

BAND 55

2005

*»Lebensstadien«
Symposium zum Geburtstag von
Johanna Renate Döring
11.-12. Juni 2004*

WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER DER ZEITSCHRIFT

Aage A. Hansen-Löve
Tilmann Reuther

HERAUSGEBER DIESES BANDES

Aage A. Hansen-Löve

REDAKTIONELLE MITARBEIT

Anke Niederbudde

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

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@lrz.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel/Fax +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

Strauss Offsetdruck GmbH
Robert-Bosch-Str. 6-8
69509 Mörlenbach

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

I n h a l t

A. Hansen-Löve (München), Rembrandts Schnecke. Nabokovs Spiralen, Geschenke von Mandel'stam samt einigen Wiederholungsschleifen	5
R. Lachmann (Konstanz), Verwandlungen	33
T. Zimmermann (Erfurt), Das Leben im ornamentalen Zeitgeflecht: Inseln im Fluss der Zeit	49
W. Koschmal (Regensburg), Die Ordnung des Lebens – zwischen Kontinuität und Komparation. Altersstufen im <i>Lubok</i>	67
N. Drubek-Meyer (Erfurt), Der russisch-orthodoxe Feiertag der Verklärung des Herrn (<i>Preobraženie</i>) als <i>Spas jabločnyj</i> („Apfel-Spas“) und das russische Märchen über die Jungbrunnenäpfel (<i>Molodil' nye jabloki</i>)	85
S. Donat (München), „Byt' čelovekom – značit byt' borcom“ – „Ein Mensch sein heisst ein Kämpfer sein“. Goethes Modell der Lebensstadien und seine selektive Rezeption in Russland	111
H. Gidion (Göttingen), „Im Gegenwärtigen Vergangenes“ – über das Erben in Literatur und Leben	123
E. Greber (München), Das Zweite Leben des Evgenij Onegin. Transpositionen der Oneginstrophe und Onegin's Reinkarnation als Campus-Heldin	135
A.M. Livingstone (Colchester, Essex), Eugenie of Ealing. A Story in Verse	151
M. Finkelstein (München), Schwesterlichkeit als weibliche Utopie – Evdokija Rostopčinas Poem <i>Монахиня</i>	155
A. Niederbudde (München), Sof'ja Kovalevskaja – Lebensstadium Wissenschaft	187
И. Палерно (Berkeley), Как не любить, не лелеять воспоминаний (Лев Толстой)	211
K. Hielscher (Bochum), <i>Ravnodušie</i> und Altern bei A.P. Čechov	221

D. Burkhart (Mannheim), „Ja byla gorjačaja, otčajannaja...“ Causerie über Bunins Novelle „Volki“	229
R. von Maydell (Bonn), Petersburgs vierte Dimension aus zwei Blickwinkeln	241
R. Grübel (Oldenburg), Eine russische Kindheit (1856-1870) oder: Die Geburt der Empfänglichkeit. Vasilij Rozanov in Vetluga und Kostroma	245
H. Meyer (Erfurt), Enthaltung: Anna, „Anna‘ „,Anna“ und ihre Benennungsmodi (Lebensstadien in Brodskijs <i>Sretenie</i> und Dostoevskijs <i>Besy</i>)	285
Z. Jürgens (Konstanz), „Drahý Rudo, milý Chrudoši, carissime Rodolfo!“ (Briefwechsel B. Fučik – R. Černý, 1930-1979)	319
F.Ph. Ingold (Zürich), Johanna Renate Doering zu ehren	327
*	
Berichtigung zu WSA 54	345

Aage A. Hansen-Löve

**REMBRANDTS SCHNECKE.
NABOKOVS SPIRALEN, GESCHENKE VON MANDEL'STAM SAMT
EINIGEN WIEDERHOLUNGSSCHLEIFEN**

Der Fund: *Conus genuanus*

Als es darum ging, für Johanna Renate Döring ein Geburtstagsgeschenk zu finden, ergab es sich, daß zur selben Zeit in Wien – wo ich auf der Suche nach dem Präsent war – eine Rembrandt-Ausstellung stattfand, in deren Rahmen eine schöne Auswahl der Graphiken und Gemälde des holländischen Meisters vorgeführt wurde. Neben all den großartigen Pinsel- und Griffelgespinsten nahm eine Graphik freilich, die gerade nicht zu den auffälligsten und geläufigsten „Rembrandts“ gehört, den Blick und vor allem die Phantasie gefangen: Es war eine auf den ersten Blick unscheinbare und irgendwie verloren dahängende Kaltnadelradierung in Postkartenformat, die schlichtweg nichts anderes dem Betrachter entgegenhielt, als eine nackte Schneckenmuschel (nach dem Katalog Die Schnecke, 1650, Wien Albertina, Rembrandt, Katalog Wien 2004, 301). Da eine gerahmte Reproduktion dieser Graphik im Museumsshop angeboten wurde, fiel die Entscheidung nicht eben schwer, eben dieses scheinbar so unscheinbare Bild als Geschenk auszuwählen.

Auf dem Weg nun aus dem einigermaßen fragwürdig renovierten Albertina-Palais Richtung Josefsplatz und also Nationalbibliothek durchschreitet man unweigerlich nach der Seitenwand der Augustinerkirche eine nicht zu lange Passage, in der seit ewigen Zeiten ein durchaus gediegener Naturalien- und Mineralienladen untergebracht ist, dessen betont sachliche und nie auf Blickfänge bemessene Auslagen wertvolle oder jedenfalls gewichtige Naturfunde anbieten. Zu meiner nicht geringen Überraschung stieß das beiläufig die Vitrine durchstreichende Auge auf eben jene Schneckenmuschel, welche eben erst bei Rembrandt zu sehen war. Der botanisch korrekte Name seiner indischen Kegelschnecke trägt den schönen Namen *Conus marmoreus*. Im klingelgesicherten Laden selbst erteilte sodann ein soignierter Herr, der sich als Eigentümer jener Naturkammer vorstellte, die fachkundigen Auskünfte über das ausliegende Schneckenwunder – im konkreten Fall ertaucht aus den Meerestiefen bei Senegal in 40-50 m Tiefe – und hier gestrandet zu einem mittleren Preis, tausende Kilome-

ter von seinem geheimnisvollen Wachstum entfernt. Kein *marmoreus* aber immerhin ein nahverwandter *conus genuanus*:

* Ingeborg und Stefan Hammer *	
A-1010 Wien, Augustinerstraße 9; Hofburg	
Mineral:	<i>Conus genuanus</i>
Fossil:	<i>Linne</i>
Fundort:	<i>Cosamance / Senegal</i>
Lokalität:	<i>40-50m Tiefe</i>
* * *	

Damit war also das dreidimensionale Pendant zu jener Darstellung gefunden, die bei Rembrandt den Triumph der krassesten Form von Unbescheidenheit feiert: ganz und gar versteckt zu sein in einer zweidimensionalen Oberfläche, unter der sich nichts anderes verbirgt als sie selbst: einmal als Zeichen und Zeichnung eines Naturobjekts, einmal dieses selbst oder jedenfalls ein ähnliches – unwiederholbare Species einer Art oder Gattung, die auf beruhigende Weise ihren Platz in der Linnéschen Nomenklatur gefunden hatte. Unser Exemplar sollte also in doppelter Gestalt zum Geschenk werden für Renate Döring und zum Logo, ja „Mythologo“ einer ihr gewidmeten Tagung, die im Juni 2004 unter dem Titel: „Lebensstadien“ veranstaltet wurde. Auf diesen Anlaß paßt unser *conus* aus einer ganzen Reihe von Gründen, erinnert er doch an das archetypische Motiv der Spirale, dem hermetischen Modell aller makro- wie mikrokosmischen Verlaufsformen, zugleich aber auch an jene Schriftrolle, die der Seher von Patmos zu verschlingen hatte. Hier kulminiert an der Schnittstelle zwischen Mythos und Mystik jene archaische Vorstellung vom Text als „Ausfaltung“ (*razvertyvanie*) eines Urtextes zu einer Textur, die ihrerseits wieder zu deren „Einfaltung“ (*svertyvanie*) in das verbale Konzentrat, den Samen des Wort-Namens rückverwandelbar ist.¹ Beiden Aus- und Einfaltungsformen der Textgenerierung waren eine ganze Reihe von Tagungen und Sammelbänden gewidmet, die immer wieder mit Renate Döring wie vielfach mit dem WSA zu tun hatten. Man denke an die Tagungen und Publikationen zur Mytho- und Psychopoetik, zu Chlebnikov und Mandel'stam, zu Nabokov und Belyj, zu „Mein Rußland“ und zu allem möglichen mehr.²

Das Aus- und Einfalten der Lebens- und Kunsttexte erfolgt pro- wie regressiv und durchläuft dabei Stadien, metamorphotische Perioden, „corsi i ricorsi“ einer Bahn, deren Kurven spiralförmig durchlaufen werden wollen. Einige Schleifen dieser Bewegung schnüren auch die folgenden Reminiszenzen zu einer Textrolle, die nun in schriftlicher Form mit den Beiträgen dieses Almanachbandes überreicht werden soll. Vielleicht können wir auf diesem etwas gewundenen Weg einige

unserer gemeinsamen Lieblingszitate aufsuchen, die sich nun schon seit so vielen Jahren zu immer neuen Denkfiguren verbinden lassen.

Belyjs Doppelspiralen

Für Andrej Belyj ist die Spirale der generische Ur-Sprung und die Lebens- wie Denkfigur des Symbolismus und seiner Lebens- wie Kunsttexte kat' exochen: Sie bildet das alles durchdringende Leit- wie Leidmotiv der großen Romane der 10er Jahre – besonders aber von *Peterburg* und *Kotik Letaev*. Einige grotesk verzerrte Theoreme zwischen Mathematik und Nietzsche finden wir in Belyjs stürmischem Essay „Linija, krug, spiral' – simvolizma“ (Linie, Kreis und Spirale des Symbolismus, in: *Trudy i dni*, 4-5, 1912, 13-22).³ Als Höhepunkt des Lebenskunstwerks des Symbolismus figuriert hier jener magische wie paradoxe „Augenblick“, in dem die Zeit vollends aufgehoben bzw. zum Stillstand gekommen scheint;⁴ ein solcher „Zeit-Punkt“ wäre dann zugleich ein Moment der „Zeitlosigkeit“ (ebd., 13). Ihr dient der wahre Symbolkünstler und seine Philosophie des ekstatischen Augenblicks der Begeisterung, dem die banale Linearität einer auf Evolution fixierten Fortschrittsgläubigkeit ebenso im Wege steht wie die „circuli vitiosi“ der dekadenten Frühmoderne: „Die Spirale geht aus dem Punkt hervor (...) Die Spirale ist eine Kreislinie“ (ebd., 17),⁵ die sich jeweils auf einen höheren wie weiteren Entwicklungsstand hochschraubt, wobei die Kreise sowohl vorwärts- als auch aufwärtsschreiten. Ausgehend von Nietzsches philosophischem Mythos der Ewigen Wiederkehr deklariert Belyj die Spirale als ideale Synthese der irreversiblen Linearität mit dem „Ring der Wiederkunft“ und damit dem Prinzip der Zirkularität (Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV, 287).⁶

Damit ist die konstruktive Denkfigur, der eigentliche Modul der (Symbol-)Kunst wie des Symbol-Lebens (wieder)entdeckt, der die Zyklizität mit der Evolution versöhnt, ohne in die fatale Wiederkehr desselben oder in die platte Dogmatik eines strammen Fortschrittsglaubens zu verfallen. Während Belyj in seinen philosophischen Diskursen jener Zeit immer wieder an den Rand einer paranoiden Polemik gerät – und nicht selten darüber hinaus –, gelingt auf wunderbare Weise diese Versöhnung von Linie und Kreis in der spiralischen Entfaltung seiner epochalen Romane *Peterburg* und *Kotik Letaev*. Im mythopoetischen Werk gewinnt das Vorwärtstreben der Gedächtnisschleifen eine labyrinthische, nonlineare, prähistorische und somit fabellose Fabulosität, die in sich die Punktualität der Widersprüche ebenso übersteigt, wie sie die bloße Linearität von Verlaufsformen devolutioniert.

So gut wie alle Myth(olog)en stimmen darin überein, daß die archetypische Erzählung – im Grunde ein terminologisches Oxymoron – in sich spiralisch strukturiert ist und damit die Mittelpunktlosigkeit und Ungerichtetheit des ima-

ginären, mythisch-unterbewußten „Raumes“ bzw. Feldes nach dem Modell/Modul der Motiventfaltung vertextet, verflüchtigt, verdampft.⁷ Kultur, Kunst, Literatur erscheinen dann als der paradoxe Versuch, das Unmögliche immer wieder zu wagen, nämlich die Nichtlinearität einer Gedächtnisspur in die Erinnerungsschleife einer narrativen Entfaltung zu bannen. Was in der Mythopoesie der Symbolisten zur Jahrhundertwende um 1900 noch eher auf dem Weg der thematischen Beschwörung einer poetisierten Gedankenlyrik vorgetragen wurde, nimmt dann in Belyjs „Roman-Mythen“ die labyrinthisch-spiralische Gestalt einer entnarrativierten Erzählung an.

Die Polarität von Sein und das Nicht(s) wird über die Figuren des Werdens vermittelbar – so die Uraltformel einer Philosophie der Prozessualität, wie sie bei Heraklit in einer sprunghaften Frühform fragmentarisch erhalten ist. Die mythopoetischen Kosmogonien der Symbolisten in Rußland – von Annenskij, Ivanov, Gorodeckij über Blok zu Belyj oder Bal'mont – können sich nicht genug verausgaben im Preisen des Spiralischen, für das immer neue/uralte Bilder entwickelt werden: „Eiförmige Atome jagen dahin. Ihre Wege sind spiralsche Umläufe. | In unserer sichtbaren Erscheinungswelt jagt das unsichtbare Weltall dahin, | Und Spiralen entweichen in Spiralen, im Unsichtbaren [stehen] ovale Sonnen, | Unerreichbar in der Kleinheit der Erde, die unwandelbare Planetarität der Staubkörnchen.“ („Яйцевидные атомы мчатся. Путь их – орбиты спиральные. | В нашем видимом явственном мире незримая мчится Вселенная. | И спирали уходят в спирали, в незримости – солнца овальные, | Непостижные в малости земли, планетность пылинок.“ Bal'mont, *Pljaska atomov*, 1905, 208)⁸

Die heraklitische Idee des ewigen Kreisens, in dem Anfang und Ende, ja jegliche Polarität sich auflöst, ohne zu verschwinden oder „gelöst“ zu werden, diese Form der paradoxalen Gleichsetzung von Kreismittelpunkt und Peripherie erhält den Namen Gottes und wirkt fort in den ersten philosophischen Mythen ebenso wie in der areopagitischen negativen Mystik und ihren Apophasien.⁹ Nicht zufällig ist es dann auch der wiederholte Hinweis auf Heraklits „Alles fließt“, der sich mit dem labyrinthisch verzweigten Leitmotiv der Spirale zu Belyjs Roman *Kotik Letaev* entfaltet (ebd., 67):¹⁰ aus dem kosmogonischen Urwirbel (dem *roj*) ebenso wie dem der präverbalen Bewußtseinsgenese des Kleinkindes kreist das „Gedächtnis“ dem Bewußtsein entgegen (als „Rhoia“) – während dieses sich, aus der Retrospektive des Erwachsenen, spiralisch im Gegenstrom zurückwindet (als „Antirhoia“), erzählend und damit erinnernd zum „Gedächtnis des Gedächtnisses“ heimkehrt.¹¹

Damit verdoppelt sich nicht nur das Kraftfeld von Mnemosyne, sondern auch die Spirale zur Doppelhelix des „Bewußt-Los-Werdens“; die zweifach gegenläufige Wendeltreppe einer retrospektiven und rückschreitenden Erzählweise windet sich einem Gedächtnisfeldes entgegen, das sich – fast wörtlich übereinstim-

mend mit Nabokovs „Texturen der Zeit“ – ornamental ausbreitet: „...die Zeiten sind – Wiederholungen der T a p e t e n m u s t e r : Augenblick auf Augenblick – Muster auf Muster; ihre Linie zeigte in meine Ecke; unter der Linie eine weitere Linie; und unter dem Tag ein neuer Tag; ich häufte die Zeiten an; legte sie ab als Raum.“ (*Kotik Letaev*, 38).

Der „Schwarm“ (*roj*) formiert sich im kindlichen Vorbewußten zunächst in ein „Kreisen“, die Vorform des Ichs bildet ein platonisches Kugelstadium, dem sich spiralsch die Lebenslinien entwinden und zu Texturen verflechten (ebd., 48f.). „Ma-Ma“ und „Pa-Pa“ – neben allen Tanten und Onkeln – kehren wieder nach Strich und Faden, um so den Knaben aufzuteilen in ein unauflösliches „double bind“, das auch die „Schere im Kopf“ nicht zu trennen vermag. Immer sind es die Doppelwörter, das vielfache Echo der Reduplikationen, die aus dem unendlichen Spiegelkabinett des Weltlabyrinths zurückhallen. Einmal finden sich die Spiralen auf den Tapeten, einmal in den Spinnennetzen aller möglichen Gewebe und Klöppelgardinen (ebd., 72f), wenn es um die Mutterwelt geht („ – auf tanzenden Klöppelspiralen torkeln von den Tapeten entflammte Horden roter Abendsonnen“, ebd., 76),¹² oder sie schrumpfen auf geometrische Formeln in der väterlichen Mathematik (78ff.). Hier entfaltet sich aus dem magischen Ursprung das Geflecht der Linien zu abstrakten Begriffen und geometrischen Formen, die das „Gewand der Welt“ in eine rhythmische Ordnung versetzen: „Dies ist *Gedächtnis an das Gedächtnis*: es ist – Rhythmus; es ist – Musik der Sphäre, Musik des Landes – wo ich war vor der Geburt“ (82). Indem der erwachende Knabe ins Land der Väter und Mütter vordringt, liest er (sich) zugleich zurück im pränatalen Buch des Gedächtnisses. Im Gefäß des Auges wie in dem des Schädels bewegen sich „die grellen Spiralen“ der sprühenden Funken (86f.), aus denen der Makrokosmos in den kindlichen Mikrokosmos getragen wird.

So treten zwei Spiralen zusätzlich in Konkurrenz zueinander: die der mütterlichen Texturen und jene der väterlichen Figuren, die mythischen Hieroglyphen und die mathematischen Symbole des Pythagoras und seiner professoralen Nachfahren (90) „Zwei Linien schneiden sich in einem Punkt; ich werde zum *mathematischen* Punkt: und – verstumme [...] »Nicht Papas und nicht Mamas Kind«...“ (159)

Die Spirale in der Glasmurmur – Nabokov-Licht-Bilder

Wir sitzen in einem frühsummerlichen Park, es dunkelt schon leicht und wir – die kleine Gesellschaft, unsere Damen in Weiß, etwas bespitzt und die Herren durchaus sportlich oder auch schon darüber hinaus – wir sitzen verstreut und scheinbar auf immer entspannt inmitten dieses Garten-Paradieses, sagen wir in Vyra – oder ist es Lešino? – wenige Werst von St. Petersburg entfernt. Wir sitzen, plappern, klappern mit den Teetassen und schauen etwas zerstreut ins Grün

und eben auf ein weißes Rechteck mittendrin – aufgespannt an den Ecken mit diagonalen Seilen, die zwischen zwei kräftigen Lindenstämmen wie zwischen den Masten eines Seglers wippen: Und im Wehen des Abendwindes bebt und atmet auch die Leinwand, über die bisweilen gar ein Schauer läuft, der das Weiß kräuselt, wo alsbald Bilder – die Lichtbilder – aufflammen, entzündet durch das kompakte Strahlenbündel, das aus dem Projektor starr ins Abenddunkel schneidet.

Wir sehen das erste Bild.

Wir sehen die kleine Gesellschaft, die Damen in Weiß, etwas bespitzt und die Herren durchaus sportlich – sie sitzen verstreut (oder hieß es zerstreut?) und scheinbar auf immer gebannt inmitten ihres Paradies-Gartens, aus dem sie einige Jahre später für immer und nimmerwiederssehen verjagt werden sollten. Sie sitzen – einige Werst von Petersburg entfernt und blicken, etwas zerstreut aus dem Weiß jener wehenden Leinwand, die zwischen den Linden ausgespannt sich im Abendwind kräuselt.

Wie ein großes weißes Auge blickt uns die Leinwand aus dem dunkelnden Grün an – und auf ihr die Gestalten, die ihrerseits vor sich hin schauen, deren Blicke durch jenes kompakte Strahlenbündel und die Linse des Projektors in uns eindringen. Selbst Zuschauer – werden wir betrachtet, und verfolgen die Zuschauer beim Zuschauen. Eine Stimme aus dem Off setzt ein: „Ich habe vor, ein paar Lichtbilder vorzuführen, doch möchte ich ihnen einige Angaben über ihre zeitlichen und örtlichen Umstände vorausschicken. Mein Bruder und ich sind in Petersburg geboren, der Hauptstadt des kaiserlichen Rußlands, er Mitte März 1900, ich elf Monate früher.“ (Vladimir Nabokov, *Andere Ufer*, 108)¹³

Die Stimme wird leiser, der Diaprojektor rauscht, klappernd schiebt sich das nächste Bild in den Lichtkegel: „Der Lehrer, der uns im Lesen und Schreiben unterrichtete, war der Sohn eines Tischlers. In der folgenden Laterna-magica-Serie zeigt mein erstes Lichtbild einen jungen Mann...“ (ebd., 110)

Ein Windstoß unterbricht den Vortrag, die Leinwand – Vorhang und Projektionsfläche zugleich – muß nachgespannt werden, während uns zwischendurch die hingeworfenen Sätze erreichen:

„Es geschieht nur selten, daß ich mir nicht ganz sicher bin, ob mir eine Erinnerung selber gehört oder ob ich sie aus zweiter Hand habe, doch in diesem Fall schwanke ich tatsächlich.“ (ebd., 111) – Schwankt auch die Leinwand, während der Projektor projiziert, der Reflektor reflektiert und die ferne und doch schon vertraute Stimme wieder einsetzt: „Eines Abends hingen mehrere lange, dunkelviolette, flamingorot durchzogene Wolken unbeweglich und fächerartig über mir: Das Ganze war wie eine gewaltige Ovation aus Farbe und Form! (...) Der Sonnenuntergang nahm nur einen ganz kleinen Ausschnitt des gewaltigen Himmels ein und war so zierlich wie etwas, das man durch ein umgedrehtes Teleskop erblickt.“ (ebd., 153)

Über die kosmische Leinwand huschen die Schatten, Projekte und Scheinbilder, sie fügen sich zu Mustern, zu immer neuen Texturen, geflochten aus Natur- und Textgeweben, die – hingespant über dem Abgrund der Welt – ihre sich kräuselnden Oberflächen zeichenhaft ausbreiten.¹⁴ Später wird Nabokov wieder und wieder durch die sich bauschenden Gardinen spähen, durch die Stoffmuster der Bio- und Semiosphäre, der Baum- und Buchblätter und solchermaßen eine apollinische, dem Apollo-Falter geweihte Ästhetik des Doppelscheins und der irisierenden, opaken Oberflächlichkeit entwerfen; diese vermutet ihr Geheimnis nicht in dionysischen Abgründen, sondern eben ganz offen und so doch am besten verborgen als Vexierbild birgt: „...Vier G a z e f l ü g e l seh ich gleißen | am schönsten Spanner dieser Welt, | der auf dem Birkenstamm, dem weißen, | die Schwingen ausgebreitet hält.“ (*Die Gabe*, 41)

Vielleicht könnte man eine solche anblicksversunkene, rätsel- und spielsüchtige Ästhetik der Oberfläche als das freie Feld einer „Kalypitik“ deuten, also eine Kunstfertigkeit im Verhüllen und Verstecken der Suchbilder im Gezweig und Gefieder, auf den Flügeln der Schmetterlinge und im Gewebe der ineinander vernetzten, spiralschen Schicksalslinien. Anders als die Tiefsehforschungen apokalyptischer Expeditionen ins Unterbewußte, in die Höhlen und Meerestiefen liegt bei Nabokov alles auf der Hand und ist eben darum umso sicherer im Umriß verborgen: der gesuchte Vogel kippt aus dem Vexierbild, wenn wir nur das Bild um 90 Grad drehen oder einfach von der Seite ins Unterholz der Graphik blicken.

Das nächste Bild – Leinwand auf Leinwand, Textur auf Textur – bricht irisierend den Lichtkegel des Projektors, reflektiert und macht zugleich transparent: Das Wirkliche ist nicht das Handgreifliche, nicht das Manifeste, sondern das Wirkende im Scheinen wie das G e w i r k t e, wenn – wie in den vielfachen Lasurschichten der Malerei gebrochen und neugeboren – das Licht selbst aus dem Bild ins Auge des Betrachters dringt: „Derlei thematische M u s t e r das Leben hindurch zu verfolgen, sollte, so meine ich, der wahre Zweck einer Autobiographie sein.“ (*Andere Ufer*, 15) Und eben nicht nur der Autobiographie, sondern der Autopsie des Dichters, der aus den Lebenslinien die bioästhetischen Muster webt, in denen Wort- und Lebenskunst ineinander verflochten sind. Nicht anders verfährt der schreibende Held und heroische Schreiber Cincinnatus in Nabokovs *Einladung zur Enthauptung*, wenn er seine Liebeserklärung in die allumfassende Gewebemetapher kleidet: „Und danach – vielleicht vor allem *danach* – werde ich dich lieben, (...) und dann passen wir zusammen, du und ich, und wenden uns so, daß wir ein M u s t e r bilden und das R ä t s e l lösen: eine Linie von A nach B ziehen (...) ohne hinzusehen und ohne den Bleistift zu heben (...) und du und ich bilden jenes einzigartige D e s s i n, nach dem ich mich sehne.“ (*Einladung*, 59)

Schon die frühesten Kindheitsbilder verknüpfen sich mit Erfahrungen der eigenen Transparenz und der Vernetzung des Bewußtseins mit den wehenden Mustern der Schein- und Lichtwelt. Diese erscheint – erblickt durch den „Kristall eines seltsam transparenten Zustandes“; „Eines Tages, nach einer langen Krankheit, als ich noch sehr geschwächt im Bett lag, geschah es, daß ich mich in einer ungewöhnlichen Euphorie der Gewichtslosigkeit und Ruhe dahintreiben fühlte.“ (*Andere Ufer*, 24; 25) So tritt denn auch die Mutter auf: in Netze gehüllt und den Knaben – wie wenn er ihr einziger gewesen wäre – umgarnend mit Geschenken, Geschichten, Zärtlichkeiten; „Ich sah auch den vertrauten Schmollmund, den sie zog, um das Netz ihres zu eng über das Gesicht gestreiften Schleiers zu lockern, und da ich dies schreibe, kommt – nein, fliegt die netzartig gemusterte Zärtlichkeit, die meine Lippen spürten, wenn ich ihre verschleierte Wange küßte, mit einem Freudenschrei zu mir zurück.“ (ebd., 25)

An der Oberfläche der vielfach verschleierten Welt – wie auf unserer wehenden Leinwand – treffen Schein und Wesen, Blindheit und Schau, Täuschung und Wahrheit trügerisch und betörend aufeinander. Und eben diese „Transparenten Dinge“ – *Transparent Things* so der Titel eines der letzten Romane Nabokovs – diese flimmernden Figuren sind ja alles andere als platterdings „durchsichtig“, also eindeutig, festgelegt, banal – im Gegenteil: Sie beteiligen sich am großen Doppel-Spiel einer Multiplex- und Spiegel-Welt, in der alles gleichzeitig auch sein Gegenteil und das Gegenteil des Anderen sein kann.

Wenn wir also durch die „Linse der Zeit“ auf die Welt blicken, durchschauen wir auch jene Ordnung, die Nabokov als „Textur der Zeit“ bezeichnet: Die Zeit birgt ihr eigenes Geheimnis, da sie nur für den platten Blick banaler Alltäglichkeit linear oder gar zielstrebig verläuft; Nabokov – hier ganz in der Nachfolge des französischen Zeitphilosophen Henri Bergson und nolens volens auch temporaler Kombattant Prousts (*Andere Ufer*, 46) – Nabokov also kehrt wieder und wieder zum Rätsel der Zeit zurück, indem er sie einmal als Gewebe, einmal als Spirale begreift – immer bestrebt, die Quadratur des Zirkels, das uralte Zenonische Paradoxon von Augenblick und Ewigkeit, Bewegung und Stillstand, von Kreis und Linie, Wiederkehr und Fortschritt ins Bild zu setzen:

„Die Spirale ist ein vergeistigter Kreis. In der Form der Spirale hat der Kreis, gelöst und entrollt, alles Teuflische eingeblüßt; er ist befreit. (...) und ich entdeckte, daß Hegels triadische Serie lediglich die fundamentale Spiralität aller Dinge in ihrem Verhältnis zur Zeit ausdrückt. (...) Eine farbige Spirale in einer kleinen Glaskugel, so sehe ich mein eigenes Leben.“ (*Andere Ufer*, 206)

Wir sitzen wie die Paradiesesgestalten in Hieronymus Boschs Wiener Triptychon in einer durchscheinenden Kugel und erschauen im höchsten Zustand der Transparenz – ganz Aug-Apple – die Welt- und Lebensspirale. Und diese rollt

uns womöglich ganz ungezwungen vor die Füße: in Gestalt einer Murmel mit inwendiger Spirale oder als ein längst vergessener Ball aus der Kinderzeit: „Das Laub vermengt sich in meiner Erinnerung mit dem Leder ihrer Schuhe und Handschuhe, und irgendeine Einzelheit ihrer Kleidung (vielleicht ein Band an ihrer Schottenmütze oder das Muster ihrer Strümpfe) erinnerte mich (...) an die Regensbogenspirale in einer Glasmurmel.“ (ebd., 107)

Aus einer solchen Sicht wäre ein jeder Dichter zuallererst Erinnerungskünstler, Gedächtnismeister und Forschungsreisender in die Texturen der Zeit, hinter die Kulissen einer bloß inszenierten Gegenwart. Das Erinnerungsgenie stöbert gar unter den Möbeln nach jenem paradiesischen Kugelzustand, der dort als vergessener Spielball auf seine wiedergefundene Zeit wartet: „Mein Ball sprang unter die Kommode | der Kinderfrau.“ – so beginnt Nabokovs Held Fedor seinen Gedichtband in *Die Gabe* – „Am Boden dort | zerrt jetzt das Kerzenlicht den Schatten | von Fleck zu Fleck – der Ball ist fort, l...l Und da ist er hervorgesprungen, | zitterndes Dunkel er durchdrang, | bis er ins Fort, noch nie bezwungen, | bis jäh er unters Sofa sprang.“ (*Die Gabe*, 19)

Im Nachwort zum selben Roman findet sich der auktoriale Verweis darauf, daß der Text seines Helden wortwörtlich „eingeschrieben“ ist in zwei Gedicht-Hälften – eine „Spirale innerhalb eines Sonetts“ (ebd., 601), womit die Dichtung selbst jenen paradoxalen Kugelzustand markiert, in dem sich – wie in der Murmel der Kindheit – die Lebensspirale bewegt.

Die Flucht aus der Zeit kann niemals eine Flucht vor der Zeit sein, sondern nur eine durch sie hindurch, wobei eben jene Muster entschlüsselt sein wollen, die sie öffnen, erschließen, enträtseln: Ganz im Geist der Moderne entfaltet sich für Nabokov die Zeit nicht als lineares Rinnsal, sondern vielmehr als Fläche, als eine Art Gewebe – das als fliegender Teppich, als Zaubergefährte ekstatisch alle Schwerkraft übersteigt: „Ich gestehe, daß ich nicht an die Zeit glaube. Es macht mir Vergnügen, meinen Zauberteppich nach dem Gebrauch so zusammenzulegen, daß ein Teil des Musters über den anderen zu liegen kommt. Mögen Besucher ruhig stolpern.“ (*Andere Ufer*, 96)

Als spätgeborener Gnostiker ist Nabokov auch Rebell – aber eben einer, der die banale „Natur“ der Dinge übersieht, subversiv das Teppichgewebe von innen nach außen wendet und die stummen Zeichen zu deuten sucht, die durch die Mauern der toten Weltzeit g(e)leiten: Diese Zeit ist ein Gefängnis, die das freie Leben geflügelter Geister versklavt. Nur sie wissen, „daß das Gefängnis der Zeit eine Kugel und ohne Ausgang ist. [...] Anfangs merkte ich nicht, daß die Zeit, die auf den ersten Blick so grenzenlos scheint, ein Gefängnis ist. [...] Nach dem heilen Sonnenlicht und den ovalen Sonnenflecken unter den sich überlagernden Mustern grünen Laubes zu urteilen, die mein Gedächtnis überfluten, entdeckte ich das Zählen und Sprechen gleichzeitig.“ (ebd., 8-9)

Noch in seinem späten Ada-Roman breitet Nabokov – als End- und Höhepunkt dieses verschlungenen und verschlüsselten Teppich-Flugs – eine halb ironische, halb bekenntnishaftige Spekulation über die „Textur der Zeit“ aus, in der er alles resumiert, was ihm wichtig scheint und einleuchtend auf dem Weg aus dem Raum-Kerker in eine Zeit-Freiheit oder Frei-Zeit – in eben jenes flüssige Medium, das Fluidum der Über-Zeit, die absolute Freiheit verspricht: „Ich erfreue mich sinnlich an Zeit, ihrem Stoff und ihrer Ausdehnung, ihrem Faltenwurf, an der Unfühlbarkeit ihrer graufarbenen Gaze, an der Kühle ihres Kontinuums.“ (Ada, 408)

Diese Echt-Zeit „fließt“ für den Zeit-Textil-Künstler so natürlich, wie ein Apfel – immer schon Symbol des wortverwandten Apoll – auf den Gartentisch plumpst (ebd., 411):¹⁵ „Der Raum legt seine Eier in die Nester der Zeit“ – die perhorreszierte 3-D-Welt gehört also in die Thanatosphäre der Fliegen und Spinnen – „Zeit ist nicht reduzierbar auf Wandtafel-Wurzeln.. Der gleiche Raumabschnitt mag einer Fliege weitläufiger erscheinen, als dem Professor S. Alexander, aber ein Augenblick für ihn bedeutet nichts, denn wenn dem so wäre, würden Fliegen bestimmt nicht freiwillig die Klatsche abwarten..“ (ebd., 413)

Wie den falschen Raum gibt es freilich auch eine falsche Zeit, die vom demiurgischen Wärter des Weltgefängnisses – halb kafkaesker „Türhüter“, halb Bocketts „Godot“ – bloß fingiert, d.h. zugleich aufgezeigt wie gelöscht wird:

„Wenn Sie hinausgehen“, sagte Cincinnatus, „dann sehen Sie sich die Uhr auf dem Gang an. Das Zifferblatt ist leer; doch jede Stunde wischt der Wärter den alten Zeiger weg und malt einen neuen hin – und so leben wir, nach der Zeit des Teerpinsels, und das Schlagen ist das Werk des Wärters, und weil er also darauf wartet, heißt er Wärter.“ (Einladung, 128)

Das nächste Licht-Bild also – versetzt uns in eben jene „Camera Obscura“, wohin es auch Carrolls Alice verschlagen hat und wo die Gesetze der Linearität, Kausalität und Zweckdienlichkeit aufgehoben oder vollends verkehrt sind: Erinnern heißt für Nabokov nicht nostalgische Rückschau, sondern eine Durch-Sicht auf jene andere Welt hinter den Texturen der Zeit, jenseits der Spiegel, im Reich der Mnemosyne, in das wir nur über die Kunst des Gedächtnisses Einlaß finden: „Die Erinnerung an mein Kinderbett mit seinen Netzen aus flaumigen Baumwollschmüren an den Seiten ruft mir auch das Vergnügen zurück, mit dem ich ein gewisses wunderschönes (...) granatdunkles Kristallei anfaßte, das von einem vergessenen Osterfest übriggeblieben war (...) Nichts ist angenehmer und seltsamer, als über diese ersten Entzückungen nachzudenken. Sie gehören der harmonischen Welt unversehrter Kindheit an und leben darum mit einer natürlichen Anschaulichkeit im Gedächtnis. (...) Erst mit den Erinnerungen an die Jahre des Heranwachsens wird Mnemosyne wählerisch und verworren... Weder in meiner Umwelt noch in meinem Erbe vermag ich mit Sicherheit

das Werkzeug zu sehen, das ich formte, jene anonyme *W a l z e*, die meinem Leben ein bestimmtes kompliziertes *W a s s e r z e i c h e n* aufdrückte, dessen einzigartiges *M u s t e r* zum Vorschein kommt, wenn man das Schreibpapier des Lebens mit der *L a m p e d e r K u n s t* durchleuchtet. (*Andere Ufer*, 12)

Bekanntlich war Nabokovs eigener Vater 1922 einem Attentat zum Opfer gefallen – was für den auserwählten Sohn eine Lebenskatastrophe war, die sich nicht wegschreiben oder irgendwie „verarbeiten“ ließ. Von da an aber datiert auch Nabokovs Geburt als Erzähler und Romanautor – ebenso wie der erwähnte Fedor Godunov Čerdyncev in seinem Roman *Die Gabe*, der dem verschollenen Vater-Bild biographisch ins ferne Sibirien folgt, um der verschwundenen Gestalt des geheimnisvollen Schmetterlingfängers auf die Spur zu kommen: „Ich sehe ihn, wie er sich inmitten des Gepolters abrutschender Steine von seinem Sattel hinunterbeugt und in dem an einem langen Stock befestigten *N e t z* mit einer weiten Ausholbewegung einen königlichen Verwandten unserer *A p o l l o f a l t e r* einfängt.“ (ebd., 192)

Am schönsten „aufgehoben“ in jedem Wortsinn ist das Vater-Bild aber in jener stummen, stummfilmhaften Licht-Bild-Szene des Erinnerungsbuches, als der Vater – nach Abbüßen einer politischen Gefängnisstrafe vor der Revolution – ins Landgut Vyra heimkehrt und von den begeisterten Angestellten und Freunden in die Luft geworfen wird: So steht er dann – den Tod und permanente Auferstehung vorwegnehmend – im Fluge da: eingerahmt im Diapositiv der Erinnerung. Still steht die Zeit, still hängt der Vater in der Luft, wir selbst schweben im Zenit des Gedächtnisses. Nicht unsere Garten-Leinwand ist hier gekräuselt, sondern der weiße Anzug des Vaters – Zirkusgestalt und weißes Jenseitsbild, Auferstehender und Aufgebahrter in einem: „Von meinem Platz am Tisch aus konnte ich plötzlich in einem der Ostfenster einen wunderbaren Fall von *S c h w e r e l o s i g k e i t* erleben. Für einen Augenblick war dort die Gestalt meines Vaters in seinem windgekräuselten weißen Sommeranzug zu sehen, prächtig mitten in der Luft ausgebreitet, die Glieder in einer seltsam lässigen Haltung (...) bei seinem letzten luftigen Flug lehnte er sich wie für alle Zeiten gegen das Kobaltblau des Sommermittags, einem jener paradiesischen Wesen gleich, die mit dem ganzen *F a l t e n r e i c h t u m* ihrer Gewänder mühelos über das Deckengemälde einer Kirche schweben, während unten schmale Wachskerzen (...) aufflammen (...), der Priester von ewiger Ruhe singt und Totenlilien das Antlitz des Menschen verdecken, der dort unter den schwebenden Lichtern im offenen Sarg liegt.“ (ebd., 19)

Die Welt als ganze ist ein einziges Gefängnis – jedenfalls für jene, die sich aus ihr zu befreien trachten, jene Zeichen-Träger wie Cincinnatus, die von Anfang an nicht „dazu gehören“, weil sie etwas „Anstößiges“ an sich haben: eben das, was so geheimnisvoll als „gnostische Verworfenheit“ die Stirne zeichnet: „Für dieses Verbrechen zum Tode durch Enthaupten verurteilt; in der Festung

gefangen, um das unbekannte, aber nahe und unerbittliche Datum zu erwarten..“
(*Einladung*, 70)

Der Gnostiker muß sterben, weil er um ein Geheimnis weiß, weil er ein Wissen hat, das ihn schon als Kind unterscheidet und als Bewohner des verlassenen und kommenden Paradieses auszeichnet: „Ich weiß etwas, ich weiß etwas, ich weiß (...) Als ich noch ein Kind war (...), schon in jenen verfluchten Tagen inmitten von Leinenbüchern und buntbemalten Unterrichtsmaterialien (...) wußte ich es, ohne zu wissen, (...) was sich nicht wissen läßt.“ (ebd., 92)

Die eigentliche, authentische Welt, das Evidente, die Identität – all das verbirgt sich an der Oberfläche und nicht in unzugänglichen ahnungsvollen Tiefen: Wir gewinnen es auf die alte, gnostische Weise – durch die *d o p p e l t e N e g a t i o n*, indem wir der Täuschung der Welt trickreich auf die Schliche kommen und sie mit ihren eigenen Mitteln schlagen: der Fälschung gebührt Fälschung, dem Spiegel – der Spiegel, der Täuschung – die Mimikry: „Die Geheimnisse der Mimikry“ – auch einer der reduplikativen Zwillingssilbler: *Mimi-kry, Cin-cin-natus* – „übten eine besondere Anziehungskraft auf ihn aus“, bekennt Nabokov: „Ihre Erscheinungen waren von einer künstlerischen Vollkommenheit, wie man sie gewöhnlich mit Gebilden aus Menschenhand in Zusammenhang bringt. „Natürliche Auslese“ im Darwinschen Sinn konnte die wunderbare Übereinstimmung von imitiertem Aussehen und imitiertem Verhalten nicht erklären (...) In der Natur entdeckte ich die zweckfreien Wonnen, die ich in der Kunst suchte. Beide waren eine Form der Magie...“ (*Andere Ufer*, 87-88)

Der alte gnostische Trick besteht schlichtweg darin – die *N e g a t i o n d e r N e g a t i o n* zu wagen: dem Zerrbild der demiurgischen Material-Welt und ihren Täuschungen eben einen analogen Zerrspiegel entgegenzuhalten: als Ergebnis dieser Deformation einer Deformation, dieser Kopie der Kopie, dieser Fälschung einer Fälschung springt dann das Urbild hervor: Frisch-fröhlich, perplex, zart und scharf geschnitten zugleich. Das Große biblische JaJa, auf das sich wahrhaftige Rede beschränkt – andere nannten es DaDa – korrespondiert mit dem zum Kinderspiel geschrumpften NonNon: „Als ich klein war (...) gab es etwas, das *nonnon* hieß und sehr beliebt war... und dazu gehörte ein besonderer Spiegel (...), der nicht nur schief, sondern völlig verzerrt war (...) Der Spiegel, der gewöhnliche Gegenstände vollkommen entstellte, kriegte jetzt richtiges Futter (...), wenn man eine dieser unbegreiflichen, verkrümmten Sachen so hinstellte, daß sie sich in dem (ebenso) unbegreiflichen, gekrümmten Spiegel spiegelten, dann passierte etwas Wunderbares; *minus* durch *minus* *e r g a b p l u s*, alles war wiederhergestellt, alles war gut, und die formlose Sprekelung und Verkrüppelung wurde im Spiegel zu einem prächtigen, sinnvollen Bild..“ (*Einladung*, 129)

Die Magie der Verdoppelung verbindet die Sprach- und Naturwelt, generiert Wörter und Gestalten nach den universellen Regeln der Reduplikation in all ihrer kreativen wie banalen Harmoniesüchtigkeit, aus der sich einzig der „Gnostiker“ herauskatapultiert. Es ist schon erstaunlich, „daß die Natur d o p p e l t gesehen hat, als sie uns schuf (oh, diese verwünschte P a a r i g k e i t, der man nicht entgehen kann: Pferd – Kuh, Katze – Hund, Ratte – Maus, Floh – Wanze), daß die Symmetrie in der Struktur lebendiger Körper eine Folge der R o t a t i o n der Welt ist (ein Kreisel, der sich lange genug dreht, fängt vielleicht an zu leben, zu wachsen, sich zu vermehren), und daß ich in unserem Streben nach Asymmetrie, nach Ungleichheit einen Schrei nach wahrer Freiheit ausmachen kann, einen Drang, aus dem Kreis auszubrechen...“ (*Die Gabe*, 558-559)

Für den Apolliniker, für den im doppelten Wortsinn „Gezeichneten“, lauert der größte Schrecken im Verlust seines Bewußtseins, in eben jener Differenz der Unter-Scheidung und Auf-Schiebung, die den Augenblick des Todes in den des Ewigen Lebens umkippen läßt: heraus aus dieser Schein- und Trugwelt der Kopien hin zu den Kopien der Kopien – also zum Original, zum Ursprung und zum Ende: „Denn gewiß muß es ein Original der plumpen Kopie geben. Verträumt, rund und blau wendet sie sich mir langsam zu. Es ist, als läge man mit geschlossenen Augen an einem bedeckten Tag auf dem Rücken, und plötzlich bewegt sich die Dunkelheit unter den Lidern (...) und man weiß, daß die Sonne hinter den Wolken hervorgekommen ist. Mit eben einem solchen Gefühl beginnt meine Welt: (...) meine Seele weitet sich frei in ihrem angeborenen Reich. (...) Dort, dort sind die Originale jener Gärten, wo wir in dieser Welt umherstreiften und uns verbargen; dort macht sich alles durch seine bestrickende Evidenz bemerkbar... dort tut alles der Seele wohl, ist alles angefüllt mit jener Freude, auf die Kinder sich verstehen; dort strahlt der Spiegel [sic!], der dann und wann einen zufälligen Reflex hierher entsendet.“ (*Einladung*, 90-91)

Nabokovs Cincinnatus wird der „rote Zylinder“ aufgesetzt – und überspringt doch die Schattenlinie des Todes, die ihn wie ein interner Schlagbaum durchteilt wie sie ihn als Wort aus dem Satz streicht: „Hier war die Seite zu ende, und Cincinnatus stellte fest, daß er kein Papier mehr hatte. Jedoch gelang es ihm, noch ein Blatt zu finden. «...Tod (...) schrieb er darauf, seinen Satz fortführend; doch sogleich strich er das Wort aus; er müßte es anders sagen, mit größerer Genauigkeit: «Hinrichtung»vielleicht...“ (ebd., 196).

Unweigerlich nähern wir uns dem Schauspiel der Enthauptung unseres Helden, des tapferen, feinädriigen, zarten Cincinnatus, dessen Name selbst schon Zärtlichkeit und insektenhafte Subtilität verströmt. Dagegen erscheinen die Zuschauermassen, das Schafott, das Gefängnis und der Scharfrichter selbst – als Kulissenschieber einer Schattenwelt, die ihren Anblick im Spiegel des Cincinnatus nicht ertragen kann. Sonst würden sie nämlich entdecken, daß es ihre eigene Irrealität und ihr Irre-Sein ist, das sie in Cincinnatus auszulöschen trachten:

„Die Zuschauer waren völlig durchsichtig und total nutzlos, sie wogten und entfernten sich – lediglich die hinteren Reihen, die ja aufgemalt waren, blieben an Ort und Stelle. (...) Wenig war übrig vom Platz. Das Gerüst des Schafotts war längst in einer Wolke rötlichen Staubs zusammengefallen. Die letzte, die vorüberstürzte, war eine Fau mit einem schwarzen Tuch, die den winzigen Scharfrichter wie eine Larve in den Armen trug. Die gestürzten Bäume lagen flach und ohne Relief da, während die noch stehenden Bäume, auch sie zweidimensional und mit einer seitlichen Schattierung des Stammes, die Rundung vortäuschen sollte, sich mit ihren Zweigen nur noch mühsam an dem reißenden Netzwerk des Himmels festhielten. Alles löste sich auf. Alles fiel (...) und inmitten der fallenden Dinge, inmitten der schwankenden Kulissen schritt Cincinnatus in jene Richtung, wo – nach den Stimmen zu urteilen – ihm verwandte Wesen standen.“ (ebd., 213-214)

Wiederholung als Tod/Geburt der Ästhetik: Poetologischer Exkurs

Die äußersten Grenzlilien einer Ästhetik der Wiederholung bilden – von „unten“ nach „oben“ bemessen – die Ebene der kleinsten Lautwiederholungen, Reime, Parallelismen und Äquivalenzen aller Art und am äußersten Rand – die Sphäre der Lebensmuster bei Nabokov oder der Lebensfiguren etwa im Sinne von Sören Kierkegaards hintergründigem Experiment unter dem Titel *Die Wiederholung* aus dem Jahr 1843, wo es um die Frage nach existentiellen Wiederholungsparadoxa geht, also um Gedächtnis und Augenblick, Identität und Evidenz, um Sein und Nichts.¹⁶

Es fragt sich, was das Gemeinsame, Verbindende ist zwischen dem „untersten“ Stockwerk der Gestalt- und Strukturbildung – jenem der lautlichen, rhythmischen Elementarstufen, wo es um die fundamentalen gestaltbildenden Prozesse geht wie Reduplikation und Parallelismus auf der „strukturalen“ Ebene – und der so fernen Sphäre einer Existenzial-Pragmatik und ihren Lebensmustern. Parallel zur Problematik der Bewegungsparadoxa, die bekanntlich am Ursprung des vorsokratischen Philosophierens standen (Zenon-Komplex)¹⁷ und auf die sich nicht zufällig auch Kierkegaard in seinem Wiederholungs-Diskurs bezieht, entfaltet sich der gewaltige Bereich kosmischer Zyklen,¹⁸ die „corsi i ricorsi“ der Planetenbahnen und ihre schicksalhafte wie universelle Sphärenmusik, in deren Reimen sich das Einzelleben ebenso buchstabieren soll, wie es in den apathischen Ur- und Anfangsgründen der Texturen seine Ur-texte sucht.

Man kann getrost sagen, daß die Entdeckung der Wiederholung als theoretische wie poetische Ausgangsfigur am Ursprung aller analytischen Poetologien steht. Immer geht es dabei um die intermediale Projektion einer Sukzessivität von Elementen (Jakobsons syntagmatische Achse) auf die Simultaneität dersel-

ben Einheiten als Elemente von solchermaßen neu zustandekommenden Bedeutungsklassen (= paradigmatische Achse).

Jakobsons Frage, „warum Papa und Mama?“,¹⁹ verweist auch auf die Urszene einer Zell-Teilung, einer phonetischen, rhythmischen, syntaktischen Reduplikation von Elementen, die aus den Wortkörpern immer neue Wortkinder zur Sprache bringen. Die so kreierte reduplikativen Neo-Logismen disseminieren ihre semantischen „semina“ in eine ansonsten der geschlechtlichen Sprachvermehrung verpflichtete verbale Welt, sie korrumpieren deren „natürliche“ Bedeutungsschöpfung durch referenzielle Zuordnungen mithilfe einer sprachmagischen, archaischen, vorbewußten und also „primitiven“ Vermehrungstechnik, die auf Wiederholung baut, auf die primitive Kontiguitätsassoziation, welche als Analogie bewußt mißverstanden wird. Aus „Pa-pa“ und „Ma-ma“, den reduplikativen Oral- und Bilabialformen entfaltet sich eine Verbalität, ein Tanzen der Zunge und der gesamten Körpersprache, die ihrerseits in einen Sprachkörper ausufert, der sich seinerseits unendlich fortzeugt.²⁰ Diese Klonung, die fortgesetzte Teilung der „tota“ in „partes“, die sich ihrerseits wieder zu Ganzheiten auswachsen, dieser archaische Prozeß der Doppelung, eine Art Parthenogenese, wie sie auch den Schnecken nicht unvertraut ist, tritt an die Stelle der Sprachzeugung aus der Vermählung von Wort und Sache.

Unwillkürlich denken wir hier an Gogols Helden aus der Erzählung „Die Nase“ (1836), dessen Lippen allmorgendlich den – Körper und Sprache vereinigenden – „Brrr...“-Laut trompeten. Gogols Laut-Figur in Gestalt des Kovalev ist – um mit Jakobson zu sprechen – die Sprache selbst, konkret: die Körpersprache, die sich als Sprach-Körper rein verbal konkretisiert, ohne auf Visuelles angewiesen zu sein: „Der Kollegienassessor Kovalev erwachte ziemlich früh und machte mit den Lippen Brrrr..., was er immer machte, wenn er erwachte, obwohl er selbst nicht erklären konnte, aus welchem Grunde er das tat. Kovalev streckte sich, richtete sich auf und ließ sich den kleinen, auf dem Tische stehenden Spiegel reichen. Er wollte ein kleines Pickelchen untersuchen, das ihm gestern abends auf der Nase aufgegangen war; doch zu seinem größten Erstaunen sah er, daß er anstelle der Nase einen vollkommen glatten Fleck hatte.“ (Nikolaj Gogol, „Die Nase“, *Werke*, Wien / München / Basel 1955, 481-507, hier: 484f.).

Hier wird geradezu handgreiflich, wie die prosodische, verbale Präsenz der Figur vollends an die Stelle einer visuellen Repräsentation rückt – noch dazu in der Weise, daß die Absenz des Visuellen durch das Nicht-Vorhandensein der Nase negativ illustriert wird. Die expressive Artikulation des bilabialen Urwortes „brrr“ präsentiert – ohne die Zwischenstufen einer visuellen Fiktion – die Körperlichkeit des Helden in ihrer ganzen prosodischen Konkretheit.

Gleichzeitig wird aber eben dieser Körper auf der visuellen Ebene als radikal defekt vorgeführt. Denn „unser Held“ verlangt nach dem Spiegel, dem Haupt-Symbol einer jeden Augen-Täuschung, um feststellen zu müssen, daß

mitten im Gesicht eine Leerstelle gähnt. Kovalev traut seinen Augen nicht und erst der haptische Eindruck, das betasten der „Leer-Stelle“ mit den Fingern, fördert die schreckliche Tatsache zu Tage: da i s t nichts oder genauer: da ist ein NICHTS.

„Erschrocken ließ sich Kovalev Wasser bringen und rieb sich mit einem Handtuch die Augen: wirklich, die Nase war weg! Er fing an, mit der Hand zu tasten, um festzustellen, ob er nicht schlafe..“ So wiederholt Gogols Held die biblische Gestalt des „ungläubigen Thomas“, der an die Präsenz des Auferstandenen nicht eher glauben mochte, als er mit der Hand in die Wunde des Herrn greifen durfte. Auch Kovalev glaubt nicht eher, als bis er an seinen „wunden Punkt“ rührt – mit den Fingern, die ebenso konkrete Eindrücke evident machen wie die Lippen zu Beginn der morgendlichen Szene. Die Lippen der Körpersprache, genauer: der durch die Lippen artikulierte Sprach-Körper ist die eigentliche, konkrete Realität, während die Augen nur die Abwesenheit des Körperlichen konstatieren können – und das auch noch wenig glaubwürdig. Die Bilabialität des oralen Prinzips – so ließe sich folgern – tritt in Konkurrenz mit dem visuellen, und damit dem phallischen Prinzip des Spiegelstadiums im Sinne Lacans, wobei eben dabei die Absenz des nicht artikulierbaren Gliedes zutage tritt.

Ausgehend von keinem andern als Gogol präsentiert Andrej Belyj den mytho- wie meta-poetischen Entwurf einer Kreativ-Sprache, die aus dem Prinzip der „Wiederholungsfigur“ lebt,²¹ durch die das konstruktive Prinzip der „Wiederholung“ in das semantische und sinnstiftende der Metaphorik umschlägt und damit eben jenen Metaplasma produziert, aus dem die Metasememe und die Metalogismen der alten Rhetorik ebenso wie der damals im Entstehen begriffenen strukturalen Poetik erwachsen: Alles folgt so dem komisch-kosmischen Prinzip des „calembourg“, der den gesamten Sprachkosmos durchdringt, wobei das gerade in der deutschsprachigen Kultur abgewertete Humorig-Lustige jener Zentralfigur des Karnevals in anderen Sprachkulturen auch und gerade „dekomisiert“ und damit in „kosmischen“ Dimensionen auftreten kann. Das Wortspiel ist nicht mehr bloß eine infantile Anwendung oder launiger Zeit-Vertreib, sondern Lebensnerv einer sprachkreativen und somit bewußtseinsbildenden Dynamik.²²

Ähnlich dem Alltagspsychologen des infantilen oder pathologischen „Wiederholungs-Zwanges“ bei Freud wird im poetischen Kalauer, den ja auch Jakobson ins Zentrum seiner Poetik-Noetik stellt, eine „Wiederholungs-Lust“ und im weiteren eine „Wiederholungs-List“ wirksam, die dem kindisch-kindlichen Repetitionszwang und seiner „Wiederholungs-Last“ eine allumfassende dichterische Freiheit abgewinnt. Der Witz einer solchen Generierung von „Bedeutung“ von „unten“ nach „oben“, d.h. von den elementaren Signifikanten zu den komplexen Signifikaten und darüber hinaus von diesen zu den Sinn-Figuren, den „Metalogismen“²³ und ihren Referenzen auf der Ebene der Pragmatik von Kom-

munikation – der Witz dieser Determinationsumkehr besteht in der Gleichgültigkeit des Gegen-Teils, nämlich des „Rückstroms“ von „oben“ nach „unten“: Dabei wirken gewissermaßen die immer schon mitgedachten Sinnkomplexe und Referenzen, wie sie etwa eine nicht-poetische, also objektsprachliche Mitteilungsentention nahelegt, zurück auf die erwähnten elementaren Signifikanten und ihre Figurationen als Metaplasmen, Metasememe etc.etc.

Aus dieser Sicht ist der Dichter – zumal der moderne, avantgardistische – ein „Wiederholungs-Täter“, der mithilfe des Wiederholungsprinzips der Biosphäre in die Semiosphäre einwirkt. Wichtig für die Avantgarde – gerade in Rußland – war aber die Feststellung, daß die Wiederholungstechniken zwar einerseits konstitutiv sind für Strukturbildungen überhaupt – aus Reduplikationen von Lauten und Silben entstehen Textgewebe, aus Reim und Rhythmus Zeilen und Strophen etc.; dennoch ging es aber nicht um eine Ökonomisierung von Arbeits- und Praxisfunktionen durch Mechanisierung und Rhythmisierung (wie im Gesang zur Feldarbeit),²⁴ sondern genau im Gegenteil: Das Naturprinzip der Wiederholung wird gebrochen, verfremdet, umfunktioniert durch das ästhetisch-künstlerische der Repetition. Die doppelte Negation der Wiederholung und Wider-Holung schafft in spiralischer Konsequenz das Einmalige, Singuläre, Unwiederholbare.

Zum einen schafft das Wiederholungsprinzip affirmative Zustände der Automatisierung, also der Versteinerung, Abstumpfung von Informativität (Meeresrauschen, Verkehrslärm, mechanische Rhythmik etc. als sich selbst löschendes „Rauschen“, in dem auch alle anderen „Reproduktionen“ ertrinken); zum andern aber bewirkt ein ästhetisch-künstlerisches Wiederholen das genaue Gegenteil, die Gegenbewegung zum einschläfernden oder ekstasefördernden Rhythmus von Wiederholungsstrukturen: Entautomatisierung und somit Verfremdung. Das, was Osip Brik in seinem bahnbrechenden Aufsatz als „Laut-Wiederholungen“ beschreibt,²⁵ lebt aus der Dynamik zwischen der Imaginativität bzw. verbalen Bildhaftigkeit der poetischen Metaphorik und den primären akustischen Phänomenen der Assonanzen und sonstigen phonetisch-prosodischen Repetitionen.

Zentraler Punkt auch für Andrej Belyj und die gesamte Poetik-Moderne war nun die Umsetzung der „Wiederholungsfigur“ zu einer Assoziationsfigur,²⁶ und damit der Poetik in Noetik: Das spezifisch künstlerische Denken, das „Kunst-Denken“ resultiert hier aus einer sprachimmanenten Bedeutungsproduktion und schafft solchermäßen – eben über die Wiederholungsstrukturen – jenen rhythmischen Lautteppich, über den die Bedeutungskomplexe ihre Sinnmuster finden. Was so generiert wird, ist eine „Kunst-Wirklichkeit“, eine ausschließlich mit den Kunstmitteln der „Schub-Umkehr“ von Wiederholungsprozessen generierte Sprachwelt, die eben nicht eine praktisch funktionierende Mitteilbarkeit ins Fiktionale wendet und damit eine bloß äußerliche Ornamentik der figurativen „Rede“ vorführt.

Zweifellos wurzelt das formalistische Wiederholungsprinzip noch stark – wie im übrigen auch Freuds Ökonomie-Mechanik – in einer positivistischen Theorie des Parallelismus bzw. der Assoziationspsychologie, und damit in der Vorstellung, daß Kontingenz, also Kontiguitätsassoziationen, die logisch oder pragmatisch als rein „zufällig“ und „äußerlich“, „formal“ erscheinen – „innere Assoziationen“ d.h. Inhaltsskonnexe und pragmatische Notwendigkeiten provozieren. Während also die leere Wiederholung (bei Nietzsche ist es auf der Ebene des Bewußtseins und der Existenz der „circulus vitiosus“), während die Tauto-Logie der automatisierenden Repetition Inhaltsleere erzeugt, Desemantisierung, Sinnlöschung, Nichts – generiert dasselbe Prinzip aus seiner poetischen Potenz heraus das Gegenteil: Neologismus, neue Semantik, Sensibilisierung und Bewußtseinssteigerung und -Erweiterung. Damit ist im Grunde die gesamte poetisch-noetische und auch kulturelle Dynamik der klassischen Moderne beschrieben.²⁷

Auffällig ist, wie sehr genau dieser Aspekt der punktuellen „Eklipse“ der Sonne des Bewußtseins, also die partielle Bewußtlosigkeit, eben jenen Punkt markiert, wo auch in Kierkegaards Existentialphilosophie der Abgrund zwischen Reflexion und Handeln, Vermitteltheit eines Aufschubs („différance“) und Unvermitteltheit eines Augenblicks (als Ort der „différence“) klappt. Die ästhetische Option der Moderne, zu der auch Kierkegaard im Vorlauf einiges beigetragen hatte, feiert einen Logozentrismus, der in der zeitweiligen Eklipse des Logos, also seinem Thanatos und Abstieg in die Unterwelt, kulminiert: Hier herrscht dann Desemantisierung, Auslöschung von Referenz, Entleerung – all das, was aus restaurativer Sicht als Entfremdung und Nicht-Mehr-Kommunizieren-Können der Moderne insgesamt nachgesagt und nachgeworfen wurde. Während es doch in Wahrheit um eben jenen dionysischen Eingang in den Mutterleib der Erde ging, aus dem dann – nach der „Auflösung“ und „Disseminierung“ des Sprachkörpers – der Neue Leib, der neue Sprachkörper und Geist auferstehen sollte.

Mandel'stams „Rakovina“

Mandel'stams „Muschel“-Gedicht „Rakovina“ aus dem Jahr 1911 ist zwar „perlenlos“, doch erfüllt mit dem wortlosen Rauschen des blinden Meeres, das auch dann noch fortitönt, wenn das Muschelgehäuse als Instrument der Erinnerung im Trockenen ruht und doch die „große Glocke der Brandung“ anstimmt, wenn wir sie ans Ohr halten. Das Sprachrohr der apokalyptischen Engel wie die litterale Schriftrolle, in die sich das Firmament und die ganze Erde im Zeichen des Unterganges einfaltet, steckt in jenem vorsprachlichen „Rauschen“.

In Mandel'stams „Rakovina“ steckt das Rauschen der Ewigkeit, deren erhabene Größe sich in der Kleinheit des Muschelohrs wiederfindet: die „Große Zeit“, der *užas* des Makrokosmos fängt sich in der zarten Intimität (*nežnost'*)

einer kindlichen Reminiszenz an den Zauber des Muschelhörens in einer versunkenen Spielzeugwelt. Diese Wendung zur Miniaturisierung des Gewaltigen begegnet im Frühwerk nicht selten und immer wieder auch vor dem Hintergrundrauschen der Zeit: „Und sprecht mir nicht von Ewigkeit – | Kein Raum für sie hier, kein Wohin. |...| Dem leisen Nachhall dieses R a u s c h e n s | Lausch ich nur aus der Ferne – froh: | Den schäumenden Koloß, ich tausch ihn | Für das, was klein ist, nichtig, floh.“ („Не говорите мне о вечности – | Я не могу ее вместить. |...| И, тихим отголоскам шума я | Издалека бываю рад, – | Ее пенящихся громад, – | О милом и ничтожном думая“, O. Mandel'stam, 1909/1910, dt. Übersetzung in R. Dutli in: *Der Stein*, 178/179). Die Kehrseite des Rauschens ist seine völlig Entleerung in Bedeutungslosigkeit, die dann am meisten quält, wenn sie sich im abgetragenen und abgedroschenen Dichterwort breit macht, das sich zum „flatus voci“ verflüchtigt: „...Er las jetzt »Ulalume«, ich wußte, als ich lauschte: | Ein Nachmahr, unsichtbar, stand hinter ihm. | Bedeutung ist ein Nichts, das Wort: ein bloßes R a u s c h e n , | Dient die Phonetik treu – den Seraphim. |...“ („...Кошмарный человек читает Улялум. | Значенье – суета, и слово – только шум, | Когда фонетика – служанка серафима. |...“, O. Mandel'stam, 1912, deutsche Übers. ebd., 86-87).

„Ich bin“, schreibt der junge Dichter in „Rakovina“, „aus dem Meeresabgrund hinausgeschleudert an dein Ufer“, gemeint ist jenes der angesprochenen „Nacht“: „Как раковина без жемчужин“ – also bloßes, nacktes, leeres Gehäuse, das keine Perle bereithält – weder als Inkarnation der gnostischen Sophiologie, noch als Schmuckstück weiblicher Schönheit, die im Haus des Mannes, ja der Welt heranreifen sollte, um als deren Anima wiedergeboren zu werden.²⁸

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны пенишь
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шопотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

(„Kann sein, daß ich dir nichts bedeute, | Nacht, aus dem tiefen Weltengrund |
Wie eine Muschel hingeschleudert, | Die perlenlos ans Ufer kommt. |
Gleichgültig machst du's schäumen, stieben – | Dein Meer, und singst, singst zähl
dahin, | Doch deine Muschel – wirst du lieben, | Die unnütz-kleine Lügnerin. |
Du wirst im Sand da bei ihr liegen | Und schlägst um sie dein großes Kleid, | Die
Glücke Dünung an sie fügend, | Hast du sie untrennbar vereint. | Die Muschel-
wände, zart und rissig, | Als wärs ein Haus, ein Herz: so leer | Füllst du dann aus
mit Schaumgeflüster | Und Nebel, Regen, Wind vom Meer...“, O. Mandelstam,
„Die Muschel“, Übersetzung von Ralf Dutli in: *Der Stein*, ebd., 58-59)

Mandel'stam entkernt den zu jener Zeit schon reichlich amorphen Sophia-
Mythos und beschränkt sich auf ein Muschelgehäuse, das angesichts einer ganz
im Sinne Tjutčevs gleichgültigen Nacht-Natur auf alle Hermetik oder Magie
verzichtet und sich mit der kleinen Sinn(es)täuschung begnügt, die im Ohrrau-
schen des Muschelhauses liegt („ненужной раковины ложь“). Freilich ist die
leere Hülle trotz oder gerade wegen ihrer Nutzlosigkeit und Täuschung geliebt
und geschätzt von der Nacht und ihren Meereswogen, die jene nackte Muschel
mit ihrem Schaumkleid (eben jenem der Aphrodite) einhüllen und zugleich mit
ihrem Murneln erfüllen. Anstelle der Perle, dem Inbild des vom Logos befruch-
teten Samens, verbleibt die leere Hülle des Rauschens, statt dem Tauschwert der
Muschel oder ihres Inhalts erhalten wir den Tauschwert ihrer wahrhaftigen Lü-
ge. Sie wirkt einer verlogenen Wahrheit entgegen, die einen Inhalt verspricht,
den sie nicht geben kann. Denn die Hülle i s t schon jene Gabe, die auf geheim-
nisvolle Weise dem kalten Gehäuse eingehaucht bleibt: als das „Glockengeläut
der Brandung“, die sich dem versteinerten Ohr der Muschel eingepägt hat,
Rausch und Gedächtnis, absolute Musik als reiner Zustand, der nutzlos ist – weil
nichtssagend – und unartikulierte, weil ohne Laute, ohne Wörter, ohne Gramma-
tik. Hier wirkt das bloße „Flüstern des Schaums“, das aus „Nebel, Wind und
Regen“ besteht, die jenes Muschelgehäuse erfüllen. Seine steinerne Gestalt
gleicht der fleischlichen eines „unbewohnten Herz-Hauses“. Ebenso wie die
Geburt (der Perle) entfällt, muß auch der Tod schon gestorben sein, um jenseits
der bloß richtigen Wahrheit zu einer unschuldigen Lüge zu gelangen, die im
Namen des leeren Muschelhauses als das Gehäuse der Dichtung übrig bleibt.

Die „volle“ Mythopoesie der Symbolisten verschenkt im Idealfall erfüllte
Formen, die Gestalt der Maja bei Bal'mont oder der Sophia bei den anderen
findet sich glücklich wieder als Perle im Muschelgehäuse, das zum Ursymbol
eines weiblichen Erlösungswerkes wird. Und doch sind die Perlen der gepriese-
nen gnostischen Pistis Sophia flüchtig, die schmelzen dahin im Feuer der Liebe
und verstreuen sich in die Stürme der Leidenschaften: „Ich preise dich, oh, Le-
bendige Maja, | Mit dem Zittern der Saiten. | Du vollziehst deinen Kreis(lauf), in
Strahlen eintretend | In die dreizehn Monde. | Du bist immer mit mir, doch die
P e r l e n , hinschmelzend, | Ergießen sich in Stürme.“ („Я тебя восхваляю, о,

Мая живая, | Трелетом струн. | Ты свой круг завершаешь, в сияньях вступаю | В тринадцать Лун. | Ты везде со мною, где любовь огневая | Мне шепчет: Ты юн. | Ожерелье сплетишь, но жемчужины, тая, | Льются в бури. |..“, Konstantin Bal'mont, 1908, X, 45).²⁹

An diese Perlenkette knüpft Mandel'stam lächelnd an, wenn er in seinem berühmtesten Geschenk-Gedicht bzw. Gedicht-Geschenk eine seltsame Gabe bereithält: nicht mehr die Perlenkette, sondern ein Geschmeide aus trockenen Bienen: „Aus meinen Händen, dich zu freuen, nimm | ein wenig Sonne und ein wenig Honig: dies | ist, was Persephoneias Bienen uns zu tun geheißen. |...| Uns bleibt nur dies: die bienengleichen Küsse, | die kleinen Immen, haarig, in den Stöcken – | Ihr Flug ins Freie ist ihr Todesflug. |..“ („Возьми на радость из моих ладоней | Немного солнца и немного меда, | Как нам велели пчелы Персефоны. |...| Нам остаются только поцелуи, | Мохнатые, как маленькые пчелы, | Что умирают, вылетев из улья. |..“, O. Mandel'stam, 1920, 84)³⁰

Vjačeslav Ivanovs programmatisches „Alphorn“-Gedicht („Alpijskij rog“) mit all seinen mikro-makrokosmischen Analogien und Korrespondenzen ertönt im Hintergrund als symbolistische Klangkulisse einer Mythopoetik, die dem Akmeisten unheimlich geworden ist – fremd und unbewohnbar zugleich: „...Es war das Alphorn nur ein Instrument, damit in den Bergen | Das einnehmende Echo erweckt werde. |...| Die Natur ist ein Symbol wie jenes Horn. Sie | Erklingt zum Widerklang; und der Widerklang – ist Gott.“ („...Был лишь орудьем рог, дабы в горах | Пленительное эхо пробуждать. |...| Природа – символ, как сей рог. Она | Звучит для отзвука; и отзвук – Бог. |..“, Vjačeslav Ivanov, *Alpijskij rog*, I, 606).³¹

Der megalomane, kosmische Naturmythos Ivanovs reduziert sich bei Mandel'stam zum handlichen Muschelfund, der in der Schublade des Alltags deponiert ist und dergestalt in seiner banalen Hohlform das große Geheimnis der kosmischen Sprache miniaturisiert: vom erhabenen Grauen (*užas*) – zur freundlichen Zartheit, zur *nežnost'* eines kindlichen Glaubens an die Anwesenheit des Unendlichen im Kleinsten, der Sphärenharmonie in der Schneckenhäuslichkeit eines privatisierten Lebens. Dieses glaubt an Weihnachten wie an das Meeresrauschen in der Muschel und weiß dabei doch, daß alles auch ganz anders ist, aber eben nicht wahrer. Es ist wie mit den Pyramiden des hehren Ägypten, die einige Jahre nach „Rakovina“ auf einer *Ägyptischen Briefmarke* Platz finden.

Zwei Jahre vor „Rakovina“ treffen wir auf eine verwandte Muschel, die viel deutlicher noch verwoben ist in die Textur-Metaphorik des frühen Mandel'stam, wenn vom „Perlmutter-Schiffchen“ die Rede ist, das – als *Terminus technicus* der Webkunst – zugleich nach Strich und Faden funktioniert (also „textil“) und „textuell“ als jenes Gefährt, das übers Meer jagt – geführt von jener „breiten Hand, die wie eine Muschel erglühend und verlöschend“ das Schiffchen lenkt.

Hier ist die „Hand-Muschel“ einmal dem Körper der ungenannten Weberin zugeordnet, einmal einer nicht weniger anonymen Naturkraft, die im selben Regemaß des hin- und hergleitenden Web-Schiffchens als Flut und Ebbe ewige Wiederkehr spielt. Wie das unartikulierte Rauschen des Muschelhauses in „Rakovina“ erscheint auch der Text jener Gezeiten als eine Schrift auf Wasser – leer und verschwiegen: „Das Perlmutter-Schiffchen schwimmt davon | Und spannt jetzt seinen Seidenfaden, | ... | Wenn diese reife Hand nicht bricht, | Die flammt, als wär sie eine M u s c h e l , | Im Nu verlöscht, zu Schatten huschend | Und eingetaucht dann ins rosa Licht!“ („На перламутровый челнок | Натягивая шелка нити, | ... | Когда широкая ладонь, | Как раковина пламенея, | То гаснет, к теням тяготея, | То в розовый уйдет огонь!“ O. Mandel'stam, 1909, in: O.Mandelstam, *Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915*, Zürich 1988, 25).

Rembrandts *Schnecke* (1650)

Die Tatsache, daß Rembrandt eine Meerschnecke als Sujet seiner Radierung erwählte, verwundert dann weniger, wenn man einige Aspekte ihrer verzweigten Ikonographie ins Auge faßt. Gerade als magisch-religiöses Symbol, ja als Archetypus weiblicher Sexualität und Ursprunghaftigkeit tauchen immer wieder Muscheln aus dem Meer der bewegten und bewegenden Motive auf, in deren harter, gewundener Schale das geheimnisvolle, salzige Lebenselixier schlummert. Besonders aber der Schneckentypus der *Xanicidae* oder *Turbinellidae* spielt etwa in den Hindu-Tempeln eine hochgeschätzte Rolle als Symbol des Gottes Vishnu, der die Muschel in einer seiner vier Hände (in einer linken) hält und solchermaßen „Kontinuität“ verspricht: Die Muschel figuriert zugleich als Waffe und als Musikinstrument (vgl. die Tafel 107 in dem prachtvollen Foto-band mit dem lapidaren Titel *The Shell. Five Hundred Million Years of Inspired Design*, von Hugh and Marguerite Stix und R. Tucker Abbott, New York, o.J.)

Gerade die Linkshändigkeit aber ist von Bedeutung, wenn man bedenkt, daß die überwiegende Mehrheit der Muschelspiralen rechtsgerichtet ist: also im Uhrzeigersinne verläuft, während die linksdrehende Spezies extrem selten und daher zur Heiligkeit prädestiniert erscheint (vgl. im selben Band die Tafel 92). Die linksgerichteten Rarissima weichen von der rechtsdrehenden Mehrheit in nichts ab, sie bilden bloß deren total identisches Spiegelbild. Seltenheit und Heiligkeit verbinden sich bei den Linksspiraligen mit der Funktion einer besonderen Gabe, deren linke Herkunft einen besonderen Symbolwert beansprucht.³²

Die hermetische Dimension der (Schnecken-)Muscheln war zweifellos eine Entdeckung der manieristischen Renaissance und des Barock bzw. Rokoko, wo die Muschel/Schnecke zum unendlich repetierten Leitmotiv einer Universalarchitektur aufgestiegen war. Was hier interessierte, war freilich weniger die tonangebende Rolle des Triton-Horns als vielmehr das Geheimnis seiner spirali-

schen Gestalt, die gerade bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts in Stilleben und naturkundlichen Tafelbänden vielfach wiederkehrt (vgl. die Hinweise im *Rembrandt-Katalog*, Wien 2005, 300). Ein Vergleich aber mit Wenceslaus Hollar Radierung eines *Conus Imperialis* (ebd.) zeigt auf irritierende Weise das seltsame Eigenleben von Rembrandts „Schnecke“: Diese ist ganz der naturkundlichen Dokumentation entrückt und auf seltsame Weise „alleine gestellt“; praktisch hintergrund- und kontextlos liegt sie da und behauptet so ungerührt ihre bloße Präsenz, die sich der Ferne wie Tiefe ihrer Herkunft – also einer gesteigerten Absenz – verdankt. Jenseits aller Symbole und diesseits einer jeden Metaphorik rollt unsere Muschelschnecke alle möglichen Bedeutungen zu einer Kraftspule, die reine Intensität und totales Gedächtnis speichert. Die dem Meer entrissene Muschel behauptet ihre Gestalt jenseits der Exotik von Kuriositätenkabinetten und Kunstkammern. Sie ist nicht nur Sammlerobjekt, sie sammelt selbst alles an Konzentration vom Nullpunkt ihres Gewindes bis zur labyrinthischen Maserung ihrer Oberfläche, deren vernetzte Flecken die Kader einer nie gezeigten Filmrolle zu bergen scheinen, die vor ewigen Zeiten von Bord gefallen war.

Bei näherer Betrachtung birgt Rembrandts Schneckenmuschel eben jenes Geheimnis, das aus den erwähnten Vishnu-Statuen des Hinduismus bekannt ist: Seine Muschel ist linksdrehend. Entweder ist sie dies, weil Rembrandt darauf vergessen hatte, das Objekt seiner Darstellung auf der Druckerplatte seitenverkehrt auszuführen (was für einen professionellen Stecher so gut wie ausgeschlossen scheint), oder aber er war im Besitz eines tatsächlichen extrem raren Exemplars eines linksdrehenden *Conus marmoreus* oder *genuanus*. Und wenn dem so war: Sollte all dies bloß Zufall sein – oder hatte er Kenntnis von jener magisch-kultischen Verehrung, die solchen Fundstücken zuteil wurde?

Wenn es aber keinen symbolischen Mehrwert geben sollte, sondern den bloßen „Meer-Wert“ des innerlich rauschenden und äußerlich so still daliegenden Schneckengehäuses – sensationell genug ist doch die Wahl eines einzigen Objekts, das – zusammen mit seinem Schatten und ohne jeden Kontext – als Stilleben vorgeführt wird: Es bleibt das Singuläre in seinem Eigenleben, totale Individualität, die Ausnahme ohne Regel. Ein Solitär. Ein Geschenk.

* * *

Auf wundersame Weise und an gänzlich unerwarteter Stelle stoßen wir auf unser Rarissimum, ein Meerschneckenexemplar – herübergerettet vom „Anderen Ufer“ diesmal durch die Tochter von Gregory Bateson, des genialen Entdeckers des Double bind ebenso wie der Doppelspirale im Paradoxon der Rückkopplung. Mary Catherine Bateson machte sich nach dem Tod des großen Kommunikators an die schwierige Sammlung seiner Hinterlassenschaft, woraus sie

ebenso charmant wie riskant ein posthumes Gemeinschaftswerk aus väterlichen und töchterlichen Texten verwob. Es trägt den geheimnisvollen Titel: *Wo Engel zögern* (Frankfurt am Main 1993) – im Original: *Angels Fear. Towards an Epistemology of the Sacred* (1987). Was das etwa mit E.M. Forsters kleinem Roman *Where Angels fear to Tread* (1905) zu tun hat, wäre gut zu wissen. Wir begnügen uns hier mit jenem Fragment aus den fiktiven Dialogen zwischen V[ater] und T[ochter], wo unsere Schneckenmuschel ihren kleinen Auftritt hat: „T.: Schnecken, Papa. Erinnerst du dich noch an die Sache mit den Schnecken in Hawaii, von der du mir mal erzählt hast? Wie ging sie?

V.: Mmm. Das ist eine andere Geschichte, aber sie paßt irgendwie hier rein. Wie du weißt, ist jede Spirale entweder rechtsdrehend oder linksdrehend, und rechtsdrehende Schnecken können sich mit linksdrehenden nicht paaren. Aber wie sich herausstellt, kommt es bei bestimmten Schnecken mit einer gewissen Häufigkeit zu einer Umkehrung der Richtung der Spirale (...) Jedenfalls kommt es häufig genug vor, daß die Nachkommen mit umgekehrter Richtung auch umgekehrte Partner finden und sich somit fortpflanzen können. Aber dies führt dann zu einer neuen und gesonderten Population, die sich ihrerseits vermehrt (...) und wenn die Abfolge schließlich in der entgegengesetzten Richtung vor sich geht, wird die neue umgekehrte Gruppe unfähig sein, sich mit ihren entfernten Cousinen zu paaren. Du bekommst eine sprunghafte Artenvermehrung.“, *Wo Engel zögern*, 146-147)

Für die linksdrehenden Lebenstexte mag dies vielleicht auch zutreffen. Um ihnen zu folgen, müssen wir – wie bei Nabokovs „Nonons“ – den gekrümmten Spiegel anlegen, um – minus plus minus ergibt plus – die vollends unverzerrte Ansicht eines authentischen Urzustandes zu erhalten, jene Anamorphose, in der die Sinnestäuschung zu ihrer höchsten Wahrhaftigkeit gelangt. Das mit den Engeln aber ist wirklich eine andere Geschichte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu A. H.-L., „Zur Poetik der «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 1982, 197-252.
- 2 Genannt seien hier nur die Bände: „Vergessen – Erinnern – Gedächtnis“ (WSA, 16, 1985), zum : Mythos in der Slawischen Moderne, Hg. von W. Schmid (WSA, Sonderband 20), Wien 1987; zur *Psychopoetik* (WSA, Sonderband 31), Wien 1992; „Mein Rußland“, WSA, Sonderband 44, Wien 1997.
- 3 Die Verbindung zwischen diesem Aufsatz (zusammen mit dem im selben Band erschienenen Text „Krugovoe dviženie“, *Trudy i dni*, 51-73) und den Romanen Belyjs knüpfen Robert A. Maguire und John E. Malmstad in ihrem Beitrag „Peterburg“, J.E. Malmstad (Hrg.), *Andrey Bely. Spirit of Symbolism*, Ithaca – London 1987, 96-144.
- 4 Zum Motiv des „Augenblicks“ im Kunstdenken des russischen Symbolismus vgl. A. H.-L., „‘Erinnern – Vergessen – Gedächtnis’ als Paradigma des russischen Symbolismus“, WSA, 16, 1985, 111-164.
- 5 Anders als sonst werden in diesem Artikel die russischen Zitate jeweils in (vorhandenen) Übersetzungen angeboten, damit auch der sprachliche Konnex zwischen dem fremden und meinem eigenen Text spürbar wird. Ausgenommen sind lyrische Zitate. Eine zweisprachige Präsentation würde darüber hinaus das gewählte Genre durchkreuzen. Im weitem werden auch Quellen zitiert, die ohne weiteres bei der Hand sind.
- 6 Zitiert wird nach der *Kritischen Studienausgabe in 15 Einzelbänden* von G. Colli und M. Montinari. Zur Bewegungssymbolik des Symbolismus vgl. auch A. H.-L., *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien 1989, 133-152.
- 7 Vgl. dazu V.N. Toporov, „Prostranstvo i tekst“, *Tekst: semantika i struktura*, M. 1983, 227-284.
- 8 Konstantin Bal'mont, „Pljaska atomov“, *Izbrannye stichotvorenija i poëmy*, Hg. von V. Markov, München 1975; ausführlicher dazu vgl. auch: A. H.-L., *Symbolismus*, Bd. 2, 80.
- 9 A. H.-L., ebd., 125; Georges Poulet, *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*, Paris 1961, Frankf.a.M. – Berlin – Wien, 11ff.
- 10 „Ich bin ein Schüler des Heraklit“ – Zitiert wird die deutsche Übersetzung von Gabriele Leupold: A. B., *Kotik Letaev*, Frankf.a.M. 1993.
- 11 „Rhoia“ und „Anti-Rhoia“ waren heraklitische Grundprinzipien auch in der Symbolwelt Vjačeslav Ivanovs (vgl. A. H.-L., *Symbolismus*, Bd. 2, 133f.).
- 12 Zur Klöppelmotivik besonders bei Mandel'stam vgl. A. H.-L., „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hrg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist*, 16/17, Wien - Lana 1999, 71-152. Zur Textur als Grundmuster der Textgenerierung vgl. die Monographie von Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie*, Köln – Weimar – Wien 2002.
- 13 Zitiert werden die Werke Nabokovs nach folgenden deutschen Ausgaben: V.N., *Andere Ufer. Ein Buch der Erinnerung*, Reinbek/Hamburg 1964; *Einladung zur Enthauptung*, Reinbek/Hamburg 1970; *Die Gabe*, Reinbek /Hamburg 1994; *Ada oder das Verlangen*, Reinbek/Hamburg 1983.

- ¹⁴ Vgl. zu den apollinischen Aspekten der Textur-Ästhetik Nabokovs: A. H.-L., „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 2001, 524-555.
- ¹⁵ Genau diesem poetischen Experiment zur Ermittlung der Schwerkraft wie der generischen Rückbindung („Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“) ist auch Mandel'stams erstes Dichterwort gewidmet, wenn er in seinem berühmten Frühwerk dreißig Jahre vor Nabokov schreibt: „Der Laut – behutsam, stumm – | Der Frucht, wenn sie vom Baum sich trennt, | Die Melodie der Stille um | Ihn her: der Wälder, ohne End.“ (1908, dt. Übersetzung in: O.M., *Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915*, Zürich 1988, 7). Zum auch etymologischen Zusammenhang zwischen Apoll und Apfel vgl. A. H.-L., *Symbolismus*, Bd. 2, 609, 613.
- ¹⁶ Vgl. dazu ausführlicher A. H.-L., „Wieder-Holungen. Zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard“ (im Druck). Teile dieses Textes habe ich auch als Vortrag an unserer „Geburtstagstagung“ für Renate Döring vorgetragen.
- ¹⁷ Zu den Bewegungs-Paradoxa im Zusammenhang mit der Poetik-Noetik der russischen Absurdisten (Oberiu) vgl. A. H.-L., „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44, 1999, 125-183.
- ¹⁸ Aus dem schier unüberschaubaren Schrifttum zu diesem Thema vgl. den paradigmatischen Text von Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte. Mythos der ewigen Wiederkehr*, Frankfurt.a.M. 1984.
- ¹⁹ Roman Jakobson, »Why ›mama‹ and ›papa‹?«, *Selected Writings, I: Phonological Studies*, The Hague 1962, 538-545. Zu den reduplikativen Lallwörtern vgl. die klassische Darstellung bei R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Frankfurt.a.M. 1969, 61ff. Die Rolle des Wiederholungsprinzips im russischen Formalismus bei Jakobson (mit Rückblick auf Andrej Belyj) behandelt eingehend: A. H.-L., *Der russische Formalismus*, Wien 1978, 129-145. Auch Gilles Deleuze beschäftigt sich in seiner Schrift *Differenz und Wiederholung*, dt. Übers. München 1992, 360ff., letztendlich auch mit „Stereotypie und Refrain“ als Phänomene der Wiederholung und Differenz.
- ²⁰ Der literarische Held als Personifizierung einer solchen verbal-prosodischen Reduplikation – entspringend dem Autor-Namen selbst – findet sich gerade bei Go-gol: vgl. dazu A. H.-L., „«Gøgø». Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 39, 1997, 183-303. Nicht zufällig hat Vladimir Nabokov diese Gogolsche Sprach-Körper-Lust mit der angelsächsischen Tradition des „pun“ zum universalen Bilabialismus seiner Poetik erhoben, besonders anschaulich eben in seiner Studie *Nikolai Gogol*, Norfolk 1944. Die spracherotische Dimension dieses artikulatorischen Wortlustgewinns kulminiert nicht nur in Gogols Namen, sondern auch in den analogen Formen wie Ci-či-kov oder Lo-li-ta, von denen es bei Nabokov – und nicht nur bei ihm – nur so wimmelt.
- ²¹ Ausführlich dazu Andrej Belyj, *Masterstvo Gogolja* (Meisterschaft Gogols) Moskau 1934, 139ff.

- 22 A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 128-140.
- 23 Die Begriffe Metalogismus, Metasemem etc. systematisiert im Sinne einer strukturalen Poetik bzw. Rhetorik bei J. Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik*, München 1974.
- 24 Vgl. die Kritik an Herbert Spencers Herleitung der Kunst – etwa der Musik – aus der Rhythmisierung und damit Ökonomisierung von Arbeitsabläufen durch Viktor Šklovskij in seinem Formalismus-Manifest: „Die Kunst als Verfahren“, *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1969, 3-35, hier: 9f.
- 25 A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 129ff.
- 26 Andrej Belyj, *Masterstvo Gogolja* (Gogols Meisterschaft), Moskau 1934; dazu A. H.-L., *Der russische Formalismus*, 139f.
- 27 Vgl. R. Jakobsons Chlebnikov-Studie, „Neueste russische Poesie“, 1919/21, 94; 108. Vgl. zuletzt A. H.-L., „Randbemerkungen zur frühen Poetik Roman Jakobsons“, H. Birus, S. Donat, B. Meyer-Sickendiek (Hrg.), *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*, Göttingen 2003, 89-120.
- 28 Vom gnostischen Mythos der „Pistis Sophia“ handelt das berühmte „Perlen-Lied“ – Kurt Rudolph, *Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion*, Göttingen 1980, 34, 74, 142; das „Perlenlied“, Peter Sloterdijk, Thomas Macho (Hg.), *Weltrevolution der Seele*, Bd. 1, 155-159.
- 29 Zitiert nach: K. Bal'mont, *Polnoe sobranie stichov, v desjati tomach* 1908-1914, M.
- 30 Zitiert nach der russischen Ausgabe: O.M., *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Washington 1967. Die deutsche Übersetzung stammt von Paul Celan in: *Drei russische Dichter. Alexander Block. Ossip Mandelstam. Sergej Jessenin*, Frankfurt am Main 1958, 1963.
- 31 Vgl. die Ausgabe: *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, Bruxelles 1971.
- 32 Die Funktion der Muschelgewinde als Musikinstrumente ist in vielen archaischen wie antiken Kulturen geläufig – in Indien oder Japan ebenso wie im alten Griechenland, wo die Tritonen auf Muschelhörnern blasen und damit Neptun begleiten. Genau in dieser musikalischen Rolle bevölkern die Triton-Muscheln mythologische Neptungruppen – besonders seit der Renaissance bis hin zu Rubens und weit darüber hinaus. Während Botticellis „Geburt der Venus“ (Uffizien 1480) die flache Jakobsmuschel zu jenem Gefäß hochstilisiert, welchem die Göttin der Schönheit und Liebe entschwebt, figurieren die neptunischen Blasmuscheln als Gefäße einer Natur- und Meeresmusik, die durch ihre bloße Hohlform und Spiralik in der Lage sind, das Meeresrauschen – den *šum* – zu simulieren: auch dann, wenn man längst weiß, daß wir nicht der Ferne des Ozeans lauschen, sondern der Nähe unseres Blutkreislaufes, der in unserem Körper zirkuliert.

Renate Lachmann

VERWANDLUNGEN

Neben den natürlichen, biologischen Metamorphosen, von denen Nabokov sagt, sie seien wunderbar,¹ wobei er sich in den Verwandlungsprozess einfühlt, aus dem der Schmetterling hervorgeht, und den das Natürliche bedrohenden Metamorphosen, die Burton in seiner *Anatomy of Melancholy* als einen der Gründe für den Ausbruch von Melancholie anführt, wobei er die Lykanthropie² im Blick hat, gibt es die Metamorphosen, von denen Mythos, Märchen und Texte der phantastischen Literatur erzählen. Es sind vom Selbst bewirkte oder von anderen Mächten (Zauberern, Dämonen, Magiern) auferlegte Metamorphosen, von denen sie erzählen, die im Märchen als Strafe oder Belohnung, oft im Wechselspiel von Verwandlung und Entwandlung, das Wunderbare ausmachen. Literarische Verwandlungstexte treten vermehrt seit dem 18. Jahrhundert (Gothic novel) auf und sind konstitutiv für die Literatur der romantischen und nachromantischen Phantastik. Die darin dargestellten Grenzüberschreitungen tangieren die Seinsordnung und decken im Verwandelten ein Moment des Schrecklichen, Unheimlichen und Unaussprechlichen auf, das aus der Belebung von Statuen und Bildern, der Wiederkehr der Toten, der Verkehrung von Menschen in dämonische und animalische Wesen hervorbricht. Im phantastischen Text werden mit der Schilderung metamorphotischer den Menschen und die von ihm interpretierte Welt betreffender Vorgänge nicht nur Geheimnisstrukturen entworfen, sondern auch anthropologische Fragen berührt.

Gerade die Metamorphose-Vorgänge thematisierenden und gestaltenden Texte der Phantastik arbeiten Menschenbilder heraus, die akzeptierte Menschenbilder in Zweifel ziehen. Transformierbarkeit, plötzlich eintretende oder allmählich sich vollziehende Wandlungen lassen auf die Instabilität von Körper und Seele schließen. Physische und psychische, von außen hervorgerufene oder von innen hervorbrechende Metamorphosen, wie sie die Verwandlungstexte in unterschiedlichen Erscheinungsformen entwerfen, verweisen auf eine paradoxe, Identität und Individualität betreffende Konzeption menschlicher Verfaßtheit.

¹ Metamorphosen, Delf Schmidt (Hrg.) *Literaturmagazin*, 45, Masken, Metamorphosen, übers. v. Dieter E. Zimmer, Frankfurt am Main 2000.

² Nabokov wendet sich im übrigen nach der Metamorphosebeschreibung der Schmetterlinge dem Lykanthropie-Fall von Mr. Hyde und Dr. Jeckyll zu.

In die Darstellung metamorphotischer Vorgänge fließen Komponenten unterschiedlicher Traditionen ein: arkane schöpfungsmithologische Konzepte, die alchemistische Kreationen einerseits und Entwürfe von Automaten-Menschen gleichermaßen bestimmen. Aber auch jeweils zeitgenössisches halboffizielles Wissen, medizinisches oder seelenkundliches, wird seit der Romantik als Stimulus dargestellt, der den in Spezialwissen Eingeweihten zu Gattungsgrenzen überschreitenden Experimenten an Mensch und Tier antreibt. Die von außen bewirkte Metamorphose thematisiert der phantastische Text als einen Körper und Seele betreffenden entsetzlichen Eingriff durch ein bedrohliches Wesen: den Wissenschaftler, der mit Apparaturen hantiert, Vivisektionen durchführt und sich als Zweit- und Um-Schöpfer versteht. In der Figur des Wissenschaftlers von der Art des Dr. Frankenstein, Dr. Moreau oder Professor Preobraženskij haben sich Züge des Zauberers und dämonischen Magiers erhalten, zugleich aber repräsentiert die ‚Szientifizierung‘ eine modernisierende Version des metamorphotischen Schöpfungskonzepts, das in der Horrorphantastik des 20./21. Jahrhunderts durch den Rekurs auf Kenntnisse gentechnischer Manipulation eine weitere Modernisierungsstufe erreicht hat.

In der Ur-Metamorphose ‚Deukalion und Pyrrha‘ läßt Ovid die Menschheit neu entstehen, indem er den beiden nach einer Flutkatastrophe Überlebenden mit Hilfe der Göttin Themis die Macht verleiht, Steine in Knochen zu verwandeln, die zu Menschen werden. Deukalions Steine werden zu Männerknochen, Pyrrhas Steine zu Knochen einer Frau. Diese Verknöcherung der Steine gelingt Deukalion und Pyrrha aufgrund der Entschlüsselung eines Rätselspruchs, der von der Wiedererschaffung der Menschen aus den Gebeinen der Großen Mutter kündigt. Indem sie begreifen, daß ‚Gebeine der Großen Mutter‘ durch eine Ähnlichkeitsbeziehung mit ‚Steine der Erde‘ verbunden ist, haben sie die im Rätsel verborgene wechselseitige Metaphorik (Steine-Knochen/Gebeine – Gebeine/Knochen-Steine) entziffert. Diese Metaphorik veranlaßt sie, die Gebeine-Steine hinter sich zu werfen, auf daß sie ‚wirkliche‘ Knochen und damit Bausteine eines neuen Menschengeschlechts werden. Die Metamorphose, die sie bewirken, erweist sich als Realisierung der Rätselmetapher. Themis, die Autorin des Rätseltextes, läßt Deukalion und Pyrrha zu Stammeltern eines neuen aus dem Zusammenhang von Metapher und Metamorphose entstehenden Lebenstextes werden, d.h. die semantische Energie der Metapher hat die Metamorphose bewirkt. Während metaphorische Metamorphose (metamorphotische Metapher) für dieses Ovid-Gedicht gilt, ist die semantische Konstellation in der Dichtung des Pygmalion-Mythos, die der Kunstschöpfung und deren Verwandlung gilt, von der Metonymie³ bestimmt. Mit der Belebungs-geste, die hier den Übergang

³ Friedmann Harzer hat in *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid-Kafka-Ransmayr)*, Tübingen 2000, die Opposition metaphorische-metonymische Metamorphose eingeführt, auf die ich mich hier beziehe. Allerdings ist das Konzept einer metaphorischen Metamorphose oder metamorphotischen Metapher von Sherry A. Dranch in

von (Kunst-)Materie in atmendes Geschöpf bewirkt, wird Berührung, nicht Ähnlichkeit erzeugt. Dies gilt auch für den – ganz anderen – ‚Fall‘ sekundärer Schöpfung, der in der Golemlegende Gegenstand ist.⁴

Was ihre semantische Struktur angeht, stellen Ovids ‚Pygmalion‘ und die Golemlegende zugleich affine und konträre Ausprägungen dar.⁵ Zwar sind beide Schöpfungsgeschichten von der Ambivalenz zwischen Virtualität und magischer Realität, zwischen Simulakrum und belebter Figur bestimmt. Doch liegen ihnen unterschiedliche Motivationen zugrunde – Ablehnung der gegebenen (natürlichen) Schöpfung einerseits, Hybris im Schöpferwettstreit mit Gott andererseits –, die sich lediglich in der Absicht berühren, einen künstlichen Menschen herzustellen. Während in der Golemlegende die Fabrikation eines Androiden im Vordergrund steht, liegt der Akzent der pygmaliontischen Schöpfungsversion zunächst auf dem Kunstwerkhaften des Simulakrums. Die Spannung zwischen Kunstwerk und Idol, die in ihm angelegt ist, oder genauer die Spannung zwischen *aisthesis* und Idolatrie/erotischer Besetzung, führt (in der Ovidischen Gestaltung des Mythos) durch das Überwiegen des letzteren zur Verwandlung des Simulakrums/Idols in eine durch Atemhauch (Animation, Inspiration) belebte Figur. Der Übergang von tot in lebendig, von Elfenbeinstatue bzw. Skulptur in eine atmende Frau, von Kunstwerk in Mensch, von Artefakt in Kreatur, von Simulakrum in ein sekundäres ‚authentisches‘ Original ist ein metamorphotischer Vorgang, der auf Kontiguität, nicht auf Similarität beruht.

Im sekundären Schöpfungsprozeß als Manufaktur und (bio-)technische Fabrikation unterschiedlicher Art, selbst in den alchemistischen Vorgängen, deren Verursacher von der gesetzmäßig zu erzielenden Transformation der Substanzen ausgehen, werden Vorstellungen natürlichen Werdens und Wachsens vom Diktat der Verwandlung, Metamorphose, überdeckt, ja abgelöst. Das metamorphotische Geschehen, der Mensch und Ding verwandelnde Eingriff hat in den mythographischen und in den Texten der Phantastik etwas Gewalttames, bedeutet einen Schnitt, einen Bruch, einen Ebenenwechsel und läßt sich weder im Sinne der Goetheschen Metamorphose der Pflanzen⁶ noch im Nabokovschen der Schmetterlingswerdung als organisch interpretieren. Die phantastische Meta-

„Metamorphosis as a Stylistic Device: Surrealist Schemata in Gogolian and Nabokovian Texts“, *Language and Style. An International Journal* (1984), 139-148 entwickelt worden. Die Realisierung der Metapher als metamorphotische Anthropogenese.

⁴ Moshe Idel, *Golem. Jewish Magical and Mystical Tradition. On the Artificial Anthropoid*, New York 1990.

⁵ Während ‚Pygmalion‘ als literarische Mytheninterpretation zum Prätext par excellence avancierte, spielte die Golemlegende ihren Part in der vorkabbalistischen und kabbalistischen Überlieferung als Gegenstand hochkomplizierter Spekulationen und kontroverser Lehrmeinungen und wurde erst seit dem 19. Jahrhundert Gegenstand literarischer Bearbeitung.

⁶ Vgl. Helmut Schanze, „Der Schlüssel zu Allem“. Anmerkungen zu Goethes Lehre von der Metamorphose und den Anzeichen der Französischen Revolution in der „Italienischen Reise“, *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule-Siegen zum Thema: Metamorphosen*, (1995) Heft 2, 53-62.

morphose ist dezidiert un-organisch. Der Ebenenwechsel als Überschreitung der Gattungsgrenzen zwischen den Geschlechtern (Virginia Woolfs *Orlando*), zwischen Mensch und Tier (Stevensons *Mr. Hyde and Dr. Jeckyll*, Bulgakovs *Sobač'e serdce*) oder zwischen Tier und Tier (Wells' *Island of Dr. Moreau*), zwischen unbelebt und belebt (E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) und als Niederreißen der Barriere zwischen Leben und Tod (E.A. Poes *The Facts in The Case of Mr. Valdemar*, Turgenevs *Klara Milič*) folgen anderen als natürlichen Beweggründen.⁷

Worin besteht das Faszinosum des Metamorphotischen, was treibt die solche Vorgänge gestaltenden Autoren an, wenn sie als Verwandlungsvisionäre den Dingen und Personen die ihnen zunächst verliehene Identität nehmen und ihre Individualität durch Spaltung dementieren? Ist es das spekulative Moment, das neben kognitiven auch ludistische, experimentnahe und utopische Züge enthält, das die literarischen Metamorphosen in Gang setzt? Oder sind es archaische, die Menschheitsgeschichte begleitende, ja bestimmende Konzepte, die immer wieder Neubearbeitung provozieren und epochenspezifische Akzente erhalten? Ist es das Spiel mit dem Selbst, wie es der homerische Proteus als Paradigma der ‚insistierenden‘ Nicht-Identität vorführt, das Unsterblichkeitsbegehren, die Lust an der Um- und Neuschöpfung, der Wunsch nach Wiedergeburt in anderer Gestalt oder nach der Flucht aus dem einmal Gegebenen, nach der Erprobung aller Gestalt- und Seinsmöglichkeiten, oder geht es um die Antizipation jener endgültigen Verwandlung, die mit dem Sterben einsetzt u.ä.? Vermutlich ergäben die genannten Momente zusammen genommen eine Grundlage für die Beantwortung der Frage nach dem Faszinosum.

Historische oder erklärende Wörterbücher beantworten die Frage nicht, doch geben sie Auskunft über den Bedeutungsumfang und Gebrauch von Verwandlung, lassen jedoch Unterschiede bezüglich dessen erkennen, was verwandelt wird, die Erscheinungsform oder das Wesen von Person (oder Ding), unausgeführt.

Die Bedeutungsnuancen, die das Grimmsche Wörterbuch für Verwandeln, Verwandlung historisch ausfaltet, führen in ein umfassendes semantisches Feld. Verwandeln können sich Personen, Sachverhalte, Zustände, Vorgänge, Abstrakta, Meinungen, Vorstellungen, Dinge, Stoffe, Natürliches und Künstliches, wobei es sich jedoch nicht ausdrücklich um ‚wunderbare‘ Prozesse handelt. Eine Ausnahme bilden allerdings die unter 2, a gegebenen Bestimmungen: Die „Ver-

⁷ Anders allerdings die von der Ethnographie aufgezeichneten rites de passage, in denen biologische Veränderung (Reifeprozess) als soziale Verwandlung nachvollzogen wird und das veränderte Glied der Gemeinschaft neu in diese aufgenommen wird, wobei die Rituale des Übergangs die einschneidende Bedeutung des Vorgangs demonstrieren. Auch die halluzinatorischen Verwandlungen, die von ‚Hexen‘ erlebt (und als wirkliche behauptet) werden oder die in Ekstasen eintretenden oder in mystischen Zuständen erfahrenen Verwandlungen oder die mit dem Schamanismus verbundenen Verwandlungsphänomene unterliegen ‚anderen Kausalitäten‘.

wandlung durch übernatürliche Kraft; durch göttliche wirksamkeit“, mit einem Zitat von Angelus Silesius („wann ich mit gott durch gott in gott verwandelt bin“, Cherubimischer Wandersmann) belegt, und die Verwandlung durch „zauber“. Eine Unterscheidung zwischen Wesen und Erscheinung tritt dabei nicht deutlich hervor und läßt sich auch nicht aus den semantisch verästelten Termini ermitteln, die zur Erklärung des Sprachgebrauchs des Substantivs „Verwandlung“ mit Verweis auf ältere Wörterbücher zitiert werden: „alternatio, conversio, impedatura, metamorphosis, mutatio, mutatorium, traiectio, transfiguratio, -formatio, -latio, -substantiatio“. Jeder dieser Begriffe steht in einem eigenen Bedeutungsfeld, sei es theologisch, alchemistisch oder literarisch. Die beiden Lexikographen zitieren neben etlichen lateinischen Begriffen, die meisten mit der Vorsilbe *trans*, nur den einen griechischen, „metamorphosis“, der in „transformatio“ sein exaktes Äquivalent hat.

Die komplexe griechische Präposition *meta* mit Bedeutungen (um nur einige zu nennen) wie ‚mitten‘, ‚zwischen‘, ‚unter‘, ‚die Verbindung zweier Subjekte anzeigend, die gemeinschaftlich etwas tun‘, ‚in Gemeinschaft mit‘, ‚Aufeinanderfolge der Dinge im Raum‘, ‚gemäß‘, ‚zufolge‘, ‚hinter‘, ‚darüber‘⁸, die der *Thesaurus linguae graecae* angibt, läßt erst in der Zusammensetzung mit Verben wie in „metabaino“, „metaballo“, „metamorphoo“.⁹ Das ‚über‘, ‚hinüber‘ im Sinne eines Ortswechsels, einer Zustandsveränderung und Verwandlung hervortreten (198).

Pre in „prevrašćenie“, „preobrazovanie“ und „preobraženie“ gibt dieses *meta* (*trans*) wieder. *Prevrašćenie*, ein Begriff, der in Lomonosovs „Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju“¹⁰ eine von sieben Arten meint, die zur *inventio* von (ausgefallenen) Gedanken führen können („k izobreteniju vymyslov“). Der Rhetoriker definiert das Verfahren knapp: „kogda éto v drugoe prevraščaetsja“ und verweist auf Ovid, dessen Daphne-Metamorphose er anführt (§160, 230). Im *Slovar' Russkogo jazyka* erscheint „prevrašćenie“ mit Konnotationen, die auf Zustandswechsel, Gestaltwandel, Unbeständigkeit, verweisen. Auch die Ovidischen Metamorphosen werden mit „Prevrašćenija“ übersetzt; die Verbformen bezeichnen umwenden, verwandeln, umgestalten, auch in chemischen Prozessen, (Worte oder Sinn) verdrehen, das Partizipialadjektiv bedeutet verkehrt, widersinnig, unbeständig, wandelbar; während *preobrazovanie* Veränderungen und Umwand-

⁸ Das *meta* in „Metaphysik“ ist bekanntlich nicht eindeutig (hinter, nach oder darüber hinaus) deutet aber keineswegs Verwandlung an. Auch in den Neuprägungen „Metasprache“, „Metapoetik“, „Metatextualität“, die die Karriere des *meta* belegen, ist nicht Verwandlung, sondern Ebenenwechsel gemeint: ‚die Ebene über einem gegebenen Gegenstand‘.

⁹ „metaballo“ hat auch die Bedeutungen verändern, umwandeln, sich umwenden, sich verwandeln. „Metabolismus“ fungiert als medizinischer Terminus für Stoffwechsel, nicht aber Metamorphose. (Stoff ist nicht Gestalt.) In „Metanoia“ bezeichnet das *meta* Reue, Änderung der Auffassung des eigenen Ich, des Lebensziels, Gewinnung einer neuen Sicht der Welt, Sinneswandel.

¹⁰ M.V. Lomonosov, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 7, Trudy po filologii 1739-1758 gg. ANSSSR Moskva-Leningrad 1952, 91-378.

lungen im Sinne von Re-Organisation und Reform bedeuten (Puškin nennt Peter I „preobrazovatel' Rossii“).¹¹ Auch „preobrazenie“ wird als Umgestaltung umschrieben, gibt aber als religiöser Terminus gr. metamorphosis in der Bedeutung Verklärung (am Berge Tabor) wieder.

Deutlicher zur Frage, was sich wandelt, sind die Einträge im *Theologischen Wörterbuch zum Neuen Testament*. Hier erscheint *schema* als Ergänzungs- und Gegenbegriff zu *morphe*. In der Bedeutung von ‚zu etwas anderem werden‘ wird *μεταμορφοῦσθαι* mit *μετασχηματίζεσθαι* in der Bedeutung ‚anders werden‘ zusammengestellt, wobei der erste Begriff das Wesen, der zweite äußere Merkmale meint.¹²

Selbstverwandlung und von außen bewirkte oder aufgezwungene Verwandlung, Befreiung aus der falschen Gestalt und Verwünschung, wie sie die Mythen gestaltenden Texte und die Zaubermärchen zum Thema machen, lassen eine Differenz im Verwandlungsgeschehen erkennen, die man mit diesem (theologisch vermittelten) Begriffspaar *morphe-schema* fassen könnte. (Apuleius' Lucius wird ‚schematisch‘ in den Esel und morphotisch in den geläuterten Isis-Jünger verwandelt, der Froschkönig und La Bete sind temporär schematisch Verwandelte etc.) Die phantastische Literatur (bzw. mit Phantasmen arbeitende Literatur) scheint diese Differenzsemantik in den Selbst- und Fremdverwandlungen aufzunehmen (In Charles Brokden Browns *Wieland or The Transformation* wird die durch keine äußere Macht bewirkte morphotische Wandlung eines ‚Normalen‘ in ein religiös fanatisches Ungeheuer dargestellt, eine Wandlung, die der Erzähler mit dem psychologischen Terminus *mania mutabilis* definiert. Oscar Wilde verknüpft schematische und morphotische Verwandlung durch das umgekehrte Wechselverhältnis von persona Dorian Gray und dessen Abbild, wobei es hier ausdrücklich einen die Verwandlung betreibenden Agenten gibt, der mit dem psychotechnischen Verfahren des ‚influence‘ arbeitet und den schönen und unschuldigen Jüngling doppelt ruiniert. Gregor Samsas Selbst-Verwandlung, zunächst ‚schematisch‘ einsetzend, endet ‚morphotisch‘, was insbesondere der Sprachverlust anzeigt etc.).

Nicht nur Mythenliteratur und Zaubermärchen, sondern auch theologoumena enthaltende Texte erscheinen in bezug auf die Literatur der Phantastik als Präfigurationen. In letzteren geht es um die Selbstwandlung, die autopoietische

¹¹ *Slovar' jazyka Puškina*, t. 3, Moskva 1959. Auch Puškin übersetzt Ovids Metamorphosen mit „Prevrščeniija“ und benutzt das Verb in einer Wendung wie „U menja krov' v želč' prevrščajetsja“. Die zahlreichen Einträge zu den genannten Begriffen im *Slovar' Puškina* stecken ein semantisches Feld ab, das im *Slovar' russkogo jazyka* mit Belegen auch der Nach-Puškinzeit keine Änderungen aufweist. – (volkssprachlich von „perevertjvat“ abgeleitet sind „pereverten“ in der Bedeutung Konvertit, der Abgefallene und „perevertys“ in der Bedeutung Werwolf, „perevert“ der Unstete, vgl. I.J. Pavlovskij, *Russko-nemeckij slovar'*, Riga 1911).

¹² Stuttgart 1966, Bd. 4, 763. – Der Begriff „metamorphosis“ des NT wird lateinisch-liturgisch als „transsubstantiatio“ wiedergegeben, was gr. „morphe“ als ‚Wesensgestalt‘ erscheinen läßt.

Metamorphose oder um die von Gott gewährte, ersehnte Wandlung in einen heilen Endzustand, eine immerwährende glückhafte Seelengestalt.

Die jüdischen Verwandlungserwartungen, deren Verwirklichung nach dem Tod erwartet wird, tauchen in den Vorstellungen, die mit der *resurrectio mortuorum* im christlichen Verständnis zusammenhängen, wieder auf – wobei die Frage, in welcher Gestalt der erlöste Mensch auferstehen wird, verklärt, als pure Seele, mit seinem irdischen wiederhergestellten Leib u.ä. religiöse – theologisch allerdings kanalisierte – Spekulationen antreibt.¹³ Nachdrücklich ist hier von Metamorphose die Rede. „Verwandlung‘ ist also Kennwort der Endheils- und Endgerichtserwartung“. (764)

Auch die Menschwerdung Christi wird als Metamorphose (Gott wird Mensch in Asc Js 3,13) gedeutet; in späteren Apokryphen stellt sich bei den Christophanien stets das Verwandlungsmotiv ein (764). Das Abendmahl als Metamorphosishandlung, die der Priester nachvollzieht, erinnert an die anderen von den Synoptikern überlieferten Berichte von jesuanischen Wandlungen (Wasser in Wein, tot in lebendig, krank in gesund), aber auch an die Selbst-Wandlung Christi, die Verklärung am Berge Tabor, die im NT als „transfiguratio“ wiedergegeben wird (genauer: Mk 9,2; Mt 17, 2: *μετεμορφώθη ἔμπροσθεν αὐτῶν – transfiguratus est coram ipsis*) und letztlich an die Verwandlung des Gekreuzigten in den Auferstandenen.

Zur Verwandlungsemantik gehört auch die *conversio* als religiöser Zustandswandel. Der Übergang von ungläubig in gläubig, vom falschen in den richtigen Glauben, der in der ‚Verkehrung‘ gemeint ist, wird in den Konversionsgeschichten mit einem ‚Ereignis‘ von der Art einer blitzartigen Erleuchtung, gnadenhafter Eingebung oder einer mystischen Erkenntnis, verbunden, d.h. er wird scharf markiert als Bruch, der ein Vorher und Nachher erkennen und die ganzheitliche Änderung der Betroffenen als Folge hervortreten läßt. Als besonderer Fall von *conversio* erscheint die abrupte Transformation sozialer, personaler und humaner Identität, von der die Viten der Christusnarren erzählen,¹⁴ eine Verwandlung, die folglich morphe und schema gleichermaßen betrifft

¹³ Gisbert Greshake, Jacob Kremer, *Resurrectio Mortuorum*, Zum theologischen Verständnis leiblicher Auferstehung, Darmstadt 1992. Das Wandlungsmotiv in den ersten Kapiteln und 70, 203, 204, 235.

¹⁴ Diesen speziellen Verwandlungsfall, den ich an anderer Stelle im Vergleich mit dem westlichen Christusnarrentum ausführlicher dargestellt habe, erwähne ich hier wegen der Konsequenz in der Verfolgung eines Lebensziels, das in der vollständigen Desintegration der Identität kulminiert. Vgl. „Der Narr in Christo und seine Verstellungspraxis“, Peter von Moos (Hrsg.), *Unverwechselbarkeit*. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft, Köln-Weimar-Wien 2004, 379-410. Zum Christusnarrentum im ostkirchlichen Bereich Vgl. Aleksandr Pančenko, *Drevnerusskoe jurodstvo* u.a. in: Dmitrij Ličhačev, Aleksandr Pančenko, *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrad 1976, 93-191; Sergej Ivanov, *Vizantijskoe jurodstvo*, Moskva 1994; Cezary Wodziński, *Swigły idiota*, Gdańsk 2000; zum westkirchlichen Christusnarrentum vgl. Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen-Age*, Paris 1992, Muriel Laharie, *La folie au Moyen-Age*, XIe-XIIIe siècle, Paris 1991.

und als Ziel asketischer Übungen und Selbstheiligungsversuche durch Selbsterniedrigung angestrebt wird.

Erklärtermaßen folgen die Christusnarren dem zur *imitatio Christi* aufrufenden Paradox ‚Torheit ist Weisheit‘ – ‚Weisheit ist Torheit‘ der beiden Korintherbriefe. Die morphotische Anderswerdung ergibt sich aus der Simulation von Narrheit und der Dissimulation des eigentlichen Geisteszustandes. In den griechischen Viten wird der diese Art von Nachfolge Antretende als *σαλός ὑποκρινόμενος, σαλός προσποιούμενος* bezeichnet. In den *žitija jurodivych* heißt es, daß er sich die Maske des Narrentums, *ličinu jurodstva*, aufgesetzt habe oder sich als Narr ausbebe, *prikidyvat' sja jurodom*.

Im Jurodstvo handelt es sich nicht nur um die Absage an soziale Herkunft und personale Identität, sondern auch um die Verleugnung des ‚Humanen‘. Der Jurodivyj verleugnet sein Mensch-Sein, indem er sich zum ‚Un-Menschen‘ macht. Selbst-Aufgabe, Selbsterniedrigung und Selbstvernichtung lassen sich nicht nur aus der Passio-Mimesis, sondern auch aus der Nachfolge (oder Wiederholung) der im Philipper-Brief genannten Kenosis herleiten. In Phil. 2, 6-7 heißt es: „Er, der in Gottese Gestalt war, erachtete das Gottgleichsein nicht als Beutestück; sondern er entäußerte sich selbst, nahm Knechtsgestalt an und ward den Menschen gleich: *ὃς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων ἀλλὰ ἑαυτὸν ἐκένωσεν μορφῇ δούλου λαβὼν, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος; qui cum in forma Dei esset [...] sed semet ipsum exinanivit, formam servi accipiens, in similitudinem hominum factus.*¹⁵

In Analogie zu Christi Verleugnung seiner göttlichen Natur, verleugnet der Jurodivyj sein Menschsein: er wird Narr wie Christus Mensch wird. Mit anderen Worten: die Kenosis-Nachfolge verlangt nicht nur die Dissimulation der persönlichen Identität (Herkunft, Name, Aussehen, Verhalten), sondern auch die Dissimulation des (Normal)-Menschlichen.

Mit der folglich permanent geübten Selbstverleugnung, die diesem Modus der Selbstheiligung zugrunde liegt, wird die irreversible Metamorphose in eine heiligmäßige *morphe* als Unkenntlichmachung eines vorherigen Zustands erkämpft. Allerdings ist den Glaubenshelden daran gelegen, durch abermalige Leugnung und Verstellung etwaige Züge des Heiligmäßigen zu verdecken.

Die Topik der zwiespältigen Verwandlung ist für die Narrenviten typisch, sowohl die griechischen wie die russischen Hagiographen vermerken, „am Tage trieb er sich nichtstuend in der Stadt herum, nachts betete er an verborgenem Ort zu Gott, ohne Schlaf zu suchen“, oder: „nachts betete er ohne Unterlaß, tags nahm er das *jurodstvo* wieder an“ u.ä. D.h. eine Tages-Extrovertiertheit wird von einer Nacht-Introvertiertheit abgelöst. An die Stelle der ‚gelöschten‘ ursprünglichen Identität treten alternierend die Narrenidentität und die erstrebte neue Identität des ‚Heiligen‘.

