit Recht verweist (50f.), besteht jedenfalls darin, dass Tolstoj eine rationalistische, quasi protestantische Heterodoxie vorschwebte, während Dostoevskij im Gegenteil den altgläubigen wie sektantischen Fundamentalismus (und seine monastischen Reflexe) favorisierte.

Zu bedenken bleibt in diesem Zusammenhang auch die oft fehlgeleitete Einschätzung des Antisexismus der Orthodoxien, die sich eher an Fragen der Sündhaftigkeit der Triebssphäre entzündet, während die unterschiedlichsten Heterodoxien und Sekten nicht so sehr sexualasketisch dachten, sondern wesentlich die antigenerische Vermeidung von Nachkommenschaft bzw. Fortpflanzung im Auge hatten und damit die Beschleunigung des Weltendes bzw. jenes der Alten Welt und des Alten Menschen. Nach dem Ende der Geschichte, die ja immer – wie auch Dostoevskij meint – eine 'Familiengeschichte' ist, kommt es

³⁰ S. Merten, *Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2003.

³¹ Vgl. hier den kurzen Hinweis bei Matich (55), die freilich die Schlüsselrolle des *Podrostok*-Epilogs für die Diskussion um das Anti-Generische nicht eigens herausstreicht.

aus dieser Sicht zum Anbruch des apokalyptischen Reiches des Geistes und der Freiheit, wo es keiner Fortsetzung der generischen Kette bedarf: Der Fortsetzungsroman der Menschheitsgeschichte ist zu Ende erzählt.

Bei Tolstoj spielt die 'moralische' Dimension seiner Sexkritik – gerade vor dem Hintergrund seines inkonsequenten persönlichen Verhaltens auf diesem Gebiet – eine zentrale Rolle, während dieser Schuldaspekt der Körperlichkeit bei Dostoevskij weniger als Präpotenz denn als Impotenzproblem in Erscheinung tritt. Gerade vor diesem Hintergrund sind Matichs Ausführungen zu den psychopathologischen Interessen Tolstoj's sehr aufschlussreich (52f.), ebenso wie seine Beschäftigung mit der erwähnten 'Entartung' im Sinne Nordaus (53), der seinerseits auf Tolstoj's *Kreuzersonate* Bezug nimmt und vor allem hell-sichtig das „unbewußte“ Skopzentrum ihres Haupthelden diagnostiziert (53).

Parallel zu Tolstoj war es aber vor allem die ' Erotische Philosophie' Vladimir Solov'ev's, die im Weiteren den Gang der Darstellung dominiert und für die Entfaltung der „erotischen Utopien“ der nachfolgenden Generationen von grundlegender Bedeutung war (57ff.). Matich versucht nun, diese immer wieder erzählte Philosophie-Geschichte in ein neues, für ihre Argumentation förderliches Licht zu setzen. Sie beginnt mit Solov'ev's Sophia-Visionen, wie er sie in seinen *Tri svidanija* rückblickend schildert – und zwar mit einer gehörigen Portion ironischer Ambivalenz, die dann gerade im Symbolismus Belyjs oder Bloks eine entscheidende Rolle spielen sollte. Eben diese für die Literarisierung der religionsphilosophischen Konzepte so zentrale paradoxe Ambivalenz wird hier weniger beachtet, geht es doch um die Rekonstruktion jener Grundideen einer erotischen Philosophie, wie sie Solov'ev vor allem in seiner epochalen Schrift *Smysl ljubvi* (1892/94) formuliert hatte (59ff.) – und das in klarer Opposition zu Tolstoj's *Kreuzersonate*.

Für Solov'ev zentral war die Idee einer sublimen, nicht-generischen und asexuellen Erotik, die konsequenterweise auch alle Aspekte der Fortpflanzung auszuschließen hatte. Anders als Tolstoj setzte Solov'ev nicht auf eine moralische Kritik des Sexus, sondern auf seine erotische Aufhebung. Die aus der mystisch-erotischen Tradition des Katholizismus ins Russische transplantierte Ambivalenz fand bei Solov'ev eine besonders durch Franz von Baaders ' Erotische Philosophie' inspirierte neognostische Ausprägung, die mit der innerorthodoxen Tradition – bei allen Bemühungen um Ausgleich (so bei Hans Urs von Balthasar)³² – in einem unauflöselichen Streitzustand verharrte. Ähnliches gilt für viele Aspekte des russischen religionsphilosophischen Denkens auch um und nach 1900, dessen heterodoxe Dimension späterhin bei Matich (im Kapitel 6) ausführlicher dargelegt wird.

³² Vgl. dessen mehrbändiges Hauptwerk: H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 2. Bd., Einsiedeln 1962 (Synthese einer Mystik der Ost- und Westkirche, gipfelnd bei Solov'ev, 747-716).

Zweifellos besteht für Solov'ev ein Zusammenhang mit seinem „immortalization myth“ (im Geistes Fedorovs)³³ und der Ablehnung von Fortpflanzung: Kein Sex, kein Tod – lautet die lapidare Zauberformel, wobei auffällt, dass bei Solov'ev – anders als bei Tolstoj – der erotisch-mystische Diskurs durchaus geprägt ist von der Übernahme sexueller Motive auf der Ebene der Signifikanten und der Tonfälle, was ja auch Matich bestätigt, wenn sie schreibt, dass Solov'ev „problematizes sex without stigmatizing [sic!] it“ (59) – eine wahrlich hintergründige Formulierung, die den Sex – nicht den Körper – kreuzigt, um ihn als Eros wiederauferstehen zu lassen. Denn Solov'evs 'Körper' trägt – anders als jener des platonischen Dualismus – das Potential seiner Vergeistigung in sich. In diesem Sinne war die spezifisch russische Antwort auf Freuds „Todestrieb“ das Bekenntnis zum Eros, der zumindest in seiner utopischen Vorwegnahme den Sieg davon trägt.

Umgekehrt unterstreicht die Autorin die auffällige Fixierung des Fin de Siècle auf die Partialisierung jeglicher Ganzheit und damit die Bevorzugung von Figuren der Synekdoche – d e r Trope des Fetischismus (61), die ja auch im Schreiben Rozanovs eine zentrale Rolle spielen wird. Solov'evs erotische Philosophie in all ihrer Hybridität und ihrem Eklektizismus trägt von Anfang an eine autoparodistische Tendenz in sich, die als Sollbruchstelle nach 1900 gerade im Lebens-Schaffen der Symbolisten (zumal bei Blok und Belyj) eine ebenso fatale wie kreative Rolle spielen sollte. Auch Solov'evs ironische Lyrik weist genau in diese Richtung, während die entsprechende Inkonsistenz in den philosophischen Schriften eher auf der Diskursebene und im synthetischen Mix von gegenläufigen Konzeptionen in Erscheinung tritt. Dies gilt besonders auch für die Mischung darwinistischer, okkultistischer und christlicher Motive im Denken Solov'evs, das in diesem Sinne mit den synthetischen Phantasmen Fedorovs vergleichbar wird, wenn auch der Immortalismus von letzterem auf der Wiedererweckung der Väter basiert (ohne den Frauen eine nennenswerte Rolle zuzugestehen), wogegen Solov'ev genau dies in seiner Sophiologie tut.

Die gnostische Idee der Sophia impliziert ja eben eine antigenerische Kinderlosigkeit, während das marianische Bild auf der Mutterschaft aufbaut, zugleich aber deren Körperlichkeit löscht. Im hermetischen Denken Solov'evs ist diese Körperlichkeit freilich ein Mittelding, eine Art „Medium“ zwischen Stofflichkeit und Vergeistigung, zu dem er – ganz im Geiste der westlichen Individualmystik – ein personales Verhältnis pflegt (64). Gerade der parawissenschaftliche, 'physische' Zugang zur spirituellen Sphäre kennzeichnete das hermetisch-

³³ Vgl. I. Masing-Delic, *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford 1992, 105-122 (zu Solov'ev).

okkultistische Denken der Epoche besonders in Russland, das damals zweifellos eines der führenden Länder der 'okkultistischen Internationale' war.³⁴

Gerade in diesem Zusammenhang wird die Feststellung von Olga Matich relevant, dass es eben die antipsychologische Einstellung des russischen Religionsphilosophie um 1900 war, die den Hauptunterschied zur westlichen (und damit auch freudianischen) Sexualtheorie ausmacht: „divinity and religious teleology are given precedence over the grounding of desire in the individual unconscious.“ (66) Wie sehr diese Sicht aber auch das Produkt einer Selbstmythisierung sein könnte, zeigt der nachfolgende Abschnitt über die Selbststilisierung Solov'evs als „homeless wanderer“, dessen biographische Persönlichkeit mit dem Liebhaber der göttlichen Sophia und ihren Inkarnationen nur schwerlich in Einklang zu bringen ist. Nicht dass wir in diesem Abschnitt etwas grundlegend Neues zum „Porträt Solov'evs“ hinzugefügt bekämen – der Hinweis auf dekadente Züge im 'Image' des Religionsphilosophen belegt überzeugend die Diskrepanzen zur 'Imago', also einer ikonischen 'theosis', die das Ideal einer orthodoxen Theologie der Ebenbildlichkeit von *lik* und *lico* bilden würde.³⁵ So aber kommt unter den Zügen des Märtyrers und der 'imitatio Christi' die erschreckende Fratze eines Vampirs zum Vorschein – oder die komische eines ‚Narren in Christo‘, wie wir sie gerade aus der Perspektive Belyjs so treffend wie verletzend vorgeführt bekommen (70): Solov'ev als Dracula.

Die im 19. Jahrhundert auch in Russland so leidenschaftlich diskutierte 'Frauenfrage' fand für Solov'ev eine Antwort im platonischen Teilungsmythos, der die Geschlechtertrennung von einer bloß biologischen in eine theurgische Sphäre verlagert. Aus einer heutigen Gender-Position könnte man diesen Vorgang auch als eine Aufhebung der biologischen Geschlechtlichkeit in einer spirituellen Gender-Konzeption von Männlichkeit und Weiblichkeit verstehen. Anstelle einer hier üblicherweise postulierten gesellschaftlichen Konstruktion der Geschlechterdifferenz geht es aber bei Solov'ev eher um eine kosmische wie heilsgeschichtliche Perspektive. Umgekehrt ließen sich gerade unter diesem Aspekt die religiös-hermetischen Untergründe der heutigen Gender-Studies erkennen, wofür die vorliegende Studie wichtige Anhaltspunkte liefert.

Solov'ev betont jedenfalls im neoplatonischen Geist die androgyne Ausgangsnatur des Menschen bei seiner Erschaffung, die jener seines Schöpfers durchaus entspricht (73). Und eben diese wechselseitige Austauschbarkeit kennzeichnet für Matich auch die Vorstellung von Mann und Frau im *Fin de Siècle*, wobei diese „interchangeability“ durchaus spannungsreich und auch missverständlich sein konnte, war doch nicht immer klar zu unterscheiden, ob man es

³⁴ B. Glatzer Rosenthal (Hg.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca / London 1997; N.A. Bogomolov, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*, M. 2000.

³⁵ Dazu unten, 596, 600ff.

im Falle des Androgynen mit einem Homosexuellen, einem schlichtweg effeminierten Mann oder mit einem anatomischen Hermaphroditen zu tun hatte (73). Für Matich beweist Solov'evs Idealisierung des Androgynen eine „Affinität zur Dekadenz“ (ebd.) und weniger eine zu den religiösen Bestrebungen nach einer Rückkehr ins allumfassende Ganze. Diese Rückkehr wird immerhin als eine finale sexuelle Ekstase kosmischen Ausmaßes gedacht (74), als eine „universelle Syzygie“, wie wir sie in alle gnostisch-hermetischen System finden.³⁶ Bei Solov'ev – wie auch bei Fedorov – wird die Sexualität als eine prokreative Dynamik inversiv rückgängig gemacht (Matich spricht von „sexual inversion“), wobei der erwähnte finale Akt in einer allumfassenden Autoerotik gipfelt („in an act of self-love and self-impregnation“, 75).

Zu ergänzen wäre, dass dieses Modell der Inversion in den postsymbolistischen Konzepten im futuristischen *mirskonca*-Prinzip wiederkehrt und schließlich am Ende der Avantgarde in den autoerotischen Phantasien der Obëriuty gipfelt.³⁷ Das freudianische Konzept der 'Perversion' bildet hier ein heilsgeschichtlich neutrales Gegenbild zur „Inversion“. Während bei Freud etwa die Kastrationsangst die Geschlechter- und Generationsbeziehungen prägt, könnte man Solov'evs 'Origenes-Komplex' in der Weise fortdenken, dass er für die russische Tendenz zur Selbst-Kastration – dominant so bei den erwähnten Skopzen – traditionsbildend war (78). Offen bleibt die Frage auch für Matich, ob wir diesen Selbstkastrationskomplex ernst und wörtlich nehmen sollen, oder bloß symbolisch und damit letztlich 'unernst' (76).

Genau diese Ambivalenz prägte aber auch das Solov'ev-Bild als *rycar'-monach* (77) für Blok, Belyj und die jungen Symbolisten nach 1900. Die Fragwürdigkeit eines Wörtlichnehmens von Solov'evs asketischem Doppelmythos (seiner „virginität“ und seiner „self-castration“) belegt Matich mit dem Hinweis auf den Briefwechsel zwischen Solov'ev und dem Philosophen Sergej N. Trubezkij (78f.) sowie auf Solov'evs obszöne Gedichte im Stile Barkovs. Wesentlich ist diese Juxtaposition zwischen dem Erhabenen und Niedrigen aber nicht nur für eine adäquate Einschätzung unseres Solov'ev-Bildes, sondern vielmehr für seine Vorbildwirkung auf die späteren Symbolisten, die in ihren Kunsttexten gar nicht anders konnten als die Paradoxa der erotischen Mystik und Sophiologie in ihre Lebens-Kunsttexte zu übersetzen. Ob freilich ein Blick in die Privatkorrespondenz des Sophiologen dessen Heilslehre dementiert, bleibe dahingestellt; der Status solcher Aussagen mag sich doch wesentlich unterscheiden von jenem seiner sonstigen Schriften. Dass gerade die private Seite Solov'evs ihn

³⁶ Vgl. die *coniunctio Solis et Lunae* als zentraler Mythos des Symbolismus nach 1900 (A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band II: Mythopoetischer Symbolismus, Kosmische Symbolik*, Wien 1998, 147ff).

³⁷ Ausführlich zu Sexualität bei den Obëriuty vgl. A. H.-L., „Der absurde Körper und seine Totgeburt: Verbale Brachialitäten bei Daniil Charms“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 57, 2006, 151-230.

zum Dekadenten machen sollte (81), kann nicht wirklich überzeugen, hat doch die Selbstparodie (wie die Selbstkastration) nicht nur die Aufgabe einer Selbstentlarvung (*obličenie*), sondern einer Selbstentblößung (*obnaženie*), ohne die – im Sinne der Formalisten – kein Kunsttext denkbar wäre. Der symbolistische Lebenskunsttext steht und fällt mit dieser Unbestimmbarkeit.

Wie sehr Solov'ev aber auch ein 'Kind seiner Zeit' war, zeigt Matich anhand jener Degenerierungsangst, die sich bei ihm mit der Eschatologie der Dekadenten des Fin de Siècle verband (82ff.). Ob die damals modischen psychopathologischen (und zum Teil schlicht rassistischen) Gesellschaftsdiagnosen und die *decadence*-Literatur „virtually indistinguishable“ waren (ebd.), kann auch hier bezweifelt werden. Während für die frühsymbolistischen Dichter der Weltuntergang wenn schon nicht fröhlich, so doch lustvoll durchexerziert wurde, während die symbolistischen Apokalyptiker um 1900 – zumal Belyj und seine 'Argonauten' – ihren großen Adventismus praktizierten, entfaltete sich die Degenerierungsangst der demographischen Katastrophisten der Epoche doch in einem völlig anderen Diskursfeld.

Die enorme Ausstrahlung von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* (1886) – auch auf Solov'evs Liebesphilosophie (83f.) – lieferte jedenfalls eine physiologische Begründung für den psychosomatischen Komplex der Sexualität und des Fetischismus, der solchermäßen auch in die Tiefenstruktur von religionsphilosophischen Apokalyptiken und ihren „erotischen Utopien“ eindringen konnte. Dabei ging es immer um die „Fixierung auf den Teil anstelle des Ganzen“ (83) und damit um jenes synekdochische Prinzip, dessen psychopathologischem Pol (als spezifisch maskuline, reduzierte Sichtweise des Weiblichen) durchaus auch ein psycho- und mythopoetischer in der symbolistischen Poetik entsprechen konnte. Gerade für den „dekadenten Symbolismus“ der Gippius, Brjusovs, Sologub's u.a. Dichter der 90er Jahre würde Solov'evs Fetischismus-These ein durchaus produktives Modell auch für die antigenerische Konstruktion des Artefakts – vor allem in seiner kristallinen Strukturiertheit – hergeben: das Gedicht – wie das 'Weibsbild' – als Prostituierte und zugleich als Leichnam: dieses thanatologische Simulakrum der Dichtung passt perfekt in die Fetischisierung des Objekts im psychopathologischen Kontext der 'Sexologie'³⁸ und seiner Umdeutung zur „erotischen Utopie“ bei Solov'ev (85). Matich konstatiert dagegen eher eine Wirkung dieses Fetischismus auf Genres einer „fragmented narrative“ als

³⁸ Die von Solov'ev behandelte „kopflose Fotografie“ (Matich, 86) korrespondiert mit dem abgeschlagenen Haupt Johannes des Täufers: Das weibliche Pendant dazu bildet das skandalöse Courbet-Bild mit dem totalisierenden Titel „La création du monde“, das einen kopflosen Frauenakt als totales Fragment der reinen Geschlechtlichkeit vorführt. Dem Fetisch des Frauenkörpers (ohne Kopf) entspricht jener des körperlosen Johannes: beide finden – wie zu ergänzen wäre – zusammen in dem bei den Dekadenten so beliebten *Salome*-Motiv (vgl. Oscar Wildes auch in Russland bekanntes Stück oder späterhin die Oper von Richard Strauß). Zur Rolle von Wildes *Salome* auf den russischen Bühnen vgl. Matich, 149f.

der „key rhetorical strategy“, womit wir uns wieder diesseits des hier ausgeblendeten Reichs der Dichtung befinden.

Dorthin – jedenfalls in die Sphäre eines hochkomplizierten *žiznetvorčestvo* – gelangen wir im nächsten Kapitel, das sich dem „Fall von Aleksandr Blok“ widmet und damit seiner vielfach nacherzählten Dreiecksbeziehung zu seiner Frau sowie im Rahmen des erwähnten Liebesdreiecks mit Andrej Belyj. Matich stellt Bloks „epochale Heirat“ (so Belyj) in den nun schon bekannten Kontext der antigenerischen Utopien um 1900 (91), und schildert das Scheitern dieser triangularen Sophia-Projektionen an den psychophysischen Tatsachen des Privatlebens: alles „turned into a nasty triangular entanglement.“ (93)

Wie nicht anders zu erwarten, erfahren wir in diesem Abschnitt nicht viel Neues, die Darstellung ist fair und ausgewogen und letztlich unverzichtbar, rekonstruiert sie doch – neben Brjusovs Triangel mit Nina Petrovskaja³⁹ und Belyj – das berühmteste Dreiecksdrama in der Tradition der erotischen Utopien seit Aleksandr Gercens Zeiten. Einen besonderen Akzent setzt Matich aber doch, wenn sie Bloks private Angst vor Sexualität und Degenerierung in den Vordergrund rückt (101f.) und damit auch hier den Physiologismus bzw. Biologismus jener Periode unterstreicht.⁴⁰ Bloks Angst vor Nachkommenschaft passt aber nicht nur in die Degenerations-Angst jener Zeit, sondern ebenso in eine Generations-Angst und damit eine ‘Pädophobie’,⁴¹ deren erwähnte apokalyptisch-sektantische Dynamik vom Symbolismus bis zur Spätavantgarde bei Daniil Charms reichen sollte. Aus der Sicht von Matich diente Blok dieser „apocalyptic discourse“ nur zur Verschleierung seiner „crisis of masculinity“ (103), die – wenn man ihrer eigenen Darstellung und den historischen Quellen glauben darf – nicht viel später in einer ganzen Reihe realisierter Frauengeschichten ihren, wenn auch nicht immer für alle Beteiligten glücklichen Ausweg fand.

Im weiteren rekapituliert Matich dann die Ehegeschichte aus der Sicht Ljubov’ Dmitrievnas (103ff.), die darüber lange nach dem Ende des Symbolismus 1929 reichlich Auskunft gegeben hatte. Die Tendenz, die gesunde Vitalität dieser – jedenfalls in den ersten Ehejahren – um ihre Sexualität betrogenen Gattin Bloks herauszustreichen, impliziert im Umkehrschluss eine gewisse Abwertung Bloks auf der persönlichen Ebene, wie wir sie – wenn auch aus ganz anderen Motivationen – aus den widersprüchlichen Blok-Memoiren Belyjs kennen. Jedenfalls unterstreicht Matich den prinzipiellen Charakter von Bloks „erotophobia“, die er mit vielen seiner Zeitgenossen teilte (107). Bedenkenswert, wenn auch relativ naheliegend, ist die Beobachtung, dass Bloks Position

³⁹ J.D. Grossman, „Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art“, *Creating Life*, 122-150. Vgl. auch Grečiškin, A. Lavrov, „Biografičeskie istočniki romana Brjusova *Ognennyj Angel* (1. Teil), *Wiener Slawistischer Almanach*, 1, 1978, 79-108; 2. Teil, *Wiener Slawistischer Almanach*, 2, 1978, 73-96.

⁴⁰ A. Ėtkind, *Sodom i Psicheja*, 59ff., 214ff.

⁴¹ A. H.-L., „Der absurde Körper und seine Totgeburt“, 201ff.

im Dreieck auch die Funktion hatte, zu Belyj eine – wenn auch keineswegs realisierte – homoerotische Relation aufzubauen (108). Auch Belyjs Tendenzen in diese Richtung sind ja nicht zu übersehen. Bloks Syphilis-Erkrankung ebenso wie seine Angst vor Degeneration wirft jedenfalls für Matich auf Bloks Lebenskunst-Programm ein ganz „anderes Licht“ (109), wodurch letztlich dessen Einbettung in den ideellen Kontext der „erotischen Utopien“ in ein gänzlich anderes Fahrwasser gerät. Unter anderem auch in jenes trivialer Massenmythen wie Bram Stokers *Dracula* (1897; russ. 1908), dessen Wirkung – nicht nur auf Blok – hier nachgegangen wird. So kann dessen Assoziation Pobedonoscevs mit einem „Blutsauger“ auch in Belyjs *Peterburg* gefunden werden. Auch die früh-symbolistische Dekadenz-Dichtung war ja geprägt von einer vampiristischen Ästhetik, deren interne Nullität jenes Vakuum bildete, das nolens volens alles, was den Anschein von Seinshaftigkeit erweckte, in sich aufsaugen musste. Aber genau diesen Vampirismus meint Matich nicht, wenn sie von Bloks sadistischen Blutsauger-Anwandlungen in Richtung Ljubov' schreibt und darüber hinaus auf die dem Zeitgeist entsprechende Antigenerik und dem Streben nach „decadent immortality“ spricht (113f.). Auch der Bezug zu Blutrache und Blutsaugertum der Bejlis-Affäre darf hier nicht fehlen (vgl. dazu auch Rozanov Haltung unten, 556f, 574ff), wie ihn Blok in der Einleitung zu seinem *Vozmezdje* herstellt (115). Durchaus einleuchtend sind hier jedenfalls die Hinweise auf jene „body culture“, die gerade in diesem geheimnisvollen Werk wirksam ist (117).

Im weiteren stellt Matich einen faszinierenden Zusammenhang her zwischen den Liebesdreiecken von Blok-Belyj-Ljubov' und jenem berühmten Fall aus dem 19. Jahrhundert, der mit den Namen Aleksandr Gercen – seiner Frau und dem Dichter Georg Herwegh verbunden ist (122ff.). Im Fluchtpunkt dieser Tradition steht in der Folge Bloks Kunstfigur einer *femme fatale*, die unter den Schichten einer als „Palimpsest“ verstandenen Geschichte zum Vorschein kommt (126ff.). Gemeint ist damit Merežkovskijs Idee des „synkretistischen Eklektizismus“ seiner Epoche, die ihm nur archäologisch oder palimpsestisch deutbar erscheint (so einleitend in seinem Roman *Leonardo da Vinci*, 1901 hier auch im Vergleich mit Andre Gides *Immoralist* aus demselben Jahr). Eine andere Inkarnation dieser weiblichen Fatalität entdeckt Blok im ägyptischen Bild der Kleopatra (ebd.), inspiriert durch ein „Faiyum portrait of a young Egyptian woman“ im Archäologischen Museum von Florenz (133).⁴² Die Beschreibung dieses Porträts in Bloks Reiseessays *Molnii iskusstva* (SS V, 387ff.) nimmt Matich zum Ausgangspunkt für eine subtile Rekonstruktion der Kulturarchäologie Bloks in Verbindung mit seinen ambivalenten Projektionen einer

⁴² Zum Florenz-Bild in diesem Kontext vgl. zuletzt V.E. Bagno, „Florencija v perepiske i esseistike D.S. Merežkovskogo i P.P. Percova“, V.E. Bagno, *Russkaja poezija serebrjanogo veka i romanskij mir*, 2005, 59-67.

‘schönen Unbekannten’ in Gestalt der *Kleopatra*, so der Titel eines Gedichts des Jahres 1907 (135f.).

Auch hier stellt sich die Frage, ob Matichs Deutung dieses Gedichts als typisch „dekadent“ (138) wirklich zutrifft und nicht eher jene Karnevalisierung und Ironisierung des Symbolismus am Werke ist, die um 1907 längst entschieden war. Wichtiger aber noch für den Fortgang der Argumentation sind die Bezüge zwischen diesem Kleopatra-Bild als „einbalsamierter Leichnam“ und Fedorovs Kult des Museums als Ort der Wiedererweckung (138). Vielleicht passt hier die gespenstische Szene des ‘Wachsfigurenkabinetts’⁴³ als Zerrbild der zeitgenössischen Spätkultur, die den Dichter als „prostitute-poet“ (139) vorführt – als lächerliches Double der „Prostituierten-Königin“ Kleopatra. Die „dekadenten Topoi“ dienen in jener Periode jedenfalls schon als Stereotypen einer abgeschlossenen Epoche, die Blok – ebenso wie Belyj und die anderen – als abgestorbenes semantisches Feld in ihre neosymbolistischen Stadtlandschaften ausrollten.

Neben Kleopatra eignet sich die Gestalt der Salome ideal für eine fetischisierte Frauengestalt, die Eros und Thanatos – ebenso wie die umgebende Szenerie Venedigs in Bloks *Italianischen Gedichten* – in sich vereinigt (142f.). Salome ist es, die in diesem Rahmen den Dichter-Propheten selbst „zerstückelt“ (ebd.) und damit seine Kastrationsangst auf grausige Weise ebenso bestätigt wie das hier leitmotivisch wiederauftretende Prinzip einer „generalisierten Synekdoche“ (144). Im Radikalfall verselbständigt sich hier das ‘Haupt’ – also das Werk, die Dichtung – von den ‘Gliedern’ und wird zu eben jenem freischwebenden Inbild, als welches das Haupt des Johannes in Gustave Moreaus berühmtem Bild „Die Erscheinung“ in der Luft hängt (1876) und so auch in J.-K. Huysmans Roman *A rebours* (1884): Auf paradoxe Weise – so sieht es Matich mit Blok – wird das Werk des Dichters erst durch Salomes Schwert zum Leben befördert, während die ‘Glieder’ – und damit der Dichter selbst – sterben müssen, wie man ergänzen könnte. Das Haupt in Bloks Salome-Gedicht „symbolizes the poet’s transcendence, not his failure.“ (ebd.) und bestätigt damit den „Sieg des Fragments“ und der fetischistischen Natur des Gedichts. Über die von Matich angeführten Beispiele hinaus spielt die ‘Enthauptung’ eine keineswegs zufällige Rolle immer dann, wenn es um die konfliktreiche Selbstbehauptung der auktorialen Dominanz in der Dichtung geht, wie dies gerade in den Romanen Vladimir Nabokovs fast zur Regel wird:⁴⁴ Hier wird nicht der auktoriale

⁴³ Vgl. auch A. Bljumbaum, *Konstrukcija mnimosti. K poëtike «Voskovoju persony» Jurija Tynjanova*, SPb. 2002.

⁴⁴ F.Ph. Ingold, „Der Autor als Despot. Vladimir Nabokov“, F.Ph. Ingold, *Der Autor am Werk*, 216–247. Vgl. auch A. H.-L., „Eine Ästhetik der ‘Kalypitik’“. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Geber et al. (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München 2001, 524–555, hier: 538f.

Dichter enthauptet, sondern jene Romanfigur, die schreibend dessen Position als Schöpfer seiner Romanwelt zu usurpieren trachtet.

Bei Blok dagegen geht es nicht um den hinrichtenden Dichter, sondern um dessen 'Selbstopfer' (151), für welches das Schicksal Johannes des Täufers paradigmatisch erscheint: Haupt und Stimme des Dichters werden erst dann frei zu vollem Schöpfertum, wenn sie vom Körper separiert sind (ebd.): Dazu verhilft Salome, die bei Blok somit eine „phallische“ Rolle spielt: „Instead of the subject, she becomes the mediator of poetry“ (ebd.). Dies gilt freilich nur für eine Dichtung, die – wie bei Blok – die Enthauptung und das Blut als „Metapher für die Dichtung“ (ebd.) ansieht, worin sich eben seine „fetischistische Einstellung zur Sprache“ manifestiere, die ihrerseits eingebettet ist als „generalisierende Kastrations-Trope“ in der Schreibvorstellung der Dekadenz. Hier schließt sich wieder einmal der Kreis und die Argumentationsbewegung – so trefflich sie auch sein mochte – hat jenen Punkt wieder erreicht, von dem sie ausgegangen ist. Dabei reflektiert diese Zirkularität nicht so sehr einen Mangel in der Darstellung als vielmehr die Fülle ihres Objekts der Begierde, das/die sich selbst verzehrt.⁴⁵

Nicht zufällig postiert die Autorin das Kapitel über Zinaida Gippius (sie nennt es treffend „Transcending Gender“, 162ff.) nach jenem über Blok, von dem eben die Rede war: Wodurch wohl ein weiteres Mal die Fortdauer des dekadenten *Fin de Siècle* weit über 1900 hinaus dokumentiert werden sollte. Umgekehrt gerät dadurch der „Fall Blok“ in eine Perspektive, die weitgehend von den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts bestimmt erscheint. Ausgangspunkt der Darstellung bildet auch hier ein erotisch-utopisches Dreieck – diesmal zwischen der Gippius, Merežkovskij und Filosofov, wobei – deutlicher als im Fall des vorher behandelten Dreiecks – die spezifische Gender-Politik der Gippius den Ton angab. Was bei Blok nur unter der Oberfläche brodelte, war bei Gippius und ihrer „ménage à trois“ ganz explizit und öffentlich Programm: kein Sex, keine Fortpflanzung und eine Erotik, die in Permanenz auf der verbalen bzw. diskursiven Ebene kontrolliert und dokumentiert sein sollte. Es bestehen also erhebliche Unterschiede zwischen den 'Triaden' (übrigens auch gegenüber dem erwähnten Dreieck zwischen Brjusov – Nina Petrovskaja und Belyj), die auch einer Überlegung wert wären. So aber geht es vor allem um die gemeinsame erotische „Utopie“, die gerade im Falle der Gippius und Merežkovskij ebenfalls einen „Chernyshevskian subtext“ erkennen lässt (164f.), der seinerseits über einen religiösen bzw. hermetischen Subtext verfügt wie ihn auch I. Paperno in ihrer Monographie maßgeblich beschrieben hat.

Anders als in den anderen Triaden hatte die Ehe der Gippius und Merežkovskijs etwas Demonstratives (166) um nicht zu sagen Exhibitionistisches oder

⁴⁵ Als weiteres Beispiel dafür untersucht Matich Bloks *Vozmezdje* (152ff.) und dessen Enthauptungsszenerie als Metapher für Dichtung.

jedenfalls Modisches. Die Gippius figurierte als „Fin-de-Siècle Cleopatra or Female Dandy“ (171) und personifizierte auf diese Weise gleichfalls das vielfach beglaubigte Prinzip der „fetischistischen Privilegierung der Teile anstelle der Ganzheiten“. In diesem Falle waren es aber komplementäre, wenn nicht kontradiktorische Aspekte wie Weiblichkeit / Männlichkeit, Religiosität / Physiologie, Kunst / Leben etc. Hinzu kam noch das reduzierte sexuelle Interesse Merežkovskijs, was das Beziehungsspiel offenbar nur scheinbar erleichterte. Die Selbstinszenierungen der Gippius – zumal in der Hosenrolle – waren legendär, wobei sich Matich mehr auf die öffentlichen Reaktionen auf ihr Erscheinungsbild konzentriert als auf die poetischen Verbalisierungen in ihren überaus effektvollen Gedichten (vor allem der Frühzeit). Sie erscheint so konsequent weniger als maskulinisierte Frauengestalt, als vielmehr in ihrer „phallischen“ Funktion als „fetish object“ (177). An dieser Stelle wäre ein Vergleich mit der Gender-Poetik der bisexuellen Cvetaeva von großem Interesse gewesen.

Kompliziert werden die an und für sich turbulenten Trianden jener Zeit noch dadurch, dass sie nicht isoliert jeweils für sich bestanden, sondern einander diachron aber auch synchron „überlappten“ (179ff.). Gemeint sind hier die unausgesetzten Neukonfigurationen, die sich um die Gippius bildeten (Minskij, Volynskij, Zinaida Vengerova etc.) und nicht so sehr jene Fälle, wo ein und dasselbe Glied einer Triangel gleichzeitig oder in kurzer Folge Mitglied einer anderen Triangel wird, wie etwa Belyj in Bezug auf Blok bzw. zu Brjusov. Dabei ließe sich vielleicht doch auch eine Differenz zwischen den im engeren Sinne „dekadenten“ Dreiecken des Fin de Siècle und jenen der religionskünstlerischen Generation nach 1900 konstatieren und konzeptuell begründen.

Hinzu kommt die Tatsache, dass die Gippius ja nicht nur als *Femme-fatale*-Medium und damit als Muse in die triangulären Projektionen eintritt, sondern selbst zweifellos auch eine hoch bedeutende Autorin war, deren generisches Verhältnis zur Kreation (von Kunsttexten) ein antigenerisches Verhalten auf der Ebene ihres *žiznetvorčestvo* duplizierte. Neben bzw. 'unter' diesen lyrischen Genres entfaltet sich aber auch ein gewaltiges Netzwerk privater Briefe, Aufzeichnungen, Memoiren, die insgesamt eben jenes Beziehungsfeld diskursiv zugänglich machen, das in solcher Dokumentation selbst ein ästhetischer Lebens-text sein mochte. Anders als bei Blok oder Belyj – man denke an deren berühmten Briefwechsel – irritiert bei der Gippius der hoch manipulative Charakter ihrer graphomanischen Korrespondenz, die ihre Adressaten vollends versklavt.

Die dabei frei werdenden Energien sollten in der Etablierung einer „Kirche des Dritten Bundes“ resultieren (191), wodurch die mystisch-erotische Dreiheit auch eine Entsprechung in der Trinitätstheologie finden sollte – ebenso wie in der Drei-Reiche-Lehre des Joachim von Fiore: Der das Paar ergänzende bzw. mediiierende Dritte ermöglicht überhaupt erst die Sublimierung und Spiritualisierung der Zweierbeziehung, also des dualen Prinzips (der Christologie). In der

Tradition der Dreiecksbeziehungen bei Černyševskij diene diese Position der Drittheit „as the mediator of homosocial desire“ (192). Lange Jahre war diese dritte Person bekanntlich Dmitrij Filosofov (193ff.), der parallel dazu auch in einer bewegten homosexuellen Beziehung mit Sergej Djačilev und seinem Kreis stand.

Zweifellos bemühte sich die Gippius mit erstaunlicher Konsequenz, die „erotischen Utopien“ Solov'evs in ihre Beziehungspraxis zu verlängern: Der Unterschied zu den anderen Dreiecken bestand nur darin, dass sie trotz aller Ambivalenz aus der weiblichen Position heraus agi(tie)rte, die sonst nicht nur das Objekt maskuliner Begierde, sondern auch ihr Medium (ihre Muse) darstellte. Im Falle der Gippius war sie nicht nur der aktive Teil, sondern auch Priester(in) eines Geheimkults, der die Rituale der herrschenden Kirche hinter sich lassen sollte (197). Die Turmgesellschaften um Vjačeslav Ivanov und seine Frau trugen dagegen einen eher dionysischen Charakter, der auch dort eine ganzen Reihe von Triaden prägte.

Die über mehrere Seiten diskutierte Frage, ob Zinaida Gippius' sexuelle Projektionen nicht doch bestimmt waren durch konkrete anatomische Merkmale eines Hermaphroditentums (210), bringen freilich das gesamte utopische Modell an die Grenze des Absurden. Vergleichbar problematisch waren etwa die Bemühungen Lev Šestovs, Kierkegaards (Nicht-)Verhältnis zu seiner Verlobten bzw. allgemein zum weiblichen Geschlecht auf nackte Potenzprobleme zu reduzieren, die vielleicht etwas über seine sexuellen Nöte aussagen mögen, kaum aber etwas zu seiner Existenzphilosophie beitragen.⁴⁶

Gerade diese philosophischen Aspekte unserer Fragestellung behandelt das Kapitel zu den „Religionsphilosophischen Treffen“, die von 1901 an wenige Jahre Gelegenheit dazu boten, die z.T. heterodoxen religiösen Ideen Merežkovskijs, der Gippius, Rozanovs, Berdjaevs, Florenskijs, ja Bloks und Brjusovs sowie anderer Vertreter der zeitgenössischen Moderne mit dem fortschrittlichen Klerus zu diskutieren. Die Stimmung ebenso wie die komplexen Meinungsbilder dieser denkwürdigen Versammlungen liefern den bisher geschilderten mystisch-erotischen Konzepten einen Resonanzraum, der auf sehr anschauliche Weise demonstriert, wie weit man von 'orthodoxer' Seite – auch bei größter Weltoffenheit – in der Lage war, der heterodoxen Seite entgegenzukommen. Kurios war schon der Widerspruch zwischen der massiv zölibatären oder jedenfalls 'asketischen' Einstellung der 'Utopisten' angesichts der Einrichtung der Ehe – und der auch in der russischen Orthodoxie (ebenso wie bei Katholiken und Protestanten) gepredigte Fixierung auf Fruchtbarkeit und Nachkommen-

⁴⁶ L. Šestov, *Kirkegard i ekzistencijal'naja filosofija (glas vopijuščago v pustyne)*, Paris 1939 (Neuausgabe M. 1992), 35ff.

schaft einer sakramental geheiligten Ehetheologie.⁴⁷ Welche hoch polemische Position Rozanov in dieser paradoxalen Wechselseitigkeit gespielt hatte, wird uns abschließend noch beschäftigen, zumal sein Zwei-Fronten-Krieg sowohl gegen die Utopisten wie die Orthodoxen, von seiner radikal fortpflanzungsorientierten Position eines lebensreligiösen Physiologismus diktiert war (214ff.).

Auffällig ist jedenfalls, dass die Treffen sich primär um die Relation von Sexualität und Religion drehten (217) – und nicht etwa um die damals so drängenden und letztlich in die Revolutionen 1905 und 1917 mündenden sozialen bzw. politischen Katastrophen. Dies ist nicht zuletzt auf die wenig bekannte zentrale Rolle zurückzuführen, die Zinaida Gippius in den religionsphilosophischen Treffen spielte (218ff.), für die es aber keine schriftlichen Belege gibt. Diese habe die Gippius – so die These Matichs – eigenhändig aus den gedruckten Protokollen eliminiert, um ihre Funktion als Drahtzieherin der gesamten Veranstaltung zu verschleiern und solchermaßen manipulativ zu übersteigern: „Spinning invisible webs around people was one of Gippius’s favorite pastimes.“ (ebd.) Ziel dieser Bestrebungen war die Etablierung jener neuen Kirche des ‘Dritten Bundes’, den die Gippius – zusammen mit Merežkovskij und Filosofov – unter der katalysatorischen Wirkung der Religionsphilosophischen Treffen zu schaffen trachtete. Auf diese Weise entfaltete sich unter der Oberfläche der theologischen Diskussionen eine Sphäre von privaten, ja intimen Motivationen; dazu zählte zweifellos auch Rozanovs Scheidungs-drama mit der Suslova und das daraus abgeleitete Problem der Ehescheidung allgemein (220f.). Dabei geht es hier nicht nur um dieses ‘Doppelspiel’ zwischen einer offiziellen und einer inoffiziellen Ebene, sondern auch zwischen zwei entsprechenden Diskursformen eines öffentlichen wie intimen Sprechens. Eben diese skandalöse Überlagerung beider „Masken“ beherrschte Rozanov meisterhaft, während die Gippius aus den erwähnten manipulativen Gründen die Sphären von Intimität und Publizität permanent mystifizierte, verschleierte. Diese gegenläufigen Strategien dienten aber nicht nur der Erreichung kaschierter Ziele, sondern auch dem Ausdruck entgegengesetzter Positionen – einer apollinischen im Gewande der dekadenten Religionskunst (Gippius, Merežkovskij u.a.) und einer dionysischen Körperlichkeit bei Rozanov – bis hin zur Verehrung eines imaginären Blutkultes der Juden des Alten Testaments (224).

Es gehört zu den spannendsten Phasen dieser Auseinandersetzung, auf welche Weise beide Seiten – die ästhetisch-utopische wie die orthodoxe – auf den Einfluss des (katholischen) erotisch-mystischen Komplexes aus der Trouba-

⁴⁷ Gerade die Vertreter des „schwarzen Klerus“ – also der unverheirateten Elite der Bischöfe und Archimandriten – begründeten die Ehe als Fortpflanzungsinstitution (226f.) und bedienten sich dabei der bekannten Argumente Nordaus gegen die Degenerierung und speziell der Skopzen in der russischen Kultur (227), die gerade zu jener Zeit vermehrten Verfolgungen ausgesetzt waren.

durdichtung zu sprechen kommen (229ff.), die ja gerade für die symbolistische Sophia-Dichtung (samt ihren Peripetien bei Belyj oder vor allem Blok) so prägend gewesen war. Gerade für die russische Tradition der „erotischen Utopien“ ist diese hier nur angedeutete Rezeption der katholisch geprägten Individualmystik und ihre hysterische, sado-masochistische Pathologisierung im 19. Jahrhundert von größtem Interesse.

Das abschließende Kapitel ist – wie könnte es anders sein – Vasilij Rozanov gewidmet – und zwar dem Denken eines „amoral procreationist“ (236ff.), der in seiner erwähnten Fixierung auf das Generative – Zeugung und Geburtlichkeit⁴⁸ – den Grundideen einer utopischen Überwindung alles Prokreativen am radikalsten zu widersprechen scheint. Es sind ja eben die Körperfunktionen des Ausscheidens, die – vom Blut über Schweiß bis zum Samen und den Exkrementen – das physiologische Sprach-Körper-Bild Rozanovs prägen: seine „whisered intimacy“ (238) kann dafür als überzeugendes Beispiel dienen, wobei auf kuriose Weise Rozanovs groteskes, geiferndes, speiendes „Flüstern“ Rücken an Rücken zur leeren, körperlosen Flüstersprache der Dichter des russischen *dekadentstvo* der 90er Jahre steht:⁴⁹ Matich sieht hier Rozanov im Kontext der aus ihrer Sicht für die gesamte Ordnung des Fin de Siècle geltende Verkörper(lich)ung der Sprache. Während es den Dichtern des Frühsymbolismus um eine Autonomisierung der Dichtersprache durch ihre Entgegenständlichung zu tun war, haben wir hier die radikal entgegengesetzte Tendenz vor Augen. Wesentlich problemloser erscheint dagegen der für Rozanov konstatierte, epochenspezifische Fetischismus, also die Lust am (De-)Teil, am Fragment (ebd.), die sich gerade auch in seinen *Opavšie list'ja* entfaltet hatte und an eine „obsession with the part-whole correlation“ (239) denken lässt. Eben diese war ja auch im Einleitungskapitel an Tolstoj konstatiert worden.

Zuletzt geht es um den Versuch, Rozanovs Schrift *Ljudi lunnago sveta*⁵⁰ (1911/13) nach einer Theorie der Homosexualität zu befragen und darüber hinaus seine diskursiven Verfahren, zumal die Lust an Fußnoten und Marginalien

⁴⁸ Zum Begriff der 'Geburtlichkeit' vgl. zusammenfassend: L. Lütkehaus, *Natalität. Philosophie der Geburt*, Zug 2006; P. Sloterdijk, „Poetik der Entbindung“, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen, Frankfurter Vorlesungen*, Frankf. a. M. 1988, 99-143; A. Koschorke, „Inseminationen. Empfängnislehre, Rhetorik und christliche Verkündigung“, Ch. Begemann / D.E. Wellbery (Hg.), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, 89-110).

⁴⁹ Vgl. dazu die zahlreichen Beispiele zum Motiv des *šepat'* im Frühsymbolismus (A. H.-L. *Der russische Symbolismus*, Bd. I, 205-215).