¹⁵ κενῶω – leeren, entleeren, entblößen, vernichten, entäußern; *exinatio* – ausleeren, entblößen.

Deren ‚schematische‘ Repräsentation äußert sich in exzentrischer Inszenierung des Auftretens und Verhaltens (Verstöße gegen die Normen kirchlicher und staatlicher Institution, Entweihung sakraler Symbole, Obszönität, abweichende verbale und gestische Artikulation. Rätselrede, Glossolalie oder Schweigen, abweichende Körperhaltung und -bewegung) und nimmt vielfältige Erscheinungsformen an. Dazu gehört in erster Linie die Wahl eines anderen Aussehens.¹⁶ Als das ganz andere Aussehen erweist sich die Nacktheit. Entblößung ist die Realisierung des Entschlusses, als Christusnarr ein anderer, ein Fremder in der Welt zu werden. In der *Vita Sabas d. J.*, der auf Zypern nach dem Zerreißen seiner Kleider sein nacktes Narrenleben antrat, heißt es: „[er war] vollständig nackt. Allen fremd, gänzlich obdachlos, keinem auch nur im mindesten bekannt oder vertraut“.¹⁷ Diese Verwandlung hat offenbar ambivalente, Ärgernis provozierende Züge. Denn der nackte Körper wird dadurch zum Skandalon, daß seine Entblößung zugleich als die ‚Verkörperung‘ engelhafter Körperlosigkeit und als ‚Personifizierung‘ der Sünde gedeutet wird.¹⁸ Nacktheit ist zugleich Verbergen und öffentliche Selbstbloßstellung. Nacktheit bedeutet das Sich-Lossagen vom natürlichen (durch Kleidung zu schützenden) Körper und die Löschung der sozialen Kennzeichen, die der bekleidete Körper auf sich trägt. Nacktheit ist die Stärkung des incognito. Der bestimmbare Bekleidete verwandelt sich in einen unbestimmten Anderen, den Nackten. Die Entkleidung wird letztlich zur Verkleidung. Das *conversio*-Erlebnis (dessen genaue Umstände die Viten nicht mitteilen) zwingt zum dauerhaften Verzicht auf die ‚gewachsene‘ Identität und sie verlangt Formen der Camouflage, die das Verlangen nach Selbstverleugnung und Unkenntlichmachung begleiten. Die Verstellung auf Dauer kommt einer Verwandlung ohne Entwandlung gleich.

Die Narrenvita, die von den kompromißlos asketischen, lebensweltlich sich manifestierenden Folgen einer religiös motivierten Selbstwandlung erzählt, deren letzter Beweggrund eine Heilserwartungen weckende *conversio*¹⁹ ist, gehört zur Erbauungsliteratur.²⁰ Ohne erbauliche Funktion hingegen, Lektüren unterschiedlicher Art provozierend, sind die phantastischen Metamorphosen, die

¹⁶ Das Schematische liegt auch in den gewählten abstrusen äußeren Attributen wie Eisenkappe, halbe Kopfbedeckung oder um den Leib gelegte Kupferringe.

¹⁷ Filofej, *Žitie i dejanija Savvy Novogo* (*Vita und Agenda Sabbas des Jüngeren*), Moskva 1915; zit. nach Pančenko, 108.

¹⁸ Diese Äquivokität der Nacktheit wird auch in den dem westlichen Christusnarrentum gewidmeten Viten hervorgehoben. (So in der *Vita prima* des Hl. Franziskus von Assisi von Thomas von Celano).

¹⁹ Anders als der berühmte vom Manichäismus und weltlichem Hedonismus sich abwendende Konvertit Augustinus, der am Ende des 8. Buchs der *Confessiones* ausruft: *convertisti enim me ad te*, äußert sich der Christusnarr nicht zu seiner Wandlung und deren Verursacher.

²⁰ Seit Teile von *Žitija Jurodivyich* in die Lesemenäen aufgenommen worden sind, und die kirchlich sanktionierte Interpretation der Glaubensexzentriker als Svjatye und Čudotvorcy das Skandalon ihres Auftretens überlagert (während das Skandalon in der Darstellung des Vizantijskoe jurodstvo von Ivanov als Zentralpunkt betrachtet wird), hat die Narrenvita erbauliche Funktion erhalten.

sich an erfundenen Helden vollziehen, selbst- oder fremdbewirkt. Die hier angeführten Affekte sind horror und perturbatio, aber auch curiositas und admiratio, die der hedonistische und kognitive Momente verbindenden Erfindungsgabe des Erzählers gilt.

Wenn Wells seinen Dr. Moreau auf einer einsamen Insel als plastischen Chirurgen operieren und hybride Metamorphose aus unterschiedlichen Tierarten zusammenbasteln und mit einer Anthropomorphisierungsabsicht verbinden läßt, steigert er den Frankenstein-Horror, indem er auf zeitgenössische medizinische Experimente rekurriert. Mit der erbarmungslosen Beschreibung der blutigen und peinerzeugenden verwandelnden Transplantationstechnik weckt er zugleich Abscheu und Interesse. Letzteres wird durch die abstruse Anthropologie, die Wells den Vivisektor wortreich vortragen läßt, in eine Art stupefactio überführt. Eine vergleichbare Appell-Strategie verfolgt Bulgakov mit dem Entwurf seines Verjüngungsspezialisten, Professor Preobraženskij, der sich als metamorphotetes an Hund und Mensch zu schaffen macht. Daß die Erzählung als Satire auf sowjetische Verhältnisse lesbar ist oder als ironischer Beitrag zur Verschränkung von Kyno- und Anthropologie – das Produkt der Transplantation erweist sich als mieser Denunziant – ändert nichts an dem Eindruck, den das mit Genetikspekulationen spielende Transplantationskonzept und die keineswegs verhaltene Beschreibung der Schädelöffnung hinterlassen.

Neben den genannten Affekten wird auch etwas stimuliert, das man den ‚Deutungs-Affekt‘ nennen könnte, ein Affekt, der auf Schilderungen von Verwandlungsgeschehen antwortet, die gerade durch ihre Schlüssigkeit Fragen nach dessen Gründen und Begründbarkeit zu verbieten scheinen. Allegorisierende oder parabolisierende Deutungen versuchen die Hermetik solcher Schlüssigkeit zu durchbrechen, um die Abwesenheit lebensweltlicher ratio zu kompensieren. So im Falle von Kafkas *Die Verwandlung* und Bruno Schulz' Verwandlungsprosa (*Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą, Kometa*): Anders als in Märchen und Mythos, für welche die nämliche Selbstverständlichkeit der Verwandlungslogik gilt, wird die Metamorphose bei Kafka und Schulz nicht mit einem Tarnungs- oder Täuschungszweck motiviert und anders als im Fall der zur Konkurrenzperson und zum Ich-Usurpator gewandelten Nase des Majors Kovalev und der Lykanthropie, an der Dr. Jekyll leidet, geht es weder um groteske noch um horrible Persönlichkeitsspaltung. Gregor Samsa erlebt seine Verkäferung (der die Familie mit Abscheu begegnet, ohne den Vorgang als solchen zu bezweifeln) als das peinvolle Hineinwachsen in einen anderen Zustand, der ihm eine neue Anpassung an das vertraute Ambiente abverlangt. Nicht nur die Ungeziefergestalt, die von ihm Besitz ergriffen hat, sondern auch und besonders der allmähliche, Kommunikation verhindernde Sprachverlust streichen das Humane in ihm aus. Von der schweren Verwundung gezeichnet, die ihm das Apfelwurfgeschloß des (ihn strafenden?) Vaters beigebracht hat,

verendet er, zerfällt und wird in dieser Zerfallsrestgestalt beseitigt. Diese Verwandlung in Ungeziefer und Staub als Todesparabel zu lesen, im Sinne eines der oben genannten Aspekte, hieße neben den vielen schwierigen Wegen, die die Deuter genommen haben, einen sehr einfachen vorschlagen.²¹ Einige Momente bewegen jedoch dazu. Der bereits zu Beginn der Erzählung vollzogenen ‚schematischen‘ Verwandlung folgt die ‚morphotische‘ nach, die sich wie ein langsames Sterben vollzieht. Die Klage der Mutter, die abnehmende Versorgung durch die Schwester, der Zorn des Vaters, der zugleich Trauer über den Verlust des Sohnes (und Ernährers) ist – er wirft ihm, wie man den Toten Blumen nachwirft, einen Apfel in den Käferpanzer, der sein ‚Sarg‘ wird – lassen eine vom Tod beherrschte Szenerie erkennen, deren Pointe die ‚En(d)tsorgung‘ ist. Nach dem Todesfall kommt es zu einem Wiederaufleben der Familie.

Auch die Verwandlungsvorgänge bei Schulz bedürfen keiner alltagslogischen Motivierung. Schulz legt *Die Verwandlung* in der Polymetamorphose des ‚Vaters‘ hyperbolisch aus. Der Vater verwandelt sich in eine Küchenschabe, er wird zum Vogel, ähnlich dem Kondor, den er selbst gezüchtet hat, und mit dem er den Nachttopf teilt, er wird zum Insekt und schließlich als gekochter Krebs der Familie serviert. Ungegessen verläßt er nach Wochen die Schüssel, „konsolidiert sich“, und die Frage „warum bekannte er sich am Ende nicht als gestorben“, bleibt unbeantwortet. Jede Metamorphose führt zu Verschwinden, Auflösung und Tod und wird dennoch durch das Wiedererscheinen und Wiedererstarken des Vaters dementiert. Doch am Ende heißt es:

Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powłókł się ostatkami się dalej, w bezdomną wedrówkę, i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy. (Sanatorium pod klepsydrą, 348). Gekocht, die Beine unterwegs verlierend, schleppte er sich mit den Resten seiner Kräfte weiter auf eine heimatlose Wanderschaft – und wir bekamen ihn nie mehr zu Gesicht.“ (300)

Der Vater ist nicht nur Verwandelter, sondern auch metaphorisierender Demiurg, der aus ‚niedriger‘ Materie eine zweite Schöpfung ephemerer, bruchstückhaft bleibender, nicht zu Individuen gedeihender Wesen fabriziert: Trödel, Pappmaché, Werg und Sägespäne stellen den Verwandlungsstoff dar. Schulz läßt die Metamorphose zu einem alles erfassenden Prinzip²² werden: nicht nur die Personen-, auch die Dingwelt wird von einem Verwandlungswahn ergriffen, der allein vom Auge ausgeht. Es entsteht eine „Pseudovegetation“ aus der Metamorphose von sich zersetzenden, desintegrierten, strukturlosen Formen

²¹ Vgl. die Interpretation von Harzer, der *Die Verwandlung* als „absolute Metonymie“ bezeichnet.

²² Zu den kabbalistischen, gnostischen und alchemistischen Elementen (und zum Zusammenhang mit Villiers de L'Isle-Adams *Eve future* und Meyrinks *Der Golem*) „Metamorphose: Die andere Morphologie. Bruno Schulz' Prosa“, R.L., *Erzählte Phantastik*, Frankfurt am Main 2002.

(Fäulnis, Schimmel) in wuchernde, üppige Ornamente. Auch die Gesichter und Körper von Toten, zu Dingen geworden, sind Verwandlungsmaterie. Sie werden in Wände eingelassen oder in Teppiche gewebt; es entstehen Collagen aus Hirschgeweih mit dem Kopf einer einbalsamierten Ermordeten, die zu einer Lampe wird. Schulz' ornamentaler Stil,²³ der spätsymbolistische und surrealistische Züge verbindet, instrumentiert diese delirierende Produktion von Trugformen:

Dookoła łózka, pod wieloramienna lampą, wzdził szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze w świetlisty korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem. W przyspieszonym procesie kwitnienia kiełkiwały w tym listowiu ogromne, białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach bujały od środka różowym miąższem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki i rozpadac się w prdkim przekwitaniu. (Sklepy cynamonowe, 75²⁴)
Rings um das Bett herum, unter der vielarmigen Lampe, entlang den Schränken schwankten Büschel zarter Bäume, zerbarsten in der Höhe leuchtende Kronen in Fontänen gezackten Laubes, die zerstäubtes Chlorophyll bis zum gemalten Himmel der Decke spritzten. In dem beschleunigten Blüteprozeß keimten in diesem Laub ungeheure weiße und rosa Blumen; sie schwellen von der Mitte aus zu rosigem Matsch an und ergossen sich, die Blätter verlierend und in raschem Blühen zerfallend über die Ränder. (Bd. 1, 45 f.)

Die polymorphen Bildphantasmen, die Schulz seinen demiurgischen ‚Vater‘ erfinden läßt (über die der Erzähler als ‚Sohn‘ berichtet), speisen sich aus der zugleich niedrigen, ‚trödelhaften‘ und mystisch verehrten Materie, die bislang ungesehene Formen der Verwandlung in einem „möglichen Karneval“ und einer „noch nicht verwirklichten Maskerade“ verheißt, ein „möglicher Karneval“ (Bd. 1, 32) („możliwego jakiegoś karnawału“, 76), einer „noch nicht verwirklichten Maskerade“ (ebd.) („w nepieciarni jakiejś wielkiej, nieureczywistnionej maskarady“).

Die Deutungs Bemühungen im Falle der Schulz'schen Metamorphose können neben den kabbalistischen gnostischen und alchemistischen Motiven, die dieser

²³ Vgl. zum Ornamentalismus Schulz' R.L., „Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa“, A. Hansen-Löve (Hrg.) *Psychopoetik*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31, Wien 1992, 439-462. Zur Poetik der Devianz vgl. die Interpretation von Gerhard Bauer, „Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt“. Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz' Zimtläden, G. Bauer, R. Stockhammer (Hrg.): *Möglichkeits-sinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2000, 184-199.

²⁴ Bruno Schulz, *Sklepy synamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*. Krakow 1957. Dt. Bruno Schulz, Mikolaj Dutsch und Jerzy Ficowski (Hrg.), *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Bd. 1: *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, übers. von Josef Hahn, München 1992.

Karneval, diese Maskerade zusammenführt, auch das ludistische, in der Formenvielfalt schwelgende Moment berücksichtigen. Dieses erinnert nicht von ungefähr an die metamorphotische *inventio* des romantischen ‚Vorläufers‘ E.T.A. Hoffmann. In *Meister Floh* wird das Auge, der Blick auf die Welt zum Verwandlungsmotor, nachdem ein Mikroskop direkt in die Pupille gesetzt worden ist. Peregrinus, dem diese (science-fiction-) Operation widerfährt (und die ihm erlaubt, sein Auge von innen zu sehen), führt als Verwandlungsvisionär die unstete Identität der Dinge und Personen vor, schafft Spaltungen und Fusionen, läßt das gerade durch Benennen in die Existenz Gerufene sogleich wieder zu einem anderen werden. Das mikroskopische Auge wird Zeuge von Metamorphosen:

Peregrinus gewährte bunt durcheinander Blumen, die sich zu Menschen gestalteten, dann wieder Menschen, die in die Erde zerflossen und dann als Steine, Metalle hervorblinkten. Und dazwischen bewegten sich allerlei seltsame Tiere, die sich unzähligemal verwandelten und wunderbare Sprachen redeten. Keine Erscheinung paßte zu der anderen, und in der bangen Klage brustzerreissender Wehmut, die durch die Luft ertönte, schien sich die Dissonanz der Erscheinungen auszusprechen. Doch eben diese Dissonanz verherrlichte nur noch mehr die tiefe Grundharmonie, die siegend hervorbrach und alles, was entzweit geschienen, vereinigte zu ewiger namenloser Lust. (1005)²⁵

Im phantastischen Text werden nicht nur Menschen in Bezug auf ihr Äußeres und Inneres verwandelt oder als Selbstverwandler eingeführt, sondern auch die Kategorien, die zum Instrumentarium unserer Weltkenntnis gehören: Raum und Zeit. Das läßt sich an einigen Erzähltexten von Sigismund Kržižanovskij zeigen, in denen die Bildphantasie durch konzeptbezogene Phantasmen ergänzt (gelegentlich von diesen abgelöst) wird, die in einen komplexen Argumentationszusammenhang gebettet sind. In *Vospominanija o buduščem*²⁶ wird ein Experiment mit der Zeit durchgeführt, das mathematisch-physikalische (eigentlich philosophische) Spekulationen und den Bau eines die Zeit manipulierenden Apparats zur Voraussetzung hat. Das utopische wie das experimentelle Moment gehören in die Tradition der naučnaja fantastika und lassen die (im Text als Kritik ausgelegte) Abhängigkeit von Wells *Time Machine* erkennen.²⁷ Kržiža-

²⁵ Hermann Leber (Hg.): *E.T.A. Hoffmanns Werke in zwei Bänden*, Salzburg-Stuttgart o.J., 939-1064. – Der science-fiction-Einfall des in die Pupille versetzten Mikroskops wird in Odoevskijs *Improvizator* zwar nicht umstandslos aufgenommen, wohl aber das Moment der Hellsichtigkeit. Der mikroskopische, nachgerade ‚Röntgenblick‘, der Cypriano die Verwandlung der äußeren Gestalt seiner Geliebten in ihr Körperinneres als erschreckende Einsicht aufzwingt, läßt ihn wahnsinnig werden.

²⁶ Sigizmund Kržižanovskij, Vadim Perel'muter (Hrg.), *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 2, Sankt-Peterburg 2001.

²⁷ Zur Bedeutung von H.G. Wells für die russische science fiction vgl. Bernd Rullkötter, *Die wissenschaftliche Phantastik der Sowjetunion*, Hamburg 1974.

novskij läßt seinen Helden aus dem ersten Weltkrieg und aus deutscher Gefangenschaft in ein Land zurückkehren, dessen Revolution ihn kaum tangiert, und den ständig mental weiterentwickelten Konstruktionsplan im Zimmer einer Komunalka zur Ausführung bringen. Der Held mit dem Assoziationen hervorriefenden deutschen Namen Sterer (Störer)²⁸ beabsichtigt mit der Konstruktion der Maschine und deren Inangangsetzung, den Beweis für seine innovatorische Theorie vom Zusammenhang von Raum und Zeit zu liefern.

Наука, некогда резко отделявшая время от пространства, в настоящее время соединяет их в некое единое space-time. Вся моя задача сводилась, в сущности, к тому, чтобы пройти по дефицу, отделяющему time от space, по этому мосту, брошенному над бездной из тысячелетий в тысячелетия. (т. 2, 408)

In den Spekulationen Sterers zitiert Kržižanovskij theoretische Ansätze des 19. Jahrhunderts, aber auch zeitgenössische und macht seinen Denker zu einem wissenschaftlichen Avantgardisten. Worum es aber eigentlich geht, ist die Konzeption einer die Zeit betreffenden Verwandlungsprozedur, die, Beschleunigung oder Verlangsamung bewirkend, gewissermaßen spatial durchgeführt wird. Diesem Ziel dient die Erfindung des Zeitkappers, времярез, und Zeitumschalters, темпоральный переключатель. Die Zeitraumverschränkung soll Vergangenheit und Zukunft „zu zwei Bürgersteigen ein und derselben Straße schrumpfen lassen, die man – ganz nach Belieben – auf der zukünftigen wie auf der vergangenen Seite passieren könnte“. Nach der Rückkehr von seiner Zeitreise, die ihn in den Raum einer Zukunft schleudert – und mit Rückwärtsgang zurückkatalpultiert, berichtet er vom Aufbruch in die mithilfe seines Beschleunigungsapparats verwandelte Raum-Zeit:

Я дал себе старт в одну из летних ночей. Окно моей комнаты было открыто, [...] оно должно превратиться для меня в окно вагона, мчащегося из эпох в эпохи (410). Слепящее глаза мелькание осолнцелось – я видел его, солнце, – оно взлетало желтой ракетой из-за сбившихся в кучу крыш и по сверкающей выгиби падало... И прежде чем отблеск его на сетчатке, охваченной ночью, успевал раствориться, оно снова из-за тех же крыш той же желтой солнцеватой ракетой взвивалось в зенит, чтобы снова и снова, чиркая фосфорно-желтой головой о тьму, всныхивать новыми и новыми, краткими, как горение спички, днями. (412)

²⁸ Der Herausgeber der ersten Ausgabe der Gesammelten Werke Kržižanovskijs, Vadim Perel'muter, liest Störer als Amalgam von Stirner, was die extreme Individualität des Experimentators bezeichnen könnte, zumal sein Vorname Max lautet, und Steiner, der sich ebenfalls mit Fragen der Zeit, besonders der Frage ihrer Umkehrbarkeit beschäftigt hat.

Er berichtet von temporal-spatialen Erlebnissen, so etwa von dem durch ein Tempogramm zu messenden ‚nunc‘, das zur Ewigkeit zerdehnt wird, als ein Stillstand in der Zukunft eintritt²⁹ und von der Zeit, die plötzlich sich außerhalb der Zeit befindet.

Es gelingt ihm auch die Wendung aus dem Futurum ins Perfectum, wobei er erkennen muß, daß seine Zeitveränderungsexperimente eine Eigenschaft der Zeit außer acht gelassen haben:

Время не только синусовидно, извилисто, оно умеет то расширять, то суживать свое русло... За спиной у меня был пропуск, сноп из трех-четырех годов, начисто выключенных из моего сознания. (417)

Der Gedankenabenteurer, der auf seiner transtemporalen Reise mit der realen Zeit zusammenprallt, was die Maschine zerbersten läßt, beobachtet die Menschen um ihn, die Sowjetmenschen, die ihm ohne ‚Jetzt‘ erscheinen, und deren Gegenwart hinter ihnen zu liegen scheint. Ihre „kleine Revolution“ habe die „gigantische Umwälzung“ verhindern wollen, die er mit seiner Maschine bewirken kann: nämlich „die Menschheit Epochen um Epochen vorwärtszuschleudern“. Die Pointe des Experiments besteht darin, daß die zeitverwandelnde Flugreise durch einen wie eine Kappe den Kopf umschließenden Apparat erfolgt, der beides, den Träger und den Apparat selbst, unsichtbar macht, und letztlich nur im Kopf des Zeitreisenden stattfindet.

Mit Vadim Perelmutter,³⁰ einem der ersten Interpreten Kržižanovskijs, der sich dessen „philosophischer, satirischer, lyrischer Phantasmagorien“ angenommen hat, läßt sich hier von „intellektuellen Parabeln“ sprechen. Die mit Formeln arbeitenden Argumentationen, die ein skeptisches Mitdenken erfordern (und das Publikum überfordern, dem Sterer über sein Experiment zu berichten hat), werden durch deskriptive Passagen ausbalanciert, in denen Kržižanovskij nicht nur Wörter in Neubildungen umwandelt, sondern die Gegenstände seiner Beschreibung, Personen, Dinge, das urbane Milieu, den sowjetischen Alltag durch präzise, metaphorische und metonymische Attribuierungen verwandelt.

Zum Zeitexperiment gibt es als Pendant ein Raum-Experiment, das Kržižanovskij in der Erzählung *Kvadraturin* vorführt. In dem höchst kleinformatigen Wohngeviert des Sowjetbürgers Sutulin taucht ein Unbekannter auf, der im Dienste der Wissenschaft und einer ausländischen Firma vorschlägt, den als „Streichholzschachtel“ bezeichneten Raum mithilfe einer jüngst entwickelten Substanz zu vergrößern. Er hinterläßt Sutulin zu Probe- und „Reklame“-

²⁹ Die Zeitrafferidee erinnert an den Alterungsprozeß, den Nabokov in *Priglašenje na kazn'* den Henker Msjö Pier mit dem Fotohoroskop durchführen läßt. Es ist ein Apparat, der im Vorgang der Aufnahme selbst junge Lebende zu alten Toten macht, sie sozusagen in einer unvermeidlichen Zukunft fixierend.

³⁰ Nachwort zur deutschen Ausgabe einiger Erzählungen, Sigismund Krzyżanowski, *Lebenslauf eines Gedankens*, Leipzig-Weimar 1991, 398.

Zwecken eine „Kvadraturin“ beschriftete Tube. Sutulin, interessiert und zögerlich zugleich, trägt den Tubeninhalte entsprechend der Gebrauchsanweisung auf die Innenwände, Boden und Decke seiner Behausung auf, wobei ihm deren Winzigkeit im Abschreiten (und durch den Lärm der Wandnachbarn) noch einmal nachhaltig deutlich wird. Nuri erlebt er die allmähliche Ausdehnung des Raums, die unregelmäßig ausfällt, da er nicht ganz exakt gearbeitet hat. Das räumliche Wuchern nimmt gigantische Ausmaße an, läßt sich nicht mehr eindämmen, die Wohnzelle verwandelt sich unaufhaltsam in einen auseinanderfliehenden Großraum, ohne feste Konturen und stützende Wände, ohne Halt für den darin Herumirrenden.

Сутулин остался один на подгибающихся, ватных ногах среди четырех-уголь, ежесекундно растущей и расползающейся тьмы. Он знал, что там, за спиной, разползшееся черными углами мертвое, оквадратуренное пространство... не находил ничего... ни даже стен. (460)

Die spatiale Expansion hat etwas Ungeheuerliches, das Sutulin nicht nur vor der Wirtin, sondern auch vor den (ironischerweise) anrückenden Wohnraum vermessenden Beamten, vor allem aber vor der Freundin verbergen muß, die in ihn und die Gemütlichkeit seines Miniatur-Zimmers verliebt ist. Sutulin in der Weite des sich verfinsternden Raums verloren, stößt einen alle Zimmernachbarn verstörenden (Angst-)Schrei aus:

Кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему и бесполезно и поздно: но если все же – вопреки смыслам – он кричит, то наверное, так. (460)

Die sowjetische Raumnot als Folie nutzend, entwickelt Kržižanovskij aus der Idee der alle Maßvorstellungen sprengenden Raummetamorphose die ‚unermessliche‘ Schrecklichkeit einer Unendlichkeitserfahrung.

Tanja Zimmermann

**DAS LEBEN IM ORNAMENTALEN ZEITGEFLECHT:
INSELN IM FLUSS DER ZEIT**

I.

Die Zeit entscheidet über Erinnerung und Vergessen, Bewahrung und Zerstörung.¹ Es ist unmöglich, ihre Macht unmittelbar darzustellen. Das Medium ist bei der Darstellung der Zeit in einem doppelten Sinne Vermittlungsinstanz: in dem der Vergegenwärtigung von Entferntem und in dem der Fixierung des Verfließens. Stets wird die Zeit umschrieben: Bewegung und Handlung vermitteln ihren Verlauf durch ihre ganz unterschiedliche Dynamik. Metaphorisch tritt sie in Bildern und Figuren (wie, als einfachstes Beispiel, der Uhr) auf, oder sie ist in Spuren des Verfalls (Ruinen, Staub) gegenwärtig. In Personifikationen und Allegorien kann sie die Gestalt eines Zeitverwalters annehmen, wie der des Chronos mit der Sense, des Saturn, der seine Kinder verschlingt, oder schließlich all jener Verkörperungen eines blinden oder gerechten Schicksals, wie der Fortuna, die mit verbundenen Augen auf der Kugel tanzt, oder der dreiköpfigen Prudentia, die gleichzeitig in die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft blickt.² Verräumlicht ist die Zeit an Körper und Dinge gebunden, die durch ihren Zustand oder durch Veränderungen ausdrücken, welche Spuren ihnen aufgeprägt wurden, oder aber als Symbole die Zeit bedeuten. Diese Stellvertreter der Zeit ermöglichen es, sie befreit von ihrer diachronen Sukzessivität – von ihrem ständigen Entzug, ihrem Verfließen, immer zugleich alt und jung – zu zeigen. Die Zeit, die es bereits nicht mehr gibt, wird an- und festgehalten. Dem kontinuierlichen Zeitfluss entzogen, tritt sie in unbewegter, erstarrter Dauer oder rhythmisch bewegt hervor – fließend, kreisend oder sich aufballend. Einzelne Zeiteinheiten werden zu narrativen Strukturen geknüpft, durch die sie beschleunigt oder angehalten, ausgedehnt oder zusammengerafft werden.³

Die Wahrnehmung des Menschenlebens als einer komplexen, narrativ strukturierten Zeit trat seit der Renaissance in Konkurrenz mit den großen kosmo-

¹ Eine Auswahl aus der umfangreichen Literatur zu Zeitstrukturen, ihren Speichermedien und ihrer Rolle für die Organisation des kulturellen Gedächtnisses: Bachtin [1937-38] 1986; Kubler [1962] 1982; Lachmann 1990; Assmann 1993; Assmann 1999; Assmann [1999] 2003; Koselleck 2000; Assmann 2002.

² Zu allegorischen Darstellungen der Zeit siehe: Panofsky [1962] 1980.

³ Zur narrativen Gestaltung von Zeit: Genette 1998, 21-114.

logisch-theologischen Systemen der Zeit. Die Polarität einer zeitlosen Ewigkeit des himmlischen Jerusalem und der Augenblicklichkeit der Existenz im menschlich-diesseitigen Tränental wurde nicht überwunden, aber ergänzt durch die Zyklen der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Das Leben in seinem unumkehrbaren, sich aber doch stets erneuernden Verlauf war insgesamt präsent, und dadurch von der Zeit erlöst, in Darstellungen der Lebensalter, der Temperamente oder der Jahreszeiten mit ihren Arbeiten, aber auch in den metaphorischen Ausweitungen von Morgen, Mittag und Abend, von Frühling, Sommer, Herbst und Winter – des Lebens. Aufgehoben war der Lebenszyklus im Tod, in der Erwartung von Erlösung oder auch nur Vollendung. Erst später sollte die Revolte gegen derartige Aufhebungen die Zeit in ihr Recht einsetzen. Reinhard Koselleck hat gelehrt, wie eng die Prozesse der Säkularisierung an die „Verzeitlichung“ geknüpft waren, ja mit ihr gleichzusetzen sind.⁴

In Dürers berühmten Blättern der *Apokalypse* (1498) fällt der Himmel buchstäblich auf die Erde. Chronos und Topos falten sich in einem endzeitlichen Chronotopos zusammen. In Dürers späterer Darstellung der *Vier Apostel* (1526) faltet sich die Zeit umgekehrt aus und kreist zwischen den vier Männergestalten, die zusammen mit den vier Temperamenten auch die Lebensalter repräsentieren. Die vertikale, sich auf einer Achse befindende apokalyptische Zeit „im Kommen“⁵ weicht einer kreisenden Struktur der Zeit. Doch in beiden Zeitstrukturen, der endzeitlich-eschatologischen und der zyklischen einer wiederkehrenden Zeit, ist die Zeitlichkeit des Lebens im Augenblick annulliert.

Im Jahre 1505-06, gerade zwanzig Jahre alt, malte Tizian das Gemälde *Drei Lebensalter des Menschen* (Edinburgh, National Gallery of Scotland) (Abb. 1).

⁴ Koselleck 2000, 183ff.

⁵ Zur apokalyptischen Zeit: Derrida [1983] 1985; Hansen-Löve 1993; Hansen-Löve 1996.



Abb. 1: Tizian, *Drei Lebensalter des Menschen*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1505-06 (aus: Charles Hope, *Titian*, London 1980, Abb. 1)

Die Kindheit, das Erwachsensein und das Alter erscheinen simultan in einem Landschaftsbild. Zwei nackte Kleinkinder schlafen aneinandergelehnt unter einem ausgetrockneten Baum im rechten Teil des Bildes. Als wollte er sie zum Leben erwecken, stört Amor sie, indem er einem der Schlafenden auf den Schenkel steigt. Links im Vordergrund sitzt im Schatten eines üppigen Baumes ein Paar junger Menschen, die einander verliebt in die Augen blicken. Das Mädchen hat die Aulos-Flöten gerade abgesetzt, oder sie dem jungen Hirten abgenommen, um ihn zu küssen. Er hat den Arm um sie gelegt und blickt sie in trunkener, ja melancholischer Sehnsucht an. Weiter im Hintergrund sitzt auf einer Wiese ein alter, einsamer Mann, der in der Hand die Schädel seiner Eltern hält. In der Ferne hinter dem melancholisch nachdenklichen Alten erhebt sich wie ein Phantom eine Kirche.

Die Sukzession der Zeit, des menschlichen Lebens, verläuft über drei Stationen im Raum – zugleich im Reliefracraum von links nach rechts und im Tiefraum von vorne nach hinten. Mit dem Liebespaar im Vordergrund treten wir in die dem Maler wie dem Betrachter nahe Gegenwart. Von dort führt der Weg zu den Kindern, in eine nicht allzu ferne Vergangenheit, und endet bei dem alten Mann, der unausweichlichen Zukunft. Während die Kindheit und das Alter eine statische, stabile Dreieckskomposition bilden, ist das Liebespaar als Sinnbild der Gegenwart in einer gelockerten Komposition voll innerer Spannung zusammen-

gefasst.⁶ Von der veränderlichen, dynamischen Augenblicklichkeit der Gegenwart wird die Aufmerksamkeit erst im zweiten Schritt auf eine jeweils in sich statische Vergangenheit und Zukunft gelenkt.

Die Gestaltung der Landschaft akzentuiert verschiedene Zeitstufen: Das Liebespaar vor dem Hintergrund eines dichten, hochsommerlich belaubten Baumes verkörpert die Kulmination der Zeit in der Gegenwart. Die schlafenden Kinder unter dem ausgetrockneten Baumstamm markieren einen Übergang, wo sich Anfang und Ende der Zeitzyklen berühren. Man kann sie sowohl als Kinder der Liebenden wie auch als diese selbst in ihrer Kindheit betrachten, wie sie von Amor aus dem Schlaf der Kindheit ins Wechselspiel des Lebens aufgerufen werden. Diese Doppeldeutigkeit stellt sie an den Anfang wie auch ans Ende des Zyklus: An den Wurzeln am Fuße des Baumes liegend, kündigen sie die Erneuerung der Zeit an, den Beginn eines neuen Lebenszyklus. Neben dem alten Mann auf der Wiese erhebt sich kein Baum, sondern wie ein Grabmal ein Felsen.⁷ In der vertikalen Achse hinter ihm steht die Kirche, wo sich die Landschaft in die Ferne des Horizonts und des von der Morgen- oder Abenddämmerung beleuchteten Himmels weitet. Hier dehnt sich die Zeit räumlich aus und geht in die Ewigkeit über. Der Zeitfluss wird verräumlicht, so dass Dauer und Wechsel im simultanen Nebeneinander des Bildes gefangen sind.

In Giorgiones *Drei Lebensalter* (Florenz, Palazzo Pitti, 1503-04) zirkuliert die Zeit um ein beschriebenes Blatt Papier, vielleicht einen Liebesbrief, den der jüngste der drei Männer in der Hand hält (Abb. 2).

⁶ Marianne Koos (2001) leitet die in der Malerei seltene aktiv-dominante Rolle des angezogenen Mädchens gegenüber dem fast entkleideten, als Akt liegenden Jungen von der petrarkistischen Lyrik und von petrarkistisch beeinflussten Liebestraktaten her. Der verliebte Mann schlüpft hier in die Rolle des ergebenen Sklaven gegenüber seiner Herrin. Auch in der Darstellung der Lebensalter in idyllischer Landschaft sieht Koos ein malerisches Pendant zu literarischen Idyllen wie der 1504 in Venedig erschienenen *Arcadia* Jacopo Sannazaros.

⁷ Wie in Nicolas Poussins zwei Varianten von *Et in Arcadia ego* (um 1630, Chatsworth, Devonshire Collection und um 1635-36, Paris, Louvre) verkörpert der alte Mannes am Felsen die elegische Reflexion über die Vergänglichkeit (vgl. Panofsky [1936] 1987; Koos 2001). Während der Todesgedanke bei Poussin ins Bildzentrum tritt, weicht er bei Tizian in den Hintergrund der idyllischen Hirtenwelt.



Abb. 2: Giorgione, *Drei Lebensalter des Menschen*, Florenz, Palazzo Pitti, 1503-04
(aus: *Giorgione a Venezia*, Milano 1978, Ausstellungskatalog, S. 10, Abb. 3)

Der reife Jüngling belehrt den unerfahrenen Jungen durch den rhetorischen Zeigegestus, den er auf das Schriftstück richtet. Der älteste der drei Männer ist an dem Brief nicht interessiert. Er dreht sich mit melancholischem Blick dem Betrachter zu. Die Frau, die in Tizians Gemälde neben Amor die zentrale Rolle der Initiatorin im Kreisen des Lebens einnimmt, wird bei Giorgione nur metonymisch über den Brief am Dialog der Männer beteiligt.

Im Vergleich zu Tizians Darstellung der Zeit, verkörpert in den Paaren und verräumlicht in der Landschaft, erscheint die Zeit bei Giorgione in komprimierter Form, gebunden an drei Männer in einem engen, undefinierten Interieur. Das natürliche Tageslicht in Tizians Bild weicht einer unbestimmten Lichtquelle, die ein semiotisches *Chiaroscuro* von Licht und Schatten inszeniert: Das Licht, das wie ein Uhrzeiger über den Köpfen der Männer kreist und sie in unterschiedliche Helligkeit taucht, scheint das Geheimnis der Lebens zu erleuchten, es aufzuklären. Der Junge, in den Inhalt des Briefes vertieft, neigt sein gesenktes Gesicht in den Schatten der Kopfbedeckung. Der junge Mann ist gleichmäßig beleuchtet, zeigt jedoch sein im Profil dargestelltes Gesicht nur zur Hälfte. Der kahle Rundschild des Alten im Dreiviertelprofil leuchtet wie die

Sonne im Zenit. Nicht mehr der Raum, sondern die Körper der drei Männer als Folie für das Licht-Schatten-Spiel sind hier alleinige Träger der Zeit.

Als Tizian das hohe Alter von über neunzig Jahre erreicht hatte, malte er zwischen 1560-70 ein zweites, diesmal emblematisches Bild der Lebensalter – die *Allegorie der Prudentia* (London, National Gallery) mit drei Männer- und drei Tierköpfen auf einem einzigen Körper (Abb. 3).



Abb. 3: Tizian, *Allegorie der Prudentia*, London, National Gallery, 1560-70
(aus: Erwing Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, London 1987, Umschlagseite)

Das Gemälde zog gleich dreimal die Aufmerksamkeit Erwin Panofskys auf sich, ohne dass die Funktion dieses rätselhaften Emblems als Gruppenporträt

hätte entgültig geklärt werden können.⁸ Das über den einzelnen Köpfen eingeschriebene Motto erläutert das Bildkonzept eher nach der Art eines Titulus als es zu deuten: EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRA ACTIONE DETVRPET (aus der Vergangenheit / handelt die Gegenwart klug / um die künftige Handlung nicht zu beeinträchtigen). Die Lebensklugheit der Gegenwart speist sich aus den Erinnerungen der Vergangenheit, um die Zukunft vorausschauend zu gestalten. Nicht nur die Montage der drei Porträts, sondern auch das schriftliche Motto räumt der Gegenwart, die im Hauptsatz der Inschrift aufscheint, den vorrangigen Platz ein, von der die Vergangenheit und die Zukunft wie die Nebensätze des Sinnspruchs abhängen.

Die Vergangenheit als alter und die Zukunft als junger Mann werden im Profil, die Gegenwart als Mann im reifen Alter in Frontalansicht dargestellt. Wie Panofsky mutmaßt, stellen die Porträts der Männer in verschiedenem Alter den alten Tizian, seinen jüngern Sohn Orazio, der seine Werkstatt übernommen hatte, und – da es noch kein Enkelkind gab – einen jungen Verwandten, Marco Vecelli, dar. Ob man dieser Lesart des dreiköpfigen Wesens als Gruppenporträt folgen mag oder nicht, in jedem Fall porträtierte Tizian sich in drei Lebensstadien, gleich, ob er sich in die jüngeren Verwandten hineinprojizierte oder seine früheren Lebensstadien aus der Erinnerung ins Gemälde einfügte.

Die Darstellung der Gegenwart als Dreieinigkeitsgestalt, in der sich die Vergangenheit und die Zukunft gleichermaßen angesiedelt haben, folgt nach Panofsky, was die anthropomorphe Dreieinigkeitsgestalt angeht, den mittelalterlichen Darstellungen der Kardinaltugend der Prudentia als dreiköpfige Gestalt, und, was die Tierköpfe betrifft, den Darstellungen des ägyptischen Gottes der Unterwelt, Serapis, komplettiert zu einem wie Cerberus dreiköpfigen Wesen mit den Köpfen eines Wolfes, eines Löwen und des Hundes bzw. Fuchses, um die sich eine Schlange als Variante des Ouroboros spiralförmig windet. In dieser Gestalt habe Serapis, so Panofsky, zuerst in Petrarca's *Africa*, später in emblematische Bücher des 16. Jahrhunderts Eingang gefunden, z.B. in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Polyphili* 1499, Piero Valerianos *Hieroglyphica* 1556, Vincenzo Cartaris *Imagini di dei degli Antichi* 1571 und Cesare Ripas *Iconologia* 1593.

In einer Bildformel sagt Tizian dreimal dasselbe, zeigt dabei doch Unterschiedliches: in zoomorpher, in antropomorpher Bildgestalt und durch die lateinische Inschrift in römischen Majuskeln, eingemeißelt in den Stein – ein die Zeit überdauerndes Monument. Das Gemälde hält eine säkularisierte, anthropologische und eine religiöse, theologische Lesart in der Schwebe: Betrachtet man das Bild von unten nach oben, ergibt sich eine anthropologische Folge der Weltalter vom Tier zum Menschen – zugleich der künstlerischen Mittel vom ikonischen Abbild zur symbolischen Schrift. Fängt man oben an, entspricht die Folge der biblischen Hierarchie: Wie in eine Gesetzestafel eingemeißelt steht am

⁸ Panofsky [1926] 1987.

Anfang das Wort, dem das Bild wie das Leben folgen. Der Mensch im Zentrum der Darstellung ist in einem Raster aus Horizontalen und Vertikalen eingespannt, aus der eigenen Zeitlichkeit und ihren sinnstiftenden Aufhebungen.

Anders als im Bild von 1505-06, wo die Zeit in ihren verschiedenen Stadien in der Landschaft ausgefaltet wird, wird sie nun in einer übergreifenden Gegenwart komprimiert. Die Lebensalter folgen nicht mehr in drei Sequenzen aufeinander. Sie treten vielmehr verkörpert in zwei dreieinigen Gestalten auf, erläutert durch einen dreigliederigen Satz, dessen Hauptsatz in der Mitte durch die rahmenden Beisätze erläutert wird. Der Bildraum, der vorher der Entfaltung der Zeit diente, wird in der emblematischen Bildformel, die sich über ein Gruppenporträt legt, eliminiert: die Zeit ist in ihrer totalen Präsenz in einer fort-dauernd gültigen Gegenwart aufgehoben. Die ornamentale Bildform des Emblems reduziert den Bildraum zu jenem Dunkel, aus dem das Zeichen in seiner überzeitlichen Geltung hervortritt. Als Erzählraum, der in seiner fiktionalen Zeitlichkeit die Lebensalter umfasst, ist der Bildraum ausgeschaltet. Die Dargestellten drücken nicht mehr durch die Bilderzählung die Zeit aus, sondern allein durch die körperliche Präsenz. Ein dreiköpfiges Ungeheuer wird zum alleinigen Träger der Zeit: Allein im Monstrum ist die Monstration – lat. *monstrare* (zeigen) – der Zeiten im simultanen Medium möglich.

II.

Im Film, der die Zeit komprimiert, sie dabei wechselweise beschleunigt oder anhält, wurde die Verbildlichung der Zeit erneuert zum Problem. Gilles Deleuze spricht in seinen Filmbüchern *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 (Cinéma 1. L'imagemouvement, 1983)* und *Das Zeit-Bild. Kino 2 (Cinéma 2. L'image-temps, 1985)* bekanntlich von zwei Arten von Bildern, welche die Zeit auf unterschiedliche Weise wiedergeben: 1. den „Bewegungsbildern“, in denen die Bewegung der Akteure und der montierten Bildsequenzen die Fiktion eines kontinuierlichen, mit Zeit erfüllten Raumes vermittelt, und 2. den „Zeitbildern“, in denen sich die Zeit von ihrer Bindung an die Bewegung und deren logischer Präsentation im Raum loslöst. Die Zeitbilder bilden „Zeitkristalle“, Bilder oder Bildsequenzen, in denen Aktuelles und Virtuelles – Gegenwärtiges und Vergangenes bzw. Zukünftiges, Reales und Imaginäres – synchron nebeneinander bestehen und wie Original und Doppelgänger miteinander konkurrieren.⁹ In „Zeitkristallen“ wird die Hierarchie von Aktuellem und Virtuellem, hergestellt durch das einheitliche Zeit-Raum-Kontinuum, durch gleichberechtigte Doppelbilder ersetzt, die gleichzeitig Aktuelles und Virtuelles in sich vereinen. Die chronologische, kontinuierlich verlaufende Zeit weicht achronologischen Zeitsystemen.

⁹ Deleuze 1997, 95ff.

Die „Zeitkristalle“ konfigurieren sich wiederum gemäß zwei gegenläufigen Auffassungen, die Deleuze in *Logik des Sinns* (*Logique du sens*, 1969) als Chronos und Äon fassbar gemacht hatte.¹⁰ Im Chronos, der „sich verschlingenden“ Zeit, existiert allein die Gegenwart, welche die Vergangenheit und die Zukunft aufsaugt. Die Zeit des Chronos zerfällt nicht in die drei Dimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern kennt nur die einer stets aktuellen Gegenwart. Dem zirkulären Chronos, der immer wieder aktualisierten Gegenwart, stellt Deleuze eine lineare Zeitauffassung, den Äon, entgegen. Hier spaltet sich die Zeit in zwei auseinanderdriftende Strahlen, so dass die aktuelle Gegenwart umgekehrt zum abstrakten Scheidepunkt einer virtuellen Vergangenheit und Zukunft wird.

Entsprechend diesen Zeit-Raum-Manipulationen werden Körper, die in die achronologischen Chronotopoi geraten, unterschiedlichen Verzerrungen ausgesetzt. Im ausgedehnten Chronos treten das Körperliche und das Gegenständliche übertrieben hervor. Körper und Gegenstände, in denen sich die Zeit angesiedelt hat, wachsen zu monumentalen Formen an, die den Raum vollkommen ausfüllen. Im momentanen, augenblickshaften Äon dagegen schwinden dreidimensionale Körper und Gegenstände wie auf einer ebenen Oberfläche. Die minimierte, auf einen sogleich verfließenden Augenblick beschränkte Zeitdauer lässt keine körperliche Ausdehnung zu.

Liest man Emir Kusturicas Film *Zeit der Zigeuner* (1989) mit Deleuze, so bekämpfen sich hier die beiden konträren Zeitauffassungen, Äon und Chronos, eine von der Zeit entleerte und eine durch sie angehäuften, hypertrophe Gegenwart. Entweder driftet die Gegenwart auseinander, in die virtuelle Vergangenheit und Zukunft, oder sie verschluckt den ganzen Lebenszyklus samt der Vergangenheit und der Zukunft. Entweder schwindet das Leben im Virtuellen, in einer Spaltung der Zeit, oder es akkumuliert in einem Augenblick den ganzen Lebenszyklus eines Körpers.

Diese Manipulationen der Zeit – das Zusammenballen im Bild und die Reduzierung auf Schwundformen – verdeutlicht Kusturica durch konzentrierte Sequenzen. Am Anfang des Filmes kombiniert er die Lebensalter in drei Einstellungen zu einem Triptychon des Lebens (Abb. 4, 5, 6).

¹⁰ Deleuze [1969] 1993, 88-90, 203-210.

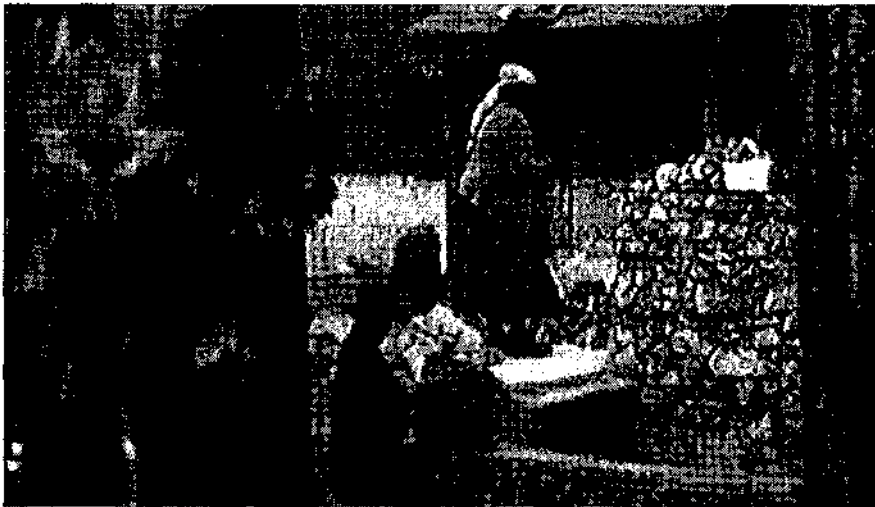


Abb. 4 : Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Arbeitende Großmutter



Abb. 5: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Merdzan beim Rasieren



Abb. 6: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Merdzan beim Betrachten eines Embryos

Auf der ersten Einstellung sieht man einen Mann mittleren Alters beim Rasieren, den Zigeuner Merdzan, wie er sich im Spiegel betrachtet (Abb. 5). Mit allen Attributen der Männlichkeit ausgestattet – dem Rasierpinsel, dem Messer und der Zigarette im Mund – präsentiert er eine potente Gegenwart. Anders als bei Tizian wird nicht die Frau, sondern der Mann zum schaffenden Pol des Lebens. Durch seinen Blick werden im Film andere Zeitdimensionen generiert. Der erste Blick des Rasierenden auf das eigene Ich im Spiegel – das Urmedium der Verdoppelung – spaltet die Gegenwart in eine aktuelle und in eine gespiegelte, virtuelle. Sein zweiter Blick auf den Fernsehschirm, wo gerade eine naturwissenschaftliche Sendung „In Search of the Secrets of Life“ läuft, fügt das Bild eines Embryos die Dimension der Vergangenheit oder der Zukunft hinzu (Abb. 6). Wie auf Tizians frühem Gemälde kann der Embryo für Merdzans Vergangenheit, für den Beginn seiner Existenz im Mutterleib stehen, oder für die Zukunft, für das Kind, das er zeugen soll. Den dritten Blick durchs Fenster richtet er auf seine alte, arbeitende Mutter, die vor dem Haus Kalk brennt (Abb. 4). Die Gegenwart driftet wie auf dem früheren Gemälde Tizians in zwei Richtungen auseinander, wird in Sequenzen zerlegt und in verschiedenen Räumen angesiedelt.

In einem anderen Filmausschnitt über das Georgsfest der Zigeuner erscheint die Zeit bereits in einer stärker komprimierten Form. Im Rausch des Festes, in dem nach Michail Bachtin die hierarchisch aufgebauten Systeme außer Kraft gesetzt werden, geht der Zeitfluss von der horizontalen Sukzessivität in eine vertikale Momentaneität über – in einen ausgedehnten, unfixierten, ins Unendliche

gezogenen Augenblick.¹¹ Die Dauer der Festlichkeit ist eine kleine Zeitinsel im Fluss der Zeit, in der Vergangenheit und Zukunft von der Gegenwart absorbiert werden. Für Bachtin ist das Fest der Chronotopos einer „allvernichtenden und allerneuernden Zeit.“¹² Den verliebten Azra und Perhan, die sich während des Festes heimlich am Fluss treffen, dient ein vom Flussstrom getriebenes Boot, dessen Form an einen hölzernen Sarg erinnert, als Liebeslager (Abb. 7).



Abb. 7: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Perhan und Azra im Boot-Sarg, getrieben vom Flussstrom

In ihm wird das Kind gezeugt, bei dessen Geburt Azra sterben wird. Der Kontrast der jungen, nackten Körper und der groben, abgenutzten Planken des Bootes lässt zwei weit entfernte Zeitpunkte in der Gegenwart zusammenprallen – die Geburt und den Tod. Das Boot – ein mythisches Instrument der Grenz- und Zeitüberquerung – dient als Kapsel komprimierter Zeit. Der ambivalente Gegenstand mit Janus-Gesicht partizipiert als Wiege, Liebeslager und Sarg am Kreislauf des Lebens.

Wie in Tizians Jugendbild, wo die Kinder zugleich eine frühere, vergangene oder eine spätere, zukünftige Zeitstufe des jungen Paares repräsentieren, entsprechen dem Liebespaar Perhan und Azra zwei kleine ZigeunerKinder als Pendant (Abb. 8).

¹¹ Bachtin 1986, 333-336; Bachtin [1929] 1996, 50; Bachtin 1998.

¹² Bachtin 1996, 50.



Abb. 8: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Zwei Kinder beobachten Perhan und Azra beim Liebesspiel

Ein Junge und ein Mädchen, deren Köpfe mit Kränzen grünen Laubes geschmückt sind, beobachten, über einen ausgetrockneten, umgefallenen Baumstamm gebeugt, neugierig und amüsiert das Treiben des Liebespaars. Wie bei Tizian verbinden die Kinder mit ihrer Naturkulisse zwei extreme Zeitpunkte, die frühe Jugend und das hohe Alter, repräsentiert durch den alten Baustamm. Sie markieren die Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft und stehen zugleich für die Erneuerung des Lebenszyklus.

Im Laufe des Films siedelt sich die in der Gegenwart zusammengeballte Zeit nicht nur in verschiedenen Gegenständen und Räumen an. Immer stärker bemächtigt sie sich des menschlichen Körpers. Wie der späte Tizian verschiedene Lebensalter in einer Gegenwart, dem Dreierporträt, zusammenfasste, komprimiert auch Kusturica verschiedene Zeitpunkte in einer einzigen Einstellung auf den Körper der Azra, die ihr Kind im Augenblick ihres eigenen Todes entbindet (Abb. 9).



Abb. 9: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Die sterbende Azra bei der Entbindung

Der mitten im Bild schwebende Körper der hochschwangeren Frau, durch unbekannte Kräfte in die Luft erhoben, befindet sich im Raster vertikaler und horizontaler Zeitströme. Aus der Logik des Zeit-Raum-Kontinuums herausgelöst, schwebt die gebärend Sterbende in einer Gegenwart, in der sich mehrere Zeitdimensionen zusammenballen – eine Zukunft, die bald nicht mehr ihr, sondern dem Neugeborenen gehören wird und eine Vergangenheit, deren untrennbarer Teil sie wird. In diesem Augenblick fährt im Hintergrund mit großer Geschwindigkeit ein Zug mit beleuchteten Waggons vorbei. Der Zug hinterlegt Azra, an der sich ihr Schicksal erfüllt, mit dem Bild einer beschleunigten, linearen Zeit, als fließe an der Frau im Augenblick des Todes in wenigen Sekunden ihr ganzes Leben von der Geburt bis zum Tod und zur erneuten Geburt vorbei. Zugleich sind die durchs Bild schießenden Fenster des Zuges in der Nacht die sprechende Metapher des laufenden, von der Projektionslampe beleuchteten Filmstreifens. Die Einstellung ist formal wie ein filmisches Ornament konstruiert: Der in der Mitte schwebende Körper, gefangen in der Momentaneität der Gegenwart – an der Kreuzung der Zeiten – scheint zwischen der zyklisch-kreisenden Zeit von Geburt und Wiedergeburt und der linearen Zeit des Mediums ausgespannt zu sein. Wie vor ihm Tizian konstruiert auch Kusturica das Vergehen der Zeit nicht sukzessiv, sondern in einem synchronen Nebeneinander. Doch anders als Tizian gelingt ihm die Montage zweier Typen von Zeit. Die Progression der Zeitbewegung, die Linearität der Zeit, wird auf zwei Arten annulliert – durch das „Kreisen“ der schwangeren Frau und durch den Rapport der Waggonfenster, die trotz oder gerade wegen ihrer linear-seriellen Bewegung als

statisches Bild erscheinen. In diesem Zeitornament sind Anfang und Ende,¹³ Teil und Ganzes austauschbar. Die Bewegung verläuft nicht räumlich progressiv, sie ist mit den eingefügten Figuren nicht organisch verbunden. Vielmehr werden die durch die Bewegung dynamisierten Figuren gerade in ihrer Dynamik als zeitlos angehalten. Auch der Körper der Frau ist nicht in den Bildraum integriert, sondern schwebt in ihm „als solcher“ – in reiner, ikonenhafter Gegenständlichkeit, perspektivisch nicht verankert, herausgelöst aus allen raum-zeitlichen Zusammenhängen. Sie ist im Raster der Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen des Ornaments gefangen. Ist der Zug vorbeigefahren und das Kind geboren, wird sie wieder zu Boden fallen, der Lebenszyklus sich erneuern. Die Fülle der Zeit erzeugt Unzeitlichkeit.

Ein Zug als Metapher linear verfließender Zeit spielt auch in der letzten Sequenz eine Schlüsselrolle. Nur fährt er nicht quer durch den Bildausschnitt, sondern entschwindet in die Tiefe des Bildes. Von einer Kugel tödlich getroffen, fällt Perhan von einer Brücke in den Schuttwaggon des vorbeirasenden Zuges (Abb. 10).

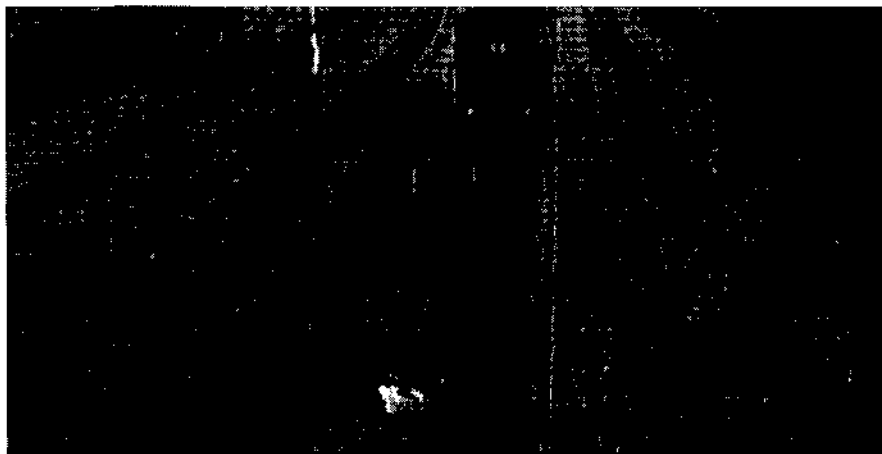


Abb. 10: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989,
Der tote Perhan im vorbeifahrenden Schuttwaggon

Während für die gebärend vor dem Zug schwebende Azra die Zeit suspendiert war, wird Perhans Leib mit der Ladung abtransportiert. In seiner Zeitkapsel eingeschlossen, entschwindet er nun in die Vergangenheit, die verflossene Zeit.

¹³ Erika Greber hat mich auf die Fahrtrichtung des Zuges aufmerksam gemacht, der nicht in der üblichen „europäischen“ Leserichtung von links nach rechts, auch im Uhrzeigersinn, sondern wie in der ornamentalen islamischen Kultursphäre dieser Bewegung entgegengesetzt von rechts nach links durch das Bild fährt. Die linear verlaufende Zeit wird sozusagen zurückgespult.

Mit dieser Szene des Todes des Helden geht der Film zu Ende. Der Fluchtpunkt oberhalb des Bildausschnitts, in den Perhan entschwindet, ist zugleich ein Zeit- und Endpunkt, der augenblickhafte Äon in der Kette der Zeit. In die Tiefe dieses Punktes hinein wickelt sich die zusammengeballte Zeit wieder ab, ihre Stränge verlaufen wieder wie die Parallelen der Bahngleise, die sich im Unendlichen schneiden, in eine unbestimmte Zukunft. Die entfesselte Zeit kehrt in ihre lineare Laufbahn zurück, ihr kontinuierlicher, sukzessiver Fluss ist wieder hergestellt. Perhans Sohn jedoch, der Erneuerer des Lebenszyklus, der den Namen des Vaters trägt, wird die Kette der Zeit entsprechend dem ornamentalen Muster fortführen.

Doch ist dies nicht das letzte Bild des Helden. Kusturica schließt seinen Film nicht mit diesem fatalistischen Bild der erbarmungslos verlorenen Zeit. Der Sterbende legt sich im Ladegut mit letzter Kraft auf den Rücken und blickt in den Himmel. In Schnitt und Gegenschnitt blicken wir abwechselnd auf sein sterbendes Gesicht und mit ihm in den Himmel. Doch kein Engel fliegt ihm entgegen, keine Taube lässt sich auf ihm herab – sondern sein Truthahn, der längst gerupft im Suppentopf seines Onkels Merdzan geendet war (Abb. 11).

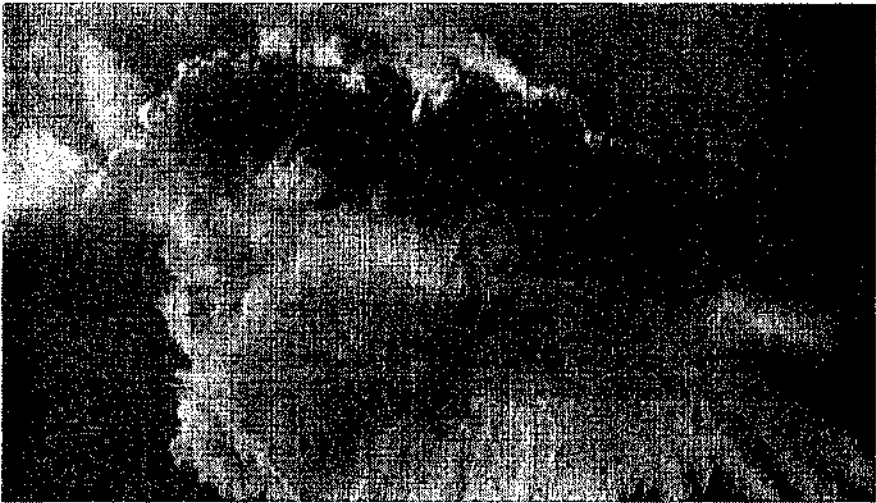


Abb. 11: Emir Kusturica, *Zeit der Zigeuner*, 1989, Der Truthahn als Phönix

Immer wieder hatte Perhan versucht, das Federvieh das Fliegen zu lehren, oder es durch Telekinese in die Lüfte zu erheben – und nun schwebt es in den Wolken des Himmels. In dieser Vision, in dem die als letzte Erinnerung des Helden narrativ motivierte Erscheinung mit barocker Apotheose ironisch überblendet wird, verwischen alle Zeit- und Raumgrenzen. Ein letztes Mal weicht

die verräumlichte Zeit dem Schweben, ein letztes Mal tritt an die Stelle des eindeutigen Szenarios ein befreiendes Doppelbild.

Des Truthahns schneeweiß erneuertes Federkleid verschmilzt mit der aufdampfenden Wolke. Von der Schwerkraft befreit – wie Azra im Augenblick der todbringenden Entbindung – wird er zum Träger einer aufgehobenen Zeit. Der weiße Truthahn wird von pathetischem Dämmerlicht erleuchtet – die Morgenröte statt eines Abendeleuchtens. Durch das farbige Spiel feurigen Lichtes auf seinem Gefieder wird der plumpe Vogel in den mythischen Phönix verwandelt, der nach seinem Feuertod aus der Asche aufsteigen soll. Längst zuvor hatte Perhan durch die Beschwörung des Truthahns vor dem dampfenden Kalkofen den alchemistische Wandel der Materie im Feuer in Gang bringen wollen. Was er im Leben nicht konnte, vermag er im Tod. Die Zeit kreist in dieser widersprüchlichen, ironischen Metapher nicht wie bei Giorgione und Tizian. Sie oszilliert zwischen zwei Totalitäten: der Vergangenheit der Erinnerung und der Zukunft des Wunsches.

Literatur

- Assmann, Aleida 1999. *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Köln-Weimar-Wien 1999.
- Assmann, Aleida [1999] 2003. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Assmann, Aleida 2002. „Text und Ruine“, Aleida Assmann; Monika Gornille; Gabriele Rippl (Hg.), *Ruinenbilder*, München, 151-163.
- Assmann, Jan 1993. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Bachtin, Michail M. [1976] 1986. *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin-Weimar, Hg. Edward Kowalski, Michael Wegner, 262-506 (im russ. Orig.: *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva 1976), 425-446.
- Bachtin, Michail M. [1929] 1996. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Nördlingen.
- Bachtin, Michail M. 1998. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Hg. Renate Lachmann, Frankfurt/Main.
- Deleuze, Gilles [1985] 1997. *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main (fr. Orig. *Cinéma 2. L'image – temp*, Paris).

- Deleuze, Gilles [1969] 1993: *Logik des Sinns*. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt/Main (fr. Orig. *Logique du sens*, Paris).
- Derrida, Jacques 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris (dt. Übersetzung: Derrida, Jacques 1985. *Apokalypse*, Wien, Hg. Peter Engelmann).
- Genette, Gérard 1998. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt (Hg.), München.
- Hansen-Löve, Aage A. 1990. „Utopija/apokalipsa“, *Pojmovnik ruske avangarde* 9, 9-40.
- Hansen-Löve, Aage A. 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexten und Textenden. Russische Beispiele“, Karlheinz Stierle-Rainer Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München (=Poetik und Hermeneutik XV), 183-250.
- Koos, Marianne 2001. „Eine Wende vom Menschen zum Mann?“, *Kritische Berichte* 4, 20-38.
- Koselleck, Reinhart 2000. *Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt/Main.
- Kubler, George [1962] 1982. *Die Form der Zeit. Annmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Übersetzt von Bettina Blumenberg. Mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1982. (engl. Orig. *The Shape of Time*)
- Lachmann, Renate 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main.
- Lachmann, Renate; Haverkamp, A. (Hg.) 1993. *Memoria – Vergessen und Erinnern*, München (=Poetik und Hermeneutik XV).
- Panofsky, Erwin [1926] 1987. „Titian's Allegory of Prudence: A Postscript“, *Meaning in the Visual Arts*, London u.a., 181-205; Abb. 28-45 (dt. Übers. „Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort“, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Übersetzt von Wilhelm Höck, Köln 2002, 167-191).
- Panofsky, Erwin [1936] 1987. „Et in Arcadia ego: Poussin an the Elegiac Tradition“, *Meaning in the Visual Arts*, London u.a., 340-367, Abb. 90-95 (dt. Übers. „Et in Arcadia ego“, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Übersetzt von Wilhelm Höck, Köln 2002, 351-377).
- Panofsky, Erwin [1962] 1980. „Vater Chronos“, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln, 109-132, Abb. 35-60.

Walter Koschmal

DIE ORDNUNG DES LEBENS - ZWISCHEN KONTINUITÄT UND KOMPARATION. ALTERSSTUFEN IM *LUBOK*

1. Die Ordnung des Lebens

Es scheint doch ein Bedürfnis des Menschen zu sein, seinem Leben eine stabile Ordnung zu geben, das Leben als solches, aber auch sein eigenes Leben einzuteilen. Grenzen zu ziehen im Leben –, das hält Cicero in *De senectute* für möglich: „Omnium aetatum certus est terminus“ (zit. nach *Die Lebensalter*, 1862, 19). Denn für ihn hat jede Altersstufe eine feste Grenze. Bezeichnend für Ciceros Denken ist es, dass er „alle“ Altersstufen ganzheitlich als sukzessiv aufeinander folgende denkt.

Viele Künstler und Autoren nach Cicero bis in unsere Gegenwart sehen dies anders: Das Alter ist ihnen vor allem eine relationale Größe, eine Größe des Vergleichs, auch des Kontrasts. Wo – so fragen sie – liegt denn schon die Grenze zwischen „alt“ und „jung“? Der komparative Ansatz zur Darstellung von Alter und Ordnung des Lebens geht – anders als jener der Kontinuität – nicht vom Ganzen des Lebens, von seiner geschlossenen Syntaktik aus, sondern von einzelnen Paradigmen. Es gibt also zumindest zwei prinzipiell unterschiedliche Ansätze der Einteilung des menschlichen Lebens. Bei beiden geht es um „Theilungen und Gliederungen“ (*Die Lebensalter*, 1862, 28).

Ist dieses Bedürfnis des Menschen, das Leben in Altersstufen zu strukturieren, eher ein primitives? Man könnte dies zunächst vermuten, befasst man sich mit Lebensaltersstufen doch im Mittelalter und in der Neuzeit kaum in der hohen Kunst, etwa in der Leinwand-Malerei, sondern in öffentlichen, meist kirchlichen Räumen, etwa in Skulpturen oder Glasrosetten. Auf einem Bild von Hippolytus Guarinonius (Ingolstadt 1610) mit dem Titel „die gewel der verwüstung menschlichen geschlechts“ heißt es: „Die gemein Einfalt theilt die gantze wehrung Menschlichen Lebens in zehen gleiche they!“ (Matthias 1891, 388). Handelt es sich bei dieser Einteilung also nur um ein Bedürfnis des einfachen Volkes? Wo haben dann Darstellungen wie jene der *Prudentia* von Tizian ihren Platz? Im 17. Jh., erst recht im 18. und im 19. Jh. finden sich die Altersdarstellungen u.a. auf Einblattdrucken, in Russland auf Volksbilderbogen (*lubki*).

Treffen in Russland die fremden Formen der Darstellung von Leben und Alter womöglich auf eigene, genuin russische Traditionen? Verbinden sie sich mit diesen

oder werden sie nur importiert? Auf jeden Fall finden sich Darstellungen des Alters über die Jahrhunderte hin. Die Vielzahl und Vielfalt der Ausdrucksformen, der Texte und Bilder, belegen ein entsprechendes Bedürfnis. Diese Darstellungen sind von Beginn an inter- und multimedial: Text und Bild schaffen im Verbund gleichermaßen Ordnung. Aber vielleicht ist die russische Kultur gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie diese so verbreiteten Gattungen nicht produktiv aufnimmt und weiterentwickelt?¹

1.1. Bilder und Schemata

Die Vielfalt der Darstellungen lässt sich auf einige wenige Bildschemata reduzieren, denen Textschemata entsprechen. Wir können von drei hauptsächlich Bildschemata ausgehen: vom Rad, vom Baum (Lebensbaum) und von der Treppe bzw. Stufenleiter (Lebensstufen). Alle drei stehen für einen prozessualen Verlauf, für Sukzession und Kontinuität sowie Ganzheitlichkeit im Sinne Ciceros. Diese drei koexistieren über die Jahrhunderte bei je wechselnder Dominanz. Für Elizabeth Sears (1986) stellen die „Lebensräder“ die ältere Form dar, sodann die Lebensbäume und schließlich die Lebensstufen. Das bedeutet eine Entwicklung von dynamischen zu statischen Schemata.

Das Rad, die *rota vitae* (Lebensrad) bzw. – gleichbedeutend – die *rota fortunae* (Glücksrad), spiegelt das Auf und Ab des Glücks wider. Noch in der Kunst des 15. Jhs. dominiert es. Auch der Volksbilderbogen kennt wenige, fremd anmutende Beispiele dafür, zum Beispiel eine in eine Tunika gekleidete Fortuna (*Kolo*, Rovinskij 1881, 550; Nr. 732).² Die Altersdifferenzierung ist beim Rad noch wenig ausgeprägt bzw. selten vorhanden (Sears 1986, 144). Meist steht – so im Psalter von Robert de Lisle aus dem Jahr 1370 (Sears 1986, 146f.) – die Gestalt der Fortuna, wahlweise auch jene Gottes, im Zentrum. Um den Kopf der Fortuna ist der Schriftzug zu lesen: „*Cuncta simul cerno: totum ratione guberno*“ also: Ich nehme alles gleichzeitig wahr, ich beherrsche das Ganze mit Verstand. Darin erkennen wir Ciceros geschlossene Ganzheit wieder. Mit dem Übergang vom Glücks- zum Lebensrad werden erstmals

¹ Zweifellos ist es eine Forschungsaufgabe, sich mit Darstellungen des Alters und Alterns, mit der Phänomenologie der Lebensstadien in der russischen Kultur grundlegend zu befassen. Dies ist wohl – im Unterschied zur deutschen Kultur – nicht geschehen. Schon dies dürfte signifikant sein. Der vorliegende Beitrag erhebt natürlich nicht den Anspruch, dies zu leisten, er will lediglich Wege möglicher Forschung aufzeigen, aber auch deutlich machen, dass klassische textuelle und visuelle Formen des Alters und Alterns aus dem westlichen Europa in Russland nicht adaptiert wurden. Die analysierte Textbasis umfasst primär Volksbilderbogen (*tubki*), autobiographisches (Tagebücher, Erinnerungen u.ä.), folkloristische Texte insgesamt (Märchen u.a.), die Literatur im eigentlichen Sinne u.ä. bleiben ausgespart. Eine umfassende Darstellung müsste sie selbstverständlich berücksichtigen.

² Die Titel und Texte der russischen Volksbilderbogen werden nach der maßgeblichen Sammlung dieser Texte und Bilder zitiert: Rovinskij, Dmitrij A.: *Russkija narodnyja kartinki I-V*. Sanktpeterburg (und 4 Bände *Atlas*). Kniga III. *Pričiči i listy duchovnye*. 1881.

die Altersstufen relevant. Darin mag sich jene Strukturierung andeuten, die zur Repräsentation der Statik durch die Treppe führt.

Eine ähnliche Annäherung an ein realistischer konzipiertes Leben vollzieht sich beim Bildschema Baum, vor allem als Übergang vom „Weisheitsbaum“ (*Tree of wisdom*) zum „Altersbaum“ (*Tree of Ages*). Mit dem 16. Jh. kommt schließlich das Bildschema der „Lebensstufen“ (Sears 1986, 153ff.), der „Lebenspyramide“ oder „Lebenstreppe“ auf. Dies setzt sich seit dem 17. Jh. vor allem in populären Holzschnitten durch. Treppe bzw. Leiter (*lestnica; lestvica*) sind statischer als die bisherigen Darstellungen, tragen etwas Endgültiges, nicht Widerrufbares in sich. Sie drücken Wechselhaftigkeit und Vergänglichkeit (*vanitas*; russ. *sueta*) des Lebens aus.

Ein grundlegender Aspekt unterscheidet aber Rad und Baum auf der einen sowie Treppe auf der anderen Seite. In der Forschung wird er wohl nicht erwähnt: Es ist die Dimension der Hierarchie. Das Bildschema der Treppe ist ein dominant hierarchisches, so dass die Bewegungen von unten nach oben und jene von oben nach unten zu zentralen Faktoren des Modells werden. Hierarchische Elemente sind auch in den anderen Bildschemata impliziert, doch werden sie in der Treppe deutlich sichtbar. Joerßen (1983) erklärt diese neue, eigentlich künstlerisch-konstruktive „Bildstrategie“ durch das „bürgerliche Erfolgsstreben“ des 17. Jhs. In Russland jedoch fehlte dieses Bürgertum. Die sichtbare Werthierarchie lenkt aber die Aufmerksamkeit auf den Aspekt des Vergleichs der einzelnen Stufen.

Die Ordnung der Bildschemata ist auch eine Zahlenordnung. Mehrere Zahlenordnungen konkurrieren. Durch die prägende Rolle der Zahl „Sieben“ in Kosmos und Mythen, man denke nur an die sieben Planeten mit ihren siebenjährigen Phasen, an „7“ als Primzahl, an die sieben Teile des Körpers, sah man die Welt und das Leben überwiegend in sieben Abschnitte geteilt. (Sears 1986, 38ff.). Die Zahl Sieben ordnet die Welt als ganze und in ihren Teilen. So unterschied man auch sieben Altersstufen (*puerulus, puer, adolescens, iuvenis, vis, senior, senex*), die jeweils sieben Jahre umfassen. Man glaubte an einen grundlegenden Wandel des Individuums nach sieben Jahren (Sears 1986, 51). In Antike und Mittelalter waren diese Einteilungen besonders verbreitet.

In späteren Jahrhunderten konkurrieren Darstellungen, die meist von zehn Altersstufen mit je zehn Jahren ausgehen. Wenig verbreitet ist hingegen die von Vladimir Dal' (1913) im Artikel zu *vozrast* als typisch russisch bezeichnete Folge von fünf Stufen: „obyčno prinimajut pjat' takich stepenej ili vozrastov“: „mladenčeskij, otročeskij, junošeskij, mužeskij, starčeskij“ [kindlich, heranwachsend, jugendlich, männlich, greisenhaft].³

³ Man könne aber – dann wären es sieben Stufen – *utrobnyj* [embryonal] und *drjachbyj* [altersschwach] hinzunehmen. Danach gibt es auch siebenjährige und die Hälfte von siebenjährigen Stufen. Bei Dal' werden die Jahre bis 18 durch die Stufen 1-3, die Jahre zwischen 18 und 50, immerhin 32 Jahre – ungleich – als zwei Stufen gesehen. Dies ist insofern interessant, weil sich

Diese von Dal' formulierten russischen Relationen sind aber nicht jene der verbreiteten Bildschemata. Diese sind meist symmetrisch. Darin mag auch ein Grund für ihre Affinität zur Architektur liegen, die in Russland viele westliche Entwicklungen erst sehr spät adaptiert hat. Ob Rad, Baum oder Treppe, die Symmetrie bildet eine Konstante. Die Symmetrie stiftet – durch die Zahl „7“ – wohl zu allererst zwischen Makro- und Mikrokosmos eine similitäre Ordnung und schafft so – wie durch die Zahl „10“ – einen eigenen Rhythmus der Altersdarstellungen.

Rhythmus bedeutet nichts anderes als gleichmäßiges Fließen, kontinuierliche Gliederung. Beim Rhythmus kehrt zum einen eine Folge von kleinsten Einheiten regelmäßig wieder, z.B. die 7-Jahres-Phasen, zum anderen wird die gesamte Gestalt, das Bildschema Treppe etwa, als größere Phase wahrgenommen. Zwischen diesen beiden Prinzipien besteht eine interne Spannung. Die ursprünglich bewegte Form des Schemas, etwa im Rad, wird im Rhythmus der Treppe fixiert und geordnet. Diese Ordnung konstituiert auch die Balance, also das Gleichgewicht zweier Waagschalen (*bilanx*), die Relation der Teile. Auf- und Abstieg, Wachstum und Verfall sind gleichgewichtig. Dieser Rhythmus schafft die Norm, etwa der Verhaltensweisen: Mann und Frau einer Altersstufe gehören danach zusammen. Es gibt aber auch das Abweichen vom Rhythmus, das Überspringen der sukzessiv aufeinander folgenden Teile. Dies verlangt nach einem vergleichenden Zugang.

2. Zur Doppelnatur der Alterstreppe

2.1. Lebensrealität und Lebensideal

Wie sieht es mit dem Realitätscharakter, also mit der konkreten Referenzwelt der Alterstreppe aus? Es besteht ein grundlegender Dualismus zwischen der Realität des Alterns und den Topoi der – meist schematisierten – Darstellung des Alterns. Julius Zacher (Matthias 1891, 401) spricht von zwei „grundverschiedenen Reihen“, den wirklichen Bildern des Alterns, die zum Beispiel den alten Mann auf Krücken zeigen, und den Symbolen des Alterns, zum Beispiel die den Alterstufen jeweils zugeordneten Tiere.

An erster Stelle in der Reihe der Widersprüche zwischen Lebenswirklichkeit und Altersdarstellungen ist die Höhe des Alters zu nennen. In den Schemata werden die Menschen seit der Antike 70 oder 100 Jahre alt. Das hat natürlich nichts mit Wirklichkeit zu tun, sondern nur mit Idealisierung des Alters. Nicht nur der frühe Tod ist den Darstellungen fremd. Tatsachen wie jene, dass etwa in England lange Zeit nur 14 von 94 Menschen das 30. Lebensjahr erreichten (Schenda 1983, 29), vom 70. oder 100. nicht zu reden, werden nicht dargestellt.

Eine zweite Idealisierung ist der mathematisch gleichmäßige Verlauf des Alterns von der Geburt bis zum 100. Lebensjahr. Es ist allein das Schema der Symmetrie,

damit eine Asymmetrie des Alterns ergibt, die durchaus wissenschaftlichen Ansichten entsprechen könnte, dass man in der ersten Lebensphase schneller altert als in der zweiten.

nicht die Wirklichkeit, das eine solche Darstellung bedingt. Biologisch gesehen altert der Mensch in verschiedenen Phasen seines Lebens unterschiedlich, nicht gleichmäßig.

Stilisiert und idealisiert ist auch die Darstellung des Lebens als Auf- und Abstieg mit dem Höhepunkt bzw. Gleichgewicht in der Mitte. Der Zustand des Gleichgewichts wird als zeitloser („stillestahn“) wahrgenommen: Die Zeit tritt hier hinter den Topos zurück (zit. nach Schenda 1983, 11):

Zehn Jahr ein Kind, / Zwanzig Jahr ein Jüngling, / Dreißig Jahr ein Mann, /
Vierzig Jahre wohlgetan, / Fünfzig Jahre stillestahn, / Sechzig Jahr geht's Alter
an, / Siebzig Jahr ein Greis, / Achtzig Jahr schneeweiß, / Neunzig Jahr der
Kinder Spott, / Hundert Jahre: Gnad' dir Gott.

Dieser Höhepunkt bedeutet ein Abweichen von den mythischen Ausgangsvorstellungen.

Ein letzter Aspekt der Diskrepanz von Realität und Ideal der Altersdarstellungen ist der soziale. Nicht alle, sondern nur wenige Menschen und soziale Schichten werden als alternde dargestellt. Unfreie – ebenso wie Frauen – werden lange Zeit ausgespart bzw. völlig ausgeschlossen. Deshalb stellen Alterspyramiden Adelige oder – später – auch Bürger dar.

2.2. Zwischen (komparativem) Transzendenzideal und Verjüngung

Die Doppelnatur der Alterstreppe hat auch die Dimension von Körper und Geist. Die Darstellungen unterscheiden über die Jahrhunderte hin ein physiologisches, ein „ueres Alter“ und ein geistig-moralisches „inneres Alter“. Entscheidend ist dabei die Relation und Korrelation dieser beiden Dimensionen der Treppe, die etwa bei dem spanischen Maler Francisco José de Goya y Lucientes darin zum Ausdruck kommt, dass er in seinem späten Bild „*un aprendo*“ („Ich lerne“) einen gebückten, weihaarigen alten Mann mit zwei Krckstcken darstellt (Jens 1997, 34). Das innere Alter wird aber hier – im Unterschied zum äußeren – nur sprachlich vermittelt.

Physiologisch gesehen stehen die Repräsentanten eines Alters auf ein und derselben Stufe. Dem physischen Alter kommt für die visuell sichtbare Treppendarstellung insofern Priorität zu, als der Körper mit seinen physischen Merkmalen die Bildgebung vom kleinen Kind bis hin zum Greis bestimmt. Die innere Logik der Treppen ist jene des körperlichen Wachstums und Verfalls in einer zeitlichen Sukzession. Es handelt sich also in einem wörtlichen Sinn um einen Chronotopos.

Dem steht aber das „innere Alter“, das geistig-moralische entgegen. Wollte man das innere Alter bildlich darstellen, so müsste man die Treppe von der anderen Seite her betreten. Man müsste wohl auf den Höhepunkt in der Mitte der Treppe verzichten und eine nur aufsteigende Stufenfolge, also eigentlich eine Leiter darstellen, die

Zunahme an Weisheit und Moral zum Ausdruck bringt.⁴ Solche Darstellungen existieren aber nicht, so dass die graphische Form mit ihrer primär vom physischen Alter abgeleiteten impliziten Aussage das gesamte Genre dominiert.⁵

Seneca stellt in seinen Briefen (93. Brief) „die Intensität des Lebens der bloß zeitlichen Extension“ gegenüber und favorisiert erstere (Gnilka 1972, 60) als *vita plena* (vollgültiges Leben / erfülltes Leben).⁶ Möglicherweise werden inneres und äußeres Alter in unterschiedlichen künstlerischen Traditionen mit verschiedenstarker Ausprägung zur Darstellung gebracht. Allerdings bleibt die Frage, ob das innere Alter wirklich visualisiert wird. Der verbale Text, der auch das innere Alter anspricht, kann dies nur begrenzt korrigieren. Damit haben wir es mit einer medial verankerten semantischen Hierarchie zu tun, die den Text dem Bild nachordnet. Man mag das mit der Orientierung dieser Gattung an einem großen Publikum erklären. Diesem war vielleicht die Schönheit des jugendlichen Körpers eher zu vermitteln als die geistigen Vorzüge des Alters.

Den Greis kennzeichnet ein geschwächter, „ungestalter“ Körper, der im Gegensatz zur jugendlichen Schönheit des Menschen steht. Auf der Stufenleiter des physischen Alters beherrscht diese Opposition die Wahrnehmung. Die geistige Wahrnehmung tritt damit nicht sichtbar in Erscheinung. Daraus erklärt sich wohl auch, dass sich diese Alterdarstellungen mit dem Tod verbinden, als *memento mori!* figurieren und an die *vanitas* des Lebens gemahnen. Die Darstellungen drohen deshalb auch meist mit dem Jüngsten Gericht (Schenda 1983, 19). Gerade in den russischen Text- und Bilddarstellungendominiert dieses ganz besonders. Der Aspekt des Leidens im und am Leben wird dort akzentuiert. Das physiologische Alter wird in Kontexte eingebunden, wenn es in „Lebensszenen“ (Sears 1986, 135) als Theater inszeniert wird. Diesem fehlt aber im *lubok* meist der kulturspezifische russische Charakter, vor allem in visueller Hinsicht.

Zeitlichkeit und Vergänglichkeit verbinden sich also primär mit dem physischen, äußeren Alter, das visuell, und damit insgesamt die Wahrnehmung dominiert.

⁴ Das Moment der Verdichtung, der Konzentration der Vergangenheit in der Gegenwart des Alters, die in Lev N. Tolstoj's Gegenwartsfreude, aber auch bei Tizian anklängt, dürfte auch in der Darstellung von W. Jens (1997, 15) das künstlerische Alterswerk kennzeichnen: „Die Geschichte der ‚Summen‘ großer Alterswerke zeigt: Alles ist aufbewahrt, nichts ist vergessen. Frühes findet im Späten zu neuer Gestalt“.

⁵ Zu diesem Fragenkomplex besteht noch Forschungsbedarf. Denn Darstellungen wie jene einer dreiköpfigen Prudentia im 16. Jh. durch Tizian lassen sich auch als Varianten von Altersdarstellungen lesen. Tanja Zimmermann zeigt in ihrem Beitrag im vorliegenden Band, dass sich die drei Altersstufen hier in der – wohl außerzeitlich bzw. zeitlos zu verstehenden – Gegenwart verdichten. Ergänzen ließe sich dieser Befund durch den von Irina Paperno im vorliegenden Band zitierten Tagebucheintrag L.N. Tolstoj's vom 23.10.1910: Danach komme es bei allen alten Menschen zu einer erfreulichen Veränderung: „Žizn' vsja sosredotočivaetsja v nastojaščem.“ ((das ganze Leben verdichtet sich im Gegenwärtigen) Tolstoj PSS 58, 121-122)

⁶ Tizian stellt – wie wohl viele andere Repräsentanten der hohen Kunst – andere Dimensionen des Alters dar, insbesondere das innere Alter, vermag es aber letztlich auch nicht zu visualisieren. Die Zitate der Alterstreppe darstellungen scheinen mir aber etwa in Tizian's Prudentia-Darstellung offensichtlich zu sein.

Überzeitliches, die Tugenden einer geistlichen Existenz, in denen die Vergänglichkeit überwunden, transzendiert wird, rücken besonders in den Volksbilderbogen in den Hintergrund.

In den russischen *lubok*-Darstellungen herrscht somit die sukzessive Syntaktik und zeitliche Extension des Alterns. Bei den Lebenstreppe ist deshalb auch das Moment der Symmetrie das beherrschende, ebenso das Motiv der Endzeit- und der Todeserwartung.

Daneben gibt es aber einen anderen Typus, der in den russischen Darstellungen eine nachgeordnete Rolle spielt. Christian Gnilka (1972, 30) bezeichnet ihn als „Transzendenzideal“. Er rückt die moralischen Merkmale einer Altersstufe in den Vordergrund. In der wörtlichen Bedeutung von Transzendenz liegt diesem Konzept nicht das Voranschreiten von Stufe zu Stufe, sondern das Überschreiten von Stufen zugrunde. Das natürliche, physiologische Alter wird also in einem wörtlichen Sinne überschritten, auf ein – meist entferntes – geistig-moralisches Alter hin überwunden.

Man denke nur an den *puer senex*, den Jungen mit der Weisheit des Greises. Daran wird deutlich, dass die Lebensalterdarstellungen auf zwei Normsystemen basieren: das physische Alter hat ebenso auf jeder Stufe seine Norm wie das geistig-moralische, dessen Stufen aber nicht dargestellt werden. So setzt das Mittelhochdeutsche *junc* und *tumb* gleich. Aus diesen impliziten Normen ergeben sich auch jene Alterstypisierungen in Bild und Wort, von denen hier die Rede ist.

Das Transzendenzideal, das auf der Vergleichbarkeit von physischem und geistigem Alter basiert, steht auch im Hinblick auf den Zeifaktor in Gegensatz zum sukzessiv-syntaktischen Modell, das analog zur Treppe den zeitlichen Verlauf abbildet. Das Transzendenzideal wertet mit der Deformation zeitlicher Sukzession den Zeifaktor und auch den Körper ab. Seneca sieht die geistlich-sittliche Vollendung des Menschen unabhängig vom physischen Alter, von der Lebensdauer, also von der Zeit. Ein geistig vollkommenes Leben sei auch in einer nicht vollkommenen Zeit, in einem kurzen Leben möglich.⁷ Dieses für Antike und Christentum zentrale Transzendenzideal spielt in russischen Darstellungen kaum eine Rolle.

Das Transzendenzideal impliziert die Überschreitung von Stufen hin zu einer späteren, meist entfernten Stufe der geistig-moralischen Leiter. Es muss danach im Grunde aber auch ein Überschreiten von Stufen in entgegengesetzter Richtung, hin zum *puer senex*, geben, also von einem höheren Alter hin zu einem jüngeren. Diese – geistig-moralische – Anti-Transzendenz firmiert im theologischen Kontext als „Verjüngung“. Die Zeit tritt dabei in den Hintergrund.

Die Verjüngung wird von Johannes Chrysostomos deutlich von der „Erneuerung“ unterschieden, die auch ein Anderssein impliziert (Gnilka 1972, 255). Christus etwa habe die Christenheit verjüngt, ihr zur Wiedergeburt verholfen. Jede Taufe

⁷ Seneca zählt die Lebensdauer zu den *Adiaphora*, den Gleichgültigkeiten. Darin würde er sich mit der von Karla Hielscher im vorliegenden Band erörterten Einstellung des „*ravnodušie*“ im Sinne von „Gleichmut“ und „Agleichgültigkeit“ treffen, die Anton P. Čechov angesichts des Alterns einfordert (Gnilka 1972, 59).

bedeute Rückkehr in die Kindheit und Wiedergeburt. Damit aber ist die Jugend die Zeit christlicher Tugend, das Greisenalter jene der Ungläubigkeit und Sünde.⁸

Die Verjüngungsthematik wird im Volksbilderbogen zum einen in Jungbrunnenbildern zum Thema, zum anderen aber in komischen Darstellungen von alten Männern und jungen Frauen. Es gibt aber umgekehrt – im *lubok* – keine Darstellungen von alten Frauen und jungen Männern. Die älteren Männer (*stariki*) auf den Knien junger Frauen (Rovinskij 1881, 236ff.; Nr. 131) suchen sich nur körperlich zu verjüngen. In der Logik und Axiologie der kontrastierenden Wertsysteme agieren sie damit aber geistig-moralisch auf einer kaum mehr zu unterbietenden Stufe.

Frauen spielen in diesem Anti-Transzendenzrahmen des Volksbilderbogens eine ähnlich wichtige Rolle wie in der Folklore.⁹ Im europäischen Kontext hingegen dominieren die Altersdarstellungen von Männern. Frauen erscheinen lediglich auf Treppenstufen gemeinsam mit je einem Mann. Es gibt aber, besonders seit dem 17. Jh., auch reine Frauentreppen, die allerdings oft das *memento mori!* und den Aspekt des Religiösen betonen. Wichtig ist dabei, dass die Frau im Hinblick auf das physische Alter in den Texten der Alterstreppe in der Regel negativer als der Mann dargestellt wird. Mag der Mann mit 60 Jahren noch würdig als Prophet auftreten, so wird die Frau mit 60 Jahren nur mehr als „ungestalt“ und hässlich dargestellt (Joerßen 1983, 52). Sie ziehe das Fluchen dem Beten vor. Ihre Sünden werden weitaus schärfer verurteilt. Diese Diskrepanz zu den Männern ist umso gravierender, als Frauentreppen in Bild und Text häufig nur von den Männern abgeleitete Treppen sind. Zacher (Matthias 1891, 37) bezeichnet manche von ihnen deshalb schon im 19. Jh. als gekünstelt. In Holzschnitten des 18. Jhs. heißt es (*Die Lebenstreppe*): „Weiber jedoch haben keine eigenen Reime“. Die sie betreffenden Verse leiten sich überwiegend von jenen für Männer ab.

Die Verankerung von Stereotypen schlägt sich auch in den Attributen von Männern bzw. Frauen nieder. Oft wird jeder Altersstufe ein Tier zugeordnet. Diese wechseln allerdings. Männern werden kräftige und vermeintlich intelligente Vierbeiner wie Fuchs oder Wolf beigelegt, Frauen dagegen Vögel, der 60jährigen Frau

⁸ An diese religiöse Dimension von Jugend fasst sich der totalitäre Jugendkult, den Hans Günther in seinem Beitrag zu der dem vorliegenden Band vorausgehenden Konferenz analysiert hat, bruchlos anschließen. Eine andere, insbesondere für Südslaven, Tschechen und Slowaken zentrale kulturgeschichtliche Dimension bildet jene der Wiedergeburt, die nicht nur Verjüngung, sondern auch Erneuerung ist. Beides verbindet sich im lateinischen Verbum *renovare*. Die kulturelle „Wiedergeburt“ hat damit ebenfalls eine religiöse Dimension.

⁹ T. Civ'jan (1999, 73) analysiert ein Ritual, das mit den Gärten des Adonis verknüpft ist. Dieses Ritual wird in zwei Stadien verwirklicht. Im ersten werden die „Gärten des Adonis“ (*sady Adonisa*), duftende Substanzen, von Frauen nach oben auf das Dach getragen, im zweiten Stadium nach unten geholt. Die Leiter (*lestnica*) spiele in diesen Sujets die Rolle eines Prädikats (Civ'jan 1999, 74): die Bewegung auf der Leiter, nach oben bzw. nach unten, realisiere den Konflikt des Sujets, die misslingende Vermittlung zwischen Unten und Oben, Erde und Sonne. In diesem folkloristischen Ritual wird die Treppe narrativisiert. Durch die Kombination von Aufwärts- und Abwärtsbewegung wird die Leiter gleichsam zur Treppe, deren Statik wird in Bewegung, in Dynamik transformiert.

etwa die als wachsam und langlebig geltende Gans. Diese Tiersymbolik ist aber eine westeuropäische. Dies offenbart sich an der Symbolik der Gans, die in Russland und im östlichen slavischen Kulturraum nicht als wachsam und langlebig gilt. Durch das Picken ist sie etwa in der russischen Kultur erotisch konnotiert, mit männlicher Ehesymbolik und mit Mutmaßungen über die Zukunft verbunden (Gura 1997, 670-677).

3. Kulturelle Spezifik: Fremdes und Eigenes

Die Reflexion des Alterns dürfte in der russischen Kultur relativ schwach ausgeprägt sein. Das ergibt sich schon aus der vergleichsweise späten Verankerung der modernen mechanischen, rational-linear konzipierten Zeitmessung (Grigor'ev / Popovskij 1937; Pipunytov / Černjagin 1977). Diese stand im Übrigen – als exogene Zeit – schon frühzeitig in einem Spannungsverhältnis zur Seelenzeit der „Confessiones“ des hl. Augustinus. Wird das Zeitmaß „Stunde“ in England schon Mitte des 14. Jhs. zu einem Ordnungsmaß, so mutiert das russische Nomen *čas*, das zunächst nur die Bedeutung „Zeit“ trägt, erst im 17. Jh. zu jenem der Stunde. Erst Mitte des 19. Jhs. will man in Russland Uhren auf dem Land zur Verbesserung der Ordnung einführen. Eigene Bild- und Texttraditionen des Alterns bilden sich auch auf diesem Hintergrund nur begrenzt aus. Die bildlichen und textlichen Darstellungen des Alters wurden auch deshalb in Formen und Gattungen gegossen, die vielfach fremd waren und als solche nur nachgeahmt wurden. Eigene Bild- und Texttraditionen entstehen hingegen kaum.

Auch das die Beiträge dieses Bandes verbindende Thema „Lebensstadien“ ist schon sprachlich nur schwer ins Russische zu bringen. Dies beginnt schon damit, dass im Griechischen „Stadion“, eigentlich eine Lauf- und Rennbahn, vor allem der antiken Kampfstätte (sic!) Olympia, bei den Griechen ein gewöhnliches Längenmaß war. Vladimir Dal' führt das Wort weder als „Stadion“ noch als *stadija*. Erst um die Wende zum 20. Jh. findet sich hingegen in russischen Wörterbüchern das Lexem *stadija*, doch nur (!) in der Bedeutung eines „Wegemaßes“. Erst im späteren 20. Jh. erhält es – wie das deutsche „Stadium“ schon im 18. bzw. 19. Jh. – in Russland die Bedeutung „Entwicklungsstufe“.

Das Bild des Rads, das der *lubok* kennt, hat eigentlich eine größere Affinität zur russischen Kultur. Architektonische Darstellungen wie die frühe Alterstreppe der Glasfensterrosette in der Kathedrale von Amiens oder die Altersreliefs der St. Annen-Kirche in Annaberg bleiben in Russland dagegen Fremdkörper.¹⁰ Die Lebens- und Alterstreppe als hierarchisches Bild muss in Russland, einer Gesellschaft ohne Bürgertum, gleichfalls fremd bleiben. Die Bilddarstellungen der

¹⁰ Alterstrecken fanden sich – so Joerißen (1983, 39) – vor allem an öffentlichen Gebäuden. Sie waren damit einer öffentlichen Wahrnehmung zugänglich und dienten auch tatsächlich – den *lubki* vergleichbar – der Unterweisung, also der Erziehung der Menschen.

Volksbilderbogen geben Figuren und Stände in meist fremdländischer Kleidung wieder.

Wird in der russischen Belletristik des 18. und 19. Jhs. das Alter thematisiert, so handelt es sich meist um Übersetzungsliteratur (Baškeeva 1999, 387). In die russische Poesie hingegen sind die ins Russische übersetzten Texte mit ihren Altersstufen in der Regel nicht eingegangen. Die russische Lyrik beschränkt sich meist auf die Dreiteilung *junost'* (Jugend), *zrelost'* (Erwachsenenalter) und *starost'* ([Greisen-] Alter), die architektonisch, aber auch anders motiviert sein kann. In der russischen Literatur werden bisweileneinzelne Altersstufen hervorgehoben, etwa die Jugendlichkeit des romantischen Helden, die natürlich auch andere Kulturen kennen, die aber in manchem die Zeitlosigkeit des Jugendkults im Totalitarismus vorwegnehmen dürfte.

3.1. Zur Magie der Lebensstadien: Ikonen und folkloristische Texte

Lebenstrepfen und entsprechende Altersdarstellungen bleiben der russischen Kultur – zumindest im *lubok*, und wohl nicht nur dort – fremd. Doch können zwei Darstellungstypen von Lebensstadien als genuin slavisch bzw. russisch angesehen werden. Die altrussische Darstellung der Vita (*žitie*) und die Vitenikone auf der einen Seite sowie folkloristisch-rituelle Texte bzw. Volksspiele auf der anderen. Diesen Traditionen liegt – wie Nikita Tolstoj (1995) ausführt – der „magische Kreis des Lebens“ zugrunde, das Bild des Rads, nicht der Treppe. Tolstoj behauptet unter diesem Oberbegriff die Affinität von Avvakums Vitentext des 17. Jhs. einerseits, und Reigen sowie Volksspielen andererseits. Sie bringen zum Beispiel das „Leben“ des Hanfs (*konoplja*) oder des Getreides oft pantomimisch zur Darstellung, wobei Männer wie Frauen gleichermaßen als Handelnde auftreten.¹¹

In der religiösen Vitentradition dürfte aber eine andere Affinität wesentlich sein: In der mittelalterlichen Bildtradition der *rota fortunae* bzw. *rota vitae*, des Glücks- oder Lebensrades, befindet sich Fortuna bzw. Gott in der Mitte des Rades. Um diese Mitte kreisen meist in Medaillons die verschiedenen Lebensstadien. Die strukturelle Affinität dieses Bildtypus' zur Vitenikone wird deutlich, auch wenn die Ikone im Ganzen wie im Detail der Randbilder (*klejma*) rechteckig gehalten ist. Die Randbilder werden in der Regel von links oben nach unten und rechts gelesen. Ihre Zahl wechselt, häufig sind es sechzehn Bilder. Sie geben in Szenen, eine Form der Theatralisierung, die auch in westlichen Lebensaltertreppen verbreitet ist, das Leben

¹¹ Mit dem Volkspiel wird das Moment des Theatralischen virulent, das auch für zahlreiche westliche Darstellungen von Lebenstrepfen, die nicht selten die Bezeichnung *theatrum* tragen, grundlegend ist. In den russischen *lubok*-Darstellungen findet sich allerdings das Theatralische nicht wieder, doch findet der Begriff „theater“ (*teatr*) in diesem westlichen Sinn durchaus Verwendung (Rovinskij 1881, 106). In Renate Lachmanns Beitrag zum vorliegenden Band zeichnet sich im Kontext der „Narren in Christo“ ebenfalls eine Rezeption des Theatralischen als einer in Russland fremden Kultur ab.

des Heiligen von der Geburt bzw. Kindheit bis zum Tod sowie die Wunder nach dessen Tod wieder. Der Ikonenheilige wird – analog zum Bildtypus der *rota fortunae* – großfigurig in der Bildmitte platziert. Trotz der impliziten Sukzession des Lebens altert in der Ikonentradition der Heilige nicht.

Das entspricht der Darstellung des altrussischen Menschen, die – so Dmitrij Lichačev (Lichatschow 1975, 40) – ohne die „<Psychologie des Alters>“ auskommt: „Jeder Fürst ist in einer gleichsam idealen, zeitlosen Pose verewigt.“ So sei auch der Heilige schon im embryonalen Zustand ein Heiliger. Das Altern gelangt in dieser Poetik ebensowenig zur Darstellung wie die Zeit.¹² Zur Darstellung gelangt aber das Ganze des Lebens in quantitativ unterschiedlichen Randbildern. Diese lassen sich mit den magischen Zahlen der Lebenstrepfen nicht in Verbindung bringen. Die Stadien werden lediglich gereiht, nicht aber hierarchisch geordnet. Die Lebensstadien werden zudem durch Handlungen konstituiert, figurieren aber nicht als Altersstufen. Die Chronologie des Lebens, die Altersstufen sind hingegen nachrangig.

Im Zentrum der Ikonenrandfelder und der Vita des Protopopen Avvakum etwa stehen in den szenischen Randbildern (*sceny-klejma*) die Leiden des Heiligen. Nikita Tolstoj (1995, 224) bezeichnet deren Funktion als apotropäisch, sie wehren also Unheil ab. Avvakums Vita wird so zu einer Art Anti-Vita. Diese Funktion verbinde sie mit der in der Folklore, d.h. in Reigen und Spielen, verbreiteten *vita herbae*, dem Pflanzenleben. Das Pflanzenleben wird – wie das menschliche – in sämtlichen Stadien wiedergegeben. Das Moment des Handelns steht – wie in der Heiligenvita – erneut im Vordergrund, das Altern hingegen wird nur implizit thematisiert.

Das Handeln der *vita herbae* ist jedoch eines mit der Pflanze als Objekt. Die Reihung der von der Aussaat bis zur Ernte und Verarbeitung vollständig wiedergegebenen ‚Lebensstadien‘ der Pflanze ist auch nicht hierarchisch. Die Nähe der Vita zum magischen Kreis der Pflanze könnte auch verantwortlich dafür sein, dass Tod und Wiedergeburt bzw. Auferstehung zu einem homogenen Bestandteil der Darstellungen des Lebens werden. Ganzheitlichkeit und Vollständigkeit der Stadien („rasskaz o vsech stadijach vozdeľvanija i obrabotki rastenija“, Tolstoj 1995, 229), bisweilen auch die Gedrängtheit der Zeit (Tolstoj 1995, 223), sind Teil ihrer magisch-sakralen Funktion.

Dies verdichtet sich in der apotropäischen Funktion, die Avvakums Vita und die Pflanzenviten gleichermaßen kennzeichnet. Nicht nur Avvakum hebt die Bedeutung der Leiden hervor, auch die Pflanzenviten betonen das Leiden der Pflanzen unter ihrer Kultivierung, d.h. unter ihrer Bearbeitung. Als der hungrige Wolf von den Qualen (*mučenie*) des Getreides hört (Tolstoj 1995, 229), die dieses zu ertragen hat,

¹² Mit Christus verbindet sich in der älteren ostslavischen Literatur bekanntlich nur der Aorist, nicht aber das Imperfekt oder das Perfekt als Zeitmaß der Vergänglichkeit. Vielleicht in Analogie dazu schreibt A.S. Puškin in seinem Verspoem *Mednyj vsadnik* (Der Eherne Reiter) von Peter dem Großen nur im vollendeten Aspekt, vom kleinen Beamten Evgenij hingegen im imperfektiven Aspekt.

ehe es ‚kultiviert‘ als Brot erscheint, fühlt er sich so beschämt, dass er lieber wieder hungrig, ohne Brot gegessen zu haben, abzieht. Der Hanf unterliegt ähnlichen Qualen. Die Leiden und deren abschreckende Wirkung verbinden den sakralen und den folkloristischen Vitenext.

In den folkloristischen Texten sind die Akteure der Handlungen jedoch überwiegend Frauen. Sie führen die Handgriffe der Bearbeitung von Pflanzen meist pantomimisch aus. Im Unterschied zu den westlichen Lebensstufen dominieren also in den russisch-folkloristischen Darstellungen von Lebensstadien Frauen. Eine Differenz liegt auch darin, dass dem erotisch-sexuellen Moment dabei bisweilen ein hoher Stellenwert zukommt. In den Lebensstufen des *lubok* fehlt dies, was mit der Folkloreferne dieser Texte auch eine relative Fremdheit gegenüber der genuin russischen Kultur unterstreicht.

In diesem Kontext ist auch das Moment der mythischen Wiederkehr im Kreislauf der Natur zu sehen, in dem sich das Wasser des Todes (*mertvaja voda*) und das Wasser des Lebens (*živaja voda*) ergänzen: Das Wasser des Todes garantiert erst den endgültigen Tod und schafft damit die Voraussetzung für die Erneuerung und Wiedergeburt durch das Wasser des Lebens. Die so sehr betonten Leiden verbinden sich – etwa in einem altserbischen Text – mit einem Gericht, das der Herrscher im „Leiden des seligen Weinberges“ (Tolstoj 1995, 230) über einen Weinberg hält. Der russische *lubok* akzentuiert dagegen neben dem Leiden das Jüngste Gericht.

4. Der *lubok* als Mischform kulturspezifischer Ästhetiken

In den Volksbilderbogen fehlen russische Realien fast völlig. Dabei ist der Grad der Fremdheit in den Bildern noch höher als in den Texten. Doch auch die Texte sind leicht als fremde zu erkennen. Dmitrij Rovinskij macht in seiner *lubok*-Edition deutlich, dass gerade die Volksbilderbogen mit dem Thema des Alterns vielfach übersetzt sind bzw. auf ausländische Vorbilder, etwa aus dem *Decamerone* („nach einem ausländischen Vorbild“ [s inostrannogo obraza] Rovinskij 1881, 106; Nr. 738; 1881, 69), zurückgehen. Der *lubok* mit dem Titel *Vozrast čelovečeskij* („Menschenalter“, 102-104; Nr. 737) zeigt mehrere Cupido-Gestalten. Auch sprachlich finden wir wenig russisch klingendes wie *put' žitij* (wörtlich: „Vitenweg“, gemeint: „Lebensweg“, Rovinskij 1881, 103) oder ein als polnisch zu erkennendes „*nevěm*“ (poln. *niewiem* [ich weiß nicht]) für russisch *ne znaju* (vgl. auch in *Ešče vozrast čelovečeskij* [„Noch ein Menschenalter“], 106-109; Nr. 739 das Nomen *košt*). Polonismen finden sich auch in weiteren Texten.

Vielfach wird das Faktum einer eher oberflächlichen Adaption auch darin deutlich, dass Text und Bild auseinanderklaffen. In einem Bogen, der den Titel „Menschenalter“ trägt¹³ und sieben Paare zeigt, passen die Unterschriften nicht zu

¹³ D. Rovinskij (1881) führt drei bzw. vier Volksbilderbogen mit Texten an, die den Titel *Vozrast čelovečeskij* (Menschenalter) tragen. Es sind die Nummern 737 (*Vozrast čelovečeskij*, 102-104),

den Personen. Unter dem Paar auf der Mitte der Treppe, durch diese Position wird meist die ideale Balance im Leben ausgedrückt, steht „Jüngstes Gericht“ (*strašnyj sud*, Rovinskij 1881, 104). Das „Jüngste Gericht“ folgt aber in anderen Darstellungen auf das Greisenalter. Die Unterschriften zu den Paaren beziehen sich zudem nur auf die Männer. In den Texten sind die Frauen – im Gegensatz zu den Bildern – überhaupt nicht präsent.

Dennoch zeichnen sich in den Volksbilderbogen Tendenzen zur Verstärkung der fremden semantischen Ausgangsparameter ab. Die Altersdarstellungen des *lubok* sind vor allem religiös transformiert. Das schlägt sich schon in Begriffen nieder, die sich etwa von den deutschen unterscheiden. Steht im Deutschen „Menschenalter“, so konnotiert man damit den Abstand einer „generatio“ von 30 Jahren (Wackernagel 1862, 21). Dies gilt aber nicht für den *lubok*-Titel *Vozrast čelovečeskij* (Menschenalter). Es konkurrieren zudem mehrere Bezeichnungen: Neben *voznast* findet sich seltener das weltliche *žizn'* (Leben; Rovinskij 1881, 106; Nr. 739 *ravnovesie žizni čelovečeskaj*), auch altkirchenslavisches *život*, vor allem aber das die religiös-geistliche Dimension des Lebens denotierende *žitie* (Vita).

Diese religiöse Transformation ist auch für den *lubok* spezifisch, der meist die geistliche, nicht aber die physiologisch geprägte Lebensstreppe (Nr. 739) darstellt. Selbst dort, wo – selten genug – Erotik ins Spiel kommt, wird diese – analog zur frühen Liebeslyrik des 18. Jhs. in Russland – in einer biblischen Sprache abgehandelt (Rovinskij 1881, 21; Nr. 739 *pochotenie telesnoe* [körperliche Gelüste / Begierde]).

Diese Konzentration, ja Reduktion auf die Religion rückt den „sündigen Menschen“ (*čelovek grešnyj*) in den Mittelpunkt. Deshalb werden im russischen Volksbilderbogen die „ewige Qual“ (*večnaja muka*, Nr. 735) und das Jüngste Gericht bzw. der Jüngste Tag (*sudnyj den'*) bzw. der „letzte Tag“ (*vposledni den'*, Nr. 735) bevorzugt abgehandelt. Nicht die – physischen oder geistigen – Stufen, sondern gerade die Extreme, die Polaritäten des geistlichen Lebens (*dozrelaja starost'*“; Rovinskij 1881, 100; *vvelicej starosti*, Rovinskij 1881, 97) rückt der *lubok* ins Zentrum.¹⁴ Wenn von einer kulturspezifischen Adaptation des *lubok* überhaupt die Rede sein kann, dann vor allem aufgrund der verstärkten Thematisierung von Leid, Qual und Gericht. Auch diese dürfen als Situationen extremen Lebens bezeichnet werden. Leiden – so darf man wohl vermuten – ist in russischen Alterskonzeptionen in besonders hohem Maße immer schon impliziert. Die apotropäisch-didaktische Funktion dieser Motive verbindet sich eng mit den aufgezeigten folkloristischen Traditionen.

738 (*Tože vozrast čelovečeskij*, 104-106), 739 (*Ešče vozrast čelovečeskij*, 106-109) und 740 (*Poslednija stupeni čelovečeskago vozrasta*, 109-110).

¹⁴ Das findet wiederum eine Entsprechung in der Folklore, wo A.V. Gura (1997, 863-864) im Kontext der Tiersymbolik nicht Stufen des Alters beschreibt, sondern in den von ihm ausgewerteten folkloristischen Quellen vor allem die Polarität von Jugend und Alter (*molodaj vs staryj*) vorfindet. Der Bär (<*staryj ded*>, Gura 1997, 159) erscheint dabei als lang-, der Hase (*zajac*) als kurzlebig. Der Adler, der im Jordan gebadet habe, könne 500 Jahre leben, der Igel sei von allen das älteste Tier (Gura 1997, 78).

Doch wurde bereits deutlich, dass eine hierarchische Form des *lubok* der russischen Kultur weitgehend fremd sein musste. Das Transzendenzideal dürfte importiert worden sein: Es wurde im *lubok* ästhetisch und poetisch nicht produktiv, also nicht wirklich adaptiert. Das dürfte bei der Umkehrung des Transzendenzideals anders sein. Dabei wird nicht das physiologische Alter auf das moralisch-geistige hin überschritten, sondern das moralisch-geistige auf das physiologische hin. Diese Bild-Text-Tradition wurde komisch funktionalisiert. Die *lubok*-Beispiele sind allerdings wenig zahlreich (Rovinskij 1981, Nr. 69, Nr. 131). Sie gehören in den Kontext der Altersdarstellungen und kehren auch in anderen Gattungen, etwa in den Intermedien des 18. Jhs., wieder.

Rovinskij (1981, 236ff.) bemerkt, dass dem Bilderbogen *Starik na kolenach u molodogo* (Der Alte auf den Knien eines Jungen [sic!]) ein Sprichwort (*postlovica*) zugrunde liege. Ein alter Mann heirate eine junge Frau „nicht für sich, sondern für die anderen“ (*ne dlja sebja, a dlja drugich*).¹⁵ Damit ist dieser *lubok* in eine russische folkloristische Tradition eingebunden. Der alte Mann vom Typus *senex amans* (Frenzel 1980, 1-11), der um die junge Frau wirbt, ist „sehr alt“ (*vel' mi star-*) mit grauem Bart, aber dennoch „körperlich jung“ (*a tëlom mlad-*) und zugleich „geistig vollkommen“ (*umom soveršen*), eine eher überraschende Mischung von Merkmalen. Bei diesem Text sind auch die Realien kulturspezifisch, wenn der vermeintliche Bräutigam der jungen Frau nicht nur Reichtum verspricht, sondern sie auch in der Badestube, der Banja wärmen will (*načnu tebjja sovrëvati v- teploj baně*). Er verspricht ihr einen Tanz mit russischen Spielleuten (*gusel' niki*) und vieles mehr. Die russischen Realien in diesem Bilderbogen sind ungewöhnlich und unterscheiden ihn deutlich von den Bogen mit Treppen.

Die junge Frau weist den alten Mann zurück und bedient sich dabei der Topoi der Alterstreppe. Sie warnt ihn, er werde noch viel schneller altern, sein graues Haar werde sich noch gelb färben (*sëdiny poželteju*). Tatsächlich ist der Übergang vom grauen zum gelben Haar ein Kriterium des Voranschreitens zur nächsten Altersstufe in den westlichen Alterstreppeendarstellungen. Natürlich könne er mit einem jungen Mann (*mladym otrokom*), den sie allerdings vorziehe – der junge Mann entspräche ihr auch gemäß der Alterstreppe norm S, nicht mithalten.

Interessant sind die Beschimpfungen, die auf den „alten Mann“ (*starik*) herniederprasseln. Sie beschimpft ihn für den möglichen Fall, dass die Eltern sie gegen ihren Willen (*nevoleju*) mit ihm verheiraten. Diese Verwünschungen sind im Hinblick auf ihre Semantik und auf ihre Funktion aufschlussreich. Die Beschimpfungen erinnern an die bisweilen extremen Ausfälle der Kirchenväter gegen die Sünder. Allein schon der Vergleich des alten Bräutigams mit unterschiedlichsten Tieren gemahnt aber auch an die Attribute der Alterspyramiden. Der Mann wird nun aber nicht mehr mit starken und intelligenten Vierbeinern gleichgesetzt. Die junge

¹⁵ Es dürfte bei diesem Volksbilderbogen ein Druckfehler vorliegen, da nicht von einer „jungen Frau“ (*molodaja*), sondern von einem „jungen Mann“ (*molodoj*) gesprochen wird.

Frau vergleicht ihn stattdessen – fast parodistisch – mit Vögeln, Fischen, Schweinen oder Krebsen. Die Paradigmatik der Beschimpfungen (*rugatel' stva*) gemahnt an deren ursprüngliche, magische Funktion. Die Vergleiche und sprachlichen Mittel der jungen Frau verfolgen nur das Ziel, das Alter – wie die Sünde – als abstoßend und hässlich darzustellen.

Damit übernimmt – fast paradoxer Weise – gerade sie die Funktion der Kirchenväter aus der religiösen Literatur. Johannes Chrysostomos (Gnilka 1972, 148) schreibt zum Beispiel von der wegen der Sünden „verfaulenden und verfallenden Seele“, einer „greisenhaften Sündenseele“ (zit. nach Gnilka 1972, 249), die „voll Rotz, Torheit und Vergeßlichkeit, trüfäugig“ (Gnilka 1972, 248) sei. „Dabei konnte die Jugend nicht schön genug, das Greisenalter nicht häßlich genug vorgestellt werden“. Darin zeigt sich die Ästhetik des Hässlichen in der Kirche des 3. und 4. Jhs. In der Rede dieser jungen Frau des *lubok* mischen sich somit greisenhafte Weisheit und weibliche Jugend.

Die Funktion dieser Beschimpfungen wird nicht nur durch die Wiederholung zu einer magischen und konkret apotropäischen. Denn die junge Frau beschimpft den alten Mann letztlich in dieser beschämenden Form, um zu verhindern, dass er sie heiratet. Er soll ebenso wieder abziehen wie der Wolf des Volksspiels, der vom Leiden des Getreides, das bearbeitet wird, so schockiert ist, dass er den Appetit verliert und seinen Hunger nicht mehr mit der eigentlich begehrten Speise stillen will. Das aber heißt, dass sich nur in diesem Typus von Volksbilderbogen eigene und fremde Traditionen mischen.

Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die multimedialen Altersdarstellungen, die sich außerhalb der russischen Kultur über Jahrhunderte großer Beliebtheit erfreuten, in Russland primär Fremdkörper blieben. Kam es zu tatsächlichen Adaptionen und Transformationen, so spielten folkloristische Formen und Funktionen aber immer eine ganz entscheidende Rolle.

Literatur

- Barth, S. 1971. *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert: Ikono-graphische Studien*, Bamberg.
- Baškeeva V.V. 1999. „Vozrastnye paradigmy v russkom chudožestvennom myšlenii pervoj treti XIX veka“, N.D. Arutjunova, I.B. Levontina (otv. red.) *Logičeskij analiz jazyka. Obraz čeloveka v kul'ture i jazyke*, Moskva, 387-394.
- Boll, F. 1913. „Die Lebensalter: Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen“, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*, 31, 89-145.