⁵⁰ Es ist kein Zufall, dass sich Rozanov hier des frühsymbolistischen *luna*-Motivs bedient, das für die diabolische Seite des Kosmos – alles Weiblich-Verführerische, Scheinhafte, Sekundäre, Uneigentliche – steht (vgl. A. H.-L., *Der russische Symbolismus*, Bd. I, 223ff.). Ähnliches gilt für Belyjs Roman *Serebrjanyj golub'*, der das Silber-Motiv des *dekadentstvo* (das ja auch mit dem der *luna* korrespondiert) auf die Bezeichnung der Chlysten als 'Weiße Tauben' projiziert und damit dem Komplex des *sektantstvo* eine 'dekadente' Färbung verleiht.

zu erforschen (242). Auch hier übertrifft der Teil das Ganze, die Nebensache wird zur Hauptsache. Darüber hinaus geht es aber um die Kritik am immanenten Asketismus und der Leibfeindlichkeit des Christentums, zumal in seiner monastischen Tradition, an deren Ende die Selbstkastrationen der Skopzen stehen (243). Hinzu kommt aber auch ein durchaus überzeugender Einfluß Otto Weiningers auf Rozanovs „Mondmenschen“, deren homoerotische Natur ihren für das *Fin de Siècle* typischen androgynen Charakter (245) komplettiert und zu einem „dritten Geschlecht“ (im Sinne Weiningers) aufwertet. Freilich ist deren Einschätzung – wie so oft bei Rozanov – durchaus ambivalent. Offen bleibt dabei auch für Rozanov die Frage, ob Homosexualität nun Ausdruck einer vererbten Dekadenz ist – oder ein natürliches Geschlecht darstellt. Wenn Homo- und Bisexualität zusammenhängen, dann sind beide bezogen auf den Urzustand der Ganzheit des Menschen als etwas Positives, bezogen auf spätere Entwicklungsstadien dagegen treten die ambivalenten Züge in den Vordergrund. Wenn aber der archaische Urzustand der Zweigeschlechtlichkeit fortpflanzungsfeindlich war, musste er Rozanov durchaus negativ erscheinen (247), was im übrigen auch für alle anderen apokalyptischen wie utopischen Projektionen gilt. Gerade darin unterschied er sich ja auch von den anderen „symbolist contemporaries“ (ebd.), die den idalen Urzustand ans Ende und als Ziel ihrer Eschatologie stellten.

Dass es aber in Rozanovs Schriften – je nach Gattung unterschiedlich – nie um eine Direktvermittlung von Botschaften und Ideen geht, wird deutlich, wenn Matich jenes dialogische Prinzip im Sinne Bachtins mit Rozanovs Provokationen im Stile des „Untergrundmenschen“ deutet (248). Diese Dimension seiner Schriften, also ihre grundsätzliche Ambivalenz, kompliziert eine vornehmlich konzeptuell orientierte Nutzung seiner Texte, die über eben jenes Merkmal der olfaktorischen „Flüssigkeit“ verfügen, die der weiblichen Körperlichkeit für Rozanov ebenso eignet, wie später bei Charms.⁵¹ Vergleichbare Blicke über die Grenzen des *Fin de siècle* hinaus können jedenfalls nicht schaden. Der Rückblick in seine Vorgeschichte, vor allem auf die enorme Wirkung Černyševskijs durchzieht leitmotivisch die gesamte Darstellung und gewinnt auch hier im Falle Rozanovs eine Bedeutung, die sich eben nicht auf die Utopien der radikalen 60er Jahre des 19. Jahrhunderts beschränken lässt (249f.). In gewisser Weise modernisiert Rozanov das Bild Černyševskijs, wenn er seine spezifisch homosexuellen Tendenzen betont und vor allem sein Interesse an einer Neuordnung der Geschlechtsverhältnisse – vor allem in seinem Roman *Čto delat?* Was liegt näher, als die dort exponierten Triangeln mit jenen des *Fin de Siècle* in Verbindung zu setzen? (252) Innovativ war dabei Rozanovs Entdeckung der homosexuellen Qualität jener Relationen, die in solchen Dreiecken zwischen

⁵¹ Zur lustvollen Schilderung von weiblichen Körpergerüchen bei Charms vgl. A. H.-L., „Der absurde Körper und seine Tot-Geburt“, 188ff.

den männlichen Polen entstehen, mehr noch: die für die sexuelle Revolution der Generation Černyševskij insgesamt typisch sind. Für Rozanov war Černyševskij – noch vor Tolstoj oder Solov'ev – der erste bedeutende und zukunftsweisende Vertreter der „Russian utopian antiprocreationists“ (253).

Es nimmt immer wieder Wunder, wie sehr Rozanov eben diese Tendenz (ja die gesamte Frage der gleichgeschlechtlichen Sexualität) durchaus mit seinem explizit 'prokreationistischen' Fruchtbarkeitskult in Einklang bringen konnte; ähnliches gilt ja für sein Interesse an den prinzipiell fortpflanzungsfeindlichen Sekten und ihren Kastrationspraktiken. Es wäre immerhin lohnend, sich in diese Widersprüche noch mehr zu vertiefen, da es gerade sie sind, die den besonderen Reiz, aber auch das Aufreizende der Schriften Rozanovs ausmachen. Für Matich dominiert bei Rozanov eine „invertierte Kastrationsangst“ (ebd.), trotz oder gerade wegen seiner massiv phallischen Fixierung – und zwar in Gestalt eines männlich gepolten „vagina envy“ (in umgekehrter Entsprechung zu Freuds „Penisneid“). Darin manifestiert sich am deutlichsten Rozanovs feminine, ja – nach eigenen Worten – „weibische Natur“ (ebd.) einerseits, andererseits aber auch eine Verwendung des Homosexuellen als „rhetorische Trope“ (ebd.), die sich nicht über ihre gegenständliche Referenz erklärt. Vielmehr kommt hier jenes „fetischistische Verhältnis zur Sprache“ zum Vorschein (254), worin sich das homosexuelle Moment seiner Schriften – zumal der *Ljudi lunnago sveta* – zeigt. Das „Ausstreuen des Samens“ gehört in eben dieses semantische Feld, aus dem sich die Texte speisen, vergleichbar dem „Blutfetisch“ in der Poetik Bloks (zumal in seinen Enthauptungsphantasien). Bei Rozanov geht es freilich weitaus „exzessiver“ zu, ja der rhetorische Exzess ersetzt geradezu die Fortpflanzung selbst. Die Nähe eines solchen 'disseminierenden' Schreibens zur postmodernen Schriftbewegung ist hier nicht zu übersehen.⁵² Bei Rozanov siegt freilich zuletzt immer noch die Heterosexualität und die familiäre Fortpflanzung, welche letztendlich die „reproduktive Unsterblichkeit“ (ebd.) garantiert.

Ein nicht unwesentliches Moment jener 'Mondwelt', die Rozanov vor uns ausbreitet, ist das der Pornographie, welcher sich Matich im weiteren widmet (254ff.), wobei es hier nicht so sehr um Pornographie selbst geht, als um den „symbolischen Aspekt“ jener Diskurse, in denen Rozanov die Sexualorgane in ihrer physiologischen Funktion als Fortpflanzungsfetische präsentiert (256). Dieser Fetischismus wird aber dann bei Rozanov mit dem „jüdischen Blutfetisch“ (besonders der Beschneidung) verknüpft, ja überhaupt mit einem religiös geprägten Fortpflanzungskult in eins gesetzt. Gerade aber der fetischistische Charakter dieser Verehrung des schwangeren Frauenkörpers, des Bauches und der Brüste, macht wohl auch den hier nicht weiter diskutierten Unterschied

⁵² Matich beschränkt sich in diesem Zusammenhang auf mehrfache Hinweise auf Foucaults Sexualtheorie, nicht aber auf die Konzeption einer postmodernen *écriture*, für die Rozanovs Diskurs-Poetik reichlich vorgesorgt hat.

aus zum 'grotesken Körperkanon' Bachtins, der sich im übrigen weitgehend am Männerleib oder maximal an dessen dionysischer Bisexualität misst. Jenes private Moment, das den Exhibitionismus Rozanovs ausmacht, kann es in einem kollektiven Karnevalskörper gar nicht geben: Dieser reproduziert sich aus selbst heraus, ohne dabei die heterosexuellen Zeugungsvoraussetzungen besonders zu markieren. Er hat die Schamgrenzen immer schon überschritten, während sich Rozanov an diesen lustvoll (auf)reibt.

Wie nicht anders zu erwarten, gilt dies auch für Rozanovs viel diskutierten Antisemitismus, der sich parallel zu seinen philosemitischen Preisschriften zum alttestamentarischen Judentum (eben in *Ljudi lunnago sveta*) praktisch zeitgleich im Rahmen der Bejlis-Affäre entlädt (259ff.).⁵³ Dabei konnte Rozanov, auf wahrhaft skandalöse Weise, die „Judenfrage“ mit jener nach der Sexualität verknüpfen, wenn nicht vermengen und solchermaßen Thanatos und Eros unter dem Zeichen des Blutes verschmelzen. Eben darin sieht Matich die frappante Verbindung zwischen Rozanovs unsäglicher Schrift zur Rolle des Blutes im Judentum (1914) und der „erotischen Utopie“ seiner Zeit (260f.).

Rozanovs Leser kommt erst gar nicht in die Lage, den Autor begütigend vor sich selbst zu schützen, da dieser am allerwenigsten sein eigener Gläubiger sein will. Rozanovs Sucht nach Autophagie korrespondiert mit jener der Autoerotik: in beiden Fällen verzehrt sich das Eigene nach dem Fremden in sich selbst, 'an und für mich'. Die 'Lust am Text' gipfelt und wurzelt in seiner permanenten Selbstgeburt: Autor und Matrix regredieren in jene Ureinheit, jene totale Auto-genität, die den externen Kreislauf der Geschlechter, Generationen und Nationen überflüssig machen sollte. Zu Papier gebracht hinterlässt diese Zirkulation von Blut und Samen, Speichel und Tränen fragmentierte Sprachkörperabdrücke, die ein im Müll landender Haufen Toilettenpapier notiert hat. Der Fetisch der Schrift triumphiert hier als Abdruck, als totale Metonymie – im Aufstand gegen die zur Metapher geronnene Druck- und Buchwelt. Dabei muss man sich – Rozanov war davon überzeugt, ja begeistert – die Finger schmutzig machen. *Non olet* hieß es von den Geldstücken, die im alten Rom in den Pissoirs eingehoben wurden: Bei Rozanov dem Numismatiker haben auch die kostbarsten Goldmünzen ihren eigenen Geruch. Sind sie doch durch zahllose Hände gegangen, die Gott weiß wo gesteckt hatten – womöglich in jener „inarticulate sphere of human genitalia, bodily excretions, and smells“ (273).

⁵³ S. dazu L. Kacis, „«Delo Bejlisa» v kontekste «Serebrjanogo veka», L.K., *Russkaja eschatologija i russkaja literatura*, M. 2000, 34-61.

II.

R.G. Grübel, *An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben*, München 2003, 697 S.

Auf paradoxale Weise war Vasilij Rozanov sowohl Vater als auch Kind seiner Zeit, indem er – als durchtrieben wie getrieben von einem nie versiegenden Mitteilungsdrang – seiner Epoche janusköpfig jene Prägung verpasste, die dem Ausgangsmaterial der Natur gleich den vom Numismatiker Rozanov⁵⁴ so geliebten Münzen ihren gegenbildlichen Kulturtypus verleiht: Kopf und Adler – Rücken an Rücken, Anti- und Philosemit, Antiliterat und Philologe, Reaktionär und Aktionist, Populist und Einzelgänger, Maximalist und Minimalist, Skandalmacher⁵⁵ und Idylliker. Der Witz dieser Polaritäten aber erwuchs für Rozanov nicht aus der Kontrastwirkung alleine: er kulminierte vielmehr in einer Strategie des Gegeneinander-Ausspiels von ewigen Fragen und Alltagsthemen, kosmischen wie komischen Motiven, die allesamt auf der thematischen Ebene diametral aufeinander zurasten, um dann im ekstatischen Moment ihrer verbalen Zuspitzung (hinter)sinnfällig zu werden. Dafür musste ein Diskurs, ein spezifisch Rozanovscher Idiolekt erhalten, der alles andere als 'political' oder 'ethical correctness' versprach. Was thematisch, geschweige denn axiologisch nicht und nicht zusammenfinden konnte, musste sich doch einer alles umschließenden Stimm(ungs)lage fügen, die den Erklärungsnotstand des Unsäglichchen ausgerufen, die sich dem Gegenteil des Gegenteils verschrieben hatte – auch um den Preis einer scheinbar totalen Charakter- und Standpunktlosigkeit. Am schamlosesten zeigte sich diese Lust an der Gesinnungsschweinerei in Rozanovs Verwicklung in die Pressepogrome rund um die Bejlis-Affäre, die den Skandalisten nicht daran hinderte, den philosemitischen Untergrund der antisemitischen Abgründe ins grausame Spiel zu bringen.

⁵⁴ Vgl. ausführlicher dazu Grübel, 479ff., 589ff. (v.a. zu Benjamins „Aura“-Begriff, ebd., 590).

⁵⁵ Was R. Lachmann zu 'Fest' und 'Skandal' bei Dostoevskij sagt (R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankf. a. M. 1990, 254ff.) gilt in hohem Maße auch für Rozanov, bei dem „das Skandalon vor allem als eine Sprachhandlung“ erscheint (Grübel, 101). Die stockende Rede Rozanovs (in der Tradition Avvakums, Grübel, 364ff.) passt gleichfalls ins Bild der „nicht mehr schönen Rede“ bei R. Lachmann 1994, 21ff. In diesem Sinn entwarf Rozanov eine 'Antirhetorik', „die der Konzeption Bachtins diametral entgegensteht, obgleich beide sich auf Dostoevskijs Prosa berufen.“ (Grübel, 369) Während die 'Stammelrede' Dostoevskijs als 'Zerstörung der schönen Rede' Literaturgeschichte geschrieben hat (R. Lachmann, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994, 284ff.; A. H.-L., „Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo ‚Podrostok‘“, W. Schmid (Hg.), *Avtor i tekst*, Sankt Petersburg 1996, 229-267), bleibt die Diskurstechnik Rozanovs ein bisher viel zu wenig beachtetes poetologisches Phänomen.

Es herrscht kein Mangel an Versuchen, diese oder vergleichbare Widersprüche in Miss- oder Wohlgefallen aufzulösen und damit ihre Schockwirkung zu mildern. Dabei spielt die Frage, ob wir es jeweils mit angewandter Publizistik und/oder mit unverwandter Ästhetizität zu tun haben, eine zentrale Rolle – ebenso wie jene nach der weg-erklärenden Wirkung einer Hermeneutik des Paradoxalen,⁵⁶ die auf der Suche nach einem wahren Rozanov dessen gezielte Indiskretionen zu einem Stilverfahren minimiert oder aber aus der Kunstwelt verbannt, weil auch hier die Sonne der Wahrheit zu leuchten habe. Rozanov liebte die schwarzen Schafe als ein imaginärer Sodomit ebenso wie als ein fiktionaler Essayist, der – im Sinne von Musils *Mann ohne Eigenschaften* – die Pluralität des Meinbaren in den haltlosen Zustand einer Multiplität des Sagbaren wie Unausprechlichen versetzen wollte.

Rainer Grübels Rozanov-Buch macht sich auf, jene Methode abzuschreiten, die Rozanovs Wahn-Sinn zum Sinn-Wahn einer Welt erklärt, die zwischen Dekadenz und Revolution schwankt, zwischen Apokalyptik und Utopie, Positivismus und Messianismus, Orthodoxie und Sektierertum, Geld und Numismatik – Fleisch und Geist. Wir begegnen bei dieser Gelegenheit so gut wie allen „ewigen Fragen“ einer versunkenen Epoche, die sich im nachhinein nur allzu oft als Zeitfragen entpuppen sollten, als Ausgeburten einer Zeitgeisterstunde, die dem Schlaf der Vernunft ebenso zu entstammen scheinen, wie dem Alptraum eines Privatdenkers, der sich schamlos veröffentlichte.⁵⁷

Die Faszination des Generischen I

Dass Rozanov als einer der radikalsten Exegeten Dostoevskijs zugleich dessen zweite Frau, Polina Suslova, ehelichte und dann Jahrzehnte lang um eine Scheidung kämpfte, um seine Lebensgefährtin mit seinen sechs Kindern zu legitimieren, mag einiges biographisch erklären (517), was Rozanov religionsphilosophisch wie kulturkritisch argumentierend mit dem Lobpreis von Ehe, Familie, Zeugung und Kindergebären meinen mochte. Denn ganz anders als die von Vladimir Solov'ev propagierte 'erotische Utopie' einer rein platonischen Liebes-Ästhetik, die alles andere als geschlechts- geschweige denn gebärfreudig argumentierte, anders aber auch als die linksutopische Propaganda einer sektantischen Pädophobie – beharrte Rozanov auf den ganz konkreten ehelichen Pflichten zwischen Schlaf- und Wohnzimmer, deren Duftnoten er jenen der großen Welt entschieden vorzog.

⁵⁶ „Wo die Avantgarde zum Oxymoron neigt, greift Rozanov zum Paradoxon. So liebt er Vergleiche, die herkömmliche Werthierarchien auf den Kopf stellen.“ (Grübel, 107).

⁵⁷ Nach Grübel (373) „sprengte Rozanov den Gegensatz zwischen öffentlichem Publikum und privatem Leser. Der Leser wird als ein geneigter gedacht, als ein Freund des Hauses“, wie ja überhaupt die Öffentlichkeit bei Rozanov negiert wird, was ihn im „bachtinschen Sinne“ zum „Sentimentalisten“ macht (374).

Rozanov bediente sich bei seinem Lobpreis der 'ehelichen Pflichten' einerseits der Synekdoche 'Privatestes⁵⁸ = Öffentlichstes', 'Eigeninteresse = Allgemeinwohl' – andererseits aber auch der provokanten Idealisierung einer Beziehungsform, die zu eben jener Zeit durchaus fragwürdig geworden war – und das in zweierlei Hinsicht: einmal in ihrer kirchlichen wie bürgerlichen Unauflösbarkeit, andererseits in ihrer tieferen, archaischen, vorhistorischen, ja geradezu patriarchalen Prädominanz. Wenn also Rozanov den „Ehevollzug“ der frisch getrauten Paare „in der Kirche“ verlangt (16), so vermengt er hier – wie auch andernorts – die Affirmation einer reaktionären Thematik (patriarchales Eheideal) mit der schockierenden Konkretheit ihres 'Vollzugs', der quasi wörtlich nimmt, was ansonsten eine abstrakte Redeweise mit dem 'Konsumieren der Ehe' umschreibt. In diesem Sinne bezeichnet Grübel „die Ehe Rozanovs mit der Suslova als realisierte Metonymie“ (160), da der spätere Interpret Dostoevskijs (seines „geistlichen Vaters“)⁵⁹ zuvor dessen letzte Geliebte ehelichte. Umgekehrt wird derselbe Rozanov, der späterhin zum Propagator der Scheidung werden sollte, zum Kämpfer um die Legitimierung seiner Kinder aus der eigenen zweiten Ehe, deren Fruchtbarkeit die erste dementiert und diskreditiert. Grübel spricht in diesem Zusammenhang treffend von einer „verschachtelt häretisch-ahäretischen Auffassung Rozanovs“ (446), wenn er den „antifamiliären Charakter der Sekten“ (447), also der Chlysten, einerseits klar erkennt, andererseits ganz zweifellos an ihnen großes Gefallen findet.

Das aufreizende Paradoxon bestand eben darin, dass Rozanov das Privatissimum der 'Häuslichkeit' zunächst zu einer öffentlichen Sache hochstilisierte, ja zur bestimmenden Kraft ganzer Weltzeitalter und Reiche: so sein Altes Ägypten, das er zum Ur- und Inbild eines familiären Körperkults erklärte, so aber auch sein Lobpreis des alttestamentarischen Judentums und seiner Wertschätzung von Blut und Samen. Das Umkippen dieser Begeisterung für das ganz Andere zu dessen radikaler Abwehr – bei gleichzeitiger Usurpation seines Wesenskerns für das Eigene, das Russische: diese Kippfigur prägte nicht nur Rozanovs publizistische Performanz, sondern auch die politische Szene insgesamt, die alsbald zur (Un)Tat schreiten sollte. In immer neuen Umkreisungen zeichnet Grübel diese Denkbewegung nach, die vom positiven Phantasma einer ursprünglichen Fremdüberschätzung zur Selbstüberhebung verkommt – wobei es nicht so sehr die exotischen Themen sind, die hier insistieren – das russische Ägypten, der alttestamentarische Vitalismus und der häretisch-sektantische Archaismus: Viel wesentlicher sind die Prozesse der Projektion, der Über- und Abwertung,

⁵⁸ Zu „Familiarität“ und „Privatheit“ der Rede bei Rozanov vgl. Grübel, 370ff.

⁵⁹ Zur Dostoevskij-Exegese Rozanovs vgl. Grübel, 267ff. Aufgrund der Vaterlosigkeit Rozanovs kam Dostoevskij die Rolle des „Ersatzvaters“ zu (ebd.). Der Bräutigam Rozanov – verheiratet im Todesjahr Dostoevskijs mit dessen Geliebter Suslova – „realisierte die Metonymie kontaktueller Stellvertretung: Er nahm den Platz des geistigen Vaters ein.“ (268)

die hier zunehmend zwanghafter vorexerziert werden, ja eben jenes paranoide – oder wie Grübel meint: „paraphrene“ – Vorurteilsspiel in Bewegung setzt, das dann anschwellend von der Jahrhundertwende an bis zum I. wie II. Weltkrieg die gefährliche Verallgemeinerungslust der Synekdoche, also des „Pars pro toto“ zur immer inflationärer arbeitenden Prägemaschine von Stereotypen erhob. Genau in dieser diskursiven wie rhetorischen Figur der Synekdoche entdeckt Grübel das text- wie ideengenerierende, destruktive wie konstruktive Instrument einer Sucht nach dem Typischen, die unter dem Zeichen des Individuellen das Idiotische kultivierte.

Doch zunächst zu Rozanovs Blut- wie Samenspendern, welche die leibfremd gewordenen Zivilisationsmenschen ebenso wie die stumpfen Utilitaristen eines demokratischen oder sozialen Fortschritts zurück zur Mutter Erde rufen, zu einer Natur, der nach Rozanov „das Transzendente selbst“ innewohnt (416). Ganz anders als die apokalyptischen wie linksutopischen Naturverächter der Epoche um 1900, die mit einer universellen Naturrevolution (von Nikolaj Fedorov⁶⁰ bis Vladimir Vernadskij, von Plechanov bis Malevič) das missratene Werk der Schöpfung von Grund auf reparieren wollten, strebte Rozanov genau umgekehrt nach einer anthropomorphen „Vermenschlichung der Natur“: „Wie die Symbolisten verlagert Rozanov die Grenzen der Kultur weit hinein ins herkömmliche Reich der Natur. Für ihn sind Naturgegenstände nicht bloß sinnliche Träger von Metaphern oder Allegorien, sondern als ‚metonymische Figuren‘ realisiert“ (418).⁶¹

Von daher stammt auch Rozanovs Kritik am abstrakten, indefiniten Charakter der russischen „Dekadenten“ der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts (zumal Brjusovs) und sein lebenslanges Festhalten an einem Physiologismus, der noch letzte Spuren des russischen Positivismus der 60er/70er Jahre an sich hatte. Kulturelle Phänomene waren für Rozanov durchwegs generisch bestimmt: daher auch das Interesse an der Generationenfolge, die – so auch in Konstantin Leont'evs Typologie – auf die Epochen- und Kultursequenzen projiziert werden sollten (Grübel, 419f.). Diese hatten geradezu naturgesetzlichen Regeln zu gehorchen, die sich dem Blick des Kulturkritikers – also Rozanovs selbst – ganz unmittelbar erschließen, ja geradezu aufdrängen. Rozanov zieht jedenfalls „horizontale Entwürfe (stammesgeschichtliche, generationsbezogene) den „vertikalen“ vor (13) – gemeint ist damit aber nicht die Horizontalität des Egalitären

⁶⁰ „Die sexuelle Tätigkeit der Nachfahren wird“ – bei Fedorov – „zur rückwärtsgewandten Wiedergeburt der Vorfahren erklärt.“ (165) Vgl. zuletzt B. Groys / M. Hagemeister, *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2005.

⁶¹ „Die Genealogie gibt das organische Modell vor, an dem Rozanov einen jeden Zusammenhang misst und mit dem er neue Bindungen – oft als realisierte Metonymie – stiftet.“ (409) Dies steht „in blankem Gegensatz zum Kausalnexus, der im herrschenden Weltbild des 19. Jahrhunderts kraft der Milieutheorie auch die Umgebungsbeziehungen dominierte.“ (ebd.)

oder gar Demokratischen, sondern jene der „Einzellerscheinungen“, die jeweils für sich sprechen, indem sie das Paradoxon eines individuellen Typus, eines partiellen Ganzen totalisieren. Hierin wurzelt ja auch Rozanovs Attraktion für Anhänger der Konservativen Revolution oder auch eines christlichen Existentialismus, der ihn gerade in seiner deutschen Rezeption zum russischen 'Religionsphilosophen' erklärte.⁶²

Die *partes* verbinden sich zum *totum* nicht aufgrund einer hierarchischen Idee oder einer metaphorischen Substitution, sondern aufgrund der erwähnten Metonymik,⁶³ die in Rozanovs Sicht Serien möglicher Welten generiert: Die Einstellung Rozanovs geht immer aufs „Mögliche, nicht aufs Faktische“ (17). So ist denn auch seine Fixierung auf „Rasse, Nation und Kultur“ (18) einerseits ganz physiologisch gedacht, andererseits aber total phantasmatisch. Die historische Koordination ist verschluckt durch geographische, die freilich nicht einer realen Kartographie entspricht, sondern eher schon einem axiologischen Kraftfeld vernetzter Potenzen. Das historische und, wie zu ergänzen wäre: das Narrative, ist als Sequenz völlig folgenlos und zufällig (53), während die kulturellen Räume bzw. Felder (auf das kann Mandel'stam wenig später zurückgreifen) archäologisch oder palimpsestisch über einander geschichtet erscheinen.

Diese historische Wurzellosigkeit wird im Wege einer paradoxalen Intervention und ganz im Geiste der Kritik Čaadaevs dem Russentum negativ angeschrieben (bzw. angedichtet), während es zugleich jene Sehnsucht nach dem Generischen und also Verwurzelten Zeugungszusammenhang manifestiert, der neidvoll dem Alten Ägypten, dem Judentum und anderen authentischen Kulturen zuerkannt werden (112). Wie schon bei Čaadaev garantiert aber die „unzureichende Bindehaftung der russischen Kultur“ (112) den Umkehrschluss ihrer eigentlichen Authentizität, die ja nicht im Realzustand relevant ist, sondern eben imaginär. Je mehr also das Generische beschworen wird, also das Gezeugt- und Gewachsensein einer Kultur, ihre Natalität, umso mehr schmerzt die uneheliche Geburt der eigenen Kinder, deren erzwungene Illegitimität gleich auch den Russen als Rassenmerkmal zugesprochen wird.

Dabei dachte Rozanov aber nicht so sehr slawophil (407) als 'archaisch', wenn damit eine spezifische Ursprunghaftigkeit gemeint ist, die der/den Körper legitimiert. Dieser wird – ganz im Gegensatz zum gnostischen Dualismus Solov'evs – zum eigentlichen Garanten der Individualität, die ihrerseits erst durch einen Akt der „Selbsteinbettung ins Imagotyp der Nation“ (12) (oder einer anderen kollektiven Größe) generiert wird: und zwar nicht von Haus aus, sondern

⁶² Vgl. etwa N. von Bubnoff (Hg.), *Russische Religions-Philosophen. Dokumente*, Heidelberg 1956, 14ff. (zu Rozanov), 113ff.

⁶³ „Rozanov argumentiert metonymisch. Für Rozanov gründet das Verhältnis zwischen den Dingen nicht so sehr auf Similarität stiftenden gemeinsamen Kennzeichen oder Ideen, wie auf dem – hier ontogenetischen Realzusammenhang.“ (Grübel, 359) Rozanov prolongiert in diesem Sinne auch die „metonymische Erzählrede“ Dostoevskijs (360).

als regressiver Akt der Selbstfindung. Was hier folgt sind die gängigen Argumentationsschleifen der Ost-West-Projektionen, denen auch Rozanov – besonders in der Konfrontation mit dem Deutschlandbild – erbarmungslos verfallen ist (597ff.), wobei „Das ‚Wir‘ [...] weniger von positiven Eigenschaften seiner Träger denn vom negativen Bezug auf andersartige und vor allem anderswertige Eigenschaften der Anderen bestimmt“ ist (598). Grübels mehr als wohlmeinende Rekonstruktion der Deutschlandbilder Rozanovs, die den Band auf versöhnliche Weise abschließt, wenn auch nicht krönt, attestiert dem zwanghaften Kulturvergleich Russland-Deutschland durchaus „Mangel an historischer und geographischer Trennschärfe“ (598) – und zwar sowohl im Guten wie im Unguten; weniger wohlmeinend könnte man schlichtweg von einem damals grassierenden Vorurteilsdenken sprechen, das – man denke an Belyjs Deutschlandzerrbilder in seinem Pamphlet *Odna iz obitelej carstva tenej* (L. 1924)⁶⁴ – über weite Strecken den Zufall eines Eindrucks zur Notwendigkeit einer unerbittlichen Typologie erhebt. Gerade hier zeigen sich die enormen Defizite jenes Metonymismus, dessen synekdochische Assoziationstechnik nur dann noetische Potentiale freisetzt, wenn das Schauspiel einer multiperspektivischen Inszenierung fragmentierter Miniaturen eröffnet wird, wie wir es an seinen *Opavšie list'ja* und vergleichbaren Werken schätzen.

Was also Grübel wertfrei als „Herstellung metonymischer Evidenz“ bezeichnet (605f.), entpuppt sich als ein durchaus zweischneidiges Verfahren, dessen Fragwürdigkeit auch in den besten Fällen anekdotischen Gelingens gefährlich durchschimmert. Was bei Gogol' noch im Rahmen der literarischen Texte in der geschlossenen Anstalt der grotesken Welt eingebettet erscheint, wird bei Dostoevskij schon erweitert auf das sensible Terrain des präventösen Diskurses, des Raisonners und Raunzers *iz podpol'ja* und dann polyphon aufgespannt zwischen dialogischen Sprachspielen und Redeübungen:⁶⁵ Bei Rozanov dringt aus dem grotesken Vergleich bzw. der absurden Verallgemeinerung auch der heiße Atem einer Anmaßung, die als Verfahren einer irgendwie ernst zu nehmenden „Verhaltenssemiotik“ (606) wohl etwas zu freundlich beschrieben scheint. Wesentlich ist hier aber nicht die Kritik an Rozanovs 'Vorurteilsmaschine', sondern die Frage, wie ein und dieselbe diskursive Technik einmal dem platten Populismus, wenn nicht Rassismus (freilich einem damals in Ost und West ganz üblichen und quasi „präfaschistischen“) dienen kann – und

⁶⁴ Dt. übers. A. Belyj, *Im Reich der Schatten. Berlin 1921 bis 1923*, München 1987.

⁶⁵ „Im Unterschied zu Dostoevskijs fiktionaler Dialogizität ist die Rozanovsche afiktional und stark pragmatisch orientiert.“ (369) „Anstelle des externen Dialogs bei Dost. im Sinne der Polyphonie Bachtins tritt bei Rozanov der interne Dialog. Die Zyklen bilden kraft dieser Dialogizität [...] gleichsam einen großen Intertext, in dem Reden als „Rauschen“ und Schweigen von gleicher Geltung sind.“ (393) Jedenfalls sah Rozanov „Denken und Sprache Dostoevskijs im Geiste der Moderne nicht mehr als Ausdruck des Autors – sondern als eine vom Verfasser weitgehend unabhängige Erscheinung“ (292).

einmal dasselbe Verfahren als Generator eines ironischen Minimalismus, der uns noch beschäftigen soll.

Generik II: Geschlecht und schlechter Charakter

Das Diktum „Nicht der Geist gebiert Fleisch – das Fleisch gebiert Geist“ (bei Grübel, 16) enthält in nuce – als argumentativer Gestus ebenso wie als paradoxaler Chiasmus – den produktivsten Generator von Rozanovschen Bonmots, die einen provokanten Materialismus in der Tradition der radikalen Kritik der 60er Jahre, wenn nicht eines russischen Feuerbach („Der Mensch ist was er isst“) propagieren: Man denkt hier zunächst an Merežkovskijs Losung von der *svjataja plot*, die eine Generation später bei Majakovskijs futuristischem Fleischkult landet.⁶⁶ Dazwischen steht Rozanov mit seinem ganz konkreten Bekenntnis zur Körperlichkeit, die taxfrei zur „allerirrationalsten Sache der Welt“ erklärt wird (bei Grübel, 516). Und weil das so ist, erfährt die Inkarnationstheologie bei Rozanov eine bestürzend konsequente Umdeutung – und zwar weg von einer bloß abstrakten, lebens- und sexfeindlichen Menschwerdung Christi hin zu einer „realitätsgesättigten Verkörperung von Gott als Wort“ (28).

In letzter Konsequenz führt all dies bekanntlich zu Rozanovs Radikalkritik an der Todesverfallenheit Jesu Christi und seiner kirchlichen Nachfolger (bis hin zu den erwähnten geistlichen Liebschaften der Solov'ev-Jünger) und zu einer ersten Hochschätzung der Alten Ägypter wie der Alten Juden als Verfechter einer Religion der Ehe und der Zeugung – oder schlichtweg einer 'Metaphysik des Sexus' (Evola).⁶⁷ Ob und wie sehr bei Rozanov frühkindliche bzw. biographische Faktoren bei seiner Fixierung auf Zeugung und Geburtlichkeit eine entscheidende Rolle gespielt haben, wird von Grübel eher bejaht (156) und bezeichnenderweise als „Wissen um die Zeugung als Einsicht in den Tod“ (157) gedeutet.⁶⁸

Rozanovs glück- und freudlose Kindheit und Jugend, der frühe Verlust der Eltern bzw. der frühe Zwang zur Erwerbstätigkeit samt der tristen Provinzexistenz trägt geradezu Züge von Fedor Sologubs Peredonov aus dessen dämoni-

⁶⁶ V. Majakovskij, *Oblako v štanach, Polnoe sobranie sočinenij*, 1, 193: „Мария! /.../ а я – / весь из мяса, / человек весь / тело твое просто прошу, / как просят христиане – / «хлеб наш насущный / даждь нам днесь». Мария – дай! /...“

⁶⁷ J. Evola, *Metaphysik des Sexus*, Stuttgart 1962.

⁶⁸ Nach Berdjaev „überwindet Rozanov den Tod nicht durch Auferstehung, sondern durch die Geburt, durch die Erhaltung des Menschen in seinen Nachfahren.“ (Grübel, 437). „Indem Rozanov den Tod zum teleologischen Bezugspunkt seiner Kulturologie wählt, macht er sich im Gegensatz zu Fedorov frei von jeglichem Totalitätsanspruch.“ (425) – „Rozanov ist im Gegensatz zu Freud bemüht, die sexuelle Scham zugunsten der Furcht vor dem Tod zu senken. [...] so verhilft Rozanov der menschlichen Gemeinschaft durch schamfreie Intimität zu größerer Anerkennung der Todesfurcht.“ (417) Was den späten Freud anlangt, liefert Grübel (421ff.) einen interessanten Vergleich von Freud und Rozanovs Moses-Deutung.

scher Romangroteske *Melkij bes*. Auch der Bezug zu Gogol's seltsam verquerrer Sexualität und seiner „Nekrophilie“ wird von Rozanov selbst mehrfach unterstrichen (168f.) und wird dann wohl erst wieder am Ende der Avantgarde – etwa in Charms' *Starucha* – wiedererstehen. In all diesen Fälle bricht der Thanatos-aspekt⁶⁹ der Sexualität ins Leben durch („V Gogole bylo čto-to ot trupa“, bei Grübel, 168) und verleiht auch dem Künstlerischen eine durchwegs desublimierende, ent-täuschende, de-konstruktive, perverse Konkretheit – bei Gogol' eine groteske, bei Charms eine absurde.

Für Rozanov wird das „Homo“ wie das „Hetero“ der Sexualität nicht metaphorisch-substitutiv zwischen den Geschlechtern gehandelt, hier werden die polaren Geschlechter ebenso wie die Sphären der „Onto- und Phylomorphie“ (Grübel, 169) nicht analogisiert bzw. äquivalent gesetzt (wie etwa in Andrej Belys Projektion der Achse der Phylogenese auf die Ontogenese des Einzelnen – so in seinem *Kotik Letaev*): die Sphären werden synekdochisch nebeneinander gereiht und gehen zu einander eine asymmetrische Relation ein, wie sich dies nach Rozanov ja auch im Geschlechtsakt manifestiert („der Mann spendet den Samen“, die Frau ist die Empfängerin, Grübel, 186f.). Die „orthodoxe“ Relation dagegen, wie sie etwa Pavel Florenskij oder die Religionsphilosophie der Symbolisten postulieren, geht von einer „symmetrischen“ Beziehung aus (ebd.), bei der das Männliche und Weibliche einander komplementär verbunden sind. Rozanov vermutet wohl hinter solchen Symmetrien die Gefahr einer Neutralisierung der korrelierenden Pole, wie dies ja auch in der Sexfeindlichkeit des Christentum, zumal seiner monastischen Tradition, kulminiert (190).

Auch Grübel unterstreicht Rozanovs Gleichstellung von Homo- und Heterosexualität (188) und seine Annahme einer generischen Herkunft Gottes aus der Vulva, die eine „Jungfrauengeburt“ glattweg ausschließt (190). Während aber die symbolistischen Sexualutopien die Doppelgeschlechtlichkeit bzw. Androgynie pneumatisierten und damit entmaterialisierten, besteht Rozanov auf der körperlichen Konkretheit des Zweigeschlechtlichen, womit der „Sexus als permanenter Fluxus“ (189) ebenso *media in vita* tritt wie – der Tod. „Anders als Freud oder Fedorov ist für Rozanov die Sexualität keine Erscheinung der Natur, die es zu überwinden gilt durch Sublimation“ (410), vielmehr postuliert Rozanov die inversive Strategie einer Selbstdurchdringung des Sexuellen: „Der Mensch wird der Welt teilhaftig im Zeugungsvorgang, mittels seiner metonymischen Genealogie.“ (166)

⁶⁹ Rozanovs Thanatologie erscheint Grübel durchaus zutreffend als Vorgriff auf Heideggers „Sein zum Tod“ (72); die bei Rozanov immer wieder aufgegriffene Inakzeptabilität des Todes (ebd., 109), ja die „Panische Angst“ (191, 349) vor ihm – trägt aber auch durchaus Tolstojsche Züge. Die Apophatik der Todesdarstellung realisiert Rozanov in seiner Schrift *Smertnoe* (ebd., 399).

Freilich gilt für Rozanov – in einer seltsamen Parallelhaltung zur generischen 'Familienpolitik' der Katholiken⁷⁰ – die Sexualität *nur* unter der Perspektive ihrer „zeugenden Funktion“ (191), während die heterodox-gnostische Haltung zur Sexualität eben diese generische Funktion – also die Zeugung von Nachkommenschaft – radikal ausschließt (bei den Skopzen bis hin zur rituellen Kastration): Eben dieses Bestehen auf dem Generischen macht Rozanovs ansonsten klar erkennbare Häretik auf den ersten Blick so widersprüchlich, vertritt er doch auf der einen Seite eine ultra-orthodoxe Auffassung (nicht im konfessionellen, sondern im strukturellen Sinne), wenn es um die Rolle des Sexus geht (oder den Besitz, oder das Hereditäre in Staat und Gesellschaft), während er etwa in der Ablehnung der Fremderlösung durch Jesus Christus und in der Kritik an dessen leibfeindlicher Sohnschaft durchaus heterodox argumentiert.

Kompliziert wird Rozanovs Sexualisierung des Eros gerade durch seinen „Metaphysiologismus“, der an die Stelle einer abstrakten Meta-Physik tritt: Wenn er vom „Wort-Samen“ spricht („logos spermatikos“, 215), dann meint er dies durchaus wortwörtlich und erhebt damit die Literatur insgesamt zu einem „Kult des Wortsamens“ (216), aus dem alles hervorgeht: die Familie (*semja* → *sem'ja*) ebenso wie die Erde (*zemlja*) bis hin zur personalen Existenz (*ja esm'*). Dabei erscheint jedoch der kreative Schreibakt bei Rozanov nicht so sehr als eine Befruchtung der Frau durch den Mann, vielmehr ist er verflechtbar einer autoerotischen 'Dissemination', einem Ausstreuen von Samen, die dann als Serien von Miniaturen weiterwuchern: „Rozanovs literarische Religion des Lebens kehrt die orthodoxe Axiomatik von Geburt und Tod um. Das Schreiben vollzieht sich als Selbstgeburt,“ (468)⁷¹ die freilich auf seltsame Weise unabgeschlossen ist und das Embryonendasein ins nachgeburtliche Leben hinein verlängert: „Ich bin der am wenigsten geborene Mensch, ich liege gleichsam noch (als Klümpchen) in der Gebärmutter von Mama.“ (Rozanov, bei Grübel, 370)

⁷⁰ „Bei Rozanov wird der Begriff des 'Heiligen' mit dem der 'Familie' verknüpft.“ (409)

⁷¹ „Rozanovs Gegenheld ist gleichsam die Gestalt des Armen Ritters im Alltag. Dieser Ritter hat schon darin weibliche Züge, daß ihm das Schreiben Gebären, eigentlich ein Sich-Selbst-Gebären ist. Die Weiblichkeit der Autorschaft hat Rozanov an Karamzin und Lermontov im Gegensatz zu den „männlichen“ Autoren Lomonosov und Puškin herausgestellt.“ (Grübel, 337) Zur Gattungsüberschrift *Embryonen* (1899) bei Rozanov vgl. Grübel, ebd., 161, 380ff. Grübel sieht „Rozanovs *Embryologie* als Vorentwurf der avantgardistischen Moderne“ (162). Darüber hinaus entwirft er auch ein Bedeutungsfeld von *rod* – *rodina* – *narod*, das sich auch im literarischen Gattungsbegriff wieder findet (163). Vgl. auch ebd., 375f. zum „Text als Embryo“ und zum „biologischen Gattungsminimalismus am Jahrhundertbeginn“ (378ff.) und Rozanovs „generischem Gattungskonzept“ (ebd.). „Gerade indem ein Text in einen anderen genetisch eingeht, unterliegt er in diesem einer Metamorphose, mutiert er.“ (381) Zum „Zeugen und Erzeugen“ als „Grenzgänge zwischen Religion und Natur“ vgl. ebd., 403ff.

Die Rolle der Onanie⁷² – neben einer generischen wie einer antigenerischen Kunst-Geburts-Idee – findet in Rozanov (ebenso wie später dann in Platonov oder Charms) ihren überzeugendsten Verfechter. Wenn die Zeugung des Gottessohnes in den Hintergrund rückt, tritt Gott-Vater selbst als Schöpfer von Welt und Mensch mit diesem in eine Relation „wechselseitiger Sympathie“ (410) ein, die das Dazwischentreten eines „Dritten“ notwendig macht, wie dies ja auch im *tertium comparationis* der Metaphorik erforderlich ist. Eben diese Gottunmittelbarkeit bindet Rozanov eher an die westliche Mystik – und setzt ihn zugleich von ihr ab, da er eben nicht eine asketische Mystik betreibt oder eine nihilistische, sondern eine der zeugenden Körpersäfte.

Wem also die Welt selbst „heilig“ ist (412), der bedarf keines Erlösers – und noch weniger einer Kirche, die einer „freien Beziehung des Menschen zu Gott“ (413) im Wege steht. Diese an den Protestantismus, ja an Kierkegaard gemahnende Individualbeziehung des Menschen zu Gott steht in krassem Widerspruch zur slawophilen und religionsphilosophischen Verherrlichung jener *sobornost'* (also einer kollektiven Totalität) der Gemeinschaft der Gläubigen: „Die horizontale soziale – stärker auf Interpretanten bezogene – Bindung zu den Mitmenschen ist dem vertikalen Band psychisch [...] noch stets nachgeordnet, doch wird sie für die Einbindung in die Kirche im Doppelbezug zu den anderen wie zu Gott bestimmend.“ (Grübel, 446)

Wenn im frühen Symbolismus des russischen *dekadentstvo* die Gestalt des Vatergottes jene des Gottessohnes so gut wie völlig geschluckt hatte, wenn dann im Religionssymbolismus nach 1900 die Christologie als Symbolträger wie als Trägersymbol ins Zentrum der Mythopoetik gerückt war (vor allem bei Ivanov, Blok und Belyj jener Jahre), kam es um 1905 herum zum großen Bruch in der Religionskunst des Symbolismus, ja der Moderne: als nämlich der ödipale Kampf der Söhne gegen die Väter voll entbrannte (gipfelnd in Belyjs *Peterburg*). Rozanov dagegen schreitet an die Reinstallierung des Ausgangsszenarios, wenn er ein paradiesisches Ägypten phantasiert, „dessen Leiblichkeit er in den antiken Münzen ertastet, stellt er sich die Seite Gottes und verteidigt mit der göttlichen Schöpfung den Vater gegen den Sohn. Sein Ägyptenmythos sucht die sprichwörtliche ‚ägyptische Finsternis‘ [...] apokalyptisch aufzuhellen.“ (596) Mehr noch: Rozanov schlägt tatsächlich den Retourgang ein und bewegt sich in genau entgegengesetzter Richtung zur damals modischen Apokalyptik: zurück zum Vatergott, zurück in ein Paradies, das nicht so sehr von den Menschen verspielt wurde als von Christus selbst, der hier zum „direkten Konkurrenten Gottes um die Macht“ (592) abgewertet wird.