- Civ'jan, T.V. 1999. „Dviženie po lestnice-<lesenke> (vokrug Adonisa i Dionisa)“, *Dviženie i put' v balkanskoj modeli mira. Issledovanija po strukture teksta*, Moskva, 71-82.
- Dal', V. 1913. *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskago jazyka Vladimira Dalja*, S.-Peterburg - Moskva.
- Englert, A. 1905. „Die menschlichen Altersstufen in Wort und Bild“, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 15, 399-412.
- Eyben, E. 1973. „Die Hinteilung des menschlichen Lebens im römischen Altertum“, *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F. 116, 150-190.
- Frenzel, E. 1980. *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart.
- Filz, W. 1983. „Ameisenpyramide und Pfad im Gras - Die Lebensalter in der Literatur“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 93-100.
- Gnilka, Ch. 1972. *Aetas Spiritalis. Die Überwindung der natürlichen Altersstufen als Ideal frühchristlichen Lebens*, Bonn.
- Grigor'ev, G., Popovskij, G. 1937. *Istorija časov*, Moskva, Leningrad.
- Gura, A.V. 1997. *Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii*, Moskva.
- Jens, W. 1997. *Das künstlerische Alterswerk*, Eichstätt.
- Joerissen, P. 1983. „Lebenstreppe und Lebensalterspiel im 16. Jahrhundert“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 25-38.
- Joerissen, P. 1983a. „Bildprogramm und Bildform im Jahrhundert der Reformation“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 39-60.
1983. *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Museum Haus Koekoek, Kleve, Köln, Bonn.
- Lichatschow, D.S. 1975. *Der Mensch in der altrussischen Literatur*, Dresden.
- Matthias E. 1891. „Die zehn Altersstufen des Menschen“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 23, 385-412.
1980. *Mify narodov mira v dvuch tomach*, Moskva.
- Pieper, M. 1978. *Erwachsenenalter und Lebenslauf*, München.
- Pipun'nyrov, V. und Černjagin, B. 1977. *Razvitie chronometrii v Rossii*, Moskva.

- Rovinskij, D.A. 1881. *Russkija narodnyja kartinki I-V* (und 4 Bände Atlas). Kniga III. *Pritči i listy duchovnye*, Sanktpeterburg.
- Rovinskij, D.A. 1900. *Russkija narodnyja kartinki* (Hrsg. von N.P. Sobko), Sanktpeterburg.
- Schenda, R. 1983. „Die Alterstreppe - Geschichte einer Popularisierung“, *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*, 11-24.
- Sears, E. 1986. *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton.
- Tolstoj, N. I. 1995. „Žizni magičeskij krug“, *Jazyk i narodnaja kul'tura*, Moskva, 223-233 [erstmals Tartu 1992].
- Wackernagel, W. 1862. *Die Lebensalter: Ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte*, Basel.
- [Zacher, J.] 1891. „Die Zehn Altersstufen des Menschen. Aus dem Nachlass von Julius Zacher“, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 23, 379-411.

Natascha Drubek-Meyer

**DER RUSSISCH-ORTHODOXE FEIERTAG DER VERKLÄRUNG DES
HERRN (*PREOBRAŽENIE*) ALS *SPAS JABLOČNYJ* („APFEL-SPAS“)
UND DAS RUSSISCHE MÄRCHEN ÜBER DIE JUNGBRUNNENÄPFEL
(*MOLODIL'NYE JABLOKI*)**

Прощай, лазурь преображенская
И золото второго Слеса
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.

Прощайте, годы безвременщины,
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я – поле твоего сражения.

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

1953

Boris Pasternak (aus *Doktor Živago*)

I. Mythologie und Ikonographie des Apfels

Der Apfel gilt in vielen Kulturen als Symbol der Liebe, der Fruchtbarkeit (insb. des weiblichen Prinzips) und der Erkenntnis (des Erlangens von Wissen). Die Apfel-Motivik ist von einer tiefgehenden Ambivalenz geprägt, die mit ihrer Verbindung mit dem Lebensbaum zusammenhängen mag: als Träger der lebensspendenden Substanz treten v.a. seine Früchte auf, die Äpfel. Hier ergibt sich auch die Verbindung mit dem Baum der Erkenntnis. Der Lebensbaum wird mit dem Paradiesesbaum oft verwechselt oder gleichgesetzt.

[...] das alte Testament kennt den Apfel als etwas Köstliches, das besonders in der Liebesdichtung des Hohenliedes [...], aber auch in den Sprüchen Salomonis [...] zu dichterischen Vergleichen benützt wird. Erst dem Christentum wird der A. zum Symbol der Verlockung und des Bösen. Die Genesis nennt den Apfel noch nicht bei der Erzählung des Sündenfalls, sondern spricht nur von der Frucht des Baumes der Erkenntnis des Guten und Bösen, und der frühchristlichen Kirche galt zunächst die Feige als diese Frucht. Sei es nun in seinem Anklang an die antiken Paradiesesäpfel

oder durch das lateinische Wortspiel *malum* = Apfel; *malum* = das Böse, der Apfel wurde dem Christentum zur unheilbringenden Frucht im Paradiese und damit zum Symbol der Sünde. (Stauch 1983, Bd. 1, coll. 749)

V.N. Toporov (1980, 397) weist im Artikel „*Drevo žizni*“ eigens darauf hin, dass Eva, die an der Vertreibung aus dem Paradies und am Verlust des Lebensbaums (d.h. der Unsterblichkeit) schuld trägt, denselben substituiert: die Bedeutung ihres Namens ist im Althebräischen „Leben“. Die babylonische Göttin Ischtar wurde mit dem Emblem des Apfels verehrt, die skandinavische Göttin Iduna verfügte über Äpfel der Jugend. Ein konstant mit dem Lebensbaum verbundener Motivkomplex sind neben den Äpfeln („*rajskie jabluki, molodil'nye jabluki, jabluki Gesperid, jabluki Idunn v „Mladšej Edde“*“, *ibid.*) das Lebenswasser (oft auch als Saft des Lebensbaums verstanden). Die vorchristlichen oder volkstümlichen Motive der Jungbrunnenäpfel sind meist mit dem Erlangen oder Stehlen des Wassers und der Früchte verbunden. Äpfel und/oder Lebenswasser figurieren in zahlreichen indoeuropäischen Märgen, etwa demjenigen, wo sie die dem blinden alten König Augenlicht und Jugend bescheren sollen. In der griechischen Mythologie wachsen die Unsterblichkeit gewährenden goldenen Äpfel der Hesperiden im Garten der Götter, bewacht von einem Drachen oder einer Schlange. Die Äpfel waren ein Hochzeitsgeschenk (von Gaia) für Hera und Zeus und wurden von Herakles entwendet. Aphrodite erhielt den Apfel des Eris zum Zeichen ihrer Schönheit. Er war fortan ihr Attribut und daher auch Symbol der Liebe.

Während in der östlichen Ikonmalerei der Apfel weitgehend zu fehlen scheint, hat er in der abendländischen christlichen Ikonographie¹ eine große Bedeutung und spielt auch eine relativ komplexe Rolle.

a. Symbol der Versuchung, der Sünde und des Todes

So in den Sündenfalldarstellungen, in denen Eva Adam den Apfel reicht oder die Schlange Eva verführt, den Apfel zu pflücken. In den Händen des Jesuskinds steht der Apfel für die Erlösung von der durch den Sündenfall bedingten Erbsünde. Auf Bildern, die das Jüngste Gericht darstellen, ist der Apfel das Symbol des wiedererlangten Paradieses. Es gibt auch Darstellungen, auf denen die Muttergottes dem Christuskind den Apfel überreicht, was gleichbedeutend ist mit der Vorstellung, dass Christus die Sünden der Welt auf sich nimmt (der Apfel in dieser Rolle taucht laut Stauch 1983 ab dem 11. Jh. auf). Im Spätmittelalter wird die Vorstellung von Maria als der neuen Eva betont. Häufig findet sich die

¹ Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI) 1994, 123.

Schlange mit dem Apfel im Maul zu Füßen Marias als Hinweis auf die Überwindung der Erbsünde.²

In der „Kreuzeslegende“³ wird der Lebensbaum zum Kreuz, da das Kruzifix aus einem in Adams Leichnam gepflanzten Zweig des Paradiesesbaums stammt (und in Kruzifix-Darstellungen auch an dessen Fuße Adams Schädel zu sehen ist). Diese Legende aktualisiert in narrativer und physischer Konkretetheit das Herauswachsen des neuen aus dem alten Bund.⁴ In der Ambivalenz der Frucht dieses Baums spiegelt sich die Intention des Umwertens der christianisierten Frucht in ein neutestamentisches Gegenteil des Alttestamentarischen, wobei das Paradoxale im phytomorphen Symbol des Apfels, der sowohl Erbsünde als auch Erlösung davon bedeutet, erhalten bleibt. Wenn auf der teleologisch-historischen Achse eine solche Umwertung durch das Christentum als Zeitdimension gelingt, behält in der Folklore der Apfel meist archaisch-magischen Charakter: er ist entweder Zaubermittel (Verjüngung) und bringt oft Transformation, meist physischer Art (Heilung). In diesem Kontext ist auch die erotische oder sexuelle Motivik zu deuten.

b. Symbol der Liebe

Dieser Aspekt der Apfelikonographie geht wohl auf die antike Liebes- und Fruchtbarkeitssymbolik zurück bzw. das Motiv des (Granat-)Apfels im Hohelied (im Hohelied Salomons wird zudem der Geliebte mit einem Apfelbaum verglichen).

Der Apfel in Darstellungen von Maria mit dem Jesuskind dient laut LCI der Anschaulichmachung des menschlichen Verhältnisses zwischen der Gottesmutter und dem Gottessohn, indiziert aber auch, dass Jesus eine Frucht der Gottesmutter ist.⁵

² So in Darstellungen der Immaculata Conceptio, etwa der „Englische Gruß“ von Veit Stoß, St.-Lorenz-Kirche, Nürnberg).

³ In der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine schickt der sterbende Adam seinen Sohn Seth zum Tor des irdischen Paradieses, um das Öl vom Baum des Mitleids zu erbitten. Michael gibt Seth einen Zweig des Lebens, damit er ihn nach dem Tode Adams in dessen Mund pflanze. Aus dem Zweig wird ein Baum, den König Salomon für seinen Tempel fällen lässt. Die Königin von Saba prophezeit Salomon, dass an jenem Stamm der hängen werde, durch dessen Tod das Judenreich verderben würde. Salomon lässt das Holz vergraben. Doch ein über dem Baumstamm entstehender See mit heilendem Wasser bringt den Stamm wieder zu Tage; aus ihm wird das Kreuz Christi gefertigt.

⁴ „Allen diesen Legenden liegt die verlockende Vorstellung zugrunde, das Baumholz des Paradieses könne hinübergedeutet werden in die Aufhebung der Sünde. Christus am Baum der Erkenntnis sterben zu lassen, damit schon die Paradiesgeschichte mit diesem Glanz verklärt werden könne: diesem Verlangen haben viele Maler Gestalt gegeben. Hinter solchen verbönlischen Versionen der Heilsgeschichte steckt der menschliche Wunsch, Jahrhunderte zusammenzudenken vom Ende her: den Tod zu verschlingen in den Sieg.“ (Höhler 1988, 118)

⁵ Im Mittelalter gibt es durchaus Übertragungen der heidnischen Fruchtbarkeitssymbolik auf christliche Themen (etwa bei Rupert v. Deutz).



Bild: Dyptychon des Maarten van Nieuwenhove (linker Flügel)
1487, Brügge, Sankt-Johanns-Spital von Hans Memling (1433- 1494)

Liebe meint aber auch wieder Sexualität – dies ist verbunden mit der Geschichte des Essens vom Baum der Erkenntnis, die in der Bibel mit der Erbsünde der Sexualität gleichgesetzt wird. Dass physisches Wissen (vgl. den englischen Begriff der *carnal knowledge*) mit Erkenntnis verbunden ist, spiegelt sich in späteren Motiven des Apfels und des Apfel- oder Lebensbaums wieder, so etwa im barocken *arbor scientiae*. Der Apfel verfügt in der lateinischen Tradition insgesamt über eine schillernde Symbolik.⁶ Der Apfel ist sowohl Symbol

⁶ Vgl. etwa die Seelenreise des Häresie schaffenden Paradiesesapfels, den Eva pflückte, in John Donnes Projekt *The Progresse of the Soule. Infinitati Sacrum*. 16 Augusti 1601. *Metempsychosis. Poema Satyricon*: „Starting from the Pythagorean doctrine of metempsychosis, it was Donne’s intention, in this poem, to trace the migrations of the soul of that apple which Eve plucked, conducting it, when it reached the human plane, through the bodies of all the great heretics. It was to have rested at last, Jonson told Drummond, in the body of Calvin; but the grave and dignified stanzas with which the poem opens show clearly that queen Elizabeth herself was to have closed the line of heretics whose descent was traced to the soul of Cain, or of Cain’s wife:

This soul to whom Luther and Mahomet were
Prisons of flesh; this soul which oft did tear,
And mend the wracks of the Empire and late Rome,

der Sünde und des Todes, gleichzeitig der Erkenntnis (später durch den *arbor scientiae* gestärkt), als auch Symbol der Liebe (v.a. in der spätmittelalterlichen Ikonographie).

Man kann sagen, dass ambivalente Konnotationen des Apfels in der westlichen religiösen Malerei durchaus am Platze sind, ja vermuten, dass die Ikonologie des Apfels damit rechnet. In der orthodoxen Ikonenmalerei dagegen fehlt der Apfel als legitimierte Konzentrat vorchristlicher Symboliken, das den gesamten Ballast heidnischer, aber auch alttestamentarischer Fülle in sich trägt und permanent zur Umwertung aufzufordern scheint.

Hier stellt sich die Frage, warum dies so ist und wo sonst in der russischen Kultur der Paradieses-Apfel eine Rolle spielt.

II, Das russische Märchen von den Jungbrunnenäpfeln und dem Lebenswasser (Сказка о молодильных яблоках и живой воде)



Molodil'nye jabloki

<http://allzone.ru/look.aspx?BookID=30741>

In diesem Märchen verlangt ein Zar nach den Jungbrunnenäpfeln und dem Lebenswasser. Zuerst gehen seine zwei älteren Söhne, die jedoch scheitern, dann der jüngste, Ivan. Von der Baba-Jaga erfährt er, dass das Gesuchte im Garten des Schlosses ihrer Nichte, der Reckin (*bogatyrka*) Sineglazka („Blauauge“), zu finden ist. Es gelingt ihm, drei Äpfel und einen Krug Wasser zu stehlen, wird

And lived when every great change did come."

The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21), Vol. IV, zit. Aus dem Internet (<http://www.bartleby.com/214/1109.html>).

jedoch dann von der Reckin verfolgt und nach einem Kampf und drei Liebesnächten zum Mann gewählt (Ivan unterliegt im Kampf und bietet sich Sineglazka als Liebhaber an, als sie ihn töten will). Auf Umwegen – über seine listigen Brüder – gelangen die Äpfel und das Wasser zu dem kranken Vater, Ivan jedoch kehrt nicht heim, sondern zieht zu seiner Frau, die ihm inzwischen zwei Söhne geboren hat.

1. В некотором царстве, в некотором государстве жил да был царь, и было у него три сына: старшего звали Федором, второго Василием, а младшего Иваном. Царь очень устарел и глазами обнищал, а слышал он, что за тридевять земель, в тридесятом царстве есть сад с молодильными яблоками и колодец с живой водой. Если съест старику это яблоко – помолодеет, а водой этой умыть глаза слепцу – будет видеть.

2. (баба-яга): – живая вода и молодильные яблоки – у сильной богатырки, девицы Синеглазки, она мне родная племянница.

3. – Так и быть, помогу я тебе, Иван-царевич. Девица Синеглазка, моя племянница, – сильная и могучая богатырка. Вокруг ее царства – стена три сажени вышины, сажень толщины, у ворот стража – тридцать богатырей. [...] Увидишь яблоню с молодильными яблоками, а под яблоней колодец. Три яблока сорви, а больше не бери. И зачерпни из колодца живой воды кувшинцем о двенадцати рылец. Девица Синеглазка будет спать, ты в терем к ней не заходи...

4. У ворот стража спит – тридцать могучих богатырей. [...] Слез Иван-царевич с коня, входит в сад и видит – стоит яблоня с серебряными листьями, золотыми яблоками.... Иван-царевич сорвал три яблока, а больше не стал брать да зачерпнул из колодца живой воды кувшинцем о двенадцати рылец. И захотелось ему самую увидеть сильную, могучую богатырку, девицу Синеглазку. [...] Не стерпел Иван-царевич, приложился, поцеловал ее и вышел...

5. ...девица Синеглазка наскაკивает и кричит ему:

– Что ж ты, вор, без спросу из моего колодца пил да колодец не прикрыл!

– Что же, давай разъедемся на три прыска лошадиных, давай силу пробовать.

Боролись с утра до вечера – красна солнышка до заката. У Ивана-царевича резва ножка подвернулась, упал он на сыру землю. Девица Синеглазка стала коленкой на его белу грудь и вытаскивает кинжалище булатный – пороть ему белу грудь.

Иван-царевич и говорит ей: – Не губи ты меня, девица Синеглазка, лучше возьми за белые руки, подними со сырой земли, поцелуй в уста сахарные.

Тут девица Синеглазка подняла Ивана-царевича со сырой земли и поцеловала в уста сахарные. И раскинули они шатер в чистом поле, на широком раздолье, на зеленых лугах. Тут они гуляли три дня и три ночи....

6. Он их из ямы вынул – они лицом черны, землей уж стали порастать. Иван-царевич умыл братьев живой водой – стали они опять прежними. ...

7. Пришел он в столицу и узнает, что Федор-царевич и Василий-царевич привезли отцу живой воды и молодильных яблок и царь исцелился: по-прежнему стал здоровьем крепок и глазами зорок. Не пошел Иван-царевич к отцу, к матери... В ту пору за тридевять земель, в тридесятом царстве сильная богатырка Синеглазка родила двух сыновей. ... Синеглазка взяла сыновей, собрала войско и пошла искать Ивана-царевича.

8. Иван-царевич не остался здесь, а уехал с Синеглазкой в ее девичье царство.

(in Auszügen aus http://lib.com.ru/History_of_russia/1/59.htm)

Die biblische Verführungsgeschichte (Eva gibt Adam den Apfel vom Baum, von dem Gottvater ihnen verboten hat zu essen) wird hier umgekehrt. Der Mann stiehlt die Äpfel der Frau für seinen Vater und verführt sie, als sie ihn im Kampf besiegt und zum Todesstoß ansetzt mit den Worten: „Nimm lieber meine weißen Hände, heb mich auf von der feuchten Erde und küsse mich auf meine Zuckerlippen.“

III. Der *Uspenskij post* und das Brauchtum um die drei *Spasy* im August

Woher kommen die Jungbrunnenäpfel des russischen Märchens? Die antike Mythologie wurde schon angesprochen, sie gibt jedoch außer dem Motiv der unsterblich machenden Wunderäpfel und dem Liebespaar keine weiteren Hinweise. Aus welchen anderen, spezifisch russischen Bereichen der Religion und Folklore kommt der wunderbare Apfel, der verjüngt?

Ich möchte an dieser Stelle eine religiöse Deutung des Märchens versuchen.

Zunächst zu dem Apfelmotiv im Brauchtum der Orthodoxie. Man wird sich – wie oft in der Ostkirche – v.a. an die Pragmatik der orthodoxen Ritualität halten müssen. Für Äpfel im Brauchtum ist das auf den Monat August fallende Mariä-Entschlafen-Fasten (*Uspenskij post*) am bedeutendsten, das ein Essen der im Sommer gereiften Früchte vorsieht und diese Fastenzeit mit drei Feiertagen interpunktiert, die alle als *Spas* (zu *spasitel'* – der Erlöser) bezeichnet werden.

Sehr eindrucksvoll kann man diese Serie von Feiertagen in Ivan Šmelevs *Leto Gospodne* (1933) beschrieben finden. Aus dem volkstümlich-ungebildeten Mund des Tischlers Gorkin kommen all jene Glaubensinhalte, die im Brauchtum von Bedeutung sind und in kanonischen Quellen nicht stehen:

Завтра – Преображение, а послезавтра меня повезут куда-то к Храму Христа Спасителя, в огромный розовый дом в саду, за чугунной решеткой, держать экзамен в гимназию, и я учу и учу «Священную Историю» Афинского. «Завтра» – это только так говорят, – а повезут

годика через два-три, а говорят «завтра» потому, что экзамен всегда бывает на другой день после Спаса-Преображения. Все у нас говорят, что главное – Закон Божий хорошо знать. Я его хорошо знаю, даже что на какой странице, но все-таки очень страшно, так страшно, что даже дух захватывает, как только вспомнишь. Горкин знает, что я боюсь. Одним топориком он вырезал мне недавно страшного «щелкуна», который грызет орехи. Он меня успокаивает. Поманит в холодильник под доски, на кучу стружек, и начнет спрашивать из книжки. Читает он, пожалуй, хуже меня, но все почему-то знает, чего даже и я не знаю. «А ну-ка, – скажет, – расскажи мне чего-нибудь из божественного...» Я ему расскажу, и он похвалит:

– Хорошо умеешь, – а выговаривает он на «о», как и все наши плотники, и от этого, что ли, делается мне покойней, – не боюсь, они тебя возьмут в училищу, ты все знаешь. А вот завтра у нас Яблочный Спас... про него умеешь? Та-ак. А яблоки почему кропят? Вот и не так знаешь. Они тебя спросят, а ты и не скажешь. А сколько у нас Спасов? Вот и опять не так умеешь. Они тебя учнуть спрашивать, а ты... Как так у тебя не сказано? А ты хорошенько погляди, должно быть.

– Да нету же ничего... – говорю я, совсем расстроенный, – написано только, что святят яблоки!

– И кропят. А почему кропят? А-а! Они тебя спросят, – ну, а сколько, скажут, у нас Спасов? А ты и не знаешь. Три Спаса. Первый Спас – погибает он желтый от политуры палец, страшно расплощенный, – медовый Спас, Крест выносят. Значит, лету конец, мед можно выламывать, пчела не обижается... уж пошабашила. Второй Спас, завтра который вот, – яблочный, Спас-Преображение, яблоки кропят. А почему? А вот. Адам-Ева согрешили, змей их яблоком обманул, а не ведено было, от греха! А Христос возшел на гору и освятил. С того и стали остерегаться. А который до окропенья поест, у того в животе червь заведется, и холера бывает. А как окроплено, то безо вреда. А третий Спас называется орешный, орехи поспели, после Успенья. У нас в селе крестный ход, икону Спаса носят, и все орехи грызут. Бывало, батюшке набираем мешок орехов, а он нам лапши молочной – для розговин. Вот ты им и скажи, и возьмут в училищу.

Преображение Господне... Ласковый, тихий свет от него в душе – доньше. Должно быть, от утреннего сада, от светлого голубого неба, от ворохов соломы, от яблочков грушовки, хоронящихся в зелени, в которой уже желтеют отдельные листочки, – зелено-золотистый, мягкий. Ясный, голубоватый день, не жарко, август. Подсолнухи уже переросли заборы и выглядывают на улицу, – не идет ли уж крестный ход? Скоро их шапки срежут и понесут под пень на золотых хоруг-

вах. Первое яблочко, грушовка в нашем саду, – поспела, закраснелась. Будем ее трясти – для завтра. Горкин утром еще сказал:

– После обеда на Болото с тобой поедем за яблоками.

Такая радость. Отец – староста у Казанской, уже распорядился:

– Вот что, Горкин... Возьмешь на Болоте у Крапивкина яблочек мер пять-шесть, для прихожан и ребятам нашим, «бели», что ли... да на блюдных, для освящения, покрасовитей, меру. Для причта еще меры две, почище каких. Протодьякону особо пошлем меру апортовых, покрупней он любит. (<http://orth.narod.ru/articles/>, meine Hervorhebung)

Die Darstellung des Tischlers erfasst die Struktur der folgenden drei *Spas*-Tage, die die Mariä-Entschlafen-Fastenzeit umrahmen und den Apfelfeiertag in ihrer Mitte positionieren (Daten nach dem neuen Kalender):

14.8. Honig-Spas (*Medovyj Spas*)

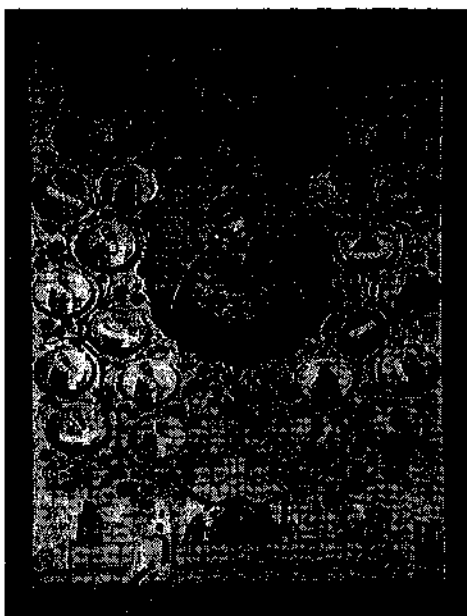
Auch als „Feier des Herausragens der ehrenhaften Hölzer des lebensschaffenden Kreuzes des Herrn“ (Prazdnovanie Proischoždenija čestnych Drev Životvo-rjaščego Kresta Gospodnja) bezeichnet, die die Legende des Kreuzes aus dem verbotenen Paradiesesbaum aktualisiert (zu diesem Anlaß wird das Kreuz aus der Kirche getragen; bei Šmelev heisst es: „Крест выносят“). Zugleich wird an diesem Tag der Erlöser und die Gottesmutter gefeiert („празднество Всеми-лостивому Спасу Христу Богу и Пресвятой Богородице Марии, Матери Бро“):

In Konstantinopel wurde am 1. August unter den griechischen Kaisern das lebensschaffenden Kreuzes aus dem Palast in die Sophienkirche getragen, wobei das Wasser gesegnet wurde. Dieser Brauch ist von Griechenland auf Russland übergegangen.

В Константинополе, при греческих императорах, 1 августа выносили Животворящий Крест из дворца в церковь св. Софии, причем совершали водоосвящение. Этот обычай из Греции перешел и к нам в Россию.⁷

An diesem Tag werden den orthodoxen Frauen ihre Sünden (*nezamolennye grechi*) erlassen. Der Legende nach ist dies der Tag der Taufe des Fürsten Vladimir, also auch ein mit der russischen Kirche speziell verbundener Tag.

⁷ <http://www.pravoslavie.ru/put/040813145541>



Semen Ušakov: Gottesmutter von Wladimir
 „Pflanzung des Baumes der russischen Herrschaft“
http://www.icon-art.info/masterptiece.php?lng=ru&mst_id=187

19.8. Apfel-Spas (*Spas Jabłočnyj*) – Verklärung Christi⁸

Вскоре после того, как Спаситель открыл Своим ученикам, что Ему надлежит пострадать за людей, умереть на Кресте и в третий день воскреснуть, Он возвел трех апостолов - Петра, Иакова и Иоанна - на гору Фавор и преобразился перед ними: во время молитвы лицо Его просияло как солнце, а одежды сделались белы как снег.

Праздник Спаса Преображения был очень почитаем в Древней Руси, о чем свидетельствуют множество храмов, построенных в честь этого праздника. В одном только Новгороде и окрестностях сохранились до сих пор 4 Спасо-Преображенских храма. (Кондак, глась 7)

<http://www.novgorod.ru/rus/cult/cd2/rus/17.htm>

Bei den meisten slavischen Völker gibt es Essverbote für Früchte und insb. für Äpfel bzw. Legenden, die sich darum ranken; so etwa der ukrainische Aberglaube: „Bis zum Spas-Tag sitzt der Teufel auf dem Apfelbaum, man darf keine Äpfel pflücken; erst wenn die Äpfel gesegnet sind, verschwindet er“ („Do Spasa na jablone čert sidit, nel'zja jabloki rvat', a posvjatjat jabloki, to on uže s jablok

⁸ Das Hochfest der Verklärung (gr. Metamorphosis) geht auf die Kirchweihe der im 4. Jahrhundert von der Kaiser-Mutter, der Hl. Helena, gestifteten Kirche auf dem Berg Tabor zurück.

na vodu.“). Wenn eine Mutter das Verbot bricht, bekommt etwa ihr verstorbene Kind im Himmel keinen Apfel (sie werden in der volkstümlichen Vorstellung von Petrus oder der Gottesmutter verteilt).⁹ So auch bei Šmelev:

Der zweite *Spas*, der morgige – der Apfel-*Spas*, Verklärung, da besprengt man die Äpfel. Und warum? Darum. Adam und Eva haben gesündigt, die Schlange hat sie mit dem Apfel getäuscht, sie durften das nicht, es war eine Sünde! Und Christus ist auf den Berg gestiegen und hat einen Segen gesprochen. Deshalb begann man sich davor zu hüten. Wer vor dem Besprengen isst, holt sich einen Wurm in den Bauch oder Cholera. Aber wenn sie besprengt sind, schaden sie nicht.

(Второй Спас, завтра который вот, – яблошный, Спас-Преображение, яблоки кропят. А почему? А вот. Адам-Ева согрешили, змей их яблоком обманул, а не велено было, от греха! А Христос возшел на гору и освятил. С того и стали остерегаться. А который до окропления поест, у того в животе червь заведется, и холера бывает. А как окроплено, то безо вреда.)

Der Text Šmelevs ist dadurch bemerkenswert, dass er den Gegensatz der diskursiven Katechese und dem real praktizierten und daher vom Volk für ‚wahr‘ gehaltenen religiösen Brauchtum thematisiert, wenn er den Tischler den Jungen, der sich auf eine Prüfung für das Gymnasium vorbereitet, fragen lässt:

„Wieviel *Spasy* haben wir denn? Und wieder kannst du es nicht richtig. Sie werden dich ausfragen, und du... wie kommt es, dass bei dir nicht die Rede ist davon? Schau genau hin, es muss da sein.“ – „Da steht nichts...“ – sage ich ganz verstimmt, „da steht nur geschrieben, dass Äpfel geweiht werden!

– А сколько у нас Спасов? Вот и опять не так умеешь. Они тебя учнуть спрашивать, а ты... Как так у тебя не сказано? А ты хорошенько погляди, должно быть. – Да негу же ничего... – говорю я, совсем расстроенный, – написано только, что святят яблоки!

Hier wird die Kluft zwischen dem nicht schriftlich niedergelegten religiösen Wissen bzw. Handeln des einfachen Mannes und den gelehrten Bücher des schriftkundigen jungen catechumenus formuliert. Wir können also festhalten, dass eine etwaige Beziehung, die am 19.8. zwischen dem Feiertag der Verklärung und dem Segnen der Äpfel besteht, in der Katechese und anderen offiziellen kirchlichen Diskursen nicht expliziert wird.¹⁰

⁹ Agapkina 2002, 47, 316, 376.

¹⁰ Vgl. etwa eine heutige (Nicht-)Erklärung: „Преображение – праздник, который относится к Двенадцатым. Установлен в честь евангельского события, когда Иисус Христос преобразился перед Своими учениками: Петром, Яковом и Иоанном, на горе Фавор. Явившиеся ветхозаветные пророки Моисей и Илия говорили Христу о предстоящих страданиях. Народное название – Яблочный спас, т.к. к этому времени, 6 (19) августа, вызревают плоды.“ *Kratkij tolkovyj pravoslavnyj slovar*, Minsk 2003.



Изограф Икона Преображение Господне

<http://isograph.fontcity.ru/rus/pic090b.htm>

Ein zeitgenössischer zu Themen der Volksfrömmigkeit schreibender Autor postuliert sogar ein aktives Schweigen über etwaige Bezüge der Apfelssegnung zur Geschichte der Verklärung im Evangelium:

Das Volk, das sich auf den ‚Frucht-und-Beeren-Teil‘ der Verklärung konzentriert, ‚bemerkt‘ quasi ‚absichtlich‘ die Episode aus dem Evangelium nicht, derer an diesem Tag eigentlich gedacht wird. Freilich wussten alle, dass der Erlöser, als er auf dem Berg Tabor mit Moses und Elias sprach, vor den Augen der erschütterten Jünger in einem unbegreiflichen Licht erstrahlte (auf der Ikone zu diesem Feiertag ist dieses Ereignis detailliert dargestellt). Aber die Kenntnis dieses Sujets war schon alles, was die Volkstradition in bezug auf diesen Feiertag vorweisen konnte. Aber Schweigen sagt mehr aus als viele schöne Worte...

Сосредоточившись на ‚плодово-ягодной‘ составляющей Преображения, народ, как будто нарочно, упорно ‚не замечал‘ сам евангельский эпизод, который собственно и отмечается в этот день. О том, что Спаситель, беседуя на горе Фавор с Моисеем и Илией, на глазах потря-

сенных учеников просиял неизъяснимым светом, конечно же, знали все (на праздничной иконе это событие подробно отражено). Но знанием событийной канвы отношение к этому празднику народной традиции собственно и ограничивалось. И молчание это красноречивее всяких слов... (Golyšev 2000)

Weiter schreibt der Autor über Gregor Palamas' Licht-Theologie und seine Begründung des Terminus des Taborlichts (*favoriskij svet*) als vom Menschen wahrnehmbare göttliche (Licht-)Energie:

Gregor Palamas wusste wovon er schrieb, und das Wissen basierte auf dem festen Fundament des apostolischen Glaubens und der lebendigen Erfahrung der Kirche... Das Volk, das fürsorglich die Verklärung mit dem Schleier des Schweigens umgab, wusste auch, was unter ihm verborgen ist. Und als Beweis dieses Wissens vom Licht der Verklärung dient die durchdrungene Heilige Rus'.

Палама знал о чем писал, и знание это базировалось на твердом фундаменте апостольской веры и живого опыта Церкви... Народ, заботливо окруживший Преображение покрывалом молчания, тоже знал, что под ним. И свидетельством этого знания служит пронизанная лучами неизреченного *Фаворского света* Святая Русь... (ibid.)

Anbetrachts des Textes von Šmelev greift diese apophatisierende Interpretation des Apfelbrauchtums etwas kurz, oder sie geht umgekehrt zu weit in der Verklärung eines volkstümlichen Schweigens über den Zusammenhang zwischen Paradiesesgeschichte als fleischlichem Sündenfall und der neuen christlichen Form der Verklärung des Leibes. Mir scheint fast, dass Golyšev hier das volkstümliche Wissen, das im übrigen möglicherweise in der Sowjetzeit seine flächendeckende Kontinuität verloren haben mag, entweder nicht kennt oder es ihm um eine besondere Stilisierung des mystischen Schweigens bzw. geheimen Wissens („unter dem Schleier des Schweigens“) geht, das nur indirekt durch die Beschaffenheit der partiell bereits verklärten Heiligen Rus' sichtbar wird.¹¹

Ich rekapituliere noch einmal: Der orthodoxe Feiertag der Verklärung präsentiert sich als komplexes Gewebe von evangelikalen und Brauchtumsaspekten, die die Frage nach der Physis des Irdischen und des Gottessohn stellen. Aus

¹¹ Dies passt freilich gut in den Kontext der nationalistisch-konservativen Zeitung *Zavtra* hinein, für die dieser Text geschrieben wurde, übrigens einer der wenigen (nicht-künstlerischen) Deutungsversuche, die ich zum Thema des Apfel-Spas gefunden habe. Vgl. auch: „Преображение Господне, именуемое в народе Вторым или Яблочным Спасом, приходится на время созревания земных плодов. Принесенные в Церковь фрукты — в первую очередь яблоки — освящаются молитвой и кроплятся Святой водой. До этого дня есть яблоки нового урожая не принято — ведь именно на Спасов день Богородица на небе раздает золотые яблоки покойникам. Всем, кроме усопших сродников тех, кто „оскоромился“ прежде срока. Им теперь придется ждать целый год, если, конечно, беспечная родня своей „лицевой анархией“ и на этот раз не осложнит их загробную участь.“ (Golyšev 2000)

der historischen Perspektive geht es (ähnlich wie bei dem Apfelsymbol in westlicher Kirchenkunst) um eine Transformation des alttestamentarischen Paradiesesapfels in einen Apfel der Verklärung, der als ‚goldener‘ Apfel (s.u.) den göttlichen Glanz des Jenseits ausstrahlt. Die Qualität dieser geweihten, strahlenden Frucht ist möglicherweise auch das (häretische?) Versprechen einer sich vergöttlichenden Schöpfung. Das Wahrnehmen des verklärten Christus, den ausgewählte Jünger sehen dürfen, ist auch eine Form der Erkenntnis – sie betrifft ebenso geheimes Wissen (wie das vom Baum der Erkenntnis). In jedem Fall hat dieser Apfel auch eine besondere Energie, ähnlich der Zauberkraft der verjüngenden Äpfel.

28.8. Ende der Mariä-Entschlafen-Fastenzeit und Mariä-Entschlafen (Uspenie Presvjatoj Bogorodicy)

Dieses letzte Hochfest des Kirchenjahres hat sich zwischen 588 und 602 im byzantinischen Reich verbreitet. Da in den Evangelien selbst wenig von Maria die Rede ist, scheint es in unserem Konetxt legitim, auf Legenden und Apokryphen zurückzugreifen, so etwa den nicht-kanonischen *Transitus Mariae* Kap. 6-17 (2. Jh. n. Chr., zugeschrieben Melito von Sardes):

Die Entschlafung unserer allheiligen Gebieterin der Gottesgebälerin und steten Jungfrau Maria

[...] Die Allreine Jungfrau lebte im Haus des heiligen Apostels Johannes, des Theologen auf dem Berg Zion, im Südwesten von Jerusalem, wo sich die Burg von Jerusalem erhob. Von da ging sie oft auf den Ölberg, zum Ort der Himmelfahrt ihres Sohnes. Hier betete sie inständig in Abgeschiedenheit.

Und eines Tages, während die Gottesmutter auf dem Ölberg wieder allein darum betete, dass der Herr ihr das Ende rascher schicken und sie zu Sich in den Himmel aufnehmen möge, erschien ihr der Erzengel Gabriel, welcher der Gottesmutter schon seit den ersten Tagen ihrer Kindheit diente: er hatte ihr Nahrung in den Tempel gebracht, er hatte ihr die Geburt des Sohnes Gottes verkündigt, er beschützte sie immer während ihres Lebens auf Erden. Der lichte und freudige Erzengel Gabriel überbrachte der Gottesmutter die schon lange von ihr ersehnte Kunde, dass sie in drei Tagen zu Christus, Gott gehen werde. Der Erzengel sagte, sie solle nicht betroffen sein und mit Freude seine Worte annehmen, denn dies werde kein Tod sein, sondern der Übergang in ein Leben der Unsterblichkeit, zum ewigen König der Herrlichkeit.

Die Mutter Gottes geriet durch die Worte des Erzengels in unaussprechliche Freude und Begeisterung, denn es war für sie das Freudigste und Angenehmste, im Himmel mit ihrem Sohn und Gott zu wohnen, in Seiner seligen Nähe, Ihn immer vor Augen zu haben.

Vor ihrer Entschlafung wollte die Allreine Gebieterin nochmals alle Apostel sehen, die in der ganzen Welt verstreut waren, um zu predigen. Sie bat den Herrn, dass sie in ihrer Todesstunde nicht den Fürsten der Finsternis – Satan – und seine furchtbaren Diener sehen, sondern dass der Herr selbst, Sein Versprechen erfüllend, kommen und ihre Seele in Seine heiligen Hände nehmen möge. Nach dem Gebet kehrte die Allheilige Gottesmutter nach Hause zurück; hier erbebt alles, denn mit ihr kam unsichtbar die Herrlichkeit und Kraft Gottes, welche die Gottesmutter umgab, in das Haus. Ihr Gesicht strahlte von der Herrlichkeit Gottes heller als ehemals das Gesicht des Mose, als dieser vom Berg Sinai herabstieg, nachdem er gerade erst Gott gesehen und mit Ihm gesprochen hatte. [...]

Am dritten Tag, in der dritten Stufe erfüllte ein göttliches Licht das Zimmer, in dem die Gottesmutter auf ihren Heimgang wartete. In diesem Licht kam der Herr Jesus Christus selbst mit einer Vielzahl von Engeln und Erzengeln herab. In einem leichten Schlaf übergab die Allheilige Jungfrau ihre Seele in die Hände ihres Sohnes. [...] Der Apostel Thomas, der nicht am Begräbnis teilgenommen hatte, kam erst am dritten Tag nach der Entschlafung der Mutter Gottes nach Jerusalem. Als er mit den Jüngern zum Grab in Getsemani kam, stellte sich heraus, dass der Leib der Allreinen Jungfrau nicht mehr dort war. Die Allreine Jungfrau war zusammen mit ihrem Leib von ihrem Sohn und Gott in den Himmel aufgenommen worden.¹²

In einer Legende wird das Entschlafen Mariens folgendermaßen beschrieben: Zuerst nimmt Jesus die Seele seiner verstorbenen Mutter in den Himmel, doch drei Tage später entscheidet er, dass sie mit dem Körper vereinigt werden soll und so wird auch ihr Leib in den Himmel aufgenommen.

¹² Orthodoxes Glaubensbuch 2001.



Entschlafen der Gottesmutter (Die Schule von Feofan Grek, 90er Jahre des 14. Jh.;)
http://www.icon-art.info/topic.php?lng=de&top_id=75

Auf der Ikone scheint das Verhältnis von Maria mit dem Kinde umgedreht: Jesus hält die Seele seiner Mutter (in der Form einer kleinen Figur) in den Händen.

Folgende Auslegung und Interpretation dieses Feiertags und der ihn umgebenden Tage enthält einige für unser Thema wichtige Aspekte, namentlich die Parallelen und Unterschiede zwischen Christi Himmelfahrt und Mariä Entschlafen, die leibliche „Verherrlichung“ Mariä und damit auch des Menschengeschlechts:

Obwohl im byzantinischen Kalender das Fest nicht den Namen „Himmelfahrt“ trägt (wie in der lateinischen Kirche), so drückt doch der Text den Glauben an die leibliche Himmelfahrt Marias aus. Nach diesem Glauben erlitt der Leib Marias nicht die Verwesung, die dem Tode folgt. Maria, von den Toten auferstanden, wurde von Engeln zum Himmel *getragen* (hier *weicht die Himmelfahrt Mariae von der Jesu ab*, denn Christus fuhr aus *eigener Kraft zum Himmel*).

Die Himmelfahrt Marias ist außerhalb – und über – der alltäglichen Natur. Der Glaube an die Himmelfahrt Marias beruht nicht auf einer biblischen Erzählung oder auf einem historischen Zeugnis, das wissenschaftlich nachprüfbar wäre. Sie ist auch nicht dogmatisch formuliert. Die Kirche hat bis jetzt noch keine Notwendigkeit gesehen, auf dem Glauben an die leibliche Himmelfahrt zu bestehen. Aber auch wenn die Kirche nicht auf einer solchen (inneren oder äußeren) Bekräftigung besteht, so kann man doch sagen, dass das orthodoxe Gewissen eine tatsächliche Verneinung der Himmelfahrt nicht nur als leichtsinnig sondern als eine Gotteslästerung

ansehen würde. Wie kann man auch eine Tatsache leugnen, die nicht der historischen Verifizierung bedarf? Der Glaube an die Himmelfahrt beruht nicht auf dokumentierten Beweisen. Gläubiges Denken, erleuchtet vom Heiligen Geist, wurde Schritt für Schritt davon überzeugt, dass, wenn „der Lohn der Sünde der Tod“ ist, Maria einen besonderen Sieg über den Tod errungen hat. *In gleicher Weise wie Jesus (auch wenn man hier die Proportionen nicht verschieben darf) wurde sie in ihrem Leib verherrlicht.* Die Verherrlichung der allreinen und allheiligen Gottesmutter in Seele und Leib - und nicht der eine oder andere Symbolismus oder die historischen Umstände - sind der eigentliche Gegenstand des Festes.

Die Himmelfahrt ist das Fest nicht nur Marias, sondern der *ganzen menschlichen Natur*. Denn in Maria hat die menschliche Natur ihr Ziel erreicht. Eine Woche nach dem Beginn des liturgischen Jahres, werden wir die Geburt der allheiligen Jungfrau feiern. Jetzt, zwei Wochen vor dem Ende des liturgischen Jahres feiern wir den Tod und die Verherrlichung der allheiligen Gottesmutter. So also macht der *Zyklus des Marienlebens das Schicksal und die Entwicklung einer menschlichen Natur* deutlich, die Gott völlig treu ist. *Mit ihr wird das Menschengeschlecht erhoben und im Himmel aufgenommen.* Die allheilige Gottesmutter hat in der Geschichte der Menschheit eine einzigartige Aufgabe erfüllt, die weit über unsere Vorstellungskraft hinaus geht. Aber die vollkommene Frucht der Gnade, die wir an der Gottesmutter so bewundern, zeigt uns die Entwicklung einer Seele, die sich geöffnet hat, um die Fülle der Gaben Gottes zu empfangen. Nur zwei Wochen trennen das Fest der Entschlafung der Gottesmutter und das Ende des Kirchenjahres. Der Zyklus des vergangenen Kirchenjahres ist fast vollendet, ein neues Kirchenjahr beginnt am 1. September. Auch während dieses Kirchenjahres werden wieder die Feste von Weihnachten, Ostern, Pfingsten, der Gottesmutter und die Feste der vielen Heiligen auch auf uns zukommen. Machen auch wir uns wie die Gottesmutter bereit die Fülle der Gnade Gottes zu empfangen und sie in uns Frucht bringen zu lassen.“ (Orthodoxes Glaubensbuch 2001,¹³ mein Kursiv)

29.8. Der Nuß-Spas (*Spas Orechovyj*)

ist gleichzeitig der Gedenktag der Überführung des Leintuchs, auf dem das Antlitz Jesu Christi sichtbar wurde, nach Konstantinopel, daher auch der „Tag der Überführung des nicht von Hand gemachten Bildes unseren Herrn Jesus Christus aus Edessa nach Konstantinopel“¹⁴ (im Kirchenkalender „Perenesenie

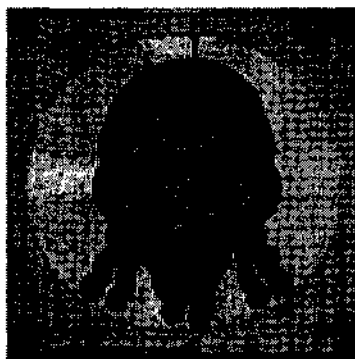
¹³ Die Auslegung ist angelehnt an *A Monk of the Eastern Church, The Year of Grace, A Spiritual and Liturgical Commentary on the Calendar of the Orthodox Church*, Crestwood N.Y. 1992, 242 ff.

¹⁴ Es handelt sich hier um die sog. edessanische Abgarsage: Der erste christliche König aus Edessa (Syrien), Abgar, soll Christus eingeladen haben, dieser habe jedoch abgelehnt und durch den Apostel Thaddäus sein Bild auf einem Leintuch (bei den Orthodoxen als Hl. Mandyllion bezeichnet) geschickt. Die Überführung nach Konstantinopel geschah 944, also 44 Jahre vor der Christianisierung der Rus’.

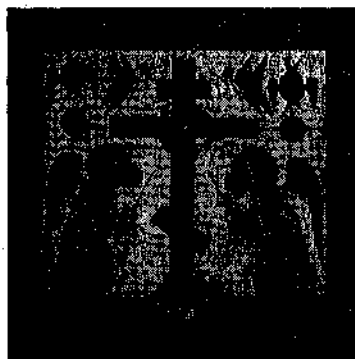
iz Èdessy v Konstantinopol' Nerukotvornogo Obraza (Ubrusa) Gospoda Iisusa Christa“). Auch das wird bei Šmelev vermerkt:

„Und der dritte heisst Nuss-Spas, weil die Nüsse reif werden, nach Mariä Entschlafen. Da gibt es bei uns im Dorf eine Kreuzesprozession, die Spas-Ikone wird umhergetragen und alle knabbern Nüsse.“ („А третий Спас называется орешный, орехи поспели, после Успенья. У нас в селе крестный ход, икону Спаса носят, и все орехи грызут.“)

Mit Spas-Ikone ist der Typus des nicht-von-Hand-gemachten Bildes von Jesus Christus gemeint (*Acheiropoietos*).



Спас Нерукотворный (*Acheiropoietos*)



Поклонение Кресту
(Kreuzesverehrung)

(Doppelseitige Ikone, Novgoroder Schule, erste Hälfte des 12. Jh.)

Einige Gedanken zu einer möglichen Deutung der Zahlenstruktur der Spasy, wie sie uns im orthodoxen Kalenderjahr entgegentritt: Eigentlich hat die Verklärung Christi im Monat Februar stattgefunden (40 Tage vor der Kreuzigung), wurde von der orthodoxen und katholischen (nicht der evangelischen) Kirche aber auf den August gelegt.¹⁵ Dies mutet wie eine Parallelbildung zu Ostern an: 40 Tage nach dem 19.8. (Verklärung) ist am 27.9. (schon im neuen Kirchenjahr) das Fest der Kreuzeserhöhung, das ja an die Kreuzigung erinnert und wo des „Holz des Kreuzes“ gedacht wird.¹⁶ Interessant ist freilich die besondere

¹⁵ „Преображение произошло через шесть дней после беседы Спасителя, в которой Он предсказал о предстоящих Ему крестных страданиях. Само же распятие Спасителя последовало дней через сорок после Преображения. [...] Причина, по которой праздник Преображения празднуется Церковью 19-го августа (6-го августа по старому стилю) в том, что сорок дней после Преображения отмечается другой праздник, посвященный крестным страданиям Спасителя – праздник Воздвижения Креста Господня (27-го сентября). (В народе праздник Преображения известен под именем „Второго Спаса,“ „Спаса на горе,“ или „яблочного Спаса.“) Mileant 1999.

¹⁶ Auch hier handelt es sich um ein mit der Hl. Helena verbundenes Ereignis: der Gedenktag der Auffindung des Heiligen Kreuzes durch die Hl. Helena (Mutter des Kaisers Konstantin)

Einlassung dieses Festes in die August-Fastenzeit, die der Aufnahme Mariens in den Himmel gewidmet ist (auch bei diesem Fest geht es um die Transformation menschlicher Physis nach dem Tode – wobei hier die Ausgangslage sogar noch schwieriger ist, da die Menschenfrau Maria schließlich nicht den gleichen Status hat wie Gottes Sohn; ihre Geburt und die Geburt ihrer Mutter, der hl. Anna, werden übrigens in eben dieser 40-Tagesfrist gefeiert; am 21. und 22. September). All dies erscheint zum einen als ein Versuch, Feiertage zum Thema der Verklärung des Leibes zusammenzugruppieren und zum anderen, Maria (als neuer Eva) in diesem etwa in dem Abstand eines halben Jahres zu Ostern liegenden 40-Tage-Zyklus quasi stillschweigend aufzuwerten, indem ihr die einzigartige Rolle des ersten in den Himmel aufgenommenen Menschen zugeschrieben wird. Die Thematik der *Spasy* (die auf den Paradiesesbaum zurückweisende Kreuzeslegende, die Schau des von göttlicher Energie transfigurierten Leibs für die Jünger, das nicht-von-Menschenhand gemachte Bild), das Entschlafen Mariens und die Kreuzeserhöhung bilden eine Art Echo oder gar eine semiotische Verfeinerung der Fasten- und Osterzeit. Gerade, wenn man auch die 40 Tage nach Ostern hinzunimmt, die in Christi Himmelfahrt kulminieren. Vielleicht kann man sagen, dass im Gegensatz zum dramatischen Opfertod des Gottessohns und Erlösers der Menschheit Jesus hier eine Folgethematik aufgebaut wird: Maria, die Mutter Gottes und Menschenfrau, folgt ihrem Sohn in Ruhe nach – sie stirbt umgeben von den Jüngern. In der Reihe der August- und Septemberfeste liegt die Betonung jedenfalls auf dem menschlichen Paradigma und der sündigen Physis.¹⁷ Dass hierfür weibliche Figuren sowohl

im Jahre 326 in Jerusalem. Helena ließ später eine Kirche an dem Ort bauen und führt ihren Sohn Konstantin (den Kaiser) zum christlichen Glauben hin.

(<http://www.orthodoxfrat.de/a3.htm#OGB>)

- ¹⁷ „Aber die orthodoxen Christen stellen die Gottesgebärerin nicht über die Kirche, sondern in sie. Maria hat die kranke Natur geerbt, sie war ein echtes Kind der Welt, welche mit ihrer Einwilligung den Plan Gottes vertreten hat. In ihrem Schoß wuchs die neue Wurzel, aus welcher auch sie selbst ihre Erlösung erhalten hat.“ (Geistliches Wort von Pfarrer Oekon. HERAKLIT Dimaratos auf <http://www.orthodoxfrat.de/a3.htm#USPEN7>) Oder im Artikel „Uspenie Bogorodicy“ im *Kratkij tolkovyj pravoslavnyj slovar'* 2003, 131: „Mit dem Ereignis des Entschlafens der Gottesmutter lehrt uns die Kirche, dass der Tod nicht die Vernichtung unseres Seins ist, sondern nur ein Übergang von der Erde zum Himmel, von der Verwesung und Zerstörung zur ewigen Unsterblichkeit.“ Vgl. Lux o.J. über die agrarische Konnotation von Maria als „Paradieseserde“ (Johannes Damascenus), wenn auch hier v.a. über die westliche Tradition (die Maria auch als *arbor bona* bezeichnet): „Maria setzt der Tod bringenden Frucht der Eva die Leben spendende Frucht ihres Leibes entgegen. Wenn Maria also mit dem Lebensbaum in Verbindung gebracht wird, so setzt dies an ihrer Mütterlichkeit und Weiblichkeit an. Tatsächlich verweist in den indogermanischen Sprachen die etymologische Bedeutung von ‚Mutter‘ auf Biologisches, während ‚Vater‘ einen Begriff der Rechtsordnung darstellt. Im Lateinischen ‚mater‘ meint die Menschenmutter, aber auch den Baumstumpf oder Wurzelstock, außerdem ein Synonym für ‚terra‘ im Sinne von Mutterland. An welcher Stelle nun der Lebensbaum zu verorten ist, variiert zwischen den verschiedenen Überlieferungen. So sieht der Kirchenlehrer Johannes Damascenus in Maria die Paradieserde, die den neuen Lebensbaum nährt. Beide Bilder sind demnach denkbar: Maria selbst als Baum des Lebens, an dem Christus als Frucht mit der Gnade Gottes reift, oder Maria als Erdreich, in dem Christus als neuer Lebensbaum wurzelt. Die Bilder gehen

Hintergrund als Höhepunkt abgeben, ist nicht verwunderlich. Doch dass Maria, die zentrale weibliche Figur des Christentums, als erster auferstandener Mensch und Gebieterin über den irdischen „Apfel“ (in all seiner Komplexität), hier über diesen Parallelzyklus präsidiert, scheint eine besondere Errungenschaft der Feier- und Brauchtumstraditionen der russischen orthodoxen Kirche zu sein.¹⁸ Es geht um nichts Minderes als die Frage der Auferstehung des nicht-göttlichen Menschen, die mit einem scheinbar stillen, „stummen“ Sommer- und Erntefest an dem weiblichen Körper der Mutter Gottes demonstriert wird. Sie ist der erste körperlich in den Himmel aufgenommene Mensch. Dies hat weitreichende Konsequenzen sowohl in theologischer als auch gendertheoretischer Hinsicht.

IV. Darstellungsprobleme religiöser Inhalte und wie sie vom Märchen gelöst werden: Taborlicht und Goldäpfel des Verklärungstags

Wir sehen, dass der Uspenskij post bzw. die drei Spasy sich um die Erbsünde, (weibliche) Sexualität, die Berührung zwischen menschlicher und göttlicher Natur (Taborlicht; das nicht von Hand gemachte Bild des Erlösers), die (Re)präsentation des Göttlichen und den Tod (Grenzphänomen Seele/Leib) gruppieren. Alle diese Themen – wenn man sie als solche überhaupt bezeichnen kann – sind entweder schwer diskursivierbar oder mit Darstellungs-Tabus bzw. – Schwierigkeiten belegt. Recht hat etwa Golyšev mit seiner Feststellung, dass das „Thema der Beschaffenheit des Taborlichts eine der kompliziertesten und raffiniertesten in der Theologie der Ostkirche ist (die ungern etwas Unerklärliches zu erklären versucht).“ („Тема природы Фаворского света – одна из самых сложных и тонких в богословии Восточной Церкви (всегда с неохотой берущейся за изъяснение заведомо неизъяснимого.“) (Golyšev 2000)

Bemerkenswerterweise wird diese Diskrepanz zwischen dem volkstümlichen schweigenden Tun in der Katechese nicht erklärt: „es steht nichts darüber geschrieben, nur dass Äpfel gesegnet werden.“ (Šmelev)

Sowohl die Erbsünde ist jenseits von Repräsentation, und auch der verklärte Leib stellt Schwierigkeiten dar, da es hier um die Präsenz des Göttlichen geht (auch wenn die Ikonen sich um Darstellung bemühen).

Es scheint, dass es gerade das (Zauber)Märchen ist, das die heiklen Anteile der theologischen Probleme aufgreift und – man möchte fast sagen – ausagiert,

hier gerade in den Darstellungen des Mittelalters, aber auch schon in den ersten christlichen Jahrhunderten, gerne ineinander über. Maria und Jesus, der Lebensbaum und das Leidenskreuz, die Paradiesgeschichte und die Passion werden häufig miteinander verschränkt, um letztlich einen christlichen Grundgedanken in wechselnder Schwerpunktlegung deutlich zu machen. Höhler (a.a. O.) verweist in diesem Zusammenhang z.B. auf mittelalterliche Miniaturenmalereien, die Maria im Paradiesgarten sitzend darstellen (Man beachte die Umkehrung der zeitlichen Zusammenhänge).“

¹⁸ Man kann hier auch daraufhinweisen, dass die zwei großen Feiertage des orthodoxen Kirchenjahrs mit Mariä Geburt beginnen, und ihr Entschlafen den Abschluss darstellt.

indem es sie in der christlichen Moralvorstellung nur bedingt zugängliche Märchensujets einbaut. Die Besitzerin und Beherrscherin der goldenen Äpfel (im Christentum sind dies Eva und Maria) ist im matriarchal gestimmten Märchen die Bogatyarka Sineglazka, eine Nichte der Baba-Jaga (also unreiner Mächte). Ihr mit Mauern umgebener Schlossgarten ist von dreißig Bogatyri bewacht, einem Analogon des Paradiesgartens mit Erzengeln – auch hier sind die Äpfel sündig oder lösen zumindest sexuelle Aktivitäten aus.

Dieses Märchen zeigt sich informiert nicht nur von mythologischen, also heidnischen Stoffen, wie die Märchenforscher des 19. und 20. Jhs. nicht müde wurden zu betonen, sondern transformiert und inkorporiert auf kühne und kreative Weise christliche Problemthemen wie Erbsünde, Maria als neue Eva und Präsentation des Göttlichen im Goldglanz der begehrten Äpfel.

V. Das christliche Brauchtum um den *Jabložnyj Spas* im Kontext des Apfelmärchens; Maria schliesst die *porta inferni*

Nun zu dem Kreuzungspunkt von heidnischem Brauchtum, Märchen und christlichem Feiertag.

In den verschiedenen Bräuchen, der ‚hohen‘ Theologie wie auch den zu den Feiertagen gehörenden Ikonen und – so will ich vermuten – auch dem Hintergrund des Märchens von den Jungbrunnenäpfeln entspinnt sich ein Netz, das in diesem Dreieck eine strukturelle Spannung entstehen lässt. Diese Spannung entsteht durch die Umwertung des alten in einen neuen Apfel – das geschieht quasi im Schoss des (alten) Todes, den die Apostel erst als neues Leben verstehen lernen sollen (durch das Taborlicht). Des alten Todes buchstäblicher Schoss war die Frau (Eva) als *porta inferni* und Apfelreicherin. In der russischen Legende jedoch verteilt die neue Frau Maria goldene Äpfel der Auferstehung an die Toten (im Brauchtum werden bis heute geweihte Äpfel in den Kirchen verteilt)!¹⁹

Weiter kann man vermuten, dass diese Transformation des Apfels ebenfalls ein Echo im Märchen findet: Apfel und Lebenswasser sind ein Zaubermittel. Seine Zauberwirkung ist, Totes lebendig zu machen! In einigen Märchen muss man zuerst sterben und zerstückelt werden, dann mit dem toten Wasser begossen werden, um zum Schluß – mit dem Lebenswasser besprengt – neu leben zu können (verschönt, verjüngt). Man darf es nicht verkehrt herum machen, wie ein jugendgieriger König in dem tschechischen Märchen „Živá voda“, der sich den Kopf abschlagen lässt, um dann durch das Lebenswasser verjüngt zu werden – und nicht um die Station des toten Wassers weiß, die man durchlaufen muss, um

¹⁹ Wie auch wieder bei Šmelev beschrieben, war und ist es im orthodoxen Rußland Sitte, an diesem Tag geweihte Äpfel an alle Gemeindemitglieder zu verteilen. Dies entspricht der Legende von Maria, die im Himmel goldene Äpfel an die Toten verteilt. Wie alt dieser Brauch ist, lässt sich schwer feststellen.

jene besondere Verjüngung, ja, Auferstehung zu erlangen. Er bleibt enthauptet und freilich auch unverjüngt.

Die *molodil'nye jabloki* sind in der russischen Variante keinesfalls nur kosmetische (verjüngende) oder sehend machende Äpfel, sondern sie sind im Kontext des *Jabločnyj Spas* und als Höhepunkt eines physischen Reifeprozesses jene goldenen Früchte, die eine Hoffnung auf die Auferstehung vor Augen führen. Genau in ihrer ‚Goldhaftigkeit‘ und der offiziellen Bezeichnung des dazugehörigen Apfelfeiertags des *Jabločnyj Spas* (=Verklärung Christi, der ein besonderes Licht verströmt) liegt ein Bezug zur Lichttheologie der Orthodoxie. Man kann vermuten, dass die Verjüngung durch den Apfel des Märchens durch die Simultaneität des Brauchs mit der Teilhabe am göttlichen Taborlicht des *Jabločnyj Spas* mit der Auferstehung verbunden ist. Andrej Sinjavskij (1990, 16) schreibt dem Gold im russischen Märchen die „innigste Verwandtschaft mit dem Licht“ zu: „Seine Bilder funkeln und schimmern: Goldenes Haar, goldene Mähne, goldenes Dach – alles Zeichen der Zugehörigkeit zum höchsten, kostbarsten Lichtglanz.“

Das Gold der Äpfel hat eine ähnliche Funktion wie das Gold der Ikone – es ist weder ein Zeichen von Wert noch spielt es eine primär ästhetische Rolle, sondern steht in Zusammenhang mit der christlichen Lichtmetaphysik, die besonders in der Orthodoxie – gerade auch in der praktischen Theologie der Ikonen – bis in die Moderne lebendig war (Definition Gottes als Licht vom Licht im Nicäno-Konstantinopolitanum: „Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero“). Über die Bedeutung des Goldes in der orthodoxen Ikone schreibt Theissing (1989, 187): „Gott ist Licht, und zwar im eigentlichen Sinne. Alles von Gott Geschaffene ist Licht von seinem Lichte. Soviel jedes Geschaffene Licht hat, soviel hat es teil am göttlichen Sein. Dies gilt auch für Bauwerk und Bild: Soviel es Licht hat, soviel hat es teil an der Gegenwart Gottes. Deshalb nur kann Gott in ihm, in der Materie sichtbar werden. Neben der Zweinaturenlehre ist dies Voraussetzung des heiligen Bildes. Darauf beruht die Notwendigkeit des Eigenlichtes. Nur insofern die Materie lichthaltig ist, kann die göttliche Natur Christi in der menschlichen Natur sichtbar werden.“

Dies war ein Beispiel eines ‚Auswegs‘ eines komplexen theologischen Themen-Clusters in die Pragmatik des Brauchtums (das darin eingelassene Körperwissen mit eingeschlossen), die ihrerseits gestützt wird durch non-diskursive Medien (Ikonen) und apokryphe, meist mündliche Überlieferung.

VI. Restaurierung der Äpfel und Manipulierbarkeit des Alters im sowjetischen Film

Eine hypertrophe Apfelsymbolik findet man in der sowjetischen Periode auch in anderen visuellen Medien, insb. einigen sowjetischen Filmen, von denen ich

einen hervorheben will: *Zemlja* (*Erde*, 1930) von A. Dovženko. Hier scheint zwar die sowjetisch-heidnische Vorstellung von Fruchtbarkeit zu dominieren, Uzwyshyn (2002) jedoch weist in seinem Aufsatz „Icons or Exorcism. Alexander Dovzhenko's Silent Trilogy“ darauf hin, wie stark Dovženkos Film von religiöser Ästhetik und Vorstellungswelt bedingt ist:

Through a conflation of classical and Judeo-Christian iconography, the scene foregrounds an apple tree, death, knowledge and fallen fruit. Before Semen is to die, there is a commingling in inter-title dialogue of an analogous transition between classical/Christian world views lost in the inter-title English translation. One cosmology passes, another ascends. [...] Semen's old friend, Petro, jokingly tells him, „Let me know where you are over there, Heaven or Hades“[293]. The comment mixes not Heaven or Hell but two cosmologies, a Christian heaven with an earlier classical, pagan, Hades. In 1930, the mixing of metaphoric systems would not have been lost on contemporary Soviet audiences. During the last ten years, they had experienced a disjunctive rupture and revolutionary societal turn since perhaps a previous radical transitional period and upheaval from a classical to a Judeo-Christian age. Dovzhenko will place Earth in a similar transitional set of culturo-temporal coordinates. He foregrounds not simply the rupture to new aesthetic forms (i.e. the cinema) but also film's displacement, appropriation and continuity with antecedent media. To translate a traditionally ecclesiastic set of aesthetic antecedents for Earth's necessitated new meanings, Dovzhenko borrows form and visual device from established Byzantine iconologic code.

Diese ambivalente Durchmischung von verschiedenen Weltanschauungen, weltlichen und religiösen Positionen, läßt sich – ähnlich wie oben für die westliche Kunst festgestellt – hervorragend in der Ikonographie des Apfels betreiben. Überdies wird der Apfel(Baum) in der sowjetischen Situation (der Kollektivierung) zu einem Zeichen von Zivilisation und der Kontinuität der Generationen (vgl. auch in Čechovs „Kirschgarten“):

Joking, eating and playing among heavy laden appleboughs and fallen fruit, four generations of a family are illuminated in halo-like glow. With reverence and funereal dignity, the ‚seliane‘ (literally, villagers, not ‚peasants‘) are presented.

Die goldenen Äpfel stehen hier jedoch v.a. für die Vergänglichkeit bzw. sind pantheistische Zeichen dessen in der göttlichen Natur, was der Kollektivierung der „Erde“ widersteht.

Das Märchen-Motiv der Erneuerung und Verjüngung wiederum wird gern in Filmkomödien aufgegriffen. Besonders in Filmkomödien ist sowohl die künstliche Verjüngung als auch das unechte Alter ein sehr beliebtes Motiv. Im sowjetischen Film gibt es einige bemerkenswerte Exempla der Manipulierung des

Alters – dies mag auch damit zusammenhängen, dass die Wieder-Belebung (als extreme Steigerung der Verjüngung) jahrzehntelang zu den wissenschaftlichen Zielen der Sowjetunion gehörte (in einer durchaus nicht komischen Form erinnert uns Lenins Leichnam auf dem Roten Platz heute noch daran).²⁰ Hier werden sowohl die technischen Möglichkeiten des Mediums (Trickfilm) als auch die metamorphotischen des Schauspielers (bzw. der Maskenkünstler) vorgeführt. Mit Renate Döring-Smirnov zusammen haben wir vor einigen Jahren einem solchen „Verwandlungskünstler“ der Stalinzeit eine Konferenz gewidmet, Nikolaj Čerkasov.²¹ Čerkasovs Pionier- und Paraderolle war die des greisen Professors in *Deputat Baltiki* („Stürmischer Lebensabend“, 1937), der – scheinbar ohne Not – von dem damals noch relativ jungen Schauspieler gespielt wurde.

Eine seltsame Kapriole des Themas des Alterns findet man in einem sowjetischen Märchenfilm aus dem Jahr 1964: *Skazka o poterjannom vremeni* (*Das Märchen über die verlorene Zeit*; der Regisseur ist der für Trickaufnahmen bekannte Regisseur A. Ptuško). Hier stehen vier böse Zauberer Kindern deren vergeudete Zeit und verjüngen sich dadurch, während die Kinder schlagartig altern, aber weiter ihren infantilen Beschäftigungen nachgehen:



²⁰ Vgl. hierzu die Verf.: „Das zweite Leben des Leichnams: Die Medialisierung Lenins in Vertovs Filmen“, D. Weiss (Hrg.), *Tod und Propaganda*. Frankfurt 2000, 339-370.

²¹ Vgl. <http://www.slavistik.uni-muenchen.de/kino.htm>. Die Materialien zu dieser Konferenz wurden publiziert im *WSA* 47 (2000) und in den *Kinovedčeskie zapiski* 47, 2000.

Wenn man diese ganz und gar weltliche Märchenkomödie der 60er Jahre mit dem Märchen von Sineglazka und den Jungbrunnenäpfeln vergleicht, kann man sehen, welchen grotesken Effekt eine Verschiebung des Motivs der Erneuerung/Auferstehung ins eindeutig Komische und Säkulare für dieses Thema hat:²² Altern als physische Reifung hat hier keinen Wert, sondern wird als Strafe empfunden; im Vergleich dazu hat freilich Dovženkos Film *Zemlja* ein starkes religiöses Potential, das dem Altern als Reife- und nicht Verfallsprozeß eine andere Bedeutung verleiht.

Literatur

- Agapkina, T.A. 2002. *Mifopoëtičeskie osnovy slavjanskogo narodnogo kalendarnja. Vesenne-letnij cikl*, Moskau.
- 1907–21. *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, Vol. IV. ed. by A.W. Ward, A.R. Waller, W.P. Trent, J. Erskine, S.P. Sherman, and C. Van Doren. New York: G.P. Putnam's Sons; Cambridge, England: University Press, (<http://www.bartleby.com/214/1109.html>)
- Golyšev, V. 2000. „Molodil'nye' jabloki i favorskij svet“, *Zavtra*, 33(350).
- Höhler, G. 1988. „Der Baum der Erkenntnis“ sowie „Der Kreuzbaum“, *Die Bäume des Lebens. Baumsymbole in den Kulturen der Menschheit*, München, 67-78, 115-120.
2003. *Kratkij tolkovyj pravoslavnyj slovar*, Minsk.
1994. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI), Rom u.a.
- Lux, B. o.J. „Zwischen Sündenfall und Erlösung – Der christliche Lebensbaum“ (www.wunschbaum.de)
- Mileant, A. (Ž. Ėpiskop Aleksandr) 1999: Preobraženie Christovo. Javlenie Carstva Božija. Missionerskij Listok 48. Izdatel'stvo chrama Pokrova Pre-svjatoj Bogorodicy. <http://www.fatheralexander.org/booklets/russian/preob.htm>
2000. *Orthodoxes Glaubensbuch*. Eine Einführung in das Glaubens- und Gebetsleben der Russischen Orthodoxen Kirche LORGUS A. (Priester ANDREJ) DUDKO M. (Priester MICHAÏL) erschienen mit dem Segen Seiner Heiligkeit ALEKSIIJ II., des Hochheiligen Patriarchen von Moskau und der ganzen Rus' „Kniga o Cerkvi“, Moskau 1997, Moskau. (mit dem

²² Möglicherweise werden hier nicht nur das Märchen sondern auch mystische Aspekte des sowjetischen Auferstehungsglaubens (in der Nachfolge des Fedorovschen *Obščee delo*) parodiert werden.

Segen des Höchstgeweihten Erzbischofs Pavel von Wien und Budapest übersetzt ins Deutsche von: Erzdiakon V. Schilowsky, Russische Orthodoxe Bischofskirche des Hl. Nikolaus, Wien, Österreich, Prof. Dr. Dr. Johann KRAMMER, Philosoph.-Theolog. Hochschule St. Pölten, Österreich, Würzburg 2001. (<http://www.orthodoxfrat.de/a3.htm>)

Sinjavskij, A.D. 1990. *Iwan der Dumme*, Frankfurt/M.

Stauch, L. 1983. „Apfel“, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Hrg. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Redaktion Karl-August Wirth, Bd 1: A-Baubetrieb, München, coll. 749.

Theissing, H. 1989. „Das Bildlicht in der byzantinischen Malerei“, W. Kasack (Hrg.), *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, München, 175-99.

Toporov, V.N. 1980. „Drevo žizni“, *Mify narodov mira*, t. I.

Uzwyschyn, R.J. 2002. „Icons or Exorcism. Alexander Dovzhenko's Silent Trilogy“, <http://members.aol.com/vladytwo/Dissertation.html>.

Sebastian Donat

**„BYT' ČELOVEKOM – ZNAČIT BYT' BORCOM“ –
„EIN MENSCH SEIN HEISST EIN KÄMPFER SEIN“
GOETHE'S MODELL DER LEBENSSTADIEN UND SEINE SELEKTIVE
REZEPTION IN RUSSLAND**

Bei den folgenden Überlegungen zu Goethes Modell der Lebensstadien und seiner russischen Rezeption möchte ich gewissermaßen „gut Goethisch“ vorgehen, indem ich mir das von ihm hochgeschätzte Verfahren der wiederholten Spiegelungen zum Vorbild nehme. Die zentrale Idee ist dabei, daß mehrfache Reflexionen ein und desselben Gegenstands zu dessen geschärfter und vervollständigter Wahrnehmung führen können. Diese Experimentieranordnung aus seinen optischen Studien hat Goethe im Umkreis der autobiographischen Schriften und dann vor allem seiner Überlegungen zur Weltliteratur zu einer zentralen Gedankenfigur entwickelt. Gedacht ist dabei durchaus an eine Verbindung der beiden Bedeutungen von Reflexion: einerseits an das Hin und Herspiegeln eines Gegenstands zwischen verschiedenen Reflexionsinstanzen, andererseits an seine gedankliche Durchdringung und Verarbeitung.

Goethe entfaltet diese Idee programmatisch in seinem Aufsatz „Wiederholte Spiegelungen“ aus dem Jahr 1823 (Goethe 1994a, 370f.). Hier geht es, kurz gesagt, um das öffentliche Nachleben von Goethes Jugendliebe zu Friederike Brion, an dem über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren verschiedene Vermittlungsinstanzen beteiligt sind: der Autor selbst, Zeitzeugen und ein Goethe-Verehrer. Die Denkfigur, die dabei in beschaulich-biographischer Weise vorgestellt wird, hat bei genauerem Hinsehen durchaus etwas Provokantes. Denn ausgerechnet in bezug auf sein privatestes Leben und Erleben propagiert Goethe ein Überlieferungskonzept, das gerade nicht auf der getreuen Bewahrung des Gegenstands, sondern im Gegenteil auf dessen Aneignung und Weitervermittlung durch verschiedene Personen basiert. Wie ernst es ihm damit ist, zeigt die abschließende Formulierung, „daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern“. Und dies gilt aus seiner Sicht nicht nur für Lebenserinnerungen, sondern ebenso für die Produktion und Rezeption von Dichtung und die „Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche, auch wohl der politischen Welt“ (Goethe 1994a, 371).

Diese – in der Goetheforschung immer wieder aufs dankbarste aufgegriffene – Denkfigur der „Wiederholten Spiegelungen“ möchte ich nun an einem konkreten Beispiel auf ihre Anwendbarkeit überprüfen. Den Gegenstand bildet Goethes Modell der Lebensstadien.

Freilich müssen genau in bezug auf diesen Gegenstand zunächst die Erwartungen gedämpft werden. Denn zwar lesen wir zu Recht in Joachim Müllers einschlägiger Untersuchung, daß dem „Lyriker Goethe [...] die Motive des Tageslaufs, der Jahreszeiten und der Lebensalter [...] besonders nahe“ lagen (Müller 1959, 26). Doch heißt das noch lange nicht, daß diese thematische Vorliebe in eine schlüssige Konzeption gemündet hätte. Und es ist wohl genau diese Kombination von häufiger und disparater Verwendung einerseits sowie relativ vager Modellierung andererseits, die dazu führte, daß Goethes Überlegungen zu den verschiedenen Lebensaltern in der Forschung kaum behandelt wurden.

Dennoch lassen sich anhand zweier zentraler Texte Grundzüge eines Goetheschen Modells der Lebensstadien ausmachen. Ich beginne mit dem prägnanteren Text: dem Sechszeiler „Grabschrift“ aus dem Jahr 1814

Grabschrift

Als Knabe verschlossen und trutzig,
 Als Jüngling anmaßlich und stutzig,
 Als Mann zu Taten willig,
 Als Greis leichtsinnig und grillig! –
 Auf deinem Grabstein wird man lesen:
 Das ist fürwahr ein Mensch gewesen!
 (Goethe 1988, 424)

Dieses Gedicht entwirft ein vierstufiges Lebensmodell. Die Etappen – Knabe, Jüngling, Mann und Greis – werden dabei durch die Einstellung der Person gegenüber der Welt charakterisiert. Es folgen aufeinander Verschlossenheit, Selbstüberschätzung, Tatendrang sowie grillenhafter Leichtsinnsinn. Die Ironie, die sich aus den Formulierungen selbst und dem Kontrast zwischen diesem wenig schmeichelhaften Lebensweg und der pathetischen Grabinschrift des Schlußverses ergibt, ist nur allzu deutlich. Gleichwohl erscheint deren Aussage, „Das ist fürwahr ein Mensch gewesen“, aufrichtig. Der Sprecher des Gedichts, von dem man hier ohne allzu große Skrupel auf den Autor Goethe schließen kann, sieht die angeführten Verhaltensweisen – wenn auch in einem gänzlich unemphatischen Sinn – als typisch menschlich an.

Einen völlig anderen Ton schlägt der folgende Text aus den „Sprüchen in Prosa“ an, der 1828 entstanden ist:

Jedem Alter des Menschen antwortet eine gewisse Philosophie; das Kind erscheint als Realist; denn es findet sich so überzeugt von dem Daseyn der Birnen und Äpfel als von dem seinigen. Der Jüngling von innern Leidenschaften bestürmt muß auf sich selbst merken, sich vorführen, er wird zum Idealisten umgewandelt. Dagegen ein Skeptiker zu werden hat der Mann alle Ursache; er thut wohl zu zweifeln ob das Mittel das er zum Zwecke gewählt hat auch das rechte sey. Vor dem Handeln, im Handeln hat er alle Ursache den Verstand beweglich zu erhalten, damit er nicht nachher sich über eine falsche Wahl zu betrüben habe.

Der Greis jedoch wird sich immer zum Mysticismus bekennen; er sieht daß so vieles vom Zufall abzuhängen scheint, das Unvernünftige gelingt, das Vernünftige schlägt fehl, Glück und Unglück stellen sich unerwartet ins gleiche; so ist es, so war es! und das hohe Alter beruhigt sich in dem, der da ist, der da war, und der da seyn wird. (Goethe 1993, 237, Nr. *2.99.)

Trotz aller offensichtlichen Unterschiede zeigen sich Verbindungen zwischen dieser Reflexion und der lyrischen „Grabschrift“, und zwar nicht nur in der Zahl und Festlegung der Stationen, sondern auch in ihrer Charakterisierung. Der Trotz, im Sechszweiler typisch für die erste Phase, mag aufkommen, wenn von dem Kind ein Abweichen vom unmittelbaren Realismus verlangt wird – etwas anderes als das, was es aus dem unmittelbaren Sehen und Fühlen ableiten kann. Die inneren Leidenschaften des Jünglings, seine Konzentration auf sein Ich, bergen ganz sicher die Gefahr der Anmaßung in sich. Auch auf der Stufe des Mannesalters zeigen Reflexion und Gedicht deutliche Parallelen: Beide stellen hier das bewußte Handeln in den Mittelpunkt. Für das hohe Alter schließlich teilen sich, wenn man will, beide Texte in die Beschreibung der Ursachen sowie der Art der charakteristischen Anschauungs- und Verhaltensweise: Die Lebenserfahrung lehrt, daß Vernunft und Willen letztlich nichts gegen den Zufall ausrichten können. Folglich wird Kalkül und Skeptizismus gegen Leichtsinns und Mystizismus eingetauscht.

Schließlich sei noch auf etwas scheinbar Selbstverständliches hingewiesen: In beiden Texten werden die unterschiedlichen Lebensstufen klar voneinander abgesetzt und durch jeweils typische Einstellungen bzw. Verhaltensweisen charakterisiert. Daß Goethe diese Differenzierung der Lebensstufen nicht nur beobachtet, sondern geradezu gefordert hat, zeigt sich in seinem Gespräch mit Eckermann vom 6. 3. 1831:

Mit Goethe zu Tisch in mancherlei Unterhaltungen. Wir reden auch von Kindern und deren Unarten, und er vergleicht sie den Stengelblättern einer Pflanze, die nach und nach von selber abfallen, und wobei man es nicht so genau und so strenge zu nehmen brauche. „Der Mensch“, sagte er, „hat verschiedene Stufen, die er durchlaufen muß, und jede Stufe führt ihre besonderen Tugenden und Fehler mit sich, die in der Epoche, wo sie kommen, durchaus als naturgemäß zu betrachten und gewissermaßen recht

sind. Auf der folgenden Stufe ist er wieder ein anderer, von den früheren Tugenden und Fehlern ist keine Spur mehr, aber andere Arten und Unarten sind an deren Stelle getreten. Und so geht es fort, bis zu der letzten Verwandlung, von der wir noch nicht wissen, wie wir sein werden.“ (Eckermann 1998, 439f.)

Was ist nun aus diesem Lebensstufen-Modell – für wie überzeugend auch immer man es halten will – nach dem Durchlaufen von „Wiederholten Spiegelungen“ geworden? Eine mögliche Antwort auf diese Frage findet sich in Günter de Bruyns Autobiographie *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*, die 1996 erschien.

In einer Passage, in der de Bruyn seine Ausbildung an der Büchereischule im Sowjetischen Sektor Berlins 1949 schildert, findet sich eine in unserem Zusammenhang bemerkenswerte Anknüpfung an Goethe:

Der Gebildetste der drei festangestellten Dozenten war der hagere Literaturwissenschaftler [...]. Er sollte uns in Weltliteratur unterrichten, war aber so ausführlich und gründlich, daß er für die englische und französische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts fast die gesamte Studienzeit brauchte; und erst als das bemängelt wurde, bot er im Schnellverfahren auch Russisches bis zu Tolstoj und schließlich auch Deutsches von Grimmelshausen bis Heine, unter Auslassung der Romantik, die angeblich reaktionär und also für uns unwichtig war.

Obwohl er die Literatur fest in marxistisch-leninistische Prinzipien schnürte und ausführlich Engels, Mehring, Lukács und, im Falle Goethes, auch die unsägliche Marietta Shaginian zitierte, brachten mir seine strohtrockenen Vorlesungen ihrer Stofffülle wegen Gewinn. [...] Seine Vorlesungen sollte man mitschreiben und die zusammenfassenden und richtenden Merksätze, die er diktierte, auswendig lernen. Zum Beispiel den: Die Bedeutung der deutschen Klassik läßt sich vereinfachend in Goethes Worten zusammenfassen: Ein Mensch sein heißt ein Kämpfer sein. (de Bruyn 1996, 13f.)

Was wir hier vor uns haben, ist die Ersetzung von Goethes differenziertem Stufenmodell durch eine einzige Lebensmaxime: das Kämpferische, das sich in der ursprünglichen Konzeption wenn überhaupt, dann am ehesten mit dem Mannesalter verbinden läßt.

Auch wenn kein zweifelsfreier Nachweis möglich ist: Es spricht einiges dafür, daß diese Reduktion mit einem Umweg über die sowjetische Rezeption zusammenhängt. Somit wäre das einwertige Modell der Lebensstadien, das dem Bibliotheksfachschüler de Bruyn als Merksatz präsentiert wurde, ein Musterbeispiel für eine „Wiederholte Spiegelung“: von Goethe über diverse Zwischenstationen in die Sowjetunion und von dort als Re-Import in das Berlin der Nachkriegszeit.

Für meine Vermutung spricht zunächst der bei de Bruyn erwähnte Name Marietta Šaginjan. Bekanntlich stammt von dieser Autorin und Literaturfunk-

tionärin eines der sowjetischen Standardwerke über Goethe. Gefunden habe ich das besagte Zitat bei ihr leider nicht, dafür jedoch verwandt klingende Behauptungen. Zum Beispiel diejenige, daß Goethe, man höre und staune, „im ‚Faust‘ das ganze Leben als einen harten, unaufhörlichen Kampf“ (Schaginjan 1952, 20) dargestellt habe.

Doch es braucht gar keine Mariëtta Šaginjan, um zu belegen, daß die Maxime „Ein Mensch sein heißt ein Kämpfer sein“ in der sowjetischen Rezeption außerordentlich erfolgreich war und bis heute ist – und zwar im krassen Gegensatz zu dem zitierten Lebensstufen-Modell Goethes, das meines Wissens keinen nennenswerten Widerhall gefunden hat.

Denn „Byt' čelovekom – značit byt' borcom“ hat es in Rußland bzw. der Sowjetunion zum Geflügelten Wort gebracht: Es findet sich als einer von nur zwölf Goethe-Einträgen im *Russisch-deutschen Wörterbuch der geflügelten Worte* in so prominenter Nachbarschaft, wie „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie“ oder „das Ewig-Weibliche“ (Afon'kin 1990, 54). Und bereits eine kurze Recherche zeigt, daß dieser Eintrag völlig zu recht besteht: Die Maxime ist so weit verbreitet, daß sie, teils mit, teils ohne Quellenangabe, in den unterschiedlichsten Kontexten auftaucht: als Zitat im tagespolitischen Zeitungsartikel (Skorodumova 2003), als Kapitelüberschrift in einer Autobiographie (Böttler 2004), ja sogar als Motto zu einer Erzählung in einer Schülerzeitschrift (Židkova 2002).

Freilich bleibt noch zu klären, was „Byt' čelovekom – značit byt' borcom“ eigentlich mit Goethe zu tun hat. Ich will es kurz machen: Es handelt sich um ein modifiziertes und vor allem aus dem ursprünglichen Kontext herausgerissenes Zitat. Bei Goethe findet sich die entsprechende Stelle im *West-östlichen Divan*, genauer: im Gedicht „Einlaß“. Die Situation ist die folgende: Am Eingang des islamischen Paradieses steht eine Paradiesjungfrau (Huri), die überprüft, ob der deutsche Dichter tatsächlich hereingelassen werden darf. Dazu müßte er als guter Muslim fünferlei vorweisen: Glauben, Kämpfe, Verdienste, Wunden und Ruhm. Der Dichter geht zwar im Prinzip auf alle Forderungen der Huri ein – allerdings gelingt ihm das nur durch ein (in seinem Sinne) „produktives Missverständnis“, indem er sich nicht auf Glaubenskämpfe, sondern auf seine Liebesabenteuer bezieht:

Einlass

Huri

Heute steh ich meine Wache
Vor des Paradieses Thor,
Weiss nicht grade wie ichs mache,
Kommst mir so verdächtig vor!

Ob du unsern Mosleminen

Auch recht eigentlich verwandt?
 Ob dein Kaempfen und Verdienen
 Dich ans Paradies gesandt?

Zählst du dich zu jenen Helden?
 Zeige deine Wunden an
 Die mir rühmliches vermelden
 Und ich führe dich heran.

Dichter

Nicht so vieles Federlesen!
 Lass mich immer nur herein:
 Denn ich bin ein Mensch gewesen
 Und das heisst ein Kaempfer seyn.

Schärfe deine kräftigen Blicke!
 Hier durchschaue diese Brust,
 Sieh der Lebens-Wunden Tücke,
 Sieh der Liebes-Wunden Lust.

Und doch sang ich gläubiger weise:
 Dass mir die Geliebte treu,
 Dass die Welt, wie sie auch kreise,
 Liebevoll und danckbar sey.

Mit den Trefflichsten zusammen
 Wirckt ich bis ich mir erlangt
 Dass mein Nahm' in Liebesflammen
 Von den schönsten Herzen prangt.

Nein! du wählst nicht den Geringern;
 Gieb die Hand! Dass, Tag für Tag,
 Ich an deinen zarten Fingern
 Ewigkeiten zählen mag. (Goethe 1994b, 437f.)

Aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissen, verliert das Verspaar „Denn ich bin ein Mensch gewesen | Und das heisst ein Kaempfer seyn“ freilich seinen ironischen Unterton. Es verwandelt sich in die affirmative Aufnahme der weitverbreiteten abendländischen Verbindung von Leben und Kampf, die sich von Euripides und Seneca bis Voltaire und darüber hinaus verfolgen läßt.

Nun gehört gerade dieses Gedicht in Rußland zu den am häufigsten übertragenen und damit natürlich auch besonders präsenten Texten aus dem *West-östlichen Divan*. Es wurde insgesamt fünfmal übersetzt; allein drei der Nachdichtungen (darunter die von Vikentij Veresaev und Michail Kuzmin) erschienen im Zeitraum zwischen 1928 und 1950 (vgl. Donat 2002, 317). Daß die daraus extrahierte Maxime in der jungen Sowjetunion auf fruchtbaren Boden

gefallen ist, kann nicht verwundern. Es reicht hier allein der Hinweis auf Nikolaj Ostrovskij, der im Leben wie in seiner schriftstellerischen Produktion ein Paradebeispiel für die Gleichsetzung von Leben und Kampf geworden ist. Ihre Rückführung auf Goethe ist, wie wir gesehen haben, doppelt verfälschend: Einmal durch die Mißachtung des unmittelbaren, die Aussage stark relativierenden, Gedichtkontextes und zum anderen aufgrund der Vereinnahmung Goethes für eine einzige Lebensmaxime, die in seinem Stufenmodell bestenfalls eine von verschiedenen möglichen und sinnvollen Haltungen des Menschen gegenüber der Welt darstellt.

Goethes Denkfigur der „Wiederholten Spiegelungen“ steht, wie eingangs bemerkt, in unmittelbarem Zusammenhang mit der von ihm begrüßten und tatkräftig geförderten Weltliteratur. Denn die „Rezeption der Rezeption“, die geschärfte Wahrnehmung des Eigenen im Spiegel der ausländischen Aufnahme spielt in diesem kommunikativen Prozeß eine wichtige Rolle (vgl. Bohnenkamp 2000). Doch Goethe war sich bei allem Enthusiasmus auch der Gefahren dieser Internationalisierung bewußt. So heißt es gleich bei der ersten öffentlichen Verwendung des Begriffs „Weltliteratur“ in einem Aufsatz vom Januar 1827:

Wie es auch im Ganzen hiemit beschaffen seyn mag [...], will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sey, es bilde sich eine allgemeine *Weltliteratur*, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist. Alle Nationen schauen sich nach uns um, sie loben, sie tadlen, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder mißverstehen uns, eröffnen oder verschließen ihre Herzen: dieß alles müssen wir gleichmüthig aufnehmen, indem uns das Ganze von großem Werth ist. (Goethe 1999, 356f.)

Man wird in dem hier vorgestellten Beispiel schwerlich jene „Emporsteigerung“ des Ausgangstextes „zu einem höheren Leben“ erkennen wollen, die Goethe als Chance des Prozesses der „Wiederholten Spiegelung“ beschworen hatte. Vergleicht man den Sinn und die Funktion der Formulierung im ursprünglichen Gedichtkontext und darüber hinaus im Rahmen von Goethes Modell der Lebensstadien mit ihrer Reduktion aufs Eindimensionale beim Übergang in den Fundus der Geflügelten Worte, dann kann wohl nur von Mißverständnis und Entstellung die Rede sein.

Andererseits kommt man nicht umbin, der Reduktion auf die Formel „Byt' čelovekom – značit byt' borcom“ bzw. „Ein Mensch sein heißt ein Kämpfer sein“ einen nicht unbeträchtlichen Erfolg zu bescheinigen. Und zwar dann, wenn das Kriterium der Breitenwirkung eines Textes und seiner Verankerung im kulturellen Gedächtnis ins Blickfeld rückt. Goethe selbst war sich durchaus bewußt, in welchem Maße die Publikumswirksamkeit Erfolg oder Mißerfolg eines Werkes im weltliterarischen Prozeß beeinflusst (vgl. Birus 1999). So kam

er Ende 1829/Anfang 1830, also gar nicht lange nach seiner begeisterten Proklamation der Epoche der Weltliteratur zu der ernüchterten Einschätzung:

Wenn nun aber eine solche Weltliteratur [...] sich nächstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anders von ihr erwarten als was sie leisten kann und leistet.

[...] was der Menge zusagt wird sich grenzenlos ausbreiten und wie wir jetzt schon sehen sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernsten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen [...]. (Goethe 1999, 866)

Bei den massenwirksamen Texten hatte Goethe die „breite Tagesfluth“ im Blick – insbesondere die fabrikmäßig angefertigten Übersetzungen englischer Romane, die den deutschen Buchmarkt überschwemmten (vgl. Bachleitner 1989). Seine eigenen Werke, zumal den *West-östlichen Divan*, rechnete er zweifelsohne dem „Ernsten“ und „Tüchtigen“ zu, für das er wohl Wahrnehmung und Wirkung im Hinblick auf den „wahren Fortschritt der Menschheit“ (Goethe 1999, 866), jedoch keinesfalls Massenwirkung im obigen Sinne erwartete oder auch nur anstrebte.

Wenn das untersuchte Zitat aus dem *Divan*-Gedicht somit unbeabsichtigt, ja gegen den Willen Goethes die von ihm abgelehnte Stufe der Massenwirksamkeit erreicht hat, so ist dies auf ihre gnomische Transformation zurückzuführen, ein Verfahren, das in der Diskussion im Umkreis von Goethes Weltliteraturkonzeption vielleicht zu wenig beachtet worden ist. Denn es liegt auf der Hand, daß das kurze Zitat im Vergleich zum ganzen Werk (und sei es nur ein Gedicht) in bezug auf Prägnanz, Einprägbarkeit und Verwendbarkeit einen entscheidenden Marktvorteil im „freyen geistigen Handelsverkehr“ (Goethe 1999, 870) für sich beanspruchen kann. Natürlich handelt es sich hierbei um eine Schrumpfform der Vermittlung von Literatur, bei der, wie gezeigt, eine große Gefahr besteht, daß das Original falsch verstanden, ja geradezu entstellt wird. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß auch die traditionell untersuchten weltliterarischen Kommunikationsformen, allen voran Übersetzung (vgl. Donat 2003) und Publizistik, dieselben Risiken, wenn auch in geringerem Maße, in sich bergen.

Unter den genannten kommunikativen Vorteilen der gnomischen Form erscheint besonders ihre vielfältige Verwendbarkeit attraktiv und gefährlich zugleich. Zumal das aus dem Kontext gerissene Zitat kann leicht als – in unserem Fall durch die große Autorität des Verfassers Goethe ›geadeltes‹ – Vehikel für ideologisch motivierte Aussagen benutzt werden, die vom ursprünglich Gemeinten abweichen, ja ihm sogar komplett widersprechen. Es zeugt daher von einer bemerkenswerten oder aber erschreckenden Klarheit bezüglich dieser pragmatischen Dimension, wenn besagte Mariétta Šaginjan in ihrer Rezension des Lyrik-Bandes der russischen Jubiläums-Ausgabe der Werke

Goethes (Goethe 1932) die mangelnde Verwendbarkeit der Übersetzung als Quelle (leicht zugänglicher) Zitate ins Zentrum ihrer Kritik rückt: „Огромный том, по-видимому, тщательно сработанный и проредактированный, не даст обычного гетевского материала для цитат“ (Šaginjan 1933, 1; vgl. Donat 2002, 243-247.) Ein entscheidender Zug der Gedichte Goethes ist für Šaginjan – übrigens schon seit der Zeit vor der Revolution (vgl. Potapova 2003, 503) – ihr didaktischer Charakter.

Weder Goethes vierstufiges, letztlich im Entwurfsstadium verbliebenes Modell der Lebensstadien noch sein voraussetzungsreiches und ironisch gebrochenes Gedicht „Einlass“ können außerhalb des literarischen bzw. literaturwissenschaftlichen Diskussionszusammenhangs mit einer vielseitigen Verwendbarkeit oder gar einer eindeutigen didaktischen Aussage aufwarten. Die Wendung „Byt' čelovekom – značit byt' borcom“ dagegen verfügt über diese Qualitäten; eine klare Aussage, prägnant formuliert und gleichermaßen in entbehrensreichen wie in militanten Zeiten bestens verwendbar. Und so ist es kein Wunder, daß das Pendant „Ein Mensch sein heißt ein Kämpfer sein“ es in Deutschland ebenfalls zum Geflügelten Wort gebracht hat. Doch nicht genug damit. Büchmanns *Geflügelte Worte* belegen explizit die schuldidaktische Verwendung der Formulierung und darüber hinaus die Kontamination der Passage aus dem *Divan*-Gedicht mit dem eingangs zitierten Sechszeiler „Grabschrift“:

Aus dem „West-östlichen Divan“ stammt [...] das beliebte Aufsatzthema:

Macht nicht so viel Federlesen!
Setzt auf meinen Leichenstein:
Dieser ist ein Mensch gewesen,
Und das heisst ein Kämpfer sein.

Eigentlich sagt aber dort im „Buch des Paradieses“ in dem Gedichte „Einlass“ [...] der Dichter zur Huri:

Nicht so vieles Federlesen!
Lass mich immer nur herein;
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heisst ein Kämpfer sein.

Man hat wohl den Schlussreim des unter „Epigrammatisch“ befindlichen, 1815 erschienenen Goetheschen Gedichtes „Grabschrift“ beim Citieren damit verschmolzen:

Auf deinem Grabstein wird man lesen:
Das ist fürwahr ein Mensch gewesen.

(Büchmann 1903, 192f.)

Was dem Bibliotheksschüler de Bruyn als Merkformel für die Quintessenz der deutschen Klassik beigebracht wurde, mag also durchaus eine Kreuzung aus hauseigener Reduktion des Goetheschen Originals und sowjetischem Re-Import gewesen sein. In jedem Fall stellt es sowohl die Wirksamkeit als auch die Gefahren unter Beweis, die mit einem wichtigen, wenn auch vernachlässigten Vehikel der weltliterarischen Kommunikation verbunden sind: der gnomischen Transformation.

L i t e r a t u r

- Afon'kin, J.N. 1990. *Russko-nemeckij slovar' krylatych slov. Russisch-deutsches Wörterbuch der geflügelten Worte*. U. Mitarb. v. W. Schade. 2. Aufl. Moskva u. Leipzig.
- Ašukin, N.S. u. Ašukina, M.G. 1987. *Krylatye slova. Literaturnye citaty. Obraznye vyraženiya*, 4. Aufl. Moskva.
- Bachleitner, N. 1989. „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 14, H. 1, 1-49.
- Böttler, A. 2004. „Uroždennyj v Astrachan': „Byt' čelovekom – značit byt' borcom““, URL: <http://www.rusglobus.net/Battler/doomed/doomed3.htm> (besucht am 31.5.2004).
- Birus, H. 1999. „daß die von mir angerufene Weltliteratur auf mich, wie auf den Zauberlehrling, zum ersäufen zuströmt“, *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik. 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*, München u. Wien, 801-810.
- Bohnenkamp, A. 2000. „Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer Weltliteratur im Kontext seiner Zeitschrift ‚Über Kunst und Alterthum‘“, Anke Bosse u. Bernhard Beutler (Hrg.), *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa*, Köln, 187-205.
- Böttcher, K. u.a. 1981. *Geflügelte Worte. Zitate, Sentenzen und Begriffe in ihrem geschichtlichen Zusammenhang*, Leipzig.
- Büchmann, G. 1903. *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes*. Fortgesetzt v. Walter Robert-tornow. Bearbeitet v. Eduard Ippel. 21. Aufl. Berlin.
- Danilevskij, R.Ju. 1999. „Missija genija (Puškin i Gete)“, *Russkaja literatura*, 3, 3-21.
- de Bruyn, G. 1996. *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*, 2. Aufl. Frankfurt/Main.

- Donat, S. 2002. „*Es klang aber fast wie deine Lieder...*“ *Die russischen Nachdichtungen aus Goethes „West-östlichem Divan“*, Göttingen (= Münchener Komparatistische Studien, Bd. 1).
- Donat, S. 2003. „Stille Post oder Wie Goethe vor dem Ersaufen gerettet wurde. Deutsche, russische und englische ‚Grenzen der Menschheit‘“, *arcadia*, 38, H. 1, 179-192.
- Eckermann, J.P. 1998. Fritz Bergemann (Hrg.), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 10. Aufl. Frankfurt/Main.
- Euripides 1976. „Die Hilfeflehenden“, *Tragödien, Dritter Teil. Herakles. Die Kinder des Herakles. Die Hilfeflehenden*, Übers. v. Dietrich Ebener, 2. Aufl. Darmstadt, 189-270.
- Goethe [Gete] 1932. A.G. Gabričevskij u. S.V. Šervinskij (Hrg.), *Lirika*, Moskva u. Leningrad (= *Sobranie sočinenij v trinadcati tomach. Jubilejnoe izdanie*, Bd. 1).
- Goethe, J.W. 1988. Karl Eibl (Hrg.), *Gedichte 1800-1832*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 2).
- Goethe, J.W. 1993. Harald Fricke (Hrg.), *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 13).
- Goethe, J.W. 1994a. Irmtraut Schmid (Hrg.), *Tag und Jahreshefte*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 17).
- Goethe, J.W. 1994b. Hendrik Birus (Hrg.), *West-östlicher Divan*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 3/1 u. 3/2).
- Goethe, J.W. 1998. Hans-Georg Dewitz u. Wolfgang Proß (Hrg.), *Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 11).
- Goethe, J.W. 1999. Anne Bohnenkamp (Hrg.), *Ästhetische Schriften 1824-1832. Über Kunst und Alterthum V-VI*, Frankfurt/Main (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., I. Abt., Bd. 22).
- Harder, R. 1960. „Goethe: Höchstes Glück der Erdenkinder“, Walter Marg (Hrg.), *Kleine Schriften*, München, 438-461.
- Müller, J. 1959. „Tageszeit, Jahreslauf, Lebensalter in Goethes Dichtung“, *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, 21, 25-53.

- Ostrovskij, N.A. 1938. „Zaključitel' noe slovo“, *Roždennye burej. Pis'ma. Stat' i. Reči*, Moskva (= *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Bd. 2), 240-243.
- Potapova, G. 2003. „Zapadno-vostočnyj divan' v russkich otaženijach“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 62, 495-503.
- Šaginjan, M.S. 1933. „Lirika Gete v jubilejnom izdanii“, *Literaturnaja gazeta*, 23.10.1933, 1.
- Schaginjan, M. 1952. *Goethe*. Übers. v. Traute Stein, Essen.
- Seneca, L.A. 1993. *Philosophische Schriften. Viertes Bändchen. Briefe an Lucilius. Zweiter Teil: Brief 82-124*. Übers. u. m. Anm. versehen v. Otto Apelt. Leipzig 1924. Nachdr. Hamburg 1993.
- Serov, V.V. 2003. *Krylatye slova. Ėnciklopedija*, Moskva.
- Skorodumova, E. 2003. „Verchuške vnov' brošen vyzov“, *Moja stolica. Obščestvenno-političeskaja gazeta*, URL: <http://www.msn.kg/page.shtml?option=item&year=3&mon=12&id=5412> (erstellt am 1.12.2003, besucht am 9.6.2004).
- Vil'mont, N.N. 1957. „Gete i ego ‚Faust‘“, *Faust*, Übers. v. B.L. Pasternak, Moskva, 3-33.
- Zamtaridze, R.A. (Hrg.) 1996. *Počemu my tak govorim? Krylatye slova. Literaturnye citaty. Obraznye vyraženija*, Simferopol.
- Židkova, T. 2002. „Poslednjaja polosa neudač, *Školjar*, 100, 25. 6. 2002, URL: <http://www.teen.spb.ru/st1.asp?id=1031> (besucht am 31.5.2004).

Heidi Gidion

**„IM GEGENWÄRTIGEN VERGANGENES“ –
ÜBER DAS ERBEN IN LITERATUR UND LEBEN**

Für Johanna Renate Döring-Smirnov

Es ist ein Thema mit Variationen, das ich hier präsentieren werde, ein Thema, das zu den reizvollsten der Literatur gehört und das deshalb immer wieder als Herausforderung gewirkt hat, für Shakespeare bis zu modernen Autoren. Goethe, dem es vor allen anderen am Herzen lag, hat es mit dem Titel eines der Gedichte seines „Westöstlichen Divan“ auf die prägnante Formel gebracht: „Im Gegenwärtigen Vergangenes“. Ich brauche mein Thema deshalb nicht zu entwickeln, – es ist von Anfang an vollständig fertig da. So kann ich es umkreisen mit immer neuen Ansätzen in Gestalt exemplarischer Ausschnitte bedeutender Texte, in denen es zum Ausdruck kommt.

Im Vorgang des Erbens tritt der Übertritt des Vergangenen ins Gegenwärtige sinnfällig in Erscheinung, und in besonders differenzierter Weise begegnet uns das Erben in der Literatur.

Zum einen ist Literatur ja selbst ein großes Reservoir angefüllt mit Schätzen, die mit echten Perlen das eine gemeinsam haben: daß sie stumpf und glanzlos werden, wenn sie in Vergessenheit geraten und nicht getragen, das heißt, benutzt werden. Und zwar benutzt im Sinne genießerischen Vergnügens wie auch in kritischer Auseinandersetzung.

Zum andern kann ich wohl getrost die Behauptung wagen: Jegliche Erscheinungsweise des Erbens ist auch Motiv literarischer Gestaltung geworden.

Wir könnten uns mit Fug und Recht beschränken auf das Alte und Neue Testament und hätten Stoff genug für mehr als einige Stunden, wenn wir dort nur die Geschichten läsen, die vom Erben handeln, und zwar nicht nur die bekannten von Jakob und Esau, vom Verlorenen Sohn und seinem daheim gebliebenen Bruder, – sondern noch viele andere. Aber ich möchte einige wenige Texte säkularen Gehalts vor uns hinstellen, bekannte und weniger bekannte. Überaus bekannt ist, und deshalb nur eben zu erwähnen, beispielsweise eine der Tragödien Shakespeares, deren Stoff offenbar die Natur des Menschen als eines Familienwesens so nachhaltig und anhaltend betrifft, daß er auch in mehreren Märchen dargestellt ist und schon Shakespeare selbst in älteren Fassungen vorlag,

also schon von ihm geerbt wurde. Ich meine die Tragödie um den alten König Lear. Wenn ich nur den Namen ausspreche, so scheint er schon vor uns zu stehen, der alte König – den zu spielen sich die bedeutendsten Schauspieler gegen Ende ihrer Karriere gewünscht haben. Schon zu Lebzeiten teilt König Lear sein Reich auf an seine drei Töchter. Im Gegenzug will er allerdings von ihnen auch etwas haben, materialisierte Dankbarkeit in Gestalt von Liebesworten und verlässlicher Fürsorge im Alter, im Zustand der Hinfälligkeit. Diese Erbgeschichte ist also eine kaum verhohlene Tausch-Geschichte und geht denn auch gründlich schief. Die jüngste Tochter, die ihn von Herzen liebt, liebt ihn auch ohne jedes Erbe, und es widerstrebt ihr, Liebesworte zu liefern Zug um Zug, woraufhin sie der Vater, aufs äußerste enttäuscht, verstößt. Die beiden lieblosen älteren Töchter jedoch haben kein Problem mit dem wunschgemäßen Äußern liebender Phrasen, kassieren das Erbe, lassen den Vater aber anschließend unsanft merken, daß er als Besitzloser nichts mehr wert ist für sie. –

Eine gänzlich andere Gestalt gewinnt das Motiv des Erbens in einem Gedicht unserer Zeit.

Es ist ein Text von Sarah Kirsch, in dem sie eine Frau sprechen läßt. Daß es eine Frau von heute ist, zeigt sich darin, daß diese ihre Seele umstandslos in einem Atemzug mit einem Computer nennen kann. Die Frau von heute setzt sich in Beziehung zu Frauen von früher, stellt sich in eine Genealogie mit ihr gänzlich unbekanntem Vorgängerinnen. Zum Motiv des Erbens tritt das Motiv des Dankes. Denn die junge Frau tritt ihr Erbe in Dankbarkeit an: Was sie den Vorgängerinnen verdanken will, ist ausdrücklich kein Besitztum, sondern ein Entzücken, inniges Entzücken, ausgelöst durch einen einfachen Natur-Eindruck. Der Text, eine Mischung von Prosa und reimloser Lyrik, nennt sich „Unauslöschbares Bild“ und findet sich in Sarah Kirschs Band „Katzenleben“ von 1984. Er wird hier wiedergegeben in der ihr eigenen Syntax – das langsame, tastende Lesen herausfordernd, fast ohne Komma, aber gelegentlich einen Punkt setzend, die letzten sechs Zeilen dadurch herausgehoben, dass sie in Gedichtform angeordnet sind:

Das müssen die Vorgängerinnen im Blick gehabt haben im Frühjahr oftmals
 durch die Jahrhunderte sonst könnte mein Seelencomputer nicht so zu
 rasseln beginnen / Verbindungen knüpfend zu bestimmter Empfindung.
 Dieses alte einfache Bild ist ein gewaltiger Anblick, das bewirken die
 Dolomiten nicht nicht der Zürichsee in verschiedener schöner Beleuchtung.
 Ruckartige Freude, die Gewißheit / auf der Erde zu stehn. Nie habe ich
 ehrwürdige Schränke Barockgemälde alte Ringe geerbt

Nur die Erfahrung steckt in den Knochen
 Einer Wiese im fettesten Grün
 Gelbe und weiße Blumen und blaue
 Glänzende niedrigfliegende die Gräser

Berührende Schwalben in ihren
Schnellen lebendigen Mustern.

Dies ist ein mir besonders lieber Text, weil er eine Beziehung nach rückwärts entwirft – nicht als Beschwerde, nicht als Belastung, das heißt: nicht als verpflichtende Schuld, sondern als „ruckartige Freude, die Gewißheit, auf der Erde zu stehn“, – und diese Emotion mag die Sprecherin sich nur als gefühlsmäßiges Erbe vorstellen von Frauen, die die gleiche intensive Erfahrung eines Sommertags aufmerksam und glücklich in sich aufgenommen haben

Zitiert seien nun zwei Strophen aus Goethes titelgebendem Gedicht (Westöstlicher Divan, Buch des Sängers), und Zitieren heißt ja nichts anderes als: einen Text aus der Vergangenheit hereinrufen in unsere Gegenwart.

Im Gegenwärtigen Vergangenes

Ros' und Lilie morgentaulich
Blüht im Garten meiner Nähe;
Hinten an, bebuscht und traulich,
Steigt der Felsen in die Höhe;
Und mit hohem Wald umzogen,
Und mit Ritterschloß gekrönt,
Lenkt sich hin des Gipfels Bogen,
Bis er sich dem Tal versöhnet.

Und da duftet's wie vor Alters,
Da wir noch von Liebe litten,
Und die Saiten meines Psalters
Mit dem Morgenstrahl sich stritten;
Wo das Jagdlied aus den Büschen
Fülle runden Tons enthauchte,
Anzufeuern, zu erfrischen
Wie's der Busen wollt' und brauchte.

Ich breche das Zitat hier ab. Konzipiert hat Goethe das Gedicht an einem Julimorgen 1814 in Eisenach auf der Reise nach Frankfurt. Der Anblick der Wartburg („und mit Ritterschloß gekrönt“) erinnerte den 65-Jährigen an Jagdaufenthalte vor mehr als dreißig Jahren, mit seinem wilden Herzog Karl August in der ersten Weimarer Zeit, als er der Geliebten, Charlotte von Stein, in spontanen ausführlichen Briefen Tag für Tag sich alles von der Seele schrieb, was ihn bewegte. Wobei die Anfangswendung des Gedichts, „Ros und Lilie morgentaulich“ selbst ein Zitat darstellt, nämlich, wie es zum Programm des „West-Östlichen Divan“ gehört, aus Gedichtzeilen des frühen orientalischen Dichters und Sufi-Mystikers Hafis von den „Ros' und Lilien“, die ihre Kelche zum Weintrinken hochhalten. Hinzugefügt sei, daß für Goethe wie für seinen Lehrer Herder

die morgenländische Literatur und Philosophie, der er im „West-Östlichen Divan“ huldigt, die Jugend der Poesie bedeutete, ganz im Sinne des „Ex Oriente Lux“. So wird im Raume der Gegenwart – in dem, wie es später heißt, „die Wälder ewig sprossen“ und in dem es duftet „wie vor Alters“ – auch die Jugend der Poesie evoziert ineins mit der Erinnerung an die frühe Weimarer Zeit, seine eigene Jugend. Auch die Jugend ist so im Altersgedicht aufgehoben, das Ferne im Nahen, autobiographisch und zugleich überindividuell, und damit im Goetheschen Sinne wahrhaft symbolisch, sind die Zeitbestimmungen als ein- und ausgrenzende aufgehoben. Das alles und mehr schwingt mit im Gedichttitel „Im Gegenwärtigen Vergangenes“.

Goethe war von höchster Sensibilität gerade im Hinblick auf die hier angesprochene übergreifende Zeit-Erfahrung. Im Roman seiner Altersjahre, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, stellt er immer neue Phänomene dar als Belege dafür, daß Lebendiges untertauchen kann, vom Manifesten ins Latente, und unterirdisch die Kontinuität während, irgendwann wieder an die Oberfläche der Erscheinung tritt. So treten im Enkel die Neigungen des Großvaters wieder hervor, die von den Söhnen ganz vernachlässigt oder gar abgelehnt worden waren. Ja, der ganze große schwierige Roman läßt sich lesen auch als eine Beschwörung der Lebenskräfte gegen Formen des Todes, also gegen das Abbrechen, das Abschneiden von erhaltenswerten Traditionen, gegen die irrtümliche Annahme des Endens eines einstmals wirksam Lebendigen, – bloß, weil es in der Gegenwart nicht sichtbar sei. Das entsprach Goethes morphologisch biogenetischen Grundüberzeugungen: Mochte sich das Neue auch noch so neu gebärden – dem Blick dessen, der weite Zeitspannen überblickte, enthüllte sich immer erhaltenswertes Altes im scheinbar traditionslos Neuen.

Noch einmal ist Goethe zu nennen. Durch höchst seltsame Umwege ist von den Büchern meines Vaters aus der zerbombten Berliner Wohnung auf mich einzig ein großer Karton gekommen. In ihm durcheinander gestapelt bräunlich verfärbte, zum Teil reichlich zerfledderte alte Reclam-Bändchen. Ich stöbere und schmökere noch heute immer wieder in ihnen, gedankenverloren und selbstvergessen, erinnerungsselig, wenn ich den Anstreichungen, Frage- und Ausrufezeichen mit inzwischen verwischem Bleistift von der Hand meines Vaters begegne. Kürzlich schlugen sich mir gleichsam von selbst diese Seiten auf, die ich fand, ohne sie eigentlich zielstrebig gesucht zu haben. Hören Sie nur:

Oh wie glücklich ist der, dem Vater und Mutter das Haus schon
Wohlbestellt übergeben, und der mit Gedeihen es ausziert!
Aller Anfang ist schwer, am schwersten der Anfang der Wirtschaft.

[...]

Und so hoff' ich von dir, mein Hermann, daß du mir nächstens
In das Haus die Braut mit schöner Mitgift hereinführst;
Denn ein wackerer Mann verdient ein begütertes Mädchen,

Und es behaget so wohl, wenn mit dem gewünschten Weibchen
Auch in Körben und Kasten die nützliche Gabe hereinkommt.

Nicht umsonst bereitet durch manche Jahre die Mutter
Viele Leinwand der Tochter, von feinem und starkem Gewebe,
Nicht umsonst verehren die Paten ihr Silbergeräte,
Und der Vater sondert im Pulte das seltene Goldstück:
Denn sie soll dereinst mit ihren Gütern und Gaben
Jenen Jüngling erfreuen, der sie vor allen erwählt hat.
[...]
Nur wohl ausgestattet möcht' ich im Hause die Braut sehn...

So spricht der Vater, der Wirt zum Goldenen Löwen, am Marktplatz eines kleinen Städtchens am Rhein, in Goethes Versepos „Hermann und Dorothea“. Auch dieses Stück, verstaubt und hochaktuell zugleich, ist wie geschaffen für mein Nachdenken hier, denn unter anderem geht es um eine unveraltete Konfrontation zweier Weltsichten, um eine Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen: das traditionsverhaftete Festhalten an Besitz und dessen Weitergabe, – in der Konfrontation mit dem Zeitgeist, dem von der französischen Revolution geprägten, der über das Denken in Kategorien von Besitz und Erben hinwegbraust.

Ich versage es mir, darauf zu sprechen zu kommen, wie dieser Text sich in seiner Form des Vers-Epos selbst in eine weit zurückreichende Tradition stellt, sie anruft mit den Namen der Musen vor jedem Abschnitt, der „Gesang“ heißt, und sie zitiert in der Versgestalt der Hexameter; aber auch Goethe verwandelt sich das Überkommene und Übernommene an. Denn was er präsentiert in diesem schon in seiner Zeit längst zur Antiquität gewordenen epischen Rahmen, das sind statt Göttern und Helden ja die bürgerlichen Personen seiner Gegenwart, der aufgeregten Zeit nach 1789. Daß sich Goethe auch die Handlung in allen wesentlichen Punkten angeeignet hat aus einer überlieferten Anekdote, in der es um die Vertreibung von Protestanten aus dem katholischen Salzburg ging, hundert Jahre zuvor, – auch das sei nur angemerkt als ein weiteres Beispiel für Dichten als verwandelndes, das Ferne ans Nahe anverwandelndes Erben. Die Choreographie des Stückes sei kurz vergegenwärtigt:

Emigranten, ihrer Habe beraubt, ziehen vorbei an den Seßhaften mit ihren alten vollen Schränken; die einen haben noch alles, die andern haben nichts mehr. Eine gleichsam archetypische, das heißt immer aufs neue aktuelle Situation.

Je ein Repräsentant der jüngeren Generation beider Parteien werden zusammengeführt: das Flüchtlingsmädchen Dorothea und der Erbe des erbstolzen Wirtes vom Goldenen Löwen, dessen Credo wir eben hörten. Der ausweglos scheinende Konflikt ist vorprogrammiert, denn der Vater hat ja auch längst die passende Braut ausgespäht für den Sohn, eine der Töchter des reichen Nachbarn: „Nur drei Töchter sind da / die teilen allein das Vermögen.“ Der Sohn aber hat von diesen modebewußten und verwöhnten jungen Damen so viel Spott einstecken

müssen wie seinerzeit der junge Student Goethe aus Frankfurt von den sich als weltstädtisch aufführenden jungen Leipzigerinnen. Der Sohn also durchkreuzt alle väterlichen Pläne und erreicht mithilfe seiner Mutter, die beweglicher und deshalb entschieden weniger konservativ ist als ihr Mann, daß es nach allerlei Verwirrspielen doch zur Verbindung des Hauserben mit dem Flüchtlingsmädchen kommt. Dorothea ist übrigens eine von Goethes emanzipiertesten Frauengestalten, eigenständig und mutig. Auch des Wortes ist sie mächtig, und so hält sie zu ihrer eigenen Verlobung eine Rede zur Rechtfertigung der Tatsache, daß sie schon einen Ring am Finger trägt. Sie gedenkt ihres früheren Verlobten, der in den Wirren der Revolution verschollen blieb, gedenkt seines Vermächtnisses, indem sie seine letzten Worte erinnert. Diese aber stehen in genauem Gegensatz zu des Vaters Lobpreis allen Erb-Besitzes vom Anfang des Stücks. So läßt Dorothea den toten Verlobten noch einmal zu Wort kommen und praktiziert auf ihre Weise das Motto: im Gegenwärtigen Vergangenes – und Zukünftiges. Es sind Worte, wert, weiter tradiert zu werden:

„Lebe glücklich“, sagt’ er. „Ich gehe: denn alles bewegt sich
Jetzt auf Erden einmal, es scheint sich alles zu trennen.
Grundgesetze lösen sich auf der festesten Staaten,
Und es löst der Besitz sich los vom alten Besitzer,
Freund sich los von Freund: so löst sich Liebe von Liebe.
Ich verlasse dich hier; und wo ich jemals dich wieder
Finde – wer weiß es? Vielleicht sind diese Gespräche die letzten.
Nur ein Fremdling, sagt man mit Recht, ist der Mensch hier auf Erden;
Mehr ein Fremdling als jemals ist nun ein jeder geworden.
Uns gehört der Boden nicht mehr; es wandern die Schätze;
Gold und Silber schmilzt aus den alten heiligen Formen;
Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts
Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten.
Du bewahrst mir dein Herz; und finden dereinst wir uns wieder
Über den Trümmern der Welt, so sind wir erneute Geschöpfe,
Umgebildet und frei und unabhängig vom Schicksal.
Denn was fesselte den, der solche Tage erlebt hat!“

Das ist ein Vermächtnis neuer Zeit, das die junge Frau hier einbringt in den Raum, der den Selbsthaften und Konservativen gehört. Hermann spricht darauf: „Desto fester sei bei der allgemeinen Erschütterung, / Dorothea, der Bund! Wir wollen halten und dauern, / Fest uns halten und fest der schönen Güter Besitztum“, und fügt noch bekräftigend hinzu: „Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals!“ – womit er sich zwar als Sohn seines Vaters beweist, aber Goethe läßt ihn unbestreitbar das Zeichen setzen für den Beginn einer neuen Genealogie, indem er ihn die mittellose Frau mit solchen aufrührerischen Worten lieben und gegen den Willen des Vaters ins Haus holen läßt.