Der Künstler erhält den Auftrag, „die Verkehrung der Welt rückgängig zu machen und den paradiesischen Zustand wiederherzustellen“ (ebd.), womit er

⁷² M.N. Zolotonosov, „Master i masturbacija. Onangardistskaja fantazija Andreja Platonova «Antiseksus»“, M.N. Zolotonosov, *Slovo i telo. Seksual'nye aspekty, universalii, interpretacii russkogo kul'turnogo teksta XIX-XX vekov*, M. 1999, 458-569, hier: 486f.

ganz konkret die Verkehrung noch einmal verkehrt nach der gnostischen Formel, dass „Minus mal Minus Plus ergibt“. ⁷³ In diesem Gegensinne zeichnet Rozanov eine Dynamik der Restitution, wie sie auch in den parallelen Neoprimivismen der 10er Jahre (gerade in der *mirskonca*-Bewegung bei Kručenych oder Chlebnikov) oder in der antimessianischen Stoßrichtung des Suprematismus bei Malevič deutlich wird. ⁷⁴

Treffend bezeichnet Grübel im Rückgriff auf die Zeichentypologie der Semiotik Rozanovs Dominantsetzung des Vatergottes als eine Art „Genitalogie und Genealogie“: „Gottvater ist der starke Referent gegenüber dem interpretantenmächtigen Heiligen Geist und dem signifikantenabhängigen Gottessohn.“ (447) Im Umkehrschluss verliert der Gottessohn aber jede semiotische Relevanz bzw. Signifikanz, wenn ihm „die Vaterschaft (die Referentenrolle) versagt war“ (ebd.). Rozanov verlagert die Aufmerksamkeit auf das „vertikale – referentenbezogene – Prinzip von Zeugen und Gebären, von Begattung und Gattung“ (443), er entscheidet sich mit Blick auf das Alte Testament für eine genitale Körperlichkeit, während Christus und der „schwarze Klerus“ (eben das Mönchtum) nichts anderes als dem Tode geweiht sind (444): „Rozanov sucht die Diskrepanz zwischen Zivilisation und Kultur zu überwinden, indem er den Genitiv als Eigentumskasus zum grundlegenden Band des Menschen mit den Dingen erhebt. Sogar und gerade auch das Verhältnis des Menschen zu Gott ist possessiv.“ (409)

Bemerkenswert ist jedenfalls, dass Rozanov – in diesem Punkt vollends gegen die Apokalyptik des Zeitgeistes stehend – gerade um 1900 die gesamte „organische Welt im Akt der Geburt und im Geschlechtsakt“ konzentriert (518) und damit den „Leib selber“ zum „Heiligen“ erklärt (ebd.), ja schlichtweg zur Voraussetzung für Auferstehung und Unsterblichkeit des Menschen erhebt (576). Hier schließt sich der Kreis einer prä- wie postmortalen Geltung der Geschlechtlichkeit, die im Paradies wie im Himmel ihre lustvollen Vor- wie Nachspiele feiert.

Ägypten als Kopfgeburt

Rozanov bezieht seinen Mutterkult so gut wie nie auf Maria oder das klassische Griechentum, eher schon auf Eva, auf das Judentum des Alten Testaments und vor allem auf Ägypten (582). Rozanovs Idealisierung der altägyptischen Kultur steht zwar im Zusammenhang mit der Ägyptenbegeisterung, die gerade in Russland um 1900 einen Höhepunkt erreichte (Grübel, 20), hebt sich aber von dieser

⁷³ A. H.-L., „Allgemeine Häretik“, 182f.

⁷⁴ A. H.-L., „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf. a. M. 2005, 700-748, hier: 708ff.

auch deutlich ab.⁷⁵ Denn es ist nicht die *terra nigra* des Heimatlandes der Hermetik, die Rozanov fasziniert, es ist auch nicht eine irgendwie fundierte Ägyptologie – sondern wieder nur die Polarität von Eros und Thanatos, genauer: Fruchtbarkeits- und Jenseitskult. Auf diesen beiden Säulen ruht jenes Ägypten-Phantasma, das Rozanov „zum Urbild erhoben hat“ (17).

Für Rozanov war – so Grübel – „die konkrete Wahrnehmung [...] wesentlich als schriftliche Informationen“ (32) – einerseits; andererseits vermochte er problemlos über Ägypten oder Deutschland zu urteilen, ohne über den Buchrand hinauszublicken. Es ist ein in jeder Hinsicht ‘verfremdetes’ Ägypten, das hier zum Vorschein kommt – und hierin gleicht Rozanovs Aneignung des Fremden jenen Übersetzungsprozeduren in der Kulturpoetik Mandel’stams, der aus der historischen ‘Gotik’ ein ‘Neues Mittelalter’ umdichtet, aus ‘Rom’ oder ‘Venedig’ Orte der Imagination und nicht der Historie.⁷⁶ Freilich verfolgte Rozanov bei seinen ‘Adaptierungen’ völlig andere, ja konträre Zielsetzungen als etwa Mandel’stam oder Belyj.⁷⁷ Sein gewollt peripherer Standpunkt (20) lässt erst gar nicht den Versuch zu, einen Sachverhalt professionell oder eigenwertig zu betrachten – sondern im Gegenteil: er diente immer wieder bloß als hoffnungslos fremdbestimmter Beleg für eine ohnedies feststehende Überzeugung, die es bis zur Karikatur paradoxal zu verwerten galt. Dass dabei Rozanovs ‘Ägypten’ mit dem historischen kaum mehr etwas gemein hatte, machte das anachronistische Unternehmen umso provokanter und effektiver: So wurde aus einer „kalten Kultur“ das „Modell zur Beobachtung der Metaphysik der eigenen ‘heißen’ Kultur“ (29).

In einer gewissen Weise spielte das totale ‘Nichtverstehen’ des Ägyptischen (auch seiner hieroglyphischen Sprache) eine der *zaum*’-Sprache der Futuristen vergleichbare Rolle (36) – und doch: das *neponimanie* als Effekt einer säkularisierten Heiligkeit schrumpfte bei Rozanov nicht selten zum bloßen Anti-Affekt der Indizierung von ‘Fremdheit’ und ‘Exotik’, deren hohe Ambivalenz dann gerade im Umschlagen des Philosemitismus in sein hässliches Gegenbild sichtbar wurde. Treffend verweist Grübel auf Rozanovs „Kopfreise zum Nil“ (559) – „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (562) und einem „verlorenen Paradies“; dabei ging es „freilich nicht wie bei Proust um die ontogenetisch-biographische, sondern um die phylogenetisch-kulturhistorische Kindheit der Menschen“ (ebd.) – also um eine ‘Antiutopik’ eines Vorvorgestern, das eben nicht wie bei den Futuristen oder Neoprimitivisten in ein ‘Überübermorgen’ umkippen sollte – im Gegenteil: Rozanov, dieser ahistorischste aller rückwärtsge-

⁷⁵ S. auch zuletzt die umfassende Dokumentation der russischen Ägypten-Dichtung bei L.G. Panova, *Russkij Egipt. Aleksandrijskaja poetika Michaila Kuzmina*, 2 Bde., M. 2006.

⁷⁶ A. H.-L., „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist*, 16/17, Wien - Lana 1999, 71-152, hier: 94ff.

⁷⁷ Vgl. dazu: E. Schmidt, *Ägypten und ägyptische Mythologie. Bilder der Transition im Werk Andrej Belyj*, München 1986.

wandten Propheten, wollte nur die Gegenwart und ihren Gegenwert kennen, den er nicht an den Börsen, sondern in den numismatischen Katalogen nachschlagen konnte. All dies geschieht im Geiste einer „inversen Geistesgeschichte, die statt vom Fortschritt vom Niedergang der Kultur erzählt“ (563). Rozanovs Ägypten bildet also ein kurioses Sonderkapitel in der bunten Geschichte des europäischen, besonders aber des russischen ‘Orientalismus’ um 1900, der in den an die Neva verpflanzten Sphinxen auch ein stadtsemiotisch viel beschriebenes äußeres Emblem erhalten hatte (566).⁷⁸

Das Ägypten Solov’evs, das Alexandria Kuzmins, Gumilevs afrikanisches Ägypten, Bloks *Ramses* bis hin zu Chlebnikovs *Ka* – all dies war integriert in Zeitreisen, die vom Eigenen in die Fremde und Ferne führten: bei Rozanov dagegen bildete sich bei längerer Betrachtung im Ägypten-Bild (wie dann auch jenem des alttestamentarischen Judentums) mehr und mehr eine Physiognomie heraus, die genau auf das Russlandbild lauten sollte. Für Grübel hat es dabei Rozanov „erneut lediglich auf Ästhetik abgesehen, hier auf kulturell habitualisierte sinnliche Wahrnehmung von altägyptisch patiniertem Geschlecht und Gestirn.“ (571) In einem durchaus kierkegaardischen Sinne signalisiert somit das Ästhetische – Rozanov knüpft hier durchaus an Leont’evs Ästhetismus an (570) – eine amoralische Haltung, der jede Sinngebung und damit jede Geschichtlichkeit abgeht. In diesem Verständnis ist ‘Ägypten’ kein Land und kein Zeitraum – sondern: ein Zustand, der bei andern ‘Tahiti’ heißen mochte, ‘Asien’ oder einfach der ‘Osten’: Jedenfalls war Rozanovs „Rede vom Land am Nil ganz aufs Rußland seiner Zeit bezogen. Ägypten hatte den Reiz des vollkommenen Anderen [...] Ägypten bestand vor allem auf dem Papier [...] auf dem Papyrus und im Kopf.“ (574)

Gerade diese ahistorische Nullperspektive hat Grübel im Auge, wenn er Rozanovs Schriftlichkeit in den größeren Zusammenhang tektonischer Verschiebungen in der (russischen) Medienlandschaft stellt: „Durch das Umgehen der semantisch dominierten Deutungsregeln von Hieroglyphen und Emblemen gewann Rozanov die Freiheit zu ausdrucksdominierten Deutungsakten, in denen er selber innovative Kraft entfalten konnte. Auch dies war ein beachtlicher Akt kultureller Modernisierung Rußlands, der freilich erneut die für Rozanov charakteristische Ambiguität des Archaikers und Innovators zeigt: Der russische Ägyptophile greift dem medialen Dominanzwechsel [sic!] der Moderne vor, ohne sich später selber auf die entsprechenden Brüche von der mimetischen zur abstrakten Kunst zu beziehen.“ (573)⁷⁹ Ein Kabinetstück indirekter ‘Medienpoetik’ ist Rozanovs 30seitiges Prosastück *Deti solnca* (577-578), das in diesem

⁷⁸ W. Kissel, „Pyramiden und Petropolis. Der ‘Petersburger Text’ und das Erinnerungs-Bild Altägyptens“, W. Kissel, F. Thun, D. Uffelman (Hg.), *Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*, Würzburg 1999, 141-166.

⁷⁹ Vgl. dazu ausführlicher: R.G., „Astarte, Isis und Osiris an der Neva. Die Resakralisierung säkularisierter Welt in Rozanovs Ägyptenmythos“, *WSA*, 50, 95-132.

Zusammenhang als ideale Illustration der verfremdeten Emblematik Rozanovs, ja seiner hieroglyphischen Poetik gelten kann: Während es anfangs um das russische Scheidungsrecht geht und dann um Dostoevskijs Text *Son smešnogo človeka*, der zur Gänze abgedruckt wird, lässt Rozanov sodann unvermittelt 21 Reproduktionen von altägyptischen Graphiken folgen, dazu 15 Fußnoten mit detaillierten Kommentaren, die zwischen Dostoevskijs Text und dem Alten Ägypten total anachronistische Bezüge herstellen.

Es handelt sich hier um eine unikale dekonstruktive wie intermediale Montage, deren ahistorische Zusammenhanglosigkeit zu Zeiten des (ver)blühenden Historismus als Provokation der besonderen Art erscheinen musste.⁸⁰ Jedenfalls ist „dieses Verfahren in der russischen Literatur ohne Beispiel“ (577) und man kann in diesem wie in vielen anderen Fällen durchaus auch von einer Art 'Dekonstruktivismus' avant la lettre sprechen – freilich nicht einen post- sondern eher schon hochmodernen, wo die Privatemblematik – ein Widerspruch in sich, wenn wir an Belyjs *Ėmblematika smysla* denken – ganz klar mit manipulativen Täuschungsmanövern arbeitet. Denn es geht nicht zuletzt um Täuschung und Enttäuschung – und Selbsttäuschung, wie das leidige Kapitel des Rozanovschen Antisemitismus belegt.

Vom Judentum zum Antisemitismus

Wie nicht anders zu erwarten, widmet Grübel in seiner Monographie den Fragen des Antisemitismus bei Rozanov breiten Raum, wobei er auch hier nicht mit berechtigter Kritik hinter dem Berg hält, ohne Rozanov gleich – wie dies immer wieder geschieht – als „(Prä-)Faschisten“ zu diskreditieren (Schlögel).⁸¹ Aber vielleicht liegen die Dinge noch schlimmer? Problematischer noch als bei dem großen Prätextor Dostoevskij und seinen unverholenen antisemitischen (antideutschen, antijesuitischen) Ausfällen in Literatur und/oder Publizistik. Vielleicht liegt gerade in diesem 'und/oder' die *crux*: Konnte man noch – wie dies F.Ph.

⁸⁰ „Der Verfasser erweckt den Eindruck, Dostoevskij habe unwissentlich, gleichsam intuitiv die vor dem Sündenfall liegende paradiesische Welt des alten Ägypten geschildert, als er den fiktiven 'lächerlichen Menschen' seinen Traum erzählen ließ. Die ägyptischen Zeichnungen fungieren kraft R. als Illustrationen zu Dost. (578) Dostoevskijs utopischer Text wird in eine historische Erzählung über das ägyptische Altertum verschoben und die Relikte der altägyptischen Kultur werden im Gegenzug in die interpretative Gegenwart des Arrangeurs versetzt.“ (578) Vgl. auch Rozanov, „Demon Lermontova v okruženii drevnich mifov“, 187ff. Hier wird die Deutung von Lorrains „Acis und Galatea“ von Rozanov verknüpft mit der Erzählung von Versilovs Traum in *Podrostok*. (577). Dazu A. H.-L., „Ikone – Malerei – Photographie. Medienkonkurrenz bei Dostoevskij“, H. Meyer (Hg.), *Desakralisierung* (im Druck).

⁸¹ K. Schlögel, *Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909-1921*, Berlin 1988, 125-152 („Vasilij V. Rozanov. Der präfaschistische Moderne“).

Ingold vorexerziert hatte⁸² – im Falle Dostoevskijs klarer zwischen perspektivierter und also polyphoner Romanliteratur einerseits und der Publizistik andererseits unterscheiden, ja mochte man da wiederum auch die Publizistik des *Dnevnik pisatelja* immer noch unter den relativierenden Aspekt der literarischen *uslovnost* stellen, wird dieses Unterfangen bei Rozanov vollends fragwürdig – noch dazu, wenn man bedenkt, wie sehr dieser die literarischen Verfahren seines Meisters wortwörtlich zu eigenen Diskursstrategien ‘umgemünzt’ hatte.

Alles, was Rozanov schrieb und tat (beides ließ sich bei ihm nicht unterscheiden), konnte ja immer nur gelesen werden vor dem Hinter- wie Untergrund ‘Dostoevskijs’, zumal der noch dazu auch den ‘Vorgänger’ bei der eigenen Ehefrau abgegeben hatte: Rozanov war also immer schon zum Nachfolger-Dasein verurteilt, zum idealen – weil realen – Sekundärautor, der seine ‘Prätexte’ in den eigenen ‘Posttexten’ unweigerlich mitschleppen musste. Denn wenn Dostoevskijs Antisemitismus eine antijudaistische Wurzel hatte – nämlich die Eifersucht der Russen auf die ‘Auserwähltheit’ des Volkes Israel!⁸³ – so gebrach es Rozanov doch des Dostoevskijschen Hauptmotivs in dieser Hinsicht: nämlich die Fixierung auf eine ‘Nachfolge Christi’ und die damit einhergehende Rolle des ‘Vatermordes’, die Freud zu Recht für Dostoevskij reklamiert. Rozanov ging es aber nicht um den Mord am Vatergott, sondern um den am Gottessohn, durch den all das leib- und lebensfeindliche, humorlose und asketische Elend in die Christenwelt gekommen war.

Zunächst erfuhr, wie wir wissen, das Judentum bei Rozanov – parallel zum Ägyptenbild – eine enorme Aufwertung. In einer halbsbrecherischen Antitypologie verkehrte Rozanov – nach dem ihm eigenen Inversionsprinzip – die Relation von Altem und Neuem Testament: Nicht dieses repliziert typologisch auf jenes, sondern das Alte ersetzt schlichtweg das neue, das Generische tritt an die Stelle des antigenerischen Urchristentums, die (Heils-)Geschichte wird rückwärtsgewandt wie die Stimmrichtung der Prophetien, die nicht das Telos des Alten, die Erlösung und den Messias verkünden, sondern auf den Ursprung zurückweisen (412) – also auf Zeugung und Geburt, Samen und Blut, Vater- und Mutterschaft. Auch das „Fehlen des Staates“ ist für Rozanov eine Stärke des (alten) Judentums, wo „alles Persönliche im Gattungs-Ich der Juden zum Opfer gebracht wird“ (461).

⁸² F.Ph. Ingold, *Dostojewskij und das Judentum*, Frankf. a. M. 1981, 169ff. versucht auch in Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* eine Ebene der Perspektivierung einzuziehen, die eine direkte Identifikation mit Aussage und Privatmeinung des Autors in Frage stellt. Zu Ingolds Position vgl. kritisch Grübel, 336. „Erst in seiner Spätphase der Dostoevskij-Kommentare trennte Rozanov zwischen Prosarede und Autorstimme.“ (ebd., 305) Jedenfalls ist „Rozanov auf dem Weg zum Entwurf der Selbstreferentialität künstlerischer Artefakte“ (305).

⁸³ Eben diese „Idee der Russen als Gottesvolk überträgt die Visionen Thomas Carlyles von den Engländern auf die Russen“ (Grübel, 486), deren historiosophische Sonderrolle auch bei Rozanov außer Zweifel steht. Zur Ambivalenz des Russlandmessianismus bei Rozanov vgl. ebd., 508ff.

In diesem Sinne realisieren die 'Juden' als Konzept die semantische bzw. diskursive Figur der Synekdoche, wogegen in den rezenten Zivilisationen die Grundsätze von „Freiheit und Gleichheit“ zum sicheren Tode führen (ebd.). Während die „arische Rasse“ [...] das Lichte, Objektive, Willensgeleitete repräsentiert, verkörpern die „Semiten“ für Rozanov „einen subjektiven, innengewandten, von Vorstellungen geleiteten Geist“ (514) – eine Festlegung, die zunächst durchaus auch positiv gemeint sein konnte (so Rozanov in *Mesto christianstva v istorii*, M. 1890). Zunächst also besteht der „Mangel“ der Juden „in ihrem Vorzug: in der Introversion“. Diese „gestattete es nicht, ihre Religion der Selbstoffenbarung Gottes mit anderen Völkern zu teilen“ (ebd.) Umgekehrt aber bedeutet die Annahme der Lehre Christi durch die Arier „das Ende der historischen Bedeutung des jüdischen Volkes“. Daher die Notwendigkeit einer „Rettung des alttestamentarischen Judentums“ nicht nur gegenüber dem Neuen Testament, sondern auch gegenüber dem späteren bzw. rezenten Judentum (515).

Rozanovs Philosemitismus war zunächst also ein reiner 'Philojudaismus', der in sich schon den Keim seines Umkippens in Antisemitismus trug: Dass beide Tendenzen problemlos koexistieren können, hat ja nicht nur Rozanov – der aber mit äußerster Konsequenz – bewiesen: Beispiele dafür wird es nach ihm noch viele geben. Von der hochgelobten „Introversion“ zur 'Inversion' und von da zur 'Perversion' ist es nur ein kleiner Schritt. Es lässt sich nicht übersehen, dass Rozanov hier ein Ureigenes am Anderen nicht nur entdeckt, sondern auch bekämpft: die eigene Lust an der „Introversion“, an der Verkehrung und Umstülpung. Die zunächst ganz positiv aufgenommene – über Solov'evs „Evrejskvo i christianskij vopros“ (1884) vermittelte „heilige Körperlichkeit“ der jüdischen Religion (515), fand etwa auch in Rozanovs Lust am Haptischen, an der „Tastbarkeit“ (ebd.) sowie am „Blut“ eine durchaus positive und dann ambivalente Entsprechung, die schließlich in einer großen „Synthese aus Judentum und Ariertum“ (516) welthistorisch versöhnt werden sollte. Diese Solov'evsche Konsequenz war aber für Rozanov nicht wirklich glaubwürdig.

Die ursprünglich am Judentum gelobte Beziehung zum Blut – vor dem Hintergrund der 'Blutleere' des anämischen Christentums (als einer „Religion des Todes“), konnte jeden Moment umkippen in einen 'Bluttausch', der das Blut als „metonymischen Inbegriff des Lebens“ (522) letal gegen das Christentum wendete. Diese ästhetisch durchaus konsequente Transaktion hat freilich auf der pragmatischen Ebene – genauer: jener der Gesellschaft und der Politik – fatale bzw. letale Folgen: Eben dies macht die Teilnahme Rozanovs an der Bejlis-Affäre so skandalös. Wenn am Anfang der „Opferverzicht“ (522) des Christentums (also das 'unblutige Opfer' seiner Eucharistien) als Mangel die Vorzüge des jüdischen Blutopfers positiv deutlich machte, war es eben jenes „Blutopfer“, das dann – in Russland der antisemitischen Pogrome und populistischen Hasspredigten der 10er Jahre des 20. Jahrhunderts – den Juden wider besseres

Wissen als Blutschande unterstellt wurde. Der höchste rituelle und religiöse Wert – das Opfer (525) –, welches schon bei Kain den Brudermord an Abel verursachte,⁸⁴ kippt um in die tiefste metaphysische Schande – eben die 'Blutschande'. Die konkrete Begegnung Rozanovs mit den Ostjuden im Lettland des Jahres 1903 etwa (523) bildet nur teilweise eine Brücke zwischen der Hoch- und der Abwertung des Judentums zwischen alttestamentarischer Erhabenheit und Archaik einerseits – und der Banalität, ja „irritierenden Fremdheit der orthodoxen Juden“ in der Welt der Stadel.

Rozanovs Schizophrenie einer gleichzeitigen philo- wie antisemitischen Positionierung in den Auseinandersetzungen um die „Jüdische Frage“ von 1900 bis zur Revolution wird uns noch im Zusammenhang mit der Frage nach der möglichen oder vermeintlichen Polyphonie seines Schreibens und Denkens beschäftigen. Hier geht es eher um die axiologische wie pragmatische Mechanik einer solchen fatalen Vertauschungssaktion, deren paradoxe Widersprüchlichkeit zum eigentlichen Lieblingsproblem aller (psycho- und sozial)analytischen Projekte der Moderne um 1900 wurde: die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten jener Kippfigur, die bei Grübel mit der Synekdoche und der Metonymik auf der Ebene der Semantik bzw. Diskursgenerierung – und mit dem Begriff der „Paraphrenie“ auf der Ebene der Psychologie beschrieben wird. Bei Freud etwa wird der Goethesche 'Gegensinn der Urworte' – also die fundamentale Ambivalenz und Gegensinnigkeit aller archaischen (bei C.G. Jung archetypischen) Symbole⁸⁵ – auf die gesamte Sphäre der verbalen wie aktionellen Äußerungen verlagert, womit freilich – wie Karl Kraus es formulieren sollte – ein schrecklicher „Verdachte in die Welt kam“, der Verdacht nämlich, dass jedes Teil sein Gegenteil meinen konnte, ja geradezu musste, was natürlich an die Grenzen einer jeden Glaubwürdigkeit und Evidenz stoßen musste.

Das „positive Judenbild“, ja die Forderung nach einer „Synthese Jüdischem und Russischem“ auch nach 1905 (525), seine Kritik am russischen Antisemitismus und an den Pogromen (ebd.), Rozanovs langanhaltende (Brief-)Freundschaft mit Geršenzon (526f.) – all dies findet mehr oder weniger synchron statt mit den krassesten Auswüchsen eines Antisemitismus, der bei Rozanov nicht nur ökonomische oder sonstige Neidkomplexe nährte (529ff.), sondern die viel tiefer sitzende metaphysische Eifersucht im Ringen um die Auserwähltheit (durch Gottvater) prolongierte. Die seit der Bejlis-Affäre 1913 dominierenden antisemitischen Stereotype in Rozanovs Schriften erhalten bei Grübel zahlreiche, aber nicht letzte Erklärungen. Nicht nur, dass sich Rozanov selbst „nicht als

⁸⁴ Mit Recht verweist hier Grübel darauf, dass „Rozanov Gottes eigenen Verzicht auf das Menschenopfer (Abraham-Isaak) übersieht. In diesem Sinne regrediert Rozanov nicht aus dem Christentum in ein alttestamentarisches Judentum, sondern aus diesem in eine urjüdische Archaik, die es nur als romantisches Konstrukt oder als Paradiesesfiktion geben mochte (525).

⁸⁵ Anders als das „Fehlen eines axiomatischen Horizonts bei Freud“ (Grübel, 144) verfügt die Tiefenpsychologie C.G. Jungs durchaus über einen „Wertentwurf“ (148ff.).

Antisemit“ oder auch als Nationalist sah (531), die erwähnte Übertragung eigener Defizite auf das Objekt der Begierde bzw. der Ablehnung – und vice versa! – bedarf einer Analyse, die sich im Kontext der Schreib-Denk-Muster des Meisters der Vorurteilsthese erst so richtig erkennen lassen.

Rozanovs fixe Idee vom „Nahverhältnis der Juden zum Blut“ (533) hatte sich jedenfalls aus einem ursprünglich „absolut positivem Faktum“ des alttestamentarischen Judentums zu seinem Schandfleck gewandelt (*Obonjatel'noe i osjazatel'noe otnošenje evreev k krovi*, 1914): „Rozanovs Beschäftigung mit der Frage der ‚besonderen Beziehung der Juden zum Blut‘ enthielt aus seiner eigenen Sicht also im Grunde keine Herabsetzung, sondern eine positive Einschätzung des alttestamentarischen Judentums. Aber er hat sie in einem selbstmörderischen Sprung aus dem Kontext theoretischer (und unterschwellig: ästhetischer) Erörterung in den Zusammenhang ethischer und politischer Praxis gelöst [...] und mit der Schuldfrage Bejlis verknüpft (536).

Die Ästhetik als 'Medium' zwischen einer Über- und Unterwertung (des Judentums oder anderer 'Objekte der Begierde') würde hier – gerade im Kontext des symbolistischen Immoralismus der Jahrhundertwende⁸⁶ und der russischen Nietzsche-Rezeption – einer eigenen Diskussion bedürfen, die dann auch eine Brücke bauen könnte zwischen den Ideologemen der Vorurteilsbildung und ihren tiefenpsychologischen wie literarisch-publizistischen, also diskursiven 'Verstrickungen'. Die in den Schriften und anderen Äußerungen Rozanovs selbst zweifellos auffindbaren Gegentendenzen zur „Bejlis-Haltung“ (538) können nur mit großer Mühe als eine Art „Relativierung“ (ebd.), oder gar Entlastung des Rozanovschen Antisemitismus und seiner Teilnahme an einer schmutzigen Campagne ins Treffen geführt werden. Man denke etwa an Äußerungen wie die folgende: „Aber eines steht für mich außer Zweifel, daß weder der einzelne persönlich für sich noch die jüdische Nation hieran Schuld ist. Es ist dies ein Geheimnis und eine Unergründlichkeit.“ (*Perepiska* zit. bei Grübel, 538) Dies findet sich freilich in einem Privatbrief, während Rozanovs Äußerungen in öffentlichen Pamphleten eine andere Sprache sprechen, was – wie Grübel hervorhebt – Geršenzon zu der Frage bemüßigte, „warum er [Rozanov] seine philosemitischen Äußerungen nicht öffentlich mache“ (539).

Jedenfalls lässt es Grübel nicht an Ausführlichkeit bei der Entblößung und Kritik der antisemitischen Diskursstrategien Rozanovs mangeln – so auch in dem Abschnitt über die „Russischen Antworten auf Rozanovs Antisemitismus“ (548ff.) – von der Cvetaeva, über Lev Karzavin bis hin zu Evgenij Evtušenko (555). Eine letzte Wende sieht Rozanov 1917 im „jüdischen Sieg“ über die Russen, der gleichwohl bei Rozanov kurz nach der Revolution zu einem „neuerlichen Umschlag zur Judenverehrung“ (551) führte bis hin zu der Wahn(sinn)s-idee, sich selbst als „letzter Prophet Israels“ zu sehen. Mit Blick auf die

⁸⁶ A. H.-L., *Der russische Symbolismus*, Bd. I, 377.

Revolution hat Hiob besiegt und die Juden würden zum letzten „Trost der Menschheit“ aufsteigen, wenn da nicht immer wieder ihre irritierende „Bindung ans Geld“ insistierte (552). Auffällig ist die enge Verbindung zwischen den Juden und Russen, die einander ideal ergänzen (würden): Hier die „weiblichen, mütterlichen Neigungen der Russen und ihre Passivität“ – dort „die aktive Sexualität der jüdischen Frau“ (541).

In *Apokalipsis našego vremeni* affirmiert Rozanov ein letztes Mal diese Grundambivalenz, die in der „Hinrichtung Christi als eigentliche Fortführung der jüdischen Opferpraxis“ (553) gipfelt, während gleichzeitig aber auch der „Weg Chisti als Erhebung gegen den Vater“ (554) erscheint, was bei Grübel zur Vermutung führt, Rozanov habe hier eine „verdeckte Anleihe bei Freud“ genommen, da er „den Wunsch des Kindes nach Vereinigung mit der Mutter mit dem Namen ‘Ödipus’“ versieht (ebd.). Man würde gerne an dieser Stelle mehr erfahren über eine solche weitreichende Vermutung, die ja auch die generelle ödipale Konfiguration der Epoche – zumal der symbolistischen wie jener der Avantgarde – kennzeichnet. Rozanovs Apokalypse kulminiert in einer gemeinsamen „Hausordnung für Juden und Christen“ (555), doch zögert auch Grübel, dem Apokalyptiker eine solche „Wende“ „ganz abzunehmen“ (556). Denn der abschließende „Segen“, den Rozanov den Juden erteilt, lässt doch fatal an jene hysterischen Gesten denken, die wir an den dostoevskijischen Helden in entscheidenden Momenten über uns ergehen lassen müssen, ahnend, dass im nächsten Moment – man denke an die ‘Windungen’ Versilovs in *Podrostok* – alles wieder anders sein kann: oder genauer – so wie gehabt, nämlich schwankend.

Grübel macht es sich jedenfalls durchaus nicht leicht mit einem „abschließenden Urteil über Rozanovs Haltung gegenüber den Juden“ (556ff.): keine der möglichen Antworten wird favorisiert, allesamt bilden sie aber ein Geflecht von Motiven und Motivationen, deren Bewertung nicht in einer statischen Gegenüberstellung zu einem ‘Ortstermin’ erfolgen kann, sondern nur in einer Auseinandersetzung mit ihrer ‘Literarisierung’ und ‘Ästhetisierung’ im diskursiven Prozess der Werke selbst – seien sie nun privat oder öffentlich, publizistisch oder poetisch: „Der ästhetische Impetus, der – wie in der Avantgarde – das Sublime nicht zum Referenzgegenstand des Kunstwerks, sondern zum Wesen seiner Sprache erhob, verlieh dem Blutopfer Anziehungskraft. [...] Rozanov wäre zum Bestandteil der den Ritus feiernden Menge geworden! Der genuine Ritus kennt jedoch weder Autor noch Kommentator. Als Rozanov 1913 die einst selbstgesetzte Alternative, ‘Narr in Christo oder Heeresführer’ [...] zu sein, im Vorfeld von Erstem Weltkrieg und Revolution zur Seite des Täters ausschlagen ließ, wurde er aufgrund seiner fundamentalistischen Neigungen so schuldig wie andere Täter auch, die sich an Minderheiten vergriffen.“ (557)

Wir befinden uns somit an der Nahtstelle zwischen der ethischen Dimension der Schreib-Handlung – und ihrer ästhetischen Autopoiesis, die generell zu „Offenheit und Uneindeutigkeit“ der Lebenshaltungen aufruft. Als Beispiel für die-

se sehr optimistische Sichtweise zitiert Grübel einen Ausschnitt aus Rozanovs Pamphlet *Na ob-jasnenija social-demokratii i marksizma* (557), der da lautet: „[...] собственность в России | Что любишь? Мечту. | Русские мечтают. | Евреи. | Только любовь прекрасна.“

Für Grübel zeigt sich in diesem entblößenden wie entlarvenden Abschnitt das ganze Problem der Rozanovschen Ästhetisierung: „Rozanov legt“, nach Grübel, „sein Eigenstes, sein Eigentum, die eigenen Bilder als reine Imagination bloß: Den Juden gehört seine Liebe. Judophobie und Judophilie erweisen sich kraft Gleich- und Gegenüberstellung von Russischem und Jüdischem als theatralische Ausdrücke einer zwischen Selbsthaß und Selbstliebe schwankenden, gespaltenen Selbstidentität. Die Poetik schlägt so noch aus Polemik Einsicht.“ (557-558) Dieses ‘Umschlagen’ müssen wir freilich – anhand von Grübels Monographie – noch weiter befragen, da ja offen bleibt, welcher Art die so gewonnene „Einsicht“ sein könnte; denn der hier als „möglich suggerierte Sprung aus der Theorie in die Praxis, aus der Ästhetik in die Politik, zeitigt“, nach Grübel, „die schrecklichsten, sublimsten Ergebnisse. Im poetischen Mythos vom Blutopfer schlägt die Mythopoetik um in politische Programmatik, in die Unterstellung von Mordtaten [...] Geriert sich das Kunstwerk [...] solchermaßen als Staatswerk, billigt es im Umkehrschluß den Staat als Kunstwerk. Rozanovs Antisemitismus weist so voraus auf die Brücke von der Avantgardekunst zum Totalitarismus.“ (558)⁸⁷ Nicht zufällig gerät Grübel an dieser Stelle in die Nähe einer postmodernen Deutungsposition (Groys, Lyotard), die er freilich schon einleitend – in seiner Kritik einer postmodernen Axiologieferne – stark relativiert.⁸⁸ Hier heißt es denn abschließend: „Rozanov hat die Herausforderung des Judentums angenommen... Rozanov hielt das Sublime aller Kultur in Tod und Blutopfer zwar präsent, verlagerte es aber vom Existentiellen ins rein Ästhetische. Für Lyotard verhält sich das Sublime zum Schönen wie der primär Verdrängte zum sekundär Verdrängten. In Rozanovs Habitus ist dieser Verdrängungsprozeß nicht getilgt.“ (558)

Welchen – diskursiven wie pragmatischen – Status also eine solche Ästhetisierung bei Rozanov haben kann, soll uns im weiteren beschäftigen. Zuvor aber muss als Brücke zwischen Religion und Schreiben, heiliger und profaner ‘Schrift’ noch jene Sphäre ausgespannt werden, die für Rozanovs Denken wie Schreiben unabdingbar erscheint: der Geist der Häresie, der Heterodoxie, des *sektantstvo*.

⁸⁷ In diesem Zusammenhang verwahrt sich Grübel (605) gegen eine Bestimmung Rozanovs als „präfaschistischen Modernen“ (vgl. Schlögel 1988, 125ff.).

⁸⁸ So in seinem „Plädoyer für eine Literaturaxiologie“, R. Grübel, *Literaturaxiologie*, 9ff.

Rozanovs Häresie der Häresie

Dass Rozanov geradezu als Inbegriff eines Häretikers gelten konnte (469), wird nicht eben verwundern und kommt auch in Grübels Darstellung reichlich zur Geltung. Dass aber das Häretische bei Rozanov nochmals häretisch gebrochen wird und damit partiell zur Ambivalenz, zum Selbstwiderspruch hochgespannt erscheint, liegt nicht nur an den Themen und ihrer punktuellen Bewertung, sondern auch an jenem 'Tonfall', der die Motive des sektantischen 'underground' an die hochkomplexe Dialogizität des räsonierenden, präntiösen Sprechers aus dem „Untergrund“, dem Souterrain (*iz podpolja*) kennzeichnet.

Selbst wenn Rozanov orthodoxe Positionen vertrat, gerieten sie in seinen Händen zu schlüpfrigen, verkrüppelten Provokationen, die ihre theologischen Intentionen hoffnungslos ad absurdum führten; wenn er aber häretische Positionen verfocht, so wurden diese nicht im Sinne einer doppelten Negation 'orthodox', sondern zweifach häretisch, dem häretischen Kanon selbst inadäquat. Rozanov verketzte aber auch seine eigenen Lehren, ja er war – so Grübel – ein „selbstreferentieller Häretiker“ (441). Daher auch seine instinktive Ablehnung aller eschatologischen oder apokalyptischen Perspektiven, die in der Epoche um 1900 den dominanten kulturellen Diskurs prägten: Bei Rozanov ist alles „Gegenwart“ (442) – während es den anderen Utopikern wie Apokalyptikern – um eine bessere Zukunft ging, arbeitet Rozanov an einer 'besseren Vergangenheit' und an der Freilegung ihrer verschütteten generischen Potentiale, die für das Heute nutzbar zu machen waren.

Zeitlebens hatte Rozanov ein heftiges Interesse an Sekten und Häretikern (15) – auch dann, wenn er ihre religiösen Vorstellungen und Praktiken durchaus nicht teilte. Das eklatanteste Beispiel dafür ist zweifellos seine Vorliebe für die Chlysten (285 und a.a.O.), deren explizit antigenerische, gegen Zeugung und Geburt gerichtete Körperfeindlichkeit Rozanov zutiefst fremd sein musste. Die anämische Blässe der Chlysten war ja sprichwörtlich und musste der geradezu vampirischen Blutlust Rozanovs ein Schaudern über den Rücken gejagt haben. Aber doch schätzte er den Denkhabitus der Sektierer – ganz in der Tradition des Altgläubigenführers Avvakum oder anderer Häresiarchen.

So schätze Rozanov instinktiv den Protestantismus Calvinismus und dessen höchstpersönliche Relation zu Gott (15, 441f.), während er doch bei näherer Betrachtung andere Aspekte dieser Konfession elementar ablehnen musste. Der antiorthodoxe Reflex resultierte bei Rozanov aus einer generellen Kritik an einer jeden Verbindung von Kirche bzw. Religion und (moderner) Staatlichkeit, was ihm – neben anderem – auch ein Kirchenausschlussverfahren eintragen sollte.

Der wahre Schriftsteller ist für Rozanov immer ein Häretiker oder jedenfalls ein *jurodivyj* (342), der gleichwohl wieder kein authentischer 'Narr in Christo' sein kann, weil er dafür viel zu sehr an die *domašnost'* und *pis'mennost'* seiner privaten Existenz gebunden ist: „...statt eines religiösen ein säkularisierter, liter-

arisierter Gottesnarr, ein Kulturnarr. Vor uns entsteht kein Narr in Christo, sondern ein Narr in litteris, der sein Gespräch mit Gott literarisch führt.“ (ebd.) Auch die radikale Nichtfamiliarität wie die Ekstase der Altgläubigen (ihr *užas*) oder der Chlysten war Rozanovs spezifische „Zartheit“ (*nežnost*) (340) völlig fremd – und doch wirkte das Archaisch-Wilde der häretischen Subkulturen mit magischer Anziehungskraft auf den Kleinbürger Rozanov. Auch hier – wie im Falle der Judentums – müsste es nach ihm darum gehen, „die bacchantische, kranevalesk ‘trunkene’ Glaubenspraxis“ der Chlysten mit der „ordnungsorientierten Ligurgie“ der Orthodoxen in Einklang zu bringen (412) und mit der Aufklärung selbst zu „harmonisieren“. Warum das nicht gelingen konnte, expliziert Grübel in ausführlichen Erörterungen zum „totalitären“ Wesen des Häretischen bzw. Sektantischen (429ff.), ohne auf ihren orthodoxen Widerpart verzichten zu können (432):⁸⁹ „Orthodoxien neigen dazu, die Interpretanten zu stärken, sie zu kodifizieren [...] Häretiker dazu, vorgegebene Interpretanten zu schwächen und entweder die Signifikanten oder aber die Signifikate zu stärken. Es lässt sich geradezu die auf Zeichenkörper eingestellte Ketzerei, der Zeichenglauben, abheben gegen die auf Referenten zielende Häresie, den Dingglauben. Diesen wollte Rozanov an die Stelle orthodoxen Deutungsglaubens setzen.“ (434/435)⁹⁰ Daher auch Rozanovs Skepsis gegenüber dem Logozentrismus der Orthodoxie, ja der russischen Kultur selbst, an deren Stelle er die Selbstvidenz des Vitalen setzen wollte (447): „Die Buchstäbeler [also die Vertreter der Orthodoxie] schwächen den Interpretanten zugunsten des Signifikanten, die Chlysten und Molokanen zugunsten des Referenten. Rozanov war für letzteres.“ (447-448) Gerade in der positiven Deutung der Altgläubigen und ihrer Referenzorientierung (450) zeigt sich aber auch die fatale Schwäche dieser Konzeption, waren doch gerade die Altgläubigen am massivsten auf die überkommene Schriftlichkeit und Bildlichkeit des Alten Glaubens fixiert. Überhaupt leidet Rozanovs Auseinandersetzung mit den Sekten an einer Vermischung von Häretikern und Schismatikern, also Chlysten und Altgläubigen (vgl. 489)

Dass schließlich die Skopzen mit ihren Kastrationsritualen das krasse, im wörtlichen Sinne radikale Gegenteil von Rozanovs Genital-Metaphysik praktizierten, konnte Rozanov zwar nicht entgangen sein, schien aber im Rahmen seiner Polemik gegen die Orthodoxie und ihre mangelnde physiologische Glaubwürdigkeit als vernachlässigbares Detail. Wie so oft bediente sich auch hier Ro-

⁸⁹ Grübels Ausführungen zu einer „allgemeinen Häretik“ (433ff.) gehören auch ihrer Herkunft nach in den Kontext des Sammelbandes von R. Fieguth *Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen* (WSA, Sondebrand 41, Wien 1996). Man kann bedauern, dass die Wiederaufnahme dieses Beitrags in die hier rezensierte Buchfassung nicht auch zu einer Auseinandersetzung mit den anderen Beiträgen des erwähnten Sammelbandes von 1996 geführt hat.

⁹⁰ Vgl. damit die entsprechenden Passagen bei A. H.-L., „Allgemeine Häretik“ (Zur Präferenz der Mündlichkeit bei den Chlysten und der Schriftlichkeit in den ‘Orthodoxien’ und Hochkirchen), 201ff., 212ff., 220ff.

zanov der „häretischen“ bzw. sonst wie alternativen „Position, um die Rechtgläubigkeit der Orthodoxie [oder einer anderen herrschenden Lehre] in Zweifel zu ziehen.“ (454, vgl. auch 462) Darüber hinaus diente dieses Verfahren insgesamt einer Zivilisationskritik, deren aktueller Status gerade mit den Motiven des Allerunaktuellsten – vom alten Ägypten bis zu den Altgläubigen – in Frage gestellt werden sollte.

Von der „Paraphrenie“ zur Polyphonie

Grübel stellt einen direkten Zusammenhang her zwischen Rozanovs „Vermögen, mehrere Standpunkte gleichzeitig einzunehmen“ (64) – also im weiteren seiner ‘Polyphonie’ – und seiner psychologischen Disposition als „Paraphreniker“ (ebd. und 113ff.), ein Begriff, der hier in einer eher allgemeinen Bedeutung eingesetzt wird, wobei man sich fragt, ob man dann nicht gleich den Freudschen Begriff der Paranoia hätte wählen können (der bei Freud mit Paraphrenie mitbezeichnete Begriff ‘Schizophrenie’ wäre in der Tat nur bedingt tauglich gewesen). Weit ausholend versucht Grübel die „Psychopoetik und ihre Vorgeschichte“ von Goethe über Kleist und Gogol zu Dostoevskij und eben Rozanov zu skizzieren (113ff.) und damit eine „Semiotik von Psychoanalyse und Psychopoetik“ zu verbinden (152ff.). Während bei Gogol noch die Jakobsonsche Kategorie der Similarität durch Kontiguität überlagert erscheint (153), ist der Unterschied zwischen beiden bei Rozanov vollends „zunichte“ gemacht (154) und das gerade in seiner „melancholisch-paraphrenen Psychopoetik“ (164ff.), die sich von der Schizophrenie klar abhebt (160). Grundsätzlich ist bei Rozanov „die Fähigkeit von Ähnlichkeiten der Referenz geschwächt: Ein und dasselbe Ereignis wird in zwei verschiedenen Realkontexten zu zwei verschiedenen Ereignissen. Statt zur Homonymie neigt der Paraphreniker zur Synonymie“ (170).