Im Film hieße es Scharfer Schnitt, wenn wir uns jetzt einigen Exempeln literarischer Zeugnisse der Gegenwart zuwenden. Wobei als erster der Modernen der DDR-Autor Ulrich Plenzdorf genannt werden muß, weil er das Kunststück fertigbrachte, eben dieses zum Thema zu machen: Sich Geerbtes Anverwandeln, es Benutzen und dabei Umwandeln, der eigenen Zeit, den eigenen Bedürfnissen gemäß. Als bewußter Erbe zugleich ein aufmüpfiger Erbe, verfaßte er „Die neuen Leiden des jungen W.“, mit dem „Werther“ von Goethe im Kopf, mit diesem Übervater im Kopf, der, wie wir gesehen haben, selbst doch ein so bewußter Erbe war. Der junge Autor Ulrich Plenzdorf setzte am Anfang erst einmal drastisch ins Bild, in welchem Maße des jungen Goethe einstmals hochberühmter Text „Die Leiden des jungen Werthers“ herabgekommen war im Laufe knapp zweier Jahrhunderte: Das Reclam-Bändchen mit Goethes Text befand sich im lichtlosen Kabäuschen einzig seines Papier-Nutzens halber, und der junge Mann bediente sich seiner nach dem Herausreißen einiger Seiten dankbar im Dunkeln, nach Verrichtung seiner Notdurft. Erst im hellen Tageslicht, den Rest der Blättchen in der Hand, sah er, daß auf dem Papier auch etwas gedruckt stand, – und so viel er hatte anfangen können mit den Papierblättchen, so wenig zu bieten hatte ihm das darauf Gedruckte. Denkt er. Bald jedoch muß sich der junge DDR-Bürger ungläubig davon überzeugen: „Der olle Werther –, der Mann hat Bescheid gewußt.“ Die „olle Scharteke“ erweist sich als ungeahnt aktuell. Seine eigene gesellschaftliche Unangepaßtheit, seine eigene soziale Isolierung zum Leidwesen seiner vernünftigen Mutter, und sein verrücktes, leidenschaftliches Verlangen nach der Frau, die sich schon für einen anderen Mann entschieden hat, – all das findet er nirgendwo genauer ausgedrückt als ausgerechnet in Goethes „Werther“. Ja, was er gerade selbst erlebt, das begreift er förmlich erst dank dieses ihm eigentlich sternenfernen Gefühlsausbruchs einer vor zweihundert Jahren erdichteten Gestalt namens Werther, gerade mithilfe ihrer emotionalen, gänzlich „uncoolen“ Sprache, die ihm so antiquiert geklungen hatte, so, wie er es nannte: „geschwollen“. – Listig hatte sich der junge Autor Plenzdorf eines kanonischen Textes aus dem sogenannten „nationalen kulturellen Erbe“ bedient, um stellvertretend für den einzelnen Heranwachsenden seiner Zeit kritisch darstellen zu können, wie sich seine Leiden anfühlten, mitten in einer Gesellschaft, die sich doch so viel zugute tat auf Erziehung durch und für das Kollektiv. – Interessant ist, daß Buch, Film und Stück „Die neuen Leiden des jungen W.“ ein überwältigender Erfolg waren beim jugendlichen Publikum in Ost und West gleichermaßen, über viele Jahre hin; das heißt, der Text erreichte gerade die Generation, die von sich verkündete, „null Bock aufs Erbe“ zu haben (mit Ausnahme von Bargeld) – sei’s in Sprühschrift oder in Popsongs oder einfach in unübersehbaren Verhaltensweisen.

Auffallend ist, wie viele Autorinnen und Autoren der zeitgenössischen Literatur, ältere wie jüngere, sich mitten hineinbegeben in überlieferte mythische oder antike Konstellationen und damit mitten hinein in die Auseinandersetzung mit einer

geistigen Erbfolge; da gibt es keine Berührungsscheu, und das galt nicht etwa nur für Christa Wolf mit ihrer *Kassandra-* und *Medea-Variation* oder für den altphilologisch gebildeten Lyriker Durs Grünbein, – zu nennen ist etwa stellvertretend Grete Weil mit ihrem bedeutenden Roman „*Meine Schwester Antigone*“. In ihm identifiziert sich eine jüdische Frau gegen Ende des zweiten Weltkriegs mit der Frauengestalt von Sophokles, der Prinzessin Antigone, – und deutet sie um. Angesichts der Judenverfolgung im Amsterdam von 1944 zitiert sie den berühmten Widerstandsspruch der Antigone: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!“ – aber nur, um ihn umzukehren im Hinblick auf ihre spezifische Situation: „Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da!“ Sie selbst, die Erzählerin selbst, hat es nicht gewagt; aber sie ist überzeugt: Die Antigone, die sie meint, ihre Inhumane, hätte es gewagt und getan in der Konfrontation mit mörderischer Inhumanität.

Nun sei zumindest skizziert der prekärste und brisanteste Aspekt unseres Themas: das nicht gewünschte Erbe, die Absage des Gegenwärtigen an das Vergangene.

Peter Weiß in seiner Erzählung von 1961 „*Abschied von den Eltern*“ schreibt gleichsam eine Kontrafaktur zum dankbar annehmenden, sich anverwandeln den Umgang mit den überkommenen materiellen sowie, unlösbar mit ihnen verbunden, den überkommenen spirituellen Werten. Ich zitiere, gekürzt, eine anschauliche Szene, die schon den scharfen, analytischen Blick des Dramatikers bezeugt, der wenig später das bahnbrechende Stück „*Die Ermittlung*“ schreiben wird.

Am nächsten Tag traf ich im Elternhaus ein, wo mich meine Stiefbrüder und deren Frauen ... zur Beerdigung, Testamentsvollstreckung und Verteilung des Inventars erwarteten. In den folgenden Tagen vollzog sich die endgültige Auflösung der Familie. Eine Schändung und Zerstampfung fand statt, voll von Untertönen des Neids und der Habgier, obgleich wir nach außen hin einen freundlich überlegenen Ton besten Einvernehmens zu bewahren suchten. Auch für uns, obgleich wir uns längst davon entfernt hatten, besaßen alle diese angesammelten Dinge ihren Wert, und plötzlich war mit jedem Ding eine Fülle von Erinnerungen verbunden. Die Standuhr mit dem Sonnengesicht hatte in meine frühesten Träume hinein getickt, im Spiegel des riesigen Wäscheschranks hatte ich mich bei meinen nächtlichen Streifzügen im Mondlicht erblickt, in den Querleisten des Eßzimmertischs hatte ich Höhlen und Unterstände gebaut, hinter den mürben Samtgardinen hatte ich mich vor dem Fischer im Dunkeln verkrochen, und viele der Bücher in den breiten, hohen Regalen enthielten heimliche, verbotene Lektüre. Wir zogen und schoben an den Stühlen, Sofas und Tischen herum, gewaltsam brachen wir die Ordnung auseinander, die immer unangreifbar gewesen war, und bald glich das Haus einem Möbellager, und die Gegenstände, von der Hand unserer Mutter ein Leben lang gehütet und gepflegt, lagen in verschiedenen Zimmern zu fünf großen Haufen geschichtet, teils um übernommen, teils um verkauft zu werden, ... Die nackten Glühbirnen

strahlten scharf in allen Zimmern und spiegelten sich in den schwarzen Fensterscheiben. Da war mir, als öffnete sich die Tür und meine Mutter erschiene, fassungslos in das geisterhafte Treiben ihrer Kinder starrend. In jedem von uns starb etwas in diesen Tagen, jetzt, nach der Plünderung, sahen wir, daß dieses Heim, aus dem wir ausgestoßen worden waren, doch eine Sicherheit für uns verkörpert hatte, und daß mit seinem Aufhören das letzte Symbol unserer Zusammengehörigkeit verschwand.

Fremdheit als Grundgefühl, Abschied von den Eltern als einzige Überlebensstrategie, das entwickelt der rückblickende Sohn in seinen Vergegenwärtigungen, und am Ende heißt es:

Aus dieser Zeit würgt sich ein Schrei aus mir heraus, warum haben wir diese Tage und Jahre vertan, lebendige Menschen unterm gleichen Dach, ohne einander ansprechen und hören zu können. Was war dies für eine Krankheit, die uns so trübte, die uns mit solchem Mißtrauen, solcher Scheu angefüllt hatte...

Kein: Blick heimwärts, Engell, sondern: Blick zurück im Zorn! Der entschlossenen Abwendung und gänzlichen Neuorientierung gilt das letzte Wort:

Die Räder der Eisenbahn dröhnten unter mir mit unaufhörlichen Kesselschlägen, und die Gewalten des Vorwärtsfliegens schrien und sangen in beschwörerischem Chor. Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.

In den 70-er bis 80-er Jahren brachen in der deutschen Literatur die bohrenden Befragungen, die Abrechnungen geradezu heraus, in einer ganzen Reihe von Texten, in denen Söhne zuerst, aber später auch Töchter, etwas aufspürten in ihrer Gegenwart, das sie umtrieb und das sie verkörpert fanden in ihren Vätern, das von denen mit jahrzehntelangem Stillschweigen übergangen worden war. Hier war lange Jahre vor David Goldhagen nachgefragt worden nach den schweigsamen, willigen Vollstreckern Hitlers. Diese Autoren forschten den Taten und Mit-Taten ihrer Väter nach, immer mit dem entsetzlichen Verdacht, etwas könnte sich doch schleichend auf sie, die Söhne, „vererbt“ haben, wie in Ibsens Stück „Gespenster“ – daher ihr ohnmächtiger Haß. Ich erinnere nur an das Buch „Die Reise“ von Bernward Vesper, Sohn des Nazi-Barden Will Vesper, das nach dem Selbstmord des Sohnes 1977 herauskam. Ich erinnere an Christoph Meckels Buch von 1980 mit dem programmatischen Titel „Suchbild. Über meinen Vater“, sowie an Elisabeth Plessens „Mitteilung an den Adel“ von 1976. In den beiden letztgenannten Erzählungen ist es die späte Lektüre der Kriegstagebücher der Väter, die ihre erwachsenen Kinder konfrontieren mit Zügen der Väter in deren

Zeit, die ihnen unbekannt geblieben waren. Nur durch genaues Kennenlernen, so glaubten sie, könnten sie sich wirksam davon distanzieren.

Mit ganz anderem Ergebnis hat Peter Härtling in seinem autobiographischen Text seinem Vater nachgeforscht; „Nachgetragene Liebe“ heißt seine Erzählung von 1980, die der Autor mit 47 Jahren publizierte und „seinen Kindern“ widmete; da entdeckt er erst als Erwachsener nach dem frühen Tod des Vaters hinter dem unzugänglich verschlossenen Vater seiner Kindheit, der ihn mit seinem Schweigen und seiner Nichtachtung als Strafe allzu oft gepeinigt hatte, einen Mann, dessen politische Unbestechlichkeit und Gradlinigkeit er zu achten, ja zu lieben lernt.

Noch ein weiteres Umkreisen mit neuen Bildern.

In ihrem ersten autobiographischen Roman, „Gebranntes Kind sucht das Feuer“ beschreibt Cordelia Edvardson, Tochter der Dichterin naturmagisch-mystischer Texte, Elisabeth Langgässer, eine Tochter, die das Erbe der Mutter bewußt annimmt, und das heißt hier: auf sich nimmt. Cordelia Edvardson schreibt: „Die Mutter nährten die eigenen Mythen, und durch die Nabelschnur, die nie durchschnitene, nährten sie auch die Tochter.“ So macht sie sich das von der Mutter ihr übermachte paradoxe Selbstbild der machtlosen, sich aufopfernden Retterin dergestalt zu eigen, daß sie sich ohne nennenswerten Widerstand Anfang der 40-er Jahre ins Konzentrationslager schicken läßt, um die bedrohte Familie (Elisabeth Langgässer war „Halbjüdin“) von sich, der „Dreivierteljüdin“, zu befreien. Wie durch ein Wunder gelingt es dem Schwedischen Roten Kreuz, die schwerkranke Jugendliche zu retten. Das ganze Buch ist eine bewegende Auseinandersetzung mit der Mutter und ihrer geistigen Hinterlassenschaft; es spiegelt die gewaltige Anstrengung, von ihr loszukommen.

In Cordelia Edvardsons zweitem Buch „Die Welt zusammenfügen“ spricht eine erwachsene, reife Tochter, die inzwischen selbst Kinder hat. Sie bedenkt noch einmal die ihr seinerzeit aufgezwungene Prägung und deren nahezu mörderisch-selbst-mörderische Folgen. Jetzt erst, im rückblickenden Schreiben, entdeckt sie einen Freiheitsspielraum der Gegenwart im Umgehen mit jener qualvollen Vergangenheit. Der schon lange Jahre toten Mutter schreibt sie jetzt einen Brief: „Geliebte, gehaßte Mutter“, und es ist ein Abschiedsbrief, in dem sie das Bild von der russischen Puppe gebraucht:

Ich kann uns, Dich und mich, auch als eine dieser russischen Puppen sehen, die man auseinanderschraubt und bei denen jede Puppe hohl ist und eine kleinere Puppe in sich birgt, bis auf die letzte winzige Puppe, die nicht hohl, sondern einfach da ist. Ich bin es leid, bis auf den Tod leid, eine dieser hohlen Puppen für Dich zu sein, Mutter. Ich möchte die innerste massive Puppe werden, die sich, wenn auch noch so klein, selbst genug ist.

Und sie stellt dar, in einer einführenden, prozeßhaften Begleitung jener von ihr gedichteten Tochter, die ihre eigenen Züge zu entdecken beginnt, wie sie nie fertig

wird mit diesem Bestimmen des Verhältnisses der destruktiven Vergangenheit zur Gegenwart.

„Die Vergangenheit ist unserer Barmherzigkeit ausgeliefert“, – das hatte sie als Motto ihrem ersten Buch mitgegeben. In ihrem zweiten Buch muß sie den Satz kommentieren, da er zu Mißverständnissen eingeladen hatte. Sie stellt klar:

Nein, und hundertmal nein, die Barmherzigkeit, die ich meine, ist keine allesverzeihende Umarmung... Jene Barmherzigkeit, die ich suche, sie wendet sich noch einmal um, sie geht den Weg noch einmal zurück, sie geht auf erfrorenen, wunden Füßen über scharfe, spitze Steine, sie rutscht auf den Knien durch dunkle, schleimige Tunnel, durch die stinkenden Kloaken der Vergangenheit kriecht sie, bedeckt von Unrat jeglicher Art. Doch am Ende dieser Reise... kann diese Barmherzigkeit auch den Mut und die Kraft verleihen, der Bestie ins Gesicht zu sehen, tief drunten in der Unterwelt, das Entsetzen und die Verlockung zu erkennen und zu ertragen, bis sie aus der Tiefe der Seele sagen kann: Nein. Nein, ich will nicht. Ich gehöre dir nicht. Ich will frei sein. Frei. Diesen Weg einmal zu gehen, genügt aber nicht. Wie im Märchen muß man ihn mindestens dreimal gehen und vielleicht noch öfter.

Ich habe den Eindruck: Diese literarische Gestaltung drückt stärker, als jede abstrakte Begrifflichkeit es könnte, die heilsame Dynamik, aus, die rettenden Metamorphosen des Verhältnisses: Im Gegenwärtigen Vergangenes, wenn das Vergangene das Gegenwärtige nicht nur zu überschatten, sondern zu verschlingen droht.

Die Autorin stellt dar, wie ihr Sohn wiederum sein eigenes Bild für das Verhältnis gefunden hat:

Als der Sohn ihr erstes Buch gelesen hatte, da sagte er: Jetzt weiß ich, daß dein Schicksal gleich einem Marmorblock in mir liegt. Eines Tages muß ich wie ein Bildhauer drangehen und meine eigene Figur rausmeißeln.

Auch dieses Bild scheint mir über sich hinauszudeuten und ungemein nützlich und hilfreich zu sein.

Zum Abschluß sei noch ein Blick auf die literarisch gestaltete Familiengeschichte derer geworfen, die nicht diesem äußersten Entsetzen der Vernichtung ausgeliefert gewesen sind. Es gibt kaum eine Erzählung dieses Motivkreises, in die nicht Familien-Fotos einkomponiert sind. Die im Text jeweils betrachteten, kommentierten alten Fotos holen das Vergangene gleichsam herein in die erzählte Gegenwart, sie sind die sinnlichen Repräsentanten des Vergangenen. Ein Familienalbum ist als Schreibanlaß genannt auch in dem letzten Text, den ich hier zitiere. Michael Ignatieff hat die Geschichte seiner Familie „Das russische Album“ genannt und darin erzählend, gestaltend und reflektierend dargestellt, was

ich als Zusammenfassung und Schlußbild hinstellen möchte in einer längeren, zusammenhängenden Passage:

Auf den Seiten unseres Familienalbums blicken unsere Großeltern auf uns, fest eingebunden in eine vergangene Epoche, die Lippen geöffnet, als wollten sie uns etwas mitteilen, das wir nicht hören können. – In einer säkularen Kultur bleiben sie die einzigen Ikonen eines Haushalts, die einzigen Gegenstände, deren religiöse Funktion es ist, die Lebenden mit den Toten zu verbinden und die zeitliche Identität der Lebenden zu sichern. Die Fotografie hilft nicht allein, eine zeitliche Identität herauszubilden, sondern sie stellt auch die Frage nach der Freiheit des Selbst, seine eigene Gegenwart zu schaffen. Das Gefühl des Erstickens, das Familienfotos hervorrufen können....

Ich glaube nicht an eine Rückkehr zu den Wurzeln. Als meine Großmutter ein kleines Mädchen war, glaubte sie, sie sei ein grüner Sproß an einem großen, grünen Baum, der in die dunkle Erde hinabreichte. Ich aber bin der Enkel ihrer Entwurzelung, der Nachkomme ihrer Enteignung. Dies ist meine Geschichte, und ich erfinde sie von einem Augenblick zum nächsten. Ich will selbst meine Wurzeln lösen können, wenn ich festgefahren bin, ganz von neuem anfangen, wenn es nötig ist. Ich kann nicht wissen, was meine Kinder mit Vorfahren aus der Zeit der staubigen Straßen und der langen Nachmittage auf der schattigen Veranda in der Weite der russischen Landschaft anfangen. Doch ich will den Weg beleuchten und Zeichen auf ihm setzen, so daß sie selbst in die Dunkelheit weiterreisen können, weil sie des Weges hinter sich gewiß sind.

Das alte russische Sprichwort, das der Autor des Buches „Das russische Album“ als Motto wählt, sei mein Schlußsatz: „Verstricke dich in die Vergangenheit, und du verlierst ein Auge. Weise sie von dir, und du verlierst beide.“

Erika Greber

**DAS ZWEITE LEBEN DES EVGENIJ ONEGIN.
TRANSPPOSITIONEN DER ONEGINSTROPHE
UND ONEGINS REINKARNATION ALS CAMPUS-HELDIN**

Das zweite Leben des Evgenij Onegin findet in Puškins Text bekanntlich nicht statt. Als Onegin sich anschickt, sein Junggesellenleben aufzugeben, will Tatjana nicht ihr Eheleben aufgeben – Schluß, aus, Ende. Romanende, ohne daß sich zwischen den beiden ein Roman entsponnen hätte... „роман“ – die Doppeldeutigkeit solch eines Worts, worin Leben und Text verschmelzen, schwingt auf andere Weise tatsächlich am Schluß mit, insofern das Leben textualisiert und Leben mit Lesen verglichen wird, mittels der Metaphernfolge Fest – Weinpokal – Roman.

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И друг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

(EO 8.51)¹

Glückselig, wer das Fest des Lebens früh
Verließ, ohne den mit Wein gefüllten Becher
Bis zur Neige geleert zu haben,
Wer des Lebens Roman nicht zu Ende las
Und sich plötzlich von ihm zu trennen vermochte,
Wie ich mich von meinem Onegin,²

Mit der Engführung von Leben und Roman ist hier noch einmal die metafiktionale Poetik auf den Punkt gebracht, die durch das ganze Werk hindurch für den witzigen Wechsel zwischen Metaebene und Handlungsebene sorgt. Versuchen wir dies nun weiterzutreiben und fragen wir nach Onegins Weiterleben. Wenn Onegin klug genug war, den Empfehlungen seines Autors und Freundes zu folgen, hat er Selbstmord begangen – um vollends und buchstäblich Text zu werden. Jedenfalls kehrt er als steter Wiedergänger in der Literatur wieder.

¹ Zitate aus *Evgenij Onegin* unter Angabe der Kapitel- und Strophen-Zahl nach der Werkausgabe.

² Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von Vf. Eigentlich wäre eine versifizierte Übertragung vorzuziehen (s. Abschnitt 1); aber die schöne Nachdichtung von Rolf-Dietrich Keil ist leider bei dieser Strophe zu ungenau, weil just die Allegorie Roman – Leben und die Analogie Nichtzuendelesen – Nichtzuendeleben verwischt ist („Glückselig, wer, solange noch dauert / Das Fest des Lebens, es verläßt, / Den Kelch nicht austrinkt bis zum Rest, / Aufs Ende des Romans nicht lauert, / Und Abschied nehmen kann im Nu, / Wie ich es von Onegin tu.“ EO 8.51).

Onegin führt sein zweites Leben nicht unter Pseudonym, sondern Homonym. Nämlich in der Oneginstrophe. Diese ist wie keine andere Form der Weltliteratur verknüpft mit dem Werk und dem Helden. Die Oneginstrophe, an sich ein form-ästhetisches Schema (vgl. zuletzt Greber 2005), besitzt qua Terminus eine dauerhafte semantische Bindung an Evgenij Onegin / *Evgenij Onegin* (recte und kursiv) – wobei sich gerade im Namen selbst nochmal die Doppeldeutigkeit zeigt: damit kann Figur und Text gemeint sein. Die semantische und intertextuelle Koppelung zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sehr viele in der Oneginstrophe verfaßte Gedichte und praktisch alle in der Oneginstrophe verfaßten Versromane / Verserzählungen eine Tendenz zur Selbstthematizierung der Form als *oneginskaja strofa* aufweisen. Das heißt, es gibt meistens (und übrigens nicht nur in den russischen Texten) explizite metapoetische Reflexionen über Reim und Sonettform mit Nennung der Namen Puškin oder Onegin. Der Begriff der Oneginstrophe wird also mit einer metaliterarischen Konnotation tradiert.

Im zweiten Leben nimmt Onegin viele Gestalten an, zahlreich sind die Imitationen, Übertragungen und Variationen des Oneginmodells. Schon bei den Übersetzungen gibt es hochinteressante Erscheinungen, berücksichtigt man einerseits die ausgefallenen Sprachen und andererseits die Übertragung des buchstäblich identischen Texts in ein anderes Kulturmodell (die mongolische Übersetzung, die buddhistische Inkantation Dmitrij Prigovs³). Aspekte von Übersetzung im weiten Sinne scheinen manchmal auch bei jenen Fällen auf, die zum verwandelten ‚zweiten Leben‘ rechnen dürfen, also bei den echten Transpositionen. Als Transpositionen in diesem engeren Sinne gelten jene Werke, die nicht den Puškinschen Text (ob russisch oder übersetzt) wiedergeben/aufführen, sondern die Oneginstrophe neu adaptieren.

Die chronologisch-biographische Ordnung soll auf eine symbolische Zahl gründen: eine Sonettzahl, die Anzahl der oneginstrophischen Reime. Sieben Lebensstadien sind in der Ära R.D. zu beobachten:

Onegin/*Onegin* wird

- ... prosaisiert (1952)
- ... alphabetisiert (1965)
- ... transnationalisiert (1986)
- ... feminisiert (1993)
- ... invertiert (1994)
- ... interaktiviert (1995)
- ... visualisiert (2004)

Dieser Prozeß wird nun in einem lockeren Potpourri mit Textziten und kleinen Zwischentexten aufgerollt.

³ Auch im Internet zugänglich (Prigov 1999).

1. Onegin / *Onegin* wird prosaisiert

Beim Stichwort Prosaisierung denkt man wohl sogleich an Nabokovs englischen *Onegin* und an seine kategorische Erklärung, eine originalgetreue Übersetzung des Versromans dürfe nicht versifiziert sein.⁴ Aber lange vor dieser Übersetzung – entpoetisierte *Onegin*-Prosa, die nur in der Sparte Übersetzungstheorie⁵ beeindrucken konnte – hat Nabokov das Transponieren der Oneginstrophe in die Prosaform des Romans *Dar* (*Die Gabe*, 1952) versucht: ein Hybrid, das Oneginstrophe und Prosatext zugleich sein soll. Das ist natürlich nur durch einen Trick möglich, nämlich per Layout: als Oneginstrophe schön durchgereimt und doch als Prosaflißtext gedruckt (1952, 411).

Прощай же книга! Для видений –	Proščaj že kniga! Dlja videnij –	A
отсрочки смертной тоже нет,	otsročki smertnoj tože net,	b
С колен поднимется Евгений, –	S kolen podnimitsja Evgenij, –	A
но удаляется поэт.	no udaljaetsja poet.	b
И все же слух не может сразу	I vse že sluch ne možet srazu	C
расстаться с музыкой, рассказу	Rasstat'sja s muzykoj, rasskazu	C
дать замереть... судьба сама	dat' zameret'... sud'ba sama	d
еще звенит, – и для ума	ešče zvenit, – i dlja uma	d
внимательного нет границы –	vnimatel'nogo net granicy –	E
там, где поставил точку я:	tam, gde postavil točku ja:	f
продленный призрак бытия	prodlennyj prizrak bytija	f
синеет за чертой страницы	sineet za čertoj stranicy	E
как завтрашние облака, –	kak zavtrašnje oblaka, –	g
и не кончается строка.	i ne končaetsja stroka.	g

In der englischen Nachdichtung von Vera Nabokova (*The Gift*, 1963, 378) und der deutschen von Uwe Grüning (*Die Gabe*, 1993, 597):

⁴ Vgl. die in seiner kommentierten englischen Ausgabe propagierten Thesen (Nabokov 1964). Immerhin dichtete Nabokov aber auch zwei schöne Oneginstrophen zur Frage des Übersetzens: „What is translation?“ (Nabokov 1955).

⁵ Vgl. dazu Rosengrant (1994) und Eskin (1996). Die intertextuelle Reaktion auf den *Onegin* in Nabokovs eigenen literarischen Werken ist weitaus weniger umstritten. Vgl. dazu Lachmann (2002).

Good-by, my book! Like mortal eyes, imagined ones must close some day. Onegin from his knees will rise – but his creator strolls away. And yet the ear cannot right now part with the music and allow the tale to fade; the chords of fate itself continue to vibrate; and no obstruction for the sage exists where I have put The End: the shadows of my world extend beyond the skyline of the page, blue as tomorrow's morning haze – nor does this terminate the phrase.

Leb wohl, Buch! Eine Todesstunde ist auch Visionen nicht vergönnt. Onegin wird nicht länger knien, da sich sein Schöpfer von ihm trennt. Sich jäh von der Musik zu wenden, vermag kein Ohr, so rasch zu enden kein Text... und selbst das Schicksal klingt noch nach. Vom wachen Geist erzwingt mein Text, der so geendet hat, nicht, diesen Punkt als Schluß zu sehen: Des Daseins Truggestalten wehen blauschimmernd übers schwarze Blatt wie Morgenwolken ohne Eile, und niemals endet eine Zeile.

Eine witzige Prosaisierung der Oneginstrophe. Übrigens belegt dieses Beispiel die erwähnte Selbstthematizationstendenz: just durch die Namensnennung wird das Verfahren bloßgelegt. Der an dieser Stelle völlig unmotivierte und unpassende Name Evgenij macht auf die oneginstrophische Verfaßtheit des Textes aufmerksam und hilft das versteckte Gedicht zu enttarnen. Damit erkennt man auch das Ende als ein 'oneginsches' Romanende, wo ein Buch personifiziert sein kann („proščaj že kniga“) und Text und Leben zusammenkommen.

Onegin erhebt sich also von den Knien, auf denen er seit Puškin kniet, und wird von Nabokov wiederbelebt. Das erste Lebensstadium des zweiten Lebens: die Wiedergeburt der Oneginstrophe aus dem Geiste der Prosa.

Nun kommt die zweite Phase, die Ausbildung:

2. Onegin / *Onegin* wird alphabetisiert

Onegin war bekanntlich in seinem ersten Leben verstechnisch ein Ignorant, der „Jambus und Trochäus nicht auseinanderhalten konnte“: „не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить.“ (EO 1.7). So einer muß in die Schule der Dichtung gehen, am besten bei einem Mathematiker wie Aleksandr Kondratov, der der Sache auf den Grund geht und die Poesie aufs Abc zurückführt (ein Samizdat-Text von Mitte der 1960er Jahre, Kondratov 1980):

Онегинская строфа	Oneginstrophe
А	А
бэ	be
А	А
бэ	be
Цэ	Се
цэ	Се
дэ	de
дэ	de
е	е
эф	ef
эф	ef
е	е
же / же /	ge / ge /
зе / зе / !	ha / ha / !

Betrachtet man das Reimschema genauer, scheint es immer noch irgendwie zu hapern; der Anfang ist bilderbuchmäßig, aber am Ende beim Couplet stimmt's nicht ganz. Kondratovs Oneginstrophe ist offensichtlich extra für die Übersetzung geschaffen, auf deutsch wirkt sie richtig lustig; haha.

Das führt sogleich ins dritte Lebensstadium: Übersetzung, Vielsprachigkeit, Internationalisierung. Die Oneginstrophe geht auf „Weltreise“ (Breidert 1989):

3. Onegin / *Onegin* wird transnationalisiert

Die Übersetzungen des Versromans in die Sprachen der Welt haben seine Transnationalisierung oder Transkulturation bewirkt – nämlich das Aufkommen originärer Texte in Oneginstrophen anderer Zunge.⁶ Besonders intensiv ist die englischsprachige Aneignung; sicherlich auch deshalb, weil die Oneginstrophe mit der Anglisierung ins Idiom von Byrons *Don Juan* zurückkehren kann, der für Puškins *Onegin* Pate gestanden hatte.

Das unübertroffene Highlight ist der in den USA 1986 verfaßte Roman *The Golden Gate* des indischen Autors Vikram Seth, der mittlerweile nach London übersiedelte. Mit kongenialem Sprachfluß und Witz bietet er einen in die kalifornische Postmoderne transponierten Onegin⁷ – fast so schön wie Puškin. Wie es

⁶ Natürlich gibt es auch zahlreiche russische Werke in Oneginstrophen, die hier außer acht bleiben.

⁷ Zum Vergleich der beiden Versromane s. Deltcheva (1995) und Gerigk (1995).

sich gehört, mit allen metapoetischen ironischen Finessen, und deshalb auch mit einer Strophe über die *Onegin*-Übersetzung (5. Strophe im 5. Canto):

Reader, enough of this apology;
But spare me if I think it best,
Before I tether my monology,
To stake a stanza to suggest
You spend some unfilled day of leisure
By that original spring of pleasure:
Sweet-watered, fluent, clear, light, blithe
(This homage merely pays a tithe
Of what in joy and inspiration
It gave me once and does not cease
To give me) – Pushkin's masterpiece
In Johnston's luminous translation:
Eugene Onegin – like champagne
Its effervescence stirs my brain.

Leser, genug solcher Entschuldigung;
Doch schone mich, wenn's mich am besten dünkt,
Ehe ich mein Monologisieren beende,
Eine Strophe zu riskieren, um vorzuschlagen,
Du mögest einen freien Mußetag verbringen
Mit diesem originären Lustquell:
Süßströmend, flüssig, klar, hell, vergnüglich
(Diese Hommage zollt nur einen Bruchteil dessen,
Was es mir an Freude und Inspiration
Einst gab und nicht nachläßt
Mir zu geben) – Puškins Meisterwerk
In Johnstons brillanter Übersetzung:
Eugene Onegin – sein Übersprudeln
Regt mein Gehirn an wie Champagner.

Die vergleichsweise schale deutsche Interlinearübersetzung spricht noch einmal gegen Nabokovs Prosamodell – spritzig wie Champagner kann nun einmal nur die *Onegin*-Strophe sein (Nachdichter für *Golden Gate* gesucht!).

Das Interessante ist, daß dieser *oneginstrophische* Versroman sich realiter der Übersetzung verdankt und ein interkulturelles Phänomen *par excellence* darstellt. Das belegen viele Stellen im Roman ebenso wie die nachfolgenden Interview-Passagen. Alles begann damit, daß Vikram Seth in einem Campus-Buchladen wahllos einige Lyrikbände kaufte.

One of them happened to be a very good translation of Pushkin's novel in verse, *Eugene Onegin*, and I was so astonished by it, and so affected by it, that I decided that rather than continue working on my dissertation I would take time off to write a novel using the same stanza form, but set in California. I didn't realize then that I would never finish my dissertation; I thought it was a temporary time out.

I suppose I have been most inspired by someone whom I haven't read a single word of in the original – Pushkin – because he wrote in all sorts of different forms. [...] He wrote so wonderfully that even in translation, or at least in certain translations, his vision comes across. I really admire him. And I suppose he gives me the courage to experiment with form. [...] I like his mixture of levity and deep seriousness.

[Thus,] some of the greatest inspiration I have ever received has been through translation. Certainly, I would have never been a novelist if it hadn't been for Charles Johnston's wonderful translation of *Eugene Onegin*. But then Pushkin wouldn't have written *Eugene Onegin* if he hadn't read a bad French translation of Byron's *Don Juan*. And so on and so forth. (Seth 1999)

Hier bildete also die Übersetzung einen Zwischenträger für die kreative Transposition. Ein noch enthusiastischeres Lob der Onegin-Nachdichtung kommt von Douglas Hofstadter (dem Autor des Kultbuchs *Gödel, Escher, Bach*), nämlich sein Übersetzungskultbuch *In Praise of the Music of Language* (1997) und seine – auch durch die Lektüre von Vikram Seths *Golden Gate* angeregte – neue *Onegin*-Übertragung (1999). Hofstadter hat eigens für Puškins Versroman Russisch gelernt und beschreibt im Vorwort diese einzigartige Liebesgeschichte und den – wie ein Krimi spannenden – ‚Roman‘ des Übersetzens (Hofstadter 1999).⁸

Die Akkulturation Onegins hat im amerikanischen Kontext auch popkulturelle Züge angenommen. *The Onegin Rap*, erste Strophe:

Listen up y'all while I sing this rap.
 I kick the mad translation in this cultural frappe.
 Comin' straight out of NYC Onegin,
 the mac-daddy wanna be.
 He knew all the rhymes, he worked those skills,
 Like the Beastie Boys and Cypress Hill.
 Rippin from the best tracks he could find
 None ever commin' straight from his mind,
 (That task y'all bein' left to me)
 Onegin, homeboy on avenue three.

Hier kommt es mehr auf den Sound und die Motive als auf die Strophenform an – Zehnzeiler kennt der klassische Onegindiskurs nicht, und vom komplexen Reimmuster setzt sich der rappende Paarreim gänzlich ab. Stilisierte Straßenrap, auf dem Campus verfaßt von dem Studenten Jonathan Thirkield als kreative Hausarbeit mit interkulturellem Auftrag: „A regular assignment in the course is to write a paraphrastic transposition of Pushkin's *Eugene Onegin* into contemporary America.“⁹

Mittlerweile vollzieht sich in England eine noch radikalere Verwandlung:

4. Onegin wird feminisiert

Onegin war bekanntlich schon in seinem ersten Leben mit Transvestismus assoziiert, denkt man an die genüßlich geschilderten Ankleidezeremonien des jungen Dandy (Strophen 1.23ff):

⁸ Vgl. außerdem seinen Artikel über literarische Übersetzung (Hofstadter 1997b). Zur Qualität und Konzeption von Hofstadters Projekt vgl. die Rezension von Wanner (2000).

⁹ Dokumentiert auf der Website des Nabokov-Seminars Stufe „English 305“ bei Priscilla Meyer an der Wesleyan University (in der Bibliographie s. Thirkield 1994).

Он три часа по крайней мере
 Пред зеркалами проводил,
 И из уборной выходил
 Подобный ветреной Венере,
 Когда, надев мужской наряд,
 Богиня едет в маскарад.

(EO 1.25)

Drei Stunden konnten kaum ihm reichen,
 Wenn er vor Spiegeln lästig war,
 Und kam er aus dem Boudoir,
 War er der Venus zu vergleichen,
 Die, flatterhaft, in Männertracht,
 Zum Maskenball sich aufgemacht.

(Nachdichtung R.-D. Keil)

Angesichts solch doppelter *gender shifts* ist es kein Wunder, daß nun der textualisierte Onegin im zweiten Leben sich eine weibliche Identität und feminine Attribute zulegt. Evgenij als Evgenija, nach England versetzt – in der von der englischen Slavistin-Germanistin Angela Livingstone verfaßten Verserzählung *Eugenie of Ealing* (Strophe 2 und 4):

Thus a young Englishwoman pondered
 While flying north on British Rail,
 By Destiny, or Chance, surrendered
 Into the arms of Learning pale.
 Although she yearned for stronger magic,
 The die was cast: an academic!
 So let me, readers, introduce
 This bright and hopeful female, whose
 Perfervid life began near Ealing,
 Where very likely you were born
 To hurry down grey streets, forlorn,
 Without the faintest stir of feeling.
 I too have walked those pavements drear:
 Suburbs are bad for me, I fear.

There came the years of adolescence
 For my Eugenie – such her name,
 Time when the merest boyish presence
 Excited her to secret shame.
 Now, leaving school, she put on lipstick,
 Wore what in Russian 's called a lifchik,
 [...]

Angela Livingstone hat den Stoff in die Tradition der britischen Campus Novel umgeschrieben, mit feministischen Ironisierungen, die sowohl die dortige *gender-kritische* Gattungsvariante als auch die Romantische Ironie des Originals fortsetzen und beides vereinen. Der Anfang ist, wie man sieht, sehr genau dem Prätext nachempfunden, der in der zweiten Strophe von der Handlungsebene zur Metaebene wechselt; auch fehlt nicht die Fragmentation und Fußnotenkommentierung; das Ganze ist satirisch komprimiert zum Format einer Short Story. Der um

1993 entstandene und bisher nur im Kollegenkreis zirkulierende Text wird hier erstmals veröffentlicht.¹⁰

Die Travestie betrifft nicht nur die Verwandlung von Onegin in eine Russisch-dozentin, sondern konsequenterweise auch die Ich-Erzählerfigur, die sich gemäß dem Modell natürlich von der Hauptfigur unterscheiden muß (Strophe 12):

I'm always glad to note the difference
 Between Eugenic and myself:
 She raced with passionate persistence
 Around the world, in search of – health?
 What could she want? While I, less zestful,
 Was born for rural life, for restful
 Hours on some bench beside a church
 Or ancient pump, not „doing research“
 But jotting fragments of an epic
 Full of the past and pastoral ease,
 With ripening wheat and shady trees,
 No aspirations, nothing hectic –
 So, reader, you can surely see
 I write of her and not of me.

Weil die Kontrafaktur besonders auf den *gender*-Aspekt abhebt, betrifft sie außer den Personen auch das erotisch-poetologische Motiv der Füßchen – im *Onegin* und auch sonst bei Puškin bekanntlich weibliche Füßchen. Nun werden sie männlich: statt *female feet* – *virile feet* (Strophe 20).

Und auch das metapoetische Thema erfährt eine Transposition, wenn mitten in den jambischen Oneginstropfen ganz andere Versfüße auftreten (Strophe 10):

O measured feet in Russian language,
 I have rehearsed you on the shore
 Of desolate waves, in times of anguish
 And times of far niente's law.
 Héavenly wánderers, Lérmontov's dactyl,
 And the light anapáest, and yóu Ó táctile
 Spondee, and the intangible beat
 Of unstress upon stress, O feet
 Pushkinian, high and sure as pinions!
 I worshipped you without a quailm
 And might have known no other charm
 Had folk not pushed at my opinions
 With morals and with politics:
 For verse with virtue cannot mix.

¹⁰ Im vorliegenden Band S. 151-154.

Weitere Episoden aus Onegins Reinkarnation als Campus-Heldin müssen an dieser Stelle vorenthalten werden. Bekanntlich neigt der Onegindiskurs zu plötzlichem Abbruch.

Nach diesen Stadien des Fremdgehens in anderer Kultur und anderem Geschlecht kehrt Onegin wieder in die Heimat zurück. Im neuen Rußland geht es mit formspielerischer Verfremdung weiter:

5. Onegin wird invertiert

Das Reimschema steht Kopf: die befreundeten Dichter-Wissenschaftler Vadim Baevskij und David Samojlov machten einen Sport daraus, das Oneginmuster retrograd zu variieren.¹¹

Бйфортс

I

Затеял штучку я, Вадим.
 Что получилось – погладим.
 «Онегину» не дав поблажки,
 Строфу онегинскую, глядь,
 Перевернул, чтобы узнать,
 Какие у нее тормащки.
 Рассматривал их день и ночь,
 Не отходя ни шагу прочь.
 А выглядят они прекрасно.
 Трудился, значит, не напрасно.
 И называется «афортс»,
 То есть строфа, но наизнанку.
 Не правда ли, забавный спорт-с,
 Хоть и не заменяет пьянку.

Nehports

I

Ein Stückchen hab' ich da angezettelt, Vadim.
 Was geschah – schauen wir mal.
 Gegenüber dem „Onegin“ nicht nachsichtig,
 Drehte ich die Onegin-Strophe
 Flugs um, um herauszufinden,
 Was für Kopfstandmöglichkeiten sie hat.
 Ich betrachtete sie Tag und Nacht,
 Ohne mich einen Schritt zu entfernen.
 Und aussehen tun sie wunderschön.
 Bemühte mich somit nicht vergeblich.
 Und das nennt sich „Ehports“,
 Also Strophe, aber verkehrtherum.
 Nicht wahr, ein vergnüglicher Sport,
 Obwohl er das Saufgelage nicht ersetzt.

Statt am Ende kommt also das Couplet am Anfang der Strophe (im Oneginmuster quasi ggEffEddCCAbAb); fügt man weitere Nehports an, verschieben sich die Bausteine seriell, ähnlich wie bei einer Sestine:¹²

¹¹ Zunächst 1994 in der alternativen Zeitschrift *Novaja literaturnaja gazeta* erschienen. Vadim Baevskij erläutert, sein verstorbener Freund David Samojlov sei ein großer Liebhaber spielerischer Dichtung gewesen und habe ihm einmal in einem Brief Variationen der Oneginstrophe gesandt, und zwar zwei Strophen - die erste und noch eine; eine weitere habe er selbst nach seinem Muster verfaßt - er überlasse es dem Leser, zu entscheiden, welche von wem verfaßt ist (es läßt sich aus den Texten erschließen). (vgl. Baevskij 2001).

¹² Baevskij erklärt das Schema folgendermaßen: „Die von Puškin für seinen Roman erfundene Strophe besteht aus vier Elementen: 1) *abab*; 2) *ccdd*; 3) *deed*; 4) *ff*. Samojlov ordnete sie in umgekehrter Reihenfolge an (4, 3, 2, 1), stellte sie als Kreis dar (so daß nach dem 1. Element erneut das 4., 3. usw. folgt) und begann die Struktur jeder Strophe je einen Schritt nach vorn zu bewegen [...] So folgt nach der Strophe (4, 3, 2, 1) die Strophe (3, 2, 1, 4) und dann 2, 1, 4, 3.“ (Vgl. Baevskij 2001).

II

И вот мы что еще устроим,
 Чтоб знатоки сказали: «Ба!»
 Начнем афорте с абба.
 А после снова рифму сдвоим.
 Гаспаров сам разинет рот
 И позабудет свой подсчет.
 Такого не рождала лира
 От наших дней до Кантемира.
 Какой забавный вариант
 Из этого образовался!
 Хоть Пушкин был большой талант,
 А, видите, не догадался.
 Но в этом я ему помог
 И лучше выдумать не мог.

II

Und noch was werden wir veranstalten,
 Damit die Kenner sagen: „Ba!“
 Beginnen wir die Ehports mit abba.
 Und danach verdoppeln wir den Reim erneut.
 Selbst Gasparov wird den Mund aufsperrern Und
 seine Zählung vergessen.
 So etwas brachte keine Lyra hervor
 Von unseren Tagen bis zu Kantemir.
 Was für eine vergnügliche Variante
 Sich daraus bildete!
 Obwohl Puškin ein großes Talent war,
 Ist er, seht Ihr, darauf nicht verfallen.
 Doch dabei half ich ihm
 Und besser konnte ich's nicht ausdenken.

III

Пойдем вперед мы понемножку
 И через час по чайной ложке
 Афорте исчерпаем до дна,
 Насколько глубина видна.
 Ведь мы афорте закольцевали
 И нагло повернули вспять.
 Понюхали и облизали,
 Сам Пушкин нам поставит пять,
 То есть прелестную пятачку,
 А не задаст за наглость порку.
 Мне даже шкалик поднесет
 Или бокал с Ая – вот штука!
 Его пример – другим наука
 Из года в год, из рода в род.

III

Gehen wir ein bißchen vorwärts
 Und nach einer Stunde schöpfen wir teelöffelweise
 Die Ehports bis auf den Grund aus, Soweit die
 Tiefe sichtbar ist.
 Denn wir bannten die Ehports zum Kreis
 Und drehten sie frech zurück.
 Wir schnupperten und leckten,
 Puškin selbst wird uns eine Eins geben,
 Das heißt, ein herrliches Sehr gut,
 Und für die Frechheit keine Prügel verabreichen.
 Mir wird er sogar ein Schnapsgläschen anbieten
 Oder einen Pokal mit Champagner – so'n Ding!
 Sein Beispiel sei anderen eine Lehre
 Von Jahr zu Jahr, von Generation zu Generation.

Ein Pokal mit Champagner wird tatsächlich zum guten Schluß angeboten werden (s.u.). „Von Jahr zu Jahr“ recycelt, ist Puškins *Onegin* mitunter auch stark verändert worden. Zu den radikalsten Versionen zählt die konzeptualistische Performance *Orpheus und Eurydike* von Dmitrij Prigov (ebenfalls 1994), von der naturgemäß keine Textergebnisse zitierbar sind, aber eine Prozeßbeschreibung der drei Aktionen. Zunächst erstellte Prigov auf der Schreibmaschine eine „Samizdat-Ausgabe“ des *Onegin*, die er anschließend „lermontovisierte“, indem er Puškin-sche Adjektive durch Lermontovsche ersetzte (vgl. Sasse 1998).

Danach scannte ich ein drittes Exemplar blind ein und deshalb produzierte der Computer irgendeinen ungeheuren Text, irgendwelche Satzzeichen, Wortbausteine, Indexe etc. Ich zerteilte den Text in fünf Teile und gab ihn einigen Slavisten, Literaturwissenschaftlern mit der Bitte, den Text wiederherzustellen, ohne auf die Quelle zu achten, nur aus dem Gedächtnis. Danach war ein Symposium für elektronische und Computer-Kunst in

Helsinki. Dort machte ich eine computergestützte Übersetzung ins Englische, vom Englischen ins Deutsche, vom Deutschen dann wieder ins Russische. Danach teilte ich den Text auf und bat erneut darum, ihn zu rekonstruieren. Schließlich ergab sich, daß der Computer-Raum, in den alle Mythologeme des himmlischen Raumes oder der Hölle projiziert wurden, irgendeinen anthropomorphen Text vom Typ *Evgenij Onegin* ergaben, der ebenso wie Eurydike in einen sich völlig hinter der Grenze befindlichen Raum entschwindet. (Prigov 1995)

Wenn solchermäßen der Computer zur kreativen Zersetzung instrumentalisiert wird, so kann er andererseits auch als Instrument der schöpferischen Zusammensetzung genutzt werden. *Onegin goes online*:

6. *Onegin* wird interaktiviert

Das Internetforum *sonetnik* (initiiert und gemanagt von dem russo-amerikanischen Physiker Dmitrii Manin) vereinigt kalifornische Russen und Petersburger Russen und den Rest der Welt. Die Sonettniki schreiben in einem kollektiven interaktiven Prozeß Sonette, z.T. nach vorgegebenen Reimen (*bouts rimés*),¹³ und die Oneginstrophe stellt eines der beliebtesten Reimschemata dar. Auch fehlt es nicht an ironisch-selbstreflexiven Texten im Geiste *Onegins*.

Im folgenden Beispiel (etwa Mitte 90er Jahre) versuchen die Wiedergänger *Onegins*, in Verstechnik bekanntlich nicht sehr fit, mit 5-statt 4-füßigen Jamben und schrecklichen Reimen, aber um so selbstherrlicher den Meister und sein *Exegi monumentum* zu übertreffen.¹⁴

Давно мы переплюнули Шекспира,
Петрарку многократно превзошли.
Нам Мандельштам когда-то был
кумиром...
Жаль, что они в Сонетник не могли

Längst haben wir Shakespeare übertrumpft,
Petarca mehrfach übertroffen.
Uns war Mandel'stam einst Abgott...
Schade, daß es ihnen unmöglich war, im
Sonettnik

Зайти и вставить там строку-другую,
А для себя – из наших строк любую
Займствовать, и в собственный
сонет
Включить ее, болезную. Ан нет!

Vorbeizukommen und da ein-zwei Zeilen
einzufügen
Und selber – aus unseren Zeilen eine beliebige
Zu übernehmen und ins eigene Sonett
Einzufügen, eine schmerzlich ersehnte.
Doch nein!

И мы самостоятельно творим.
Нам классики совета дать не могут,
Да и не прочитают (слава богу)
А то бы «в гроб сошли благословив».

Und so schaffen wir selbständig.
Uns können die Klassiker keinen Rat geben
Und werden uns auch nicht vorlesen (gotteidank),
Sonst wären sie „segnend ins Grab gesunken“.

¹³ Russ. буриме. Zur Theorie und Geschichte dieser kombinatorischen Gattung vgl. Greber (2002).

¹⁴ Als No. 258 im *sonetnik* dokumentiert (s. Manin).

Из Паутины нитей мы проворно	Aus des WEBs Fäden weben wir uns gewandt
Ткем памятник себе нерукотворный.	Ein ‚nicht von Menschenhand geschaffenes‘ Denkmal.

Aus vielen Textfäden und Flickern (nach dem Cento-Prinzip) wird flugs ein textiler Text gewoben. Und Puškins *Pamjatnik* verwandelt sich virtuell in eine Oneginstrophe. Mit solch einem Intertext partizipiert das ortlose Internet, die globalisierte Diaspora interaktiv an der Memoria der russischen Kultur.

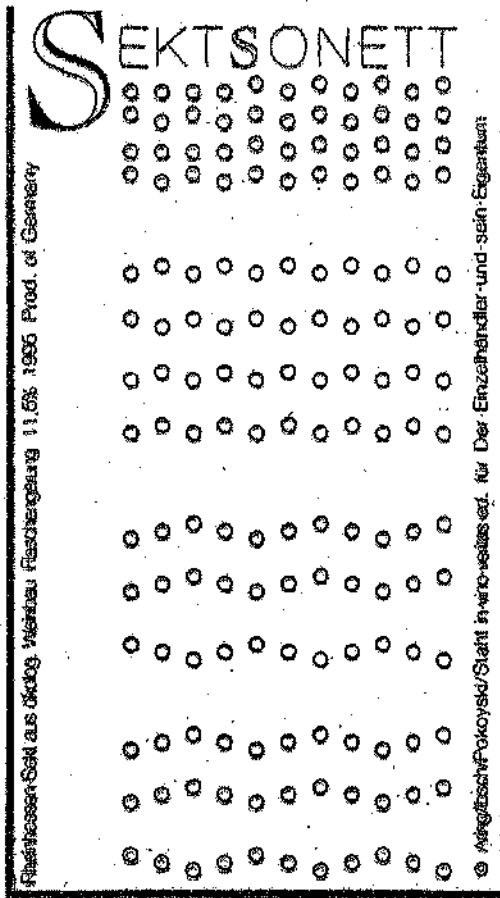
Die Sonettmacher treiben es so bunt, daß es Onegin schließlich die Sprache verschlägt:

7. *Onegin* wird visualisiert

Zu guter Letzt verwandelt sich die Oneginstrophe in nonverbale Visuelle Poesie.

Im Larvenstadium seit 1995, während der Dokumenta X 1997 gehandelt,¹⁵ entpuppte sich am 1. Juni 2004 das *Sektsonett* als ein Beitrag zum Onegindiskurs. Tief ins Glas schauend, inspiriert von der Lektüre all dieser an- und aufregenden Oneginstrophen, kann man es klar sehen, das perfekte oneginstrophische Reimschema samt weiblichen und männlichen Endungen:

¹⁵ In zwanzig Einzelhandelsgeschäften in Kassel und Umgebung. Wie anhand des Etiketts (s. Abb.) zu vermuten ist, war es eine konsumkritische Kunstaktion. Idee & Produktion: Rainer Aring, Anja Ibsch, Dietmar Pokoyski & Enno Stahl.



AbAbCCddEffEgg in Champagnerbläschen aufgelöst... Dies ist der Moment für ein Prosit mit und auf Johanna Renate Döring-Smirmov. На здорвье!

Literatur

Primärquellen

- Aring R., Ibsch A., Pokoyski D., Stahl E. 1995. SEKTSOINETT, *Der Einzelhändler & sein Eigentum*.
- Baevskij V.S. / Samojlov D. 1994. „Yforts“, *Gumanitarnyj fond – Novaja literaturnaja gazeta* No.9, 8.
- Kondratov A. 1980. „Oneginskaja strofa“, K.Kuzminsky/ G.Kovalev (Hrg.), *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*, vol.I, Newtonville 1980, 248.
- Livingstone A. 1993. *Eugenie of Ealing. A Story in Verse*, Ms. Erstveröffentlichung im vorliegenden Band, 151-154.
- Manin M. „For Russian speakers: my versification games Burime and Sonetnik“ <<http://www.kulichki.com/centrolit/manin/>> <www.geocities.com/SiliconValley/Bay/1020/burime.html>.
- Nabokov V. *Dar*, Ann Arbor 1952.
- *The Gift*, New York, London 1963.
- *Die Gabe*, Reinbek 1993.
- Prigov D.A. 1995. „Über Virtualität, Computer und eine Installation“ [Interview mit Artemij Lebedev, 1995; deutsche Übersetzung von Sylvia Sasse, 1998], URL: <<http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/ostweb/prigov.htm>> (1. 6. 2004)
- 1999. [Performance zur Eröffnung der Ausstellung „Bridge“ in Berlin: Inkantation der Anfangsstrophe von *Evgenij Onegin* ‚in buddhistischer Weise‘], <<http://max.mmlc.northwestern.edu/~mdenner/Demo/audiofiles/summer2002/eugeneoneginprigov.mp3>> (1. 6. 2004)
- Puškin A.S. 1937-59. *Evgenij Onegin*, M. Gor’kij (Hrg.), *Polnoe sobranie sočinenij*, 17 Bde., Moskau, Nachdruck Moskau 1994-96. Bd. 6.
- 1964. *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin*. Translated from the Russian by Vladimir Nabokov. 4 vols., New York.
- 1980. *Jewgeni Onegin*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil, Giessen.
- 1999. *Eugene Onegin: A Novel in Verse. A Novel Versification by Douglas R. Hofstadter*, New York.
- Seth V. 1986. *The Golden Gate*, New York.
- 1999. „Vikram Seth, the author of *An Equal Music*, discusses Indian writing, declares allegiance to poetry, and disagrees with Salman Rushdie“ [Interview], *The Atlantic* 23th June, <<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba990623.htm>> (1. 6. 2004)
- Thirkield J. 1994. „The Onegin Rap: Lyrics and Commentary“ (Wesleyan University, October 4, 1994): <<http://www-osf.wesleyan.edu/~pmeyer/jthink.html>> (1. 6. 2004)

Sekundärliteratur

- Baevskij V.S., Emel'čenkov E.P., Lufereňkov M.N., Pavlova L.V., Rogackina N.L. 2001. „Struktura oneginskoj strofy. K teorii teksta i giperteksta. Komp'juternyj analiz“, *Slavjanskij stich. Lingvističeskaja i prikladnaja poëtika*, Moskva, 386-391.
- Breidert E. 1989. „Weltreise der Onegin-Strophe“, *Arion. Jahrbuch der Deutschen Pusckin-Gesellschaft* 1, 51-59.
- Eskin M. 1996. *Nabokovs Version von Puškins ‚Evgenij Onegin‘. Zwischen Version und Fiktion: Eine übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung*, München.
- Deltcheva R. 1995. „Recycling the Genre: The Russian and American Novel in Verse (The Case of Pushkin's *Evgenii Onegin* and Seth's *The Golden Gate*)“, *Rosyjska Ruletka: Almanach Naukowego Rusycystow* 2, 33-51.
- Gerigk H.J. 1995. „Puschkin in San Francisco: Vikram Seths *Golden Gate*“, *Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA*, Stuttgart, 83-88.
- Greber E. 2002a. „Bouts-rimés – Kombinatorik und Spiel“, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln, Weimar, Wien, 373-553.
- 2002b. „Das Sonett als Gattung des Wortflechtens (*entrebescar los motz-pletienie sloves*) und der Kombinatorik“, ebd., 554-701.
- 2005. „A.S. Puškin: *Evgenij Onegin*“, B. Zelinsky (Hrg.), *Der russische Roman*, Köln, Weimar, Wien, 1-26.
- Hofstadter D.R. 1997a. *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York.
- 1997b. „What's Gained in Translation“, *New York Times*. URL: <<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/nytbooks.html>>
- 1999. „Translator's Preface“, *Eugene Onegin by Alexander Sergeevich Pushkin: A Novel in Verse. A Novel Versification by Douglas R. Hofstadter*, New York, ix-xli.
- Lachmann R. 2002. „Alexander Puškins Versroman *Eugen Onegin* und dessen Nachgeschichte in Vladimir Nabokovs Werk“, R. Nischik/C. Rosenthal (Hrg.), *Schwellentexte der Weltliteratur*, Konstanz, 165-199.
- Nabokov V. 1955. „The ‚Eugene Onegin‘ Stanza“ (1955), ders., *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin*, Translated from the Russian by Vladimir Nabokov, New York 1964, vol.1, 9-14.
- Rosengrant J. 1994. „Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation“, *Slavic and East European Journal* 38, 13-32.
- Sasse S. 1995. „‚Anna Karenina goes to Paradise‘ neben anderen Illusionen von der ‚Elektrifizierung des ganzen Landes‘“, URL: <<http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/ostweb/sasse.htm>> (1. 6. 2004)
- Wanner A. 2000. „Review of Douglas Hofstadter's Translation of *Eugene Onegin*“, *Comparative Literature Studies* 37. No.1, 83-85.

Angela M. Livingstone

EUGENIE OF EALING.¹ A STORY IN VERSE

„Gazing at heights, and hastening to climb“
Anon.

1

“My principles were always lofty,
So when they summoned me to teach
In college, never mind how draughty,
I thought: no height I cannot reach.
And, even though each day is boring
With all my students lightly snoring
Or humming some intrepid song
During my classes fierce and long.
At least I’ll have a high vocation,
They’ll write about me in the press,
And print my photograph, no less,
In local papers; each vacation
I’ll pen a chapter brilliantly:
No one will be so wise as me!”

2

Thus a young Englishwoman pondered
While flying north on British Rail,
By Destiny, or Chance, surrendered
Into the arms of Learning pale.
Although she yearned for stronger magic,
The die was cast: an academic!
So let me, readers, introduce
This bright and hopeful female, whose
Perfervid life began near Ealing,
Where very likely you were born
To hurry down grey streets, forlorn,
Without the faintest stir of feeling.
I too have walked those pavements drear:
Suburbs are bad for me, I fear.

3

Her mother was a kindly teacher
Who knew no end of ways to make
Arithmetic a sparkling feature
Of daily life and, for the sake
Of wit and progress, to embroider
Shoe-bags with primroses in order.
The child soon went, herself, to school
Where she conformed to rite and rule,
Though often, gazing through the window
In lessons infinite and bleak,
She’d cease to hear the teacher speak:
On distant climes her hopes were pinned – Oh
Could she be only free to look,
And never read another book!

4

There came the years of adolescence
For my Eugenie – such her name,
Time when the merest boyish presence
Excited her to secret shame.
Now, leaving school, she put on lipstick,
Wore what in Russian’s called a *lifchik*,²
Yet could not hide the hapless fact
That she (a linguist) wholly lacked
That ignorance of lyric German,
Of shapely French and misty Greek,
Of how the vague Bulgarians speak,
And how to write a Latin sermon,
Required of her by all around
Should boyfriends e’er for her be found.

5

Some of us diligently studied
 For A-levels and scholarships.
 To university we hurried
 And had no time for hands on hips
 Or looking round us in a rapture
 And seeking out the means to capture
 Romantic strangers in the park
 For dangerous meetings after dark.
 Eugenie, so the world decided.
 Was far too brainy for the joys
 Of love and going out with boys:
 Bitter it was, to be derided.
 Instead, she close embraced her work
 Which understood her every quirk.

6

Soon though, with undeclared elation,
 She slipped ambitiously away
 From all those modes of irritation
 That held her girlhood in their sway,
 And fled to Cambridge, dimly hoping
 There'd be an end to misanthropeing,
 Moping in unhistoric lanes
 And lonely intellectual pains.
 She sought superior communion,
 Desire, romance at such a height
 That soul would vanquish body quite
 In effortless ethereal union.
 Aloft she soared in classic dream
 With Russian poetry as her theme.

7

Each day would start with waking (seldom
 Late) for breakfast with the crowd
 Of ladies from Roedean and Cheltenham
 And the odd Grecian countess, bowed
 Alike o'er porridge: quelling envy,
 "They're rich, I'm clever", thought Eugenie,
 And strictly timetabled her day:
 "Lecture at ten, but on the way
 Visit the library, supervision
 With Doctor So-and-so, and next –
 Translation class on unseen text,
 Later a studious intermission,
 And then I'll shyly chant, in Hall,
 The 'Benedictus' for them all."

8

Already nine: she'd swiftly settle
 Briefcase and bottom on her bike,
 Gown billowing above the saddle –
 Down Silver Street to where, belike,
 Wisdom was uttered from a lectern,
 Mixed usually, with tedious hectoring
 Or straight stupidity – alas,
 'T was hard to sift divine from crass.
 Eugenie listened, still ascending
 (She hoped) to Heaven from purgatory,
 Now and then glancing up to see
 The clock amid a solemn rendering
 Of Tyutchev's "Fortunate who trod
 This earth in times marked out by God."

9

I too adored the sound of Russian,
 That music measureable to man –
 All 'cellos, basses and percussion,
 Opaque to fathom, light to scan.
 How often, murmuring verses Bacchic
 In trochee, amphibrach or iambic,
 I'd tell Eugenie, while we set
 Our elbows on the parapet
 Of Mill Lane bridge and sipped our cider
 (The wayward Merrydown) of how
 My spirit feasted, then as now,
 On rhythms of Russian verse; no rider
 Of racing steed knew such a fleet
 Joy as my joy in metric feet.

10

O measured feet in Russian language,
 I have rehearsed you on the shore³
 Of desolate waves, in times of anguish
 And times of *far niente*'s⁴ law.
 Heavenly wanderers, Lermontov's dactyl,⁵
 And the light anapaest, and you Ó táctile
 Spondee, and the intangible beat
 Of unstress upon stress, O feet
 Pushkinian, high and sure as pinions!
 I worshipped you without a qualm
 And might have known no other charm
 Had folk not pushed at my opinions
 With morals and with politics:
 For verse with virtue cannot mix.

11

But, while I reminisce, Eugenie
 Has done with studying, won her prize –
 Her choice B.A. – and from *byliny*⁶
 In lecture-halls shès off, she flies
 To Russia, poetry's very country,
 From fair monastic courts where gentry
 Strolled as if no age had passed,
 From Gothic gates, from punts, from vast
 Discovered caves of glowing knowledge,
 From influence and alchemy,
 From subtly scheduled tyranny
 Of life within a women's college,
 She went, in all the zeal of youth,
 To Russia, looking for the truth.

12

I'm always glad to note the difference
 Between Eugenie and myself:
 She raced with passionate persistence
 Around the world, in search of – health?
 What could she want? While I, less zestful,
 Was born for rural life, for restful
 Hours on some bench beside a church
 Or ancient pump, not “doing research”
 But jotting fragments of an epic
 Full of the past and pastoral ease,
 With ripening wheat and shady trees,
 No aspirations, nothing hectic –
 So, reader, you can surely see
 I write of her and not of me.

13

.....

14

The fate of my eternal student
 In that constrained yet boundless land
 Where neither Mars bars nor detergent,
 Nor maps, nor enterprises planned
 For private gain, nor intellectual
 Freedom, nor unemployment's ritual,
 Were yet invented, can't be told
 In English verses spry and cold.

I'll tell but one of her adventures –
 How she, when woo'd in Russian tongue
 (Whose praise she'd, stammering, ever sung),
 Rejected fleshly love, with censure,
 Since to expatiate I'm loth
 I'll tell it in a single strophe.

15

“A letter from Iván! He proffers
 Marriage to me, a Soviet life –
 How rapturous everything he offers!
 Except – I'd have to be his wife!
 Oh horror!” Fast and rather flustered,
 She met Ivan upon the *ploshchad'*.⁷
 “I'll be your sister, Vanya dear,
 But I'm blasé and insincere
 Compared to you – by wealth corrupted:
 You're deeper...” All the same she thought
 Life in the west was what he sought.
 Or was she being unjust, reductive?
 Eugenie left, and Vanya pined.
 (Later she longed to change her mind.)

16

She hurried home, O pallid Albion!⁸
 How superficial, mild and bored
 Your people seemed to one whose
 halidom⁹
 Was tragic depth of soul abroad.
 O English language uninflected,
 You made my heroine quite dejected
 To find how easily you came
 To mind, no sense of trial or game.
 Now Russian haunted all her talking,
 Tugged at the edge of every word,
 A living palimpsest – unheard
 By others, like an inner walkman.
 To speak of this she rarely chanced:
 She was ineffably entranced.

17, 18

.....

19
 I'll have to end, for here's my turning.
 We'd left Eugenie on a train
 Travelling to where a seat of learning
 Promised fulfilment to her brain.
 Arriving at the appointed station,
 She sped to work. A generation
 Awaited all that she could tell:
 She gripped it in her strenuous spell.
 And now through seasons academic,
 Though these were theoretic days,
 Her life became a hymn of praise
 For works of genius, mainly Slavic.
 I, meanwhile, lazed about in bed
 With Pushkin's metres in my head.

20¹⁰
*Now love is past, the Muse, appearing,
 Is brightening up my darkened mind.
 I'm free. Once more I seek how feeling
 With magic sounds may be combined.
 My heart's not aching, yet I'm writing,
 My pen's not gone astray delighting
 To decorate lines left incomplete
 With handsome heads and virile feet.
 The ash is grey, no fire stirs in it,
 I'm sad, of course, but – no more tears
 As the last trace of tempest clears,
 Soon, soon to vanish from my spirit:
 Then I shall definitely contrive
 A Poem in cantos twenty-five.*

1993

¹ Ealing is a suburban district to the West of London, near where I spent my childhood and which I always experienced as a boring and characterless place. I chose this district also for phonetic reasons: both the pattern of vowel-sounds and the amphibrachic rhythm (EuGENie of Ealing) repeat the vowels and the rhythm of the words „EvGENij OnEGin“.

² bra

³ na beregu pustynnyx voln

⁴ doing nothing (Italian phrase used by Pushkin)

⁵ Cf. Lermontov: Túčki nebésnje, véčnye stránniki .. (Thúnderclouds héavenly, infinite wánderers)

⁶ epic folk-poems

⁷ Square

⁸ England (as Pushkin called it)

⁹ holy object

¹⁰ This stanza is a translation of one of Pushkin's stanzas [EO I, LIX] with a variation in line 8.

Miriam Finkelstein

**SCHWESTERLICHKEIT ALS WEIBLICHE UTOPIE –
EVDOKIJA ROSTOPČINAS POEM МОХАХИНЯ**

What's Hecuba to him,
or he to Hecuba,
That he should weep for her?¹

1. Einleitung

Mit diesen Worten, die zum Synonym völliger Gleichgültigkeit geworden sind, bringt Prinz Hamlet in Shakespeares gleichnamiger Tragödie seine Verwunderung über eine emphatische Darstellung der ehemaligen Königin von Troja und späteren Sklavin Hekabe zum Ausdruck. Warum, so die Frage, bedauert ein Mann eine alte Frau, eine entthronte Königin? Hamlets Verwunderung mag überraschen, bedenkt man, daß das Schicksal solcher ‚Verliererinnen‘, d.h. ihrer königlichen Stellung beraubter Frauen, sowohl aus der antiken Mythologie als auch aus der abendländischen Geschichte, sich stets hervorragend für dramatische Bearbeitungen eignete. Hekabe, deren Schicksal Euripides und Seneca, aber auch Franz Werfel und Jean Paul Sartre beschäftigte, ist die erste in einem ganzen Paradigma tragischer Herrscherinnengestalten, zu dessen berühmten Vertreterinnen auch Maria Stuart gehörte. Trotz aller Unterschiede der Epochen und der individuellen Poetik der Autoren war für die dramatische Qualität der Gestalten dabei die Fallhöhe der Herrscherinnen ausschlaggebend – von der Königin zur Sklavin, Gefangenen und Getöteten.² Diese Fallhöhe, zusammen mit dem Bestreben, den Schicksalsschlägen würdevoll zu begegnen und bei aller Eingeschränktheit der eigenen Handlungsfähigkeit dennoch zu agieren, machte sie zu wahrhaft tragischen Heldinnen.

Ein wichtiger Grund für das dramatische Schicksal dieser Herrscherinnen liegt bei vielen Autoren in der Rolle, der (Mit-)Schuld anderer Frauen, zumeist weiblicher Verwandter. In Euripides' Tragödie etwa gibt Hekabe die Schuld am Niedergang Trojas ihrer Schwiegertochter, der schönen Helena (Euripides 1976, 162). Am deutlichsten formuliert findet sich eine solche Schuldzuweisung in

¹ Zit. nach Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*, Cambridge, 2004, 153.

² Dabei spielte die Frage, ob sie aus eigenem Recht herrschten und dann gestürzt wurden, wie Maria Stuart, oder ob sie ‚nur‘ Gemahlinnen von Königen waren, wie Hekuba, keine große Rolle.

Schillers *Maria Stuart*, wo Königin Elizabeth I. die unmittelbare Schuld an der Gefangenschaft und am Tod ihrer Verwandten trägt. Interessenkonflikte und ambivalente Beziehungen zwischen zwei Frauen spielen in den dramatischen Bearbeitungen antiker und historischer Stoffe durch männliche Autoren eine signifikante Rolle. Für westeuropäische Autorinnen hingegen war die Darstellung solcher Beziehungen problematisch, was sich u.a. daran zeigt, daß es kaum Bearbeitungen des Hekuba- oder Maria Stuart-Stoffes aus weiblicher Feder gibt. Man kann darüber hinaus feststellen, daß sich westeuropäische Autorinnen generell wenig mit historischen Stoffen beschäftigten; daß es sich bei den meisten ihrer Protagonistinnen nicht um historische, sondern um fiktive Gestalten handelt. Fiktionale Texte, in welchen Beziehungen zwischen zwei Frauen (historischen oder nicht) eine zentrale Rolle spielen, sind insgesamt selten. Im Allgemeinen werden Beziehungen zwischen Frauen jedoch als positiv geschildert, d.h. als Beziehungen der Solidarität.

Die russischen Autorinnen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgten im wesentlichen diesem Muster. Nur wenige von ihnen behandelten historische Sujets; Frauenfiguren der russischen oder der westeuropäischen Geschichte haben in ihrem Oeuvre keinen Platz, und Beziehungen zwischen Frauen spielen in ihren Texten schon gar keine Rolle. Der vorliegende Artikel widmet sich einer Autorin, die in dieser Hinsicht eine Ausnahme darstellt, Evdokija Petrovna Rostopšina (1811–1858). Am Beispiel des Poems *Монахиня* (Die Nonne), in dessen Mittelpunkt die Regentin Sof'ja Alekseevna und das Frauenkloster *Novodevičij monastyr'* stehen, werden drei zentrale Aspekte ihrer Poetik diskutiert. Zum einen wird am Beispiel des Poems und anderer Texte Rostopčinas Auffassung von Geschichte und Geschichtswissenschaft analysiert. Eingegangen wird dabei auf die Frage, warum Rostopčina und andere Autorinnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts historische Sujets weitgehend gemieden haben. Zum anderen wird Rostopčinas Konzeption weiblicher Solidarität, hier als *Schwesterlichkeit* bezeichnet, erläutert, die als eines der Hauptthemen ihres Oeuvres geltend gemacht wird. Das Poem wird als eindrucksvolles Zeugnis für diese Konzeption gelesen. Es wird gezeigt, wie Rostopčina die negative Rolle der anderen Frau (die Mitschuld an der Entmachtung der Herrscherin) hin zu der positiven Rolle einer Helferin, Verteidigerin und Chronistin verändert. Zuletzt wird diskutiert, inwiefern das Poem als Wendepunkt in der Entwicklung der Schwesterlichkeitskonzeption Züge eines utopischen Entwurfs trägt.

2. Zum Begriff der *Schwesterlichkeit*

Der Begriff *Schwesterlichkeit* existiert im westeuropäischen Denken spätestens seit dem 15. Jahrhundert. Bereits 1404/1405 bezeichnete Christine de

Pizan in ihrer Gynäkotopie³ *La Cité des Dames* (Stadt der Frauen) diese Stadt als Stadt der Schwesterlichkeit (*Cité de consoeurerie*).⁴ In die deutsche Sprache wurde der Begriff von Joachim Heinrich Campe eingeführt, der in seiner Schrift *Ueber die Reinigung und Bereicherung der deutschen Sprache* von 1793 diese als Analogon zur Brüderlichkeit sieht: „Und so könnte man nun auch, nach der Aenlichkeit von diesem (Brüderlichkeit – *M.F.*), für die nämliche Gesinnung unter Personen des anderen Geschlechts, Schwesterlichkeit sagen.“ (Schiewe 2002)

Gertrud Rösch unterscheidet in ihrem Aufsatz über Schwesternbeziehungen in der deutschen Literatur ‚Schwesterlichkeit‘ von ‚Schwesterschaft‘:

Dabei verwende ich für die biologische und damit vertikal angelegte Gegebenheit, dass zwei Frauen von einem gemeinsamen Elternteil abstammen, den Terminus ‚Schwesterschaft‘, während ‚Schwesterlichkeit‘ für die absichtsvoll in Gesten und Worten artikulierten und damit horizontale Bezugnahme zweier Frauen aufeinander stehen soll. (Rösch 2000, 57–66)

Wesentlich mehr verbreitet ist heute der englische Begriff *sisterhood*. In den 1970-er Jahren wurde *sisterhood* von der feministischen Bewegung als Ausdruck der weltweiten Solidarität unter Frauen geprägt, des Kampfes aller Frauen gegen die Unterdrückung durch das Patriarchat. Dabei oszilliert der englische Begriff, wie auch bei Rösch, zwischen zwei Bedeutungen: er kann einerseits als ‚Schwesterschaft‘ im Sinne einer Personengruppe verwendet werden, andererseits aber auch die unbedingte Solidarität unter Frauen, ungeachtet aller Unterschiede wie Klassen-, Rassen-, und Religionszugehörigkeit bezeichnen. Diese Solidaritätsbeziehung ist gleichzeitig Ursache und Wirkung der Schwesterlichkeit als eines ethischen Verhaltens (Kilcooley 1997, 32). Darin besteht der Unterschied zwischen Schwesterlichkeit und Frauenfreundschaft – während Freundschaft eine persönliche Beziehung zwischen wenigen, meistens nur zwei, Frauen ist, fordert die Schwesterlichkeit solidarisches ethisches Verhalten gegenüber allen Frauen, also auch unbekanntem, fremden etc.

3. Evdokija Rostopčina I. Die Schwesterlichkeitskonzeption

Evdokija Rostopčina, die der Generation der russischen Spätromantiker angehörte, war zwischen 1835 und 1850 eine der bekanntesten und meistrezitierten russischen Dichterinnen. Ihre literarische Reputation war so groß, daß es Žukovskij für angemessen hielt, sie nach Puškins Tod 1837 als dessen einzig würdige

³ Unter dem Begriff der Gynäkotopie wird eine weibliche Utopie verstanden bzw. eine Utopie für Frauen. Vgl. dazu Rivera-Garretas 1997, 182 und 200ff.

⁴ Zu Christine de Pizan und ihrer weiblichen Utopie vgl. Rivera-Garretas, A.s.o. sowie Liebertz-Grün 1989, 28ff.

Nachfolgerin zu bezeichnen und ihr ein Arbeitsheft des Dichters zu überreichen, welches sie fortschreiben sollte. Neben Puškin waren die literarischen Schlüsselfiguren in ihrem Leben Michail Lermontov und Vladimir Odoevskij, zu welchen sie eine langjährige Freundschaft pflegte und mit welchen sie in einem stetigen poetischen Dialog stand. Die gebürtige Moskauerin Rostopčina zog 1836, nach ihrer Heirat mit dem Sohn des Moskauer Generalgouverneurs Fedor Rostopčin, nach Sankt Petersburg und wurde zur Verehrerin der Stadt Peters.⁵ Bei ihrer späteren Rückkehr in die alte russische Hauptstadt war Rostopčinas Einstellung zu Moskau ambivalent – die Liebe zu dieser Stadt wurde überschattet von ihrer Einsamkeit dort. Zeitweise wurde ihr Moskau sogar zum Gegenstand von Spott und Verachtung. In mehreren Texten beschrieb sie es als langweilig, intellektuell rückständig und bieder. Mit dieser Ablehnung Moskaus und der dortigen Salongesellschaft stellte sich Rostopčina v.a. in die Tradition Aleksandr Griboedovs. So verfasste sie 1856 mit der Komödie *Возврат Чацкого в Москву* (Die Rückkehr Čackijs nach Moskau) eine unmittelbare Fortsetzung seiner berühmten Komödie *Горе от ума* (Leid durch Verstand).⁶

Eines der Hauptthemen in Rostopčinas Werk war, von Anfang an, die solidarische, schwesterliche Beziehung zwischen Frauen. Wichtige Rolle bei der Entwicklung von Rostopčinas Schwesterlichkeitskonzeption spielten dabei französische Dichterinnen des 19. Jahrhunderts. So fand sie bei Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859), deren Werke sie intensiv rezipierte, eine elaborierte Vorstellung von Mitgefühl und Solidarität unter allen Menschen, aber auch dezidiert unter Frauen. Vor allem auf ihr Frühwerk übte die französische Dichterin, die „am Anfang des Jahrhunderts modellhaft für die dichtende Frau (stand), [...] eine Tradition weiblicher Lyrik [begründete]“ (Wehinger 1989, 221; s.a. Boutin 2003; Vincent 2003), einen großen Einfluß aus. Neben den Vorstellungen von Solidarität finden sich bei der jungen Rostopčina auch häufig Desbordes-Valmores' romantische Selbststilisierungen als liebende und an ihrer Liebe leidende Frau. Den Einfluß der französischen ‚Schwester‘ markierte sie explizit durch Untertitel wie *Подражание Г-же Деборд-Вальмор* (Nachahmung von Madame Desbordes-Valmore) (Ростопчина 1857, Т. 1, 18ff) oder durch Motti aus Desbordes-Valmores Gedichten (Ростопчина 1857, Т. 1, 39ff und 99). Aber auch Madame de Staël, Delphine Gay, Amable Tastu und andere französische Autorinnen rezipierte Rostopčina und stellte Zitate aus deren Gedichten den

⁵ Die Einbindung in die Familie Rostopčin ist für diese Untersuchung insofern von Bedeutung, als die Schwiegermutter Evdokijas, Ekaterina Rostopčina, eine der ersten russischen Frauen war, die im frühen 19. Jahrhundert zum Katholizismus konvertierten. Im Folgenden werde ich zeigen, daß die Begegnung mit den Kreisen der russischen Katholikinnen für die Entstehung von *Монахиня* von einiger Bedeutung war.

⁶ Vollständiger Titel der Komödie ist „Возврат Чацкого в Москву или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Разговор в стихах. Продолжение комедии А.С. Грибоедова „Горе от ума““, Ростопчина 1890, Т. 1, 239–341.

eigenen als Motti vor.⁷ Generell läßt sich feststellen, daß Rostopčina sich explizit in die Tradition weiblichen Schreibens stellte, wie sie v.a. von Desbordes-Valmore begründet wurde.

Ihre Konzeption weiblicher Solidarität schließt sowohl die Beziehung innerhalb eines Frauenpaares als auch die Beziehung unter allen Frauen ein. In ihrem Frühwerk wendet sich Rostopčina immer wieder an Frauen; sie widmet die Mehrzahl ihrer Gedichte Freundinnen und Bekannten, aber auch Frauen, die sie nur flüchtig kannte. Dabei bezeichnet das lyrische Ich, das hier eindeutig die Stimme der Dichterin ist, die angesprochene Frau meistens als Schwester und Seelenverwandte (Ростопчина 1857, Т. 1, 15ff). In den Gedichten *Сестре по сердцу* (1829) *Первому другу* (1830) bzw. *Наперстница* (Die Busenfreundin, Vertraute) (1831) entwirft Rostopčina die Beziehung zwischen zwei Frauen als eine solidarische. Die Solidarität entsteht zunächst aus *Mitleid*⁸ mit unglücklichen, kranken, verlassenen Frauen:

Чиста, как слезы *сострадания* / Светла как думы упования [...] С заботой грустной пред тобою / Безмолвно часто я сижу, / С твоей сливаюся мечтою / Тебе в глаза душой гляжу (Kursiv von mir – M.F.) (Ростопчина 1857, Т. 1, 11ff.)

Dabei verbleibt Rostopčina nicht bei einer bloßen Konstatierung ihrer schwesterlichen Beziehungen, sie schützt sie und fordert andere Frauen nachdrücklich dazu auf, sich stets solidarisch zueinander zu verhalten und ihre weibliche Solidarität nicht durch Eifersucht zu zerstören:

Нет! Я не узнаю души твоей, Мария, / В твоих язвительных, убийственных словах! / На дружбу, на любовь, на мир хуленья злыя / пугают и дивят меня в твоих устах. [...] Зачем безжалостным, томительным сомнением / Ты хочешь *отравить связь дружбы*, сон любви, / [...] Она предмет святой! не тронь ея, друг милый! / [...] Вы обе женщины... и *ревность* может быть, / Закралась в разум твой... мрачит твой сужденья! (Kursiv von mir – M.F.) (Ростопчина 1857, Т. 1, 22ff.)

Dabei soll die solidarische Beziehung nicht nur in einem Frauenpaar ausgeübt werden. Ganz im Sinne der feministischen Bewegung der 1970-er Jahre, versteht Rostopčina alle Frauen als eine Einheit, als *мы* (wir), die sie allen Männern gegenüber stellt. In dem Gedicht *Не верю вам!* (Ich glaube euch nicht!) von 1835 bezeichnet sie das Geschlechterverhältnis als immerwährenden Krieg:

⁷ V.a. die Lyrikerin Delphine Gay de Girardin (1805-1855) fand bei russischen Dichterinnen viel Anklang. Karolina Pavlova widmete ihr (und der amerikanischen Dichterin Lucretia Davidson) das Gedicht *Три души* (veröffentlicht 1850), in dem sie das tragische Schicksal der beiden Dichterinnen beklagte. Vgl. dazu Fajnkštejn 2002, 57-60 und Greene 1984.

⁸ Zum Thema Mitleid mit Frauen vgl. auch Hammarberg 2001, 231.

Не верю вам! ...Вы нам враги издавна!... / Нас искушать, / Нас обмануть и бросить, вам забавно! / [...] Вы мстите нам, с досадой вспомяная / Что в старину / Наш общий дед, Адам, лишился рая / Через жену [...] И любите вы страстною враждою / С тех пор нас всех! / С тех пор, война зажглася роковая / Меж нас и вас. (Ростопчина 1857, T. 1, 129ff)⁹

Das Poem *Монахиня* aus dem Jahr 1842 markiert in Rostopčinas Schwesterlichkeitskonzeption einen Wendepunkt. Auch in den 1840-er und 1850-er Jahren behält die Forderung nach solidarischem Umgang unter Frauen als solche Gültigkeit. Ihre Adressatinnen sind nun aber nicht mehr die Frauen ihrer unmittelbaren Umgebung, sondern Frauen *außerhalb* ihres Umfeldes – zeitlich, geographisch und ihrer gesellschaftlichen Position nach weit von Rostopčina entfernt. Darunter fallen historische Frauenfiguren, wie die Regentin Sof'ja im genannten Poem oder zeitgenössische westeuropäische Königinnen wie in dem Gedicht *Три королевы* (Drei Königinnen) aus dem Jahr 1855. Hier beklagt Rostopčina das Schicksal der spanischen Königin Isabella und der griechischen Königin Amalia, Gemahlin von Otto I. Die Schuld an deren drohender Entmachtung und Isolation schreibt die Dichterin der englischen Königin Victoria zu. Verfasst aus dem aktuellen Anlaß eines Besuchs von Victoria in Paris, beschuldigt Rostopčina diese, ihre königlichen Schwestern in schlimme Bedrängnis gebracht zu haben und nichts zur Linderung von deren Schicksal zu unternehmen. Geschrieben zur Zeit des Krim-Kriegs, als England ein Kriegsgegner Rußlands war, muß die Ablehnung englischer Politik natürlich auch in diesem politischen Kontext gelesen werden. Bemerkenswert ist jedoch, daß ihr Interesse und Mitleid nicht den Staaten als solchen, den Völkern oder – im Falle Griechenlands – dem König gilt, sondern den Königinnen.

4. Rezeption historischer Frauenfiguren bei Rostopčina und anderen russischen Autorinnen

In Mittelpunkt von *Монахиня* steht mit Sof'ja, Halbschwester Peters des Großen und Regentin des Russischen Reiches in den Jahren 1682–1689, eine historische Figur. Eine solche Hinwendung zu einer historischen russischen

⁹ Hervorheben muß man, daß, obwohl Rostopčina hier von einem Geschlechterkrieg spricht und zwei unversöhnliche Parteien ausmacht, sie dennoch Adam als gemeinsamen Ahnen von Männern und Frauen erwähnt. Eine eigene weibliche Genealogie mit Eva als Urmutter etabliert sie dagegen nicht. Aller Bitterkeit zum Trotz appelliert sie an ‚die Männer‘, sich der gemeinsamen Herkunft zu erinnern. Einen ähnlichen Appell an gemeinsame Wurzeln wird einige Jahre später Karolina Pavlova in dem Gedicht *Мы современницы, Графиня!* an sie richten. Pavlova schließt sich selbst und Rostopčina in ein *Wir* ein, als Zeitgenossinnen, Dichterinnen, und fordert Rostopčina auf, ihre Herkunft nicht zu verleugnen und ihre Geburtsstadt Moskau nicht zu verleumdern. Pavlovas Appell an Rostopčina war indessen genauso wenig erfolgreich, wie, aus Rostopčinas Sicht, ihr eigener Appell an ‚die Männer‘.

Frauengestalt ist in Rostopčinas Werk einzigartig. Der Schwerpunkt ihres Oeuvres lag stets in der Gegenwart; in ihren Gedichten beschrieb sie Ereignisse, deren Zeugin oder zumindest Zeitgenossin sie war. Die weitgehende allgemeine Vermeidung historischer Themen war aber keinesfalls ein Spezifikum von Rostopčinas Poetik, vielmehr ähnelt sie darin fast allen anderen russischen Autorinnen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die die poetische Auseinandersetzung mit der nationalen Vergangenheit scheuten. Dabei ist durchaus Interesse an der (russischen und nicht-russischen) Geschichte zu beobachten, ebenso wissenschaftliche Beschäftigung damit, man denke allein an die historischen Arbeiten von Katharina der Großen oder Zinaida Volkonskaja, die sogar Ehrenmitglied des *Общество истории и древностей российских* war. Als eine von sehr wenigen russischen Autorinnen beschäftigte sich Volkonskaja auch in ihren literarischen Texten mit historischen Themen, und zwar bevorzugt mit weiblichen Gestalten der russischen und westeuropäischen Geschichte.¹⁰ Dagegen finden sich bei Dichterinnen wie beispielsweise Bunina, Žukova, Pavlova oder bei Schriftstellerinnen wie Nadežda Chvoščinskaja, Elena Gan u.a. kaum literarische Bearbeitungen historischer Themen. Es scheint, als habe sogar die Romantik mit ihrem gesteigerten Interesse an der Geschichte einerseits und an der Darstellung des Individuums in der Geschichte andererseits, diesbezüglich keinen Einfluß auf schreibende Frauen ausgeübt. Es sind weder historische *povesti*, noch historische Poeme oder Romane von Frauen überliefert, selbst nicht aus der Zeit einer begeisterten Rezeption der historischen Romane von Walter Scott und der Entstehung dieses Genres in Rußland (Альтшуллер 1996). Für das frühe 19. Jahrhundert kann diese Situation z.T. durch die Gattungshierarchie und genderbedingte Restriktionen bei der Gattungswahl erklärt werden – so waren Prosagattungen, v.a. der Roman, zunächst nur männlichen Autoren vorbehalten. Für die Zeit nach 1840 aber verlieren solche Restriktionen zunehmend an Gültigkeit, die erwähnten Chvoščinskaja und Gan sind nur einige der Autorinnen, die überwiegend Prosa schrieben. Eine andere Erklärung läßt sich in der früheren russischen Tradition der *oral literature* finden. Kononenko verweist auf eine klare geschlechtsspezifische Trennung von Gattungen in der mündlichen Literatur – so war die Erzählung von Epen, den *былины*, ausschließlich Männern vorbehalten, während Klagelieder nur von Frauen gesungen werden durften. Aus den *былины* entwickelten sich später andere Gattungen historischer Überlieferung, aber auch diese wurden nur von Männern tradiert:

¹⁰ Z.B. in ihrem Text *Сказание об Ольге* von 1836 (В царстве муз 1987, 36–120). Ihr Interesse an Ol'ga hatte allerdings einen persönlichen Grund – in der Familienüberlieferung galt Ol'ga als Ahnin des fürstlichen Geschlechts. Von ihrem Interesse an westeuropäischen historischen Frauengestalten zeugt die von ihr in italienischer Sprache verfasste Oper *Giovanna d'Arco* aus dem Jahr 1821.

Women and only women sang laments (plachi, prichitanija, prichity) while only men sang epic (byliny). [...] Poetic forms that developed out of epic, such as historical and religious songs, were also primarily men's genres. (Kononenko 1994, 18)

Das Desinteresse von russischen Autorinnen an historischen Frauenfiguren scheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesichts der sehr intensiven Vermittlung derselben als Vorbilder für Frauen um so paradoxaler zu sein. Bei dieser Vermittlung spielten eine große Rolle die Damenzeitschriften wie *Дамский журнал*, *Аглая*, *Московский зритель*, *Журнал для милых* und *Кабинет Аспазии*, welche die Formierung eines ‚richtigen‘ weiblichen Geschmacks in Sachen Kleidung sowie Aussehen, Sprache und Literatur zum Ziel hatten. Dazu bediente man sich auch weiblicher Vorbilder. 1819 erschien z.B. ein ganzer Katalog berühmter Frauen – *Плутарх для прекрасного пола* (Plutarch für das schöne Geschlecht), dessen erste vier Bände Artikel über Frauen aus der antiken Mythologie, der französischen Geschichte etc. enthielten, darunter Aspasia, Sappho, Corinna, Ninon Lenclos, Madame de Genlis und viele andere. Die letzten zwei Bände trugen den Titel *Плутарх для прекрасного пола или галерея знаменитых россиянок* (Plutarch für das schöne Geschlecht oder eine Galerie berühmter Russinnen) und enthielten Biographien russischer Fürstinnen, Zarinne, aber auch Schriftstellerinnen und Dichterinnen.¹¹ Auch wenn die Darstellung dieser Frauen reduziert oder den erwähnten Zielen angepaßt und dadurch in vielen Aspekten verfälscht war, muß festgehalten werden, daß die Leserinnen sehr wohl über ihre berühmten Geschlechts-genossinnen informiert waren. Die Absenz russischer oder anderer weiblicher Vorbilder sowohl in literarischen als auch in autobiographischen Texten, in Briefen oder sonstigen Selbstaussagen russischer Autorinnen kann demnach nicht auf Unwissen zurückgeführt werden. Am Beispiel von Evdokija Rostopčina wird nun versucht, Ursachen für dieses Verschweigen auszumachen.

5. Evdokija Rostopčina II. Die Geschichtskonzeption

In Rostopčinas Werken finden sich, wie bereits erwähnt, fast ausschließlich Bezüge zu Personen und Ereignissen ihrer Gegenwart. Neben Texten, die ihren männlichen Zeitgenossen gewidmet waren, z.B. Gedichten über den Krim-Krieg (*Песня русским воинам, раненым в Севастополе*, *Молитва об ополченных*)

¹¹ Im fünften Band sind russische Zarinne von der Fürstin Ol'ga bis Natal'ja Kirillovna, Peters Mutter, aufgeführt, der sechste Band beginnt mit Sof'ja Alekseevna, nennt die Zarinne Evdokija Kirillovna, Katharina I., Anna, Elizabeth, Katharina II., Königin von Württemberg und die russische Großfürstin Ekaterina Pavlovna sowie die Fürstinnen Natal'ja Dolgorukaja und Ekaterina Daškova. Auffällig ist hier, daß neben den Herrscherinnen in einer Reihe auch zwei der frühesten Verfasserinnen von Autobiographien in Rußland genannt sind. Vgl. dazu auch Hammarberg 2001, S. 23f

oder einer Panegyrik auf den Tod des Zaren Nikolajs I. (*На кончину Императора Николая I.*), finden sich männliche Persönlichkeiten der Vergangenheit nur in Texten, die aus einem aktuellen Anlaß entstanden, z.B. Ivan Susanin im Jahr 1835, als in Moskau ein Denkmal ihm zu Ehren eingeweiht wurde (*На памятник, сооружаемый Сусанину*). Gleichzeitig widmete sie einen großen Teil ihrer literarischen Produktion den berühmten und weniger berühmten Frauen ihrer Gegenwart (siehe Kap. 3). Rostopčinas Desinteresse an russischer Geschichte verdankt sich v.a. dem Umstand, daß sie dort keinen Platz für Frauen sieht, daß für sie die russische Geschichte eine Geschichte der Unterdrückung von Frauen ist. Weibliche Vorbilder für – schreibende und intellektuell tätige – Frauen des 19. Jahrhunderts findet sie dort nicht. Außerdem mag Rostopčinas Aversion auch in der russischen Geschichtswissenschaft ihrer Zeit begründet liegen, der gegenüber sie sich sehr kritisch zeigte. Die Parteilichkeit und Voreingenommenheit der Historiker, der Mißbrauch von Geschichte zu politischen Zwecken bei gleichzeitiger Konzentration auf nebensächliche historische Details erklären, wenn auch sicherlich nur zum Teil, Rostopčinas Skepsis gegenüber der Geschichtswissenschaft. Ihre Ablehnung von Historikern wird v.a. in ihrer Komödie *Возврат Чацкого в Москву* deutlich. Im Zentrum der Komödie steht die zeitgenössische Auseinandersetzung zwischen Westlern und Slavophilen. Die Handlung spielt in Moskau, im Hause Famusovs. 25 Jahre nachdem Čackij in Griboedovs Stück die Stadt verlassen hat, kehrt er zurück und wird Zeuge eines Streits zwischen den beiden Parteien, deren meisten Mitglieder sich aus Griboedovs Charakteren rekrutieren. Eine neue Figur ist der Geschichtspräsident Feologinskij, Ehemann von Mimi Tugouchovskaja und Anführer der Westler.¹² Seine wissenschaftlichen Theorien werden von der Autorin als unsinnig dargestellt – so möchte er z.B. nachweisen, daß Zar Ivan Groznyj ein Verehrer Luthers und im geheimen ein Protestant war (*Ростопчина* 1890, T. 1, 281). Sein Gegner, der Slavophile Platon Michajlovič Goričev, erklärt solche ungewöhnlichen Geschichtsinterpretationen mit der Notwendigkeit, Geld zu verdienen, der auch dieser Historiker unterliege: „Ведь надо, жить, пить и есть: вот и пошел педант / выдумывать воззрения и взгляды... / Всех, дескать, удивлю! А без того, / Кто-ж купит книжку-то его?“ (*Ростопчина* 1890, T. 1, 283). Die Autorität des Historikers wird von Rostopčina in Zweifel gezogen, zum einen, weil seine Forschung von politischen Ansichten und Interessen diktiert ist und zum anderen, weil seine Arbeit der Befriedigung seines Ehrgeizes und finanzieller Interessen dient. Gleichzeitig lehnt sie auch die Verehrung der russischen Vergangenheit durch Slavophile ab, weil diese die Errungenschaften der Gegenwart verdammen und Rußland zurück in die Barba-

¹² Bei der Figur Feologinskij handelt es sich wohl um eine satirische Darstellung des Geschichtspräsidenten und Westlers T.N. Granovskij. Dafür spricht u.a. das Mittelalter als Schwerpunkt seiner Forschung.

rei führen wollen. Am deutlichsten wird die Kritik an slavophiler Vergangenheitsverehrung von Čackij formuliert:

Смешно мне, право, – признаюсь, – / Как небывалую вы хвалите нам Русь, / И излагать стараетесь серьезно / Как Ярослав чихал, как кашлял Иван Грозный! / Где данья? Кто вам сказал?.. / Веть это бредни, идеал!.. / А нам-то в том где польза? Что за дело?.. / Та варварская Русь в невежестве истлела; / Россия новая возвиглась, возрасла, / От дедов речь и веру сберегла, – / Но нравы дикие отвергла и презрела. / И Бог с ней, с этой стариной, – / [...] / С безграмотной у бар женой, / С ленивыми, немymi терсемами! (Ростопчина 1890, Т. 1, 325)

Čackij, der am Schluß zwischen den beiden Lagern vermitteln soll, scheitert. Die Unvereinbarkeit der Gegensätze wird ihm von einer unbeteiligten Beobachterin des Geschehens, der Fürstin Cvetkova,¹³ durch das Machtstreben beider Parteien erklärt:

О чем, сказать ли вам, о чем они хлопчат? / Чтоб только роль играть; чтоб только свет заметил их; / Чтоб дальше разнеслась молва про них, / И чтоб про них Россия говорила!.. / Какая-та нужна им сила, / Чтоб вес речам и мненьям их придать, / Чтоб выше им самим над всеми нами стать!.. / Им все равно, чтоб их бранили, / Чтоб осуждали, иль хвалили, – / Но лишь бы верили вполне значенью их! (Ростопчина 1890, Т. 1, 340)

Die Kritik an der slavophilen Geschichtsauffassung läßt sich in folgende Punkte zusammenfassen: 1. Rußlands Geschichte ist in solcher Darstellung eine Erfindung. 2. Ihr historisches Interesse gilt nur Nebensächlichkeiten 3. Ihre Interpretation entbehrt einer faktischen Grundlage 4. Die Gegenwart profitiert in keinsten Weise von ihren Erkenntnissen 5. Die barbarischen Sitten der Vergangenheit sind abzulehnen, sie unterdrückten die Frauen, sperrten sie ein und verweigerten ihnen Bildung und Sprache. Rostopčinas Kritik an Vergangenheit und speziell am – russischen wie westeuropäischen – Mittelalter findet sich auch in anderen Texten, z.B. in der *povest'* *Поединок* (Das Duell, 1839). Hier beschreibt sie das Duell als Mord und lehnt es als Relikt des barbarischen Mittelalters ab. Sie kritisiert die männlichen Vorstellungen von Ehre sowie das Duell als Mittel, diese männliche Ehre zu verteidigen und den eigenen Mut unter Beweis zu stellen, als überholt und unmenschlich. Wichtiger ist dabei das Motiv des Duells als Mord an einem Dichter – der Protagonist Dol'skij ist ein junger poetischer Mensch, der zum Dichter werden könnte, aber bei einem Duell sein Leben verliert. Bedenkt man die zeitliche Nähe der Entstehung von *Поединок*

¹³ Fürstin Cvetkova ist die einzige positive Protagonistin der Komödie, ein weiblicher Gegenpart zu Čackij. Vor allem ihre unabhängige Haltung und die Anfeindungen, die ihr von allen anderen widerfahren, legen nahe, sie als alter ego Rostopčinas zu betrachten.

zum Puškins Duelltod, läßt sich der Text als Manifest gegen die ihr zeitgenössische Duellpraxis als eine mittelalterliche, barbarische Sitte verstehen.

6. Geschichtswissenschaftliche Bewertung und literarische Rezeption der Regentin Sof'ja

Sof'ja Alekseevna, geboren im Jahre 1657 als fünftes Kind des Zaren Aleksej Michajlovič und seiner ersten Frau, Marija Miloslavskaja, übernahm 1682 die Regierungsgeschäfte als Regentin für ihre beiden minderjährigen Brüder Ivan und Peter. Sieben Jahre lang regierte sie praktisch als Alleinherrscherin, bis 1689 Peter die Herrschaft übernahm. Sof'ja wurde gezwungen, den Schleier zu nehmen und unter dem Namen Suzanna in das *Novodevičij monastyr'* bei Moskau einzutreten, wo sie 1704 starb. Ihre posthume Rezeption durchlief bis heute verschiedene Phasen; die Beurteilung ihrer Herrschaft und die Bewertung ihrer Person fielen dabei sehr unterschiedlich aus, grundsätzlich herrschte jedoch eine negative Einstellung ihr gegenüber stets vor. Zu den Konstanten dieser negativen Rezeption gehört z.B. ihre äußere Gestalt. Stets wurde Sof'ja ein extrem unattraktives Äußeres bescheinigt, ein Charakteristikum, das im wesentlichen auf einer einzigen Äußerung eines der Rußlandreisenden basiert, der sie zudem vermutlich nie persönlich traf. Diese Aussage aber wurde von sämtlichen Historikern und Biographen unkritisch übernommen. (Hughes 1990, 76). Auch die Behauptung der Historiker Solov'ev und Mordovcev, daß zwischen Sof'ja und ihrer Stiefmutter, der zweiten Frau ihres Vaters und Mutter Peters des I., Natal'ja Naryškina, unerbittlicher Haß, Feindschaft und Konkurrenz herrschten, läßt sich nicht belegen. Prägend für die negative Rezeption waren auch die Beschreibungen ihres Charakters als kaum gebildete, grausame und rachsüchtige Frau, welche höchstwahrscheinlich ebenfalls ins Reich der Legenden gehören. In ihrer Biographie Sof'jas zeigt die englische Historikerin Lindsey Hughes, daß der Großteil der negativen Beschreibungen der Regentin und der Urteile über ihre Regierungszeit auf unzuverlässigen und präventösen Quellen beruht. Im Gegensatz dazu weist sie überzeugend nach, daß Sof'ja eine für ihre Zeit ausgesprochen gebildete und fortschrittliche Frau war, die mehrere Sprachen beherrschte, ein ausgesprochenes Interesse an Kultur und Literatur hatte und möglicherweise sogar selbst dramatische Stücke verfaßte. Zwar läßt sich ihre schriftstellerische Tätigkeit nicht materiell belegen, allerdings existierte parallel zu der negativen Rezeption auch die Auffassung von der Regentin als einer begabten Autorin. Besonderer Beliebtheit erfreute sich diese These zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit, als Sof'ja offensichtlich insgesamt eine gewisse Rehabilitation widerfuhr.¹⁴ So führt Karamzin in seinem

¹⁴ In dieser Zeit beginnt eine kritische Auseinandersetzung mit dem negativen Bild Sof'jas bei russischen und westeuropäischen Historikern. Vgl. Hughes 1990, 330ff.

Пантеон русских авторов. Sof'ja als eine der bedeutendsten Frauen Rußlands und sehr begabte Schriftstellerin auf:

[...] одна есть из великих женщин, прозведенных Россиею. [...] Софья занималась и литературою; писала трагедии и сама играла их в кругу своих приближенных. Мы читали в рукописи одну из ее драм и думаем, что царевна могла бы сравняться с лучшими писательницами всех времен, если бы просвещенный вкус управлял ее воображением. (Карамзин 1984, 102)

Auch im erwähnten *Плутарх для прекрасного пола* wird auf Sof'ja und ihre schriftstellerische Tätigkeit eingegangen. Von ihr heißt es, sie habe selbst ein Theater gegründet und dort Rollen übernommen, z.B. in Molières *Le médecin malgré lui* (Arzt wider Willen), und: „Софья Алексеевна, как уверяют, написала трагедию. Надобно сожалеть, что время истребило или сокрыло от нас ея сочинения“.¹⁵ Doch weder die Anerkennung durch Karamzin noch die Relativierung des ablehnenden Urteils im späten 18. Jahrhundert durch russische und ausländische Historiker änderte etwas am insgesamt negativen Bild Sof'jas. Diesen Bemühungen zum Trotz wurde die öffentliche Wahrnehmung weiterhin durch jene Bilder und Texte bestimmt, die Sof'ja als häßliche Frau und grausame und rachsüchtige Herrscherin darstellen – man denke z.B. an ihre Darstellung in Aleksej Tolstojs Roman *Петр I.* (Peter I.). In den Schatten gestellt von ihrem berühmten Halbbruder, scheint ihre Regierungszeit lange Zeit nur im Zusammenhang mit deren Überwindung durch Peter vom Interesse gewesen zu sein; nur in ihrer Rolle als seine Halb-Schwester und Gegnerin weckte sie, wenn überhaupt, die Neugier späterer Generationen. Bei allem Interesse der russischen Romantik, ja des Sentimentalismus, für russische – und westeuropäische – Geschichte und für herausragende historische Gestalten, hatte Sof'ja in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Platz.¹⁶ Eine bemerkenswerte Ausnahme von dieser Regel ist ihre Darstellung in Rostopčinas Poem *Монахиня*.

7. Rostopčinas Poem *Монахиня*

Neben den beiden russischen Metropolen, Moskau und Sankt Petersburg, spielt in Rostopčinas Texten ein weiterer Ort eine große Rolle, nämlich das bei Moskau gelegene Frauenkloster *Novodevičij monastyr'*, dem sie drei Texte widmete: in einer frühen Schaffensperiode 1832 das Gedicht *Новодевичий монастырь* (Das Novodevičij-Kloster), 1842 das Poem *Монахиня*, welches den Untertitel *историческая сцена* (Eine historische Szene) trägt, und zuletzt

¹⁵ Vgl. Anm. 11. Hier T. 6, 21.

¹⁶ Woran sich auch später nichts ändern sollte.

1857 in einem Text, den sie als lyrisches Vorwort zu diesem Poem verfaßte. Generell sind intertextuelle Verfahren für Rostopčinas Poetik charakteristisch. Sie schrieb sowohl Texte Anderer fort (erwähnt wurden bereits Puškins Heft und Griboedovs *Горе от ума*), als auch ihre eigenen.¹⁷ 1842 griff sie wieder auf das Thema des Klosters zurück und verfasste das Poem, 1858 ergänzte sie das Poem wiederum durch ein Vorwort.¹⁸

Im Mittelpunkt dieses Textes steht die Gestalt Sof'jas. Der Ort des Geschehens wird zwar lediglich als *девичий монастырь*, als Frauenkloster bezeichnet, läßt sich jedoch unschwer als das *Новодевичий монастырь* identifizieren, da es heißt, daß von zwei zunächst namenlosen Nonnen, einer jüngeren und einer älteren, die am geöffneten Fenster sitzen und ein Gespräch führen, die Ältere auf das in der Ferne sichtbare Moskau blickt. Die jüngere Nonne beobachtet mit Sorge, daß die Ältere sehr betrübt ist und möchte der Grund dafür wissen. Sie verwickelt die Ältere in ein Gespräch, in dessen Verlauf klar wird, daß die jüngere Nonne selbst mit dem Leben im Kloster völlig glücklich ist. Sie ist eine Waise, die als kleines Kind auf Bitten der Älteren in dieses Kloster aufgenommen wurde. Die Welt außerhalb der Klostermauern kennt sie nicht:

Чего любить, о чем мечтать мне в мире? Ты знаешь, ничего вне
здешних стен / не ведаю, не помню я на свете... здесь, без мысли, без
желаний / без сожаления об этом мире / мне неизведанном и чуждом
мне. (Ростопчина 1843, 5)

Das einzige, was das Glück der Jüngeren trübt, ist der Seelenzustand der Älteren. Die Jüngere wünscht sich die Fähigkeit, der Älteren das Vergessen beizubringen, denn im Vergessen sieht sie das Heilmittel:

Я счастлива, ты права, мать честная, / И если я порою опечалюсь, / То
не о мне печаль моя, / Но о тебе, тоскою удрученной, / Страдающей
истомой непонятной! / О! Если-бъ я могла ценою жизни / Купить тебе
слокойство! если-бъ мне, / Неопытной, Богъ силу даль и средство, /
Как научить тебя забыть былое! (Ростопчина 1843, 6)

Der Vorschlag, die Vergangenheit zu vergessen, stößt bei der Älteren jedoch auf völlige Ablehnung. Dabei vergleicht sie sich mit gefallenem Engeln, von

¹⁷ Z.B. schrieb sie 1855/56 eine Fortsetzung zu *Нежившая душа. Фантастическая оратория* aus dem Jahr 1836 (Eine Seele, die nie lebte. Ein phantastisches Oratorium) – *Отжившая душа. Фантастическая оратория* (Eine Seele, die abiebte. Ein phantastisches Oratorium), die sie durch den Untertitel *Продолжение старинной пьесы „Нежившая душа“* (Fortsetzung des alten Stücks) explizit machte.

¹⁸ Das Poem existiert in zwei Fassungen. Die erste erschien 1843 in der Zeitschrift *Moskvitianin* und besteht nur aus dem dramatischen Dialog. 1858 ergänzte Rostopčina den bestehenden Text durch eine Einleitung. In der ersten Gesamtausgabe von 1857 war das Poem nicht enthalten, in der zweiten von 1890 erschien es samt der Einleitung.

Gott bestraft und aus dem Himmel vertrieben. Der Bezug legt nahe, daß auch sie eine Vertriebene ist, und jenes Leben, das sie hinter sich lassen mußte, sich mit dem Himmel vergleichen läßt. Worin die Sünde, für die sie bestraft wurde, bestand, bleibt aber zunächst offen:

Забыть?.. Забыть!!.. А сколько тысяч летъ / Прошло с тех поръ, что
Ангелов виновныхъ / Господь изгнал изъ неба своего. / И все они о
небе не забыли!.. / Забыть?.. Забыть!.. Уж я пережила / И жизни
цветъ и даже жизнь свою,... / И съ именемъ своимъ саму себя,... /
Ужели пережить еще и душу?.. / Я не хочу забыть! (Ibid.)¹⁹

Die jüngere Nonne wird daraufhin neugierig und will in Erfahrung bringen, wer die Ältere in der Welt war. Nach einer langen Klage über ihr Schicksal verrät die Ältere eher zufällig ihre wahre Identität, die der Leser längst erraten hat: sie ist keine geringere als die frühere Regentin Sof'ja, die ältere Halbschwester Peters des Großen. Dieser Name sagt aber der Jüngeren so wenig wie der Name Peters, die Geschichte ihres Landes kennt sie nicht. In einem Monolog erzählt Sof'ja ihre Geschichte und präsentiert sich darin in einer vierfachen Rolle. Zum einen ist sie eine Zarentochter – als das älteste, intelligenteste und gebildetste unter den Zarenkindern, Lieblingskind des Vaters und märchenhafte Schönheit, nimmt sie am Hof eine herausragende Stellung ein:

Я родилась в порфире... на ступеняхъ / Российскаго престола... я
росла / Под сению его великолепной, / Царя-отца любимейшая дочь.
Красе моей дивятся, говорили, Что жениха достойного не същутъ Ни
за моремъ, ни дома для меня; [...] Мой разумъ и способности мои /
прельщали всехъ, и много разныхъ знаний / Приобрела я, бывъ еще
ребенком. (Ростопчина 1843, 10)

Zum zweiten ist sie – kraft ihres Verstandes und ihrer zahlreichen Fähigkeiten – Beschützerin: sie reißt nicht die Herrschaft an sich, sondern versucht nur, ihre kranken Brüder zu unterstützen – «Два брата, слабые, больные, только / Во мне одной опоры находили. [...]». Als aber die ungeliebte Stiefmutter und der Halbbruder Peter ihr und ihrer Familie die Liebe des Vaters und die angemessene Position am Hofe entreißen, begibt sie sich in die Rolle der Rächerin, vertreibt Peter mitsamt seiner Mutter und setzt ihren leiblichen Bruder Ivan auf den Thron:

¹⁹ Der Vergleich zwischen Engeln und Frauen findet sich bei Rostopčina auch an anderer Stelle, etwa in dem Gedicht *Сочувствие* (Mitgefühl) von 1838: „Такие существа у предков были феи, / И нынче пери их зовет еще Восток; / Им имя ангелов придумали Евреи,... / Бог женщинами их нарек!“ (Ростопчина 1857, 225-227)

И братъ мой обойден одноутробный, / И предана семья моя забвению, / Безсилию, стыду!.. Такой судьбы, / Таких обид мой гордый дух не вынесъ. / За кровь свою, за свой державный родъ / Отмстила я, унизила пришилицу, / И брата возвела я на Царство силой [...]
(Ростопчина 1843, 11)

Drittens ist Sof'ja aber natürlich auch eine ehrgeizige Herrscherin, die sich gezielt an weiblichen Vorbildern orientiert – an der weisen Königin Elizabeth von England, an der listvollen byzantinischen Kaiserin Irina und natürlich an der Kiever Fürstin Ol'ga:

Я царственную власть прияла в руки, / Я правила Россией произвольно [...]. Об Английской Елизавете Мудрой, / О хитростной Ирине Византийской, / Объ Ольге Киевской, я съ детства знала, / И ихъ пример мне душу соблазнял... / Хотелось мне свершить великий подвигъ, / И миру показать въ младые годы / Все доблести великаго царя, / Все прелести блистательной Царевны... (Ibid.)²⁰

Die Attributierung Elizabeths von England als *мудрая* (weise) verweist indirekt auch auf deren Selbstinszenierung als jungfräuliche Königin – als *цело-мудрая* (jungfräulich, keusch). Interessant ist, daß der angesprochene politische Gegner nicht Peter ist, er wird gar nicht genannt, der eigentliche Gegner Sof'jas ist viel mehr seine Mutter: „Я видела всю слабость, все ошибки / Соперницы, сообщников ея; / Я видела, каким стремленьем ложнымъ / Они должны Россию повести...“ (Ростопчина 1843, 13). Die Gegnerschaft besteht nicht zwischen den Geschwistern, sondern stellvertretend nur zwischen zwei Frauen – Sof'ja und Peters Mutter – die hier als Konkurrentinnen dargestellt werden, die wiederum ihre Familien repräsentieren. Die Konkurrenz zwischen den beiden ist aber keine rein politische, es ist auch eine Rivalität um die geistige Nachfolge.

Bevor Sof'ja ihre Geschichte erzählt, beschwört sie die namenlos bleibende jüngere Nonne, sich das Erzählte einzuprägen und es einer späteren Generation weiterzugeben. Sie erwählt die Jüngere zur Bewahrerin und Verteidigerin ihrer Erinnerung (*память*):

Клянись опять, что ты, в летах преклонных, / Припомнишь все, что ныне отъ меня / Услышишь ты, и соберешся с силой, / И передашь иному поколенью! [...] Ты памяти моей отныне стражъ; / Ты защитишь ее от вражьей злобы, / Ты вызовешь поруганной Софии /

²⁰ Vgl. Rostopčinas Paradigma erfolgreich herrschender Frauen mit Schillers Paradigma entthronter und hingerichteter englischer Königinnen: „Dieß Land, Milady, hat in letzten Zeiten / Der königlichen Frauen mehr vom Thron / Herab aufs Blutgerüste steigen sehn. / Die eigne Mutter der Elizabeth / Gieng diesen Weg, und Catharina Howard, / Auch Lady Gray war ein gekröntes Haupt.“ (Schiller 2004, 39)

Загробный глас, и людям сообщишь, / И я могу спокойно умереть!
(Ростопчина 1843, 10)

Die ersehnte Ruhe kann Sof'ja nur finden, indem sie gegen den Widerstand der herrschenden Macht ihre Version der Geschichte tradiert. Denn ein früherer Versuch, dies alles in schriftlicher Form zu fixieren, ist gescheitert: als Sof'ja ihre Lebensgeschichte niedergeschrieben hatte, wurde das ihren Gegnern bekannt, die den Text daraufhin vernichteten. Die letzte und vielleicht wichtigste Rolle ihres Lebens, die einer *Auturin*, kann Sof'ja deshalb nicht erfüllen:

Послушай, я / Однажды здесь, в затворнической келье, / Хотела пишу
дать тревожным думамъ, / Убить часов однообразных скуку: / Мне
удалось обнять бывшее мыслью / И летопись составить о себе / Прав-
дивую...и въ исповеди верной, / Безъ лести и безъ лжи, какъ предъ
Богомъ / Всю душу высказать, все горе жизни, / И худо и доб-
ро...Трудилась я / И день и ночь, и мыслию и волей, / Чтобъ завещать
оправданную память / Отчизне и потомству...Чтобъ унять / Хулу
молвы, проклятя современныхъ.... / Уж трудъ мой приходилъ к
концу. И вотъ / мои враги проведали, пришли, / И пламя предо мной,
въ моих глазахъ, / Пожрало сей единственный залогъ / Всего
минувшего, всей жизни смутной!... (Ростопчина 1843, 8)

Auch hier fällt auf, daß sie nicht explizit von Peter spricht, sondern etwas nebulös von *мои враги* (meine Feinde), welche das, was die erste russische Frauen-Autobiographie hätte werden können, vernichtet haben. Sof'jas Versuch, ihre eigene Darstellung ihrer Rolle und der historischen Ereignisse der offiziellen Darstellung gegenüberzustellen, wird mit einem generellen Schreibverbot bestraft. Diese Darstellung kann nur mündlich, durch eine andere Frau, überliefert werden. Dabei unterscheidet Sof'ja dezidiert zwischen der politischen Geschichte des russischen Staates, die sie kraft ihrer Herkunft und Position mitgestaltet hat, und ihrem persönlichem Schicksal:

Постой, ты слышала лишь быль Царевны,... / А участь женщины
была ужасней, / Мучительней....Но рассказать ее / Я не могу....она
давно закрыта / Въ чужом гробу...И кровию чужою / Устам моимъ
навекъ наложена / Молчания печать! (Ростопчина 1843, 15)²¹

Kann die private Geschichte Sof'jas als Frau nicht erzählt werden, so hat zumindest ihre Interpretation der russischen Geschichte Aussicht auf Tradie-

²¹ Beachtenswert ist an dieser Stelle Rostopčinas Unterscheidung zwischen den zwei Körpern Sof'jas: dem politischen Körper der Regentin und dem privaten Körper einer Frau. Dasselbe Verfahren findet sich in einigen der Versionen der Memoiren von Katharina der Großen. Vgl. dazu Witte 1995. Zur Aufteilung des königlichen Körpers in einen politisch-öffentlichen und einen privaten vgl. Kantorowicz 1997.

nung. Die jüngere Nonne schwört Sof'ja die Treue und willigt ein, ihre Forderung zu erfüllen. Am Ende des Poems verlassen beide Nonnen, nun nicht mehr als Herrin und Untertanin, sondern als Schwestern, das enge Zimmer und begeben sich auf den Weg zur Kirche, zum gemeinsamen Gebet.

In ihrem Poem zieht Rostopčina Sof'ja als paradigmatisches Beispiel sowohl für die Schwierigkeit der Darstellung eines individuellen Frauenschicksals heran, als auch für die Unmöglichkeit einer weiblichen Geschichtsschreibung und Geschichtsinterpretation generell. Die Schuld daran wird in diesem Text aber nicht, zumindest nicht vordergründig, einem Mann, dem Zaren Peter gegeben, sondern v.a. einer anderen Frau, seiner Mutter. Die Abwesenheit Peters kann auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden – so war eine direkte Anklage Peters des Großen für Rostopčina sicherlich nicht möglich. Ein weiterer wichtiger Grund für die Modifikation seiner Rolle, seiner vordergründigen Entlastung kann aber auch in Rostopčinas Bestreben gesehen werden, Handlungs- und Machträume für Protagonistinnen der russischen Geschichte zu etablieren, auch wenn es dem damaligen historischen Wissensstand widersprach. In diesem Sinne wird in Rostopčinas Text Sof'jas Herrschaft nicht etwa durch den Bezug auf die Vorfäter legitimiert, sondern durch den auf Elizabeth von England und Irina von Byzanz. Das Schreiben der eigenen Geschichte, in Form von Autobiographie oder Erinnerungen, ist nicht möglich und wird bestraft; das mündliche Erzählen der Geschichte scheint die einzige Möglichkeit der Tradierung zu bieten. Der von Rostopčina hier vorgeschlagene Weg bedeutet einerseits den Rückzug der Frauen aus der (mißlungenen) Schriftlichkeit in die alte russische Tradition der Mündlichkeit; andererseits soll die jüngere Nonne mit der Überlieferung von Sof'jas Geschichte die traditionell von Männern besetzten Gattungen epischen Erzählens besetzen. Insofern bedeutet die Vernichtung von Sof'jas Manuskript nicht das Ende weiblicher Kreativität und Geschichtstradierung, sondern einen neuen Anfang, einen Anfang mit Hilfe der Rückkehr zur mündlichen Tradition unter einer Aufwertung der weiblichen Stimme durch die Besetzung neuer Genres.

An dieser Stelle soll nach den historischen Wurzeln von Rostopčinas Bild des Frauenklosters und der schwesterlichen Beziehungen unter den Nonnen gefragt werden. Historische Untersuchungen über russische Frauenklöster belegen, daß Gemeinschaftlichkeit oder Solidarität unter russischen Nonnen nicht üblich war. Im klösterlichen Alltag waren die Nonnen oft räumlich von einander getrennt und führten weitgehend separate Leben. (Thomas 1983, 234ff. und Boškowska 1998) Aber auch der soziale Hintergrund der Nonnen war sehr unterschiedlich, ebenso ihre individuellen Gründe, einem Kloster beizutreten: „The sisters, then, were not a homogeneous group: they were noble and artisan; widows, virgins, and divorcees; saints, fools, martyrs and villains.“ (Thomas 1983, 239ff). Die unterschiedliche Herkunft der Nonnen, ihre geringe Bildung

und der allgemeine Charakter der Frauenklöster, der in vielen Zügen nur eine Fortführung des häuslichen Lebens war und kein besonderes Maß an Religiosität oder Spiritualität erforderte (Thomas 1983, 236ff.), bot den Nonnen keine Identifikationsgrundlage. Alle Untersuchungen weisen darauf hin, daß die russischen Frauenklöster das Phänomen der Schwesterlichkeit nicht kannten.²² Belegt sind solidarische Beziehungen unter Nonnen, wie sie Rostopčina in dem Poem entwirft, in den katholischen Frauenklöstern in Westeuropa. Aber auch außerhalb der Klöster zeichneten sich katholische Frauengemeinden durch außergewöhnliche gegenseitige Loyalität und Solidarität aus: Mit einer solchen Gemeinschaft kam Rostopčina in Berührung, nämlich mit russischen Frauen, die zwischen 1800 und 1820 zum Katholizismus konvertierten. Der Einfluß der aus dem nachrevolutionären Frankreich nach Rußland emigrierten französischen Adelligen und die intensive Bekehrungsarbeit der Jesuiten führten zu dieser Zeit in den Kreisen des russischen Hochadels zu zahlreichen Übertritten zum römisch-katholischen Glauben, wobei die meisten Konvertiten Frauen waren (Schlafly 1973, Черных 2001, Цимбаева 1999). Černych analysiert in der Arbeit über die Konvertitinnen die Ursachen der speziellen Anziehungskraft, welche der Katholizismus auf russische Frauen ausübte und kommt zu dem Schluß, daß der Übertritt Frauen einen neuen Zutritt zum öffentlichen Leben verhieß. War die den Frauen bis dahin zugängliche öffentliche oder halb-öffentliche Sphäre weitgehend auf den literarischen Salon beschränkt, wartete nun ein breiter Aktionshorizont auf sie – Mildtätigkeit, Gründung von (katholischen) Schulen, die Einbindung ihrer bis dahin privat gelebten intellektuellen Interessen in den sozialen Rahmen der Kirche. Černych betont, daß katholische Missionare vor allem an den weiblichen Verstand appellierten, sie eröffneten den Frauen die Möglichkeit und forderten sie explizit dazu auf, sich theologischen Studien zu widmen, welche dann mit den Geistlichen diskutiert werden konnten. Infolgedessen hinterließen viele Konvertitinnen umfangreiches theologisches Schrifttum (Черных 2001, 353). Die Verbreitung des Katholizismus verlief in ersten Linie über familiäre Beziehungen und hier vor allem über die weiblichen Familienmitglieder, von Mutter zu Tochter, von Tante zur Nichte

²² Im Unterschied zu ihren Schwestern in Westeuropa kannten die russischen Nonnen auch keine gemeinsame literarische Produktion und gemeinsame intellektuelle Beschäftigung (bis auf die obligatorischen Gottesdienste, Gebete etc.): „There is little evidence that the nuns engaged in intellectual pursuits; on the contrary, because scribes did the bookkeeping and correspondence, and priests read or recited the liturgy and lessons, it is even difficult to tell if many of the sisters were literate. [...] There are no known women chroniclers or authors. The convents ran no organized educational activities [...] There is no indication that they were involved in charity work.“ Thomas 1983, 230-242. Nada Boškowska bestätigt diese Sicht: „Die Hinweise auf eine intellektuelle Tätigkeit der Nonnen sind allerdings tatsächlich sehr spärlich. [...] es (ist) praktisch unmöglich, etwas Verlässliches über die Bildung der Nonnen, und sei es nur der Klosterleitung, in Erfahrung zu bringen. [...] In der Forschung ist man sich weitgehend einig, daß die moskovitischen Frauenklöster selten durch die Gelehrtheit der Nonnen bekannt wurden und daß keine Anzeichen für literarische und karitative Tätigkeit zu finden sind.“ Boškowska 1998, 426ff.

(Черных 2001, 348). Die weitgehende Feindseligkeit gegenüber diesen Frauen trug zu ihrer Isolierung in der Öffentlichkeit und im familiären Rahmen bei. Folge davon waren sehr intensive Beziehungen unter diesen Frauen, geprägt von gegenseitigen Vertrauen, Loyalität und Solidarität. Eine dieser Konvertitinnen war Gräfin Ekaterina Rostopčina, die Schwiegermutter der Dichterin. Als eifrige Missionarin versuchte die ältere Rostopčina nicht nur, ihre eigene Tochter zum Übertritt zu bewegen (mit Erfolg), sondern auch die Schwiegertochter und die Enkelinnen.²³ Allerdings blieben ihre konstanten Bemühungen folgenlos: Evdokija Rostopčina lehnte zwar nicht den Katholizismus als solchen ab, blieb aber in ihrer Ablehnung eines Glaubenswechsels rigoros (Schlafly 1973, 196-203). Sie begegnete aber über Jahre hinweg den Mitstreiterinnen ihrer Schwiegermutter und konnte deren Zusammenhalt, deren gegenseitige Unterstützung beobachten, die Solidarität unter Frauen, die von der Gesellschaft abgelehnt und verachtet wurden. Es ist deshalb vorstellbar, daß die Dichterin in der Gemeinschaft der russischen Katholikinnen eine Inspirationsquelle für ihre Schwesterlichkeitskonzeption fand.

8. Intertextuelle Bezüge

Zentrale Prätexte für das Poem *Монахиня* sind Lermontovs 1839 verfasstes und 1840 veröffentlichtes Poem *Мцыри* sowie die phantastischen *povesti* von Vladimir Odoevskij, v.a. *Косморама* von 1840 genannt werden.

In *Монахиня* greift Rostopčina mehrere Motive sowie die Struktur von Lermontovs Poems auf und interpretiert diese im Sinne ihrer Schwesterlichkeitskonzeption um. Die Parallelen zwischen den beiden Texten sind offensichtlich. Bei beiden steht im Mittelpunkt das Leben des Protagonisten im Kloster, beide leben dort unfreiwillig, für beide ist es ein Gefängnis. In beiden Fällen ist das Kloster Ort des Exils, das um so bitterer ist, da die Heimat in Blickweite ist – Sof'ja blickt auf Moskau, der junge Mann in Lermontovs Poem weiß seine Heimat gleich hinter den Bergen. Allerdings finden beide einen Zuhörer, dem sie ihre – wahre – Lebensgeschichte erzählen können, der monologische Bericht bildet den Kern beider Poeme. Dennoch unterscheiden sich die Poeme in vielen und teils sehr subtilen Elementen, von denen nur einige genannt werden sollen. Nicht nur verändert Rostopčina das Geschlecht der Protagonisten vom männlichen zum weiblichen, sie nimmt eine chiasmatische Veränderung vor – der junge Mann wird ersetzt durch eine ältere Frau und der alte Mönch durch eine junge Nonne. Dadurch gewinnt Sof'jas Lebensgeschichte eine Perspektive – sie ist nach vorne, in die Zukunft orientiert, wo sie weitererzählt werden wird. Die Ge-

²³ Männliche Familienmitglieder waren zwar von diesen Bemühungen nicht ausgeschlossen, hier waren die Erfolge aber sehr viel geringer. Auch das hat mit der Genderspezifität eines Konfessionswechsels zu tun – der Glaubenswechsel hatte für Männer andere und sehr viel gravierendere soziale und politische Konsequenzen als für Frauen. Vgl. Schlafly 1973.

schichte des jungen Mannes hat hingegen keine solche Zukunft, sie richtet sich in einem linearen Zeitverlauf rückwärts – an einen alten Mönch. An die Stelle Georgiens als exotischen Hintergrund in Lermontovs Poem tritt bei Rostopčina das allseits bekannte russische Kloster.²⁴ Die Verlagerung der Handlung spricht dafür, daß Sof'jas Geschichte nicht *exotisch* ist, ihr Schicksal steht viel mehr *exemplarisch* für die Schicksale zahlreicher russischer Frauen, die gegen ihren Willen ins Kloster gehen mußten und deren Geschichte nie erzählt wurde. Anders als Sof'ja, gelingt dem jungen Mann eine kurze Flucht aus dem Kloster, allerdings verschlechtert sich sein Gesundheitszustand in der Folge so dramatisch, daß er bald darauf stirbt. Durch den Tod entgeht er der vollständigen und endgültigen Eingliederung in die klösterliche Gemeinschaft, er wird, im Unterschied zu Sof'ja, nicht zu einem Mönch. Für Lermontov ist der Tod der einzige Ausweg aus einer Gefangenschaft, die nicht nur in der physischen Eingeschlossenheit in den Klostermauern, sondern auch in der auferzwungenen Gemeinschaft besteht. Der junge Mann findet den Tod, weil er nicht Teil eines Ganzen werden möchte, er flieht die brüderliche Gemeinde der Mönche auf der Suche nach dem eigenen, individuellen Schicksal. Sof'ja unternimmt keinen Fluchtversuch, auch stirbt sie nicht. Die Freiheit, ein zentrales Motiv beider Poeme, wird bei Rostopčina nicht vorrangig als physische Freiheit verstanden. Ist für Lermontov die klösterliche Gemeinde ein Ort der Unfreiheit, findet Sof'ja im Kloster, im Gespräch mit der jüngeren Nonne, die Möglichkeit frei zu sprechen vom eigenen Ich, zu ihrer wahren Identität und ihrem wahren Namen zurückzukehren und ihre wahre Geschichte zu erzählen. Nach dem Gespräch verfügt sie über die Gewißheit, den Fortbestand ihrer Geschichte gesichert zu haben. Sie ist befreit von der Angst, namenlos und vergessen, von der Welt verurteilt, zu sterben.

Wie auch zu Lermontov, pflegte Rostopčina eine intensive Freundschaft zu Vladimir Odoevskij. Rostopčinas Schwesterlichkeitskonzeption und Odoevskijs philosophische Konzeptionen weisen eine wichtige Übereinstimmung auf – die Forderung nach Solidarität. Das Motto von *Живой мертвец*, das Odoevskij ihr (wie auch die *повест' Косморама*) widmete, nennt das Thema der Solidarität beim Namen:

— Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (solidaritas)? „Очень легко – круговая порука“ отвечал ходячий словарь. — Близко, а не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произ-

²⁴ In dem Gedicht *Эльбрус и я* (Der Elbrus und ich) aus dem Jahr 1836 formulierte Rostopčina eine deutliche Absage an die in der russischen Romantik häufige Bewunderung der kaukasischen Berge und deren ‚Mißbrauch‘, so Rostopčina, für literarische Ziele. In diesem Gedicht sowie in *Прости Кавказ!* (Verzeih, Kaukasus!) aus dem Jahr 1839 betont sie, daß der Kaukasus für sie nicht zum Ort dichterischer Inspiration wurde, wobei diese Aussage natürlich gleichzeitig durch diese beiden Texte konterkariert wird.

несенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; – так-что ответственность соединена с каждым словом, с каждым повидимому незначущим поступком, с каждым движением души. (Одоевский 1844, 98)

Unter Solidarität versteht Odоеvskij hier jene Verantwortung, die jeder Mensch, Mann und Frau, für seine Worte und Taten trägt, denn jede Äußerung und jede Handlung, so Odоеvskij, beeinflusst das Leben anderer Menschen. Um diesen nicht zu schaden, muß jeder rücksichtsvoll und verantwortungsbewußt handeln.²⁵ Der genderneutralen Solidarität von Odоеvskij und Rostopčinas frauenspezifischer Schwesterlichkeitskonzeption ist die Vorstellung von der Verantwortung gegenüber Anderen gemeinsam.²⁶

Über diese gemeinsame Konzeption der Solidarität hinaus finden sich in Rostopčinas Poem konkrete Bezüge auf Odоеvskijs Texte, v.a. auf seine phantastische povest' *Косморама*. Zum einen spielt für Rostopčina die Gestalt der Sof'ja eine besondere Bedeutung und zum anderen Odоеvskijs Vorstellung von zwei Welten, *двоемирие*. In *Косморама* trägt die siebzehnjährige Cousine des Protagonisten Vladimir den Namen Sof'ja. Zusammen mit ihrer alten Tante lebt sie in Moskau, in einem Haus, das die Tante aufgrund seiner unmittelbaren Nähe zum Roždestvenskij Kloster gekauft hat. Das junge Mädchen ist einerseits belesen, andererseits hat es, wie auch die junge Nonne bei Rostopčina, keine Ahnung von Geschichte. Signifikant ist hier, daß ihre Unwissenheit zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Französischen Revolution verdeutlicht wird, von der sie noch nie etwas gehört hat.²⁷ Bei seiner Erklärung, die nicht wiedergegeben wird, betont Vladimir offensichtlich nur die schrecklichen Seiten der Revolution, eine der Hauptforderungen der Revolution, die Gleichheit, erwähnt er nicht. Daß eine politische Forderung nach Gleichheit Sof'ja unverständlich und fremd ist, wird klar, als diese erklärt, daß sie für Menschen v.a.

²⁵ Zu Odоеvskij philosophischen Konzeption der Verantwortung vgl. Cornwell 1998, 150

²⁶ In diesem Kontext sei darauf hingewiesen, daß sich in Odоеvskijs Text Hinweise auf Rostopčinas Rivalität mit Karolina Karlovna Pavlova finden lassen. Der Protagonist, der Geist des jüngst verstorbenen Beamten Vasilij Kuz'mič, sucht seine beiden Geliebten auf, von denen eine Karolina Karlovna heißt. Diese, so stellt der Geist des Verstorbenen fest, wolle nur sein Geld und betrüge ihn mit einem anderen Mann. Der Name ‚Karolina Karlovna‘ wird zunächst von einem Mitarbeiter von Vasilij Kuz'mič genannt, am Ende nennt sie der Protagonist selbst bei diesem Namen. In der Mitte der Erzählung wird sie jedoch Karolina Ivanovna genannt. Die Veränderung des Vatersnamens gehört zu typischen Verfahren Odоеvskijs (vgl. auch in *Косморама* – Vladimir Petrovič vs. Vladimir Andreevič oder in *Сильфида* – Michail Platonovič vs. Platon Michajlovič), die dazu dienen, entscheidende Wandlungen des Protagonisten zu markieren. In diesem Kontext könnte die Veränderung des deutschen Vatersnamens in einen typisch russischen als Anspielung auf Pavlovas Bemühungen verstanden werden, sich als ‚echte Russin‘ zu stilisieren. Vgl. auch Cornwell 1998, 150-151 und Cockrell 1999, 129.

²⁷ Andererseits wird die Nähe Sof'jas zur französischen Kultur bzw. Mode betont, sie liebt die Fabeln La Fontaines, ihre Frisur wird als eine französische beschrieben.

Mitleid empfinde. Sie liebt nur solche Bücher, die zum Mitleid für Menschen bewegen, für ihren Cousin Vladimir empfindet sie ebenfalls Mitleid. Ihre Beziehungen zu Menschen basieren nicht auf einer überindividuellen, d.h. juristischen bzw. politischen Maxime, sondern auf ihren subjektiven Emotionen. Obwohl sie auf theoretischer Ebene allen Menschen gegenüber Mitleid empfindet, hat sie keines mit ihrer alten Tante, als diese krank wird und kurz vor dem Tod steht. Vor allem aber tritt Sof'ja als Vermittlerin zwischen zwei Welten auf. Im Gegensatz zum Vladimir, der nur durch Zufall Zugang zur ‚anderen‘ Welt erhält und nur gelegentlich Einblick in diese Welt bekommen kann, nimmt Sof'ja stets Teil daran, sie steht in unmittelbarer Verbindung zu ihr.²⁸ Als Vladimir in der ‚anderen‘ Welt von dämonischen Mächten eine tödliche Gefahr droht, rettet ihn Sof'ja. In der realen, materiellen Welt kostet sie jedoch Vladimirs Rettung ihr eigenes Leben.

Diese Konzeption von zwei Welten oder *двоёмирье* bezeichnet Cornwell als charakteristisches Element der russischen romantischen Phantastik.²⁹ In *Космопама* verbindet Odoevskij in der Gestalt der Sof'ja diese Konzeption mit der Vorstellung von Sophia der Göttlichen Weisheit in ihrer Funktion als Vermittlerin zwischen zwei Welten. Roger Cockrell zieht in Bezug auf das Selbstopfer eine Parallele zwischen Sof'ja und Gretchen aus Goethes *Faust* – eines der von Sof'ja bevorzugten Bücher (Cockrell 1999, 140ff). Gleichzeitig betont er, daß ihre Funktion als Vermittlerin hier eindeutig auf die Gestalt der Göttlichen Weisheit Sophia zurückgeht.³⁰ Vacuro sieht in der Gestalt Sof'jas, speziell in ihrem Verhalten, die Verkörperung des ethischen und religiösen Verhaltenskodex' der russischen Freimaurer (Вауро 2000, 163ff).

In bezug auf *Монахиня* stellt *Космопама* einen wichtigen Prätext dar. Das abgeschiedene Leben von zwei Frauen, einer älteren und einer jüngeren, die Nähe von deren Hauses zu einem berühmten Moskauer Kloster, das Mitleid als Lebenseinstellung der jungen Sof'ja sowie deren mangelnde (v.a. historische) Bildung, um nur einige Parallelen zu nennen, finden sich, natürlich in veränderter Form, bei Rostopčina wieder. Wie schon bei Lermontov, interpretiert sie jedoch zentrale Aspekte von Odoevskijs Text im Sinne ihrer eigenen Schwesterlichkeitskonzeption um. Dabei löst sie sich v.a. von der phantastischen Konzeption von zwei Welten ab – in ihrem Poem sind beide Welten, die Klosterwelt und diejenige außerhalb, absolut real. Die Mauern, auf welchen die Nonnen sitzen, sind keine durchgängigen „fluid boundaries“ (Ayers 1999, 179) sondern

²⁸ Im Gegensatz zum Vladimir, hört Sof'ja immer eine Stimme aus der anderen Welt, deren Worte sie zwar nicht immer versteht; sie kann aber nur das äußern, was diese Stimme ihr sagt.

²⁹ „A particular Russian element, though drawn from German romanticism, is the concept of *dvoemirie* (or philosophical dualism).“ Cornwell, 146. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß sich auch russische Autorinnen mit diesem Konzept befaßten, z.B. Karolina Pavlova in ihrem *Двойная жизнь* von 1848.

³⁰ Zur Entwicklung des Mädchens von Sonja zu Sof'ja vgl. Cornwell, 152

reale Mauern, die nicht überwunden werden können. Anders als bei Odoevskij kann Sof'ja hier nicht als Vermittlerin zwischen zwei Welten – der im Kloster und der außerhalb – auftreten, sie kann bzw. darf ihre eigene Geschichte nicht nach Außen vermitteln. Aber sie kann die jüngere Nonne an ihrer Geschichte teilhaben lassen, weil diese, wiederum anders als bei Odoevskij, mit der alten Frau Mitleid hat. Sie ist in temporärer, aber vielleicht auch in räumlicher Hinsicht eine Vermittlerin, die in Zukunft und womöglich außerhalb des Klosters Sof'jas Geschichte erzählen wird. Überspitzt formuliert kann man sagen, daß die junge Nonne somit zur vermittelnden Hypostase Sof'jas wird. Dabei verliert sie, im Gegensatz zu Odoevskijs Sof'ja, nicht ihr Leben, sie muß nicht zum Opfer werden, damit ein Mann oder eben Sof'ja weiterleben können.

Im Kontext der Diskussion um die Nähe von *Монахиня* zum phantastischen Werk Odoevskijs, muß auch auf die Auseinandersetzung Rostopčinas mit *Female Gothic* eingegangen werden. Mit dem Begriff *Female Gothic* bezeichnete Ellen Moers jene im Stil des *Gothic* verfassten Texte von Ann Radcliffe, Mary Shelley, Christina Rossetti u.a. (Moers 1978). Die Vorliebe von Autorinnen für dieses Genre erklärt Ayers durch die Möglichkeit, die dieses Genre bot, um das weibliche Selbst zu diskutieren:

[...] the female appropriation of the Gothic in terms of the way Gothic conventions seem to suit a particularly female conception of the self. Female Gothic writers share a compulsion to visualise the self and to represent literally anxieties about the boundaries between self and other. (Ayers 1999, 171)

Im Mittelpunkt von *Female Gothic* steht die Frage nach der Integrität des weiblichen Selbst. Die Grenzen des Selbst sind fließend, seine Ambiguität erzeugt Angst. Die weibliche Identität ist, zumindest zu Beginn der Handlung, ungeklärt und mysteriös. Das Geheimnis um die wahre weibliche Identität spiegelt sich in Gothic-typischen Tropen wieder wie geheimen Briefen oder Dokumenten, welche Aussagen über die weibliche Identität beinhalten (Ayers 1999, 178). Die typischen Orte der Handlung (z.B. Burgen oder Gefängnisse) liegen allesamt weit abseits des ‚normalen‘ gesellschaftlichen Lebens, die ProtagonistInnen werden dort gleichzeitig eingeschlossen und von der Welt ausgeschlossen. Eine große Rolle spielt in *Female Gothic* auch die weibliche Sexualität, genauer gesagt, der traumatische Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein und die erste (traumatische) sexuelle Erfahrung.

Auch in Rußland genoß das Genre bei Autorinnen einige Popularität. Hier seien als Beispiele Elena Gans *povest' Cyd caema* oder Elizaveta Kologrivovas *Хозяйка* genannt. Die Blütezeit der russischen *Female Gothic* fällt in die späten 1830-er und frühen 1840-er Jahre – Gan schreibt ihre *povest'* 1840, Kologrivova

1843 (Ган 1987, 147-212; Кологривова 1987, 213-244).³¹ Auch in Rostopčinas *povesti Poedinoк* und *Чины и деньги* (Ränge und Geld, 1838) lassen sich Elemente des *Female Gothic* finden. Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß sich russische Autorinnen v.a. auf kürzere Gattungen wie *povesti* oder Erzählungen konzentrierten und, im Unterschied etwa zu Ann Radcliffe, keine Romane verfaßten. Außerdem spielen Elemente des Gothic in ihren Texten oft nur eine Nebenrolle bzw. sind nur ein Aspekt unter vielen anderen.³² Ein Spezifikum der russischen *Female Gothic* scheint indessen die häufige Verfremdung zu sein, v.a. die Verwendung von Gothic-Merkmalen mit parodistischer Intention. So betont Joe Andrew z.B. die Konventionalität der Gothic-Verfahren in *Суд света* und interpretiert die entsprechenden Passagen als eine Parodie auf das Genre (Andrew 1993, 117-131).³³

Auch bei der Analyse von *Монахиня* muß auf Rostopčinas Auseinandersetzung mit diesem Genre eingegangen werden. Einerseits finden sich darin viele Merkmale des Gothic wieder – im Zentrum steht die geheimnisvolle weibliche Identität, die Protagonistin ist nicht diejenige, die sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Die vernichtete Autobiographie Sof'jas ist das geheimnisvolle Dokument, in dem ihre Identität beschrieben wird. Das *Novodevičij monastyr'* ist ein Ort des Ein- und Ausschlusses, auf den die Definition von Gothic durch Charles Baldick zutrifft:

For the Gothik effect to be obtained, a tale should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into desintegration. (Cornwell 1998, 154)

Rostopčina kehrt nun in ihrem Poem die beiden genannten Elemente, das Erbe und die Eingeschlossenheit, die in ‚echten‘ Gothic-Texten zur Desintegration des Selbst führen, in ihrer Bedeutung um. Das Erbe, hier Sof'jas Geschichte, ist nicht beängstigend, vielmehr ist es eine Bereicherung des Lebens der jungen Nonne, gar eine Sinnstiftung. Die Eingeschlossenheit im Kloster verliert durch die Solidarität unter den beiden Frauen ihren klaustrophobischen Charakter. Das Lüften des Geheimnisses um die Identität der Protagonistin führt nicht, wie in Gans *povest'*, zum Tod der Heldin, sondern ist im Gegenteil verknüpft mit der Weitergabe ihrer Geschichte, ihrem Weiterleben in der Erinnerung der

³¹ Für eine allgemeine Besprechung von Gothic in Rußland vgl. Simpson 1986 *The Russian Gothik and its British Antecedents*

³² In *Суд света* von Elena Gan etwa stehen v.a. Ablehnung und Verurteilung einer Frau durch die Gesellschaft im Vordergrund, Elemente des Gothic spielen dabei eine zweitrangige Rolle.

³³ Ayers bestreitet zwar den grundsätzlichen parodistischen Charakter der Gothic-Elemente, merkt jedoch an, daß viele entsprechende Stellen ironisch gebrochen sind. Vgl. Ayers, 178-180.

Nachfahren. Der Verzicht auf die Thematisierung weiblicher Sexualität und Liebesbeziehungen ist ein weiteres Merkmal von Rostopčinas kritischem Umgang mit Female Gothic – Sexualität und sexuelle Attraktivität als Gründe für mögliche Rivalität zwischen beiden Frauen werden einfach ausgeschlossen. Auch der Übergang zum Erwachsenenalter der jungen Nonne geschieht hier nicht mittels einer sexuellen Erfahrung, in den klassischen Gothic-Texten eine traumatische Erfahrung, sondern durch die Teilhabe an der Geschichte einer anderen Frau. Bei Rostopčina ist die wahre Initiation die Teilnahme an Geschichte und eine aktive Partizipation an deren Gestaltung, eben jene Aussicht, die die junge Nonne durch Sof'ja bekommt. Der potentiell gewaltsame sexuelle Akt zwischen Mann und Frau wird hier durch eine gewaltfreie Einweihung einer Frau durch eine andere ersetzt.

Zusammenfassend muß festgehalten werden, daß Rostopčinas Poem in einer Auseinandersetzung mit Lermontovs Poem *Мцыри*, mit Odoevskijs *Косморама* und *Живой мертвец* sowie mit der literarischen Gothic-Tradition entsteht. Kennzeichnend für alle drei Fällen ist, wie Rostopčina sich dieser Prätexte bedient – sie übernimmt Motive, Struktur etc., interpretiert sie aber stets im Sinne der weiblichen Solidarität um. Dabei erteilt sie eine klare Absage an den ‚klassischen‘ Topos des Frauentodes. Im Gegensatz zu Odoevskij muß weder Sof'ja, noch die jüngere Nonne sterben, keine muß ihr Leben zugunsten der Anderen opfern. Das Kloster wird vom Ort der Isolation und Desintegration des Selbst zum Ort der Integration des weiblichen Selbst – in eine Gruppe gleichberechtigter Frauen zum einen, und zum anderen in die russische Geschichte.

9. Монахиня als weibliche Utopie?

Die Hinwendung Rostopčinas zum Frauenkloster und die (vordergründig) positive Darstellung der Nonnen und ihres Lebens dort geben Anlaß zu der Frage, inwiefern dieser Ort als utopischer Ort und das Poem als Utopie lesbar sind.

Für westeuropäische Dichterinnen galt das mittelalterliche Frauenkloster oft als Vorbild für utopische Orte weiblicher Solidarität. Im England des 17. Jahrhunderts diente das katholische Frauenkloster als Vorbild für Orte weiblicher Gelehrsamkeit:

Das Anliegen, einen gesellschaftlichen Ort für die geistige Betätigung der Frau auszumachen, zieht sich durch die feministische Literatur des späten 17. und des 18. Jahrhunderts. Als Vorbild fungieren die Männercolleges der englischen Universitäten, aber auch die idealisierende Erinnerung an die im frühen 16. Jahrhundert abgeschafften katholischen Frauenklöster regt die Planungsphantasie an. (Schabert 1997, 212ff)

Die von der Schriftstellerin Mary Astell 1694 entworfene Frauenakademie, eine „Lebens- und Wissensgemeinschaft erwachsener Frauen“ trägt deutliche Züge eines Frauenklosters (Ibid.). Über die von ihr rezipierte westeuropäische Literatur und über die Bekanntschaft mit den russischen Katholikinnen hätte Rostopčina dem Topos vom Kloster als ideal-utopischem Ort weiblicher Solidarität begegnen können. Doch zunächst scheint das Novodevičij-Kloster in Rostopčinas Poem ein zutiefst dystopischer Ort zu sein. Für beide Protagonistinnen ist es ein Ort des Ausschlusses, der Ausnahme aus der Welt. Beide traten dem Kloster nicht aus freien Willen bei – Sof'ja gegen ihren Willen, die jüngere Nonne wurde als Kind aufgenommen. Besonders perfide ist der Ausschluß im Kloster angesichts seiner geographischen Nähe zu Moskau, Zentrum der damaligen säkularen russischen Welt. In beiden Fassungen des Poems sind die beiden Nonnen immer am Rand des Klosters positioniert – am offenen Fenster oder oberhalb des Tores.³⁴ Sof'jas Leiden an ihrer Situation wird durch den freien Blick auf Moskau verstärkt. Beide Frauen sind zur Uniformität gezwungen – sie müssen die gleiche Kleidung tragen, die gleiche handwerkliche Arbeit verrichten. Einen Ausweg aus dieser Welt gibt es für sie nicht. Aber die dystopischen Merkmale verblassen, als das Kloster zunehmend zum Ort weiblicher Solidarität wird. Der Wunsch Sof'jas, die eigene Geschichte zu erzählen und ihre Wahrheit mitzuteilen, eröffnet der jüngeren Nonne eine zweifache Perspektive. Bis zur Begegnung mit Sof'ja hat sie keine Geschichte, keine Vergangenheit: „Ея прошлое, / Это белый лист, неисписанный“ (Ростопчина 1843, 129). Aus der Perspektive der Zukunft erhält sie durch die Begegnung mit Sof'ja eine bedeutende Vergangenheit, sie wird als deren (letzte) Vertraute gelten. Die junge Frau, das „unbeschriebene Blatt“, wird von der Älteren instrumentalisiert, und nachdem das von ihr beschriebene Papier verbrannt wurde, wird nun die junge Frau mit Sof'jas Geschichte beschrieben. Quasi als Gegenleistung zu dieser Instrumentalisierung bekommt die junge Nonne eine Zukunft, die jenseits der düsteren Prognose liegt:

А грядущее, – чинь монашеский, / Съ вечной службою за обеднею, /
 Съ вечной песнию среди клироса, / Да дубовый гробъ, да могильный
 склепъ / За оградю монастырскою... (Ibid.)

In dieser Zukunft hat sie eine Aufgabe – die Geschichte Sof'jas weiterzugeben, ihren Ruf zu verteidigen. Sie selbst bekommt die Perspektive, als Sof'jas Chronistin in die Geschichte einzugehen und möglicherweise die russische

³⁴ Zentrales Merkmal der westeuropäischen klösterlichen Utopie ist die Arbeit aller Mönche bzw. Nonnen in einem Kloster. In unterschiedlichen Bereichen müssen alle Angehörige der klösterlichen Gemeinde Arbeit verrichten, niemand ist aus dieser Pflicht ausgenommen. In der Zeitschriftenfassung beschäftigt sich nur die jüngere Nonne mit Handarbeit, in der Gesamtausgabe verrichten beide Handarbeit, was deren Gleichheit im Kloster zusätzlich betont.

Geschichte zu verändern. Hier könnte, parallel zur offiziellen, von Peter veranlaßten und schriftlich fixierten Geschichtsschreibung eine andere, inoffizielle, weibliche Geschichts-Erzählung entstehen.

So scheint es, als würde Rostopčina in *Монахиня* eine weibliche Utopie entwerfen, in der sich Frauen durch solidarisches Verhalten optimistische Zukunftsperspektiven eröffnen, sich gegenseitig vor Vergessen und Bedeutungslosigkeit retten. Doch muß man auch sehen, daß das Leben der jüngeren Nonne damit von Sof'ja instrumentalisiert wird, es wird im Dienst Sof'jas stehen, immer von dieser bestimmt sein. Eine eigene Geschichte der jungen Nonne ist nicht vorgesehen, ebensowenig, wie diese im Poem einen eigenen Namen erhält. Hier ist Rostopčina's Schwesterlichkeitskonzeption ambivalent – das Überleben einer Frau in der Geschichte ist zwar mit der Hilfe einer anderen möglich, das Überleben der einen geht aber insofern auf Kosten der anderen, als dieser keine eigene Geschichte mehr zugebilligt werden kann. Auch bei Rostopčina wird also die junge Frau zum Opfer, zwar muß sie nicht sterben, aber sie muß ihren Namen und ihre individuelle Geschichte opfern. Hier stößt Rostopčina's weibliche Solidarität auf ihre Grenzen – zwei weibliche Geschichten können nicht gleichberechtigt nebeneinander existieren, es kann nur eine bleiben.

Die fehlende Gleichberechtigung ist, neben vielen anderen Merkmalen, ein wichtiger Grund, warum *Монахиня* keine klassische Utopie im Sinne z.B. von Thomas Morus *Utopia* sein kann.³⁵ Ferdinand Seibt gibt in seinem Aufsatz über die Bedeutung mittelalterlicher Klöster für die Entwicklung des utopischen Denkens die Gleichberechtigung aller im Kloster lebenden Personen als vorbildhaft für spätere Entwürfe an (Seibt 1985, 259ff). Diese Gleichberechtigung und Gleichheit (vor Gott, in der Kleidung, in der Arbeit, in der Teilnahme an der klösterlichen Ordnung und Planung) kann nur durch die Aufhebung der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Herrschaftsordnung erreicht werden. Da dies aber aufgrund der Erbsünde nicht möglich ist, wird die Utopie als das Unmögliche bezeichnet. Auch bei Rostopčina bleibt die Schwesterlichkeit eine unverwirklichbare Utopie, weil die bestehende Herrschaftsordnung nicht aufgehoben wird. Die junge Nonne redet Sof'ja, auch als ihr deren Identität noch nicht bekannt ist, respektvoll mit *мать* (Mutter) an und diese nennt die Jüngere stets *дитя, дитя мое* (Kind, mein Kind). Die durch das biologische Alter vorgegebene Hierarchie wird stets gewahrt, obwohl alle beide einfache Nonnen sind; nur ein einziges Mal bezeichnet die jüngere Nonne Sof'ja als *сестра* (Schwester). Erst recht wird die angestrebte Gleichheit unter den Schwestern aufgegeben, als die Jüngere erfährt, daß eine Person königlichen Blutes vor ihr steht. „Царевна... и страдальца Софья...“ sagt sie und fällt vor Sof'ja auf die Knie. Der Umstand, daß Sof'ja eine Zarentochter ist, beeindruckt

³⁵ So befindet sich das Kloster, im Gegensatz zu klassischen Utopien, weder in einer fernen Zukunft, noch liegt er fernab der bekannten Welt.

die Jüngere mehr als deren Märtyrertum. Als Sof'ja sie bittet, von solchen ungebührlichen und sogar gefährlichen Ehrerbietungen Abstand zu nehmen, ignoriert die Jüngere diese Warnungen. Ihr Wertekanon, ihre persönliche Wertschätzung, Verpflichtung und Loyalität gegenüber der Älteren, befehlen ihr, die potentielle Bestrafung außer Acht zu lassen:

Что нужды мне до кары земнородныхъ? / До ихъ суда?.. Ты мне,
тобой хранимой, / вторая мать и госпожа моя; мой долгъ питать къ
тебе любовь святую / И преданность! [...] Я ныне узнаю / В тебе
кровь царскую, и поклоняюсь, / какъ следует. (Ростопчина 1843, 12)

Alle Ängste oder Verpflichtungen gegenüber anderen Menschen wirft die junge Nonne über Bord, nur um ihrer (selbst auferlegten) Pflicht der anderen Frau gegenüber gerecht zu werden. Für sie ist Sof'ja nicht nur eine (Kloster-) Schwester, sondern v.a. eine Ersatzmutter und nach wie vor eine Angehörige des herrschaftlichen Hauses und muß als solche geehrt werden. Die familiäre Hierarchie – Mutter/Tochter – wird durch eine politische Hierarchie – Herrscherin/Untergebene – ergänzt. Mutter und Herrin vs. Tochter und Untergebene einerseits, gleichberechtigte Schwestern andererseits – dieses Spannungsverhältnis zwischen vertikalen Strukturen zwischenmenschlicher Hierarchien bzw. Hierarchien zwischen Frauen und horizontalen Beziehungen der Gleichheit vermag Rostopčina nicht zugunsten einer eindeutigen Lösung aufzulösen. Vertikale Machtstrukturen unter Frauen, bestimmt durch das biologische Lebensalter und den sozialen Rang in der früheren, weltlichen Gesellschaft, werden auch im Frauenkloster, wo sie alle gleiche bzw. gleichberechtigte ‚Schwestern‘ sein sollen, nicht aufgegeben, auch dort gelten sie in vollem Maße. Aber sie erfahren eine Ergänzung – zur vertikalen Loyalität kommt eine horizontale Solidarität hinzu.

Auch trennt sich Rostopčina nicht vom Topos der Frauenkonkurrenz und Frauenfeindschaft. Die Rolle von Peters Mutter für Sof'jas Schicksal ist das Äquivalent zu den negativen Rollen von Helena oder Elizabeth in den Tragödien von Euripides und Schiller; der Wunsch der Mutter, den eigenen Sohn auf dem russischen Thron zu sehen, wird Sof'ja zum Verhängnis. Allerdings liegt diese Konkurrenzbeziehung in der Vergangenheit, die Zukunft Sof'jas und ihrer Geschichte wird in einer solidarischen Frauenpaarbeziehung gestaltet, einer zukunftsweisenden, schwesterlichen Beziehung. Insofern kann Rostopčinas Entwurf eines Frauenklosters als Umgestaltung eines dystopischen Ortes in Richtung einer Utopie bzw. einer Gynäkotopie verstanden werden. Vor allem ist das Kloster aber eine Utopie weiblicher Bildung – dort können Frauen lernen, Geschichte lernen, eine Geschichte, die auch die Errungenschaften, Erfahrungen, Meinungen ihres eigenen Geschlechts berücksichtigt.

Zum Schluss soll auf eine gewisse Ironie der russischen Geschichte aufmerksam gemacht werden. Als Peter I. massiv gegen die Frauenklöster vorging,³⁶ die Frauen aus dem *мепем* holte und sie auf die Tanzflächen brachte, von wo aus sie sich später ihre eigenen Salons und Schreibstuben eroberten, glaubte er wohl kaum, daß die erste russische Autobiographie einer Frau, der Fürstin Natal'ja Dolgorukaja, einer der wenigen kanonisierten und extrem einflußreichen Texte aus der Feder einer Frau, in einem Frauenkloster geschrieben werden würde.³⁷ Noch weniger wird Peter der Große daran gedacht haben, daß keine 150 Jahre nach der Verbannung seiner Halbschwester ins Kloster, diese als die erste russische Autorin aufgewertet wird und eine andere russische Autorin sie zum Vorbild einer gelehrten Frau und das Kloster zum Ort einer weiblichen Bildungsutopie machen würde.

Literatur

- Andrew, J. 1993. *Narrative and Desire in Russian Literature, 1822-49*, New York
- Ayers, C. J. 1999. „Elena Gan and the Female Gothic in Russia“, *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, 171-188.
- Boškowska, N. 1998. *Die russische Frau im 17. Jahrhundert*, Köln.
- Boutin, A. 2003. „Inventing the ‚Poétesse‘: New Approaches to French women romantic poets“, *Romanticism on the Net* 29–30 (February–May 2003), www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n29/007725ar.html
- Cockrell, R. 1999. „Philosophical Tale or Gothic Horror Story? The Strange Case of V.F. Odoevskii's ‚The Cosmorama‘“, Cornwell, *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, 127-143.
- Cornwell, N. (Ed.) 1999. *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, Amsterdam.
- Cornwell, N. 1998. *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics. Collected Essays*, Providence, Oxford.
1989. H. Gnüg, R. Möhrmann (Hrg.), *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart.

³⁶ Bereits 1700 erließ Peter ein Gesetz, nach dem Frauen erst ab dem Alter von 40 Jahren einem Kloster beitreten durften, später wurde das Alter sogar auf 50 bzw. 60 Jahre erhöht. Vgl. Hughes 2003, 36

³⁷ Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Dolgorukajas Autobiographie vgl. Hammarberg 2003.

- Greene, D. 1984. „Karolina Pavlova's ‚Tri dushi‘: the transfiguration of biography“, *Proceedings of the Kentucky foreign language conference 1984: Slavic section*, Lexington.
- Hammarberg, G. 2001. „Reading a la mode: the first Russian women's journals“, J. Klein, S. Dixon, M. Fraanje Köln u.a. (eds.), *Reflections on Russia in the 18th century*, 218-232.
- 2003. „The Canonization of Dolgorukaia“, B. Holmgren (ed.), *The Russian Memoir. History and Literature*, Evanston, 93-127.
- Hughes, L. 1990. *Sophia. Regent of Russia, 1657–1704*, New Haven, London.
- 2003. „‘The Crown of Maidenly Honour and Virtue’: Redefining Femininity in Peter I's Russia“, W. Rosslyn (ed.), *Women and Gender in 18th century Russia*, Aldeshot, 35-50.
- Kantorowicz, E. 1997. *The King's two bodies*, Princeton.
- Kilcooley, A. 1997. „Sexism, sisterhood and some dynamics of racism: a case in point“, M. Ang-Lygate, C. Corrin, M.S. Henry (ed.), *Desperately seeking sisterhood: still challenging and building*, London, 31-41.
- Kononenko, N. 1994. „Women as performers of Oral Literature: A Re-examination of Epic and Lament“, T. Clyman, D. Greene (ed.), *Women Writers in Russian Literature*, Westport, London, 17-34.
- Liebertz-Grün, U. 1989. „Autorinnen im Umkreis der Höfe“, *Frauen. Literatur. Geschichte*, 16-34.
- Moers, E. 1978. *Literary Women*, London.
- Rivera-Garretas, M.-M. 1997. *Orte und Worte von Frauen. Eine Spurensuche im europäischen Mittelalter*, München.
- Rösch, G.M. 2000. „Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesternbeziehung“, *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses*, Bd. 10, 57-66.
- Schabert, I. 1997. *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart.
- Schiewe, J. 2002. „‘Brüderlichkeit‘ und ‚Schwesterlichkeit‘. Über Gemeinsamkeiten zwischen aufklärerischer und feministischer Sprachkritik.“, E. Cheauré, O. Gutjahr (Hrg.), *Geschlechter-Konstruktionen in Sprache, Literatur und Gesellschaft*, Freiburg i.B., 15-35.

- Schlaflly, Lyons Jr. D. 1973. *The Rostopchins and the Roman Catholicism in early nineteenth century Russia*. Unveröffentlichte Dissertation.
- Seibt, F. 1985. „Utopie als Funktion des abendländischen Denkens“, *Utopieforschung*. Bd. 1. Stuttgart, 254-279.
- Shakespeare, W. 2004. *Hamlet, Prince of Denmark*, Cambridge.
- Simpson, M.S. 1986. *The Russian Gothik and its British Antecedents*, Columbus.
- Thomas, M.A. 1983. Muscovite convents in the seventeenth century, *Russian history* 10, Pt., 230-242.
- Vincent, P.H. 2003. „Lucretia Davidson in Europe: Female Elegy, Literary Transmission and the figure of the Romantic poetesse“, *Romanticism on the Net* 29-30 (February-May 2003), www.erudit.org/revue/ron/2003/v/n29/007724ar.html.
- Wehinger, B. 1989. „Die Frucht ist fleckig und der Spiegel trübe.‘ Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert“, *Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 219-239.
- Witte, G. 1995. „Zwei Katharinen. Autobiographische Szenen im Russland des 18. Jahrhunderts“, Elfi Bettinger, Julika Funk (Hrg.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin.
- Альтшуллер, М. 1996. *Эпоха Вальтера Скотта в России*, Санкт-Петербург.
- Вацура, В.Э. 2000. „София: Заметки на полях «Косморамы» В.Ф. Одоевского“, *Новое литературное обозрение*, 42, 161-168.
1987. *В царстве муз. Московский литературный салон Зинаиды Волконской 1824–1829 гг.*, Москва.
- Ган, Е. 1987. „Суд света“, *Дача на петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века*, Москва, 147-212.
- Карамзин, Н. 1984. *Пантеон российских авторов*, Ленинград.
- Кологривова, Е. 1987. „Хозяйка“, *Дача на петергофской дороге. Проза русских писательниц первой половины XIX века*, Москва, 213-244.
- Одоевский, В.Ф. 1991. „Косморамы“, *Русская фантастическая проза эпохи романтизма*, Ленинград.
- 1844. „Живой мертвец“, *Сочинения*, ч. 3, Санкт-Петербург, 98-140.

- 1844. „Письма к Графине Е.П. Р-й“, *Сочинения*, ч. 3, Санкт-Петербург, 307-359.
1819. *Плутарх для прекрасного пола*. 1816/17, Москва.
- Ростопчина, Е. 1857. *Стихотворения графини Ростопчиной*, Санкт-Петербург.
- 1843. „Монахиня. Историческая сцена“, *Москвитянин*, Часть V, Н. 9, 1-15.
- 1890. *Сочинения графини Е. П. Ростопчиной*. Санкт-Петербург.
- Толстой, А. 1972. *Петр I*, Москва.
- Файнштейн, М.Ш. 2002. «*Меня Вы назвали поэтом...*» *Жизнь и литературное творчество К.К. Павловой в ретроспективе времени*, Fichtenwalde.
- Цимбаева, Е.А. 1999. *Русский католицизм*, Москва.
- Черных, М.А. 2001. „Женские обращения в католичество в начале XIX века в России: социальный выбор и пространство гендера“, *Гендерный подход в антропологических дисциплинах*, Санкт-Петербург.

Anke Niederbudde

SOF'JA KOVALEVSKAJA – LEBENSSTADIUM WISSENSCHAFT

In einer literaturtheoretischen Schrift aus dem Jahr 1920 („O stichach“ [Über Verse]) erzählt Chlebnikov eine Episode aus der Kindheitsbiographie von Sof'ja Kovalevskaja, der ersten bedeutenden russischen Mathematikerin, nach: als Sof'ja 7 Jahre alt war, zog ihre Familie aufs Land nach Palibino (nahe Vitebsk). In diesem Zusammenhang sollten alle Zimmer des Guts-Hauses neu tapeziert werden. Für Sof'jas Zimmer reichte jedoch die Tapete nicht aus, weshalb man ihr Kinderzimmer mit Seiten aus einem Mathematikbuch über Analysis tapezierte (Chlebnikov V, 226). Chlebnikov glaubt in der Tapetengeschichte den Nachweis dafür gefunden zu haben, dass mathematische (graphisch-schriftliche) Zeichen eine magische Kraft besitzen, die unabhängig von der Erkenntnisfähigkeit des Betrachters eine Wirkung entfalten. Das Mädchen hat noch kein mathematisches Verständnis: trotzdem wirkt die unverständliche Zeichensprache unbewusst auf seinen Verstand.

Die Tapetenszene bestätigt für Chlebnikov die Wirkkraft mathematischer Schriftzeichen bzw. geschriebener Zeichensprache überhaupt. Im Hintergrund seiner Eintragung steht aber auch die (traditionelle) Vorstellung, dass Frau und Mathematik eigentlich nicht zusammenpassen. Die Mathematik ist für ihn ein „Naturschutzgebiet“ („zapovednaja oblast“), in das die „weibliche Hälfte“ der Menschheit nur schwer Zugang findet. Die Tapete im Kinderzimmer erklärt, weshalb diese Frau – als absolute Ausnahmeerscheinung – Mathematikerin werden konnte: „они [знаки равенств, степени, скобки...] оказали решающее влияние на ее жизненную судьбу – она сделалась под влиянием детского толчка загадочных обоев знаменитым числяром.“¹ (Chlebnikov V, 226).

Sof'ja Kovalevskaja gehört zu den ersten Frauen, die in die männliche Domäne „Wissenschaft“ eingedrungen sind. Eine weitere Besonderheit ihres Lebens besteht darin, dass sie Mathematikerin und Schriftstellerin war. Diese Spaltung des Lebens in zwei Tätigkeits-Bereiche, die gemeinhin als unvereinbar gelten, bringt es mit sich, dass der Name Sof'ja Kovalevskaja für die Mathematik- und Literaturgeschichte gleichermaßen von Interesse ist, er aber in beiden

¹ „Sie [die Gleichheits-, Potenzzeichen, Klammern...] haben einen entscheidenden Einfluß auf ihr Lebensschicksal ausgeübt – sie wurde unter dem Einfluß der Kindheitsanregung der geheimnisvollen Tapeten ein bedeutender Mathematiker“.

Bereichen als eine Art Fremdkörper erscheint: Für die Mathematikgeschichte ist sie die erste bedeutende Mathematikerin seit der Antike,² die erste Frau, die in Mathematik promovierte und die erste, preisgekrönte Professorin. Ihre literarische Tätigkeit passt nur schwer in diesen wissenschaftlichen Lebenslauf und scheint eine Würdigung als Wissenschaftlerin sogar zu beeinträchtigen: Jedenfalls stellt der Mathematiker Felix Klein 1926 fest, dass es schwer ist „ein Urteil über ihre [d.h. Kovalevskajas] wissenschaftliche Persönlichkeit“ zu gewinnen, weil sie auch „Romane schrieb und erlebte“ (Klein 1926, 294).

Für die Literaturwissenschaft ist Kovalevskaja vor allem die schreibende „Mathematikerin“, also eine Mathematikerin, die nur sekundär – und das heißt amateurhaft-unprofessionell – auch literarisch tätig war. Obwohl Sof'ja Kovalevskaja zu ihren Lebzeiten auch als Schriftstellerin sehr erfolgreich war und ihre Texte in mehrere Sprachen übersetzt wurden, fehlt der Name Sof'ja Kovalevskajas heute in einschlägigen Schriftstellerlexika und Literaturgeschichten weitgehend. Lediglich als Spezialfall weiblichen Schreibens ist sie für Literaturwissenschaftler von Interesse.³

Während die wissenschaftliche Leistung der Kovalevskaja heutzutage nur noch Spezialisten beschäftigt und ihre literarischen Schriften nur auf verhaltenes Interesse stoßen, ist ihr Leben nach wie vor begehrtes Darstellungs- und Forschungsobjekt. Über Sof'ja Kovalevskaja wurden mehr Biographien geschrieben als über jeden ihrer männlichen (Mathematiker-)Kollegen. Dies erklärt sich zum einen aus der Dramatik ihres Lebens, das fraglos auch für literarische Verarbeitungen viel Material bietet, zum anderen aus ihrem speziellen Status als „erste Mathematikerin“. Schon kurz nach ihrer Promotion 1874, und mehr noch, nachdem sie 1884 als erste Frau eine Professur erhalten hatte, war sie eine Berühmtheit in ganz Europa, über deren Leben in Journalen und Zeitschriften ausführlich berichtet wurde.⁴ Nach ihrem frühen Tod 1891 erschien eine ganze Flut von Berichten von Freundinnen, Verwandten und Bekannten,⁵ die ganz verschiedene Seiten ihres Lebens darstellten. Dabei interessieren nicht nur bzw. nicht so sehr ihre wissenschaftliche und/oder literarische Tätigkeit, als vielmehr private Details aus ihrem Leben, so etwa die – im Alter von 18 Jahren eingegangene –

² Die erste Mathematikerin, von der man Kenntnis hat, ist Hypatia aus Alexandria (370-415 n.Chr.). Sie ist oft die einzige Frau, die in Mathematikgeschichten genannt wird (Osen 1975, 31).

³ Vgl. die Arbeiten von Stillman 1978, Naginski 1987, Koblitz 1983; eine Eintragung zu Kovalevskaja findet sich auch im *Dictionary of Russian women writers*, 328f.

⁴ Vgl. Koblitz 2000, 108f.

⁵ Die erste Biographie stammt von ihrer schwedischen Freundin Anna Charlotte Leffler (1894, *Sonja Kovalevsky - was ich mit ihr zusammen erlebt habe und was sie mir von sich erzählt hat*), vgl. auch die Berichte von ihrer russischen Freundin Julja Lermontova, ihrem Bruder Fedor V. Kovrin-Krukovskij, Maksim Kovalevskij – alle nachgedruckt in: Kovalevskaja, *Vospominanija i pis'ma* (1951).

Scheinehe mit dem Paläontologen Vladimir Kovalevskij,⁶ ihre Teilnahme an der Pariser Kommune 1870/71⁷ oder die Beziehung zu ihrem Doktorvater Karl Weierstraß⁸ oder zu Alfred Nobel.⁹

Die Literarisierung ihres Lebens hat Kovalevskaja selbst eingeleitet: fast alle ihre Schriften enthalten autobiographische Elemente und ihre Kindheitsautobiographie *Vospominanija detstva* [Erinnerungen einer Kindheit] gilt als ihr gelungenstes literarisches Werk. Sie beginnt hier eine textuelle Gestaltung ihres eigenen Lebens, die von zahlreichen Freunden und Bekannten und in der Folge von zahlreichen Forschern mit immer neuen Büchern bis in die heutige Zeit¹⁰ fortgesetzt wurde. All diese Texte variieren das Bild einer Wissenschaftlerin und Schriftstellerin in verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung – von der Kindheit über ihre wechselvolle wissenschaftliche Karriere und ihre Professur in Stockholm bis hin zu ihrem frühen Tod im Alter von 41 Jahren.

1. Kindheit

Kovalevskaja veröffentlichte ihre Kindheitsautobiographie zum ersten Mal 1889 unter dem Titel „Ur ryska lifvet. Systrarna Rajevski“ [Aus dem russischen Leben. Die Schwestern Rajevskij] in schwedischer Sprache: Der Titel der ersten Fassung deutet auf zwei Hauptheldinnen hin und tatsächlich ist neben Sof'ja Kovalevskaja (geborene Korvin-Krukovskaja) selbst ihre Schwester Anna die zweite Heldin, die über weite Teile sogar im Mittelpunkt der Darstellung steht. Die autobiographische Form erhält der Text erst in der russischen Version, die 1890 unter dem Titel *Vospominanija detstva* [Erinnerungen an die Kindheit] herauskommt. Die Konstruktion als Doppel-Biographie bleibt auch hier erhalten; sie bringt es mit sich, dass Sof'jas eigenes – nachweislich schon früh entwickeltes – wissenschaftliches Interesse in der Autobiographie weitgehend in den Hintergrund tritt. Sof'jas *Vospominanija detstva* enttäuschen daher zwangsläufig

⁶ 1868 ging Sof'ja Kovalevskaja (geb. Korvin-Krukovskaja) eine Scheinehe mit Vladimir Kovalevskij ein und setzte damit das Ehemodell um, das von Černyševskij in dem Roman *Čto delat'?* [Was tun? 1863] vorgegeben worden war. Kovalevskaja gilt – nicht zuletzt aufgrund ihrer späteren Erfolge als Wissenschaftlerin – als exemplarisches Beispiel einer Realisierung von Černyševskij's literarischem Modell in „Lebenstext“, und wird in diesem Sinne auch von Irina Paperno in ihrer Studie über Černyševskij behandelt (Paperno 1988, 33-36).

⁷ Sof'ja Kovalevskajas Schwester Anna heiratete den französischen Sozialisten Victor Jaclard, Sof'ja und ihr Mann Vladimir Kovalevskij unterstützen die beiden während der Verteidigung der Pariser Kommune 1871 (vgl. Tollmien 1995, 65-75)

⁸ Von der – auch privat – sehr engen Beziehung zwischen Karl Weierstraß und Sof'ja Kovalevskaja zeugt ein intensiver Briefwechsel, der jedoch nur einseitig erhalten ist: Karl Weierstraß hat die Briefe der Kovalevskaja vernichtet. Gerade dies hat immer wieder Spekulationen über den „Inhalt“ der verlorenen Briefe aufkommen lassen (vgl. Bölling 1993).

⁹ Über eine Affäre zwischen Sof'ja Kovalevskaja und Alfred Nobel wurde viel spekuliert, bis heute halten sich Gerüchte, Alfred Nobel habe deshalb keinen Nobelpreis für Mathematik ausgesetzt, weil die Kovalevskaja ihn zurückgewiesen habe. (vgl. Tollmien 1995, 152f.)

¹⁰ Vgl. zuletzt Tollmien 1995, Kennedy 1983, Kočina 1981.

die Erwartung, die man gewöhnlich an die Autobiographie einer „Wissenschaftlerin“ stellt. Im Unterschied zu einer Wissenschaftlerbiographie, die die Kindheit als Einleitung in eine wissenschaftliche Karriere oder gar Rechtfertigung der späteren Berufung darstellt, wird bei Sof’ja Kovalevskaja die Kindheit als eigenständiger Lebensabschnitt entworfen, in dem sich ihre eigene Identität – in Auseinandersetzung mit ihrer Familie – entwickelt. Die eigene Persönlichkeit wird dabei nicht auf die Wissenschaft hin entwickelt, sondern auf ihre Schwester als dem großen Vorbild und der großen Rivalin ihrer Kindheit.

Das Verfahren, die eigene Lebensgeschichte auf einen „Anderen“ hin zu orientieren, ist bei Autobiographien weiblicher Autoren oft anzutreffen. Nach Mason (1980) ist es geradezu prototypisch für Autorinnen. Frauen unterlaufen demnach grundsätzlich die gängigen Muster männlicher Autobiographien: Die dramatische Bekehrungsstruktur von Augustinus *Confessiones* entspricht ebensowenig weiblicher Erfahrung wie die sich weitgehend unabhängig von Ereignissen und anderen Personen entfaltende Selbst-Entdeckung des eigenen Ich in Rousseaus *Confessions*. Statt dessen ist gerade das Bewusstsein des „Anderen“ wesentlich für weibliche Lebens-Schriften: „the self-discovery of female identity seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness, and the disclosure of female self is linked to the identification of some ‚other‘“ (Mason 1980, 210). In den Autobiographien, die Mason untersucht, ist das „andere Bewusstsein“, das das Schreiben dominiert, ein Mann, etwa der Ehemann. Später variiert das Grundmuster: jetzt dienen auch weibliche Personen (etwa Tochter, Großmutter, Tante) als die „Anderen“, auf die die weibliche Autobiographie hin orientiert wird (Mason 1980, 234).

Mason nennt diese Muster des autobiographischen Selbst-Entwurfes „alterity-equality“. Der „Anderer“ kann ein gleichgewichtiger Partner sein, aber auch ein überwältigendes Vorbild und Ideal. In jedem Fall tritt die eigene Identität der Autobiographin gerade dann am schärfsten hervor, wenn sie sich über „den anderen“ (bzw. die andere) darstellt.¹¹

In Sof’ja Kovalevskajas Autobiographie steht die sechs Jahre ältere Schwester Anna (genannt Anjuta) im Mittelpunkt,¹² sie ist die „Anderer“, die im Verlauf der Erzählung immer mehr ins Zentrum rückt und über die sich Sof’ja selbst als heranwachsendes Mädchen entwirft: Rein quantitativ dominiert die Schwester die letzten vier Kapitel („Meine Schwester“, „Noch mehr von meiner Schwester“, „Erste schriftstellerische Versuche Anjutas“, „Unsere Begegnung mit Dostoevskij“), den Mittelpunkt des gesamten Textes bildet sie jedoch vor allem deshalb, weil sie als einzige Person – im Unterschied zu den übrigen Figuren der Erzählung (Eltern, Bruder, Onkel, Nachbarskinder, Kindermädchen und Gouvernanten) – eine Entwicklung durchläuft, und zwar eine tiefgreifendere als

¹¹ Zu Masons Theorie vgl. Kormann, 2003.

¹² Zur zentralen Stellung der Schwester vgl. Naginski 1987, 150, Koblitz 2000, 115f.

Sof'ja selbst: Anna erlebt in dem Zeitraum, den das Buch umfaßt ihre Jugend vom 15. bis zum 21. Lebensjahr. In diesem Zeitrahmen durchläuft sie einen Prozess der Verselbständigung und Emanzipation. Zu Beginn ihrer Zeit in Palibino ist sie ein vom Landleben gelangweiltes Mädchen, das sich für romantische Ritterromane und Liebesgeschichten begeistert. Grundlegend verändert sich ihr Leben, als der Sohn des Dorfpfarrers von Petersburg nach Palibino auf Besuch kommt und Anna mit neuestem Petersburger Gedankengut bekannt macht:

Под влиянием разговоров с поповичем и чтения доставаемых им книг она развивалась очень быстро и изменялась не по дням, а по часам.

[...]

Она изменилась даже наружно, стала одеваться просто, в черные платья с гладкими воротничками, и волосы стала зачесывать назад, под сетку. О балах и выездах она говорит теперь с пренебрежением. По утрам она призывает дворовых ребятишек и учит их читать, а встречая на прогулках деревенских баб, останавливает их и подолгу с ними разговаривает.

Но всего замечательнее то, что у Анюты, ненавидевшей прежде учёные, явилась теперь страсть учиться. Наместо того, чтобы, как прежде, тратить свои карманные деньги на наряды и тряпки, она выписывает теперь целые ящики книг, и притом вовсе не романов, а книг с такими мудренными названиями: «Физиология жизни», «История цивилизации» и т.д.

Однажды пришла Анюта к отцу и высказала вдруг совершенно неожиданное требование: чтобы он отпустил ее одну в Петербурга учиться. (Kovalevskaja 1974, 60f.)

Man konnte feststellen, daß sie sich unter dem Einfluß dieser Gespräche und der ihr von dem Popensohn vermittelten Lektüre geistig sehr rasch entfaltete und ihr Wesen sich täglich, ja man kann sagen, stündlich veränderte. [...]

Sogar äußerlich ging eine Verwandlung mit ihr vor. Sie trug nur ganz einfache schwarze Kleider mit gestärkten kleinen Kragen und das Haar ganz glatt nach hinten gekämmt. Für Bälle und Ausflüge hatte sie nur Worte der Verachtung. Jeden Morgen versammelte sie die Kinder des Gesindes um sich und lehrte sie lesen; wenn sie auf ihren Spaziergängen Bauernfrauen begegnete, sprach sie sie an und unterhielt sich mit ihnen.

Das erstaunlichste aber war, daß Anjuta, die früher so ungern gelernt hatte, jetzt mit aller Leidenschaft alles Mögliche studierte. Statt wie früher ihr Taschengeld für Parfüm und allerlei Tand auszugeben, verwandte sie es jetzt für ganze Kisten voll Bücher, aber keineswegs Romane, sondern Büchern mit gelehrten Titeln, wie „Physiologie des Lebens“, „Geschichte der Zivilisation“ und ähnliche.

Eines schönen Tages erschien Anjuta bei unserem Vater und verlangte zu dessen Überraschung, er möchte sie allein nach Petersburg gehen und dort studieren lassen. (Kowalewsky 1960, 119f.)

Die Wandlungen, die in der Schwester Anna vorgehen, und die Auseinandersetzungen, die sie mit dem Vater (dem General a.d. Korvin-Krukovskij) führt, – beides schildert Sof'ja unbeteiligt aus der Außenperspektive – betreffen natürlich auch Sof'ja selbst und stehen in unmittelbarer Beziehung zu ihrem eigenen (späteren) Leben. Die Antwort des Vaters auf Annas Bitte, in Petersburg studieren zu dürfen, lautet, sie müsse als anständiges Mädchen bei ihren Eltern bleiben, bis sie verheiratet sei. Auch Sof'ja muss (6 Jahre) später ihren Vater überzeugen, sie zum Studieren nach Petersburg gehen zu lassen¹³ und sie erhält die Möglichkeit zum Studium nur durch den Abschluss einer Scheinehe. Diese dem (zeitgenössischen) Leser bekannten späteren Stationen von Sof'jas Leben werden in der Kindheit- bzw. Jugendgeschichte der Schwester als Entwicklungsstufe angedeutet, damit wird ein entscheidender Entwicklungsschritt der eigenen späteren Autobiographie als Möglichkeit angekündigt, aber nicht ausgeführt.

Am Beispiel der Schwester zeichnet Sof'ja Kovalevskaja den „Zeitgeist“ der 1860er Jahre nach, die neuen Einflüsse aus der Hauptstadt führen zum Konflikt zwischen dem Vater und der heranwachsenden Tochter. Das Auftauchen nihilistischen, positivistischen Gedankenguts leitet nicht nur die Emanzipierung der Töchter, sondern auch ein „wissenschaftliches“ Zeitalter (in Russland) ein, dessen wesentliche weibliche Vertreterin Sof'ja Kovalevskaja – zum Zeitpunkt der Niederschrift der Autobiographie – selbst ist.

An diesen „erste[n] Akt der Selbständigkeit“ (Kowalewsky 1960, 51) der Schwester schließt sich bruchlos ein zweiter an: da ihr die Eltern ein Studium in Petersburg verboten haben, entwickelt Anna (zunächst heimlich) schriftstellerische Ambitionen. 1864 entstehen zwei Erzählung „Son“ [Der Traum] und „Michail“. Dostoevskij – zu dem Anna ohne Wissen und gegen den Willen der Eltern Kontakt aufgenommen hat –, findet Gefallen an den beiden Erzählungen und veröffentlicht sie (unter dem Pseudonym Jurij Orbelov [Ju.O-v]) in der Zeitschrift *Epocha*.¹⁴ Diese Entwicklung ist Ausgangspunkt für zahlreiche Konflikte im Elternhaus, letztlich setzt jedoch immer die Schwester ihren Kopf durch – und spiegelt so die eigene Emanzipation von Sof'ja von ihren Eltern.

Sof'ja Kovalevskajas Kindheitserinnerungen enden mit einem Kapitel über Dostoevskij („Unsere Begegnung mit Dostojewski“): auch hier ist Anna die eigentliche Heldin: sie hat den Eltern die Erlaubnis abgerungen, während eines gemeinsamen Petersburg-Aufenthalts der Familie (zu Besuch bei der Verwandtschaft mütterlicherseits) im Jahr 1865 Dostoevskij einzuladen. In der Folge ist

¹³ Sof'ja Kovalevskaja erhält 1868 von ihrem Vater die Erlaubnis in Petersburg Privatunterricht bei dem Mathematiker Aleksandr Strannoljubskij zu nehmen.

¹⁴ Zu der kurzen schriftstellerischen Karriere von Anna Korvin-Krukovskaja vgl. den Eintrag in *Dictionary of Russian women writers*, 322f. Anna hat ihre schriftstellerischen Ambitionen über ihre Jugendzeit hinaus nicht konsequent weiterverfolgt, ihre schriftstellerische Karriere blieb in ihren Anfängen stecken. Sof'ja Kovalevskaja schrieb *Vospominanija detstva* kurz nach dem Tod der Schwester, im Andenken an sie.

Dostoevskij regelmäßiger Gast der Geschwister und es entwickelt sich eine interessante Dreiecksbeziehung: Dostoevskij spielt die beiden Schwestern gegeneinander aus, macht Sof'ja Komplimente und Anna schließlich einen Heiratsantrag, den diese ablehnt. Die dreimonatige Romanze von Anna Korvin-Krukovskaja und Dostoevskij im Winter 1865 – in der Folge von vielen Dostoevskij-Biographen dargestellt (Anna liefert das Vorbild für die Figur der Aglaja Epančina in Dostoevskijs Roman *Idiot*¹⁵) – markiert in Sof'ja Kovalevskajas Autobiographie den Höhepunkt der Rivalität zwischen den zwei Schwestern. Sof'ja, die sich (jetzt 15jährig) unglücklich in Dostoevskij verliebt hat, ist am Boden zerstört, ihre Beziehung zur Schwester ist belastet. Die Abschlusszene schildert die Versöhnung der beiden Schwestern in der Kutsche auf der Heimfahrt nach Palibino. Gerade diese Versöhnungsszene sieht Naginski (1987) als entscheidend für die Einordnung von *Vospominanija detstva* als typisch weibliche Autobiographie: „It exemplifies to what an extent Sofia's desire to merge with the idealized sister is the very genesis of the work.“ (Naginski 1987, 150f.)¹⁶

Indem Sof'ja Kovalevskaja ihre Schwester zu einer zweiten „Hauptperson“ ihrer Autobiographie macht, eröffnet sich ihr die Möglichkeit, zwei Alters- und Entwicklungsstufen zu erzählen, die unmittelbar aneinander anschließen: Sof'ja ist am Ende von *Vospominanija detstva* 15 Jahre alt, sie hat also genau das Alter erreicht, das die Schwester zu Beginn des Textes (bzw. zur Zeit des Umzugs der Familie nach Palibino) hatte. Die in ihrem eigenen Leben folgenden Entwicklungsstufen vom Mädchen zur Frau hat die Schwester gegen Ende des Textes (jetzt ist sie 21 Jahre) schon durchlaufen: In der Darstellung von Annas Leben gestaltet Sof'ja Kovalevskaja also wesentliche Elemente ihrer eigenen späteren Entwicklung in abgewandelter Form. Insbesondere beschreibt sie am Beispiel der Schwester die Herausbildung einer weiblichen Identität, die sich in der Trennung von der ihr als Frau zgedachten gesellschaftlichen Rolle entfaltet.

Die beiden zentralen Elemente von Sof'ja Kovalevskajas späterem Leben – Wissenschaft und Literatur – spielen in dem Entwicklungs-Strang der Schwester eine wichtige Rolle, beide stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Emanzipationsbemühungen der Schwester. Auffällig ist jedoch ihre unterschiedliche Gewichtung: die Wissenschaft ist – ganz im Gegensatz zu der Rolle, die sie in Sof'jas späteren Leben spielt – nur von untergeordneter Bedeutung: sie bildet ein Hintergrundthema der Jugend-Zeit der Schwester (1860er Jahre). Die

¹⁵ Slonim 1991, 200-209.

¹⁶ Für Stillman (1978) offenbart sich in der Erfahrung mit Dostoevskij für beide Schwestern die katalytische Wirkung der Erfahrung mit dem anderen Geschlecht, jedoch – dem jeweiligen Alter entsprechend – in jeweils unterschiedlicher Weise: für Anna bildet sie die Kristallisation ihres eigenen Selbst-Verständnisses; sie lehnt den Heiratsantrag ab, weil sie sich nicht vorstellen kann, sich an Dostoevskijs Seite selbst zu verwirklichen. Für Sof'ja ist es eine beunruhigende Vor-vision des Erwachsenseins (Stillman 1978, 42).

Literatur wird dagegen im Verlauf der Geschichte zusehends in den Mittelpunkt geschoben, das Kapitel über Dostoevskij bildet den krönenden Abschluss und Höhepunkt der (Auto)Biographie insgesamt.

Sof'ja Kovalevskaja rückt die Schwester also über weite Strecken in das Zentrum der Darstellung und nimmt ihr eigenes Leben zurück. Damit einher geht eine offensichtlich bewusste Herabminderung der eigenen Person: sie selbst wird als das ungeliebte, mittlere Kind charakterisiert, das – vor den Eltern – weder mit der älteren Schwester noch mit dem jüngern Bruder mithalten kann,¹⁷ Nur angedeutet wird an einigen Stellen, dass sie sich schon früh durch außerordentliches Interesse und Verständnis für wissenschaftliche Fragen gegenüber ihren Geschwistern (und anderen Kindern) auszeichnete. An diesen Stellen tritt das Thema Wissenschaft in den Vordergrund und die Schwester (bzw. jede andere weibliche Figur) verschwindet aus dem Text/Leben: Es sind ausschließlich männliche Familienmitglieder, die in Sof'ja das Interesse für wissenschaftliche Themen wecken. Da ist zunächst der Bruder des Vaters, Peter Korvin-Krukovskij, „ein Sonderling“ (Kowalewsky 1960, 67), der seit dem Tod seiner Frau sein Leben weitgehend in der Bibliothek verbringt und ein besonderes Interesse für wissenschaftliche Entdeckungen hat, die er am Mittagstisch der Familie vorstellt und damit große Kontroversen auslöst (Kowalewsky 1960, 68). Dieser Onkel hat in Sof'ja als erster das Interesse für die Mathematik geweckt: er erzählt ihr von der Quadratur des Kreises und über die Asymptote „alles Dinge, die ich selbstverständlich nicht zu begreifen vermochte, die jedoch auf meine Phantasie einwirkten und in mir die Begeisterung für die Mathematik erweckten“ (Kowalewsky 1960, 80f.). In diesem Kontext erzählt Kovalevskaja auch die Geschichte von der Tapezierung des Kinderzimmers mit mathematischen Buchseiten. Hier ist es der Vater, der als indirekter Vermittler des Wissens in Erscheinung tritt: er hat die lithographierten Vorlesungen Ostrogradskijs über Differential- und Integralrechnung, die nun als Tapete verwendet werden, in seiner Studienzeit angeschafft. Kovalevskaja berichtet davon, wie sie als Kind stundenlang vor der geheimnisvollen Tapete gestanden hat, eifrig bemüht, etwas davon zu entziffern: „Durch diese tägliche lange Betrachtung prägte sich das äußere Bild vieler Formeln tief in mich ein; selbst der darunterstehende, damals noch völlig rätselhafte Text hinterließ deutliche Spuren in meinem Kopf.“ (Kowalewsky 1960, 81f.) Vor allem diese Geschichte wird in der Folgezeit von zahlreichen Biographen – aber auch in Lexikonartikeln etc.¹⁸ – als eine Art Ur-

¹⁷ Nach anderen Berichten stimmt diese Selbstdarstellung jedoch nicht; Sof'ja war der Liebling insbesondere des Vaters – Koblitz 2000, 116. Die Herabminderung der eigenen Person (vor dem Hintergrund der alles überragenden Schwester) wurde immer wieder festgestellt; schon Anne Sophie Leffler meint zu ihrer Autobiographie: „Die Selbstkritik war bei ihr so stark, daß sie mehrmals dahin kam, die [...] Wirklichkeit unbewußt umzugestalten“ (Leffler 1894, 7).

¹⁸ Meschkowski 1964, 163, Tollmien 1995, 24f. Koblitz 1983, 46f., Rygiel 1987, 213f.

szene weiblicher mathematischer Existenz immer wieder zitiert: es entsteht der Eindruck als habe die Tapete eine solche suggestive Kraft auf das Mädchen ausgeübt, dass ihr späterer Lebensweg zur Mathematik-Professorin gleichsam schon vorgezeichnet war.

Ein anderer Onkel Fedor Šubert, der 28 jährige Bruder der Mutter, hat erst vor kurzem die Universität verlassen und berichtet dem – erst neunjährigen – Kind von seinen dort erworbenen Kenntnissen. Seine Erzählungen von Infusorien, Wasserpflanzen und der Entstehung der Korallenriffe faszinieren das Kind. Die Bedeutung der „wissenschaftlichen“ Unterhaltungen mit diesem Onkel stellt Sof'ja Kovalevskaja rückblickend in Form einer sehr aufschlussreichen Eifersuchtsszene dar: Als eines Tages ein Nachbarmädchen an den wissenschaftlichen Gesprächen teilnehmen will, und sich auf den – eigentlich für Sof'ja selbst reservierten – Schoß des Onkels setzt, beißt Sof'ja ihr in den Arm (Kowalewsky 1960, 92). In dieser Reaktion konkretisiert sich der Eindruck, dass Sof'ja die „Wissenschaft“ schon als Kind als ihr eigenes Thema begreift, das sie in Abgrenzung zur Schwester und auch zu allen anderen Frauen der Umgebung für sich in Anspruch nimmt.

2. Die Wissenschaftlerin

Unter den Frauen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Westeuropa ihr Studium aufnahmen und promovierten, stellten die Russinnen einen überproportional hohen Anteil. Von den 203 Frauen, die sich zwischen 1864 und 1872 an der Universität Zürich immatrikulierten, kamen 148 aus Russland.¹⁹ Sof'ja Kovalevskaja stellte als russische Studentin dieser Zeit in Westeuropa also keinen Einzelfall dar. Ungewöhnlich war jedoch die Wahl ihres Faches – Mathematik. Die meisten Frauen studierten Medizin (so etwa Nadežda Suslova, die erste Frau, die 1868 in Zürich promovierte²⁰) und Naturwissenschaften (so z.B. Sof'jas Freundin Julja Lermontova, die 1874 in Göttingen in Chemie promovierte oder Sof'ja Perejaslavceva, die 1876 einen Doktor in Zoologie von der Universität Zürich erhielt²¹). Mit ihrem Studium der Mathematik nahm

¹⁹ Alle anderen Nationalitäten waren bedeutend weniger vertreten, so Engländerinnen (23), Schweizerinnen (10), Deutsche (10), Österreicherinnen (6), Amerikanerinnen (6) – vgl. Koblitz 2000, 11f.

²⁰ Nadežda Suslova stellte 1867 in Zürich einen Antrag auf Promotion, der zu einer Grundsatzdiskussion über die Zulassung von Frauen führte. Weil das schweizerische Unterrichtsgesetz kein explizites Studienverbot für Frauen enthielt, wurde ihr Gesuch positiv entschieden. Damit hatte sie den Weg bereitet für die vielen Russinnen und die ihnen nachfolgenden Frauen aus ganz Europa, die in den nächsten Jahren zum Studium nach Zürich kamen (Tollmien 1995, 45, Koblitz 2000, 13f.). Sof'ja Kovalevskaja (damals noch Korvin-Krukovskaja) und ihre Schwester Anna lernten die Suslova persönlich kennen und wurden von ihr angeregt, im Ausland zu studieren.

²¹ Perejaslavceva, eine entfernte Verwandte von Sof'ja Kovalevskaja, war nach ihrer Promotion 1876 zehn Jahre lang Direktor der Biologischen Station von Sevastopol (Koblitz 2000, 22).

Sof'ja Kovalevskaja automatisch eine Sonderstellung unter den vielen weiblichen Studierenden ein, sie wählte bewusst ein Fach, das nicht nur als besonders schwierig galt, sondern auch kaum Berufsmöglichkeiten bot. Während also andere Frauen – wie Nadežda Suslova und Marija Bokova-Sečenova²² – nach ihrem abgeschlossenen Studium in Russland als Ärztinnen arbeiten konnten und Julja Lermontova im Chemie-Labor von V.V. Markovnikov in Moskau eine Anstellung fand, hatte Sof'ja Kovalevskaja nach Abschluss ihres Studiums in Russland überhaupt keine Möglichkeit, eine auch nur einigermaßen adäquate Beschäftigung zu finden. Da das Fach keine „praktische“ Berufsmöglichkeit bot,²³ ging Sof'ja Kovalevskaja – gezwungenermaßen – den Weg in die Wissenschaft am konsequentesten.

Sof'ja Kovalevskaja berichtet über ihren wissenschaftlichen Werdegang in einer „Autobiographischen Erzählung“ [„Avtobiograficeskij rasskaz“] (1890). Dieser etwa 10seitige Text zeigt eine ganz andere Art des Erzählens als die Kindheitsautobiographie. In betont knapper Art und Weise werden hier in einem sachlich-nüchteren Bericht die wichtigen Stationen und „Erfolge“ ihrer wissenschaftlichen Laufbahn zusammengefasst, die wesentlich in Westeuropa spielen: 1869 geht Sof'ja achtzehnjährig eine Scheinehe mit dem Paläontologen Vladimir Kovalevskij ein und reist mit ihm nach Deutschland, um dort ein Studium aufzunehmen. Zunächst studiert sie in Heidelberg (1869-1870), dann als Privatschülerin von Karl Weierstraß in Berlin (1870-1874). Weierstraß' Forschungsgebiet die analytische Funktionentheorie wird in der Folge auch Sof'ja Kovalevskajas Spezialgebiet. Weierstraß setzt schließlich ihre Promotion in Göttingen – mit einer Dissertation über partielle Differentialgleichungen – durch.

Sof'ja Kovalevskaja hat selbst immer wieder die Bedeutung betont, die Weierstraß – nicht nur als Förderer und Mentor, sondern als Ideengeber – für ihre mathematischen Arbeiten hatte („все мои работы сделаны именно в духе вейерштрассовских идей.“ [alle meine Arbeiten wurden gerade im Geist von Weierstraß' Ideen gemacht] – Kovalevskaja 1986, 371). Die starke Bindung an Weierstraß hat in der Folge ihre Wahrnehmung als Wissenschaftlerin bestimmt, und macht es schwer, sie als eigenständige Forscherin zu betrachten. Häufig wurde ihr jede selbständige Forschungsleistung abgesprochen. Sehr bezeichnend ist etwa die Einschätzung von Sof'ja Kovalevskaja in den *Vorlesungen über die Entwicklung der Mathematik im 19. Jahrhundert* (1926) des Mathematikers Felix Klein: Er konstatiert hier als auffallendstes Merkmal, „daß ihre Arbeiten in

²² Marija Bokova-Sečenova promovierte 1871 in Zürich in Medizin, 1876 erhielt sie einen zweiten Doktor in Ophthalmologie in Wien. (Koblitz 2000, 14) Ihr Leben bietet die Vorgabe für Vera Pavlovna in Černyševskij's Roman *Čto delat?* (Paperno 1988, 133-136).

²³ Die einzige praktische Berufsmöglichkeit wäre Grundschullehrerin gewesen. Elizaveta Litvinova, die 1878 als zweite Frau in Mathematik promovierte (an der Universität Bern), hat diesen Weg gewählt: erst nach 10 Jahren Unterrichtserfahrung durfte sie auch höhere Klassen eines Gymnasiums in Mathematik unterrichten (vgl. Koblitz 2000, 20, Koblitz 1987).

enger Anlehnung und ganz im Stil von Weierstraß geschrieben sind, so daß man nicht sieht wie weit sie unabhängige eigene Gedanken enthalten.“ (Klein 1926, 294f.) Dieses später von einigen männlichen Mathematiker-Kollegen gezeichnete Bild der unselbständigen Mathematikerin, die von sich aus zu keiner eigenen mathematischen Leistung fähig war, korrespondiert nicht mit dem Bild, das sich aus zeitgenössischen Quellen des 19. Jahrhunderts ergibt. Vielmehr genoss Sof'ja Kovalevskaja zu ihren Lebzeiten hohe internationale Reputation und ihre Forschungen fanden in der mathematischen Fachwelt allgemein Anerkennung (Koblitz 2000, 118).

Nach erfolgreicher Promotion kehrt Sof'ja Kovalevskaja nach Russland zurück und beschäftigt sich 6 Jahre (von 1874-1880) lang überhaupt nicht mehr mit mathematischer Forschung. Dieser Einschnitt in die wissenschaftliche Karriere – für eine Frau nicht ungewöhnlich – ist natürlich damit zu erklären, dass es in Russland für Frauen keine adäquate Beschäftigungsmöglichkeit als Mathematikerin gab. Häufig findet sich in den Biographien daneben die Erklärung, dass Kovalevskaja – nach der anstrengenden Promotions-Zeit – Erholung und Abwechslung suchte. Auf jeden Fall ändert sich in diesen Jahren die Beziehung zu Vladimir Kovalevskij, aus der Scheinehe wird eine richtige Ehe, 1878 wird die Tochter Sof'ja geboren. Gemeinsam mit ihrem Mann nimmt sie mehrere Projekte in Angriff – so arbeiten sie zusammen für die Zeitung *Novoe Vremja* (Vladimir als Herausgeber, Sof'ja als Autorin), engagieren sich für die Gründung von Höheren Frauenkursen in Petersburg und beteiligen sich – dies eine folgenreiche Entscheidung – an Grundstücksspekulationen, bei denen sie sich hoch verschulden.

Nachdem Kovalevskaja sich jahrelang überhaupt nicht mit mathematischer Forschung beschäftigt hat, nimmt sie 1879/80 verstärkt Kontakte zu russischen Wissenschaftlerkreisen auf. Ihre Hoffnung auf eine Möglichkeit, in Russland unterrichten zu können, erfüllt sich jedoch nicht und so ist der weitere wissenschaftliche Lebensweg wesentlich mit Schweden verbunden: Durch den Einfluss von G. Mittag-Leffler, einem Weierstraß-Schüler, wird sie 1883 Privatdozentin in Stockholm und erhält dort 1884 als erste Frau eine Professur für Mathematik, die sie bis zu ihrem Lebensende bekleidet. In ihre Stockholmer Zeit fallen einige ihrer wichtigsten wissenschaftlichen Arbeiten, so eine Arbeit über den Saturnring und ihre Forschungen über die Bewegung eines starren Körpers um einen festen Punkt, für die sie 1888 den Prix Bordin der Pariser Akademie der Wissenschaften erhält. Auch ihre schriftstellerische Tätigkeit erlebt in dieser Zeit ihren Höhepunkt (vgl. unten).

Diese Stationen ihres wissenschaftlichen Werdegangs bilden das Grundgerüst jeder Lebensbeschreibung der Kovalevskaja.²⁴ Bei der weiteren Beurteilung

²⁴ Vgl. die Darstellungen bei Tollmien 1995, Koblitz 1983, Kennedy 1983 u.a.

ihres Lebens lassen sich zwei uneinheitliche Tendenzen beobachten: Auf der einen Seite wird Kovalevskaja als geradezu exemplarischer Vertreter des Zeitalters der Wissenschaft und der positivistischen Aufklärung sowie als Prototyp weiblicher Emanzipation und Erfolges in der zweiten Hälfte des 19. Jh. betrachtet, auf der anderen Seite wird sie als vom Unglück verfolgte Wissenschaftlerin charakterisiert, die – in dieser Form – als Vorbild für andere Frauen untauglich ist.

Als Prototyp des wissenschaftlichen Zeitalters erscheint nicht nur die Mathematikerin, sondern auch die Privatperson „Kovalevskaja“. Auch die privaten Seiten ihres Lebens scheinen von einer rational-wissenschaftlichen Lebenseinstellung bestimmt. So steht etwa hinter der Scheinehe eine rationalistische Ehekonzeption: Als Ehe ohne unberechenbare Leidenschaft bietet sie das ideale Modell einer rational geleiteten menschlichen Beziehung, die der Frau maximale Entwicklungsmöglichkeit bietet. In diesem Sinne wurde die Scheinehe von Vera Pavlovna und Dmitrij Lopuchov in Černyševskijs Roman *Čto delat?* [Was tun?] beschrieben und genau so (bzw. so ähnlich) sah – nach Angaben von Freunden – das Verhältnis zwischen Sof'ja und Vladimir Kovalevskij zu Beginn ihrer Ehe (d.h. die Heidelberger und Berliner Zeit) aus: „Обоим им была, по видимому, еще чужда та болезненная низменная страсть, которую называют обыкновенно именем любви.“²⁵ (Lermontova, *Vospominanija o Sof'e Kovalevskoj*, in: Kovalevskaja 1951, 380).

Sof'ja Kovalevskajas Verwicklung in Wirtschaftsspekulationen in Russland in den 1870er Jahren lässt sich auch als Teil einer rationalistisch-durchdachten Lebensplanung interpretieren. Gerne zitiert wird in diesem Zusammenhang ein Brief der Kovalevskaja an ihren Schwager Aleksandr Kovalevskij, in dem sie – unter Gebrauch von mathematischer Metaphorik – begründet, warum sie sich ins russische Wirtschaftsleben gestürzt hat: Das „Glück“ ist demnach eine „Funktion“, die „von vielen Variablen abhängt“ (Arbeitsmöglichkeit, Geld, Gesellschaft). Sie ist fest davon überzeugt, dass sie das Maximum der (in ihrem Leben) gegebenen Funktion über Geldspekulationen erreichen kann.²⁶ Obwohl Kovalevskaja sich also keineswegs unbedacht in diese Spekulationsgeschäfte gestürzt hat, enden diese im vollkommenen finanziellen Fiasko und besiegeln auch das Ende ihrer Ehe. Sie bilden somit auch ein Element des zweiten Bildes, das von Sof'ja Kovalevskaja im Umlauf ist, das der erfolglosen, unglücklichen Wissenschaftlerin.

Das Bild der unglücklichen Wissenschaftlerin hat eine wesentliche Quelle in der Biographie der schwedischen Schriftstellerin Anna Charlotte Leffler. Leffler erfüllte mit dem Schreiben dieser Biographie ein Versprechen, das sie ihrer

²⁵ „Ihnen beiden war offensichtlich jene krankhafte und niedrige Leidenschaft, die man gewöhnlich als Liebe bezeichnet, noch fremd.“

²⁶ Brief von S.V. Kovalevskaja an A.O. Kovalevskij vom 14. November 1875 (Kovalevskaja 1961, 239-242).

Freundin noch zu deren Lebzeiten gegeben hat. Ihre Biographie *Sonja Kovalevsky – was ich mit ihr zusammen erlebt habe und was sie mir von sich erzählt hat* (1894) wurde als Fortsetzung von Sof'ja Kovalevskajas Kindheitsautobiographie konzipiert und mit einem besonderen Glaubwürdigkeits- und Autoritätsanspruch versehen: „Da sie [Sof'ja Kovalevskaja] nun unglücklicherweise nicht Gelegenheit fand, dieses Werk selbst zu vollbringen [...] erkannte ich sofort instinktiv, daß die alleinige Möglichkeit, meinen Auftrag zu vollenden, die war, sozusagen unter ihrer Suggestion zu arbeiten, zu trachten, mich in sie neuerdings so zu versenken, wie ich es zu ihren Lebzeiten tat, ihr zweites Ich zu werden, wie sie mich so oft nannte, und insoweit mir dies möglich war, sie so darzustellen, wie sie sich selbst mir gegenüber dargestellt hatte“ (Leffler 1894, 8). Auf diese Biographie beziehen sich alle folgenden als wesentliche Quelle für Kovalevskajas Zeit in Schweden, sie hat daher maßgeblich das Bild der Wissenschaftlerin beeinflusst. Leffler stellt Sof'ja nicht so sehr als erfolgreiche Wissenschaftlerin, sondern als eine unglückliche Frau dar. Der Selbstmord ihres Mannes, die eigene Unzufriedenheit mit ihrer Situation als Wissenschafts-Emigrantin in Schweden, vor allem aber die unbefriedigende Liebesbeziehung zu dem Soziologen Maksim Kovalevskij (ein entfernter Verwandter ihres verstorbenen Ehemanns) in Kovalevskajas letzten Lebensjahren stilisiert Leffler literarisch zur Tragödie ihres Lebens: „sie war wie eine ausgerissene Pflanze, die nicht wieder Wurzeln fassen kann und deshalb verwelkte“ (Leffler 1894, 147).

Ein Grund für diese Situation lag, so suggeriert Leffler, gerade in ihrer Position als erfolgreiche Wissenschaftlerin, die ihr ein gewöhnliches Leben unmöglich machte: Gerne hätte sie „alle Triumphe ihrer Intelligenz gegen das Los des gewöhnlichsten Weibes“ eingetauscht.²⁷ Das Bild von der „gescheiterten“ Wissenschaftlerin verstärkt sich durch die schriftstellerische Komponente in Sof'ja Kovalevskajas Leben. Denn das Schreiben selbst wird in den Biographien häufig als eine Art Flucht aus der Mathematik interpretiert und damit als „Beweis“ dafür gesehen, dass eine Frau als Wissenschaftlerin nicht glücklich werden kann.

3. Die schreibende Mathematikerin

Sof'ja Kovalevskaja nahm ihre schriftstellerische Karriere zu einer Zeit in Angriff, als sie als Mathematikerin schon einen hohen Bekanntheitsgrad besaß. Es ist also zu beachten, dass ihr schriftstellerisches Werk von Anfang an als Werk einer berühmten Wissenschaftlerin rezipiert wurde. Dies hat die Wahrnehmung ihrer literarischen Schriften wesentlich bestimmt und war für sie einerseits von Nutzen – der große Erfolg der Autobiographie (sie erschien noch zu Kovalevskajas Lebzeiten in 10 Sprachen) wäre ohne die Bekanntheit der Verfasserin

²⁷ Tollmien 1995, 164.

undenkbar gewesen –, andererseits erschwerte sie einen unvoreingenommenen Blick auf ihre literarischen Texte. Ebenfalls erschwerend für die Wahrnehmung der Kovalevskaja als ernstzunehmende Schriftstellerin war der sehr stark autobiographische Charakter fast aller ihrer Texte. So ist der Ausgangspunkt der Erzählung „Nihilistka“ [Die Nihilistin] – neben der Kindheitsautobiographie eines ihrer bekanntesten Werke – der „Prozeß der 193“, bei dem 1878 in Petersburg „nihilistische“ Studenten verurteilt wurden. Sof’ja hatte dem Prozess beigewohnt und als Journalistin von ihm berichtet. In „Nihilistka“ erzählt sie die Geschichte eines jungen Mädchens, das 1876 nach Petersburg kommt, um ihr Leben der „nihilistischen Sache“ zu widmen. Nachdem ihr Lehrer und Geliebter wegen revolutionärer Aktivitäten nach Sibirien verbannt worden und ungekommen ist, heiratet sie einen verurteilten Revolutionär (eine Scheinehe, die zu dem Zweck geschlossen wurde, das Urteil zu mindern) und folgt ihm nach Sibirien.²⁸ Der unmittelbare Bezug zu Kovalevskajas eigenem Leben – sie hat selbst solche Ehen vermittelt – bringt es mit sich, dass die Erzählung weniger als literarischer Text denn als (quasi faktographisches) Zeitzeugnis der Epoche gelesen wird. In einer anderen – allerdings nicht fertiggestellten – Erzählung „Vae victis“ ist die Heldin eine Mathematiklehrerin; außerdem plante sie eine Erzählung mit dem Soziologen Maksim Kovalevskij als Haupthelden. Daneben gibt es eine ganze Reihe memoirenartiger Texte – so etwa die Schilderung von Kovalevskajas Begegnung mit George Elliot („Vospomimanija o Džorže Ėliote“), der erste Text, der 1885 veröffentlicht wurde.²⁹

Diese schriftstellerische Tätigkeit – für einen männlichen Mathematiker undenkbar – hat gerade bei ihren Mathematiker-Kollegen große Anerkennung gefunden. Ihr schwedischer Kollege Mittag-Leffler stellt die schriftstellerische Leistung der Sof’ja Kovalevskaja in seinem Nachruf in der Zeitschrift *Acta mathematica* 1892/93 an erster Stelle, erst als zweites geht er auch auf Sof’ja Kovalevskajas mathematische Leistungen ein.³⁰

Die Arbeit als Schriftstellerin lässt die Sonderrolle als noch auffälliger erscheinen, die Sof’ja Kovalevskaja in der männlichen Mathematikerwelt als Frau sowieso besaß. Sie selbst gibt zu, dass sie – hätte sie sich ausschließlich einem Bereich gewidmet – womöglich mehr Erfolg gehabt hätte (Kovalevskaja 1951, 311). Die Schriftstellerin verändert zwangsläufig die Wissenschaftlerin: und zwar zum einen ihr Leben selbst, welches über die zweifachen Tätigkeitsfelder zwei Kristallisationspunkte erhält, zum anderen das Bild von ihr: gerade das Schreiben gibt ihr die Möglichkeit, ein Selbst-Bild zu entwerfen und die Wahrnehmung der eigenen Person in der Öffentlichkeit (und für die Nachwelt) zu beeinflussen. Es ist offensichtlich, dass die starke Literarisierung, die ihr eigenes

²⁸ Nachdruck von „Nihilistka“ in: Kovalevskaja 1974, 90-156.

²⁹ Zur S. Kovalevskaja und George Elliot vgl. Chapman, 1978.

³⁰ Hartmann 1960, 220.

Leben in der Folge erfahren hat, in ihrer eigenen schriftstellerischen Tätigkeit einen wesentlichen Anstoß findet. Das Bild der „Wissenschaftlerin“ erhält über die Schriftstellerin (die autobiographische Elemente in ihren Schriften gestaltet) eine menschliche Gestalt jenseits der Mathematik, die auch auf ihren Doktorvater Weierstraß abfärbt: Felix Klein sieht es als den „Hauptverdienst“ der Kovalevskaja an, „daß sie es vermocht hat, Weierstraß aus seiner Verschlossenheit, die er gegen jederman sonst in menschlichen Dingen zeigte, herauszulocken und daß uns der Lehrer im Briefwechsel mit seiner vertrauten Schülerin persönlich näher tritt“ (Klein 1926, 295).

In der Einschätzung von Freunden und Bekannten erscheint die literarische Tätigkeit als typisch weibliche Komponente in Kovalevskajas Leben und Schaffen, die die Mathematikerin als „Ausgleich“ brauchte, um der aufreibenden wissenschaftlichen Arbeit zu entkommen. In der literarischen Arbeit suchte sie – so die Freundin und schriftstellerische Partnerin Anna Charlotte Leffler – „eine Ableitung für ihre verzehrende Gemütsunruhe, teils weil diese mehr Berührungspunkte mit ihrem inneren Leben darbot, teils weil sie sich noch nicht genügend von der vorhergehenden Überanstrengung erholt hatte, um sich aufs neue in eine wissenschaftliche Arbeit vertiefen zu können.“ (Leffler 1894, 133)

In der Kombination „Mathematikerin und Schriftstellerin“ erscheint die literarische Tätigkeit als die weibliche Seite ihres Lebens – diesen Eindruck erwecken viele Biographien.³¹ Sof'ja Kovalevskaja sah das jedoch ganz anders. Sie nimmt für sich als Schriftstellerin die männliche Rolle in Anspruch – und zwar offensichtlich gerade als Ausgleich für die weibliche Rolle, die sie in der Welt der Wissenschaft zu spielen gezwungen war: explizit ausgesprochen wird dies in der Auseinandersetzung mit ihrer Freundin Anna Charlotte Leffler, mit der sie als Schriftstellerin zusammenarbeitete. Leffler hat für Kovalevskaja als Schriftstellerin eine ähnlich wichtige Bedeutung wie Weierstraß für die Mathematikerin: sie stand mit ihr in einem intensiven Ideenaustausch. Das Drama *Bor'ba za sčast'e* [Der Kampf ums Glück] haben beide zusammen geschrieben. In dieser schriftstellerischen Gemeinschaftsarbeit sieht sich Kovalevskaja als Mann, der die Ideen gibt, Anna Charlotte Leffler dagegen ist die Frau, „die das Kind auf die Welt bringen soll“ (Leffler 1894, 97).³² Als die gemeinsame Arbeit an dem

³¹ Das Vorwort zur russischen Ausgabe von Sof'ja Kovalevskajas literarischen Werken beginnt mit den Worten: „Знаменитый русский математик Софья Васильевна Ковалевская была талантливым писательницей, оставившей большое литературное наследство.“ (Kovalevskaja 1974, 5) [Die bedeutende russische Mathematikerin Sof'ja Vasilevna Kovalevskaja war eine talentierte Schriftstellerin, die ein großes literarisches Erbe hinterlassen hat]. Auffällig ist hier nicht nur die Wertung – als Mathematiker war sie bedeutend, als Schriftstellerin nur talentiert – sondern auch die implizite geschlechtliche Zuordnung: da das Russische keine weibliche Form für die Berufsbezeichnung „Mathematiker“ kennt, wird Kovalevskaja als Mathematikerin automatisch eine männliche Rolle (*matematik*) zugewiesen, als Schriftstellerin eine weibliche (*pisatel'nica*).

³² Anna Charlotte Leffler widmet ihrer gemeinsamen Arbeit ein ganzes Kapitel ihrer Biographie: „Wie es war und wie es hätte sein können“ (Leffler 1894).

Drama ins Stocken gerät, schickt sie Anna Charlotte Leffler ein Billet [*zapiska*] folgenden Inhalts:

Бедное дитя мое! [т.е. драма] Как часто приходится ему бороться между жизнью и смертью! Что же такое случилось опять? [...] Как могу я вообще думать о своих лекциях, когда я знаю, что наше бедное маленькое дитятко переживает сегодня такой страшный кризис? Нет, знаешь ли, приятно, право, хоть раз чувствовать себя отцом; знаешь, по крайней мере, что приходится терпеть несчастным мужчинам от злых женщин. Как бы я желала встретиться с Стриндбергом, чтобы пожать ему руку! (Leffler in: Kovalevskaja 1951, 436f.)

Mein armes Kind! [d.i. das Drama] So oft hat es schon zwischen Leben und Tod geschwebt! Was ist jetzt wieder los? [...] Wie kann ich denn an meine Vorlesung denken, wenn ich weiß, daß unser armes kleines Würmchen eine so gefährliche Krise zu überstehen hat! Nein, weißt du, es ist gut, einmal Vater gewesen zu sein; da weiß man, was die armen Männer von den bösen Weibern zu leiden haben. Könnte ich nur Strindberg sehen und seine Hand drücken! (Leffler 1894, 100)

Die Selbst-Positionierung der Kovalevskaja als Schriftsteller-Mann geschieht hier mit Verweis auf ihre gesellschaftliche Rolle als weibliche Mathematikerin in Schweden: Es war nämlich gerade August Strindberg, der Sof'ja Kovalevskajas Berufung an die Universität Stockholm am heftigsten kritisierte hatte. 1884 äußerte er in einem Artikel die Meinung, dass eine Frau als Mathematikprofessor „eine schädliche und unangenehme Erscheinung sei, ja, daß man sie sogar ein Scheusal nennen könnte“.³³ Sof'ja geht mit dieser Kritik – die nicht ihrem mathematischen Können, sondern ganz ihrem Geschlecht galt – sehr souverän um; sie schlüpft hier, indem sie als Schriftstellerin (bzw. Dramatikerin) in das Spezialgebiet eben gerade von Strindberg eindringt, in die männliche Rolle und äußert aus dieser Position heraus selbstironisch Verständnis für Strindbergs Vorbehalte gegenüber Frauen. Gleichzeitig kennzeichnet sie jedoch die männliche Position als die schwächere, abhängige (ein traditionell der weiblichen Position zugeschriebenes Stereotyp), weil der Mann – in der schöpferischen Gemeinschaftsarbeit – auf die Frau (die das Kind gebiert) angewiesen ist.

Als Schriftstellerin nimmt Kovalevskaja in der Zusammenarbeit mit Anna Charlotte Leffler die männliche Position für sich in Anspruch, die ihr als Mathematikerin unmöglich war – zum einen, weil dort die Rolle des Mannes, d.h. des Ideengebers und dominierenden Partners, unhinterfragbar bei Weierstraß lag. Zum anderen, weil es die öffentliche Wahrnehmung nicht erlaubte. Denn gerade als erste und einzige Mathematikerin der Zeit war ihre Person Gegenstand heftigster Diskussionen. Dabei ist es wenig verwunderlich, dass es weni-

³³ Zitiert nach Tollmien 1995, 139f.

ger die Mathematiker-Kollegen waren, die ihre Stellung als Mathematikerin in Zweifel zogen – schließlich sieht sich die Mathematik als weitgehend geschlechtslose Wissenschaft, die allein nach objektiven Kriterien den Wert einer Leistung beurteilt – als vielmehr der Mathematik unkundige gesellschaftliche Kreise in Stockholm, zu denen Strindberg als führender Schriftsteller gehörte. Auch für Kovalevskaja ist die Frage des Geschlechts ohne Zweifel weniger mit Blick auf ihre mathematische Arbeit, als vielmehr als Schriftstellerin – hier wiederum gerade mit Blick auf ihre gesellschaftliche Position als „weibliche Wissenschaftlerin“ – von Bedeutung.

Dass Sof'ja Kovalevskaja Schreiben – ähnlich wie ihre mathematische Forschung – als Gemeinschaftsarbeit sucht, gehört zu den Auffälligkeiten ihrer schriftstellerischen Arbeit, die sie womöglich aus der wissenschaftlichen Arbeit übernimmt. Es ist Sof'ja, die immer auf die Aufrechterhaltung der Zusammenarbeit mit Anna Charlotte Leffler drängt, auch als die Schwierigkeiten der Gemeinschaftsarbeit immer stärker zu Tage treten.³⁴

Ihre Vorliebe für Gemeinschaftsarbeit bringt Probleme bei der Einordnung von Sof'ja Kovalevskajas Werk mit sich. Es ergeben sich dabei ähnliche Fragen nach der Selbständigkeit ihrer Arbeit wie bei der Mathematik. Dies gilt nicht nur für *Bor'ba za ščast'e* – ein Drama, an dem sie „keine einzige Replik geschrieben hat“ (Leffler 1894, 98),³⁵ und das trotzdem wie selbstverständlich in ihre Werksammlung aufgenommen wurde,³⁶ sondern auch für ihre Kindheitserinnerungen *Vospominanija detstva*. Diese entstanden in mehreren Schritten, in die vor allem schwedische Freundinnen involviert waren: zunächst erstellte Sof'ja einen Entwurf (während eines Urlaubs in Südfrankreich), der dann gemeinsam mit Freundinnen ins Schwedische übersetzt wurde. Ganz offensichtlich wurden während dieses Prozesses – auf Anraten der Freundinnen – noch Änderungen vorgenommen.³⁷ Schließlich übersetzte die Autorin selbst die schwedische Fassung ins Russische, dabei führte sie die ursprünglich geplante autobiographische Form (ich-Erzähler) ein. Es ist heute nicht mehr festzustellen, wie stark der Einfluss der schwedischen Freundinnen bei der Entstehung des Werkes war. In jedem Fall gibt es auch hier Spuren einer gemeinschaftlichen Zusammenarbeit. Und es zeigt sich, dass im Hintergrund dieser Gemeinschaftsarbeit (im Fall der Litera-

³⁴ Leffler über Kovalevskaja in: Kovalevskaja 1951, 440.

³⁵ „aber sie hat nicht nur den ursprünglichen Plan, sondern auch den Inhalt jedes Aktes ausgedacht und hat mir außerdem viele psychologische Züge zur Bildung der Charaktere angeeignet“ (Leffler 1894, 98).

³⁶ Nachdruck in: Kovalevskaja 1974, 382-482.

³⁷ Über die gemeinsame Arbeit an der Kindheitsbiographie berichtet die Tochter Sof'ja („Fu-fu“) Kovalevskaja – nachgedruckt in: Kovalevskaja, *Vospominanija i pis'ma* (1951): Kovalevskaja las die Kapitel laut in mangelhaftem Schwedisch vor und ein Kreis schwedischer Freunde (neben Leffler, die feministische Schriftstellerin Ellen Key, der Übersetzer und Schriftsteller Walborg Hedberg sowie die zweisprachig aufgewachsene Tochter) arbeitete an der schwedischen Fassung.

tur³⁸) auch Sprachprobleme standen, die mit ihrer Situation als russischer Emigrantin zusammenhingen.

Bei einer schreibenden Mathematikerin taucht zwangsläufig die Frage auf, in welchem Verhältnis ihr literarisches zu ihrem mathematischen Werk steht bzw. inwiefern ihr literarisches Werk offen legt, dass es von einer Mathematikerin geschrieben wurde. Schon Zeitgenossen verwendeten gerne mathematische Metaphern, wenn es um die Charakterisierung ihres Werkes ging: So nennt der dänische Schriftsteller Hermann Bang das Drama *Bor'ba za sčast'e* ein „merkwürdiges Schauspiel“, „das mit mathematischer Genauigkeit die Allmacht der Liebe beweist.“ (Hartmann 1960, 213) Parallelen wurden auch hergestellt zwischen ihrem einfachen, verdichteten Prosastil und ihrem mathematischen Werk, so etwa Stillman: „Kovalevskaya's prose style is notable for extreme simplicity and compression, qualities for which her mathematical work was also renowned.“ (Stillman 1978, 37)

Sof'ja Kovalevskaja wurde selbst immer wieder die Frage nach dem Verhältnis ihrer mathematischen und ihrer schriftstellerischen Arbeit gestellt. Auf einen Brief der russischen Schriftstellerin A.S. Šabel'skaja hat sie folgendermaßen geantwortet:

Я понимаю, что вас так удивляет, что я могу заниматься зараз и литературой и математикой. Многие, которым никогда не представлялось случая более узнать математику, смешивают ее с арифметикой и считают ее наукой сухой и aride. В сущности же это наука, требующая наиболее фантазии, и один из первых математиков нашего столетия говорит совершенно верно, что нельзя быть математиком, не будучи в то же время и поэтом в душе. Только, разумеется, чтобы понять верность этого определения, надо отказаться от старого предрассудка, что поэт должен что-то сочинять несуществующее, что фантазия и вымысел – это одно и то же. Мне кажется, что поэт должен видеть то, чего не видят другие, видеть глубже других. И это же должен и математик.

Что же меня касается, то я всю мою жизнь не могла решить: к чему у меня больше склонность – к математике или к литературе? Только что устанет голова над чисто абстрактными спекуляциями, тотчас начинает тянуть к наблюдениям над жизнью, к рассказам, и наоборот, в другой раз вдруг все в жизни начинает казаться ничтожным и неинтересным, и только одни вечные, непреложные научные законы привлекают к себе. Очень может быть, что в каждой из этих областей я сделала бы больше, если бы предалась ей исключительно, но тем не менее я ни от одной из них не могу отказаться совершенно.

³⁸ Hierin besteht natürlich ein großer Unterschied zur Gemeinschaftsarbeit von Mathematikern, denn die „Sprache der Mathematik“ ist ja bekanntlich international.

Ich verstehe, daß Sie sehr erstaunt sind, daß ich gleichzeitig mathematisch und literarisch arbeiten kann. Viele, die nie Gelegenheit hatten, viel über Mathematik zu lernen, verwechseln sie mit Rechnen und halten sie für eine trockene und kalte Wissenschaft. In Wirklichkeit aber ist sie eine Wissenschaft, die die größte Phantasie verlangt. Einer der berühmtesten Mathematiker unseres Jahrhunderts³⁹ hat völlig richtig gesagt, daß es unmöglich ist, Mathematiker zu sein, ohne die Seele eines Dichters zu haben. Um die Wahrheit dieser Aussage zu begreifen, muß man das alte Vorurteil zurückweisen, nach dem ein Dichter etwas produziert, was nicht existiert und nach dem Phantasie bedeutet, sich etwas auszudenken. Mir scheint dagegen, daß der Dichter sehen muß, was andere nicht sehen, daß er tiefer sehen muß als andere Leute. Und der Mathematiker muß dasselbe tun. Ich habe mir mein Leben lang nicht darüber klar werden können, ob mir die Schriftstellerei oder die Mathematik lieber war. Sobald mein Kopf von rein abstrakten Betrachtungen ermüdet ist, fühle ich mich sogleich aufgelegt, Beobachtungen über das Leben anzustellen und Erzählungen zu schreiben. Und ebenso kann es umgekehrt sein, daß alles im Leben mir unbedeutend und gleichgültig erscheint und mich nur die ewigen Gesetze der Wissenschaft anziehen. Es ist möglich, daß ich auf dem einen oder anderen der beiden Gebiete hätte mehr leisten können, wenn ich mich demselben ganz gewidmet hätte. Aber es war mir nicht möglich, eines von beiden ganz aufzugeben.⁴⁰

Imagination, Phantasie und Erfindungsgabe bilden Voraussetzungen für die Arbeit von Mathematiker und Schriftsteller gleichermaßen. Die Berührungspunkte zwischen Mathematik und Literatur verlaufen also für Sof'ja Kovalevskaja über die Person dessen, der beides betreibt. Die vom Künstler (Schriftsteller) und Wissenschaftler (Mathematiker) geforderten Fähigkeiten ähneln einander, ganz unterschiedlich ist jedoch der Objektbereich, dem sich beide zuwenden: Auf der einen Seite die abstrakten, mathematischen Spekulationen, auf der anderen die Beobachtung des (konkreten) Lebens, – hier die ewigen, unveränderlichen Gesetze, dort der permanente Wechsel.

Dass Sof'ja Kovalevskaja keine engere Verbindung zwischen Mathematik und Kunst ziehen kann, liegt vor allem an ihrem Kunst- bzw. Literaturverständnis. Sof'ja Kovalevskaja ist eine typische Vertreterin des Realismus. Ausgangspunkt des Schreibens sind für sie die Realia des Lebens(textes), aus denen der Kunsttext entsteht. In diesem Sinne ist die Mathematik als eine Welt, die „ganz außerhalb unser selbst liegt“⁴¹ nicht mit der Literatur vergleichbar, die im Leben wurzelt.

³⁹ Sof'ja Kovalevskaja zitiert hier aus einem Brief von Weierstraß vom 27. 8.1883, Weierstraß schreibt in Bezug auf den Mathematiker Kronecker: „er besitzt nicht ausreichend Phantasie (intuition möchte ich lieber sagen) und es ist wahr, ein Mathematiker, der nicht etwas Poet ist, wird nimmer ein vollkommener Mathematiker sein“ (*Briefwechsel*, hg. v. Bölling, 292).

⁴⁰ Sof'ja an die Schriftstellerin A.S. Šabel'skaja (Pseudonym für A.S. Montvid), in: Kovalevskaja, *Vospominanija i pis'ma*, 311. Brief vom Herbst 1890.

⁴¹ Sof'ja Kovalevskaja in einem Brief an Leffler – Tollmien 1995, 149.

Ein ganz anderes Kunstverständnis – und damit verbunden – ganz andere Möglichkeiten, Mathematik und Kunst zu korrelieren, finden sich dreißig Jahre später bei Velimir Chlebnikov. Gerade die einleitend angeführte Stelle aus „O stichach“ (1920) ist dafür ein gutes Beispiel. Chlebnikov geht es in diesem Text darum, die *zaum'*-Dichtung der Avantgarde zu rechtfertigen. Dabei bezieht er sich auf die Tapetenszene aus Sof'ja Kovalevskajas Autobiographie, um eine Vorstellung von einer Verbindung von (Wort)Sprache und Mathematik darzulegen, die über den Zeichen- bzw. Sprachcharakter beider verläuft. Die graphischen Zeichen, die das Kind noch nicht versteht, die aber trotzdem auf seinen Verstand wirken, bilden ein visuelles Pendant zu den unverständlichen Lauten der *zaum'*, zu den Reimsprüchen und Beschwörungsformen, die über ihre Lautstruktur alle Völker unmittelbar ansprechen. Beim Verständnis der Bedeutung dieser Laute ist die Menschheit jedoch als ganze noch auf der Stufe des Kindes, das die seltsame Weisheit der Spracheinheiten unreflektiert in sich aufnimmt: „Ее [зауми] странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: ш, м, в и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди - ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин. Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к сумеркам души или высшая точка народовластия в жизни слова и рассудка“⁴² (Chlebnikov V, 225).

⁴² „Ihre [der *zaum'*] seltsame Weisheit zerfällt in Wahrheiten, die in den einzelnen Lauten eingeschlossen sind: *sch, m, v* usw. Wir verstehen sie bisher nicht. Wir gestehen es ehrlich ein. Aber es besteht kein Zweifel, dass diese Lautreihen eine Reihe von vor der Dämmerung unserer Seele dahinjagenden Weltwahrheiten sind. Wenn man in der Seele eine Regierung der Vernunft und das stürmische Volk der Gefühle unterscheidet, dann sind die Zauberformeln und die *zaum'*-Sprache eine Anrede über den Kopf der Regierung hinweg direkt an das Volk der Gefühle, ein unmittelbarer Anruf der Dämmerung der Seele oder der Höhepunkt der Volksherrschaft im Leben des Wortes und des Verstandes.“

Literatur

- Adelung von, S. 1896. „Jugenderinnerungen von Sophie Kovalevsky“, *Deutsche Rundschau* (Dez.), 394-425.
- Bölling, R. (Hrg.) 1993. „Einleitung“, *Briefwechsel. Karl Weierstraß – Sofja Kowalewskaja*, Berlin.
- Briefwechsel zwischen Karl Weierstraß und Sofja Kowalewskaja*, hg. und komm. v. Reinhard Bölling, Berlin 1993.
- Bunsen von, M. 1897. „Sophia Kowalevsky“, *Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Bd. LXXXII (Mai), 218-232.
- Chapman, R. Gottlieb, E. 1978. „A Russian View of George Eliot“, *Nineteenth-Century Fiction*, 33/3, 348-365.
- Chlebnikov, V. 1928-1933. *Sobranie proizvedenij* [›Gesammelte Werke‹], hg. v. J. Tynjanov u. N. Stepanov, Leningrad, 5 Bde (Reprint: *Sobranie sočinenij*, 3 Bde, hg. v. V. Markov, München 1968-1972).
- Cooke, R.L. 1984. *The Mathematics of Sonya Kovalevskaya*, New York.
- Cooke, R. 1987. Sonya Kovalevskaya's place in nineteenth century mathematics, *Contemporary Mathematics* 64, 17-52.
- Dictionary of Russian Women Writers* (Hgg. M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, Mary Zirin), 1994 Westport, London.
- Gölz, S.I., Timofeev, O.V. 1996. „Hypnotism and Medicine in 1888 Paris: Contemporary Observations by Sofia Kovalevskaya“, *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, 25/1, 3-23.
- Goodman, K. 1985. „Weibliche Autobiographien“, H. Gntig u. R. Möhrmann (Hrg.), *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, 289-299.
- Halameisär, A. 1989. *Sofia Kowalewskaja. Die erste Professorin Europas*, Moskva.
- Hartmann, L. 1960. „Nachwort“, S. Kowalevsky, *Erinnerungen an meine Kindheit*, Weimar, 200-220.
- Hörmander, L. 1991. „The First Women Professor and Her Male Colleague“, P. Hilton, F. Hirzebruch, R. Remmert (Hrg.), *Miscellanea Mathematica*, Berlin u.a., 195-211.