In diesem Sinne könnte man bei Rozanov auch von einer ‘multiplen Persönlichkeit’ sprechen mit einem „deutlichen Hang zur Mehrzahl von Bezugspunkten“ (174). Gerade diese „Pluralität von Standpunkten“ macht den Paraphreniker aus (175), wodurch sich – wie schon oben erwähnt – die synekdochische Verselbstständigung der „Teile“ erklärt, die dann metonymisch für ein Ganzes stehen. Eben diese „Einstellung [Rozanovs] auf Metonymie als einer Figur der existentiell fundierten Ersetzung schließt die Akzeptanz des verdoppelten Spiegels aus.“ (176) – eine narzistische Fixierung, die – wie man hier ergänzen könnte – typisch für den frühen, ‘dekadenten’ Symbolismus war, der bei Rozanov einer heftigen Kritik unterzogen wurde.

Grübel erklärt nun die bei Rozanov oft mit Befremden konstatierte Neigung, an einander ideologisch völlig ausschließenden, verfeindeten Presseorganen gleichzeitig mitzuwirken (178). Hier wird deutlich, dass Grübel den Begriff in der bei Kraepelin (1913) postulierten Variante versteht – nämlich als *peraphrenia phantastica* als eine „üppige Erzeugung äußerst abenteuerlicher zusammen-

hangloser, wechselnder Wahnvorstellungen.“ (ebd.) Während der Schizophrene naturgemäß von seinem Schicksal nichts weiß, ist dies beim Paraphreniker durchaus der Fall (179), ja – bei Rozanov – geradezu der Hauptmotor seiner Graphomanie. Grübels Annahme, dass „der Vielfalt des Dings und der Mehrfalt der menschlichen Leib-Seele-Verfassung [...] nur ein Diskurs mit mehrfältiger Perspektive angemessen“ sei (179), deckt sich im übrigen völlig mit Jurij Lotmans Definition des Realismus als metonymische Darstellung ein und desselben Objekts aus zugleich mehreren Standpunkten, wie er dies am Beispiel Puškins (zumal seines *Evgenij Onegin*) exemplifiziert:⁹¹ „Die paraphrene Psychopoetik gründet in der Äquivalenz⁹² und Äquivokation herkömmlich nicht aufeinander bezogener Sinngebungen.“ (216) Im Grunde stimmt diese Definition auch mit Jakobsons Äquivalenzprinzip überein und erfasst damit das weitest mögliche Feld des Poetischen überhaupt. Ähnliches gilt für die „Synekdoche als [...] charakteristische Rozanovsche paraphrene Denkfigur.“ (215), die diesem allgemein Poetischen die Dimension des Prosaischen hinzufügt – und zwar in der spezifischen Variante eines nicht-narrativen Schreibens, das auf ideale Weise jene Rhetorik realisiert, die heute gemeinhin als Diskurs bezeichnet wird. Dieser Diskurscharakter des Rozanovschen Schreibens wird bei Grübel mehrfach betont. Aus dieser Sicht „spinnt Rozanov die Mentalitätsgeschichte in Richtung Diskursgeschichte fort. [...] Statt einer Denkweise stellen sie [Rozanovs Miniaturen] einen Stil des Erlebens zur Schau.“ (505f.)

Die grundlegende Tendenz der Rozanovschen Diskurse besteht in ihrer bewussten Reduktion auf die metonymische Gleichsetzung des Teils mit dem Ganzen: „Die Einstellung auf diese drei Berührungspunkte ergibt sich aus einer metonymischen, den Teil für das Ganze nehmenden Reduktion. Die Zeit wird zurückgeführt auf das Jetzt, der Raum auf das Hier und die Gemeinschaft auf die Person.“ (438) Gerade in dieser Konzentration der Schreibverfahren – oder sind es nicht eher Diskurs-Strategien? – gewinnt für Grübel das metonymische Prinzip eine für Rozanov alles dominierende Bedeutung, die sich eben auch auf die Wertebene der Äußerungen – eben auf die Unmöglichkeit eines „durchgehaltenen Standpunktes“ (99) – entscheidend auswirkt. Genau an diesem Punkt stellt sich die Frage nach der – auch im Bachtinschen Sinne – ‘Verantwortung’ in der Relation von Autor und (Text-)Figur und damit auch nach der Relation zwischen „Imaginativem und Dokumentarischem“ (99), Projektion und Faktizität.

Wir stehen hier unmittelbar vor der nicht weiter hinterfragbaren Evidenz eines radikalen Personalismus, die den Autor zur Personifizierung seiner eigenen Potentialität (daher „Phallos“) macht und ihm damit auch eine das Zeitprinzip,

⁹¹ Ju. M. Lotman, *Puškin. Lermontov. Gogol'*, M. 1998, 30ff.

⁹² Für Grübel ist es „das Prinzip der Äquivalenz bei Rozanov, das die russische Kultur der Moderne prägen sollte“ (282) und den Menschen „als homogenes System“ garantiert. Vgl. dazu R. Grübel, *Literaturaxiologie*, 31ff.

das Geschichtliche wie Gedächtnishafte einer Sukzession ersetzende körperliche Raumprinzip des Metonymischen zuzuschreiben. Oder in den Worten Grübels: „Possession und Genealogie, die stärksten metonymischen Beziehungen in Rozanovs Mythopoetik, treten in ein Wechselverhältnis, in dem die räumliche Vorstellung der Enteignung an die Stelle negativer Geschichtlichkeit: des Vergehens, rückt.“ (106) Daher auch die stets spürbare und irritierende Körpernähe des Schreibens bei Rozanov, was den Text zu einer direkten, räumlichen Fortsetzung der auktorialen Körperlichkeit macht. Gerade die „physiologische Kontiguität zwischen Eltern und Kindern“ (161), auf die Rozanov so sehr setzt, erweist sich aus einer temporalen Sicht als pseudokausale Relation. In diesem Sinne ist die Formel: ‘pater semper incertus’ – auch für den Autor gültig: Wo er keine Kausalbeziehungen mehr schaffen kann, sondern nur noch Kontiguitäten konstatiert, herrscht permanente Verärgerung, die Aggression eines nicht wirklich befriedigenden Denkens in Nachbarschaften.

In diesem Sinne kann Grübel auch vom mythischen Charakter der „realisierten Metonymie“ (164) sprechen, die „Subjekt und Objekt gleichsetzt“ (ebd.), wodurch Rozanov auch eine jede „repräsentative Beziehung“ inakzeptabel erscheint. Auch hier regrediert Rozanov – unbewusst oder absichtsvoll – in einen vorhermeneutischen, sprachrealistischen, quasi ‘altgläubigen’ Denk- und Zeichenstatus, dessen gesuchter ‘Primitivismus’ den Gestus der dekadenten Verantwortungslosigkeit und Amoralität als ein spezifisches ‘Nichtverstehen’ (*neponimanie*) inszeniert. Denn der Abstand zwischen „realisierter Metonymie und Lebensrealität“ (164) könnte nicht größer sein; die „wörtlich genommene“, realisierte Metonymie“ wird bei Rozanov „geradezu metonymisch an die Stelle tatsächlicher Realisierung gesetzt“ (ebd.), also an die Stelle einer empirisch oder intersubjektiv nachvollziehbaren, kontrollierbaren Faktizität. Was hier Rozanov in der Gattung der prosaischen Miniatur-Diskurse literarisch macht, vollzieht sich als ‘poetische Funktion’ im gesamten Sprachdenken der Moderne⁹³ – im Symbolismus wie in den nachsymbolistischen Avantgarde, zumal im Formalismus: Die Legitimität einer linguistisch nicht korrekten ‘poetischen Etymologie’ im Sinne Jakobsons⁹⁴ steht denn auch auf einem ganz anderen Blatt als die

⁹³ Bei Grübel gilt die ‘Äquivalenz’ nicht nur im Jakobsonischen Sinne als Prinzip der poetischen Funktion, sondern auch weiter gefasst als ein axiologisches Prinzip: „Erst im Zyklus, dessen Bestandteile ganz von Gleichwertigkeit geprägt sind, herrscht das poetische Prinzip. Nur wenn wir die Prosaminiaturen als Wörter eines einzigen Textes auffassen, entsteht aus Rozanovs Zyklen von Miniaturen ein poetischer Text. Der aber ist selber keine Miniatur mehr, sondern mißt sich erneut an den russischen Großtexten des 19. Jahrhunderts.“ (401)

⁹⁴ A. H.-L., Einleitung und Kommentare zu: R. Jakobson, „Die neueste russische Poesie“, Roman Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*, Bd. I, Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, gem. mit S. Donat herausg. von H. Birus, Berlin / New York 2007, 1-123, hier: 75f.

fragwürdige Legitimität oder: Illegitimität einer Behauptung auf der Ebene der Rozanovschen Prosaminiaturen, die dem Medium des Poetischen in allem widersprechen bis auf einen Punkt: eben den des Wörtlichnehmens von Äquivalenzen!

Mit Recht verweist Grübel in diesem Zusammenhang (176f.) auf Jakobsons Gegenüberstellung von Majakovskij und Pasternak in der Konfrontation von Metaphorik vs. Metonymik; ein Blick auf den viel früheren, auf Chlebnikov gemünzten Initialtext Jakobsons *Novejšaja russkaja poëzija* wäre freilich auch fruchtbar gewesen. Denn auch dort geht es – vielleicht radikaler noch – um das Ausspielen von – im Freudschen Sinne – Sprach- gegen Sachfakten im Sprachdenken der absoluten Dichtung. Wenn diese im Extremfall ohne jede Pragmatik auskommen kann, dann sicherlich nicht das Diskursdenken im Falle der Prosaminiaturen Rozanovs, die sich eben nicht auf ein ‘Sprach-Denken’ alleine, sondern vor allem auf ein diskursives ‘Sprech-Denken’ stützen; sie sind auf Interpretanten angewiesen, die sie wertend zur einer Äußerung im Feld der pragmatischen bzw. kulturellen Sprechakte machen. Dass sie sich in dieser „indexikalischen Semiose“ (182) nicht erschöpfen, macht ihren ‘literarischen Status’ aus, der freilich nicht für jeden Leser wirksam sein muss. Eben darin liegt ja die eigentliche Provokation der zwischen ‘strong opinions’ einer auktorialen Überzeugungsrede und der Haltlosigkeit einer ‘freien Rhetorik’ des absoluten Diskurses (Musils Essayismus) schwankenden Schreibweise Rozanovs.⁹⁵

Was Rozanovs Darstellung an temporal-kausaler oder sonstwie teleologisch-historischer oder narrativer Sinngebung und Zielsetzung abgeht (362),⁹⁶ muss (über)kompensiert werden durch die „realisierte (genealogische) Metonymie“ (182), als deren letzter Konsequenz das generische wie genetische Rückverbinden der Phänomene an einen Vatergott übrig bleibt. Weil eben „bei Rozanov die Dinge ihre in sich geschlossene und gefestigte Identität verlieren“ (183), sind sie auf ihre „kontextuelle Relationen“ angewiesen und damit auf das „Akzidentielle“ (183) von „ontogenetischen Realzuständen“ (359), woraus jene „logischen Widersprüche“ resultieren, die Rozanovs Oxymoron-Stil kennzeichnen (187). Die intime „Familiarität“ der Rede meint also nicht bloß einen privaten Tonfall, der die Öffentlichkeit und das Publizistische der Prosa Rozanovs verfremdet, sondern auch die generische Dominanz ihrer (Er-) Zeugung, die ganz im Organischen, Physiologischen, Genealogischen aufgeht (371) und in dieser Hinsicht auch keine Schamgrenzen kennt. Da das Spontane dieser Intimität sich selbst permanent verbirgt, entsteht der Eindruck, „als sprächen Leib und Seele selbst“ (374), als gäbe es das Rhetorische der eigenen Diskurse nicht,

⁹⁵ Der Essay hat sich in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts nicht etabliert (368); er wurde erstmals bei Rozanov und Lev Šestov ins Gattungssystem eingeführt.

⁹⁶ Vgl. dazu auch den Abschnitt „Zeit, Ereignis, Mensch und Narrativ in der Historiographie“ (Grübel, 471ff.).

das Rozanov anderswo – zumal am Neuen Testament und dem Christentum insgesamt – als dessen „Rhetorisierung“ kritisiert (ebd.).

Für Grübel wird hier darüber hinaus eine Relation zwischen der Polyphonie-These Bachtins – bezogen auf Dostoevskijs Romanpoetik – und Rozanovs literarische wie existenzielle „Polyphonie“ (179) erkennbar. Inwieweit diese durchaus zutreffende Diagnose auch eine psycho- geschweige denn patho-poetische Dimension besitzt, bleibt freilich offen. Natürlich hat Rozanovs 'Methode', gleichzeitig in einander entgegengesetzten Organen zu publizieren, pragmatische Gründe, ökonomische wie ideologische: besonders heroisch waren sie allesamt nicht. Ob diese Veröffentlichungstechnik aber wirklich mit der Bachtinschen bzw. Dostoevskijschen Polyphonie etwas zu tun hat, kann man auch bezweifeln. Der „Eindruck paraphrener Perspektivenvielfalt“ (23, vgl. auch 96ff., 100f.) trifft dabei wohl ebenso nur einen Teilaspekt wie die Multiperspektivik einer „ästhetischen Einstellung“ (ebd.), die sich auf eine eindeutige Positionierung eben nicht festlegen lassen kann und will.

In einem anderen Zusammenhang wird denn auch die Differenz der 'multiplen' Methode Rozanovs zu Bachtins an Dostoevskij entdeckter „dialogischer Polyphonie“ (306ff.) ganz klar, wenn die „Selbstständigkeit der Personen gegenüber dem Autor“ bei Bachtin hervorgehoben wird. Für Rozanov dagegen gilt die „Identität von Verfasser und Personage“ (ebd.) im intimen Zusammenspiel der familiären Prosafragmente. Es war daher nur konsequent, wenn „Bachtin [...] Rozanov [...] der 'Monologisierung' von Dostoevskijs dialogischer Prosa beziehen“ hat (ebd.). Dies kann freilich wiederum nur für die nicht im engeren Sinne literarischen Texte Rozanovs gelten – also für seine monographischen Interpretationen, die sich doch grundlegenden von den *Opavšie list'ja* und den anderen Prosaminiaturen unterscheiden.

Rozanovs Ende der Literatur oder ihre Miniaturisierung

Die Frage nach der ideologischen, ethischen, psychologischen etc. Relevanz der jeweiligen Standpunkte und Urteile Rozanovs im Rahmen seiner Texte lässt sich wohl nur mit Blick auf deren pragmatische Rahmenbedingungen und diskursive Gattungsordnung klären. Dabei nehmen die erwähnten Prosaminiaturen – gegenüber bloßen Zeitungsartikeln, rein philosophischen Werken, monographischen Interpretationen, kulturhistorischen Etüden etc. eine Sonderstellung ein und bilden gewissermaßen die literarische Kernzone von Rozanovs Oeuvre. Seine Würdigung als literarhistorisches Schlüsselwerk der *bessjužetnost'* wurde bekanntlich mit V. Šklovskijs *Rozanov*-Broschüre (Pg. 1921)⁹⁷ – auf Augen-

⁹⁷ Vgl. Grübel, 86, 345.

höhe mit Larence Sternes *Tristram Shandy*⁹⁸ – in den frühen Formalismus eingebracht. Grübel verlegt sich dagegen weniger auf die syntagmatische 'Verkettung' (*sceplenie*) der Motive und auch nicht so sehr auf die stilistische Festlegung der einzelnen Stimmlagen und ihrer Alterierung in den Kurztexten Rozanovs; es geht ihm vielmehr um die semantischen Verfahren – etwa die Rolle der semantischen Figuren und ihrer Entfaltung (31) – sowie ihre axiologischen Funktionen und pragmatischen Intentionen.

Im Zentrum der im engeren Sinne literarischen Verfahren stehen nach Grübel die Entdeckungen Rozanovs auf dem für Russland weitgehend unbeackerten Feld des „Essays“ und seiner minimalistischen Varianten (203ff.): „Rozanov schafft einen Flickenteppich von Argumentationspartikeln unterschiedlicher Herkunft“ (202), mit deren Hilfe er die „Diskurspraktiken seiner Zeit“ kommentiert und kritisiert (306). Was immer man von postmodernem Dekonstruktivismus halten mag: hier wäre er in einer frühen Variante mit Händen zu greifen! Der Hauptunterschied zur Postmoderne liegt hier freilich nicht in der Diskurspraxis, sondern in der Fixierung der Argumentationslinien auf generische Ursprünge und personal erfahrene Evidenzen, die immer noch auf eine Sphäre des Authentischen verweisen.

Grübel sieht in den Prosaminiaturen Rozanovs einen „Zyklus von Zyklen“, bestehend aus folgenden Werken, die insgesamt das „literarische Bewußtseinsprotokoll eines russischen Intellektuellen“ liefern: *Opavšie list'ja, Solitaria, Smertnoe, Poslednie list'ja, Apokalipsis našego vremeni* (353). Inwieweit diese Prosa freilich als „unstilisiert auf Papier erscheinender ‚Psychograph‘“ fungiert, „der die Erschütterungen der Seele aufzeichnet“ (365) bleibe dahingestellt, zumal – wie Grübel selbst betont – der Eindruck der Unmittelbarkeit selbst das Ergebnis großer Kunst darstellt, das Resultat einer Rhetorik, die auf den Affekt zielt“. (364) Genau in dieser Ambivalenz von Spontaneität und Kalkül, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Faktur und Konstruktion liegt der besondere Reiz der Prosaminiaturen Rozanovs. Ob er dabei der Oralität vor der Schriftlichkeit generell den Vorzug gegeben hatte (466), kann man – bei aller laut geäußerten Kritik am Gutenbergzeitalter – bezweifeln, besonders wenn man an die sorgfältige typographische Gestaltung seiner Miniaturen denkt. Genauso gut könnte man von einem Triumph des (Typo-)Graphischen sprechen, das – wie im Falle der stilisierten *skaz*-Prosa – keineswegs in der Simulation des entgegengesetzten Medium der Mündlichkeit spurlos aufgeht. Im Gegenteil. Jedenfalls war Rozanov auf das Handschriftliche fixiert – und sein Abscheu vor allem Gedruckten (466) bezog sich wohl auf die Publizistik und die Massensliteratur bzw. das *literatorstvo*.

⁹⁸ A. H.-L., „Generische und demiurgische Poetiken: geborene, gezeugte oder erzeugte Texte“ (im Druck).

Was verbindet nun die scheinbar so heterogenen, weder einer Zeitordnung noch einer Topographie folgenden Prosaminiaturen zu jener intuitiv sofort spürbaren Ganzheit, wenn nicht die „Wertäquivalenz“ der einzelnen Fragmente, „die Assoziation des schreibenden Ich, die Chronologie seiner Erlebniszeit und die für das Ich geltende gemeinsame Thematik.“ (107) Die „Miniaturen“ Rozanovs folgen einer in Russland so gut wie nicht existenten Gattungstradition – am ehesten den Fragmenten Nietzsches oder jenen des Novalis, der in jener Zeit auch in Russland (v.a. bei V. Ivanov und G.N. Petnikov) aufs Neue rezipiert wurde.⁹⁹ Auf diese Linie geht Grübel nicht ein, ebenso wenig auf die möglichen Parallelen zu Andrej Belys *Symphonien* und andere fragmentierte Genres desselben Autors.

Jene Details (*meloči*), die in der formalistischen Prosatheorie (zumal des [grotesken] Realismus) eine so zentrale Rolle spielen, kehren in Rozanovs „Fetischismus der Kleinigkeiten“ wieder (194), in der Lust am momentanen Sinneseindruck; ob aber die Miniaturen Rozanovs einen perspektivischen, narrativen Charakter besitzen (195), wird von Grübel zwar konstatiert, aber nicht näher ausgeführt. Vielmehr geht es ihm um die theoretischen Grundfragen des Minimalismus (376ff.) von Čechov bis zu Malevič und Charms.¹⁰⁰ Allen diesen 'Minimalisten' ist die Kritik am Maximalismus der Großnarrative des realistischen Romans gemeinsam, dem sich auch Rozanov entgegenstellte (383); dass ihm in dieser Haltung Čechovs Kurzgeschichten fremd geblieben sind (ebd.), gibt schon zu denken.

Eine frühe Variante des Rozanovschen Minimalismus bilden seine um 1900 publizierten „Embryonen“ (385), in denen „gekappte Formen des Gedanken- und Rededialogs“ (ebd.), also jeweils die „Antithesen“ – ohne Nennung der „These“ – nackt präsentiert werden. Dass hier die Gattungsbezeichnung auf die für Rozanov so typische generische Schreib- und Lebenshaltung verweist, wird jedenfalls ausführlicher kommentiert. Minimalisierung zielt immer auf die Sphäre des „Interpretanten“, einmal mit mehr Betonung der Ebene der „Signifikanten“, einmal mehr jener der „Referenz“ (388). Dass in allen Fällen die narrativen Verfahren der Kohärenzbildung jener Texte durch solche der syntaktischen Parallelismen ersetzt werden (388), gilt für die gesamte Prosa der Sujetlosigkeit, die ihre „Struktur der Äquivalenz“ (ebd.) gewissermaßen an der Oberfläche trägt, während dieselben Äquivalenzen in den dominant narrativen Sujetgenres die Tiefe des Textes bilden. Im Extremfall sollen die Prosaminiaturen ohne eine

⁹⁹ M. Wachtel, *Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*, Madison, Wisconsin 1994, 111ff. Interessant ist der Hinweis auf Lichtenbergs *Sudelbücher* (382), deren Kenntnisnahme durch Rozanov jedoch ungeklärt bleibt. Zur Novalis-Rezeption des *Centrifuga*-Dichters G.N. Petnikov vgl. V. Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley / Los Angeles 1968, 250ff.

¹⁰⁰ A. H.-L., „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, M. Goller, G. Witte (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien-München 2001, 133-186.

jede „Stütze in der Syntagmatik“ auskommen: „Axiologische Syntagmatik wird ersetzt durch axiologische Paradigmatik“ (400), die ein Eigenleben entfaltet, ohne auf eine „thematische Isotopie in den Miniaturen“ Rücksicht zu nehmen (ebd.): „Es ist der Anspruch des Sprachdenkens, das Rozanov unbefugt mit seiner Kurzprosa verknüpft, als könne hier das Denken selber sprechen und das Sprechen selber denken.“ (ebd.)

Jenes „Sprachdenken“, von dem hier die Rede ist, herrscht üblicher Weise im Reich der Poesie bzw. Wortkunst und wird hier „unbefugt“, also gegen das Prinzip der Prosa und ihrer narrativen oder diskursiven Verfasstheit entfaltet. Dabei kommt es in diesen Minidiskursen aber nicht nur zu einer ‘Zweckentfremdung’ des wortkünstlerischen Äquivalenzprinzips, sondern ebenso zur Verfremdung möglicher narrativer An- oder Fortsätze, deren fiktionale Perspektivierung weitgehend auf die Ordnung des Diskurses (der Prosaminiaturen) reduziert wird und sich bei dieser Gelegenheit verselbständigt (402).