- Kennedy, D.H. 1983. *Little Sparrow: A Portrait of Sophia Kovalevsky*, Ohio, London.
- Klein, F. 1926. *Vorlesungen über die Entwicklung der Mathematik im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin (Reprint Berlin u.a. 1979).
- Koblitz, A.H. 1983. *A Convergence of Lives. Sofia Kovalevskaia: Scientists, Writer, Revolutionary*, Boston.
- Koblitz, A.H. 1987. Elizaveta Fedorovna Litvinova (1845-1919?), L. Grinstein u. P. Campbell (Hrg.), *Women f Mathematics: A Biobibliographic Sourcebook*, New York, 133-34.
- Koblitz, A.H. 1987a. „Changing views of Sofia Kovalevskaia“, *Contemporary Mathematics*, 64, Providence, 53-76.
- Koblitz, A.H. 2000. *Science, women and revolution in Russia*, Amsterdam.
- Kočina, P.Ja. 1981. *Sof'ja Vasil'evna Kovalevskaja*, Moskva.
- Kormann, E. 2003. „Gattung, Geschlecht und gesellschaftliche Konstruktion. Das Beispiel der Autobiographie im 17. Jahrhundert“, Weisinger, P. (Hrg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, Bd. 10. Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft*, Bern u.a., 87-99.
- Kovalevskaja, S.V. 1961. *Vospominanija i pis'ma*, hg. v. S. Ja. Štrajch, Moskva.
- Kovalevskaja, S.V. 1986. *Vospominanija i povesti*, hg. v. P. Ja. Kočina, Moskva.
- Kovalevskaya, S. 1978. *A Russian Childhood*, New York.
- Kowalewsky, S. 1960. *Erinnerungen an meine Kindheit*, Weimar.
- Leffler, A.-Ch. 1894. *Sonja Kovalevsky – was ich mit ihr zusammen erlebt habe und was sie mir von sich erzählt hat*, Leipzig.
- Mason, M.G. 1980. „The Other Voice: Autobiographies of Women Writers“, Olney, J. (Hrg.), *Autobiography; Essays Theoretical and Critical*, Princeton, 207-235.
- Matveev, N. 1979. *Sof'ja Kovalevskaja. Princessa Nauki*, Moskva.
- Meschkowski, H. 1964. *Mathematiker-Lexikon*, Mannheim u.a.
- Mittag-Leffler, G. 1892. „Sophie Kovalevsky“, *Acta Mathematica*, 16, 385-392.

- Mittag-Leffler, G. 1923. „Weierstrass et Sonja Kowalewsky“, *Acta Mathematica* 39, 133-198.
- Naginski, I. 1987. „A Nigilistka and a Communarde: Two Voices of the Nineteenth-Century Russian Intelligentska“, Goldberger, A.H. (Hrg.), *Woman as Mediatrix: Essays on Nineteenth-Century Women Writers*, Greenwood, 145-158.
- Nečkina, M.V. 1974. „Sof'ja Kovalevskaja – obščestvennyj dejatel' i literator“, S.V. Kovalevskaja, *Vospominanija. Povesti. [K 125-letiju so dnja roždenija]*, Moskva.
- Osen, L.M. 1974. *Women in Mathematics*, Cambridge (Mass), London.
- Paperno, I. 1988. *Chernyshevsky and the Age of Realism. A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford.
- Randver, G.W. 1981. *Sonja Kovalevsky*, Bokförlaget Trevi.
- Rygiel, M.A. 1987. „Sofya Kovalevskaya's A Russian Childhood as Poetic Autobiography“, *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, 10/3, 208-224.
- Slonim, M. 1991. *Tri ljubvi Dostoevskogo*, Moskva.
- Stillman, B. 1974. „Sofya Kovalevskaya: Growing up in the Sixties“, *Russian Literature Triquarterly*, 9, 276-302.
- Stillman, B. 1978. „Introduction to *A Russian Childhood*“, *A Russian Childhood*, New York.
- Stites, R. 1978. *The Women's Liberation Movement in Russia*, Princeton.
- Tollmien, C. 1995. *Fürstin der Wissenschaft. Die Lebensgeschichte der Sofja Kowalevskaja*, Weinheim, Basel.
- Tuschmann, W. u. Hawig, P. 1993. *Sofia Kowalevskaja. Ein Leben für Mathematik und Emanzipation*, Basel, Boston u. Berlin.
- Walther, N. 1993. *S.V. Kovalevskaja und V.O. Kovalevskij in Heidelberg (1869-1870)*, Heidelberg.

Ирина Паперно

КАК НЕ ЛЮБИТЬ, НЕ ЛЕЛЕЯТЬ ВОСПОМИНАНИЙ (ЛЕВ ТОЛСТОЙ)

Рenate Дёринг к ее шестидесятилетию.

Надо ли жалеть об упущенной молодости? Казалось бы, к этому призывает нас лирическая поэзия и проза. У Фета:

И снится, снится, мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела...

Лидия Гинзбург, по следам Фета, в записных книжках писала, что это не только свойство литературы, но и один из законов сна: «Старые видят себя молодыми. То есть сознают себя...»

Сожалению по поводу утраченного времени посвящен центральный жанр лирической поэзии: элегия. Элегия – это медитация о переживании потери, или формализованный способ уныния. Предметом потери, как правило, является либо любовь, либо молодость, но чаще – и то и другое вместе. Пушкин, один из создателей русской романтической элегии, именно так понял дело (изучив образцы английского романтизма и подручный французский материал). Заметим, что к мрачному унынию по поводу утраченного Пушкин приступил еще в лицее.

Элегическое состояние основывается на упражнении неотвязного свойства человеческого сознания: памяти. «Я вспомнил прежних лет безумную любовь...» (Пушкин, «Погасло дневное светило»). «Да оживлю теперь я в памяти своей...» (Батюшков, «Воспоминание»). И в «Кавказском пленнике» Пушкина:

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так оживляются виденья
То светлых, то печальных дней.

Именно на письме – литературном письме – осуществляются поиски потерянного времени. В самом деле, элегическое сознание – это опустоше-

ние настоящего, заполняемого лишь за счет воспоминания об утраченном прошлом. (Отсюда, думаю, и уныние.)

Таков, в прозе, проект Пруста. Можно считать, что для Пруста память, осуществляемая на письме, – это способ вернуть прошлое, поместив его в настоящее. (Так считают те многочисленные исследователи, которые сравнивают Пруста с Бергсоном.) А можно судить и иначе: а именно, что поиски утраченного времени исходят из ужаса перед настоящим.

Трезвее кажется вывод Мурнау, в фильме *Фауст* (1926 года). Мурнау заставляет старого Фауста (Мефисто только что лишил его возвращенной молодости) бежать, с развевающейся бородой, за молодой Маргарет, которую ведут на костер. Говоря языком немого фильма, Мурнау предлагает нам наглядный пример не только бессмысленности, но и опасности сожалений о прошедшей молодости. Вспомним, что возвращенной молодости Фауст лишен потому, что, ужаснувшись содеянному с Маргарет, он проклял молодость как таковую. Однако, и Мурнау сбивается на счастливый конец: в дыму и пламени, Маргарет и Фауст молоды оба, и она взглянула, как прежде глядела.

В поисках облегчения от мучительной болезни – мрачного уныния по поводу утраченного времени вообще, и молодости и любви в частности, – я обратилась к Толстому.

Толстой также пытался вернуть утраченное время:

Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не делить воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений.

Всем конечно памятливы эти слова, но все ли помнят, что, когда он написал их (в главе 15 повести *Детство*), автору было двадцать четыре года.

Как лирический поэт и прозаик, так и мемуарист, склонен предаваться сожалениям по поводу утраченного времени. Это входит в структуру жанра. Однако входит ли это в структуру жизни?

Обратимся к другому жанру письменности: дневнику.

Толстой, как известно, вел дневник большую часть жизни, особенно усердно в молодости (1847-1857, т.е. от девятнадцати лет до двадцати девяти) и в старости (1881-1910, после пятидесяти лет). Главная задача и тема дневника – борьба со временем, но вовсе не в элегическом или прустовском модусе поисков утраченного. Толстой пишет дневник во имя настоящего. Для Толстого, дневник – это анти-романтический, анти-элегический жанр. Казалось бы, дневник, как жанр, – это торжество реализма. В самом деле, дневник (Tagebuch, journal, diary) предполагает немедленное фиксирование настоящего на письме в рамках отдельного дня как условной единицы настоящего. А поскольку дневник пригоден также и к перечитыванию, ни

один день нельзя считать утраченным. Казалось бы, время поймано за хвост, остановлено в самом течении.

Конечно, и в пределах одного дня возникают те же проблемы: в конце дня, когда делается запись, день – это уже прошедшее. За ним непосредственно наступает следующий день – будущее. Как и прошедшее, будущее представляет собой угрозу для реальной жизни. Да и есть ли настоящее?

Об этом впервые писал Августин в своей *Исповеди*. Что такое время? Будущего еще нет, прошлого уже нет, а настоящее преходяще. Даже единый день не целиком находится в настоящем – некоторые часы дня находятся в будущем, другие в прошлом. Решением Августина было поместить прошлое и будущее в пределы человеческого сознания, как воспоминание и ожидание. К Августину и восходит дурная привычка заполнять настоящее как поисками утраченного времени, так и ожиданием будущего. На протяжении столетий философы и писатели (среди них, Кант, Шопенгауэр и Толстой-прозаик) повторяли и видоизменяли эти доводы. Однако в своем дневнике Толстой разрабатывал иные – домашние – методы по управлению течением времени при помощи повествования.

Думаю, что из дневника Толстого видно, как, по ходу жизни, он работает именно над тем, как *не любить, не лелеять воспоминаний*. Как именно достичь этого состояния стало абсолютно ясным для него в лучшую пору его жизни: в старости. (Замечу, что старость началась для Толстого вскоре после пятидесяти лет.)

Проследим, что, год от года, Толстой пишет в своем дневнике в день своего рождения, 28 августа. Это момент, в который он конфронтирован с понятием о времени, а именно с идеей уходящей и будущей жизни, или прошлого и будущего. У Толстого эти размышления идут под знаком смысла: в чем смысл жизни?

28 августа 1852. Мне 24 года; а я еще ничего не сделал. [...]

Но на что я назначен? Это откроет будущность. Убил трех бекасов (46: 140).

Толстой только что закончил повесть *Детство* и получил ободряющее письмо от редактора, Некрасова, чему, в дневнике, радуется «до глупости», добавляя «о деньгах ни слова». Через год, 26 августа 1853 г., не дождавшись двух дней до дня рождения, он пишет:

Я ожидаю какого-то счастья в этом месяце и вообще с 26 года моего возраста. Хочу принудить себя быть таким, каким, по моим понятиям, должен быть человек. Молодость прошла. Теперь время труда. Денег, исключая того, что мне должны, около 20 р. (46: 172-73).

Через два дня, в день рождения:

28 августа 1853. [...] для своего рождения ходил в тир [...] и водил Машу на бульвар. Весело не было. Труд только может доставить мне удовольствие и пользу (46: 172-73).

28 августа 1857 г. 29 лет. Встал в 7 [...] Сережа уехал [...] Завтра еду к Горчаковым (47: 154).

Как кажется, двадцать девятый день рождения знаменателен именно тем, что наконец лишен событийности. Начиная с тридцати лет, Толстой вел дневник нерегулярно.

29 августа 1860 [...] Пора перестать ждать неожиданных подарков от жизни (48: 29).

(Толстому тридцать два года.)

28 августа 1862. Мне 34 года. Встал с привычкой грусти. [...] Скверная рожа, не думай о браке, твое призвание другое, и дано зато много (48: 41).

(Именно в тот год Толстой женился.)

Прежде, чем Толстой вновь сделал запись в дневнике в день своего рождения, прошло двадцать лет (Толстому пятьдесят три года):

28 августа 1881. Не мог удержаться от грусти, что никто не вспомнил (49: 57).

За день до этого. Толстой отметил провал в своей собственной памяти:

27 августа. 24, 25, 26, 27. Ничего не помню... (49: 57).

Через три года:

28 августа 1884. Мне 2 x 28 лет (49: 119).

Никаких комментариев, но подсчет выдает уловку: Толстой еще мыслит в рамках молодости, двадцать восемь лет, да только помноженные на два.

В 1886 году, единственная запись, которую он делает в дневнике, сделана в день рождения (пятьдесят восьмой), 28 августа. Не упоминая о дне рождения ни словом, Толстой рассуждает о смысле жизни:

Главное заблуждение жизни людей то, что каждому отдельно кажется, что руководитель его жизни есть стремление к наслаждению

и отвращение от страданий. И человек [...] ищет наслаждений и избегает страданий и в этом полагает цель и смысл жизни. Но человек никогда не может жить, наслаждаясь, и не может избежать страданий. Стало быть, не в этом цель жизни. [...] Цель жизни общая или духовная. Единение. Только... *Не знаю дальше, устал* (49: 129-30).
(Последние слова выделены Толстым; мы еще вернемся к этим словам.)

Через три года, в 1889 году, он вновь берется за дневник в день своего рождения. Накануне, 27-го августа, Толстой записал: «вечер провел все так же, как и все дни». В день рождения:

28 августа. Ясная Поляна. Встал рано и сейчас же сел за работу и часа 4 писал «Крейцерову сонату». Кончил (50: 129).

С идеей брака, судя по тому, что он написал на эту тему в «Крейцеровой сонате», также было покончено. Как думал тогда Толстой, покончено было и с писательской деятельностью (как показало будущее, покончено не окончательно).

В 1890 году интерес к течению времени одолел-таки его в день рождения, в чем он кается в дневнике:

28 августа 90. 63-й год мне. И совестно, что то, что 1890: 63=30, и что 28 лет моей женитьбе, что эти цифры представлялись мне чем-то значительным, и я ждал этого года как знаменательного (51: 83).

Толстой еще мыслит цифрами, обозначающими молодость. В последний день этого, 1890-го, года Толстой записывает:

Ну-с. 1891. Я[нварь] 1, если буду жив. Все ждал, что что-то случится в период, когда мне 63, содержащиеся 30 раз в 1890. – Ничего не случилось. Точно я знаю, что все, что может случиться извне, ничто с тем, что может сделаться внутри (51: 116).

Едва ли нужно пояснять слова «если буду жить» – знаменитую толстовскую формулу бытия. Начиная по крайней мере с 1889 года (т.е. после того, как ему исполнилось шестьдесят лет), Толстой регулярно пользовался ими в дневнике. Но не многие знают, что в эти годы Толстой делал записи вечером, но датировал их следующим днем. Приступая вечером 31 декабря 1890 года к писанию дневника, он написал: «Ну-с. 1891. Январь 1-ое, если буду жив...». Таким образом он балансирует между прошлым и будущим в пределах одного дня. Как жить, и писать, в настоящем – этот вопрос еще не решен. Содержание же записи – отсутствие событийности (ничего не

случилось). Это радует Толстого, как будто отсутствие событийности способствует остановке времени.

Лишь через три года, в знаменательный год, когда ему исполнилось шестьдесят шесть лет, Толстой отмечает день своего рождения в дневнике:

28 августа 1894. Вот и 66 лет. Вот и тот срок, который казался мне столь отдаленным (152: 135).

Ему подумалось, что вот то, что некогда казалось будущим, сделалось настоящим.

Затем, многие годы Толстой ничего не пишет в дневник весь август, а то и сентябрь – вблизи дня рождения (1895, 1896, 1897, 1898, 1901). Это простой способ избежать конфронтации со временем.

В 1900 году, 30 августа он отмечает в дневнике «72 года», и спрашивает себя «верю ли я, точно ли *верю* в то, что смысл жизни в исполнении воли Бога [...] готовлю себе будущую жизнь?» (54: 38). Итак, будущее более не является принадлежностью этой, земной, жизни.

Следующая запись сделана в 1903 году. Толстому исполнилось 75 лет, его борьбе с чувством времени нанесен удар: празднования и поздравления. В день рождения он ничего не пишет в дневнике, а 3 сентября замечает:

28-е прошло тяжело. Поздравления прямо тяжелы и неприятны – неискренно *земли русской* и всякая глупость (54: 190)

Земли русской – это слова из известного предсмертного письма Тургенева (в июне 1883 года), призывавшие Толстого вернуться к литературной деятельности: «Друг мой, великий писатель земли русской, внемлите моей просьбе...» Письмо больного Тургенева обрывается: «не могу больше, устал». Просьбе Тургенева вернуться к литературной деятельности Толстой не внял. Письма он, однако, не забыл. Вспомним конец дневниковой записи, которую он сделал в день рождения в 1886 году: «... не в этом цель жизни. [...] Цель жизни общая или духовная. Единение. Только... *Не знаю дальше, устал*» (49: 129-30) (последние слова, выделенные Толстым – это цитата из письма Тургенева).

В 1908 году. Толстому предстояло еще более страшное испытание – пышные празднования его восьмидесятилетия, которое произошло несмотря на его энергичные протесты. 26 августа он записывает:

Шумят по случаю юбилея, и я рад, что чувствую себя спокойным совсем [...] На душе хорошо, думаю, что продвигаюсь....

Что же стало лучше? И куда он наконец продвигается? Это проясняет запись, сделанная через несколько дней после юбилея:

3 сентября [1908]. На душе, скучно повторять, все лучше и лучше. Я все забыл и забываю, так что прошедшее исчезает для меня. Так же, еще больше, исчезает будущее. Как это хорошо! Вся сила жизни – а сила эта страшно умножилась – переносится в настоящее. Я сознаю это. Как это радостно! (56-150)

Итак, жизнь становилась все лучше и лучше потому, что Толстой почувствовал, что память все больше и больше оставляет его. Вместе с памятью, стало исчезать прошедшее. По причине старения, исчезало и будущее. «Как это хорошо!», – записывает Толстой, – «Как это радостно!»

В самом деле, для Толстого наконец наступило *настоящее*. Думаю, что он употребляет это слово и как обозначение одного из измерений времени (*настоящее=praesens*), и как оценку качества жизни (*настоящее=veritas*). Вот запись, сделанная ровно через месяц после восьмидесятилетия:

28 сентября. Теперь только настоящая работа, теперь только, в 80 лет, начинается жизнь. И это не шутка, если понимать, что жизнь меряется не временем (56: 151).

Слово «настоящая» явно означает «подлинная», «истинная». Эта тема повторяется в дневнике неустанно: это и понятно, ведь Толстой плохо помнит, что он уже писал об этом.

Итак, если молодой Толстой, покорный общему закону, грустил, в эггической прозе, по поводу невозвратимой поры детства, то старому и мудрому Толстому старость представлялась как пора счастья – того счастья, которое приходит с потерей памяти и с освобождением от времени. Эта и есть *настоящая* жизнь. В дневнике Толстой вновь и вновь возвращается к этой радостной мысли:

26 октября 1908. Как я прекрасно забыл все прошедшее и освободился от мысли о будущем. Да, начинаю в этой жизни выходить из нее, из главного условия ее: времени (56: 152).

[23 октября 1910 г.] Я потерял память всего, почти всего прошедшего, всех моих писаний, всего того, что привело меня к тому сознанию, в каком живу теперь. [...] Как же не радоваться потере памяти? Все, что я в прошедшем выработал (хотя бы моя внутренняя работа в писаниях) всем этим я живу, пользуюсь, но самую работу не помню. Удивительно. А между тем думаю, что эта радостная перемена у всех стариков: жизнь вся сосредотачивается в настоящем. Как хорошо! (58: 121-22).

Прошлое, по следам которого с таким непреклонным писательским трудолюбием стремился Пруст, исчезло: человек потерял память о предыстории своего «я». Толстой, наконец, смог жить тем, что он назвал безвременной жизнью в настоящем (58: 122), т.е. «настоящей» жизнью, в обоих смыслах слова.

Заметим, что Толстой однако продолжает вести дневник. Как и Пруст, он одержим манией фиксации. Однако письмо для него – это борьба не за возвращение утраченного прошлого, а за укоренение настоящего.

В последние годы своей жизни Толстой, как многие старики, много спал. Но сон для него – не вместилище памяти о прошлом (как для Фета или Лидии Гинзбург), а область забвения. При пробуждении ему нередко не удавалось сразу восстановить память и сознание себя:

[31 января 1908 г.] Я нынче все больше и больш[e] [начинаю] забывать. Нынче много спал и, проснувшись, почувствовал совершенно новое освобождени[e] от личности: так удивительно хорошо! Только бы совсем освободиться. Пробуждение от сна, сновидения, это – образец такого освобождения (56: 98).

В своем позднем дневнике Толстой часто пишет о сходстве жизни со сновидением:

25 Марта 1908. Я. П. 1) Главное подобие в отношении ко времени: в том, что как во сне, так и наяву времени нет, но мы только воображаем, не можем не воображать его. Я вспоминаю длинный, связный сон, который кончается выстрелом, и я просыпаюсь. Звук выстрела это был стук ветром прихлопнутого окна. Время в воспоминании о сновидении мне нужно, необходимо было для того, чтобы в бдящем состоянии расположить все впечатления сна. Так же и в воспоминаниях о событиях бдения: вся моя жизнь в настоящем, но не могу в воспоминании о ней, скорее в сознании ее не располагать ее во времени. Я ребенок, и муж, и старик все одно, все настоящее. Я только не могу сознавать этого вне времени (56: 114).

Вслед за Кантом и Шопенгауэром (которых, как и Августина, он прочел в зрелые годы), Толстой понял, что время – это свойство мышления и повествования. Пробуждение ото сна переживается им как прообраз смерти. Смерть же – это пробуждение от сна жизни к жизни настоящей, лежащей вне категорий сознания, вне времени, пространства и языка, а потому принципиально неопишуемой. По старой привычке – профессиональной привычке писателя – Толстому хотелось написать о своем открытии смысла жизни:

17 сентября 1909 года. Хотелось бы сказать, что жизнь до рождения, может быть, была такая же, что тот характер, который я вношу в жизнь, есть плод прежних пробуждений, и что такая же будет будущая жизнь, хотелось бы сказать это, но не имею права, потому что я вне времени не могу мыслить. Для истинной же жизни времени нет, она только представляется мне во времени. Одно могу сказать то, что она есть, и смерть не только не уничтожает, но только больше раскрывает ее. Сказать же, что было до жизни, и будет после смерти, значило бы прием мысли, свойственный только в этой жизни, употреблять для объяснения других, неизвестных мне форм жизни (57: 142).

(«Представляется» слово из Шопенгауэра, переведенного Фетом.)

Таков конечный вывод Толстого. Проект Пруста завершается в той точке, когда автор-герой, в поисках утраченного времени, приступает к писанию романа, который и будет средством остановить реку времен в ее течении. Толстой, который в старости изо всех сил старался отделаться как от памяти, так и от писательства, кончает иначе: призывом к молчанию («хотелось бы сказать ... но не имею права»).

Об этом лучше всего сказано по-немецки, философом, который был страстным поклонником Толстого:

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.

Karla Hielscher

RAVNODUŠIE UND ALTERN BEI A.P. ČECHOV

Der Begriff *ravnodušie* spielt in Čechovs Überlegungen zu Leben und Kunst eine ganz wesentliche Rolle. Seit Mitte der 80er Jahre zieht er sich deutlich markiert – während er bis dahin eher zufällig auftaucht – durch sein Briefwerk wie durch seine künstlerische Prosa.

In der Forschung ist schon herausgearbeitet worden, daß *ravnodušie* bei Čechov in zwei sehr unterschiedlichen Bedeutungen auftaucht: einmal im Sinne von Indifferenz, Dickfälligkeit, Abgestumpftheit, Teilnahms- und Gefühllosigkeit. Zum anderen im Sinne des Gleichmuts der Stoa als gelassene illusionslose Annahme des Lebens, wie es ist, einer Haltung, die Objektivität und Gerechtigkeit ermöglicht, und die letztlich auch eine der wesentlichen Grundlagen für Čechovs neuartige Erzählweise darstellt. *Ravnodušie* wird in mehreren Briefen an Aleksandr Suvorin und Lidija Avilova als Verfahren des literarischen Stils diskutiert (z.B. PSSP IV/54 u. PSSP V/58). Aber nicht darum soll es hier gehen! Und während es im Deutschen möglich ist durch die beiden Begriffe *Gleichgültigkeit* und *Gleichmut*, die unterschiedliche Semantik deutlich werden zu lassen, steht im Russischen dafür allein *ravnodušie* / *ravnodušnyj*.

Ravnodušie im ersten Sinne ist ein Verhalten, ein seelischer Zustand, den Čechov sein Leben lang bekämpfte. Durch sein gesamtes mittleres und spätes Werk ziehen sich Gestalten, die erstarrt, abgestumpft, gefühllos geworden sind wie der Arzt Jonyč aus der gleichnamigen Erzählung von 1898; oder auch Personen, die nicht den Mut aufbringen, sich dem Leben mit allen seinen Freuden und Leiden wirklich auszusetzen, die unterschiedlichen „Menschen im Futteral“ wie Belikov („Čelovek v futljare“) oder der Gutsbesitzer Nikolaj Ivanyč aus „Kryžovnik“ („Stachelbeeren“).

Ravnodušie als Gleichmut und Gelassenheit im Sinne der Stoa jedoch wurde Čechov zur Lebensregel und höchstem Ziel. Es ist bekannt, daß Čechov mit den Lehren der Stoa, mit Epiktet und Marc Aurel vertraut war. Durch Peter Urban wissen wir, welche immense Bedeutung Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* für ihn hatten (Urban 1997). In diesem Buch, das ihm seit Ende der 80er Jahre zum unentbehrlichen Handbuch wurde, hat er sich und seine Lebensprobleme wiedererkannt und sich immer wieder intensiv damit auseinandergesetzt.

Die ganze Zwiespältigkeit und Komplexität, die für ihn in dem Begriff *ravnodušie* steckt, zeigt ein Brief an Suvorin vom 4. Mai 1889. Da heißt es:

А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать – конечно, это относится только к умным и благодарным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушным. (PSSP III/203)

Im gleichen Brief aber steht ein paar Absätze später, wo er seinen eigenen Zustand als „eine Art Psychopathie“ erklärt, folgendes:

...оравнодушел к рецензиям, к разговорам о литературе, к сплетням, успехам, неудачам, к большому гонорару – одним словом, стал дурак дураком. В душе какой-то застой. Объясняю это застоєм в своей личной жизни. Я не разочарован, не утомился, не хандрю, а просто стало вдруг все как-то менее интересно. Надо подсыпать под себя пороху. (PSSP III/203f.)

Im gleichen Brief definiert er also *ravnodušie* zum einen als hohes anzustrebendes Ziel, zum anderen als scharfe Selbstkritik an der eigenen Abstumpfung und Interesselosigkeit.

Vier Tage später heißt es in einem Brief an seinen Bruder Aleksandr:

Не боет только тот, кто равнодушен. Равнодушны же или философы, или мелкие, эгоистичные натуры. К последним должно отнестись отрицательно, а к первым положительно. Конечно, о тех равнодушных тупицах, которым не причиняет боли даже прижигание раскаленным железом, не может быть и речи. (PSSP III/210)

Beide Briefe wurden zu einer Zeit geschrieben, in der sich Čechov in einer Lebenskrise befand. Sein Bruder Nikolaj lag in Sumy, wo die Familie gemeinsam den Sommer verbrachte, im Sterben. Und er starb an der gleichen Lungenkrankheit, die mit immer wieder auftretendem Bluthusten auch den Schriftsteller selbst seit über fünf Jahren beunruhigte. Nach Nikolajs Tod schreibt Čechov auf dem Dampfer nach Jalta, wo er endlich wieder zu arbeiten hofft:

А тут ещё лень, нежелание ехать куда бы то ни было, равнодушие и банкротство... Живу машинально, не рассуждая. (PSSP III/230)

In Jalta entsteht dann „*Skučnaja istorija. Iz zapisok starogo človeka*“ („Eine langweilige Geschichte. Aufzeichnungen eines alten Mannes“).

Es ist dies die große Erzählung über das Sterben eines verdienten und hochgeehrten Wissenschaftlers, dessen wesentlicher Prätext die Autobiographie

des bedeutenden russischen Mediziners Nikolaj Pirogov ist, die unter dem Titel *Voprosy žizni (Lebensfragen)* kurz zuvor erschienen war (Urban, 2004).

Das wirklich Erschütternde, Deprimierende, tief Verstörende an dieser Erzählung ist nicht, daß dieser alte Professor sterben wird, sondern daß er am Ende seines Lebens, im Angesicht des Todes, von einem lähmenden Gefühl der Indifferenz, Teilnahmslosigkeit und Gefühlsstumpfheit erfaßt wird, das ihn von allen Menschen, die er geliebt hat, zuletzt auch von seiner innig geliebten Stieftochter Katja, isoliert.

Es ist diese Gefühllosigkeit, die den alten Professor selbst am meisten entsetzt:

Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие – это паралич души, преждевременная смерть. (PSS VII/306)

Nun ist die Gestalt des alten Gelehrten Nikolaj Stepanovič ganz sicher nicht den Egoisten oder Hohlköpfen zuzuordnen, von deren Gleichgültigkeit in Čechovs oben zitiertem Brief die Rede war. Er ist ein kluger, anständiger Mensch, der diese Fühllosigkeit selbst als lebensfeindlich einschätzt und bekämpft. Er hat nichts zu tun mit abgestumpften Figuren wie Jonyč oder Čebutykin aus den *Tri sestry (Drei Schwestern)*, deren Reaktion auf das tragische Leben mit seinen Schicksalsschlägen nur noch in den stereotyp wiederholten Redeformeln „vse ravno“ oder „tararabumbija“ besteht.

In zahlreichen Briefen Čechovs Ende der 80er und zu Beginn der 90er Jahre taucht *ravnodušie* in Zusammenhang mit Krankheit und Erschöpfung auf. Selbstkritisch und selbstironisch beklagt er sich darüber, daß er durch Schwäche und Krankheit „stumpf, dumm und gleichgültig“ werde. Und er bringt dieses Gefühl der Gleichgültigkeit in Zusammenhang mit seinem Alter:

Как это ни странно, мне уже давно перевалило за 30, и я уже чувствую близость 40. Постарел я не только телесно, но и душевно. Я как-то глупо оравнодушел ко всему на свете и почему-то начало этого оравнодушения совпало с поездкой за границу. Я встаю с постели и ложусь с таким чувством, как будто у меня иссяк интерес к жизни. (PSSP V/49)

Und in einem Brief an Aleksandr Čechov klagt er in dem in der Korrespondenz mit dem Bruder üblichen selbstironischen Scherzton über seinen „widerlichen Zustand“:

А в душе, как в пустом горшке из-под кислого молока: сплошное равнодушие. Объясняю сие состояние отчасти погодою (5 г. мороза),

отчасти старостью, отчасти же неопределенностью моего существования в смысле целей. (PSS V/189f.)

Ravnodušie ist für ihn also der Ausdruck eines seelischen Alterns, eines Nachlassens des Interesses am Leben, der Stärke des Fühlens und Empfindens. Nun muß man natürlich daran erinnern, daß Čechov so etwas zu einer Zeit schreibt, in der er ununterbrochen und unglaublich produktiv arbeitet: die Reise auf die Sträflingsinsel Sachalin, durch die er positive Veränderungen für die Verbannten bewirkte, liegt schon hinter ihm; auch seine erste Auslandsreise, die er voller Lebensfreude in höchstem Maße genossen hat; in Melichovo praktiziert er als Arzt, betätigt sich im Zerstvo und verschiedenen anderen Institutionen sozial engagiert und führt mit seiner Familie und den ständig das Haus füllenden Freunden und ihn umschwärmenden Frauen ein besonders reiches, aktives, fröhliches und erfülltes Leben.

Aber gerade 1892, in dem Jahr als er Gutsbesitzer in Melichovo wurde, arbeitet er an zwei Erzählungen, in denen es wesentlich um die Bekämpfung der Gleichgültigkeit geht.

Ravnodušie ist das zentrale Thema von „Palata Nr. 6“. In diesem berühmten Text kommt es zwischen dem Arzt Ragin und seinem Patienten Ivan Dmitrič zu einer leidenschaftlichen Debatte über die Lehren der Stoiker. Der eigentlich anständige, gutwillige und zu Beginn seiner Laufbahn durchaus engagierte Arzt resigniert immer mehr angesichts der Nutzlosigkeit seiner Mühen um die katastrophalen Zustände in der Krankenversorgung und hat sich mit den Lehren der Stoa über die Nichtigkeit und Eitelkeit des äußeren Lebens, die Verachtung des Leidens, die Unempfindlichkeit gegenüber Schmerz – wie ihm sein Gegenspieler vorwirft – eine „bequeme Philosophie“ (удобная философия) geschaffen, mit der er vor sich selbst seine zunehmende Abstumpfung und Passivität rechtfertigt. Der übersensible, leicht erregbare Ivan Dmitrič, der offenbar gerade eben aufgrund der deprimierenden Verhältnisse in dieser russischen Provinzstadt unter Verfolgungswahn leidet, protestiert wütend gegen eine Lehre, „die Gleichgültigkeit gegenüber dem Reichtum und den Annehmlichkeiten des Lebens predigt und Verachtung von Leiden und Tod.“ Aufgebracht hält er Ragin entgegen:

На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением. По-моему, это собственно и называется жизнью. (PSS VIII/101)

Und er beharrt darauf, daß man, sobald man die Empfindsamkeit gegenüber dem Leiden verliert, aufhört zu leben.

Eine ganz ähnliche Konstellation demonstriert die Erzählung „V ssylke“ („In der Verbannung“) aus dem gleichen Jahr. Da werden zwei sich in der sibirischen

schen Verbannung als Fährleute durchschlagende Strafansiedler einander gegenübergestellt: der alte etwa 60jährige Semen und ein junger, noch nicht lange in der Verbannung lebender Tatare, der unter den menschenunwürdigen Lebensbedingungen, vor Sehnsucht nach seiner zurückgelassenen Frau und der verlorenen Freiheit bitter leidet. Der alte Semen dagegen hat sich mit seinem Leben abgefunden, ja er propagiert die absolute materielle und seelische Bedürfnislosigkeit:

Ничего мне не надо и никого я не боюсь, и так себя понимаю, что богаче и вольнее меня человека нет. Как прислали меня сюда из России, я с первого дня уперся: ничего не хочу! Бес мне и про жену, и про родню, и про волю, а я ему: ничего мне не надо! Уперся на своем и вот, как видишь, хорошо живу, не жалуясь. (PSS VIII/43)

Und er erzählt voller Verachtung vom Schicksal eines verurteilten Adligen, den er seit vielen Jahren immer wieder einmal über den Fluß gesetzt hat, von einem Menschen, der nicht aufhört, verzweifelt um seine Freiheit und um ein bißchen Glück in seinem Verbanntenleben zu kämpfen. Er holt seine Frau nach; diese verläßt ihn und seine geliebte Tochter wird ihm zum einzigen Lebensinhalt. Als diese krank wird und an der Schwindsucht zu sterben droht, holt er alle Ärzte der Umgebung heran, setzt alle Hebel in Bewegung und gibt die Hoffnung nicht auf. Semen erzählt das alles mit einem triumphierenden Ausdruck im Gesicht, als freute er sich, daß alles so schlimm kommt, wie er es vorausgesehen hat. „...– всё равно, мол, толку не выйдет.“ (PSS VIII/48)

Der junge Tatare aber begehrt auf vor Empörung, verteidigt zitternd in gebrochenem Russisch das Verhalten des fremden Verbannten:

Он хорошо... хорошо, а ты – худо! Ты худо! Барин хорошая душа, отличный, а ты зверь, ты худо! Барин живой, а ты дохлый... Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина! (PSS VIII/49f.)

Man könnte nun die Darstellung der Gleichgültigkeit im Verhalten des Arztes Ragin und des alten Verbannten Semen als Abrechnung mit dem Gleichmut der Stoa deuten. Aber es geht ja in beiden Fällen um einen falsch verstandenen Gleichmut, der sich in Gefühlsarmut, Teilnahmslosigkeit und apathischer Indifferenz zeigt. In „Krankenzimmer Nr. 6“ wirft Ivan Dmitrič dem Arzt vor, daß er die Stoiker nur parodierte. Und das eigentlich Angreifbare in der Haltung des alten Fährmanns Semen – seine Form des Überlebens unter unmenschlichen Lebensbedingungen – ist, daß er mit seiner Absage an jede Hoffnung und seiner Verachtung für jedes mögliche Lebensglücks auch sein Mitgefühl für andere Menschen verloren hat.

Schmerz empfinden, leiden, mit Intensität fühlen – auch unter den schlimmsten Lebensbedingungen, in Krankheit und Alter – sind für Čechov identisch mit Leben. Der Verlust dieser Fähigkeit oder sogar der bewußte Verzicht darauf ist – wie es der Gelehrte aus der „Langweiligen Geschichte“ ausdrückt der „vorzeitige Tod“. Deshalb ist es in „Palata Nr. 6“ der Arzt, der stirbt und eben nicht der schwer kranke, leidende, im Irrenhaus eingesperrte Ivan Dmitrič, der trotz allem sagt: „Я люблю жизнь, люблю страстно!“ (PSS VIII/97)

Und so ist denn auch eines der Hauptmotive in Čechovs Werk das – wenn auch häufig nur für kurze Augenblicke erlebte – Durchbrechen von Gleichgültigkeit und Starre, die plötzliche Intensität des Fühlens und Empfindens, das Aufkommen von verzehrender und doch begeisternder Sehnsucht nach einem anderen Leben. Denken wir an Gestalten wie Jakov aus „Skripka Rotšil'da“ („Rothschilds Geige“), der erst in seiner Todesstunde wieder zu fühlen vermag, oder an den Kaufmann Laptev aus der Erzählung „Tri goda“ („Drei Jahre“), der Sklave seines florierenden Geschäfts ist, und das große Gefühl der Liebe zu seiner Frau verloren hat. Und doch gibt es auch hier einen Moment, in dem die Möglichkeiten wirklichen Lebens aufscheinen:

Он вышел на средину двора и, расстегнувши на груди рубаху, глядел на луну, и ему казалось, что он сейчас велит отпереть калитку, выйдет и уже более никогда сюда не вернется; сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы, он радостно смеялся и воображал, какая бы это могла быть чудная, поэтическая, быть может, даже святая жизнь... (PSS IX/90)

Die immer wieder bewunderte und so schwer erklärbare Hoffnung, die in Čechovs Spätwerk aufscheint, hat ganz wesentlich mit dieser Intensität des Fühlens zu tun bei gleichzeitiger unendlicher Gelassenheit und abgeklärter Gefäßtheit dem Leben gegenüber. Nach dem Tod des Vaters formuliert Čechov sein Lebensprogramm des stoischen Gleichmut gegenüber seiner Schwester:

...всё равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг – и больше ничего. (PSS VII/327)

In den schönsten Beispielen des Spätwerks verbinden sich die gelassene Gleichmut, die *ravnodušie* der Stoa, die Annahme des Lebens mit allen Schicksalschlägen und im Bewußtsein der eigenen Sterblichkeit mit einer ungeheuren

Intensität des Fühlens und Empfindens von Leben. Und da hat dann plötzlich die Fülle des Lebens überhaupt nichts mit dem Alter zu tun.

In der „Dama s sobačkoi“ („Die Dame mit dem Hündchen“) ist es erst der alternde Gurov, der zu echtem Fühlen und vor allem Mitfühlen fähig geworden ist, und deshalb wirklich liebt:

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему – первый раз в жизни. (PSS X/143)

Und der sterbende Bischof aus „Archierej“ erlebt in seinen letzten Tagen und Stunden mit größter Intensität die Schönheit der Welt; sein Fühlen und Denken ist durchtränkt von Lebensfreude und Heiterkeit. Im Angesicht des Todes erreicht der Bischof mit der gleichmütigen Gelassenheit des Alters die höchste Intensität des Empfindens von Leben.

Literatur

- Čechov, A.P. 1974-1988. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach (PSS), Pis'ma v dvenadcati tomach (PSSP)*, Moskva.
- Thiergen, P. 1997. „Zum Begriff ‚Gleichgültigkeit bei Čechov‘“, Kataev / Kluge / Nohejl (Hrg.), *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums 1994*, München, 19-28.
- Hielscher, K. 1988. „Nachwort zu Anton Tschechow“, *Die Dame mit dem Hündchen. Späte Erzählungen 1893-1903*, München, 799f.
- Urban, P. 1997. „‚Wie soll man leben‘ – Čechov und die ‚Selbstbetrachtungen‘ des Marc Aurel“, Kataev / Kluge / Nohejl (Hrg.), *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums 1994*, München, 3-18.
- Urban, P. (Hrg.) 1997. *Wie soll man leben? Anton Čechov liest Marc Aurel*, Zürich.
- Urban, P. 2004. «Lebensfragen. Wie kann ein junger Schriftsteller wissen, was ein Greis denkt und fühlt?..., du746 – Anton Čechov, Zürich, 35-37.

Dagmar Burkhart

**„JA BYLA GORJAČAJA, OTČAJANNAJA...“
CAUSERIE ÜBER BUNINS NOVELLE „VOLKI“**

„Was am tiefsten im Menschen liegt“, hat Paul Valéry gesagt, „das ist die Haut“. Das „Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen, Leiden, Denken“ und zum „In-die-Tiefe-Gehen braucht, sind Erfindungen der Haut!“ (Valéry 1960, 215-216). Der Mensch, wie er hier nach modernen neurophysiologischen Erkenntnissen entworfen wird (selbst das Gehirn ist eine Rinde!), stellt also ein Wesen dar, dessen wesentliche Bathysphäre sich paradoxerweise dermal definiert.

In der Vormoderne ist die Haut noch eine „strukturell unüberschreitbare Grenze vor dem unsichtbaren geheimnisvollen Inneren“, schreibt Claudia Benthien. „Ihre optische und haptische Oberfläche war nicht zuletzt deshalb von so hoher Bedeutung, weil sie geradezu eine Lesekunst der Ärzte und Heiler bei der Diagnose erforderte. Doch im späten 18. Jahrhundert, nach mehr als zwei Jahrzehnten Humananatomie, ist die Haut bereits pure Durchgangssphäre geworden“. Mit der Zerteilung des Körpers in der Anatomie „entsteht ein Erkenntnismodell, das auf Zerstückelung, Herausschälung und Entleiblichung aufbaut [...]. Dies ist der Moment der ‚Entdeckung‘ der Haut als Organ, wie auch als Projektionsfläche für inneres Empfinden“ (Benthien 2002, 45, 47). Laut Michail Bachtin ereignen sich die „Akte des Körperdramas“ (Bachtin 1965, 344) an der Grenze zwischen Körper und Welt. Und hier – auf der Körperoberfläche als „Bühne“ dieses Dramas – ist auch das Phänomen der *Narbe* angesiedelt, von dem hier die Rede sein soll.

Lange Zeit gerierte sich die Ästhetik ratlos vor dem menschlichen Körper als Feld gewaltsamer Eingriffe, Versehrungen und Verstümmelungen. Die „Laokoon-Debatte“ (Lessing 1766) über das Problem der adäquaten Darstellung von Schmerz in den einzelnen Künsten legt Zeugnis davon ab. Zwar hatte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz eine Ästhetik des Häßlichen entwickelt „Aber eigentlich zu Hause schien die aus Angst und gebanntem Blick gemischte Faszination, die merkwürdige Neugier für den versehrten Körper unterhalb der europäischen Hochkultur zu sein: Auf Jahrmärkten oder in der schwarzen Romantik, auch in der Pornographie“ (Jäger 2002, 32). Eine kulturhistorische Standortbestimmung der Revisionen des

klassizistischen Schönheitsideal hat Irmela Marei Krüger-Fürhoff geleistet (Krüger-Fürhoff 2001).

Als wulstige Hautausbuchtung oder kraterförmige Eindellung läßt sich die Narbe in die Karnevalsphänomene einordnen, zu denen in erster Linie der groteske Körper mit seinen konvexen und konkaven Ausformungen zählt.

Nicht der physische, psychologische, soziale oder ethnologische Aspekt des Phänomens Narbe steht allerdings hier zur Diskussion, sondern *Narbe* als Zeichen und Motiv, wie es sich in literarischen Diskursen darbietet.

Da jede Narbe die Folge einer verheilten Wunde ist und sich auf dem Körper als „Hautinschrift“ zeigt, bieten sich zwei theoretische Modelle an, sie zu analysieren: erstens ein diegetisches, d.h. handlungs- und ereignisorientiertes Modell (Lotman 1970, 329; Danto 1965, 236), und zweitens ein zeichenorientierter Zugang (vgl. Morris 1970). Beide Ansätze – sowohl der ereignisorientierte, wie auch der semiotische – sind durch das Prinzip der Indexikalität verbunden, das laut Thomas Sebeok entweder prognostizierend (Wo Regenwolken, da später Regen) oder rückschließend (Wo Asche, da vorher Feuer) sein kann (Sebeok 2000, 102). Das Kontext-Phänomen *Narbe* beruht demnach im Fall des ereignisorientierten Modells auf einem *prospektiven*, prognostischen Index (Wundheilung und Narbenbildung als Normalverlauf einer Verletzung oder Krankheit), und im Fall des semiotischen Modells auf einem *retrospektiven* Index (Narbe verweist zurück auf eine Verletzung und Wunde und ist auf diese Weise als somatisches Zeichen kommunizierbar).

Die wichtigsten Funktionen des Narben-Motivs in literarischen Texten sind im Rahmen der Figurencharakterisierung und der Handlungs- bzw. Konfliktstruktur gegeben. Außerdem kann das Motiv zur Formierung eines ontologischen oder ethischen Wertehorizonts beitragen. Es wird metaphorisch gebraucht, steht im Dienst einer grotesken oder satirischen Schreibweise, und es kann mnemopoetisch bzw. metapoetisch fungibel gemacht werden.

Das hier gewählte Textbeispiel, nämlich Ivan Bunins Novelle „Volki“ (Wölfe)¹ von 1940, dient sowohl zur Illustrierung des Ereignis- und Semiose-Modells wie auch mnemo- und metapoetischer Dimensionen:

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe Ivan Bunin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*, hg. von A.S. Mjasnikov, B.S. Rjurikov und A.T. Tvardovskij, Band VII: *Tëmnye allei*, Moskva 1966, 69–71. Die deutschen Übersetzungen stammen von der Autorin.

Der zum Spätwerks Bunins zählende Novellenband *Tëmnye allei* (Dunkle Alleen) erschien 1943 in New York, 1946 – auf 38 Novellen erweitert – in Paris. Über die Entstehungszeit dieses Zyklus, nämlich die Jahre 1937 bis 1945 (von 1920 bis zu seinem Tod 1953 lebte Bunin in der Emigration in Frankreich), äußerte er sich so: „Dekameron napisan byl vo vremja čumy. Tëmnye allei v gody Gitlera i Stalina – kogda oni staralis' požrat' odin drugogo“ („Das Decamerone wurde während der Pest geschrieben. Die Dunklen Alleen in den Jahren von Hitler und Stalin, als sie versuchten, einander zu verschlingen“). Der Autor, der die Erzählensammlung *Tëmnye allei* „für das Beste und Originellste“ hielt, was er im Leben geschrieben habe („Dumaja, čto éto samoe lučšee i original'noe iz togo, čto ja napisal v žizni, – i ne odin ja tak dumaju“, Brief vom 1. April 1947 an N.D. Telešov, *Istoričeskij archiv*, izd.

In der Dunkelheit einer heißen August-Nacht, die durch ständiges Wetterleuchten aufgehellert wird, fahren ein Fräulein und ein Gymnasiast, kutschiert von einem Bauernburschen, durch die Gegend. Das Fräulein entzündet unter den Küssen und Umarmungen des Gymnasiasten ein Streichholz nach dem andern und wirft sie ins Dunkle – eine Realisierung der Phrasem-Metapher „mit dem Feuer spielen“ („igrat' s ognëm“) –, wobei sie lachend ruft: „Ich fürcht' mich vor Wölfen!“ („Volkov bojus'“) Am Abend vorher hatte nämlich ein Wolf im Dorf ein Schaf gerissen. Der Gymnasiast will seine Streichhölzer retten, und seine junge Geliebte gibt ihm mit einem Kuß nach. Ein erneutes Wetterleuchten, und der Kutscher bringt die Pferde abrupt zum Stehen. „Wölfe!“ schreit er.

Nach dieser Exposition und Narration der Vorgeschichte folgt ein Dreierschritt, in dem erstens das *Ereignis*, das zu der Verwundung des Fräuleins durch ein Eisenteil und zur Narbenbildung in ihrem Gesicht führte, erzählt wird: Drei große Wölfe mit grün-rot leuchtenden Augen stehen drohend vor einem schwarzen Wäldchen, am Horizont ein brennendes Gehöft, die Pferde scheuen und gehen durch, der Kutscher wird nach hinten geschleudert und die Kutsche rüttelt krachend über die Ackerfurchen. Und dann:

Gde-to nad ovragom lošadi ešče raz vzmetnulis', no ona, vskočiv, uspela vyrvat' vožži iz ruk ošalevšego malogo. Tut ona s razmachu poletela v kozly i rasekla ščeku ob čto-to železnoe. Tak i ostalsja na vsju žizn' legkij šram v ugolke ee gub. (70)

Irgendwo über der Schlucht bäumten sich die Pferde noch einmal auf, doch ihr gelang es, indem sie aufsprang, dem Jungen, der wie von Sinnen war, die Zügel zu entreißen. Da flog sie plötzlich – mit voller Wucht auf den Kutschbock und verletzte sich an der Wange mit irgendeinem Eisenteil. So blieb ihr lebenslang eine kleine Narbe im Mundwinkel zurück.

Zweitens wird ihre spätere, immer wieder erneuerte *Erinnerung* an die ereignishaften Umstände dieser unkonventionellen nächtlichen Liebesfahrt und der damit verbundenen Mutprobe wiedergegeben:

I, kogda u nej sprašivali, otčego čto, ona s udovol'stvijem ulybalas'. – Dela davno minuvšich dnei! – govorila ona, vspominaja to davnee leto, avgustovskie suchie dni i temnie noči, molot'bu na gumne, omety novoj pachučej solomy i nebritogo gimnazista, s kotorym ona ležala v nich večerami, gljadja na jarko-mgnovennye dugi padajuščich zvezd. – Volki

AN SSSR, Bd. 2, Moskva 1962, 165), erklärte den nach der ersten Novelle gewählten Titel des Bandes folgendermaßen: „Vse rasskazy etoj knigi tol'ko o ljubvi, o ee temnyh i čašče vsego očen' mračnyh i žestokich allejach“ („Sämtliche Erzählungen dieses Buches handeln von der Liebe, von ihren dunklen und häufig sehr traurigen und grausamen Alleen“, V. Ja. Grečnev, „Cikl rasskazov I. Bunina Tëmnye allei“, *Russkaja literatura*, 3/1996, 226-235, hier 226-227).

ispugali, lošadi ponesli, – govorila ona. – A ja byla gorjačaja, otčajannaja, brosilas' ostanavlivat' ich ... (70-71)

Wenn sie gefragt wurde, woher sie das (diese Narbe) habe, so lächelte sie mit Vergnügen. – Eine Sache längst vergangener Tage! – sagte sie, und erinnerte sich an den einstigen Sommer, trockene Augusttage und dunkle Nächte, an das Dreschen auf der Tenne, an die frischen und duftenden Strohhaufen und an den unrasierten Gymnasiasten, mit dem sie abends darin lag und auf die leuchtenden blitzschnellen Bögen der Sternschnuppen schaute. – Die Wölfe erschreckten die Pferde, sie rannten los, – sagte sie. – Und ich war heißblütig und waghalsig, wollte sie zum Stehen bringen...

Drittens schließlich wird das Fazit in eine *Pointe* gefaßt – das Aussehen und die *Form der Narbe*, wie sie sich nach Heilung der Wunde beschreiben läßt: die nach oben weisende Narbe im Mundwinkel als ikonisches Zeichen eines ständigen Lächelns:

Te, kogo ona ešče ne raz ljubila v žizni, govorili, čto net ničego milee etogo šrama, pochožego na tonkiju postojannuju ulybku. (71)

All jene, welche sie in ihrem Leben noch geliebt hat, sagten, daß es nichts Liebenswürdigeres gab als diese Narbe, die einem ständigen feinen Lächeln ähnelte.

Die semantische Signifikanz dieser durch Farbsymbolik, Wiederholungsfiguren, Rhythmisierung und Lautinstrumentierung (nämlich Rekurrenz der Phone-me des Titellexems *Volki*) charakterisierten Erzählung liegt einerseits in der Dekonstruktion konventioneller Schäferidyllen, indem die Schafe durch Wölfe und der *locus amoenus* durch eine Brandnacht – Hypostasierungen der Leidenschaften des jugendlichen Personals – ersetzt wurden. Andererseits in der Dekonstruktion des bei weiblichen Figuren konventionell negativ konnotierten Narben-Motivs² dergestalt, daß die aus Verletzung und Schmerz (Scarry 1992) resultierende Narbe eine Sublimierung zum *Phantasma* eines *immerwährenden Lächelns* erfuhr.

Aufgerufen wird in Bunins Novelle aber auch das *Vanitas*-Thema: Das Motiv der – ein ständiges Lächeln³ ausstellenden bzw. vortäuschenden – Narbe mit

² Im Libretto zu Leoš Janáček's Oper *Jenůfa* (1904) beispielsweise (1930er Jahre) und in Ödon von Horvath's Erzählung „Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert“ wirkt sich die Verunstaltung der weiblichen Hauptfiguren durch Gesichtsnarben negativ auf ihr weiteres Schicksal aus. Hier wie auch in dem historischen Roman über Friderike Caroline Neuber *Die Prinzipalin* (1994) von Angelika Mechtel und in Cess Notebooms Roman *Allerzielen* (Allerseelen) von 1999 rühren die Narben im Gesicht der Protagonistinnen von männlicher Gewalt her.

³ Christopher Tyler und Leonid Kontsevich untersuchten die Mona Lisa und stellten fest, die Augen, die als „Fenster zur Seele“ gelten, sagen weniger als der Mund darüber aus, wie sich

ihrer Allusion auf Leonardo da Vincis Gemälde Mona Lisa (*La Gioconda*) signalisiert die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und den (auf phantastische Weise aufgeschobenen) Verfall von Jugend und physischer Schönheit, wie sie beispielsweise in Oscar Wildes Fin-de-siècle-Roman *The Picture of Dorian Gray* vertextet wurde.

Im Gegensatz zu der verschönernden Narbe in Bunins Text wirken weibliche Narben in anderen Texten primär verunstaltend, weil sie die homogene, glatte Epidermis, eines der wichtigsten Attribute des femininen Schönheitsideals, versehren und deformieren. Beispiele für entstellende Narben gibt es in der russischen Literatur aber nicht nur bei weiblichen Figuren (z. B. der durch ein Narbengesicht entstellten Tochter Luker'ja in Čechovs Erzählung „Student“ u. a.), sondern auch bei männlichen Protagonisten. In der russischen Literatur des 19. und z.T. noch 20. Jahrhunderts dominieren Textbeispiele, in denen – außer Stigmatisierung durch Pocken-Narben – von Brandstempeln und Auspeitschungsnarben (Koschmal 1980, 414) als somatischem Ausdruck gewaltsamer Eingriffe in den Körper die Rede ist, und diese indexikalischen, häufig ikonischen Zeichen finden sich u. a. bei Nekrasov, Dostoevskij, Gercen, Gor'kij und Čechov.

Ein positives Signalement von Männer-Narben als Beweis für gelebtes Leben im Sinne der Chronemik, der Semiotik der Zeit, findet sich beispielsweise bei Puškin in *Poltava*, wo Marija Mazeppas graue Haare und seine Narben faszinieren.

Höhere Rekurrenz läßt sich in der russischen Literatur jedoch bei der dem heroischen Code folgenden positiven „Entzifferung“ von männlichen Narben als Heldennarben konstatieren: z.B. bei Gogol' im Fall des romantischen Helden *Taras Bul'ba*, in Lev Tolstojs *Kazaki*, den kampferprobten, weisen Kosaken Eroška betreffend, und bei Turgenev in *Nakanune*, auf die Narbe am Hals des bulgarischen Freiheitskämpfers Insarov bezogen, die – nach dem Verfahren der spannungserzeugenden Konjektur – eine heroisch-mystifizierende Entzifferung und Interpretation provoziert.

ein Mensch fühlt. Um zu bestimmen, wo sich im Gesicht Gefühle ausdrücken, verpixelten die Wissenschaftler das Bildnis der Mona Lisa. Je nach Muster des optischen Rauschens stuften Probanden den Gesichtsausdruck der Gioconda als traurig oder fröhlich ein. Im zweiten Teil des Versuchs wurde das Gesicht mit den Rauschmustern belegt, die besonders fröhliche oder traurige Bewertungen ergaben. Eine verschwommene Darstellung der Augen hatte dabei keinen Einfluß darauf, ob das Gesicht als fröhlich oder traurig wahrgenommen wurde. Der Mund dagegen drückte für die Beobachter Empfindungen wie Freude oder Trauer stärker aus. Dies galt nicht nur für die Mona Lisa, sondern auch für das Foto einer anderen Frau. Das Gehirn ist nach Tyler und Kontsevič gut in der Lage, fehlende Bildinformationen zu ergänzen. Vielleicht hat Leonardo etwas von diesem Phänomen geahnt. Der Eindruck, daß sich Mona Lisas Lächeln ständig etwas ändere, würde demnach auf dem Bemühen des Gehirns beruhen, Unschärfen im Bild auszugleichen (vgl. Vision Research, 44/2004, 1496).

Bunin hat mit seiner Gestaltung des Narben-Motivs nicht nur auf diese ganze Traditionskette fremder Texte alludiert, sondern er weist vor diesem Hintergrund dem Narben-Motiv neue Funktionen zu, primär eine mnemopoetische. *Tod* und *Vergänglichkeit* bzw. das *Verfließen der Zeit* zählen – neben dem Themenkomplex *Liebe* – zu Bunins elegischen Kardinalthemen. Wie er dem „Tod“ das Motiv des „Lebens“ polar gegenüberstellt, so thematisiert er als Gegenpol der „Vergänglichkeit“ die „Erinnerung“.

Diese bipolare, dialektische Weltsicht kommt auch in der Novelle „Volki“ zum Tragen: Die todbringenden Wölfe sind oxymoraler Kernpunkt einer von jugendlich gesteigertem Lebensgefühl erfüllten Geschichte, die durch den somatischen Gedächtnisspeicher der Narbe und die immer wieder aktivierte Erinnerung dem Vergessen und Vergehen entrissen wird.

Metapoetisch verweist die Erscheinungsform und Funktion der als ständiges Lächeln beschriebenen Narbe auf Schillers poetologischen Aphorismus, der ein ganzes Programm klassischer Ästhetik umreißt: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst!“

„Vot ja čto nibud' čitaju, inogda daže čto-nibud' užasnoe, i vdruk govorju: Bože, kak éto prekrasno! Čto éto značit?“ (90)

„Ich lese irgend etwas, manchmal sogar etwas Schreckliches, und sage plötzlich: Mein Gott, wie ist das schön! Was bedeutet das?“

So versucht in Bunins Novelle „Neizvestnyj drug“ (Der unbekannte Freund) die Protagonistin das Geheimnis des Phänomens zu ergründen, wie es – nach Schillers Auffassung die Tragödie oder – die Kunst allgemein bewirkt, im Rezipienten Vergnügen mittels der Darstellung von Schrecken und Leiden hervorzurufen. Auch die Erzählung „Volki“ stellt quasi eine textuelle Demonstration Schillerscher Gedanken⁴ über die tragische Kunst dar:

Der Zustand des Affekts für sich selbst ... hat etwas Ergötzendes für uns; ... ob der Affekt auf Begierde oder Verabscheuung gerichtet, ob er seiner Natur nach angenehm oder peinlich sei, kommt dabei wenig in Betrachtung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß der unangenehme Affekt den größern Reiz für uns habe und also die Lust am Affekt mit seinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältnisse stehe. Es ist eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das

⁴ „Der teilnehmende Schmerz überwiegt allen ästhetischen Genuß. Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (im Fall, daß es in der Wirklichkeit stattgefunden hätte) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen. Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit, ist pathetisch erhaben“ (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Benno von Wiese, München 1968, Bd. 5, Vom Erhabenen, 509-510).

Schauderhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.

Aufgerufen wird in Bunins wortkünstlerischer, von Puškinscher „Leichtigkeit“ und „aristokratischem Sinn für Maß“⁵ gekennzeichnete, elliptisch erzählte Novelle aber nicht nur die idealistische Auffassung von *Kunst als schönem Schein*, der die in der Realität mit negativen Affekten besetzten Schrecknisse und Häßlichkeiten zu ästhetisieren und in Ergötzung zu transformieren vermag, sondern in einer tieferen Bedeutungs- und Sinn-Schicht werden m. E. auch philosophische Dimensionen eröffnet, vor allem die des *Buddhismus*.

Bunin war – wie viele Schriftsteller im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts – in den Sog der buddhistischen Lehre geraten, die sowohl eine Lebens-Philosophie, als auch ein ethisches System und einen praktischen Weg zur Erlösung bietet.⁶ Eine ganze Reihe von Bunins früheren Gedichten und Erzählungen (z. B. „Gospodin iz San Francisko“ / Ein Herr aus San Francisco) stehen unter diesem Einfluß, und auch noch in seinem (in der Emigration in Frankreich erschienenen) fiktional-autobiographischen Roman *Žizn' Arsen'eva* (*Das Leben Arsenjews*) sind „Erinnerungen“ an zahllose vorangegangene Wiedergeburten, das Empfinden der Trughaftigkeit irdischer Wünsche, der Kampf gegen die

⁵ L.A. Kolobaeva, „Tajna puškinskoj legkosti v proze I.A. Bunina“ („Das Geheimnis der Puschkinschen Leichtigkeit in der Prosa Bunins“), *Vestnik moskovskogo universiteta, serija 9 – Filologija*, 3/1999, 77-89.

⁶ Es waren v.a. zwei Bücher, die Bunin gründlich las und von denen er sich nie trennte: G. Ol'denberg, *Budda. Ego žizn', učenie i obščina* (*Buddha. Sein Leben, seine Lehre und Gemeinde*), Moskva 1884, und *Sutta-Nipata. Sbornik besed i poučenij. Buddijskaja kanoničeskaja kniga* (*Eine Sammlung von Gesprächen und Belehrungen. Das kanonische Buch des Buddhismus*), Moskva 1899. Dieser Band erlebte in den Jahre 1998 bis 1905 allein vier separate Editionen. 1907 unternahm Bunin eine Indien- und Ceylon-Reise, die ihn stark beeindruckte, und 1911 reiste er noch einmal nach Ceylon. Bunins Interesse am Buddhismus ist auch seiner Bewunderung für Lev Tolstoj geschuldet, dessen Leben und Werk von buddhistischen Gedanken geprägt waren. Tolstoj verfasste 1905 eine kleine Schrift mit dem Titel *Budda*, die für eine Kopeke pro Exemplar verkauft wurde und 1908 neu aufgelegt wurde, und er förderte die Publikation wissenschaftlicher Werke über die Lehre von Siddhartha Gautama. – Die russischen Indologen zählten nach der Entdeckung des Sanskrit zu den bedeutendsten Buddhismusforschern Europas: I.P. Minaev, *Buddizm*, Petersburg 1887, und V. Vasil'ev, *Buddizm, ego dogmaty, istorija i literatura*, Petersburg 1860. Vgl. dazu O. V. Solouchina, „O npravstvenno-filosofskich vzgljadach I.A. Bunina“ („Über Bunins ethisch-philosophische Ansichten“), *Russkaja literatura* 4/1984, 47-59; Andrea Meyers Dissertation *Die Sonettichtung Ivan Bunins*, Wiesbaden 1990 (v.a. das Teilkapitel „Ideengeschichtlicher Hintergrund“, 224-229) und die Monographie von Thomas G. Marullo, *If You See the Buddha*, Evanston/Illinois 1998, in der auch Bunins individuelle Modifikationen des Buddhismus behandelt werden: „Essentially, Bunin believed that individuals sought enlightenment by abandoning the Path of Egression (Put' vystuplenija) in the present and by pursuing the Path of Return (Put' vozvrata) to the past. In so doing, they relinquished self, extinguished desire, and found a meaningful place in life, history, and the universe“ (10).

Begierden und schließlich der Weg zur Erleuchtung des Protagonisten merkmalshaft.

Alles Leben ist nach der Vier-Wahrheiten-Lehre Buddhas leidvoll. Als Ursache des Leidens nennt er den „Durst“ (*tr̥sna*), die *Begierde*, die Ich-Bezogenheit; die Menschen sind in ein Netz von Illusionen und Konventionen, verstrickt, durch das sie die Welt und sich selbst wahrnehmen. Die Leiden können durch Abtötung der Begierden und Leidenschaften überwunden werden. Der Weg dahin besteht im „edlen achtfachen Pfad“, der auf rechtem Leben und Sichver-senken basiert. Ziel dieses Wegs ist die Aufhebung der ichbezogenen Existenz, das endgültige Erlöschen der Lebensillusionen, das Nirvana (vgl. Rosenberg 1924, Mensching 1955).

In dieser philosophischen Tradition ist die Novelle „Volki“⁷ angesiedelt, waren doch die „Wölfe“ in dem erinnerten Leben der Narben-Trägerin die Hypostasierung ihrer früheren Leidenschaften.⁸ Nach den Ursachen befragt, die zu der Gesichtsverletzung und Narbe im Mundwinkel geführt haben, antwortet die Protagonistin: „Eine Sache längst vergangener Tage“ und „Ich war heißblütig und waghalsig“. Diese erinnernde Äußerung bringt zweierlei zum Ausdruck: erstens die Charakterisierung des jungen Mädchens durch heftige Gefühls-

⁷ Lev Vysockij äußert sich in seiner Analyse der Bunin-Novelle „Legkoe dychanie“ (Leichter Atem) über den Titel: „Die Erzählung hat ihn natürlich nicht von ungefähr, er enthüllt das wesentlichste Thema, er umreißt die Dominante, die den gesamten Erzähllaufbau bestimmt“. Er „ist es jedoch ganz zum Schluss der Erzählung als Brinnerung der Klassendame an das einstige, von ihr einmal belauschte Gespräch Olja Mestscherskajas mit ihrer Freundin. Dieses Gespräch über die weibliche Schönheit“ fungiert „als die Pointe der ganzen Novelle, als die Katastrophe, in der ihr wahrer Inhalt aufgedeckt wird“ (Wygotzki 1976, 184).

In der Novelle „Wölfe“, die im Gegensatz zu „Leichter Atem“ nicht in einer Katastrophe endet, fungiert nicht das Titel-Lexem als Pointe, sondern das „ständige Lächeln“ als frozen moment des durch die Hypostasierung jugendlicher Leidenschaften, die metaphorisierten „Wölfe“, ausgelösten Ereignisses und seines Resultats, der nach oben gebogenen Narbe im Mundwinkel der Protagonistin. Es ist die beliebig wiederholbare Erinnerung, die sich textuell im Spiel mit den Aspekt- und Zeitformen (imperfektiv/perfektiv; Verlaufsformen/resultative Formen) ausdrückt. War der „leichte Atem“ die Bedingung des Lebens der Protagonistin in der einen Erzählung, so ist das Ergebnis des Lebens der anderen Novellenheldin das „ständige Lächeln“.

⁸ Die Titelmetapher „Dunkle Allein“ des Novellenbandes, aus dem die Kurzgeschichte „Wölfe“ stammt, meint „die Wege der Leidenschaften“ („puti strastej“), bemerkt Anatol Gorelov in seinem Buch *Tri sud'by* (Drei Schicksale), Leningrad 1978, 547. Auch in der Erzählung „Le loup“ (Der Wolf) des von Bunin so geschätzten Autors Guy de Maupassant ist der von zwei Brüdern, passionierten Jägern, gejagte Wolf allegorischer Ausdruck archaischer Leidenschaften, nur tendiert die Hypostasierung hier zur Thematisierung eines ans Inhumane grenzenden Jagd- und Mordtriebs im Menschen.

Bunin erinnerte sich an die Worte von Lev Tolstoj über das „Glück“, die mit seiner eigenen elegischen Auffassung im Sinne des Prediger Salomo formulierten Vanitas-Gedankens und der buddhistischen Lehre übereinstimmen: „Erwarten Sie nicht viel vom Leben, eine bessere Zeit, als Sie sie jetzt haben, wird es nicht geben“ und „Glück gibt es im Leben nicht, nur Wetterleuchten davon (zarnicy ego) – Schätzen Sie sie, leben Sie damit“ (wie Anm. 1, Bd. IX, 58). – In der Novelle „Volki“ ist signifikanterweise zweimal von „Wetterleuchten“ die Rede; es signalisiert das ephemere Glück vergangener Jugendtage, wie es in der Erinnerung aufscheint.

regungen, und zweitens das Erlöschen der Begierden in der Erzählgegenwart, was aus der Vergangenheitsform des Verbuns erhellt. Das dauernde „feine Lächeln“ im Gesicht der älter gewordenen Frau verweist im Rahmen des Körpergedächtnisses nicht mehr nur zurück auf ein von flüchtigem „Wetterleuchten“ des Glücks begleitetes Liebesabenteuer in der Jugendzeit, sondern im Phantasma des (seligen) Lächelns der *Ataraxie*, der Seelenruhe, des Gleichmuts drückt sich eine Annäherung an das Heilsziel des Buddhismus aus: das Erlöschen der Leidenschaften – der Begierde, des Hasses und des Nichtwissens als Quellen aller Leiden – und Erlösung im Nirvana, dem Aufgehen der Einzelseele in der Allseele.

Friedrich Nietzsche hat in seiner *Genealogie der Moral*⁹ die seit den alttestamentarischen Propheten tradierte Vorstellung vom innerlichen Gedächtnisschaffen als einem „Ins-Herz-Schreiben“ (Jeremias) wirkungsvoll durchgestrichen, indem er ein somatisches Phänomen, nämlich den Schmerz, als mächtigstes Hilfsmittel der Mnemotechnik herausstellte:

„Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss“ – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden [...]. Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen. (295)

Das kulturelle Gedächtnis funktioniert oder erhält sich als stets erneuerte Erinnerung, und „wer über Erinnerung spricht“, hat Aleida Assmann gesagt, „kommt dabei nicht ohne Metaphern aus“ (Assmann 1991, 13). Wenn sich also Gedächtnis entweder im Rahmen von Gebäude-Metaphern als ein Archiv bzw. Museumsmagazin, oder im Rahmen der Schriftmetaphorik als Buch bzw. Palimpsest, oder auch als *Spur*¹⁰ im Rahmen der Körper-Hermeneutik,

⁹ Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in Kritische Studienausgabe sämtlicher Werke in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1980, 215. – Die bei der Schaffung eines Gedächtnisses „entstehenden Wunden und Narben prägen die Geschichte der Zivilisation“, bemerken Dietmar Kamper und Christoph Wulf in ihrer Einleitung „Lektüre einer Narbenschrift“ (2) zu dem Band Transfigurationen des Körpers. Und Elaine Scarry leitet aus der Verletzlichkeit des Menschen ihre These von der Erfindung der Kultur ab: „Schöpfung beruht auf und erwächst aus der intentionalen Grundbeziehung zwischen physischem Schmerz und vorgestellten Objekten; nachdem diese Grundbeziehung aus der Privatheit des menschlichen Innern herausgetreten ist, wird sie zu Arbeit und deren bearbeitetem Objekt“, beispielsweise einem Stuhl, der als „Nachahmung des Rückgrats“ dem Sitzenden eine „Entlastung vom Körper“ bringt (409, 422 und 465).

¹⁰ Aleida Assmann, wie Anm. 8, 20, betont zu Recht: „Im Anschluß an Nietzsche werden unter Körper-Schrift inzwischen alle Narben, Male und Tätowierungen“ verstanden. „In seiner Verallgemeinerung wird das Konzept der Schrift zu dem der Spur“. In der Psychologie des 19. Jahrhunderts avancierte der Begriff der Spur zu einem Zentralbegriff der Gedächtnisforschung. Laut Karl Spamer bedeutet „Spur“ eine „Krafteinwirkung an einem unbelebten Objekt“, das diese Energie in sich bewahrt. Auf diese Weise werden Spur und Gedächtnis synonym gesetzt. Spamer postulierte, man könne „von einem Gedächtnis aller organischen Materie, ja der Materie überhaupt, sprechen, in dem Sinne, daß gewisse

vorstellen läßt, in dem Vergangenes gespeichert ist, so bedarf das Geschehene, um erinnert und damit gegenwärtig zu werden, des immer wieder erneuerten Blicks. So verstanden ist die literarische Mnemonik ein Verfahren der Implantation von Gedächtnissignalen in einen Text – und ein solches Gedächtnissignal bedeutet auch die *Narben*-Inscription des vertexteten Körpers, der sich als historisch-soziale Konstruktion erst im Vollzug resignifizierender und damit erinnernder Prozesse herstellt und auf diese Weise eine kulturell faßbare Identität erhält.

Literatur

- Assmann A. 1991. „Zur Metaphorik der Erinnerung“, A. Assmann und Dietrich Harth (Hrg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M., 13.
- Bachtin M.M. 1965. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul' tura srednevekov'ja i Renessansa. M. (Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabi Leupold, hrg. von Renate Lachmann, Frankfurt 1987).
- Benthien C. 2002. „Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze“, Ch. Geissmar-Brandt et al. (Hrg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt a. M. / Basel, 45-62.
- Danto A. 1965. *Analytical Philosophy of History*, Cambridge.
- Foucault M. 1988. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M.
- Jäger L. 2002. „Goethe, Moritz und Kleist: Die Wunden als Erzähler“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.2.2002, 32.
- Kamper D./Wulf Ch. (Hrg.) 1989. *Transfigurationen des Körpers*, Berlin.
- Koschmal W. 1980. „Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs Aufzeichnungen aus einem Toten Haus und Čechovs Insel Sachalin“, *Poetica* 12/1980, 397-420.
- Krüger-Fürhoff I.M. 2001. *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen.

Einwirkungen mehr oder weniger dauernde Spuren an ihr hinterlassen. Der Stein selbst behält die Spur des Hammers, der ihn getroffen hat“ (Physiologie der Seele, Stuttgart 1877, 149). Freud nahm die damalige Diskussion um die Gedächtnisproblematik auf, und Derrida hat die Entwicklung verfolgt, die Freud von der neuronalen „Spur“ zur psychischen „Schrift“ führte, vgl. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, 315.

- Lessing G.E. 1766. *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin.
- Lotman J. 1970. *Struktura chudožestvennogo teksta*, M. (*Die Struktur des künstlerischen Textes*, übersetzt und hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1973).
- Mensching G. 1955. *Buddhistische Geisteswelt*, Darmstadt.
- Morris Ch. 1970. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago/London. (*Grundlagen der Zeichentheorie*, übersetzt von Roland Posner, Frankfurt a. M. 1988).
- Rosenberg O. 1924. *Die Probleme der buddhistischen Philosophie*. Heidelberg.
- Rosenkranz K. 1968. W. Gose und W. Sachs (Hrg.), *Aesthetik des Hässlichen*, Stuttgart.
- Scarry E. 1992. *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt (*The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985).
- Sebeok Th. 2000. „Indexikalität“, U. Wirth (Hrg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*, Frankfurt a. M., 90-111.
- Valéry P. 1960. J. Hytier (Hrg.), *Oeuvres. La Pleiade 2*, Paris (Kap. „L’Idée fixe ou deux hommes à la mer“, 195-275, Übersetzung von der Autorin).
- Wygotski L. 1976. *Psychologie der Kunst*, Dresden.

Renata von Maydell

PETERSBURGS VIERTE DIMENSION AUS ZWEI BLICKWINKELN

„Petersburg hat nicht drei Dimensionen – sondern vier; die vierte unterliegt der Unbekanntheit und ist auf Karten gar nicht verzeichnet“.¹ Ist dieser Ort geographisch auch nicht zu fassen, manifestiert er sich doch in einem dichten Textgeflecht mit beständig neuen Meta-Ebenen. In den letzten Jahrzehnten wurde der Petersburger Diskurs selbst immer stärker zum Gegenstand von Reflexionen, einerseits im Rahmen der landeskundlichen Kulturologie, andererseits der strukturellen Analyse. Die erste Richtung inspirierte vor allem Nikolaj Anciferov, die zweite Vladimir Toporov.

Anciferov beschrieb in den zwanziger Jahren² die Stadt als ein lebendiges Wesen, dessen Körper und Seele es zu erforschen gelte durch Stadtführungen, in denen man dem „Genius loci“ auf die Spur zu kommen versuche: Man solle die Mystik des Ortes subjektiv spüren, und zwar mithilfe von Darstellungen der „Seele“ Petersburgs in der schönen Literatur. Dafür ließ Anciferov die russischen Schriftsteller Revue passieren und trug impressionistisch (im Stil der präformalistischen Literaturwissenschaft) zusammen, was er an Beschreibungen fand. Eine solche Herangehensweise wurde und wird in der Erstellung von zahlreichen Anthologien zum Thema „Petersburg in der russischen Literatur“ fortgesetzt.³

In den frühen siebziger Jahren setzte Toporov dazu an, das zu erforschen, was er den „Petersburger Text“ nannte.⁴ Am ausführlichsten begründete er seine

¹ Andrei Belyj, *Peterburg*, übersetzt von G. Leupold, Frankfurt/M., Leipzig 2001, 447.

² In den Arbeiten: *Duša Peterburga* (1922), *Peterburg Dostoevskogo* (1923), *Byl' i mif Peterburga* (1924), *Puti postizenija goroda kak social'nogo organizma: Opyt kompleksnogo podchoda* (1925), *Ekspursija i kul'tura* (1925), *Sovremennye goroda* (1926), *Gorod kak vyrazitel' smenjajuščichsja kul'tur* (1926), *Žizn' goroda* (1927), *Kak izučat' gorod* (1929).

³ Ž. B.: B. Filippov, *Leningradskij Peterburg v russkoj poëzii i proze*, Paris 1974, *Peterburg v russkoj poëzii XVIII-XX vekov: Poëtičeskaja antologija*, Leningrad 1989, *Petersburger Träume: Ein literarisches Lesebuch*, München 1992, M.S. Kagan, *Grad Petrov v istorii russkoj kul'tury*, Sankt Peterburg 1996, *Moskva-Peterburg: Pro et contra: Dialog kul'tur v istorii nacional'nogo samosoznanija*, Sankt Peterburg 2000.

⁴ Erstmals führte er diesen Begriff, soweit es mir bekannt ist, ein in: V.N. Toporov, „O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s istoričeskimi schemami mifologičeskogo myšlenija ‚Prestuplenie i nakazanie‘“, *Structure of texts and semiotics of culture*, Hague, Paris 1973. Siehe auch: R.D. Timenčik, V.N. Toporov, T.V. Civjan, „Sny Bloka i ‚petersburgskij tekst‘ načala XX veka“, *Tezisy I Vsesojuznoj (III) konferencii „Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka“*, Tartu 1975.

Konzeption in dem in Tartu herausgegebenen Semiotik-Band, der Petersburg gewidmet ist.⁵ Dieser Artikel wurde in der Folge mehrfach publiziert und übersetzt.

Toporov setzte sich von einer mystischen und subjektiven Wahrnehmung der Stadt ab und führte aus, wie der invariante „Petersburger Text“ ausfindig gemacht werden soll, eine abstrakte, objektive Größe. Dafür muss wie in der Folkloristik ein Textmassiv erstellt werden, wobei die Autoren und Schaffensumstände ihre Bedeutung verlieren. Toporov richtete den „Petersburger Text“ an Moskau als Opponenten aus. Die Gegenüberstellung ist nicht neu, man trifft sie schon im 19. Jahrhundert, aber sie ist vor Toporov nicht in einer vergleichbaren Konsequenz herausgestellt und analysiert worden.

Fasst man einige der Beobachtungen Toporovs und nachfolgender Forscher⁶ zusammen (und entwickelt sie etwas weiter), so lässt sich die Opposition zwischen Moskau und Petersburg in der mentalen Kartographie folgendermaßen darstellen:

<u>in Bezug auf</u>	Moskau	Petersburg
Lebenspanne	alt oder ewig	jung
Herkunft	organisch	künstlich
Ursprünglichkeitsgrad	primär	sekundär
Aggregatzustand	amorph	strukturiert
Bodenbeschaffenheit	Anhöhe	Ufer, Sumpf
Topologie	Punkt, Kreis, Zentrum	Linie, Grenze
Bausubstanz	Holz	Stein
Drohung durch Naturgewalt	Brände	Hochwasser
Körperteilhaftigkeit	Mutterleib, Schoß, Herz	Kopf, Gehirn

⁵ V.N. Toporov, „Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury (vvedenie v temu)“, *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury*, Tartu 1984.

⁶ Z. B. V.V. Vančugov, *Moskvosofija i Peterburgologija*, Moskva 1997; A.A. Hansen-Löve, *Petersburg / Moskau: Peripherie und/als Zentrum* (Manuskript).

Geschlechtsspezifik	weiblich („Stadt der Bräute“)	männlich („Stadt der Beamten“)
Informationsfluss	Bewahrer von Traditionen	Vermittler von Einflüssen
Benehmen bei Drohung durch Militärgewalt	Offenheit (die Stadt als Hure)	Verschlossenheit (die Stadt als Jungfrau ⁷)

Bei diesen Oppositionen spielt eine untergeordnete Rolle, wie Petersburg tatsächlich beschaffen ist, sondern es geht, wie gesagt, darum, wie es in der mentalen Kartographie dargestellt wird. So litt Petersburg in der Realität durchaus auch unter Bränden, aber das Hochwasser verdrängte sie aus dem Gedächtnis. Moskau wird als Stadt aus Stein beschrieben (und wird „белокаменная“ genannt), im Gegensatz zu Petersburg aber „scheint“ es ganz aus Holz gebaut zu sein. Das Bedürfnis nach gespiegelten Entsprechungen führt auch dazu, dass man einen „Moskauer Text“ konstruiert,⁸ obwohl sich die Darstellungen Moskaus in der Literatur schlecht eignen.

Aus dem bisher ausgeführten lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass die wichtigste Kraft, die den Petersburger Diskurs in Form der ausschließlich binaren Oppositionen strukturiert, das antimoskauerische Pathos ist. Dieses verursachte eine von den realen Gegebenheiten unabhängige Radikalisierung und Polarität, mit der sich das Phänomen Petersburg als Verkörperung des Projektes von der Westernisierung Russlands bewerten lässt – von einem westlerischen Standpunkt positiv als Triumph des Kosmos über das asiatische Chaos, von einem slavophilen negativ als zum Untergang verdammtes Aufbegehren gegen die eigene Natur.

Wieso nun kam es dazu, dass der strukturelle Ansatz von Toporov und der impressionistische von Anciferov als Äußerungen einer gemeinsamen geistigen Haltung angesehen wurden und werden? Einige Gründe dafür sind sozusagen biographische. Anciferovs Nachlass wurde von den Tartuer Philologen Ksenija Kumpan und Arsenij Roginskij publiziert und propagiert. Die Wiederentdeckung während der Perestrojka erlebte einen Höhepunkt in einer Anciferov-Konferenz, die 1989 abgehalten wurde, und an der u. a. Tartuer teilnahmen. Auch Dmitrij Lichačev lässt sich als Verbindungsglied nennen: Einerseits

⁷ Über die Begriffe der Stadt als Hure und Jungfrau – nicht im Zusammenhang mit dem „Petersburger Text“ – siehe: V.N. Toporov, „Tekst goroda-devy i goroda-bludnicy v mifologičeskom aspekte“, *Struktura teksta*-81, Moskva 1981.

⁸ Siehe z. B. den Abschnitt „Moskovskij tekst“ russkoj kul'tury“, *Lotmanovskij sbornik*, Bd. 2, Moskva 1997, 483-835; auch den Sammelband *Moskva i moskovskij tekst russkoj kul'tury*, Moskva 1998. Toporov ist nicht unter den Autoren dieser Publikationen.

beteiligte er sich in dem obengenannten Semiotika-Band,⁹ andererseits war er im gleichen Prozess wie Anciferov verurteilt worden und hatte diesen gekannt. (Und zu den Gründern des Anciferov-Preises, mit dem die besten Arbeiten zu Petersburgs Geschichte ausgezeichnet werden, gesellte sich 1995 der Internationale Lichačev-Fond.)¹⁰ Lichačevs Sicht auf Petersburg war maßgeblich von einem Lehrer seiner Schulzeit geprägt worden, von Evgenij Ivanov. Dieser war ein naher Freund von Aleksandr Blok gewesen und der Autor einer mystischen Étude über Petersburg,¹¹ die man als Prätext für die Arbeiten von Anciferov betrachten kann. Mit der Publikation des Nachlasses von Evgenij Ivanov begann in den sechziger Jahren die zweite berühmte Tartuer Publikationsreihe, die Blok-Bände. So wurden Anciferov und Ivanov in den Kreis der Tartuer Interessen aufgenommen, was ebenfalls zur genannten Aberration beitrug.

Die zentrale Ursache scheint indes in dem Mechanismus zu liegen, dass die geistigen Strömungen, die verboten oder halbverboten waren, nach einer Rehabilitierung nicht selten trivialisiert werden und die Fähigkeit erhalten, mit anderen, ungeachtet des früher Trennenden, zusammen zu fließen. Ein solches Schicksal ereilte das Erbe von Anciferov und der Tartuer und Moskauer Schule.¹² „Genius loci“ ging in die Loci communes touristischer Begeisterung ein, während der „Petersburger Text“ im Bewusstsein landeskundlicher Enthusiasten so etwas wie eine zweidimensionale Karte für „literarische Stadtextkursionen“ wurde, einer solchen, wie sie z. B. in den glatten Zeilen eines sowjetischen Dichters erscheint:

Давно стихами говорит Нева.
Страницей Гоголя ложится Невский.
Весь Летний сад – «Онегина» глава.
О Блоке вспоминают Острова,
А по Разъезжей бродит Достоевский.¹³

⁹ D.S. Lichačev, „Zametki k intelektual'noj topografii Peterburga pervoj četverti dvadcatogo veka (po vospominanijam)“, *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury*, Tartu 1984.

¹⁰ Toporov ist Mitglied der Jury des Anciferov-Preises. Selbst wurde Toporov im Jahr des dreihundertjährigen Jubiläums von Petersburg mit dem Andrej-Belyj-Preis für sein Buch *Peterburgskij tekst russkoj literatury* (Sankt Peterburg 2003) ausgezeichnet.

¹¹ „Vsadnik, nečto o Peterburge“ erschien 1907 im symbolistischen Almanach *Belye noči*.

¹² Als ein Beispiel dieser Diffusion kann man den Sammelband *Metafizika Peterburga* (Sankt-Peterburg 1993) nennen, in dem an Anciferov anknüpfende Arbeiten mit einigen wenigen an Toporov orientierten sowie einem Reprint von Toporovs eigenem Artikel aus dem Semiotik-Band zu Petersburg mechanisch verbunden wurden.

¹³ S. Maršak, „Vse to, čego kosnetsja čelovek...“, *Sočinenija v 4-ch tomach*, 2, Moskva 1958, 51.

Rainer Gröbel

**EINE RUSSISCHE KINDHEIT (1856-1870)
ODER: DIE GEBURT DER EMPFÄNGLICHKEIT.
VASILIJ ROZANOV IN VETLUGA UND KOSTROMA**

Schreckliche Einsamkeit das ganz Leben lang. Seit der Kindheit. Einsame Seelen sind heimliche Seelen. Heimlichkeit aber kommt aus Sündhaftigkeit. Die schreckliche Last der Einsamkeit. Kommt nicht daher der Schmerz?

Nicht nur daher.

Rozanov, *Solitaria*¹

Oh, meine schreckliche Kindheit...

Oh, meine traurige Kindheit...

Weshalb lieb' ich dich so, und stehst du ewig vor mir...

Rozanov, *Vorbeifliegendes* (1914; Rozanov 1989, 173)

Belinskij ist der Begründer der Lausbüberei in Rußland.

Rozanov, *Vorbeifliegendes* (1915; Rozanov 1994, 112)

In einer Prosaminiatur des Bandes *Solitaria* hat Vasily Rozanov im Jahr 1911 als gut Fünfundfünfzigjähriger seherisch die im Sterben fehlende Wärme als Beweggrund aufgeführt, nicht geboren zu werden. Der Trieb, zur Welt zu kommen, sei keineswegs innenbürtig: Das Nach-Außen-Treten, das zur Welt kommen des Menschen verspreche gegenüber der Wärme im Mutterleib, gegenüber dem Innen-Sein, keinerlei Gewinn:

Ich gleiche einem Kleinkind, im Mutterleib, das aber gar nicht geboren werden will. „Mir ist auch hier warm“...

(*auf der Kutsche, nachts*) (Rozanov 2002, 139)

Schon der Neugeborene hat demnach den Widerstreit von eigenem Wollen und fremder Bestimmung erfahren, aber auch ausdrückliches Unterliegen des eigenen Willens. Der Lebenstrieb, der das Beharrungsvermögen bezwingt, war nicht ausgebildet, oder er ist nicht zu Bewußtsein gekommen. Solchem innerleiblichem Erleben des Neugeborenen gibt ein weiterer Rozanov-Text, diesmal aus dem Jahr 1915, den Vorzug gegenüber allem äußeren Wissen der Erwachsenen. In der

¹ Rozanov, *Solitaria* (Rozanov 1990, 120), aus dieser Ausgabe wird im Folgenden nur mit Seitenangabe zitiert.

Miniatur des Zyklus *Solitaria*, auf welche die Unterschrift des Kurztextes verweist, behauptet der Sprecher noch, seine Lage ähnele der embryonalen nur. Nun aber spricht er unmittelbar aus dem Mutterleib, nennt er den erfahrenen Widerstreit von mütterlichem und eigenem Wollen beim doppeldeutigen Namen „Einführung“. Es ist ein *ethisches* Stadium, das hier Platz greift:

ja was denn, die Mutter führt ihre Obliegenheit fort, die eheliche und mütterliche, und ich bin fügsam. Und kenne alles nicht aus äußerer Sicht, wie die anderen (Ärzte, Romanschreiber) sondern aus innerer.

Das ist meine Einführung. Die „vorgeburtliche“.

(„ich liege in der Gebärmutter und will nicht geboren werden“, s. „*Solitaria*“) (Rozanov 1994a, 163f.)

„Vereinzlung“ ist Rozanovs Kennwort fürs Geboren-Werden, und es ist im Titel *Solitaria* auch Treffwort seiner literarischen Geburt. Wider Erwarten erweist sich die erste, die *ethische*, als außen-, die zweite, die *ästhetische*, als innenbürtig.

Seinen frühkindlichen Weg in die Welt erzählt der Erwachsene als Stoß. Dritte, der geburtshelfende Doktor und das Arzneimittel Mutterkorn, haben das ihre getan. Diese Schilderung hat Rozanov seiner Besprechung von Ibsens Stück *Brand* einverleibt. In diesem Prosabuch fordert der Titelheld mit dem sprechenden Namen, ein protestantischer Pastor, der Mensch müsse das Leiden lieben und wünschen. Für solches Ansinnen der Christus-Nachfolge, für diese religiöse Option, die sich im Topos russischen Leidensbereitschaft und -fähigkeit niedergeschlagen hat, kennt Rozanov nur Spott:

Leiden... die Leiden lieben, leiden wollen ha ha ha! Ja, ich litt sogar, als ich geboren wurde, das Becken, das natürliche menschliche Becken war so eng, daß die Geburt einem Stoß glich, weil euer „Gott“ – für mich ein böser Geist – den leidenden Frauen, die Kinder gebären, keine für Seine „Allmächtigkeit“ mit Verlaub gesagt, Rinde verschimmelten Brotes zuwarf in Gestalt eines weiteren Zolls an Beckenöffnung. Die Mutter quälte sich und schrie, mein liebes und gutes Mütterchen, die ich keineswegs eintausche, Herr Pastor, weder gegen ihre Selbstliebe noch gegen irgendeinen aus Gußeisen und Zement gemachten „Gott“, für mich übrigens ein böser Geist. Zum Glück fand sich, als ich auf die Welt kam und als ihr „Gott“ im blauen Himmel träumend Glück empfand, auf der schmutzigen Erde ein guterherziger Doktor, just aus dem Kreis jener kleinlichen Menschen, die Sie, Eure hochfahrende Erbärmlichkeit, in jeder Weise verachten, er gab ihr ein Secali-Pulver, rieb ihren Leib mit den Händen, rieb so eifrig, daß ihm der Schweiß rann. Und als sie schließlich geboren hatte, da lachte er heiter und froh und ging sich die Hände waschen, ganz schmutzig, beschmutzt mit dem, was weder göttliche Majestät noch pastorale Gebete in etwas Angenehmes, Wohlriechendes verwandeln wollten. Ja, wäre ich Gott – ich bedeckte das Gebären mit Blumen: ist es doch eine solche Wohltat für das Menschengeschlecht und für die ganze Erde! (Rozanov 1994a, 260f.)

Gegen den Spott, den der Rezensent über die dramatische Kunstfigur (und ihren Autor) ergießt, sticht seine Empfänglichkeit ab für das Leiden von Kind und Mutter. Leiden ist die Hochstufe der Empfindsamkeit. Schon die Geburt übt das Kind schonungslos ein in solche Empfänglichkeit.

Auf die Frage, worin sein Wesen bestünde, antwortete Vasilij Rozanov noch im Jahr zuvor ohne Umschweife: „Im großen Neugeborenssein“ (Rozanov 1989, 200). In der Tat nehmen Gebären und Geborenwerden, Mutter-, Embryo- und Kindsein in seiner Weltvorstellung hohen Rang und breiten Raum ein. All dies im offensichtlichen Widerspruch zur Geringfügigkeit seiner Geburt, seiner frühen Kindheit, des Mutterseins seiner eigenen Mutter in seinen Schriften. Es ist, als habe der Schriftsteller im Kopf nachgetragen, was das Kind mit Ohr und Herz kaum erfahren konnte. Ob und wie lange die Mutter ihn gesäugt hat, ob der acht Jahre alte Bruder und die siebenjährige Schwester das Wickelkind auf Händen getragen und gekost haben, weiß er nicht zu sagen. Und wir werden es nicht mehr erfahren.

Es tat gut, im Schreiben ein „Neugeborenssein“ zu erschaffen, das die eigene Kindheit im Blick zurück ins Glück wenden ließ. Die Idee des Kindseins tröstete über den Mangel an kindlicher Seligkeit. Die Welt, auf der das Kind vom Erwachsenen wahrgenommen wird, ist jedoch schon Bühne. Und so hat Rozanov die Frage „Wie ich geboren bin?“ mit einem Bild aus dem Theater beschieden „So: ich liebe das Vaudeville und lebe in einer Tragödie“ (Rozanov 1994, 164). Anderenorts nannte er sich einen „unstimmig geborenen Menschen“ (334). Von Kindesbeinen an, schien ihm, gebrach es am Einklang mit sich selber. Zur „fremdartigen Mischung von ‚kleinem Jungen‘ und ‚Greis‘“ (Rozanov 1994, 112) erklärte er sich, als er fast sechzig Jahre alt war.

Was in Kierkegaards *Stadien auf dem Lebenswege* als Ergebnis irriger Selbstentscheidung zutage tritt – „Mein Fehler ist, daß ich mich hingewagt habe, wo ich nicht hingehöre. Wozu ich mich mit aller Leidenschaft gebildet habe, erweist sich als eine Verirrung, aber nun kann ich nicht umgebildet werden“ (Kierkegaard 1909, 352) – ist bei Rozanov Folge falscher Bestimmung, ist falsche Lieferung aufgrund falscher Ortsangabe. Und so ist der Sprecher folgerichtig im Gegensatz zu Kierkegaards namenlosem doch beständigem Quidam wandelbar, ja der Wandel seine einzige Stetigkeit.

Kindheit war für Rozanov der Kern menschlichen Daseins, der Welt und der Literatur. Er erfand eine Kurzform der Prosa, die er „Embryo“ nannte. Diese aphoristischen Texte suchen die Welt in ihren Keimen zu fassen. Das neunte „Embryo“² begreift die Welt selber in ihrer keimhaften Eigenart. Wenn das Kind ‚stimmig‘ zur Welt kommt, kommt es zu sich selber: Der Kosmos ist ihm der neue

² Ich ziehe (analog zum Russischen) das im Österreichischen mögliche neutrale grammatische Genus dem maskulinen vor, weil bei Rozanov im Embryo als kulturellem Entwurf das natürliche Geschlecht unbestimmt ist.

Mutterleib. Rozanov hat früh erfahren: Dieses Universum ist ihm nicht gegeben, er muß es aus seinen Möglichkeiten selber erschaffen. Dazu bedarf er höchster Empfänglichkeit und wirksamster Gestaltungskraft.

Der ersehnte, versäumte und beklagte Einklang von kosmischem Leib und Menschenkind ist nicht symbolisch in Goethes Sinne, wenn auch seine Morphologie äußerlich anklingen mag, sie ist *potentiell*. Geht es dem Weimarer Naturforscher um die Baugleichheit alles Lebendigen im Strom der Zeit, so hat der russische Lehrer aus Vetluga die Frühzeit des Kindes – die Kinderzeit der Kindheit – selber zum Gehalt der Welt erhoben. Die Leibesfrucht ist für den Sprecher dieser Sinn- und Unsinnssprüche reine Möglichkeit und steht darin dem ausgebildeten Wirklichen gegenüber;³ ihre Wirklichkeit liegt ganz in der Zukunft.⁴ Der Keim selber ist naturhafter Zukunftsentwurf, ist Vorform, Vor-Sein, Vor-Schein. Er ist ein Wesen, das erst in kommenden Zeiten zum Dasein kommt. Diese Vor-Läufigkeit keimhafter Lebensweise von Person und Welt steht in gespanntem Verhältnis, wenn nicht im Gegensatz zu Rozanovs Einstellung aufs Gegenwärtige, aufs Augenblickliche, aufs Flüchtige und Vergängliche. Der Leibesfrucht ist im Mutterleib wohlig warm. Aber sie ist nicht bei sich. Und sie ist schon gar nicht im Hier und Jetzt.

Vasilij Rozanov hat sich seiner Kindheit oft mit Grauen und Schrecken erinnert und er hat sie in düsteren Farben gemalt. Einsamkeit wog in der Erinnerung vor, obschon er mit sieben Geschwistern aufwuchs, mit den Brüdern Nikolaj (1.12.1847-1894), Fedor (22.1.1850-1888 oder später), Dmitrij (12.4.1852-1895/8) und Sergej (1858-?) sowie den Schwestern Vera (24.12.1848-1867/8), Pavlina (1.2.1851-1912) und Ljubov (26.7.1861-?).⁵ Vier von ihnen waren älter, zwei jünger als er, vier weitere Geschwister sollen an Krämpfen oder am Zahnen im Kindbett verstorben sein. Auf die eigene Frage, was er für seine nächsten Verwandten empfunden habe, gab der mit seinen Gefühlen nie hinter dem Busch haltende Erwachsene die schroffe Antwort: „gar nichts“ (240).

Dabei ist Vasilij Rozanov im Goldenen Horn aufgewachsenen, jener den Wolgabogen umspannenden waldreichen Region, die nordöstlich von Moskau gelegen, zum Kernland des Russischen Reiches gehört. Gegen den Osten vom Ural geschützt, ist dieses Gebiet bis auf den heutigen Tag nie von fremden Truppen betreten, nie verwüstet worden. Als die Hauptstadtwürde der Rus im Gefolge des Mongolensturms und des Streits um die Kiewer Vorherrschaft im 12. Jahrhundert im Anschluß an die Plünderung der Stadt Kiew durch Andrej

³ V. Rozanov (1990a, 766) trug sich mit der Absicht, nach *Über das Verstehen* ein zweites philosophisches Buch zu schreiben mit dem Titel *Über die Potentialität und ihre Rolle in der physischen und menschlichen Welt*. Der Mißerfolg des ersten Monographie hat ihn wohl bestimmt, von dieser Absicht Abstand zu nehmen.

⁴ Lermontovs Gnome „Rußland ist ganz in der Zukunft“, auf die Rozanov sich an anderer Stelle auch bezogen hat (Grübel, 2005) ist hier schlüssig personalisiert.

⁵ Rozanov berichtet, vier Geschwister seien „an Krämpfen“ oder „vom Zahnen“ verstorben, ehe sie zwei Jahre alt wurden. (Rozanov 1914, 193)

Bogoljubski für zwei Jahrhunderte an Wladimir fiel, lag diese gut schiffbare Region im unmittelbaren Vorland des neuen Regierungssitzes. Erst 1382 erhob Iwan I. Kalita dann Moskau zum Sitz des Großfürsten, und bald schon gehörte auch das Goldene Horn zum Großfürstentum Moskau. Die neuerliche Verlegung des Regierungssitzes nach Petersburg im 18. Jahrhundert änderte nichts an der traditionsfesten Bindung dieser Region an Moskau. Hier sind viele alte Kirchen unzerstört erhalten, hier haben die russischen Bräuche zur Freude der Ethnologen lange überdauert. Die hier Lebenden sahen sich an als Kern des Russischen Reiches. Hierhin verschickte Boris Pasternak seinen Dichterarzt Živago, als die lichte Zukunft der Revolution sich in Moskau als finsterste Gegenwart entpuppte.

Geboren wurde Vasilij Rozanov am 20. April 1856 im Städtchen Vetluga des ostrussischen Gouvernements Kostromá als jüngster Sohn eines Forstbeamten. Dem am 22. April auf den Namen des Vaters getauften Vasilij wurde nach russischem Brauch zum Vornamen der Vatersname Vasilevič beigegeben. Er hieß also im förmlichen Umgang Vasilij Vasilevič und in der Umgangssprache Vasilij Vasiljič, sein Rufname in der Kindheit und später bei Freunden lautete Vásja. So hat er sich in seinen Schriften zumeist auch selber angesprochen.

Vasjas Eltern waren erst drei Jahre vor seiner Geburt von Kostroma nach Vetluga gezogen. Das Städtchen liegt an der Mündung des Flusses Krasniza in die Vetluga, die der Siedlung Verchnoe Voskresenie, zuvor Šulepnikova, den Namen gab, als ihr 1778 die Stadtrechte verliehen wurden. Vetluga hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gut vier Tausend Einwohner, die überwiegend vom Holzschlag, Holzhandel, der Erzeugung von Lindenbastgewebe und der Landwirtschaft lebten. Die städtische Schule besuchten 65, die kirchliche mehr als zweimal so viele Schüler. Außer drei Kirchen unterhielt die Stadt eine Bibliothek und eine Feuerwehr, die oft ausrücken mußte, weil fast alle 684 Häuser und 32 Kaufläden aus Holz errichtet waren.⁶

Auf dem teils morastigen, teils sandigen Boden der Region gediehen sowohl Nadel- als auch Laubbäume, vor allem Kiefern, Fichten, Tannen, Espen, Birken und Linden, auf niedrig gelegenen Gelände auch Eichen, Ahorn, Ulmen, rote Erlen, Faulbeerbäume und Ebereschen. Das Holz wurde im Raubbau geschlagen: Fast ein Fünftel der ursprünglichen Waldfläche war durch Nichtaufforsten völlig erschöpft, nahezu ein Viertel frisch geschlagen und gerade einmal die Hälfte war gut erhalten. In einem Jahrzehnt fällte man hier eine halbe Million Bäume, jährlich wurden 400 Tonnen Teer und 350 Tonnen Harz gewonnen. Die landwirtschaftlichen Betriebe ernteten Roggen, Weizen, Gerste und Hafer.

Vasjas Vater, der strebsame und erfolgreiche Assessor Vasilij Fedorovič Rozanov, ist am 28. Februar 1861, Vasja war erst vier Jahre alt, als kaum Vierzig-

⁶ Die zahlreichen, die Holzgebäude zerstörenden Feuersbrünste, die Rußland oft nach Feierlichkeiten heimsuchten, dokumentiert Giterman (1965, 407-408). Die Brände von 1862 wurden irreführend Studenten angelastet.

jähriger einer Lungenentzündung erlegen. Die hatte er sich auf einer seiner winterlichen Forstfahrten zugezogen, wohl bei der Jagd auf Wilddiebe (Fateev 1991, 18); der Wille, die menschliche Ordnung in der Natur zu behaupten, führte ihn am Vorabend der Bauernbefreiung über die Grenze der eigenen Natur. „Den Vater sah ich nicht, und ich empfinde daher für ihn auch überhaupt nichts“ (240f.), schrieb der Sohn fünfzig Jahre später. Und er fügte hinzu „was nicht ‚im Gedächtnis‘ ist, kann ich auch nicht erinnern“. Sicherlich hat das Kind den Tod des Vaters nicht begriffen, und ebenso gewiß gilt der Ausdruck „sah ich nicht“ mehr noch als den väterlichen Abwesenheiten zur Erfüllung der Aufgaben in der nahen Verwaltungsstadt und in den ausgedehnten Wäldern seiner steten Ferne seit dem Tod: Das Sterben des Vaters war für das Kind väterliches Nicht-Da-Sein. Hierfür hielt die Kultur der Kinder keine Gefühle und keine Wörter bereit, und der kleine Rozanov hat sie auch nicht erfunden. Im Seelenhaushalt war der Vorwurf niederzuringen, am Tod des Vaters Schuld zu sein. Der Verweis über das Fehlen des Vaters verdeckt ebenso unaussprechliche wie unausdenkliche kindliche Trauer.

Rozanov kamen diese Gedanken, so lesen wir im der Familie vorbehaltenen Band *Tödliches* (Rozanov, 1990, 133-164, hier 141), „bei der Numismatik“, beim geliebten Umgang mit seinen Münzen. Jahrtausendealte Geldstücke aus Gold, Silber oder Kupfer, die von Hand zu Hand gegangen waren, stets aufs Neue zu betrachten oder gar mit den Fingern zu betasten, gab jenes Gefühl von Stetigkeit ein, das Vasja im Leben mit seinen Eltern entbehren mußte. Und gerade diese Beständigkeit tat ihm mehr not, als ihm bewußt wurde. Sie eignete bereits den Gegenständen seiner Sammlung im Gymnasium, als er nicht vergängliche Pflanzen oder sterbliche Tiere um sich scharte, sondern widerständige Mineralien. Sie ließen jene Dauer, jenes Beharren, jene Zuverlässigkeit spüren, die er bei Vater und Mutter mit Schmerzen vermißte.

Der Vater, um 1822 geborener Sohn eines Geistlichen, durchlief bis zum frühen Tod mit Erfolg die Laufbahn eines Raznočinen. So wurden in Rußland die Angehörigen jener Zwischenschicht genannt, die weder dem Adel oder der Geistlichkeit noch der vielköpfigen unfreien Schicht leibeigener Bauern angehörten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts sollte ihre Rolle für die russische Kultur an Gewicht stetig zunehmen; Sie haben den Adel als kulturprägende Schicht mehr und mehr abgelöst. Die großen Kritiker Belinski, Černyševskij und Pisarev gehörten diesem Stand an und gaben der Generation der ‚Sechziger‘ ihr Gepräge, jener jungen Leute, deren Weltsicht sich im siebten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ausbildete. Vasilij Fedorovič Rozanov hatte zunächst, wohl auf väterlichen Wunsch, das geistliche Seminar in Kostroma besucht und 1840 erfolgreich abgeschlossen. Er war also, – wie sein Sohn später sagen sollte – „Seminarist“ geworden, hatte dann aber nicht, wie sein Vater, den Beruf eines Geistlichen ergriffen, sondern war im nächsten Jahr in den Staatsdienst eingetreten, in die Verwaltung des Kostromaer staatlichen Grundbesitzes.

Dieser Traditionsbruch im familiären Leben der Rozanovs teilt den Hang zur Verweltlichung in der russischen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts. Die Erfahrung der Befreiungskriege nach dem Einfall Napoleons in Rußland hatte den durch die Länder Europas reitenden russischen Offizieren zunächst den Angehörigen des Adels, dann aber auch den Raznočinnzen eine neue Weltsicht vermittelt, die sich mit dem Positivismus verband. Sie verdrängte den Idealismus Platonscher Prägung, wie er für das überkommene Denken in den orthodoxen christlichen Kreisen kennzeichnend war. Der Naturwissenschaftler, Philosoph und Priester Pavel Florenskij fühlte sich dem Freund Rozanov gerade auch durch die gemeinsame Herkunft aus der Region Kostroma verbunden,⁷ und er spürte noch in den 10er Jahren des vorigen Jahrhunderts einen Fluch auf *seiner* Familie lasten, weil auch sein Vater dem Großvater im Beruf des Geistlichen *nicht* nachgefolgt war (ebda. 16f.). Aus diesem Grund beschwor er seine Söhne in seinem Vermächtnis, wenigstens einer von ihnen müsse ihm aus familiengeschichtlichen Gründen im Kirchenamt nachfolgen!

Vom Großvater behauptete Rozanov nur durch den Vatersnamen seines Erzeugers den Vornamen Fedor zu kennen (Rozanov 1994b, 193). Aber er hat im Kleid der Prosaminiatur ein traumatisches Erlebnis, eine Urszene überliefert, die mehr Gedächtnis offenlegt. Im persönlichen Krisenjahr 1911, in dem seine Lebenspartnerin, die geliebte Varvara Butjagina vom Schlag getroffen und halbseitig gelähmt wurde, notierte der Petersburger Schriftsteller einen Schock, der ihm als siebenjährigem Knaben widerfuhr, seine Empfindsamkeit schärfte und seine Melancholie begründet haben mag (Rozanov 1911, VII).⁸ In Kostroma hat das Kind, das gerade den Vater verloren hatte, „vor Angst zitternd“ aus dem Munde des Großvaters eine Überlieferung vernommen, die für den Enkel den Rang eines „Verbotes“, ja, eines „Gelübdes“ annahm: „Die alten Menschen sagen, daß, wer die Heilige Schrift restlos erfaßt, des Verstandes beraubt wird.“⁹ Der des Verstandes Beraubte könne seine Erfahrung nicht mehr mitteilen.¹⁰ Das erneuerte Gebot, nicht (ungezügelt) vom Baum der Erkenntnis zu essen, widerstreitet der sich bildenden geistigen Empfänglichkeit des Kindes. Wer das Verbot

⁷ Vgl. Florenskijs Briefe an Rozanov vom 10.8.1909, 26.10. 1915 (Florenskij 1996, 13f., 18f.).

⁸ Rozanov selber hat seinen psychischen Zustand „melancholisch“ (melancholičeskij) genannt (Remizov 1923, 60). Fateev (Fateev 1991, 26) führt die Melancholie Rozanovs dagegen auf die Enttäuschung über den Positivismus zurück; zur These der Paraphrenie vgl.: Grübel 2003, 154-220, 251-266.

⁹ In *Solitaria* klagt Rozanov (Rozanov 1990b, 66): „Oh, meine traurigen Experimente... Und weshalb habe ich alles wissen wollen. Jetzt werde ich schon nicht mehr ruhig sterben, wie ich es gehofft hatte.“ Vgl. die schreckende Vision des „Erdgeistes“ bei Florenskij (Florenskij 1991, 30).

¹⁰ In seiner Studie zu einer Ballade Lermontovs hat Rozanov (Rozanov 1990b, 387) Zeus' analoge Weigerung, sich Semele in seiner wahren Gestalt zu zeigen, angeführt. Der russische Rozanov-Forscher Sukač (Sukač 1990, 13) hat zwar „das Geheimnis seiner [Rozanovs] ‚be-flügelten Seele‘“ gleichfalls in der Kindheit lokalisiert, doch stützt er sich ausschließlich auf Rozanovs Zeugnisse zu bewußten Entwicklungsmomenten.

bricht, dem droht noch ärgeres Los als Adam: Er wird nicht aus dem Paradies, er wird aus der Mitteilbarkeit vertrieben; er kann sein Unglück nicht aussprechen. Das Begehren, sich denkend für Gott und die Schöpfung zu öffnen und das Gebot, Gottes Offenbarung nicht ohne Schranken zu fassen, verknüpfen die Lust, die Welt in sich aufzunehmen mit der Gefahr bitterster Einsamkeit. Wer empfänglich ist, dem droht das Verstummen. Auf dem Weg zur Sprachlosigkeit erlebte Rozanov sich durch die Physiologie seines Mundes; sie enthielt ihm die klare mündliche Artikulation vor, eine Behinderung, die ihm zum Schreiben verdammte. Dies in einer Kultur, der das mündliche Erzählen als „Skaz“ sogar in der Schriftkultur einen eigenen Begriff wert war und die, wie in Andrej Belys *Glossolalie* zum Ballett der Zunge aufspielte. Vasilij Rozanov sollten keinen einzigen seiner zahlreichen Vorträge in der Philosophisch-Religiösen Vereinigung in Petersburg je selber vortragen.

Rozanov hat die Kostromaer Mundart mit Zuneigung beschrieben. Sie zieht im Gegensatz etwa zu nordrussischen Dialekten bei nichtbetonten Selbstlauten nicht den Vokal „o“, sondern das „a“ vor, und sie tut dies konsequenter als die Moskauer, zur russischen Norm erhobene Redeweise, die nur das unbetonte „o“ zum „a“ abtönt. Die Stimmhaftigkeit und palatale Aussprache der Kostromaer lagen Rozanov als angenehmer Klang im Ohr. Er hat sich gern ihrer erinnert und so seine Empfänglichkeit auch für sprachliche Besonderheiten bekundet:

Die Kostromaer neigen dazu, unbetonte Selbstlaute als „a“ auszusprechen. Ihre Redeweise ist prächtig durch Weichheit, Wohlklang und eine gewisse Kehlbarkeit. Sie sagen „pflegan“ und nicht „pflegen“. (Rozanov 1909)

Nicht auszuschließen ist, daß Vasja selber diese Mundart sprach. Für den Petersburger Rozanov liegen allerdings keine mundartlichen Zeugnisse vor. Vielmehr berichtet der Freund Aleksej Rémizov, der Schriftsteller habe sich selber stets als „Rózinov – Rózinov“ (Remizov 1923, 13) vorgestellt, um sich klar gegen Rozánov abzuheben. Daß er das unbetonte „a“ der Namenmitte „i“ aussprach, deutet auf die Bemühung, nicht in den „a“-Ton der Kostromaer Landsleute zu verfallen. Es gleicht dem Fehler von Sachsen, die beim Versuch, regelgerecht hochdeutsche Lautung zu sprechen, auch die stimmhaften Konsonanten b, d und g fälschlich stimmlos, also p, t, k artikulieren und sich statt „Bader“ als „Pater“ vorstellen.

Für Rozanov blieb das Verstandesopfer bindend: Er erneuerte die Geschichte des Essens vom Baum der Erkenntnis, indem er sie umkehrte: Wer das Wissen von der Vertreibung löscht, ist wieder im Paradies... Nietzsche dagegen suchte die Erzählung vom Sündenfall im *Antichristen* durch eine Gegenerzählung zu überwinden. Sie spricht von der höllischen Angst Gottes vor dem menschlichen Wissen: Eigene Langeweile habe Gott getrieben, den Menschen zu erschaffen, und die des Menschen war Anlaß, ihm eine Frau beizugesellen. Durch sie

erlangte Adam Nietzsche zufolge Wissen und wurde Gott ähnlich. Gott konnte nun sterben, ohne daß die Welt Verlust litt...

Im November 1841 wurde Rozanovs Vater, Vasilij Fedorovič, in Anerkennung seines Dienstefiers in den Staatsdienst übernommen und am 1. September 1842 zum Gehilfen des Leiters der Wirtschaftsabteilung ernannt. Im Januar 1843 übertrug man ihm bereits einzelne Aufgaben zur selbständigen Leitung, und 1844 wurde er als Schriftführer der Wirtschaftsabteilung in die Vetluger Verwaltung versetzt. Den 1845 zum Kollegienregistrator beförderten hat man im Sommer 1847 ins Gouvernements-Sekretariat übernommen und im nächsten Jahr in die Leitung der Kreisverwaltung von Galič versetzt. Dort stieg er 1851 auf zum Kollegien-Sekretär und bewarb sich zwei Jahre später erfolgreich um die Leitung der Forstabteilung. Das Geburtsjahr Vasjas brachte seine Beförderung zum Assistenten des Kreisdirektors im Rang eines Titularrates. Die ökonomische Lage der Familie schien gesichert.

Obgleich Vasilij Fedorovič Rozanov nicht am Krimkrieg gegen die Türken (1854-1856) teilgenommen hat, wurde er für Leistungen bei der Vorbereitung von Kavallerieeinheiten im Gebiet von Kostroma mit einer Bronze-Medaille zur Erinnerung an diesen Krieg ausgezeichnet. Nicht nur durch Orden für Etappenhelden war dies der erste moderne Krieg; erstmals unterrichtete ein von der Londoner Tageszeitung *Times* eigens ins Kampfgebiet entsandter Kriegsberichterstatte die europäische Öffentlichkeit mit Reportagen unmittelbar vom Schlachtfeld, und erstmals versorgten Krankenschwestern unter dem Zeichen des Roten Kreuzes Verwundete. Die Täuschung, am grausamen Geschehen ganz nah und doch vom sicheren Hort aus teilzunehmen, ging wie zum Ausgleich einher mit der Sorge für jene, die dem Grauen unmittelbar ausgesetzt, durch Verletzung aber selber in die Zuschauerrolle gedrängt waren. Der Schrecken war aus der Ferne mitzerleben und mitzubereiten: Die Front verlängerte sich in die Etappe und in die Lesestuben. Dies blieb nicht ohne Folgen für Mittel, Wege und Ziele des Kriegführens. Der verlorene, von Napoleon III durch das Hochspielen der „orientalischen Frage“ mitausgelöste russische Krieg gegen die Türken, in dem auch England und Frankreich auf der Gegenseite standen, hat Rußlands führende Rolle in Europa beschädigt und bildete jenen Erfahrungsgrund, der Rußland nach dem gemeinsamen Sieg über Napoleon von Europa entfremdet hat. Dostojevskij deutete den Krimkrieg im Gedicht *Auf die europäischen Ereignisse des Jahrs 1854* geradezu als Verrat des Westens an Rußland (Dostoevskij 1972, 403-406). Tolstoj *Sewastopoler Erzählungen* (1855-56) zeugen von den traumatischen Erfahrungen des jungen Offiziers, und sein großer historischer Roman *Krieg und Frieden* (1864-69) suchte durchs Lob des Oberkommandierenden bei der einstigen Abwehr Napoleons auch über die verlorenen Schlachten der Gegenwart hinwegzutösten: Kutuzov habe sich in den Geist des letztlich siegreichen russischen

soldatischen Volkes eingefühlt und davon abgesehen, den Plänen der oft landesfremden Kriegsstrategen, allen voran von Clausewitz, zu folgen.

1857 wurde Vasilij Rozanovs Vater, Zeugnis seines sozialen Engagements, in Varnavín zum Direktor der Pflugschaft für die Gefängnisse ernannt. 1859 stieg er auf zum Kollegienassessor (achte Stufe in der 14-stelligen Rangtabelle) und leitete seit dem Sommer 1860 die Varnavínsker Forstabteilung. Eine weiterhin erfolgreiche Laufbahn schien absehbar, als ihn im Winter 1861 jene Erkältung befiel, die sich zur tödlichen Lungenentzündung auswuchs.

Das Jahresgehalt des Forstbeamten ist mit 280 Rubel und 20 Kopeken für die kinderreiche Familie nicht tüppig gewesen, hatte die Familie aber auch nicht darben lassen. Hinzu waren fast 143 Rubel Reisekosten gekommen. Sie bezeugen die zahlreichen und langwierigen berufsbedingten Abwesenheiten des Vaters. Ein Rubel stellte damals den Gegenwert von 25 Kilo Brot dar. Den einzigen, im übrigen auch unbezahlten Urlaub nahm der Beamte im Jahr 1859 für ganze zwei Wochen. Als Vasja geboren wurde, soll der gebürtshelfende Arzt der Mutter wegen der Armut der Familie einen Rubelschein unters Kopfkissen gesteckt haben (Rozanov 1914, 191). Die Familie verfügte ebensowenig über Grundbesitz wie die Großeltern. Vasjas Großeltern väterlicherseits besaßen lediglich ein Holzhaus, und auch ihr Sohn hatte in Vetluga ein solches Häuschen erworben. Der 1856 Geborene verlor 1861 den Vater¹¹ und erlebte in der zweiten Klasse des Gymnasiums den Tod der Mutter.¹² Die nächstverwandten Erwachsenen erwiesen dem Kind eine Untreue, die dem Knaben eine Disposition zur Melancholie eingepflanzt¹³ und zum Ausgleich die engere Bindung an Kinder als Gleichgefährdete beschert hat.¹⁴ Die von Rozanov mit Blick auf sexuelle Handlungen ausgesprochene Warnung „Kinder, glaubt den Eltern nicht: sie verbergen sich“ (Rozanov 1989a, 491) erlangt unter diesen Auspizien einen existentiellen Sinn.¹⁵

¹¹ Der Vater starb nach Auskunft Rozanovs an einer Erkältung (658). Ju.P. Ivask (1956, 5-59. hier 21f., 32) betrachtet Rozanov als einen Psychopathen, der vielleicht an einem Ödipus-Komplex litt. An anderer Stelle weist er (ebda., 37) auf die doppelte Person Rozanovs hin: «И ползучий, лицемерный Розанов, и крылатый, свободный Розанов – оба они были индивидуалистами, психопатами, равно чуждыми ‚органического‘ бытия Ветхого Завета» („Sowohl der kriecherische, schmeichlerische Rozanov als auch der beflügelte, freie Rozanov, sie beide waren Individualisten, ‚Psychopathen‘, denen das ‚organische‘ Dasein des Alten Testaments gleich fremd war“).

¹² In der Antwort auf eine Enquete hat Rozanov (703-6) des Vaters Tod auf sein viertes Lebensjahr datiert und seine Melancholie („toska“) auf den frühen Tod der Mutter zurückgeführt.

¹³ Auf die jugendliche Neigung zur Melancholie weist auch Fateev (1991, 26) hin.

¹⁴ Die erste Ehefrau Rozanovs, Apollinarija Prokof'evna Suslova (1840-1918) war nahezu zwanzig Jahre älter als er, hätte also seine Mutter sein können. Cf. den ähnlichen Hang zu Kindern bei Florenskij (Florenskij 1992, 433), der alles Geniale mit dem Kind-Sein verknüpfte.

¹⁵ Die wiederholt geäußerte Vermutung einer ödipalen Affektation hat R. Poggioli (Rozanov. London 1957, 42-48) überzeugend zurückgewiesen.

Den Hang der inneren Spaltung zum Erhalt der verlorenen Nächsten hat Rozanov selber im *Tagtraum im Schnalzer (Mečta v ščelku)* auf die ergreifendste Weise geschildert. Durch den frühen Tod von Vater, Mutter und schließlich auch des älteren Bruders (der zunächst die Stelle des Vaters eingenommen hatte), völlig vereinsamt, führt der Jugendliche Handlungen aus, die den nahen Verwandten in für das Ich bedeutsamen familiären Situationen ein fiktives Weiterleben ermöglichen. Während Anna Achmatova später die vom Schicksal und von der politischen Gewalt verursachten Verluste durch empathisches und zuweilen metempsychotisches Gedächtnis ausglich und den eines natürlichen Todes Gestorbenen, den in einen verfrühten Tod Getriebenen sowie den Ermordeten in ihren Werken ein kulturelles Weiterleben sicherte, verhält sich der junge Rozanov so, als ob die Nahestehenden tatsächlich noch lebten. Um die Einsamkeit ertragen zu können, zu der ihn der Tod der Verwandten verurteilt hat, handelt er so, als sei deren Tod gar nicht eingetreten (655):

[...] ich wuchs heran, zuerst Mama, dann der Bruder, der den Platz des Vaters eingenommen hatte, der liebe Kolja, ruht jetzt in Frieden. Ein stets versorgter Tisch, versorgt wie der Napf mit Milch für einen Haushund. Zu einer festgesetzten Tageszeit, die mir natürlich bekannt war, ging ich in ein bestimmtes Zimmer, setzte mich auf einen bestimmten Stuhl, aß zwei Teller, Flüssiges und Festes, sagte irgendwohin in die Ecke „danke“ und kehre in mein Zimmer zurück, schlief gewöhnlich, wachte dann auf, ging wieder zu demselben Stuhl in demselben Zimmer und trank zwei oder bei besonderem Mut drei Tassen Tee, wiederholte „danke“ in die Ecke, und nachdem ich in mein Zimmer zurückkehrte war, entzündete ich die Lampe.

Diese neurotisierende Lage hätte alle Voraussetzungen für eine Schizophrenie erfüllen können, in welcher dem Sohn neben der eigenen etwa auch die Rolle der Mutter zugefallen wäre.¹⁶ Anders als der Schizophrene ist er sich als zeitweise Paraphrener jedoch des Als-Ob seiner Handlungen bewußt („von der ich natürlich wußte“) und beschränkt die Fiktion auf Situationen besonderer Nähe, auf Lagen intensiver Kontiguität.¹⁷ Die gewollte und gewußte Rückkehr ist eine räumlich-

¹⁶ A. Lalykina (1975, 178) erkennt für die „Rozanovsche Prinzipienlosigkeit“ das Erfordernis einer „psychologischen Erklärung“ und vermutet sie darin, daß „Rozanov als erster Schönheit im Verrat gefunden und Versuche einer Art philosophischer Begründung [des Verrates] unternommen hat“. Gegen diese Erklärung ist einzuwenden, daß die Prinzipienlosigkeit sich zum einen auch auf sich selbst bezieht, zum anderen, daß die angeführten Textbelege den notwendigen Verzicht auf das Bisherige beim Beginn eines Neuen nur ungeschminkt aussprechen. Von einer Ästhetik des Verrats ist dort nicht die Rede, vielmehr geht es Rozanov darum, schönende Ausdrücken wie „überwinden“, „aufleben“, „erneuern“ zu vermeiden, wo der Verzicht, wenn nicht gar die Zerstörung des Bestehenden zugunsten des künftigen Ziel ist. Mit den Ausdrücken „predaet“ („verrät“) und „измена“ („Betrug“) zur Kennzeichnung der Haltung des Verzichts auf das Bisherige gibt Rozanov der Wendung zum Neuen ihre Ambivalenz zurück.

¹⁷ Vorläufer Rozanovs in der psychopoetischen Paraphrenie war der Spätromantiker Tjutčev (1987, 167f.), cf. etwa dessen Gedicht *Dva golosa (Zwei Stimmen)*. Gollerbach (1922, 98),

physische und zugleich topisch-seelische: „nachdem ich zu mir zurückgekehrt war“. Da die bewußt inszenierten Begegnungen nicht den Ersatz – etwa der Mutter durch den Sohn –, sondern die Berührung des Sohns mit der Mutter zum Ziel haben, ist die Fortführung dieser Praxis in der auf die Berührungsassoziation eingestellten paraphrenen Metonymie nicht überraschend.¹⁸ Vom Vater ist Rozanov mehr geblieben, als er mitgeteilt hat. Die väterliche Nähe zur Natur ist an dem Knaben nicht spurlos vorübergegangen. „Das Handwerk des Vaters kannst du auf keinen Fall verachten, schon aus familiärer Pietät nicht, aber auch deshalb nicht, weil es dich einmal ernährt hat“ (Rozanov, 1994c). Als Gymnasiast tat sich der Mineralienkenner Vasja unter den Klassenkameraden hervor und brachte ungeachtet seiner Armut eine beachtliche Sammlung von 450 Stücken zusammen. Bis ins Studium und in die frühen Schriften hinein hat ihn seine Neugier für die Naturwissenschaften nicht verlassen. Später trat dieses Erbe eher als bewußte Nähe zur Natur zutage und als Empfänglichkeit beim Wahrnehmen des eigenen Leibes.

Mitten im Ersten Weltkrieg schildert Rozanov das enge Band mit einer Landschaft, die ihm sogar die Hege ihrer Pflanzen und Tiere auferlegt. Zwar begründet er diese in der russischen Kultur unerhörte Pflugschaft metaphysisch, doch ist ihre Nähe zur Lebensaufgabe unverkennbar, die der Vater gewählt hatte. Auf dem Weg von der Hauptstadt zum Ort „Lesnoe“, nahe schon dem gemieteten Ferienhaus, in dem sich Frau und Kinder bereits aufhalten, vernimmt er die verpflichtende Zusprache der Natur:

Ich sitze: und als ich schon ans „Waldige“ heranfuhr, berührten die Zweige der Bäume, die sich den Zweigen aus den Gärten entgegenstreckten, ab und an Schultern und Gesicht... (nicht schmerzhaft, sondern gerade eben). Und aus irgendeinem Grunde waren Vögel da. Und es ging wie ein Flüstern:

„Rette uns. Rette und schütze (d.h. unsere Fruchtbarkeit).

Bewahre uns. Bewahre. Besprich. Besprich.“

Mir schien – „Die ganze Natur“ bittet mich aus irgendeiner Furcht, „aufzutreten“, „anzuheben zu reden“ – als hätten auch sie „großer Schrecken und Finsternis ergriffen“, doch schon von einer ganz anderen Seite her, von der entgegengesetzten [...]. (Rozanov 1994, 84)

ein später Freund Rozanovs, meint wohl genau den Unterschied der Paraphrenie zur Schizophrenie, wenn er sagt: „Rozanov war nicht zweipersonal, er war zweigesichtig“. Nur führt er Rozanovs Zwieschlächtigkeit auf konstitutiven Antinomien der Religion zurück.

¹⁸ Auch die Ehe mit der Suslova ist metonymisch zu lesen: Rozanov heiratet die letzte Geliebte seines geistigen Vaters Dostoevskij. Zur physiologischen Metonymie tritt die geistige; Rozanov schreibt nicht wie Dostoevskij (Surrogat durch Stilisierung) auch nicht als Dostoevskij (Surrogat durch Autorschaft, cf. Zoščenko, der die „siebente“ Erzählung Belkins verfaßte) sondern er schreibt über Dostoevskij: Der Vater-Autor wird zum Helden des Autor-Sohnes. M. Gor'ki (1983, 304) tadelt Rozanov in einem Brief: „bisweilen scheint mir, daß Sie der verunstaltete und böse Mensch Fedor Dostoevskij geboren hat, und daß Sie mit dem Papachen in sich selbst kämpfen“.

Aus der Natur spricht die Stimme des Paradieses und fordert Rozanov auf, für es die Stimme zu führen.

Auch zu Tieren, zu deren Rettung der Vater sein Leben hingegeben hatte, empfand Rozanov Zuneigung, und ihnen galt seine Beobachtungsgabe. Eine späte Miniatur aus dem Jahr 1913 spricht ihren Bewegungen eine Ästhetik eigener Art zu. Dabei hielt sie der zeittypischen zoologischen Exotik von Löwe, Leopard und Tiger, von Giraffe und Kamel, von heimatlich aufregendem Bär oder Wolf die alltägliche bäuerliche Ziege entgegen. An ihr ästhetischen Reiz zu entdecken, war die höhere Kunst:

Es gibt an Tieren etwas Merkwürdiges... Verhaltensformen, sie stecken ihnen ‚im Blut‘ oder richtiger ‚in der Art‘. Zum Beispiel das Zicklein: der Instinkt, sich an einen engen, kleinen Ort zu stellen, wo man mit Mühe gerade vier Hufe unterbringen kann. Vier Punkte: Und dann steht sie lange an ein und derselben Stelle – mit offensichtlichem Vergnügen. Wirklich. Dies ist etwas Künstlerisches. Tiere haben eine gewisse Bewegung, kleine Posen, die in sich ganz eindeutig etwas von einer Plastik haben und ganz ohne ‚Nutzen‘ sind. (Rozanov 1992, 347)

Wie Michail Prišvin (selber einst Schüler Rozanovs) ausgeplaudert hat, trug der Dreißigjährige als Lehrer den Spitznamen „Ziegenbock“.

Ähnlich ästhetisch erfährt Vasja und beschreibt der fünfundvierzigjährige Rozanov die Wahrnehmung des Angriffs der Hauskatze auf eine Maus. Nur auf den ersten Blick überrascht: Die Schilderung ist in den Bericht über einen Besuch im Vatikan eingefügt. Es geht um die Besichtigung griechischer und römischer Tierskulpturen im *Cabinet des animaux*, um eine ‚Zoologie‘, die sich Rozanov aus Zeitgründen zunächst hatte ersparen wollen. „Kaum zufällig betrat ich sie, als ich sah, was für ungewöhnliche und höchste Kunst das ist.“ Es bedarf eines für die Schönheit der Tiere empfänglichen Auges, um in einer Katze, die zum Sprung ansetzt, Ästhetik gewahr zu werden. Dies geschieht zu einer Zeit, da auch in Rußland Druckerzeugnissen die Großwildjagd, zumal in Afrika, ästhetisieren. Rozanovs Fingerzeig auf den Raum der toten Mutter, der zugleich ihr Sterbezimmer war, unterlegt die Katzenhandlung und ihre Darstellung mit metaphysischem Grund: Es geht, wie in jedem wesentlichen Augenblick, um Tod und Leben. Aber es geht mehr noch d a r u m, dafür empfänglich zu sein, es geht die eine ästhetische Einstellung:

Ich hatte das Glück, einmal eine Katze beim Fang zu sehen und kann seither ihre Schönheit nicht vergessen. Ich war damals, acht oder neun Jahre alt, ganz allein im Zimmer der verstorbenen Mutter. Ich sehe, unsere Katze geht, doch in besonderer Gangart. Sie hat nämlich die Krallen nicht ausgefahren wie ein Hund, und sie schlägt mit ihnen nicht auf. Sie setzte Pfote für Pfote um, ging, indem sie je einen Schritt von zwei Zentimetern machte, auf die Wand zu. Ich begann ihr zu folgen. Sie ging schrecklich

lange, als ob ihre Füße gebrochen wären oder sie unter Pein liefe. Und je weiter sie kam, desto weniger Schritte machte sie, als ob sie Füßchen um Füßchen flicht. Sie flicht, flicht, langsamer-langsamer-langsamer, nun ist sie erstorben – und plötzlich schlug sie wie ein Klumpen blitzartig gegen die Spalte an der Wand, und schon sind beide Pfoten in der Höhle, und sie scharrt nach etwas. Doch vergebens. Die Maus, die sich offensichtlich neben ihrem Löchlein verzogen hatte, hat sie nicht erreicht, und langsam ging sie fort. So war dieser Augenblick, und ein jedes Tier hat einen solchen Augenblick, voll von Leben und bei einem jeden nach seinem Gesetz. (Rozanov 1994c, 139f.)

Den erhabenen alttestamentlichen Ton des Satzes rechtfertigt die hegende Betrachtung und die ästhetisch bewahrende Schilderung des handelnden Tieres. Rozanovs Katze überlebt in dieser Erzählung das Rauschen der Zeit wie Noahs Tiere in seiner Arche die Sintflut. Noch in den feinsten Verästelungen seiner Lebensreligion sollte er die hegende Haltung gegenüber einer leiblich erfahrenen Natur wahren, die in Widerspruch gerät zu Seele und Geist.

Die verwaiste Stelle des Vaters nahm in Vasjas Seelenhaushalt Rußland ein. Am großen Vorbild Lev Tolstoj hat er ausgesprochen, was ihm zu sich selbst nicht über die Lippen kam:

Er liebte den ganzen russischen Menschen, mit Haut und Haar. Und er liebte... wie ein Knabe, der bei der Hand genommen wird, der irgendwohin geleitet wird ins Dunkel, ins Glück, in die Sehnsucht, in die Unendlichkeit von einem gewaltigen lieben Riesen-Papa mit weißem Bart bis zum Erdboden, mit breiten Schultern, mit einem Schritt, lang wie ein Werst... Und er läuft neben ihm und ergötzt sich an seinem Anblick, begeistert sich. Und er weint, weint innere Tränen vor Glück, daß er einen so wunderbaren und seltsamen, so weisen und starken liebe Papa hat... (Nikoljukin 1998, 223f.)

Als Vasjas Vater starb, besuchten die beiden älteren Brüder bereits das Gymnasium in Kostroma und Vera die Mädchenschule des Gouvernements in Kologriv. Die drei verursachten höhere Kosten als die übrigen, bei der Mutter in Vetluga lebenden Kinder. Die Witwe verkaufte daher das Vetlugaer Anwesen und erwarb ein kleines Haus in der Gouvernementshauptstadt Kostroma, aus der sie stammte. So ließ sich die Ausbildung der Kinder sparsam fortsetzen. Die 300 Rubel Pension jährlich stockte sie mit Einnahmen aus Kost und Logis auf, die sie vorzüglich Studenten des örtlichen Seminars gewährte. Auch wurde Köhlern auf dem Weg zum Markt kostenpflichtig Unterkunft gewährt. Dennoch war infolge mangelnden wirtschaftlichen Geschicks der Witwe Geldnot ein stetig wiederkehrender Gast der Familie. Die Pension wurde zweimal jährlich ausgezahlt, und der Mutter fehlten Talent oder Kraft, die Mittel angemessen über die Halbjahre zu verteilen.

Die Fahrt zum Abholen der Pension glich der bäuerlichen Ernte. Sie bestimmte den Takt im Wirtschaftsleben der Familie und geriet stets zum festlichen Ereignis. Aber sie setzte auch die fehlende Fähigkeit voraus, das Eingefahrene bis zur nächsten Ernte zu speichern. Rozanov erinnerte:¹⁹

Mamachen nahm mich stets mit zum „Pension-Holen“... Dies geschah zweimal im Jahr und war das einzige Mal, daß sie auf dem Kutschbock Platz nahm. Meine Aufregung ist nicht zu schildern. Schon zuvor auf der einspännigen Droschke sitzend, rief ich, kaum daß sie sich gesetzt hatte, während ich auf den Sitz sprang:

„Fahr, fahr, Kutscher!“

„Fahr zu“, wird Mamachen sagen.

Und erst dann wird sich der Kutscher rühren.

Es waren dies Tage voller Glück, wenn alles bei den Pfandgebern zurückgekauft wurde und wir („für die Zukunft“) einen Zuckerhut erwarben. Die Pension betrug 150 Rubel (im Jahr 300). Doch es herrschte Unvorsichtigkeit, oder genauer: Nachlässigkeit; hätten wir jeden Monat 24 Rubel erhalten, so hätten wir davon leben können. Indessen ging es bisweilen so weit, daß wir uns allein noch von gebratener Zwiebel (aus dem eigenen Garten) und Brot ernährten. Gewöhnlich gehen die 150 Rubel „irgendwie drauf“, und nach drei bis vier Monaten sitzen wir ohne irgend etwas da.

Wie ich mich jetzt eines Falls erinnere: Im Haus war eine einzige Kopeke, und da sagen „all die unseren“: „Geh, Vasja, kauf Brot, ein halbes Pfund.“

Mir war es schrecklich peinlich, mit nur einer Kopeke loszugehen, und ich schwieg und ging nicht – und ging schließlich doch. Und trat ein und sagte gleichmütig zum Bürschchen Ladeninhaber (von ungefähr 17 Jahren):

„Brot für eine Kopeke.“

Er scheint nichts gesagt zu haben (er hätte lachen können), und ich war so froh. (252f.)

Rozanovs Mutter entstammte dem verarmten Adelsgeschlecht der Šiškins. Ihre Großzügigkeit im Umgang mit Geld, diese Largesse bildet die Schwundstufe einstiger Wohlhabenheit noch ihres Großvaters. Ihr Vater, der rangniedere Offizier F.A. Šiškin, scheint 1856 infolge illegaler Handlungen des Restbesitzes verlustig gegangen zu sein. Ihr Sohn dagegen war äußerst sparsam. Sein Reichtum sollte hervortreten als die Überblendung des ethischen wie des religiösen Stadiums durch ästhetische. Nicht ohne Grund hat man mit Blick auf ihn gesprochen von einer aristokratischen Ästhetik des Schauders (Murav 1999).

Die Armut zwang den Knaben zu anstrengender körperlicher Arbeit. Der Schüler mußte im eigenen Garten vielfach und nachhaltig zur Hand gehen. Da waren Gemüsebeete und ein Kartoffelfeld, die es zu gießen galt. Das Wasser holte er im Eimer aus einem kleinen Teich. Nach der Saat mußte gejätet werden, die

¹⁹ Rozanov vertritt die Überzeugung, die Rente brauche nicht die gesamten Dascinskosten des alten Menschen decken, sondern nur Hilfe bieten. Die Menschen sollten sich vielmehr bis zum Tode nützlich machen.

Beete waren zu düngen. Unter der für einen Sieben- bis Achtjährigen körperlich unerhört schweren Arbeit litt Vasja. Er ertrug sie wie Sträflingsarbeit, ohne ein Lächeln, ohne ein Wort, oft unter Fluchen, bisweilen mit Verzweiflung. Er vermisse Einklang im Haus, obwohl oder gerade weil alle „frei waren wie die Krähen im Feld oder die Jagdfalken in der Steppe“ (Rozanov 1915, 360-62). Die schwere Gartenarbeit hinderte ihn zu lernen. Die anderen Geschwister zeigten sich wenig anstellig, die älteren Brüder im Alter von siebzehn und neunzehn Jahren ließen sich dazu nicht herab und wiesen schon die Bitte um Hilfe als Zumutung ab. Vasja liebte die Gartenarbeit jedoch sowenig wie seinen ihn dazu anhaltenden trunksüchtigen Stiefvater, an den sich die Mutter in verzweifelter Liebe gebunden hatte. Der gehörte der Generation der „60er“ an. So nennen die Russen Intellektuelle des 19. Jahrhunderts, die sich von Kirche und Glauben gelöst und unter dem Einfluß des Positivismus eine materialistische, wenn nicht nihilistische Grundüberzeugung angenommen hatten. Vor allem aber zeugt die Schilderung von der wirtschaftlichen Bedrängnis der Familie und von der Eifersucht des Knaben gegenüber dem neuen Mann der Mutter:

Es gab ausgedehnte Mistbeete. Ich arbeitete mit Voskresénskij, der an unserer Hauswirtschaft teilnahm, gleichsam Stiefvater war, und nun alle zur Arbeit anhielt, wobei er sich ganz widerlich benahm. Er war ein nihilistischer Seminarist, Anhänger der „Volkstümmler“, „Bazarovtyp²⁰“ (*Väter und Söhne*). Mama, die unschuldige und schöne, hatte ihn liebgewonnen, sich mit einer – kraftlosen – unglücklichen Altersliebe an ihn gebunden. Er hatte das Seminar absolviert, war Maler, und gar kein übler, war nach Sankt Petersburg auf die Akademie der Künste gegangen. Vielleicht war er auch kein übler Mensch, doch das Übel lag darin, daß wir alle ihn zu sehr haßten. Er verprügelte mich übrigens wegen des Tabaks („Schaden“ des Rauchens). Aber „er konnte nichts ausrichten“. (Pis'ma 1922, 66)

Ständig diese Mistbeete. Das Gießen. Ewig nasse (begossene) Hosen. Und der Berg „Jura“ im Winter (wir wanderten durch Schneewehen). Am schwersten war das Tragen des Mistes. Die Knie bogen sich durch, und die Arme waren wie ausgerissen (Schwere, Gewicht). Doch schlimmer noch waren die verfluchte Geographie und das Auswendig-Lernen der Gebete. Und ich war allein, allein!.. Eingeschlossen (damit ich lernte). Aber ich wollte niemals „allein“ sein. Andernfalls dringen wir in den Nachbargarten ein mit den Kleinen. (Rozanov 1989, 173)

Die Einsamkeit war auferlegt, nicht selbstgewählt. Der älteste Bruder, Kolja, schien ihm stark, klug und begabt. Die Schwester, zu der er sich mehr hingezogen fühlte, kehrte aus Kologriv erst zurück, als sie die Schule abgeschlossen hatte, und starb zwei Jahre später. Der zweitälteste Bruder, Fédor, war still und gutmütig, doch geistig zurückgeblieben. Er weinte oft, wenn er von intelligenteren Kindern gehänselt wurde.

²⁰ Bazarov ist Prototyp des Nihilisten in Turgenevs Roman *Väter und Söhne*.

Was Wunder, daß der kleine Vasilij, der sich auch ums Heizen und um die Kuh zu kümmern hatte, im Unterricht oft nicht wußte, wovon die Rede ging. Er hat zwei Klassen wiederholen müssen und wurde bereits in der achten Klasse gemustert. Er lernte in dieser Zeit schlecht, weil es kein Geld für Schulbücher gab, weil er, zumal nach der Erkrankung der Mutter, kaum zum Lernen angehalten wurde und weil er selber nicht lernen wollte.

In der vaterlosen Familie wuchs Vasja als zugleich kindlicher und frühreifer Knabe auf. Der große Bruder brachte, in die Apotheke Seignitz nach Arzneimitteln geschickt, etwas mit, was der kleine Vasja als „trübe Blase“ wahrnahm. Der ungewöhnlichen Verpackung, dem farbigen Papier, entnahm er, daß Kolja es selber eingewickelt hatte. Einmal hörte Vasja ohne den Sinn zu begreifen, wie Kolja sagte „Das ist fürs...“ „Und ein wenig Wein“. Und „fürs...“ entnahm der große Bruder der Kommode die letzte Wäsche der Mutter, der Schwester oder auch der Kleinen. Die Mutter lag krank danieder. Die Familie trieb dahin wie ein steuerloses Schiff.

Die Schwester Véra bat Vasja einmal, eine Schere zu holen. Aus einem gedruckten Blatt schnitt sie ein winziges Feld aus, auf dem der Name „Samójlo“ gedruckt war. Sie legte es sorgfältig in ihr Buch, warf den Rest der Seite fort und bat den kleinen Bruder, es niemandem zu verraten. Als Vasja ins Gymnasium kam, sah er hinter dem Pult den Naturkundefahrer Samojlo, einen an den Wangen und um die Lippen glattrasierten kleinen Mann mit dunkelblondem, leicht gewelltem Haar. Anders als die übrigen Lehrer, die stets in blauer Uniform zur Schule kamen, trug er beim Unterricht immer einen schwarzen Rock und gab sich ungewöhnlich feierlich, ja prunkvoll großartig. Er verließ niemals das Pult und ging nicht wie andere ‚demokratisch‘ durch die Klasse. Überhaupt war an ihm nichts Demokratisches oder Einfaches. Im Kreise der anderen Lehrer, die alle schrecklich gelehrt waren, schien er ein Gott an Gelehrtheit und Bedeutsamkeit. Es gelang selten, ihn bei einem Lächeln zu ertappen, vielleicht ein- oder zweimal im Jahr wurde es ausgelöst von einer besonders dummen Schülerantwort. Dabei schoben sich seine Lippen ein wenig zu kleinen Säckchen, ja, fast nur Fältchen zusammen. Seinem herablassenden, auf den Schüler gerichteten Blick ließ sich entnehmen, daß dies ein Lächeln war. Beim Sprechen der wenigen, aus den Lippen kommenden Worten, hielt er einen Federhalter mit Feder stets möglichst weit von den Fingern entfernt in der Hand und zog damit auf ein Blatt Papier Striche, und Vasja bemerkte die edlen, sich zum Ende hin verjüngenden Finger mit langen, gefeilten Nägeln ohne Schmutz darunter. Sie waren im Einklang mit den Fingern beschnitten (der Nagel war enger; doch auch er war von den Seiten her konisch beschnitten; 142f.). Solche Zeichen der Lebensform standen im Gegensatz zur Roheit des Daseins in Vasjas Haus.

Gelernt wurde nach den Lehrbüchern von Radonežskij oder Ušinskij. Der Tonfall war herablassend: „Obwohl ich ein kleiner Mensch bin, habe ich 23

Wirbel und 12 Rippen...“ Und es gab weiteres, für Vasja gleichfalls Widerwärtiges. In der dritten Klasse wurde sein Bruder Fédor von Samójlo in Botanik unterrichtet, nach dem dicken Botanik-Buch von Grigórjev. Dem kleinen Bruder war es verschlossen; der durfte keinen Blick hineinwerfen. Der Religionsunterricht wurde einfallslos den Regeln gemäß erteilt. In all den sieben Schuljahren hat Vasja selber keinen einzigen Text aus dem Evangelium oder dem Alten Testament gelesen. Statt dessen wurden langweilige Nacherzählungen durchgekaut oder unverständliche Gebete gepaukt (Rozanov 1906, 1: 138).

Die an der Mündung des Flusses Kostroma in die Wolga gelegene Gouvernementshauptstadt hatte ein gemäßigtes Klima, das aber bei den zahlreichen stehenden Gewässern oft eine hohe Luftfeuchtigkeit aufwies und oft von Seuchen heimgesucht wurde. Von den 33000 Einwohnern Kostromas gehörten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast zwei Drittel dem Kleinbürgertum an, gut ein Sechstel dem Bauernstand, jeder Zwanzigste dem Adel, knapp ebenso viele dem Militär, nur jeder Fünzigste dem Bürgertum, und nur jeder Zweihundertste der Geistlichkeit. 95% der Bevölkerung war orthodoxen, 1,3% jüdischen Glaubens, dagegen gab es nur 0,1% Katholiken und noch weniger Protestanten und 200 Altgläubige. Sie alle teilten sich 36 Kirchen, von den die 1239 gegründete Uspenskij-Kathedrale mit der wundertätigen Gottesmutter-Ikone Fedorovs – sie war 1772 dem Großfürsten Vasilij erschienen – besonders bemerkenswert ist. Es gab ein Jungen- und ein Mädchengymnasium, ein geistliches Seminar, das Vasilij's Vater besucht hatte, und eine Realschule.

Der Stadt von Vasjas bewußter Kindheit, Kostroma, hat Rozanov noch als Erwachsener gern gedacht. Sein erinnernder Blick auf die Bevölkerung schneidet zwar aus, ist aber eben dadurch erhellend für den niederen sozialen Rang der Familie und die Sicht der Provinzler. Hippolyte Taine mag mit seiner positivistischen Lehre, die alle Kulturen auf die drei Faktoren Klima, Landschaft und Rasse zurückführte, für das Rozanovsche Kennzeichnen der Menschen durch das Klima Pate gestanden haben. Der Erzähler fängt indes auch die Stimmung des russischen Landlebens ein. Zugleich ist sein Blick aufs ländliche Dasein gefärbt von großstädtischer Nostalgie:

In Kostroma begehen sie jetzt einen großen Feiertag: die Stadt eröffnet in ihren eigenen Toren das Románov-Museum, in dem sprechende Steine des Altertums und diesen Steinen bereits ähnliche urkundliche (pergamentene) Rollen und aller Art schriftliche und gedruckte Kostbarkeiten aufbewahrt werden.

Das ist gut. Es wäre zu wünschen, daß die reichen Magnaten, die es dem Anschein nach in Kostroma nicht, doch in Rußland zuhauf gibt, sich mit ihren Mitteln an dem Romanow-Museum beteiligten. Übrigens gab es vor vierzig Jahren in Kostroma, schon vor den Toren der Stadt, die reichen Fabriken von Šipóv, Múchin und, meine ich, Sótov. Sind sie noch am Leben? Sie standen vor der Stadt. In ihren schwarzen Schloten, uner-

meßlichen Gebäuden und besonders in den schrecklich starken Fäusten der Kostromaer „Werksleute“ sahen wir etwas Furchteinjagendes, Schreckliches, Unbezwingbares. Ich erinnere mich selber wie mich als Knabe ein Jugendlicher von der Fabrik, dem ich auf der Straße begegnete, ohne allen Grund zu prügeln begann. Ich beugte Kopf und Rücken: „Nur nicht ins Gesicht, das Übrige ist nicht schlimm. Und daß er mich nur nicht erschlägt.“ An Widerstand war nicht zu denken.

Die Kostromaer sind ein stilles und vom ständigen Regen feuchtes Volk. Es gibt eine Redensart, die sie über sich selbst gebildet haben:

Kostroma ist
Eine hm-hm Gegend.

Statt „hm-hm“ ist ein anderes Wort eingefügt, das sich nicht gut drucken läßt. Wie ich erst als Erwachsener erfuhr, ist es der Name einer heidnischen Gottheit, einer weiblichen oder weibischen, die zur Bezeichnung der Stadt geworden ist. Doch wissen die Kostromaer selber nichts davon; das müssen ihnen jetzt die Archäologen beibringen.

Die Stadt selber ist eine Mischung aus geräumigen und schönen, ganz neuen, staatlichen Gebäuden und ärmlichen, kleinbürgerlichen Häusern, die am Stadtrand in Bruchbuden übergehen. Ich wohnte in einer Bruchbude. Kaum bog man an der Ecke ab, lief die Straße ins Feld aus; und ging man ein wenig weiter, öffneten Mühlen ihre gewaltigen phantastischen Flügel. Und dort waren auch Wälder mit Pilzen. Hier, am Felddrain, stand eine uralte Birke schon ohne Blätter, so weit ich mich erinnere. Jetzt hat man sie wohl „des Komforts halber“ gefällt. An dieser Birke war zu erkennen: „Das Haus ist schon nah“. Und das „Haus“ war das himmlische Königreich für den bis zum Rand der Erschöpfung ermüdeten Pilzsammler. In den schrecklichen Wald ging ich, wie sich versteht, mit den Großen. Die Großen hatten einen großen Schritt: Hinter ihnen rennst du und rennst du her, und sie werden um keinen Preis anhalten. Sie schenken dir keinerlei Aufmerksamkeit.

Die Wälder waren voll Fichten. Kiefern erinnere ich nicht, wohl daher, weil man den Kopf heben muß, um Kiefern zu sehen, die Fichte einem dagegen immer vor den Augen steht und man sie nicht einmal als Kind übersehen kann. Pilze gab es viele. Doch Körbe bis obenhin voll sammelten nur irgendwelche „die Stellen kennende alte Frauen“, die wohl Hexen waren. Sie waren alt und immer ernst, sie gingen in den Wald, wenn der Morgen dämmerte. Wenn wir gegen sieben Uhr morgens in den Wald aufbrachen, kehrten sie bereits von dort zurück. Wir sammelten die Körbe bis zur Hälfte voll. Es waren Steinpilze. An Obst erinnere ich mich nicht, abgesehen von unseren „Gartenhimbeeren“, sauren Äpfeln und, als „Leckerbissen“, – Sauerkirschen oder Stachelbeeren. (Rozanov 1909)

Auch für soziale Eigenarten schärfte Vasja sein Auge. Das gelang ihm zumal bei Übernachtungsgästen, die anders als die Seminaristen und der Stiefvater, einer ganz anderen gesellschaftlichen Gruppe angehörten. Ihre Herkunft aus den Wäldern verließ Fremdartigen:

Aus dem Wald kamen Köhler zu uns, um auf dem Basar Kohlen zu verkaufen, da wir neben dem „Heuplatz“ mit seinen gewaltigen Waren wohnten. Sie kamen gegen Abend und blieben über Nacht, am frühen Morgen dann brachten sie die Kohle auf den Basar. Wenn sie sich zur „Brotzeit“ (zum Essen) setzten, saß ich stets vor ihnen und schaute ihnen in die Mäuler. Es sah sehr wohlschmeckend aus, wohl deshalb, weil sie mit Appetit aßen. Ihre Hände und Gesichter waren schwarz von Kohle (von Ruß), doch ihre Seelen waren wohl weiß. Das Abendessen begleiteten unaufhörlich Sprüche, Lachen und Redensarten. Ein so fröhliches Volk habe ich danach nie wieder gesehen: Die Städter sind viel verdrießlicher, trauriger. „Nun, mein Kind, du Erbsenwicht“... – so klingt es mir noch immer in den Ohren. Vor allem die Greise Spaßvögel waren. Die jungen Leute waren ernster. (Ebda.)

Die Köhler kamen für den kleinen Vasja aus einer anderen Welt. Neben der Tätigkeit und den rußgeschwärtzten Gesichtern prägte auch ihr dem Verhalten ablesbares Zugehörigsein zur Schicht der selbständig Tätigen ihre Fremdartigkeit. Diese gesellschaftliche Gruppe, der auch die zu Arbeitsgemeinschaften, den Artels, zusammengeschlossenen Handwerker angehörten, bildete weder den weit überwiegenden Anteil der Bevölkerung wie die erst 1861 aus der Leibeigenschaft entlassenen Bauern noch eine rasch zunehmende Klasse wie die Fabrikarbeiter. Diese Selbständigen, die nicht lohnabhängig waren und die niemanden um Geld im Dienst hatte, standen weder im Blickfeld der aufklärerischen Volkstümmler, der Narodniki, noch in dem der russischen Marxisten. Und doch bildeten sie ein Vorratsbecken für den Nachwuchs an freigeistigen Intellektuellen, wie schon im Jahrhundert zuvor das Beispiel von Lomonosov, dem Fischersohn belegt.

Wie das Pilzesammeln und die Jagd sind das Fischen, Angeln und Krebsfangen für die Russen eine nützliche Tätigkeit, der sie mit Beharrlichkeit und Vergnügen nachgehen. Abgesehen von der Kaukasusbegeisterung der russischen Romantik hatte die Schwärmerei für die Natur Rußland im neunzehnten Jahrhundert noch kaum erreicht. Die Wälder, Seen und Flüsse suchte auch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vor allem auf, wer sich Sammler- oder Jagdglück erhoffte. Rußlands große sibirische und europäische Flüsse boten den Fischen und Krebsen ausgedehnten Lebensraum, und das Krebsfleisch ist für die Russen neben dem Fisch eine begehrte Abwechslung der sonst von Eierspeisen, Schweine- und Rindfleisch beherrschten Küche. In der wirtschaftlich bedrückten Familie Rozanov bereicherte der Krebsfang kostenlos den Speisezettel, und er bot willkommene Abwechslung:

Nach den Pilzen war das größte Vergnügen das Krebsfangen. Dazu gingen wir „zur Nacht“ zum Fluß Kostroma, der hier in die Wolga mündet. Die Kostroma ist ungleich tiefer als die Wolga; sie ist so tief, daß sie schon gut zwei Meter vom Ufer etwa zwei Meter Tiefe erreicht, und weiter zur Mitte dann viele Meter tief ist. Das kommt natürlich vom steilen Ufer, das an

dieser Stelle senkrecht abfällt: mir kam sie durch ihre Tiefe und weil ich die Wolga nur theoretisch kannte, achtungsgebietender und drohender vor als die Wolga. „Bist du erst vom Floßrand ins Wasser gefallen, gibt es keine Rettung mehr.“ In der Wolga war der Tod nicht so nah und unausweichlich. Wir fingen sie mit Netzen aus Bast, die kreuzweise auf den Reifen eines unbrauchbar gewordenen Kübels geflochten waren, indem wir darauf (als Last) einen Stein legten und einen Köder. Die Krebse waren schwarz und gewaltig oder rot und klein. Es war ein Genuß zu sehen, wie zwei bis drei, bisweilen vier Krebse vom Köder zur Seite kriechen, zu den Rändern des Netzes, doch den Rand noch nicht erreicht haben, und du da, mit schneller Bewegung das Netz aus dem Wasser ziehst und die Krebse erwischst! Dieses Wohlgefühl ist mit nichts zu vergleichen. Von den Erinnerungen an das klassische Gymnasium ist mir der Krebsfang als einzig Heiteres im Gedächtnis geblieben.

Nachts entzündeten wir ein Lagerfeuer und backten die kleineren Krebse. Die größeren bewahrten wir für zu Hause. Es war kalt. Durchdringende Feuchtigkeit. Sachtcs Träumen, das nicht in Schlaf übergehen will. Doch nun ein Stoß in die Seite des Älteren: Die Morgendämmerung hat sich gezeigt. Eilig klettern wir herab, schreiten (vorsichtig) von Floß zu Floß und heben die am Abend ausgelegten Netze: Der erste Fang ist stets gut. (Ebda.)

Die melancholische Seite Kostromas prägte für Vasja Rozanov ebenso wie für den Erwachsenen der häufige Regen. Mögen auch die Niederschläge im östlichen Teil des europäischen Rußland etwas höher liegen als in anderen Regionen, es geht mehr um das Allein-Sein, um die Einsamkeit, die der Regen eher wahrnehmbar macht als auslöst. Der Regen verknüpft Empfänglichkeit und Einsamkeit:

Im Herbst, mit dem September, setzen die Regen ein. Sie waren schrecklich: Seit dem Morgen nieselt es, am Abend nieselt es noch immer, ewig nieselt es. Regen von schräg, unangenehm, ins Gesicht. Du stehst auf dem Hausaufgang, gegen Morgen: Wieder Regen, hoffnungslos. Nicht hinausgehen, nicht spielen. Sitz' du zu Hause. Und zu Hause gibt es nur ein Vergnügen: die Geographie von Cornelius mit ihren verrückten Inseln und Halbinseln und den 90. Psalm des Königs David. Hoffnungslos! Und ich weinte. (Ebda.)

An diese Niederschläge hat sich Rozanov sein Leben lang – wir sind versucht beizufügen: gern – erinnert. Dieser Regen fiel wie auf die russische Erde, so auch in die kindliche Seele, die ihn mit der melancholischen Bereitschaft auffing, sich von ihm befruchten zu lassen, ihn zu literarischer Erinnerung auszutragen. Schwermut paarte sich mit dem Gefühl unerschöpflicher Erwartung zu beispielloser Langmut, wirkte über die Stimmung auf die Moral, färbte die Sicht aufs Leben, verfestigte sich zur Mentalität:

Meine ganze Kindheit habe ich an den Ufern der Wolga zugebracht, Kindheit und Jugend. Kostroma, Simbírsk und Níznij – das sind drei Epochen von Erfahrungen, wie ich sie in meinem späteren Dasein nicht mehr erlebte. Ich selber war reifer und stärker, mit einem Wort: mein inneres Leben die Bewegung der Ideen und Gefühle riefen nun den Eindruck von Straßen, Plätzen, Kirchen, Fluß hervor. Nicht so in der Kindheit, von der auch Mütter sagen: ‚ein Kind wie Wachs‘ – was immer auf es einwirkt, hinterläßt einen Abdruck. So erinnere ich dieses Kostroma: der erste überaus lange, gedehnte, unendliche Eindruck. Wissen Sie, ein erwachsener Mensch ist mehr als ein Jahr – wenn es auch komisch ist, beide zu vergleichen – und deshalb erscheint ihm ein Jahr klein, kurz, rasch vorübergehend. So schwinden die Jahre dahin, wenn man vierzig oder fünfzig Jahre alt ist. Für einen sechsjährigen Jungen aber ist das Jahr ein Jahrhundert. Du wartest auf Weihnachten, kannst es nicht erwarten, es ist, als käme es nie. Dann erwartest du Ostern, und wie langsam kommt es näher. Dann wartest du auf den Sommer. Und dieser Kreislauf von Sommer, Herbst, Winter und Frühjahr erscheint dir wie ein Jahrhundert: Er kriecht, rührt sich kaum von der Stelle, ein klein wenig, ein winziges bißchen...

Regen... Stellen Sie sich vor, der vorherrschende Eindruck, der mir von Kostroma blieb, war der Eindruck des fallenden Regens. Wir hatten einen Garten, ein eigenes Häuschen, und an all das erinnere ich mich. Aber viel klarer erinnere ich den Eindruck von feinem Sprühregen, den ich verzweifelt betrachtete, wenn ich frühmorgens, vor dem Tee, barfuß auf die Vortreppe lief. Es fällt kalter, feiner Regen. Am Himmel keine Wolke, doch er ist ganz grau, düster, gleichförmig ohne einen Lichtstrahl, ohne Sonne, ohne jedes Versprechen, ohne jede Hoffnung, und es war grauenhaft, ihn anzusehen. Wird es wieder keine Spiele geben? Keinen Spaziergang? Natürlich nicht. Es ging aber eigentlich nicht um die Einbuße an kindlichen Vergnügungen. Die Düsternis des Himmels an sich drang als solch eine Düsternis in die Seele, daß man weinen mochte, greinen, sich erzürnen, hintergehen, etwas Böses oder – nach Art der Kinder – einfach so, aus Trotz, etwas tun, daß man nicht hören, nicht gehorchen mochte. „Wenn es überall so ekelhaft ist, warum in aller Welt soll ich mich dann anständig benehmen?“

Und am nächsten Morgen – wieder derselbe Eindruck von Regen. Ich schlief auf dem Heuboden, und da kam es vor, daß du, die Kinderaugen öffnend, wieder in denselben grauenhaften Regen sahst, der von keinem Gewitter, nicht von Wolken herrührt, sondern ‚einfach so‘, ‚grundlos‘ fällt – es ist einfach ‚Regen‘, und er ‚fällt‘ und damit basta! Grauenhaft. Er war stets fein, dieser besondere, grauenhafte Regen, tagelang, wochenlang. Und wohin man auch in den Himmel blickte, ob man auf dem Platz herumstreifte, (unser Haus stand an einem unbebauten Platz) – nirgendwo war ein blauer verheißungsvoller Streifen auszumachen. Alles war grau. Eine schreckliche Düsternis! Oh, wie grauenhaft war dieser Eindruck verregneter Wochen, Monate, Jahre, der gesamten Kindheit – der gesamten frühen Kindheit.

„Es regnet!“ – Was geschieht in der Welt? – „Es regnet.“ Wozu ist die Welt erschaffen worden? – „Damit es regnet.“ Eine winzige Kosmologie, die

spontan im Kind aufsteigt, als es ständig sieht, daß es nur regnet. – Wird es irgendwann besser? – „Nein, es wird regnen.“ – Worauf kann man hoffen? – „auf nichts“ – Pessimismus. Konnte ich etwas anderes als Pessimist werden, nachdem ich meine ganze Kindheit, die aufgrund der Umstände unseres damaligen Lebens ganz und gar vom guten oder schlechten Wetter abhing, in einer Stadt von so ausschließlicher himmlischer Liquidität verbrachte? „Es fließt der Himmel auf die Erde, er fließt und durchnäßt alles. Und du kannst ihn nicht aufhalten, und es wird kein Ende haben.“

Und es hatte kein Ende, bis man uns, die beiden kleinen Brüder, von Kostroma nach Simbírsk brachte. Hier aber begann etwas ganz anderes. Anderes Wetter, ein anderes Leben. Ich selber wurde fast sofort ein ganz und gar anderer. Die zweite „Ara“ meines Daseins brach an. Ja, eine Ara, keineswegs weniger für den kleinen Maßstab, der in der kindlichen Seele galt.

Und nun, an der Schwelle zum Alter, wollte ich es gern „wieder in der Heimat“ erleben, dieses anrührende Sujet vieler russischer Schriftsteller. (Rozanov 1994c, 335-337, Rosanov, 1992, 32-35)

Die Witterung nimmt metaphysische Züge an.²¹ Der Regen und mehr noch das Erleben des Regens, das Leiden am Regen, schied Vasja von den Nachbarkindern, trennte auch von den eigenen Geschwistern. Und so steht das Regnen, das unaufhaltsame Fließen von oben nach unten, zugleich als himmlische Ursache und Bild für das Einsamsein, das den Knaben mit den Toten in der Familie lebensweltlich mehr und mehr umfing.

Vasjas Einsamkeit prägte auch sein soziales Gedächtnis. Es war weit über alles bekannte Maß hinaus statt von der Familie von der Region bestimmt. Das landschaftliche Zu-Haus-Sein an der Wolga zog die Liebe des Kindes auf sich, eine Heimat, die im Russischen ja nicht vom Vaterland, sondern in der Muttererde verkörpert ist. Vasjas Liebe zum mütterlichen Boden trat an die Stelle der Liebe zur Mutter, sie war früh allem Staatlichen abhold und band sich an die örtliche Kultur, an Wolgalandschaft und die dortige Bauweise, an Stadtgeschichte und Mundart:

Den Namen Susánins kennen alle in Kostroma, die Gebildeten und die Ungebildeten. Susanin ist der Ruhm von Kostroma, der Stolz von Kostroma. Durch Susanin sind alle Kostromaer Patrioten. Für den Zar zu sterben, die Ljachen (die Bezeichnung „Polen“ ist in der Unterklasse unbekannt) zu töten, ist wohl ein Traum seit der Kindheit..

Das Susanin-Denkmal ist gut. Es ist ein Gouvernements-Denkmal, bescheiden, ohne hauptstädtische Pracht: doch gerundet in Gedanke und Form. Auf einer runden Säule die Büste Michail Fédorovičs mit der Mütze Monomáchs; am Fuß der Säule liegt der betende Susanin, die Hände an die Brust gedrückt, auf den Knien. Alles dies auf einem kubischen Sockel, dessen

²¹ Dem steht der Regen als disponible meteorologische Größe im Denken Fedorovs gegenüber.

eine Seite mit einem Flachrelief bedeckt ist, das meiner Erinnerung nach die Szene der Ermordung Susanins im Wald durch die „Ljachen“ darstellt. Das einzige politische Thema, das zu dieser Zeit auch die Unterschicht beschäftigte, war die Frage „Wer steht höher, der Gouverneur oder der Erzpriester?“ Denn von ihnen gab es in jeder Stadt je einen. Man einigt sich: „Vielleicht steht der Gouverneur über dem Erzpriester, aber dafür steht der Moskauer Metropolit über dem Gouverneur“. Das Letzte gewährte aus irgendeinem Grunde Trost.

Von den Kirchen erinnere ich die Kozmá und Damián geweihte, die nächste; die Alekséj, dem Gottesmann geweihte; die Schutz und Fürbitte der Gottesmutter geweihte, viel weiter weg, dafür aber wunderschön. (Rozanov 1909)

Vasja erlebte die Kirchenfeste weniger als Ereignisse im religiösen oder metaphysischen Sinne denn als kulturellen Brauch. Der Besuch der Gottesdienste und die religiösen Feiern bieten keinen Ausgleich familiärer Einsamkeit durch gelebte Glaubensgemeinschaft. Vasjas tiefe Empfänglichkeit bei der Wahrnehmung der Osterfeier, des höchsten russischen Kirchenfestes, wird von den Geschwistern nicht geteilt, und noch in der Erinnerung spricht der Erwachsene zu sich stets in der Einzahl. Es fehlt die russische Gläubige zur Osternacht vereinende Grußreplik „Christus ist auferstanden“ – „Er ist wahrhaftig auferstanden“:

Ich erinnerte mich meiner Kindheit in Kostroma. Es kam vor, du ranntest auf den Hof und schicktest deine Augen in die Runde: nein, alles war schwarz in der Luft, noch kein einziger Stern hat sich auf den Glockentürmen der umgebenden Kirchen entzündet! Du wartest ein Weilchen und gehst wieder hinaus. „Es beginnt“... Da sind zwei, drei, sechs – zehn, mehr und mehr Feuerchen erschienen, auf dem hohen Glockenturm der Poprogskoj-Kirche; Du blickst zurück, – es brennt die Kirche von Kozmá und Damián; rechts entzündet sich die Kirche des Gottesmannes Alekséj. Und dir wird so wohl ums Herz. Du trittst ein in die warme Stube. Und hier, auf dem reinen Tischtuch, unter Servietten, duften Ostergebäck, Osterquarkkuchen und rotbemalte Eier. Du hebst die Nase zum Ostergebäck (ich war Kind) – Paradiesgeruch. „Ach wie ist das gut. Und wie gut ist es, daß es den Glauben gibt, und wie gut, daß er mit Ostergebäcken, mit Osterquarkkuchen, mit Eiern und mit auf den Glocken brennenden Illuminationslämpchen einherging, und letzten Endes auch mit unserem Mamachen, die sich jetzt zur Frühmesse ankleidet, und den Brüderchen und Schwestern, und mit unserem Häuschen“. Wir hatten ein eigenes kleines Haus. Und all dies, so kam es vor, stellst du dir zusammen und ungeteilt vor. (Rozanov 1906, 2: 3-4)

Hier entfaltet sich jenes gemeinschaftliche Festtagsdasein, das Bachtin zwanzig Jahre später im Gegenbild des Karnevals gemalt hat. Es läßt dem empfänglichen Blick alle Welt, auch ungeliebte Personen der Umgebung, ‚letzten Endes‘ in hellem Licht erstrahlen. Der Abglanz der Osterfeier fällt aber nur dem bildsamen Auge auf die engere Umwelt.

Während in Mittel- und Westeuropa die Karnevalsfeiern in das Kirchenjahr eingebettet sind, hat sich die orthodoxe Kirche stets gegen das ländliche Festhalten an solchen Bräuchen zur Wehr gesetzt. Sie bildeten somit einen eigenen Glaubenskern, der neben den christlichen Glaubenslehren weiterbestand und die Benennung der ostslawischen Glaubenspraxis als ‚Doppelglauben‘ rechtfertigte. Wo im offiziellen Bewußtsein des Westens der Aberglauben tief unter dem Glauben stand, war das Pagane dem Religiösen im Osten seinem Wert nach kaum unterlegen.

Die Region, in der Vasja aufwächst, ist vor allem von der russischen Bauernkultur geprägt. Kostroma war noch im 19. Jahrhundert eine von jenen russischen Kernstädten, die altes ländliches Volksbrauchtum mehr als andere bewahrt hatten. Das bezeugt eine volkskundliche Beschreibung dieser heidnischen Sitten, die Teil der russischen Rusálka-Bräuche sind, des Verabschiedens der regenspendenden Fruchtbarkeitsgöttin nach der Wachstumsperiode im Monat Juni (laut dem christlichen Kalender um Pfingsten). Sogar der Stadt- und Flußname „Kostroma“ kann tatsächlich auf die Bezeichnung dieser Fruchtbarkeitsgöttin zurückgehen, wie der Volkskundler Lukómskij schreibt:

Kostroma gehört zur Zahl derjenigen russischen Städte, deren Geschichte eng mit dem Schicksal ganz Rußlands verknüpft ist, und die Denkmäler der Vorzeit erzählen mit ihren schönen Bildern von der jedem Russen am Herzen liegenden Vergangenheit. Und in diesem Sinne ist Kostroma eine der ältesten Siedlungen, und hat gar noch mehr der Erinnerung Wertes als andere in sich versammelt. Sogar im Namen ‚Kostroma‘, bei dessen Entzäselung der gelehrte Forscher nachdenklich innehält, verbirgt sich der Zauber grauer Vorzeit. Möglich, daß vom heidnischen Namen einer slavischen Frühlingsgottheit, der Kostroma, die Stadt ihre poetische Bezeichnung empfangen hat.

Tatsächlich ist Kostroma oder Kostrynja der Name der ostslawischen weiblichen Göttin des Frühlings und der Fruchtbarkeit. Sie wird als junge, in weiße Gewänder gehüllte Frau vorgestellt und trägt als Attribut einen Eichenzweig in der Hand. Begleitet wird sie vom Reigentanz. (Tokarev 1982, 2: 10f.)

Es ist wahrscheinlich, daß Rozanov in der Kindheit Überbleibsel dieser Bräuche erlebt hat, die von Anthropologen in abgelegeneren Gegenden noch um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts beobachtet wurden. Bei Lukómskij lesen wir:

Unter den Feiertagen und Bräuchen, in denen sich der Gedanke an die vergehenden Kräfte der Natur ausdrückten, war ein Brauch, der zur Sommerzeit geübt wurde und der im Volk unter der Bezeichnung ‚Beerdigung der Kostroma‘ bekannt war. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört diese Sitte in der Vorzeit zu den Badespielen und wurde auf folgende Weise vollzogen: Die Mädchen wählten aus ihrem Kreise eine, die die Kostroma darstellen sollte, gingen zu ihr und verbeugten sich vor ihr, legten sie dann

auf eine Tafel und trugen sie unter Gesang zum Fluß. Dort begannen sie zu baden, wobei die älteste Teilnehmerin aus Baumrinde einen Bastkorb bog und auf ihn wie auf eine Trommel einschlug. Danach kehrten alle ins Dorf zurück und beendeten den Tag mit Reigentänzen und Spielen. Bisweilen wurde die Kostroma von einer aus Stroh gefertigten, in Frauengewändern bekleideten und mit Blumen geschmückten Puppe vorgestellt, die man in einen Trog legte und mit Gesang ans Ufer eines Flusses oder Sees brachte. Die dort versammelte Menge teilte sich in zwei Hälften; die eine verteidigte die Puppe und die andere griff sie an und versuchte, sich ihrer zu bemächtigen. Der Kampf endete mit dem Triumph der Angreifenden, die die Puppe ergriffen, ihrer Kleider und ihres Blumenschmucks beraubten und das Stroh mit den Füßen traten und ins Wasser warfen, während die Besiegten sich dem Schmerz hingaben, das Gesicht mit den Händen bedeckten und gleichsam den Tod der Kostroma beweinten. Es ist denkbar, daß die Puppe nicht nur aus Stroh, sondern auch aus Ruten und Gras gefertigt wurde, und sie gerade deshalb die Bezeichnung Kostroma erhielt, die in örtlichen Redensarten mit diesem Ausdruck belegt wird. (Lukomskij 1913, 1f.)

Wenn Vasja Rozanov solche heidnischen Bräuche in sich aufgenommen haben sollte, wäre damit auch ein früher Anknüpfungspunkt für seine spätere Neigung gefunden, hinter die christlichen Glaubensformen auf pagane Weltwahrnehmung zurückzugehen.

Vasja war ein versonnenes Kind. Er lebte, ohne versponnen zu sein, aus der Einbildungskraft. Kaum ein Jahr vor seinem Tod hat Rozanov sich selber im Brief an den Altersfreund Gollerbach so charakterisiert:

Zu den Zügen meiner Kindheit (der Zeit als Kleinkind) gehört: das Versunkensein in Vorstellung. Doch war dies keine Phantastik, sondern Nachdenklichkeit. Mir scheint, ein so „nachdenkliches Kind“ hat es sonst nie gegeben. Ich „dachte ewig“, wortüber, weiß ich nicht. Doch diese Tagträume waren weder dumm noch nichtig. (Pis'ma 1922, 68)

Nicht allein, weil es sich im Kopf eines Kindes ereignete, war dieses Denken kein verstandesmäßiges Ableiten, schon gar kein Schließen von allgemeingültigen Regeln auf den Einzelfall, es war vielmehr das Erzeugen und Verknüpfen bildhafter Vorstellungen. An einem anschaulichen Beispiel aus dem unmittelbarem Erleben wurde ein Wesenskern erfaßt und auf andere vergleichbare Erscheinungen übertragen. Dieses Schlußverfahren konkreter Analogien, die von metonymischer Evidenz zehren, hat Rozanov bis ins Alter beibehalten. Hinzu trat eigenwilliges Beharren auf anziehender Vorstellung gegenüber abstoßender Wirklichkeit. Alles Banale, Abgenutzte und Abgeschmackte stieß ab, das Außergewöhnliche, Spannende, Abenteuerliche zog an.

In der frühen Kindheit hat Vasja aus dem Munde seiner älteren Geschwister die Geschichte des Findelkinds Martin²² gehört. Sie lasen den aus dem Französischen übersetzten Roman von Eugene Sue über das in die Hände von Akrobaten gefallenen Jungen. Ohne zu wissen, was das Wort ‚Frankreich‘ bedeutete und was ‚Akrobatik‘ ist, erlebte Vasja, bleich vor Schrecken, mit, wie der Junge sich fürchtete, wenn die Älteren die Pyramide bildeten und er auf die Schultern eines Athleten klettern sollte, der bereits auf den Schultern eines anderen stand (Rozanov 1994c, 667). Wem der Vater so früh gestorben und die Mutter so fern war, dem mußte die Erzählung besonders nahe gehen.

Als Vasja zur ersten Klasse ging, lauschte er in Kostroma einmal, hinter dem Rücken der Studenten des Seminars liegend, ihren Liedern. Beim Anhören der Verszeilen

Und über dem glutheißen Gambia
Dort, wo der Senegal fließt... (478)

stellte er sich vor, „über diesen Örtern“ flöge ein Falke irgendwohin, zu seiner armen Freundin, oder überhaupt zu seinem eigenen Gram. Der Refrain war allerdings schwermütig, doch hatte er „Wehmut überhaupt“ auch früher schon gehört. Bald war er vom Eindruck der Menschenleere und Eintönigkeit, etwa eines unfreiwilligen Abschieds, umfungen. Doch kaum hatten die Klänge seinen Organismus erreicht, da preßte sich der ganze Inhalt seiner Adern in ihm zusammen, und er vergoß, die Klänge ins Kissen oder wohin auch immer bergend, Ströme von Tränen; ihm wurde so schwer ums Herz, alles war so traurig, das Haus, die Singenden, Mamachen, von den Brüdern und ihren Spielen ganz zu schweigen. Und er geriet in eine geheime Aufwallung, „mit diesem Falken zu sein“, genauer: ihn ergriff eine solche Herzenspein angesichts dieses Falken, mit dem er die „Seele des Menschen“, das „Schicksal des Menschen“ verband, und er weinte und weinte. Er weinte sehr lange...

Die ersten Bücher, die Vasja selber gelesen hat, gehörten zur Reise- und Abenteuerliteratur: Fénelons *Reise Telemachs*, die Abenteuer von Odysseus Sohn, geschildert aus der Sicht des sechzehnten Jahrhunderts, Bücher Mayn Reids und James Fenimore Coopers. Besonders gern schmökerte er jedoch im ersten Teil der russischen Ausgabe von August Wilhelm Grubes (1816-1884) *Charakterbildern aus Geschichte und Sage*. Das vierteilige, zugleich belehrende und unterhaltsame Buch des 1816 in Wernigerode geborenen Autors wurde auch in Deutschland gern gelesen und erlebte von 1852 bis 1913 fünfunddreißig Auflagen. Die russische Übersetzung war *Skizzen aus der Geschichte und den Volkssagen* überschrieben. Der erste Teil, der Vasja ohne Einband in die Hände fiel und fünf Jahre lang sein einziger Lesestoff bleiben sollte, erzählt von den

²² *Martin, l'enfant trouvé* (1846-47), Band 1, Sohn des Grafen Duriveau und der Mme Perrine,

Phöniziern und von Zarathustra, vom Gericht über die Toten, von Alias und Kyros, von Themistokles und dem Zug der Argonauten, von Leonidas und den Thermopylen. Die Geschichte der Griechen und Römer kannte Vasja, als er ins Gymnasium kam, bereits in- und auswendig, er lebte mit den antiken Helden auf Du und Du. Später hat er dieses Buch seinen „Schutzengel“ genannt, der sich als einsamer und ungebundener Eindruck auf seine Seele gelegt und sie „keusch“ gemacht habe. (Pis'ma 1922, 69)

Als Vasja ins Gymnasium kam, konnte er bereits fast fehlerfrei schreiben. Seine Abweichungen von der russischen Rechtschreibung hat ihm die Schule dann auch nicht mehr abgewöhnt. Er hatte, wie andere Kameraden auch, Hunderte von Gedichten in ein Album übertragen, vor allem schauerliche romantische Balladen von Žukovskij und Kamenev, aber auch fast einen ganzen Band Puschkingedichte. Hauptsache, die Dichtungen waren spannend und schaurig. Dies galt sicherlich für eine russische Dichtung vom Ende des 18. Jahrhunderts, Kamenevs²³ frühromantisches Ritterpoem *Gromval*, dessen gesamte Handlung und dessen einzelne Taten der Knabe überhaupt nicht begriff. Für ihn waren arme Leute – wie die Angehörigen der eigenen Familie – nur damit beschäftigt, etwas zu machen, während Helden Taten vollbrachten. Abseits vom eigenen blaßlangweiligen Dasein gab es ein aufregendes Leben, von dem in *Gromval* die Rede ging. Dieses andere Leben trieb den Knaben, unermüdlich abzuschreiben. Mit der Handfläche deckte er das Geschriebene ab, damit die Älteren es nicht sahen und in ihrer abgeschmackten Haftung an den Alltag ‚Dummheiten‘ über *Gromval* sagten. Als Dummheiten stießen ihn ihre Reden über all das ab, was ihnen nicht ähnlich war, was ihren Suppen, ihrer Buchweizenkascha mit Butter, ihrem Tee mit Zucker nicht glich, den sie mit abscheulichem Genuß schlürfteten. „Vasja, Du hast zwei Tassen Tee getrunken, das ist genug“. Dabei begehrte er gar nicht, ihren ‚Tee mit Zucker‘ zu trinken, er wollte zu Pfeil und Bogen greifen, zu Lanze und Schild, das Messer, vielmehr: den Dolch in den Gürtel stecken und ‚seinem‘ *Gromval* folgen.

Aber wohin wollte er ihm nachfolgen? Das war durchaus nicht klar. Bei der Lektüre fand der Knabe trotz aller Mühe keine Antwort auf diese Frage. Er begriff zwar: Die Handlung spielte in irgendeinem Schloß oder in der Nähe eines Schlosses, einem alten und wunderschönen Ort, an dem die Helden keine Becher leeren, sondern fortwährend kämpfen, wo sie sich ununterbrochen der Lebensgefahr aussetzen, aber durch ihr unglaubliches Heldentum und ihre enormen Muskeln am Leben bleiben, sich nach dem Kampf zurückziehen und genesen. Der Streit wogt zwischen den Guten und den Bösen, da aber das Kind sich unter beiden nichts Rechtes vorstellen konnte, malte es ihn sich als einen zwischen

²³ Gavriil Petrovič Kamenev (1772-1803) war ein Kaufmannssohn, der in einem deutschen Internat aufgewachsen war. Er übersetzte Kotzebue, Gessner und Ewald Christian Kleist ins Russische und war ein von Puškin geschätzter Begründer der russischen Romantik.

‚Edlen‘ und ‚Gemeinen‘ aus. Die ‚Gemeinheit‘ setzte sich aus halsstarrer Boshaftigkeit, vor allem aber Schläue, Heimtücke, Geldgier, Unbarmherzigkeit, Bedrückung der Armen, zumal der jungen Mädchen und Burschen zusammen. Zu den ‚Gemeinen‘ zählten durchweg alle alten Leute. Der Edelmut dagegen fand sich ganz überwiegend bei den jungen Leuten. Die Mädchen hatten zu leiden, und die jungen Burschen zogen für sie in den Kampf. Auch war da jemand, der die jungen Leute bedrückte, sie gar umbringen wollte. Es gab einen ‚Schwarzen Zauberer‘, den Beherrscher des ‚Feindlichen Schlosses‘; er war darauf aus, alle Mädchen und Jungen auf geheimnisvolle Weise in ein finsternes unterirdisches Verlies zu werfen und sie dort allen nur erdenklichen Qualen auszusetzen, sich an ihrem Leid zu weiden und sie zu guter Letzt Hungers sterben zu lassen.

All dies geschah in Vorstellung und Erwartung und zum nicht geringen Teil auch im Wünschen des Kindes. Nicht wenig davon wurde vom Abgeschriebenen und Gelesenen auch bestätigt: Die jungen Männer litten grundsätzlich und die ‚alten Zauberer‘ warfen sie in Verliese. Doch indem der Knabe so von seiner Vorstellung zu dem im *Gromval* Beschriebenen fortschritt, begriff er nicht ganz, was im Poem vor sich ging. Alle Elemente der Natur tobten fürchterlich. Die Mauern des ‚Schlosses‘ bebten ständig, nicht allein von Kanonenschlägen, sondern auch von entsetzlichen Donnerschlägen, die den Schüssen antworteten... Kerzen gab es nicht, und sie wurden auch nicht gebraucht, zumal die Blitze nicht vom Himmel kamen, sondern das Schloß von innen her erhellte. Ihr grelles Licht wechselte mit grausiger Finsternis, und die Gedichtzeilen, in denen vom „einbrechenden Dunkel“ die Rede ging, lehrten den Knaben das Fürchten noch mehr als die, in denen von Blitzen erzählt wurde.

Was sollte dies alles? Vasja begriff es nicht. Seine Hand aber schrieb und schrieb. Da er das Buch stibitz hatte, hat er das Poem nicht erst gelesen, sondern sich gleich ans Abschreiben gesetzt. Das Buch ‚lohnte‘ die Mühe, es war ‚interessant‘; das hatte er aus der Überschrift geschlossen. Es verstand sich von selbst: „Gromval“ mußte abgeschrieben werden (Rozanov 1913, 4).

Solches Doppelleben in bedrückender Wirklichkeit und anziehender Vorstellung hat Turgenev in der Erzählung *Erste Liebe* beschrieben: Woldemar träumt sich aus seiner langweiligen Umgebung in die romantische Welt des Ritters. Vasja verwirklicht in seiner Lebenslektüre den literarischen Typus Woldemar. Dabei durchbricht nicht wie bei Turgenevs literarischem Held schnöde Wirklichkeit – die angebetete junge Zinaida gibt sich in Wahrheit mit seinem Vater hin – die von romantischer Lektüre eingegebene imaginierte Welt, sondern Vasjas ‚romantische‘ Vorstellung behauptet sich gegen die abweichende Lektüre ebenso wie gegen die banale Umwelt.

Schon im Alter von acht Jahren ist Vasja beim Lesen auf solchen Widerstand gestoßen. Dieser entspringt zunächst dem Zusammenprall von aufgeregter Vorstellung und gelesener Handlung, setzt sich in der Unvereinbarkeit von imagi-

niertem Gehalt und davon abweichendem Lesestoff fort und gipfelt im Verzicht auf die weitere Lektüre. Das Buch fliegt in die Ecke. Die Erwartung, das Gelesene werde im Einklang mit dem Vorgestellten stehen, setzt freilich Erlebnisse solcher Harmonie voraus, wie sie der Leser hochstandardisierter Texte, etwa der Märchen oder auch bei wiederholter Lektüre erfährt. Vasjas Beharren auf dem Vorstellungsvermögen, sein Widerstand gegen den Realitätssinn ist Teil seiner Weigerung, erwachsen zu werden.

Einmal hatte er dem Regal seines Bruders ein Buch mit Einband entnommen und, als er es öffnete, den Titel des Stücks gelesen: „Wer den Kopf verloren hat, weint den Haaren keine Träne nach“ (Rožanov 1994a, 368).²⁴ Der Knabe verbarg das Buch mit dem Hemdchen im Schoß und schlüpfte aus dem Zimmer an einen Ort, wo Mama ihn kaum finden würde und begann mit klopfendem Herzen zu lesen... Hier griffen, versteht sich, Räuber an und stachen jemanden ab („Kopf verloren hat“), und als sie ihn abstachen, da zeigte sich, daß der Abgestochene ein Verwandter des ihn tötenden Räubers ist, und der weinte, den abgetrennten Kopf in den Händen haltend, über dessen Haaren... Das war wunderbar, auch: wie die Räuber angriffen und wie die Hausherren mit ihnen kämpften!

Was Vasja jedoch las, schien ihm schrecklicher Unsinn: Irgendwelche Kaufleute, irgendein Tantchen, völlig überflüssige Leute. „Nun, das ist einstweilen so, die Räuber werden schon kommen“ dachte er. Und er glitt geduldig mit den Augen von Seite zu Seite (er las noch nicht ‚flüssig‘). „Keine Räuber!“ – er faßt sich in Geduld, kriecht weiter. Oh Gott, wie schwer es ist zu lesen. Das Wichtigste aber war, daß er gar nicht begriff, wovon er liest. Und was der Schriftsteller für langweilige Leute herbeiholte, die von Dingen sprachen, die überhaupt keinen Inhalt haben und keinerlei Interesse verdienen! „Wie steht es um ihre Gesundheit?“ und „Wie geht es Ihnen?“ Aber die Räuber müssen doch kommen, es kann nicht sein, daß sie nicht kommen, denn da steht doch: „die den Kopf verloren haben“; „den Kopf verlieren“ heißt, daß er einem abgeschnitten wird. Das heißt: Da ist einer, dem der „Kopf abgeschnitten“ worden ist, und da ist demnach ein „Räuber“.

Als er bis zur Mitte gelangt ist, kann er nicht weiter... Ja, „die Räuber werden kommen“, aber auf welcher Seite, das weiß er nicht. Und bis zu dieser Seite ist es schrecklich weit. Irgendwann kehrt er ‚zur Familie ins Zimmer‘ zurück und steckt das Buch ins Regal. Es ist ein großformatiger Band der zweibändigen Ostrowski-Ausgabe. Man zählt das Jahr 1868 oder 1869, Vasja ist zwölf Jahre alt.

Als Gymnasiast entdeckte er den Roman *Die Löwen in der Provinz*. Gleich in den Schoß damit, ab in den Flur und dann auf den Boden. „Da haben sie gewiß einen Tiergarten in die Provinz gebracht. Doch wurde vergessen, zur Nacht den Käfig zu verschließen. Die Löwen sind entsprungen und haben sich in der

²⁴ Es handelt sich um die Komödie *Snjavšie golovu po volosam ne plačut* (1859) des Dramenautors Vasilij Petrovič Salkov.

Provinz verteilt. Und nun: welch ein Graus für die Bewohner, für all diese verfluchten kleinen Biedermänner und Ladeninhaber. Und wen sie nicht alles gebissen haben. Und wie die Jäger sie getötet haben. Doch, wahrscheinlich, haben sie einen der Jäger tot gebissen“.

Er liest, jetzt schon flüssig, leicht: Was für ein Unsinn! Irgendjemand „trat ins Zimmer zu Lizaveta Semenovna und sagte...“ Was geht ihn Lizaveta Semenovna an und was dieser Schwätzer „gesagt hat“? Was für eine Abgeschmacktheit, ja, sogar Niedertracht, ein Buch mit „Gesprächen“ zu füllen, wo wir doch selber „sprechen“ können und wir alle „sprechen“ und nichts dabei herauskommt. Er würde „Gespräche“ in Büchern verbieten: ein Buch soll erzählen, darlegen, wie sie im Gymnasium darlegen und wie eine Kinderfrau darlegt. Das ist eine Sache... Aber nein, er wartet doch auf die „Löwen in der Provinz“.

Er las bis zum Ende. Mit Abscheu, ja, angewidert. „Löwen“ wurden nicht einmal erwähnt. Was sollte das? War das Betrug, ein Aberwitz! Wie konnte sich ein Autor erdreisten, so was zu schreiben, und wer besaß die Frechheit, so ein Buch zu drucken (Rozanov M. 1994a, 369)?

Im selben Jahr blickte Vasja mit unbezähmbaren Neid auf Lev, einen Schüler der dritten Klasse, auf seinen Wuchs, seine Schönheit, seine Würde. Er war sich nicht sicher, ob er nach der Abendmesse zu ihm gehen und ihn begrüßen konnte. Vasja ging zur ersten oder zweiten Klasse, und Lev trug gewöhnlich einen dicken selbstgefertigten Stock bei sich. Lev konnte ihn prügeln. Er konnte alle verprügeln. Wahre Schönheit und wirkliche Stärke fand der Junge bei anderen. Ihm blieben Ästhetik und Kraft der Vorstellung. Nicht im Willen und Eingriff in die Wirklichkeit, sondern in der Intuition des Wahrnehmens, im Aufnehmen von Wirklichkeit und im Finden anders wahrgenommener Wirklichkeit gewährte er seine Stärke.

Seit dem elften Lebensjahr war er von dem Wunsch beseelt, zu arbeiten und zu leben, zu schreiben und zu kämpfen. Noch ehe er ins Gymnasium kam, fand er einmal im Bücherregal des Bruders ein Büchlein, in dem er las, in Indien habe es die großen Epen *Mahabharata* über den Kampf der Bharatiden und *Ramayana* von den Taten der Rama gegeben. Zitternd stand er vor dem geöffneten Buch und dachte mit Tränen, wenn nicht in den Augen, so im Herzen: „Nichts dergleichen gibt es in Rußland, keinen *Mahabharata* und keinen *Ramayana*... Überhaupt nichts. Ein unbegabtes, ein schwaches Volk. An Geist und Verstand ist es nicht groß“ (Rozanov 1898, 25).

In diesem Augenblick schwor sich Vasja, Schriftsteller und werden, Dichter und Denker, „wie Homer oder Platon“, und gerade für Rußland, für dieses „unbegabte, von allen vergessene und zurecht verachtete Volk“ wollte er große, ewige Werke verfassen. Und dieser große Vorsatz ließ ihn die „Dummheiten“ von Arithmetik- und Religionsunterricht übergehen und hielt ihn, der „überhaupt oft dem Selbstmord nahe war“ (Rozanov 1898, 25), am Leben.

Vasja lauscht dem religiösen Gesang im Bogen zwischen warmer und kalter Kirche. Alles ist schön. „Zerstretheit“ stellt sich ein. Etwas scheint an sich zu ziehen. Vasja wendet sich um. Hinter seinem Rücken steht, eineinhalb Schritte entfernt, die Mama und lächelte ihm zu. Es ist dies das einzige Lächeln, das Vasja Zeit ihres Lebens an ihr gesehen haben will (Rozanov 1915, 279). Was Rozanov „Zerstretheit“²⁵ nennt, ist ein Sich-Lösen von den Tagesinteressen, das bei Flaubert ‚impassibilité‘ heißt. Sie bildet eine Voraussetzung für die perspektivierende Prosa: Der Wahrnehmende öffnet sich für den anderen Blickpunkt, für den anderen Horizont, in dem der wahrnehmbare erst zum erzählbaren Gegenstand wird.

Der Blick des Kindes sog ungeschminkte Wirklichkeit ländlichen Alltagslebens auf. Er erbeute unter der Härte des häuslichen Kuh-Schlachtens: Das lieb-gewonnene Haustier, die braune Kuh wird ohne Erbarmen getötet. Dabei hat sie die Familie so lange mit Milch versorgt. Als einziger schwer getroffen, sieht sich der Knabe in dieser die Familienökonomie schlagartig bloßstellenden Szene im Stich gelassen. Der unabwendbare Tod der „lieben Kuh“ ist zugleich Vorgriff auf den ausstehenden Tod der unheilbar kranken Mutter. Beide sind ihrem Geschick nicht gewachsen, sind nicht „stark“:

Und da starb unsere liebe Kuh.

Sie ähnelte Mamachen, und wenig hätte gefehlt, daß sie „auch aus dem Geschlecht der Šiškins war“. Sie war nicht stark.

Sie hörte auf, Milch zu geben. Eine Verdickung im Euter. Man rief den Schlächter. Ich schaute vom Heuboden aus zu. Er band sie mit den Hörnern an den Kutschbock oder so etwas. Lange besah er das Fell im Nacken: setzte an und stieß zu: sie fiel auf die Knie, und ich fiel zugleich (ein Streich, Furcht).

Schrecklich. Und was für ein Schrecken: sie hatte uns doch ERNÄHRT, und wir STACHEN SIE AB. Oh, oh, oh... Trauer, Menschenschicksal (Armut). Und sonst immer Milch und Milch. Sie gab 4-5 Töpfe. Eine liebe schwarze und... „wie Mamachen“.

Sauermilch. Sahne. Quark. Butter. „Wie gut alles ist“. „Butter in Lamm“ zu Weihnachten.

Die Milch brachte ich den Nachbarn zum Verkauf. Wie auch Himbeeren, Stachelbeeren und Gurken aus den Mistbeeten. Alles „Gott sei Dank“ – solange „die Kuh da war“. (Pis'ma 1922, 66f.)

Vasjas Mutter, Naděžda Ivanovna Rozanova, wurde um 1827 geboren. Auf ihre adlige Abkunft scheint sie sich etwas zugute gehalten zu haben. Aber zu mehr als dem Hinweis auf bessere Herkunft taugte dieser Adel nicht. In Rußland spiegelte er sich nicht einmal im Namen und erinnerte er nur an wirtschaftlichen

²⁵ Rozanov nennt den Seelenzustand „rassejannost“.

und gesellschaftlichen Abstieg.²⁶ Die Mittellosigkeit von Angehörigen der Nobilität war im neunzehnten Jahrhundert keine Seltenheit. Auch der Vater des russischen Kulturphilosophen Michail Bachtin mußte im Bankdienst dem Broterwerb nachgehen, weil die Vorfahren das Eigentum aufgezehrt hatten. Und der Journalist M.O. Ménšikov, wie Rozanov eine der goldenen Federn der Zeitung *Neue Zeit*, entstammte gleichfalls dem verarmten Geschlecht der Šiškins.

Naděžda Rozanova war in Kostroma aufgewachsen. Keine zwanzig Jahre alt, ging sie im Jahr 1844 mit dem jungen Gatten nach Vetluga. Die vom Tod des Mannes schwer getroffene, im vierten Monat schwangere, vierunddreißigjährige Frau hat ihren Kindern voreilig versprochen, nie wieder zu heiraten. Sieben Kinder waren nun allein ihrer Sorge anheimgegeben, nachdem sie die jüngste Tochter fünf Monate nach dem Tod des Gatten zur Welt gebracht hatte. Der älteste Bruder Nikolaj, genannt Kolja, im Gymnasium stets Klassenbester, war zwar ein ausgezeichneter Schüler, auch die Tochter Wera erfreute die Mutter durch ihre guten schulischen Leistungen, doch die alleinige Verantwortung für eine so große Familie zerrte an ihr.

Zu den erinnerungswerten Erlebnissen Rozanovs gehörte die erfahrene mütterliche Pflege, als er, siebenjährig, an Scharlach erkrankte. Das Gedächtnis zeigt die Mutter mehr als hegende denn als grundlos liebende Person. Auch diese Erinnerung hat er, eingebettet in seinen Hader mit Gott, überliefert. Er kleidete auch sie in die Rezension von Ibsens Theaterstück „Brand“:

Mütterchen hat mich zum Beispiel vom Scharlach gesund gepflegt, der mich befallen hatte, als ich sieben Jahre alt war. Mir hat sich ein einziger Eindruck erhalten, wie die Haut sich am Hals schälte und in ganzen Fetzen herabhing und ich sie so gern abriß. Die Mutter aber hat mir berichtet, wie sie um mich gefürchtet hat. Sagen Sie, bitte, wem ich zu danken habe oder Kerzen aufstellen soll, dem Mütterchen, das mich gepflegt hat oder Ihrem „Gott“, der mir eine solche Unflat gesandt hat wie den Scharlach..., der sie mir schickte, als ich sieben Jahre alt war, als mir wahrhaftig noch nicht gelungen war zu sündigen. (Rozanov 1994a, 261)

Die Bindung an die Mutter, aber auch die Gespanntheit dieses Bandes legt ein Erlebnis bloß, in dem Vasja sich unerlaubt Lust verschafft, sich dafür aber nicht rechtfertigen kann. Bemerkenswert ist weniger das Schweigen des achtjährigen Vasja, als sein kleiner Bruder an seiner Statt gestraft wird, bedeutsam ist vielmehr: Der Erwachsene begreift die Erniedrigung, die von der Erwartung der Mutter ausgeht, als Schaden für die kindliche Seele.

Achtjährig. Mamachen trat ins Zimmer.

²⁶ Der Hauptmann F.A. Šiškin, der Großvater von Rozanovs Mutter, besaß noch zwei kleine Güter. Sein Sohn, Leutnant im Ruhestand I.F. Šiškin, ist dreimal vor Gericht gestellt worden. Er verstarb im Geburtsjahr seines Enkels Vasilij.

„Wo ist der Zucker?“

Auf der Zuckerschale lagen fünf Stück. Eines fehlte.

Ich schwieg. Den Zucker hatte ich gegessen.

Sie griff Sereža heftig bei den hellen Haaren und zog ihn schmerzhaft, sehr schmerzhaft daran. Sereža begann zu weinen. Er war sechs Jahre alt. Ich schwieg.

Warum ich schwieg? Viele Jahre (das ganze Leben) warf ich mir vor, wie gemein das war; und erst jetzt gewinne ich die Überzeugung, daß es keine Gemeinheit war. Schreckliche Gemeinheit, gleichsam Anschwärzen eines anderen wird es erst in der Materie eines Faktums, und wenn man es von der Seite her betrachtet. Doch ich schwieg aus Furcht vor ihrer Wut, vor dem Ungestüm, nicht aber deswegen, weil es wehtun wird, wenn sie mich bei den Haaren ziehen wird. Der Schmerz war eine Nichtigkeit. Sie war ständig böse (sie war selber unglücklich): Und genau wie der Wind die zarte Weidenrute biegt, hat die Wut der Erwachsenen das kleine Herz von acht Jahren gebeugt. Meine Zunge rührt sich nicht.

Statt dessen eine gute Tat für Sereža. Wir rannten vor dem Gewitter weg, und das Gewitter jagte uns gleichsam nach. Es gibt solche plötzlichen, schnellen Unwetter. Zuerst wurde es dunkel. Eine Wolke. Das Haus war weit weg, doch wir dachten, daß wir es erreichten. Eine Lichtung mit kleinen Hügeln. Plötzlich schlug ein Donner: Und wir stürzten in vollem Lauf davon.

Wir liefen, ohne einen Schritt innezuhalten.

Wir liefen noch immer, liefen und liefen. Und hatten schreckliche Angst.

„Der Blitz wird uns in den Rücken treffen.“ Sereža war hinter mir, etwa vier Schritte. Plötzlich wurde sein Lauf langsamer.

Ich blickte mich um. Und sagte nicht „Was ist denn“. Ich hielt inne. Und ganz langsam, fast im Schritt, „einander nicht dem Blitz ausliefernd“ gingen wir nebeneinander. (349)

Die selbstverübte Schandtät ist als Beweggrund für solidarisches Handeln begriffen.

Die Gewöhnung an die eigene häusliche Not ist dem Kind Grund genug, zum werthaften Schutz dieses Minderen das Bessere, vor allem auch das Schöneren abzulehnen. Allerdings ist auch diese erinnerte Szene literarisch überformt, denn die Empfindung des erlebenden Kindes wird von den Tränen zum Ausdruck gebracht, die für die Unerträglichkeit der Spanne zwischen schöner fremder und unschöner eigener Welt stehen. Die eigene Welt muß die bessere sein:

Es weht Wind. Man kann fallen. Wenn auch „viel zu sehen ist“, werde ich doch nicht hinschauen.

Da war Nikolaj Semenyč (Musin, der Lehrer für russische Sprache in Kostroma, ein äußerst feiner Mensch), er sagte:

„He, du Dummkopf. Hast Du nicht gesehen, ob es Heu auf dem Basar gibt.“ Ich kam nämlich zu ihm ins Haus über den Basar. Ich hatte es wirklich nicht gesehen, als ich über den Heumarkt (den Pavlov-Patz) ging.

Das Kinn von Nikolaj Semenyč war rasiert wie auch die Oberlippe, und die Haare halbgrau, wuchsen, etwa zwei Zoll, nur um die Kehle vom Gesicht herab. Das war unschön, doch was war er für ein guter, feiner Mensch.

Er hatte eine Tochter Katja, von sieben Jahren und Mamachen hat mich geschickt, „zu ihnen auf Besuch zu gehen“. Ganz genau zeigte er mir einen Atlas mit Wappen, Kronen und Soldaten. Auf deutsch. Ich hielt mich am Stuhl fest und weinte.

Mir waren ihre gestrichenen Fußböden, und die Ordnung überall unerträglich. Die Schönheit. Bei uns war es kalt, ungefegt. Ich wollte nach Hause.

Da mein Heulen nicht enden wollte, schickten sie mich heim.

Zu Hause gab es Schmutz, Streitereien, Rauchtabak, Kvas, Mamachens Verdrießlichkeit, und die ständige Gefahr, verprügelt zu werden.

Es war neben der vom eigenen Heim abstechenden Sauberkeit und Schönheit auch das Verhalten des fremden Vaters, die ungewohnte Zuwendung, die den Knaben zunächst zu Tränen rührt und schließlich vom Ort des Ergriffenseins treibt. Die gegenläufigen Bewegungen ins Innere der Rührung und ins äußere der Flucht hat der kleine Vasja früh kultiviert.

Auch die kindlichen Vergnügungen waren einsamer Art. Die lustvolle Gewohnheit, sich vom warmen Ofen den Bauch bestrahlen zu lassen, schildert Rozanov ausführlich physiologisch, psychologisch jedoch einsilbig. Die Nähe der Lustszene zur Sexualität erhellet aus der übertriebenen Todesgefahr. Ein Kattunhemd, wie es der Knabe trug, entflammt sicherlich nicht so leicht, wie hier behauptet. Allein, das Entflammen durch Nähe, der Ton auf der Schönheit und die Steigerung der Lust durch die Anwesenheit der Mutter sprechen ihre eigene Sprache:

Meine Lieblingsbeschäftigung vom sechsten bis zum achten Lebensjahr war folgende: mich der lieben Ofenbank zu nähern, wenn das halbe Holz schon Kohle war, und es ganz staubt, zum Glühen gebracht und rot ist, bildete ich, nachdem ich das Hemd aus dem Gürtel gezogen hatte, (das rosafarbene aus Kattun mit Tüpfelchen) ein Segel. Gerade indem ich den oberen Teil mit den Zähnen festklammerte, hielt ich mit den Fingern die unteren Ecken des Segels und schloß damit, fast ganz dicht, die Öffnung des Ofens. Sogleich spannte es sich als schöner Bogen dorthin. Wie ich es jetzt sehe: zum Glühen gebracht, und wenn ich mich zurückzog, und das Segel, fallend, die Brust und den Leib berührte, verbrannte es die Haut. Die Stufe des Glühens und die Schönheit des Bogens waren es, die mich anzogen. Mir kam nicht im geringsten der Gedanke, daß es auf einen Schlag entflammen konnte, daß ich am Rande des Todes stand. Ich war überzeugt, daß sich „alles durch Feuer“ entzündet und nicht durch Hitze, und daß ein Hemd nicht anders Feuer fangen konnte als „indem man ein angebranntes Streichholz daran hält“: Das ist „die einzige Art des Anbrennens“. Und ich tat dies stets gern, wenn ich im Zimmer allein war, in irgendeiner Melancholie. Jedoch begann ich aus Ungeduld auch in Anwesenheit von Mamachen „die ersten Schritte“ des Segels zu machen. Stets ermüdet und uns nicht

wahrnehmend, hat sie mir die Gefahr nicht erklärt, wenn ich es weitertriebe. (Rozanov 1913a, 132f.)

Frühes Rauchen ist gleichfalls Ersatzbefriedigung; dies sticht auch ohne die phallische Symbolik des ‚Eiszapfens‘ heraus. Den Tabak sammelten die Knaben aus fortgeworfenen Papyrossy-Stümmeln des Stiefvaters. Der Vorgang war ritualisiert. Die Fundstücke mit Münznamen aus der romantischen Novelle Gogols benennend, imaginierten sich die Jungen aus der Welt des Alltags heraus. Rozanovs lebenslange Laufbahn als Raucher nahm hier ihren Ausgang:

Gut war die Himbeere, doch besser war ein Zigarettenstummel. Er rauchte zusammengerollte ‚Eiszapfen‘ und an der Kante des Mistbeetes lag irgendwo ein braunes Mundstück – trocken, (von der Sonne), d.h. gleich zu rauchen.

Sereža und ich nahmen es nicht sogleich, sondern nachdem wir mit dem Finger darauf gezeigt hatten, wie Geier über einem Huhn, wir standen einige Zeit, miauten:

„Cervonzen.“

„Zechinen.“

Dies waren Namen von Münzen aus *Taras Bul'ba*. („Rubel“, versteht sich, waren nicht von Interesse, nicht romantisch), doch nachdem wir ein bis zwei solcher Mundstücke gesucht und gefunden hatten, setzten wir uns, wo wir nicht gesehen wurden, unter die Johannisbeeren, und, nachdem wir eine Flumme (einen Volks-Gewehrhahn) gerollt hatten, präparierten wir das Gut, füllten es dort hinein und rauchten bei strengem Verbot, ja nicht zweimal einzuziehen, abwechselnd den Tabak.

Süße Sinnesverwirrung rann durch die Adern. In den Augen standen Tränen (Stärke und Tiefe des Zuges).

Er war süßer als alles, als Beeren und als Zucker. (476f.)

Hier wird genossen, was der Stiefvater nicht genutzt hat. Der Knabe setzt sich mit dem Freund an seine Stelle und verschafft sich verbotene Lust.

Im September 1905 hat Rozanov dem befreundeten Schriftsteller Remisow erzählt, er habe als Zwölfjähriger zum ersten Mal mit einer Frau geschlafen, wohlgemerkt: mit einer mehr als vierzig Jahre alten Hausfrau. Am nächsten Morgen, so Rozanov, habe er gesungen. „Ich sitze da und singe“ (Remizov 1923, 21), zitiert Remizov den über sich selbst verblüfften Freund und erläutert, Rozanov habe sonst nie gesungen – „mit keiner Stimme“. Rozanovs Bekenntnis lehrt über das Glücksbegehren hinaus die Sehnsucht nach der reifen Frau, nach der Mutter. Sie ist durch die eigene Mutter nicht gestillt worden.

Selbstbefriedigung hat Vasja mit Scham geübt und verschwiegen, doch hat Rozanov sie im erst posthum veröffentlichten Band *Vorübergegangenes* als Geschlechtlichkeit der Imagination gefeiert. Dabei bricht er das von ihm selbst behauptete Tabu kraft der Allgemeinheit der Gnome:

Die Weisesten, die Erschrocken-Weisen, die Schüchternen, Schamhaften sind Onanierer.

Sie sind verfeinert. Geistig. Spiritualistisch. Die Welt des Geschlechts erfüllt ihre Vorstellung. Doch sie sprechen niemals von ihr.

Bei einem Witz, „wenn die Kameraden anfangen zu erzählen“, erröten sie und gehen fort.

Unter den Kameraden sind die Onanierer wie ein arabisches Roß unter Lastpferden. (Rozanov 1994, 90f)

Im Einvernehmen mit damaliger medizinischer Überzeugung scheint Rozanov noch als Familienvater die Selbstbefriedigung für gesundheitsschädlich gehalten zu haben. So hoffte er, sein Sohn Vasily werde nie von der verlogenen russischen Zivilisation erfaßt werden. Sie mache die Menschen erst mit dem Negativen bekannt, um es dann zu verurteilen. Einfühlsam hält er den Aufschrei eines russischen Vaters fest:

Meinem 13-jährigen Sohn, dem das Onanieren unbekannt war, sagten die Lehrer im Gymnasium, er solle sich nicht am ... berühren, weil das zwar Genuß bereite, doch für die Gesundheit schädlich sei. Er hat sich angefaßt und ist zum Onanierer geworden. (Rozanov 1992, 320)

Die Versorgung und Betreuung der großen Familie gingen über die Kräfte der alleinstehenden Mutter, die mindestens zehn Kindern das Leben geschenkt hat, wenn wir ihrem jüngsten Sohn Glauben schenken. Sie nahm nach drei Jahren Witwenstand den Künstler Iwan Voskresénskij zum Mann, den Rozanov als grimmigen Mensch geschildert hat. Er soll dem Alkohol kräftig zugesprochen haben und wurde von den Kindern wohl nicht allein aus diesem Grund als Stiefvater nicht angenommen.

Rozanov hat in dem nur für die Familie bestimmten Band *Tödliches* eine Erinnerung aus seiner Kindheit festgehalten, die zugleich sein Rechtsempfinden und sein frühes Selbstwertgefühl bezeugt. Sie gibt zudem die sprachlichen Umgangsformen in der vaterlosen Familie wieder und zeigt, daß Vasja zwar den Weisungen seines Stiefvaters folgte, ihn aber nicht liebte:

„Vasja, geh' und hole zehn Stück Zwieback.“

Damals wohnte bei uns ein Landvermesser. Beim Tee saßen er und der Seminarist [d.h. Voskresénskij].

Ich lief. Der junge Mann, der Ladenbesitzer, warf, nachdem er fünf Paar abgezählt hatte, sei es wegen des guten Wetters oder Erfolges in der Liebe, noch ein weiteres Stück in die graue Tüte.

„Da hast Du elf.“

Mein Gott, wie gern wollte ich es essen. Zwieback kauften nur die Kostgänger, wir selber niemals. Am Gaumen etwas Süßes. Die Süße der Erwartung und der Möglichkeit.

Ich ging im Schritt. Das Herz schlug bis zum Hals.

„Ich kann, es ist meins. Und sie werden es nicht erfahren. Und er hat es doch gerade mir gegeben. Beinahe für mich. Nun, beim Einkauf für sie, und indem er es in ihre Brottüte warf. Doch das ist ganz egal: sie haben mich zehn Zwiebacke holen geschickt, und ich bringe zehn.

Die Frage, zu ‚stehlen‘, war übrigens keine Frage: Ich entwendete nämlich ständig Tabak.

Es war etwas anderes: Würde, Großmut, Größe.

Die Schritte immer mehr verlangsamend, übergab ich die Tüte.

Jetzt erinnere ich nicht mehr; habe ich gesagt: „Hier sind elf“. Da war die Versuchung, es zu sagen, doch auch die noch größere Versuchung, es nicht zu sagen. Und ich erinnere nicht, wenn ich es gesagt haben sollte, ob sie mir das elfte Stück Zwieback gaben (auf die Idee kamen, es mir zu geben). Ich erinnere nichts, wahrscheinlich wegen der Aufregung. Doch diese Minute eines großartigen Kampfes, in dem ich siegte, wie spüre ich sie jetzt.

Daher erinnere ich sie auch, weil ich gewöhnlich nicht siegte, sondern besiegt wurde. Doch dies geschah dann, als ich groß und sündig war. (141)

Die Miniatur zeigt auch: Vasja beurteilt sein Verhalten weniger unter moralischen Gesichtspunkten als nach der Frage, welche Empfindung stärker ist.

Als Rozanov 1911 auf sein fünfundvierzigjähriges Leben zurückblickte, war er überzeugt, er habe sich seit der Zeit in Kostroma, seit seinem dreizehnten Lebensjahr also, nicht verändert. Noch stets zeige er dieselbe Gleichmut gegenüber ‚gut‘ und ‚schlecht‘, noch immer begehe er dieselben Taten nach dem Motiv von ‚spannend‘ und ‚ich will es‘. Unverändert lege er Kühle an den Tag oder Unbeteiligtsein gegenüber der Umgebung und fast dieselbe Schwermut, aus der die gegenwärtige Traurigkeit herrühre, die nur eine Angriffsfläche oder einen Vorwand suche, um überzugehen in schrecklichen inneren Schmerz, in Tränen auszubrechen. Daneben stehe dieselbe Zärtlichkeit, die gleichfalls ihren Angriffspunkt suche.

Literatur

Dostoevskij, F. 1972. „Na evropejskie sobytija 1854 goda“, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, Bd. 2, L., 403-406.

Fateev, V.A. 1991. *V.V. Rozanov. Žizn'. Tvorčestvo. Ličnost'*, L.

— 2002. *S ruskoj bezdnoj v duše. Žizneopisanie Vasilija Rozanova*. SPb./Kostroma 2002.

Florenskij, P. 1991. *U vodorazdelov bytija*, Vladivostok.

— 1996. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Bd.1, M.

Gitterman, V. 1965. *Geschichte Russlands*, Bd. 2, Frankfurt usw.

- Gollerbach, E. 1922. *V.V. Rozanov. Žizn' i tvorčestvo*, Pb.
- Gor'kij, M. 1983. „Pis'ma Gorkogo k V.V. Rozanovu i ego pomety na knigach Rozanova“, *Kontinent* 1983, 297-342.
- Grübel, R.G. 2003. *An den Grenzen der Moderne. Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben*, München.
- 2005. „Die Kontrafaktur des Gebetes bei Michail Lermontov und seine Resakralisierung durch Vasilij Rozanov“, im Druck.
- Ivask, Ju.P. 1956. „Vstupitel'naja stat'ja“, in: V. Rozanov, *Izbrannoe*, New York, 5-59.
- Kierkegaard, S. 1909. *Stadien auf dem Lebenswege*, Dresden.
- Latynina, A. 1975. „'Vo mne proisходит razloženie literatury...‘ V.V. Rozanov i ego mesto v literaturnoj bor'be epochi“, *Voprosy literatury*, 2, 169-206.
- Lukomskij, V. 1913. *Kostroma*, SPb.
- Murav, H. 1999. „Rozanov's Aristocratic Aesthetics of Disgust“, *Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle*, 24, 117-142.
- Nikoljukin, A.N. 1998. *Golgafa Vasilija Rozanova*, M.
- 2001. *Rozanov. (=Žizn' zamečatel'nych ljudej)*, M.
1922. *Pis'ma Rozanova k Gollerbachu*, Berlin.
- Remizov, A. 1923. *Kučha*, Berlin.
- Rosanow, W. 1992. „Russischer Nil“, ders., F. Gorenstein, *Abschied von der Wolga*, Berlin, 5-113.
- Rozanov, V.V. 1898. „Avtobiografija V.V. Rozanova“, *Russkij trud*, 1898, Nr. 42, 25.
- 1906. *Okolo cerkovnych sten*, 2 Bde., SPb.
- 1909. „Kostroma i kostromiči“, *Novoe vremja*, 2.7.1909.
- 1911. *Ljudi lunnogo sveta. Metafizika christianstva*, SPb.
- 1913. „Literaturnye oleografii“, *Novoe vremja*, 13., 21.8.1913
- 1913a. *Opavšie list'ja*, SPb.
- 1914. *Sredi chudožnikov*, SPb.

- 1915. *Opavšie list' ja*, SPb.
- 1989. „Mimoletnoe“, *Kontekst 1989*, M., 172-130.
- 1989a. *Mysli o literature*, M.
- 1990. *O sebe i o žizni svoej*, M.
- 1990a. *O ponimanii*, M.
- 1990b. *Sočinenija*, M.
- 1992. *Religija. Filosofija. Kul' tura*, M.
- 1994. *Mimoletnoe*, M.
- 1994a. *Sredi chudožnikov*, M.
- 1994b *V mire nejasnogo i nerešennogo*, M.
- 1994c. *Inaja zemlja, inoe nebo. Polnoe sobranie putevyh očerkov. 1899-1913*, M.
- 2002. *Uedinennoe*, M.
- Sukač, V. 1990. „Zagadka ličnosti Rozanova“, *O sebe i o žizni svoej*, M., 7-30.
- Sukač, V. 1991/92. „Žizn' Vasilija Vasil'eviča Rozanova ‚kak ona est‘“, Moskva. 1991, 10: 137-170; 11: 141-153; 1992, 1: 108-131; 2-4: 120-128; 7-8: 121-141.
- Tokarev, S.A. (Hrg.) 1982. *Mify narodov mira*, 2 Bde., M.

Holt Meyer

**ENTHALTUNG: ANNA, „ANNA“, „ANNA“
UND IHRE BENENNUNGSMODI
(LEBENSSTADIEN IN BRODSKIJS *SRETENIE*
UND DOSTOEVSKIJS *BESY*)**

Сказать, что ты мертва? / Но ты жила лишь
сутки. / Как много грусти в шутке / Творца!
едва / могу произнести / „жила“ – единство
даты / рожденья и когда ты / в моей горсти
рассыпалась, меня / смущает вычесть / одно
из двух количеств / в пределах дня. [...] }
Так делает перо, / скользя по глади / расчер-
ченной тетради, / не зная про / судьбу своей
строки, / где мудрость, ересь / смешались,
но доверяя / толчкам руки, / в чьих пальцах
бьется речь / вполне немая, / не пыль с цвет-
ка снимая, / но тяжесть с плеч.

Brodskij „Babočka“ 1, XI

Vorbemerkung

Brodskijs *Sretenie* und Dostoevskijs *Besy*: zwei unterschiedlichere Texte kann man sich nicht vorstellen, auch wenn sie unschwer als Bestandteile eines „Petersburger Textes“ im weiteren Sinne gelesen werden können. Um meine Behauptung, sie würden beide im Zusammenhang mit dem Gesamtkomplex der „Annen-Negativität“ zu lesen sein, plausibel zu machen, muss ich etwas weiter ausholen. Hier ist auch der Anlass der Entstehung dieses meines Textes einschlägig. Er bildet eine Variante der Lebensstadien der Weisheitsvermittlung, welche mit den objektbezogenen Ausführungen mitzudenken ist.

Die von Brodskij in seinem Schmetterlingstext „Babočka“ ‚verdichtete‘ Vision eines Verschwindens der Lebensstadien durch die Gleichsetzung von Geburts- und Todestag als Allegorie der gleitenden Feder, welche „Weisheit und Häresie mischt“ (oder ist die Richtung der Allegorese umzukehren?) soll als Sinnbild dieser meiner Worte dienen, welche stets drohen, ihr konzeptuelles Gleichgewicht zu verlieren. Aber auch die Thematisierung der Weisheit an dieser Stelle durch Brodskij ist für die weiteren Weisheit-Reden dieses Textes modellbildend. Die Weisheitsdarstellung ist mit anderen Worten in dieser Bild-Konfiguration enthalten.

Weisheit / Wahrheit / Adresse / Schrift

Ein unerschöpflicher Schatz ist sie für die Menschen; alle, die ihn erwerben, erlangen die Freundschaft Gottes. Sie sind empfohlen durch die Gaben der Unterweisung.

[...]

In ihr ist ein Geist gedankenvoll, heilig, einzigartig, mannigfaltig, zart, beweglich, durchdringend, unbefleckt, klar, unverletzlich, das Gute liebend, scharf, nicht zu hemmen, wohlütig, menschenfreundlich, fest, sicher, ohne Sorge, alles vermögend, alles überwachend, und alle Geister durchdringend, die denkenden, reinen und zartesten.

[...]

Sie ist schöner als die Sonne und übertrifft jedes Sternbild. Sie ist strahlender als das Licht; denn diesem folgt die Nacht, doch die Weisheit siegt keine Schlechtigkeit.

Weisheit 7, 14; 22-23; 29-30¹

„Was ist Wahrheit?“² Nein, die Frage hier und jetzt – dies habe ich bereits angedeutet – muss heißen: Was ist Weisheit? Genauer: „Was/wo/wie, und vor allem wer ist Weisheit?“

Denn dieser Text hat eine Adresse, war auch in der ursprünglichen Fassung eine *address* (Rede) direkt an die weise Adressierte des diesen Text enthaltenden Buches (Renate Döring) gerichtet. Adresse: München, oder soll ich sagen: LMU? Oder vielleicht *alma mater* als „Sitz der Weisheit“?³

Diese damalige *address* soll jedenfalls disseminiert, also Schrift werden und in die Sphäre der Unkontrollierbarkeit von ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘ eingehen.⁴ Die Aufgabe, diesen gesprochenen und unmittelbar adressierten Text öffentliche Schrift werden zu lassen, wäre ihrerseits ein *privates*, jedenfalls ein nicht-öffentliches Problem, wenn sie nicht für das Thema selbst modellhaft wäre. Das Modellhafte: Die notwendigerweise ins Schriftliche ‚rutschende‘ Präsenz des göttlichen Boten und der göttlichen Botschaft – Paradebeispiele sind die vor- und nachgelagerten Schrift- und Buchkomponenten der Verkündigung an Maria in ihrer Repräsentation – ist der Vorgang, der alles bedingt, was hier zu besprechen ist. Verschriftlichte Stimme – aber auch ‚stimmhaft‘ werdende Schrift – sind mit anderen Worten am Ausgangspunkt (Beginn des christlichen Heilsgeschehens) und Endpunkt (Dostoevskij, Brodskij) der hier geltend gemachten

¹ Einheitsübersetzung (Die neue Echter Bibel [A. Schmitt, Weisheit, Würzburg 1989, 41-44]).

² Jh 18, 38

³ *Sedes sapientiae* ist eines der Marienattribute, das in die Lauretanische Litanei aufgenommen wurde.

⁴ So wird Schrift am Anfang von Derridas Signatur Ereignis Kontext (Derrida 1988).

Verkettung von sprachlichen Äußerungen, Faktoren, die auch meine verschriftlichte *address* bedingen und zum (vorläufig) allerletzten Glied der Kette werden.

In verschriftlichter Form soll sich meine *address* auf die übergeordnete Frage zuspitzen, wie Figuren/Personen/personae, die in einer individuierenden Konkretisierung der Weisheit involviert sind, einen Namen erhalten, und wie sich dieses Namen-Erhalten in verschiedenen Ausprägungen (als Sophia, als Anna, als Maria, als eine Namenlose wie z.B. in Solov'evs „Drei Begegnungen“) als Gesamtphänomen zu beschreiben wäre. Diese große Frage verengt sich in meinem kleinen Text letztlich auf das Verhältnis Anna-Sophia (Anna als Sophia bzw. Anna als Teil eines ‚Sophienumfelds‘).

Dabei soll man den untrennbar marianischen Charakter gerade der russischen Sophienverehrung nicht aus den Augen verlieren. Er wird beispielsweise in der Sophiologie Sergej Bulgakovs deutlich:

[In Russia,] the cult of the Wisdom of God received a Marial character. The Christ-Sophia of Byzantium was completed in Russia by a Marial Sophia. This development found expression alike in iconography and in liturgy. Either the icons of Sophia are given a frankly Marial theme or they display a complex dogmatic composition in which our Lady is still assigned her place. A rich field of material for this purpose is supplied by the offices of her feasts, such as her Nativity and Presentation in the Temple, wherein is disclosed her predestination from eternity, her „pre-election“ in the ways of Providence, which in a true sense may be set on a parallel with that of the Lamb „foreordained before the foundation of the world“ (I Pet. i. 20). There even exists a proper office of Sophia, the Wisdom of God, which is combined with the office of the Dormition. Its fundamental peculiarity is this, that the several texts of its prayers and hymns lend a twofold significance to Sophia. The Christo-Sophianic and the Mario-Sophianic interpretation are there simultaneously present. Sophia is equated at once with Christ and with the Mother of God. This duality points to the peculiar sophiological conception which we have now to unfold with regard to the Mother of God. It is possible to find a double source of this identification of our Lady with Sophia, the Wisdom of God and to give it, accordingly, a twofold interpretation. In the first place our Lady can be given the name of Sophia, in so far as she is the Spirit-bearer, in virtue of the personal descent upon her of the Holy Ghost; she is his consecrated temple.⁵

Zurück aber zur noch nicht verschriftlichten Rede: Die Rede (*address*) enthielt außerdem viel (ebenfalls zu entpersonalisierendes) Persönliches, das in seiner Quintessenz und im Übergang zum ‚eigentlichen Thema‘ – mit Blick auf einen der Bezugstexte, nämlich den Dostoevskij-Text – wie folgt skizziert werden kann:

⁵ Bulgakov 1937, 186-187.

Die Negativität in und als Dostoevskijs *Besy* sind ein Thema, das ich in einem Seminar zur „Häresie“ bei Renate Döring in der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts aufnahm und mich in dieses nun zu Ende gehende erste halbe Jahrzehnt des 21. begleitet hat und sicher noch lange weiter begleiten wird.⁶ Damals vor etwa 20 Jahren ging es um die Frage der Orthodoxie bzw. Heterodoxie des Dostoevskijschen Textes insgesamt (hier hatten wir eine Dissens, die mir inzwischen gar keine mehr zu sein scheint, Renate Döring war jedenfalls ‚für die Orthodoxie‘, aber vielleicht ist das ohnehin die verantwortliche Antwort auf eine *non-question*⁷).

In der Zwischenzeit, nach Jahren von Marienstudien, ist mir klar geworden, dass es viele Orthodoxien mit ihren eigenen Repräsentationsstrategien gibt, auch die katholisch-marianischen, die die Weisheit beispielsweise so positionieren.

Domus sapientiae // (S. Hieronimus) // Mądrość dom założyła w Matce Bożej szumny, / Który wsparty wspaniałe wielkich cnót kolumny. [Die Weisheit hat ein berühmtes Haus angelegt in der Gottesmutter, / gestützt von den Säulen großer Tugenden]

Sapientia incomparabilis // Ex Roso Coroneto) // Mądrości, któraś zgadła sama tę kwestyją, / Jak Bóstwo z człowieczeństwem przyjęło unija. [Du Weisheit, welche Du die Aufgabe gelöst hast, / Wie die Gottheit eine Einheit mit der Menschheit angenommen hat].⁸

Bemerkenswert an diesen beiden „Blüten“ des Jungfrauengartens (*Ogród panienski* – 1681) des Wespazjan Kochowski, einer Sammlung von 1600 lateinischen Marienattributen mit Quellenangabe und polnischem lyrischem Zusatz,⁹ ist wie das ‚Bildregister‘ eingeführt wird. Auf der einen Seite wird die Weisheit mit der Maria-als-Haus (bzw. als Säulen im Anna-Haus) Metaphorik verknüpft,

⁶ In Meyer (im Druck b) werden die *Besy* (als Gegenstand der Parodie bei Nabokov) als Beginn des modernen Agenten-Diskurses beschrieben. Das dort beschriebene „Netz“ der geheimen Kräfte, ‚inspiriert‘ durch den ‚Anti-Gottesfürsten‘ bzw. Christus-Usurpator Stavrogin (der Begriff stammt aus Onasch 1976), wird hier in seiner ganzen Negativität gesehen, bzw. die materielle Positivität des Agentennetzes wird als Verdeckung der nur in negativer Form vorhandenen Heiligkeit behandelt. Damit wird das Agieren der Agenten im Netz zu einem scheinbaren Agieren, während das ‚eigentliche‘ – in Dostoevskijs Roman agentenlos – Agieren Gottes unsichtbar bleibt.

⁷ Ich habe damals und würde wohl heute mit einer Spannung, wenn nicht einer Unvereinbarkeit zwischen Polyphonie und Orthodoxie argumentieren. An dieser Stelle wäre die in Literaturkritik und -forschung ausgemachte Grunddifferenz zwischen F.M. Dostoevskij (orthodox in der Bekenntnis, polyphon in der Narrativik) und L.N. Tolstoj (heterodox in der Bekenntnis, monophon in der Narrativik) einzubeziehen. Vgl. in diesem Zusammenhang meine Auseinandersetzung mit F.Ph. Ingolds Beschreibung der Einstellung Nabokovs zur Autorenperson von Dostoevskij (als ‚Befreier‘ der narrativen Personenrede) und Tolstoj als (un-nachgiebiger Kontrollinstanz seiner handelnden Figuren und Texte) in Meyer (im Druck b).

⁸ Kochowski 1859, 16, 23.

⁹ Vgl. dazu Meyer 2003.

und auf der anderen Seite wird die Weisheit auf Representations-Kraft mit Blick auf die Lösung des Gott-Mensch-Problems zurückgeführt.

In beiden Fällen sind Dinge angesprochen, die an Maria (von Anna?) übermittelt bzw. in sie ‚eingebaut‘ wurden. Auch dies gehört zum großen Bedeutungsfeld ‚Marienbereitung‘, welche die Anna immer schon mit-angespricht.

Metaebenen (Reflexionen mit einem konzeptualistischen Exkurs)

Марина, смотри – Ааааннууу!
Dmitrij Aleksandrovič Prigov,
„Šestidesjataja azbuka (almaznaja)“ (1986)

Мама мыла раму
Lev Semenovič Rubinštejn,
Mama myla ramu (1987)

Wann kann man hundertprozentig wissen, wann *eine* Anna die Anna ist? Der Annen sind jedenfalls viele. Viel mehr als man ahnt.

Zugleich ist das Problem immer im Raum, ob „Anna“ als Name grundsätzlich unübersetzbar ist (vgl. Benjamins Theorie der Übersetzung),¹⁰ oder ob eine Person oder eine Figur *eine* Anna sein kann, wodurch „Anna“ Eigenschaften eines Konzepts annimmt bzw. als ‚reiner Name‘ ‚kontaminiert‘ wird.

Daher ist die Frage, ob die Figur oder Person Anna genannt wird, nicht immer ausschlaggebend. Während die Marien-Bereitung die Annen-Funktion schlechthin ist (sie trifft auf die Sophia ebenfalls zu), kann man bei jeder Anna fragen, inwieweit *die* Anne gemeint ist.

Es gibt auch eine konzeptualistische Anna, deren Entstehung und erste Vorstellungen ich mit Renate Döring zusammen erlebt habe.

Prigovs zur gleichen Zeit wie meine erste Begegnung mit Renate Döring entstandene¹¹ „Anna“ (vgl. das Motto) als Beispiel einer Fibel mit dem Namen „Azbuka“ ist ein Anna-Wollen, das in eine inszenierte Unterweisung (dem Erlernen der Buchstaben) eingebettet ist.

Es will auch etwas heißen, dass ausgerechnet diejenige „Azbuka“, die ich hier besprechen will, die „diamantene“, die Zahl sechzig erhalten hat (wohl im Einklang mit der Konvention des diamantenen Geschenks zu diesem Geburtstag, Jahrestag usw.).

Neben allen werkimmanenten und werkeexternen Bedeutungen dieses gesamten Vorgangs (werkimmanent: z.B. die Verwendung von Elementen der Sowjet-

¹⁰ Vgl. Benjamins Schrift zur „Aufgabe des Übersetzers“; vgl. auch meine Bearbeitung dieser Schrift mit Blick auf Mandelštam in Meyer 1999.

¹¹ Stephan Küpper (2000) hat sich sowohl faktographisch als auch textanalytisch am ausführlichsten zu den „Azbuki“ gearbeitet (138-180). Er gibt an, dass dieser „Zyklus [...] 1980 begonnen wurde, 1984-1986 in rund 60 (!) Texten ausgearbeitet wurde und von Prigov bis heute fortgesetzt wird (Küpper 2000: 138)

vokabular wie „orgotdel“, „predsovmin“, „sojuzimport“; werkextern: inszenierte Ritualitäten in anderen Werken Prigovs und der konzeptualistischen Bewegung;¹² Verortung in einer Geschichte des vorgeführten Kode- und Diskurs-Erlernens seit der klassischen und Post-Avantgarde), der übrigens das Problem der erzieherischen Lebensstadien betrifft, sind punktuelle Fragen wie beispielsweise diejenige nach Anna als Ausgangspunkt (des Textes und dessen Analyse) möglich.

Ein ‚Annen-Alphabet‘ dieser Art hat die Bedeutung einer Setzung der Anna als eines Anfangs der sich immer wieder aufdrängt.¹³ Das Alphabet wird par-erzieherisch durchlaufen, aber das tatsächlich als erstes erscheinende Wort „Anna“ drängt sich immer wieder auf. Stephan Küpper fasst die Grundeigenschaften dieses Textes elegant zusammen:

Die 60. Azbuka (almaznaja) führt beispielhaft die mit der Rekapitulation verbundene Poetisierung des Alphabets vor. Die Rekapitulationsverfahren erweisen sich als so mächtig, daß sie fast in der Lage sind, die Linearität des Alphabets zu sprengen: das akrostichische Prinzip ist von У bis П/Ч aufgehoben, die Abschnitte beginnen nicht mehr mit den jeweiligen Buchstaben. Die Azbuka beginnt im Stil einer alphabetischen Aufzählung von Namen durch einen Sprecher, der zum Schluß die Ich-Position besetzt. Doch wird die alphabetische Aufzählung von Anfang an durcheinandergebracht. Zunächst geschieht das durch die ständige, aufdringliche, von Prigov in der Performance geschrieene, graphisch hervorgehobene (Аанннааа) Wiederholung des Namens Anna, der das erste Wort des Textes ist. Das ständig wiederholte „Я хочу Анну“ wird zum Leitmotiv der Azbuka und inszeniert die Sehnsucht nach der Rückkehr zum Ursprung. Würde diese Rückkehr gelingen, würde die Ordnung der Azbuka suspendiert, käme das im System der Prigovschen Azbuki einem Sieg über die Sprache gleich, die dem Willen des sich durch sie äußernden Subjekts unterworfen wäre.

Die Vereinigung von Anfang und Ende ist bei Я erreicht. Dort artikuliert sich nicht nur die Rekapitulation der Motive des Textes, sondern auch, im Zusammenfall von Anfang und Ende, das Ende der Sehnsucht in einer endlosen Reihe von Verneinungen:

„Яяяяя, Я и не Я, и не не Я, и Анна, и я и Анна, и не я и не Анна [...] и не не не не Яяяя не не хочу не не вижу не не Ааанннуу [...]“.

Auch die Aufzählung von Namen wird mehrfach rekapituliert, indem die Anfangsbuchstaben der aufgezählten Namen aneinandergereiht werden. Abschnitt В endet mit „Ан-бо-вла [...]“ für Anna, Boris, Vladimir usw.; Abschnitt К wiederholt mit „Ге-евг-зи-кле [...]“ die Namen Georgij, Evgenij, Zinaida und Klement usw.

Das Ende der Azbuka bildet eine Rekapitulation aller Anfangssilben der den Buchstaben des Alphabets zugeordneten Abschnitte. Hier findet eine

¹² Vgl. z.B. die „Nekrology“ und andere Texte, welche sowjetische Rituale pastichieren.

¹³ Küpper (2000: 158) spricht von einer Inszenierung der „Sehnsucht nach der Rückkehr zu“.

gegenläufige Bewegung statt: die Rekapitulation, die den Ablauf des Alphabets paradigmatisch auf Я projiziert, wird wieder zum Syntagma entfaltet. Die Vorbekundung ist nicht nur für diese Azbuka, sondern für Prigovs gesamte Arbeit aufschlußreich.