Ob aber eine solche „Selbstentpropriierung Rozanovs“ seine Autorschaft tatsächlich in Frage stellt oder gar auflöst, bleibt offen: Denn ein solcher „Verzicht auf die eigenen Reichtümer“ (Rozanov, ebd.) kann genauso gut auch deren finale Überbietung bezwecken. Für Grübel besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der „metonymischen Mythe und Auflösung des Autorsubjektes“ (192): Der Autor als Instanz wird durch seine „Paraphrenie“ ebenso dissoziiert wie durch die damit einhergehende „Standpunktauflösung“ (218) – beides freilich nicht Ergebnisse einer „unbewussten sprachlichen Gestaltung“ (Jakobson),¹⁰¹ sondern einer vorbewussten assoziativen Öffnung in die unmittelbare „Gegenwart“ (ebd.), die gleichzeitig an ihrer konkreten Oberfläche wie aus der Vogelperspektive einer alles überblickenden axiologischen Warte kontrolliert wird: Die Formel „Я не знаю авторства“ (Ich kenne keine Autorschaft) (Rozanov bei Grübel, 219) gleicht durchaus der Formel vom Ende der Kunst der Literatur, was auf paradoxe Weise zugleich auch das Gegenteil meinen kann. Die Negation betrifft eben nur eine Seite des Ganzen, die ganz unmittelbar neben einer impliziten Positivierung des Verneinten sichtbar wird, geht es doch nicht um inhaltliche, thematisierbare Positionen und Aussagen, sondern um ihren „Tonfall“, um jene spezifisch Rozanovsche „sinnebekennende Stimmführung“ (290) und ihre textuelle, im Idealfall handschriftliche Spontaneität (318), die das „Dichterbild“ (320) im Akt der Lektüre zum Leben erweckt: „Rozanov gewährt dem Leser jene herausfordernde Intimität mit dem Schriftsteller, die ihn zum konspirativen Partner des Autors macht. Wenn wir eine Antwort suchen auf die Frage, wozu diese Zerstörung der Distanz zwischen Leser und Autor dient, müssen wir – ‘Rozanov lesen’.“ (320)

¹⁰¹ A. H.-L., Einleitung und Kommentare zu: R. Jakobson, „Unterschwellige sprachliche Gestaltung“, *Roman Jakobson, Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, 125-154.

In diesem Sinne ist Rozanov extrem 'ikonodulisch', freilich nicht auf der Ebene der visuellen Bilder, der Ikonizität, sondern eben jener metonymischen Lust am Indexikalischen, das sich ja auch in den viel beachteten photographischen Einschaltungen seiner *Opavšie list'ja* manifestierte, auf die schon Šklovskij hingewiesen hatte.¹⁰² Ansonsten schöpft das Dichterbild seine Charakteristik aus der indexikalischen Spur seiner 'Graphologie' – oder soll man sagen: Graphomanie –, die den lebendigen 'Tonfall' – genauer deren vielfältige Dissoziierung und Gegenläufigkeit – als solches vorführt. Ganz im Sinne des von Grübel konstatierten metonymischen Prinzips „fordert Rozanov einen [...] distanzlosen Leser“, der den „Dichter zu seinem Nachbarn“ macht (322) – eine Nähe freilich, deren Abstand vom minimalen Text auch maximiert werden kann, was eben ihr „aufreizendes“ (ebd.) Wesen ausmacht. Jedenfalls ist „der Autor [...] nie und nimmer kongruent mit dem von ihm geschaffenen inneren Ausdrucksbild“ (ebd.), das freilich seinerseits mehrfach gespalten erscheint.

Die von Grübel entfaltete Typologie russischer „Dichterbilder“ (325ff.) stellt eben die Inkongruenz zwischen der „Ausdrucksform des Dichters“ und der „Inhaltsform“ der Dichtung in den Vordergrund, wobei – wie man ergänzen könnte – das 'Spiel' Rozanovs darin besteht, vom Vorurteil einer solchen Kongruenz ausgehend die Inkongruenz durch eine vermeintliche, inszenierte 'Kongruenz' zu realisieren. Indem nämlich der reine Schreibakt in seiner „physiologisch-organischen“ Konkretetheit an die Stelle eines narrativ erzeugten Fiktionsbildes tritt, prägt sich der Körper in seiner gestischen Indexikalität ins 'Zeitbild' einer reinen Gegenwärtigkeit, die alle Anklage an eine „Mimesis“ ebenso wie an eine 'Repräsentation' insgesamt ausschließt. Hierin liegt wohl der hauptsächliche Grund für Rozanovs – von ihm alles andere als intendierte – Wirkung auf die postsymbolistische Avantgarde – zumal jene in der frühformalistischen Prosa(theorie).

Die Poetik der 'Wortkunst', auf die Grübel Rozanov festlegt (333), kippt unvermittelt um in eine Poetik der Diskurse, wie dies ja auch in der formalistischen Affinität von *zaum*- und *skaz*-Theorie, von Wort- und Sujeteben (in Šklovskijs Prosatheorie) deutlich wird. Rozanovs Kritik an 'Gutenberg' (334), also an der graphischen Indifferenz einer Massensliteratur, zielt nicht (wie dann bei McLuhan) auf ein Überschreiten der Schriftlichkeit, ja der verbalen Sprachlichkeit selbst in Richtung 'neue Medien', sondern auf eine absichtsvolle 'Regression' hinter 'Gutenberg' zurück zur Handschriftlichkeit, in der sich das physisch greifbare „Ich“ des Schriftstellers manifestiert (ebd.). Treffend spricht Grübel – wenn auch in einem anderen Kontext – von der „Verlagerung des Erhabenen¹⁰³ ins Medium“ (297) – und zwar nicht nur bei Dostoevskij, sondern auch bei seinem 'Nachfolger' Rozanov, der die Kommunikations-Aporien des

¹⁰² V. Šklovskij, *Rozanov*, Pg. 1921.

¹⁰³ Zum „Erhabenen im Kunstwerk“ vgl. Grübel, 230f.

‘Untergrundmenschen’ aus Dostoevskijs *Zapiski iz podpolja* nochmals überbietet,¹⁰⁴ indem er die Trias von Autor – Leser – Held in eine räumliche Nachbarschaft verlagert, deren kommunikative Unmöglichkeit den diskursiven Witz eines solchen ‘Schreibens-Lesens-Lebens’ ausmacht.

Aus der Sicht des Bachtinschen Imperativs der *vnenachodimost’*,¹⁰⁵ also der ‘Außenbfindlichkeit’, „die den Außenstandpunkt des Autors gegenüber dem Standpunkt des Helden zur unabdingbaren Voraussetzung ästhetischer Gestaltung erhebt, erscheint Rozanovs Prosa als misslungene Kunst, weil hier kein anderer als der Autor selber zum widersprüchlichen Helden taugt.“ (337f.) Für Grübel „liegen aber die Dinge anders, weil der implizite Autor hier auf jenen ästhetischen Überschuss verzichtet, der es ihm gestattet, den Helden von außen abzuschließen. Statt dessen usurpiert die Schriftsteller-Imago die Stelle des Helden. Die Metonymie ‘Rozanov lesen’ findet ihr Gegenstück in der metonymischen Figur ‘Rozanov schreiben’. Die Schriftsteller-Imago erzeugt sich gleichsam selbst, indem der Held der Autor-Imago so nahe kommt, dass es scheint, als sei er mit ihr identisch.“ (338) Was bleibt ist die Tatsache, „daß der dargestellte Schriftsteller weiterhin Artefakt“ ist, da es keine totale Übereinstimmung zwischen dem Fluss des Lebens und der „Musik der Seele“ geben kann (ebd.). Wenn also diese „literarische Gestalt“ des Autors Rozanov permanent gegen eine „Festlegung durch vorgegebene Ziele“ interveniert, sucht sie letztlich „im Schreiben selbst die jeweils gegenwärtige Erfüllung ihrer inneren Bestimmung.“ (ebd.)

Damit wird Rozanov zum Schöpfer des „offenen Kunstwerks in der russischen Literatur“, der die „Prozessualität des Schreibens“ – man könnte fast sagen: seine Medialität – an die Stelle ihrer Resultativität setzt. Auch hier erscheint der Hinweis Grübels auf die Jakobsonsche Definition der „Wortkunst“¹⁰⁶ als eigentliche Textfunktion bei Rozanov ergänzungsbedürftig durch eine Verlagerung einer solchen Konzeption des Poetischen i.e.S. durch seine ‘Diskursivierung’ und damit seine pragmatische Intentionalität als Kommunikationsspiel; hier ist nicht mehr nur „das Verfahren der Held“ (Jakobson zitiert bei Grübel, 339), sondern ‘der Held – das Verfahren’, ein Held freilich, dessen banalisierte und intimisierte ‘Heroik’ in permanente Konkurrenz zum ‘Autor’ tritt, der seinerseits sein eigenes Schreiben als einen Komplex von ‘Lesen ↔ Leben’ versteht: „Rozanov inszeniert sich statt als Künstler als einen sich selber Schreibenden“ (339), womit „in nuce das „Programm der ‘écriture automatique’ der Surrealisten“ (340) vorweggenommen scheint. Zu ergänzen wäre aber auch hier: Während es den Surrealisten in ihrer „automatischen Schreibweise“ um ein Frei-

¹⁰⁴ Vgl. dazu auch Grübel, 279. (Parallelen zu Dostoevskijs Utopiekritik).

¹⁰⁵ S. in diesem Band den Artikel von P.A. Jensen, 175-196.

¹⁰⁶ Zum Begriff ‘Wortkunst’ zusammenfassend W. Schmid, „«Wortkunst» und «Erzählkunst» im Lichte der Narratologie“, R. Grübel / W. Schmid (Hg.), *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst*, München 2008, 23-37.

lassen und Freilegen unterbewusster Prozesse zu tun war, zielt Rozanov in einer doppelten Weise auf eine externe Pragmatisierung interner, ebenso esoterischer wie banaler Befindlichkeiten, die in ihrer diskursiven Dynamik ein Äußerstes an 'Exoterik', ja geradezu: 'Exhibitionismus' verraten. Mit Recht verlagert Grübel Rozanovs Schreiben in die ambivalente Sphäre „zwischen Magier, familiärem Kleinbürger (als Gegenentwurf zum Künstler) und Outlaw“ (340).

Daher auch der von Dostoevskij adoptierte Stil der permanenten Selbstunterbrechung und Vorwegnahme möglicher Repliken eines Gesprächspartners, der sich permanent einmischt und flüchtet, dazwischenredet und verbissen schweigt. Bleibt die Frage, ob ein solcher Schriftsteller ein „Anti-Held“ ist, wie Grübel vermeint (344) – oder aber (auch) ein 'Anti-Autor', der seine 'Anti-Literatur' ebenso propagiert wie sein gläubiges 'Anti-Christentum' oder seinen blindwütigen 'Anti-Semitismus' mit und/oder ohne Anführungszeichen. Grübel fasst einen Aspekt dieser zugleich affirmativen wie verfremdeten Autorschaft, wenn er Rozanov attestiert, er würde „anders als Puškin, Lermontov und noch Gumi-lev nicht zum Duell“ fordern, „sondern er fordert seine Honorare.“ (ebd.)

So verharrt der permanent drohende wie abgesagte „Tod des Dichters“ (348ff.), die auf- und abgebaute „Vision vom Ende der Kunst“ (317ff.) im täuschenden wie entblößenden Gestus der Vorläufigkeit, den erst die *Apokalypse unserer Zeit* 'finalisiert'¹⁰⁷ ebenso wie seinerzeit unter der Hand Lermontovs ein *Held unserer Zeit* dieselbe (ent)heroisiert hatte.¹⁰⁸ Es bleibt beim „Dichter als Geschöpf der Dichtung“, das „Ende der Literatur als Ende des eigenen Schreibens“ bleibt bei Rozanov eine „metonymische Vision“ (351): „Bei Rozanov entsteht der Schriftsteller selbst im Schreiben. Der Schriftsteller schreibt den Schriftsteller, der den einen Schriftsteller schreibenden Schriftsteller schreibt.“ (349) Etc. etc.

Diese Verdoppelung – etwa „literarisch gegen die 'Literarizität' zu Felde zu ziehen“, „die literarische Rede durchs literarische Wort“ zu diskreditieren (46) – zeichnet im einen Falle das Hauptverfahren der Parodie aus (dieselben Signifikanten – differente Signifikate), was im Sinne der Formalisten die Evolution von Literatur und Kunst vorantreibt, im andern Falle aber steht diese homöopathische Doppelung (Gift mit Gift zu heilen) für jene subversive Strategie, die dann in der Moderne die Literatur nicht so sehr vorantreibt als hinter-treibt, hinter-fragt, hinter-geht. Die „Graphomanie“ Rozanovs (49) ist eben Manie dadurch, dass sie „statt des Handelns das Schreiben wählt“ – mehr noch: die Schreibhandlung performativ 'aufzeichnet' und dadurch – wie den 'Sprechakt' im *skaz* der Erzählprosa – zugleich zu konservieren und zu pervertieren trachtet: Der Schriftsteller wird so zum Vorläufer des 'Grammo-Phons' bzw. des 'Phono-

¹⁰⁷ „Rozanov diktiert die Darstellung des eigenen Todes der Tochter sterbend in die Feder“ (Grübel, 468f.).

¹⁰⁸ Sehr ausführlich zu Lermontov und die bei diesem wirksame „Axiomatik der poetischen Instanzen“ und seines „lyrischen Ich“ vgl. Grübel, 221ff.

Graphen', der das „atonale Leben“ aufzeichnet zu einer „atonalen Literatur“ (46) – man könnte mit den Formalisten auch sagen: zu einer 'sujetlosen'. Diese scheinbare Mimesis einer Spontaneität begreift Šklovskij als erster – entgegen der Annahme ihrer „Natürlichkeit“ – in ihrem „Kunstcharakter“ (57). Die essentielle Position wird durch eine alternative, andere Position entweder zu einem Zitat („Position“) oder zu ihrem Duplikat ('Position'), die weder auf die ursprüngliche Thematik regrediert noch zu einer Anti-Position progrediert. Rozanov wiederholt Dostoevskij – biographisch als Ehemann von dessen Geliebter Suslova, graphoman(t)isch als dessen Wi(e)der-Schreiber und Interpret (so vor allem der Großinquisitor-Parabel): Immer aber ist es ein Dostoevskij als eine „Fleisch gewordene literarische Figur“ (56) – nicht aber eine 'Literatur gewordene fleischliche Figur': Denn bei Rozanov herrscht eine seltsame Inkongruenz zwischen Leben und Schreiben, die sich zueinander asymmetrisch verhalten: „Die Bewegung des Schreibens ist für Rozanov nicht die des Lebens“ (61), denn „Schreiben ist eine sich entäußernde Form des Daseins, kein Leben.“ (ebd.)

Dies macht es auch so schwierig wenn nicht unmöglich, das Leben Rozanovs biographisch zu rekonstruieren (62f.) bzw. in ein narratives Sujet zu entfalten, denn Rozanov-Schreiben bedeutet auch einen „radikalen Verzicht auf fiktionale Prosa“ (69), auf die „Institution Literatur“ selbst (ebd.), deren Destruktion die Konstruktion des Textes gewährleistet. Grübels heftige Kritik an der Postmoderne¹⁰⁹ und ihrem Wertrelativismus in den einleitenden Passagen seines Buches klärt zwar die Fronten, verhindert aber auch eine Positionierung Rozanovs zwischen Moderne und eben jener Postmoderne, für die er ein – wenn auch nicht immer angenehmer – Vorläufer ist, ein 'Vorwegnehmer', dessen „Überwindung der Literatur“ (70) so etwas wie eine 'postliterarische' Epoche postuliert, die eine Literatur unter den Bedingungen ihrer Selbstausstreichung produziert. Man könnte auch von der Entstehung eines neuen literarischen 'Mediums' sprechen, das die 'Mündlichkeit' als 'Schriftlichkeit' präsent macht, ohne eine mimetische Repräsentation (wie im narrativen *skaz*) anzustreben oder eine groteske Montage semantisch disparater Wortfelder (wie in Gogols von Vinogradov diagnostizierter *mozaika slov*):¹¹⁰ Was in einer solchen Diskursinszenierung bei Rozanov 'flottiert', ist aber nicht so sehr der Sinn, sondern vielmehr die 'Wertigkeit', wodurch „die Wahrnehmung auf die momentgebundenen Sinn-Nuancen“ gelenkt wird (107).

Mehrfach betont Grübel die „Zwischenstellung“ der *Opavšie list'ja* und anderer Prosaminiaturen Rozanovs „zwischen Wortkunst und Erzählkunst“ (88); manche Passagen „wirken wie Gedichte auf einer weißen Seite“ (ebd.). Anders

¹⁰⁹ Auch Viktor Erofeevs Deutung Rozanovs als „Prophet des Endes der Kultur aus der Sicht der Postmoderne“ wird bei Grübel unmissverständlich dementiert (372f.).

¹¹⁰ V. Vinogradov, *Étudy o stile Gogolja*, L. 1926, 97.

aber als im Falle der Wortkunst (eines Chlebnikov) sind wir zugegen nicht bei einer 'Sprache instatu nascendi', sondern bei einer Rede 'in statu moriendi', genauer: bei einer 'Redeschlacht', in welcher die Redeparts nicht mehr dialogisch auf einander abzielen, sondern 'multilogisch' an einander vorbei- oder eher schon entlangredend dissoziieren, diffundieren, dilettieren. Erst im Schreiben konstituiert sich das Leben als eine Art 'Medium', das nach den Großen Narrativen kommt: So wie die 'posthistorische' Apokalyptik nach den Großnarrativen ausbricht und die 'postfiktionale' Prosa im Metaroman der Avantgarden und des Formalismus. Die 'Blätter sind schon abgefallen' im Falle der *Opavšie list'ja* (1913/1915) bzw. im Papierkorb gelandet,¹¹² um von dort ihren kleinen Triumphzug in die Literatur anzutreten, aus welcher der Autor – im Moment seines Verstummens – vollends auszutreten meint: „Unter diesen Bedingungen endet mit dem Schreiben auch das Dasein des Schriftstellers als eines Menschen, wie umgekehrt mit dem Ende des Schriftstellers sein menschliches Dasein abbricht.“ (350) Aber auch hier triumphiert eine 'Nichtverlassbarkeit der Literatur', aus der man – wie eben Šklovskij im Todesjahr am Falle Rozanovs demonstrierte – nicht auswandern kann, wozu einige Jahre später (wenn auch unter ganz anderen Umständen) ein großer Teil der russischen Literatur sich gezwungen sah.

Rozanov führt in seinen Miniaturen eben jenen Prozess vor, der fast gleichzeitig in den 10er Jahren in der nun nicht mehr Bildenden Kunst – zumal im Suprematismus Malevičs und im Abstraktionismus Kandinskij's – seinen unüberbietbaren 'Nullpunkt' erreichen sollte: In der totalen 'Ungegenständlichkeit', die gleichfalls Šklovskij als eine direkte Fortsetzung der 'Sujetlosigkeit' verstand (*bessjužetnost' → bespredmetnost'*).¹¹³ Wenn das „Literarische an der Literatur“ ihr eigentlicher „Schrecken“ ist („He литература, а литературность ужасна“, Rozanov bei Grübel, 46), dann müsste im Umkehrschluß der Ausstieg aus der *literaturnost'* die eigentliche 'Literatur' zum Vorschein bringen, jene nämlich, die am Ende aller Zeichengebung und Wertsetzung übrig bleibt: „Rozanov zielt mit der funktionalen Häresie auf kulturelle Bedeutungsentleerung, Zeichenzertrümmerung und Werteinebnung. Bedeutung, Zeichenkraft und Va-

¹¹² Zur „Doppelbedeutung von Blatt Papier und Blatt des Baumes“ in den *Opavšie list'ja* vgl. Grübel 196 („Lebensbaum vs. Papierkorb“); synchron dazu auch Chlebnikovs Gleichsetzung der *listy* und der *list'ja* (A. H.-L., „Die Entfaltung des ‚Welt-Text‘-Paradigmas in der Poesie Veleimir Chlebnikovs“, N.A. Nilsson (Hg.), *Veleimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium* April 24, 1983, Stockholm 1985, 27-88, hier: 33ff.

¹¹³ A. H.-L., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, 540ff. (zu Rozanov).

leur habe allein der Referent: das Leben eines jeden Menschen. Sogar das 'Buch der Bücher' wird überflüssig. Die Kirche sei wesentlich wirksamer [...], je weniger sie sich literarisiert, je weniger sie schreibt [...] druckt. [...] im Kern sei die Kirche 'Erscheinung v o r dem Buchdruck'" (465).

Hier stehen einander also Rozanovs Entsorgung der *literaturnost* und deren fast zeitgleiche Erhebung zum eigentlichen „Helden der Literaturwissenschaft“ (Jakobson) Rücken an Rücken oder – um ein heraldisches Bild zu bemühen – beide Konzepte entwachsen ein und demselben Leib, wie der Doppeladler in den Reichswappen der Byzantiner, Russen und Österreicher. Die allegorische Fruchtbarkeit einer solchen Heraldik hätte Rozanov wohl zu der Bemerkung veranlasst, dass jener Vogel 'Literatur' in all seiner Janusköpfigkeit möglicherweise dem Verstand Nahrung bieten mag, schwerlich aber dem hungrigen Magen: „Erneut ist der Referent gegenüber den Interpretanten und Signifikanten in Vorteil gesetzt.“ (466f.) – oder im Geiste der Rozanovschen Miniaturen gesagt: *ars brevis – vita longa*.

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 bekräftigen und auf das Fehlen so großer Thanatopoeten bzw. Poetessen wie die Cvetaeva hinzuweisen, oder auf Mandel'stam 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], Frankfurt a. M. 1992; vgl. auch R. Gröbel, „Gabe, Aufgabe, Selbstaufgabe: Dichter-Tod als Opferhabitus. Zur Genese des sowjetischen Personenkultes aus Dichtertod, Lenin- und Puškingedenken“, 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 Gottesohn 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 folgeschweren 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 „verzernten 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 post-humen 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 Frühsymbolismus 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 *respite 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'stam, 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. Uffelman (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 Traueritus“ 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 Schöpfungstum“ 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 Weltsicht 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’“ (Blocs) 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 Logozen-trismus 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 etjudy*, 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 Gedächtnisarbeit, die nicht nur „autoreflexiv“ (123) das Ureigenste verzehrt, sondern den von Anfang an innewohnenden Todeskeim, den immanenten 'Todestrieb' der jeweiligen Bewegung offen legt, entblößt, 'aufbahrt'.

Dieser generelle Drang zur Selbstauflösung 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. Grübel (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 Gedächtnisarbeit und damit der üblicherweise ex post agierende Memoirenschreiber 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 „Mnemopoetik“ (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 hinüberzuretten.

Als dritte Variante des Totengedenkens wird Pasternaks *Geleitbrief* (*Ochranaja 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 Kiesel 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 Kiesel 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: „Ihr 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 undenkbare 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.