„Графит при высокой температуре и высоком давлении становится алмазом, а если дальше нагревать и сжимать, нагревать и сжимать, сжимать и нагревать, что и представить себе даже немыслимо — все рассыпается и будет конец света, но нам это просто не по силам даже и вообразить. Остановимся на алмазе.“

Die Rekapitulation komprimiert das Alphabet auf minimalem Raum bis zum „Diamanten“ der Poesie, für die die Wiederholung das grundlegende Verfahren ist.¹⁴

Das Anliegen von Küppers Studie insgesamt sind die „Autorenstrategien“. Aus der Sicht meines Anliegens, der ‚Annenhaftigkeit‘ dieser Anna, ist das Moment des immer wieder gesetzten Ausgangspunkts einer Namensaufzählung (Anna-Maria-Jesus-Heiligenname A-Heiligenname B-usw.) von großem Interesse. Anna steht für die Ursprünglichkeit selbst, ist aber zugleich als *die* Anna der korporeale Beginn des Erlösungsprozesses, der mit der Kreuzigung (oder aber mit der Himmelfahrt Mariä, je nach Sichtweise) ihre irdische Etappe beschließt.

Hinzuzufügen ist auch das Moment der Performanz, welche unmittelbar zu meinem Thema zurückführt. Wer Prigov beim Vortrag dieses Textes in Erinnerung hat, hat bestimmt die Litanei-artige Vortragsweise noch im Ohr. Anna drängt sich durch die Materie ihres Namens immer wieder auf. Damit ist in der Pragmatik der sakrale Bezug da, der Anna als Ur-Anfang einer wie auch immer gestalteten Erlösung positioniert (Anna als Ausgangspunkt einer heilsbringenden Buchstaben-Folge. „Ich will Anna“: Das Annen-Wollen als Bedürfnis, ad ovum des erlösenden Effektes zurückzukehren, den einen Namen über alle andere zu stellen: das Vorhandensein dieser Technik lässt eine Verbindung zwischen *der* Anna, also unserer Erst-Anna, und der Prigovschen vermuten – als Struktur.

Rubinštejns auch Mitte-Ende der 80er Jahre entstandene Kartothek mit dem Titel „Mama hat Fenster geputzt“ enthält keine Anna, aber doch den strukturellen Effekt des Prigov-Alphabets. Hier haben wir es auch noch mit einer Mutterfigur zu tun, welche mit der Aufgabe der Unterweisung verknüpft wird. Rubinštejn zitiert Fibeln, nennt zitierend eine fensterputzende Mama, die, ähnlich wie Prigovs Anna, ein mütterlicher Ursprung und ein Ausgangspunkt, auf den immer wieder Bezug genommen wird.¹⁵

¹⁴ Küpper 2000: 158-159.

¹⁵ Die Nicht-Ästhetizität der Fibel, welche durch die Wiederholung in der ersten Karte durch keinen Kontext relativiert wird, wäre ein weiterer Aspekt der „minimal art“, die ich in Meyer 2001 herausgearbeitet habe.

Eine genannte, eine nicht genannte Anna (als ‚Unterweisungs-Mutter‘ im weitesten Sinne) haben wir (my s Renatoj) zusammen als russische Gegenwart-(sprache) gehört. Auch daran soll mit dieser Textmarkierung erinnert werden.

Nun aber sollen wir uns dem nähern, was man den ‚eigentlichen‘ Annen-Marien-Komplex nennen könnte, wobei – wie ich hoffentlich bereits andeutungsweise gezeigt habe – die ‚Eigentlichkeit‘ der Anna eine recht komplexe Angelegenheit ist.

Zwischenfragen (Lebensstadien im ‚Heiligengespräch‘)

Haben die Figuren, um die es mir hier geht (die Jungfrau Maria, Anna und andere), ein ‚Leben‘, das man in ‚Lebensstadien‘ aufteilen und/oder analysieren könnte? Der allseits bekannte Umstand, dass es sich hier um Ereignisse (Mariae und Jesu Geburt) handelt, welche das Ende bzw. die Relativierung der durch den Tod gekennzeichneten Zeitlichkeit einläuten sollten, will hier genannt werden. Daraus ergeben sich weitere Fragen: Lässt dieser Umstand die ‚Lebensstadien‘ sich nicht in ihrer Temporalität verflüchtigen bzw. die temporalisierten Lebensstadien immer im allegorischen (Ewigkeits-allegorischen) Licht erscheinen?¹⁶ Ist die vielfach bebilderte Unterweisung Mariae¹⁷ durch ihre Mutter Anna nicht immer potentiell – vielleicht sogar vorrangig – als Verzeitlichung der zeitlosen Präsenz der göttlichen Weisheit in Maria und eben nicht in der Oberflächenbedeutung eines Weitergebens des Wissens der Mutter (bzw. der Generation der Mütter) an die (Generation der) Kinder, d.h. von den Ahnen an die Nachfahren im zeitlichen Sinne zu denken? Gibt es Zeit überhaupt in diesen Szenen aufgrund der Rücksicht auf Darstellbarkeit, und nicht ‚in echt‘? Und ist nicht das Buch, das Anna bei der Unterweisung ihrer Tochter einsetzt, nicht Zeichen dieser Präsenz, und nicht als ein zeitlich Zeile für Zeile zu Lesendes zu denken?

In gewisser Weise läßt das Auftauchen (das sich visuell In-Szene-Setzen) der Anna deren Tochter selbst zu einer ‚Zwischenfrage‘ werden. Die visuell oft präsentierte ‚große Mutter‘ macht das ‚Mariechen‘ auf dem Knie fast zu einer Marginalie: Wesentlich ist das Anna-Prinzip, das als Ursprung des ‚Christus-Prinzips‘ (eben das fleischgewordene Wort als die fleischgewordene Weisheit) gesetzt wird: eine Großmutter mit Enkel und ohne Kind. Maria als Zwischenfrage wird aber auch – wie so gut wie alles Marianische – in Anna repliziert, denn letztlich geht es bei diesen Frauen um die Frage nach all dem, was sich zwischen Gott und seinem Sohn dazwischen schieben muss, eben als Antwort auf die Frage: Wessen Leib ist es (wessen Leiber sind es), welche die Leiblichkeit Jesu Christi ermöglicht bzw. Jesu Christo sein ‚Fleisch schenkt‘. Die Fleisch-Gabe(n) der beiden Frauen in der Zeit ist/sind der Faktor, welche

¹⁶ Vgl. dazu das Kapitel „Die Figur ist die Zeit“ in Didi-Huberman 1995: 128-159.

¹⁷ Vgl. dazu Nixon 2004.

den Lebensstadien um Christum herum ihre immer verloren zu gehen drohen müßende Zeitlichkeit (zurück)geben/gibt. Lebensstadien um Christum herum: Genau diese Formulierung gibt das wieder, was die zu Raum werdende Zeitlichkeit der Lebensstadien des Christus-Werden ausmacht. Der ‚fleischliche Rahmen‘, das *parergon* der Inkarnation als *ergon*, bricht ins Zentrum des Zusammenbruchs der Zeitlichkeit (Anbruchs der Ewigkeit) und verkörpert/stellt die Zwischenfrage, wie es denn mit den Lebensstadien, und damit mit der Zeitlichkeit der ‚Heiligen Sippe‘ eigentlich gewesen sein kann.

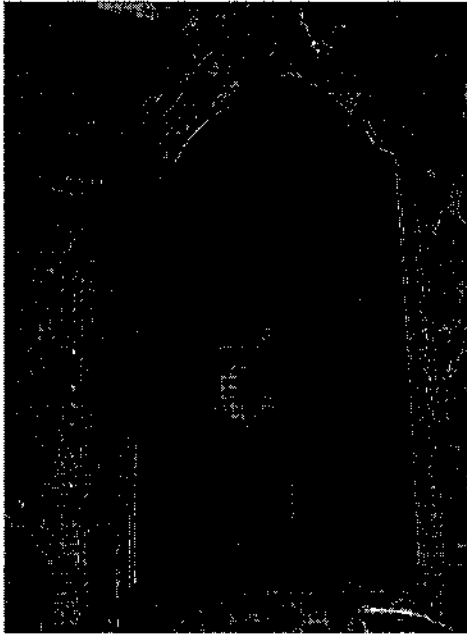
Die Heilige Sippe hat bestimmte Eigenschaften der *sacra conversazione*: Jahrhunderte voneinander entfernte Heilige (in Fra Angelicos „Madonna der Schatten“ beispielsweise der Evangelist Matthäus und der Dominikaner Petrus der Märtyrer) können wie selbstverständlich in Anwesenheit der Madonna mit Kind in eine Unterhaltung treten. Haben Lebensstadien in einer solchen Umgebung (d.h. Heiligen-Gaben um die Über-Heilige Maria herum) einen Bestand oder eine Daseinsberechtigung?

Ist nicht eine strukurelle oder gar strukturalistische Beschreibung von Anordnungen und Äquivalenzen angemessener, so beispielsweise eine solche, welche C.G. Jung (1983: 429) betreibt, wenn er in *Antwort auf Hiob* feststellt, die Jungfrau Maria wäre „wie ersichtlich ein Abbild der Sophia“ oder wiederum in der *Psychologischen Deutung der Trinitätslehre* die Erweiterung der Dreifaltigkeit zu einer ‚archetypisch richtigen‘ „Quaternität“ unter Einschluss der Maria in der Ikonographie und als ‚natürliche‘ Tendenz des Christentums feststellt (a.a.O., 186-187).

Visualisierung

Mit diesen Zwischenfragen im Kopf können wir ein gemaltes Seitenaltarbild¹⁸ von der Cruciskirche in Erfurt (in der 1. Hälfte des 17 Jh. für ein Kloster der Augustinerinnen gebaut) betrachten.

¹⁸ Vom Autor mit Erlaubnis des Pfarramts Wigbert-Crucis fotografiert.



Ohne ins letzte Detail gehen zu können, zum Altargemälde nun folgendes: Es zeigt die im letzten Abschnitt angesprochene Unterweisungsszene. Die Mutter der Gottesmutter Anna kümmert sich liebevoll um die Schrift-Erziehung ihrer Tochter Maria, richtet aber ihre Augen (eine wahrheitsgetreu dargestellte Erzieherin?), offenbar betend oder gar flehend, gen Himmel.

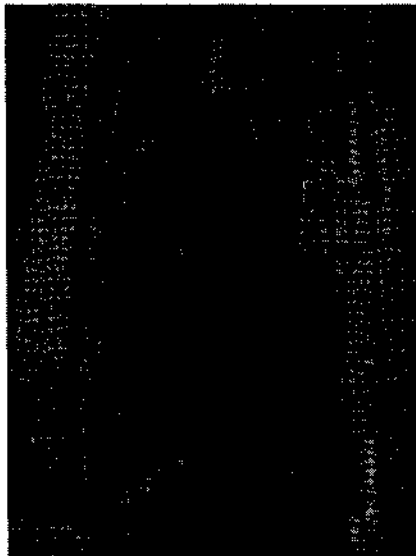
In diesem Fall ist es ein Engel (also ein in der Zeitlosigkeit Existierendes Wesen), der Anna zur Seite steht und zusammen mit dem Vater Joachim die Lektüre der künftigen Gottesmutter überwacht.

Was mögen das für Bücher sein (zwei an der Zahl), welche die junge Maria umgeben? Obwohl man Vermutungen anstellen kann, die aus den Marien-Annen-Legenden abgeleitet werden bzw. auf gesundem Menschenverstand beruhen, wird man niemals ausreichende Kenntnisse erhalten können. Denn kein Schriftzug ist erkennbar – nicht einmal ein Buchstabe. Man wird hier also niemals mehr als ‚Bücher der Unterweisung‘, also als ikonisch bezeichnete Indices eines Vorbereitet-Seins auf die übermenschliche Aufgabe des Gebärens eines Erlösers der Menschheit. Dieses Buch enthält daher zunächst einmal tatsächlich gar keine Schrift, sondern ist Metonymie eines In-der-Schrift-Unterrichteten-Worden-Sein-Werdens (im futurum exactum), und damit Pendant zum Buch, das bei lateinischkirchlichen Verkündigungsdarstellungen ab Anfang des 15. Jahrhunderts obligatorisch wird.

Eines ist sicher: Diese Bücher gehören dem Schriftkanon an, den man als damals gegenwärtig vorzustellen geneigt war. Die Enthaltung des Bildes hinsichtlich der Identität der Bücher ist Zeichen eines Enthaltens von allem Wesentlichen, was Maria durchzunehmen hat, um auf die Ankunft des Erzengels und die Erziehung Jesu Christi vorbereitet zu sein.

Um dieses Enthalten kümmert sich, so erzählt es uns das Bild (kein verschriftlichter Name weit und breit, aber die Ikonographie ist eindeutig): Anna.

Ebenso eindeutig ist die Identifizierung von ‚Anna selbst‘ in der Ikonographie des ‚Anna selbdritt‘, die übrigens auch in Erfurt vertreten ist, nämlich zweifach im Erfurter Dom (hier die Version im Inneren der Kirche¹⁹):



Die Identifikation ist eindeutig. Gleichwohl bildet diese ikonographische Linie eine Art repräsentationstechnische Gegenpol zur Unterweisungsszene. Während die narrative Nachvollziehbarkeit in der Unterweisungsszene zu einem hohen Prozentsatz gegeben ist, spricht Anna selbdritt nicht narrativ, sondern poetisch, d.h. in Äquivalenzen. Dieses große Thema soll an anderer Stelle behandelt werden. Ich setze den Schwerpunkt wieder im Buch.

¹⁹ Vom Autor mit Erlaubnis der Domaufsicht fotografiert.

Anna selbdritt bezieht oft Bücher in die Bildsprache ein, so z.B. in diesem Gemälde von Hans Holbein d.Ä., wo Maria das Buch in der Hand und Anna das Buch im Schoß hält.



Noch ‚poetischer‘ (d.h. ihre Bedeutungsschöpfung von Äquivalenzen, nicht von Erzählung beziehend) sind die Szenen, wo Jesus und Maria gleich klein von der ‚großen Mutter‘ Anna gehalten werden.

Im Falle der ‚prosaischen‘ Unterweisungsszene enthält das Buch schlicht den Unterrichtsstoff (womit die Frage wie gesagt nicht beantwortet ist, was und wie die Jungfrau Maria lernt). Im Fall der ‚poetischen‘ Selbstdritt-Ikonographie ist nicht einmal so viel Eindeutigkeit gegeben. Wie bei den Verkündigungsszenen kann man auch hier vermuten, es handelte sich um ein Buch der ‚weisen‘ Verheißung. In gewisser Weise steht dieses Buch auch für die Weisheit selbst, die ihre letztendliche ‚verkörperte‘ Quelle in Anna hat. Bei Holbein greift Jesus

nach dem Buch seiner Mutter. Annas Buch scheint die umgekehrte Richtung anzugeben: Annas Hände vermitteln die in ihrem Schoß liegende Weisheit.

Die letztendliche Botschaft der Bücher der ‚poetischen‘ Anna ist per definitionem Gegenstand einer Enthaltung (eines Verschweigens). Fast das einzige, was man sagen kann, ist, dass es sich hier um ein Enthalten handelt. Dieses Buch – parallel (gesetzt) zum unbefleckten Enthalten der Gottesmutter im Schoß – ist eine Repräsentation der Fleischwerdung des Wortes. Das Wort ist ein Wort der Weisheit bzw. das Wort als Weisheit, oder eben – ‚ostkirchlich gedacht‘ – als ‚Sophia‘.

Der Versuch die theologische Doktrin von Visualisierungen abhängig zu machen, ist in westlichen Kirchen der Neuzeit unüblich. In der modernen Tradition der Diskursivierung des Theologischen in der orthodoxen Kirche ist es sehr weit verbreitet, auch in zentralen religiösen Fragen. Dies ist ein Erbe der Ikontheologie, und betrifft in hohem Maße den Komplex Maria-Sophia bzw. Anna-Maria-Sophia, um den es im weiteren gehen wird. Im Abschnitt ‚Anna-Sophia-Konzept-Name‘ wird diese Frage weiter vertieft.

Enthalten/Enthaltung I

Die Mutter der Gottesmutter ist ‚eigentlich‘ namenlos, wenn man die kanonische Heilige Schrift als ‚Eigentlichkeit‘ bezeichnet und betrachtet. Gleichwohl wird die Jungfrau Maria als Sterbliche eine Mutter gehabt haben müssen. Die – sagen wir vorsichtiger: eine²⁰ – Tradition gibt dieser Mutter den Namen Anna.²¹ Betrachtete man diesen Namen und damit diese Tradition als den ‚eigentlichen‘, so ließe sich sagen, dass sich die Heilige Schrift in dieser Frage, in dieser Nennung *enthält*. Historisch-kritisch nachvollziehbarer wäre die Feststellung, dass sich unter den Schriften, die in die kanonische Heilige Schrift aufgenommen wurden, keine findet, die diesen Namen nennen würde, jedenfalls nicht als Bezugnahme auf diese Anna (die Nennung einer anderen [H]Anna[h], sogar mehrerer Personen unter diesem Namen, lässt sich allerdings durchaus feststellen, dazu mehr gleich).

Die Frage will aber auf den ersten wissenschaftlichen Blick gestellt werden, welche Schrift, welcher Datenträger, welche in irgendeiner Form als dokumentierend einzustufende Quelle diesen Namen dergestalt originär *enthält*. Die Erscheinungen der Anna in der Tradition machen es jedoch deutlich, dass diese Frage nicht gestellt werden sollte. Anna ist einfach da, wie selbstverständlich, als Bild und als Prinzip. Und als (Ur)Ahn(in) Christi in der Heiligen Sippe mit einer bestimmten Funktion.

²⁰ Anna geht bekanntlich in nicht-marienerehrenden Konfessionen unter.

²¹ Das sog. *Proto-Evangelium des Jakobus* (2. Jh.) enthält die erste namentliche Erwähnung Annas. Vgl. dazu Schneemelcher 1990.

Anna-Maria-Sophia-Konzept-Name

Versuchen wir nun, die Äquivalenzen und Gleichsetzungen, die zwischen Maria und Sophia, zwischen Anna und Sophia usw. gezogen werden, angemessen zu beurteilen. Das bedeutet zugleich, dass wir in der Lage sind, klar zu sehn, wo die bereits erwähnte Argumentation von C.G. Jung methodologisch zu kurz greift.

Wenn C.G. Jung ohne Umschweif feststellt, Maria würde „*wie ersichtlich ein Abbild der Sophia darstellen*“ so lässt er jede Abfolge von „Stadien“ letztendlich kollabieren. Der größere Begründungszusammenhang ist wie folgt:

Bei den von Satan verdorbenen Ureltern war der erste Sohn mißraten. Er war ein Eidolon Satans, und nur der jüngere Sohn Abel war Gott wohlgefällig. Das Gottesbild war in Kain entstellt; in Abel dagegen war es bedeutend weniger getrübt. Wie der ursprüngliche Adam als Abbild Gottes gedacht ist, so stellt der wohlgeratene Gottessohn, das Vorbild Abels (über das, wie wir sahen, keine Dokumente vorliegen), die Präfiguration des Gottmenschen dar. Von letzterem wissen wir positiv, daß er als Logos praeeexistent und coaetern, ja sogar $\alpha\mu\omicron\upsilon\upsilon\sigma\iota\omicron\varsigma$ (gleichen Wesens) mit Gott ist. Man kann Abel daher als unvollkommenen Prototyp des nunmehr in Maria zu erzeugenden Gottessohnes betrachten. Wie Jahwe ursprünglich den Versuch unternahm, sich im Urmenschen Adam ein chthonisches Äquivalent zu schaffen, so beabsichtigt er jetzt etwas Ähnliches, aber bedeutend Besseres. Diesem Zwecke dienen die oben erwähnten außerordentlichen Vorsichtsmaßnahmen. Der neue Sohn, Christus, soll wie Adam einerseits chthonischer Mensch, also leidensfähig und sterblich, andererseits aber nicht wie Adam ein bloßes Abbild, sondern Gott selber sein, von sich selbst als Vater erzeugt und als Sohn den Vater verjüngend. Als Gott ist er schon immer Gott gewesen und als Sohn der Maria, die *wie ersichtlich ein Abbild der Sophia darstellt*, ist er der Logos (synonym mit Nous), welcher, wie Sophia, ein Werkmeister der Schöpfung ist, wie das Johannesevangelium berichtet [*hier wird auf Joh. 1,3 hingewiesen – H.M.*]. Diese Identität von Mutter und Sohn wird von der Mythologie vielfach beglaubigt. Trotzdem handelt es sich bei der Geburt Christi um ein geschichtliches und einmaliges Ereignis, so ist es doch immer schon in der Ewigkeit vorhanden gewesen. Dem Laien in diesen Dingen ist die Vorstellung der Identität eines unzeitlichen und ewigen mit einem einmaligen historischen Ereignis stets schwer gefallen. Er muß sich aber an den Gedanken gewöhnen, daß „Zeit“ ein relativer Begriff ist und eigentlich ergänzt werden sollte durch den Begriff einer „gleichzeitigen“ Bardo- oder pleromatischen Existenz aller geschichtlichen Vorgänge. Was im Pleroma als ein ewiger „Vorgang“ vorhanden ist, das erscheint in der Zeit als aperiodische Sequenz, d. h. in vielfacher unregelmäßiger Wiederholung. (429-430)

Jungs marianisch-sophianische Abbild-Logik lässt das sub specie aeternitatis durchaus zu. Die „Identität von Mutter und Sohn“ kann unter der Bedingung der

Sophien-Abbildigkeit als zeitlose doppelte Teilhabe an der göttlichen Weisheit betrachtet werden. Da ist aber die Entfernung zum von Anna beaufsichtigten Buch, das die Ikonographie der Maria in die Hand drückt, überhaupt nicht weit. Diese narrative Anna bringt eine ‚Wiederverzeitlichung‘ mit sich, denn der Erwerb der Weisheit oder sogar die Verwandlung in Weisheit, welche Maria und Christum gleichermaßen betrifft, wird zu einer Episode in Mariae Kindheit ‚entfaltet‘. Anders ist das bei der ‚poetischen‘ Anna selbdritt: hier geht von ‚Mutter Weisheit‘ eine zeitlose, ja zeit-vernichtende (visuelle [eigentlich buch-stäbliche]) Gleich-Setzung – Jung spricht von „Identität“ – von Mutter und Sohn durch größenmäßige Angleichung aus.

Fast unzählige weitere Kombinationen der Komponenten Jesus-Maria-Anna-Sophia sind belegbar. Sie stecken auch in den kleinsten Details, beispielsweise im Saum des Mariengewands in Van Eycks Berliner „Madonna in der Kirche“: hier sind die winzig kleinen Worte SPESIOSOR SOLE zu lesen. Hier gemeint ist die Weisheit, die nun hier offensichtlich mit der Jungfrau äquivalent – wenn nicht sogar gleichgesetzt – wird und damit die Anna-Sophia-Maria Konfiguration abrufft. Die Umgebung und die Bedeutung ihrer Requisiten ‚gebären‘ gewissermaßen die Jungfrau – weniger als Mensch denn als Konzept.

Die Weisheit, welche die Erlösung ermöglicht und/oder herbeiführt: Dies ist auf jeden Fall in den Büchern enthalten, die Anna ihrer Tochter zu lesen gibt. Die Figur der Sophia, die sich – gerade in der russischen Orthodoxie – in einer engen aber nie ganz nachvollziehbaren Beziehung zu Maria befindet und gerade dazu zu existieren scheint, nicht erklärlich zu sein, steht für diese Weisheit.

Die Verbindung zu Annas Unterweisung ist so unausgesprochen wie evident (enthalten): Die Weisheit kommt aus den Büchern. Die Weisheit hat Maria (so der Sinn der Assoziation Maria-Sophia) inne (und umgekehrt) und hängt mit Mutterschaft zusammen. Mehrere Kombinatoriken aus dieser Komponenten ergeben einen auf Anna (bzw. „Anna“ oder ‚Anna‘²²) verweisenden Vektor.

Der auf eigenartige Weise und auf mehreren Ebenen (Identität, Konzept/Name) zu beobachtende zerstreute Status der Sophia als Marienschöpferin, Marienprinzip, Marienersatz ... macht sie in gewisser Weise zu einem Gegenstück der substantialisierten und mit eindeutigem Namen versehenen Anna. Gleichzeitig ist gerade die so offensichtlich nach Samuels Mutter Hannah genannte und ihr durch das Merkmal der Geburt im Alter nachgebildete Anna nicht eine einmalige Person mit einem einmaligen Namen. Das trinubium, d.h. das dreimalige Gebären einer Maria kann man als Symptom dieser Replikations- und Konzeptualisierungsorientierung sehen.

²² Anna ist die als reale Person gedachte Anna, „Anna“ die zitierte Anna, und ‚Anna‘ eine Annenfigur, die nicht unbedingt Anna heißt, aber das Annen-Prinzip vertritt oder erfüllt. Vgl. der ähnliche Umgang mit Onegin ‚Onegin‘ und „Onegin“ in Meyer 1995.

So öffnet sich ein Feld der heiligen Weisheits- und Prophezeiungsübermittlung, für die – so meine These – die Bücher bei der Unterweisung Mariä stehen, die aber auch eine Konfiguration Sophia-Maria-Anna entstehen lässt, die in keiner Theologie, aber in der visualisierten und verschriftlichten ‚Bebildung‘ sich immer wieder feststellen lässt. Dieses Feld ermöglicht verschiedene Bezeichnungsmöglichkeiten, zu denen folgende grundsätzliche zu zählen wären:

- 1 positiv-singuläre explizite Annen-Benennung (die ikonographischen Beispiele)
- 2 negativ-zerstöbernde Annen-Enthaltung (Solov'ev und Dostoevskij)
- 3 positiv-assoziative Annen-Vervielfältigung (Brodskij).

Bevor ich auf diese Felder näher eingehe, vertiefe ich nun die Problematik der ‚sophiologischen Anna‘.

Sophia und Anna, so meine These hier, verhalten sich auf eine Weise zur Gottesmutter Maria, die man als analog oder parallel bezeichnen könnte.

Barbara Hallensleben fasst Sergej Bulgakovs ‚Lehre von der Sophia‘ zusammen:

...die Schöpfung (geschaffene Sophia) ist als Abbild des menschengestaltigen Wesens Gottes (ungeschaffene Sophia) berufen z. freien Mitwirkung an der neuen Schöpfung in der Kraft v. Inkarnation u. Pfingston, sakramental vermittelt in der Kirche, vorvollendet in der Gottesmutter Maria

John Binns hebt andere Aspekte hervor:

Sophia ist the mysterious and unknown element in God who is responding to love, alongside but distinct from the outpouring of love. It is something of the divine which is breathed into us and which makes us capable of loving in return. So Sophia can show herself in other guises, as the Mother of God at the Annunciation, as the Church, as the origin from which creation emerges and as the end toward which it tends. So far so good – this is similar to the language of Gregory Palamas about the divine energies. But Bulgakov goes further, speaking of Wisdom having a personality and a face. She is a subject – a hypostasis – indeed a fourth hypostasis, and Bulgakov, in his early work, did use this language. It was at this point that the notion was seen as spilling over into error – not conforming to the teaching of the Church.²³

Diese Figur des Vierten, die stark an C.G. Jungs marianische strukturalistisch begründete ‚Vierfältigkeit‘ erinnert, kann man mit der strukturellen Stelle von

²³ Binns 2002: 229.

Anna vergleichen. Anna muss nicht das Vierte sein, kann aber durchaus mit dem Überschüssigen – d.h. mit dem zur Hauptsache werdenden Supplement – verknüpft werden. Die übergroße Anna, welche die Maria und immer hin Jesum Christum als ‚Winzlinge‘ hält, wäre Sinnbild eines solchen ‚aufgeblähten‘ Supplements:

Vater-Sohn-Hl.Geist-Maria
 Maria-Jesus-x-Anna
 (x = Joachim, y, z...)

Ein anthropologisches Bedürfnis, dessen Diskursivierung in die „Fehlerhaftigkeit überläuft“ (spilling over into error), ist im Nicht-Diskursiven am besten aufgehoben. Die (ab dem 20. Jahrhundert als notwendig empfundene) argumentative Diskursivierung führt immer zu Problemen. Dass diese Tradition nicht etwa mit den Emigrantentheologen der 30er und 40er Jahre ausgestorben ist, zeigen die Ausführungen Sergej Averincevs zu Themenkomplexen wie „Marija“ und „Sofija“ in seinem Buch *Sofija-Logos*, das den erstaunlichen Untertitel „Slovar“ (Wörterbuch) enthält. Die „Konzeption der Sophia“ und der „Sinn der Ikone“ bzw. die „Ikone“ selbst werden von Averincev explizit als synonym bezeichnet („слово «икона», как и имя «София», в конце концов одно и то же“²⁴). Fast alle Äußerungen zu „Sophia“ und „Sophiologie“ werden von Bildbeschreibungen abhängig gemacht.

Damit setzt der die Tradition von Vladimir Solov'ev fort, von dessen Position die spätere „Sophiologie“ von Pavel Florenskij, Sergij Bulgakov, die Fürsten Sergej und Evgenij Trubeckoj und Vjačeslav Ivanov²⁵ eben bis hin zu Averincev abhängen.²⁶ Sophia ist bei Solov'ev Nachschrift einer sakralen Bildschöpfung „der alten Novgoroder Kathedrale“.²⁷

²⁴ Koncepcija Sofii i smysl ikony, in S. Averincev, *Sofija-Logos*, Kiev 2001, 13.

²⁵ Vgl. dazu Goerd 1995.

²⁶ Nyssen/Schulz/Wiertz 1984: 349.

²⁷ Nyssen/Schulz/Wiertz 1984: 350-351.



„Inmitten des Hauptbildes der alten Novgoroder Kathedrale (aus der Zeit Jaroslavs des Weisen) sehen wir eine eigentümliche weibliche Figur in königlichem Gewande, sitzend auf einem Thron. Zu beiden Seiten, mit dem Antlitz ihr zugewandt und in gebeugter Stellung, (sehen wir) rechts die Muttergottes in byzantinischem Stil, links den heiligen Johannes den Täufer; über der auf dem Thron sitzenden (weiblichen Gestalt) schwebt Christus mit erhobenen Armen; über ihm ist die himmlische Welt sichtbar in Gestalt einiger Engel, die das Wort Gottes umgeben, das unter dem Sinnbild eines Buches, des Evangeliums, dargestellt ist.

Wen stellt nun diese königliche Hauptperson in der Mitte dar, die deutlich sowohl von Christus als auch von der Gottesmutter und den Engeln verschieden ist? Das Bild heißt Bild der Sophia, der Weisheit Gottes. Doch was bedeutet das? Noch im 14. Jahrhundert stellte ein russischer Bojar diese Frage dem Erzbischof von Novgorod, erhielt aber keine Antwort; jener behauptete, es nicht zu wissen. Während jedoch unsere Vorfahren diese rätselhafte Person anbeteten, wie einst die Athener den ‚unbekannten Gott‘ (Apg 17,23), bauten sie überall Sophia-Tempel und -Kathedralen, bestimmten sie die Feier und den Dienst, wo in unverständlicher Weise die Sophia, die Weisheit Gottes, bald mit Christus, bald mit der Gottesmutter in Verbindung gebracht wird und gerade dadurch eine volle Gleichsetzung weder mit ihm noch mit ihr zugestanden wird; denn es ist klar, daß sie,

falls sie Christus wäre, nicht die Gottesmutter, und falls die Gottesmutter, nicht Christus wäre.

Aber auch von den Griechen übernahmen unsere Vorfahren diese Idee nicht, da bei den Griechen, in Byzanz, aufgrund der vorhandenen Zeugnisse die Weisheit Gottes [...] verstanden wurde entweder als gemeinsames abstraktes Attribut der Gottheit oder genommen wurde als Synonym des ewigen Gottes-Wortes, des Logos. Die Sophia-Ikone von Novgorod selbst hat keinerlei griechisches Vorbild: sie ist ein Werk unseres eigenen religiösen Schöpferturns. Ihr Sinn war den Bischöfen des 14. Jahrhunderts unbekannt; wir aber können ihn jetzt erraten.

Dieses große, königliche und weibliche Wesen, das – ohne Gott zu sein noch ewiger Sohn Gottes, noch Engel oder ein heiliger Mensch – Verehrung entgegennimmt sowohl vom Vollender des Alten Testaments als auch von der Ahnfrau (Stamm-Mutter) des Neuen – wer ist es anders als eben die wahre, reine und volle Menschheit, die höchste und allesumfassende Form und die lebendige Seele der Natur und des Weltalls, ewig vereint und im zeitlichen Prozeß sich vereinend mit der Gottheit und mit ihr alles, was ist, vereinend. Es besteht kein Zweifel, daß hierin der volle Sinn des großen Wesens liegt, der von Comte halb erfüllt und halb bewußt erfaßt, von unseren Ahnen aber, den frommen Erbauern der Sophia-Tempel gänzlich erfüllt, in keiner Weise jedoch mit Bewußtsein erkannt worden ist.²⁸

Solov'ev formuliert seine Sophientdeckung (inventio Sophiae) – ausgerechnet in einer Schrift über Auguste Comte – als eine Bildauslegung, zu welcher „der Erzbischof von Novgorod“ auf Anfrage eines „Bojaren“ „noch im 14. Jahrhundert“ nicht in der Lage war. Auch die Gläubigen, die „überall Sophien-Tempel und -Kathedralen“ bauten und „in unverständlicher Weise die Sophia, die Weisheit Gottes, bald mit Christus, bald mit der Gottesmutter in Verbindung gebracht“ haben, sind nicht auf der richtigen Spur: „denn es ist klar, daß sie falls sie Christus wäre (sic), nicht die Gottesmutter, und falls die Gottesmutter, nicht Christus wäre.“ Solov'evs vollmundige Behauptung: „Ihr Sinn war den Bischöfen des 14. Jahrhunderts unbekannt; wir aber können ihn jetzt erraten.“ Seine Antwort enttäuscht: „die wahre, reine und volle Menschheit, die höchste und allesumfassende Form und die lebendige Seele der Natur und des Weltalls, ewig vereint und im zeitlichen Prozeß sich vereinend mit der Gottheit und mit ihr alles, was ist, vereinend.“ Denn diese Antwort – ganz abgesehen vom etwaigen theologischen Gehalt sowie die Anknüpfungen an Comte, die hier nicht so sehr interessieren – trägt den für mein Anliegen beiden wichtigsten Umständen in keinsten Weise Rechnung:

- 1 dass hier ein Bild diskursiviert, textualisiert, ja verschriftlicht wird;

²⁸ Solov'ev, Vladimir: Die Idee der Menschheit bei August Comte. Vgl. dazu auch Bulgakov 1937: 187.

- 2 dass hier Äquivalenzen nachgezeichnet werden (v.a. mit Blick auf den „Dienst, wo in unverständlicher Weise die Sophia, die Weisheit Gottes, bald mit Christus, bald mit der Gottesmutter in Verbindung gebracht wird“), die mehr enthalten, als er mit seiner Feststellung „errät“.

Dass Solov'ev auf letzteren Punkt nicht gekommen ist, kann nicht überraschen. Die Selbstverständlichkeit des Bildes als unmittelbare Information über ‚himmlische Verhältnisse‘ (etwa zwischen Maria und Sophia) ist aber doch frappierend und zugleich aufschlussreich. Dass Comte im Nachvollzug Solov'evs „halb bewußt erfaßt, von unseren Ahnen aber, den frommen Erbauern der Sophia-Tempel gänzlich erfüllt, in keiner Weise jedoch mit Bewußtsein erkannt worden ist“, setzt ein ‚wissendes Handeln‘ voraus, das mit dem Vorgang einer Benennung verbunden ist: einer Benennung als „Sophia“. Dieses bauende, malende – zusammengenommen: visualisierende – Benennen ist ein „gänzlich“ Erfühlen. Was „erfüllt“ wird ist unter anderem eine Beziehung zwischen Maria und der individuierten Weisheit, die letztere ‚über‘ erstere stellt, oder gar erstere aus letzterer hervorgehen lässt – vielleicht als Tochter? Da das Bild, wie Didi-Huberman konstatiert, nicht nur keine Eindeutigkeit erlangen kann, sondern auch und v.a. seine Funktion gerade in diesem Nicht-Festlegbar-Sein hat, werden solche Fragen wie die soeben gestellten niemals eine definitive Antwort erhalten. Damit wird niemand ausschließen können, dass die Mutter Mariä – wenn auch nur als ‚Mutter-Prinzip‘ – im Ensemble mit dabei ist.

Man kann beispielsweise folgende Beziehung zur Annen-Ikonographie entwickeln: Es handelt sich um die Benennung (mit dem Namen Anna, Sophia) einer Instanz, welche sowohl Maria ‚gebirt‘ (m.a.W. von der Maria eine nachträgliche Manifestierung ist) als auch das Prinzip (bzw. eine Ansammlung von Attributen) darstellt, die Maria ‚verkörpert‘. Wenn beispielsweise Sophia für Florenskij „die geistige Schönheit“ ist, so ist sie exakt jene *pulchritudo*, welche der Gottesmutter nachgesagt wird. Diese *pulchritudo* hat sie von der Mutter (dem ‚Gottesmutterprinzip‘), aber auch vom Wort Gottes, das ihr in der Novgoroder Ikone als Buch in der Position eines ‚Sophien-Aufsatzes‘ über dem Kopf schwebt und als Christus-Zeichen an der Brust vorschwebt.

„Mehr konkret und in der Heilsordnung betrachtet Florenskij die Sophia als Leib Christi, dann als seinen sozialen Leib, d.h. die Kirche, und innerhalb der Kirche vor allem als jene Frau, die mehr als alle in jungfräulicher und unbefleckter Schönheit strahlt: Maria, die Mutter Gottes.“²⁹

Sie ist es aber wiederum nicht, sonst – wie Solov'ev eigentlich logisch konstatiert – wäre die nicht Sophia. Sophia ist also Maria, die nicht Maria ist.

Dasselbe kann aber Anna nachgesagt werden. Aber nicht Anna allein, sondern Anna als eine Variante der supplementären Instanz in der – visualisierten

²⁹ Zitiert in Nyssen/Schulz/Wiertz 353.

und/oder konzeptualisierten – ‚erlösenden Personenkonfiguration‘ (und damit als Sophien-Äquivalente) ist einer systematischen Beschreibung zugänglich, welche die sakrale Zeichensetzung, d.h. die alles entscheidende mediale Repräsentation auf gebührende Weise in Rechnung zieht.

Ich sammle nun meine Thesen, bevor ich zu Dostoevskij und Brodskij zurückkehre.

- Anna ist da, wo sie nicht ist. Sie ist eine Instanz zwischen Namen und Konzept (was in gewisser Weise über alle Heiligen gesagt werden kann, deren „Leben“ zu [allegorischen, paränetischen] Schriften in Form von Vitae werden).
- Es gibt einen Komplex, den ich die Anna-Maria-Sophia-Konfiguration nennen will, welche den einzelnen oder allen hier genannten Figuren ‚Bücher in die Hand drückt‘. Sie umgeben – buchstäblich-visuell im Falle der Anna selbdritt-Ikonographie – Jesum Christum und definieren gewissermaßen sein Erlösungswerk, und zwar im Sinne einer ‚in den Büchern enthaltenen‘ Weisheit.
- Anna und Sophia treten in diverse Äquivalenz-Beziehungen zu Maria, die sich mal als ‚Aufgabenverteilungen‘, mal als komplette Ersetzungen gestalten.
- Mit Blick auf „Lebensstadien“ kann man feststellen, dass ‚Stadien‘ als Generationen und als diverse Lebensalter in eine Spannung zur konfigurativen Konzeptionalisierung treten, womit die konkrete Temporalisierung – ähnlich wie die konkrete Benennung bzw. Namensgebung – relativiert wird. Emblematisch dafür stehen die gleichaltrigen und gleich großen Figuren von Jesu und Maria auf den Knien, im Schoß, an der Seite usw. der ‚überlebensgroßen‘ Anna.
- Die Benennung als „Anna“ und die ‚Annenhaftigkeit‘ ohne Benennung überschneiden sich in der Menge der Annenbenennungen, welche die ‚wirkliche‘ Anna bezeichnen, aber Legenden wie das „trinubium“ zeigen, dass die ‚Annen-Disseminierung‘ wie die ‚Marien-Disseminierung‘ ein fester Bestandteil der betreffenden Bezeichnungsstrategien ist. Damit sind die Felder, die nicht in die Überschneidungs-Menge eingehen (andere Annas, nicht genannte Annas, Sopian-Annas usw.) für den Themenkomplex durchaus relevant.
- Master-These – Die Negativität der Annen-Bezeichnung ist für den gesamten Komplex konstitutiv.

Dostoevskij: Die Sophien- als Annen-Architektur

Die erste Zeile von Malcolm Jones's Artikel „Dostoevskii and religion“ (Jones 2002: 148) in der *Cambridge Companion to Dostoevskii* lautet „Dostoevskii was

a Christian novelist“. Von den *Besy* sagt er, der Roman leiste keinen „wesentlichen Beitrag“ zu dessen „religiöser Evolution“ („does not make a major contribution to his religious evolution“ – a.a.O., 166). Der Roman stelle den Glauben sogar dadurch radikal in Frage (put[s] a huge question mark against the reliability of all belief systems – a.a.O., 168), dass „verschiedene ekzentrische Formen des religiösen Glaubens breiten Raum erhalten“. Die Exzentrik wird auch im Falle der Figur Šatov festgestellt, womit er als Quelle oder Sitz der Orthodoxie ausfällt.

Soweit würde ich Jones Recht geben. Wenn Jones aber diesen Umstand durch Dostoevskij's eigene persönliche Zweifel zur Zeit des Verfassens des Textes zu erklären versucht, greift er entschieden zu kurz.

Es gibt auch das entgegengesetzte Kurzgreifen: das Herauspicken ‚orthodoxer Sätze‘ und dessen Zitieren vollkommen außerhalb ihres dialogisch-perspektivischen Kontexts. In der bereits zitierten Arbeit zur „Konzeption (der) Sophia“ formuliert Averincev zu Dostoevskij, den er noch als „Protagonist der russischen Metaphysik“ bezeichnet, folgendes: „...у Достоевского с его призывом целовать Матерь Землю, которая, по учению одной святой юродивой, упоминаемой в «Бесах», идентична Богородицей («мать сыра земля Богородица есть»)“.³⁰ Hier entsteht eine Konfiguration „Sophia-Maria-Erde“, welche eine weitere Kombination in der kaleidoskopartigen ‚Mary-mothering-Konfiguration‘ bereithält. Maria ist das feuchte gebärende Element selbst. Es ist für die Frage der ‚Bild-Abhängigkeit‘ der ‚Anna-Sophia-Maria‘-Lehre wichtig, dass Averincev hier von der „Lehre“ einer „heiligen Gottesnarrin“ spricht, die in *Besy* „erwähnt“ wird (so als ob sie eine historische Figur wäre, auf die sich Dostoevskij als metaphysischer ‚Kult-Historiker‘ bezieht. Die Zuordnung und Gestaltung der Stimme dieser Figur (und der Figur der Stimme) kommt hier nicht zu Wort. Die „Lehre erscheint hier in ihrer uneingeschränkten Positivität – so als ob der „Protagonist der Metaphysik“ den Satz selbst von einer virtuellen oder tatsächlichen Kanzel auf die Gläubigen hinuntergeschmettert hätte. Dabei ist die Stimme dieser Äußerung mehrfach verschachtelt und in ihrer Faktizität in Frage gestellt. Marja (!) Timofeevna, die Schwester des Kapitäns Lebjadkin, ist während des Berichtes von den Gegebenheiten um „eine unserer ganz alten Nonnen, die bei uns lebte, um wegen Wahrsagerei Buße zu tun“³¹ (одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество³²) – also nicht unbedingt eine „Gottesnarrin“ (юродивая) in einem Zustand der Verwirrung bzw. der Entrückung, und muss sich immer in den elementarsten Angaben korrigieren lassen. Die Korrekturbedürftigkeit und/oder wackelige Faktizität ist besonders bemerkbar mit Blick auf die Geschichte um Marjas eigenes, angeblich von ihr

³⁰ Averincev zitiert falsch: Bei Dostoevskij heißt es: „Богородица - великая мать сыра земля есть“ (PSS X: 116 [Abschnitt 1/4]).

³¹ Böse Geister 190

³² PSS X: 116.

selbst ertränktes Kind, von dem sie angibt, nicht zu wissen ob es „ein Knabe oder ein Mädchen“³³ gewesen sei. Die Geschichte enthält übrigens eine unübersehbare Marientravestie: Marja sagt „am meisten weine ich darüber, daß ich es geboren habe, aber einen Mann kenne ich nicht“³⁴ (всего больше я плачу о том, что родила я его, а мужа не знаю³⁵), das eine deutliche Parodie von Lk 1, 34 („Wie soll das geschehen, wenn ich doch von keinem Mann weiß?“) ist.

Die lapidare Angabe, die von Marja wiedergegebenen Äußerungen wären eine „Lehre“ einer im Roman „erwähnten“ „Gottesnarrin“, ist gelinde gesagt irreführend. Sie teilt eine Eigenschaft mit der Lektüre von Jones: es werden in beiden Fällen Spuren von Dostoevskijs persönliche Religiosität gesucht (und im Fall von Averincev als orthodoxe Lehre gedeutet).

Ganz abgesehen von dieser narratologischen Problematik (hier kommt „Stimme“ als zusätzlicher Faktor zu „Bild“ und „Wort“), enthält die Bemerkung Averincevs eine implizite Aussage über die Positivität der Erscheinungsform ‚heiliger Zeichen‘ in *Besy*, die grundsätzlich thematisiert werden könnte. Averincev scheint sagen zu wollen, dass bestimmte – beigeordnete – Stimmen in den *Besy* in ihrem positiven metaphysischen Gehalt ernst genommen werden können.

Dies scheint mir als Lektüre dieses Textes untauglich, tendenziös und textrealitätsfern zu sein. Ich plädiere für die (diskursive) Negativität des Heiligen (des Orthodoxen) in *Besy*, und zwar in Form eines Aufrufens ambivalenter ‚Bilder‘, deren Deutung ins Gegenteil des Heilig-Sakralen gedreht wird und eine Berichtigung ex negativo hervorrufen. Eine der aussagekräftigsten, wenn auch leicht zu übersehenden, Stellen – und hier sind wir wieder beim Thema – ist das Aufscheinen der Novgoroder Sophienkathedrale in einer vollkommen verwirrten Rede.

Es handelt sich um eine Stimme aus dem Wirrwarr nach der misslungenen Rede des älteren Verchovenskij:

...третий чтец, тот маньяк, который все махал кулаком за кулисами, вдруг выбежал на сцену. Вид его был совсем сумасшедший. С широкою, торжествующею улыбкой, полной безмерной самоуверенности, осматривал он взволнованную залу и, казалось, сам был рад беспорядку. Его ни мало не смущало, что ему придется читать в такой суматохе, напротив, видимо радовало. Это было так очевидно, что сразу обратило на себя внимание.

– Это еще что? – раздались вопросы, – это еще кто? Тс! что он хочет сказать?

– Господа! – закричал изо всей силы маньяк, стоя у самого края эстрады и почти таким же визгливо-женственным голосом как и

³³ Böse Geister 191

³⁴ Böse Geister 192

³⁵ PSS X: 116.

Кармазинов, но только без дворянского присюсюкивания: – Господа! Двадцать лет назад, накануне войны с пол-Европой, Россия стояла идеалом в глазах всех статских и тайных советников. Литература служила в цензуре; в университетах преподавалась шагистика; войско обратилось в балет, а народ платил подати и молчал под кнутом крепостного права. Патриотизм обратился в дранье взяток с живого и с мертвого. Не бравшие взяток считались бунтовщиками, ибо нарушали гармонию. Березовые рощи истреблялись на помощь порядку. Европа трепетала... Но никогда Россия, во всю бестолковую тысячу лет своей жизни, не доходила до такого позора...

Он поднял кулак, восторженно и грозно махая им над головой, и вдруг яростно опустил его вниз, как бы разбивая в прах противника. Неистовый вопль раздался со всех сторон, грянул оглушительный аплодисман. Аплодировала уже чуть не половина залы; увлекались невиннейше: бесчестилась Россия всенародно, публично, и разве можно было не реветь от восторга? – Вот это дело! Вот так дело! Ура! Нет, это уж не эстетика! Маньяк продолжал в восторге. – С тех пор прошло двадцать лет. Университеты открыты и приумножены. Шагистика обратилась в легенду; офицеров недостает до комплекта тысячами. Железные дороги поели все капиталы и облегчили Россию как паутиной, так что лет через пятнадцать пожалуй можно будет куда-нибудь и съездить. Мосты горят только изредка, а города сгорают правильно, в установленном порядке по-очереди, в пожарный сезон. На судах Соломоновские приговоры, а присяжные берут взятки единственно лишь в борьбе за существование, когда приходится умирать им с голоду. Крепостные на воле и лупят друг друга розгачами вместо прежних помещиков. Моря и океаны водки испиваются на помощь бюджету, а в Новгороде, напротив древней и бесполезной Софии – торжественно воздвигнут бронзовый колоссальный шар на память тысячелетию уже минувшего беспорядка и бестолковщины. Европа хмурится и вновь начинает беспокоиться... Пятнадцать лет реформ! А между тем никогда Россия, даже в самые карикатурные эпохи своей бестолковщины, не доходила... Последних слов даже нельзя было и расслышать за ревом толпы. Видно было, как он опять поднял руку и победоносно еще раз опустил ее. Восторг перешел все пределы: вопили, хлопали в ладоши, даже иные из дам кричали: „Довольно! Лучше ничего не скажете!“³⁶

Wir sind mit Dostoevskij wieder in Novgorod, wieder in räumlicher Beziehung (nicht mehr in sondern vor) der Sophienkathedrale, allerdings nicht im Modus der von Solov'ev beschworenen – im Bilde enthaltenen und auf die diskursive Entfaltung durch Solov'ev wartende – Seinsfülle, sondern im Modus der Negativität. Genauer gesagt: diese Sprache ist diejenige der negativen, d.h. auf radikalste Weise fehlenden Orthodoxie in Dostoevskijs *Besy*.

³⁶ PSS X: 375 (III/1)

Es handelt sich hier um die Mutterkirche der Sophienikone, und damit um die signifikative Gebäuerin sophiologischer Gebetspraktiken. Die Konfiguration Anna-Sophia-Maria ist auf diese Weise wieder vorhanden.

Mit dem Bildentwurf in der Rede gelangen die Empfänger der Sprache eben – in konsequenter Negativität – nicht zur Sophienikonographie, welche in der Kirche enthalten ist, sondern bleiben außen vor. Es wird eine Szene entworfen, welche im Vergleich zu Solov'ev eine geradezu komplementäre Verteilung der ‚Sophien-Erkenntnisse‘ entwerfen lässt. Während Solov'ev an das zentrale Bild der Kathedrale frontal diskursivierend herangeht, wird die in der Kirche im Modus der Bebilderungenthaltene göttliche Weisheit in Dostoevskis Text Gegenstand einer Enthaltung (als Verschweigen) werden. Der Stimmenwirrwarr entwirft ein Bedeutungsnetz, in oder hinter dem die Sophia (Kirche = Person) mit dem Signum der „Nutzlosigkeit“ untergeht.

Diese Passage entwirft exakt jene Figur der doppelten Enthaltung, um die es mir hier geht. Die Rechtgläubigkeit und das rechte Schaffen werden mitten in einer wahrhaftigen Kakophonie dieses Textes zum Gegenstand einer negativen Enthaltung, eines bewussten und demonstrativen Verschweigens dessen, was mit den alles diskursive dominierenden und recht engmaschigen Agentennetzen zugedeckt wird. Die Sophienkathedrale wird aber an dieser Stelle dergestalt diskursiviert, dass sie – in all ihrer Negativität – doch etwas enthält: jene Weisheit, welche in der Diskursivierung nicht aufgespürt wird. Der Vektor, der durch beide Verchovenskijs – den älteren hinausgejagten und den Vertreter der ihn ausjagenden Generation – exemplifiziert wird, führt von diesem ‚enthaltene‘ weg. Das spricht der „Manjak“ der jüngeren Generation aus, wenn er die „alte und nutzlose Sophia“ mit dem modernen politischen Denkmal gleichsetzt. Die Sophia gibt es aber – als negierte, durchgestrichene – doch, und zwar als Teil des hier ekphrastisch nachgeschriebenen Bildes.

In Dostoevskijs Text wird mit andern Worten die Ratlosigkeit der Fürsten früherer Zeiten vor diesem Bild vorgeführt.

Dieser Raumentwurf als doppelte Enthaltung, als durchgestrichene und gerade dadurch unterstrichene Vision einer potentiellen Austreibung der „bösen Geister“, der Dämonen aus dem Lukasevangelium, die im Pandemonium der geschilderten Versammlung vorgeführt zu werden scheint, dass ist die negative Annen-Sophien-Konfiguration, die ich hier herauslesen zu dürfen glaube.

Die Sophia als Kirche, eben als Kathedrale, d.h. als Metonymie, verstärkt diese Funktion der doppelten Enthaltung.

Maria als weibliche Ursprungsmaterie und die gleichzeitige Verschiebung der Ursprünglichkeit von Maria weg: in die „feuchte Erde“, die ‚Sophienweisheit‘, in das (in den Händen gehaltenen, über dem Kopf schwebenden, als Unterrichtsmaterial dienenden) Buch oder eben in die nächste Generation zurück (am literalsten, dann, wenn das Unbeflecktsein der Geburt auf diese Generation

übertragen wird), also in den Schoß der Anna: Dieses allgemeine Verfahren verknüpft die beiden hier angesprochenen Szenen, aber als zwei unterschiedliche Ausprägungen derjenigen sakralen Negativität, die man für die *Besy* insgesamt geltend gemacht hat und als Effekt ihrer Mehrstimmigkeit gesehen werden kann.

Wir sind im Anna-Sophia-Maria-Komplex als Konstellation der Heilsrepräsentation, aber im Modus der Negativität. Die Weisheit (das an Maria [von Anna] Vermittelte, von ihr [durch Anna] Verkörperte, von ihr [bzw. von Anna über sie] an Christus Weitergegebene, in Christus [mit Anna als letztendliche ‚Fleischquelle‘ Geborene usw.) wird aber als Nicht-Empfangenes, als in falsche Zusammenhänge und Gleichsetzungen Gebrachtes repräsentiert. Die Erwähnung der Sophienkathedrale in Novgorod Velikij ist ein Signal des Negierten, das leicht übersehen werden kann. Dieses Signal enthält die nicht (an)gesprochene Anna.

Brodskij: Die Annen-Vervielfältigung

Für Brodskij ist Anna Achmatova so etwas wie seine wichtigste ‚Schriftführerin‘. Sie ist mit anderen Worten die Schriftmutter, die Versmutter. Anna Achmatova ist Brodskijs lyrische Urspur, wird jedenfalls als solche inszeniert.

Im hier behandelten Text werden zwei Annas genannt. Eine davon ist die Achmatova, und keine von ihnen die unserige, also die Marienmutter. Trotzdem scheint es mir angebracht, die bisher behandelte ‚Annenkonfiguration‘ mit der Behandlung der beiden ‚anderen Annas‘ in Verbindung zu bringen.

Сретенье

Анне Ахматовой

Когда она в церковь впервые внесла
дителя, находились внутри из числа
людей, находившихся там постоянно,
Святой Симеон и пророчица Анна.

И старец воспринял младенца из рук
Марии; и три человека вокруг
младенца стояли, как зыбкая рама,
в то утро, затеряны в сумраке храма.

Тот храм обступал их, как замерший лес.
От взглядов людей и от взоров небес
вершины скрывали, сумев распластаться,
в то утро Марию, пророчицу, старца.

И только на темя случайным лучом
свет падал младенцу; но он ни о чем
не ведал еще и посапывал сонно,
покоясь на крепких руках Симеона.

А было поведано старцу сему,
о том, что увидит он смертную тьму
не прежде, чем сына увидит Господня.
Свершилось. И старец промолвил: „Сегодня,

реченное некогда слово храня,
Ты с миром, Господь, отпускаешь меня,
затем что глаза мои видели это
дитя: он – Твое продолженье и света

источник для идолов чтящих племен,
и слава Израиля в нем.“ – Симеон
умолкнул. Их всех тишина обступила.
Лишь эхо тех слов, задевая стропила,

кружилось какое-то время спустя
над их головами, слегка шелестя
под сводами храма, как некая птица,
что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

И странно им было. Была тишина
не менее странной, чем речь. Смущена,
Мария молчала. „Слова-то какие...“
И старец сказал, повернувшись к Марии:

„В лежащем сейчас на раменах твоих
падение одних, возвышение других,
предмет пререканий и повод к раздорам.
И тем же оружием, Мария, которым

терзаема плоть его будет, твоя
душа будет ранена. Рана сия
даст видеть тебе, что сокрыто глубоко
в сердцах человеков, как некое око“.

Он кончил и двинулся к выходу. Вслед
Мария, сутулясь, и тяжестью лет
согбенная Анна безмолвно глядели.
Он шел, уменьшаясь в значении и в теле

для двух этих женщин под сенью колонн.
Почти подгоняем их взглядами, он

шел молча по этому храму пустому
к белевшему смутно дверному проему.

И поступь была стариковски тверда.
Лишь голос пророчицы сзади когда
раздался, он шаг придержал свой немного:
но там не его окликали, а Бога

пророчица славить уже начала.
И дверь приближалась. Одежд и чела
уж ветер коснулся, и в уши упрямо
врывался шум жизни за стенами храма.

Он шел умирать. И не в уличный гул
он, дверь отворивши руками, шагнул,
но в глухонемые владения смерти.
Он шел по пространству, лишенному тверди,

он слышал, что время утратило звук.
И образ Младенца с сияньем вокруг
пушистого темени смертной тропею
душа Симеона несла пред собою

как некий светильник, в ту черную тьму,
в которой дотоле еще никому
дорогу себе озарять не случалось.
Светильник светил, и трона расширялась.

16 февраля 1972

Die autorisierte englische Übersetzung lautet wie folgt:

Nunc dimittis

When Mary first came to present the Christ Child / to God in his temple,
she found—of those few / who fasted and prayed there, departing not from
it— / devout Simeon and the prophetess Anna. //

The holy man took the babe up in his arms. / The three of them, lost in the
grayness of dawn, / now stood like a small shifting frame that surrounded
the child in the palpable dark of the temple. //

The temple enclosed them in forests of stone. / Its lofty vaults stooped as
though trying to cloak the prophetess Anna, and Simeon, and Mary— / to
hide them from men and to hide diem from heaven. //

And only a chance ray of light struck die hair / of that sleeping infant, who
stirred but as yet / was conscious of nothing and blew drowsy bubbles; /
old Simeon's arms held him like a stout cradle.//

It had been revealed to this upright old man / that he would not die until his eyes had seen / the Son of the Lord. And / it thus came to pass. And he said: „Now, O Lord, lettest thou thy poor servant, // according to thy holy word, leave in peace, / for mine eyes have witnessed thine offspring: he is / thy continuation and also the source of / thy light for idolatrous tribes, and die glory // of Israel as well.“ Then old Simeon paused. The silence, regaining the temple's clear space, / oozed from all its corners and almost engulfed them, and only / his echoing words grazed the rafters, // to spin for a moment, with faint rustling sounds, / high over their heads in the tall temple's vaults, / akin to a bird that can soar, yet that cannot return to / the earth, even if it should want to. //

A strangeness engulfed them. The silence now seemed as / strange as the words of old Simeon's speech. And Mary, / confused and bewildered, said nothing— / so strange had his words been. He added, while turning // directly to Mary: „Behold, in this child, / now close to thy breast, is concealed the great fall of many, the great elevation of others, / a subject of strife and a source of dissension, // and that very steel which will torture his flesh / shall pierce through thine own soul as well. And that wound / will show to thee, Mary, as in a new vision / what lies hidden, deep in the hearts of all people.“ //

He ended and moved toward the temple's great door. Old / Anna, bent down with the weight of her years, and Mary, / now stooping, gazed after him, silent. / He moved and grew smaller, in size and in meaning, // to these two frail women who stood in the gloom. As though driven on by the force of their looks, he strode through the cold empty space of the temple and moved toward the whitening blur of the doorway. //

The stride of his old legs was steady and firm. When Anna's / voice sounded behind him, he slowed his step for a moment. / But she was not calling / to him; she had started to bless God and praise Him. ///

The door came still closer. The wind stirred his robe and fanned at his forehead; the roar of the street, exploding in life by the door of the temple, beat stubbornly into old Simeon's hearing. //

He went forth to die. It was not the loud din of streets that he / faced when he flung the door wide, but rather the / deaf-and-dumb fields of death's kingdom. He strode through / a space that was no longer solid. //

The rustle of time ebbed away in his ears. / And Simeon's soul held the form of the child—its / feathery crown now enveloped in glory— / aloft, like a torch, pressing back the black shadows, // to light up the path that leads into death's realm, / where never before until this present hour had any / man managed to lighten his pathway. / The old man's torch glowed and the pathway grew wider.

Alle Lebensstadien kollabieren in ihrer Zeitlichkeit in einem Moment zusammen, natürlich im Sinne von „*media vita in morte sumus*“, aber auch im Sinne einer grundsätzlichen Figur der Enthaltung, welche Maria bzw. diese Maria-Simeon-Anna-Konfiguration betrifft.

Diese Anna, die in der Brodskij-Apokryphe zusammen mit Maria den Weggang des nun in Ruhe sterben könnenden Propheten Simeon wortlos verfolgt, diese „drevnjaja i bespoleznaja“ Anna, ist eine multiple genannte Anna. Man kann die Widmung der Achmatova als Hauptstoßrichtung der Bezugnahme auf diesen Namen betrachten, die Begründung ihres Namens in der wortlosen Mit-Prophetin. Wenn aber die Achmatova die poetische – und vielleicht nicht nur poetische – (Groß)Mutter von Brodskij ist, dann ist ein Stück von der apokryphen Mutter der Maria drin, die in Annas und Marias Schweigen eben als Enthaltung enthalten ist. So will mir diese Menschengruppe Anna-Maria-Jesus (letzterer gerät hier ein bisschen in den Hintergrund) als eine Art Anna selbdritt erscheinen, wobei das „selbdritt“ auch die drei Annen enthält: die genannte Tempelfrau, die Widmungsempfängerin Achmatova, aber auch eben die Marienmutter, die hier negativ-genannt-ungenannt als Teil der multipel-genannten Anna erscheint.

In diesem Gedicht muss man mit dem Umstand fertig werden, dass Anna scheinbar eine Nebenfigur ist; denn der Prophet Simeon und seine erschütternde Voraussage stehen hier im Mittelpunkt. Gäbe es nicht die Widmung und die allseits bekannte Beziehung Brodskij-Achmatova, sowie den Hinweis auf den Geburtstag von Anna Achmatova im Paratext, so würde sie auch Nebenfigur bleiben. In den hier vorherrschenden textuellen Umständen wird die ‚Nebenfigürlichkeit‘ der Anna in Brodskijs *Sretenie* zur hauptsächlichen Gedankenfigur. Die mit „Marija“ zusammen „gebückt“ stehende, dem zum Sterben sich Entfernenden mit ihr nachschauende Anna wird zur Hauptsache. Genauer: dieses Nach-Schauen, stumme Nach-Rufen wird zur Hauptsache.

Wieder ist es eine verschriftlichte (sakrale) Raum-Szene, welche die Hauptbedeutung enthält. In diesem Zusammenhang sind folgende Worte auch auf der Metaebene lesbar:

Была тишина / не менее странной, чем речь
The silence now seemed as / strange as [...] speech

Das Schweigen – genauer: das schweigende Schauen – wird durch diese Worte stark unterstrichen und in seiner Bedeutung den gesprochenen Worten zumindest gleichgesetzt.

Aber überhaupt bildet die Verortung dieser Zeile in den Versen zwischen den Repliken des Simeon den Kern des Textes:

Симеон / умолкнул. Их всех тишина обступила. / Лишь эхо тех слов, задевая стропила, // кружилось какое-то время спустя / над их головами, слегка шелестя / под сводами храма, как некая птица, / что в силах взлететь, но не в силах спуститься. // И странно им было. Была тишина / не менее странной, чем речь. Смущена, / Мария молчала. „Слова-то какие...“

[...]

Он кончил и двинулся к выходу. Вслед / Мария, сутулясь,
и тяжестью лет / согбенная Анна безмолвно гляде-
ли. / Он шел, уменьшаясь в значеньи и в теле / для двух этих жен-
щин под сенью колон

Then old Simeon paused. The silence, regaining the temple's clear space, /
oozed from all its corners and almost engulfed them, and only / his
echoing words grazed the rafters, //
to spin for a moment, with faint rustling sounds, / high over their heads in
the tall temple's vaults, / akin to a bird that can soar, yet that cannot return
to / the earth, even if it should want to. //
A strangeness engulfed them. The silence now seemed as / strange as the
words of old Simeon's speech. And Mary, / confused and bewildered, said
nothing — / so strange had his words been.

[...]

He ended and moved toward the temple's great door. Old / Anna, bent
down with the weight of her years, and Mary, / now stooping, gazed after
him, silent. / He moved and grew smaller, in size and in meaning, /

Wieder ist eine Verschiebung der Ursprünglichkeit von Maria weg das Hauptverfahren. Maria und Anna bilden eine Gruppe, welche den Ausgangspunkt der Perspektive einer „Verkleinerung“ des Simeon bildet. Da Anna (Achmatova) die Adressatin dieses Textes ist, rückt dieses Mit-Maria-Schauen in den merkwürdig an den Rand geschobenen Mittelpunkt.

Ein geschautes Schauen, ähnlich wie in der Novgorod-Ekphrasis Dostoevskijs, wird zum Motor der Bedeutungsbildung. Brodskijs Worte – d.h. die in den Worten entworfenen visuellen Szenerien – sind aber Spiegelbilder der Dostoevskijschen. Dostoevskijs ‚Teufelsszenerie‘ ist dem Blick der Weisheit entzogen. Das dichte Netz der Worte und ihrer Agenten (der Agenten und ihrer Worte) dringt nicht in die Novgoroder Kirche ein, erblickt nicht den Blick der ‚Sophienweisheit‘. Bei Brodskij ist es die mütterliche Marienbegleiterin (Erde, Anna, Sophia, Weisheitsbuch usw.), welche buchstäblich die visuelle Perspektive stiftet und die Rolle der (schweigenden) ‚Schriftführung‘ übernimmt.

Die Schriftführung ist aber letztlich auf Anna Achmatova, die im Mittelpunkt des doppelten Widmungsverhältnisses des Textes steht (direkte Widmung, Nennung des Geburtsdatums übergegangen). Dass diese wiederum für den eher nicht als Christ einzustufenden³⁷ Brodskij eine Weisheitsfigur biblischen Ausmaßes ist, wird wohl unbestritten sein.

Hier haben wir es also mit einem äußerst komplexen Annen-Verhältnis zu tun, welches zwei Annen nennt, und eine dritte, die Anne, unsere Anna, über die

³⁷ Kasacks (2000: 266) an Antisemitismus grenzende Abqualifizierung Brodskijs in der Auseinandersetzung mit diesem Gedicht ist allerdings zurückzuweisen.

Maria mitimpliziert. Alle drei zusammen bilden eine von Brodskij gesetzte Ursprung der (eigenen) Poetizität.

Annas vielsagendes Fehlen

Annenlegenden gibt es genug (allerdings vor allem im lateinisch-kirchlichen Schrifttum). Warum also dieses, könnte man zum Schluss noch fragen? Warum also zwei Texte lesen, in denen Anna bzw. ‚unsere Anna‘ (Dostoevskijs Text enthält allerdings keine einzige Anna) fehlt? Diese Ekzentrik soll verdeutlichen, dass das Vorhandensein von ‚unserer‘ Anna eine Spielart (bzw. Arbeitsweise) des Verfahrens der metaleptischen ‚Marienverschiebung‘³⁸ bildet, das im Blick behalten werden soll, will man die wörtliche Nennung oder das eindeutige ikonographische Zeigen der ‚richtigen Anna‘ (wie z.B. dreifach in Erfurt vorhanden) in seiner Gesamtbedeutung erfassen.

Sieht man die als Ergebnis des realistischen Fabulierens oder poetischen Äquivalenz-bildendens entstehende ‚positive‘ Anna mit den beiden Formen der ‚Annen-Negativität‘ (zum einen Sophia [Erde, Buch] als Annenersatz [oder umgekehrt, Anna als Ersatz für die genannten Personen bzw. Konzepte], zum anderen die ‚anderen Annen‘ als ‚Varianten‘) zusammen, so wird der Blick für den größeren Bedeutungskomplex frei, in den die ‚positive Anna‘ eingebettet ist.

Könnte man die ‚poetische Funktion‘ der ins Ensemble des Selbtritt eingebetteten Anna als Sinnbild dieser Einbettung selbst benennen? Mit dieser Frage beende ich meine an Renate Döring adressierten Annen-Worte, welche ihr die Weisheit zu-sprechen wollen.

Literatur

- Binns, J. 2002. *An Introduction to the Christian Orthodox Churches*, Cambridge.
- Brodskij, I. 1998. S. Komarov (Hrg.), *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, III, SPb.
- 2001. *Collected Poems in English*, Oxford.
- Derrida, J. 1988. „Signatur Ereignis Kontext“, *Randgänge der Philosophie*, Wien, 291-314.
- Didi-Huberman, G. 1995. *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München.

³⁸ Vgl. dazu Meyer (im Druck a)

- Hallensleben, B. 2000. Sophiologie, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9, 735.
- Jones, M. „Dostoevsky and Religion“, *The Cambridge Companion to Dostoevsky*, Cambridge 2002, 148-174.
- Jung, C.G. 1983. *Gesammelte Werke*, Bd. 11 (Zur Psychologie westlicher und östlicher Religion), 4th ed., Walter Verlag, Olten et.al.
- Kochowski, W. 1859. *Ogród panienski*, Kraków 1859.
- Küpper, St. 2000. *Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus. Il'ja Kabakov, Lev Rubinštejn, Dmitrij Prigov* (Berliner Slawistische Schriften, Bd. 11), Frankfurt a.M. u.a.
- Meyer, H. 1995. *Romantische Orientierung*, München.
- 1999. „Chaos iudejskij: Mandel'stams Übersetzungskonzeption aus kulturelogischer Sicht“, P. Kosta, N. Drubek-Meyer, H. Meyer (Hrg.), *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraumes. Die geniale Epoche*, Wiesbaden, 193-226.
- 2001. „Humilitas, minima modernitas. Für eine historische Pragmatik der ‚Untiefen des Minimalismus (nicht nur) in Russland (am Beispiel der Kartothek[en] Lev Rubinštejns)“, M. Goller u. G. Witte (Hrg.), *Minimalismus*, Wien, 447-475.
- 2003. „Mariographisch-apokalyptische Techniken im Bayern und Polen des 17. Jahrhunderts“, M. Moog-Grünwald, V. Olejniczak Lobsien (Hrg.), *Apokalypse – Der Anfang im Ende*, Heidelberg, 61-102.
- 2005. „Das Buch (in) der Verkündigung an Maria. Zeugenaussagen der Ikonographie und deren Spuren in der Schrift“, Chr. Bultman u.a. (Hrg.), *Heilige Schriften. Ursprung, Geltung und Gebrauch*, Münster, 133-158.
- Metalepsis and Mary, Rhetorical ‚Image-Flight‘, Sacred Regard for Representability's ‚sake‘ and the Mother of her Own Representation, in: Meyer, Holt und Uffelman, Dirk: *Religion und Rhetorik*. (im Druck-a)
- „Please, Azef, tell us who is this man? Nabokovs Agentendiskurse im Zeichen einer Fraktur und Unentscheidbarkeit der Stimmfaktur oder: Voice over“, G. Witte, B. Obermayr u.a.: *faktur und fRaktur: Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Berlin (im Druck-b).
- Nixon, V. 2004. *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*, University Park/Pa.

- Nixon, V. 2004. *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*, University Park/Pa.
- Nyssen, W., Schul, H.-J., Wiertz, P. 1984. *Handbuch der Ostkirchenkunde*, Bd. 1, Düsseldorf.
- Onasch, K. 1976. Der verschwiegene Christus. Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung FMDs, Bln.
- Prigov, D.A. 1992. „Šestidesjataja azbuka (almaznaja)“/ „Sechzigstes Alphabet (Diamantenes Alphabet)“, *Der Milizionär und andere*, Leipzig, 164-181.
- Rubinštejn, L.S. 1992. *Mama myla ramu*, Moskau.
- Schneemelcher, W. 1990. *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 1. Bd., Tübingen.

Zuzana Jürgens

**„DRAHÝ RUDO, MILÝ CHRUDOŠI, CARISSIME RODOLFO!“
(Briefwechsel B. Fučík – R. Černý, 1930-1979)**

Procházím dennodenně tou prodlužující se alejí mrtvých a co chvíli si uvědomuji, že je řada na mně. Na dálku let se zdají ti mrtví daleko bližší, než mi byli zaživa, teprve teď rozumíš, co chtěla říci některá jejich slova a proč ta ona věta měla takový a nejinačí přízvuk. Mrtví, mezi nimiž se proplétají přátelé noví, mladí a ještě živí, v tobě dorůstají, jsou mnohem plnější než kdysi, celistvější, pravdivější...¹ B. Fučík, *Čtrnáctero zastavení*

Ein freundschaftlicher Briefwechsel, der fast über fünfzig Jahre lang kontinuierlich dauert – wie der von Bedřich Fučík und Rudolf Černý –, kann zu einem Spiegel einer sich fortwährend entwickelnden intimen Beziehung und ihrer Stadien werden. Die Korrespondenz zwischen Fučík und Černý bietet darüberhinaus eine Möglichkeit, die Vertiefung der Freundschaft als ein Sprachereignis zu betrachten und zu untersuchen. Denn erst die Experimente auf der Sprachebene, die die Reife des Alters mit der Erfahrung der Kindheit verbinden, ermöglichten den beiden Freunden das vollkommene Durchleben ihrer Freundschaft auch trotz der räumlichen Distanz.

Bedřich Fučík (1900-1984), tschechischer Literaturkritiker, Editor und Verleger, komponierte seine Erinnerungen *Čtrnáctero zastavení* („Vierzehn Stationen“, die erstmal 1984 als Samizdat in Prag erschienen) als vierzehn Porträts von Personen, zu denen er eine freundschaftliche, jeweils – wie er schreibt – außergewöhnliche Beziehung hatte. Es sind zugleich insgesamt Gestalten, die in den Kanon der tschechischen Kultur des 20. Jahrhunderts eintraten (F.X. Šalda, Vladislav Vančura, Jan Čep, František Tichý usw.); mit einer einzigen Ausnahme: die Rudolf Černý's.

¹ „Ich gehe Tag für Tag durch die länger werdende Allee der Toten und immer wieder wird mir bewusst, dass ich jetzt an der Reihe bin. Über die Ferne der Jahre scheinen mir die Toten viel näher zu sein, als sie das zu Lebzeiten waren, und erst jetzt verstehst du, was einige ihre Worte sagen wollten und warum dieser oder jener Satz diesen und nicht anderen Ton hatte. Die Toten, durch die sich neue Freunde durchwinden, junge und noch am Leben, wachsen in dir heran, sind weit voller als damals, vollständiger, wahrer...“ – zitiert aus *„Diskáplné rekviem“*, in: *Čtrnáctero zastavení*, Praha 1992, 341.

Bedřich Fučík und Rudolf Černý lernten sich im Jahr 1927 kennen, und etwas später bildete sich um Fučík ein siebenköpfiger Freundeskreis,² in dem Černý – um knapp ein viertel Jahr jünger als Jan Zahradníček – der „Benjamin“ war. Zwischen ihm und Fučík besteht ein Altersunterschied von fünf Jahren – in demselben Abstand, nur in umgekehrter Reihenfolge, sind sie beide auch gestorben. Černý im Februar 1979, Fučík im Juli 1984.

Wie sowohl ihre im Nachlass erhaltene, fast fünfzigjährige und bislang unveröffentlichte Korrespondenz als auch der Erinnerungstext in *Čtrnáctero zastavení* beweisen, hat Fučík seinen Freund, der neben seinem Lehrerberuf auch als Literaturkritiker, Übersetzer und Schriftsteller tätig war, in allen Bereichen seiner Aktivitäten geschätzt. Die Tatsache, dass sich Černý nie in einem Gebiet profilierte und so mit seinem Talent vor dem breiteren Publikum gewissermaßen versteckt blieb (im Unterschied zu den anderen Figuren des *Čtrnáctero zastavení* und auch des Freundeskreises), wäre dann nicht eine Folge der vielleicht minderwertigeren Qualität seiner Werke, sondern eher dessen, dass „er keinen einseitigen Ehrgeiz hatte, er wollte vor allem das Leben umfassen, das er in allen seinen ‚hohen und niedrigen‘ Lagen und Ausdrücken liebte. Und so ist es passiert – wie es vom außen aussah –, dass er seine Interessen in viele Richtungen zebröseln ließ.“³

Rudolf Černý und Bedřich Fučík sind beide unweit voneinander in Westmähren aufgewachsen, begegneten sich aber erst in der Zeit ihres Studiums in Prag. Der Anfang ihrer Korrespondenz ist auf das Jahr 1930 datierbar. Während sich Fučík seit dem Anfang der 30er Jahre im Prager, bzw. tschechischen Kulturbetrieb als Kritiker, Editor und Direktor des Verlags Melantrich schnell etablierte, folgte Černý als Lehrer den Anweisungen des Schulministeriums und landete nach kurzem Aufenthalt in Nordmähren in der Slowakei, und zwar in ihrem östlichsten Teil – der Kontakt mit Fučík setzte sich in den Briefen fort und Černý arbeitete auch als Literaturkritiker und Übersetzer mit Fučík weiter zusammen. Erst kurz vor dem Krieg gelang es ihm, nach Mähren zurückzukehren, und zwar nach Třebíč, unweit von seinem – und Fučík's – Geburtsort, und somit auch wieder näher zu seinen Freunden. Die gegenseitigen Besuche wurden häufiger, die Briefe wechselten sie jedoch weiter. Die einzige Pause im Verlauf des ganzen Briefwechsels stellen die 50er Jahre dar, denn Fučík wurde 1952 in einem Schauprozess mit der so genannten grünen (d. h. katholischen) Internationale zur zehnjährigen Haft verurteilt und aus dem Gefängnis erst 1960, frühzeitig, entlassen.

² Zu diesem Freundeskreis gehörten noch Literaturkritiker Miloš Dvořák (1901-1971), Übersetzer Emanuel Frynta (1888-1949), Literaturkritiker Albert Vyskočil (1890-1966), Dichter Jan Zahradníček (1905-1960) und Schriftsteller Jan Čep (1902-1974).

³ „Neměl žádné jednostranné ctizádosti; chtěl obsáhnout především život, který miloval ve všech ‚vysokých i nízkých‘ polohách a projevech. A tak se stalo, že – jak se to jevílo navenek – drobil své zájmy do mnoha směrů.“ – B. Fučík, *Čtrnáctero zastavení*, Praha 1992, 322

Wie schon oben erwähnt, betont Fučík in *Čtrnáctero zastavení* in der Darstellung jeder einzelnen Freundschaft ihre Außergewöhnlichkeit. Die Präsenz von Rudolf Černý in der Nachbarschaft der berühmten Namen innerhalb seiner Erinnerungen stellt darüber hinaus auch eine Ausnahme dar. Doch zwischen den beiden Männern gibt es noch ein anderes außergewöhnliches Band, in dem die ersten zwei Tatsachen zusammengeführt sind – die Länge und die Intensität ihrer Freundschaft, von der heute eben ihr Briefwechsel zeugt.

Es sei hervorgehoben, dass Bedřich Fučík mit niemandem anderen als mit Rudolf Černý über so viele Jahre und im ständigen Bezug auf die im Hintergrund allgegenwärtige Freundschaft und gegenseitiges Vertrautsein im schriftlichen Kontakt blieb. Sein Briefwechsel mit Jan Čep oder Jan Zahradníček mag in gewissen Perioden intensiver sein, ist jedoch durch die äußeren Umstände, Zahradníček's Tod im Jahre 1960, Čep's Exil 1948 und Tod in Paris 1974, unvollständig geblieben – eben im Vergleich mit der fast bis zu seinem achtzigsten Lebensjahr geführten Korrespondenz mit Černý. Der Briefwechsel spiegelt die Veränderungen der Beziehung in den zunehmenden Jahren. Der Stil beider Korrespondenten und die Form ihrer Kommunikation verändern sich mit der Zeit, erfahren neue Impulse durch ihre persönliche Begegnungen; die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit sich schriftlich intime Sachverhalte mitzuteilen wird jedoch von beiden durchgehend reflektiert. Um die Suche nach einer Art, wie die *face to face* angefangene Freundschaft mit derselben Intensität der Mitteilung *letter to letter* weitergeführt werden könnte, die die beide Briefschreiber erst in fortgeschrittenem Alter gefunden haben, geht es vor allem im folgenden Text. Die Untersuchung lehnt sich dabei an die Briefe von Bedřich Fučík, die zu seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Arbeiten ein privates Pendant darstellen.

Bedřich Fučík ist derjenige, der fortwährend Aufsätze bestellt, Aufgaben erteilt, neue Aktivitäten ausdenkt und strategisch plant – „Aber meine Aktivität will ich doch nicht aufgeben. Ich habe hier ein gewisses Instrument [d. h. die Zeitschrift *Listy pro umění a kritiku*], es wäre gerade für unsere Sache Schade es nicht zu nutzen, auch wenn wir sie dorthin oft nur durchschmuggeln.“ (am 14. 11. 1935);⁴ „So beschlossen wir mit Dr. Strakoš, ordentlich in die Sache zu schneiden [d. h. die Kulturrubrik der Tageszeitung *Lidová demokracie* zu übernehmen], damit hier wenigstens für die Zukunft eine Gewähr wäre, dass alles so läuft, wie es laufen sollte [...] Und ich frage Dich, bevor wir die Sache in Bewegung setzen, ob Du nicht bereit wärest dein heutiges Handwerk und *Trěbř* für das neue Handwerk des Kulturredaktoren umzutauschen“ (am 18. 1. 1946).⁵

⁴ „Ale má aktivita se přece jen nechce dát. Mám zde určitý nástroj [tj. *Listy pro umění a kritiku*], kterého by bylo škoda právě pro naši věc, i když je tam často jen propašována.“

⁵ „I rozhodli jsme se s Drem Strakošem do toho řádně říznout, aby alespoň pro budoucnost byla zde jakási záruka, že věci půjdou tak, jak mají. [tj. převzít kulturní rubriku *Lidové*“

Rudolf Černý demgegenüber schickt seine Texte, reflektiert eigene literaturkritische und literarische Tätigkeit, fragt Fučík nach der Möglichkeit ihm durch seine Kontakte am Schulministerium eine Stelle näher bei Prag zu vermitteln und informiert ihn über neue Ereignisse in seinem, erstmals von Freunden getrennten Leben. Der Austausch der Informationen über die anderen Mitglieder des Freundeskreis gehört übrigens zu den Themen, die die ganze Korrespondenz durchdringen – bis zum Tod von Jan Čep, den Fučík folgendermaßen lakonisch bekannt gibt: „So sind wir hier nur noch zwei geblieben: gestern, am 25. Januar 1974, abends, starb Jan. B.“⁶

Seit dem Ende der 40er Jahre kommen das Interesse an der Gesundheit des anderen und zum Teil sehr ausführliche Beschreibungen der eigenen Krankheiten hinzu, die natürlich mit den Jahren gefährlicher werden und vor allem die angewöhnte Lebens- und Arbeitsart verhindern.⁷ Ein dazu paralleles und immer frequentierteres Motiv ist das der Zeit, das sich einerseits auf den Arbeitszeitmangel bezieht (Fučík schreibt am 16. 12. 1974: „Ich habe keine Zeit, schon ungefähr sechzig Jahre, ich bereite mich vor das und das und das zu schreiben, aber ich kann dazu – oder zu mir – nicht kommen, wegen Demls, Čeps, Zahradníčeks und jetzt auch wegen Dvořáks“),⁸ andererseits als ein Mittel des gegenseitigen Aufstachelns dient, wenn es um die Zeiteinteilung eines Rentners geht so (Fučík am 16. 1. 1975: „Wenn ich auf meinen Tisch schaue, dann sehe ich, dass du trotz der Gegenbehauptung noch beschäftigungsloser bist, als ich dachte“;⁹ und am 22. 9. 1976: „Gerade kommt dein nächster rekommandierter Brief an. Nun ja, den Zeitungsausschnitten kann man entnehmen, dass der Herr Rentner sich ungeheuer vergnügt und zerstreut“).¹⁰

In *Čtrnáctero zastavení* berichtet Fučík über die Verständigungsprobleme, die den Beginn seiner Freundschaft mit Černý prägten und die er Černý's Angst vor „dem wörtlichen Ausdruck der Anmut, als ob sie die Worte durch ihre Unzulänglichkeit verneinen würden“,¹¹ zuschreibt. Die unüberschreitbare Schwere eines intimen Gesprächs am Tisch wurde gelöst – durch das Billardspiel: „Und somit verwandelten sich unsere anfängliche Schwierigkeiten in die Wonne der Verständigung, besonders als wir für unsere kryptischen Mitteilungen eine

demokracie] ... A ptám se Tě, dřív než to rozjedeme se vším všudy, zda bys nebyl ochoten zaměnit své dnešní řemeslo a Třebíč nové řemeslo kulturního redaktora v Praze.“

⁶ „Tak už tady zbýváme jen dva: včera, 25. ledna 1974, večer, umřel Jan. B.“

⁷ Doch seine Todeskrankheit, von der er schon zwei Jahre vor seinem Tod wusste, verschweigte Černý nicht nur vor seiner Familie, sondern auch vor seinem Freund.

⁸ „Nemám čas, už asi šedesát let, chystám se psát to a to a to, ale nemůžu se k tomu – či k sobě – dostat kvůli Demlům, Čepům Zahradníčkům a teď i Dvořákům.“

⁹ „Dívám-li se na svůj stůl, vidím, že jsi přes opačné tvrzení ještě nezaměstnanější, než jsem myslil.“

¹⁰ „Právě přichází Tvé další rekomando. Nu, ano, podle těch výstřížků je vidět, že se pan důchodce náramně baví a rozptyluje.“

¹¹ „Bál se slovního projevu něhy, jako by ji slova svou nedostatečností popírala.“ – *Čtrnáctero zastavení*, 328

passende Deckung gefunden haben. Wir entdeckten sie zufällig beim Billard...: beim Aufstacheln der Kugeln am grünen Tuch konnte der, der gerade in Aktion war, quasi unbewusst irgendeine Intimität verstreuen, oder mindestens anschneiden. [...] Und hinter diesem Schleier spielten sich ganze Mitteilungsorgien ab...¹² Als Černý aus Prag wegging, wurden die beiden Freunde erneut vor das Problem gestellt.

„Wundere dich nicht, dass ich den Faden zu irgendeinem persönlicheren Brief nicht finden kann,“ schreibt Fučík am 10. September 1936. „Es gelingt mir einmal in zwei Jahren, und in Dich, scheint es, lässt sich auch nicht allzu viel anstechen, bis du dich selbst meldest, und stechen möchte ich lieber ins Rosige als ins Schwarze, und trösten möchte ich dich auch nicht mehr, außer bei Sliwowitz“.¹³ Und Černý kontert: „Aber du selber bist es nicht gewöhnt in deinen an mich adressierten Schriften von Wörtern zu strotzen, ich leider habe hier niemandem zu beklagen“.¹⁴ Die Suche nach der Gestaltung eines vertrauten Briefgesprächs und seine derzeitigen Grenzen werden von beiden Seiten immer wieder thematisiert. Die Ursache der unbefriedigenden Kommunikation formuliert Fučík folgendermaßen: „Ich verstehe dich eben perfekt, wenn du beim Reden in dein Bart brummelst, aber verstehe gar nichts, wenn du beim Schreiben brummelst.“¹⁵ (am 16. 2. 1937) und fünfundzwanzig Jahre später, am 15. Dezember 1962 noch mal: „...ein freies Feld für die Leserphantasie im Roman zu lassen, empfiehlt sich sogar, sagt in mir der emeritierte so genannte Kritiker, aber der einfache Häfling, wenn vielleicht auch schon emeritiert (aber zweifellos erfolgreich), wehrt sich gegen diese künstlerische Regel, wenn sie in einem Brief mißbraucht wird.“¹⁶ Es ist also die Sprache, die verkürzte Ausdrucksweise, die im Wege steht. Aus der Sicht Černý's ist daran eher die Seltenheit, mit der ihm Fučík schreibt, schuld: Wenn man die gesamte Korrespondenz betrachtet, muss man ihm allerdings Recht geben – wahrscheinlich auch der Menge der Briefpartner wegen bilden die Briefe Fučík's im gesamten Umfang des Briefwechsels ungefähr ein Drittel, wobei die Häufigkeit und Länge der Briefe mit den Jahren steigt – so zu sagen mit der sich verringern den Anzahl

¹² „A tak se počáteční obtíže poznanáhu měnily ve slast dorozumění, zvláště když jsme pro svá kryptosdělení našli vhodný úkryt. Objevili jsme jej náhodně při kuřečnicku...: při posluhování koulí po zeleném suknu mohl ten, kdo byl zrovna v akci, jakoby nevědomky utrousit, nebo aspoň nakousnout nějakou tu intimitu. [...] A za tou clonou se pak odehrávaly úplné orgie sdělení...“ (s. 329)

¹³ „Nedív se, že nemohu najít nit k nějakému osobnějšímú dopisu. Podalš se mi to jednou za dvě léta, a do Tebe také, zdá se, nedá se moc píchat, dokud se neozveš sám. a píchnout bych chtěl spíš do růžového než do černého, a těšit bych Tě také už nechtěl, leda při slivovici.“

¹⁴ „Ale ty sám nemíváš ve zvyku oplývat slovy v svých písemnostech mně adresovaných, žel já si tu nemám komu posteskknout.“ (podzim 1936)

¹⁵ „Jo, halt Ti rozumím dokonale, když na půl huby mluvíš, ale nerozumím vůbec, když na půl huby píšeš.“

¹⁶ „...ponechat v románu volné pole čtenářové fantazii se dokonce doporučuje, říká ve mně emeritní tzv. kritik, ale obyčejný mukl, i když snad taky emeritní (ale nesporně úspěšnější) se proti tomuto uměleckému pravidlu brání, když se ho zneužívá v dopise.“

der Briefpartner und langjähriger Freunde und später schließlich auch dank der Möglichkeit, etliches telefonisch zu erledigen.

Nach der Entlassung Fučík's aus dem Gefängnis Anfangs der 60er Jahre – die durch den Tod von Jan Zahradníček bitter verfärbt wurde, der zur selben Zeit entlassen wurde, aber nur noch ein paar Monate lebte – und dann vor allem in den 70er Jahren verstärkt sich die Dialogizität der Briefe. Je seltener sich die beide sind, desto mehr sind sie auch in den Briefen, die früher doch einigermaßen eher praktisch und organisatorisch angelegt wurden, zueinander offen und vertraulicher, tauschen Ratschläge, Kritik und Informationen über die Enkel aus und testen bislang unerprobte Stil- und Sprachmöglichkeiten. Ab dem Ende des Jahres 1973 wird die Korrespondenz zu einer bewusst durchgezogenen Unterhaltung:

Dass Du aber auf Deine alten Tage in Dich gehst und Du Dich in Korrespondenz unterhalten willst, das gestehe ich Dir zu. Als ich es Dir vor ein paar Jahren angeboten habe, schwiegst Du, und mir blieb nichts anderes übrig als zu warten, bis Du reif genug bist. Endlich also! Ich bin dafür, obwohl ich nicht weiß, ob ich dem noch genüge, erstens beherrschte ich Briefe nie (und wo sind die Zeiten, als man um den Billardtisch fast alles sagen konnte), zweitens habe ich nach wie vor keine Zeit. (Fučík am 18. 11. 1973)¹⁷

Der Still gewinnt an Leichtigkeit, das Schreiben wird zu einem spielerischen Akt und nähert sich der gesprochenen Sprache. Schon die Ansprachen, in denen früher bloß *wert*er und *lieber*, *Rudo*, *Rudoši* oder *Chrudoši* variierten, wandelt Fučík um, mit einem Genuss an unterschiedlich betonten Abwandlungen, inklusive Siezen, wie „*lieber Odrudo*“ (im Jahre 1972), „*mein werter Herr Professor*“ (1974), „*wert*er *Rudýnku*“ (1977) oder „*carissime Rodolfo*“ (1978). Es verstärkt sich auch die Expressivität des Ausdrucks (in den Wörter und im Satzrhythmus), die innerhalb der Korrespondenz bis dahin unerhörte Formulierungen ermöglicht: „Aber falls Sie sich, irgendwohin eilend, für uns wieder nur noch zwei drei Stunden übrig behalten, dann schicke ich Sie, werter mein Professor, Opa und Rentner, direkt in den Arsch.“ (B. Fučík am 16. 12. 1974).¹⁸

Eine dritte Ebene dieser Erneuerungen bildet der mährische Dialekt – „*horáčtina*“ –, der für beide Briefpartner eigentlich die Sprache war, die sie als Kinder zu Hause gelernt haben. Zum ersten Mal benutzen sie ihn im Jahr 1945, wobei es sich um eine paraphrasierte Aussage eines gemeinsamen Freundes aus

¹⁷ „Ale že jdeš na stará kolena do sebe a chceš se korespondenčně bavit, to Ti moc schvaluju. Když jsem Ti to před několika lety navrhoval, mlčels, a mně nezbyvalo než počkat, až dozraješ. Konečně tedy! Jsem pro, i když nevíš, stačím-li, jednak jsem dopisy nikdy neuměl (a kde že jsou doby, kdy se kolem kulečnicku dalo říct takřka všechno), jednak pořád nemám čas.“

¹⁸ „Ale jestli si, spěchaje někam, necháte na nás zase jen dvě tři hodiny, tak Vás, drahý můj pane profesore, dědečku a důchodče, pošlu rovnou do prdele.“

Znojmo handelt.¹⁹ Das gelegentliche Einmischen des Dialektes in die Schriftsprache ist aber vor allem ein Symptom der 70er Jahre, das dann gewissermaßen in einer „Literaturkritik im Brief“ gipfelt, die Fučík als Reaktion auf die im Dialekt geschriebene Novelle *Nocturno* von Rudolf Černý im April 1976 verfasst hat: „Wäre ich nicht so alt und würde es noch was nutzen, würde ich mir eine aufs Maul hauen, dass ich auf dich wie auf Čep nicht drang [...], es kommt mir aber so heraus: Du bist ein faules Schwein, das auf der Welt spazierte und darauf piff, was ihm der Herrgott gab. Ich werde ab nun auch dafür beten, damit er dich für diese Sünde nicht allzu viel strafe.“²⁰

In *Čtrnáctero zastavení* erläutert er, warum Černý den Dialekt aufgegriffen hat und was für eine Rolle er für ihn spielte: „In den Windungen [des Dialektes] konnte sich die ganze persönliche Keuschheit verstecken, ländlich sich nur in Andeutungen und Einsilbigkeiten ausdrückend, in denen die ganze Gefühls- und Gedankenskala der Vertrautheit und Zärtlichkeit flimmernd ertönen konnte.“²¹ Diese Aussage kann man auch auf den Briefwechsel von Bedřich Fučík und Rudolf Černý anwenden – erst in der anderen, spielerischen, expressiven und aus der Jugend schöpfenden Sprache kann die Vertrautheit ihren schriftlichen Ausdruck finden. Und man könnte das weiterführen: die Rückkehr in die Zeit der Kindheit und Jugend, die durch die Sprache vollzogen wird und die keinesfalls Infantilisierung gleicht, bedeutet eine Befreiung von den erlernten Regeln der Umgangsformen und verleiht dem schriftlichen Ausdruck der Beziehung eine Leichtigkeit und Vertrautheit, die bis dahin nicht möglich war.

Seit Fučík's Tod vor zwanzig Jahren werden immer wieder Teile der Korrespondenz aus seinem Nachlass publiziert. Es geht dabei zum einen darum, ihn auch als Briefschreiber, Organisator und hilfsbereiten Adressat verschiedener Bitten um Rat, kritische Meinung oder finanzielle Unterstützung vorzustellen, zum anderen beinhalten seine Briefwechsel unbekannt Details über den Hintergrund des tschechischen literarischen Betriebs seiner Zeit und dessen sichtbaren Ergebnisse, und sind deswegen von Bedeutung für die Literaturhistoriker. Auch Fučík's Briefwechsel mit Rudolf Černý bietet eine Reihe solcher Hintergrundinformationen, unterscheidet sich von den anderen jedoch in einem entscheidenden Punkt: Denn die beiden Freunde brauchen sich gegenseitig – je länger sie einander schreiben, desto mehr gleicht sich ihre Beziehung aus und

¹⁹ „Was sagst du dazu, wenn wir am nächsten Sonntag, d. h. am 25. dieses Monats, zu Wein trinken zum Dr. Stritzko fahren würden? Wir würden schon einige Viertel bekommen.“ – „...co bys tomu říkal, kdybychom si pšišť neděli, tj. 25. t. m., zajeli k Dru Stritzkovi do Znojma na víno? Pár čtvrtek pré be belo.“ (B. Fučík am 17. 11. 1945)

²⁰ „Debech neběl jak staré a belo to ešte co platny, dal bech si po hubě za to, že sem Tě neuháněl jako Čepa [...] ale vehází mi to takle: Seš liny prase, kery si to špacirovalo po světě a kašlalo na to, co mu Pámbů dal. Bodo se od nyněka modlit take za to, aby Tě pro tenhlenc hřích moc netrestal.“ (4. dubna 1976)

²¹ „v jeho [dialektu] zákrutech se mohla skrýt všechna osobní cudnost, vyjadřující se po venkovansku jen náznaky a zámlkami, v nichž se směla tetelivě rozeznít veškerá citová i myšlenková škála důvěrnosti a něhy...“ – *Čtrnáctero zastavení*, 325.

desto freier sind sie in ihr. Fučík's Stil und Ausdrucksweise in den Briefen der 60er und 70er Jahre mögen im Vergleich zu seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Texten überraschend anders und fast befremdlich wirken – ihre Bedeutung entschlüsselt sich jedoch, wenn sie als ein Zeugnis einer vertrauten Beziehung gelesen werden, die keine statische war, sondern sich über die Jahre hinweg veränderte, vertiefte und schließlich auch einen entsprechenden, einzigartigen und intimen schriftlichen Ausdruck fand.

Felix Philipp Ingold

VOR TISCH

Johanna Renate Doering zu ehren

Ich soll und möchte an diesem Punkt der Erde und der Zeitgeschichte zwei, drei Worte verlieren – verlieren und sie weiterreichen an Johanna Renate Doering. Vorab, als Wunsch im Namen vieler, diese paar Zeilen:

*Dieser Tag gehört dir
und ist aus kleinstem Gold
wie am kleinen Finger
der Ring*

*und im Garten draussen
duftet herb die Minze
die Espen an den ausgesöhnten Flüssen
summen vorm Verstummen*

Man wird's gemerkt haben: Das kleine Gruss- und Wunschgedicht ist nicht von mir; es ist von mir lediglich übersetzt worden, übersetzt aus dem Tschechischen des Jan Skácel. Und nun also *übergesetzt* hin zu Johanna.

Dazu ein paar weitere Sätze noch, bevor's zu Tisch, zum Essen geht. Ein minimalistischer Versuch über den Hunger; über Lesehunger und Textessen, über unser aller Laster und Verhängnis. Der Versuch geht so –

Hunger gibt's in der Welt mehr als genug. Man möchte sich den Lesehunger als den grössten Hunger aller Völker und Epochen wünschen. Nie zu stillen wäre dieser Hunger; der Lesehunger ist ein Hunger, nach dem man hungert, an dem man wohl verhungern könnte.

Doch auch für diesen grössten Hunger gibt's Nahrung mehr als genug. Es gibt das Buch der Bücher, jenen gigantischen Weltenbaum, der so gut wie alles hervorgebracht und abgeworfen hat, was zwischen C und

K, zwischen Cervantes und Kafka in unsrer Bibliothek greifbar ist. Von jenem tief verwurzelten und weit verzweigten Baum sind *ad libitum* Früchte abzulesen, Lese Früchte zu gewinnen. Auch die Lektüre, eine der letztmöglichen und wirklich individuellen, also unteilbaren Gesten, ist ein dialogischer Akt. Viele, die meisten der hier Anwesenden konnten zu exzellenten Autoren werden, weil sie immer auch exzellente Leser waren.

Lesehunger denn nun. „Wieder und wieder den Text lesen, bis er beginnt, in einem selbst zu leben, als hätte man ihn verschluckt – das ist die Methode.“ Eine Notiz von Olof Lagercrantz zur Kunst des Lesens; doch Lektüre, so verstanden, ist eher ein Naturvorgang als eine Methode. Vielleicht ist das Lesen auch gar keine Kunst, sondern bloss eine Notwendigkeit des Lebens, nicht anders als die Nahrungsaufnahme. Auch ist Lektüre kein Werk, viel eher ist sie so etwas wie ein Durchlauferhitzer, der zu künftigen Werken hinführt, sie intillert. Autor sein heisst, nach einer Notiz von Cioran, „Einfüsse so vollständig zu verdauen, dass davon keine Spur bleibt“.

Der Text, ob verdaut oder unverdaut, zersetzt sich beim Lesen, zerfällt; was bleibt, ist ein Haufen von Lettern. Aus Exkrementen lesen (die Auguren). „Und wenn man wüsste“, - der Seufzer kommt von Anna Achmatowa - , „auf welchem Mist Gedichte wachsen.“ Die Verdauung, der Verfall des Gelesenen ist Voraussetzung für dessen Fortwirken, Voraussetzung dafür, dass aus oder auf dem Wortmist Neues wächst und Anderes, also Eigenes zum Blühen kommt.

Lesen; essen. Lektüre als kulinarisches Vergnügen, oder auch – Lektüre als kannibalsche Einverleibung. Bücher können kennerisch gekostet, sie können auch naiv, mit kindlichem Heisshunger verschlungen werden. „Der hat“, wie Walter Benjamin einst festhielt, „noch niemals eine Speise erfahren, nie eine Speise durchgemacht; der immer Mass mit ihr hielt. So lernt man allenfalls den Genuss an ihr, nie aber die Gier nach ihr kennen, den Abweg von der ebenen Strasse des Appetits, der in den Urwald des Frasses führt. Im Frasse nämlich“, - so Benjamin weiter - , „mit Stumpf und Stiel ... gelangt man ins Vertilgte ... auf die Passhöhe des Geschmacks.“

Mit Geschmack, mit ausgeprägtem kulinarischem Begehren hat, wie man weiss, auch Gogol gelesen. Solches Begehren sei in Russland "gerade durch die poetische Sprache selbst gefördert worden", und jeder russische Dichter gibt ihm Nahrung auf seine Weise, mit seinem

"eigenen Ton", seinem eigenen Arom: "Da ist der Puschkinsche Vers, dicht wie Harz oder hundertjähriger Tokajer ... Und da ist dieser vom Duft des Südens überhauchte Vers Batjuschkows, süß wie Honig wilder Bienen aus der Schlucht im Gebirge ..."

So haben wir einst, auf unsern ersten Leseexpeditionen, Tom Sawyer und Huckleberry Finn – oder war's Mark Twain in Person? – verschlungen. Vielleicht aber auch, im schlimmsten Fall, so wie der an vielen Hungern sterbende Ossip Mandelstam, der zuletzt noch, als er vor Entkräftung nicht mal mehr die dünne Lagergrütze schlürfen konnte, von seinem Petrarca zehrte, den er in Form eines Taschenbuchs als Notration auf der endlos langen Reise in die Lagerhöhle bei sich trug; den er buchstäblich aufzehrte, den er zerlas, den er in sich hineinfress wie Johannes, der Apokalyptiker, sein Himmelsbuch.

Der Mensch *ist*, will man Joseph Brodsky glauben, was er *liest*. Lesen also, um zu überleben, das heißt – um zu schreiben; denn nur wer schreibt, wird überleben im Buch der Bücher, das expandiert als ein Universum *sui generis*. Wer schreibt, wird überleben, solange Andere ihn lesen, solange Andere weiterschreiben an dem, was sie gelesen haben. Und so wie das Essen als Metapher für das Leben und die Auferstehung gelten kann, so könnte man vielleicht sagen, dass wir, wenn wir schreiben, dem zuvor Gelesenen – wie auch *nota bene* uns selbst – „neues Leben“ verleihen.

In diesem Sinn sind wir, als Leser wie als Esser, Übersetzer und *Übersetzer* zugleich. Essend, lesend nehmen wir Anteil am urtümlichen Akt der Nahrungskommunion. Und darin liegt wohl auch die über das Leben hinausreichende, das Leben letztlich gar negierende Notwendigkeit des Schreibens. Wie sagte doch Heinrich der Seefahrer - auch er ein *Übersetzer* - im Rückblick auf sein Lebenswerk, das aus nichts anderm bestand als aus seinen Reisen: *Navigare necesse est, vivere non est*. Oder in freier Verdeutschung: Schreiben ist eine Lebensnotwendigkeit, Leben ist keine ... Oder noch ein wenig simpler: Schreiben tut not, Leben tut's nicht...

Ich schliesse mit einer kleinen Lese Frucht, mit einem Gedicht – wenn ich's denn nun so sagen darf – vom eigenen Mist: Wozu?

Wozu

*sollten wir das
Leben verschenken. Oder es
auch nur vertun. Wir
können ja gar nicht fort von
hier. Also lieber
warten bis. Aber ohne
Ziel. Denn KEIN
Weg genügt NICHT. Nur
immer da sein bis.
Und sei's auch bloss
für jetzt.*

(München, am Abend des 12. Juni 2004)

Felix Philipp Ingold

Himmeln

*Wer aufbricht zu den Wolken
Bricht mit der Vernunft
Das offene Meer mit seinem einen Aug
Ist schweigsam deren Horizont*

René Char

0

Leicht gleicht
der Himmel dem Wort
"immer". Ist er
ohne Kopf und steht

nach unten offen. Wer
im logischen
Gelände ihm die Richtung
gibt. Den bricht

kein Hindernis. Der
wechselt in kein
Fach. Werden und reden
ist seine Sache

nicht. Und keiner
misst ihn. Seine Weise blau

zu scheitern ist
soviel wie Zyankali. In letzten

Gletschern spiegelt sich die Front
der Gaffer die – ein
stummer Engelschor! – die wolkigen
Emporen ruinieren.

1

Jedes auch das fernste
Licht geschieht
zur Zeit. Nie steht es
nicht bevor. Nie
macht es keinen Unterschied.
Ist immer überall
in seinem Element. Auch
wo die x-te Nacht
eintritt und trennt. Und
Jubel wenn
der letzte Himmelskörper
stürzt statt zu
gefallen.

2

So winzig ist dort
oben jeder Gott. Wo Leere
blüht. Was herrlich
duftet. Wo
der sogenannte Engel
Raum und Sinn
und Kälte imitiert. Was
klingt. Ist aber
Luft in solcher Höhe nicht
das Letzte. Reicht
immer zu keinem hörbaren
Laut. Traut
keinem Blau den
Himmel zu.

3

Zu oft kommt die Sonne
die den Mittag weiss. Wo alle
Schatten im Vergehn
sich plötzlich ähneln. Wo
plötzlich eins aus
anderem folgt. Bedeutung
aus dem Tocken

eines frischen Tennisballs.
Ein Schmerz aus dem verletzten
Namen. Ikarus
aus seinem Sturz. Aus
Furcht ein Blick der zeugt.
Und aber kriegt man
so leicht ein Leben. Den Hieb.
Und verllert
unter der Hand schön
schnell den Boden.

4

Anderseits wozu
das Leben verschenken und
wem. Oder es
wenigstens vertun. Ist ein
Blitz erst mal Bleibe
wird er gleich Ewigkeitskern.
Kann doch keiner fort
von hier. Also
lieber warten bis. Aber ohne
Termin. Die Dauer
genügt. Nur immer da sein
bis. Und sei's auch
bloss für jetzt. Wo Masse

und Gewichte nichts
als Fragen sind.

5

Lob macht aber
den Himmel kleiner und
jede Schwebel bricht's. Spricht
einfach weiter. Hat
für die Wut kein Gebiss. Auch
kein Gesicht für
den einzig wahren Namen.
Während unerhört
ein Wort das ähnlich heisst
wie kein Allmächtiger
aus jenem Mundwerk wächst
um kurz zu wurzeln
in der Luft.

6

Schw-wi-wirren Gedanken die
immer nicht haften
und grauen. Weiss man

wohin mit den Geschwindigkeiten.
Mit dem Schrei
der Schweigen gibt. Und jetzt
– tief oben – alles
Lichtung. Ist ein Mittag
wie dieser wieder
kein Versprechen. Lläuft
keine Gefahr. Bringt noch mehr
Licht ans Licht. Macht
kenntlich was
ist und lässt es bleiben. Wo
wie Kohle weiss
der Schatten der Verschiednen
glüht.

7

Kein Stern
erinnert sich. Sicher ist
Stille. Nicht sein
eine Kunst. So unzählig
der Himmel als wäre er leer.
Wenn aber Rettung
droht und das Ungeheuer blüht
ist es für jedes Rotten
zu spät. Nur

jenes schwarze Etwas
flattert noch ein Weilchen weiter
in der Zeichenwelt.

8

In den Mond tritt
nun die Null. In die Sonne ragt
ein Fuss. So gut wie
jeder Leib in seiner Armut
weiss von Glut und
Überschuss. Dass diese Erde
ewig eiern muss
ist Stoff genug für die gesamte
Geistesgegenwart. Zu
lang das Leben –
dort unten – wenn's glückt.
Wie in der Schwebeliebe
machen
nie. Schlägt jetzt der
zue Himmel ein Aug auf und
hat was er sieht schon
vergessen.

Nein kein Indiz
hat Sinn. Was singt
scheut nie. Und
wo der Schall eintrifft
Ist für Immer das Ziel. Zuviel
statt nichts. Wovon
ist diese Leere voll. Wo jedes
Ereignis das einzige
ist. Und
niemand drin geübt
bloss Es zu sein. Bloss
Wolke ohne Duft
und Blitz ohne Namen.
Was der Himmel
übrigens für sich behält.

Wogegen Gott der
tut so gut wie nichts als
scheinen. Heisst
wie alle Namen. Ist
für alles kein Beweis. Strotzt
als ständiger Richtblock.

Sirrt unhörbar und
bleibt ewig
dem Abschied voraus. Ist
in keiner Sprache
zum Schweigen zu bringen.
Wie der Schmerz der
fehlt. Wo die Wolken alle sind
verliert der Himmel
an Gewicht und Sinn. Ins Blaue
trifft nur noch die Frage
nach dem Ende
des Beginns.

*(Die Frage nach
dem Ende des Beginns
ist für alles kein
Beweis und bleibt dem
Abschied voraus.
Ist wie der Schmerz der
fehlt. Wo
der Himmel am Ende
ins Blaue trifft und.
Und stimmt.)*

Felix Philipp Ingold

Jetzt

kommt die Sonne die
den Mittag weiss. Wo Schatten auf
der Kippe stehn und im
Vergehn sich rasch noch einmal
ähneln. Wo rascher eins
aus anderm folgt. Zum Beispiel Eis
aus Augenweiss und aus
der Schmelze Blust. Aus keinem
unvernünftigeren Grund
der Ort wo Blicke treffen. Wo man für nichts
ein Leben kriegt. Hieb
mit der salzigen
Axt. Und alles immer jetzt.

Grau

als Umstandswort. Wie's
der Stimme den Mund hält. Und
übergeht in die winzigen
schwarzen Sonnen auf einem ganzen
Gesicht. Wen
aber meint's wenn es dann
plötzlich aufschreit
aus keiner Tiefe. Nur aus dem
Abgrund der
weiss.

Dörflich

Bevor kein Hahn kräht
gelingt schon der Mittag. Was hapert
aber die Säge
des Nachbarn! Keinen Namen hat
hier kein Geräusch. Und
keiner gerät dem andern nie in
die Schlagzelle. Auch gibt's
keinen der keinem den Hunger vom Mund
stiehlt. Kein Gerät gilt
nicht als Haustier. Natur ist immer
jetzt und *fort-da!* ich.

Echo

... *tall is man* ... (N.N.)

Allen Wettern geht
die Quelle nach. Ist sie's
die Frage. Und wie
du flott stromab die Sche-
die Schnellen und Wehre erhinkst. Schön
langsam aus dem Hintertreffen
die Sorge zu retten. Und
aber einzig Talisman fasst Wahrheit
ganz. Wird Lüge Schrei. Wo
erst was Tod heisst
ehrlich schweigt. O! lebendig wie
der Schoss der dir gehört. Wie keine
Welle.

Berichtigung

Der Artikel von E. Rutten, „Materializacija metafory ženstvennoj Rossii v russkij literature XX veka“ im WSA 54 (2004), 309 wurde bedauerlicher Weise ohne den Einleitungssatz gedruckt. Dieser lautet:

В своём романе *Голубое сало* (1999) современный писатель Владимир Сорокин описывает сибирский орден так называемых Российских Землеёбов.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

22. J. FARYNO, Poëtika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Ochrannaja gramota“), 1989, 316 S., € 29,65
24. **Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin.** 1989, 212 S., € 17,90
25. G. NEWEKLOWSKY, Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, 1989, 220 S., € 21,47
- 26.2. Ju.K. ŠCEGLOV, Romany I. Il'fa i E. Petrova, t. 2, Zolotoj telenok, 1991, 336 S., € 24,54
29. V.N. TOPOROV, A.S. Puškin i Goldsmith, 1992, 222 S., € 29,65
30. S. EL'NICKAJA, Poëtičeskij mir Cvetaevoj, 1991, 396 S., € 33,23
31. **Psychopoetik.** Tagungsbeiträge München 1991, Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., € 38,35
32. Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty. Hrg. Vom Lev Mnuchin, Moskau-Wien, 1992, 262 S., € 30,68
33. **Festschrift für V.Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag,** 1992, 294 S., € 33,23
34. W. KOSCHMAL, Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts, 1992, 218 S., € 29,65
35. Andrej NIKOLEV, Sobranie proizvedenij, 1993, 364 S., € 30,68
36. **Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov /La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles,** Wien-Moskau 1994, 454 S., € 35,79
37. **Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich,** (II. JungslawistInnen-Treffen Leipzig 1993), Herausgegeben von Uwe Junghanns, 1995, 295 S., € 30,68
- 38/1. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 1: Slovo, Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Čast' 2: Morfolog. značenija, Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom III (Č. 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli „Smysl ↔ Tekst“, Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Vel. Chlebnikova, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. **Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen,** Beiträge der gln. Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Hg. von R. Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.1, Gedichte 1–153, 1963–1974, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, t.2, Gedichte 154–401, 1975–1976, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. **„MEIN RUSSLAND“, Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen,** München 1997, 526 S., € 40,90

45. **V.V. DUBIČINSKIJ**, Teoretič. i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45
46. **G.M. ZEL'DOVIČ**, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
48. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.3, Gedichte 402-659, 1977, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. **S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREYDLIN**, Slovar' jazyka russkich žestov, Moskva-Vena: Jazyki russkoj kul'tury, Moskau-Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. **I. SANDOMIRSKAJA**, Kniga o rodine, Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. **Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess** (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hrsg. von Mirjam Golier und Georg Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. **BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus**, Hrg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien-München 2001, S. 310, € 35,79
53. **Jazyk russkogo zarubež'ja**, Hrsg. E.A. Zemskaja/M.Ja. Gllovinskaja, Moskau-Wien 2001, € 46,02
54. **Kultur. Sprache. Ökonomie**, Wien 2001, 512 S., € 43,46
55. **Gender-Forschung in der Slawistik**, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur, 28. April bis 1. Mai 2001, Jena, € 50,00
56. **Schriften – Dinge – Phantasmen**, München 2002, 430 S., € 50,00
57. **Bosanski – Hrvatski – Srpski**. Hrsg. G. Neweklowski, Wien 2003, 326 S., € 40,00
58. **D.A. PRIGOV**, Sobranie stichov, t.4, Gedichte 660-845, 1978, Wien 2003, 229 S., € 25,00
59. **ISAČENKO A.V.**, Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovac-kim. Morfologija, I-II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. **Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka**, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Apresjana. Moskau-Wien, 2004, LXVIII + 1418 S. ca. € 95,00
61. **J. KURSELL**, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München-Wien 2003, 344 S., € 40,00
62. **Nähe schaffen, Abstand halten**, Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur Herausgegeben von Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat und Igor' P. Smirnov, München-Wien 2005, 508 S., € 50,00

**Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München**

SONDERBAND 62

Nähe schaffen, Abstand halten

Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur

Herausgegeben von Nadežda Grigor'eva,
Schamma Schahadat und Igor' P. Smirnov

Inhalt: Schamma Schahadat (Tübingen), Vorwort; Игорь П. Смирнов (Konstanz), Вступительное слово; **Annäherungsversuche:** Renate Lachmann (Konstanz), Intimität: Rhetorik und literarischer Diskurs; Игорь П. Смирнов (Konstanz), MOTHERFUCKER, или об экстремальных техниках сближения / дистанцирования в коммуникативном акте; Joost van Baak (Groningen), Интимность, границы тела, границы текста; **Bewegungen:** Дмитрий Захарьин (Konstanz), Антропология и генеалогия интимности; Оксана Булгакова (Berlin), Жест и границы интимного пространства: 1924-1939; **Genres des Intimen:** Татьяна Артемьева (Санкт-Петербург), Житие «русского – Кандида»; Ольга Рогинская (Москва), Авторские предисловия в эпистолярном романе: к вопросу о формировании поля интимности в автодокументальных текстах; Heike Winkel (Berlin), Der fremde Freund. Maksim Gor'kij, Romain Rolland und die Politik der Brieffreundschaft; Schamma Schahadat (Tübingen), Allein, zu zweit, zu dritt. Gaben und Gegengaben im Briefwechsel; Любовь Бугаева (Санкт-Петербург / Salzburg), Интимный дневник: память тела и текст; **Любе:** Лада Панова (Москва), «Александрийские песни» Михаила Кузмина: гомоэротический сценарий; Anja Tippner (Kiel), Adressat (un)bekannt: Intimität, Perigraphie und Selbstreflexion in Viktor Šklovskijs Briefroman *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi*; Natalia Borissova (Konstanz), „Stärker als Onegins Liebe“. Neue Modelle von Intimität in sowjetischen Spielfilmen um 1960; **Intime Fälle:** Riccardo Nicolosi (Konstanz), Nähe ohne Abstand. Intimität im Zeichen von Degeneration und Naturalismus (M.E. Saltykov-Ščedrins *Gospoda Golovlevy*); Ольга Матич (Berkeley), Интимность на бумаге. Случай Василия Розанова и Зинаиды Гиппиус; Михаил Ямпольский (New York), «Влияющиеся друг в друга и вместе враждебные слиянию» (интимность у Розанова); Илья Калинин (Москва), Вернуть: вещи, платье, мебель, жену, страх, войну. Виктор Шкловский между новым бытом и теорией остранения; Ольга Буренина (Konstanz / Zürich), Нью (Искусство авангарда и теснота); **Störungen / Zwang:** Susi Frank (Konstanz), Zwei Konzeptualisierungen der russisch-sibirischen Lagerintimität im 19. Jahrhundert; Franziska Thun-Hohenstein (Berlin), Liebe im GULAG. Intimität und Zwangsnähe als Thema der russischen Lagerprosa; Sandra Evans (Berlin), Geschichte(n) der Kommunalka: Zur Rekodierung von Intimität; Надежда Григорьевна (Konstanz / Санкт-Петербург), Интимность труда в советском искусстве 1920-30-х гг.; Аркадий Недель (Paris), Интимный Концептуальный Мир: 1919-1949, СССР, Проза; Thomas Grob (Zürich), Serielle Intimität. ‚Verschiebungen‘ der Intimität in der russischen Gegenwartsliteratur.

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,
D-80328 München